



Quarenghi

Metodo di Violoncello

Parte Prima. Sezione Prima

G. Quarenghi

Dispensa 3.^a

METODO

DI

VIOLONCELLO

del Professore

GUGLIELMO QUARENCHI

Per esclusivo uso della Sc.
G. Quarenghi

EDITORIA MUSICALE

MILANO

Via San Zeno N. 12.

G. Quarenghi

AVVERTIMENTO DEGLI EDITORI



La pubblicazione di un nuovo Metodo per Violoncello potrebbe, a tutta prima, parere inutile, già essendovi per tale istrumento parecchi celebrati lavori didattici: però, a mostrare qual giovamento possano gli studiosi ricavare dal presente metodo, ed a stornar il sospetto facile a ingenerarsi, che l'autore abbia voluto disconoscere i molti pregi che pur si trovano nelle riputate opere di tal natura, credesi opportuno dichiarare al lettore quali sieno stati gli intendimenti della compilazione e pubblicazione del volume che si ha l'onore d'offrire ai cultori dell'arte musicale.

Già dal 1774, anno in cui venne alla luce il metodo di Jean Baptiste Baumgärter, col titolo: Instruction de Musique Théorique et Pratique à l'usage du Violoncelle. A la Haye, arrivando fino ai dì nostri molti ve n' ebbero, e, tacendo i mediocri, ricorderemo soltanto quei di Dalzauer, di Duport e precipuamente il Méthode de Violoncelle et Basse d'accompagnement, redigé par MM. Baillot, Baudiot, Levasseur et Chatel, conosciuto sotto il nome di Metodo di Parigi; ma nessuno dei citati comprende i requisiti indispensabili ad un' opera didattica pel nostro tempo, e segnalamente per la nostra nazione, cioè nessuno di essi è in una progressiva, completamente svolta, adeguata alle esigenze dell'arte odierna, e conforme alle tradizioni della scuola italiana.

E la ragione che le opere degli illustri stranieri non sono adeguate ai bisogni nostri, vuolsi appunto ritrovare nell'essere i loro autori stranieri. Non presso tutti i popoli lo sviluppo delle forze intellettuali è egualmente progressivo, nè sotto le identiche condizioni identicamente si svolgono; perciò soventi accade che un sistema d'insegnamento ottimo in un paese, riesca, esperito in un altro, quasi al tutto inefficace. Ed è rapporto a questo che i discenti italiani riconosceranno il presente metodo di gran lunga superiore a quanti vennero fin qui pubblicati.

Nè persona più adatta del chiarissimo Prof. Quarenghi potevasi trovare per la compilazione d'un lavoro di tal genere. Non si intende di tessere ora l'elogio dell'egregio autore, già abbastanza noto per le opere sue, senza il bisogno delle parole altrui, solo si farà osservare come essendo egli concertista, primo violoncello al teatro alla Scala, professore di violoncello nel R. Conservatorio di Musica di Milano e compositore, abbia avuto agio di comprendere quanto si esiga per riuscire eccellenti in ciascuno di questi rami e per quali vie, con maggior facilità, vi si possa far pervenire lo studioso.

L'ordine del presente lavoro è affatto nuovo, le definizioni vi son date chiare e semplici, la teoria è seguita di pari passo dalla pratica, unico mezzo per lasciare una viva impressione nella mente dei giovani scolari: gli esempi son tutti nuovi fino all'ultimo, come lo

vuole l'andamento affatto differente da quello degli altri metodi; lezioni melodiche con accompagnamento di pianoforte e duetti progressivi per due violoncelli son posti in fine al volume acciò l'allievo possa istruirsi e tenersi in esercizio senza troppo sentire il peso dello studio; e perchè ormai, colla cresciuta diffusione della coltura, non si fa più lecito all'artista d'ignorare tutto che sia fuori dalla cerchia delle discipline risguardanti l'esecuzione della musica sul suo istromento, il prof. Quarenghi ha aggiunto un interessante ed accurato cenno storico sugli istrumenti d'arco dall'epoca più remota fino ai nostri giorni, — un elenco dei fabbricatori di tali istrumenti, che si seguirono dal 1449 in avanti, — e tutte le cognizioni necessarie d'armonia, di contrappunto e di fuga, la qual parte dell'opera rivela come il chiarissimo prof. Quarenghi sia esperitissimo anche in tal ramo importante dell'arte.

Certo il pubblico farà cortese accoglienza all'intrapresa pubblicazione destinata ad apportare tanto vantaggio ai giovani che vorranno dedicarsi allo studio del violoncello, e a mostrare una volta di più agli stranieri che anche in Italia v'ha chi profondamente e severamente s'occupa della musica: in quanto a noi non sapremmo come meglio chiudere l'accompagnatoria del metodo del chiarissimo prof. Quarenghi, che richiedo qui il giudizio su tale lavoro emesso dalla Commissione incaricata d'esaminarlo, a cui fu relatore l'illustre Alfredo Piatti, e per consiglio della quale venne adottato dal R. Conservatorio di Musica. (Vedi Rapporto della Commissione esaminatrice ed Estratto del Processo verbale del Consiglio Accademico riportati in testa del metodo).



CONDIZIONI DELL'ASSOCIAZIONE

Il formato dell'edizione sarà in-4° grande, e tutta l'opera conterà di 600 pagine circa, di stampa, che si pubblicherà in dispense mensili, incominciando dal Settembre imminente, di 40 pagine ognuna ed al prezzo di L. **2,50**.

L'edizione riuscirà corretta ed elegante perchè eseguita sotto l'immediata sorveglianza dello stesso autore e perchè affidata ad esperti artisti sia per la parte tipografica, con tipi appositamente fusi, che per la parte dell'incisione musicale.

I cenni sugli istrumenti d'arco saranno corredati da analoghe figure, e due tavole rappresenteranno: la I.^a una figura modello pel modo di tenere il violoncello, e la II.^a i dettagli sia della mano sinistra che delle voltate d'arco.

Coll'ultima dispensa si spedirà, oltre la coperta, l'indice generale dell'opera intiera, nonchè l'elenco dei signori associati ai quali si rivolge preghiera di annettere al proprio nome i titoli.

Il modo di pagamento è in via anticipato, da farsi mediante spedizione diretta all'**Editoria Musicale**, Milano, via S. Zeno N. 12, rappresentata dal maestro Luigi Rivetta, con vaglia postale o con biglietti consorziali in lettera raccomandata, (cioè si fa pronta spedizione al ricevere del relativo importo).

I signori associati potranno per loro comodo e risparmio di spese postali, inviare in una sol volta l'importo anche di più dispense.

Per l'estero l'aumento di spese postali in proporzione, a carico dell'associato.

Le sottoscrizioni per l'associazione si ricevono presso l'**Editoria Musicale** suddetta.

SOMMARIO DELLE MATERIE CONTENUTE NELLA PRESENTE OPERA

Brevi cenni sugli strumenti d'Arco - Fabbricatori.

Parte Prima. SEZIONE PRIMA: Il Violoncello, l'Arco, singole parti. - Modo di tenere il violoncello. - Modo di tenere l'arco e movimenti. - Dell'intonazione con figura geometrica per lo scomparto della corda. - Tensione e proporzionata grossezza delle corde, Misurino. - Positura della mano sinistra, movimenti delle dita. - Suono, Nota, Rigo, Tagli addizionali, Corde del violoncello, Chiave, Tempo, Battuta, Stanghetta, Aspetto, Divisione parlata, Segnature. - *Prima posizione.* Mano stretta, Figura (Semibreve, Minima). - D. C. - Intensità del suono. - Accidenti - Semiminima - Ritornello - Omologhi - Crome - Sciolto - Andamento d'una nota lunga e due corte (figura dell'arco) - Scala diatonica - Mano larga - Legatura - Movimento del primo dito - Altro modo d'allargare la mano - Altre figure - Ritmo, Terzina, Quartina - Punto - Andamento d'una nota lunga, una corta e due lunghe (figura dell'arco) Sincope - Eccezione sulla influenza dell'accidente - *Mezza posizione* (mano fissa). - Rimessa d'arco - Salto delle corde - Momento d'inerzia - Trasporto delle dita a mano ferma - Intervalli, Complesso degli intervalli, Tabella dei complementi - Scala minore - Preparare l'arco, andamento d'una nota lunga seguita da un numero dispari di corte (figura dell'arco). - Metro - Movimento (relativo alla velocità del tempo) - Arcata portata (Figura dell'arco) - Doppio punto - Sestina.

SEZIONE SECONDA: Settisilavo - Delle differenti posizioni - *Quarta posizione* (mano fissa) - Passaggio dalla prima alla quarta posizione - Mano avanzata - *Seconda posizione* (mano fissa) - Passaggio dalla prima alla seconda posizione - Le antecedenti posizioni - *Terza posizione* (mano fissa) - Staccato - Passaggio sino alla terza posizione - Riepilogo delle posizioni, *Prima manicatura* - Martellato - *Quinta posizione* (mano fissa) Passaggio delle cinque posizioni - *Sesta posizione* - Doppia legatura - *Settima posizione* - Scala cromatica - Circolo armonico - Norma generale per la digitazione di tutte le scale a due ottave - Corde doppie.

Parte Seconda. SEZIONE PRIMA: Esercizi prepotorii - Le ventiquattro scale a corde doppie col contrappunto - Mano alla larghezza di due toni e mezzo - Mano aggruppata - Capotasto - Modo di adoperare la Chiave di violino - Differenti segnature per Capotasto - Studio a capotasto fisso - Analisi della scala maggiore e minore coll'applicazione del capotasto sui singoli gradi ascendenti e discendenti. - Diversi sistemi per eseguire le scale a tre ottave - Studio per passaggio di tutte le posizioni col capotasto - Quarto dito adoperato sul capotasto - Volate, Portamento di voce - Settime diminuite - Per l'esecuzione dei passi uniformi - Scale a terze e seste, diatoniche e semitonate - Messa di voce - Segnature per le gradazioni di colore.

SEZIONE SECONDA: Carattere del Violoncello - Abbreviazioni per le momentanee varianti di movimenti, ecc. - Timbro - *Armonici* naturali, artificiali, doppii - Ottave - Decine - Abbellimenti - Cadenza, Corona - Picchettato - Strappate - Pizzicato - Colpi d'Arco - Saltellato - Arcata gettata e derivate - Due legate, due gettate - Una martellata, due gettate - Rollo - Tremolo - Arpeggio - Arco balzante - Abbreviazioni per le note e pause - Dell'espressione - Pastorale.

Parte Terza. NOZIONI D'ARMONIA: Triade - Tonalità - Tonica, Producente, Sottodominante - Differenti triadi - Consonanze e dissonanze - Settima di produttore - Leggi degli intervalli dissonanti - Moto - Rivolti - Modo antico e moderno d'armonizzare la scala - Numerica - Posizione - Scala minore - Dell'addizione di terze formanti gli accordi dissonanti - Leggi delle dissonanze primarie e secondarie - Differenti maniere di praticare le dissonanze primarie. - Cadenze - Progressioni - Pedale - Del Recitativo, modo d'accompagnarlo, esempio pratico - Cognizioni di Contrappunto, Imitazione, Canone, Fuga - Esempi pratici.

Parte Quarta. Dodici lezioni melodiche progressive con accompagnamento di Pianoforte.

Parte Quinta. Cinque duetti (in tre tempi cadauno) per due violoncelli di difficoltà progressiva.

PARTE PRIMA



SEZIONE PRIMA

IL VIOLONCELLO

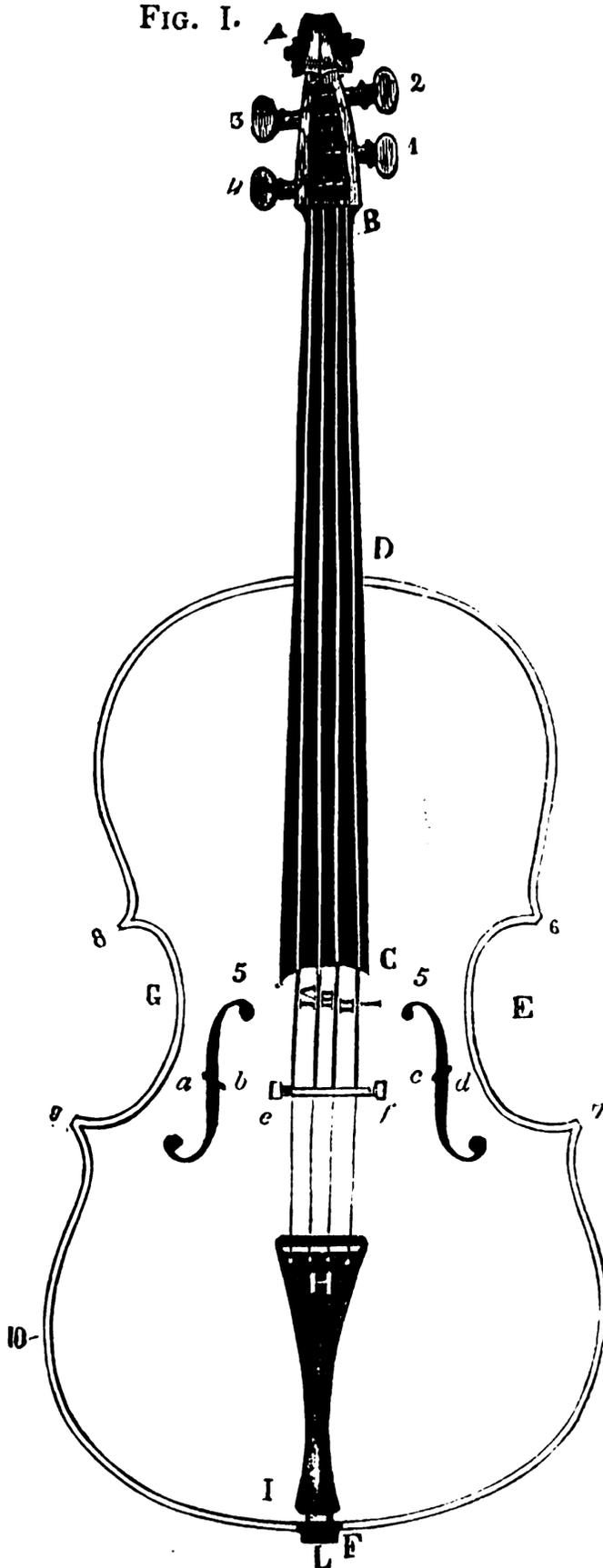
L'ARCO

SINGOLE PARTI

MANEGGIO

VIOLONCELLO DI PROSPETTO.

FIG. I.



A, RICCIO.

B, CAPOTASTO.

1 }
2 }
3 } BISCHERI.
4 }

L'incavo che trovasi sotto il Riccio sino al Capotasto si chiama BUSSOLO.

Dal B al C, TASTIERA.

D E F G, COPERCHIO.

