

MÉTHODE

DE

Violoncelle

Pour les Commencants

PAR

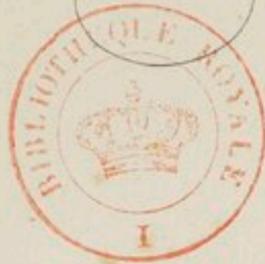
J. J. F. DOTZAUER

Traduite de l'Allemand

par

ADOLPHE LEDHUY.

Œuv : 126.



Prix : 12.

A PARIS, chez RICHALD, Éditeur, Boulevard Poissonnière, N° 16, au 1^{er}

A VIENNE, chez Haslinger. Propriété des Éditeurs.

3201 . R.

N° 1

Vm⁸ E. 18



WEST HAVEN

CONNECTICUT

APR 18 1861

LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

1917

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

PRINCIPES DE LA MUSIQUE

La musique est l'art de combiner les sons et de les exprimer par le moyen des voix et des instrumens, d'une manière agréable à l'oreille. Pour écrire les sons musicaux on emploie sept notes, et sept signes particuliers qui indiquent les repos mêlés à la combinaison des notes, les figures de ces divers signes indiquent leur durée relative et forment la notation.

EXEMPLE

		SILENCES
RONDE		■ Pause.
dont la durée est la même que celle de		
2 BLANCHES		■ Demi-Pause.
4 NOIRES		♩ Soupir.
8 CROCHES		♫ Demi-Soupir.
16 DOUBLE-CROCHES		♯ Quart de Soupir.
32 TRIPLE-CROCHES		♯♯ Huitième de Soupir.
64 QUADRUPLE-CROCHES		♯♯♯ Seizième de Soupir.

Le point placé après une note ou un silence augmente leur valeur de moitié; le second point vaut la moitié du premier.

EXEMPLE

Ces divers signes de notation se posent sur cinq lignes et dans leurs interlignes dont la réunion se nomme portée.

Mais comme ces cinq lignes et leurs interlignes n'offrent que neuf degrés d'intonation on ajoute de petites lignes lorsqu'il s'agit de monter à des sons aigus ou de descendre à des sons graves.

EXEMPLE



Pour fixer un nom aux notes on se sert de signes appelés Clés qui se placent sur la portée et donnent leur nom à la note placée sur la même ligne qu'elle.

Clé de SOL 2 Positions

Clé d'UT 4 Positions

Clé de FA 2 Positions

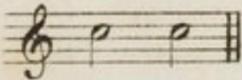
ÉTENDUE DES CLÉS

Dans ce tableau il n'y a que sept notes qui se répètent au grave et à l'aigu selon l'étendue de la Clé: c'est *Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si*, en ajoutant la répétition de la tonique ou l'Octave on trouve la gamme Diatonique. Cette gamme se reproduit sur les voix et les instrumens au grave ou à l'aigu selon qu'il est nécessaire de descendre à des sons graves ou de monter à des sons élevés.

La différence du grave à l'aigu entre chaque degré de la gamme n'est pas la même. La plus grande se nomme *Ton* et la plus petite *Demi-ton*.

Mais entre les notes qui forment un ton il est possible d'intercaler un son plus haut que le premier et moins haut que le second; pour éviter la confusion on ajoute à la note grave un signe qui la hausse d'un demi-ton et le son intercallé s'appelle par exemple entre *Ut* et *Ré*, *Ut dièse* (#) Si le son intercallé prenait le nom de la note aigüe, on le nommerait *Ré bémol* (b) Si de l'une de ces deux notes *Ré bémol* ou *Ut dièse* on revenait à *Ré naturel* ou *Ut naturel* on mettrait devant ce *Ré* et cet *Ut* un *becarre* qui détruirait l'effet du *bémol* ou du *dièse*. Avec le moyen de former toute la gamme *Diatonique* en demi-tons on trouve la gamme *Chromatique*.

EXEMPLE

Deux notes sont à l'unisson lorsqu'elles sont sur le même degré 

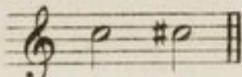
Si l'une des deux change de place l'égalité cesse il y a intervalle 

TABLEAU DES INTERVALLES

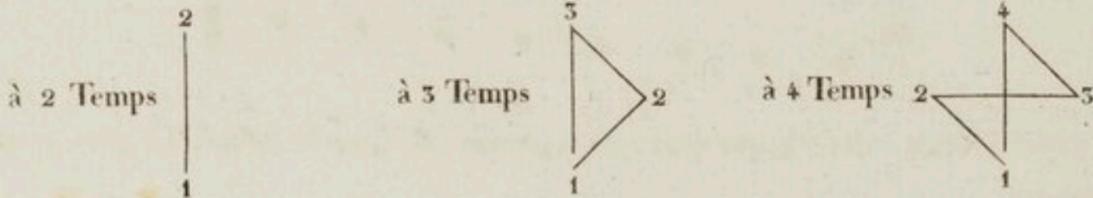
UNISSON	SECONDES mineure majeure augmentée			TIERCES diminuée mineure majeure augmentée				QUARTES diminuée juste augmentée		
---------	---------------------------------------	--	--	---	--	--	--	-------------------------------------	--	--

QUINTES diminuée juste augmentée			SIXTES diminuée mineure majeure augmentée				SEPTIÈMES diminuée mineur majeure			OCTAVES
-------------------------------------	--	--	--	--	--	--	--------------------------------------	--	--	---------

L'appréciation de la durée des sons a produit la mesure. La *ronde* est la base de toutes les mesures; il y en a trois principales, celle à 2, celle à 3 et celle à 4 Temps, les autres en sont les dérivés. Lorsque la mesure est indiquée à la Clé par des chiffres, le chiffre inférieur indique l'espèce de note qu'il faut pour remplir la mesure et le chiffre supérieur, le nombre de ces notes. Ainsi $\frac{2}{4}$ veut dire deux fois le quart (sous-entendu de la *ronde*) deux *noires*.

MESURES À 2 TEMPS		MESURES À 3 TEMPS		MESURE À 4 TEMPS	
à deux temps	à deux quatre	à trois quatre	à trois huit	à quatre temps	
à six quatre	à six huit	à neuf huit	à neuf seize	à douze huit	

MANIÈRE DE BATTRE LA MESURE.



On appelle *syncope* l'effet produit par une note dont la première moitié appartient à un Temps et la seconde au Temps suivant.

Toutes les voix ne sont pas d'une égale étendue, ce qui convient à l'une est impraticable pour une autre, mais en chantant les mêmes intervalles plus haut ou plus bas on peut reproduire les mêmes intonations. C'est la gamme d'*Ut* et de *La* mineur qui servent de modèles; et au moyen des accidens on reproduit leurs proportions à partir d'une note quelconque. Ces accidens qu'on emploie dans les gammes *imitées*, on les place à la clé pour ne pas être obligé de les répéter souvent. Les voici dans l'ordre où ils se présentent: le second ne s'emploie pas sans le premier ni le troisième sans le second. &c

Ton d'Ut	de Sol	de Ré	de La	de Mi	de Si	de Fa#	d'Ut#	de Fa	de Si b	de Mi b	de La b	de Ré b	de Sol b	d'Ut b
La mineur	Mi mineur	Si mineur	F# mineur	Ut# mineur	Sol# mineur	Ré# mineur	La# mineur	Ré mineur	Sol mineur	Ut mineur	F# mineur	Si b mineur	Mi b mineur	La b mineur

Les tons se présentent sous deux aspects: majeurs quand la tierce est majeure, mineurs, quand la tierce est mineure. Entre un ton placé à une tierce mineure de distance il s'établit une relation. Ainsi on dit *Ut* majeur: relatif, *La* mineur. Entre les deux tons relatifs il y a le même nombre d'accidens à la clé.

GAMMES MODÈLES

TONS MAJEURS

TONS MINEURS

This section contains 12 musical staves, each representing a major scale. The scales are arranged in ascending order of key signature, starting from C major (no sharps or flats) and ending with B major (two sharps). Each staff shows the sequence of notes for the scale, with the appropriate accidentals (sharps) placed before the notes.

This section contains 12 musical staves, each representing a minor scale. The scales are arranged in ascending order of key signature, starting from C minor (no sharps or flats) and ending with B minor (two sharps). Each staff shows the sequence of notes for the scale, with the appropriate accidentals (sharps and flats) placed before the notes. Some notes in the earlier scales have an 'X' above them, likely indicating a specific fingering or a note that is altered from the natural minor scale.

