



Position de la main droite, l'archet étant au milieu.



Position de la main gauche, chaque doigt étant fixé sur la corde qui lui correspond.

Fig. 3



Fig. 4

Position de la main droite, l'archet étant à la perche.



Fig. 5

Position nécessaire de l'archet sur la corde.

Ensemble de l'attitude du corps, du bras, du poignet et du bras droit en tenant l'archet.

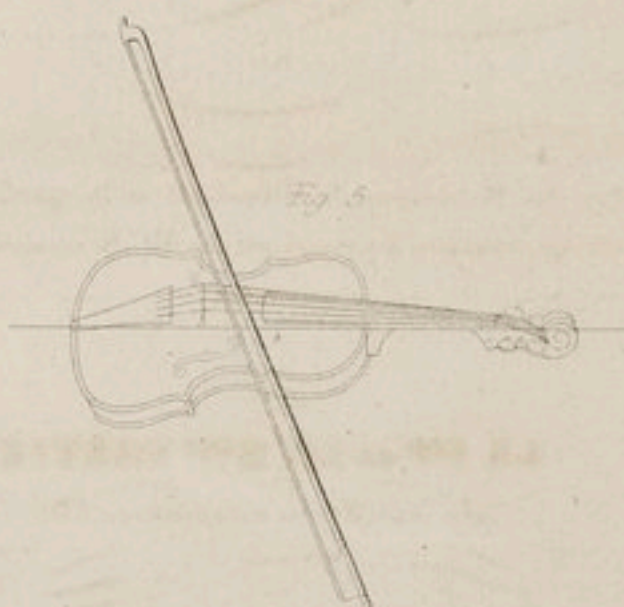


Fig. 6

Position nécessaire de l'archet et par conséquent du bras droit.

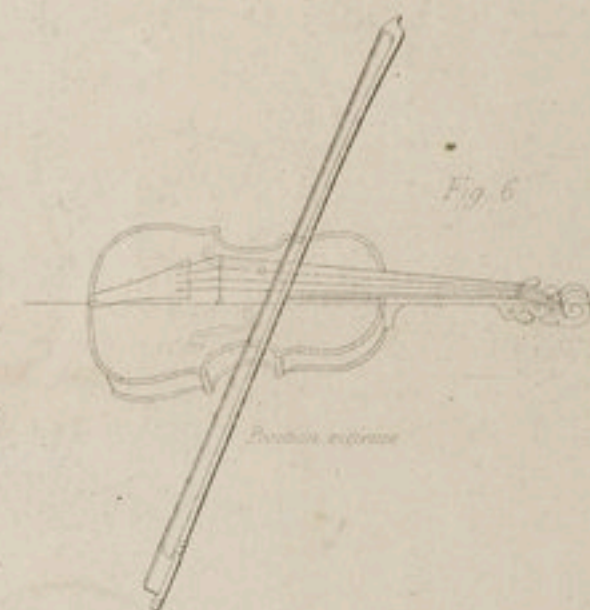


Fig. 7

Position requise



Fig. 8

Manière de tenir l'archet.



Fig. 9

Manière de porter les doigts sur les cordes.

Leçon de Violoncelle par M. de la Roche, 18. à Paris.

448.
©

MÉTHODE

Théorique et Pratique

De Violon

Par

F. HABENECK

Miné

*Chevalier de la Légion d'Honneur Professeur au Conservatoire.
Chef d'Orchestre de l'Académie Royale de Musique, etc.*



*Cette Méthode Précédée des Principes de Musique en de quelques notes en Sax Simile
de l'écriture de Viotti qui étaient la propriété de M. Habeneck, est divisée en trois Parties.*

LA 1^{re} et LA 2^{me} PARTIE

Se vendent ensemble, 25[¢]

LA 3^{me} PARTIE

Séparément, 20[¢]

LES TROIS PARTIES

Réunies, 40[¢]

Paris, chez Canaux, Éditeur de Musique, Rue S.^{te} Apolline, 15.

LONDRES, chez J.J. EWER et C^{ie} Newgate, S.^t N.^o 69. MAYENCE, chez les Fils de B. SCHOTT. BRUXELLES, chez VACHER.

N.B. Cette Méthode est adoptée pour les Conservatoires de France et de Belgique

A. Lajont.

Vm.⁸ c. 65



MITCHELL

CHURCH OF THE HOLY TRINITY

NEW YORK

1880

PRINTED BY

THE NEW YORK

RECAP

The first part of the report deals with the general situation of the country. It is a very interesting and detailed account of the various aspects of the country's life. The second part of the report deals with the specific details of the country's life. It is a very interesting and detailed account of the various aspects of the country's life. The third part of the report deals with the specific details of the country's life. It is a very interesting and detailed account of the various aspects of the country's life. The fourth part of the report deals with the specific details of the country's life. It is a very interesting and detailed account of the various aspects of the country's life. The fifth part of the report deals with the specific details of the country's life. It is a very interesting and detailed account of the various aspects of the country's life. The sixth part of the report deals with the specific details of the country's life. It is a very interesting and detailed account of the various aspects of the country's life. The seventh part of the report deals with the specific details of the country's life. It is a very interesting and detailed account of the various aspects of the country's life. The eighth part of the report deals with the specific details of the country's life. It is a very interesting and detailed account of the various aspects of the country's life. The ninth part of the report deals with the specific details of the country's life. It is a very interesting and detailed account of the various aspects of the country's life. The tenth part of the report deals with the specific details of the country's life. It is a very interesting and detailed account of the various aspects of the country's life.

PRÉFACE.

Il existe tant de méthodes de Violon, que je n'aurais peut être jamais pensé à en faire une, si un éminent artiste en annonçant au public qu'il existait des fragmens de méthode du célèbre *Viotti*, n'eût en même tems témoigné le désir que le possesseur quel qu'il fût se décidât à en faire la publication.

En effet, *Viotti* s'est occupé d'une méthode; il me le dit quelquefois en ajoutant même qu'il éprouvait la plus grande répugnance pour ce genre de travail.

Cet ouvrage n'ayant point paru, à sa mort je demandai à la personne qui avait entre les mains tous ses papiers, la permission de les examiner et d'en extraire ceux qui seraient relatifs à la méthode annoncée. Elle y consentit dans l'espoir qu'en coordonnant les matériaux que je trouverais je pourrais en former un ouvrage qui eut été un beau fleuron de plus à ajouter à la couronne de celui qu'elle avait si longtems apprécié comme grand artiste et comme ami dévoué.

Je fus fort désappointé de ne trouver de complet qu'une première partie relative aux principes de musique, puis plus rien que quelques notes élémentaires sur le mécanisme, l'enseignement et l'étude du Violon. Tout cela ensemble, ne pouvant nullement se publier comme Méthode de Violon, je le gardais dans mon portefeuille, comme souvenir précieux d'un homme que j'avais admiré, et qui m'avait honoré de son amitié, quand le désir manifesté par l'éminent artiste dont j'ai parlé, a fait surgir dans mon esprit l'idée de composer, et de publier une Méthode de Violon que je ferais précéder par les principes de musique, tels que *Viotti* les a rédigés, et dans laquelle j'intercalerais en *fac simile* de son écriture, les fragmens du même auteur qui sont en ma possession.

L'Étude du Violon est une étude complexe. Les doigts et l'Archet présentent des difficultés d'un genre tout différent, et que pourtant il faut vaincre simultanément pour avancer; Guidé par des études spéciales et par une longue expérience, je les ai abordées tantôt séparément, tantôt de front, mais toujours dans un ordre progressif, et en indiquant les moyens les plus efficaces pour les vaincre avec le moins de peine possible.

Dans cet art si difficile, l'enseignement n'a peut être pas atteint encore toute la perfection désirable. Si cet ouvrage en guidant les jeunes professeurs auxquels leur âge ne permet point d'avoir toute l'expérience nécessaire, peut applanir une partie des difficultés qui, quelquefois découragent les amateurs, et s'il peut contribuer à économiser le tems, capital si précieux pour tout le monde, j'aurai atteint le but que je me suis proposé en le publiant.

MÉTHODE DE VIOLON.



PREMIÈRE PARTIE

PRÉLIMINAIRES THÉORIQUES SUR LA MUSIQUE.

tels que Viotti les a écrits.

CHAPITRE 1^{er}

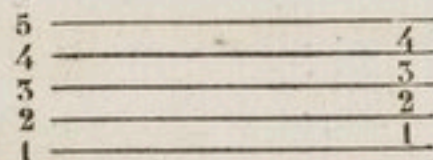
La musique est la combinaison de différents sons et de leur différente durée.

Quand ces sons sont entendus successivement l'un après l'autre, ils forment ce qu'on appelle *mélodie*.

Si au contraire, plusieurs de ces sons sont entendus ensemble et au même moment, alors on les nomme *accords* ou *harmonie*.

Tous les sons en musique sont exprimés par certains caractères qu'on appelle *notes*, les quelles sont nommées d'après les sept premières lettres de l'Alphabet. A, B, C, D, E, F, G. ^(a)

Pour caser ces notes, on a inventé la portée

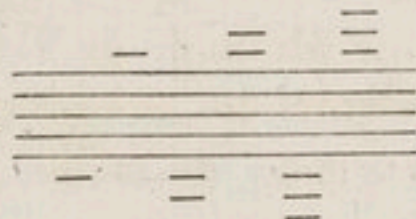


qui comme on voit,

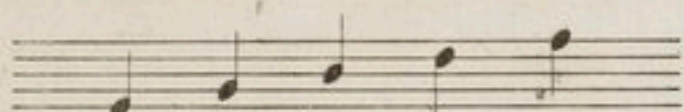
contient cinq lignes et quatre espaces. On considère la ligne d'en bas comme la *première* celle au dessus de celle-ci la *seconde*, et ainsi de suite. Les espaces suivent la même marche 1, 2, 3, 4.

Les notes sont placées sur les cinq lignes ou dans les espaces. Elles le sont aussi, dessus ou dessous de la portée, mais dans ce dernier cas on les accompagne de lignes courtes comme pour indiquer qu'on a voulu aug-

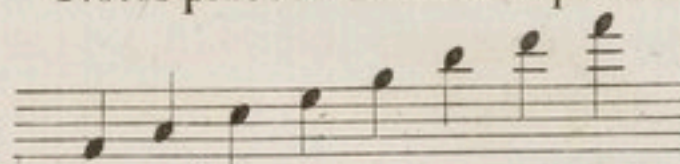
-menter le nombre des cinq premières afin de les caser aussi.



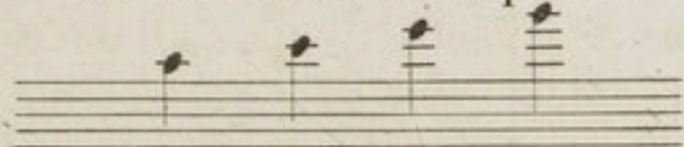
Notes placées sur les lignes.



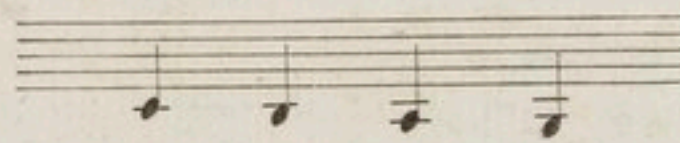
Notes placées dans les espaces.



Notes au dessus de la portée.



Notes au dessous de la portée.



^(a) Les Italiens par des raisons inutiles à donner dans cet ouvrage les nomment Alamiré, Bemis, Cesolfaut, Delasolre, Elami, Fefaut, Gesolrent. et toutes les fois qu'à ces notes est ajouté un signe qu'on appelle Bémol duquel nous parlerons en temps et lieu, les noms précédents se changent en Alafa, Befaf, Celafa, Delafa, Elafa, Falafa, Gelafa. Ils leur donnent aussi une autre dénomination, La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol. et celle-ci est excellente pour les chanteurs lorsqu'ils veulent se donner la peine de remplir leur devoir: c'est à dire de solfier.

Les Français ont adopté généralement cette dernière dénomination, les Anglais et les Allemands l'ont adoptée seulement quand il s'agit de solfier.

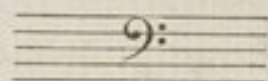
CHAPITRE II.

DES CLEFS.

Les clefs sont certains signes inventés pour fixer et déterminer les noms et la situation des notes soit sur les lignes, soit dans les espaces, de manière qu'à l'aspect d'une clef placée au commencement de la portée, on puisse immédiatement connaître les notes qui y correspondent.

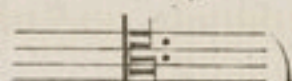
Anciennement on faisait usage de huit clefs; maintenant on en a supprimé trois, et en général on ne se sert plus que des cinq suivantes.

1^o Clef de Basse.

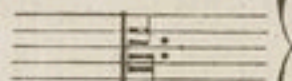


qu'on nomme aussi clef de Fa parce qu'elle indique par sa position que la note Fa se trouve sur la quatrième ligne.

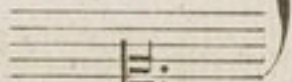
2^o Clef de Tenor.



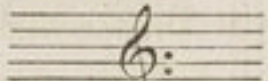
3^o Clef de Contralto.



4^o Clef de Soprano.



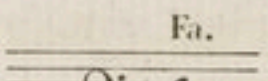
5^o Clef de Sol.



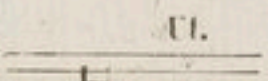
parceque là ou elle est posée, doit se trouver la note Sol. On la nomme aussi clef de Violon.

Les trois clefs hors d'usage sont.

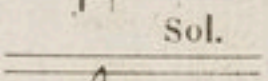
1^o Le Baritono.



2^o Mezzo Soprano.



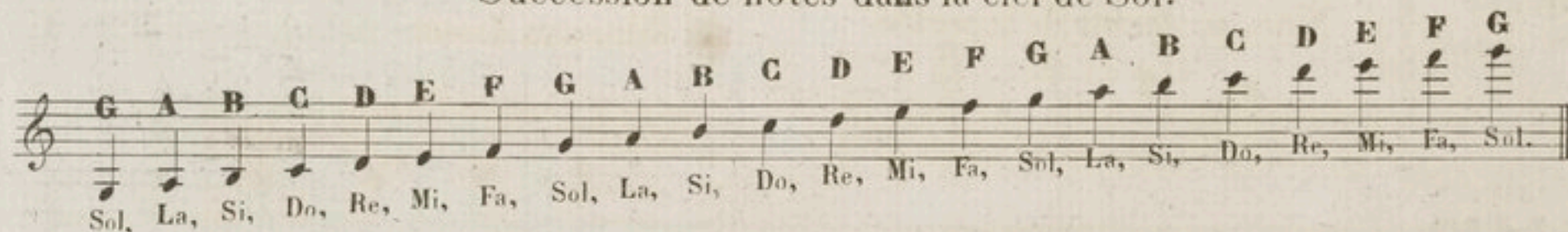
3^o Clef Française.



ou bien clef de Sol en première ligne.

N.B. Les deux points qu'on voit à chaque clef, ne servent à rien autre chose qu'à marquer plus clairement sur quelle ligne elles sont placées.

Succession de notes dans la clef de Sol.



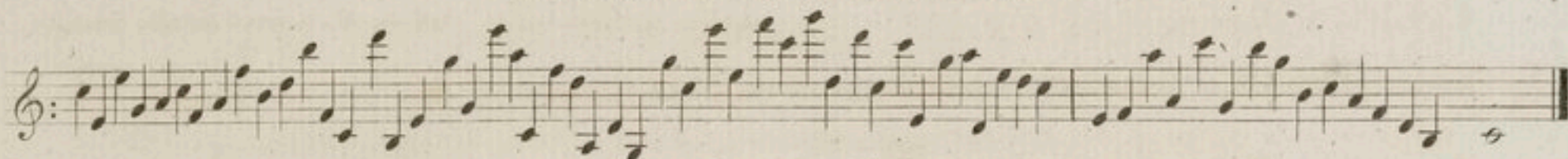
Que la queue des notes soit en bas, ou en haut cela est indifférent.

Il faut observer que les notes qui composent la gamme n'étant que sept, on les répète toutes pour l'étendre d'avantage, mais qu'alors les notes répétées ne sont que des octaves des précédentes. J'expliquerai ce que c'est qu'une octave à l'article des intervalles.

Pour aider la mémoire de l'élève, il sera bien de lui faire apprendre le nom des notes séparément, c'est à dire premièrement celles sur les lignes, puis celles dans les espaces, ainsi qu'il suit.



EXERCICE DES DEUX ENSEMBLE.



Il sera bon de donner le temps à l'élève de bien se familiariser avec le nom des notes, soit sur les lignes soit dans les espaces, et de l'exercer jusqu'à ce qu'il les nomme toutes sans hésitation.

Continuation sur les cinq clefs en usage.

Après que l'élève sera bien familiarisé avec le nom des notes en clef de Violon G , il ne sera pas hors de propos de lui faire apprendre la clef de Basse F , puis celle de Soprano C , ensuite celle de Tenore C ; et enfin celle de Contralto; à moins, que de crainte de l'ennuyer, on ne veuille remettre à d'autres temps cette triste et pesante étude. A tout événement, voici l'exemple qui pourra dans tous les temps lui faire connaître la véritable position des notes, comment elles correspondent et sont les mêmes quoiqu'en différentes clefs.

EXEMPLE.

clefs de

Clef	Notes
Violon.	A, C, E, G, B, D, F, A, C, E, G
Soprano.	G, B, D, F, A, C, E, G, B, D, F
Mezzo Soprano.	F, A, C, E, G, B, D, F, A, C, E
Contralto. clef d'Alto	E, G, B, D, F, A, C, E, G, B, D
Ténore.	D, F, A, C, E, G, B, D, F, A, C
Basse.	C, E, G, B, D, F, A, C, E, G, B

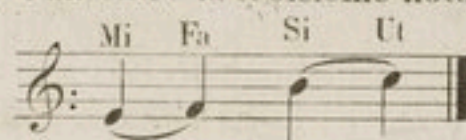
CHAPITRE III

DES INTERVALLES

Un intervalle est la distance ou la différence entre deux sons, soit au dessus, soit au dessous de la note qui sert de point de comparaison.

Le plus petit de nos intervalles est appelé *semiton*, ou *demi ton*.

Il y en a deux dans la gamme naturelle et diatonique; l'un entre la troisième note et la quatrième, l'autre entre la septième et la huitième, Ex: gamme d'Ut.

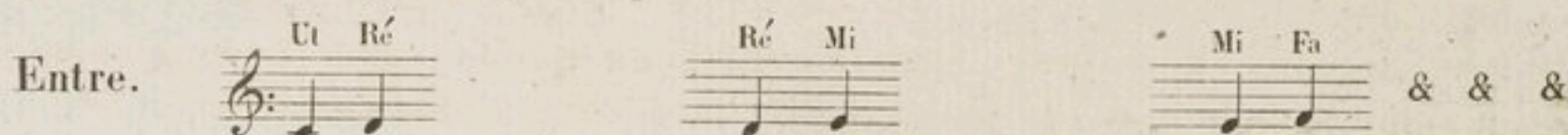


La progression régulière des autres notes de la gamme, est un intervalle d'un ton, ou de deux demis tons, ce qui revient au même. De sorte que la gamme toute entière, comprenant l'octave de la première note, est composée de cinq tons et deux demis tons.

GAMME NATURELLE ET DIATONIQUE D'UT. (b)



L'intervalle entre chaque deux notes contiguës ou voisines, montant ou descendant d'un ton ou d'un demi ton, est appelé *seconde*, comme par exemple.



L'intervalle de deux sons à la distance de trois notes s'appelle *Tierce*.

	Exemple.	
A la distance de quatre	Quarte.	
A la distance de cinq	Quinte.	
A la distance de six	Sixte.	
A la distance de sept	Septième.	
A la distance de huit	Octave.	

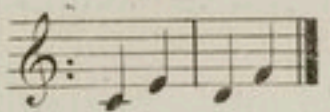
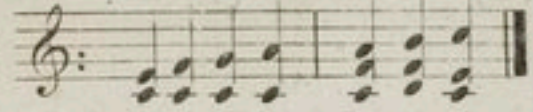
Cette dernière distance s'appelle tout simplement *octave*.

Par les deux sons portant le même nom *ut* *ut* *ré* *ré* on voit clairement que la gamme n'est composée que de sept notes et que la 8^e n'est autre chose que le commencement de cette même gamme dans une position différente.

(b) On l'appelle *naturelle* par ce que pour la former on n'a besoin d'employer ni dièses ni bémols, comme pour former celles des autres tons, ainsi que nous le verrons dans la suite.

On la nomme *diatonique* par ce que la majeure partie des notes qui la composent, sont à la distance d'un ton entier.

(NB) La nature et les noms des intervalles restent les mêmes, qu'ils soient joués successivement,

comme  ou bien ensemble, comme  Dans ce dernier

cas on l'appelle harmonie, dans le premier mélodie.

Ces notes mises et jouées ensemble sont aussi appelées *accords*, dont la succession jouée d'après des chiffres et certaines figures placées sur une Basse et d'après un système de règles, s'appelle accompagnement. Mais ceci regarde plus le Piano Forte que le Violon.

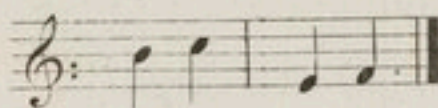
Il y a trois sortes de secondes.

Seconde mineure.

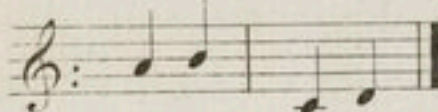
Seconde majeure.

Seconde excédante ou augmentée, que beaucoup de monde appelle improprement superflüe.

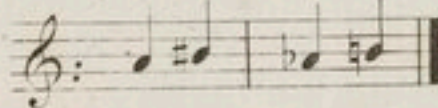
La seconde mineure est à la distance d'un demi ton.

Ex: 

La majeure à la distance d'un ton.

Ex: 

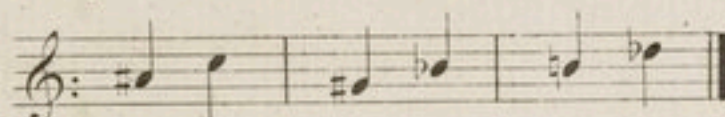
La superflue, ou plutôt excédante d'un ton et demi ^(c)

Ex: 

(NB) Il vaudra mieux que cette dernière ne soit expliquée à l'élève que lorsqu'il saura ce que sont les bé-mols et les dièzes; de même que toutes les autres distances formées par des accidents, quoique je les place ici à la suite pour ne pas interrompre ce chapitre.

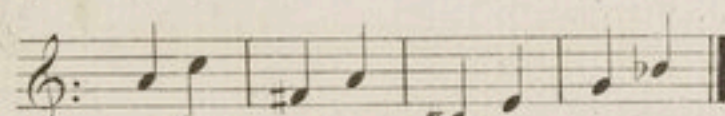
Il y a trois sortes de Tierces.

Tierce diminuée.



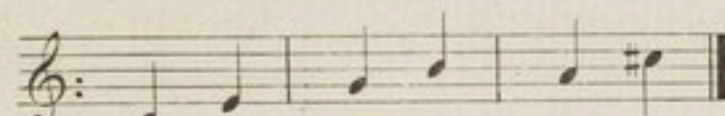
Deux demis tons.

Tierce mineure.



Trois demis tons.

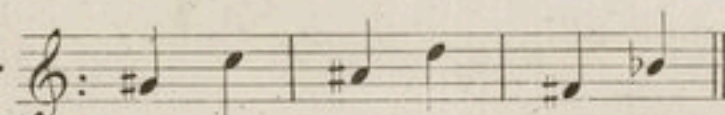
Tierce majeure.



Quatre demis tons.

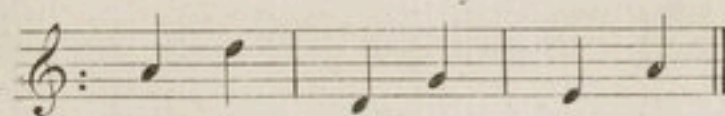
Trois sortes de Quartes.

Mineure ou diminuée.



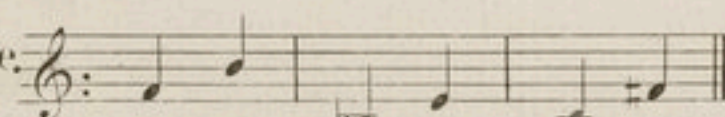
Quatre demis tons.

Juste.



Cinq demis tons.

Majeure ou augmentée.



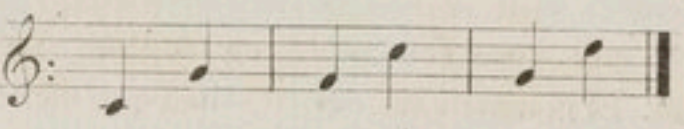
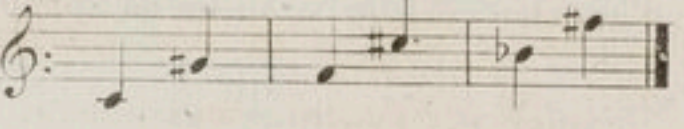
Six demis tons.

(c) La seconde excédante et la tierce mineure sont au fait à la même distance, mais leur dénomination change en changeant de nom à l'une des notes. Par exemple; *Sol naturel* et *La dièze* forment une seconde excédante; qu'on appelle ce *La dièze, Si bémol*; dès lors on aura une tierce mineure qui, comme nous l'avons dit, est formée de trois demis tons; ainsi que la seconde excédante. C'est la même chose à l'égard de la 4^e majeure et la 5^e mineure, de la 5^e excédante et la 6^e mineure, et de la 6^e excédante et la 7^e mineure.

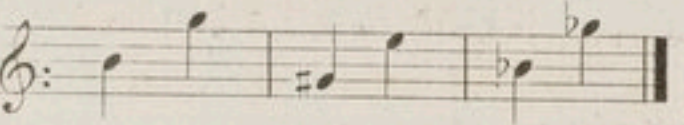
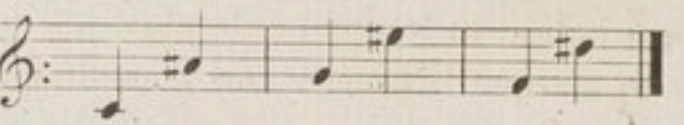
Nous ne chercherons pas à établir ici la différence qui existe réellement entre ces intervalles, l'examen de cette différence appartenant plus particulièrement à la composition.

Trois sortes de Quintes.

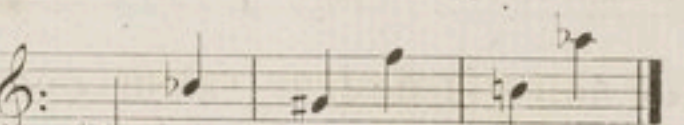
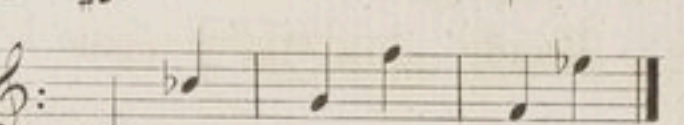
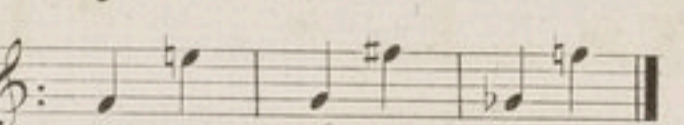
Improprement appelée fausse Quinte.

Mineure ou diminuée.		Six demis tons.
Parfaite ou juste.		Sept demis tons.
Excédante ou augmentée.		Huit demis tons.

Trois sortes de Sixtes.

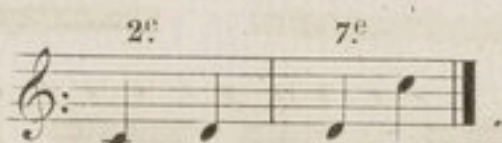
Mineure.		Huit demistons.
Majeure.		Neuf demis tons.
Excédante ou superflue ou augmentée.		Dix demis tons.

Trois sortes de Septièmes.

Diminuée.		Neuf demis tons.
Mineure.		Dix demistons.
Majeure.		Onze demistons.

RENVERSEMENT DES INTERVALLES PRÉCÉDENTS

Une seconde renversée devient une septième. Par exemple prenons Ut Ré, qui forment une seconde, et transposons l'Ut une octave plus haut, Ré Ut deviendra une septième.

Exemple. 

Comme il faut bien frapper pour imprimer les choses dans la tête d'un commençant, il ne sera pas inutile de dire

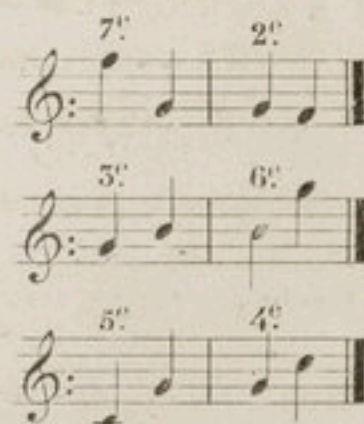
Qu'une 7^e devient naturellement une 2^e par la transposition.

Qu'une tierce renversée devient une Sixte, et une Sixte renversée devient une Tierce.

Qu'une Quarte devient une Quinte, et une 5^e une 4^e.

Naturellement si la distance est mineure, son renversement devient majeur et *vice versa*.

Si la distance est diminuée, son renversement devient excédant ou augmenté.



CHAPITRE IV.

ARTICLE I.

Figures, durée et valeur relatives des notes. Leur pauses correspondantes.

Dans la musique moderne ainsi que nous l'avons dit, on emploie sept figures de notes, chacune d'une valeur différente mais relative cependant. Et comme dans cet art, ainsi que dans le discours on fait aussi usage des repos, on a imaginé pour les exprimer, d'inventer certains signes qu'on appelle Pauses ou silences &

(d) RONDE BLANCHE NOIRE CROCHE DOUBLE CROCHE TRIPLE CROCHE QUADRUPLE CROCHE

Notes

Signes de silence correspondant aux notes ci dessus.

Pauses

Par cet exemple on voit que chaque note a une pause qui lui correspond, et que par conséquent lorsqu'on les rencontre dans un morceau de musique quelconque, on doit se taire aussi long temps que la note équivalente durerait. Il y a d'autres pauses qui indiquent le silence de plusieurs mesures; mais dans ce cas, outre le signe qui traverse les lignes et qui en marque la quantité, on y ajoute des chiffres aussi.

Ex: 2 4 8 10 15 16 21 & &

Ex: plus étendu des notes et de leur valeur correspondante.

Ronde [Ronde note] égale à

2 Blanches [2 Blanche notes] égales à

4 Noires [4 Noire notes] égales à

8 Croches [8 Croche notes] égales à

16 Double croches [16 Double Croche notes] égales à

32 Triple croches [32 Triple Croche notes] égales à

64 Quadruple croches [64 Quadruple Croche notes]

Il y a des notes d'une valeur intermédiaire; elles ont lieu lorsque trois notes de la même durée ont un 3 dessus Ex: Ces trois notes valent seulement deux de la même espèce, et en conséquence doivent être jouée dans l'espace de temps qu'on en jouerait deux. C'est ce que l'on appelle *triolet*. Quelquefois on en trouve six ensemble ces six notes doivent être jouée dans l'espace de temps qu'on en jouerait quatre de la même sorte.

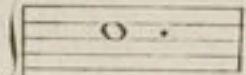
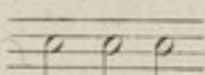
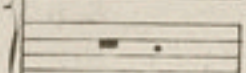
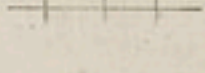
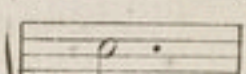
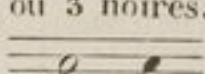
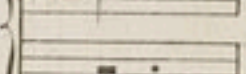
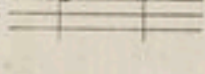
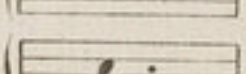
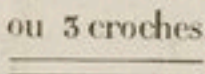
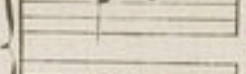
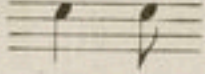
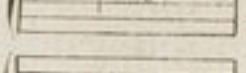
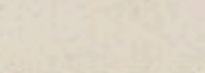
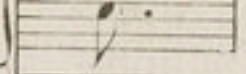
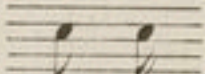
(d) Les Italiens les nomment, Semibreve, Minima, Semiminima, Croma, Semicroma, Biscroma, Fusa, Semifusa pour cinq coupures

N. B. Le moyen le plus aisé d'apprendre à jouer les triolets et les *sertines* est de les considérer comme trois pour une, et six pour une, et de battre ou compter le temps dans lequel elles sont employées, c'est à dire de battre la 1^{re} des trois, ou la 1^{re} des six.^(e)

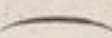
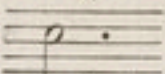
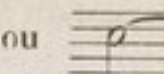
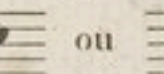
ARTICLE II.

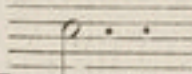
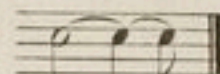
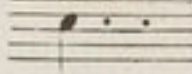
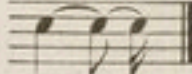
DU POINT.

Quand un point est ajouté à une note, sa durée se trouve augmentée de la moitié en plus. Le point produit le même effet sur les pauses: Ex:

Une Ronde avec un point		est égale à trois blanches.....	
Pause		correspondante.....	
Une Blanche -----		est égale à une blanche et une noire.....	
Pause			
Une Noire -----		est égale à une noire et une croche.....	
Pause			
Une Croche -----		est égale à une croche et une double croche.....	
Pause			

ainsi de suite.

Par ce signe  que nous appelons *liaison*, le quel placé entre deux notes du même son, lie le second au premier et fait que le premier seul est frappé, on verra clairement quel est l'effet du *point* et qu'il est indifférent d'écrire  ou  ou 

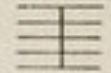
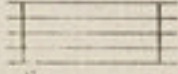
On fait usage aussi d'un second point ajouté au premier, et on le considère comme valant la moitié du point qui le précède. En conséquence une blanche  est la même chose que 
une noire  la même chose que  & & &

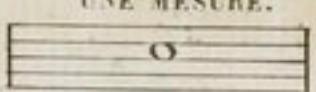
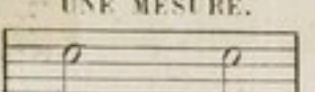
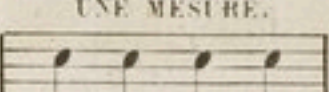
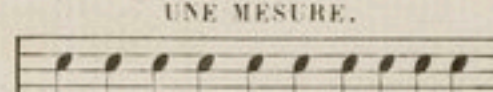
CHAPITRE V.

ARTICLE I.

DU TEMPS OU DE LA MESURE.

Le temps est le principal régulateur de la musique. Il divise chaque composition musicale en portions égales.

Pour marquer la durée de ces portions, on a imaginé un signe qu'on appelle *barre*, fait ainsi  et on nomme *mesure*, l'espace ou bien les notes qui se trouvent entre deux de ces barres  n'importe le nombre de notes qu'on y renferme, pourvu qu'elles aient toutes leur valeur relative. ^(f)

Ex:    

Il est facile de comprendre que chaque mesure pourra être formée ou composée d'un certain nombre de parties, que vulgairement on appelle temps lesquels peuvent être en nombre pair ou impair: D'où il s'ensuit, que nous avons en musique deux Rythmes, ou autrement dit, deux temps essentiellement différents c'est à dire, temps pair et temps impair, qu'on nomme communément temps parfait et temps imparfait.

^(e) Quelques anciens compositeurs ont écrit dans leur compositions trois triples croches pour une croche, et trois doubles croches pour une noire, mais aucun moderne ne suit leur exemple.

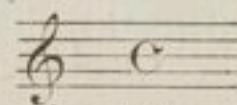
Les numéros 5, 7, 9, 10, & qu'on trouve marqués sur pareille nombre de notes, suivent les mêmes règles que les 3 et les 6 c'est à dire que chacun de ces groupes doit être égal en durée totale au groupe régulier qui lui est plus immédiatement inférieur en nombre
par Ex: (5=4) (7=6) (9=8) (10=8) &

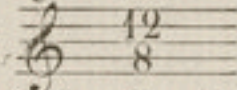
^(f) C'est la mesure qui détermine d'une manière exacte et réglée ce que les poètes appellent mètre, que nous pouvons appeler C. C. 856.

Le caractère ou le signe qui désigne le temps est toujours placé au commencement de chaque composition tout de suite après la clef et les accidents. Et lorsqu'on a fixé un temps, ce temps doit continuer et être le même jusqu'à la fin du morceau; excepté que par quelque idée capricieuse le compositeur le veuille autrement, ce qui n'est pas fréquent.

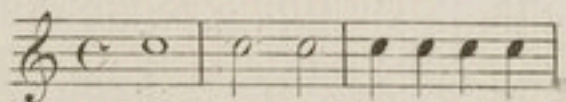
Le temps parfait ou temps pair, se subdivise en deux classes; Quadruples et Duples.

Les Quadruples sont de deux espèces Ex:

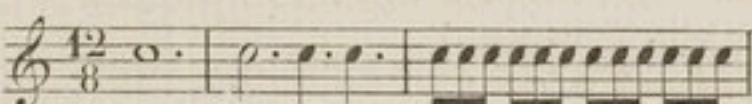
1^o Le temps ordinaire, ou bien temps parfait..... 

2^o La Duoduple..... 

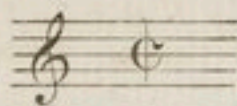
Le temps parfait (C) est composé de quatre temps par mesure, c'est à dire d'une Ronde ou de ses équivalents.

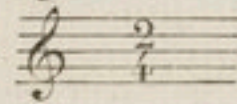
Ex:  &

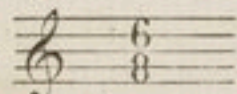
La Duoduple est aussi composée de quatre temps par mesure, avec la différence que chaque temps est accompagné d'un point et qu'on doit les exécuter comme 5 pour 2 ce qui lui donne le caractère *triolet*.

Ex:  &

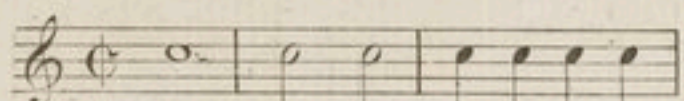
Les Duples ou mesures à deux temps le plus en usage sont de trois espèces.

1^o La Duple majeure, ou temps coupé..... 

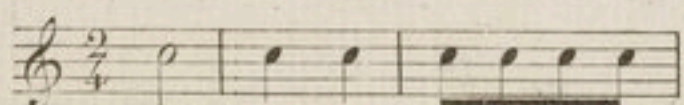
2^o La Duple simple, ou deux quatre..... 

3^o La Sextuple, ou six huit..... 

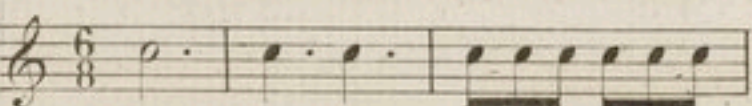
La Duple majeure ou temps coupé est composée d'une Ronde ou ses équivalents comme dans le temps parfait. Seulement, la ligne transversale qui coupe le signe, veut dire qu'on doit jouer celui ci beaucoup plus vite, et qu'on ne doit le compter que comme une mesure à deux temps.

Ex:  &

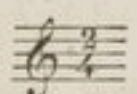
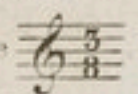
La Duple simple ou $\frac{2}{4}$ est composée d'une blanche par mesure ou ses équivalents.

