

à
CH. LOUIS

LA

NOTATION

de la Musique Classique

Comparée à

LA NOTATION

de la Musique Moderne

ET

de l'exécution des petites notes en général

PAR

E. M. E. DELDEVEZ

Prix net, 5^f

PARIS.

Chez S. RICHAUT, Editeur, 4 Boulevard des Italiens, au 1^{er}

V_m

1467



à
CH. LOUIS

LA
NOTATION

de la Musique Classique

Comparée à

LA NOTATION

de la Musique Moderne

ET

de l'exécution des petites notes en général

PAR

E. M. E. DELDEVEZ

Prix net, 5^f

PARIS,

Chez S. RICHALT, Éditeur, 4 Boulevard des Italiens, au 1^{er}

[Vm⁸-238

1864

En comparant la notation de la musique classique avec celle de la musique moderne, on est frappé de la dissemblance qui existe entre les deux modes d'écriture. Dans le premier on rencontre une multitude de petites notes, de signes d'abréviation qui caractérisent l'époque ancienne; dans le second on remarque au contraire une grande sobriété dans l'emploi des diverses notes d'agrément, ou ornements du chant.

Les causes principales de cette dissemblance sont premièrement, que les instruments des modernes ne ressemblent aucunement à ceux des anciens; la manière de jouer de ces instruments est par conséquent différente; deuxièmement, que les anciens attribuaient aux petites notes une signification d'accent et d'expression que, par la suite, les modernes ont reportée aux notes réelles, en les accompagnant, toutefois, de signes spéciaux consacrés à marquer les nuances et l'expression.

On conçoit naturellement que les effets d'exécution ne soient plus les mêmes; il est possible, néanmoins, de conserver les divers caractères d'accentuation et d'expression que les auteurs ont notés bien que d'une manière différente de la nôtre.

Le mode de notation en petites notes était autrefois une convention, disons plus, une obligation de l'époque ancienne. La preuve, c'est que la plupart des auteurs ont donné dans la préface de leurs œuvres, l'explication du sens qu'ils attribuaient aux notes d'agrément par rapport au genre d'exécution propre à la nature de leurs instruments.

S'en suit-il que nous devions aujourd'hui observer ces instructions, souvent contradictoires entre elles, pour exécuter leurs œuvres, quand nous ne

possédons pas leurs instruments; quand les nôtres sont différents des leurs; lorsqu'enfin les qualités de la plupart des instruments modernes ont pu être fait disparaître les défauts que pouvaient avoir les instruments anciens?

Le désir de rester fidèle à l'esprit des auteurs, joint au respect dû au génie des maîtres, a fait supposer à certains instrumentistes qu'on pouvait conserver les règles d'exécution établies par les anciens, et les appliquer à l'exécution de leurs œuvres. Cette opinion a fait naître une diversité d'appréciations d'où il résulte une très grande incertitude pour l'interprétation moderne des œuvres anciennes.

Avant d'entreprendre une étude sur la notation nous devons signaler un point que nous passerons sous silence: celui relatif à l'exécution de certaines formules de petites notes et de signes abrégatifs incompatibles avec les instruments modernes. (1) En effet, l'exécution de cette notation, hors d'usage aujourd'hui, est impraticable. On ne peut qu'exprimer simplement les notes réelles, à moins d'écrire à nouveau la notation, ce qui détruit entièrement le texte de l'auteur. Nous ne nous occuperons donc que de la partie véritable: celle qui traite de l'interprétation des divers accents ainsi que des différents caractères d'expression susceptibles de recevoir les modifications modernes imposées par nos instruments. C'est là ce qui fera l'objet de notre étude.

(1) « La musique de ces maîtres. (COUPERIN, RAMEAU etc.) ayant été écrite pour le Clavecin, instrument dont les sons grêles, de peu de durée et moins susceptibles d'expression que ceux du Piano, avaient, en quelque sorte, rendu nécessaire la multitude des agréments pour remédier au défaut de prolongation des sons »

I

La musique est la langue universelle. Elle se produit, comme toutes les langues, de deux manières : par la parole et l'écriture. L'exécution est son langage : l'énonciation de la pensée au moyen des sons. L'écriture est le texte de la pensée reproduite par des caractères ou signes reconnus et adoptés. Ces deux modes procèdent différemment selon la fonction que chacun d'eux doit remplir : être entendu ou être lu.

L'exécution, c'est-à-dire l'action qui sert à émettre la pensée dans les langues par la parole, et en musique par l'émission du son, résulte de la faculté innée de penser. Les moyens à l'aide desquels cette émission se produit ont pu se perfectionner, s'accroître même, selon la nature et les besoins de la pensée, qui pour se faire jour devait aussi créer ses moyens de communication, mais, assurément, on ne saurait les restreindre ni les retrancher sans altérer ou anéantir la faculté de transmission de la pensée.

Quant à l'écriture, chaque idiome a des signes différents que des lois particulières régissent. La musique seule a pour tous les peuples les mêmes signes. Aussi est-il nécessaire d'établir des principes généraux touchant la définition de signes qui, étant partout les mêmes, doivent naturellement être compris de la même manière; car, traduire inexactement un texte quelconque c'est fausser la pensée de l'auteur, de même qu'exécuter dans un sens opposé la notation du compositeur c'est dénaturer sa musique. Il est bien entendu qu'il n'est nullement question ici de l'unité d'accent que n'ont ni les langues ni la musique, (1) mais de l'interprétation des diverses formes employées dans la notation ancienne comme ornements de style.

Examinons, premièrement, si l'écriture a toujours représenté exactement les idées des auteurs. Bien que l'écriture des langues ait subi, à différentes époques, des modifications dont nous n'avons pas à nous occuper ici, on peut dire, cependant, qu'elle a toujours été l'image fidèle de la pensée des auteurs. Le traducteur est responsable du vrai sens contenu dans le texte.

(1) « Ce qui empêche qu'une nation chante comme une autre est la différence de l'accent, ou du dialecte, que la nature a donné différents à chacune ».

En est-il de même pour la musique? certainement. L'exécutant doit tenir compte des conventions établies à chaque époque; du manque de pratique, ainsi que du peu de connaissance de l'art d'écrire la musique; il doit s'identifier avec le style des maîtres, en imitant ou en reproduisant leur mode d'exécution; observer en un mot les habitudes d'autrefois, que nos devanciers nous ont transmises comme traditions. Autrement l'exécutant serait dans l'erreur, si, laissant de côté toutes ces considérations, il n'appréciait en aucune façon la différence qui existe entre la signification qu'avaient les signes anciennement, et celle qu'ils ont aujourd'hui. Telles sont pour la musique les conditions essentielles de l'interprétation moderne.

On comprend combien il est utile de connaître les causes de certains changements que le temps amène, et d'apprécier les raisons pour lesquelles les auteurs classiques ont parfois négligé la forme, cette forme qui reproduit la pensée dans la réalisation écrite de leurs idées, c'est-à-dire dans le texte de leurs œuvres.

II

Les moyens d'exécution pour la musique sont la voix et les instruments. Les langues ont simplement l'émission orale.

La voix ne pouvait se transformer comme les instruments; et si l'interprétation vocale a subi quelques modifications, c'est par suite de changements apportés dans l'acception des signes de notation par les instrumentistes.

Les deux instruments qui ont le plus contribué aux changements introduits dans l'exécution sont le Piano et le Violon.

Sans entrer dans une appréciation spéciale des instruments, (question résolue par les facteurs et les luthiers), on peut comparer les instruments des anciens à ceux des modernes, sans qu'il soit nécessaire, pour cela, de donner la définition de chacune des modifications qui au fur et à mesure ont été adoptées. La différence qui en résultera sera plus sensible et la comparaison plus concluante par les motifs qui vont être expliqués.

Le Piano d'aujourd'hui remplace l'épinette, le clavecin, le forte-piano

des anciens. (1)

Le violoniste de nos jours a l'archet de Rode, de Baillot au lieu de celui de Corelli. (2)

Quant aux effets d'exécution, on sait qu'ils ont été, et qu'ils seront toujours en rapport avec les ressources des instruments en usage. C'est pourquoi nous voyons, par exemple, les œuvres de Piano, de Violon etc., à l'époque ancienne, surchargées d'une foule de petites notes dont il est facile de se rendre compte.

En considérant les effets d'exécution soumis aux ressources des instruments des anciens, on comprend que l'on ait cherché les moyens d'accroître la puissance de certaines fonctions jugées insuffisantes, telles que, pour le Piano, la percussion du son maintenant plus intense, et sa durée plus longue sur les instruments des modernes. (3) D'où il résulte qu'autrefois pour rendre l'attaque d'un son plus sensible, on le faisait précéder d'une ou de plusieurs petites notes d'agrément qui ajoutaient de la force à l'accent de la note réelle; et pour augmenter la durée du son, qui ne pouvait être soutenu, on employait le *gruppetto* comme ornement de passage entre deux notes liées. Il en était de même pour le violoniste sous le rapport de l'archet. L'arc primitif ne permettant point d'attaque accusée, on suppléait à ce défaut par des petites notes de traits, ou pincés; et la durée du son ne s'obtenant qu'à l'aide d'un renouvellement d'archet, c'était par des *gruppetti* quelquefois très allongés que l'on autorisait le va-et-vient de l'archet sur un même son tenu, mais orné.

Ces modifications sont arrivées insensiblement à produire une transformation complète dans l'exécution de certaines parties du texte des auteurs anciens; et cette transformation crée des difficultés pour les modernes, qu'une étude basée sur les principes de l'art de la composition peut seule aplanir. Cette étude

(1) Instruments qui ont remplacé le Clavés-théorin, le Clavocorde, la Virginal.

