



Antonio Guida  
**Metodo per  
violoncello /  
Cello Method**

a cura di / edited by  
**Giovanna Barbati e  
Guido Olivieri**



Società Editrice  
di Musicologia



Metodi e trattati **[2]**

Comitato scientifico:  
Paola Carlomagno  
Mariateresa Dellaborra  
Marina Vaccarini

© 2021 Società Editrice di Musicologia  
Lungotevere Portuense 150  
00153 Roma

C.F. 97701420586

sedm@sedm.it  
www.sedm.it

Progetto grafico:  
Venti caratteruzzi

Impaginazione:  
Giacomo Sciommeri

Traduzione in inglese:  
Guido Olivieri

ISMN: 979-0-705061-91-8

La presente pubblicazione è sotto copyright e tutti i diritti di utilizzo rimangono dell'editore. L'acquirente non è autorizzato a duplicare, condividere pubblicamente e riprodurre le pubblicazioni, se non per uso privato o per le esigenze strettamente connesse con le esecuzioni musicali. Ogni violazione sarà perseguita a termini di legge.

*This publication is copyright. All rights reserved. The buyer is not authorized to duplicate, share, or disseminate it. Single duplicates may only be made for personal use or concert performance. Copyright infringement will be prosecuted.*



Società Editrice  
di Musicologia

Antonio Guida  
**Metodo per  
violoncello /  
Cello Method**

a cura di / edited by  
**Giovanna Barbati e  
Guido Olivieri**



Società Editrice  
di Musicologia



# Indice

## Table of contents

<b>VII</b>	Introduzione
VII	<i>La didattica del violoncello a Napoli nel Settecento</i>
VIII	<i>Il Metodo di Antonio Guida</i>
X	<i>La tecnica</i>
XI	<i>Gli esercizi sulla scala</i>
XII	<i>Il metodo e l'obiettivo didattico</i>
XIII	<i>Uso del metodo di Guida nella didattica odierna per violoncello</i>
XIII	<i>Descrizione degli esercizi</i>
<b>XVI</b>	Apparato critico
XVI	<i>Criteri editoriali</i>
XVI	<i>Fonte</i>
XVII	<i>Varianti e note</i>
<b>XIX</b>	Introduction
XIX	<i>Cello Pedagogy in 18th-century Naples</i>
XX	<i>Antonio Guida's Method</i>
XXII	<i>The Technique</i>
XXII	<i>The Exercises on the Scale</i>
XXIV	<i>The Method and its Pedagogical Goals</i>
XXIV	<i>Applications of Guida's Method in Today's Cello Teaching</i>
XXV	<i>Description of the Exercises</i>
<b>XXVIII</b>	Apparatus
XXVIII	<i>Editorial Criteria</i>
XXVIII	<i>The Source</i>
XXIX	<i>Variants and Notes</i>
<b>1</b>	Metodo per violoncello







# Introduzione

## La didattica del violoncello a Napoli nel Settecento

Nel corso del XVIII secolo si assiste all'affermazione internazionale di una scuola violoncellistica napoletana di cruciale importanza. Gli strumentisti formati nei quattro antichi conservatori napoletani diedero un impulso decisivo all'affermazione e consolidamento del ruolo solistico del violoncello. A partire dai primi decenni del secolo, virtuosi di fama leggendaria, quali Francesco Alborea ('Francischiello'), Francesco Paolo Supriani o Salvatore Lanzetti, contribuirono in modo determinante all'avanzamento della tecnica e all'espansione della letteratura dedicata al violoncello. Molti di questi musicisti esportarono nelle corti e nelle maggiori capitali europee le acquisizioni della scuola napoletana e influirono sulla nascita e diffusione delle scuole violoncellistiche nazionali.