Ex:  &

La Sextuple est aussi composée de deux temps ou deux noires avec la différence que chaque noire a un point, et que par conséquent on doit les exécuter dans le genre *triolet* comme dans la Duoduple.

Ex:  &

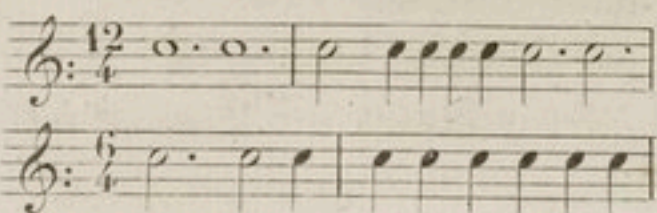
Rythme, et que les praticiens nomment temps. C'est elle qui donne le moyen à plusieurs personnes d'exécuter ensemble et en même temps la même composition; c'est elle enfin qui nous fait aller depuis le commencement d'un morceau jusqu'à la fin sans nous perdre en chemin.

(^g) On l'appelle parfait parceque la mesure étant composée d'un nombre pair c'est à dire d'une Ronde divisible en quatre quarts, les musiciens l'ont jugé le plus complet et le plus propre à servir de base à tous les autres temps. c'est donc à la ronde et à ses divisions que se rapportent les figures dont on se sert pour indiquer tous les autres. Par exemple deux quatre  signifie que la ronde est divisée en quatre parties, c'est à dire, en quatre noires, et qu'on en prend deux pour former chaque mesure de $\frac{2}{4}$. De même que  indique que la ronde est divisée en huit parties, c'est à dire en huit croches, et qu'on en adopte trois pour former la mesure de $\frac{3}{8}$ & &

N.B. Le nombre inférieur indique toujours en combien de parties la ronde a été divisée; et le nombre supérieur, marque combien de ces parties ont été prises pour remplir une mesure.

Les anciens faisaient usage de deux autres temps pairs, mais les modernes ne s'en servent que très rarement, ce sont

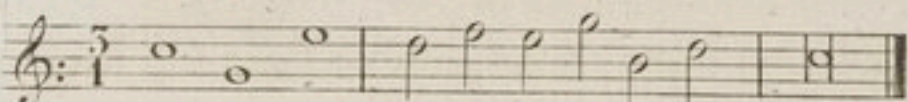
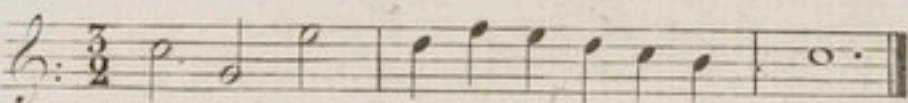
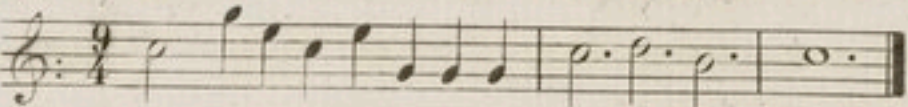
Le $\frac{12}{4}$ et le $\frac{6}{4}$. Exemple.



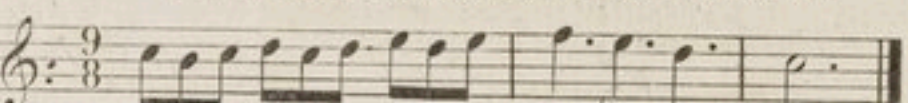
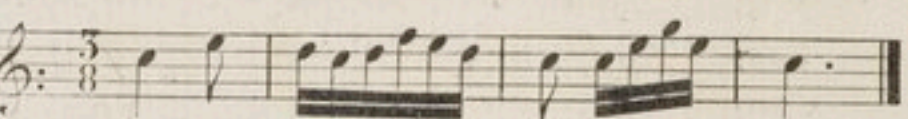
12 noires par mesure.
6 noires par mesure.

TRIPLES.

Il y a six espèces de triples, ou mesures à trois temps.

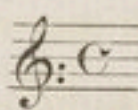
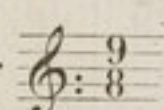
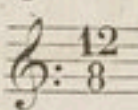
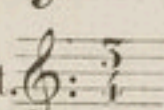
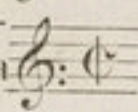
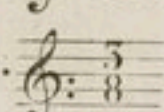
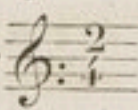
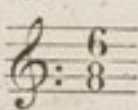
1^{re}  3: rondes par mesure ou leur équivalents.
2^{de}  3 blanches par mesure &
3^{me}  9 noires par mesure &

Ces trois Triples ne sont plus guère en usage.
On se sert rarement de celle-ci.

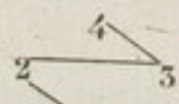
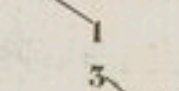
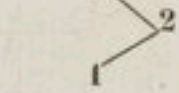
4^{me}  9 croches par mesure & & &
5^{me}  3 noires par mesure & & & on l'appelle *temps de menuet*.
6^{me}  3 croche par mesure & & & on la nomme *trois huit*.

RÉSUMÉ GÉNÉRAL DES TEMPS.

Il y a donc dans la musique moderne 8 sortes de temps, Cinq pairs et trois impairs.

PAIRS.		IMPAIRS.	
2 mesures à 4 temps	1 - Temps parfait ou temps ordinaire..... 	3 mesures à 3 temps.	1 - Neuf huit..... 
	2 - Duoduple..... 		2 - Trois quatre ou temps de menuet. 
3 mesures à 2 temps	3 - Temps coupé en Italien tempo à capella 		3 - Trois huit..... 
	4 - Deux quatre..... 		
	5 - Six huit..... 		

Pour faire aller en mesure plusieurs musiciens ensemble, et quelquefois soi-même, il faut battre les temps de toutes ces mesures; et voici la règle suivie en France.

Pour la mesure à 4 temps.		En Italie: { La mesure à 4 temps se bat deux temps frappé et 2 levés. La mesure à 3 temps. deux temps frappé et le 3 ^e levé. La mesure à 2 temps. un temps frappé et le 2 ^e levé.
Pour la mesure à 3 temps.		
Pour la mesure à 2 temps.		

ARTICLE 2

DES MOUVEMENTS.

Nous avons traité de la durée des notes et de leur valeur relative; nous avons expliqué les temps, et nous avons vu que ceux-ci fixent le nombre de notes que la mesure doit contenir. Quant à la durée précise des temps et de la mesure on a été bien long-temps embarrassé pour la fixer. Aussi les compositeurs ont-ils essayé par une foule de termes italiens d'exprimer à peu près le mouvement qui était selon leur pensée. Cet embarras a cessé depuis l'invention du Métronome; cependant comme les termes en usage avant cette invention ont été adoptés par toute l'Europe et qu'on les trouve encore en tête des morceaux de musique, nous en donnerons ici la nomenclature en les plaçant dans un ordre progressif du très lent au très vif.

POUR LES MOUVEMENTS LENTS.

Larghissimo.
Largo assai.
Largo.
Grave.
Adagio.
Flebile.
Mesto.
Lento &

POUR LES MOUVEMENTS MODÉRÉS.

Larghetto.
Cantabile.
Affettuoso.
Con affetto.

Amoroso.
Siciliana.
Pastorale.
Moderato.
Tempo giusto.
Grazioso.
Andantino.
Andante, comodo.
Allegro non troppo.
Maestoso.
Allegretto.

POUR LES MOUVEMENTS VIFS.

Allegro.
Allegro con moto.

Allegro vivace.
Allegro con brio.
Allegro spiritoso.
Allegro con spirito.
Allegro molto.
Allegro assai.
Scherzando.
Sciolto.
Risolto.
Agitato.
Veloce.
Presto.
Brillante.
Prestissimo.
& & &

J'en oublie peut-être quelques uns, mais cette liste en contient bien assez pour faire deviner ceux que j'aurais omis.

On ajoute quelquefois aux termes précédents différents autres termes, soit pour modifier, soit pour étendre leur signification; comme *Allegro non troppo*, *Andante sostenuto* & & & en voici quelques uns des plus en usage.

Molto..... }
Di molto..... } Très.
Assai..... }
Non troppo..... Pas trop.
Un poco..... Un peu.
Quasi..... Presque.
Più..... Plus.
Meno..... Moins.
Più tosto..... Plutôt.
Sempre..... Toujours.
Ma..... Mais.
Con..... Avec.
Senza..... Sans.

Mesto, flebile..... D'un style mélancolique.
Affettuoso..... D'une manière affectionnée, tendre.
Grazioso..... D'une manière élégante, gracieuse.
Con moto..... Avec un certain degré de vivacité.
Brillante..... Brillant, animé.
Agitato..... Avec agitation, tourmenté, avec passion et feu.
Affannato..... A peu près comme l'Agitato.
Con anima..... Avec âme et expression, c'est à dire, avec un sentiment passionné, ou chaque note a sa force particulière et son énergie, et ou même la sévérité du temps peut n'être pas observée pour rendre des effets extraordinaires
Con espressione...
Sostenuto..... Soutenir les notes leur entière valeur.
Scherzando..... D'une manière badine et légère.

(NB) Cet article se trouve répété avec étendue et analyse dans la 5^e partie de la méthode au chapitre de l'ACCENT La nomenclature des mouvements a dû avoir sa place ici comme faisant partie des éléments de la musique.

CHAPITRE VI

DES ACCIDENTS.

Les accidents sont des signes inventés pour altérer le son naturel des notes: c'est à dire pour le faire hausser, baisser et remettre à sa place. Ils sont au nombre de cinq.

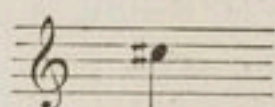
Le dièse simple #, — ou dièse Chromatique

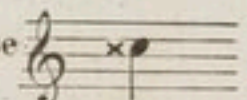
Le double dièse x, — ou dièse Enharmonique

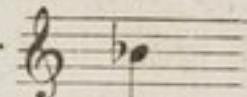
Le bémol b, —

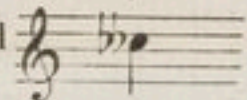
Le double bémol bb, — ou bémol Enharmonique

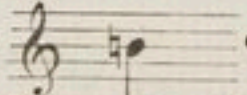
Le béquaire □ —

Le Dièse simple placé devant une note  la fait monter d'un demi-ton

Le double dièse  la fait monter de deux demis-tons.

Le bémol  la fait descendre d'un demi-ton.

Le double bémol  la fait descendre de deux demis-tons.

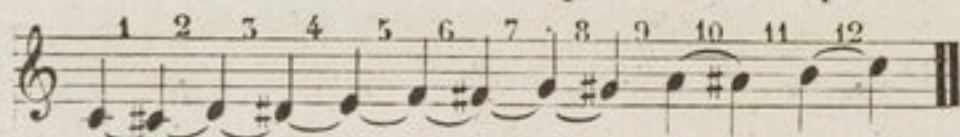
Le béquaire  détruit l'effet d'un dièse ou d'un bémol et remet la note à sa première place.

N.B. Si le dièse est double, on le rétablit simple, par ce signe 

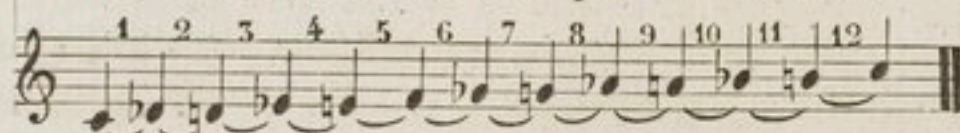
Si le bémol est double on le rétablit par celui-ci 

Maintenant que nous connaissons l'effet des accidents, ils sera bon de donner la gamme de demis-tons, appelée gamme chromatique. (1)

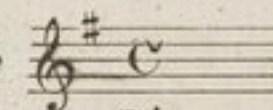
Gamme chromatique formée par le dièse.

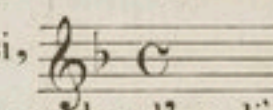
 De même en descendant.

La même formée par le bémol.

 De même en rétrogradant.

Le dièse simple # et le bémol b, outre la faculté de faire monter et descendre d'un demi-ton la note naturelle, ont aussi la propriété d'indiquer dans quel ton est une composition. Mais dans ce cas ils sont toujours placés immédiatement après la clef et affectent dans tout le courant du morceau les notes qui y correspondent. Par exemple:

Quand un dièse est placé ainsi,  tous les Fa seront dièses jusqu'à la fin du morceau, à moins que ce dièse ne soit détruit par un Béquaire.

Quand un Bémol est placé ainsi,  tous les Si seront bémols, si le Béquaire ne les détruit pas.

La même règle a lieu quand il y a plus d'un dièse ou plus d'un bémol à la clef. — Ainsi, s'il y avait cinq, six, ou sept dièses à la clef ou cinq, six, sept bémols, toutes les notes correspondantes à ces accidents, seraient affectées pendant toute la pièce.

Les dièses et les bémols ne peuvent en aucune manière être placés ensemble à la clef, ainsi que nous le verrons en parlant des modes.

Quant au double dièse, au double bémol et au béquaire, ceux là ne s'y placent jamais; on ne s'en

(1) Pour mieux imprimer les distances ou la division de la gamme diatonique et celle de la gamme chromatique, on devrait faire exercer l'élève sur le piano forte; les sons étant déjà faits sur cet instrument son attention ne serait pas partagée; ce qui importe beaucoup quand on commence.

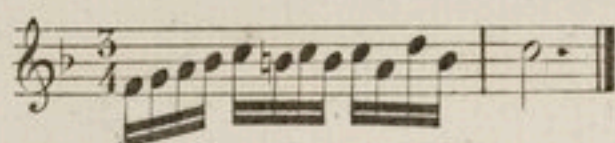
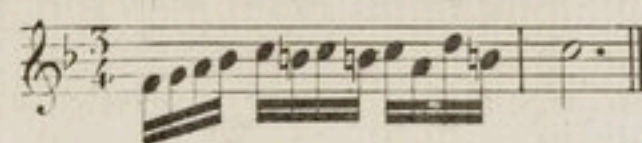
sert que dans le courant d'une composition pour le goût, la grâce et ce qu'on appelle modulation, c'est à dire pour changer de mode.

Pour le goût, la grâce et la modulation on se sert aussi du simple dièse et du simple bémol; mais dans ce cas on doit toujours écrire dans toutes les mesures, ceux de ces accidents dont on veut faire usage et qui ne sont point marqués à la clef.

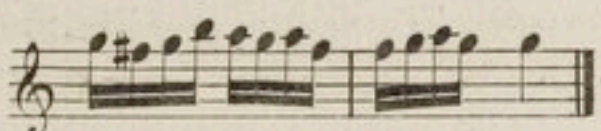
Quand un dièse, un bémol ou un béquaire est placé devant une note dans le courant d'un morceau, il affecte toutes les notes du même nom contenues dans la mesure sans être obligé de l'écrire ou le marquer à chacune d'elles; alors on l'appelle dièse accidentel, bémol accidentel &

Ex. 1.  On le joue comme si c'était écrit ainsi. 

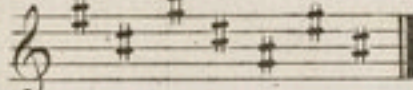
Ex. 2.  Comme si c'était écrit 

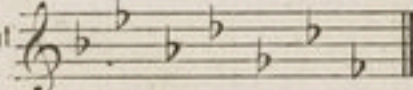
 Comme 

Cette règle s'étend même jusqu'à la première note de la mesure suivante, pourvu que la note altérée soit la dernière dans la mesure frappée, et qu'elle commence la mesure qui la suit.

Ex.  Comme si c'était écrit 

C'est la même chose avec les bémols et les béquaires.

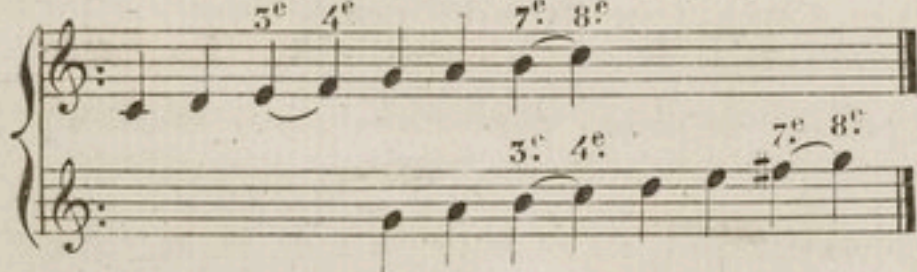
Les dièses à la clef se succèdent par quarte en descendant ou par quinte en montant 

Les bémols au contraire se succèdent par quarte en montant ou par quinte en descendant 

Nous voudrions bien expliquer en peu de mots, pourquoi la série des dièses commence sur la note *Fa* et continue par *quarte* en descendant ou par *quinte* en montant, parcourant ou altérant ainsi toutes les sept notes naturelles. Je voudrais aussi donner la raison pourquoi, la série des bémols doit commencer par la note *Si* et marcher par 4^e au-dessus ou 5^e au-dessous, justement l'opposé des dièses! mais cela est difficile, surtout ne voulant pas ici faire un traité théorique de composition; nous le tenterons cependant et nous tâcherons d'être clairs et aussi peu ennuyeux que possible.

Nous avons dit que la gamme naturelle d'*Ut* est divisée en cinq tons et deux demis tons: que ceux-ci se trouvent placés l'un entre la 3^e et la 4^e note et l'autre entre la 7^e et l'octave; nous dirons maintenant que chacune des notes qui composent cette gamme naturelle a le droit d'être son générateur ou tonique d'une autre gamme et que la nécessité d'avoir leurs deux demis tons placés comme dans leur modèle les forcent à avoir recours aux dièses ou aux bémols, ainsi que nous le verrons dans les exemples suivants.

Gamme naturelle d'*Ut*.

Gamme en Sol  Voilà un *Fa* qui pour suivre la

division de la gamme naturelle d'*Ut* et n'être éloigné de l'octave que d'un demi ton emprunte un # qu'il faut

placer à la clef si on veut s'établir en *Sol*.

Ex: 2. Gamme d'Ut.

Gamme de Ré. Dans celle-ci voilà un *Fa* et un *Ti* qui demandent le même secours. Naturellement pour s'établir en *Ré* on les placera à la clef.

Ex: 3.

Gamme d'Ut
Gamme de La

On voit que dans celle-ci trois notes demandent à être altérées.

Ces trois gammes suffisent pour démontrer clairement, qu'on peut choisir telle note qu'on voudra de la gamme naturelle, l'établir comme base et conserver la même division par le secours des dièses; et que l'ordre de ceux-ci doit être ainsi que nous l'avons dit, de 4^e en descendant ou de 5^e en montant. Mais, dira-t-on, pourquoi de la gamme d'Ut sauter à celle de *Sol* au lieu d'aller à celle de *Ré*, de *Mi* qui sont si près? c'est que la gamme de *Sol* est celle qui conserve le plus de notes naturelles appartenantes à la gamme d'Ut, et que les conservant toutes excepté le *Fa* on s'en éloigne avec douceur et sans rien heurter. Voilà donc pourquoi *Fa* est le premier dièse. *Ré* qui conserve de même toutes les notes de *Sol* excepté une, vient ensuite. Et *La* qui conserve celle de *Ré* le suit; et ainsi du reste^(k)

Quant à la série des bémols, elle a son origine comme les dièses, dans les deux demis-tons qu'une gamme quelconque doit toujours avoir. Nous avons vu par la gamme chromatique, qu'une note peut être naturelle, dièse, ou bémol. Cela étant, il est clair que si nous avons la faculté de former des gammes par l'aide des dièses, nous aurons celle d'en former par l'aide des bémols.

Ex:

ainsi de suite.

Les mêmes raisons qui nous ont démontré que le premier dièse doit se trouver sur la note *Fa* nous démontrent naturellement que le premier bémol doit se trouver sur la note *Si* & & &.

Par l'ordre dans lequel les dièses et les bémols se trouvent placés à la clef on peut remarquer que le dernier dièse est toujours sur la 7^e note du mode et que le dernier bémol est sur la quatrième. Cette remarque pourra peut être faciliter à l'élève le moyen de deviner promptement dans quel mode est une composition tel nombre d'accidents qu'il y apperçoive. La même règle n'a pas lieu dans les modes mineurs, mais de ceux-ci nous en parlerons dans le chapitre suivant.

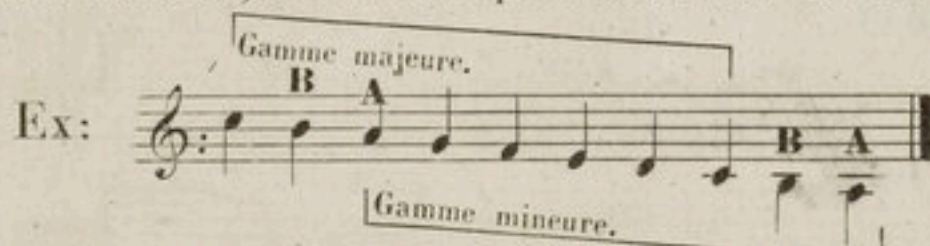
^(k) Je pourrais donner des raisons bien plus satisfaisantes, parler de relations d'enchaînement & mais un commençant ne les entendrait pas.

CHAPITRE VII.

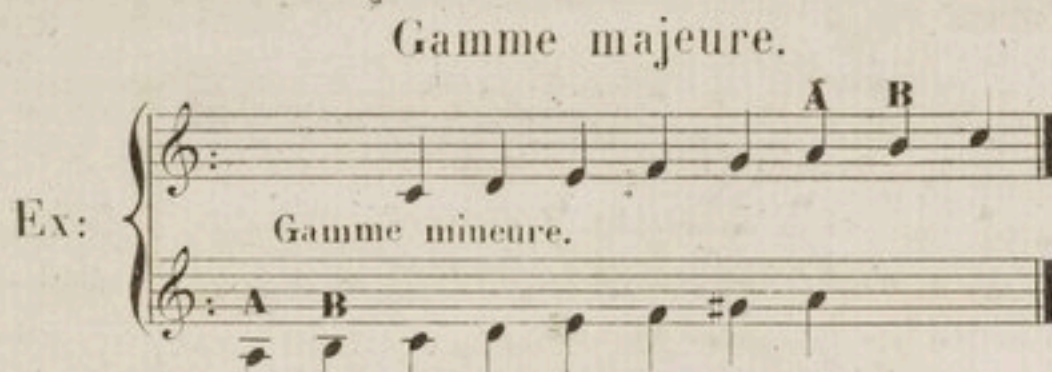
DES MODES.

Avant de définir les *modes*, ou les *tons*, il est nécessaire de faire connaître à l'élève la *gamme mineure*, dont nous n'avons pas encore parlé.

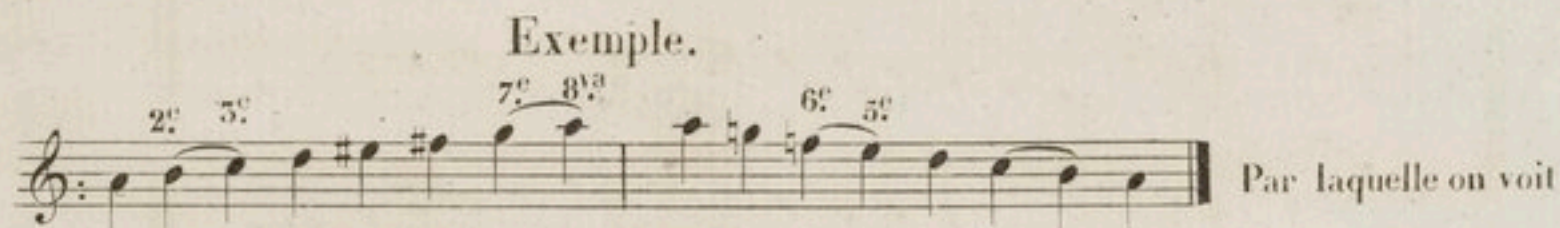
Nous remarquerons en conséquence, que chaque gamme majeure, renferme dans elle même une gamme mineure qui lui est relative propre et qui est pour ainsi dire, un autre elle même. J'en donnerai un exemple en descendant par ce qu'ainsi, elle s'y trouvera sans la moindre altération, si ce n'est de répéter dans le bas deux notes déjà existantes dans le haut.



En montant, elle existe de même, mais pour qu'elle soit complète, et ne laisse rien à désirer à l'oreille, sa 7^e note exige un accident qui la fasse monter d'un demi ton et la rapproche de l'8^{ve} à la distance requise par toutes les gammes, c'est à dire, d'un seul demi ton.

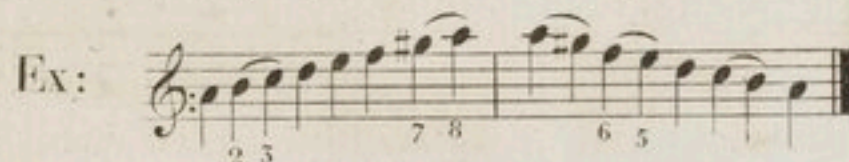


Les anciens haussaient aussi la sixième note en montant, et otaient toutes les altérations en descendant.



qu'un des deux demis tons change de place en descendant et se trouve de la sixième à la quinte, au lieu de l'8^{ve} à la septième; ce qui n'arrive point dans la gamme mineure des modernes, qui, en général n'altèrent que la 7^e note,

et la laissent altérée montant et descendant.



Cette manière nécessite, il est vrai, trois demis tons dans la gamme au lieu de deux, mais comme les distances ne varient pas, que les demis tons se trouvent à la même place montant et descendant, je pense que l'élève la retiendra plus facilement. Au reste on peut suivre les anciens ou les modernes sans crainte de mal faire. (1)

Maintenant que nous sommes au fait des gammes majeures et mineures, nous pouvons dire que nous le sommes des modes; car, le mode proprement dit n'est autre chose que l'ordre et les distances de la série entière des notes qui composent une gamme; de sorte, qu'un mode ou une gamme, c'est absolument la même chose.

Puisqu'il y a des gammes majeures et mineures, combien aurons nous donc de tons?

La réponse est facile, comme la série naturelle de la gamme d'Ut est composée de sept notes, que chacune de ces notes peut avoir sa gamme particulière majeure et mineure, il en résulte que nous aurons quatorze tons: sept majeurs et sept mineurs. Mais comme cette même gamme d'Ut peut être subdivisée en demis tons, par le moyen des dièses et par celui des bemols, et que chacun de ces demis tons peut être pris pour première note d'un mode, il s'ensuit,

(1) Les anciens haussaient la sixième note pour diminuer la distance de trois demis tons entre cette note et la septième. Ils le faisaient aussi pour faciliter l'intonation aux chanteurs, mais maintenant que nous sommes si accoutumés aux *recourtes*, que nous connaissons en musique tant de tours extraordinaires, nous trouvons qu'une distance d'un ton et demi dans une gamme n'est qu'une bagatelle pour l'oreille ou le gosier.

qu'outre les quatorze tons mentionnés, nous en aurons vingt de plus, cinq majeurs accidentels par dièse avec leur cinq mineurs relatifs, et cinq majeurs accidentels par bémol avec leur cinq mineurs relatifs, ce qui fait en tout 34 tons.

Cependant vu la difficulté presque insurmontable d'exécuter plusieurs de ces tons, les praticiens en ont supprimé plusieurs et réduit le nombre à 27 tout au plus, ainsi que nous le verrons dans la table suivante. (M)

TABLE GÉNÉRALE DES TONS.

Les sept tons ou gammes selon l'ordre naturel.

Majeur.	UT naturel majeur.	
Mineur.	LA naturel mineur.	
Majeur.	SOL naturel.	
Mineur.	MI naturel.	
Majeur.	RÉ naturel.	
Mineur.	SI naturel.	
Majeur.	LA naturel.	
Mineur.	FA dièse.	
Majeur.	MI naturel.	
Mineur.	UT dièse.	
Majeur.	SI naturel.	
Mineur.	SOL dièse.	
Majeur.	FA naturel.	
Mineur.	RÉ naturel.	

(N.B) En pratique, celui-ci est le même que *la* bémol mineur; on l'emploie des deux manières.

(M) Si en effet on considère B♭ différent d'A♯

D♭ de C♯

E♭ de D♯

G♭ de F♯

A♭ de G♯ comme en réalité ce ne sont point les mêmes notes, nous aurions les 34 tons. Mais, comme je l'ai déjà dit, plusieurs de ces tons étant d'une exécution presque impossible, et que d'ailleurs sur l'Orgue ou le Piano forte ces notes sont les mêmes, les praticiens en ont réduit le nombre à environ 27.

Les cinq tons accidentels par dièse; c'est à dire qui naissent par la subdivision de la gamme par le moyen de cet accident.

Majeur.	FA dièse majeur.	
Mineur.	RE dièse mineur.	
Majeur.	UT dièse.	
Mineur.	LA dièse.	
Majeur.	SOL dièse.	
Mineur.	MI dièse.	
Majeur.	RE dièse.	
Mineur.	SI double dièse.	
Majeur.	LA dièse.	
Mineur.	FA double dièse.	

En pratique, il est le même que le sol bémol. Les compositeurs l'emploient de deux manières.

On ne l'emploie presque jamais. Le mi bémol mineur qui y correspond est beaucoup plus d'usage.

Le même que le ré bémol. Il est employé des deux manières.

On ne s'en sert pas. Il répond à si bémol mineur.

Le même que la bémol. On s'en sert des deux manières.

On ne s'en sert jamais. Il correspond à fa naturel mineur.

On s'en sert bien rarement. Il répond à mi bémol majeur.

Jamais on ne l'emploie. Il est le même qu'ut naturel mineur.

Jamais on ne l'emploie. Il répond à si bémol majeur.

Jamais; il répond à sol naturel mineur.

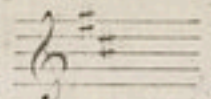
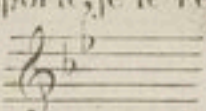
Les cinq tons accidentels par bémol, subdivisant la gamme par le moyen de cet accident.

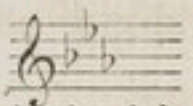
Majeur.	SI bémol majeur.	
Mineur.	SOL naturel mineur.	
Majeur.	MI bémol.	
Mineur.	UT nat: mineur.	
Majeur.	LA bémol.	
Mineur.	FA nat: mineur.	
Majeur.	RE bémol.	
Mineur.	SI bémol mineur.	
Majeur.	SOL bémol.	
Mineur.	MI bémol mineur.	

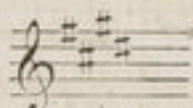
Par la table précédente, nous voyons qu'il y a toujours deux tons avec le même nombre de dièses ou le bémol; l'un majeur l'autre mineur. Nous y voyons aussi que ce dernier est toujours une tierce mineure au-dessous du majeur; mais puisqu'il y en a deux qui ont le même nombre d'accidents à la clef, comment ferons-nous pour distinguer si le morceau est en majeur ou s'il est en mineur?

1^o En examinant une composition quelconque, on trouvera que la *première note du ton* est ordinairement dans la basse au commencement et à la fin du morceau 2^o si la tierce de cette note est majeure, le mode sera majeur; si au contraire elle est mineure le mode sera mineur.

On peut aussi examiner, n'importe dans laquelle des parties, si dans la première, la seconde ou la troisième mesure on ne trouvera pas à la quinte de cette première note un accident. Si on l'y trouve, le mode sera indubitablement mineur. Je vais donner plusieurs exemples qui serviront à se familiariser avec cette règle.

Ex: 1^{re}  Ces deux dièses paraissent nous établir en *Ré* majeur; mais si sa quinte *La* est accompagnée d'un dièse dans la première ou seconde mesure, n'importe, je le répète dans quelle partie, sans faute, le morceau est en *Si* naturel mineur, ton relatif de *Ré* Ex. 2.  Celui-ci paraît *Si* bémol majeur mais si sa 5^e *Fa* est dièse on se trouve en *Sol* naturel mineur.

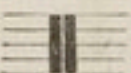
Ex: 5.  Celui-ci semble annoncer *Mi* bémol mais si sa 5^e *Si* bémol est altérée par le béquaire, qui dans la série des bémols fait la fonction du dièse le mode sera *Ut* naturel mineur.

Ex: 4.  Ceci paraît en *Mi* naturel majeur; mais si sa 5^e *Si* naturel est dièse le morceau est en *Ut* dièse mineur. Ainsi de suite.

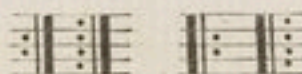
CHAPITRE VIII.

ARTICLE I.

DE DIFFÉRENS SIGNES.

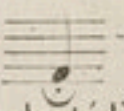
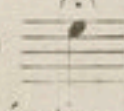
Un morceau de musique peut être divisé en deux ou plusieurs parties. Le signe de ces divisions est: 

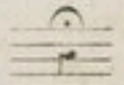
Si ces parties doivent être répétées, on ajoute à ces deux barres deux ou quatre points. Ex: 

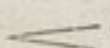
Quelquefois le compositeur ne veut qu'une de ces parties répétée. Dans ce cas les points ne sont ajoutés à la barre que du côté où l'on veut qu'on répète. Ex: 

Le signe  veut dire, que si on répète, on doit jouer la première fois ce qui est sous le numéro 1; et la seconde fois ce qui est sous le numéro 2 et continuer.

Le signe S ou § avec ou sans les mots *al segno* signifie que les exécutants doivent retourner là où ce signe est placé et jouer jusqu'au mot *Fine*.

L'arc avec un point, qu'on nomme *fermata*, placé dessus ou dessous d'une note  ou  à deux significations. Dans le courant d'un morceau, il vous indique de vous arrêter, de suspendre à volonté l'exécution, même d'y faire quelques ornemens à plaisir. Vers la fin, il vous dit qu'il faut que vous fassiez un point d'orgue de votre propre tête; mais alors on y ajoute ordinairement les mots *ad libitum*, ou *a piacere*, ou *cadenza*.

L'arc sur une pause  allonge le silence à volonté.

Le signe  veut dire commencer piano et augmenter par degré le son.

Celui-ci  commencer forte et diminuer par degré. Souvent il dénote qu'à son ouverture, on veut une emphase et ensuite une diminution de son.

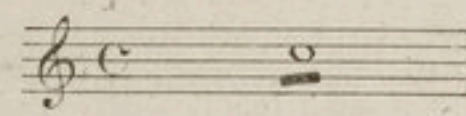
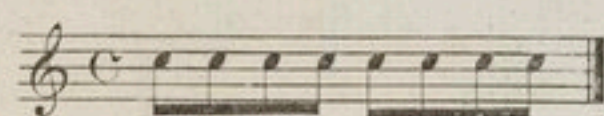
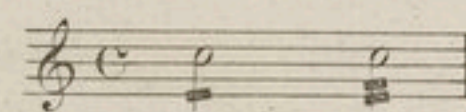
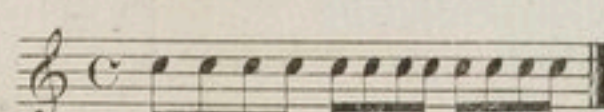
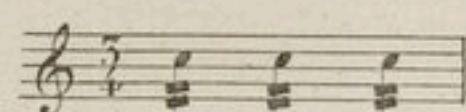
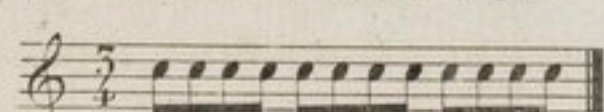
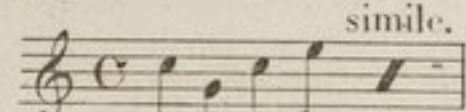
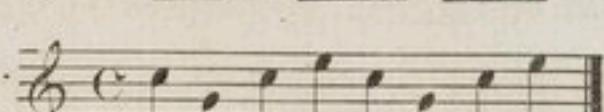
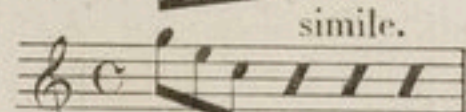
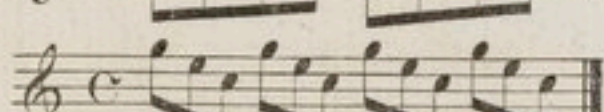
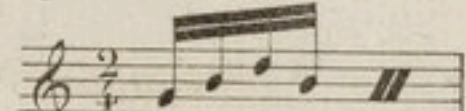
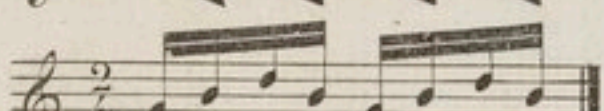
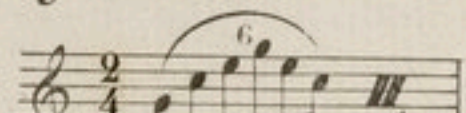
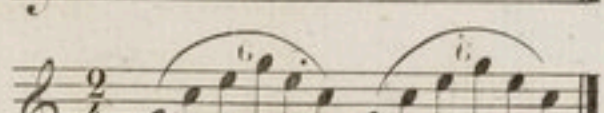
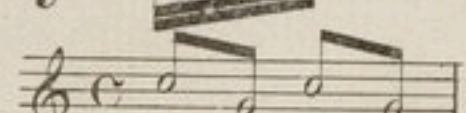
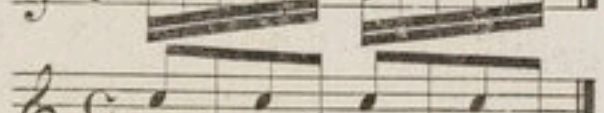
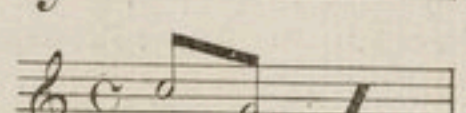
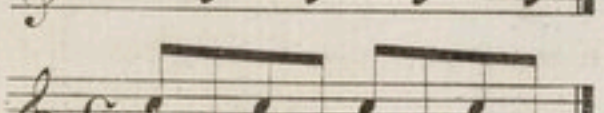
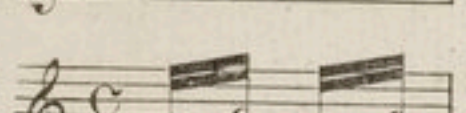
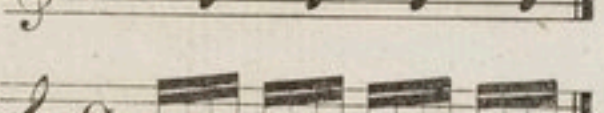
Et celui ci  commencer piano, augmenter le son ou le passage, et le diminuer ensuite.

L'accolade { qu'on appelle en Italien *congiunzione* peut embrasser un nombre quelconque de lignes, et indique qu'elles doivent être exécutées en même temps, soit par différentes voix, soit par différents instruments.

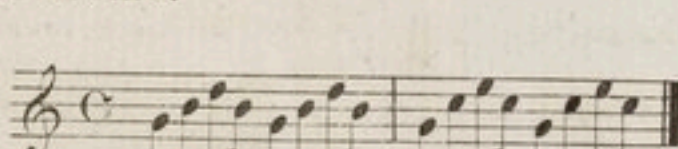
Le signe ∞ est placé à la fin d'une ligne pour indiquer à l'œil, quelle est la note qui commence la ligne suivante.

8.^{va} qu'on marque aussi *all'8.^{va}* ou *8.^{va} alla*, veut dire qu'on doit jouer une octave plus haut jusqu'au mot *loco*, ou *a loco* qui veut dire de jouer tel qu'il est écrit. En général on tire une ligne sur tout ce qu'on veut *a l'8.^{va}* ----- voyez la 2.^e partie de la méthode chapitre VIII.

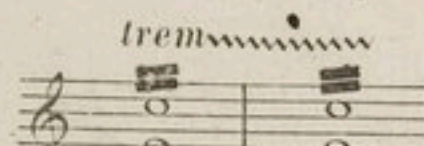
ABRÉVIATIONS.