On a vu dans le tableau précédent, que pour la note déjà affectée par un accident, on est obligé lorsqu'il s'agit de la faire monter ou descendre d'un *demi ton* d'ajouter un double-dièse ou un double-bémol dont l'effet peut être détruit par le bécarre.

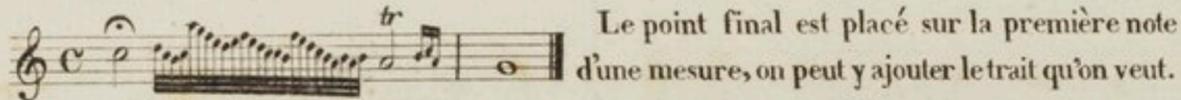
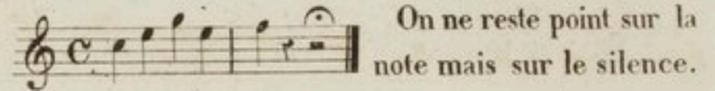
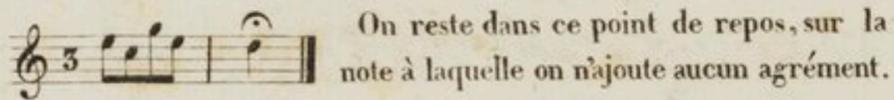
SIGNES ACCESSOIRS.

Le renvoi (§) correspond à un autre signe semblable; il indique l'endroit où il faut reprendre et continuer jusqu'au mot fin. *La reprise* (||) oblige à répéter deux fois la partie du morceau de musique du côté où sont les points.

On écrit quelquefois à la fin de chaque reprise 1^{re} Fois, 2^{de} Fois; dans ce cas on exécute la 1^{re} Fois pour recommencer la reprise, puis on saute pardessus la 1^{re} Fois pour exécuter la 2^{de} Fois et passer à la seconde reprise.

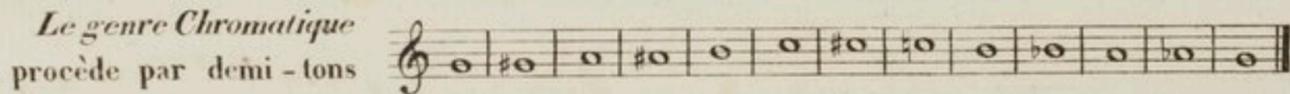
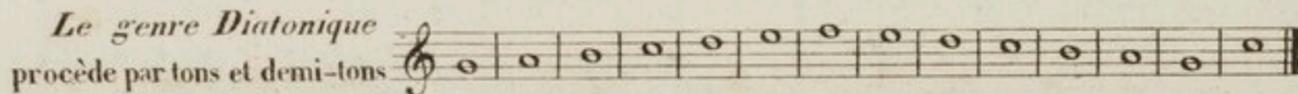


Le point d'orgue a trois significations: point de repos, point d'arrêt ou de suspension, point final ou *Cadenza*.

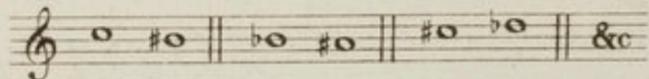


DES GENRES

Il y a trois genres: *le Diatonique, le Chromatique, et l'Enharmonique.*



Dans *le genre Enharmonique*, deux notes formant un intervalle de seconde ne donnent cependant que le même son.



APPENDICE

DES ABRÉVIATIONS ET DES TERMES ITALIENS QUI INDIQUENT LE MOUVEMENT ET LES NUANCES

TERMES QUI INDIQUENT LE MOUVEMENT

EN ITALIEN	EN FRANÇAIS
<i>Grave</i>	Gravement.
<i>Largo</i>	Largement.
<i>Larghetto</i>	Moins largement.
<i>Adagio</i>	Posément.
<i>Sostenuto</i>	En soutenant les sons.
<i>Andante</i>	Mouvement mesuré.
<i>Andantino</i>	Moins lent que l'Andante.

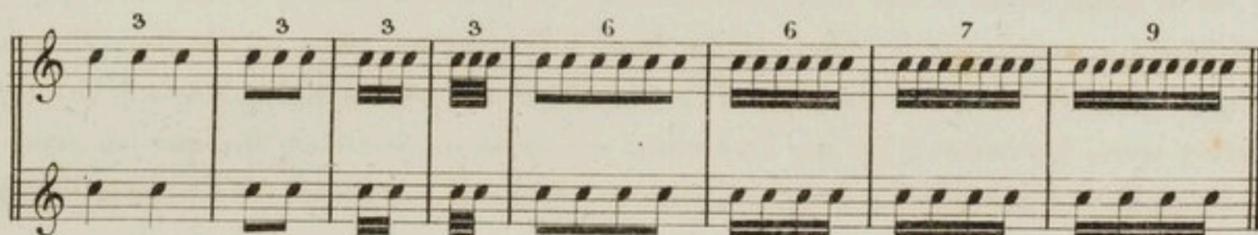
TERMES DE NUANCES

<i>Piano</i> — <i>p</i>	Doux.
<i>Pianissimo</i> — <i>pp</i>	Très doux.
<i>Dolce</i> — <i>dol</i>	Doux.
<i>Fortissimo</i> — <i>ff</i>	Très fort.
<i>Forte</i> — <i>f</i>	Fort.
<i>Crescendo</i> — <i>cres</i>	En augmentant le son.
<i>Diminuendo</i> — <i>dim</i>	En diminuant le son.

<i>Legato</i> — <i>leg</i>	Lié.
<i>Staccato</i> — <i>stacc</i>	Détaché.
<i>Rallentando</i> — <i>rall</i>	En ralentissant.
<i>Allegro</i> — <i>All^o</i>	Gai, vif.
<i>Presto</i>	Vite.
<i>Espressivo</i> — <i>espress</i>	Avec expression.
<i>Leggiero</i> — <i>legg</i>	Légerement.
<i>Accelerando</i> — <i>accel</i>	En pressant le mouvement.
<i>Sforzando</i> — <i>sforz</i>	En augmentant la force.
<i>Assai</i>	Beaucoup.
<i>Poco</i>	Peu.
<i>A piacere</i>	A volonté.
<i>Da capo</i>	Au commencement.
<i>Dal segno</i>	Au renvoi.
<i>Pizzicato</i> — <i>pizz</i>	Pincer les cordes.
<i>Col arco</i> — <i>arco</i>	Avec l'archet.
<i>Sul ponticello</i>	Au chevalet.
<i>Attaca subito</i>	Jouez de suite.
<i>Soave</i>	Agreablement.



TRIOLETS, SIXAINES ET NOMBRES AJOUTÉS

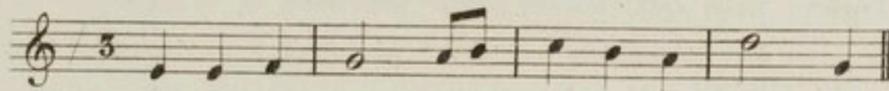


DE LA TRANSPOSITION

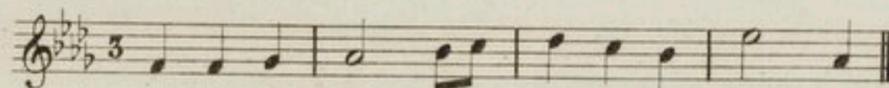
Un chant quelconque peut être exécuté dans douze tons ou douze gammes différentes. Quand on change la Tonique d'un air on transpose.

La transposition s'opère au moyen des signes accidentels qu'on ajoute ou qu'on retranche à la clé.

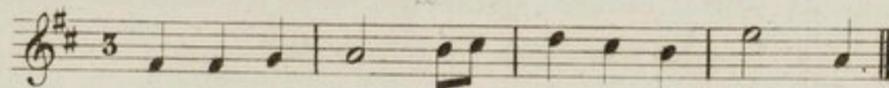
en UT



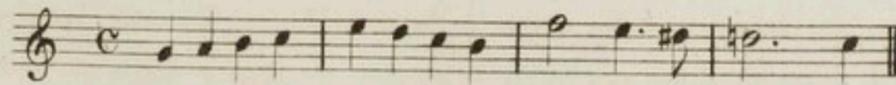
Transposé en RÉ^b



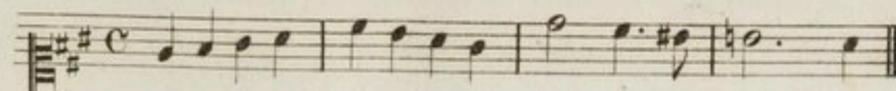
en RÉ



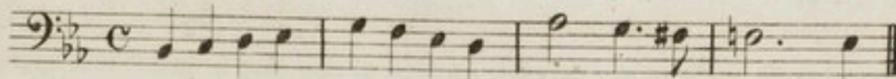
Par la transposition supposée on abaisse ce qui est trop élevé, ou l'on élève ce qui est trop bas: On suppose une autre clé que celle qui est écrite.