Tutto il contorno del coperchio: ORLO, che fa parte integrale col FILETTO formato di quei tre fili che girano intorno.

Dai lati del Coperchio, ove forma i due seni nelle lettere E e G: CI.

H, CORDIERA.

I, PORTA CORDIERA.

L, BOTTONE.

La corda che tiene attaccata la cordiera al bottone si chiama: BRAGHETTA.

5 5, EFFE.

6 }
7 }
8 } ANGOLI del Coperchio.
9 }

a }
b }
c } TAGLI delle effe.
d }

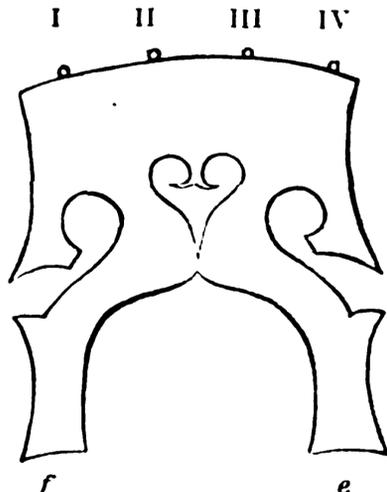
e e f, PIEDI del Ponticello, che devono trovarsi in linea retta coi tagli b c, e prestate attenzione che abbiano ad essere tagliati in modo da combaciare esattamente la curva che il coperchio fa sotto di essi.

I. }
II. } CORDE. Sono di minugia
III. } di pecora.
IV. }

La terza e quarta corda si chiamano ramate, perchè investite d'un filo di rame inargentato.

Migliore forma per fare un buon PONTICELLO.

FIG. II.



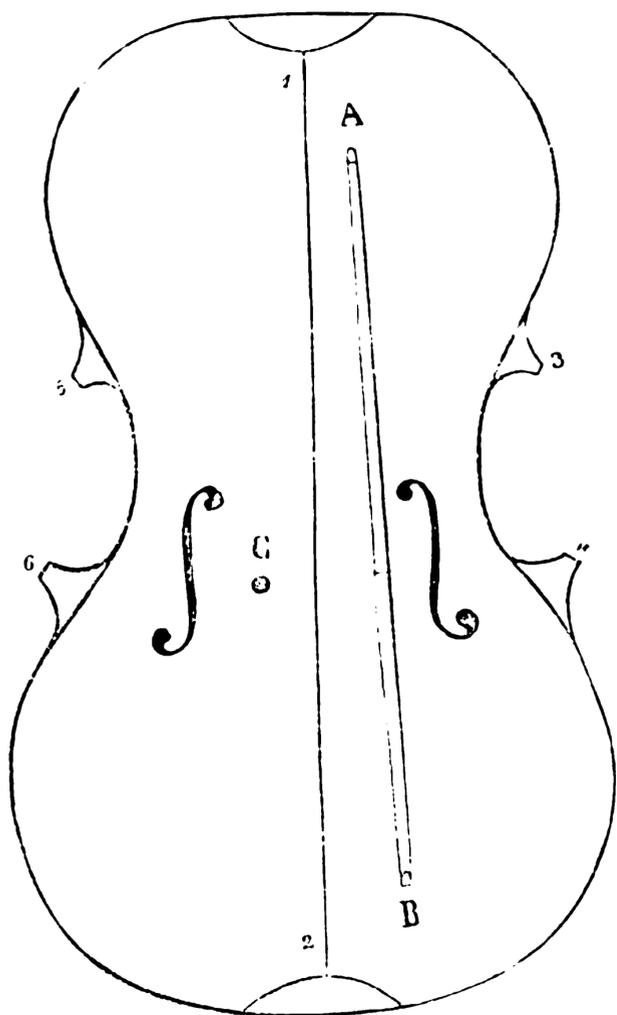
Scegliete il legno acero. Più l'istrumento sarà vecchio, meno il legno dovrà essere poroso.

Abbiate cura di tenere il Ponticello sempre diritto, dandogli una lieve inclinazione verso la Cordiera.

NB. La curva superiore, ove appoggiano le corde, deve essere più culminante sotto la terza corda, perchè altrimenti, essendo questa più sottile della quarta e seconda, andrebbe ad affondarsi. Per la stessa ragione bisogna sostenere la curva dalla parte della prima corda.

Interno del coperchio.

FIG. III.



A B, CATENA.

C, Punto per l'ANIMA, che è quel pezzetto di legno cilindrico che vedete appena sotto il piede del Ponticello dalla parte della prima corda.

La Catena deve essere posta in modo che il piede *e* del Ponticello posi sovr'essa. L'Anima di poco più d'un mezzo centimetro sotto al piede *f* dello stesso.

N. 1, 2, ZOCCHETTI.

N. 3, 4, 5, 6, CANTONI.

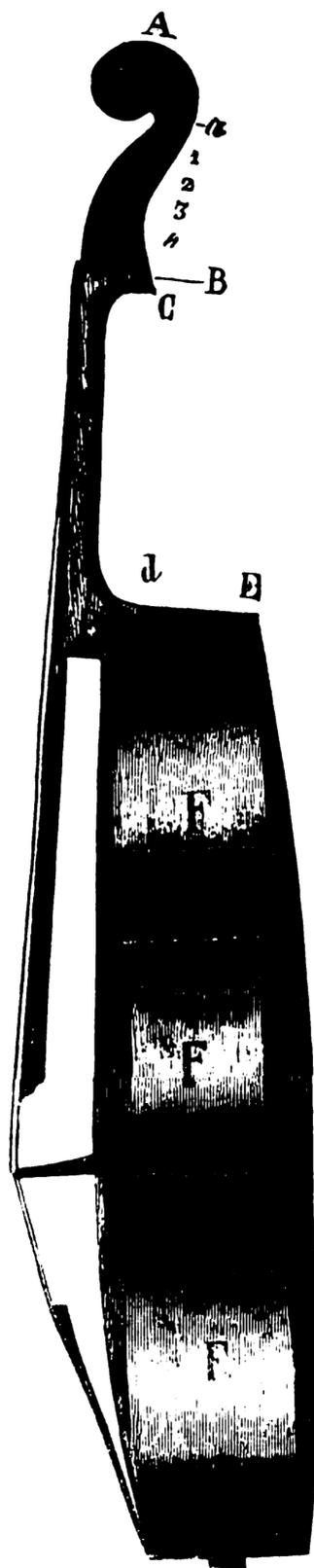
Bischerero.

PALETTA.

SPINA.

Violoncello di profilo.

FIG. IV.



A B, VOLUTA.

1
2
3
4 } FORI per bischeri.

a B, GANASCIA.

C, BECCO.

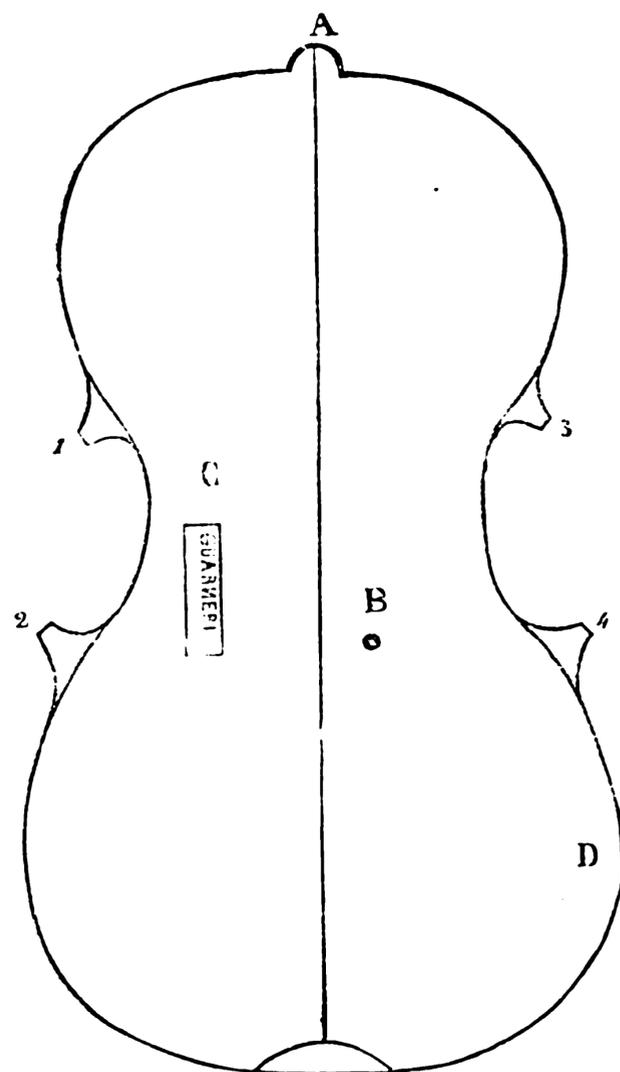
C D, ASTA del manico.

D E, ZOCCA del manico. Il punto *d* guscio.

F F F, FASCE, internamente sono orlate da due contraforti, che si chiamano CONTRAFASCE.

Interno del fondo.

FIG. V.



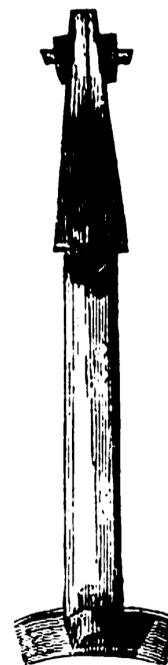
Il Fondo è fatto sulla stessa forma del Coperchio.

A, CASTAGNA.

B, Punto dell'anima.

C, Biglietto che porta il nome dell'autore, la patria e l'epoca.

1
2
3
4 } Angoli del Fondo.

Manico (visto posteriormente).

Dal Becco tutto in giro al Riccio sino sotto al Bussolo vi sono due incavi che si chiamano SCANNELLATURE.

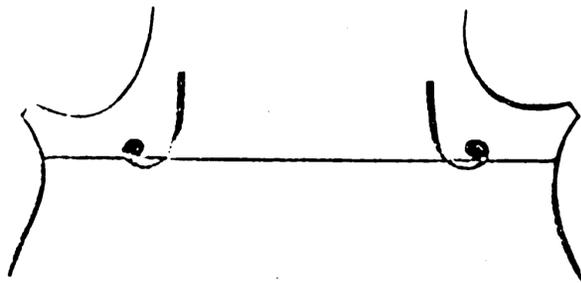
Coperchio, fasce e fondo costituiscono la così detta *Cassa armonica*. Il coperchio, che si chiama anche *Tavola armonica*, è sempre d'abete. Il resto della cassa è d'acero, oppure di pioppo, nel qual caso il manico è fatto generalmente della stessa qualità di legno delle fasce, che in non pochi vecchi strumenti è di faggio.

Quando il fondo è d'acero è fatto in due pezzi, ed è generalmente di uno solo quando è di pioppo. — I classici fabbricatori adoperarono indifferentemente queste qualità di legno, e se oggi si dà maggior pregio agl'istrumenti d'acero, è più pel vago aspetto delle vene di questo legno che per l'influenza ch'esso possa avere sulle qualità intrinseche dell'istrumento.

La vernice, che è forse il carattere primo per conoscere se l'istrumento è di buona mano, varia molto e di colore e di qualità. Le più apprezzate sono le rosse. Anche le gialle sono buone, se hanno in sè un certo dorato che molto vaghe le rende. E per darvi una regola generale, quando la vernice (se è anche grassa) vi lascia vedere bene i meati del legno, allora è di buona qualità. Prendete pure ad occhi chiusi un istrumento che vi si presenta con buona vernice, che difficilmente andrete errati.

Nonchè della vernice, molto ci sarebbe a parlare sulla forma degl'istrumenti, poichè ogni scuola ha caratteri distintivi. Amati, se non credè, stabilì la forma. Stradivari l'ingentilì. Guarneri la rese più maestosa. — Ma per distinguere bene queste tre maniere, ogni descrizione riesce vana se non vi si esercita l'occhio.

Ad ogni modo i buoni fabbricatori si ponno conoscere specialmente per la *pianta* delle *effe*, che devono essere postate in modo da trovare le sommità delle curve inferiori in retta corrispondenza colle sommità delle curve che il coperchio fa nelle parti rientranti degli angoli sotto ai *ci*.



Anche quando l'*effe* sembra fatta con una trancia, è buon indizio.

Le misure giuste pel violoncello sono:

Di quaranta centimetri dalla sommità della cassa armonica al punto ove appoggia il ponticello.

Di settantaquattro a settantasei centimetri tutta la lunghezza della cassa armonica.

L'asta del manico deve avere cinque settimi della lunghezza della tavola armonica al ponticello.

Se avete la fortuna di trovare un violoncello di autore classico che sia ancora intatto, non abbiate scrupolo a farlo montare alla moderna. Fateci cambiare la catena in altra più robusta, chè altrimenti la montatura odierna gravitando più che l'antica sul coperchio, lo farebbe abbassare da quella parte a gran scapito della voce e a detrimento dell'istrumento.

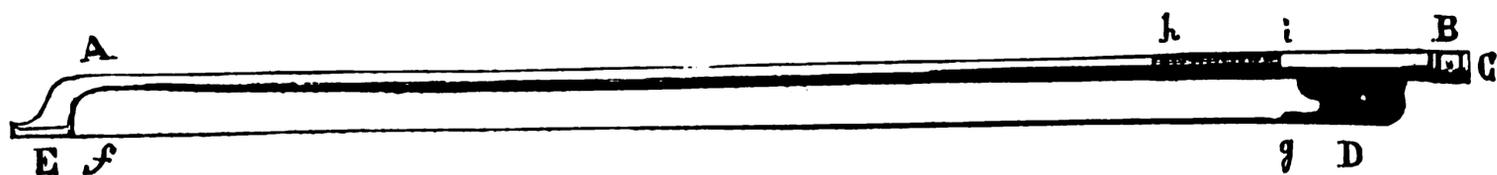
La tastiera fatela fare d'ebano della lunghezza di cinquantanove centimetri circa, ed avvertite che, come il ponticello, abbia la stessa curva, per equilibrare il tasteggio sulle corde.

La cordiera sia anch'essa d'ebano lunga circa ventidue centimetri.

Il migliore legno pei biscari è il giuggiolo, ed in mancanza, il pomo o il pero selvatico. Non adoperate l'ebano, che troppo facilmente scivola.

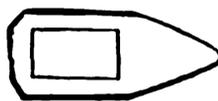
Non dimenticate, ogni qualvolta avete finito di adoperare l'istrumento, di pulirlo bene prima di riporlo nella sua custodia, ponendo riguardo a non raspare la vernice.

ARCO e parti che lo compongono.

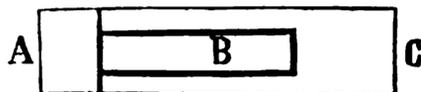


A B, BACCHETTA; C, BOTTONE; D, TALLONE; E, NASETTO O PUNTA; f g, CRINI; h i, LEGATURA.
 Il nasetto visto di prospetto presenta la:

SCARPETTA



Il Tallone visto di prospetto presenta:



A, VERETTA; B, COPERTINA; C, LASTRINA della fornitura.