	— doit être joué —	
	—	
	—	
	—	
	—	
	—	
	—	
	—	
	—	
	—	

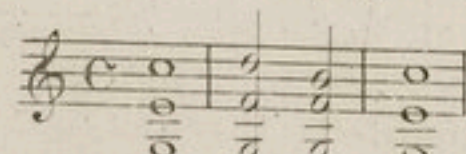
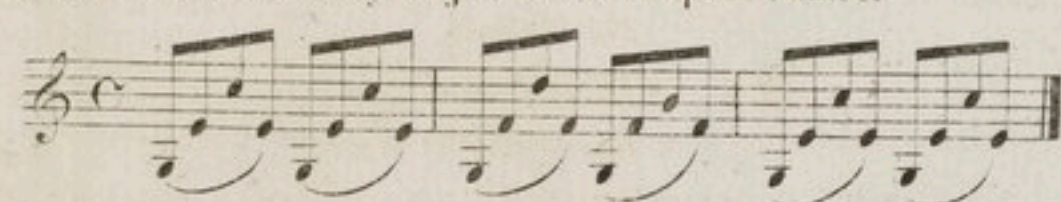
Segue, signifie continuer de même.

 — doit se jouer — 

Tremando ou Tremolando.

 c'est à dire, qu'on doit multiplier et accélérer les coups d'archet autant qu'on veut en tremblant pour ainsi dire.

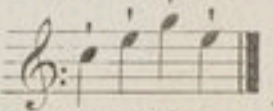
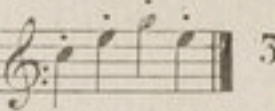
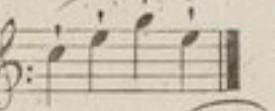
Arpeggio ou *Arpeggiato*, veut dire que les notes d'un accord soient jouées l'une après l'autre.

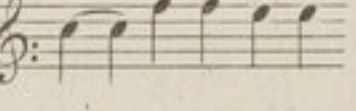
 joué 

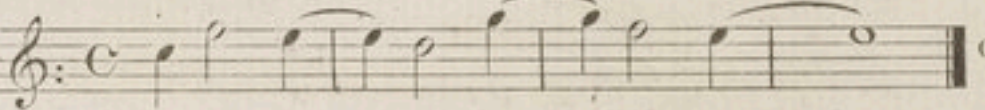
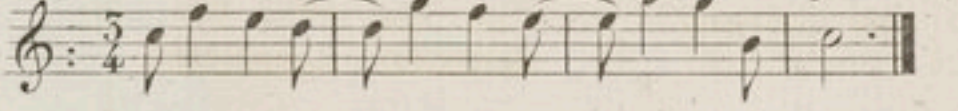
Il y a plusieurs sortes d'Arpeggio, mais j'en parlerai plus au long en temps et lieu.

De différents termes, suite du chapitre précédent.

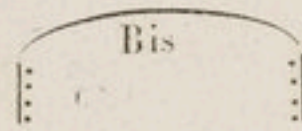
Une parfaite exécution consiste, non seulement dans les sons, dans leur durée et l'exactitude du temps, mais aussi dans l'expression et le caractère propre au morceau ou à ses différents passages. Il est en conséquence nécessaire de faire attention aux mots, aussi bien qu'aux signes que l'auteur a marqués afin que les notes soient *douces*, unies, détachées, radoucies, renforcées, soudainement ou par degré selon que la nature des phrases ou des passages l'exige. Voici à cet effet, quels sont les termes les plus en usage.

STACCATO signifie que les notes doivent être courtes et séparées. On marque le staccato de trois manières. 1^{re}  2^e  3^e  la première indique très sec; la seconde un peu moins; et la troisième, que toutes les notes sous la courbe  doivent être jouées dans un seul coup d'archet.

LEGATO  que toutes les notes sous la courbe  doivent être dans un seul coup d'archet et bien unies. Si une courbe se trouve sur deux notes pareilles  elle signifie qu'on ne doit frapper que la première et soutenir la seconde.

SYNCOPE Quand la première note d'une mesure est plus courte de moitié que celles qui la suivent, celles-ci s'appellent *syncope*. Exemple.  ou bien  & & &

<i>Piano</i>	Doux.
<i>Pia:</i> ou <i>p?</i>	
<i>Pianissimo</i>	Très doux.
<i>pp</i>	
<i>Forle</i> , ou <i>f?</i>	Fort, avec force.
<i>Fortissimo</i> , ou <i>f^{mo}</i>	Très fort.
<i>Mezzo forte</i> . <i>m. f.</i>	Un peu fort.
<i>Sforzando</i>	Renforcer la note sous laquelle ce mot est placé.
<i>Sf:</i> ou <i>forz</i>	
<i>Rinforzando</i>	Renforcer plusieurs notes de suite.
<i>Rinf:</i>	
<i>Crescendo</i>	Augmenter de force renforcer insensiblement.
<i>Cresc:</i> ou.....	
<i>Poco a poco</i>	
<i>Più forte</i>	
<i>Rallentando</i> ou.....	Rallentir par gradation le temps.
<i>Ritardando</i>	
<i>Accelerando</i>	Pressez, resserrer le mouvement.
<i>Diminuendo</i>	Ce sont des termes qui annoncent qu'on doit radoucir insensiblement jusqu'à ce que le son ne soit presque plus entendu.
<i>Dim:</i>	
<i>Perdendosi</i>	
<i>Poco à poco più p?</i>	
<i>Smorzando</i> <i>smorz:</i>	
<i>Morendo</i>	

<i>Calando</i>	} Diminuer par degré le son, ou ralentir presque imperceptiblement le temps: ou bien tous les deux à la fois.
<i>Mancando</i>	
<i>Man</i>	
<i>Espressione</i>	Avec expression.
<i>Dolce</i> ... <i>dol</i>	Doux.
<i>Dolcemente</i>	Tout doucement.
<i>Sotto voce</i>	Avec un son doux.
<i>Mezza voce</i>	A demi-jeu.
<i>Soave</i>	Suave, doux.
<i>Tenuto</i> ... <i>ten</i>	Soutenir une note sa durée complète.
<i>A Tempo</i>	} Qu'on doit reprendre le premier mouvement lorsqu'on l'a changé ou altéré.
<i>Primo tempo</i>	
<i>Du capo</i>	} Retourner au commencement et finir au mot fine.
<i>D.C.</i>	
<i>Ad libitum</i>	} A volonté ou à discrétion à l'égard du temps, et dans certains cas, introduire quelques ornements de sa propre imagination.
<i>Ad lib.</i>	
<i>Volti subito</i>	} Tournez promptement.
<i>V. S.</i>	
<i>Bis</i>	Jouer deux fois. En général on place ce mot sur une ou plusieurs mesures avec une ligne au dessus et des points  pour marquer l'étendue de ce qui doit être joué deux fois.
<i>Phrase</i>	La mélodie ou le sens de deux ou quatre mesures.
<i>Période</i>	La mélodie ou le sens de huit mesures; quelque fois de douze, plus ou moins. Il y a des phrases et des périodes d'un nombre impair, mais cela n'arrive pas souvent.
<i>Coda</i>	Une phrase ou une période ajoutée à la fin d'un morceau comme conclusion.
<i>Capriccio</i>	Un morceau irrégulier et fantastique.
<i>Solo</i>	} Sont d'usage dans un morceau à grand orchestre. Solo, lorsque la partie principale triomphe et prédomine: Tutti, lorsque tout l'orchestre reprend. on appelle aussi <i>solo</i> , une Sonate.
<i>Tutti</i>	
<i>Ritournelle</i>	
	Reprise du chant; ou petite introduction que l'orchestre joue avant que le chanteur commence.

Fin de la 1.^{re} Partie.

C.C. 836.

MÉTHODE DE VIOLON.

DEUXIÈME PARTIE.

SUR LE MÉCANISME.

CHAPITRE I.

Notions préliminaires sur le Violon et sur l'Archet.

1. Le Violon est un instrument tellement connu, que nous croyons superflu d'en faire une description détaillée; cependant nous donnerons une nomenclature de toutes ses parties, afin de faciliter l'intelligence des règles que nous poserons sur le mécanisme.

Le Violon se compose de huit parties savoir:

- 1^o Le Corps, subdivisé en table, fond et éclisses
- 2^o Le Manche.
- 3^o Les chevilles.
- 4^o La Touche.
- 5^o Le Sillet, petite pièce de bois placée à l'extrémité supérieure de la Touche avec quatre crans indicateurs de la place des Cordes.
- 6^o Le Chevalet.
- 7^o La Queue.
- 8^o Les Cordes, qui sont les véritables corps sonores. Elles se comptent de droite à gauche, et s'appellent 1^{re} ou chanterelle, 2^e, 3^e et 4^e Cordes. On leur donne aussi le nom des notes ou sons qu'elles doivent former et qui réunis, constituent l'accord du Violon.

Ainsi on nomme :

La 1 ^{re} ou chanterelle.	La 2 ^e	La 3 ^e	La 4 ^e
MI	LA	RE	SOL

2. L'Archet est formé de trois pièces.

- 1^o La Baguette
- 2^o Le Crin
- 3^o La Hausse, est une pièce de bois mobile dans laquelle le crin est retenu, et qu'une vis fait monter ou descendre le long de la Baguette, pour tendre le Crin plus ou moins.

(a) On a beaucoup parlé sur les moyens à employer pour apprendre à accorder le Violon; mais tous les raisonnemens du monde ne sauraient suppléer au perfectionnement de l'Oreille qui ne peut être que le résultat de l'expérience. L'élève qui aura fait un cours de Solfège parviendra aisément à mettre son Violon d'accord, car l'intervalle de quinte que chaque corde fait avec celle qui lui est voisine, est facile à saisir et à retenir. Pour celui qui n'a pas cet avantage, il n'y a qu'une espèce de tâtonnement dirigé par son professeur, qui puisse lui en faire acquérir la faculté.

Nous donnons ici en *fac simile* une note de Viotti à ce sujet ainsi que l'exposé de son opinion sur l'enseignement et l'étude du Violon. Ces fragments qui attestent le soin minutieux avec lequel ce Virtuose s'occupait des détails de sa Méthode, font regretter que cet ouvrage n'ait pu être achevé, ou du moins porté à un point d'avancement tel que la postérité eût pu profiter des conseils lumineux qu'on avait droit d'attendre de l'expérience d'un si grand artiste.

Fac-simile de Siotti.

N.º 1.

 Pour bien faire je devrais me montrer érudit, donner une longue dissertation sur le probable et le non probable de l'époque où le Violon a été inventé, dire que nous devons ce merveilleux instrument à l'amoureuse sapho, à Hyppolite même. Quelque savant d'aujourd'hui peut être me lire; mais à quoi servirait tout cela? -- Premièrement je ne le sais pas, parce que dans les livres que j'ai lus n'ont pas pu me l'apprendre, et secondement, cette certitude servirait assez inutile à mon objet. Nous l'avons, nous nous en servons de notre mieux, il nous enchante quelquefois, quoique souvent il nous agace les nerfs, que nous fait-il de plus? -- Qu'importe que ce soit à une femme, à un homme, à un seul ou à plusieurs à qui nous devons notre reconnaissance? --

N.º 2.

Mon Opinion sur la Manière d'enseigner
et d'apprendre à jouer du Violon.

L'âge le plus propre pour commencer à jouer du Violon, est selon moi celui de sept ans. -- Plutôt, les facultés ne sont point assez développées, il n'en résulterait que de ces soi-disant prodiges qui neurent jamais aussi tôt qu'ils paraissent. -- Plus tard, les muscles acquièrent un degré de force qui serait nuisible à la souplesse et à la délicatesse des mouvements, ~~de sorte que c'est~~ C'est donc à sept ans que je fixe l'époque de commencer cette importante étude, et voici comment je crois qu'on devrait s'y prendre. --

N^o 3.

1.^o Après que l'élève aura bien appris les principes théoriques, des quels je crois avoir suffisamment parlé dans une première partie; après qu'il aura acquis une idée claire et parfaite des notes de leur position et de leur durée, il pourra prendre le violon à la main.

Je ne m'étendrai pas ici sur la manière de manier cet instrument, non plus que sur celle qui concerne l'archet; ces deux objets me fourniront abondamment de quoi former deux chapitres séparés, dans les quels le lecteur pourra trouver de quoi se satisfaire. Page V. p:— N^o 3. Ces deux chapitres manquent.

N^o 4.

2.^o Avant de commencer la gamme, le Maître exercera l'élève à jouer son archet à un juste milieu entre le cheval et la toube, — à le tenir et le jouer toute sa longueur sur les quatre cordes à vides; Tantôt sur l'une tantôt sur l'autre ~~deux à la fois~~ jamais sur deux à la fois, et toujours lentement. Il aura soin ^{aussi} qu'à chaque ^{note} l'archet soit levé de dessus la corde. On continuera ainsi jusqu'à ce que le bras du disciple commence à se délier et se prêter à ce genre de mouvement, ce qui aura lieu en peu de leçons, plus ou moins, selon les dispositions naturelles. — Cet exercice fait, on procédera à la gamme, qui par les raisons que j'ai déjà énoncées doit être en sol et non en ut.

N^o 5.

3.^o Le Maître et l'élève joueront cette gamme ensemble, deux, trois, quatre fois, plus ou moins jusqu'à ce que le disciple en ait une idée suffisante, après quoi, le maître le laissera jouer seul à fin de ne point déranger son ^{oreille} encore informe, par deux sons à la fois presque jamais d'accord dans ce premier début; 2.^o De l'aider à soutenir et conduire régulièrement l'archet sur les cordes en lui faisant observer la gradation de force nécessaire; et enfin, de guider ses doigts à leur propre place

N° 6.

4. Après un petit nombre de leçons, le maître pourra jouer de nouveau avec l'élève, se faisant une loi pourtant, de ne jamais se permettre la moindre broderie, le plus petit ornement, car alors adieu la justesse, l'intonation, et adieu les succès ! — Il observera en outre que l'archet soit conduit selon les règles (Voyez p. 2^{me}) que la main et les doigts soient à leur place (voyez) et enfin que l'élève ne prenne aucun défaut. Il sera bon ^{aussi} que dans les commencements celui-ci n'étudie jamais seul, et que cette faveur ne lui soit accordée que lorsque le maître sera sûr qu'il s'exercera avec méthode et attention.

N° 7.

5. L'étude de cette gamme simple prendra probablement un ou deux ans au bon acolier surtout si on ne s'ajoute d'y joindre celle des principes théoriques. — quels succès nous fera-t-elle ?

Je desirais ~~donc~~ qu'on lui donne de petites leçons plus faciles que la gamme afin que n'étant pas obligé l'élève de faire attention aux notes, il puisse de plus en plus se rendre maître de manœuvrer de l'instrument et de la justesse.

Ces leçons doivent être courtes, composées de notes semblables, d'une même figure, se suivant par degré, et très peu par saut. Chaque mesure de notes en nombre pair, afin que l'archet vienne toujours au bas au commencement, et enfin sans artifice comme l'exemple suivant — N° 3. Ces deux exemples manquent.

6. après les précédentes — le maître pourra en écrire d'autres dans la même ton en y entremêlant quelques croches, et puis quelques notes pointées augmentant ainsi petit à petit la difficulté, sans pourtant jamais abandonner à chaque leçon la gamme, qui toujours doit être la pierre de touche de l'intonation, et l'étude principale. et en conséquence ne pas quitter la ton de sol jusqu'à l'intonation soit parfaite. il ne faut point être pressé 3. 4. mois s'il est nécessaire, les gammes dans les autres tons n'en iront que plus vite.

Tout le monde sait que ~~quelques~~ certains maîtres, pour être très propres ont laissé grandir des défauts que jamais on n'a pu déviner — et voilà pourquoi je condamne fort ceux qui croient qu'un ^{maître} ancien médiocre pour commencer est bon etc.

THE HISTORY OF THE

REIGN OF

CHARLES THE FIRST

BY

JOHN BURNET

OF THE UNIVERSITY OF OXFORD

IN TWO VOLUMES

THE SECOND VOLUME

CONTAINING

THE HISTORY OF THE

REIGN OF

CHARLES THE FIRST

BY

JOHN BURNET

OF THE UNIVERSITY OF OXFORD

IN TWO VOLUMES

THE SECOND VOLUME

CONTAINING

THE HISTORY OF THE

REIGN OF

CHARLES THE FIRST

BY

JOHN BURNET

OF THE UNIVERSITY OF OXFORD

IN TWO VOLUMES

THE SECOND VOLUME

CONTAINING

THE HISTORY OF THE

REIGN OF

CHARLES THE FIRST

CONSEILS SUR LA MANIÈRE DE TRAVAILLER.

Le violon est un instrument sur lequel il y a tout à faire.

1^o former les sons justes.

2^o les former d'une bonne qualité.

3^o leur donner l'intensité et la durée relative qui constitue la mélodie.

Et si l'Elève est obligé de s'occuper en même temps des élémens de la musique, des clefs, de la connaissance des notes, de leur valeur etc. il est certain que les progrès dans le mécanisme de l'instrument en seront considérablement ralentis, à moins qu'il n'ait une de ces organisations d'élite si rares, qu'elles ne sont pour ainsi dire que des exceptions.

Nous conseillons donc de faire un cours de solfège avant de commencer l'étude du violon. Ce cours prendra deux ans à un enfant, et à moins qu'il ne soit extrêmement précoce il ne pourra l'entreprendre qu'à sept ans; des lors l'étude du violon ne pourra commencer qu'à 9 ans.

Cet âge est supérieur à celui que Viotti a indiqué dans ses notes (V. fac simile). Mais nous croyons que de deux enfans de dispositions égales dont l'un aura commencé à 7 ans sans aucune connaissance de musique, l'autre à 9 ans ayant fait préalablement un bon cours de solfège, ce dernier sera comparativement plus avancé dans le mécanisme de l'instrument lorsque tous deux auront atteint l'âge de 12 ans.

On doit travailler debout. Les mouvemens du bras droit sont beaucoup plus faciles dans cette position. On ne se permettra de jouer quelquefois assis que lorsqu'on sera d'une certaine force.

Il est impossible de déterminer le temps qu'on doit employer à l'étude; cela est subordonné à la force physique et la puissance d'attention de chaque individu.

Pour obtenir de bons résultats il faut travailler avec aisance et attention. La position dans laquelle il faut tenir les bras étant un peu incommode, les commençans doivent nécessairement se fatiguer promptement.

Les enfans d'ailleurs sont incapables de fixer leur attention longtems sur un même objet. Ainsi nous recommandons de cesser l'étude aussitôt que l'on éprouve de la fatigue ou de la distraction; mais nous observons que de courtes interruptions suffisent pour rendre aux muscles et au cerveau leur énergie.

Les premières études ont trois objets à faire marcher de front:

1^o l'intonation 2^o la mesure 3^o la netteté.

Pour arriver promptement à une bonne intonation on aura soin de vérifier de tems en tems l'accord du violon et on consultera souvent les cordes à vide lorsqu'elles peuvent faire unisson octave ou tierce des doigts posés.

Les traits doivent se maintenir d'un bout à l'autre dans le même mouvement.

La netteté dépend surtout d'un rapport exact entre le mouvement des doigts et celui de l'archet.

Si dès le commencement on porte la plus grande attention à ces trois objets à la fois, l'oreille devient extrêmement délicate, on s'accoutume à juger le détail de son exécution et plus tard rien n'échappe à la critique que l'on est en état d'exercer sur soi même.

Parmi les difficultés qui se rencontrent dans un morceau il y en a qu'il faut absolument vaincre avant de passer outre: ce sont celles de la conduite de l'archet et de l'intonation. D'autres difficultés ne peuvent être convenablement résolues qu'après une longue suite d'études journalières: telles sont celles des différens coups d'archet et de l'Expression.

On doit apprendre à distinguer ces deux espèces de difficultés afin d'être inexorable sur la première et moins exigeant sur la seconde.

Lorsqu'un passage plus difficile se présente dans un morceau, il faut le travailler séparément en usant des moyens indiqués dans la méthode, puis l'enchaîner avec ce qui précède et ce qui suit.

Il faut donner chaque jour un tems déterminé au travail des différentes difficultés du mécanisme et comme c'est la partie la plus ingrate et la plus aride de l'étude, on fera bien de commencer par là.

Nous recommandons instamment de suivre avec régularité la marche tracée dans cette méthode qui a été particulièrement conçue et rédigée dans un but pratique.

L'élève sera conduit ainsi à travers une série d'exercices, leçons et études qui (suivant notre plan) n'offrent pas de très grandes difficultés, à l'exécution des morceaux de tous genres dont nous donnerons la nomenclature à la fin de cet ouvrage en les classant autant que possible dans un ordre progressif.

CHAPITRE II.

ATTITUDE.

3. Une position aisée en facilitant les mouvemens qui concourent au mécanisme général du Violon, inspire en même tems aux spectateurs une sorte de confiance qui prédispose en faveur de l'exécutant. Il faut donc s'accoutumer de bonne heure à une attitude qui soit noble sans affectation et ferme sans raideur.
4. I^o Le corps doit être perpendiculairement droit.
Son poids doit porter sur la jambe gauche.
5. II^o Le côté droit doit être légèrement effacé.
6. III^o La tête droite.
7. IV^o La poitrine ouverte.
8. V^o La distance à laquelle on doit se placer du pupitre est subordonnée à la faculté visuelle de chaque individu; seulement on aura soin de se poser de manière à pouvoir lire également les deux pages de musique sans avoir besoin de se déplacer. (V. pl: fig: 1.)

CHAPITRE III.

De la tenue du Violon, de la position et du mouvement des doigts, de la main gauche.

9. Le Violon est tenu par le manche avec la main gauche, entre le milieu de la 1^{re} phalange du pouce, et le milieu de la 3^{me} phalange de l'index. (V. pl: fig: 8.)
10. Le pouce doit être placé de manière à ce que son point du milieu corresponde au point qui sépare le 1^{er} et le 2^e doigts lorsqu'ils sont placés sur *LA* et *SI b* de la 4^e corde. (b)
11. Le Violon doit être placé contre le cou et posé sur la clavicule, de manière que le menton venant appuyer droit sur le côté gauche de la queue, l'instrument se trouve soutenu par cette double pression, et partant la main et les doigts demeurent libres et indépendans. (V. pl: fig: 1, 2, 3.)
12. Le corps du Violon et le manche doivent faire un plan droit. (V. pl: fig: 2, a-a)
13. Le Violon doit être tenu légèrement incliné de manière à ce que le côté de la 4^e corde se trouve un peu plus élevé que celui de la chanterelle. Cette position évite au bras de l'Archet de trop grands mouvemens pour attaquer la 4^e corde. (V. pl: fig: 3, b-b)
14. Le manche du Violon ne doit être tenu ni trop en dedans ni trop en dehors. Il doit former une ligne droite avec le milieu du visage. (V. pl: fig: 1, 2, 3.) Cette position est la plus convenable pour que l'Archet en passant sur les cordes puisse facilement les couper à angles droits. (c)
15. Le coude doit être bien tourné en dedans et sous le milieu du corps du Violon. (V. pl: fig: 1) (d)
16. Le poignet doit être placé de manière à former une ligne presque droite avec l'avant bras; car s'il était plié en dedans ou en dehors, l'articulation des doigts en serait gênée. (V. pl: fig: 3, c-c)
17. La main doit être légèrement tournée en dedans vers le corps de celui qui joue. Cette position facilite le placement des doigts sur toutes les cordes.
18. Le manche du Violon ne doit point s'enfoncer dans le creux qui se trouve entre le pouce et l'index. Entre ce creux et le manche, on doit laisser un espace à pouvoir passer aisément un doigt en travers.
19. On ne doit point serrer le manche avec force. Il faut au contraire le tenir aussi légèrement que possible; par ce moyen les doigts conservent plus de liberté d'articulation et le poignet peut se déplacer avec facilité quand il s'agit de démancher.
20. Quand une fois la main est bien placée, les doigts seuls doivent agir avec indépendance sans qu'elle fasse le moindre mouvement, (excepté dans le cas de changement de position)

(b) Les doigts se comptent par les numéros 1, 2, 3, 4 en commençant par l'index et finissant au petit doigt.

(c) Voyez chapitre IV sur le maniement de l'Archet, paragraphe 39.

(d) Lorsqu'on aura à démancher pour prendre des sons très élevés sur les 4^e et 3^e cordes, il est impossible que le coude conserve cette position; il faudra nécessairement qu'il se porte en avant, plus ou moins, suivant l'élevation des sons à former sur ces deux cordes.

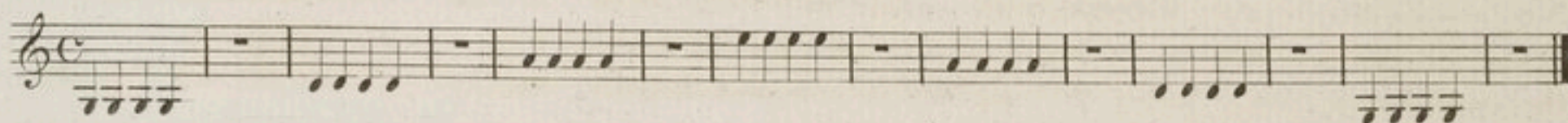
40. Pour obtenir ce résultat si important, il faut que lorsqu'on est parvenu à peu près au $\frac{1}{3}$ du coup d'Archet *tiré*, le poignet se déploie, et que l'avant bras s'éloigne de l'arrière bras petit à petit pour arriver au bout du coup d'Archet en formant un peu de courbe. (V. pl: fig: 2 et 3)
41. Pour le coup d'Archet *poussé*, on suivra le procédé inverse: c'est-à-dire, que lorsqu'on sera arrivé à peu près au $\frac{2}{3}$ de l'Archet, on pliera le poignet et on approchera l'avant bras de l'arrière bras peu à peu jusqu'à ce que l'on soit remonté à la position indiquée au paragraphe 37. (V. pl: fig: 1)
42. Les jointures du poignet et du coude doivent seules agir dans la conduite de l'Archet, et elles doivent être tellement souples et libres, qu'elles ne communiquent rien de leur mouvement à la partie supérieure du bras ou à l'épaule. Cette règle est fort difficile à observer dans l'action de changement de corde, mais il est extrêmement important de ne jamais s'en départir.
43. Pour tirer un son franc et naturel, l'Archet doit passer au milieu de l'espace qui est entre l'extrémité de la Touche et le Chevalet, mais un peu plus près de ce dernier.
44. En faisant approcher le crin du Chevalet, on obtient plus de force et d'éclat dans le son.
45. En l'éloignant pour jouer plus près de la Touche, on obtient un son plus rond et plus moelleux. A l'article *accent*, nous parlerons des effets à produire par ces deux moyens opposés.
46. La force doit être communiquée à l'Archet par la pression des quatre doigts qui sont sur la baguette, et particulièrement par l'Index; mais il faut bien observer que le pouce doit en même tems serrer fortement la baguette: car si on n'exerceait que la pression des quatre doigts supérieurs, la corde en serait écrasée, elle vibrerait alors très mal et le son n'aurait nulle portée.

CHAPITRE V.

SECTION PREMIÈRE.

Exercices sur les cordes à vide pour l'application des préceptes donnés.

47. Placez l'Archet à peu près au milieu, entre la Touche et le Chevalet. (V. § 43)
48. Tirez et poussez alternativement l'Archet d'un bout à l'autre un peu lentement pour en bien régler la marche sur les cordes. (V. § 35 à 42)
49. Arrêtez-vous toujours, avant de changer de corde, afin de rectifier la position du bras.



50. Quand l'Elève, par l'exercice précédent aura acquis suffisamment de sûreté dans le mouvement de son bras droit, et dans la tenue de sa main gauche, il pourra commencer l'étude de la Gamme.

SECTION DEUXIÈME.

SUR LA GAMME.

51. On sait que la Gamme ou Echelle est une série de sons par degrés conjoints.
52. L'étude de tous les instrumens commence toujours par la Gamme.
53. L'usage ordinaire pour les Voix comme pour le Piano et autres instrumens, est d'étudier d'abord la Gamme dans le ton d'Ut qui est le ton naturel dans notre système musical. Mais comme dans toutes leçons élémentaires, on doit commencer par ce qui est plus facile, nous avons préféré donner d'abord la Gamme de SOL, parcequ'elle exige moins de changemens dans la position relative des doigts.
54. Pour faire sentir toute l'importance de cette première étude et pour démontrer la raison de cette préférence, nous ne pouvons mieux faire que de citer ici ce que dit VIOTTI à ce sujet.

Fac-simile de Siotti.

N° 8.

De la Gamme

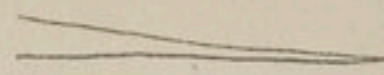
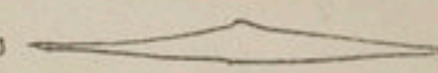
Quelles choses à dire sur ce premier pas! - - - - - Il est dit, il fatigue, mais il porte le succès avec soi.

L'homme n'ignore que la Gamme est une série naturelle de sons, montant ou descendant. Mais tout le monde n'a peut-être pas assez réfléchi, combien son exécution est difficile, et de quel avantage elle est si, malgré l'ennui qui l'accompagne, on ne cesse de l'étudier.

C'est elle qui forme une bonne intonation, une belle qualité de son, qui rend les voix ou les doigts souples; qui raffermie l'archet sur la corde; qui accoutume les yeux ou les organes à de meilleurs mouvements, à un nombre infini d'inflexions et de nuances. C'est elle enfin qui ouvre la carrière à nos plus chantants, qui nous rassure par degré, nous mène à surmonter des obstacles, et nous sert de sûre escorte à travers d'immenses difficultés.

Je n'ai pas besoin d'en dire d'avantage pour faire apprécier de quelle importance je la crois. J'ajouterais seulement, que moi qui n'ai presque jamais étudié ce passage, jamais je n'ai cessé de l'exercer toutes les fois que j'ai voulu me faire entendre de moins mal possible; et que si je pouvais parvenir à faire une gamme parfaite, aussi parfaite que je l'eusse, je me croirois le premier violon du monde.

Il y a différentes manières de faire la gamme ou d'exercer des gammes. ^{P^{mo}} Sans inflexions, que je marquerois par deux lignes parallèles = pour signifier que le son de chaque note doit être commencé, continué et terminé avec le même degré de force.

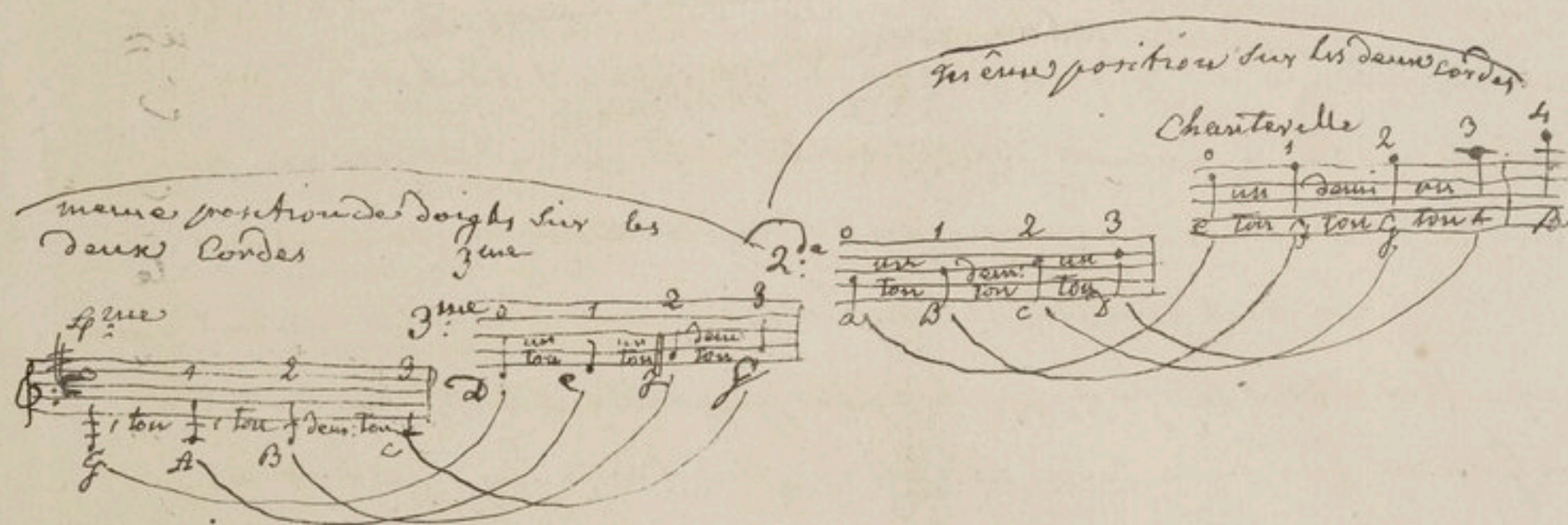
- 2.^o Commencant forte et finissant piano 
- 3.^o Commencant piano, crescendo et diminuendo 
- 4.^o Gamme dans le même ton mais à toutes les positions possible
- 5.^o A demi tons, ou semi tons, en observant les mêmes inflexions que dans les précédentes.
- 6.^o Avec un trille sur chaque note - mêmes inflexions.
- 7.^o Enfin, exercer le tout en différents modes, à différentes positions et à divers degrés de lenteur ou de vitesse.

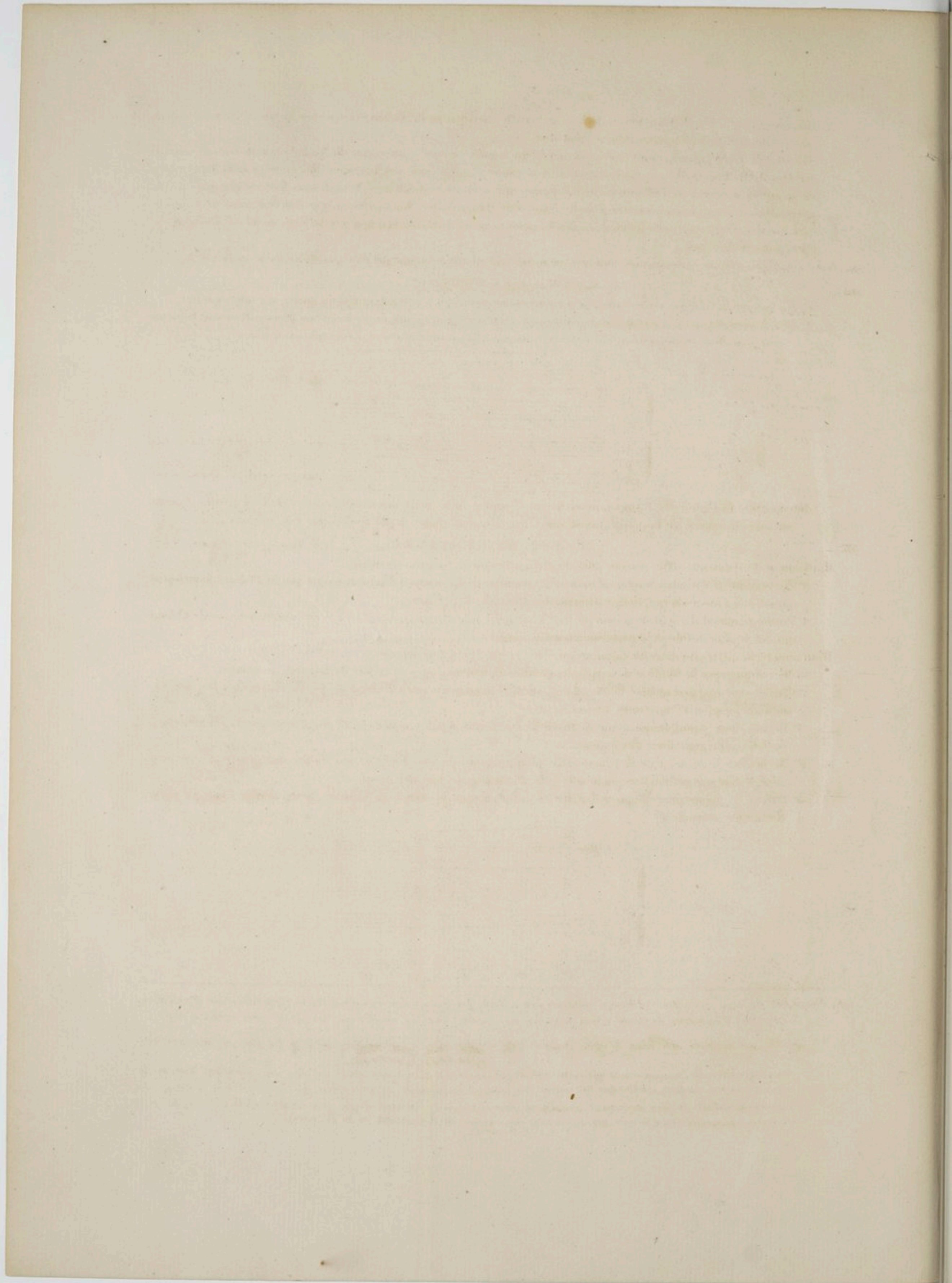
Il est à observer cependant, que ce qui raffermira le plus et fait le plus de bien, c'est ^{l'origine des sons,} ~~soit les notes~~ extrêmement prolongés et soutenus. ce sont ceux là qui ne font enrager quelque fois.

Tout ceci, doit paraître presque impossible à un tout à fait commençant; car, l'action seule de prendre l'instrument à la main, placer les doigts et tirer l'archet, doit lui rappeler les travaux d'Hercule! -- Aussi, n'est-ce qu'aux gens déjà habiles à qui j'adresse mes réflexions dans cet article.

Le but principal en commençant un instrument quelconque, doit être la justesse, ou plus proprement dit l'intonation. La Gamme qui vous fera atteindre plus facilement ce but, qui fixera l'attention et les doigts de l'élève et qui en même temps lui donnera le moins de peine, est celle qu'on doit choisir dans les premières leçons, et la Gamme de Sol, pour le Violon, vauplet mieux que toute autre cet objet. Mieux que celle d'ut comme plusieurs l'imaginant. Voici pourquoi:

En Sol; — le premier et troisième doigt, restent à la même distance sur toutes les quatre cordes; tandis qu'en ut, il faut que le premier doigt fasse un mouvement retrograde sur la chanterelle pour former le fa naturel. — De plus; en Sol; une fois les doigts arrangés sur la quatrième corde, restent à la même distance pour former les sons sur la troisième. Et ensuite, par un simple mouvement du second doigt, arrangés de nouveau sur le La, restent de même sur la chanterelle. De manière qu'on n'interrompt l'ordre ou la division qu'une seule fois, au lieu qu'en ut on est forcé de l'interrompre deux, comme on peut le voir par la figure suivante:





Viotti a raison. En effet la Gamme est la base de tout le mécanisme du Violon, et l'exercice le plus utile pour obtenir une belle qualité de son et une bonne intonation.