(2) L'archet avait anciennement la forme de l'arc.

(3) Insensiblement le développement progressif de la puissance sonore et de la coloration par les nuances devint un besoin.

nous l'avons déjà faite, d'une manière spéciale, il est vrai, pour l'instrument du Violon, dans notre ouvrage intitulé : ŒUVRES DE COMPOSITION DES VIOLONISTES CÉLÈBRES etc : Nous allons indépendamment de ce travail que l'on pourra consulter, établir de nouveaux principes et y joindre des exemples généraux.

III

Nous avons dit que les deux fonctions principales des petites notes étaient anciennement l'accentuation et l'ornementation des notes réelles de chant ou de trait. (1) Leur caractère distinctif était la brièveté. Ces fonctions sont restées les mêmes, mais avec cette différence que la durée en est plus ou moins longue. L'art de l'exécution appliqué aux œuvres anciennes repose essentiellement sur la manière d'interpréter les diverses valeurs qu'il convient de donner aux petites notes. On peut donc poser en principe que toutes les petites notes s'exécutaient autrefois brièvement, en égard aux conditions des instruments d'alors, et que maintenant on leur donne plus ou moins de valeur, selon les ressources nouvelles des nouveaux instruments et les obligations du style moderne. (2) En conséquence, si l'on exécute aujourd'hui certains passages différemment que par le passé, c'est qu'on est arrivé peu à peu à déterminer de nouvelles formes d'exécution qui, une fois admises, ont prévalu. Les auteurs ont par suite perfectionné la notation et lui ont donné plus de clarté par l'emploi de notes réelles pour quelques traits d'ornement qu'on indiquait auparavant en petites notes, par la substitution du *gruppetho* noté au signe d'abréviation toujours douteux etc, jusqu'à ce qu'on eût atteint la perfection à laquelle on est parvenu dans l'art d'écrire la musique.

Il en résulte que les formes que nous trouvons indéterminées dans les textes anciens ont reçu insensiblement, à l'aide d'une notation plus correcte, une physionomie précise en rapport avec le caractère d'interprétation qui leur

(1) « L'accent en général est la semence de toute musique ».

DENYS D'HALICMASSÉ.

(2) « Il devenait nécessaire que les artistes et les amateurs changeassent leur style ».

F. FÉTIS.

est propre; et que l'exécution moderne doit, autant que possible, conserver à ces formules anciennes leur signification première, tout en les rapportant, cependant, dans de justes limites, aux formes analogues réalisées par les modernes.

Avant d'énumérer les différentes acceptions sous lesquelles nous rangerons les petites notes, il est important de présenter quelques observations relativement à la valeur qui doit être affectée aux notes d'agrément.

Les petites notes, nous le répétons, ont deux caractères distincts: l'accentuation et l'ornementation des notes réelles. Il se trouve qu'un même trait est quelquefois écrit de deux manières, soit que l'auteur ait fait usage de petites notes afin de renforcer l'accent ou pour orner la note principale, soit que le passage ne comportant ni accent, ni ornement, l'auteur l'ait simplement réalisé en notes ordinaires. De sorte qu'en faisant la comparaison des deux formes données à un même trait, (comme de fréquents exemples le prouvent), on peut facilement déterminer la valeur que doivent avoir les petites notes, puisqu'en cet égard cette valeur est elle-même exprimée par la réalisation, tandis que de l'autre elle est sous-entendue.

Il en est de même pour l'interprétation des abréviations: on doit imiter la forme sous laquelle elles sont réalisées soit en petites notes, soit en notes ordinaires. Enfin l'exécution des petites notes d'agrément, de chant ou de trait, est encore soumise au caractère, au style, ainsi qu'au mouvement du morceau dans lequel elles figurent. (1)

Mais, si les anciens ne nous ont pas laissé un texte toujours irréprochable, quant à la notation de leurs œuvres, il faut ajouter que la gravure, par suite de l'impéritie des copistes, a été fort négligée, et qu'il existe dans les éditions anciennes une foule d'erreurs, d'omissions, de fautes même, dont on ne saurait accuser les auteurs, et contre lesquelles il faut se prémunir.

(1) « L'exécution de ces agréments doit participer du caractère, du mouvement du morceau. Ainsi dans un Adagio, un Largo, un Cantabile les agréments doivent être articulés avec la lenteur propre au caractère de ces mouvements, et il ne serait pas convenable de passer rapidement les petites notes ajoutées, comme il ne le faudrait pas, même en conservant la mesure, exécuter ces mêmes notes avec lenteur et mollesse dans les mouvements vifs de l'Allegro ou du Presto ».

Le chapitre suivant a pour objet de développer ces principales observations.⁽¹⁾

IV⁽²⁾

Il est une difficulté de lecture dans les textes des auteurs anciens, dont les causes peuvent être appréciées et définies de manière à rendre l'exécution plus facile.

Le moyen d'apporter le plus de clarté possible dans la définition des signes dont la musique ancienne est surchargée, sera pour nous de les passer successivement en revue, en comparant pour chacun d'eux, la signification qu'ils ont eue autrefois, avec celle qu'on leur donne actuellement.

I. DES PETITES NOTES.⁽³⁾ Les petites notes, ou notes d'agrément, ont été employées à profusion par les anciens, de façon à présenter une grande diversité d'aspects, auxquels on attribuait alors différentes acceptions.

1^{re} SÉRIE. — Nous classerons dans une première série l'unité : par exemple, lorsqu'une seule petite note accompagne une note réelle.

DE LA PETITE NOTE. — La petite note peut se trouver placée, dans les conditions suivantes : soit avant ou après une note ordinaire, soit au dessus ou au dessous, par degré conjoint ou par degré disjoint, ou bien sur le même degré que la note principale. Elle peut, dans tous les cas, être longue ou brève.

Lorsqu'elle est brève, la petite note est simple et se rapporte :

1^o au détaché (opposé au conté vif) ; 2^o à la séparation (ou note de passage) ; 3^o à la préparation (ou point d'appui) ; 4^o à la terminaison (ou point d'appui) ; 5^o au conté vif (opposé au détaché).

« Dans les acceptions de la petite note brève, la force du son tombe toujours sur la note principale ».

(1) « Il arrive quelquefois que soit par négligence, ou par oubli, les copistes et les graveurs ne donnent pas à la petite note la valeur intrinsèque qu'elle doit avoir ; alors il faut que l'on se souvienne du principe des différentes acceptions des petites notes pour remédier à cette négligence ». (GEMINIANI)

Anciennement les petites notes exprimaient la valeur intrinsèque que l'auteur leur attribuait. On trouve encore des exemples de petites notes, telles que blanche, noire, croche, double croche, etc. mais comme la double croche était plus fréquemment employée, il était d'usage de l'écrire à l'italienne, c'est-à-dire, en laissant la croche ($\frac{1}{2}$), sorte d'abréviation ou signe de diminution de la croche simple. Puis, comme par la suite on n'a plus employé la petite note que d'une manière brève, on lui a conservé la barre : c'est la forme admise dans la notation moderne. Seulement, les graveurs en suivant ce signe d'abréviation ($\frac{1}{2}$) aux diverses valeurs exprimées par les auteurs anciens, ont commis dans les éditions nouvelles des erreurs graves, de graves erreurs qui augmentent encore la difficulté de lecture.

(2) Voir le chapitre IV. « Éclaircissements de quelques points des Principes abrégés pour le violon des œuvres de composition des violonistes célèbres, etc. » Par E. DELDIVEZ.

(3) Ornaments d'expression à jouer d'un bon goût. — F. GEMINIANI.

Ce qu'on appelle communément bon goût en chantant et en jouant, a été enseigné il y a quelques années (1880) pour détruire la méthode juste, et l'intention du compositeur...

Jouer de bon goût ne consiste pas dans les passages fréquents ; mais en exprimant l'intention du compositeur, avec force et délicatesse. — idem.

EXEMPLES

1. LE DÉTACHÉ. (*opposé au coulé rif*)

Andante.



MOZART.

6^e ARIETTE.

pour piano brève

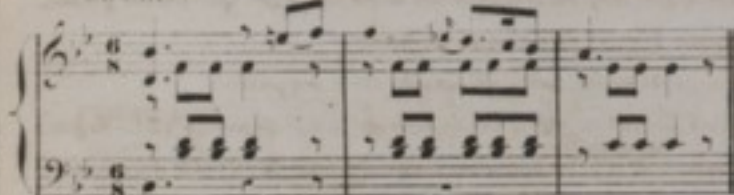
6^e liv. 3^e var.

2. LA SÉPARATION. (*ou note de passage.*)

« La séparation est destinée à donner de la variété à la mélodie, et prend place quand la note monte ou descend une seconde ou une tierce ».

« La petite note emprunte sa valeur à la note qui la précède, et se lie à la note qui la suit ».

Andante.

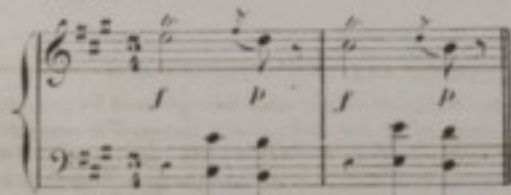


BEETHOVEN.

QUINTETTE

Op. 103.

Andante.



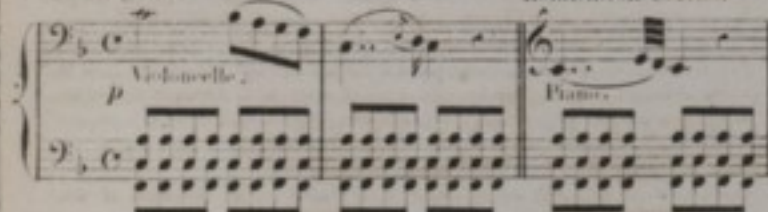
MOZART.