Levate il bottone e gli vedrete affrancata la *Vite* che tiene fisso il tallone alla bacchetta.

Levando la veretta e la copertina al tallone, vedrete un bucolino al quale si dà il nome d'*Incassatura*, che, come quella che si trova nel nasetto, serve a tenere fissi i crini mediante una piccola *Bieta*.

Anche l'arco tenetelo ben pulito, e non dimenticate di rallentare i crini quando avete finito di suonare. Suonando, dategli la tensione fino a che i crini e la bacchetta saranno paralleli.

La lunghezza più comune dell'arco è di centimetri sessantasette dall'A al B.

L'attuale forma dell'arco la dobbiamo al celebre violinista compositore Giovanni Battista Viotti (nel 1790).

Modo di tenere il Violoncello.

Scegliete una sedia la cui altezza vi arrivi all'estremità superiore dello stinco. — Sedete sul davanti della sedia. Allungate un po' la gamba sinistra, ritirate di poco la destra ed abbiate cura che i piedi posino piatti.

Tre punti vi serviranno d'appoggio per affrancare il violoncello fra le gambe.

I. L'angolo N. 3 del fondo (vedi figura V) appoggiatelo sulla coscia sinistra vicino al ginocchio.

II. Il punto 10 dell'orlo del coperchio (vedi figura I) appoggiatelo appena sotto al polpaccio della gamba destra.

III. Il punto D del fondo (vedi figura V) mettetelo aderente al polpaccio della gamba sinistra. — Stringete l'istrumento approssimando i calcagni.

Avvertite che il violoncello non vi faccia pressione sul petto. Tenete il corpo ben dritto e le spalle in bilancia.

Dell'Arco.

« *L'archet*, cette baguette magique, à l'aide de laquelle le grand artiste nous émeut le cœur et l'imagination, ce talisman qui nous transporte hors du monde réel et nous fait éprouver les plus ineffables « jouissances de l'idéal; » come esclamava l'illustre maestro Fétis, è oggetto sul quale dovete particolarmente fermare la vostra attenzione; poichè con questa bacchetta magica, con questo talismano invano tentereste di far provare le più ineffabili gioie dell'ideale, se non ne conoscete perfettamente il maneggio.

Maniera di tenere l'Arco (1).

Coll'estremità dell'anulare della destra mano andate a toccare la veretta del tallone. Appoggiate la seconda falange dell'indice sulla bacchetta vicino all'estremità (*h*) della legatura. Col polpastrello dell'ultima falange del medio, lambite i crini, e incontro alla seconda falange dello stesso dito serrate, coll'estremità del pollice (che terrete ben diritto), la bacchetta dell'arco. Il mignolo lasciatelo cadere naturalmente verso il bottone. Tenete le dita alquanto approssimate, e date a tutta la mano una certa rotondità da sembrare ch'essa riposi sull'arco piuttosto che sostenerlo (2).

Positura dell'Arco.

Affrancato l'arco come dissi sopra, appoggiate la punta sulla [seconda corda, alla distanza di sette centimetri circa dal ponticello, di maniera che la corda e l'arco formino un angolo retto. Fate prospettare il dorso della mano come quello dell'avambraccio; e la mano e tutto il braccio siano in linea retta sino alla punta della spalla.

Movimenti d'Arco.

I principali movimenti d'arco sono tre: *Su, Giù, Voltare.*

Su, quando si spinge l'arco dalla punta al tallone.

Giù, quando si tira l'arco dal tallone alla punta.

Voltare, quando si fa passare l'arco da una ad altra corda.

Si spinge l'arco piegando il braccio.

Si tira l'arco stendendo il braccio.

Si volta l'arco alzando od abbassando la mano.

Quando piegate, o stendete il braccio, primo e principale motore sia l'avambraccio, facendo centro di movimento il gomito. — Il braccio, dal gomito alla spalla, movetelo il meno possibile; tenetelo come corpo di reverso che ajuti l'avambraccio a far arrivare l'arco sia al tallone, sia alla punta. — La mano deve figurare appesa al braccio per mezzo d'una cerniera (che è il polso), il di cui naturale peso l'obbliga a stare sempre perpendicolare, qualunque sia la movenza del braccio.

La voltata dell'arco praticatela così:

Appoggiate la punta dell'arco sulla seconda corda. — Alzando la mano, dalla seconda passate sulla prima corda. Fate attenzione che la bacchetta dell'arco non tocchi la corda. — Tornate sulla seconda corda, passate sulla terza abbassando la mano. — Dalla terza passate sulla quarta abbassando ancora più la mano.

Siccome poi la mano nel voltare l'arco descrive una curva più o meno ampia, secondo la lunghezza del raggio, che si misura dal punto d'appoggio dell'arco sulla corda al tallone; così quando vi troverete col l'arco in punta, non bastando il solo movimento della mano per passare specialmente dalla terza alla quarta corda, sarete obbligati a sussidiare la voltata abbassando l'avambraccio. Fatelo, ma abbiate cura di tenere ben fermo il gomito.

Al polso, a cui è dato la speciale incombenza di voltare l'arco, date la maggiore agilità possibile se volete che la mano sia sempre perpendicolare; unico mezzo per conservare all'arco, in qualunque punto lo adoperiate, la posizione orizzontale colla corda; condizione indispensabilissima per potere cavare dall'istrumento suoni simpatici e di tutte le gradazioni.

(1) L'istruttore presenti l'arco al suo alunno, gli faccia applicare le dita uno per uno col processo qui indicato, ed a lui solo l'abbandonerà quando vedrà che tutta la mano sarà al posto voluto.

(2) Applicando la pece ai crini dell'arco, cominciate dalla parte del tallone dandoci molta confricazione, poscia, lasciando scorrere l'arco con leggerezza, mandatelo alla punta, ove pure darete molta confricazione, indi leggermente rimandate l'arco al tallone per ripetere l'operazione sino a tanto che una ragionevole quantità di pece sia stata applicata.

Dell'Intonazione.

Alla mano sinistra è data l'incombenza dell'intonazione. — Gran maestro di questa mano è l'orecchio, e se la natura non ve n'ha regalato uno buono, è un affare ben serio riescire ad intonare perfettamente, in ispecie sul violoncello, che fra gl'istrumenti d'arco è il più sensibile alla stonazione, in causa dell'affinità della sua voce con quella umana.

Ad ogni modo l'arte può venire in soccorso dei deboli, e quando possiate rendere l'occhio abituato a misurare esattamente sulla corda la distanza che corre fra un suono e l'altro, anche l'orecchio a poco a poco si può perfezionare. E ciò dico per esperienza.

A tale scopo vi presento qui una figura geometrica che, ridotta alla proporzione della lunghezza della corda del vostro strumento ed applicata alla tastiera, vi presenterà lo scomparto esatto dei punti ove dovete comprimere la corda per ottenere la perfetta corrispondenza dei suoni.

Suppongo *A B* la corda *la*, dal capotasto al ponticello. Notate che accorciando la corda d'un diciottesimo, essa rende il suono di mezza voce più acuto. Perciò i dodici scomparti sino al punto *C* vi danno i dodici semitoni della scala cromatica.

A questo punto *C* vi troverete alla metà della corda.

Siccome poi dividendo una corda in due parti eguali, si ha l'ottavo suono della scala diatonica, e ciò in causa che una metà d'una corda dà doppio numero di vibrazioni dell'intera, così al punto *C* avrete l'ottava del *la A B*.

Continuate l'operazione, ed avrete la seconda ottava al *D*, la terza all'*E*, ecc.

Se avete qualche cognizione di geometria (che per chi si dedica allo studio d'un istrumento d'arco sarebbe cosa utile), troverete facilissimo ridurre ed applicare lo scomparto della corda, come v'indica questa figura, alle proporzioni di quella del vostro istrumento.

Tensione e proporzionata grossezza delle corde.

La forza di tensione delle quattro corde del violoncello è di 52 chilogrammi compartiti 13 per corda, e bisogna aver cura che lo scomparto sia esatto, risultando da ciò la perfetta sonorità su tutta l'estensione dell'istrumento.

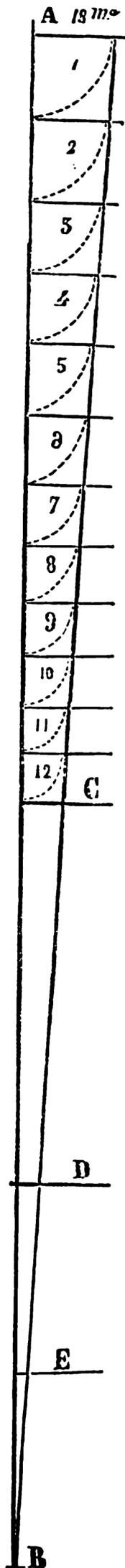
L'equilibrio di tensione delle corde dipende dalla proporzionata grossezza di esse, la quale deve essere tanto maggiore quanto più è grave il suono che devono rendere.

Se la terza e quarta corda le vedete in proporzioni più sottili di quello che dovrebbero essere, egli è perchè il peso del filo di cui sono ramate rallenta le vibrazioni della corda.

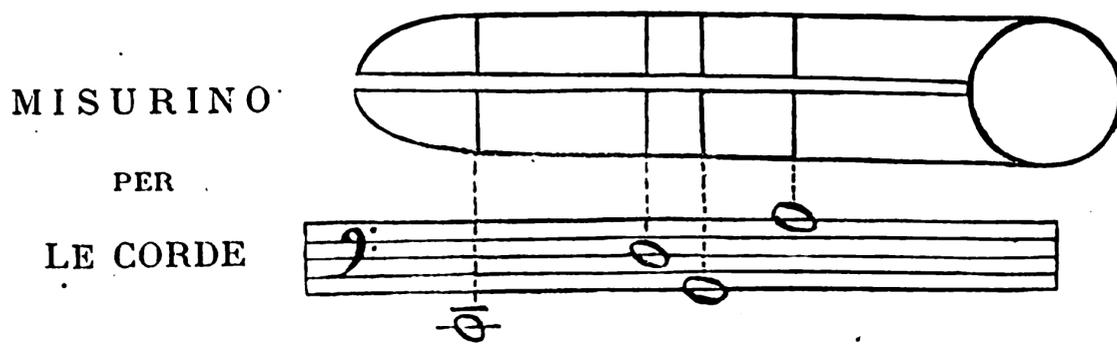
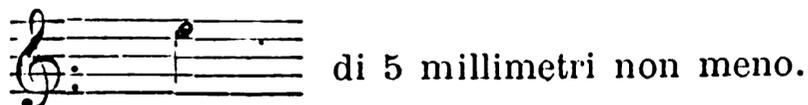
Il filo migliore per ramare le corde è il rame inargentato.

Fissata la grossezza delle corde, provvedetevi d'un misurino; ad esso attenetevi sempre, ed il vostro istrumento risponderà sempre bene.

Quando studiate, sopportate, se volete, quelle corde che danno un suono gramo; ma non soffrite quelle che sotto la pressione del dito non si trovano in esatta corrispondenza di quinta naturale. Vi guastereste la mano ed anche l'orecchio, se natura non ve n'ha dato uno finissimo.



Riguardo all'altezza delle corde regolatela in modo che la prima corda disti dalla tastiera, al punto



Positura della mano sinistra ⁽¹⁾.

Ponete l'estremità dell'indice della sinistra mano sulla prima corda, alla distanza precisa d'un tono dal capotasto. Successivamente abbassate il medio, l'annulare ed il mignolo alla distanza di mezzo tono l'uno dall'altro. — Tenete colle quattro dita compressa la corda. L'estremità del pollice (dito che terrete alquanto teso) appoggiatelo contro il culmine del dorso dell'asta, poco sotto al livello dell'indice. Sporgete alquanto il dorso della mano di modo che fra il palmo e l'asta ci sia un vuoto, e date a tutto il braccio una rotondità naturale.

Movimento delle dita.

Le dita si innalzano e si abbassano.

Innalzando il dito, abbiate speciale cura di non divergerlo dal suo punto fisso.

Abbassando il dito fate che piombi sulla corda come colpo di martello. A tale effetto tenete immobili la seconda e terza falange delle dita, e solo motore sia la prima falange.

(1) Tenete le ugne corte onde possiate col solo polpastrello comprimere le corde.

TEORIA E PRATICA

MASSIME

Per correggere un difetto bisogna ricordarsi d'averlo.

L'alimento dell'istruzione deve essere elaborato nella mente dell'apprendista, come il cibo nello stomaco del ruminante.

Suono.

Il suono si cava dal Violoncello facendo vibrare le corde; e la velocità della vibrazione determina il suono che è:

GRAVE, quando la velocità è minore.

ACUTO, quando la velocità è maggiore.

La nota più grave del violoncello dà 130 1/2 vibrazioni semplici per ogni minuto secondo, e la più acuta, comunemente usata dai concertisti, dà 3480 vibrazioni per ogni minuto secondo (1).

In complesso sono 58 suoni, de' quali sette soli sono i principali, e che perciò si chiamano:

I SETTE SUONI PRINCIPALI DELLA MUSICA

denominati:

DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI (2).

Tutti gli altri suoni derivano da ripetizioni, alterazioni o diminuzioni di questi sette principali, come vedrete in seguito.

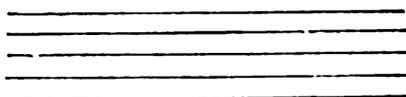
Nota.

I suoni vengono rappresentati da un piccolo circolo ellittico, che si chiama:

NOTA ○ (3)

Rigo.

La nota, perchè abbia ad individuare il suono, la si colloca ora sopra, ora frammezzo a cinque *linee parallele*, il cui complesso si chiama:

RIGO 

(1) Dal  al  secondo il corista normale di Parigi.

(2) Guido D'Arezzo, monaco benedettino (secolo XI), diede il nome ai suoni cavandolo dai capoversi dell'inno a S. Giovanni:

Ut queant laxis,
Resonare fibris
Mira gestorum,
Famuli tuorum
Solve polluti,
Labii reatum

Saucte Johannes.

Tre secoli dopo Wander-Putten dà il nome di *Si* al settimo dei principali suoni.

Dōni (1640) cambia il nome *Ut* in *Do*.

Si è pure costumato d'indicare i sette suoni principali colle prime sette lettere dell'alfabeto, e precisamente così:

A	B	C	D	E	F	G
<i>La</i>	<i>Si</i>	<i>Do</i>	<i>Re</i>	<i>Mi</i>	<i>Fa</i>	<i>Sol</i>

(3) Per non ingombrare la mente dello scolaro con tanta teoria, che all'occorrenza gli può essere sfuggita, trovo più logico somministrargli soltanto quella che gli abbisogna, lezione per lezione.