Transposé en LA



en MI^b



DEUXIÈME PARTIE.

MÉTHODE POUR ÉTUDIER LE VIOLONCELLE.

Le Violoncelle sert dans l'orchestre à marquer plus distinctement la partie exécutée une octave audessous par la contre Basse, et que l'oreille ne peut pas toujours apprécier facilement à cause de la gravité des sons. Le Violoncelle joue fort souvent un rôle plus important quand il soutient la mélodie ou qu'il exécute une partie principale. C'est ce qui arrive dans les Quatuors des grands maîtres et dans la musique d'ensemble où les traits principaux sont dialogués.

1^{re} SECTION.

MANIÈRE DE TENIR LE VIOLONCELLE.

On s'assied sur le bord d'un siège et l'on tient le violoncelle entre les jambes, incliné à gauche; les pieds dépassent un peu en avant, le corps reste droit et dans une position naturelle. Le poids principal de l'instrument repose avec la bordure supérieure sur le mollet droit, et avec la bordure inférieure sur le mollet gauche; de telle sorte que la surface des bordures n'est presque pas touchée par le mollet, ce qui laisse à l'instrument toutes ses vibrations. On pose le pied droit un peu en arrière; le gauche et la partie inférieure du genou, embrassent pour ainsi-dire le coin de l'échancrure.

Pour que l'archet agisse librement, il faut que l'instrument soit maintenu assez haut afin que son action ne soit pas gênée par le genou gauche. L'instrument étant ainsi soutenu par les pieds, et tourné vers le corps, la direction des cordes doit être telle, qu'elles peuvent être mises en vibration sans obstacle.

La partie supérieure du violoncelle s'incline un peu en arrière, le pouce de la main gauche reste fixé derrière le manche et sert de pivot aux autres doigts, qui s'arrondissent pour appuyer sur les cordes avec vigueur. L'avant-bras gauche suit les mouvemens de la main; auxquels le bras entier ne participe point. La qualité du son dépend plutôt de la pression convenable des doigts contre les cordes, que de l'archet: les doigts resteront placés constamment audessus des cordes afin d'économiser les mouvemens.

A la première position de la main gauche on doigte le *Si* sur la corde *La* avec l'index; à la seconde on doigte le *Mi* encore avec l'index: mais cette fois la partie inférieure de la main doit reposer sur la bordure, tandis que le pouce embrasse pour ainsi dire le manche et sert à maintenir l'instrument.

En barrant sur deux cordes avec le côté droit du pouce, et sans faire résonner celle qui les sépare, on produit une *quinte*. Dans cette position le pouce fait l'office d'un sillet mobile; pour faciliter la pression des autres doigts on peut incliner un peu en avant la partie supérieure du corps; et de la sorte appuyer contre la poitrine la bordure de derrière du violoncelle sur laquelle est posé le manche. Quelles que soient les difficultés du doigté résultant du barré, il faut toujours conserver une grande aisance dans les mouvemens et se tenir droit.

2^{me} SECTION.

MANIÈRE DE TENIR L'ARCHET.

L'archet est tenu par le pouce et les doigts de la main droite. Le côté intérieur du pouce est tourné vers la hausse. On ne doit courber la main qu'autant que l'exige la position des quatre doigts qui se trouvent en face du pouce: le premier doigt est le plus arqué, le second et le troisième se trouvent à la hausse, le quatrième à la baguette.

Dans les mouvemens de l'archet, il résulte qu'en touchant les cordes *La Ré Sol*, il doit s'incliner de préférence sur le manche et en touchant près du chevalet.

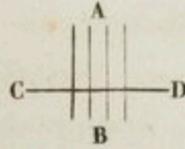
La pression du premier doigt donne au son de la vigueur et de la durée. La position du bras droit doit être naturelle, de telle sorte qu'en appliquant le bout de l'archet sur la corde *La* le bras se trouve tout à fait tendu.

Tous les mouvemens de l'archet par lesquels on veut toucher ensemble plusieurs cordes doivent s'exécuter par l'articulation du poignet sans se servir du bras, excepté quand l'archet est employé dans toute sa longueur.

L'archet restera toujours droit sur les cordes il ne doit être incliné en avant ni en arrière: sa direction de droite à gauche, formera avec la ligne perpendiculaire tracée par les cordes quatre angles droits verticaux.

A. B. Direction des cordes.

C. D. Direction de l'archet.



Si l'on rapproche l'archet du chevalet le son devient plus aigu et plus perçant, il est plein et sonore à la distance d'environ trois doigts du chevalet.

L'archet ne sera pas trop tendu; sa tension doit être réglée sur la force de l'exécutant et l'élasticité de la baguette; si elle était trop grande et que la baguette fut tout à fait droite, les cordes ne vibreraient plus aussi bien.

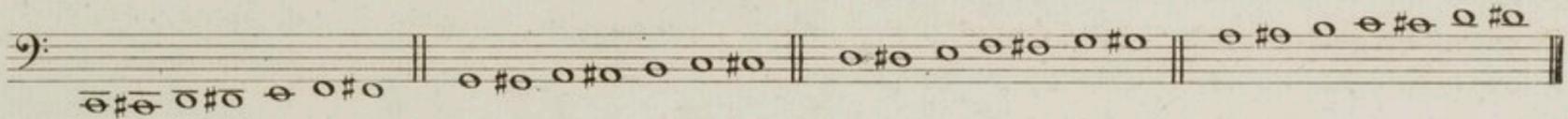
3^{me} SECTION.

MANIÈRE D'ACCORDER LE VIOLONCELLE.

Pour accorder les cordes *La* et *Ré* le pouce doit appuyer sur le chevillet pour aider à tourner les chevilles sans qu'elles échappent; pour les deux cordes *Sol* et *Ut* c'est le petit doigt qui sert d'appui.



Chacune de ces quatre cordes contient jusqu'à la seconde position sept demi-tons.



Après avoir fixé le son du *La* on accorde les autres par quatrièmes, en posant le quatrième doigt sur le *La* pour obtenir *Ré*; on ajuste la corde *Ré* une octave audessous, on fait de même pour *Sol* et *Ut*. On se sert de ce moyen quand l'oreille n'est pas assez exercée pour l'accorder par quintes.

4^{me} SECTION.

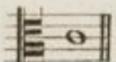
DU DOIGTÉ ET DE L'USAGE DES CLÉS.

Les quatre doigts sont indiqués par 1, 2, 3, 4, et l'usage du pouce par \varnothing les cordes à vide par 0.

Les passages à jouer sur une seule corde, sont marqués par une ligne ou par 1^{re} 2^{de} 3^e 4^e ou par *La, Ré, Sol, Ut*, noms des cordes: il en est de même pour les positions sur une même corde. Un trait qu'il faut exécuter une octave plus haut, est surmonté du signe 8^{va}, à l'octave.

On se sert des clés suivantes.



Dans quelques anciens ouvrages de Boccherini et d'autres compositeurs on trouve aussi l'emploi de la clé 

La clé du violon est souvent jouée une octave plus bas dans plusieurs compositions, et on n'exécute véritablement à son diapason que lorsqu'il y a l'indication d'8^{va}.

5.^{me} SECTION

CONDUITE DE L'ARCHET, PLACEMENT DES DOIGTS.

Il faut toujours poser doucement l'archet sur les cordes pour éviter un frottement désagréable, même dans les *ff*.

C'est au commencement de l'étude qu'il faut avoir le soin de faire vibrer les cordes de toute la longueur de l'archet et cela par le seul mouvement du poignet sans agiter le bras. La force de pression est plus grande près de la main; mais par l'exercice, il faut arriver à obtenir le degré de douceur ou d'énergie qu'on veut dans toutes les positions de l'archet.

Lorsque plusieurs notes liées doivent être exécutées par un seul mouvement de l'archet, elles sont entourées par une ligne circulaire, — c'est le *coulé*. Si ces notes étaient surmontées de points il faudrait marquer une petite séparation ou un accent sur chacune d'elles, c'est le *coulé pointé*. Lorsque des notes sont surmontées par des virgules, on doit les détacher et marquer une séparation entr'elles; c'est le *staccato*.