Un tale sviluppo della tradizione violoncellistica nacque certamente in relazione alla ricchezza della produzione vocale e ne fu fortemente influenzato. Non c'è dubbio, tuttavia, che l'espansione del repertorio violoncellistico napoletano e il perfezionamento delle tecniche esecutive vennero sostenuti dal rigoroso e sistematico approccio didattico utilizzato nei conservatori napoletani. Non è un caso che il primo metodo italiano per violoncello di cui sia rimasta traccia sia conservato in un manoscritto napoletano attribuito a Francesco Paolo Supriani, databile alla prima metà del XVIII secolo.<sup>1</sup> La transizione del violoncello da strumento utilizzato per l'accompagnamento e per la realizzazione del continuo ad un vero e proprio ruolo solistico, si riflette nella metodologia didattica che si muove fra perfezionamento delle capacità improvvisative e virtuosistiche ed elaborazione delle formule armoniche. Questo approccio, per molti aspetti affine alla prassi del partimento, trovò ampia diffusione nella seconda metà del Settecento.

A lungo, tuttavia, i segreti dell'insegnamento vennero trasmessi oralmente, appresi mediante il rapporto diretto fra

maestro e allievo. L'importanza del manoscritto contenente il metodo del violoncellista Antonio Guida – pubblicato qui per la prima volta – consiste dunque nell'opportunità che offre di guardare in modo sistematico e pressoché completo all'approccio didattico adoperato dai maestri napoletani e di verificarne i principi fondamentali.

Il primo metodo di violoncello comparso a stampa è quello di Michel Corrette, pubblicato a Parigi nel 1741, seguito da quelli di Tillière nel 1764 e di Cupis e Azaïs negli anni '70.<sup>2</sup> Nella seconda metà del Settecento troviamo alcuni metodi anche in altre nazioni europee, tra cui ad esempio i lavori di Crome e John Gunn in Inghilterra,<sup>3</sup> Baumgartner in Germania,<sup>4</sup> Kauer in Austria<sup>5</sup> e Vidal in Spagna.<sup>6</sup>

Ad eccezione dei *Principes* di Salvatore Lanzetti (1770),<sup>7</sup> le poche opere didattiche ad oggi conosciute nell'Italia del Settecento sono tutte manoscritte: le *Sonate* di Niccolò Sanguinazzo

---

2] Michel Corrette, *Methode, Théorique et Pratique pour Apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa Perfection*, Paris, 1741; Joseph Tillière, *Méthode pour le Violoncelle*, Paris, Bailleux, 1764; François Cupis le jeune, *Méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre à jouer du violoncelle*, Paris, LeMenu, 1772 (riproduzione digitale: <http://www.greatbassviol.com/treat/cupis.pdf>); Hyacinthe Azaïs, *Méthode de basse*, Paris, Bignon, 1778 ca.

3] Robert Crome, *The Complete Tutor for the Violoncello*, London, C & Thompson, 1765; John Gunn, *The Theory and Practice of Fingering the Violoncello*, London, The Author, [1789]; Id., *An Essay [...] on the Application of the Principles of Harmony, Thorough Bass and Modulation to the Violoncello*, London, Preston, 1802 (riproduzione digitale: <https://digital.nls.uk/102743180>).

4] Jean Baumgartner, *Instructions de musique, théoriques et pratiques, à l'usage du violoncelle*, Den Haag, D. Monnier, 1774.

5] Ferdinand Kauer, *Kurzgefaßte Anweisung das Violoncell zu spielen*, Wien, Artaria, 1789 ca.

6] Pablo Vidal, *Arte y escuela del violoncello / compuesto por Dn. Pablo Vidal, Primer violon de la Rl. Capilla de la Encarnación y del Exmo. Sr. Duque de Ossuna*, manoscritto, 1796 ca.

7] Salvatore Lanzetti, *Principes ou l'application du Violoncelle par tous les tons*, Amsterdam, J.J. Hummel, 1770 ca. (riproduzione digitale: [https://opus4.kobv.de/opus4-udk/frontdoor/index/\\_index/year/2013/docId/700](https://opus4.kobv.de/opus4-udk/frontdoor/index/_index/year/2013/docId/700)).

---

<sup>1</sup> Nell'ambito di una ricerca comune, Giovanna Barbati ha redatto i paragrafi "La tecnica", "Gli esercizi sulla scala", "Il metodo e l'obiettivo didattico", "Uso del metodo di Guida nella didattica odierna per violoncello" e la "Descrizione degli esercizi"; Guido Olivieri i paragrafi restanti.