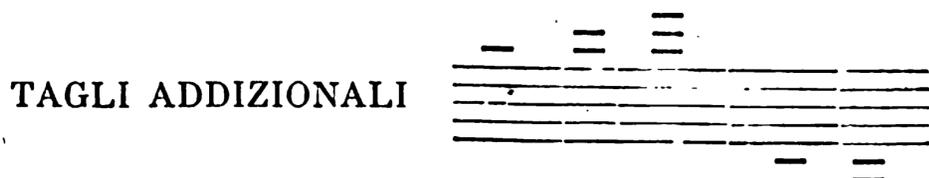
Gli interstizii fra una linea e l'altra si chiamano SPAZII.

Tanto, le linee quanto gli spazii si numerano da sotto in su, onde si dice *prima linea* l'inferiore, *seconda linea* quella che le sta immediatamente sopra, ecc. *Primo spazio* quello che sta fra la prima e seconda linea, e via discorrendo.

Tagli addizionali.

Siccome il complesso dei suoni, come potete facilmente immaginare, non può contenersi nello stretto limite del rigo, così quando occorre eccedere, sia verso l'acuto, sia verso il grave, si adoperano delle lineette addizionali, e tante quante occorrono a significare analogamente i suoni che si vogliono rappresentare.

Queste lineette si chiamano:



che, come vedete, tengono luogo di altre linee e spazii.

Corde del violoncello.

Le quattro corde del violoncello rendono quattro differenti suoni:

La prima corda,	rende il suono	LA
La seconda »	»	RE
La terza »	»	SOL
La quarta »	»	DO

Le note che rappresentano questi quattro suoni sono collocate sul rigo così:

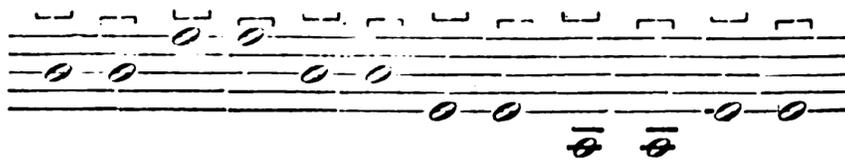


Ora rammentate tutto quanto vi dissi parlando *dell'arco*, ed esercitatevi sulle quattro corde.

Il segno  indica il movimento in giù,

Il segno  indica il movimento in su.

Adoperate sempre tutto l'arco e ponete particolare attenzione alla qualità del suono che cavate, il quale deve essere: *leggiere, limpido, uguale* (1) per tutta la sua durata, e guardatevi bene, nello staccare il movimento d'arco, dal dargli quella momentanea ruvidezza che finisce a rendere abituale lo suonare a spintoni.



Esercitatevi più che potete, senza mai dimenticare le tre qualità che deve avere un bel suono, e senza interruzione, appena finita la riga (in pratica si dà anche il nome di *riga* al rigo) tornate da capo. Ma appena vi sentite stanchi fermatevi, e prima di ricominciare aspettate vi sia passato quell'indolimento che sempre produce un esercizio al quale non s'è ancora abituati.

(1) Più il punto d'appoggio dell'arco sulla corda s'allontana dal tallone, più il suono s'affievolisce; così per mantenere l'uguaglianza di forza al suono bisogna dare all'arco tanta maggiore pressione quanto più stendete il braccio.

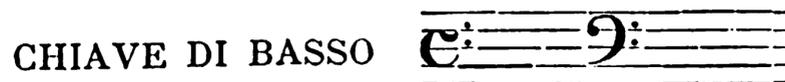
Chiave.

La chiave è un segno che serve a fissare il nome alle note.

La nota, come avete veduto, prende sul rigo il posto analogo all'acutezza o gravità del suono che essa rappresenta. — Il rigo quindi può chiamarsi il *Fonometro* della musica, i cui gradi sono marcati dalle linee e dagli spazii, e questi gradi non potrebbero essere misurati, se non ci fosse quello che fissa il punto di partenza, sia verso l'acuto, sia verso il grave.

Questo punto, o nota, viene fissato dalla chiave.

Pel violoncello si fa uso della chiave di *Basso*, detta anche di *fa*, perchè dà il nome di *fa* a quella nota posta sulla stessa linea nella quale ha sede la chiave, che è la quarta linea.

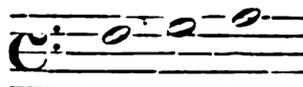


(Manoscritto) (Stampa)

I due punti che seguono la chiave si mettono per rendere più decisa la sua posizione.

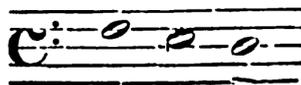
Nell'ordine che vi ho indicato i sette principali suoni *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si*, sono ascendenti.

Invertite l'ordine: *Si, La, Sol, Fa, Mi, Re, Do*, sono discendenti. Ora ponete il *fa* e fatelo ascendere di grado in grado, avrete:



fa sol la

Fate discendere il *fa* ed avrete:



fa mi re

Continuate l'operazione sino al  rammentando per quest'ultimo l'ufficio dei tagli addizionali.

Tempo, Battuta, Stanghetta, Aspetto.

Si dà il nome di *Tempo* a quell'indicazione che stabilisce gli elementi di cui è composta la *Battuta*. Per stabilire questi elementi venne fissata un'unità di misura, detta:

TEMPO ORDINARIO *C*

il quale rappresenta il valore del circoletto ellittico.

Siccome poi il tempo ordinario si divide in quattro parti *isocrone* (1) dette quarti, e questi quarti si marcano (colla mano od altro) due in battere, abbassando, e due in levare, alzando, così al complesso di queste quattro ripartizioni si dà il nome di:

BATTUTA.

La nota quindi che ha la *figura* di un circolo ellittico ha il valore, o durata, dei quattro quarti che costituiscono la battuta del tempo ordinario.

Finita una battuta ne può susseguire un'altra ed altre cento, per cui per ben distinguerle si mette fra esse un segno di demarcazione chiamato:



(1) Da *isocrono*: uguaglianza di tempo nei movimenti. Ne avete un'idea esatta nelle oscillazioni di un pendolo. Questo movimento lo sentiamo per naturale istinto; fate osservazione ai vostri passi quando camminate!

La battuta invece d'un suono può contenere un *Aspetto*, vale a dire un silenzio della durata di quattro quarti.

Il seguente segno rappresenta la:



Divisione parlata.

Prima d'eseguire sul violoncello i seguenti esercizi e studii, leggete le note, e pronunciandone il nome tenete prolungata la voce per tutto l'intero valore che esse rappresentano, mentrechè colla mano marcherete il tempo (i primi due quarti in battere ed i secondi due in levare).

Esercizio che si chiama: *Divisione parlata.*

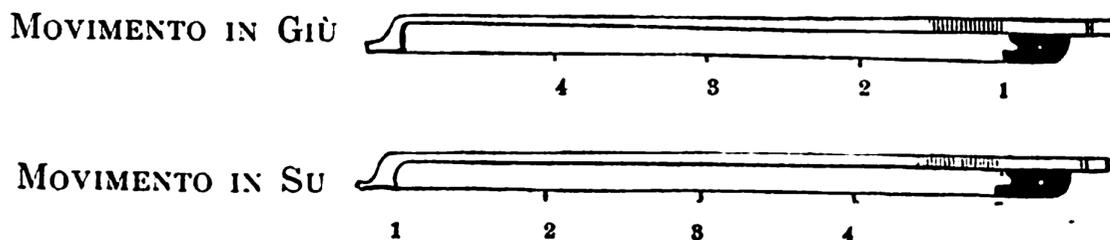
Quando suonate non abitatevi a marcare il tempo col piede, o testa, o schiena (come in alcuni accade), nè tampoco coll'inflessione dell'arco, che sarebbe difetto peggiore, poichè se i primi vezzi si fanno vedere, l'ultimo si fa sentire. Ed abbiate per massima, quando cadete in errore, di correggerlo senza manifestarlo con superflue smorfie.

Segnature.

La corda vuota si segna	0
L'indice »	1
Medio »	2
Annulare »	3
Mignolo »	4

Avvertenza.

La velocità che darete al movimento dell'arco sia regolata in modo da impiegare, per ciascun quarto di battuta, l'adeguata porzione.



L'istruttore dovrà prima, con analoghe interrogazioni, poscia col fare eseguire, accertarsi che lo scolaro abbia perfettamente compreso lo spirito degli Esercizii che precedono gli Studii, e lasciare, per questi, a lui libera l'interpretazione. Avrà altresì cura di abituare lo scolaro a dare con ciascun dito la necessaria equilibrata pressione sulla corda, influendo essa sull'intonazione; non che (sino allo studio 36) abituarlo a mantenere sempre il movimento del tempo giusto. (V. MOVIMENTO, *Media comparativa*).

Ciò per dar luogo all'applicazione di que' *principii generali* che di mano in mano andrò esponendo.

PRIMA POSIZIONE.

mano stretta (V. Fig. V. Tav. II.)

NOTE SULLA PRIMA CORDA.

0 1 2 (*) 4
la si do re

ESERCIZIO.

1° STUDIO.

NOTE SULLA SECONDA CORDA.

0 1 2 4
re mi fa sol

ESERCIZIO.

2° STUDIO.

NOTE SULLA TERZA CORDA.

0 1 3 4 (**)
sol la si do

ESERCIZIO.

3° STUDIO.

(*) Tenete ferme le dita mano mano che le abbassate e quantunque il terzo dito (pel momento) non s'impieghi, quando abbassate il quarto, fatelo contemporaneamente cadere sulla corda nel posto ad esso voluto.

(**) L'osservazione fatta pel terzo dito, applicatela al secondo. 2242 m. a.

NOTE SULLA QUARTA CORDA.

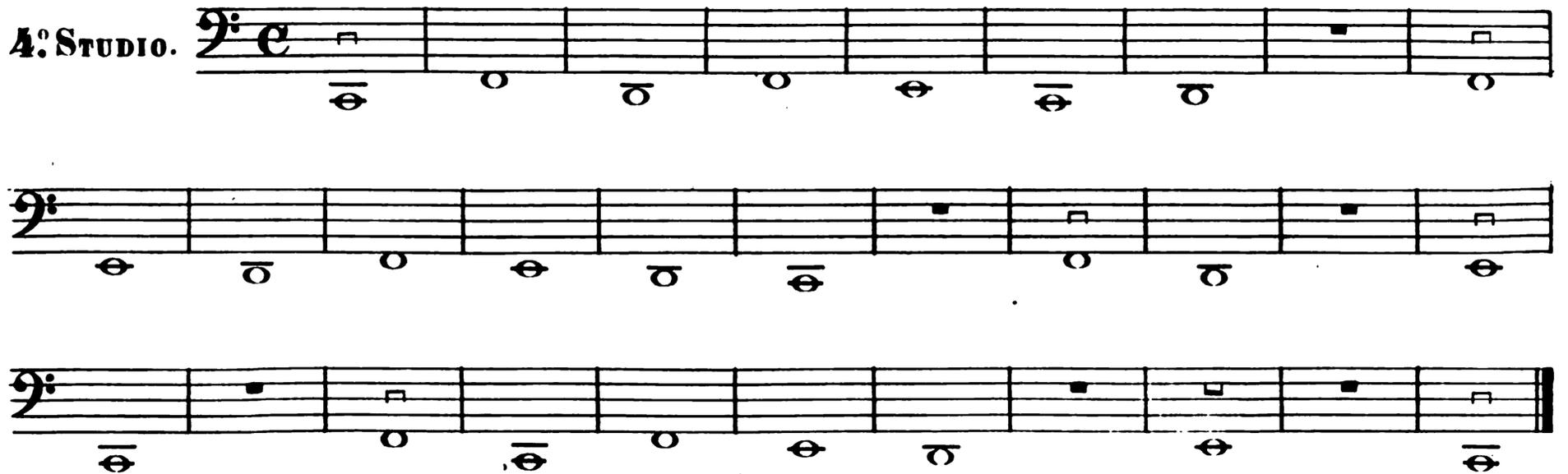
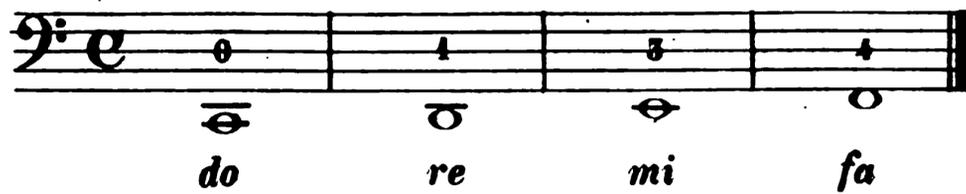


FIGURA.

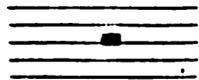
La figura rappresenta il valore della nota. State a udire una cantilena!..

Oltre l'ondulante passaggio dal grave all'acuto, vi sentite il succedersi dei suoni or lunghi, or brevi— Siccome la figura rappresenta il valore della nota, come si è detto, così, ogni qual volta voglio variare il valore devo variare la figura che lo rappresenta.

Se quindi invece d'una nota di quattro quarti, me n'abbisognano due da due quarti, taglierò il circoletto in due parti uguali (ϕ) E perchè queste due note abbino a presentarsi all'occhio ben distinte, si scrivono separate:

(ϕ ϕ).

Se poi voglio adoperarne una sola di queste note, metto al luogo di quella che voglio sopprimere il segno equivalente d'aspetto.



Notate che il segno che rappresenta l'intera battuta d'aspetto è uguale a quello che ne rappresenta la metà, colla differenza che per indicare la prima, il segno si mette sotto la quarta linea, e per indicare la seconda, sopra la terza.

Le figure, a seconda del valore che rappresentano, hanno un nome proprio.

A quella di quattro quarti, che è l'intero, si dà il nome di *Semibreve* O

A quella di due quarti, che è la metà, si dà quello di *Minima* ϕ che si scrive anche colla gamba in sù O

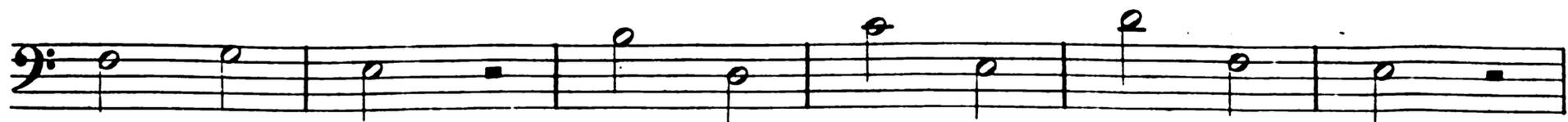
AVVERTENZA.

Adoperate tutto l'arco eseguendo le note da due quarti, coll'adeguata porzione.

D. C.

Abbreviazione delle parole *Da Capo* il cui significato è chiarissimo. Solamente che, quando non sono seguite d'altro, eseguirete ancora una volta sola, e se il compositore vuole eseguito il tratto più volte, lo fissa col numero analogo di 2. 3. ecc.