La direction de l'archet est ainsi indiqué.

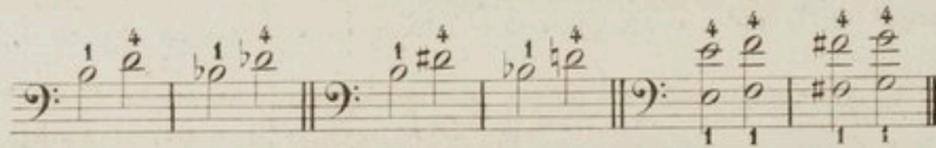
EN AVANT.....V. ou pouss:..... Pousser.

EN ARRIÈRE..... A ou tir:.....Tirer.

Dans une mesure incomplète qui commence un morceau, il faut débiter en poussant si quelque signe ne la lie pas à la mesure suivante. Dans une mesure complète on commence en tirant.

La première étude à faire est celle des gammes. Chaque son doit être exécuté avec égalité. Les doigts seront placés avec aplomb sur les cordes afin que les notes résonnent clairement.

Il y a deux positions pour la main gauche, la première qu'on nomme naturelle où le pouce appuie derrière le manche; la seconde c'est le barré où le pouce appuie sur les cordes en forme de sillet: il n'y a d'exception que pour les passages qui nécessitent une extension.



Lorsque l'élève sait jouer une gamme il peut être accompagné par son maître, et lui même accompagner aussi pour apprendre diverses manières de conduire l'archet.

N^o 1. Dans les mouvemens lents on fait une note avec l'archet entier; dans les mouvemens vifs une partie de l'archet suffit. Au N^o 2, les noires sont faites du milieu de l'archet. Au N^o 3, c'est un genre de mouvemens mixtes où les noires sont jouées par le tiers de l'archet soit près du manche soit du bout, afin que la note suivante puisse être exécutée de toute la longueur de l'archet.

Au N^o 4, les trois noires sont faites par un seul coup. Pour lier les sons entr'eux on écrit le mot *Legato*.

Au N^o 5, les croches sont jouées du milieu de l'archet et *staccato*, chaque note est produite par un mouvement du poignet.

Au N^o 6, la première note est fortement attaquée; les noires sont faites du bout de l'archet, et le premier demi coup de la troisième mesure est dirigé vers le haut en employant toute la longueur de l'archet aussi rapidement que possible.

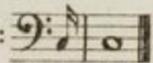
Au N^o 7, le coup d'archet ressemble à celui d'*Ut mineur*.

Au N^o 8, c'est un exemple de notes pointées qu'on peut articuler séparément, ou deux à deux. Les premières sont exécutées moins vigoureusement, à cause de la rapidité du contre-coup de l'archet dont la moitié peut être à peine employée; dans les dernières où la note pointée emploie une plus grande longueur de l'archet et diminue ainsi ce qu'il en reste pour la note brève: la force est beaucoup plus grande.

Pour bien étudier il faut travailler lentement. Il est utile de calculer quelle est la longueur d'archet nécessaire pour l'exécution d'une note longue et d'une note brève. Lorsqu'on veut faire deux notes par un seul coup, il faut considérer le coup sur la petite note comme point de départ.

Au N^o 9, les noires se font mieux, faites du milieu de l'archet: sa longueur doit être la même dans l'exécution des trois notes coulées que pour les noires isolées. La troisième note coulée sera exécutée plus brièvement pour éviter l'effet d'un Triolet.

Au N^o 10, c'est le même principe que pour l'exercice en *Fa dièse mineur*. En divisant l'archet en trois parties le bout, le milieu et la hausse, on obtiendra des accentuations différentes, selon la nature du passage et la position de l'archet mise en usage. Il est encore avantageux de travailler un trait tantôt en poussant, tantôt en tirant l'archet.

Après ces exercices on peut jouer des passages analogues à ceci: 

Au N^o 11, c'est l'emploi du bout et du milieu de l'archet; par la seconde manière on obtient plus de son, par la première il est plus rude. Dans les passages où la seconde note est plus haute, il faut commencer en poussant, dans le cas contraire, ce serait en tirant.

Au N^o 12, chaque noire reçoit une pression du premier doigt. Ce qui fait la différence entre ce genre et le *staccato* c'est qu'ici il faut porter les sons par une pression plus douce.

Au N^o 13, la noire surmontée d'un point doit être exécutée rapidement pour l'assimiler à une croche ce qui donne de la vivacité à l'exécution.

Au N^o 14, la première des deux croches est seulement un peu accentuée.

Au N^o 15, les notes surmontées de points reçoivent chacune un accent par l'effet de l'articulation de la main; elles sont séparées les unes des autres.

Au N^o 16, la première blanche doit être faite seulement par la plus grande partie du milieu de l'archet.

Au N^o 17, comme au N^o 18, les notes sont également touchées par le milieu de l'archet, cependant la première croche de la demi-mesure et de la mesure complète dans *Fa majeur* doit, à cause de la vivacité de l'exécution être touchée plus brièvement.

Au N^o 19, c'est un *cantabile* qui exige des sons de longue durée, bien liés et également soutenus,

Au N^o 20, c'est le mouvement précis indiqué, et où l'adresse à diriger l'archet peut apporter de la variété.

Le N^o 21, indique un exercice déjà écrit en *sol majeur* et *si mineur*. Les premières croches se font du bout de l'archet, la noire par l'archet entier et les croches suivantes près de la hausse. Cet exercice est de la plus grande utilité, puisqu'il a pour but la conduite de l'archet. L'articulation de la main se perfectionne dans l'exécution des petites notes par les deux points extrêmes de l'archet; et l'ensemble des mouvements en avant et en arrière y gagne essentiellement.

Le N^o 22, demande une exécution vive surtout dans les premières notes.

Le N^o 23, contient des *syncopes*. Il ne faut pas exécuter la seconde note par une secousse de l'archet; elle n'est qu'une prolongation de la première.

Le N^o 24, rappelle la règle donnée en *La mineur*.

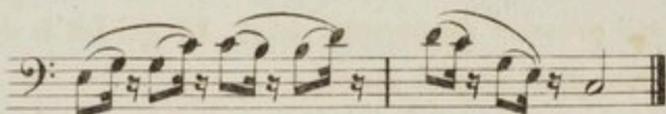
Au N^o 25, les coups d'archet sont entr'autres ceux-ci: les 4^e, 5^e et 6^e mesures, ne peuvent s'exécuter à cause de la grande diversité qui existe dans l'emploi de l'archet, que par une petite secousse vers le milieu ou le bout. Aux 7^e et 8^e mesures les notes coulées et les pointées ayant en haut ou en bas de petits traits seront exécutées avec une plus grande partie de l'archet. A la 9^e mesure les trois premières notes coulées seront faites en tirant et la note isolée en poussant: pour cela une partie de l'archet suffit. A la 10^e mesure on agit de la même manière et les deux coups d'archet des quatre dernières croches sont d'une égale longueur avec les trois premières. A la 11^e mesure c'est la même règle d'exécution que pour les 7^e et 8^e mesures, mais on peut employer une moins grande partie de l'archet. A la 12^e mesure on exécute dans le milieu ou vers le bout de l'archet; pour donner de la légèreté à ce dessin, il faut abrégéer un peu la première la troisième, la cinquième et la septième note.



N^o 26, la règle déjà mentionnée plus haut d'exercer sur une certaine dimension, des coups d'archet qui demandent son emploi dans une plus ou moins grande portion, trouve ici son application aux 2^e 3^e 4^e 5^e 6^e 7^e 8^e 9^e 10^e et 12^e mesures. Cependant à la 6^e mesure on fait usage de l'archet dans toute sa longueur. À la 9^e mesure les notes pointées seront jouées avec une égale portion de l'archet comme les notes coulées, mais comme dans la 11^e mesure les six premières notes exigent une plus grande longueur, les deux premières notes pointées peuvent être jouées sur une dimension plus petite, mais il faut tâcher de revenir au premier mouvement par la dernière note au moyen d'un coup d'archet un peu long.

Au N^o 27, on suit les règles déjà établies. On a dit que les notes isolées se jouent par un seul coup, et les notes coulées aussi d'un seul coup. Deux notes sont exécutées par un coup d'archet long, ou un bref, ces mouvemens se divisent en coups *uniformes* et en coups *entremêlés*. C'est ainsi que dans le N^o 26, les 5^e et 10^e mesures; comme dans le N^o 27, les 5^e 8^e 10^e et 12^e mesures contiennent des coups d'archet qu'on peut considérer comme *entremêlés*; les autres sont *uniformes*.