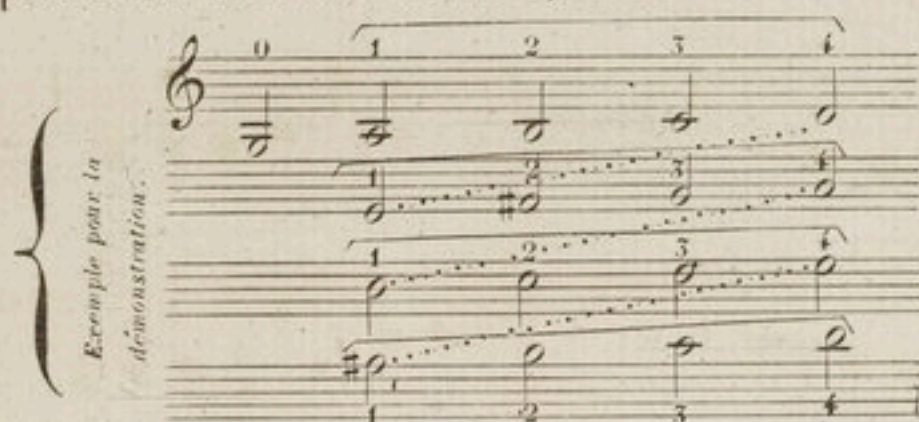
Il est à regretter qu'un homme aussi célèbre et qui a porté si loin la puissance du Violon, en nous faisant connaître les difficultés qu'il y a à combattre, n'ait pas exposé complètement ses idées sur les moyens qu'il faut employer pour les vaincre; car il n'a envisagé la Gamme que sous le rapport de l'Archet sans faire sentir que la bonne qualité de Son dépend beaucoup de la justesse de l'intonation. Nous pensons que l'on doit avant tout aviser aux moyens d'acquiescer cette justesse, et il n'est point à notre connaissance que ces moyens aient été indiqués dans aucune méthode.

55. — Voici les règles que des expériences répétées nous ont fait adopter comme principe absolu en cette matière.

56. —

GAMME ASCENDANTE.

- 1^o En faisant la Gamme ascendante, laissez successivement tous les doigts que vous posez sur une corde.
- 2^o Quand vous devez changer de corde, transportez votre 1^{er} doigt avant de déplacer vos trois autres doigts, et suivez pour leur transposition sur les cordes suivantes, les indications de l'exemple ci-dessous.



Je conseille d'adopter dès les premières leçons l'emploi du 4^e doigt sur toutes les cordes; il en résulte de suite un bon placement de la main qui est une large compensation à la difficulté que l'on éprouve.

57. —

GAMME DESCENDANTE.

La Gamme descendante offre encore plus de difficulté que la Gamme montante.

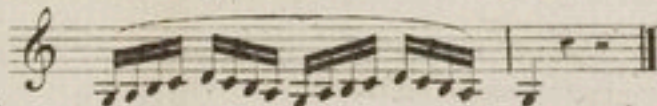
- 1^o Parcequ'on n'a d'autre moyen d'assurer la position de la main et l'intonation que par le 1^{er} doigt, lequel peut sans dérangement du poignet, se transporter d'une corde à l'autre.
- 2^o Parceque, quand il s'agit de passer de la Chanterelle à la 2^e corde, on est obligé de commencer par le 4^e doigt qui est le plus faible et le plus incertain de tous.

Pour vaincre la difficulté de cette Gamme, voici les règles qu'il faut suivre.

- 1^o Ne commencez la Gamme descendante qu'immédiatement après avoir fait la Gamme montante.
- 2^o Quand vous avez vos quatre doigts placés sur la Chanterelle et qu'il s'agit de rétrograder, ôtez les doigts un à un jusqu'au 1^{er} que vous laissez en place.
- 3^o Mettez alors simultanément sur la 2^e corde les doigts 4, 3, 2 auxquels le 1^{er} doigt resté sur la chanterelle, sert de guide pour leur placement.
- 4^o Ne retirez le 1^{er} doigt de la Chanterelle qu'au moment où vous ferez *ut* sur la 2^e corde, parcequ'à ce moment, il faut que ce doigt se porte sur cette 2^e corde pour exécuter le *si*.
- 5^o Suivez le même procédé pour les autres jusqu'au complément de la Gamme, ainsi que je l'indique dans l'exemple suivant: (f)



(f) Ces règles, ainsi que celles pour la Gamme montante, sont le fruit des observations que nous avons faites sur la différence d'exécution entre des Violonistes de grand talent, dont les uns avaient plus de vivacité que les autres pour certains traits, tels par exemple que ceux de cette espèce:



En étudiant leur mécanisme respectif, nous avons reconnu que cette différence provenait uniquement de ce que les uns laissaient leurs doigts sur *la, si, ut* en montant, tandis que les autres les levaient inutilement. Il est évident que celui qui lève les doigts *la, si, ut* sera obligé de faire un second mouvement pour remettre les mêmes doigts *ut, si, la* aux places qu'ils viennent de quitter, et ce mouvement inutile doit nécessairement occasionner de l'incertitude et de la lenteur.

58 — Gamme entière avec les indications suivant les règles que j'ai données.

laissez les doigts posés. laissez les doigts posés. laissez les doigts posés. laissez les doigts posés. placez les doigts ensemble. placez les doigts ensemble. placez les doigts ensemble.

59—Voici maintenant les exercices pratiques qu'il faudra faire jusqu'à ce que la position de la main et l'intonation de la Gamme de *sol* soient bien fixées

L'exercice et les deux Gammes suivantes doivent être faits en employant toute la longueur de l'Archet.

The image shows three staves of musical notation for guitar exercises. The first staff is a single line with notes and fingerings (0, 1, 2, 3, 4, 0, 4, 0, 4, 3, 2, 1). The second and third staves are systems of two lines each, with notes, fingerings, and French instructions like "laissez les doigts" and "posez les doigts ensemble".

60- Dans les trois Gammes suivantes, on n'emploiera l'Archet que dans la longueur A-B indiquée ci-dessous:

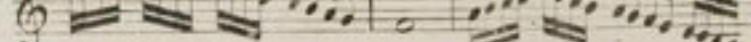
C'est ce que j'appellerai dans le cours de cet ouvrage, jouer du milieu de l'Archet. (h)

Handwritten musical score for three staves in G major, 3/4 time. The score is divided into two sections, A and B, by a double bar line. Section A contains measures 1-4, and Section B contains measures 5-8. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

61. — Après que l'Elève aura travaillé cette première Gamme assez longtems pour que le placement des doigts, l'intonation et la conduite de l'Archet soient assurés, il passera aux exercices suivans sur les intervalles qui sont calculés de manière à le fortifier dans la pratique des principes que j'ai donnés sur le mouvement des doigts.

(g) Les commençants sont en général disposés à reculer le poignet, quand il s'agit de placer le 4^e doigt sur les cordes basses. Les professeurs doivent les prémunir contre cette tendance en leur démontrant qu'en reculant le poignet, ils reculent également le doigt au lieu de l'avancer.

(b) Il est essentiel d'accoutumer de bonne heure l'Élève à jouer du milieu de l'Archet, cela le soustrait au danger de prendre des habitudes de raideur dans le coude et dans le poignet, et cela le prépare à exécuter plus facilement toute espèce de musique à première vue, car il est un grand nombre de cas où la combinaison des notes longues et brèves, est une source d'embarras pour ceux qui jouent de la pointe. Pour ne citer qu'un exemple, je suppose le trait suivant :



comment pourrait-on faire la ronde qui suit la mesure de doubles croches détachées si l'on jouait de la pointe ? Au lieu qu'en jouant du milieu, il reste assez d'Archet pour donner à la note longue toute sa valeur. On dira peut-être qu'on peut lier deux des doubles croches, et arriver en poussant, mais outre que cela ne serait plus conforme à l'intention de l'auteur, il y aurait toujours dans une lecture à première vue, la difficulté de prévoir cette nécessité.



SECTION TROISIÈME.
SUR LES INTERVALLES.

62. Quand vous devez poser le 2^d doigt, mettez en même tems le 1^{er} derrière.

Quand vous devez poser le 3^e doigt, mettez en même tems derrière lui le 2^d et le 1^{er} } Le tout selon la gam-
Quand vous devez poser le 4^e doigt, mettez en même tems derrière lui le 3^e, le 2^d et le 1^{er} } me du ton ou vous jouez.

Nous recommandons aux professeurs de tenir rigoureusement à l'observation de ces règles; C'est pour ainsi dire un moyen mécanique avec lequel l'Elève arrivera plus promptement à façonner son oreille et ses doigts à l'intonation. (i)

Exercice sur l'intervalle de 3.^e

(j)

Exercice sur l'intervalle de 3.^e

(i) En faisant cette recommandation nous n'entendons pas dire que jamais dans la suite, les doigts ne doivent rester éloignés des cordes; mais ce sont des règles élémentaires qu'on doit suivre strictement au moins jusqu'à ce que les doigts soient en possession d'une parfaite sûreté dans leur placement; et nous ajouterons qu'outre une plus grande facilité d'intonation, ils auront encore acquis par ce procédé une indépendance bien précieuse pour l'avenir.

(*) Ce signe doit toujours s'entendre comme indiquant que les doigts qui lui sont soumis doivent rester posés à mesure qu'on les place en montant et qu'ils doivent se poser ensemble et se retirer l'un après l'autre en descendant.

(j) Ce signe est généralement adopté pour indiquer le coup d'archet Tiré de même que le signe A qu'on trouvera plus bas est adopté pour indiquer le coup d'archet Poussé.

Intervalle de 4^{te}

Intervalle de 5^{te}

(k) Mettez le doigt sur les deux cordes à la fois et suivez ce procédé pour toutes les quintes parfaites.

(l) Ce doigté qui s'appelle substitution est nécessaire dans toutes les Quintes diminuées parcequ'il évite un déplacement de doigt qui rendrait l'intonation incertaine.

(m) Procédé analogue au précédent et ayant la même cause.

Intervalle de 6^{te}

Exercise for the 6th interval in G major, consisting of six staves of sixteenth-note patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 0 (open string). Breath marks (V) are placed above the notes. The exercise is written in G major (one sharp) and common time.

63. Nous donnons l'intervalle d'8^{ve} avant celui de 7^e parceque celui ci lorsqu'il est majeur ne peut se prendre qu'en se pénétrant de l'autre, de même que lorsqu'il est mineur l'oreille ne le saisit qu'en se pénétrant de l'intervalle de 5^{te} ou de 6^{te}

Intervalle d'8^{ve}

Exercise for the 8th interval in G major, consisting of five staves of sixteenth-note patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 0. Breath marks (V) are placed above the notes. The exercise is written in G major (one sharp) and common time.

Exercice
de la 7^{me} et de l'8^{ve}

Exercise for the 7th and 8th intervals in G major, consisting of two staves of sixteenth-note patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 0. Breath marks (V) are placed above the notes. The exercise is written in G major (one sharp) and common time.

(n) Laissez ce 2^e doigt jusqu'au moment où vous aurez besoin de la transporter sur la 4^e Corde pour exécuter le Si de la 3^e mesure; et suivez le même procédé dans l'emploi des autres doigts.

SECTION 4^{me}

PETITES LEÇONS EN SOL.

64 Les six petites leçons qui suivent doivent être jouées du milieu de l'Archet en ayant soin seulement de retenir ou conduire plus lentement l'Archet pour l'exécution des notes blanches qui s'y trouvent.

65 Pour avoir un jeu uni et un son égal on doit éviter de faire sur deux cordes ce qui peut s'exécuter sur une seule.
66 Le doigté indiqué dans les petites leçons suivantes est commandé par cette règle et on doit l'observer scrupuleusement.

Leçon 1.

Leçon 2.

Leçon 3.

(0) Placez le 1^{er} doigt sur deux cordes.

Moderato.

LEÇON 4^e

Two staves of music for Lesson 4. The right staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The left staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign at the end of the first system.

Allegretto.

LEÇON 5^e

Two staves of music for Lesson 5. The right staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The left staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign at the end of the first system.

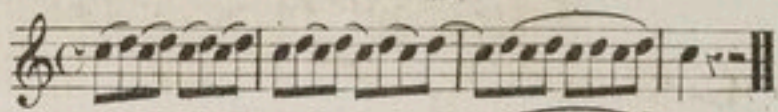
Moderato.

LEÇON 6^e

Two staves of music for Lesson 6. The right staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The left staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign at the end of the first system.

CHAPITRE VI

DE LA MANIÈRE DE RÉGLER L'ARCHET

- 67 En général on doit faire en tirant toute note qui commence la mesure. Cette règle n'est pas de rigueur dans les mesures à trois temps, mais elle a peu d'exception dans les mesures à deux et à quatre temps.
- 68 En conséquence si une mesure est formée d'un nombre de notes impair il faudra passer au moins deux notes dans un coup d'Archet.
- 69 On peut donc faire plusieurs notes dans un seul coup d'Archet.
- 70 Les notes d'un seul coup d'archet peuvent être liées ce qui s'indique  ou portées ce qui s'indique 
- 71 Ce moyen ne sert pas seulement à faire arriver l'archet en tirant au commencement de la mesure, il sert aussi à donner aux traits un accent particulier. (p)

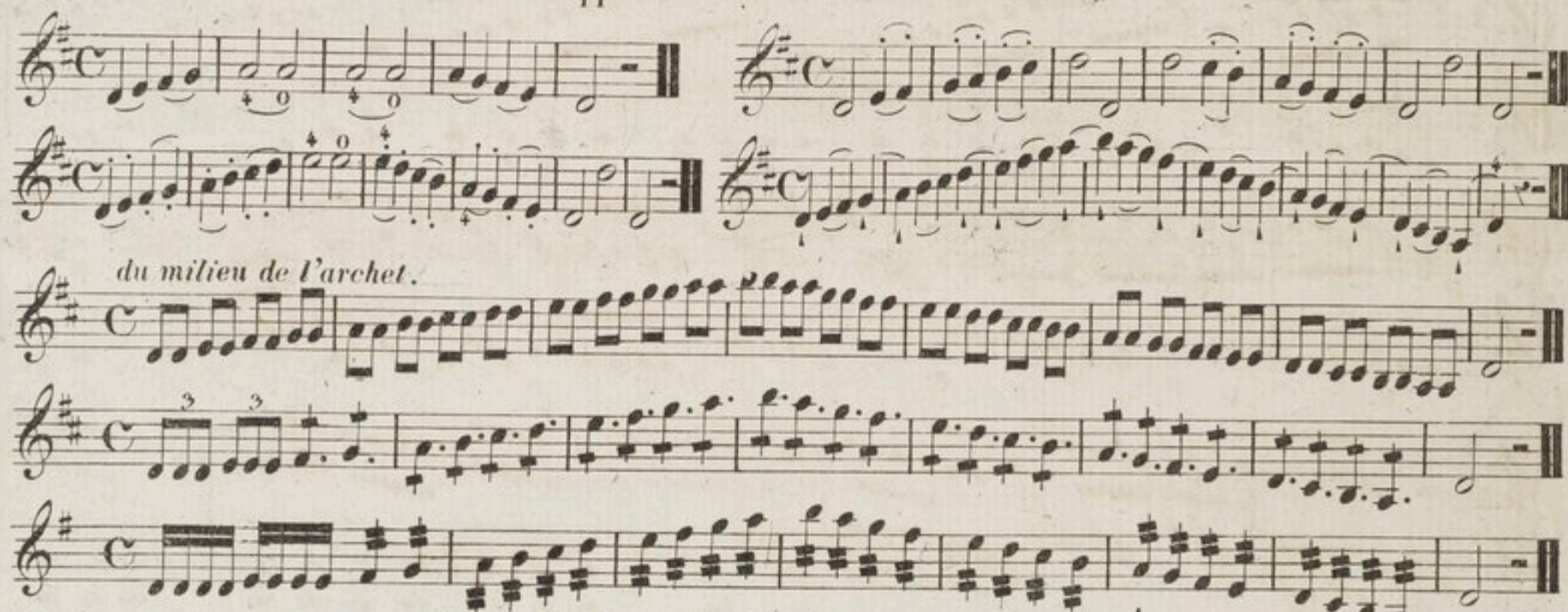
SECTION 1^{re}

Deux notes dans un seul coup d'archet.

- 72 Dans une suite de notes alternativement liées et détachées, il faut conduire lentement l'Archet pour exécuter les notes liées et vivement pour faire les détachées, afin de ne pas être entraîné à jouer de la pointe ou du talon de l'Archet.

avertissement. Tous ces exercices doivent être faits d'abord détachés et lentement conformément aux principes établis pour la gamme de Sol, on les fera ensuite avec les différens coups d'Archet indiqués, en ayant soin de suivre séparément l'indication supérieure et l'indication inférieure qu'il ne faut pas confondre. Nous ne les avons marqués de cette manière que pour abrégé.

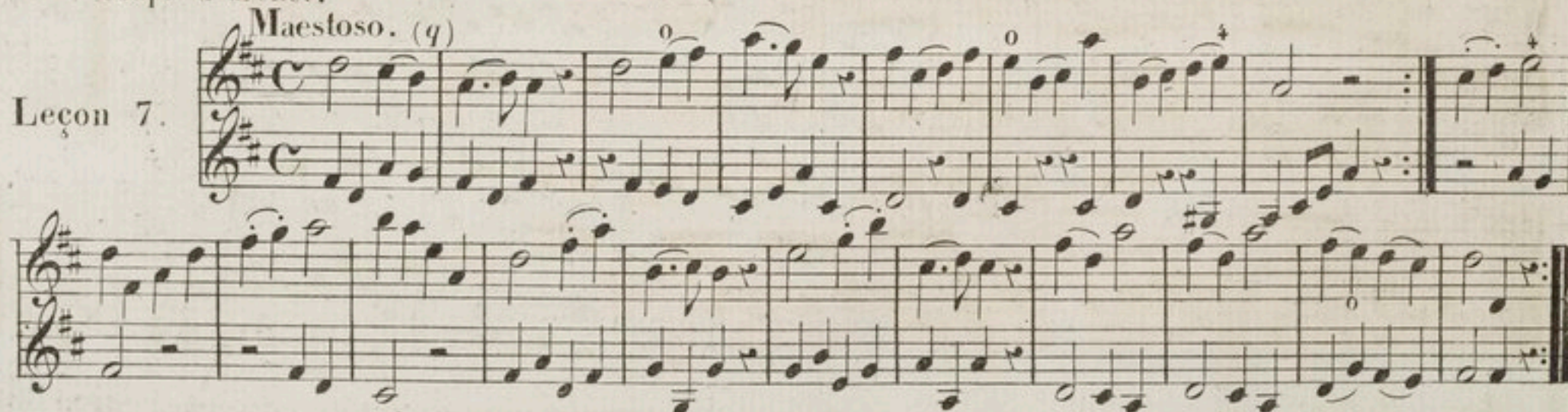
Exercices d'application dans la Gamme de Ré.



- 73 Dans cette leçon on emploiera l'archet d'un bout à l'autre partout où la mesure entière se fait en deux coups d'archet.

Leçon 7.

Maestoso. (q)



(p) Voyez pour plus de développement à la 5^{me} Partie de la méthode chapitre sur l'accent.

(q) Voyez à la 5^{me} Partie de la méthode chapitre de l'accent la signification de ce mot ainsi que celle de toutes les épithètes qui se trouvent en tête de chaque morceau.

74 Dans les mesures à trois tems composées de trois notes, si on détache chaque note on arrive nécessairement en poussant au commencement de la deuxième mesure. On suivra de la sorte jusqu'à la fin de la phrase. (r) il suffit que la première note de la mesure qui commence la phrase soit faite en tirant.

Toute cette leçon doit être jouée du milieu de l'Archet.

Leçon 8. *Allegro.*

Leçon 9. *Andantino.*

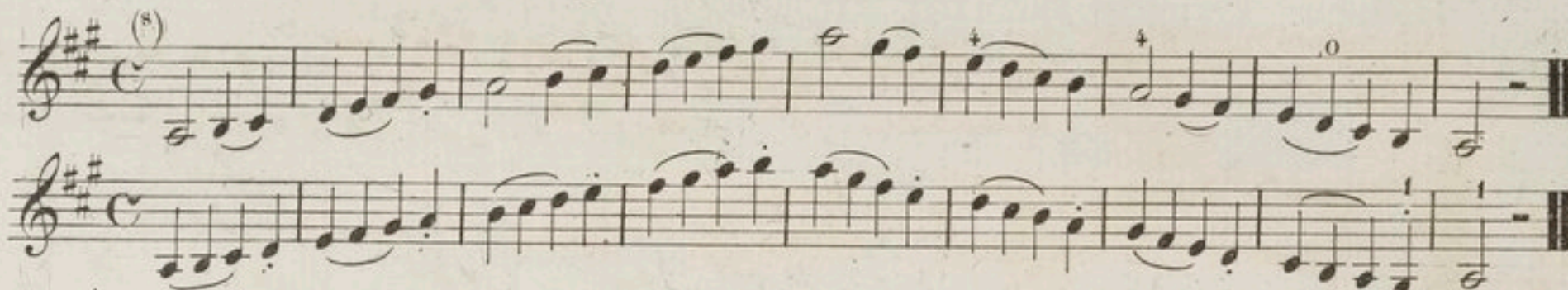
(r) Voyez pour la signification de ce mot à la 5^{me} partie de la méthode l'article sur la manière de phraser.

SECTION 2^e.

TROIS NOTES LIÉES

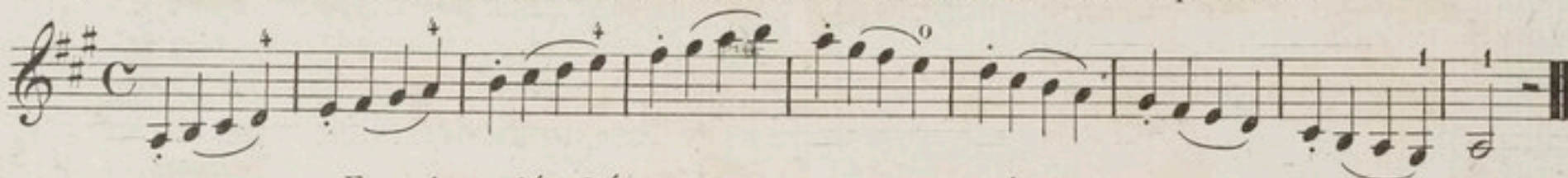
75 Quand trois notes liées sont suivies d'une note détachée il faut tirer ou pousser cette dernière avec une vivacité suffisante pour regagner toute la longueur d'archet employée pour faire les autres.

Exercice d'application dans la Gamme de LA.

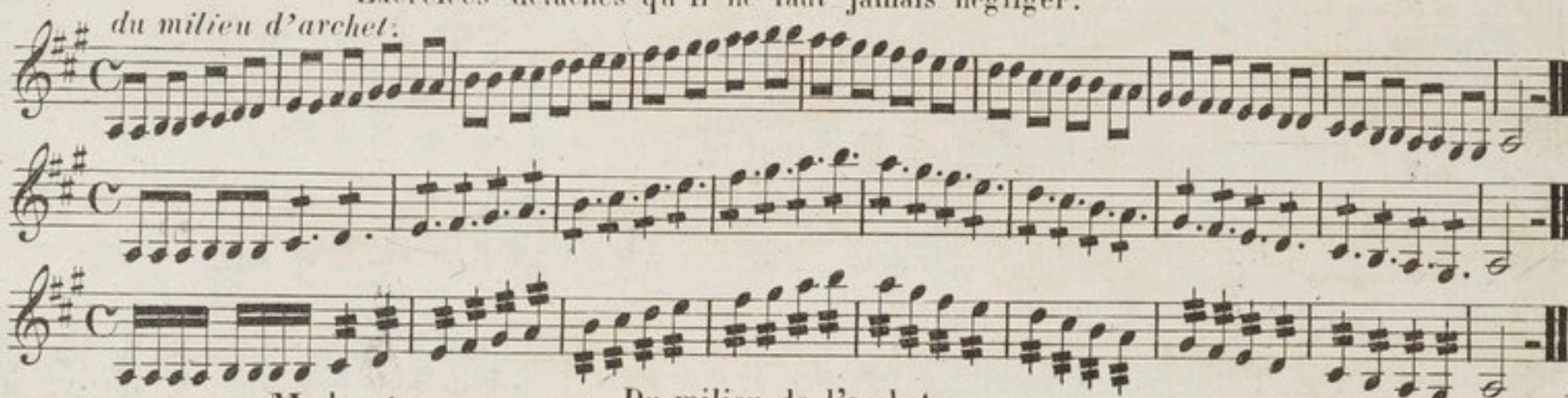


76 Le même coup d'archet peut se faire à contr'archet c'est à dire en poussant les trois premières notes de la mesure et tirant la dernière.

77 On peut aussi détacher la première et lier les trois dernières en tirant ou en poussant.



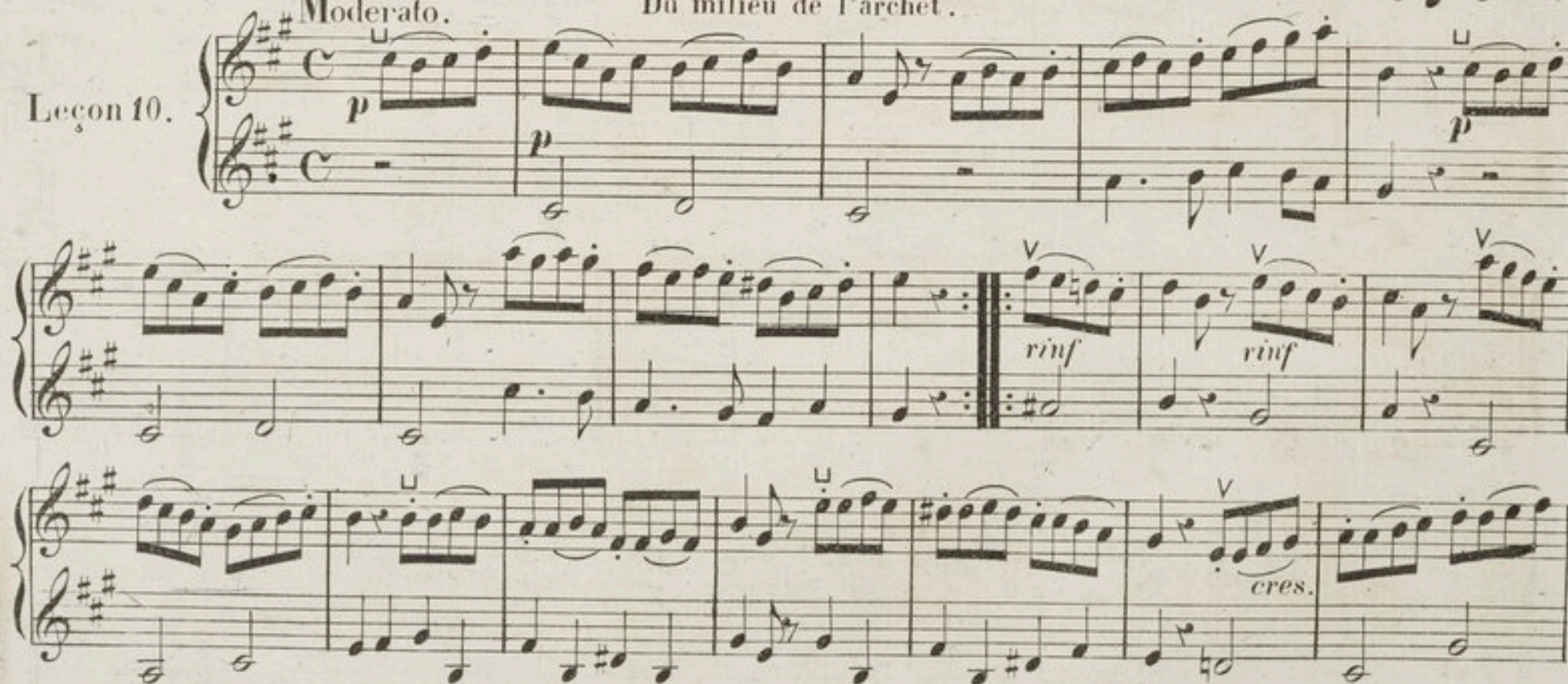
Exercices détachés qu'il ne faut jamais négliger.



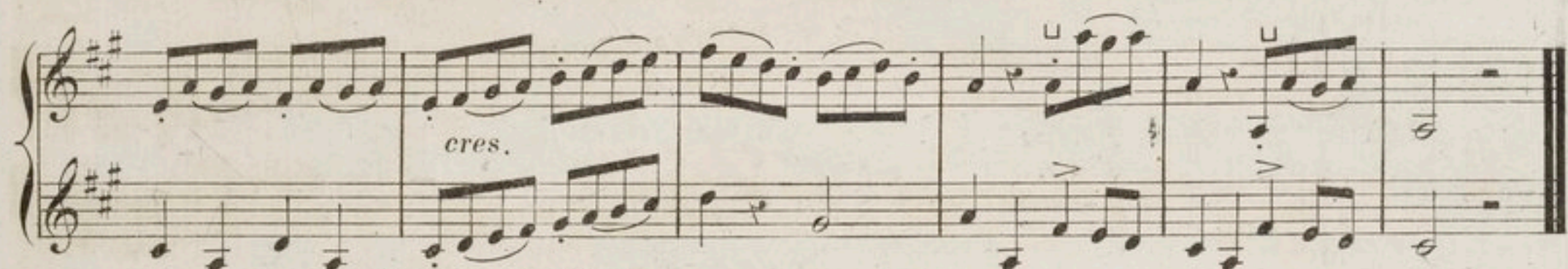
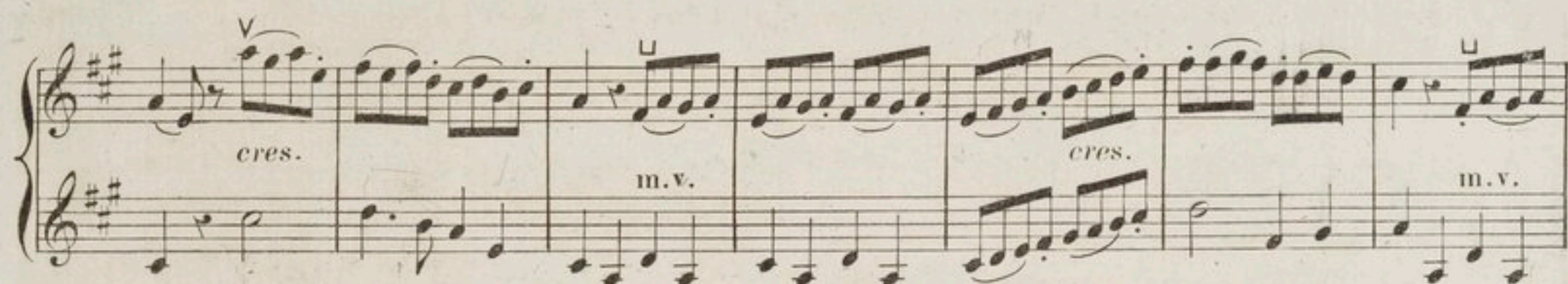
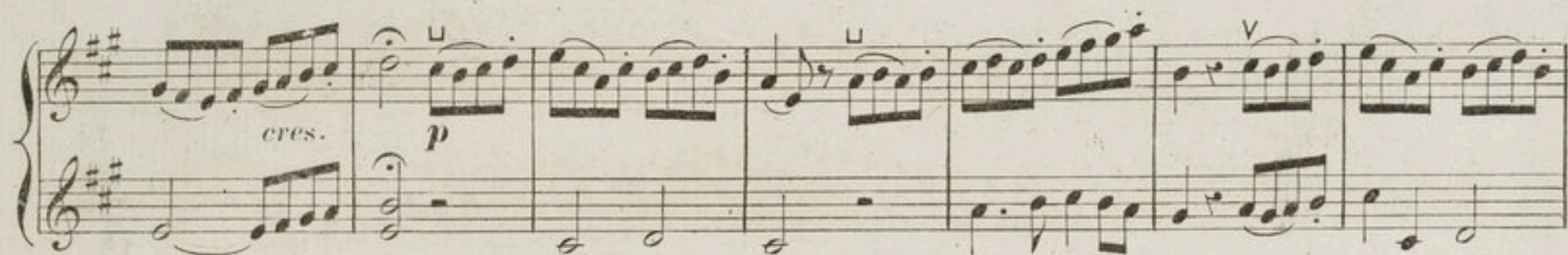
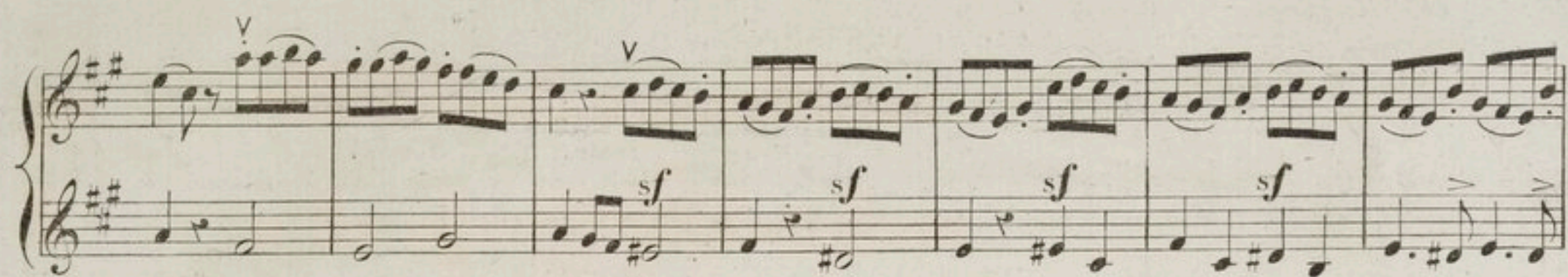
Moderato.

Du milieu de l'archet.

Leçon 10.



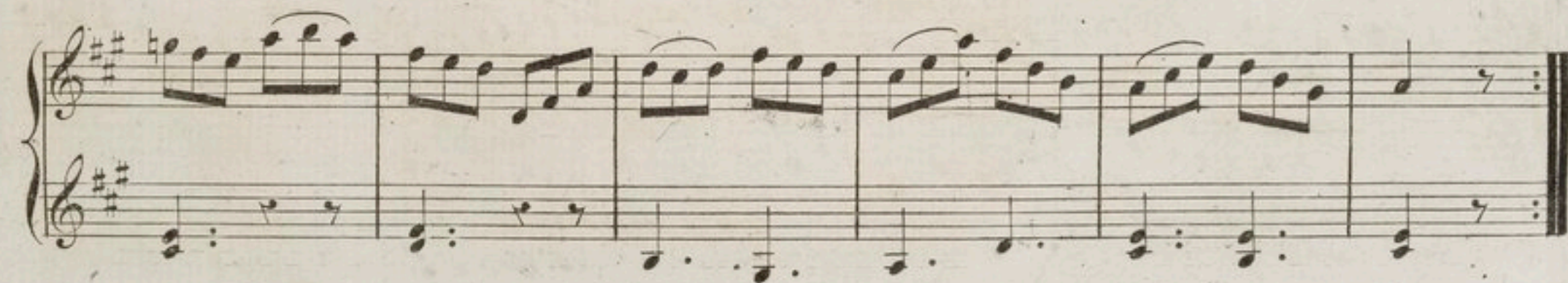
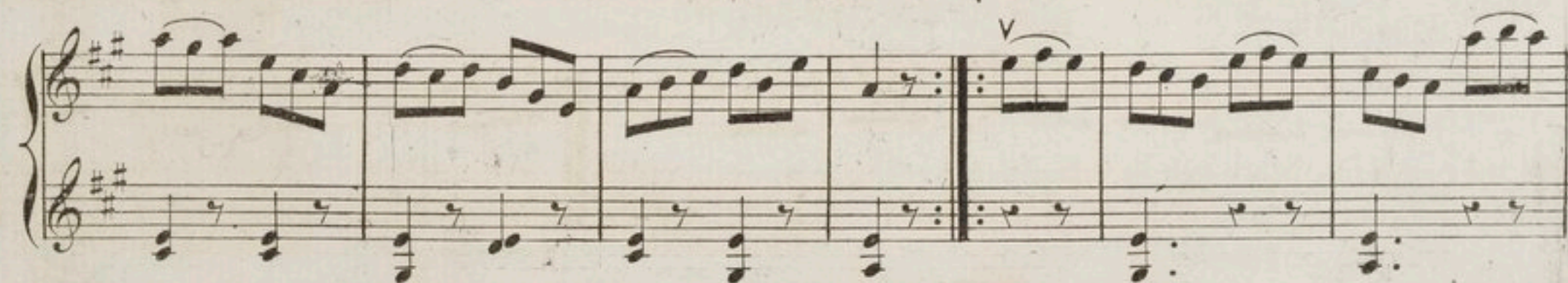
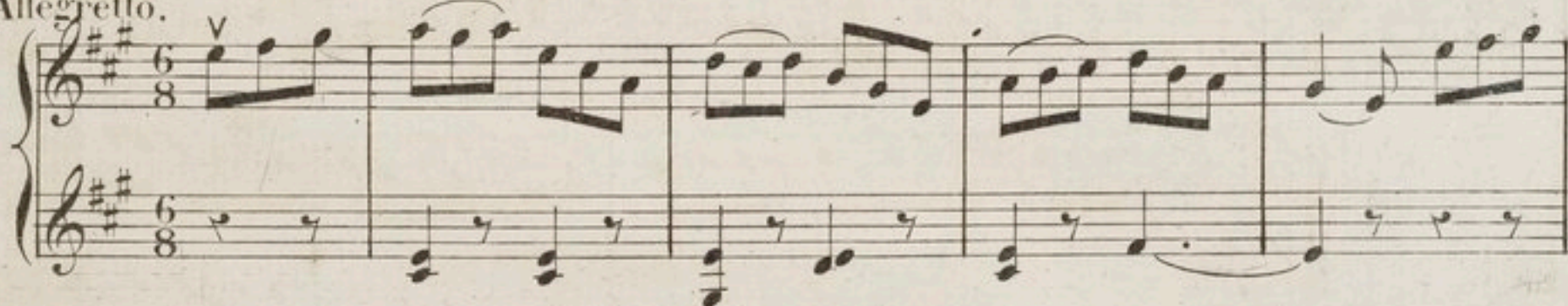
(8) Cette Gamme ainsi que celle des autres tons doivent être faites d'abord lentement et détachées afin d'employer toute la longueur de l'archet et de s'exercer à tenir le son.



du milieu de l'archet.

Allegretto.

Leçon 11.



78. Les notes disposées par trois peuvent être exécutées aussi deux liées en tirant et une détachée en poussant et vice-versa. On usera de la précaution indiquée aux 72 et 73.

Allegretto.

Leçon 12.

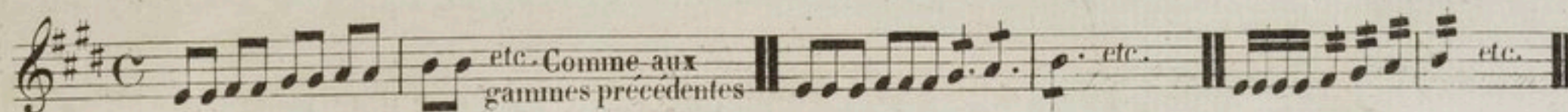
SECTION 3^e.

QUATRE NOTES LIÉES.