5^e Liv.

SONATA V.

Allegro.

Réalisation écrite.



BEETHOVEN.

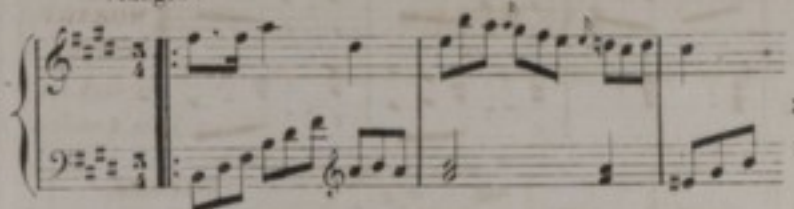
Op. 2.

SONATA I.

1^{re} et 2^{de}

La séparation a lieu également lorsque la petite note est la répétition de la note précédente.

Adagio.

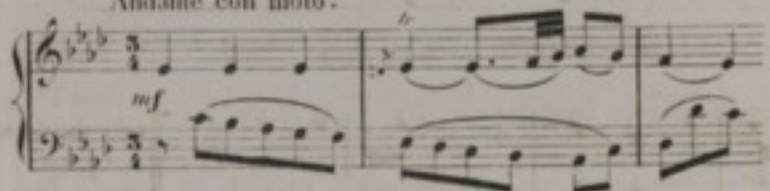


HAYDN.
3^e Livraison.
SONATA II.

3. LA PRÉPARATION (*ou point d'appui*)

Soit pour préparer une phrase ou un trille.

Andante con moto.

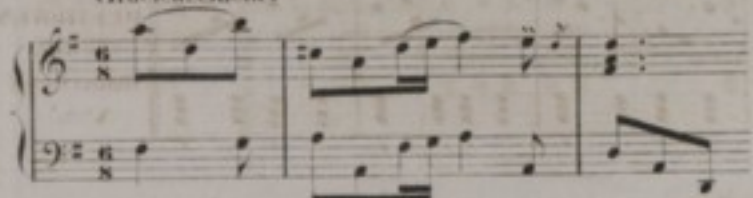


HAYDN.
2^e Livraison.
SONATA VI.

4. LA TERMINAISON (*ou point d'appui*)

Soit pour achever une phrase.

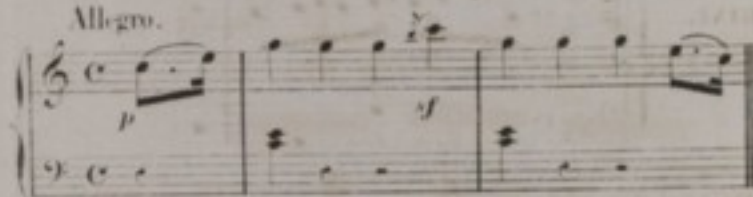
Gracieusement.



COUPERIN.
*La fleur
ou la
tendre amulette.*

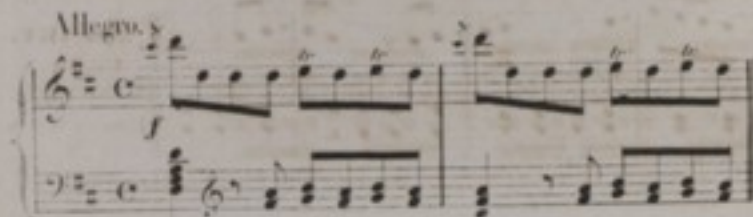
5. LE COULÉ VIF (*opposé au détaché*)

Allegro.



HAYDN.
2^e Livraison.
SONATA I.

Allegro.



HAYDN.
2^e Livraison.
SONATA III.

Allegro.

—11—

MOZART.
8^e LIV:
2^e SONATE.
à 4 mains.

Presto.

MOZART.
2^e LIV:
4^e SONATE.

Allegro.

BEETHOVEN
Op. 30.
1^{re} SONATE.
Piano et Violon.

Risoluto.

BEETHOVEN.
Op. 119.
RAGATELLE
N^o 5.

Lorsque la petite note précède une note ordinaire formant appoggiature et re-
tombeant sur la consonnance de l'accord, la petite note est toujours brève et sans accent.

CHERUBINI.

Solfège du Conservatoire.

N^o 66.

Allegro vivace.

MOZART.
15^e LIV:
5^e SONATE.
Piano et Violon.

(b) Cette acception, malgré la brièveté, est celle de l'appoggiature; aussi la force du son tombe-t-elle ici sur la petite note.

Allegro. (b)

MOZART.
1^{re} Liv:
6^e SONATE.

Andante.

BEETHOVEN.
QUINTETTE
Op. 16.

Allegro.

MOZART.
2^e Liv:
5^e SONATE.

Allegretto.

MOZART.
6^e Liv:
11^e ARIETTE.
1^{re} Var:

Lorsque la petite note est longue, (c'est-à-dire d'une valeur relative à la note qu'elle précède), ses diverses acceptions sont celles de :

1. Appoggiature (ou *accélérent*, *appui*, *continua*, etc.)

2. Retard;

3. Port de voix (*d'un haut ou d'un bas*);

4. Anticipation.

« Dans les acceptions de la petite note longue, la force du son tombe toujours sur la petite note. La petite note emporte alors la moitié de la valeur de la note qui la suit. »

EXEMPLES.

CAPIECIATURE (ou coulé lent, appui, soutien, guide, port de voix etc); quand la petite note est à un degré conjoint supérieur de la note réelle à laquelle elle appartient, et qu'elle précède.

Allegro con spirito.

MOZART.

II^e Liv.

6^e SONATE.

Piano et Violon.

Exemple de réalisation en notes réelles.

MOZART.

Chronologisch
N^o 529.

Allegro.

MOZART.

5^e Liv.

2^e RONDO.

Moderato.

MOZART.

5^e Liv.

5^e SONATE.

Allegro.

MOZART.
2^e LIV.
7^e SONATE.

Allegro.

MOZART.
2^e LIV.
7^e SONATE.

Allegro.

MOZART.
2^e LIV.
7^e SONATE.

Allegro. Valeur intrinsèque.

BEETHOVEN.
Op. 10.
1^{re} SONATE.

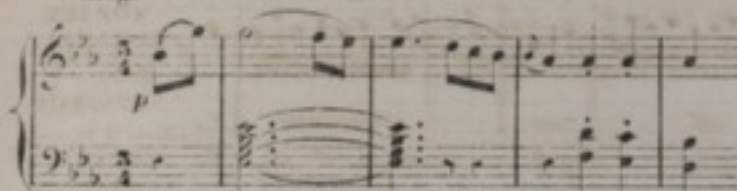
Andante.

BEETHOVEN.
Op. 16.
QUINTETTE.

Allegretto.

BEETHOVEN.
Op. 7.
Rondo pour Piano.

Allegro.



BEETHOVEN.

Op. 16.

QUINTETTE.

Quelquefois, dans le chant, la petite note emporte la valeur entière de la note principale, qu'elle supprime alors complètement.

Ce mode d'exécution s'applique à l'exécution de l'appogiature, longue dont il exprime la réalisation en notes réelles.

TEXTE. **GLUCK.**
ALCESTE.
(II^e Acte page 39.)

(alors la petite note a l'acception de la séparation)

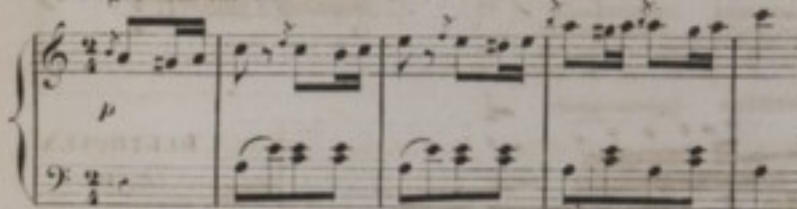
Sans suppression.
_ nez jet tez vous dans mes bras

EFFETS.

(style moderne)

Avec suppression.
_ nez jet tez vous dans mes bras

Allegro alla turca.



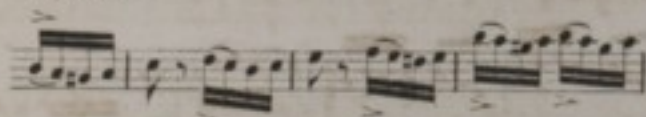
MOZART.

II^e Liv.

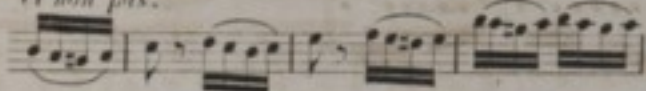
SONATA II.

(Finale)

EFFET.



et non pas.



All.^o molto.

-16-

MOZART,
2^e LIV.
SONATE,
Pour 2 Piano.
(Finle)

EFFET.

S'il y a similitude de valeurs dans ces deux passages, il y a, du moins, opposition de caractère.

La différence consiste dans l'emploi de la liaison pour les quatre notes ou seulement dans le coulé accentué de la petite note avec la note principale.

RÉALISATION. (*valeur, coulé, accent exprimés*)

All.^o moderato.

ABBREVIATION. (*valeur réelle, coulé, accent sous-entendus*)

VALEUR RÉELLE. (*valeur égale, notation générale exprimée*)



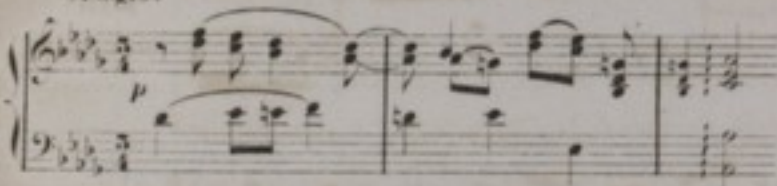
ROSSINI.