Il se trouve des exemples où, à cause de l'expression l'archet doit se soulever et s'éloigner un peu de la corde.



La même chose a lieu pour les notes pointées sans silences si le *staccato* est néanmoins marqué.

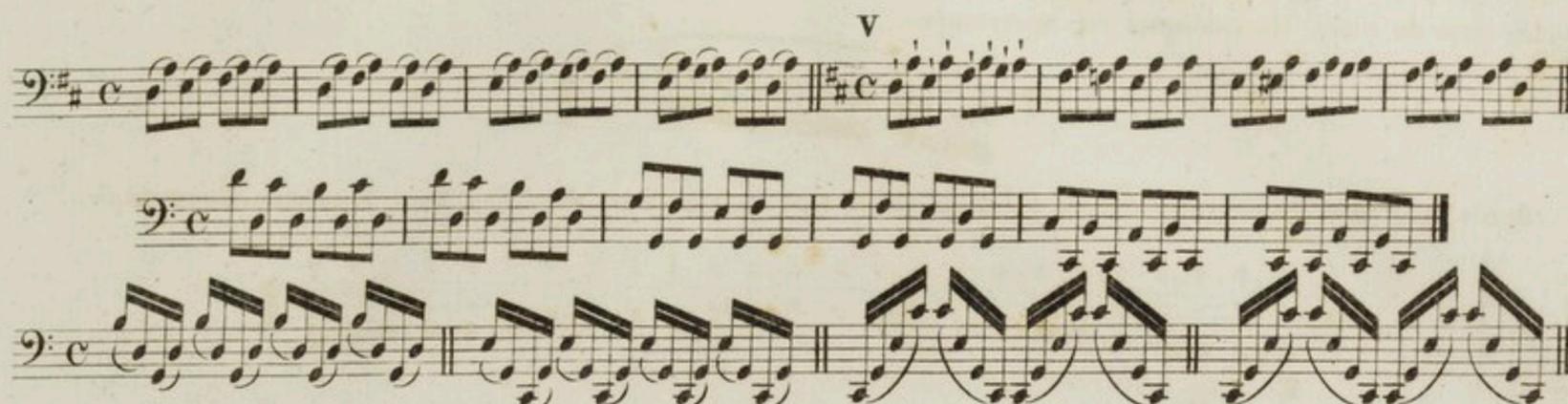
On entend par *détacher* ou jouer *staccato* une série de notes suivies, d'un seul coup d'archet: la manière de le tenir est la même que pour tout autre genre de coup. On peut pratiquer cette étude particulière en dirigeant adroitement les mouvemens du poignet de la main droite et ceux de l'index de la gauche. Quelques musiciens font le *staccato* avec une petite partie de l'archet, d'autres emploient le bout plutôt que le milieu; il n'y a point quant à cela de règle précise: l'artiste apprend lui même quelle portion de l'archet lui convient le mieux pour jouer ainsi. On recommande l'exercice des exemples suivans qu'il faut jouer lentement jusqu'à ce qu'on parvienne à les articuler nettement. Il faut apprendre à jouer *staccato* dans les mouvemens de l'archet, en avant et en arrière.



Dans les passages où l'on trouve un grand nombre de notes à détacher, il est nécessaire d'employer l'archet en entier: ce qui implique l'obligation de s'en servir facilement sur tous les points.

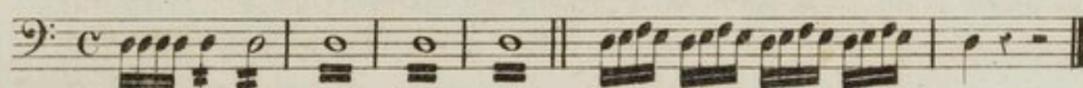
Arpeggio, en français Arpège: c'est ainsi qu'on désigne plusieurs sons d'un accord rompu qu'on exécute successivement comme sur la harpe. l'avant-bras et le poignet restent toujours soumis aux règles que nous avons données; quant à la partie supérieure du bras elle ne doit participer aux mouvemens que dans les occasions où l'on ne peut pas faire autrement. Les doigts resteront fixés sur les cordes durant l'exécution d'un accord entier: qu'il soit produit par un seul coup d'archet, ou qu'il soit en arpèges. Il est bon de s'exercer sur deux cordes d'abord, puis sur trois ensuite sur quatre. Ces exercices seront continués jusqu'à ce que la main ait acquis la facilité d'articulation qu'ils exigent.

On étudiera plutard les exemples 28, 29 et 30 qui contiennent plusieurs genres de coups d'archet.

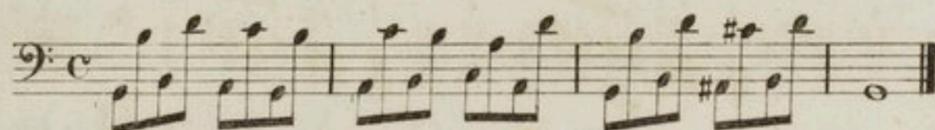


DU MOUVEMENT RÉSULTANT DU SAUT DE L'ARCHET.

On fait sauter l'archet en le tenant avec moins de force; c'est par l'articulation de la main qu'on parvient à le faire sauter plus facilement lorsqu'il est employé au milieu de sa longueur.

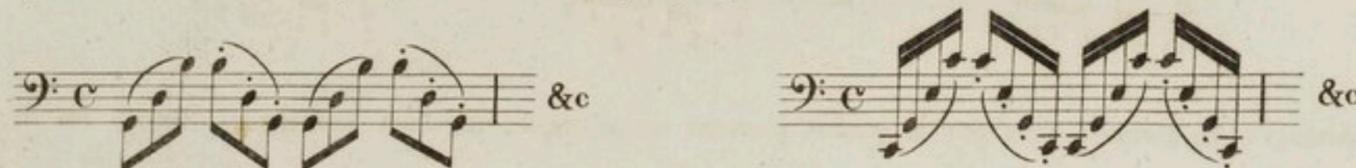


Cet exercice peut être fait sur toutes les cordes: c'est ce genre de coups d'archet qui convient dans les passages analogues à celui qui suit et dans lesquels on trouve une corde à vide qui ne doit pas être touchée.



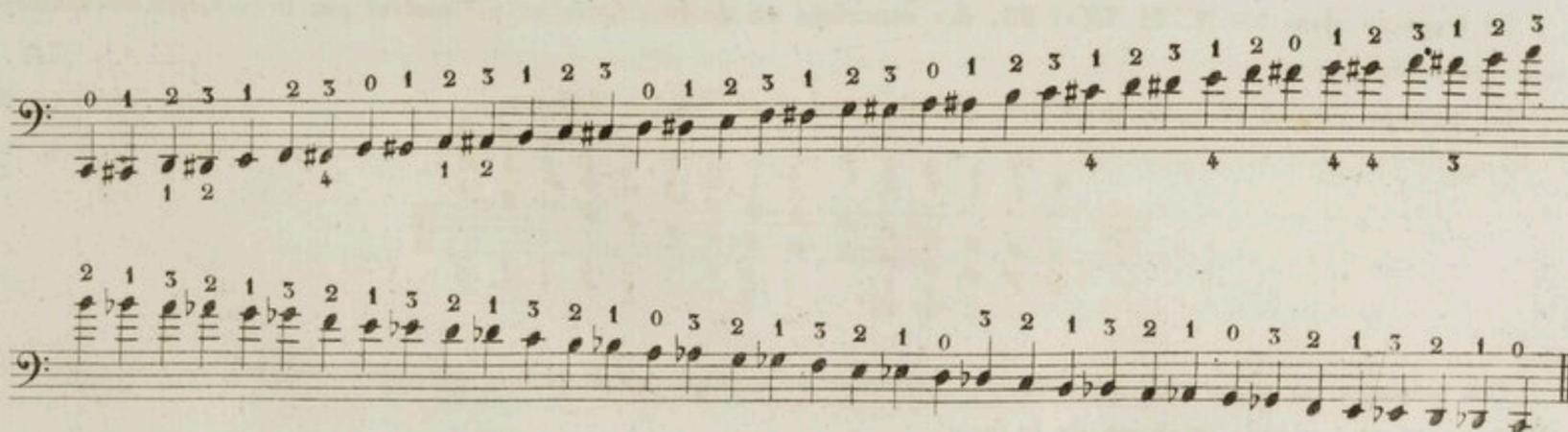
Le *staccato* produit par l'archet qu'on fait sauter réussit moins bien que par le procédé indiqué plus haut, tandis que ce jeu sautillant dans les arpeges en notes détachées réussit complètement.