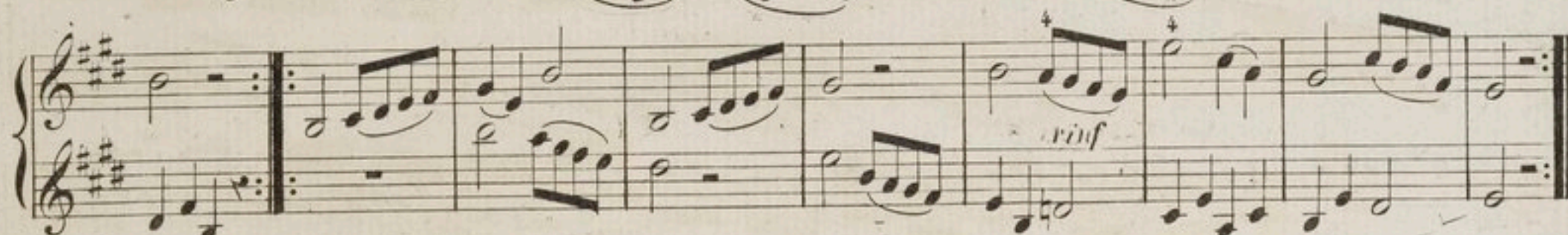
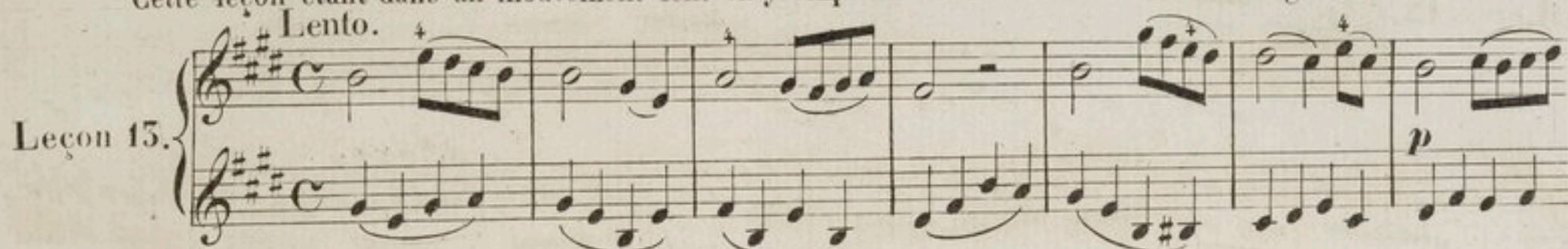
79. Quatre notes dans un seul coup d'archet s'emploient souvent dans le chant. Il faut alors leur donner presque toujours toute la longueur de l'archet en la divisant de manière à ce que chacune d'elle en ait $\frac{1}{4}$.
Quand elles sont placées dans des traits on étendra l'archet seulement comme nous l'avons dit au 22 60

Exercices d'application dans la Gamme de Mi.

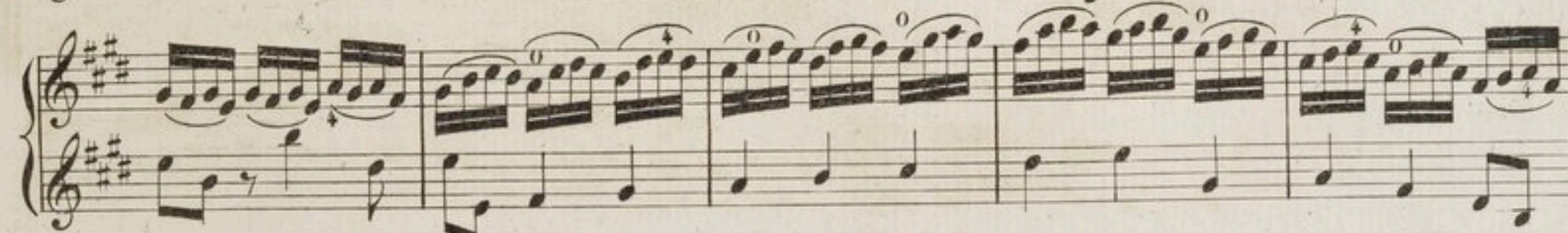
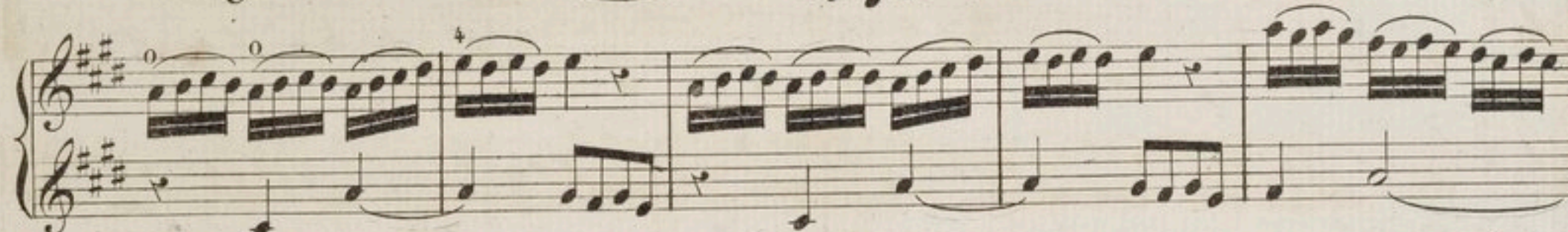
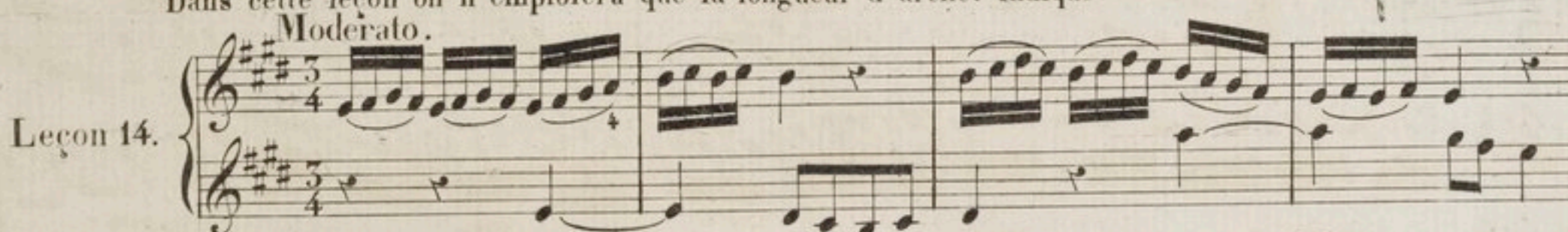
Gamme en notes détachées.



Cette leçon étant dans un mouvement lent on y emploiera l'archet dans toute sa longueur.



Dans cette leçon on n'emploiera que la longueur d'archet indiquée au 26 de A-B



81. Quatre notes liées peuvent être combinées de manière à former le coup d'archet suivant

Moderato.

Leçon 15.

SECTION 4^e.

Plus grand nombre de notes liées. Introduction à l'étude du Trille ou Cadence.

82. On peut faire dans un seul coup d'Archet un bien plus grand nombre de notes; mais cela exige une tenue et une fermeté qui ne peuvent s'acquérir qu'à la longue.

83. Pour préparer l'Elève à cette fermeté d'Archet nous allons lui donner dorénavant des exercices de Battemens qui le conduiront en même tems à l'exécution du Trille ou Cadence (T)

1^{er} Exercice de notes liées.

Moderato.

(T) Le Trille improprement appelé Cadence est un agrément du Chant et comme tel il aura ses explication lorsque nous traiterons de cette matière. (Voyez 3^{me} partie Chap: III Sect: 6^{me}) Mais tant de personnes éprouvent de la difficulté à le faire que nous croyons utile d'accoutumer les Elèves de bonne heure à l'envisager sous son véritable point de vue. Il n'est en effet qu'une suite de notes liées. Nous avons vu des personnes qui au seul signe du Trille semblaient frémir de tous leurs corps. Cela provenait de ce qu'elles ont voulu trop tôt le faire avec une vitesse au dessus de leurs moyens. Cet effort leur fit prendre une habitude de raideur dans les doigts qui non seulement s'opposait absolument à son exécution, mais qui se communiquant à tout le système nerveux, les mettait dans un état de contraction générale fort pénible. En suivant patiemment l'ordre que nous avons établi dans cette méthode, les Elèves vaincront aisément cette difficulté ainsi que toutes les autres du mécanisme.



CHAPITRE VII.

DES DIFFÉRENTES MODIFICATIONS DANS L'ATTAQUE DE LA CORDE

84. L'élève arrivé à ce point doit prendre connaissance des modifications dans la manière d'attaquer la corde dont nous avons parlé au paragraphe 54.

85. Ces modifications constituent autant de différens coups d'Archet que l'on désigne avec les noms suivans:

- | | |
|-----------------|--|
| COUPS D'ARCHET. | I ^o Suivi |
| | II ^o Grand détaché porté (en italien Sciolto) |
| | III ^o Martelé |
| | IV ^o A notes pointées |
| | V ^o Sautillé |
| | VI ^o Staccato |

SECTION 1^{ère}

COUP D'ARCHET SUIVI

86. Le coup d'Archet Suivi n'est que le détaché tel que nous l'avons donné jusqu'ici. C'est un simple mouvement de Va et Vient qui exempt de raideur doit servir à donner de la souplesse et de la vivacité à l'avant bras.

SECTION 2^e

LE GRAND DÉTACHÉ PORTÉ.

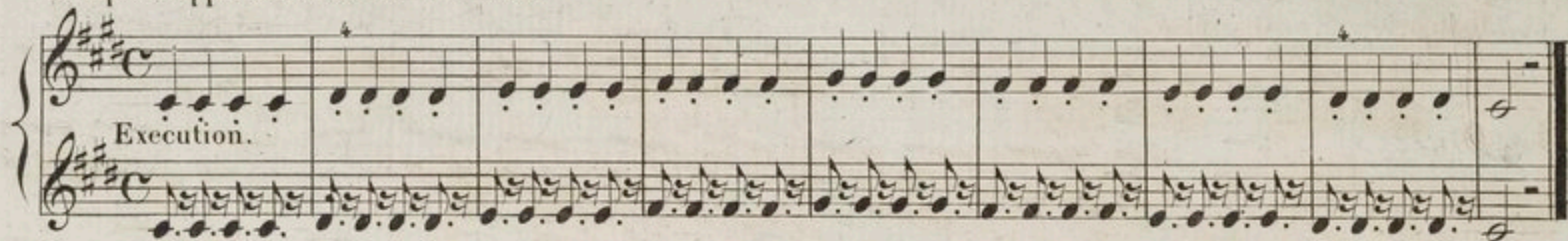
87. L'expérience démontre que lorsqu'on veut obtenir dans les traits un Grand Son qui porte loin, il faut pour ainsi dire laisser respirer la corde après l'avoir attaquée.

88. Le grand Détaché est employé pour atteindre ce but. Voici son mécanisme:

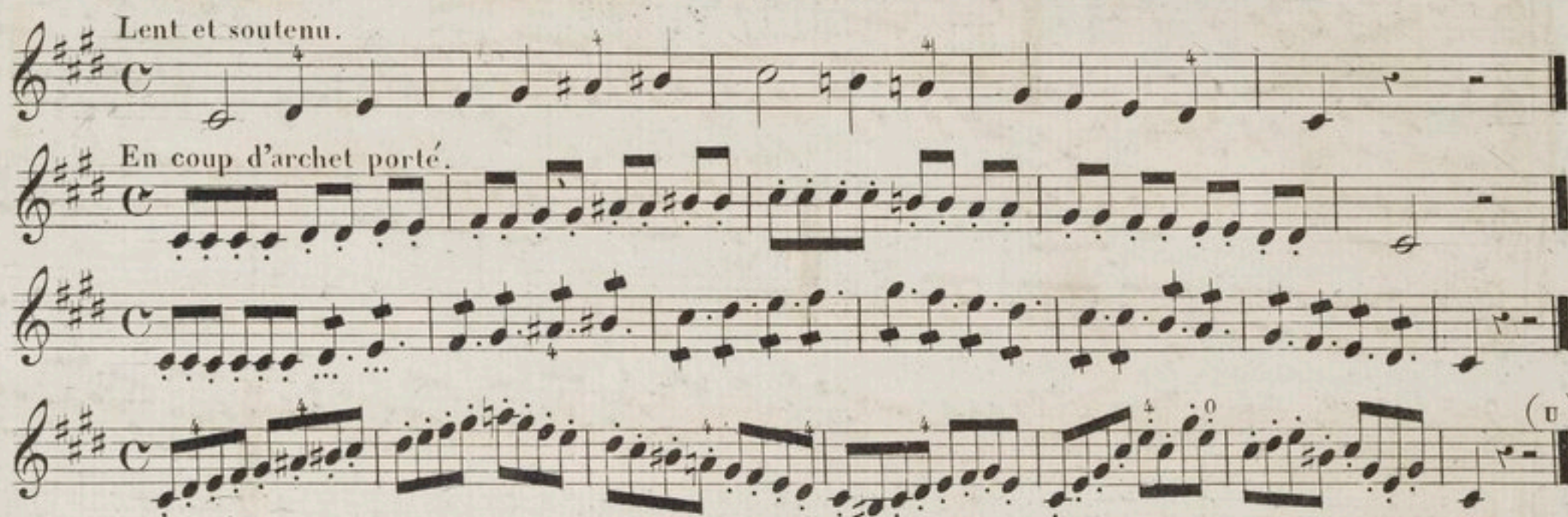
- I^o Il se fait du milieu de l'Archet;
- II^o On lui donne une longueur d'Archet proportionnée à la vitesse du mouvement;
- III^o On attaque la Corde avec fermeté;
- IV^o On lance pour ainsi dire l'Archet d'un point extrême à l'autre de la longueur qu'on veut lui donner;
- V^o On arrête subitement l'Archet avant que la valeur de la note ne soit entièrement expirée;
- VI^o On laisse l'Archet immobile sans force et très léger sur la corde pour attendre l'instant d'attaquer la note suivante.

89. Comme l'effet de ce coup d'Archet tient essentiellement à la liberté de Vibration que la corde doit avoir après qu'elle a été attaquée et que cette liberté dépend de la légèreté de l'Archet, nous conseillons aux Elèves de commencer par le travailler en enlevant tout à fait l'Archet de dessus la corde après chaque note, sans pourtant l'en éloigner trop.

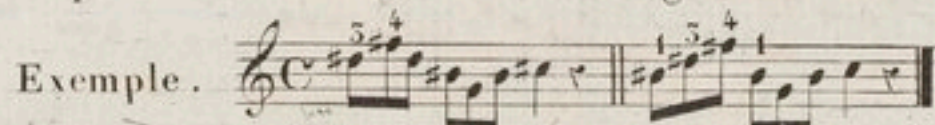
Exemple d'application en Ut # mineur.



GAMME en UT # MINEUR.

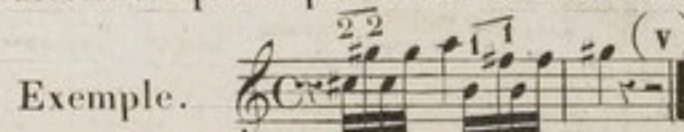


90. Souvent pour éviter un déplacement de doigts incommode, on fait en étendant le 4^{me} doigt sur la corde où l'on se trouve, une note qui devrait être faite avec le 1^{er} doigt sur la corde supérieure: cela s'appelle extension.

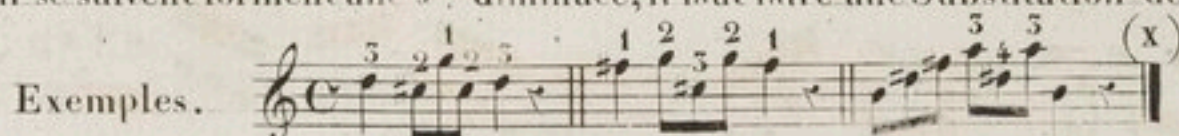


91. Il est évident que si on voulait faire ces traits (et surtout le second) avec le 1^{er} doigt sur la Chanterelle, l'intonation serait bien moins assurée et le coup d'Archet plus incommode.

92. Le violon étant accordé par Quintes parfaites, quand deux notes qui se suivent un peu rapidement forment une Quinte on mettra le doigt de manière à saisir les deux cordes à la fois.

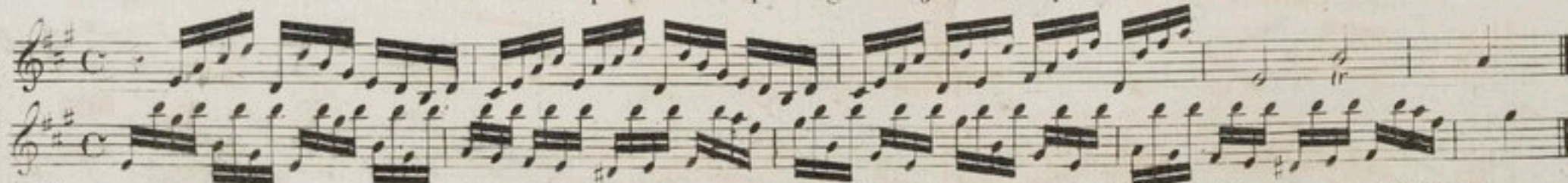


93. Si deux notes qui se suivent forment une 5^{te} diminuée, il faut faire une Substitution de doigt pour prendre la 2^{de} note.



94. On trouvera l'application de ces trois règles de doigté aux mesures 1, 5, 13, 14, 15, 16, de la 1^{re} Variation du Thème suivant. Ces deux Variations sont calculées pour servir en même temps d'exercice au coup d'Archet porté.

(U) Ce coup d'Archet s'emploie surtout dans les morceaux d'un caractère Grandiose et d'un mouvement modéré; et les traits où il convient le mieux sont ceux qui marchent par degrés disjoints tels que ceux ci:



Et on ne peut guère en faire usage que pour les doubles croches dans les mouvements Allegro Maestoso ou Moderato.

Pour les traits d'une plus grande vitesse on se sert du Coup d'Archet suivi ou du Sautillé dont nous parlerons plus tard.

(V) Voyez section troisième aux intervalle de quintes.

(X) Voyez idem.

AVERTISSEMENT. Les deux leçons qui suivent en ut # mineur et en fa # mineur n'ont été placées ici que pour ne pas interrompre la progression des tons par Dièzes: mais comme ces deux tons sont d'une exécution très difficile, je conseille de n'entreprendre ces deux leçons qu'après avoir bien travaillé tous les exercices et toutes les leçons jusques et compris la 24^e en fa mineur. On pourra cependant étudier immédiatement les gammes et les exercices des battemens.

Maestoso.

Leçon 16.

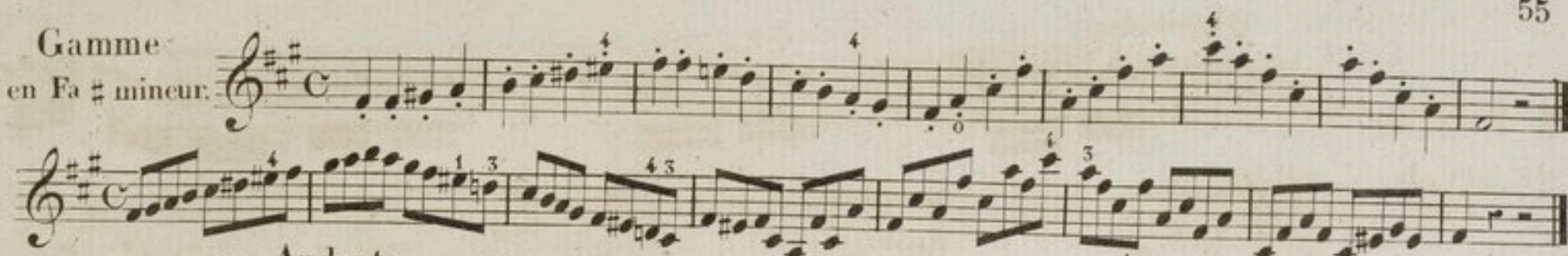
The musical score for Lesson 16 is written for piano in D major (two sharps). It consists of two systems of exercises. The first system begins with a 'Coup d'Archet porté' (bowed stroke) and a '1er Var.' (first variation). The second system also begins with a 'Coup d'Archet porté' and a '2e Var.' (second variation). The exercises are written for the piano with treble and bass staves. The tempo is marked 'Maestoso'.

2^e. Exercice
de notes liées.

Andantino.

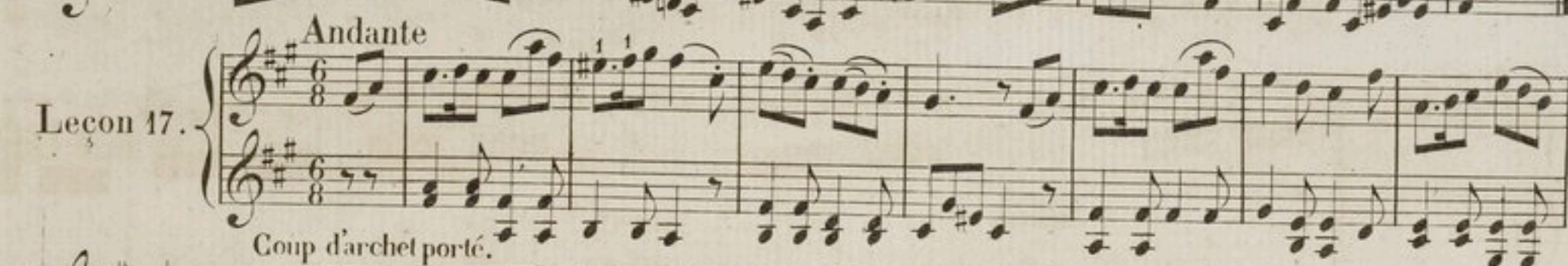
The musical score is written for piano and consists of eight systems. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is A major (three sharps: F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Andantino.' The exercise is titled '2^e. Exercice de notes liées.' The notation is characterized by dense, flowing sixteenth-note passages in the right hand, often with slurs and ties. The left hand provides a more rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. There are some 'x' marks above certain notes in the right hand, possibly indicating fingerings or specific articulation. A 'rinf:' (rinforzando) marking appears in the fifth system, right hand. The piece ends with a final cadence in the eighth system.

Gamme
en Fa $\sharp$ mineur.

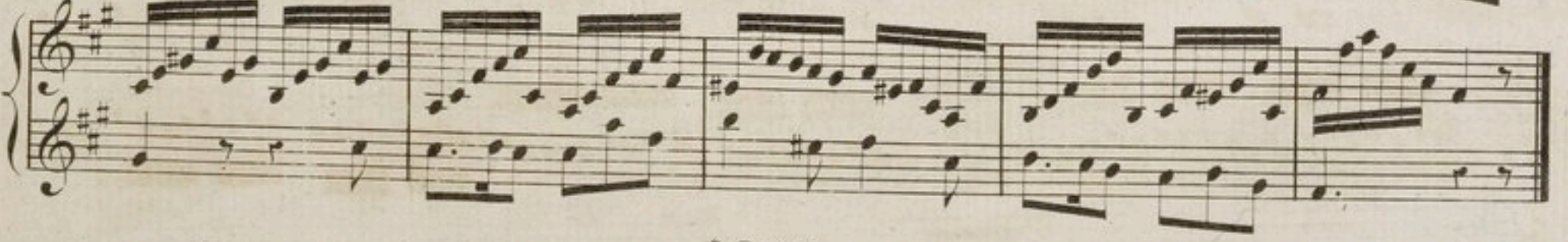
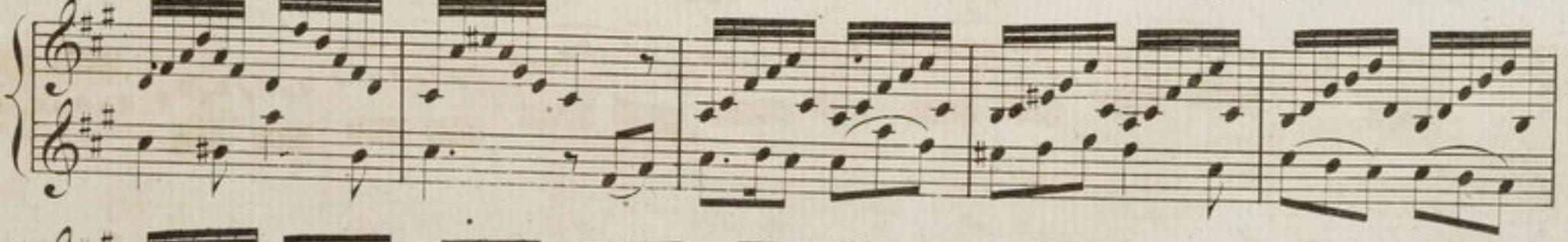
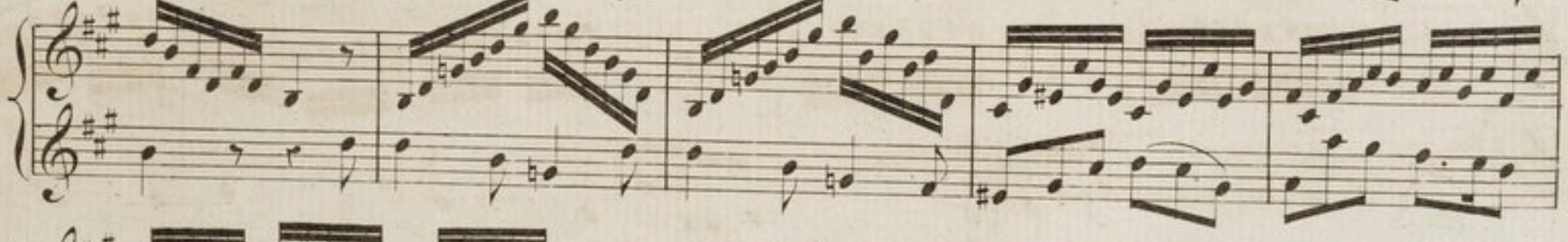
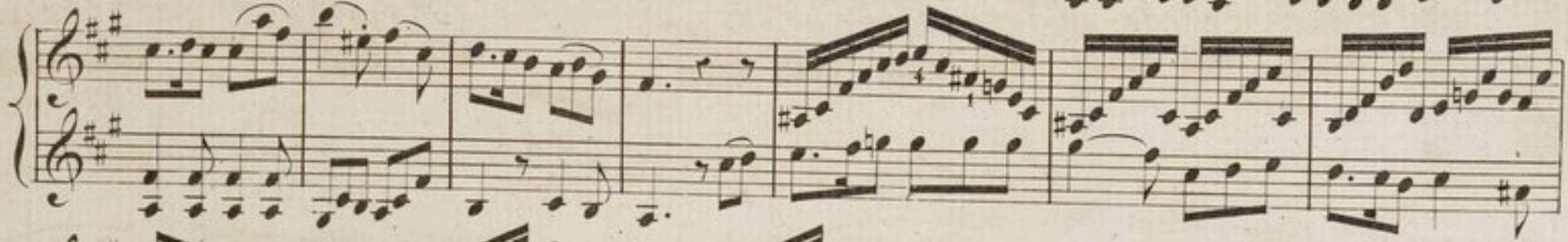
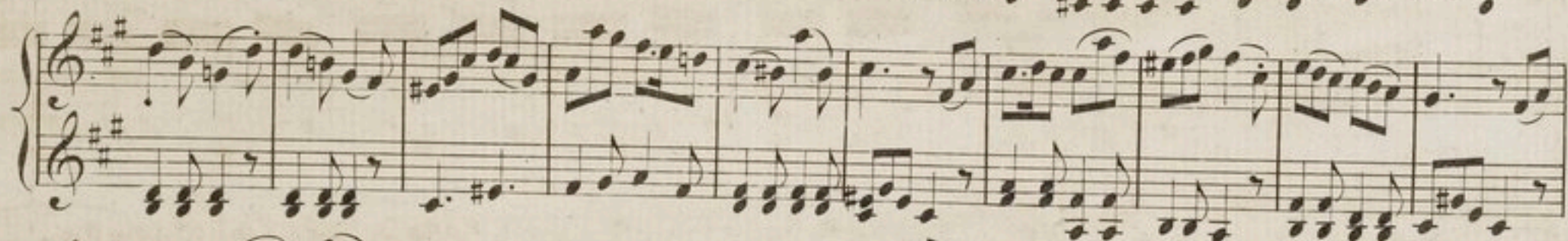
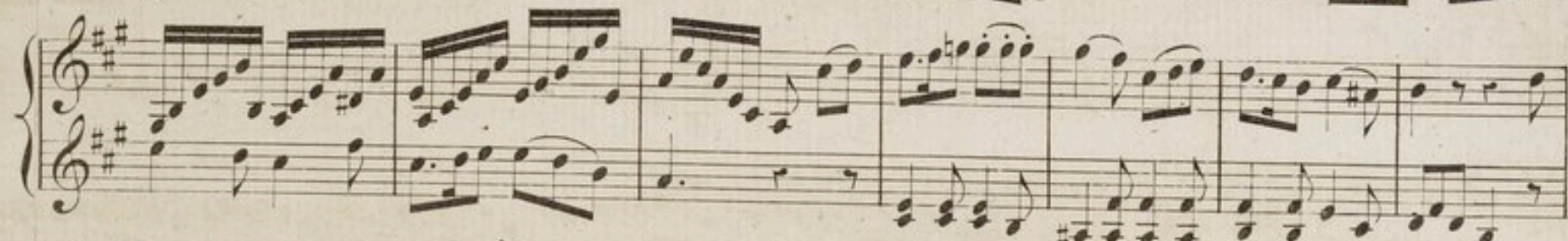
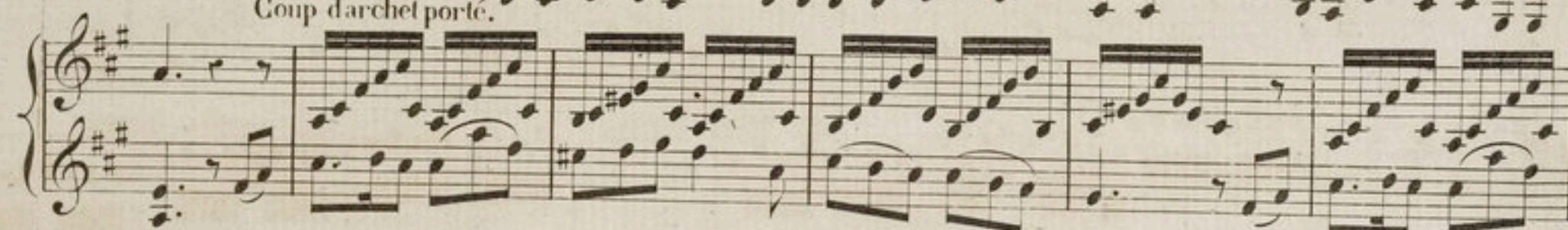


Leçon 17.

Andante



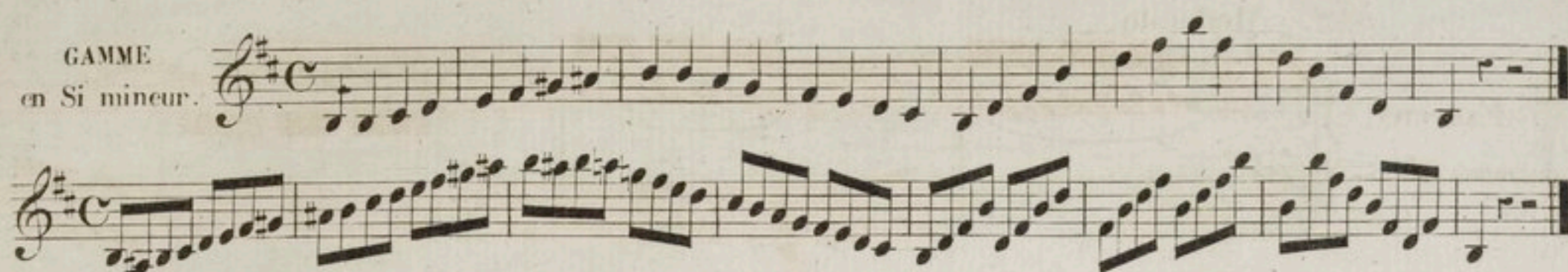
Coup d'archet porté.



3^e Exercice
de notes liées.

Moderato.

GAMME
en Si mineur.



Allegretto. COUP D'ARCHET PORTÉ.

LECÓN 18.



4^{me} EXERCICE
de notes liées

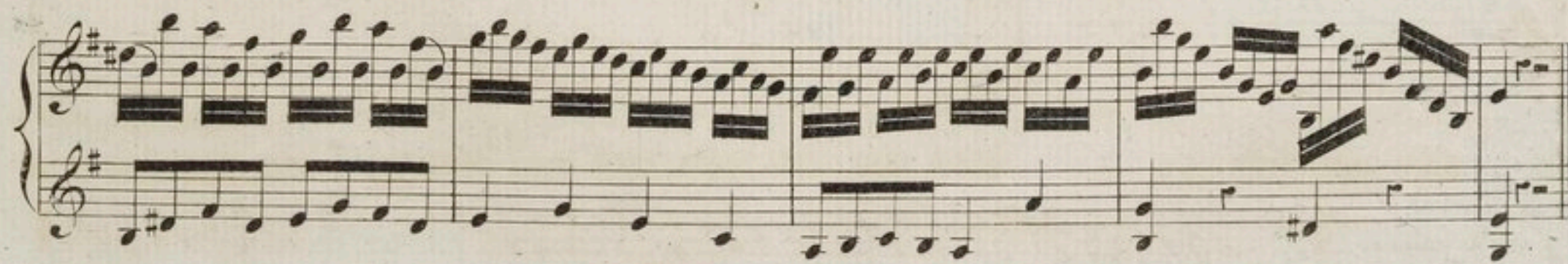
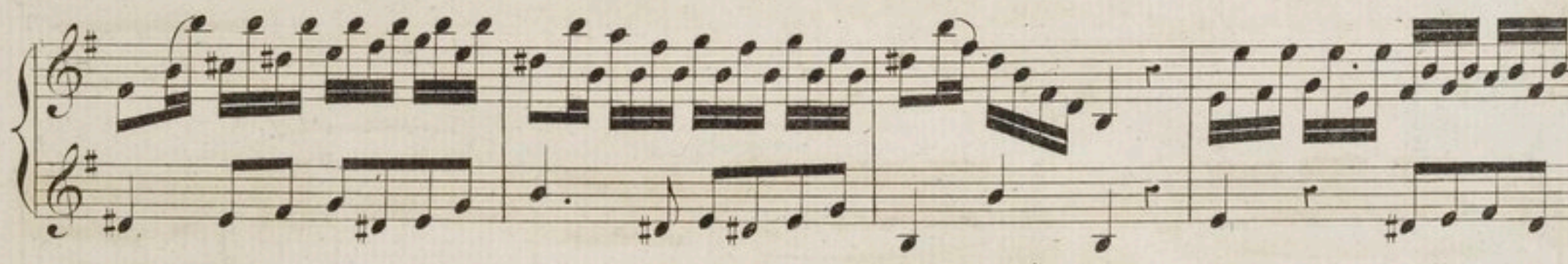
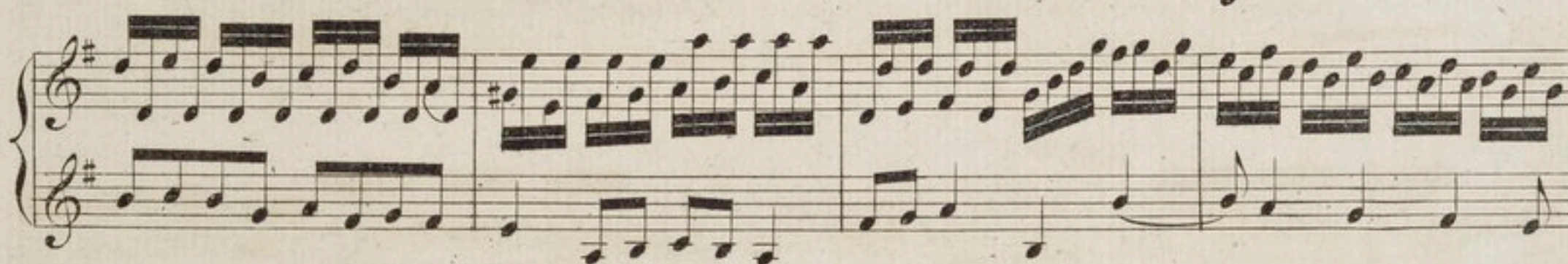
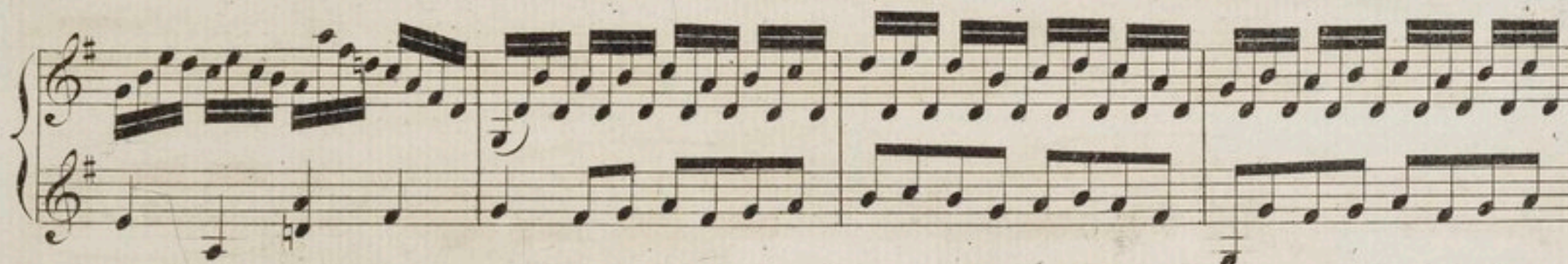
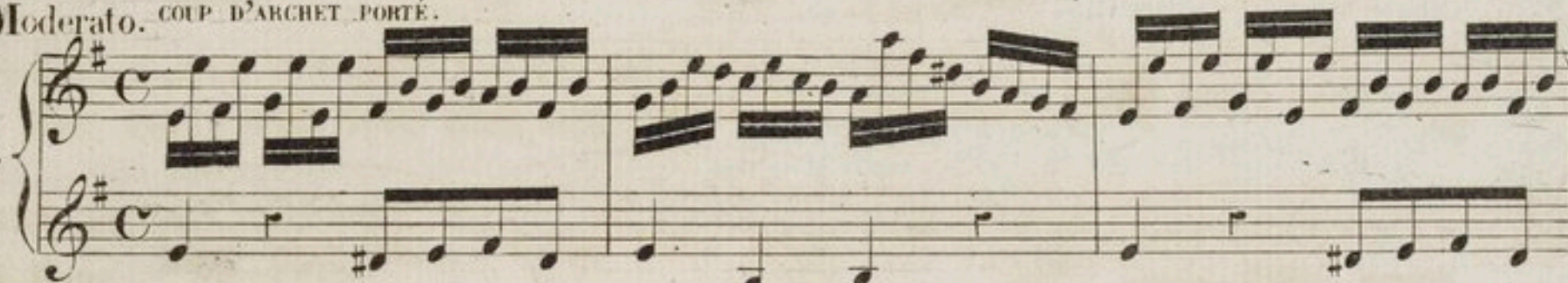
GAMME
en Mi mineur



95. Dans les passages où deux cordes sont attaquées alternativement si la 1^{re} note est la plus basse on commencera en tirant: mais si cette 1^{re} note est la plus haute on commencera en poussant et on continuera toujours à contre archet jusqu'à ce que le trait change et alors pour se remettre on fera les deux dernières notes d'un seul coup d'archet.

Moderato. COUP D'ARCHET PORTÉ.

LEÇON 19.



Moderato

5^e EXERCICE

de notes liées

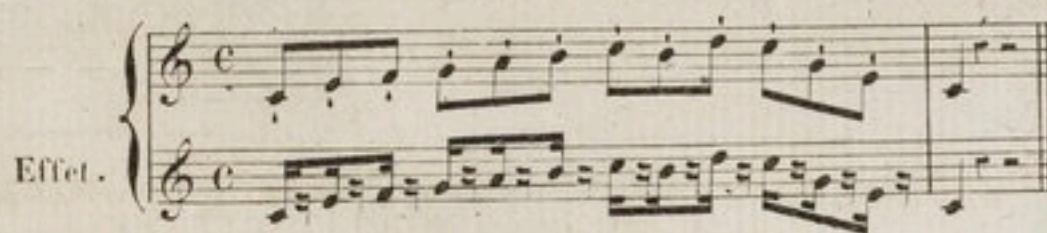
The musical score is written for a single instrument, likely piano, in G major (one sharp) and common time (C). It consists of 10 systems, each with a treble and bass staff. The exercise is titled '5^e EXERCICE de notes liées' (5th Exercise of tied notes) and is marked 'Moderato'. The notation features numerous slurs and ties, indicating a continuous flow of notes across measures. The first system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a few notes. The subsequent systems show more complex patterns of tied notes, often with slurs and ties across measures. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

SECTION 5^{me}

SUR LE MARTELÉ.