1] Si veda Guido Olivieri, *Cello Playing and Teaching in Eighteenth-Century Naples: F. P. Supriani's «Principij da imparare a suonare il violoncello»*, in *Performance Practice: Issues and Approaches*, a c. di Tim Watkins, Ann Arbor, Steglein Publishing, 2009, pp. 109-136.



# Apparato critico

## Criteria editoriali

Correzioni, integrazioni e interventi critici senza differenziazione tipografica ma con descrizione nell'apparato critico riguardano la ripetizione di passi simili, l'uniformazione di discrepanze tra figurazioni analoghe simultanee o successive. Le note errate sono corrette senza distinzione tipografica e segnalate nell'apparato critico. Sono stati conservati gli stessi raggruppamenti di note del manoscritto.

### Legature

Le legature aggiunte o modificate sono state indicate mediante linee tratteggiate.

### Alterazioni

L'uso delle alterazioni è stato modernizzato:

- l'alterazione di una nota ripetuta all'interno della stessa battuta non viene inclusa;
- le alterazioni di note della stessa altezza ripetute in due battute consecutive (di solito non indicate nelle fonti settecentesche) sono state aggiunte;
- le alterazioni (diesis e bemolle) usate per modificare una precedente alterazione sono state tacitamente cambiate in bequadro;
- le alterazioni necessarie aggiunte o modificate dall'editore sono indicate senza differenziazione grafica ma con citazione in apparato;
- le alterazioni proposte dal curatore sono indicate in parentesi quadre e incluse nelle note critiche;
- le alterazioni di precauzione sono aggiunte senza parentesi e senza nota in apparato.

## Fonte

US-BEm, Jean Gray Hargrove Music Library, University of California, Berkeley. Segnatura: MS 1016. La fonte è inclusa nel catalogo RISM n. 121230. Tuttavia il manoscritto è stato erroneamente attribuito a Giovanni Antonio Guido, violinista napoletano vissuto fra Napoli e Parigi nella prima metà del XVIII secolo. L'indicazione riportata nel frontespizio conferma che la raccolta va invece attribuita a Antonio Guida, violoncellista attivo a Napoli nella seconda metà del XVIII secolo.

Il manoscritto in quarto oblungo (22x27,5 cm) consiste di 13 carte: la prima contiene il titolo: *Sonate per violoncello* | *Del*

*Fig.r D. Antonio Guida* | *Flamminij Padrone*, le successive 11 contengono gli esercizi e l'ultima ha pentagrammi vuoti. La dicitura «Flamminij Padrone» (Fig. 5) riportata sul frontespizio indica molto probabilmente il nome del possessore del volume.

Il volume contiene due diverse grafie, la prima da carta 1r a 7v, la seconda dalla carta 8 alla fine (Fig. 6). Al momento non si può determinare con certezza se una delle due possa essere autografa.

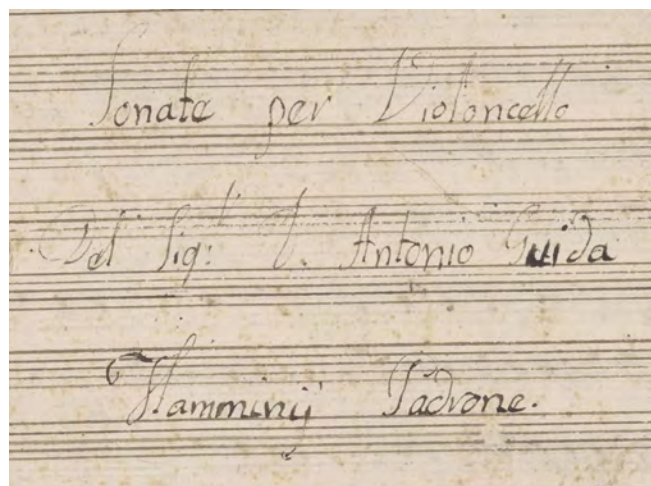
### Diteggiature

Le diteggiature in Guida compaiono in modo molto irregolare e in alcuni esercizi sono scritte con due diversi inchiostri e caratteri. Uno corrisponde all'inchiostro della musica, l'altro è più leggero e con dei tratti differenti, da cui ipotizziamo che si tratti di aggiunte posteriori. Per comodità indicheremo l'inchiostro della musica con 1 e l'altro con 2. Riportiamo qui una lista delle diteggiature:

- N. 5 Primo esercizio diteggiato. Le 12 diteggiature hanno l'inchiostro 1.
- N. 6-11 In inchiostro 1.
- N. 12a, b. 27 (2° sul la), b. 36 ultima semicroma, b. 63, 64, 66 hanno l'inchiostro 2.
- N. 13 bb. 19-21 inchiostro 2.