PRIMA E SECONDA CORDA.



(*) Quando al principio di battuta non c'è il segno pel movimento d'arco. S'incomincia in giù.

(**) Tenete ben ferme le quattro dita sulla seconda corda e libera la prima.

LE QUATTRO CORDE.

ESERCIZIO.

7° STUDIO.

INTENSITÀ DEL SUONO.

L'intensità del suono acquista tanto maggior forza quanto è maggiore la pressione dell'arco sulla corda. Ma ponete riguardo, che:

Per conservare l'uguaglianza all'intensità del suono bisogna impiegare la *forza* di pressione in ragione inversa della *velocità* che date all'arco, perchè la velocità supplisce alla forza. Ciò per legge fisica.

E voi stessi avrete di già sperimentata questa verità poichè, il suono vi sortirà più forte eseguendo note da due quarti, di quello che vi sortirà eseguendo note da quattro quarti. Dal che n'è causa un po' l'esercizio. (Ciò, vi persuada che la forza s'ottiene coll'esercizio, e sola vostra cura, per ora, sia quella di cavare un suono uguale e limpido.)

Ma più dell'esercizio si è, che: Avendo voi impiegato uguale forza di pressione, tanto per le semibrevi, come per le minime, e nell'esecuzione di queste raddoppiata la velocità dell'arco, così, la doppia velocità ha raddoppiata l'intensità del suono.

Nell'eseguire pertanto l'Esercizio e lo Studio N°8. abbiate cura di conservare alle due figure l'uguaglianza d'intensità, ciò che otterrete alleggerendo l'arco nell'eseguire le minime.

ESERCIZIO.

ACCIDENTI.

Gli accidenti sono segni che si antepongono alle note per elevarle od abbassarle dal naturale loro suono.

Questi accidenti sono:

Il diesis (#) che eleva il suono di mezza voce.

Il bemolle (b) che abbassa il suono di mezza voce.

A questi va aggiunto il doppio diesis (x, o ##) che eleva d'un tono; ed il doppio bemolle (bb) che abbassa d'un tono.

L'accidente non solamente esercita la sua influenza sulla nota alla quale viene anteposto, ma ben anco su tutte le altre dello stesso nome che si trovano sino alla fine della battuta. Passata la stanghetta l'accidente s'intende levato. (o)

Il bequadro (q) distrugge l'accidente durante la battuta.

Alle due figure che conoscete, aggiungetene una terza del valore di un quarto di battuta. Si chiama:

Semiminima  Equivalente segno d'aspetto \sphericalangle

RITORNELLO.

È un segno che ne chiama un altro, e s'intende che tutte quelle battute, che poi questi due segni includono, si devono replicare. Questo segno:  chiama l'altro: 

Se durante il pezzo trovate solamente il secondo segno:  Allora tornate da capo, poi senza interruzione, seguitate. I ritornelli si possono mettere anche nelle suddivisioni delle battute.

TUTTO L'ARCO



ESERCIZII.



(o) Questa regola va soggetta ad una eccezione come a suo tempo vedremo.

(oo) Osservate che col terzo dito nell'ascendere fate  e nel discendere . Sono due note che hanno lo stesso suono, e che perciò si chiamano: Omologhi.

B

C

9° STUDIO.

(*) Col primo dito prendete la quarta e terza corda.

(**) Col quarto dito prendete la seconda e prima corda.

(***) Nelle frazioni, a compimento di battuta, quando il numero dei movimenti d'arco è pari, s'incomincia in giù.

ESERCIZIO. *D.C.*

Musical staff in bass clef with a common time signature (C). The staff contains a sequence of notes and rests, ending with a double bar line and the marking "D.C." (Da Capo).

10° STUDIO. *D.C.*

Musical staff in bass clef with a common time signature (C). The staff contains a sequence of notes and rests, ending with a double bar line and the marking "D.C." (Da Capo).

Musical staff in bass clef with a common time signature (C). The staff contains a sequence of notes and rests, ending with a double bar line.

Musical staff in bass clef with a common time signature (C). The staff contains a sequence of notes and rests, ending with a double bar line.

Musical staff in bass clef with a common time signature (C). The staff contains a sequence of notes and rests, ending with a double bar line.

Musical staff in bass clef with a common time signature (C). The staff contains a sequence of notes and rests, ending with a double bar line.

Musical staff in bass clef with a common time signature (C). The staff contains a sequence of notes and rests, ending with a double bar line.

11° STUDIO. *D.C.*

Musical staff in bass clef with a common time signature (C). The staff contains a sequence of notes and rests, ending with a double bar line and the marking "D.C." (Da Capo).

Musical staff in bass clef with a common time signature (C). The staff contains a sequence of notes and rests, ending with a double bar line.

Musical staff in bass clef with a common time signature (C). The staff contains a sequence of notes and rests, ending with a double bar line.

Musical staff in bass clef with a common time signature (C). The staff contains a sequence of notes and rests, ending with a double bar line.

L'ottavo di battuta, si chiama Croma  Si scrive, come vedete, con un taglio nella gamba; Scrivendo più crome di seguito, il taglio si pratica generalmente Così:  segno d'Aspetto 7



Eseguendo le crome adoperate quella porzione d'arco indicata dalla figura sopra, dal punto A al B

ESERCIZII.

(*)

A  *D.C.*

B 

 *D.C. tre volte poi segue subito*



12° STUDIO. 









(*) Quando impiegate poca porzione d'arco, restate immobile dalla spalla al gomito dove farete centro di movimento per piegare e stendere il braccio. Questo movimento si chiama: **Sciolto.**

13° STUDIO. ^(*)

(*) Adoperate l'arco dal C all' A seguendo, pel maneggio dell'arco, la massima espressa a piedi della pagina antecedente.



(*) Restate in punta per tutte quattro le crome.

(**) Tutte le seguenti crome sul tallone.

SCALA DIATONICA.

La scala musicale, come qualunque altra scala, è formata di gradini, ed i gradini sono rappresentati dalle note che si chiamano: *Gradi*.

Scala diatonica poi vuol dire: *Scala del tono*.— Ed il tono porta il nome di quella nota che si prende pel primo grado della scala. Nota che perciò si chiama: *Tonica*.

Si possono adunque fare tante scale quante sono le note, si naturali che diesate o bemollizzate.

La scala di *Do*, per essere ella formata dalla successione dei sette suoni principali, è quella che serve di norma per costituire tutte le altre.

Si avverta che, giunti al settimo suono ci sentiamo trascinati ad ascendere all'ottavo, che è la ripetizione del primo.— Per questa forza che ha il settimo suono della Scala, gli si da il nome di: *Sensibile*.

Ora prendete il Violoncello— Avvertite che dalla vuota al primo dito, come dal quarto dito all'immediata vuota passa la distanza d'un tono; e che ciascun dito si trova, l'uno dall'altro, alla distanza di mezzo tono. (Semitono)

Passiamo all'analisi della scala di Do.

ANALISI.

SCALA DI DO.

GRADI

Come vedete la scala diatonica di Do, è costituita di cinque toni e due semitoni, e questi trovansi fra il terzo e quarto, ed il settimo ed ottavo grado della scala.

Formiamo ora un'altra scala, prendendo per *Tonica* il Sol:

Se lasciassi così questa scala non avrei fatto che ripetere la scala di Do partendo dal Sol.

Per renderla dunque diatonica di Sol, devo uniformarla alla costituzione di quella di Do, ed ecco che sono necessitato a mettere il # al Fa.

GRADI

Per la stessa ragione devo mettere il b al Si a quella di Fa.

GRADI

Per non accrescere il numero dei segni durante il pezzo; gli accidenti portati dal tono, si mettono alla Chiave, cioè, fra la chiave ed il tempo.

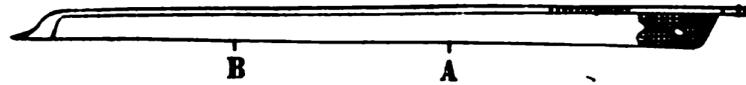
Tono di Sol *Tono di Fa*

N.B. L'istruttore faccia, d'ora in avanti, costruire allo scolaro la scala relativa al tono degli esercizi e studi che seguono.

AVVERTENZA.

Eseguite il seguente Esercizio e Studio N°16. a mezzo Arco **A B** dandogli un attacco deciso.

Ponete attenzione al suono che non diventi *ruvido*, e date al polso la maggior elasticità possibile tanto più che in questo Studio, più che negli antecedenti, si pratica molto la voltata d'arco.



ESERCIZIO.

16° STUDIO.

MANO LARGA.

Si allarga la mano *allontanando* l'indice alla distanza d'un tono dal medio. (V. Fig. VI. Tav. II.)

Avete queste note:

ESERCIZII.

A ^(*)

Oltre il ritornello, abbiamo anche il doppio ritornello: che chiaramente spiega il suo ufficio.

B

C

17.º Studio.

(*) Da questo esercizio a tutto il seguente Studio N.º 48. suonate tenendo sempre la mano larga.

(**) Fermate l'arco alla metà, ed eseguite le susseguente crome come all'antecedente. Studio 16.º

18° STUDIO.

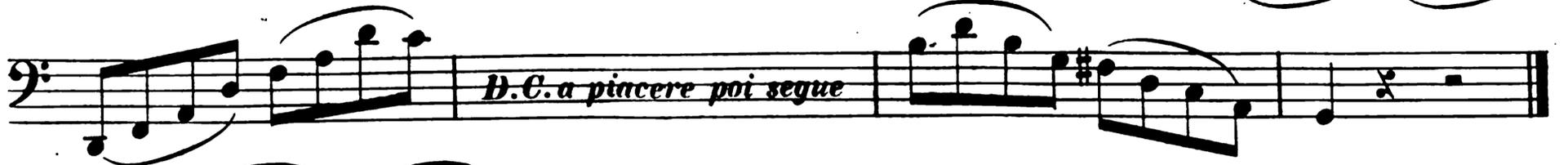
The musical score consists of ten staves of music, all in bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The piece concludes with a double bar line on the final staff.

MOVIMENTO DEL PRIMO DITO.

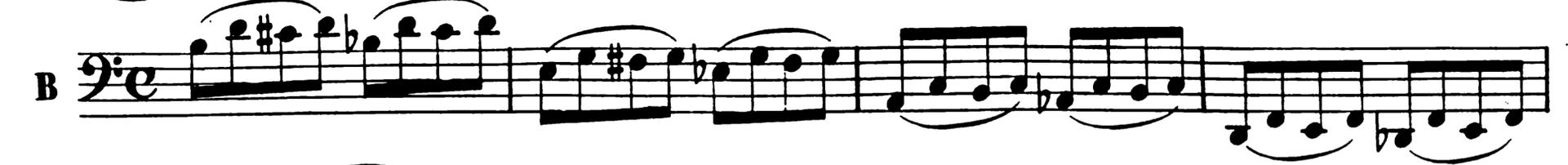
ESERCIZII.

A 

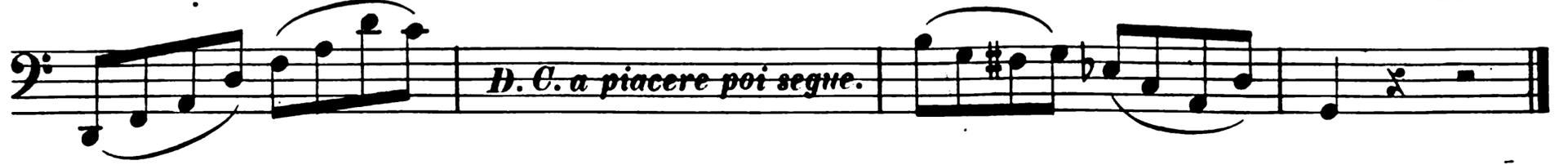
D.C. a piacere poi segue

B 

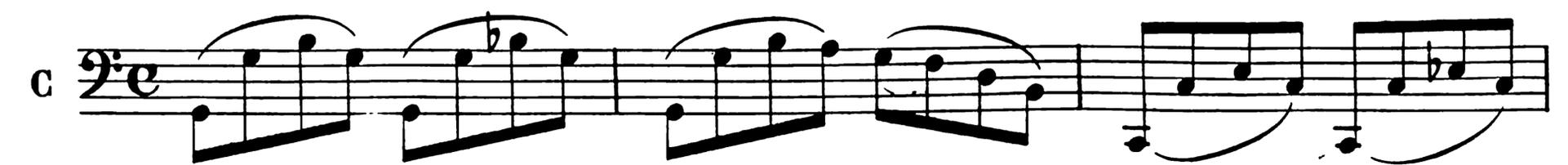
D.C. a piacere poi segue.

C 

D.C. poi segue.

D 

D.C. a piacere poi segue.

E 

D.C.

(*) Mano stretta.
 (**) Mano larga.

19.^o STUDIO. ^(*)

(*) Molte volte il pezzo incomincia con una frazione di battuta. In tal caso, contate i movimenti d'arco, e seguite le regole indicate ne' Studii 6.^o e 9.^o

(**) Quando la legatura abbraccia lo scorcio d'una battuta col principio della susseguente, si pratica il movimento d'arco in giù.

ALTRO MODO D'ALLARGARE LA MANO.

La mano si allarga anche tenendo fermo il primo dito, allontanando cioè d'un tono il secondo dal primo. Per tal modo, esso va ad occupare il posto del terzo, questo va in quello del quarto ed il quarto cade naturalmente un semitono più acuto del posto sin qui assegnatogli.



ESERCIZII.

A **(**)**

B

C **D. C.**

D **D. C.**

D. C.

Aggiungendo altri tagli alla Croma, si forma:

con due tagli il: Sedicesimo **Semicroma.** Aspetto: respiro.

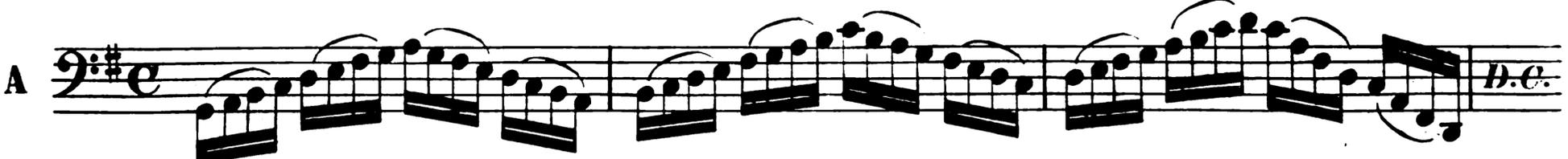
con tre tagli il: Trentaduesimo **Biscroma.** Aspetto: mezzo respiro.