GUILLAUME TELL.

N° 2. 1809.

2^e RETARD; quand la petite note est à un degré conjoint inférieur de la note ordinaire à laquelle elle appartient et qu'elle précède.

Adagio.



HAYDN.

1^{er} Liv:

SONATA VI.

Allegro.



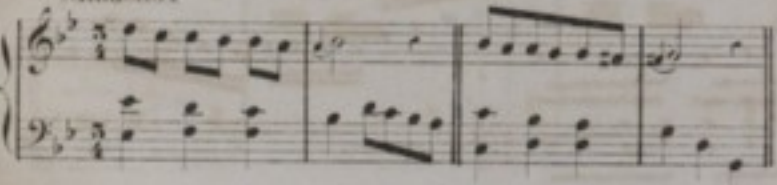
HAYDN.

1^{er} Liv:

SONATA V.

(Finale)

Minuetto.



HAYDN.

1^{er} Liv:

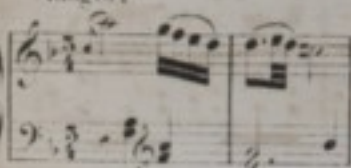
SONATA I.

(Trio)

3^e PORT DE VOIX (d'en haut ou d'en bas); lorsque la petite note est à un degré conjoint ou disjoint, soit au dessus ou au dessous de la note principale, soit qu'elle la précède ou la suive.

«Le port de voix, dans le chant, est une liaison fort légère entre les sons qui montent ou descendent par intervalle, et qui anticipe en quelque sorte, la note à laquelle on veut arriver.»

Adagio.

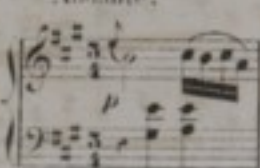


HAYDN.

1^{er} Liv:

SONATA X.

Andante.



MOZART.

1^{er} Liv:

SONATA V.

(Rondeau)

Moderato.

MOZART.
Arie sur le
chronothema:
N° 569.

Andante cantabile. *avec moins de valeur.*

MOZART.
1^{re} Liv:
SONATA VI.
con express
réalisation.
abréviation.

Andante. *encore moins long.*

HAYDN.
3^e Liv:
SONATA X.
f
cantabile.

Andante.

Bref.

MOZART.
2^e Liv:
THÈME N° 2.
à 4 mains.
(2^e VAR.)

4^e ANTICIPATION: lorsque la petite note est placée sur le même degré que la note qui la suit, et à laquelle elle appartient. Dans ce cas la liaison indique la note qu'elle anticipe.

«L'anticipation fut inventée dans la vue de varier la mélodie, (montant ou descendant l'intervalle de seconde) sans altérer son intention».

Gracieusement.

COLPERIN.
LA FLEURIE
ou
la tendre sonnette.

« Il serait difficile de démontrer d'une manière invariable le nombre précis de tous les agréments du chant, parceque les maîtres en ont adopté, les uns plus, les autres moins, et qu'ils ne les marquent pas tous de la même façon ».

La division suivante, établie par Gemmiani, se rapporte aux acceptions précédentes, sous lesquelles nous avons rangé les petites notes *par unité*. Elle est le résumé du classement de la petite note en général.

« Les coulés et les Ports de voix sont de petites notes que l'on pose entre les notes ordinaires, sans qu'elles soient comptées dans la mesure : ils sont tantôt des dissonnances, (1) tantôt une répétition de la note précédente, (2) tantôt un ornement d'un chant simple ou d'un trait de lenteur, (3) et enfin la liaison de l'expression, (4) La règle, sans exception, est d'unir la petite note à la forte qui la suit, par un seul coup d'archet (ou liaison). (5) Quand la petite note est plus haute que la note forte qui la suit, cette petite note est un coulé ; quand au contraire elle est plus basse, c'est un port de voix ».

« Ces deux agréments sont lents ou vifs ».

2^e SÉRIE. — La seconde série comprend tous les aspects différents sous lesquels se présentent les petites notes doubles, triples, réunies, les groupes, etc., déterminant les acceptions suivantes :

- 1^{re} Les petites notes rapides ;
- 2^{de} Le mordant ;
- 3^{de} Le gruppetto ;
- 4^{de} Les petites notes *ad libitum* de chant, de trait, de point d'orgue, etc.

(1) Tels qu'appogiature, retard.

(2) Port de voix.

(3) Gruppetto.

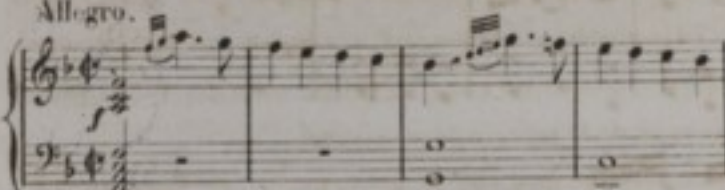
(4) Ornement de style ajouté.

(5) « Les agréments, en général, doivent être joués continuellement (d'un coup d'archet), leur note principale comprise ».

EXEMPLES

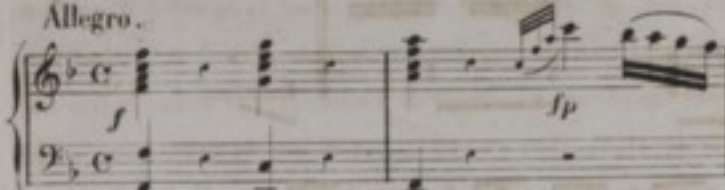
1^{re} LES PETITES NOTES RAPIDES, accompagnant une note de chant, soit avant ou après, soit par intervalles conjoints ou disjoints.

Allegro.



MOZART.
9^e Liv:
3^e SONATE.
Piano et Violon.

Allegro.



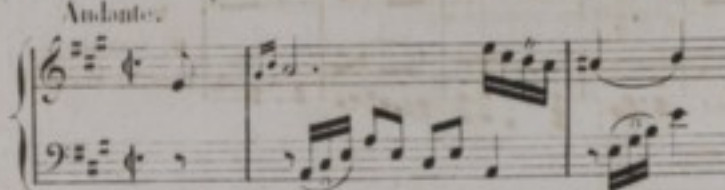
MOZART.
9^e Liv:
4^e SONATE.
Piano et Violon.

Adagio.



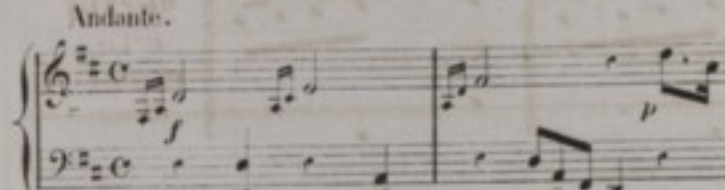
MOZART.
9^e Liv:
3^e SONATE.
(20 mesures)
Piano et Violon.

Andante.



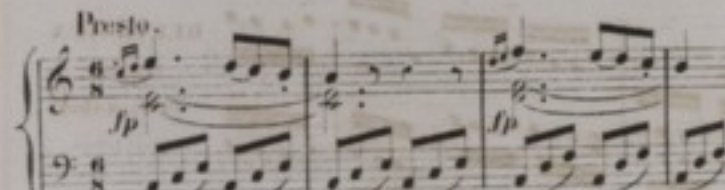
MOZART.
14^e Liv:
3^e SONATINE.
Piano et Violon.

Andante.



HAYDN.
9^e Liv:
SONATA X.

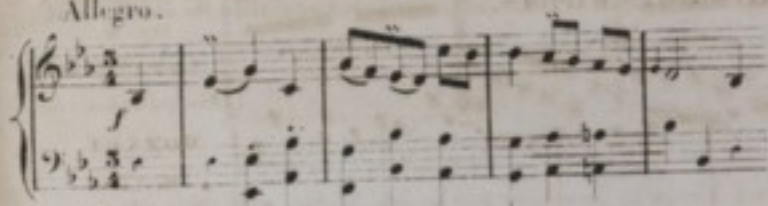
Presto.



BEETHOVEN.
Op. 25.
SONATE.
Piano et Violon.

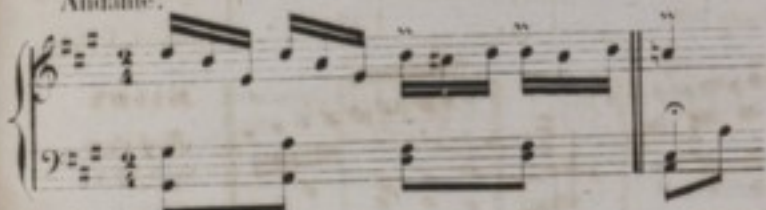
2^e. LE MORDANT, espèce de trise ou pincé, pincé renversé, etc.

Allegro.



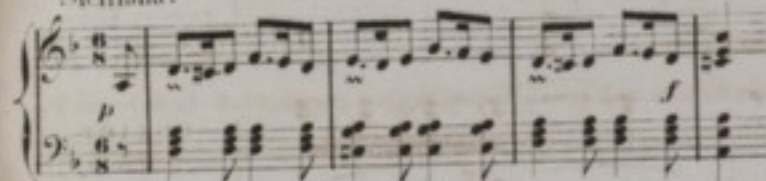
HAYDN.
2^e Liv.
SONATA IV.
(Finale)

Andante.



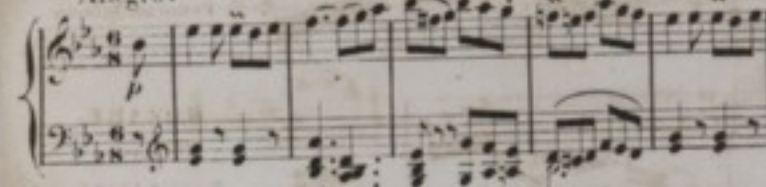
HAYDN.
9^e Liv.
SONATA XI.