Dans l'exemple suivant on exécute les notes coulées avec l'archet employé à l'endroit où la force de répulsion est la plus grande, puis on abandonne en quelques sorte à son propre poids l'exécution des notes détachées.

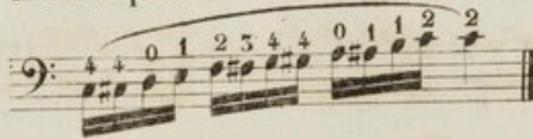


Le mot *Ponticello* en français Chevalet, se place près des passages qu'on doit exécuter près du chevalet ce qui produit un son plus aigre et plus perçant. Dans les traits rapides et quelques formes d'appoggiatures le *Ponticello* est d'un bon effet.

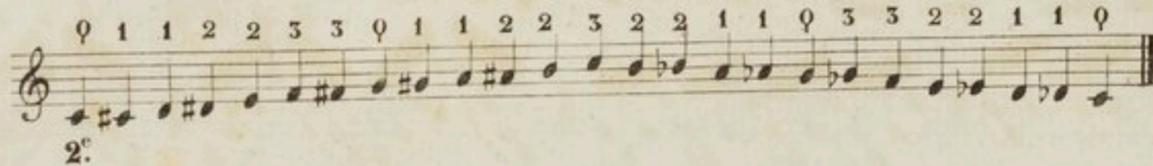
Voici la meilleure manière de doigter la gamme Chromatique.



Il existe une autre indication de doigté pour les passages isolés et moins longs, où par exemple sur la corde *Ut*, *Ut dièse* sera marqué avec le premier doigt et *Fa dièse* avec le quatrième; ce principe est à suivre toutes les fois que la série de notes chromatiques est interrompue.



Après avoir posé le pouce, les trois premiers doigts font chacun deux demi-tons dans la gamme chromatique.



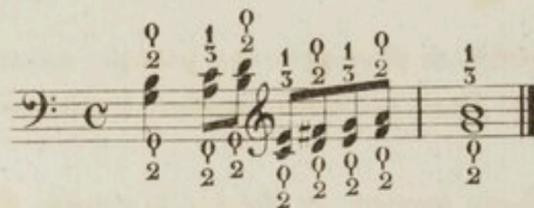
• **DES DOUBLES CORDES**

Il faut pour jouer sur deux cordes, plus de force dans la main gauche que dans la droite qui conduit l'archet: c'est dans cette étude qu'il est nécessaire d'appuyer franchement et également les doigts et de conduire régulièrement l'archet.

Les tierces dans la partie grave du diapason ne peuvent être exécutées que par le premier et le quatrième doigts: leur exécution est d'autant plus difficile que la distance des intervalles, ne peut être atteinte que par les deux doigts indiqués. On peut se préparer à cette étude par les gammes suivantes qu'il faut jouer avec une grande pureté.

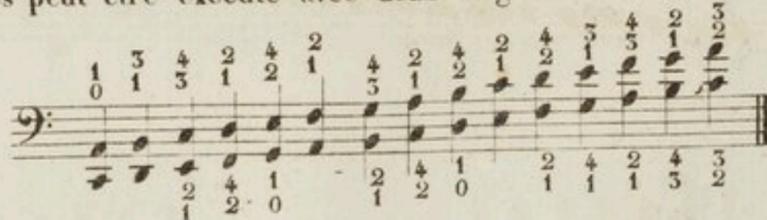


Les passages en tierces faits par le pouce, peuvent se pratiquer de deux manières comme on le voit, dans l'exemple suivant.



On trouvera dans les N^{os} 51, 52 et 53, des exercices en doubles notes et notamment par tierces, quarts, quintes, sixtes et septièmes.

Le passage suivant en sixtes peut être exécuté avec deux doigtés différents.



Les passages en octave sont plus faciles à exécuter en y employant le pouce, parcequ'ils exigent dans le grave de l'instrument une grande extension de la main.

Du *Portamento di voce*. Port de voix, ou simplement glissé. Cet ornement consiste à glisser rapidement le doigt d'une intonation à l'autre; il produit un effet assez semblable à celui de la voix chantante, mais l'abus serait nuisible. Il y a plusieurs doigtés en usage. Dans le 1^{er} exemple, on glisse un doigt d'une note à l'autre; dans le 2nd on retire avec vigueur le doigt qui fait alors parler la corde par la seule force de traction; dans le 3^{me} exemple, on repousse en haut ou en bas le doigt déjà posé. On glisse aussi de la même manière en partant de sons aigus pour aller à des sons graves.



DU TRILLE

C'est par le trille qu'on termine ordinairement un morceau ou une formule de cadence: on l'indique par *tr*.

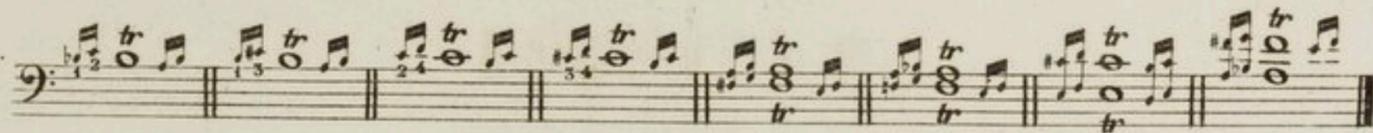
Le doigt retombe sur la seconde note après que l'archet a fait parler la première, c'est ce battement alternatif qui constitue le *trille*. On s'y exerce lentement au commencement.

Quoique le N^o 34 contienne un exemple sur le trille, il est indispensable de l'étudier en employant successivement tous les doigts afin qu'on sache l'exécuter avec une égale facilité dans toutes les combinaisons. Le premier son sera tenu vigoureusement par un doigt tandis que l'autre retombera avec force sur la corde; la beauté du trille consiste dans la rapidité et la netteté de l'exécution. Le plus ou moins de vitesse est indiqué par la valeur des notes; mais elle est calculée sur le genre du morceau, et le plus souvent abandonnée au goût de l'exécutant.

Le trille de l'exemple suivant est un des plus faciles parcequ'il est fait par les deux doigts qui ont le plus de force.

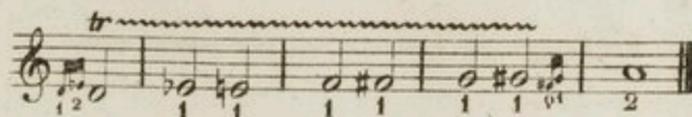


Les trilles suivans en trilles simples et doubles sur des tierces et des sixtes sont plus difficiles à exécuter.



Le trille simple avec le troisième et le quatrième doigt est encore plus difficile. Les trilles en tierces sont les plus faciles; tandis que ceux en sixtes et en octaves demandent un long exercice.

On fait quelque fois une suite de trilles sur des notes qui forment une progression; dans ce cas la première note reçoit l'avant coup d'archet et la dernière le coup qui suit.



Le trille sur la corde à vide se rencontre rarement, mais cependant il faut l'étudier.

DES ORNEMENS DE LA MÉLODIE

Le double *mordente* est indiqué par \sim , et le *mordente* simple, plus usité par \sim on trouvera un exercice à ce sujet au N.º 35.



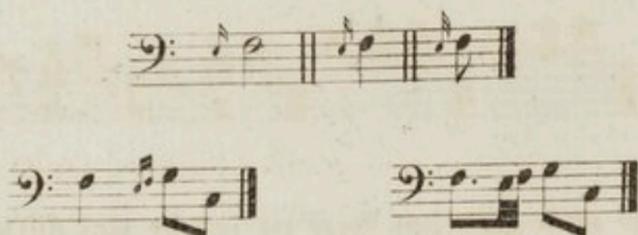
Le double *gruppetto* consiste en trois ou quatre notes.



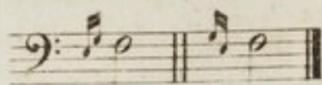
On donne un accent à l'*appoggiature* longue, ou petite note qui précède et prend la moitié de la note principale.



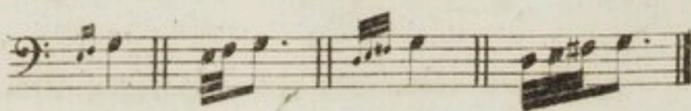
Pour une *appoggiature* brève, l'accent pèse sur la note principale.