Tutte le diteggiature rimanenti sono in inchiostro 1.

Fig. 5. Frontespizio del manoscritto



# Introduction

## Cello Pedagogy in 18th-century Naples

During the 18th century Naples saw the flourishing of a cello school of international prominence. The virtuosi trained in the four old conservatories were a decisive factor in the development of a solo role for the violoncello. Starting from the first decades of the century, legendary cello players, such as Francesco Alborea (“Francischiello”), Francesco Paolo Supriani and Salvatore Lanzetti, significantly contributed to the advancement of cello techniques and the growth of the repertory for this instrument. Several of these musicians brought to the major European courts and cities the achievements of the Neapolitan tradition and had a strong influence on the origins and dissemination of the national cello schools.

While the growth of the cello tradition in Naples was certainly connected to the rich vocal production of the city, there is no doubt that the expansion of the Neapolitan cello repertory and the progress of the instrumental techniques were supported by the rigorous and systematic pedagogical principles adopted in the Neapolitan conservatories. It is not by chance that the first Italian cello method is preserved in a manuscript attributed to Francesco Paolo Supriani, dating from the first half of the 18th century.<sup>1</sup> The transition of the violoncello from an instrument used for accompaniment and continuo realization to one employed as a solo, is reflected in the teaching methodologies ranging between perfecting improvisatory and virtuosic abilities and elaborating harmonic formulas. This approach, similar in many respects to the partimento practice, found large application in the second half of the 18th century.

For a long time, however, the secrets of cello teaching were transmitted orally, learned through a direct relationship between teacher and pupil. The importance of the manuscript

that includes Antonio Guida’s method for the violoncello – here published for the first time – consists in casting new light on a systematic and almost complete pedagogical approach adopted by the Neapolitan masters and in validating its fundamental principles.

The first printed method for cello by Michel Corrette was published in Paris in 1741, followed by those by Tillière in 1764 and Cupis and Azaïs in the 1770s.<sup>2</sup> In the second half of the century we find some methods in other European countries, such as those by Crome and John Gunn in England,<sup>3</sup> Baumgartner in Germany,<sup>4</sup> Kauer in Austria,<sup>5</sup> and Vidal in Spain.<sup>6</sup>

With the exception of Salvatore Lanzetti’s *Principes* (1770),<sup>7</sup> the few pedagogical works known in 18th century Italy are all manuscript: the *Sonate* by Niccolò Sanguinazzo (1700-1720),<sup>8</sup> the *44 Lezioni per il violoncello* by Antonio Caldara

---

2] Michel Corrette, *Méthode, Théorique et Pratique pour Apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa Perfection*. Paris, 1741; Joseph Tillière, *Méthode pour le Violoncelle*. Paris: Bailleux, 1764; François Cupis le jeune, *Méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre à jouer du violoncelle*. Paris: LeMenu, 1772 (digital reproduction: <http://www.greatbassviol.com/treat/cupis.pdf>); Hyacinthe Azais, *Méthode de basse*. Paris: Bignon, 1778 ca.

3] Robert Crome, *The Complete Tutor for the Violoncello*. London: C & Thompson, 1765; John Gunn, *The Theory and Practice of Fingering the Violoncello*. London: The Author, 1789; Id., *An Essay [...] on the Application of the Principles of Harmony, Thorough Bass and Modulation to the Violoncello*. London: Preston, 1802. (digital reproduction: <https://digital.nls.uk/102743180>).

4] Jean Baumgartner, *Instructions de musique, théoriques et pratiques, à l'usage du violoncelle*. The Hague: D. Monnier, 1774.