Siciliana.



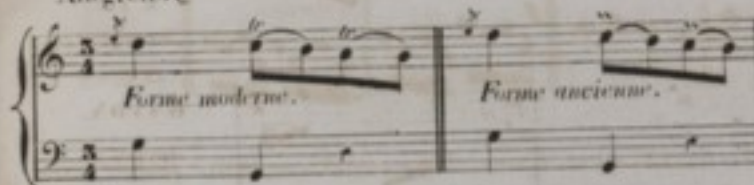
MOZART.
9^e Li.
3^e SONATE.
Piano et Violon.

Allegro.



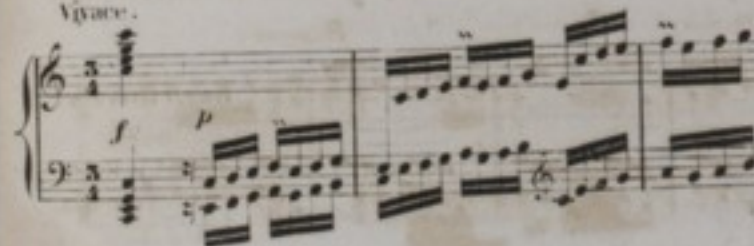
MOZART.
9^e Liv.
6^e SONATE.
Piano et Violon.

Allegretto.



MOZART.
6^e Liv.
11^e ARIETTE.
thème.

Alla Polacca
Vivace.



BEETHOVEN.
Op. 89.
POLONAISE.
pour piano.

Allegro.

BEETHOVEN.
Op. 5.
SONATA 1.
Piano et Violoncelle.

Il est plus bref lorsqu'on ne répète pas la note réelle, mais alors il se confond avec le coulé vif.

HAYDN.
9^e Liv.
SONATA 1.
(Trio)

3^e LE GRUPPETTO, groupe de petites notes écrites ou représentées par ce signe d'abréviation $\approx$ qui procède par degrés conjoints de la note réelle au degré supérieur et au degré inférieur suivis du retour de la note principale.

GRUPPO $\approx$ « Signe inventé par les allemands et qui sert d'abréviation à un groupe de quatre petites notes prises seulement dans le sens de cet exemple : »

MOZART.
4^e Liv.
SONATA IV.
(Finale)

EXEMPLES.

(a) **GEMINANT.** $\approx$ abréviation.

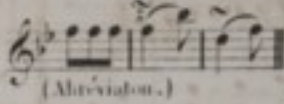
Allegretto. $\approx$ réalisation.

DOUBLÉ. « Le doublé est un agrément qui consiste en quatre petites notes que l'on emploie entre le port de voix et la note suivante et que l'on lie au port de voix ». *L. Mozart.* *Rameau.*

EFFET. $\approx$ réalisation exacte.

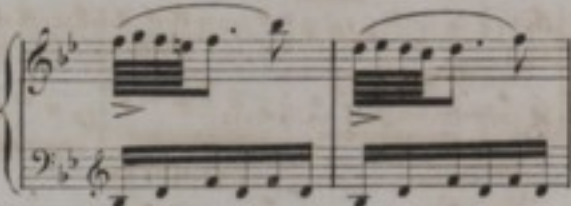
Lorsqu'il est bref, le groupe précède la note réelle sur laquelle on place alors le signe d'abréviation.

« Quoique les agréments du chant soient composés de petites notes, écrites ou supposées, et que l'on ajoute à la mesure, ils n'en augmentent pas néanmoins la durée. Ainsi la valeur de chaque note ajoutée comme ornement est prise aux dépens de celle qui précède, ou de celle qui suit, sans que la mesure doive jamais en être altérée ».

EXEMPLE:  (Abbréviation.)

EFFET:  (Réalisation.)

Les petites notes du groupe appartiennent ici à la note sur laquelle est placé le signe d'abréviation $\approx$. Il est donc évident qu'elles doivent s'exécuter sur le temps même de la note réelle, et non avant.

Traduction en notes réelles. 

Comme figuration (ou exemple) nous préférons la réalisation en petites notes à la traduction en notes réelles. Et cela pour plusieurs raisons. D'abord, parce que le rythme du thème simple conserve sa physionomie, bien que d'une manière fictive, puisque les valeurs (si brèves qu'elles soient) des petites notes sont prises aux dépens de la première note de la mesure; ensuite parce que les petites notes (ou groupe) n'ayant point de valeur déterminée n'entrent aucunement en rapport avec les notes réelles de l'accompagnement, ce qui donne un caractère de brièveté plus accusé; enfin parce qu'il est rationnel de réaliser un signe abrégatif d'ornementation par des petites notes dont les fonctions sont d'orner les notes réelles.

HAYDN.
Op. 30:
SONATA XI.
(Finale)

Larghetto.

HAYDN.
Op. 30:
SONATA VI.

Allegro.

MOZART.
Op. 30:
SONATE.
Piano et Violon.

Allegro.

MOZART.
Op. 30:
SONATE.
Piano et Violon.

Allegretto.

HAYDN.
Op. 30:
SONATA IV.

Il est plus bref encore par le retranchement de la première note :

Le gruppette avant la note.

Le gruppette après la note.

c'est-à-dire, ayant la note principale pour point d'appui.
(Solfège du conservatoire.)

Presto.
(réalisation.)

HAYDN.
2^e Liv:
FANTASIA.

Allegretto.

MOZART.
6^e Liv:
4^e ARIETTE.
(2^e Var.)

Très-mouvement contrasté.

Andante.

MOZART.
5^e Liv:
5^e RONDO.

Allegro.

BEETHOVEN. Op. 16.
QUINTETTE.

All.^o Op. 48. 4^e QUATUOR.

All.^o moderato.

MOZART.
9^e Liv:
4^e SONATE.
Piano et Violon.

Allegro.

MOZART.
9^e Liv:
5^e SONATE.
Piano et Violon.

(1) Groupe employé comme liaison d'expression. L. Mozart.

Enfin il est aussi bref que possible par double retranchement.

Presto.

HAYDN.
97^e Liv:
SONATA V.
(Finale.)

Les deux signes d'abréviation se rapportent alors au mordant et au coulé vif.

MORDANT.

(par abréviation.)

EFFET.

(révélation)

Quand il suit la note principale, on l'exécute selon le mouvement et le caractère de la phrase.

Mineure.

MOZART.
67^e Liv:
Marche des mariages
Sonnets.

1^{re} VAR.

fp Réalisation rythmique.

Allegro.

Préludium, (style classique)

Réalisation, (style moderne)

MOZART.
9^e Liv:
1^{re} SONATE.
Piano et Violon,

Violon.

(même sonate)

Andante.

mf *(style moderne réalisé)*

MOZART.
9^e Liv:
3^e SONATE.
Piano et Violon.

Adagio cantabile.

p

BEETHOVEN Op:50.
ROMANCE.
Pour le Violon.

Allegro.

p

BEETHOVEN Op:1.
TRIO N°3.
Piano, Violon et Violoncelle.

Allegro.

BEETHOVEN.
Op. 16.
CLARINETTE.

Andante.

BEETHOVEN Op. 20.
SEPTUOR.

Adagio.

BEETHOVEN.
Op. 4.
TRIO, N° 5.

Allegro.

BEETHOVEN.
Op. 4.
TRIO, N° 5.

(1) (Groupe employé comme liaison d'expression.) L. Mozart.

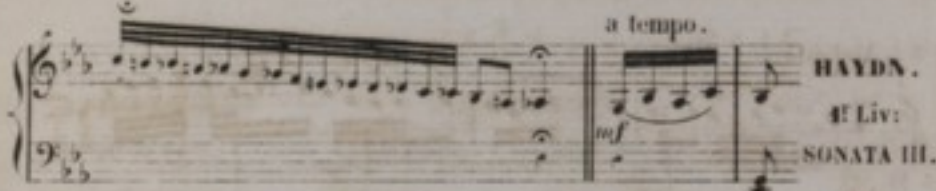
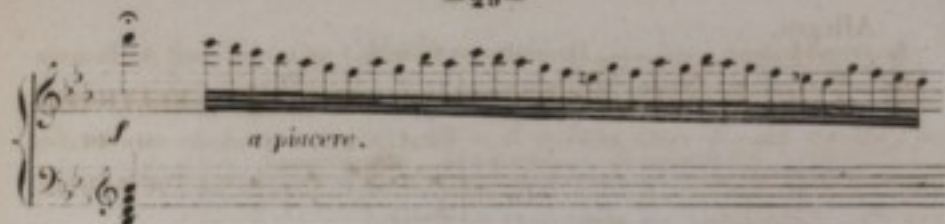
47 LES PETITES NOTES ad libitum de chant, de trait, de point d'orgue, etc.

All. moderato.

HAYDN.
Op. 54.
SONATA VI.

Adagio.

HAYDN.
Op. 31.
SONATA I.



HAYDN.

4^e Liv:

SONATA III.

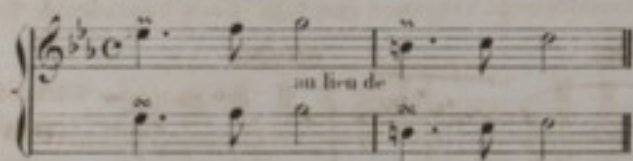


HAYDN.

2^e Liv:

VARIATIONS.