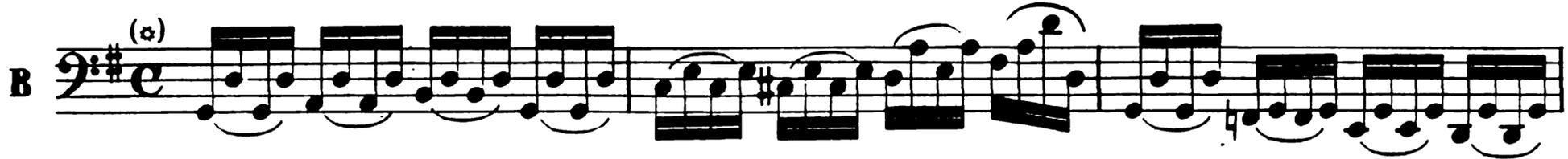
con quattro tagli il: Sessantaquattresimo **Semibiscroma.** Aspetto: quarto di respiro.

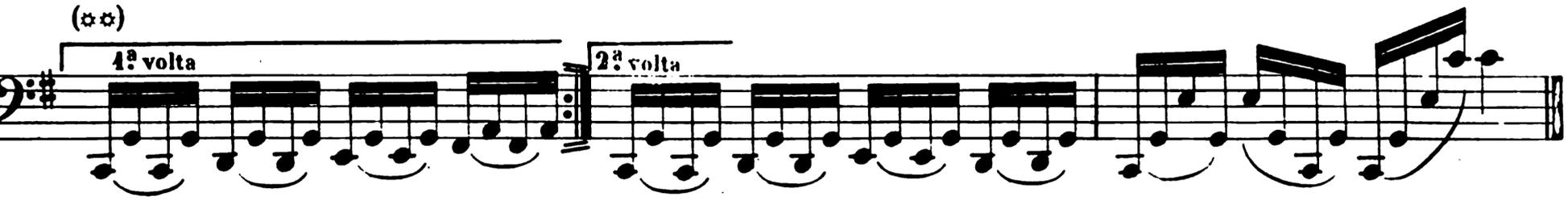
Anche queste figure si ponno unire. ecc. occorrendo si può aggiungere altri tagli.

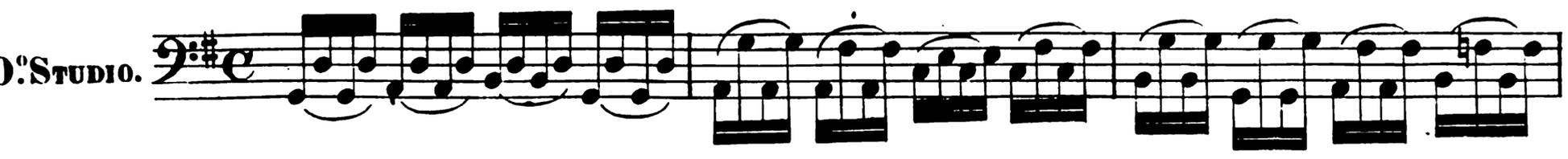
(*) Fate osservazione agli Omologhi. - (***) Quando allargate la mano in questo modo ponete riguardo di non muovere il primo dito nel mentre conserverete la distanza di mezzo tono fra il 2° 3° e 4°

ESERCIZII.

A 

B 

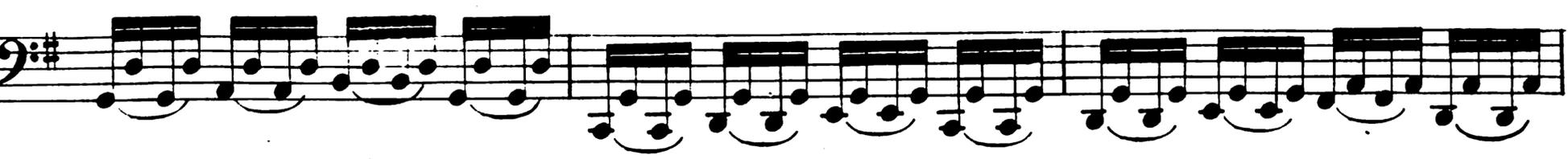


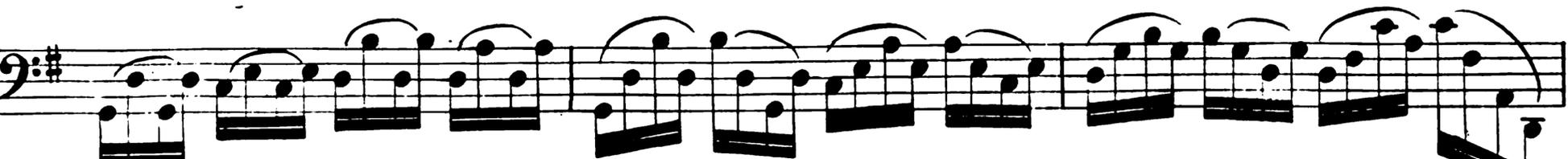
20° STUDIO. 

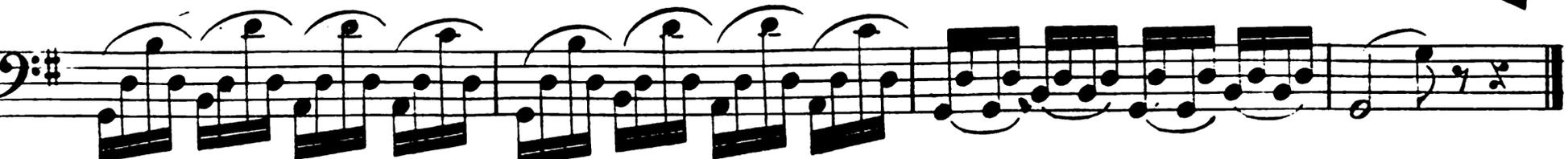












(*) Date molta agilità al polso per ottenere con facilità la voltata d'arco.

(**) Alla replica si saltano tutte le battute comprese nell'indicazione: 1ª volta.

ESERCIZII.

A

B

21° STUDIO.

D. C.

D. C.

(*) Portate le dita all'analogo posto senza muovere il pollice.

ESERCIZIO.

(*)

D. C.

22° STUDIO.

(*) Eseguite questo esercizio e successivo Studio a metà dell'Arco.

RITMO.

Il ritmo è l'elemento distributivo del tempo che regola la percussione delle note.

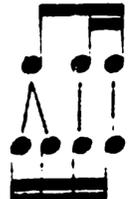
I Greci lo consideravano come la parte eminente della musica. Esso ha tanta potenza che anche disgiunto dal suono agisce sugli esseri animati. Difatti: - Al monotono tom, tom tom d'un tamburotto, vediamo l'Orso a fare goffi salti in cadenza. - Un villanello agitando e percuotendo il suo tamburello promuove la voluttà della danza agli abitatori della campagna. Ed il tamburo scordato che a lenti e misurati colpi accompagna un mesto convoglio, non vi agghiaccia le vene?!

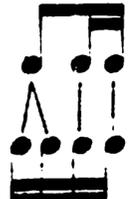
Tali sensazioni da che sono promosse?... Dal ritmo. Il ritmo adunque è una delle principali potenze anche nell'odierna musica.

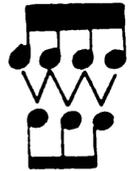
Una battuta, una mezza, un quarto o mezzo quarto ecc. possono essere costituiti di tanti elementi ritmici il numero de' quali può andare all'infinito, potendosi creare tanti quanti la fantasia sa immaginare.

Gli elementi ritmici sono di tre specie: *Pari*, *Dispari*, *Misti*. Gli stessi vocaboli v'indicano come sono composti.

Fin qui ci siamo esercitati in ritmi d'elementi pari, ed anche quest'ultimo dello Studio 22° abbenchè costituito di tre note per quarto  è pari, essendo pari l'elemento di cui è costituito il quarto.

Difatti: La Croma  vale due Semicrome.

Scriviamole  Ecco che l'elemento è pari.

Per formare l'elemento dispari bisogna distribuire quelle tre note in istanti isocroni, ciò che si ottiene facendo così:  equivalente a . E due semicrome non formano una croma? .

Ecco che avendo in tal modo costituita una successione isocrona di tre figure per quarto della durata di poco maggiore d'una Semicroma e poco minore d'una Croma ciascuna, abbiamo costituito l'elemento dispari. - Questa combinazione ritmica si chiama: Terzina di crome  la quale perchè abbia a rappresentarsi chiaramente all'occhio si costuma, almeno per le prime, metterci sopra o sotto un 3.

Alle quattro semicrome unite, si dà il nome di:

Quartina di semicrome



ESERCIZII.

A ^(*)

B

C

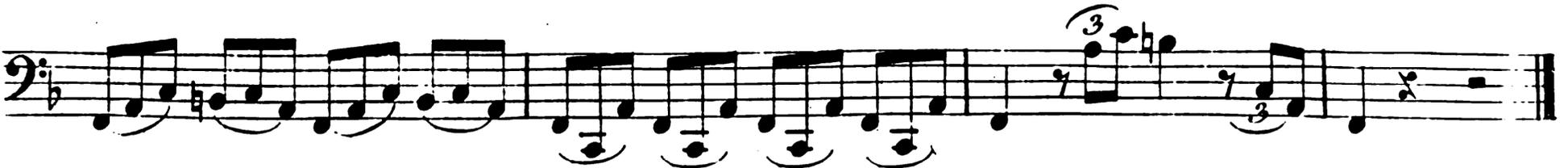
D

(*) L'istruttore faccia osservare allo scolaro i due significati della cifra tre. Quando cioè vuol indicare terzo dito, (3) oppure terzina (3) come nel presente caso.

ESERCIZIO.



23° STUDIO.



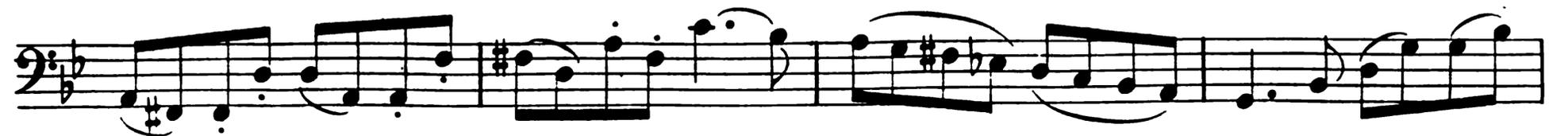
24° STUDIO.

The musical score consists of ten staves of music, all in bass clef. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The first staff begins with a common time signature 'C'. The music features a variety of melodic lines, some with slurs and ties, and some with dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The score concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

ESERCIZIO.



25° STUDIO.



(*) Date alla croma in giù la porzione adeguata d'arco verso la punta

(**) Fate scorrere leggermente e velocemente l'arco sino alla punta eseguendo la croma sciolta, per averlo tutto disponibile per le susseguenti legate.



SINCOPE.

Comprenderete facilmente cosa sia la sincope quando sappiate che i quattro *tempi* (ai *quarti* si dà anche il nome di *tempi*) di cui si compone il tempo ordinario, due sono *forti*, e due *deboli*.

I forti sono il 1° e 3°

I deboli sono il 2° e 4°

La sincope altro non è che una nota la cui prima metà incomincia su un tempo debole e la seconda metà si prolunga sul successivo tempo forte.



La sincope ha luogo anco nelle frazioni di tempo perchè la frazione subisce la legge dell' intero.



AVVERTENZA.

Nell'eseguire la sincope non date inflessione all'arco quando incomincia la seconda metà che appartiene al tempo forte, difetto nel quale è facilissimo cadere.

ESERCIZIO.

26° STUDIO.

(*) V.N. a p. pag. 38.

(**) La stanghetta posta fra due note di ugual suono non toglie alla seconda l'influenza di quell'accidente che fosse stato applicato alla prima. - Ecco l'eccezione di cui vi parlai (V.N. a p. pag.25)

ESERCIZII.

A

B

28° STUDIO.

The page contains two main exercises, A and B, and a studio exercise. Exercise A consists of two systems of musical notation in bass clef, common time. The first system has a circled asterisk (*) above the first measure. The second system ends with 'D.C.'. Exercise B also consists of two systems of musical notation in bass clef, common time, with a circled double asterisk (**) above the first measure. The studio exercise is labeled '28° STUDIO.' and consists of ten systems of musical notation in bass clef, common time, with various accidentals and fingerings throughout.

(*) Da questo a tutti i successivi Esercizii e Studii, ogni qualvolta trovate un numero dovete mettere la **MANO** all'analogha sua posizione. Osservate che in questo caso, e simili, l'4 indica di mettere la mano a mezza posizione.

(**) Date alla prima croma l'adeguata porzione d'arco verso la punta.

RIMESSA D'ARCO.

Per rimessa d'arco s'intende: Tornare a mettere l'arco nella posizione che si trovava all'incominciamento dell'ultima nota eseguita.

Movimento che si pratica generalmente quando il ritmo viene spezzato da un aspetto, e si usa tanto in su quanto in giù, ciò che viene precisato dal numero dei movimenti d'arco che vi rimane a fare durante la battuta. (Vedi note ai Studi 6. e 9.)



(*) Sebbene il primo dito vada al posto del secondo, la mano si trova ancora a prima posizione. Ciò vi sia di massima ancora per tutte le altre posizioni che a suo tempo vi farò conoscere.

AVVERTENZA.

Occorrendo di saltare una o due corde, quando cioè in un'arcata sola dovete eseguire due note una delle quali si trova sulla prima corda p.es. l'altra sulla terza, o quarta, fatelo in modo da rendere l'esecuzione ben legata nel mentre schivate, con una specie di salto, le corde intermedie.

Ciò v'accadrà praticare nei seguenti:

ESERCIZIO. 

30° STUDIO. 

(*) Salto di corda.

(**) Lo 0 posto sopra o sotto una corda vuota vuol indicare di mettere la mano a prima posizione.

AVVERTENZA.

Esercitatevi a rendere più che si può impercettibile quel *Momento d'inerzia* che ha l'arco nel punto dove si pratica il cambiamento di movimento.



(*) Momento d'inerzia alla punta.

(**) Momento d'inerzia al tallone.

(***) Tutto l'arco, ben legato e molta uguaglianza, e tenete le dita ferme più che sia possibile.

TRASPORTO DELLE DITA.

a mano ferma.

V'hanno de' casi pei quali è necessario trasportare un dito un semitono più acuto, o più grave, tenendo ferma la mano.

Praticate questo movimento strisciando *velocemente* il dito sulla corda alla distanza del semitono onde evitare quel nauseante miagolio che altrimenti ne risulterebbe.

AVVERTENZA.

Prestate attenzione agli *Omologhi* che troverete ne' seguenti Esercizii.

Legate battuta per battuta, cavando un suono ben sostenuto ed uguale.

La vostra *cavata*, (*) che a quest'ora avrà acquistato maggior forza, guardate di conservarla limpida, e di timbro (**) sempre uguale.

(*) Vocabolo che in musica significa: Maniera di far sortire il suono dall'istrumento. Si adopera soltanto per gli istrumenti ad arco e a fiato.