La double *appoggiature* consiste en deux sons qui se trouvent près de la note principale, audessus ou audessous.



Le *gruppetto* consiste en plusieurs notes.

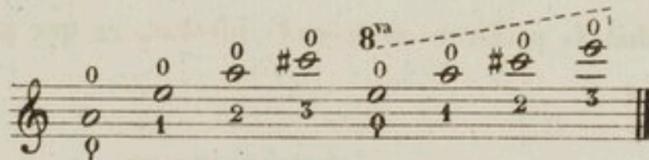


6.^{me} SECTION

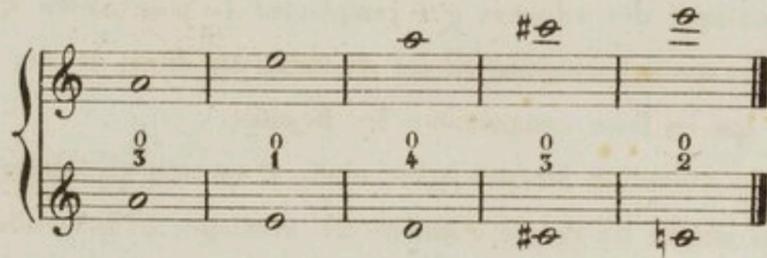
DES SONS HARMONIQUES, DU PIZZICATO, DES ACCORDS, DU TREMOLO
ET DE L'EXÉCUTION EN GÉNÉRAL.

Le violoncelle produit des sons de quatre sortes: les plus naturels sont ceux de la corde à vide, les seconds ceux produits par la corde doigtée, les troisièmes sont le résultat de la vibration d'une corde sur laquelle on pose le doigt sans l'appuyer, les quatrièmes sont produits par l'action de l'archet qui attaque la corde près du chevalet: c'est pourquoi on les nomme sons du *ponticello*.

Les sons harmoniques ne peuvent être appréciés qu'autant que le doigt pose légèrement sur la corde, il ne faut pas appuyer l'archet trop fort ce qui étoufferait les vibrations. On trouve sur la corde *La*, des sons harmoniques aux positions suivantes, on les écrit comme s'il étaient naturels.



On peut produire encore plusieurs sons harmoniques sur le milieu de la corde, mais d'après la règle adoptée, ils sont écrits à leur place naturelle; comme on le voit dans l'exemple suivant.

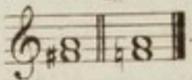


Chacune des autres cordes contient une quinte plus bas les mêmes sons. Elle est désignée par une petite note qui indique en dessous le son harmonique. Quant aux sons harmoniques artificiels qui exigent une octave basse, une quinte ou une quarte bien couverte, ou une tierce, on en trouvera un exemple dans le N^o 37, mesures 3, 7 et 12.

DU PIZZICATO

Le mot abrégé *pizz...* indique la nécessité de pincer les cordes au lieu de produire le son avec l'archet. On pince les cordes avec les doigts qui tiennent l'archet. Il faut user de précaution en les pinçant afin qu'elles ne fouettent pas contre le manche. Pour les notes simples on pince plus commodément du premier doigt vers le côté droit; le pouce sert alors de point d'appui sur l'extrémité inférieure du manche, tandis que l'archet est tenu solidement dans la main par les 3^e et 4^e doigts qui embrassent la baguette. Pour pincer des accords de trois sons on emploie le pouce et le 1^{er} et le 3^e doigts. Les accords de quatre sons peuvent être pincés par le pouce seul, ou par le pouce et les trois premiers doigts, on tient l'archet de manière à ce que la hausse soit dans la main; l'endroit où les crins sont attachés repose contre la partie inférieure du pouce et la partie supérieure de la baguette contre la partie inférieure de la première phalange des 1^{er} et 4^e doigts. On peut ainsi pincer des accords plaqués dont on trouvera des exercices dans les N^{os} 38 et 39. Dans la 16^e mesure du N^o 39 le pouce doit promptement quitter sa place à cause de l'accord qui suit. Dans des accords rompus comme par exemple dans la 21^e mesure, le pouce attaque la première croche et les 1^{er} et 2^e doigts la deuxième. Les accords à quatre sons, seront exécutés d'après la règle indiquée plus haut à ce sujet.

UNION DES SONS

On les produit ainsi: en prenant par exemple le premier *Ré* sur la corde *La* et en touchant promptement avec le premier doigt la corde à vide *Ré* pendant qu'on joue ce premier *Ré*. Il en est de même de *Ré* et *Sol* entendus ensemble, chaque oscillation produira sa répercussion par le seul fait de la vibration de l'accord. La même chose a lieu sur d'autres cordes. Si l'on prend le premier *La* sur la corde *Ré* une répercussion se fait entendre sur la corde *La*. Dureste on trouve l'accord de chaque son en y ajoutant son octave inférieure. Les sons doubles comme les tierces ont également des sons fondamentaux avec lesquels ils s'accordent et qu'il est facile de distinguer sur un instrument dont les vibrations sont fortes. Que l'on joue parexemple les tierces  et l'on entendra les sons fondamentaux *Ré Fa*.

TREMOLLO

Faire trembler le doigt sur un son de longue durée est une ancienne méthode qu'on emploie rarement à propos. Elle n'est point à rejeter et l'on doit la préférer au trémolo involontaire que produisent les exécutans inhabiles, quand ils conduisent mal leur archet.

DE L'EXÉCUTION

Ce article est sans contredit le plus important pour le musicien. Il en est de la musique comme du langage où les plus belles compositions dites froidement, sans expression et sans goût, ne sauraient produire aucun effet sur les auditeurs. Il y a aussi en musique des silences qui remplacent la ponctuation du discours il faut en tenir compte et suivre les indications des auteurs pour l'accentuation du rythme, des traits et des phrases, en donnant à chaque idée une expression de sentiment qui en fasse comprendre les beautés.

Ce qu'il faut posséder dans une exécution irréprochable c'est, 1^o un son vigoureux et pur; l'étude du maniement de l'archet; l'usage familier et la sûreté du doigté donnent cet avantage; 2^o la facilité dans toutes les combinaisons du doigté; ce que l'on n'acquiert que par un long exercice. 3^o une étude approfondie de ce qui caractérise le style.

Une exécution est simple et belle, quand l'artiste exprime les mélodies en leur donnant un accent convenable sans outrer l'expression par une exagération que le bon goût réproouve. L'exécution est élégante quand l'exécutant ajoute aux idées déjà exprimées, des ornemens et des broderies qui ne nuisent pas au chant principal. Dans la réplique ou l'imitation d'un trait il faut s'abstenir de tout ornement qui n'est point indiqué par le compositeur.

On peut adopter comme règle générale que la note la plus haute doit être jouée avec une expression particulière.



Dans les phrases ascendantes on peut augmenter la force du son jusqu'au *Fortissimo*, et dans les phrases descendantes en diminuer l'intensité jusqu'au *Pianissimo*.



On a seulement voulu parler des règles principales de l'exécution, ce sujet traité avec détail exigerait un traité spécial et fort étendu qui dépasserait le but que l'auteur s'était proposé ici.

Quarante exercices par J. J. F. DOTZAUER Ocu: 126.

N^o 1.

Moderato.

Primo
En UT Majeur.
Secondo.

N^o 2.
En LA
Mineur.

Allegro.

N° 5.
En sol.
Majeur.

Musical score for N° 5, Allegro, in G major. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second and third systems have a bass clef with the same key signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. The piece concludes with a double bar line.

And^{te} con moto.

N° 4.
En MI
Mineur.

Musical score for N° 4, Andante con moto, in E minor. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#) and a 5/4 time signature. The second and third systems have a bass clef with the same key signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. The piece concludes with a double bar line.

Allegretto.

N° 5.

En RE

Majeur.

Allegro.

N° 6.

En SI

Mineur.

Allegro.

N^o 7.

En LA

Majeur.

Musical score for N° 7, Allegro, in A major, 5/8 time. The score consists of four systems of two staves each. The right hand plays a simple melody with fingerings 1, 2, 1, 1, 2, 1. The left hand plays a complex accompaniment with many slurs and fingerings. The piece ends with a double bar line.

Allegro non tanto.

N^o 8.

En FA #

Mineur.

Musical score for N° 8, Allegro non tanto, in F# minor, common time. The score consists of two systems of two staves each. The right hand plays a melody with notes and rests, including a 3rd measure rest and a 2nd measure rest. The left hand plays a complex accompaniment with slurs and fingerings. The piece ends with a double bar line.