II. DES TRILLES. Les signes ∞ , + ou tr (signe indicatif tr ou abréviation du mot trille, improprement appelé cadence) ont reçu autrefois diverses dénominations, selon les différents effets d'exécution auxquels on les rapportait. On leur a donné les noms de tremblement uni, simple, tourné, de pincé, de mordant, de trille, de cadence, etc : pour désigner les divers ornements du chant.



MOZART.

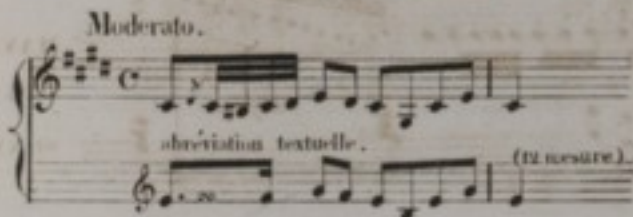
9^e Liv:

6^e SONATE.



HAYDN.

3^e Pièces de Concert
pour le Piano.



HAYDN.

2^e Liv:

SONATA II.

Le tremblement serré (tremolo ou tremblé) qu'on obtenait de la main gauche, à l'aide de la pression du doigt et d'un mouvement rapide du poignet, ne s'exécute plus de cette manière si ce n'est que pour produire un effet d'expression exagérée, dont on abuse trop souvent; on le remplace à l'orchestre par une sorte d'ondulation, ou mouvement de l'archet.

La, sa, lon, che rou, lant du haut de nos mon, ta - gnes

W. Alto.
Basses.

G. ROSSINI.

GUILLAUME TELL.

Grande Partition.

page 463.

Il est quelquefois représenté par des points au dessus ou au dessous d'un cordé.

par - le, quel est ce - lui dont la pi - tié

W. Alto.
Basses.

GLUCK.

ALCESTE,

Grande Partition.

page 129.

Le signe du tremblement est aussi employé pour exprimer le *touré*.

ou suis - je

W. Alto.
Basses.

GLUCK.

ALCESTE,

Grande Partition.

page 71.

On voit que d'après leur signification exacte, les deux signes d'abréviation sont employés en sens inverse; c'est le contraire qu'il faut.

comme page 72

au lieu de

MOZART, 9^e Livraison. 4^e SONATE POUR PIANO ET VIOLON. (analyse)

mesures : 5 6 7

All.^{mo}do

TEXTE .

Abbréviation.

EFFET A.

exécution .

EFFET B.

TEXTE

simplifié.

TEXTE

tronqué .

18

22

(réalisation de la mesure 22)

31

32

62

abstraction.

63

75

76

78

80

voir la mesure 18. idem 18. 2^e REPRISE.

Sostenuto cantabile.

6 et 7.

11

ici, il faut faire les petites notes brèves, autrement la symétrie rythmique du chant disparaît. (voir les mesures 5 et 6 du 1^{er} morceau.)

35

45

Allegro.

1

2

(voir la mesure 31
du 1^{er} morceau.)

Idem:

3

4

31

73

74

35 idem:

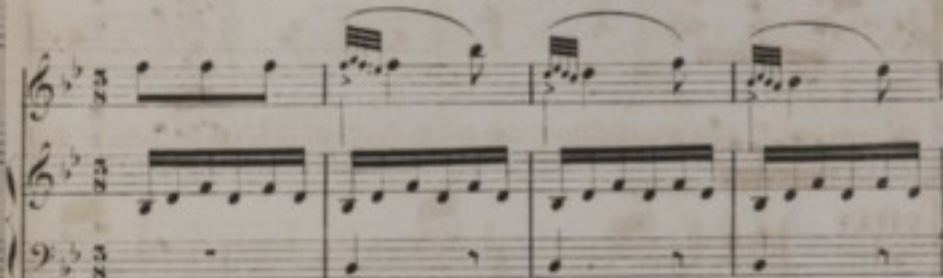
(véritable abréviation.)

(fausse abréviation.)

D'après ce qui vient d'être démontré, on peut conclure que la véritable interprétation du *gruppetto* dans le motif du final est évidemment la suivante :



En est-il autrement lorsque le violon joue le motif ? non !

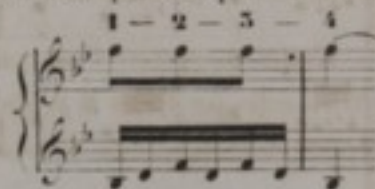


A moins qu'on exécute le *gruppetto* par anticipation et en retranchant une note.



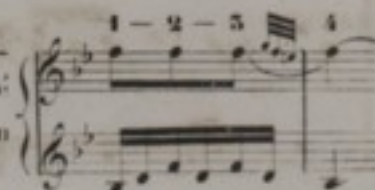
Mais, comme nous l'avons dit, le rythme du motif est détruit : de plus l'accent étant à l'extrémité du groupe sur la note réelle, (puisque celle-ci tombe alors sur le temps fort), il s'ensuit que le *gruppetto* ainsi anticipé, n'augmente en rien la force de la note réelle, et devient par conséquent inutile.

D'ailleurs, comment ne serait-on pas fixé à cet égard, par la puissance rythmique contenue dans le début du motif :



Quel est son exposé simple : Le voici :

Le rythme 1-2-3-4 est d'une égalité parfaite. Croit-on, par exemple, conserver l'égalité qu'ont les notes réelles, en plaçant l'anticipation du *gruppetto* avant la note 4 ?



Et-ce que la régularité du mouvement des quatre notes n'est point altérée ? Est-ce que la note 3 allant à la note 4 effectue le mouvement de marche de la note 1 allant à la note 2, et de la note 2 allant à la note 3 ? Evidemment, non ! tandis que de cette manière :



on conserve l'égalité du rythme, ainsi que la régularité et la valeur intacte des notes réelles. *Autre exemple.*

EFFET A.

TEXTE.

EFFET B.

Ce qui caractérise le début de ce motif, c'est, indépendamment de la progression du dessin, l'intervalle de quinte qui s'effectue de la première à la deuxième mesure par le mouvement des notes réelles.

L'effet A conserve l'intervalle de quinte par l'enchaînement des notes réelles, tandis que l'effet B produit l'intervalle de sixte avec la petite note qui devient alors appoggiature de la note réelle.

EFFET B.

texte simple tronqué.

Cette dernière version est defectueuse.

Le tableau précédent, Page 21, contient l'analyse des mesures numérotées de la 4^e Sonate pour Piano et Violon de Mozart, dans lesquelles l'auteur a employé soit des petites notes, par unité ou par groupe, d'accent ou d'ornement, soit des signes d'abréviation correspondant aux agréments du chant.

La première ligne, ou portée d'en haut, est la reproduction exacte du texte.

La deuxième contient les signes d'abréviation correspondant aux agréments réalisés dans le texte, et (*vice-versa*) la réalisation écrite des abréviations employées dans la partie textuelle.

Les deux lignes consacrées aux effets d'exécution contiennent les deux versions suivant lesquelles le texte peut être interprété dans le style moderne.

La cinquième donne le texte simple, c'est-à-dire privé de tout accent et d'ornement, se rapportant ainsi directement à la partie d'exécution effet B.

La sixième et dernière présente le texte trouqué résultant de l'interprétation de la partie d'exécution, effet A.

On voit, d'après ce mode d'analyse, que toute autorité appartient à la ligne d'exécution, effet B. Pour s'en convaincre, il suffit de remarquer que le texte simplifié du chant (5^e ligne) reproduit exactement la valeur des notes principales exprimées dans le texte de l'auteur.

Les formes de style, ainsi rejuvenies par une exécution plus moderne, ne détruisent ni le caractère, ni l'expression du sentiment de la pensée du compositeur.

Ce mode d'exécution nous permet, aujourd'hui, d'apprécier les œuvres classiques dont la valeur est impérissable, et d'admirer le génie des maîtres sous les divers aspects de l'invention, de la disposition du dessin et du coloris. Ces qualités éminentes que nous trouvons dans les chefs-d'œuvres de l'art, à un degré de perfection, sauront les préserver à jamais de l'oubli.

V

Il nous reste encore à envisager la notation sous le double rapport des nuances et des articulations.

Les nuances résultent de la puissance et des ressources qu'ont les voix et les instruments. Elles peuvent recevoir divers accents.

Les articulations proviennent des différentes manières d'unir les sons. Elles sont de deux sortes : le *Sostenuto* et le *Staccato*.

On distingue : 1^o le *Sostenuto simple*, lorsque les notes sont simplement exprimées, c'est-à-dire, sans le secours d'aucun signes : la valeur réelle des notes doit être observée, autant que le permet la percussion à l'aide de laquelle chaque son se produit ; (1) 2^o le *Sostenuto composé*, lorsque deux ou plusieurs notes sont surmontées d'une liaison qui indique le nombre de notes liées ensemble : la percussion, dans ce cas, n'a lieu qu'une fois seulement, et tombe sur la première des notes liées, pour se continuer jusqu'à la dernière ; (2) (voir la note N^o 2.)

Les *Staccati* se marquent par des points ronds ou allongés que l'on place au-dessus des notes, avec ou sans liaisons. (voir la note N^o 3.)

On conçoit que cette variété d'expressions, que ces manières différentes de transformer, de colorer le style, et de lui donner, pour ainsi dire, une éloquence sonore, devaient recevoir aussi des modifications par les modernes. En effet, la remarque que nous avons faite au sujet des petites notes, peut se faire également pour les nuances et pour les articulations, mais dans un sens opposé. Ainsi, dans les textes anciens, grande sobriété d'accents et de liaisons ; dans les textes modernes, au contraire, profusion ! Et cela s'explique facilement : supprimer les petites notes, c'était, par le fait, supprimer les accents. Il fallait donc créer un nouveau mode d'accentuation. D'un autre côté, les proportions des orchestres, chez les modernes, n'étant pas les mêmes que chez les anciens, il devait naturellement se produire des effets différents de ceux connus jusqu'alors.