5] Ferdinand Kauer, *Kurzgefaßte Anweisung das Violoncell zu spielen*. Vienna: Artaria, ca. 1789.

6] Pablo Vidal, *Arte y escuela del violoncello / compuesto por Dn. Pablo Vidal, Primer violon de la Rl. Capilla de la Encarnación y del Exmo. Sr. Duque de Ossuna*. Manuscript, 1796 ca.

7] Salvatore Lanzetti, *Principes ou l'application du Violoncelle par tous les tons*. Amsterdam: J.J. Hummel 1770 ca. (digital reproduction: [https://opus4.kobv.de/opus4-udk/frontdoor/index/\\_index/year/2013/docId/700](https://opus4.kobv.de/opus4-udk/frontdoor/index/_index/year/2013/docId/700))

8] Nicolò Sanguinazzo, *Suonate à violoncello e basso*. Manuscript, A-Wn: E. M. 41, 42a, 43a.

---

\* Although this study is the outcome of a joint research, Giovanna Barbati has written the paragraphs “The Technique”, “The Exercises on the Scale”, “The Method and its Pedagogical Goals”, “Applications of Guida’s Method in Today’s Cello Teaching” and “Description of the Exercises”; Guido Olivieri has written the remaining paragraphs.

1] See Guido Olivieri, “Cello Playing and Teaching in Eighteenth-Century Naples: F. P. Supriani’s *Principij da imparare a suonare il violoncello*”, in Tim Watkins (ed.), *Performance Practice: Issues and Approaches*. Ann Arbor: Steglein Publishing, 2009, pp. 109-136.



# Apparatus

## Editorial Criteria

Corrections, additions, and critical interventions listed in the critical notes, but not indicated in the edition include: repetitions of similar passages, uniformity of differences between similar simultaneous or successive passages. Necessary note changes or revisions are listed in the critical notes, but not indicated typographically in the edition. Beaming has been kept close to the original.

### Slurs

Slurs and ties added or modified by editorial intervention are indicated with dashed lines.

### Accidentals

Notation of accidentals has been made consistent with modern practice:

- Accidentals repeated in the same measure are eliminated;
- Accidentals on repeated notes in two consecutive measures (usually not indicated in 18<sup>th</sup>-century sources) are added;
- Accidentals used to annul the effect of previous alterations are tacitly standardized using the natural sign;
- Necessary accidentals are added or modified without any typographic modification, but included in the critical notes;
- Accidentals proposed by the editor are added in brackets and listed in the critical notes;
- Cautionary accidentals are tacitly added.

## The Source

US-BEm: Jean Gray Hargrove Music Library, University of California, Berkeley. Shelf number: MS 1016. The source is included in the RISM catalogue (n. 121230). However, it has been erroneously attributed to Giovanni Antonio Guido, a Neapolitan violinist who was active between Naples and Paris in the first half of the 18th century. The indication present on the frontispiece confirms that the manuscript should rather be ascribed to Antonio Guida, a cello player active in Naples in the second half of the 18th century.

The manuscript is in oblong quarto format (cm. 22 x 27,5) and consists of 13 folios: the first bears the title: *Sonate per violoncello | Del Sig.<sup>r</sup> D. Antonio Guida | Flamminij Padrone*. The following 11 include the exercises, while the last contains empty staves.

The indication 'Flamminij Padrone' (Fig. 5) present of the frontispiece probably indicates the owner of the volume.

The source shows two different handwriting: the first from folio 1r to folio 7v; the second from folio 8 to the end. (Fig. 6). At the moment it is not possible to determine if any of them belongs to the author.

### Fingerings

In Guida's method fingerings are sporadically included; in some exercises they appear written in two different hands and inks. One ink corresponds to that of the music; the other is lighter and with distinct traits, therefore it might be a later addition. Here is a list of the fingerings with the respective inks (we indicate with 1 the first hand and with 2 the second hand):

No. 5 First exercise with fingerings. The 12 fingerings are written in ink 1.