(**) Del Timbro parleremo più estesamente nella Parte Seconda. Per ora ponete speciale cura che la tensità del suono non abbia a soffrire variante di colore per tutta la sua durata.

ESERCIZII.

Trasporto del
Primo dito



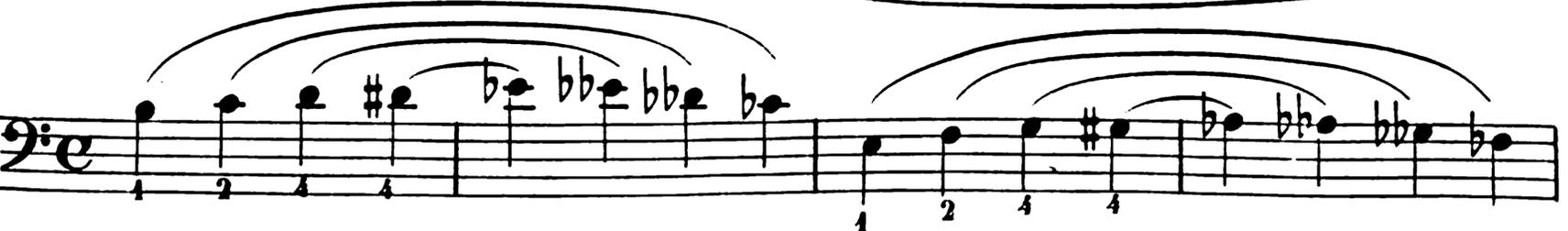
Trasporto del
Secondo dito



(*)
Trasporto del
Terzo dito



Trasporto del
Quarto dito



(*) Presentandosi questo caso si può adoperare questa digitazione, senza trasportare il Terzo dito.



32° STUDIO.

The musical score consists of 12 staves of music in bass clef. The first staff is marked with a treble clef and a common time signature (C). The music is written in a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, slurs, ties, and accidentals. A specific note on the seventh staff is marked with a circled asterisk (*). The piece concludes with a double bar line and a fermata on the final note.

(*) Prolungate il si sul terzo quarto pel valore della croma senza dare all'arco inflessione alcuna. Vedremo in seguito quando invece una legatura sovrapposta ad altra ha un significato diverso.

INTERVALLI.

Vi raccomando d'esercitare un pochetto la pazienza e darvi la pena d'apprendere perfettamente ciò che ora espongo, poichè la perfetta conoscenza degli intervalli vi faciliterà di molto la perfetta intonazione.

Per *intervallo* s'intende la distanza che passa fra un suono e l'altro.

Il più piccolo degl'intervalli è il semitono, ed il più grande è l'ottava. Ve ne hanno di maggiore grandezza, ma essendo questi ripetizioni di quelli contenuti nel limite dell'ottava, costituita dagli otto suoni della scala, è troppo facile conseguirne la loro perfetta conoscenza.

La *nomenclatura* dell'intervallo si prende dal numero dei gradi che lo costituisce. Così p. es: *Do, Re*, è una seconda perchè l'intervallo è costituito da due *successivi* gradi. *Do Fa*, è una quarta perchè costituita da quattro gradi, cioè *Do*, che è il *primo*, re mi, secondo e terzo che sono soppressi ed il *Fa* che è il *quarto*.

Siccome poi ogni intervallo può essere qualificato in differenti modi, perciò viene determinato dagli epiteti:

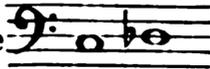
Naturale, Maggiore, Minore,

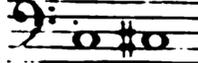
Eccedente, Diminuito.

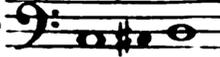
Ora mettiamoci a studiarli sulla scala ed a poco per volta, verremo a conoscerli tutti.

Ma anzitutto è necessario sapere:

1° Che il più piccolo intervallo che è, come dissi, il semitono, si distingue in *Maggiore* o *Minore*.

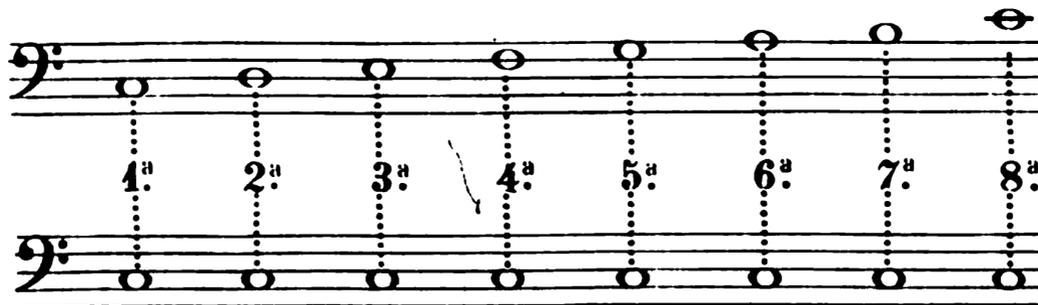
Maggiore, quando cambia il nome 

Minore, quando conserva il nome 

2° Che un tono è formato di un semitono minore ed un altro maggiore 

3° Che la distanza d'un *grado* può essere rappresentata tanto da un tono, quanto da un semitono maggiore, come avete di già osservato analizzando la scala di *Do*.

Premesso ciò veniamo al resto:



Come vedete il *Do* col *Do* posto sullo stesso spazio forma l'intervallo di prima, che si chiama *Unisono*.

Il *Do* col *Re*, l'intervallo di *Seconda*, di *Terza* col *Mi* e via di seguito.

Di questi otto intervalli, *quattro* sono *Naturali*, e *quattro* *Maggiori*.

I *Naturali* sono quelli di: 1^a 4^a 5^a 8^a

I *Maggiori* sono quelli di: 2^a 3^a 6^a 7^a

Ecco come sono costituiti.

- | | | |
|-----------------|---|--|
| <i>Naturali</i> | { | 1 ^a <i>Do, Do</i> . Unisono. |
| | | 4 ^a <i>Do, Fa</i> . Due toni ed un semitono maggiore. |
| | | 5 ^a <i>Do, Sol</i> . Tre toni ed un semitono maggiore. |
| | | 8 ^a <i>Do, Do</i> . Cinque toni e due semitoni maggiori. |
| <i>Maggiori</i> | { | 2 ^a <i>Do, Re</i> . Un tono. |
| | | 3 ^a <i>Do, Mi</i> . Due toni. |
| | | 6 ^a <i>Do, La</i> . Quattro toni ed un semitono maggiore. |
| | | 7 ^a <i>Do, Si</i> . Cinque toni ed un semitono maggiore. |

Tutti gl'intervalli naturali si possono rendere *Diminuiti* avvicinandoli d'un semitono minore.

Tutti gl'intervalli maggiori si possono rendere *Minori* avvicinandoli d'un semitono minore.

Come dalle seguenti tavole.

- | | | |
|------------------|---|--|
| <i>Diminuiti</i> | { | 1 ^a ——— Manca. |
| | | 4 ^a <i>Do♯, Fa</i> . Un tono e due semitoni maggiori. |
| | | 5 ^a <i>Do♯, Sol</i> . (*) Due toni e due semitoni maggiori. |
| | | 8 ^a <i>Do♯, Do♯</i> . Quattro toni e tre semitoni maggiori. |

(*) La quinta diminuita venne chiamata anche quinta falsa, non che quinta scannata. Qualcuno ancora oggi la chiama minore, conseguentemente maggiore l'ecedente. Così dicasi della quarta.

<i>Minori</i>	}	2 ^a <i>Do, Reb.</i> Un semitono maggiore.
		3 ^a <i>Do, Mib.</i> Un tono ed un semitono maggiore.
		6 ^a <i>Do, Lab.</i> Tre toni e due semitoni maggiori.
		7 ^a <i>Do, Sib.</i> Quattro toni e due semitoni maggiori.

Come avrete osservato in queste due ultime tavole, gl'intervalli si possono avvicinare tanto innalzando il suono grave, come abbassando il suono acuto.

AVVERTENZA.

Si facciano fare Esercizii pratici sugli esposti intervalli prima di passare alla conoscenza di quelli che seguono.

INTERVALLI ECCEDENTI.

TERZE E SETTIME DIMINUITE.

A completare le Tabelle degl'intervalli, m'avanza solo di dirvi che:

Tutti gl'intervalli naturali si possono rendere *eccedenti* allontanandoli d'un semitono minore.

Tutti gl'intervalli maggiori (meno la terza e la settima) si possono pure rendere *eccedenti* allontanandoli d'un semitono minore.

Ecco come sono costituiti:

<i>Eccedenti</i>	}	1 ^a <i>Do, Do#.</i> Un semitono minore.
		2 ^a <i>Do, Re#.</i> Un tono ed un semitono minore.
		4 ^a <i>Do, Fa#.</i> Tre toni, (si chiama anche <i>tritono</i> .)
		5 ^a <i>Do, Sol#.</i> Tre toni, un semitono maggiore ed uno minore.
		6 ^a <i>Do, La#.</i> Quattro toni, un semitono maggiore ed uno minore.
		8 ^a <i>Do, Do#.</i> Cinque toni, due semitoni maggiori ed uno minore.

Le terze e le settime non si possono rendere *eccedenti*, bensì diminuite avvicinando le minori d'un semitono minore.

Sono così costituite.

<i>Diminuite</i>	}	3 ^a <i>Do#, Mib.</i> Due semitoni maggiori
		7 ^a <i>Do#, Sib.</i> Tre toni e tre semitoni maggiori

Riepilogando gl'intervalli si viene a conoscere che all'infuori della 1^a la quale non può essere che naturale od eccedente, tutti gli altri possono essere di *tre specie*, come dal seguente:

COMPLESSO DEGLI INTERVALLI.

1^a naturale *unisono*, eccedente.

2^a minore, maggiore, eccedente.

3^a diminuita, minore, maggiore.

4^a diminuita, naturale, eccedente.

5^a diminuita, naturale, eccedente.

6^a minore, maggiore, eccedente.

7^a diminuita, minore, maggiore.

8^a diminuita, naturale, eccedente.

Rivoltando gli intervalli si forma il così detto: *Coplemento all'ottava*.

Si pratica portando la nota grave alla sua corrispondente ottava superiore. - Perciò, dato per esempio l'intervallo di terza:  il suo *Rivolto*, o *Complemento*, sarà la sesta: 

Onde sapere sul momento nominare gli Intervalli rivoltati, si mettono i numeri da 1. sino a 8. in ordine rovescio gli uni sotto gli altri:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

In questi complementi, o rivolti, gl'intervalli (meno i naturali che restano sempre tali) cambiano le loro denominazioni:

di.... Minori, in.... Maggiori.

di.... Maggiori, in.... Minori.

di.... Eccedenti, in.... Diminuiti.

di.... Diminuiti, in.... Eccedenti.

TABELLA DEI COMPLEMENTI.

INTERVALLI.

COMPLEMENTI.

1 ^a	nat. ecc.	8 ^a	dim. nat.
2 ^a	mag. min. ecc.	7 ^a	dim. mag. min.
3 ^a	mag. min. dim.	6 ^a	ecc. mag. min.
4 ^a	nat. ecc. dim.	5 ^a	ecc. dim. nat.
5 ^a	nat. ecc. dim.	4 ^a	ecc. dim. nat.
6 ^a	mag. min. ecc.	3 ^a	dim. mag. min.
7 ^a	mag. min. dim.	2 ^a	ecc. mag. min.
8 ^a	nat. dim. ecc.	1 ^a	ecc. nat.

SCALA MINORE.

Quando non si fa seguire nessun addiettivo al nome del *Tono* si sottintende che esso è *maggiore*, a differenza di quando il *Tono* è *minore* che bisogna indicarlo.

La terza nota che costituisce la scala del tono è quella che lo modifica, e per questo la terza nota della scala si chiama anche la *caratteristica* del tono, perciò

il tono di: *Modo maggiore*, ha la terza maggiore.

quello di: *Modo minore*, ha la terza minore.

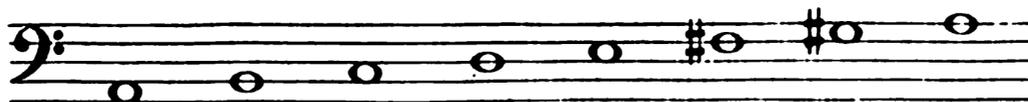
Ciascun modo maggiore ha il suo correlativo minore il quale, siccome presenta alla chiave lo stesso numero, qualità e posizione d'accidenti, lo si chiama *Somigliante*.

Si trova il Somigliante minore, discendendo d'una terza minore dalla *tonica* del modo maggiore.

Nell'atto pratico adunque il correlativo minore di *Do maggiore* è *La minore*, perciò il tono di *La minore* non ha accidenti alla Chiave.

Passiamo a costituire la scala di *La minore* e nello stesso modo che quella di *Do* vi ha servito di norma a costituire tutte le altre scale maggiori, questa vi servirà di norma per costituire tutte le altre scale minori.

SCALA DI LA MINORE.



Come vedete al sesto e settimo grado della scala minore ascendente si è praticata una alterazione. Ciò per questa ragione: Rammenterete che all'analisi della scala di *Do maggiore* vi feci osservare che la sensibile (settimo grado della scala *ascendente*) vi trascina all'ottavo suono che è la ripetizione della *Tonica*.

Ora che conoscete gl'intervalli, notate che il settimo grado della scala ascendente si trova alla distanza di settima maggiore della tonica. Se quindi nella scala minore non si ponesse questa momentanea alterazione al settimo grado ascendente, esso perderebbe il carattere della sensibile, conseguentemente la forza d'ascendere. Ecco perchè alla scala di La minore ascendente si mette il diesis al Sol.

Il sesto grado si altera niente altro che per togliere quella durezza che ne risulterebbe lasciandolo minore poichè formerebbe, col settimo, l'intervallo di seconda eccedente.

Discendendo colla scala minore, si levano tutte le momentanee alterazioni praticate nell'ascendere, e solo vi si applicano quelle che si trovassero alla Chiave.

SCALA ASCENDENTE E DISCENDENTE DI

LA MINORE.



V'hanno altre due maniere di costituire la scala minore. Sono meno usate, ma noi dobbiamo conoscerle, perciò ve le noto qui di seguito.

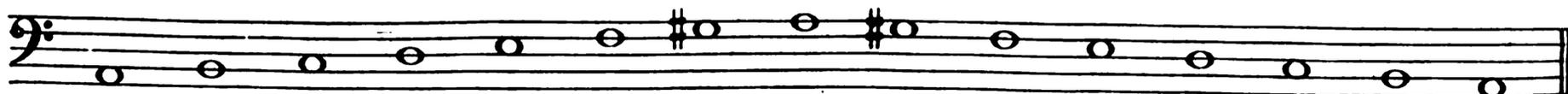
Ascendendo: 6^a minore e 7^a maggiore.

Discendendo: 7^a minore e 6^a minore.