Les nuances générales, ne s'étendaient guère, autrefois, au delà du *Forte* du *Piano* du *Ritardando* ; elles étaient employées d'une façon naturelle, selon le caractère et le style du morceau. Les *crescendo* et les *decrescendo* étaient peu nombreux. Les accents se trouvaient contenus dans la notation même ; alors les

(1) Comme dans le chant *solfé*, où toutes les notes se prononcent.

(2) Comme dans le chant *vocalisé*.

diverses acceptions des petites notes, ainsi que leurs fonctions dans l'harmonie, déterminaient seules les différents accents de l'expression.

Aujourd'hui, les caractères de la notation sont accompagnés de signes consacrés à marquer les nuances, les accents, et toute espèce d'articulations.

Les nuances simples ont reçu l'augmentation des *Fortissimo ff*, *fff* et des *Pianissimo pp*, *ppp* et l'accent relatif à la nuance exprimée est caractérisé par le *sforzato sf*. On voit qu'il était de toute nécessité d'y ajouter les *crescendo* et les *diminuendo* afin de pouvoir modifier toutes les nuances. Enfin, les articulations, écrites d'une manière précise, expriment clairement les diverses espèces des liaisons, les principaux coups d'archet, si non le tiré et le poussé que les exécutants indiquent quelque fois à l'aide de signes spéciaux dont s'est encore enrichie la notation moderne.

Mais la multiplicité des signes est souvent une cause de négligence apportée à l'exécution de la nuance, bien que ce soit cette dernière, cependant, qui règle la force relative de l'accentuation.

Nous terminerons notre étude en donnant la nomenclature des nuances, des accents, des articulations, des mouvements, que comporte actuellement tout texte musical.

Cette dernière *Partie* est réalisée selon le procédé que nous avons suivi pour notre livre intitulé *Principes de la formation des intervalles et des accords* auquel elle se rattache.

C'est un nouveau chapitre ajouté à l'introduction de l'ouvrage.

C'est aussi un recueil d'articles, de définitions et d'appréciations puisés à différentes sources.

(Voir la Préface des *Principes de la formation des intervalles et des accords* etc., par E. DELBEVEZ.)

TABLEAU DES NUANCES ET DES ACCENTS EXPRIMÉS DANS LA NOTATION MODERNE.

NUANCE. (du latin *muto*, *changer*; on a longtemps dit *mutance*, Montaigne et les écrivains de son temps l'ont écrit ainsi) chacun des degrés différents de force ou de douceur par lesquels peuvent passer les sons, en conservant une gradation, ou une dégradation habilement ménagée.

ACCENT. (d'*accentus*; chant, intonation) diverses manières d'appuyer (*appoggiare*) les notes.

ABRÉVIATIONS ET SIGNES CORRESPONDANT AUX NUANCES ET AUX ACCENTS.

<i>ppp</i>	Piano pianissimo.....	le plus doux possible.
<i>pp</i>	Pianissimo ou dolcissimo.....	très doux.
<i>p</i>	Piano ou dolce.....	doux.
<i>m. p.</i>	Mezzo piano.....	un peu doux.
<i>m. v.</i>	Mezza voce.....	à demi voix.
<i>s. v.</i>	Sollo voce.....	idem.
<i>m. f.</i>	Mezzo forte.....	demi fort, à demi jeu.
<i>po f</i>	Poco forte.....	un peu fort.
<i>f</i>	Forte.....	fort.
<i>ff</i>	Fortissimo.....	très fort.
<i>fff</i>	Forte-fortissimo.....	le plus fort possible.
<i>cresc: ou</i>	Crescendo.....	en augmentant le son.
<i>decresc: ou</i>	Decrescendo.....	
<i>s. m.</i>	Smorzando.	} en diminuant le son.
<i>dim:</i>	Diminuendo.	
<i>moren:</i>	Morendo.	
<i>maruc:</i>	Mancando.	
<i>cal:</i>	Calando.	
<i>perdi:</i>	Perdendosi.	

(voir la note N^o 4.)

ACCENTS RELATIFS AU DEGRÉ DE NUANCE EXPRIMÉ.

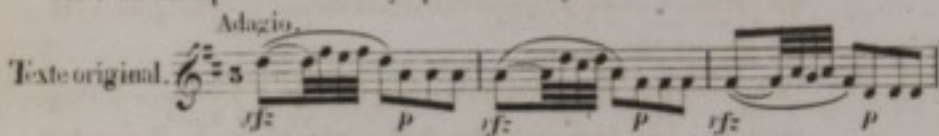
(ou nuances d'expression)

>	Appoggio.....	appui.
<i>rinf</i> ou <i>rfz</i>	Rinforzando.....	en renforçant.
<i>f</i>	Sforzato.....	forcé subit.
<i>vib</i>	Vibrato.....	en faisant vibrer le son.

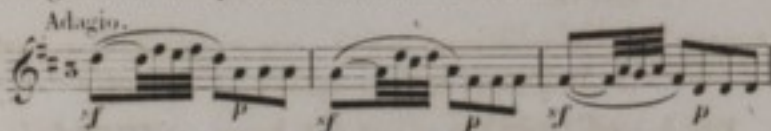
Le *f* est un signe moderne. On l'emploie de préférence au signe abréviatif de l'appui > comme étant plus distinct. En effet, le caractère de l'appui est souvent dénaturé : selon la dimension qui est donnée, soit dans la copie, soit dans la gravure, au signe de l'appoggio > , on peut le confondre avec celui du *decrescendo* > qui est plus étendu. Le *forcé* suivi du *diminuendo* *f* > remplace, aujourd'hui, le *renforcé* ou (*rinforzando*) *rinf* ou *rfz* abandonné, sans doute, à cause du soin qu'exige la reproduction du signe, et du manque de précision quant à la durée.

Il est important de remarquer que dans les éditions modernes des œuvres anciennes, le *rinforzando* est souvent remplacé par le *sforzato* non suivi du *diminuendo*, et, que dans ce cas, on doit l'exécuter comme un *rfz*, et non comme un simple *forcé* *f*.

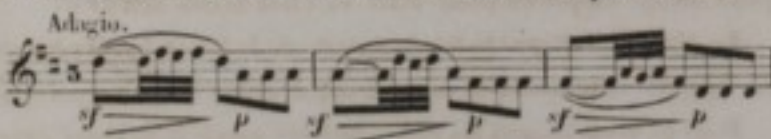
Voici un exemple tiré d'une symphonie d'Haydn.



Ce passage est gravé dans les partitions modernes de la manière suivante :



Il est évident qu'on doit ajouter au *f* le signe du *diminuendo* : *f* > afin de fonder l'accent avec la nuance, et de conserver à l'accent la durée déterminée par l'auteur.



DES ARTICULATIONS.

ARTICULATION. Action de prononcer distinctement chaque note.

DÉTACHÉ. (*staccato*). Le détaché se produit lorsqu'on sépare les notes, de sorte qu'un petit intervalle de temps s'écoule d'un son à l'autre.

COULÉ. Le coulé se fait lorsqu'au lieu de marquer en chantant chaque note d'un coup de gosier, ou d'un coup d'archet sur les instruments à cordes,

ou d'un coup de langue sur les instruments à vent, on passe deux ou plusieurs notes sous la même articulation en prolongeant la même aspiration, ou en continuant de tirer ou de pousser le même coup d'archet sur toutes les notes couvertes d'un coulé.

LIAISON. Le coulé se marque par une liaison qui couvre toutes les notes qu'il doit embrasser.

Quelques-uns nomment aussi liaison ce qu'on nomme plus proprement syncope.

SYNCOPE. Prolongement sur le temps fort d'un son commencé sur le temps faible; ainsi toute note syncopee est à contre-temps, et toute suite de notes syncopees est une marche à contre-temps.

SOUTENIR. C'est faire exactement durer les sons toute leur valeur sans les laisser éteindre avant la fin.

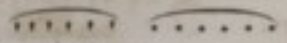
COUPER. On coupe une note lorsqu'au lieu de la soutenir durant toute sa valeur, on se contente de la frapper au moment qu'elle commence, passant en silence le reste de sa durée. Ce mot ne s'emploie que pour les notes qui ont une certaine longueur; on se sert du mot *détaché* pour celles qui passent plus vite.

SCANDIR. C'est exécuter un trait de manière à distinguer les temps de chaque mesure, à faire bien sentir les diverses articulations les divers rythmes etc.

PRONONCIER. Prononciation mesurée des sons conformément au rythme, à l'accent, et à la quantité de notes exprimées.

Pour le coulé (*legato*) on se sert de la liaison. 

Le détaché (*staccato*) s'indique, selon qu'il est plus ou moins marqué, par un point allongé ou par un point rond.  (voir la note N° 3.)

Le *staccato* est quelquefois surmonté de la liaison, qui précise alors le nombre de notes comprises dans un seul coup d'archet. 

Dans le *lento* ce sont les signes du *louré simple* et du *louré expressif*.

Le *sostenuto* est généralement sous-entendu pour toutes les valeurs exprimées simplement, c'est-à-dire sans l'accompagnement d'aucun signe; alors les notes sont soutenues ou portées. (voir la note N° 2.)

□ Signe indiquant le tiré de l'archet.

√ Signe indiquant le poussé. (voir la note N° 4.)

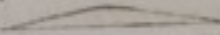
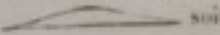
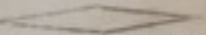
Le degré de vitesse et de lenteur qu'on donne à la mesure se nomme *mouvement*. On distingue cinq *mouvements principaux* qui s'indiquent en tête du morceau de musique par les cinq mots italiens *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro* et *Presto*.⁽¹⁾ Chacun des cinq *mouvements principaux* se subdivise en *mouvements intermédiaires*; il peut en outre se modifier par des indications qui se rapportent au caractère et à l'expression de la pièce de musique.