Two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff with a 2/4 time signature and a bass clef staff with a 3/4 time signature. The second system continues the bass clef staff with a 2/4 time signature. Fingerings (1-4) and articulation marks (V, A) are present throughout.

Allegro.

N° 9.
En MI
Majeur.

First system of the 'Allegro' piece. It features a 3/4 time signature and a bass clef. The right hand has a treble clef with a 3/4 time signature. The piece is in G major. Fingerings and articulation marks are included.

Second system of the 'Allegro' piece, continuing the bass clef part with a 3/4 time signature. It includes fingerings and articulation marks like '2da' and '1ma'.

Third system of the 'Allegro' piece, continuing the bass clef part with a 3/4 time signature. It includes fingerings and articulation marks like '2da'.

Fourth system of the 'Allegro' piece, continuing the bass clef part with a 3/4 time signature. It includes fingerings and articulation marks like '3da' and '4da'.

Poco moderato.

N° 10.

En UT #

Mineur.

Allegro.

N° 11.

En SI

Majeur.

Allabreve.

N^o 12.
En SOL #
Mineur.

Allegro.

N^o 15.
En FA #
Majeur.

Allegro.

N° 14.

En RE#

Mineur.

Poco allegro.

N° 15.

En FA

Majeur.

Allegro.

N° 16.

En RE

Mineur.

Moderato.

N° 19.

En ut b

Majeur.

All.^o non troppo.

N.^o 20.

En UT

Mineur.

Allegro.

N.^o 21.

En LA^b

Majeur.

Allegro.

N^o 25.
En RE^b
Majeur.

Allegro.

N^o 24.
En sb
Mineur.

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It contains six measures of music with fingerings 1, 2, 3, 2, 1. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing six measures of music with fingerings 2, 1, 4, 2, 1, 2.

Second system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It contains six measures of music with fingerings 2, 2, 2, 2, 2, 1. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing six measures of music with fingerings 4, 3, 1, 3, 1, 1.

Third system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It contains six measures of music with fingerings 4, 2, 1, 4, 3, 1. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing six measures of music with fingerings 4, 2, 1, 0, 2, 1.

N^o. 25.

Fourth system of musical notation, labeled "N^o. 25.". It consists of two staves in common time (C). The upper staff is in bass clef and contains six measures of music. The lower staff is also in bass clef and contains six measures of music with fingerings 4, 4, 4, 4, 4, 4.

Fifth system of musical notation. It consists of two staves in common time (C). The upper staff is in bass clef and contains six measures of music with fingerings 2, 2, 2, 2, 2, 2. The lower staff is in bass clef and contains six measures of music with fingerings 5, 5, 5, 5, 5, 5.

Sixth system of musical notation. It consists of two staves in common time (C). The upper staff is in bass clef and contains six measures of music with fingerings 2, 2, 2, 2, 2, 2. The lower staff is in bass clef and contains six measures of music with fingerings 5, 5, 5, 5, 5, 5.

Seventh system of musical notation. It consists of two staves in common time (C). The upper staff is in bass clef and contains six measures of music with fingerings 2, 2, 2, 2, 2, 2. The lower staff is in bass clef and contains six measures of music with fingerings 5, 5, 5, 5, 5, 5.

Allegro.

N° 26.

Allegro.

N^o 27.

The musical score consists of two systems of piano and bass staves. The first system includes a piano staff with a treble clef and a bass staff with a bass clef. The piano staff contains a complex melodic line with many slurs and accents, and several fingerings are indicated above the notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system continues the piece, with similar notation and fingerings. The final system shows the conclusion of the piece with a double bar line and repeat signs.

Allegro.

N.º 29.

The musical score for N.º 29, Allegro, is written in G major and 4/4 time. It consists of six systems of grand staff notation. The first five systems are in 4/4 time, and the sixth system is in 3/4 time. The piece features a driving eighth-note melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The sixth system includes fingerings and articulation marks for measures 2 through 15.

Allegro.

N° 50.

The musical score for N° 50 is written in a single system with two staves per system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/4. The piece is marked 'Allegro.' and consists of ten measures. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and fingerings. The first system (measures 1-4) features a complex rhythmic pattern in the upper staff with fingerings like 1 0, 5 2 0, and 2. The second system (measures 5-8) continues the pattern with slurs and fingerings like 2, 1 2 1, 1 4 5 1, and 2. The third system (measures 9-12) shows a change in the upper staff's rhythm with fingerings like 2, 1, 4, 5 1, 2, 3 4, 4 1 2, and 2. The fourth system (measures 13-16) features a more active upper staff with fingerings like 1 3, 1 2 2, 1 2, 3 0, 1 2 2, 4, and 0. The fifth system (measures 17-20) continues with fingerings like 4 1 0, 1 4 0, 5, 1 3 4 1, 5, 0 4 2, and 1. The sixth system (measures 21-24) is marked with '2V', '3', '4', '5V', and '6V' above the staff, indicating vibrato or other performance techniques. The seventh system (measures 25-28) is marked with '7', '8', '9', and '10' above the staff. The piece concludes with a double bar line.

Allegro.

N.º 51.

2. v 3. 4. 5. v 6.

7. v 8.

2^{da}

2 4 4 2

Fin.

2 3 4 2 3 2 2 1

2 3 1 0 2 3 1

2 1 2 1 3 2 2 3

2 3 0 2 1

Larghetto D.C.

And.^{te} con moto.

N^o 54.

Moderato.

N^o 55.

First system of musical notation. The upper staff contains a few notes with a sharp sign and a trill (tr) marking. The lower staff features a continuous eighth-note pattern with various accidentals (flats and sharps).

Second system of musical notation. The upper staff includes trills and fingerings (2, 3, 4). The lower staff continues the eighth-note pattern with specific fingerings (1, 3, 4, 3, 1) and accidentals.

Third system of musical notation. The upper staff has a trill and a measure with a fermata over a chord. The lower staff continues the eighth-note pattern.

Fourth system of musical notation. The upper staff features trills and rests. The lower staff continues the eighth-note pattern with a fermata over a chord.

Fifth system of musical notation. The upper staff includes trills, a fermata over a chord, and a final measure with a double bar line. The lower staff continues the eighth-note pattern.

All.^o non tanto.

N^o 56.

This page contains a handwritten musical score for a piece titled "N° 56". The tempo is marked "All.^o non tanto." The score is written in bass clef with a common time signature (C). It consists of six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The right hand (treble clef) features intricate, flowing passages with frequent slurs and various fingering numbers (1-5) written above the notes. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with simpler rhythmic patterns, often using slurs and some fingering. The notation is clear and professional, typical of 18th or 19th-century manuscript notation.

Arioso.
Flage: 2

N.º 58.

Fin.

The first system consists of two staves. The upper staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs, with fingerings 1, 2, 1, 1, 4, 1, 4, 3, 4, 2, 1, 4, 1 written above. The lower staff has a simpler accompaniment with some rests and a sharp sign. The system concludes with a double bar line and the marking "D.C." (Da Capo).

All.^o moderato.

N.^o 59.

The second system is marked "Pizz." (Pizzicato). It features a treble clef and a common time signature (C). The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff contains chord diagrams for various chords, such as 2/2, 1/2, 2/2, 3/2, 4/2, 3/2, 4/2, 2/2, 2/2, 1/2.

The third system continues the piece with a treble clef and common time. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff features chordal accompaniment with notes and rests.

The fourth system continues the melodic and harmonic development. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff features chordal accompaniment with notes and rests.

The fifth system shows a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff features chordal accompaniment with notes and rests.

The sixth system includes first and second endings. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff features chordal accompaniment with notes and rests. The first ending is marked "1." and the second ending is marked "2.".

And. con moto.

The musical score is written for piano and consists of eight systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A red circular stamp is visible on the left side of the first system. The score includes the following markings and features:

- System 1:** Starts with a red stamp. The first staff has a *Pizz.* marking. The second staff has a *f* marking.
- System 2:** Continues the piece with a *f* marking.
- System 3:** Features a *Dim.* marking and a *p* dynamic.
- System 4:** Includes a *Dol.* marking.
- System 5:** Contains a *f* marking and a *Dim.* marking.
- System 6:** Features a *p* dynamic.
- System 7:** Includes a *f* marking.
- System 8:** Ends with a *Dim.* marking and a *p* dynamic.

The score also includes various fingerings and articulation marks throughout the piece.