Ascendendo: 6^a minore e 7^a maggiore.

Discendendo: 7^a maggiore e 6^a minore.



ESERCIZIO .



33° STUDIO.



PREPARARE L'ARCO.

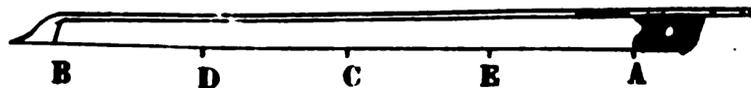
Nell'andamento d'una nota lunga seguita da un numero *dispari* di crome, bisogna preparare l'arco in modo d'averlo tutto disponibile per la ripetizione del ritmo.



Eseguite:

Per la semiminima puntata, tutto l'arco, e per le seguenti cinque crome, rubate tale quantità di arco alle pari, da trovarvi coll'ultima sul tallone.

Maneggio dell'Arco.



Per la semiminima puntata dall' A al B

Per la prima croma _____ dall' B al C

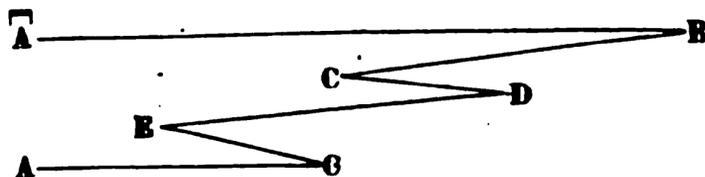
Per la seconda croma _____ dall' C al D

Per la terza croma _____ dall' D al E

Per la quarta croma _____ dall' E al C

Per la quinta croma _____ dall' C al A

Figura dell'Arco



ESERCIZIO.

34° STUDIO.

AVVERTENZA.

Eseguite l'Esercizio e Studio 35° a mezzo arco come avete usato nello Studio 16° (meno la misura 17ª nella quale impiegherete tutto l'arco per la minima, e per la seguente semiminima quel tanto che basta per portarvi al punto voluto.)

Fate speciale osservazione all'uguaglianza d'intensità del suono, che cioè la croma non riesca più debole delle due susseguenti semicrome, o viceversa, e che le due semicrome sieno rese uguali tanto per la forza che pel valore.

ESERCIZIO. 

35° STUDIO. 











ESERCIZII.

A ^(*)

B

C

36° STUDIO.

(*) Distinguere: Quando le tre crome unite formano terzina e quando no.

This page contains ten staves of musical notation for a bass line. The notation is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The music is characterized by a high density of notes, often appearing in eighth and sixteenth notes, with frequent slurs and ties. Dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte) are used throughout. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. The overall style is that of a classical or romantic-era piece, possibly a study or a short composition. The page number '74' is located in the top right corner.

METRO.

Il metro è il misuratore della battuta.

Quell'ufficio che esso esercita in poesia, lo esercita pure in musica. In quella, cioè, determina la quantità delle sillabe che compongono un verso, in questa determina la quantità delle figure che compongono una battuta.

Come in poesia, così anche in musica si può cangiar metro, cangiamento che ci viene indicato da una frazione posta in luogo del **C** finora usato.

È cosa facilissima comprendere la costruzione del metro. Riducete il tempo ordinario nelle due frazioni apparenti:

$$\frac{4}{4} \quad \frac{8}{8}$$

Notate che il numeratore della frazione presenta la quantità, ed il denominatore la qualità delle figure che costituiscono la battuta.

Se vedete, per mo' d'esempio, che il tempo è rappresentato dalla frazione $\frac{3}{4}$ vuol dire che la battuta è costituita da tre figure delle quali ce ne vogliono quattro a formare il tempo ordinario.

Così pure se il tempo è rappresentato dalla frazione $\frac{9}{8}$ la battuta sarà costituita da nove figure delle quali ce ne vogliono otto a formare il tempo ordinario.

I tempi sono di tre specie: Pari, Dispari, Misti.

I tempi più usati nella odierna musica, sono:



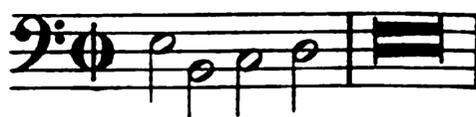
C'è ancora il tempo, così detto, *A Cappella*, che non è posto in dimenticanza. È il tempo ordinario tagliato per metà, e che perciò si chiama anche:

Tempo tagliato Φ 

Come pure, non tanto di rado troviamo la:

Sestupla di semiminima $\frac{6}{4}$ 

In certe musiche ecclesiastiche, e talvolta anche in altre, si trova impiegato non di rado un tempo pari di otto semiminime, ossia quattro minime, che si indica con un 2. od anche un Φ

ESEMPIO  *OPPURE* 

La figura  si chiama *Breve*. Vale otto quarti. Meno usato trovasi anche il tempo $\frac{12}{4}$ composto di dodici semiminime per battuta.



Nel secolo XV le figure erano otto. *Massima*  Otto battute di valore). *Lunga*  Quattro battute). *Breve*  Due battute). *Semibreve*  Una battuta). *Minima*  Mezza battuta). *Semiminima*  Un quarto di battuta). *Fusa*  Un ottavo di battuta). *Semifusa*  Un sedicesimo di battuta).

MOVIMENTO.

Il movimento, che è il moto impulsivo dell'esecuzione, determina la durata dei suoni. E la durata dei suoni, che è rappresentata dalle figure, è relativa al movimento il quale può essere più o meno lento, più o meno rapido.

Quindi se una *Semibreve*, col movimento d'un secondo minuto per quarto, dura quattro secondi, col movimento di mezzo secondo per quarto, durerà due secondi. Ecco che alla stessa figura posso variare la durata a seconda del grado di velocità che do al movimento.

Per indicare la gradazione del movimento hanno adottati degli epiteti che il compositore colloca al principio del pezzo, ed occorrendo nel corso del medesimo, che sono atti a darne un'idea pressochè esatta.

I più usati sono i seguenti:

<i>LARGO</i>	}	diminuiscono in lentezza.
<i>GRATE</i>		
<i>LARGHETTO</i>		
<i>ADAGIO</i>		
<i>ANDANTINO</i>		

TEMPO GIUSTO Media comparativa dei movimenti.

Segna un minuto secondo per battito.

<i>ANDANTE</i>	}	aumentano in rapidità.
<i>ALLEGRETTO</i>		
<i>ALLEGRO</i>		
<i>PRESTO</i>		
<i>PRESTISSIMO</i>		

Vi sono altresì dei soggiuntivi di modificazione per questi vocaboli. Tali sarebbero: *mosso, non troppo, moderato, molto* ecc.

Ma per quanto il compositore si sforzi a dare l'idea precisa del movimento da lui voluto, non arriverà mai a darla tanto esatta quanto il *Metronomo*, macchinetta già troppo conosciuta perchè io ve ne parli.

Se poi in mancanza di *Metronomo* vi occorresse conoscere il movimento del *Tempo giusto*, (al M. Mälzel gr. 60) potete improvvisarne uno, facendo così:

Prendete una cordicella lunga un metro, affiggetela ad un chiodo, applicatevi in fondo un piccolo peso (circa 40. gr.) datele una spinterella, ed a guisa della lampada di Galileo, vi marcherà il movimento isocrono d'un minuto secondo per oscillazione.

Prima che gl'italiani mettessero in uso quegli epiteti, indicavano il grado di movimento coi nomi di certi balli generalmente conosciuti. Come:

ALLEMANDE = Danza dell'Alemagna in $\frac{2}{4}$ oppure **C**. Equivale all'Allegretto.

COURANTE = Danza in $\frac{3}{4}$. Non troppo Allegro

SARABANDE = Danza spagnola in $\frac{3}{4}$ che accompagnavano colle castagnette. Ha il carattere del Menuetto.

GIGUE = Danza in $\frac{6}{8}$ Due movimenti. Allegro di carattere gajo.

BOURRÉE = Danza dell'Alvernia in $\frac{2}{4}$ opp. **C** Allegro.

GAVOTTE = Danza in tempo binario. Due movimenti moderati per battuta; ed altri, fra i quali merita speciale menzione il Minuetto, vocabolo tutt'ora in uso, detto anche:

MENUETTO = Danza in $\frac{3}{4}$ a due riprese colla quale ai tempi passati si dava principio ai balli di società. — Al Menuetto per maggior varietà vi fu unita una seconda melodia, che è un secondo Menuetto il quale lo chiamarono *Trio* perche *tre* soli suonatori dovevano eseguirlo.

Inventore del Menuetto si vuole sia stato *Lulli*, e che Luigi XIV sia stato il primo che l'abbia ballato nel 1660 a Versailles. — Il carattere del Menuetto è d'una nobiltà gaja e contegnosa. Il movimento quindi deve essere moderato, e se qualche volta vediamo applicato il vocabolo *Minuetto* a certi frammenti di pezzi classici che si devono eseguire con movimento veloce, egli è perchè tali frammenti prendono posto del Minuetto.

Più propriamente questo frammento vien detto *Scherzo*.

ARCATA PORTATA.

Per eseguire con facilità un ritmo continuato d'una nota lunga ed una corta:

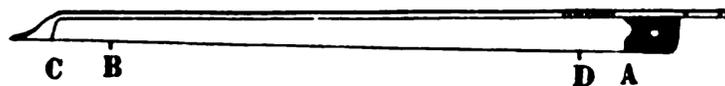


ed in una sola arcata, ma in modo da distruggere l'effetto della legatura, e sentire quindi la semicroma come staccate dalla croma puntata, si fa uso della così detta Arcata portata.

Si eseguisce così:

Per la prima lunga tirate quasi tutto l'arco, e quella piccola porzione che riserbate, fatela attaccare molto alla corda nello stesso tempo che con un colpo ben risoluto l'impiegherete ad eseguire la nota corta. — Per la susseguente ripetizione del ritmo spingete l'arco vicino al tallone per la lunga, e col piccolo avanzo eseguite la corta.

Maneggio dell'Arco.



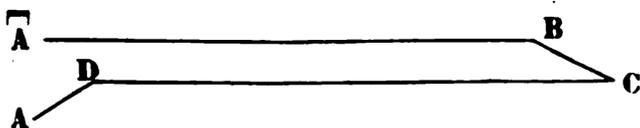
Per la prima lunga: — dall' A al B

Per la prima corta: — dall' B al C

Per la seconda lunga: — dall' C al D

Per la seconda corta: — dall' D al A

Figura dell'Arco.



$\frac{2}{4}$ Si batte; uno in battere, uno in levare.

ESERCIZII.

A

B

C

Allegretto

37° STUDIO.

The musical score is written in bass clef with a 2/4 time signature. It begins in the key of B-flat major. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, frequently beamed together, with various rests interspersed. The key signature changes from B-flat major to B major in the seventh staff, marked with a circled asterisk symbol (⊛). The piece ends with a double bar line on the tenth staff.

(⊛) Nei cangiamenti di tono durante il pezzo, se dai bemolli si passa ai diesis, o viceversa; prima dell'indicazione del tono in cui si passa, si usa porre i bequadri al posto degli accidenti che portava il tono che si lascia.

N.B. Il tempo $\frac{2}{4}$ si adopera anche per movimenti lenti, nel quale caso si batte: Due in battere, due in levare.

Andante molto sostenuto

38° STUDIO.

(*) Doppio punto. Il secondo punto vale la metà del primo. Se ci fosse un terzo punto, questo vale la metà del secondo, e via discorrendo. — Si osservi che in questo movimento si battono le crome.

$\frac{3}{4}$ Due in battere, uno in levare.

Andante.

39° STUDIO.

The musical score is written for a single bass clef instrument in 3/4 time and the key of D major (two sharps). It is marked 'Andante'. The piece is titled '39° STUDIO'. The notation includes various rhythmic values, slurs, and fingerings (1-4) for the left hand. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several measures with rests, and the piece concludes with a double bar line. The key signature changes to B minor (two sharps) in the final few measures.

$\frac{3}{8}$ Due in battere, uno in levare
Andantino.

40° STUDIO.

The musical score is written for a single instrument, likely a piano, in the bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Andantino'. The score is labeled '40° STUDIO.' and consists of 12 staves of music. The music is characterized by a steady eighth-note pulse, often with slurs and accents. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The piece ends with a double bar line on the final staff.

SESTINA.

La sestina è formata dalla successione di sei figure dello stesso valore, e generalmente da sei semicrome:



Si eseguisce facendo cadere l'accento ritmico su due per due note,



Essa viene adoperata nei tempi costituiti di elementi *dispari* o *misti*, e se qualche volta vediamo il 6 sovrapposto al complesso di sei note formanti parte d'un elemento *pari* esso non indica più la sestina propriamente detta, ma l'unione di due terzine.



In questi casi, e simili, l'applicazione del 6 è erronea, e dovrebbe essere espresso così:

**ESERCIZII.**

$\frac{6}{8}$ Tre in battere, tre in levare.

A

B

C

D

D.C.

D.C.

D.C.

Andante mosso.

41° STUDIO.

The musical score is written in bass clef with a 6/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). It consists of 12 staves of music. The notation includes eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. There are several accents (marked with 'f') and dynamic markings such as 'p' and 'f'. The music features a variety of rhythmic patterns and melodic lines, with some staves showing more complex rhythmic figures and others showing simpler, more melodic passages. The overall tempo is indicated as 'Andante mosso'.

The image displays a page of musical notation for a bass instrument, likely a piano or organ. The page contains 12 staves of music, all written in G major (one sharp). The notation is dense and includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. The music is written in a style typical of 19th-century piano or organ literature. The staves are arranged vertically, and the notation is clear and legible.

N. B. Il tempo $\frac{6}{8}$ viene adoperato pure per movimenti rapidi. In allora si batte: Uno in battere uno in levare. 

Allegro non troppo.

42° STUDIO.

The musical score consists of ten staves of music, all in bass clef and 6/8 time. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, slurs, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 4. The piece is titled '42° STUDIO.' and 'Allegro non troppo.'

AVVERTENZA.

I seguenti tempi $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, non vengono generalmente usati che in movimenti piuttosto lenti. Si battono - Il primo: Due in battere, uno in levare. Il secondo: Due in battere, due in levare.

Per rendervi facile l'esecuzione di questi tempi, sarà bene facciate una mentale suddivisione di tre cro-
me per quarto, metro col quale vengono costituiti.

ESERCIZIO.

Andante.

43° STUDIO.

The musical score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 9/8. It begins with a 9-measure rest. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings (1, 2, 3, 4) and accents are clearly marked. A circled asterisk (*) is placed above a note on the sixth staff. The piece ends with a double bar line on the twelfth staff.

(*) Portate l'Arco sul tallone.

Andantino.

44° STUDIO.

The musical score is written in bass clef with a 12/8 time signature. It begins with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Andantino'. The score consists of 12 staves of music. The first staff is labeled '44° STUDIO.' and includes a '12/8' time signature. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and ornaments throughout the piece. The final staff ends with a double bar line.