96 Ce coup d'archet est ainsi nommé parcequ'il produit véritablement l'effet mat d'un petit coup de marteau.

il s'indique de la manière suivante



I^o Il se fait aux $\frac{3}{4}$ de l'archet vers la pointe.

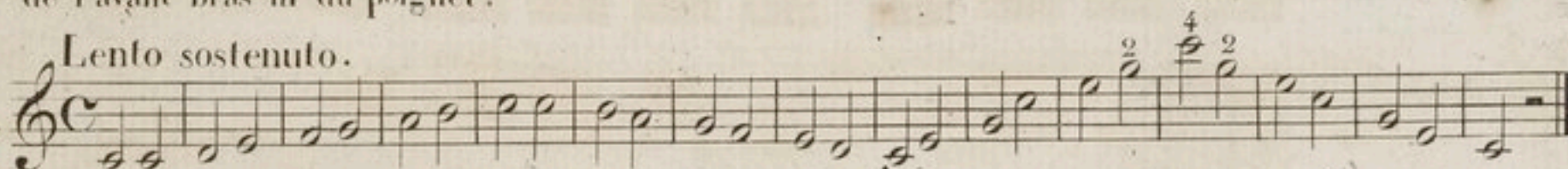
II^o On lui donne peu d'étendue d'archet.

III^o On attaque la corde avec une très grande vivacité.

IV^o On arrête subitement l'archet avant l'expiration totale de la valeur de la note comme dans le coup d'archet porté, mais avec moins d'abandon dans le poignet sans pourtant la moindre raideur ni de l'avant bras ni du poignet.

Lento sostenuto.

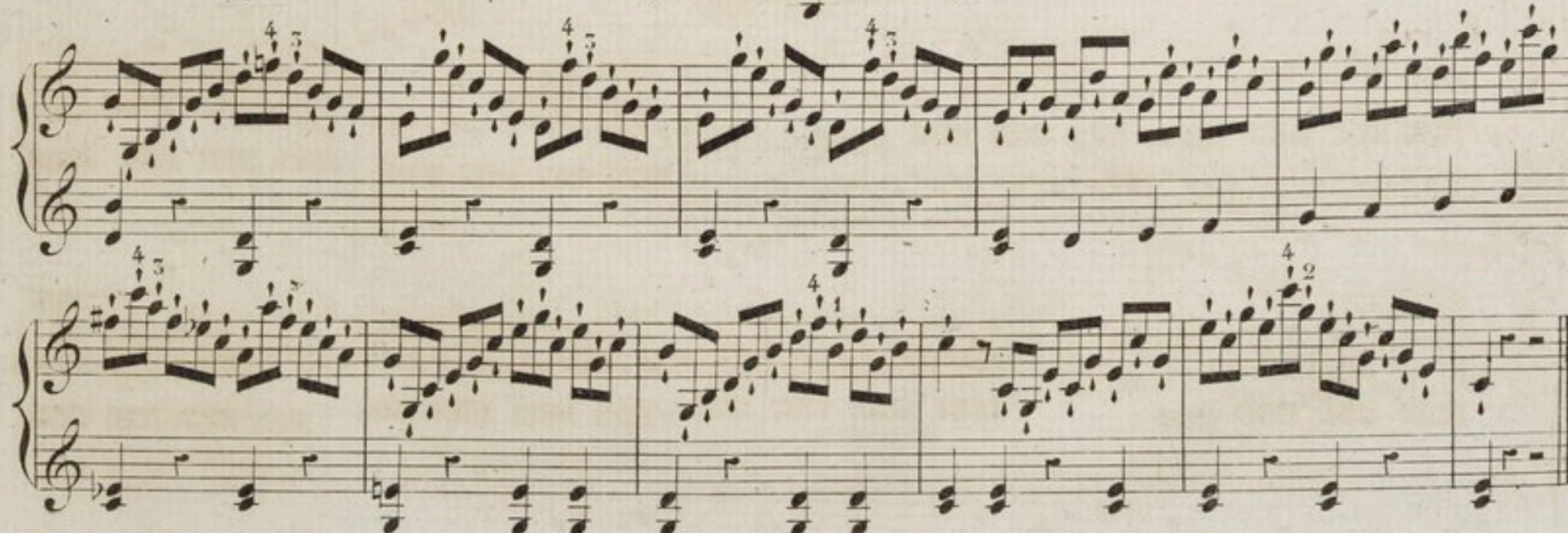
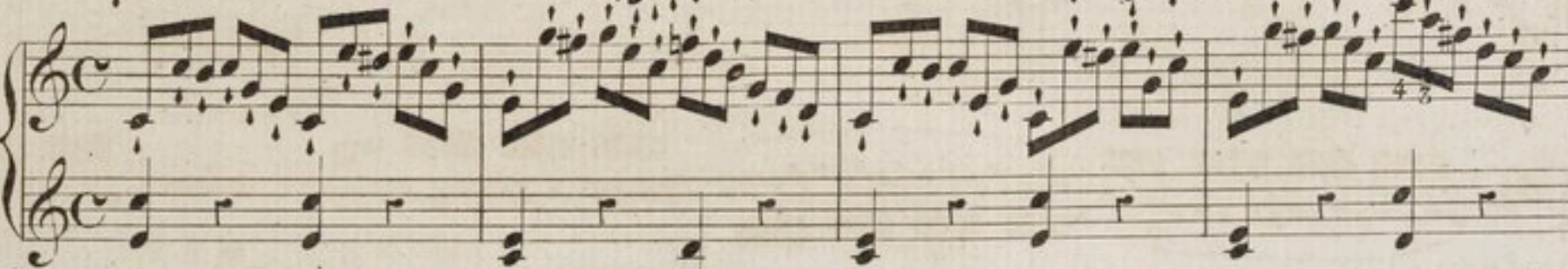
GAMME en Ut.



1^{er} EXERCICE.
du martelé.

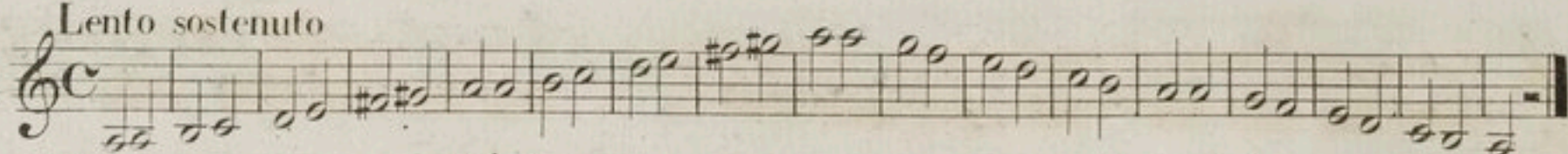


2^d EXERCICE
du martelé.



GAMME
en La mineur

Lento sostenuto



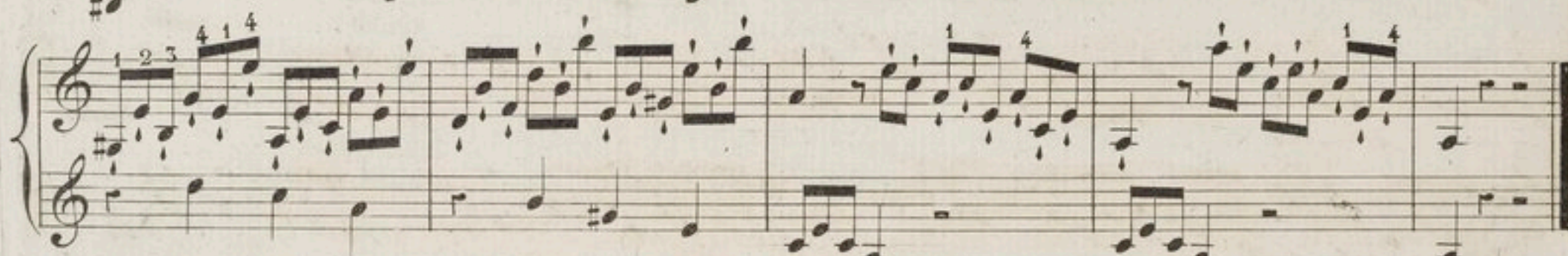
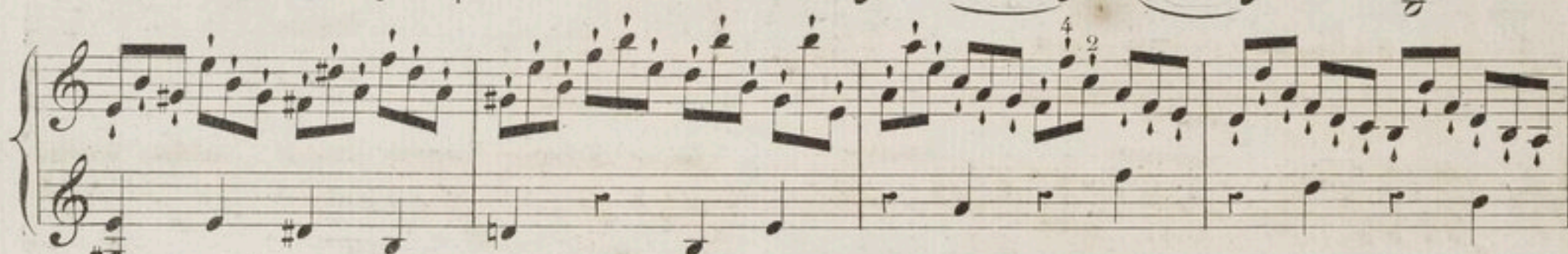
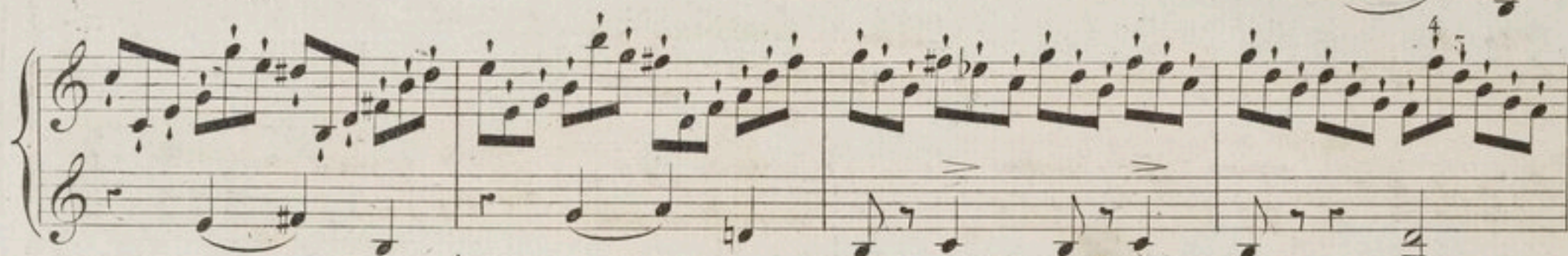
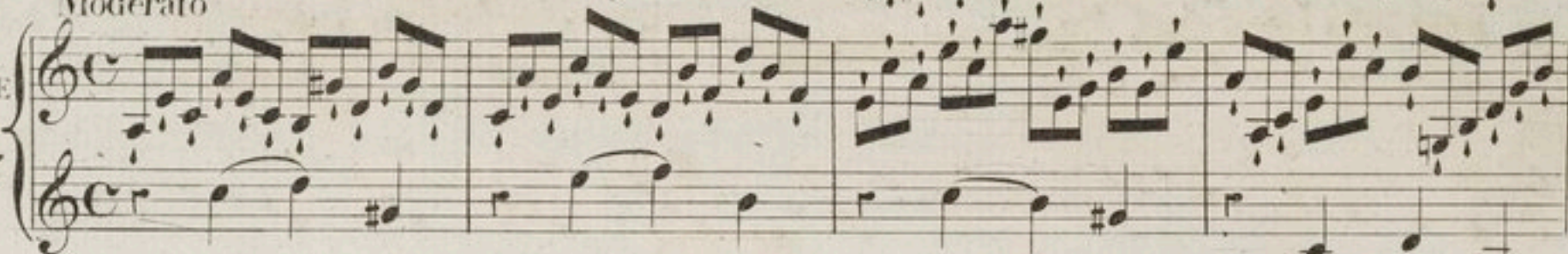
3^e EXERCICE
du martelé

Allegro



4^e EXERCICE
du martelé

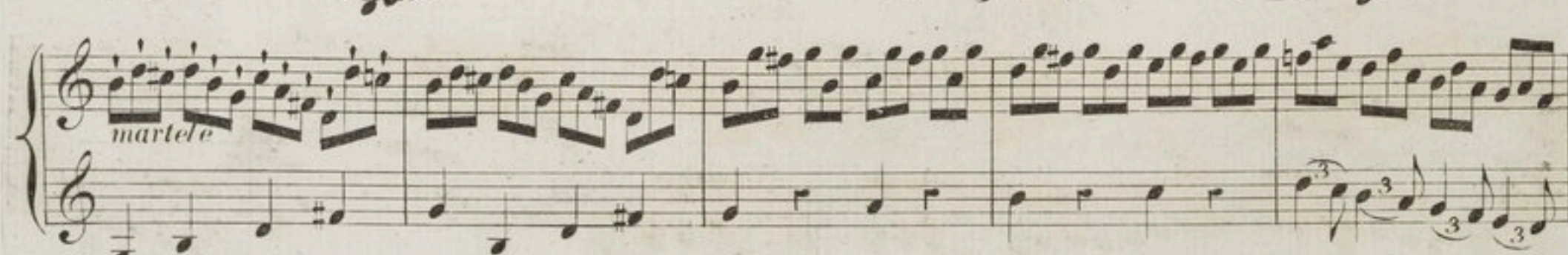
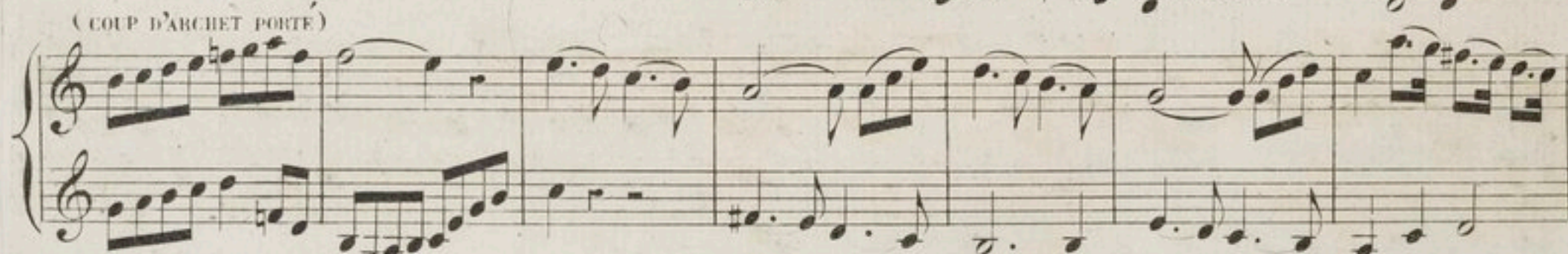
Moderato



LEÇON 20
en Ut
et La mineur

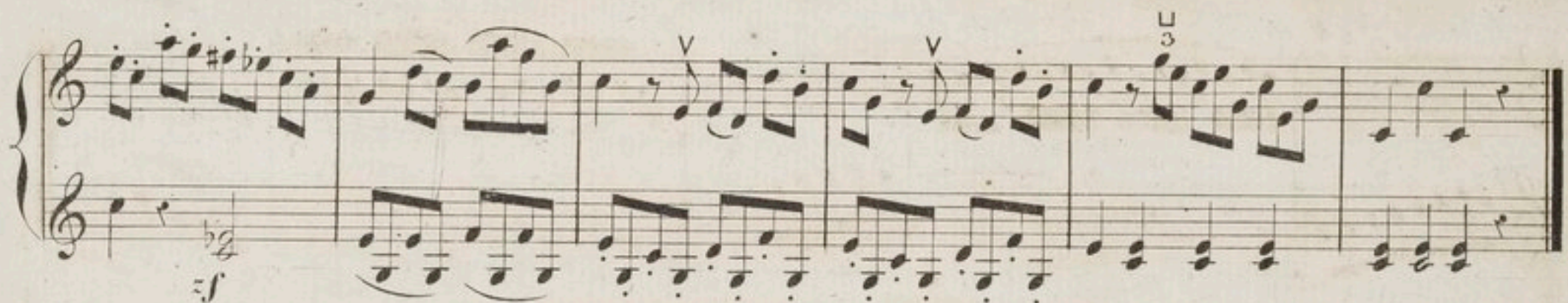
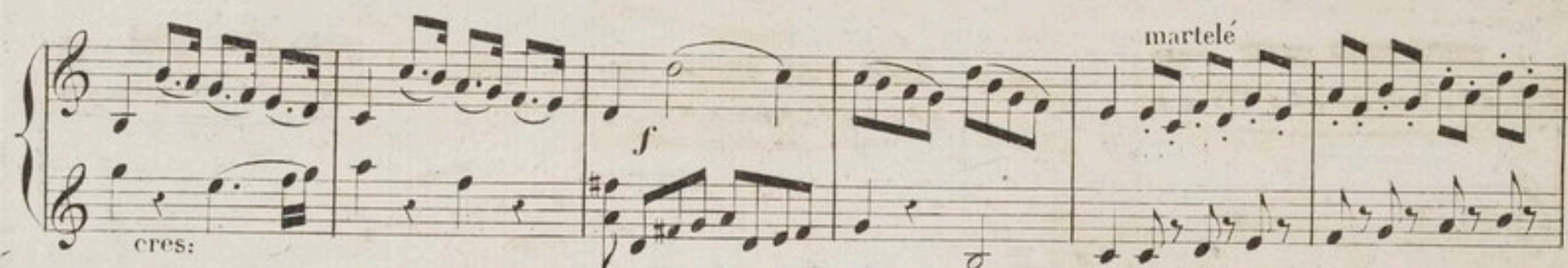
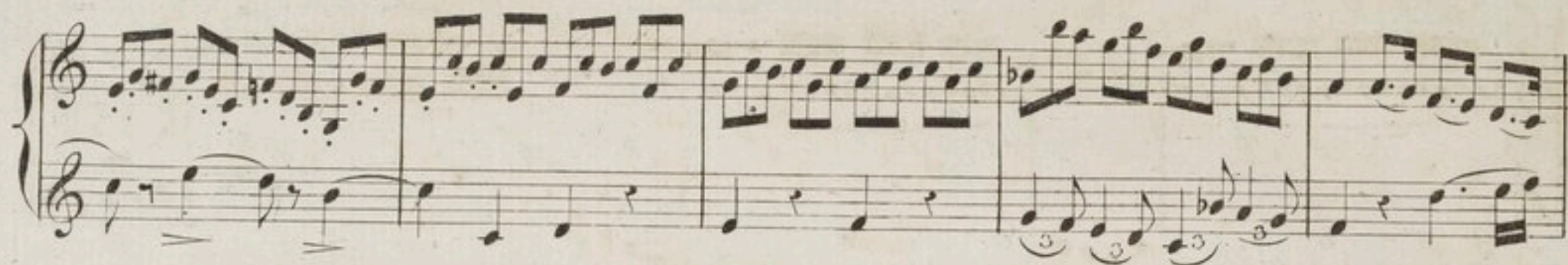
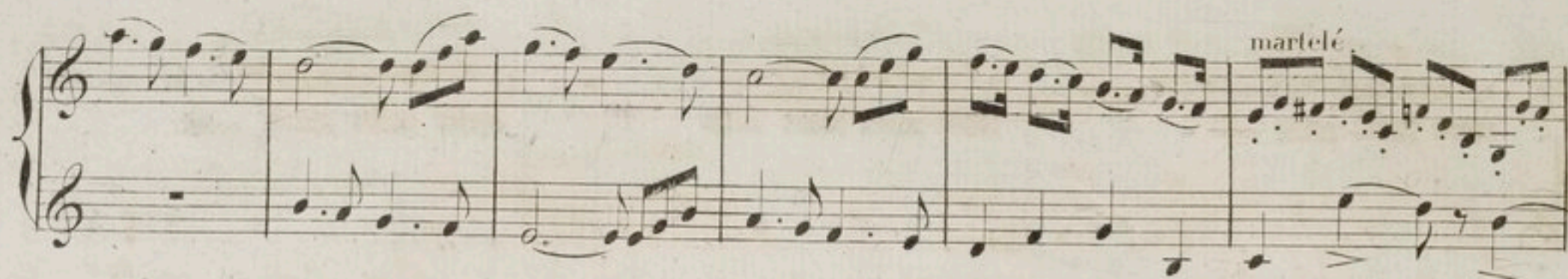
Moderato.

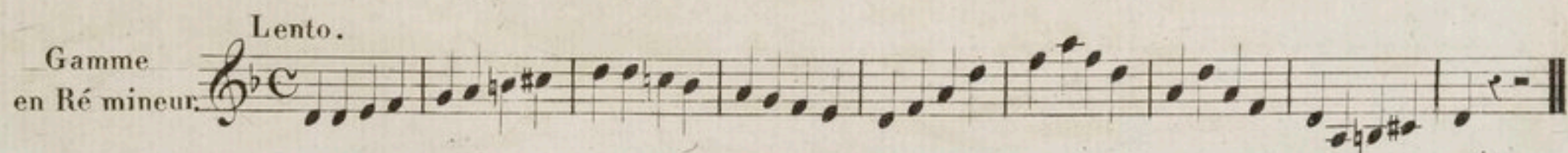
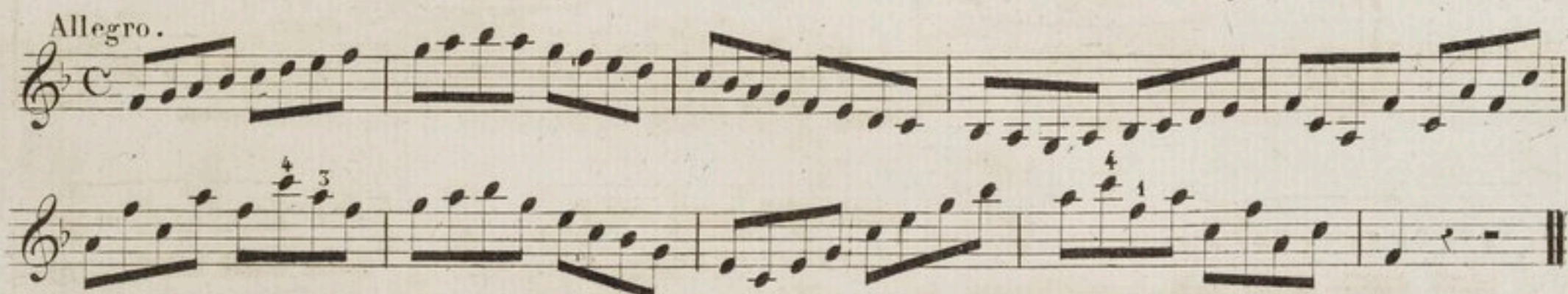
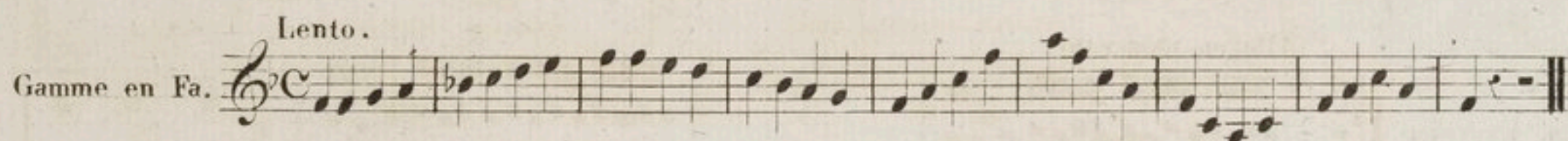
(COUP D'ARCHET PORTÉ)



This page contains eight systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#). The piece features several technical and expressive markings:

- System 1:** The right hand has a *martelé.* marking above the final measure.
- System 2:** The right hand has a *porté.* marking above the first measure.
- System 3:** The right hand has a *porté.* marking above the first measure. The left hand has a *m.v.* marking below the first measure.
- System 4:** The right hand has a *martelé.* marking above the first measure. The left hand has a *m.v.* marking below the first measure.
- System 5:** The right hand has a *cres.* marking below the first measure. The left hand has a *m.v.* marking below the first measure.
- System 6:** The right hand has a *porté.* marking above the first measure.
- System 7:** The right hand has a *porté.* marking above the first measure.





Andante

Leçon 21.

en Fa
et Ré mineur.

The musical score is written for a single instrument, likely a piano, in a 3/4 time signature. The key signature is one flat (B-flat), which is consistent with the key of F major or D minor. The tempo is marked 'Andante'. The piece is titled 'Leçon 21. en Fa et Ré mineur.' The notation includes a variety of rhythmic values, with a significant use of triplets throughout. The first system begins with a treble clef and a bass clef, both with a 3/4 time signature. The music is written in a single system of two staves. The second system includes a repeat sign. The final system ends with a double bar line.

Andante.

7^{me} Exercice

de notes liées.

The musical score is written for piano and consists of eight systems. Each system contains a treble staff and a bass staff. The time signature is 3/4, and the tempo is marked 'Andante.' The title '7^{me} Exercice de notes liées.' is written at the top left. The music features intricate sixteenth-note passages in the right hand and a more straightforward accompaniment in the left hand. The piece ends with a double bar line in the eighth system.

Lento.
Gamme en Si $\flat$.

Allegro.

Lento.
Gamme en Sol mineur.

Allegro.

SECTION 4^e.

SUR LE COUP D'ARCHET POUR LES NOTES POINTÉES.

97. Quand on trouve deux notes dont la 1^{re} est plus longue que la 2^e comme par ex:

Si on arrive naturellement en tirant sur la 1^{re} on poussera la 2^e et si on arrive naturellement en poussant sur la 1^{re} on tirera la 2^e. Les deux manières doivent être exercées.

98. Il en est une troisième dont on fait grand usage, surtout lorsqu'il y a une longue suite de ces notes de valeur inégale et que le jeu doit avoir plus de force.

Elle consiste à faire la note pointée et celle qui la suit dans un même coup d'archet par exemple:

il faut donner beaucoup d'archet à la 1^{re} note et faire la 2^e avec un léger coup de poignet.

On travaillera la leçon suivante dans les trois manières.

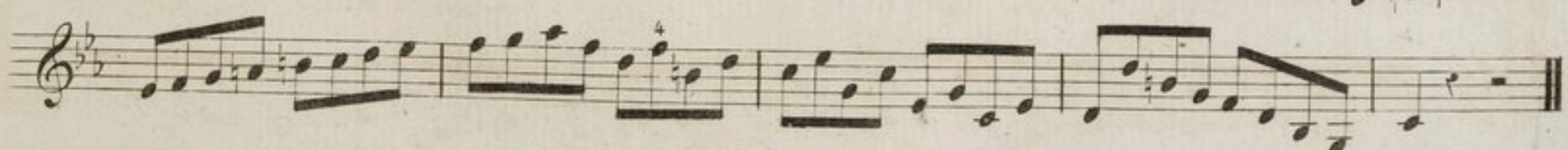
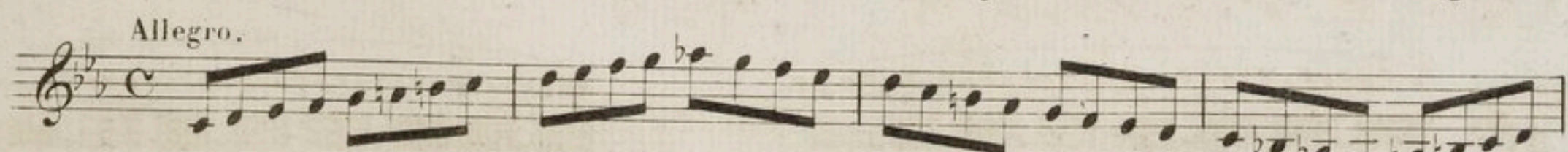
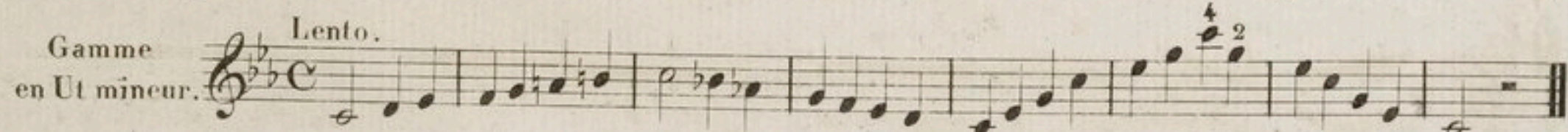
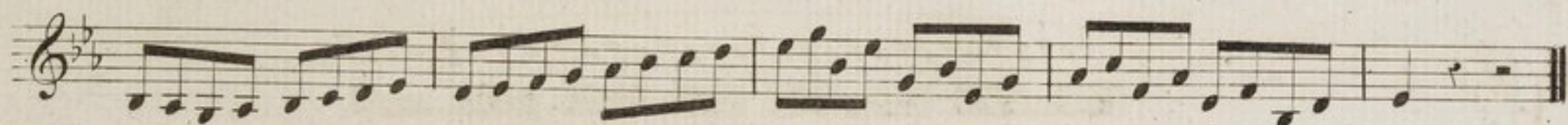
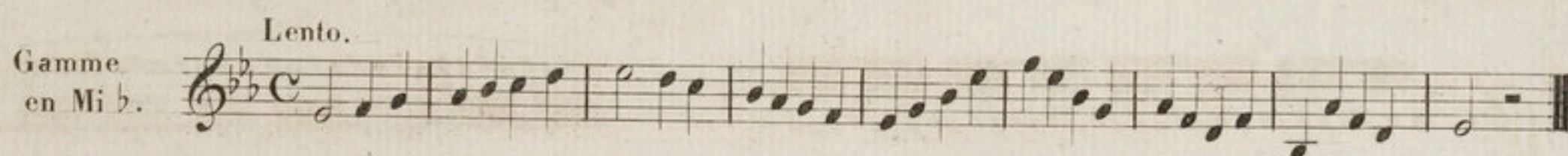
Allegretto.
Leçon 22.
en Si $\flat$ et Sol mineur.

This page contains eight systems of musical notation for piano accompaniment. Each system is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth system.

Moderato.

8^{me} Exercice
de notes liées.

The musical score is written for piano and consists of eight systems. Each system contains two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Moderato.' The title '8^{me} Exercice de notes liées.' is written to the left of the first system. The music features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and eighth-note accompaniment. The piece ends with a final cadence in the eighth system.



99. L'élève jouera d'abord la partie supérieure dans la leçon suivante et puis la partie inférieure en détaché et en martelé.

Leçon 23.
En Mi $\flat$
et Ut mineur.

Moderato.

C.G.856.

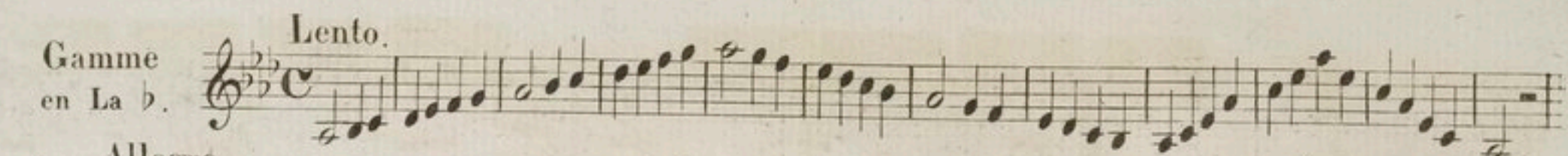
Moderato.

9^{me} Exercice

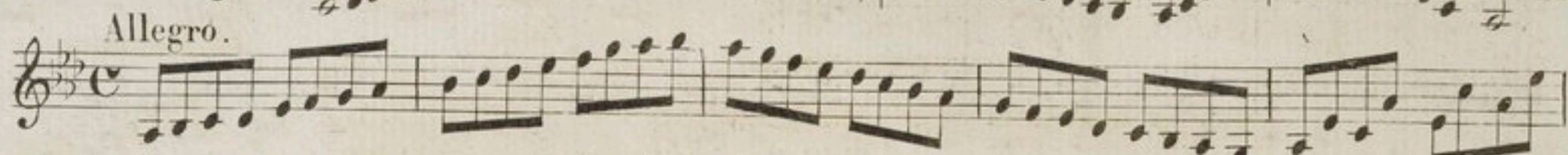
de notes liées.

Gamme
en La $\flat$.

Lento.

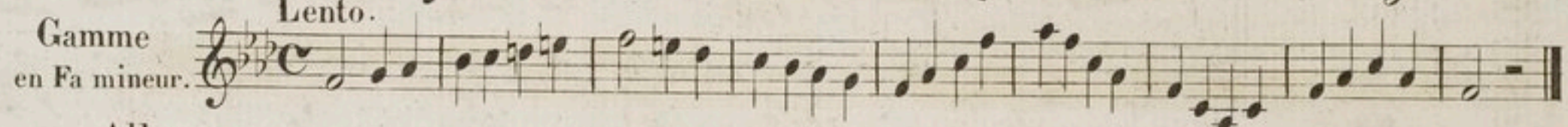


Allegro.



Gamme
en Fa mineur.

Lento.



Allegro.

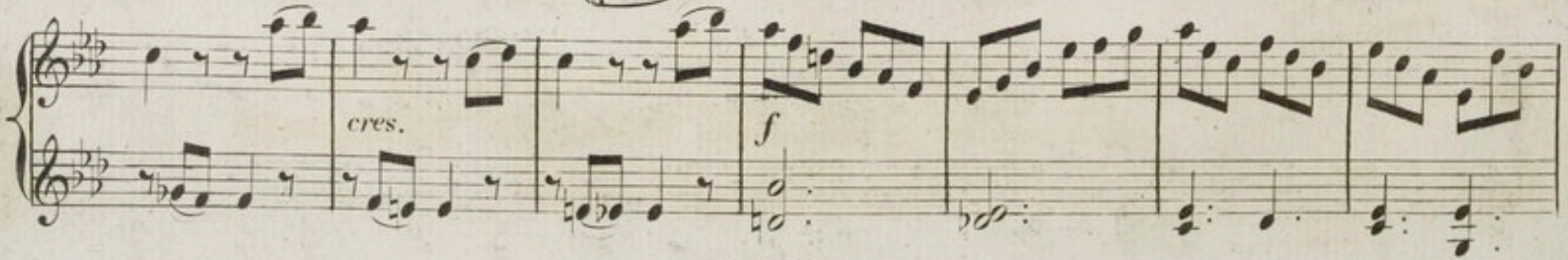
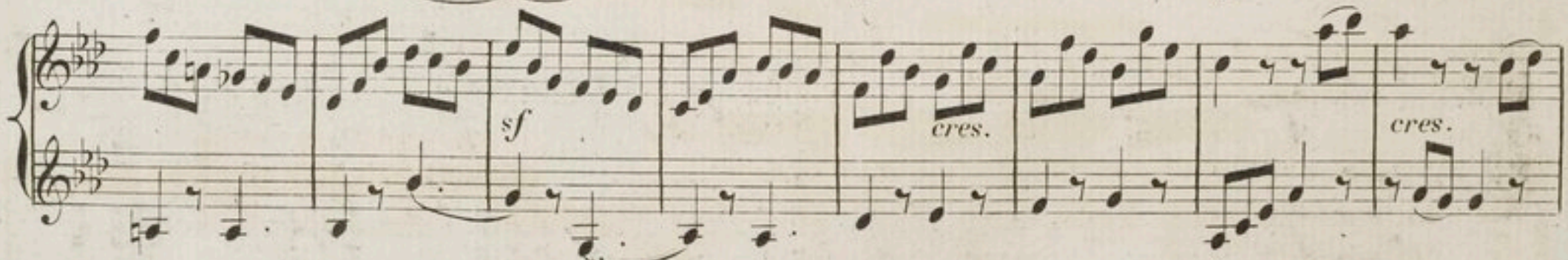
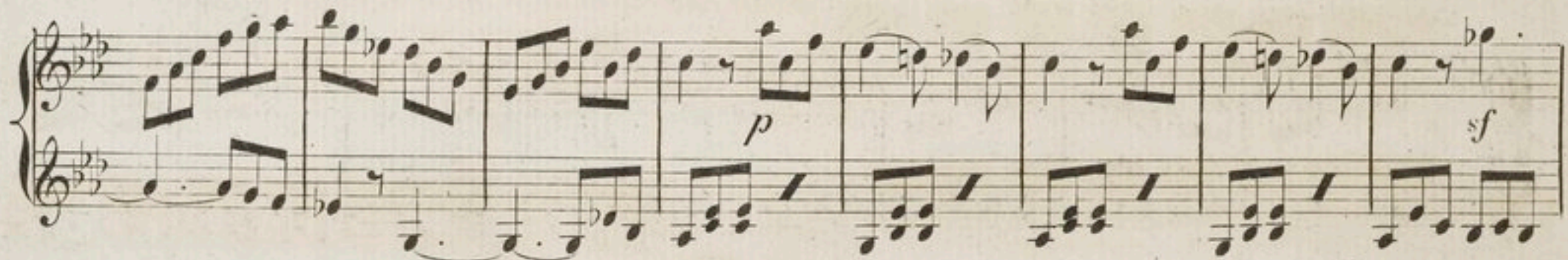
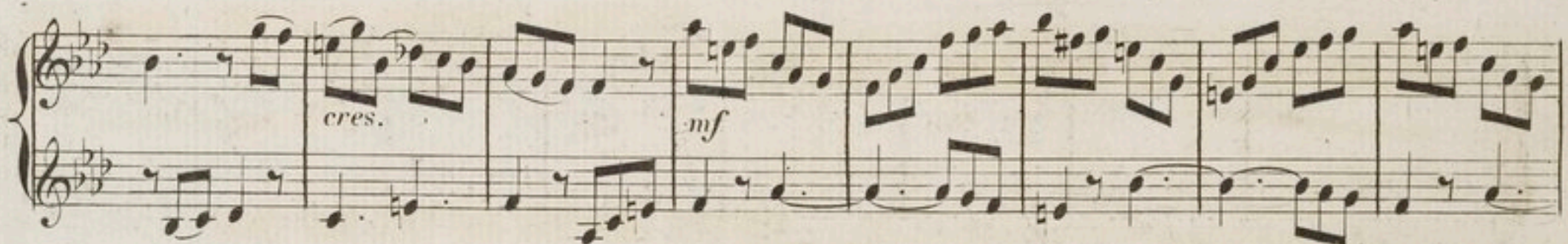
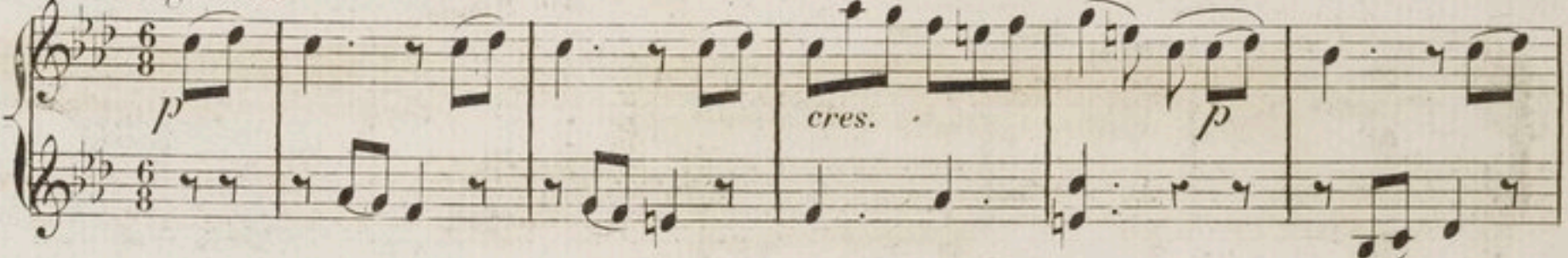


Allegretto.