Mouvements lents.	Grave.....	Grave.
	Largo ou lento.....	Lent.
	Adagio.....	
	Langhetto.....	
Moins lents.	Cantabile.....	
	Sostenuto.....	Soutenu.
	Mas-toso.....	Majestueux.
	Moderato.....	Moderé.
Encore moins lents.	Andante.....	Différentes nuances de gaieté.
	Andantino.....	
	Grazioso.....	
	Allegretto.....	
Vifs.	Allegro.....	Gai.
	Allegro vivace.....	Gai avec vivacité.
Très vifs.	Presto.....	Vif.
	Prestissimo.....	Très vif.
Affettuoso.....	affectionnement, mouvement impétueux, l'Andante et l'Adagio.	
Amoroso.....	tendrement, passionnement.	
Con brio.....	avec éclat.	
Brillante.....	brillant.	
Piero.....	fier.	
Tempo giusto.....	dans le mouvement propre à la mesure, etc.	
Agitato.....	agité.	
Connodo.....	sans presser.	
Accelerando.....	en accélérant le mouvement.	
Stringendo.....	en pressant le mouvement.	
Mosso.....	ému, animé.	
Stretto.....	en serrant le mouvement.	
Ritenu-to, rit.....	en retenant.	
Ritardando, ritardi.....	en retardant.	
A tempo.....		
In istesso tempo.....	mouvement primitif.	
Tempo primo.....		

(1) Dans le dessein de rendre les productions des artistes familières à tous les peuples, l'on a adopté les mêmes signes pour représenter les notes et les mesures, et une même langue pour en indiquer le mouvement, les nuances et l'expression. La langue que l'on a adoptée est la langue italienne.

Les indications italiennes des mouvements touchent à l'essence de la musique. (L'Esprit de la musique)

NOTES.

- N^o 1. Certains compositeurs - Violonistes modernes - ont par des coups et des détails précis, fixé les coups d'archet de manière à régler uniformément soit une phrase, soit un morceau entier. Mais ce mode d'écriture appartient spécialement au soliste, et n'est imité qu'exceptionnellement par les auteurs.
- N^o 2. On voit que dans les deux espèces du *systema* la valeur intrinsèque de chaque note écrite doit être rigoureusement observée. Cependant, on comprendra qu'il doit résulter nécessairement une légère diminution (si minime qu'elle soit) quant à la durée absolue des notes lorsque celles-ci reçoivent, chacune séparément, l'effet de la percussion, c'est-à-dire l'émission de chaque son produit, soit par l'insufflation des instruments à vent, soit par le coup d'archet des instruments à cordes.
- N^o 3. Dans les *staccati* les notes n'ont à peu près que la moitié de la valeur intrinsèque exprimée; il serait difficile de préciser le caractère distinctif des deux espèces de points, les auteurs n'ayant pas toujours employé ces deux espèces dans une même acception. Indépendamment, les copistes et les graveurs ont, comme on sait, substitué parfois un signe à un autre. Il en résulte qu'un même passage, dans un auteur, est gravé avec des points allongés dans telle édition, et avec des points ronds dans telle autre: ce qui fait que cette question restera longtemps encore sans solution. La définition des points, ainsi que l'interprétation des signes abrégatifs, se trouve dans le génie propre des auteurs, et dans le style particulier de leur époque.
- N^o 4. Ce signe  est tout à fait semblable à la forme qu'avait anciennement l'archet. Son effet est le même que celui que produisait l'archet posé naturellement sur la corde et développé dans toute sa longueur: le son commencé *piano* s'enflait par degré et se diminuait insensiblement jusqu'à l'expiration. L'archet, par sa forme primitive, rendait analogue l'émission du son sur les instruments à cordes, avec celle produite par les instruments à vent: l'insufflation du son s'augmentant pour décroître ensuite, et se terminer au moment de l'expiration.
- Il se peut que la forme de l'arc, imitée dans celle du signe abrégatif destiné à marquer le *cresc.* suivi du *dim.*  soit l'origine de la figure primitive, conservée de nos jours, et que tout le monde connaît:  mais il y a ici, évidemment, une altération de la forme du vieil archet, comme nous l'avons dit en commençant, une transformation du signe opérée par l'usage: c'est une simple hypothèse que nous émettons en terminant.



des cordes et de la
uniformément au
re appartenant qu'à
leurs.

e intrinsèque de cha
t, ou composés p
même qu'elle n'est
une séparation de
uit, soit par l'indis
ruments à corde.

ité de la vibration
est des deux espèces
espèces des cordes
, comme on voit, en
usage, dans les instruments
des points relatifs
une sans solution à
brevité, se trouve
le leur époque.

à la forme qu'ils
que produisent l'acte
ou longueur; le son
lement jusqu'à l'épo
sion du son se br
nts à cet effet: l'audition
tore au moment de

signe abrévié de la
origine de la figure
est: 
quel archet ou
père par l'usage de

PUBLICATION

DES

ŒUVRES de E. M. ERNEST DELDEVEZ.

- Op. 1.** OUVERTURE DE CONCERT..... { Parties Séparées.
Partition.
- Op. 2.** PREMIÈRE SYMPHONIE..... { Parties Séparées.
Partition.
- Op. 3.** ROBERT BRUCE, Ouverture... { Parties Séparées.
Partition.
- Op. 4.** SIX MORCEAUX DE CHANT, avec PIANO.
N° 1. Le Contrebandier. | N° 4. Notre Dame des orages.
N° 2. Comme autrefois. | N° 5. Les Présages.
N° 3. Ma chère est si jolie. | N° 6. Echo du bruit.
- Op. 5.** DUO pour Piano et Violoncelle LADY HENRIETTE.
- Op. 6.** Souvenir de PAQUITA, Fantaisie pour Piano et Violoncelle.
- Op. 7.** Messe de REQUIEM.
{ Partitions de Chœur.
Parties de Chœur Séparées.
Partition d'Orchestre.
N° 1. INTRODUCTION, arrangé pour voix d'hommes.
- Op. 8.** DEUXIÈME SYMPHONIE (suite de la première)
- Op. 9.** TRIO pour Piano, Violoncelle et Violoncelle.
- Op. 10.** QUATRE pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, 1. 2.
- Op. 11.** DUO pour Flûte et Violoncelle, sur des motifs du Ballet Mazahina.
- Op. 12.** DUO FANTASIE pour Piano et Violoncelle sur Vert Vert.
- Op. 13.** 6 ÉTUDES CAPRICES pour Violoncelle.
- Op. 14.** MÉLODIE pour Violoncelle et harmonium.
- Op. 15.** SYMPHONIE HÉROÏQUE (3^e)
- Op. 16.** SCÈNE LYRIQUE (La vendetta)
- Op. 17.** VELLÉDA Scène lyrique.
- Op. 18.** CHŒURS RELIGIEUX.
- Op. 19.** ŒUVRES des Violoncelles célèbres.
- Op. 20.** LE VIOLON ENCHANTE (Opéra)
- Op. 21.** YANEO le bandit (Ballet)
- Op. 22.** QUINTETE pt 2 Viol. Alto, V^{le} et C. Basse.
- Op. 23.** TRIO pour Piano, Violoncelle et V^{le}
- Op. 24.** 6 ROMANCES sans paroles pour le Piano.
- 3** PRÉLUDES pour le Piano.
- Op. 25.** OPÉRA COMIQUE en un acte.

- LADY HENRIETTE**..... Ballet. (5^e Acte.)
- EUCHARIS**..... Ballet en Deux Actes.
- PAQUITA**..... Ballet en Trois Actes.
- MAZAHINA**..... Ballet en Cinq Tableaux.
- HYMNES à 5 Voix**... { N° 1. (O Fons amoris.)
N° 2. (Jam Solis.)
- HYMNES à 4 Voix**... { N° 3. (In noctis umbra.)
N° 4. (O Splendor.)
- Ô SALLIARDS**, pour Soprano ou Ténor, avec Orgue ou Piano.
- Le MORDIAN**,... Ballade pour Baryton et Piano.
- Six ROMANCES, avec Piano.**
- N° 1. L'ADIEU..... pour Ténor.
- N° 2. LE MONASTÈRE... pour Contralto et orchestre.
- N° 3. ZELMIRE..... pour Basse.
- N° 4. LE SOMMEIL..... pour Ténor.
- N° 5. C'EST SI JOLI D'ALLER AU BAL pour Soprano.
- N° 6. LOUSQUE LA NUIT DESCEND SUR LA LAGUNE.

Divertissement ou Airs de Ballets pour le Piano.

- N° 1. La STYRIENNE... | N° 4. L. POLKA.
- N° 2. La SCHOTISCH... | N° 5. L'ALLEMANDE.
- N° 3. La REDOWA... | N° 6. La BACHAROLLE.

VERT-VERT..... Ballet.

LA VENDETTA, Scène Lyrique à orchestre avec Piano.

Valse CARACTÉRISTIQUE pour le Piano.

ÉTUDE-FANTASIE... pour le Piano.

DUO ENIGMATIQUE pour Piano et Violoncelle.

TRILOGIE.

1^{re} Principes des Intervalles et des Accords.

2^{de} FENABOLI; (Réalisation)

3^{de} ŒUVRES des Violoncelles célèbres. Op. 19.

— 4^{de} ŒUVRES des Compositeurs célèbres. (2^e suite)

5^{de} TRANSCRIPTIONS et RÉALISATIONS d'œuvres anciennes.

LA NOTATION de la musique classique etc. (Brochure)