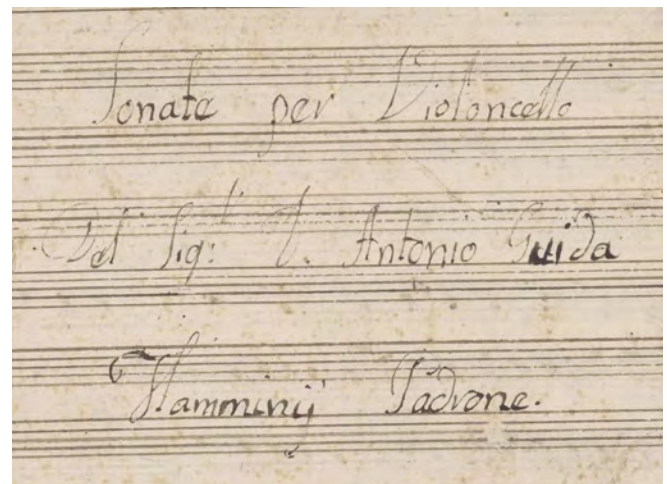
No. 6-11 In ink 1

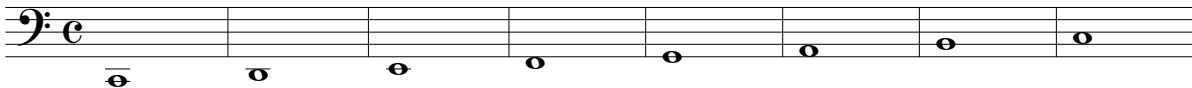
No. 12a b. 27 (2<sup>nd</sup> on A), b. 36 last semi quaver, b. 63, 64, 66 with ink 2.

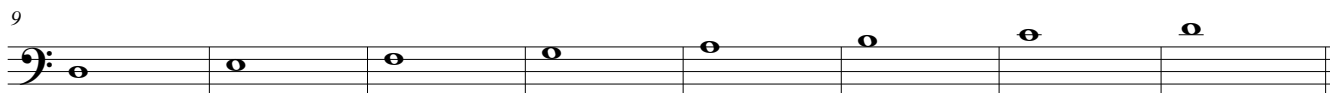
No. 13 bb. 19-21 ink 2

All the other fingering indications are in ink 1.

Fig. 5. Frontispiece of the manuscript



[1] 

9 

[2] 

6 

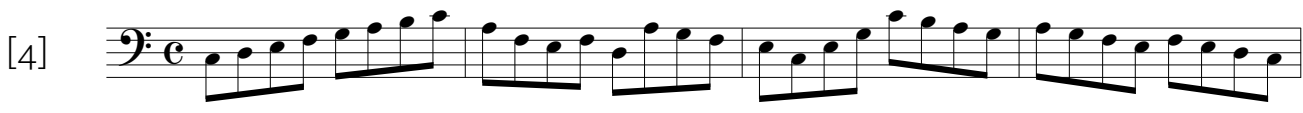
11 

16 

[3] 

6 

11 

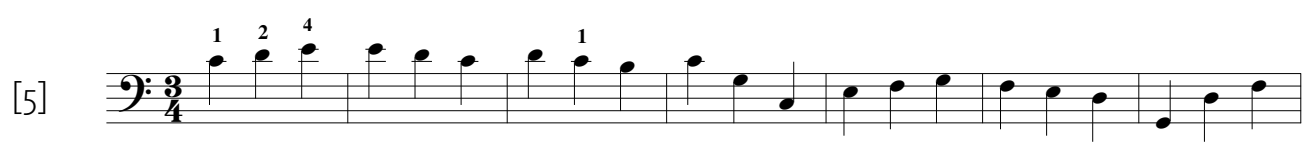
[4] 

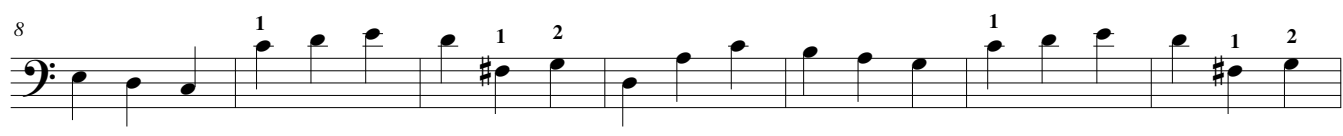
5 

9 

13 

17 

[5] 

8 

15 

22 