LEÇON 24

en Fa mineur.

et La $\flat$.



This page of musical notation, numbered 75, contains eight systems of staves. The music is written in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics used are *p* (piano), *cres.* (crescendo), *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), *dim.* (diminuendo), *rall.* (rallentando), and *f* (forte). A tempo change is indicated by the marking "4^o Tempo." in the fourth system. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth system.

p *cres.* *p*

cres. *p* *mf*

ff *rall.* *dim.* *p* *cres.* *p*

cres. *mf*

p

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

f

C.C.856.

Moderato.

10^e Exercice

des notes liées.

The musical score is written for piano and consists of ten systems. Each system contains two staves: a treble staff for the right hand and a bass staff for the left hand. The right hand plays a continuous, rapid sequence of eighth notes, creating a dense texture. The left hand provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Moderato.' and the exercise is titled '10^e Exercice des notes liées.'

This page of musical notation, numbered 77, contains ten systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand staff, with a treble clef on the right and a bass clef on the left. The right hand (treble clef) plays a continuous, rapid sixteenth-note pattern, while the left hand (bass clef) plays a slower, more melodic line with occasional rests. The notation is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The page is numbered 77 in the top right corner.

Complément des Gammes en usage
à exécuter d'abord lentement et ensuite en coup d'archet porté et en martelé.

Si majeur. Ut b majeur.

Sol # mineur. relatif de Si maj.
La b mineur. relatif d'Ut b maj.

Fa # majeur. Sol b majeur.

Ré # mineur. relatif de Fa # maj.
Mi b mineur. relatif de Sol b maj.

Ut # majeur. Ré b majeur.

La # mineur. relatif d'Ut # maj.
Si b majeur. relatif de Ré b maj.

L'intonation des deux gammes réunies par { est la même pour les instrumens dont les notes sont déterminées ou fixes tels que le piano ou l'orgue; mais elle diffère sensiblement sur le violon ou la basse qui par l'obligation de former leurs sons, peuvent en modifier le rapport à l'infini.

Il n'entre point dans le plan de cet ouvrage de dissenter sur la nature et la quantité de cette différence, d'autant plus que l'on ne doit en tenir compte que lorsque l'ensemble de l'harmonie est entièrement produit par des instrumens à sons variables et que dès qu'un seul instrument à sons fixes s'y mêle, on doit plutôt s'appliquer à la faire disparaître sous peine de rendre l'intonation insupportable; il nous suffit de la constater afin d'éviter aux élèves une surprise qui pourrait le jeter dans une fâcheuse perplexité en les faisant douter de la justesse de leur propre oreille.

SECTION 3^{me}

SUR LE SAUTILLÉ.

101 On appelle ainsi le coup d'Archet qui se fait tout à fait dans le milieu de l'archet avec une légèreté et une souplesse de poignet telles que la Baguette articule chaque note en sautillant sur la corde par sa propre élasticité.

102 Ce coup d'archet ne se fait que dans les mouvemens vifs et doit s'exercer un peu plus bas que le milieu de l'Archet vers la hausse.

Allegretto.

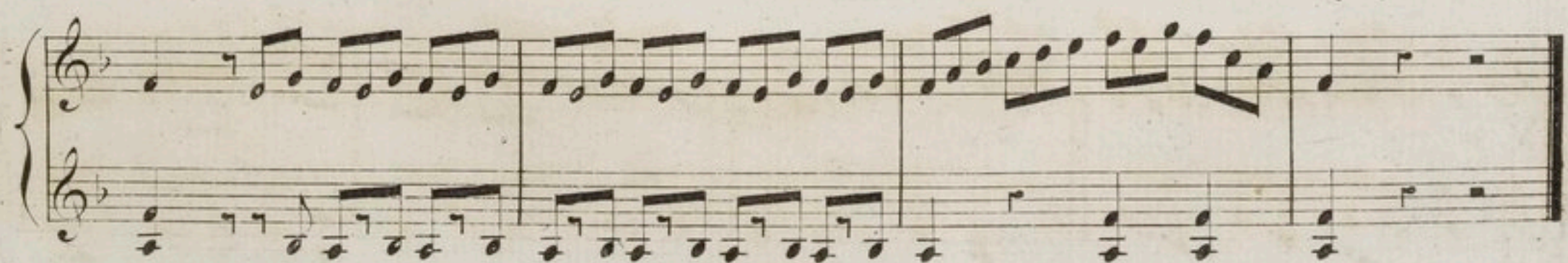
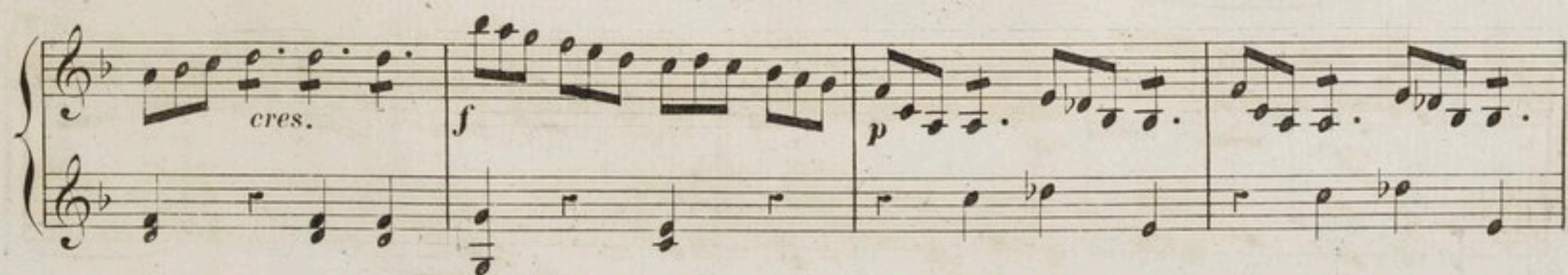
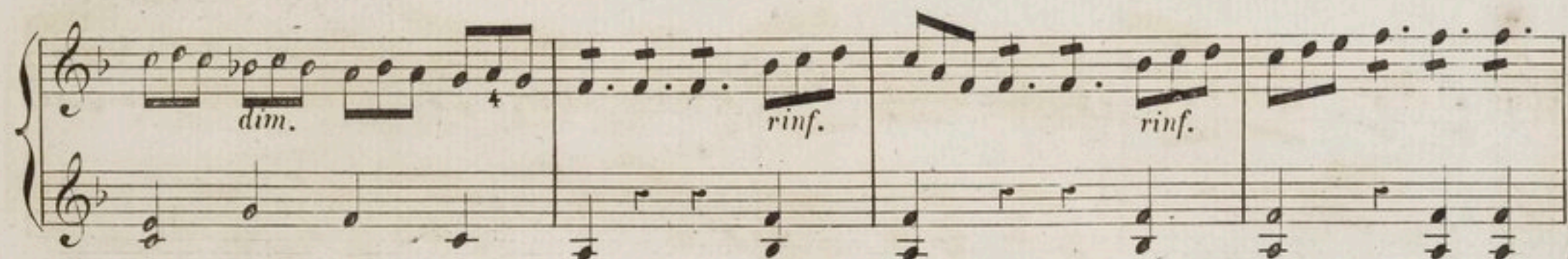
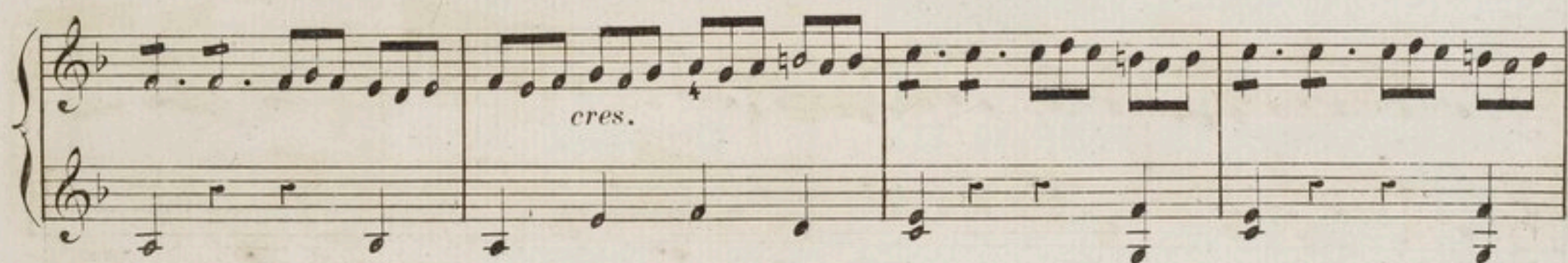
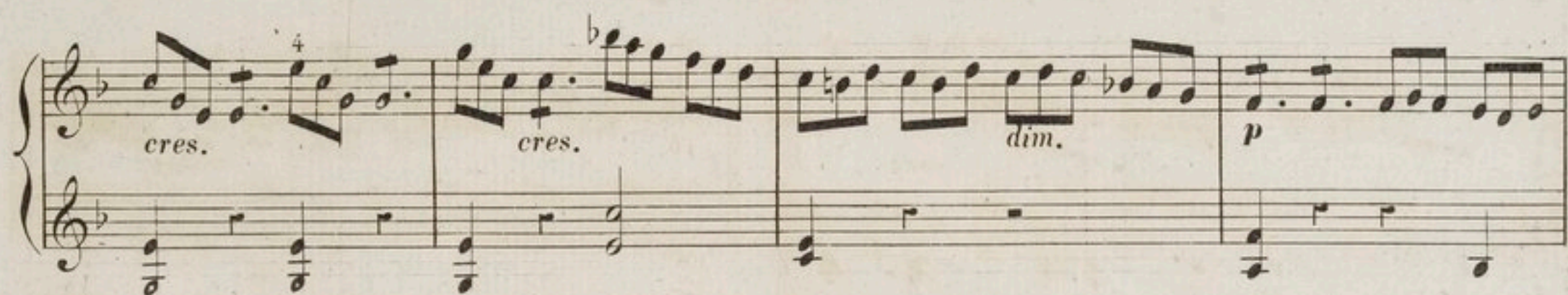
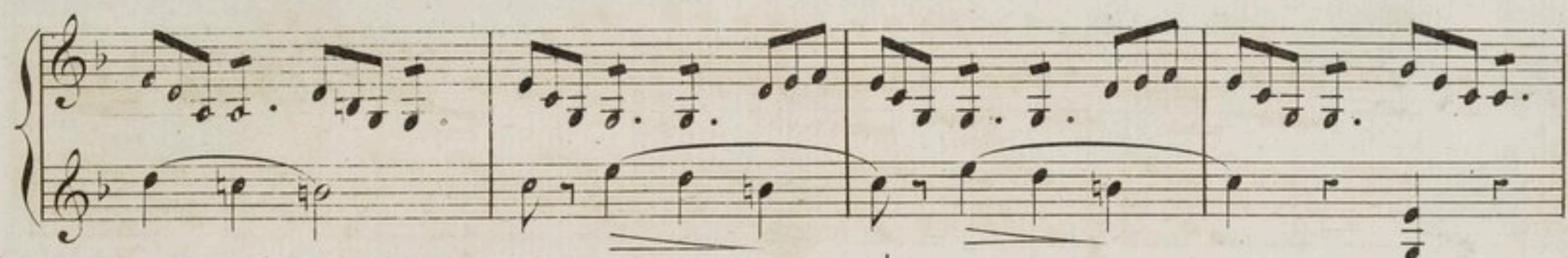
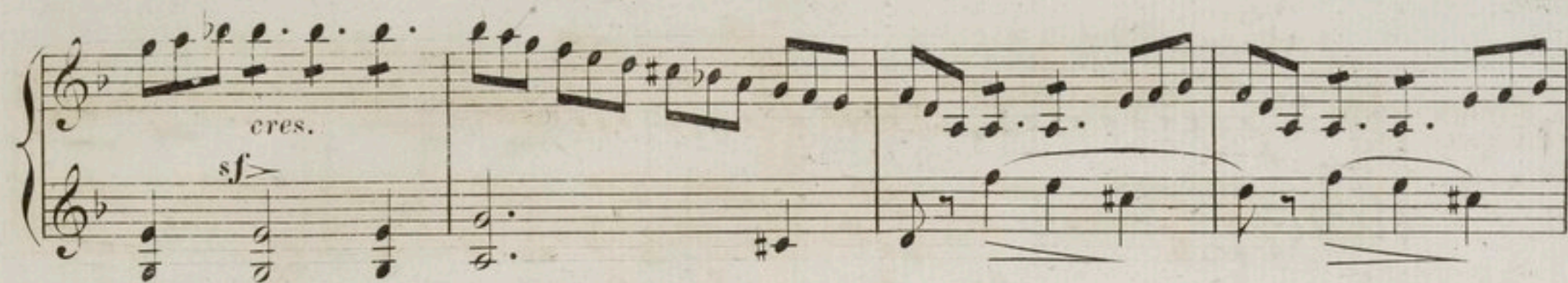
Exercice
N^o 4.

The musical score for Exercise No. 4 is written for violin and piano. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegretto'. The violin part is characterized by rapid sixteenth-note runs, often beamed in groups of four. The piano accompaniment features a mix of chords and moving lines, with some measures marked 'sf' (sforzando). The exercise is divided into six systems, each containing a violin staff and a piano staff. The final system ends with a double bar line.

Allegro.

Exercice
N^o 2.

The musical score for Exercise N° 2 is written for piano and treble staves. It begins with a treble staff containing a triplet of eighth notes, marked *p*. The piano staff provides a simple harmonic accompaniment. The first system includes a *cres.* marking. The second system features a *dim.* marking in the treble and *p* and *rinf.* markings in the piano. The third system includes a *cres.* marking, a *f* dynamic, and a *dim.* marking. The fourth system includes a *cres.* marking. The fifth system includes a *p* marking. The sixth system includes a *cres.* marking. The seventh system includes a *p* marking. The eighth system includes a *cres.* marking and a *sf* marking. The score concludes with a double bar line.



Exercice.
N^o 3.

Vivace.

The musical score is written for piano and violin in 3/4 time, marked 'Vivace'. The piano part is in the left hand and the violin part is in the right hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of seven systems of two staves each. Dynamics include *cres.* (crescendo), *m.v.* (moderato vivace), *sf* (sforzando), and *rinf.* (rinfacciato). Articulations include accents and slurs. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

cres.

dim. *m.f.*

cres. *m.f.*

rinf.

rinf. *dim.* *rinf.*

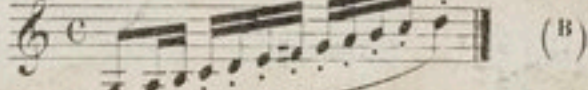
dim.

dim.

SECTION. 6^e.

SUR LE STACCATO.

103. Le Staccato consiste en une suite de notes séparément articulées dans un même coup d'Archet.

En voici l'indication  (B)

104. Pour le travailler avec fruit il faut:

I^o Serrer un peu la baguette entre le Pouce et l'Index:

II^o Tenir l'Archet à la corde, mais sans pesanteur:

III^o Donner un léger coup de Poignet à chaque note:

IV^o Arrêter subitement l'Archet aussitôt que le coup de poignet est donné:

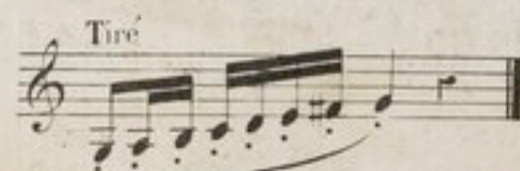
V^o Employer le moins d'Archet possible: (C)

VI^o L'exercer d'abord bien lentement et n'en accélérer le mouvement que peu à peu.

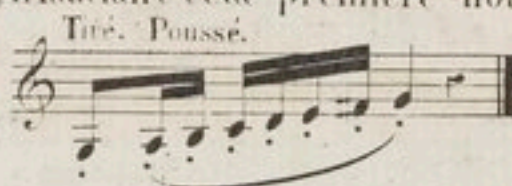
105. Le Staccato de cette manière peut se faire en tirant et en poussant mais on le fait plus souvent en poussant parcequ'il est plus léger.

106. Il arrive souvent que la 1^{re} note d'un trait est plus longue.

107. Si le Staccato est en tirant on fait tout dans un même coup d'Archet



108. Mais si le Staccato est en poussant, il faut faire cette première note en tirant et n'articuler en poussant que les notes d'égale valeur.



Exercices du staccato articulé par le poignet.

(d)

N^o 1. 

N^o 2. 

N^o 3. 

N^o 4. 

(B) Cette indication est la même que celle des *notes portées* V. § 68 et 69 Art. V. Il n'y a que le mouvement qui détermine le quel des deux coups d'Archet elle désigne; s'il est lent ce sont des *notes portées*; s'il est accéléré ce sera du *Staccato*, telle est l'indication adoptée. Mais ne serait il pas plus convenable de designer le Staccato par des points allongés surmontés de la liaison? par Ex: 

(C) Si on lui donnait trop de longueur, ce coup d'Archet perdrait son accent et prendrait celui des *notes portées*.

(D) L'indication supérieure est pour le Staccato en tirant; et l'indication inférieure est pour le Staccato en poussant conformément à la règle que nous venons de donner aux § 106, 107 et 108.

Nº5. *Tiré.*
Tiré Poussé.

Nº6. *Tiré.*
Tiré Poussé.

Nº7. *Tiré.*
Tiré Poussé.

Nº8. *Tiré.*
Tiré Poussé.

Nº9. *Tiré.*
Poussé.

Nº10. *Tiré.*
Poussé.

Nº11. *Tiré.*
Poussé.

The page contains eleven musical exercises, numbered 5 through 11. Each exercise is presented on two staves. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The exercises consist of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. Slurs and accents are used to indicate phrasing and emphasis. The exercises are labeled 'Tiré' and 'Tiré Poussé' or 'Poussé'.

109. Il y a un autre coup d'archet qui a beaucoup d'analogie avec le *staccato* et qu'on pourrait appeler *staccato élastique*. Les anciens violinistes l'employaient fréquemment, *Paganini* l'a remis en usage.

110. Il consiste à se prévaloir de l'élasticité de la baguette pour articuler chaque note par un léger sautillerment de l'Archet.

111. Il se fait plus généralement en *tirant*. Pour le réussir il faut :

I^o Tenir l'Archet faiblement en laissant le petit doigt légèrement appuyé sur la baguette.

II^o Jeter l'Archet sur la corde et le laisser rebondir par son élasticité même.

III^o Lever ou faire tomber les doigts de la main gauche précisément à chaque bond de l'archet.

112. Ce mécanisme est fort difficile surtout en changeant de corde. On fera bien d'exercer ce genre de *staccato* d'abord sur une seule corde, et lorsqu'après quelque tems d'étude, les doigts se seront bien mis en rapport de vitesse avec les bonds de l'archet, on essaiera de passer d'une corde à l'autre.

113. On conçoit aisément que ce genre de *staccato* ne peut s'employer que dans un mouvement très rapide.

En voici quelques exercices.

N.B. Nous avons donné ici ce genre de *staccato* pour compléter le chapitre; mais nous conseillons aux élèves de ne l'exercer que lorsqu'ils seront arrivés à un certain degré de force.

Exercices sur le *staccato élastique*.

N°1. *Staccato élastique* sur une seule corde, mouvement très rapide.

N°2. *Staccato élastique* sur une seule corde, mouvement très rapide.

N°3. *Staccato élastique* sur une seule corde, mouvement très rapide.

N°4. *Staccato élastique* sur une seule corde, mouvement très rapide.

N°5. *Staccato élastique* sur une seule corde, mouvement très rapide.

N°6. *Staccato élastique* sur une seule corde, mouvement très rapide.

114. On fait souvent usage de ce coup d'archet pour les Arpeges. (e) Il se fait alors en *poussant* comme en *tirant*.

EX: *Arpeges* sur une seule corde, mouvement très rapide.

(e) Voyez l'article sur l'Arpège.

CHAPITRE VIII

SUR LES DIFFÉRENTES POSITIONS DE LA MAIN.

115. Toutes les gammes et toutes les leçons que nous avons données jusqu'ici ont été circonscrites entre

116. La simple inspection de la longueur de la touche fait comprendre que n'est point la note la plus é-

levée du diapason du Violon; au contraire ce Diapason s'étend de

notes plus haut; mais il est évident que les notes qui dépassent
ne peuvent se pren-

117. Chaque série de sons qu'on peut faire sans déplacer la main s'appelle une position.

Ainsi on appelle 1^{re} position la série....

118. Pour arriver plus haut il faudra porter la main un degré plus en avant vers le chevalet. On perdra alors le son de la 4^e corde vide et le 1^{er} doigt occupera la place que tenait le 2^e et ainsi de suite.

119. Ce déplacement constitue la 2^e position qui s'étend..

120. En avançant encore la main d'un degré on prend la 3^e position qui s'étend.....

121. La 4^e position s'étend.....

122. On doit observer que lorsqu'on est arrivé à cette 5^e position la main se trouvant avancée d'une 5^e on exécute sur la 4^e corde avec les mêmes doigts les notes qui à la 1^{re} position étaient sur la 3^e corde.

123. On observera également qu'à cette 9^e position on trouve sur la 4^e corde avec les mêmes doigts les notes qui à la 1^{re} position étaient sur la 2^e corde.

1^{re} 4^e corde 3^e 2^e chanterelle

2^e 3^e 4^e 5^e 6^e 7^e 8^e 9^e 10^e 11^e

POSITIONS

124 La série des sons s'élevant d'un degré à chaque position ascendante, il est évident qu'un morceau de musique donné peut s'exécuter une 2^{de} une 5^{ce} une 4^{te} et plus haut avec la plus grande facilité; il s'agit pour cela de changer seulement de position en conservant le même rapport de placement entre les doigts.

125 Ainsi soit par exemple la petite leçon suivante en Si $\flat$ à la 1^{re} position.

Allegro.

2+2 4

126 Si on avance la main à la 2^{de} position toutes les notes se trouvant un degré plus haut, la leçon sera transposée en Ut.

[illegible]

127 La leçon sera transposée en ré si on avance la main à la 3^e position.

5^e Position.

2425

421

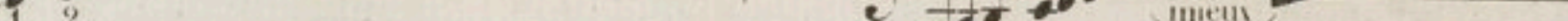
(*)

128 Mais les morceaux de musique sont rarement disposés de manière à pouvoir être exécutés à une seule position.

129 De là résultent deux difficultés: la 1^{re} consiste à passer d'une position à l'autre et la 2^e consiste à trouver les meilleures positions à prendre pour exécuter un passage donné.

151. Ainsi, lorsque de la tête on se penche en avant, on tâchera de faire avec la main le moins de mouvement possible.

151 Ainsi lorsque de la 1^e position on doit aller à la 2^e, il faut glisser la main en avançant le 1^r doigt de préférence à l'occasion ou les deux notes prises successivement avec ce 1^r doigt ne forment que demi ton.

Ex: 

Pour descendre de la 2^e à la 1^{re} position on suivra le procédé inverse.

132 Quand il s'agit d'aller de la 1^{re} position à la 3^e il faut déplacer la main en observant l'ordre de doigts 1, 2, 1, 2.

153 Pour descendre on suivra l'ordre de doigts inverse 2.1.2.1.

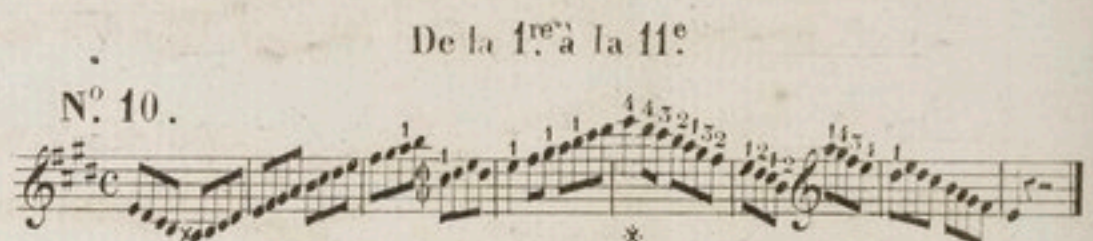
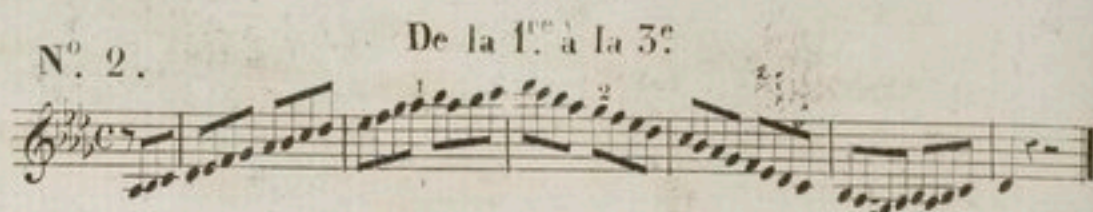
Ex:  Musical notation for Exercise 1, showing a sequence of notes with fingerings and positions. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The exercise consists of a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings indicated by numbers 1-4 above the notes. The positions are labeled as 3^d Position and 1st Position.

(★) Au chapitre sur le prélude 5^e partie de la méthode on trouvera un exemple analogue à celui-ci qui peut également se jouer à toutes les positions et que nous n'avons pas placé ici parcequ'il est trop difficile.

GAMMES À DES POSITIONS DISSEMBLABLES,
OU D'UNE POSITION IMPAIRE À UNE POSITION PAIRE.



GAMMES À DES POSITIONS SEMBLABLES,
OU D'UNE POSITION IMPAIRE À UNE AUTRE IMPAIRE.



140. Avant d'entrer dans les détails qu'exige la 2^{me} difficulté à vaincre (celle qui consiste à choisir le meilleur doigté) Nous donnerons quelques exercices, ou petites leçons dont le but unique, est de familiariser l'Elève avec les positions les plus usuelles.

(G) Dans toutes ces gammes à des positions dissemblables, les chiffres placés inférieurement aux notes, indiquent le doigté pour arriver à la note extrême par l'extension du 4^e doigt. Ce doigté est préférable; lorsque la position n'est que transitoire comme dans ces gammes. Les chiffres placés supérieurement aux notes, indiquent le doigté meilleur à prendre, quand la position extrême doit avoir quelque fixité par la nature de la mélodie qui pourrait suivre. On doit exercer également l'un et l'autre de ces doigtés.

(1) Le signe 8^{ve} signifie que toutes les notes soumises aux petits points, doivent être jouées une Octave plus haut. Cette transposition cesse lorsqu'on arrive le mot *LOCO* qui veut dire, *EN PLACE*.

(J) Le signe ♩ à la même signification que le précédent, et son effet se prolonge jusqu'à ce qu'on trouve la clef ♩ .

(xx) Les doigtés exceptionnels que nous avons indiqués pour descendre des positions extrêmes dans les gammes N^o 10 et 11, sont préférables à cause de la grande proximité des notes entr'elles.

Le doigté en sera souvent incommode; qu'on ne perde pas de vue que c'est purement comme difficulté à vaincre que nous les présentons.

Leçon
à la 1^{re} position.

La même
à la 2^e position.

Accompagnement.

Leçon
à la 1^{re} position.

La même
à la 2^e position.

La même
à la 3^e position.

Accompagnement.

Leçon.
à la 1^{re} position.

id
à la 2^e position.

id
à la 3^e position.

id
à la 4^e position.

Accompagnement.

Leçon.
à la 1^{re} position.

id.
à la 2^e position.

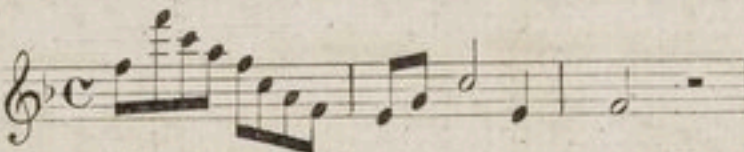
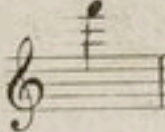
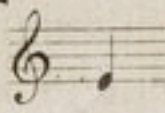
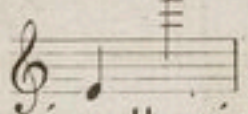
id.
à la 3^e position.

id.
à la 4^e position.

id.
à la 5^e position.

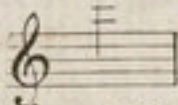
Accompagnement.

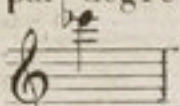
- 141 Remarquez que le doigté de la 1^{re} position est identique avec celui de la 5^{me}. Arrivé à cette dernière position on ne fait que transporter sur la 4^{me} corde ce que l'on jouait sur la 3^{me} et ainsi de suite.
- 142 La même chose a lieu entre la 2^{me} et la 6^{me} position entre la 3^{me} et la 7^{me} position &c.
- 143 De sorte que ce n'est qu'entre les quatre premières positions qu'il y a véritablement dissemblance dans le rapport des doigts avec les notes.
- 144 En travaillant les quatre dernières petites leçons dans les différentes positions indiquées, on a dû s'apercevoir que certains passages qui étaient très difficiles dans telle position, devenaient faciles dans telle autre; cela nous fournit l'occasion de parler du choix des positions pour exécuter un trait donné.
- 145 Pour trouver la position convenable à un trait quelconque, il faut avant tout en rechercher les limites: c'est à dire voir quelles sont les notes extrêmes à l'aigu et au grave; puis en comparant ces limites à celles des différentes positions indiquées dans le tableau page 87, on choisira celle qui embrasse l'étendue du trait à faire.

Dans l'exemple suivant:  j'observe que la note la plus élevée est  et la note la plus basse  je cherche dans le tableau des positions celle qui embrasse l'étendue  je vois que c'est la 5^{me} j'en conclus que ce doit être la véritable position du passage donné. cette règle est générale pour tous les traits qui embrassent l'étendue entière de la position.

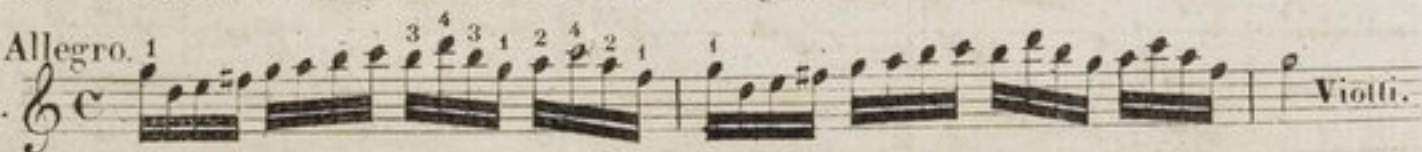
- 146 Il arrive plus fréquemment que les passages n'embrassent pas toute l'étendue de la position du côté des basses;
- 147 Alors si la note la plus élevée procède par degré, elle sera presque toujours la note extrême de la position.
- 148 Mais si cette note procède par saut, comme elle peut se prendre par extension, la position sera alors souvent d'un degré plus bas.

Voici des exemples des deux cas. 

Dans le 1^{er} de ces deux exemples j'observe que le  est la note extrême; et comme cette note est la plus élevée de la 5^{me} position, j'en conclus que cette position est celle qui convient au passage, d'autant plus que ce Fa descend par degré sur le Mi.

Dans le 2^e exemple je vois que le  note extrême est pris et quitté par saut; cela me fait penser que cette note peut être faite par extension et que la position convenable au passage est la 3^{me} et non la 4^{me}. En effet en l'essayant je m'aperçois qu'il est plus facile à la 3^{me} position et je l'adopte.

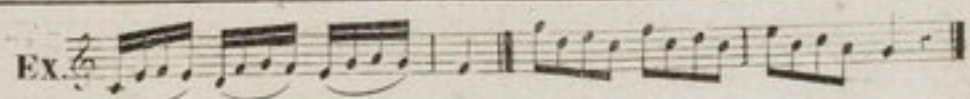
- 149 Il y a des traits où pour conserver la même position et avoir plus d'égalité de son, il est nécessaire de faire une extension en avant avec le 4^{me} doigt, l'autre en arrière avec le 1^{er} doigt.

Allegro. 1
Ex.  Viotti.

Il est évident que si on doigtait autrement le trait, l'Archet ferait des mouvemens fort incommodes.

- 150 Quand on doit faire des changemens de positions est montant par saut il faut se conformer à la règle des petites gammes; en outre si le trait forme une marche régulière on changera de position toujours avec le même doigt. (L)

(L) Tout dessin mélodique qui se reproduit intégralement forme une marche régulière

EX. 

1^{re} Positions prises avec le 1^{er} doigt.

11^{re} Positions prises avec le 2^e doigt.

111^{re} Positions prises avec le 3^e doigt.

1111^{re} Positions prises avec le 4^e doigt.

- 151 Lorsque la main se trouve dans des positions élevées et que le passage descend par sauts, l'on fera ces sauts sans changer de position; ou si cela n'est pas possible, on descendra en se conformant à la règle des petites gammes.

Exemple.

ÉTUDES SUR LE MÉLANGE DES POSITIONS. (M)

Étude 1^{re} Allegro.
pour l'emploi de la 1^{re} et 2^e position.

(M) On ne changera de position que lorsque le chiffre du doigté l'indique.

Étude 2^{me}
pour l'emploi des
1^{re} 2^e et 3^e posit^{ons}

Allegro.

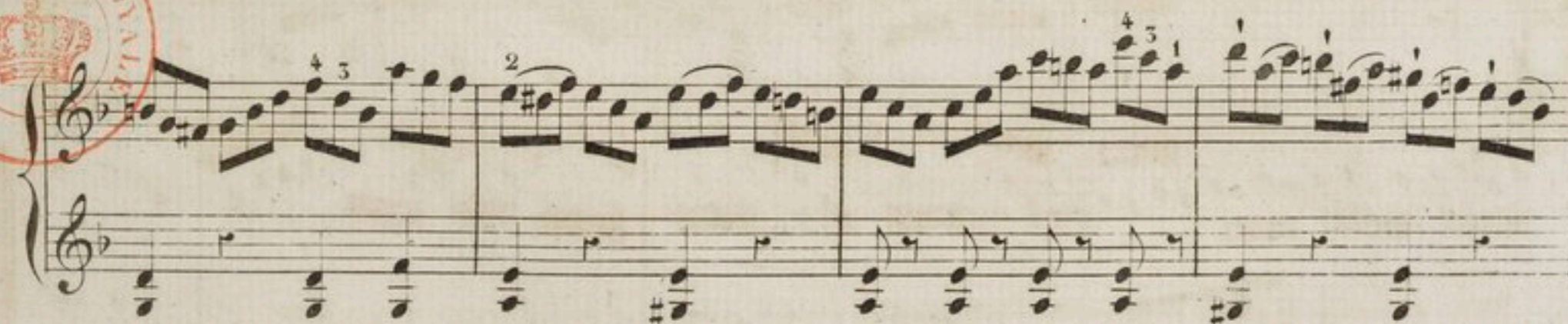
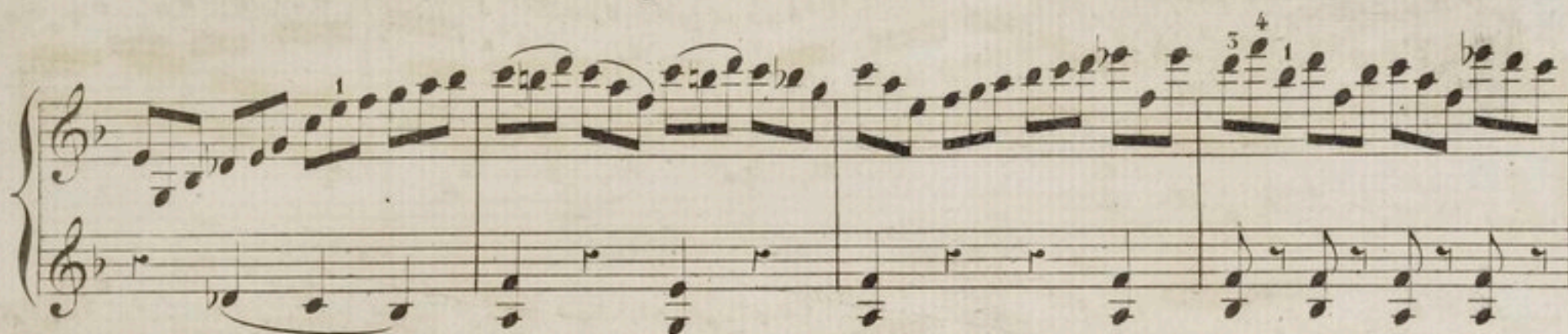
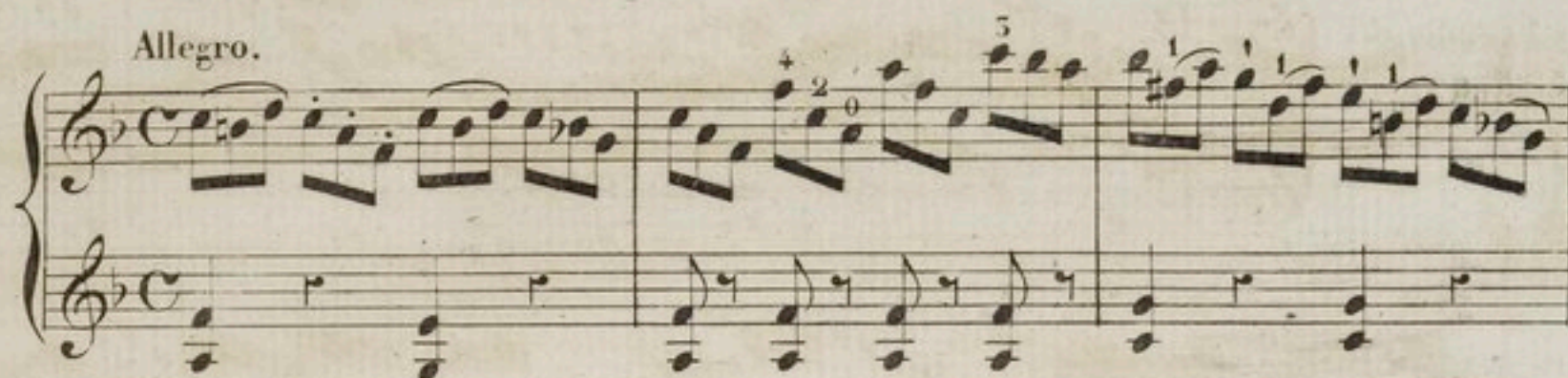
The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clef). It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro.' The piece consists of six systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass staff. The subsequent systems contain various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

Étude 3^{me}
pour l'emploi des
1^{re} 2^e 3^e et 4^e positions

The musical score consists of seven systems, each with a piano (p) staff on the left and a violin (v) staff on the right. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The piano part is primarily composed of sustained chords and simple rhythmic patterns. The violin part features intricate sixteenth-note passages, often with slurs and accents, and includes several trills. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Some measures include specific fingering instructions like '2 4 3 2' or '3 3 4 1' above the staff. The piece concludes with a double bar line in the final system.

Etude 4^{me}
pour l'emploi des
1^{re}, 2^e, 3^e, 4^e et 5^e
positions.

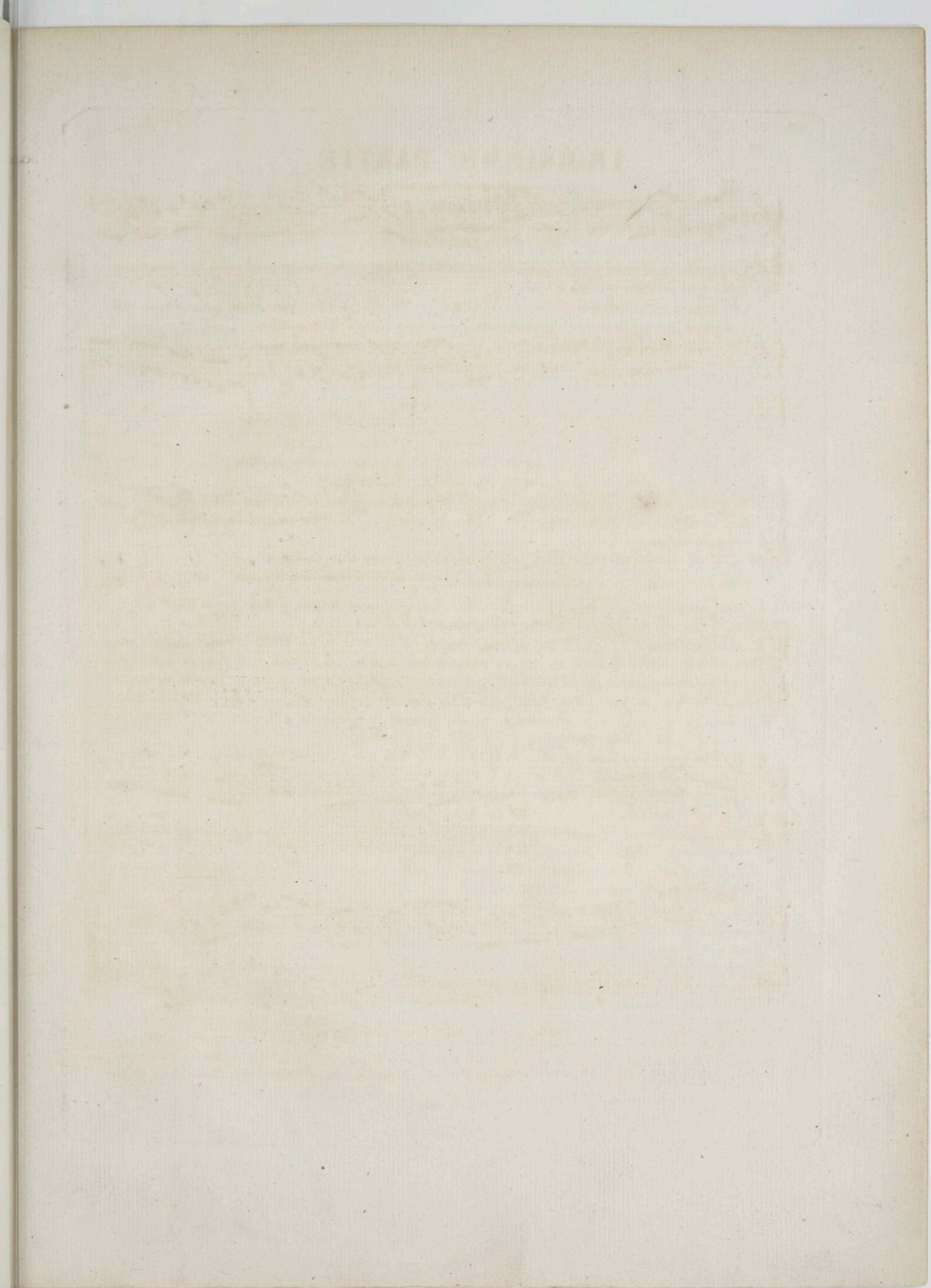
Allegro.



The musical score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5). Dynamic markings like *sf* (sforzando) are present in several measures. The piece ends with a double bar line at the end of the sixth system.

FIN DE LA DEUXIÈME PARTIE.

(NB) Voir à la fin de la 3^e partie l'indication et l'ordre progressif des ouvrages à travailler.



TROISIÈME PARTIE .

CHAPITRE I .

DE L'EXPRESSION

1. L'expression de l'exécutant est toujours en raison de la profondeur de son sentiment musical, et des moyens d'exécution qu'il possède.

Le sentiment musical est une qualité innée qui échappe à l'analyse. Les bonnes études peuvent le développer et le fortifier, mais non le donner à celui qui n'en a pas reçu le germe de la nature.

Les moyens d'exécution s'acquièrent par le travail et la réflexion. On peut les réduire à sept :

- I^o Tenir et filer le son.
- II^o Porter le son.
- III^o Egaliser le jeu.
- IV^o Phraser.
- V^o Nuancer.
- VI^o Exécuter les différens agrémens du chant.
- VII^o Accentuer.

Nous allons les analyser en donnant les conseils dont l'expérience nous a démontré l'utilité.

Mais avant, nous ferons encore quelques réflexions générales sur l'Archet qui en est presque le moteur unique.

2. On a dû s'apercevoir que l'Archet n'a pas la même force dans toute sa longueur.

Cette longueur peut se diviser en trois parties :

1^o Talon 2^o Milieu 3^o Pointe

3. La plus grande force se trouve au Talon, c'est-à-dire, depuis la main jusqu'au $\frac{1}{3}$ de la longueur.

4. La force moyenne se trouve au milieu, c'est-à-dire, au $\frac{2}{3}$ de la longueur.

5. La force moindre se trouve à la pointe, c'est-à-dire, au dernier $\frac{1}{3}$ de la longueur.

6. Mais ces trois degrés de force ne sont pas tellement inséparables des portions de l'Archet auxquelles ils correspondent, qu'on ne puisse les modifier moyennant le plus ou moins de vitesse avec laquelle on conduit l'Archet sur les cordes. Car c'est une loi générale en Physique, que la force s'augmente en raison de la vitesse du mouvement, et qu'elle diminue en raison de sa lenteur ; et cette loi est très applicable à l'Archet.

7. En effet, veut-on obtenir un son doux et faible avec le Talon de l'Archet ? On n'a qu'à le conduire lentement sur la corde.

8. Veut-on avoir de la force à la pointe ? On n'a qu'à le passer rapidement sur la corde.

9. Veut-on faire une tenue de force égale d'un bout à l'autre de l'Archet ?

Il faut commencer le coup d'Archet *tiré* lentement et accélérer le mouvement à mesure qu'on arrive vers la pointe, qui est la partie faible, *et vice versa* :

Il faut commencer le coup d'Archet *poussé* un peu vivement et ralentir le mouvement à mesure qu'on arrive vers le Talon, qui est la partie forte.

10. Telle est la théorie fondée sur les lois de la Physique ; elle est facile à comprendre, mais l'application pratique en est extrêmement difficile ; car il s'agit de mettre la force et le mouvement dans un rapport de convenance tel, qu'il en résulte l'intensité et la qualité de Son requises par l'expression.

11. Dans la recherche de ce rapport, on peut rencontrer trois écueils.

1^o Si on ne donne pas assez de mouvement à l'Archet en l'appuyant, on fera crier la Corde.

2^o Si on lui donne trop de mouvement, sa longueur pourra ne pas suffire à la valeur de la note à tenir.

3^o Si on retient l'Archet sans l'appuyer suffisamment, le Son n'aura ni l'intensité ni la portée voulues.

12. Nous allons essayer de déterminer approximativement le mouvement et la gradation de force à imprimer à l'Archet, dans les différentes espèces de Sons tenus, en mettant en regard la valeur des notes et la longueur d'Archet qu'on doit leur donner pour obtenir l'inflexion indiquée.

SECTION I^{re}

DES SONS TENUS ET FILÉS.

15. Il y a quatre espèces de Sons tenus savoir :

- | | | |
|---|---|--|
| 1 ^o Son enflé ou crescendo, | il s'indique < et consiste à | { Commencer piano.
Augmenter graduellement.
Finir fort. |
| 2 ^o Son diminué ou decrescendo, | il s'indique > et consiste à | { Commencer fort.
Diminuer graduellement.
Finir piano. |
| 3 ^o Son filé | il s'indique < > et consiste à | { Commencer piano.
Augmenter jusqu'au milieu.
Diminuer du milieu à la fin. |
| 4 ^o Son soutenu de force égale
d'après Viotti, nous l'indiquerons | par une ligne double = et consiste à | { Soutenir le son avec une force égale
du commencement à la fin. |

14. Nous avons dit que l'intensité du Son s'augmente principalement par la vitesse de l'Archet.

En conséquence dans les exemples suivans pour la démonstration, nous avons divisé la ronde en 12 croches qui indiquent, par leur rapprochement la lenteur de l'Archet et par leur écartement progressif son accélération. ^(a)

Son crescendo.



Son diminué.



Son filé.



Son soutenu.
Coup d'archet tiré



Son soutenu.
Coup d'archet poussé



(a) Nous ne donnons ces rapports que comme approximatifs; car dans les différentes combinaisons de nombre et de valeur de notes, il serait ridicule de prétendre les déterminer avec une rigueur mathématique.

(b) Nous nous sommes servis de ces deux lignes parallèles pour indiquer le son soutenu avec force égale.

15. On observera que dans tous ces sons tenus, l'Archet doit appuyer plus ou moins sur la corde en raison du plus ou moins de vitesse que nous avons indiquée, et on doit se rappeler que pour tirer une bonne qualité de Son, il faut que l'Archet soit serré entre le pouce et le doigt du milieu, en proportion de la force d'appui qu'on veut lui imprimer avec l'Index. (V. 2^e partie de la méthode Chap: IV, parag: 46)

16. La Gamme suivante doit être travaillée dans les quatre manières indiquées ci-dessus.

The musical score for exercise 16 is written for violin in G major (one sharp). It consists of eight systems of staves. The first system is marked with a 'c' and a '19/8' time signature. The subsequent systems show various rhythmic patterns and弓法 (bowing) techniques indicated by symbols like 'σ', 'θ', and 'Ω'. The final system ends with a double bar line and a '(d)' marking.

(c) Nous avons adopté cette mesure parceque nous la croyons d'un rythme plus facile, et que d'ailleurs elle se met plus clairement en rapport avec les divisions d'archet que nous avons établies.

(d) Voyez à la deuxième Partie de la méthode chap: V le fac simile de Viotti.

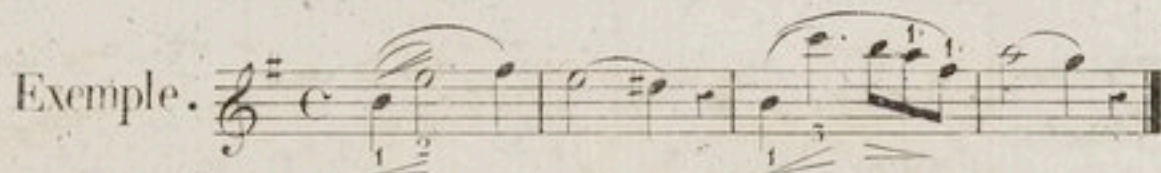
SECTION 2^{me}

DE LA MANIÈRE DE PORTER LE SON.

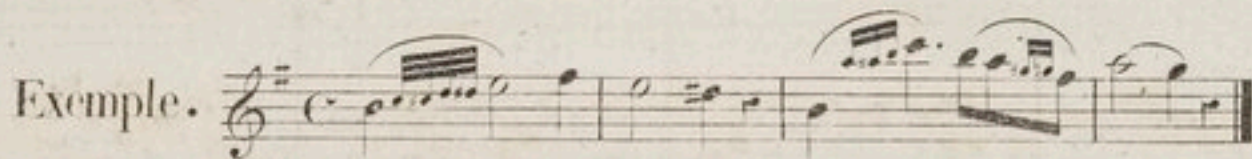
17. Dans l'art du chant on appelle porter la voix (*portamento*) l'action par laquelle on lie deux sons en parcourant pour ainsi dire tous les infiniment petits intervalles qui les séparent. On glisse la voix en montant comme en descendant d'un son à un autre.
18. La même chose peut se faire sur le violon en glissant le doigt; mais cela exige un goût et un tact très délicats; car pour peu que l'on outre le *portamento*, on devient véritablement ridicule.
19. On ne doit guère employer ce moyen que dans les mouvements lents ou dans les chants soutenus.
20. Quand on doit porter le son sur une note supérieure, on augmentera la force.
21. Quand on doit porter le son sur une note inférieure, on diminuera la force.



22. On fait plus fréquemment usage du *portamento* entre deux notes séparées par un plus grand intervalle; mais dans l'un comme dans l'autre cas, il faut soigneusement éviter de faire entendre d'une manière déterminée les sons intermédiaires, tons ou $\frac{1}{2}$ tons.



Ces chants deviendraient détestables si on les entendait de la manière suivante

SECTION 3^{me}

DE LA MANIÈRE D'ÉGALISER LE SON ET LE JEU.

23. Il y a deux causes à l'inégalité du son et du jeu.
la 1^{re} tient au manque d'union et de fermeté dans l'archet.
24. Lorsqu'on doit passer d'une corde à l'autre, le petit mouvement qu'on est obligé de faire avec le poignet, peut occasionner à l'archet une petite oscillation qui le détournant de la ligne droite produirait ou une interruption ou une mauvaise qualité de son; ainsi donc:
- 1^o Il faut soigneusement éviter que l'archet en changeant de corde n'éprouve la moindre déviation de la ligne droite qu'il doit toujours suivre.
- 2^o Les deux sons qui se suivent d'une corde à l'autre, qu'ils soient liés ou détachés, doivent se succéder sans interruption^(e)
- 3^o Quand les deux sons sont détachés, le 1^{er} doit finir doux et faible et le 2^d doit commencer également doux et faible, à moins que pour donner un certain accent déterminé l'auteur ne l'ait indiqué autrement.
25. La seconde cause d'inégalité de son et de jeu tient à l'agencement même du violon.
Les cordes du violon devant être pour des raisons physiques de grosseurs différentes^(f) il en résulte une certaine

(^e) On doit observer que les règles que nous donnons sur l'égalité du jeu reçoivent surtout leur application dans les morceaux d'expression ou dans les Adagio où tout est sensible; tandis que dans les morceaux ou passages de force et de éclat on peut souvent les négliger sans inconvénient; bien plus, de cette même inégalité de timbre, il résulte quelquefois un effet que l'on doit rechercher pour la variété du jeu.

(^f) Voyez Rousseau Dict. de musique article Corde.

23. En général, on ne doit jamais employer une Corde pour n'y faire qu'une seule note.

Bon sur une corde.

And.^e
VIOTTI.
8^e Concerto.

Bon sur une corde.

VIOTTI.
15^e Concerto.

Bon sur une corde.

All.^o
BAILLOT.
1^{er} Concerto.

Bon sur une corde.

All.^o
BAILLOT.
4^{er} Concerto.

Bon sur une corde.

Adagio.
BAILLOT.
1^{er} Concerto.

Bon sur une corde.

All.^o
VIOTTI.
14^e Concerto.

Mauvais sur deux cordes.

Mauvais sur deux cordes.

Mauvais sur deux cordes.

Mauvais sur deux cordes.

Mauvais sur deux cordes.

Mauvais sur deux cordes.

29. En général, quand on peut faire une phrase entière sur une seule corde, on évitera d'employer deux cordes.

Bon sur une corde.

All.^o maestoso
VIOTTI.
7^e Concerto.

Bon sur une corde.

All.^o
BAILLOT.
5^e Concerto.

Bon sur une corde.

Larghetto.
RODE.
5^e Air varié.

Moins bon sur deux cordes.

Moins bon sur deux cordes.

Moins bon sur deux cordes.

50. Dans les passages qui forment marche, il vaut mieux exécuter les dessins avec les mêmes doigts, et avec les mêmes changemens de Corde.

EXEMPLE.

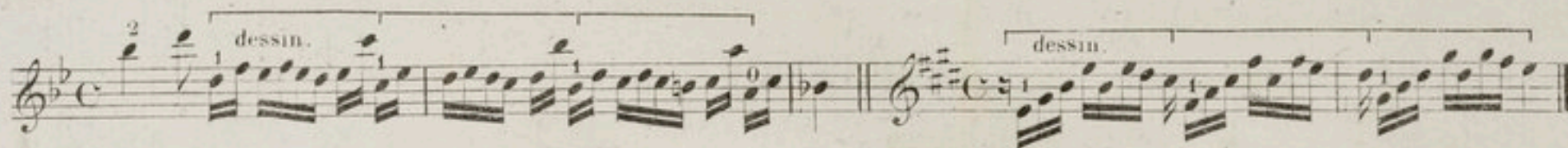
VIOTTI.
10^e Concerto.

EXEMPLE.

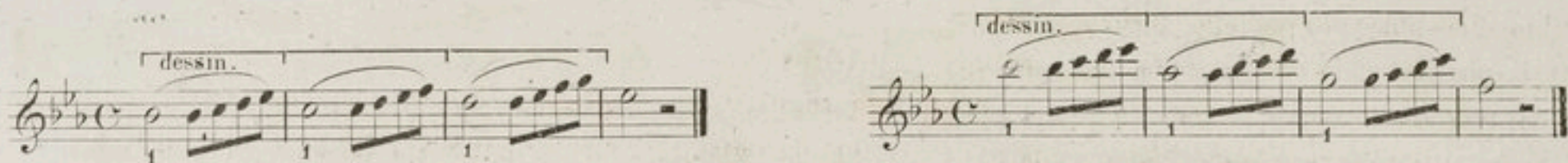
51. Dans ces deux exemples, le dessin embrasse deux cordes; il faut donc que chaque répétition se fasse sur deux cordes.

dessin

dessin

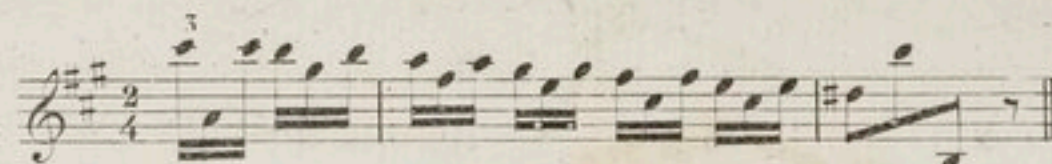


52. Dans tous ces exemples, le dessin embrasse deux cordes, il faut donc que chaque répétition se fasse sur deux cordes. En voici où le dessin est complet sur une seule corde.



55. Il y a certains passages qui sans être positivement des marches doivent s'exécuter avec l'ordre établi des les
tres notes . 3

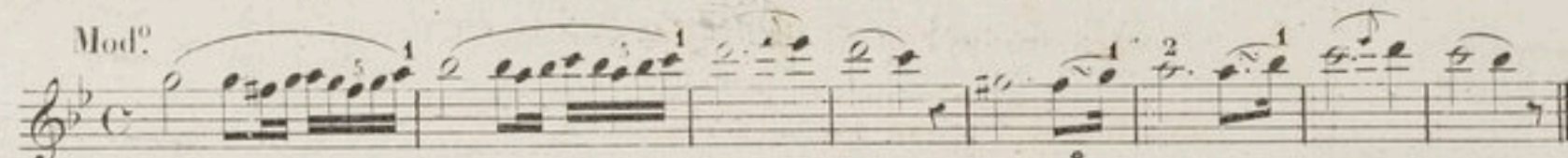
EXAMPLE
VIOTTI, 11^e Concerto.



Ce passage doit être fait entièrement sur deux cordes.

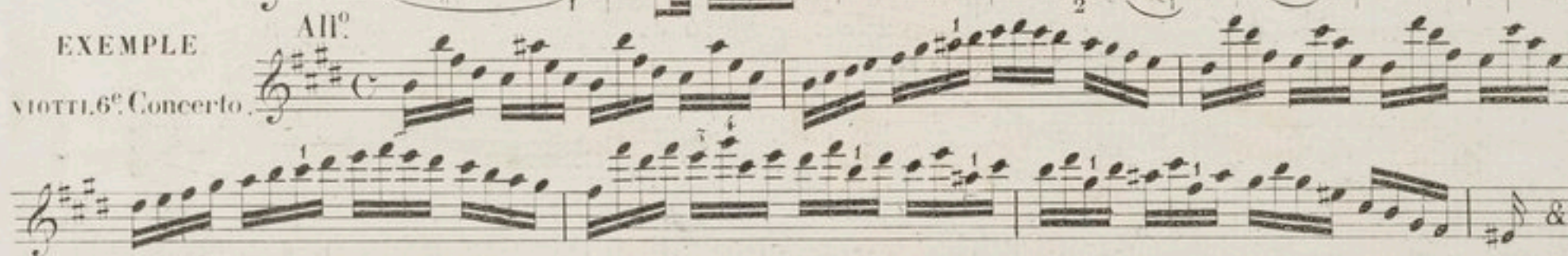
54. Lorsqu'un passage se trouve répété dans un morceau à des octaves, ou en des tons différens, il faut trouver la position qui peut le reproduire avec le même doigté et les mêmes changemens de corde.

EXEMPLE
VIOTTI 19^e Concerto



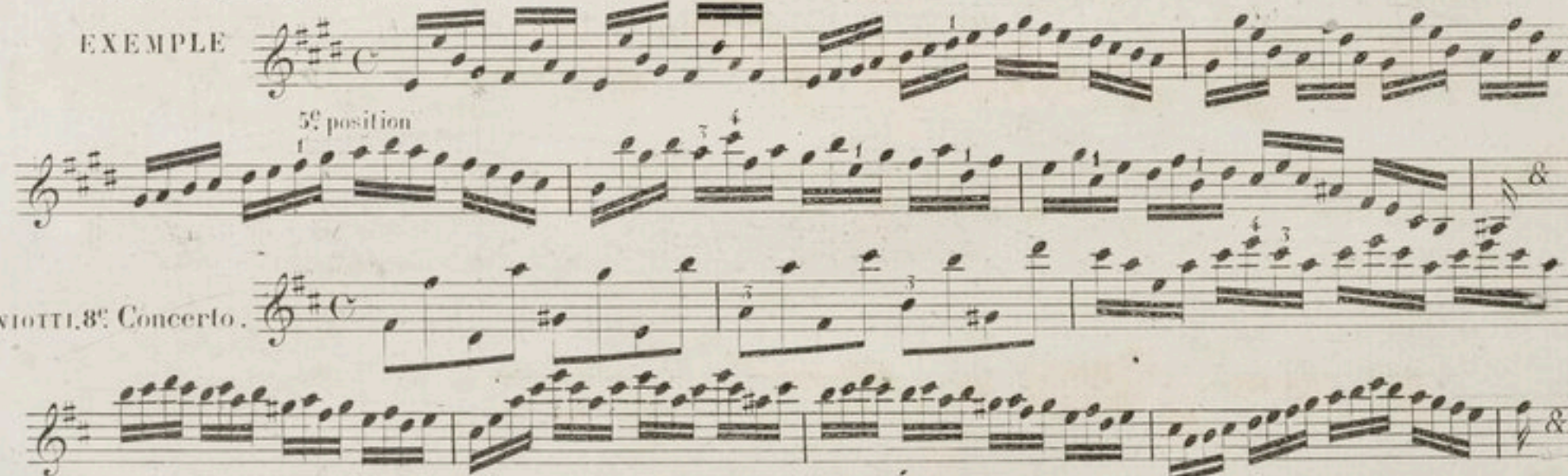
55. Cette phrase portée à une 8^e plus bas, ne peut s'exécuter également que sur la 3^e corde en commençant à la 2^e position : 3^e Corde

EXAMPLE
VIOTTI, 6^e Concerto

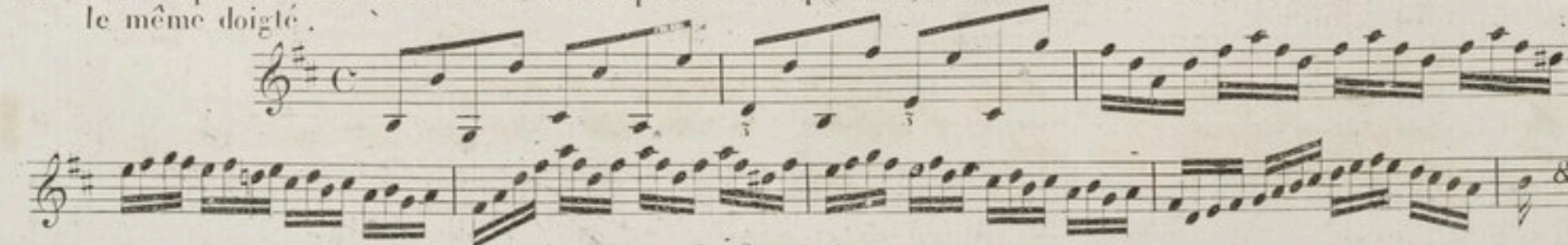


56. Ce trait étant transposé une quinte plus bas dans le dernier Solo du même Concerto, il faut l'exécuter sur la 3^e. et 2^e Cordes avec le même doigté et les mêmes positions.

EXAMPLE



57. Ce trait qui dans le dernier solo est transposé une 5^{te} plus bas, doit être exécuté sur les 4^e, 3^e et 2^e Cordes avec le même doigté.



SECTION 4^e.

SUR LA MANIÈRE DE PHRASER.

38. Dans la mélodie comme dans le discours, il y a des périodes, des phrases et des membres ou dessins.
39. Une période peut contenir plusieurs phrases.
40. La phrase peut contenir plusieurs dessins.
41. La phrase se compose plus ordinairement de 4 mesures. Il y a pourtant des phrases de 2 de 3 et même de 5 mesures, mais nous n'entrerons pas dans plus de détails à ce sujet parcequ'ils sont plutôt du ressort de la Composition, et que nous voulons seulement expliquer aux Elèves de Violon la manière d'exécuter les phrases toutes faites.
42. Pour bien phraser, il faut débiter les Dessins, les Phrases et les Périodes de manière à ce que le tout puisse être facilement compris par les auditeurs; et pour cela il est nécessaire de bien distinguer le commencement et la fin de chaque Dessin, Phrase et Période.
43. Nous appellerons cela la *punctuation musicale*.

Nous allons présenter successivement quelques mélodies que nous analyserons, afin de faciliter cette étude aux élèves.

(*)

EXEMPLE 1^{er}
VIOTTI. 18^e Concerto

Phrase mélodique.

1^{er} dessin.

2^e dessin.

3^e dessin et

4^e dessin.

5^e dessin.

Fin de la période.

44. Dans cette période chaque dessin est coupé par un silence; il est donc très facile de la scander d'une manière satisfaisante pour l'auditeur. Si toutes les mélodies étaient aussi commodément coupées, l'art de phraser ne serait pas difficile.
45. Mais il y en a beaucoup où l'on ne trouve de silence qu'à la fin de la période et où pourtant les dessins doivent être séparés les uns des autres par un certain abandon de son.

EXEMPLE 2^e
VIOTTI. 9^e Concerto.

Adagio.

1^{er} dessin.

2^e dessin.

Fin de la période.

EXEMPLE 3^e
RODE. 2^e Air varié

Andante.

1^{er} dessin.

2^e dessin.

Fin de la période.

46. Dans cette période le 1^{er} dessin finissant avec le 2^e fa de la 2^e mesure, il est nécessaire d'affaiblir beaucoup ce fa avant d'attaquer le la qui suit afin de séparer les deux dessins.
47. Dans cette phrase, on doit éteindre le son sur le si de la 2^e mesure, et reprendre avec un peu de force le re qui suit pour marquer le commencement du 2^d dessin, et éteindre de nouveau au la de la 4^e mesure qui forme 1/2 cadence et fin de phrase. Cela nous conduit à poser la règle générale suivante:

(*) Dans toute cette section, le signe de liaison — n'est point applicable au coup d'archet; il ne sert qu'à séparer les dessins, les phrases et les périodes.

48. Toutes les fins de dessins, de phrases ou de périodes, doivent être affaiblies.

EXEMPLE 4^e
BAILLOT, 2^e Concerto.

49. Voici encore une période où les repos arrivent toujours au 5^e tems de la mesure.

EXEMPLE 5^e
BAILLOT, 5^e Concerto.

50. Nous terminerons cet article par l'analyse de la mélodie suivante qui, par l'enchaînement de ses périodes, et de ses phrases présente quelque difficulté.

EXEMPLE 6^e
BAILLOT, 3^e Concerto.

51. Tous ces exemples ne sont analysés que sous le rapport de la Ponctuation musicale. Exécutés uniquement d'après ces indications, ils seront compréhensibles, mais ils manqueront de l'expression qui donne le charme à la mélodie. Aux sections de la Nuance et de l'Accent, nous parlerons des moyens qu'il faut employer pour donner cette expression sans laquelle toute exécution est fastidieuse pour les auditeurs.

SECTION 5^{me}

109

SUR LA MANIÈRE DE NUANCER.

52. La nuance est l'élément de l'expression musicale. Après avoir bien compris la phrase pour la rendre d'une manière intelligible, il faut lui donner le coloris sans lequel elle ne saurait charmer.

Ce que nous avons dit de l'expression en général peut s'appliquer à l'art des nuances. Il faut que les indications du maître et l'audition des grands artistes servent à guider l'élève dans le choix de ce coloris dont la faiblesse ou l'exagération décèlent également l'inexpérience et même le faux sentiment.

Une méthode ne peut contenir à ce sujet que quelques conseils généraux. Nous allons donner ceux dont l'application bien dirigée peut contribuer à développer la faculté de sentir les nuances.

I^o Toute note de quelque durée doit être filée.

Exemple.



II^o Toute phrase montante doit aller en augmentant de force.

Ex:



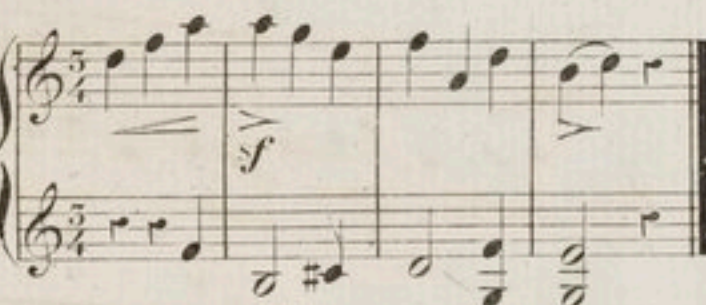
III^o Toute phrase descendante doit aller en diminuant.

Ex:



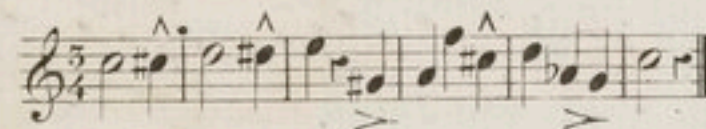
IV^o Toute note étrangère à l'accord, placée au tems fort^(h) de la mesure ou à la partie forte du tems, si elle a quelque durée doit être plus fortement appuyée.

Ex:



V^o Toute note altérée et étrangère à la gamme du ton où l'on se trouve doit être appuyée plus fortement que celles qui l'entourent.

Ex:



SECTION 6^{me}

DES AGRÉMENTS DU CHANT.

53. On appelle agrément du chant certains signes qui indiquent quelques ornemens que l'exécutant peut même parfois introduire sans que l'auteur les ait indiqués. Placés et rendus convenablement ils peuvent contribuer à donner plus de charme à la mélodie. Ce sont:

- I^o La petite note ou appoggiature.
- II^o Le gruppetto.
- III^o Le trille improprement appelé cadence.
- IV^o Le brisé ou petit trille.

^(h) Dans la mesure à 2 tems, le 1^{er} est fort, et le 2^d est faible.

Dans la mesure à 3 tems, le 1^{er} tems est toujours fort. le 2^d tems est quelquefois fort et quelquefois faible, le 3^e tems est toujours faible.

Dans la mesure à 4 tems, le 1^{er} tems est fort, le 2^d faible, le 3^e fort et le 4^e faible.

En général la 1^{re} moitié d'un tems est toujours forte et la 2^e moitié toujours faible et dans une suite de notes égales rangées par deux ou par quatre ils y en a toujours alternativement une forte et une faible.

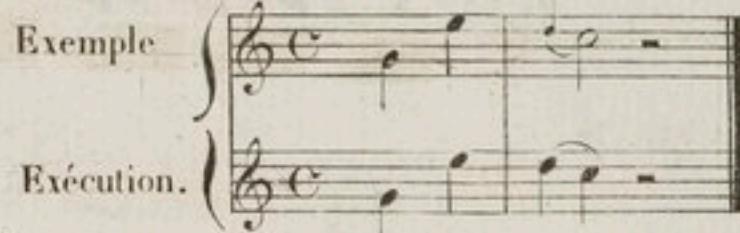
ARTICLE I.

DE LA PETITE NOTE OU APPOGGIATURA.

54 La petite note se trouve le plus souvent placée un degré au dessus ou au dessous de la grande note qui la suit et avec laquelle elle doit toujours lier.

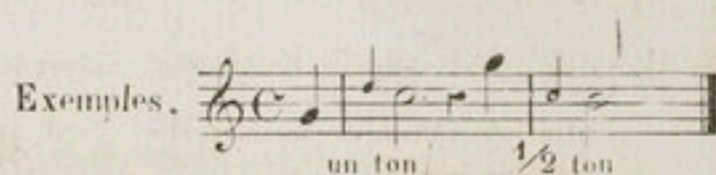
55 Sa valeur est toujours prise sur cette note

56 Ordinairement lorsqu'elle est placée devant une note de valeur divisible en deux parties égales, la petite note prend la moitié de cette valeur.

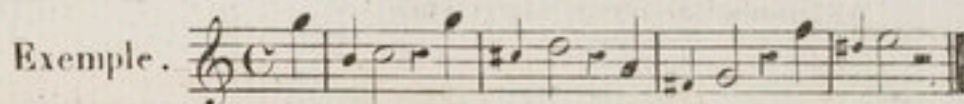


57 Quand elle est placée devant une note pointée, elle prend tantôt le $\frac{1}{3}$ tantôt les $\frac{2}{3}$ de la valeur; cela dépend de la nature de la mélodie.

58 La petite note supérieure se fait toujours sans altération de la gamme: c'est à dire qu'elle peut être à la distance d'un ton ou de $\frac{1}{2}$ ton de la grande note, selon le degré où on se trouve.

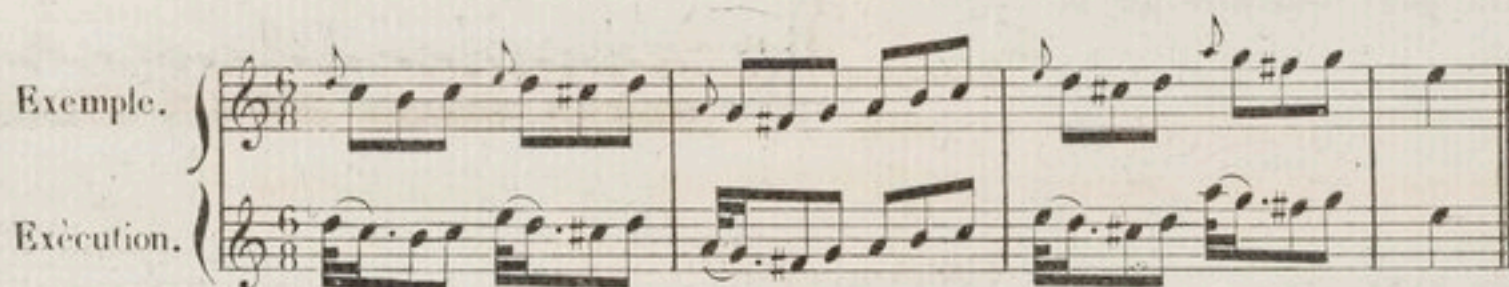


59 La petite note inférieure se fait toujours à $\frac{1}{2}$ ton de distance de la grande note, même quand il faut pour cela altérer la gamme.



60 Le terme Italien *appoggiatura* (du verbe *appoggiare* appuyer) indique assez clairement comment il faut l'exécuter. En effet elle doit être toujours plus fortement accentuée que la grande note à laquelle elle appartient. Cette règle n'est que la répétition de celle donnée à l'article sur la nuance; car la petite note est toujours placée au tems fort de la mesure ou à la partie forte du tems.

64 Dans les mouvemens vifs, la petite note se fait quelquefois rapidement; Elle prend alors le nom d'*acciaccatura* et comme telle son usage le plus ordinaire est dans le mouvement $\frac{6}{8}$ ou dans les triolets.



ARTICLE II.

SUR LE GRUPPETTO OU MORDANT.

62 Le *Gruppetto* (petit groupe) est un assemblage de trois ou quatre notes groupées autour de la note principale. Ce n'est à vrai dire que la réunion de la petite note supérieure et inférieure; aussi ne doit il jamais embrasser plus d'une 3^e mineure.



63 Lorsque le *gruppetto* est de 3 notes, sa valeur est prise sur la note qui précède; ainsi l'exécution des *Gruppetti* précédens doit être.



64 Ce *Gruppetto* de 3 notes s'écrit ordinairement sans abréviation et il s'applique le plus souvent à des notes d'une certaine durée.

65 La valeur du *Gruppetto* de 4 notes se prend sur la note elle-même; ce *Gruppetto* s'indique le plus souvent de la manière suivante.



66. Lorsqu'on le place sur des notes de peu de durée on l'indique aussi par *tr* il faut le faire alors très rapidement et en prendre aussi la valeur sur la note principale

Exemple.

Indication.

Exécution.

Voyez comme on exerce la 7^e étude de Fiorillo.

67. Tous les Gruppetti ainsi que les petites notes doivent être faits sur une seule corde

ARTICLE III.

SUR LE TRILLE APPELÉ IMPROPREMENT CADENCE ⁽¹⁾

68. Le trille n'est que le battement alternatif et lié de la note sur laquelle il est placé et de celle qui lui est diatoniquement et immédiatement supérieure.

Exemple.

Indication.

Exécution.

69. L'exécution du trille que tant de personnes trouvent si difficile n'est rien si de bonne heure on le travaille en soumettant les battements à la mesure et si on ne se hâte pas trop d'accélérer le mouvement (V. 1^{re} partie art: V. section 4. parag: 83.)

70. Tout trille doit avoir une conclusion qu'elle soit indiquée ou non par l'auteur.

71. Cette conclusion peut être d'une note, alors le trille doit commencer par la note inférieure.

Ex. 1.

Indication.

Exécution.

72. Elle peut être de deux notes, le trille doit commencer alors ses battements égaux par la note supérieure. (j)

Ex. 2.

Indication.

Exécution.

73. Elle peut être de trois notes, le trille doit alors commencer par la note inférieure

Ex. 3.

Indication.

Exécution.

74. On doit exercer le trille avec le 2^e, 3^e et 4^e doigt.

75. On ne fait point de trille avec le 1^{er} doigt seul parce que la corde vide par le plus grand éclat de son timbre nuit à l'égalité de force qu'il doit avoir entre les deux sons qui forment les battements.

(1) Le nom de cadence qu'on donne au trille lui vient de ce que la note qui précède le repos final d'une période et qu'on appelle cadence en est souvent affectée.

(j) On remarquera que dans cet exemple les battements égaux ne commencent qu'au *ré*; l'*ut* qui précède est une valeur à part et comme de préparation; tandis que dans le 3^{me} exemple les battements égaux commencent par *ut* lui-même.

76. On verra à l'article double corde l'emploi du trille avec le 1^{er} doigt.
 77. On peut faire une suite de trille sur une gamme ascendante et descendante.
 78. Dans les mouvemens lents on fera la conclusion à chaque note; l'oreille est plus satisfaite parceque la transition d'un son à un autre en devient plus décidée.

Exemple.

Indication.

Exécution.

79. Des suites de trilles dans un mouvement moins lent peuvent se faire sans conclusion et en glissant le même doigt en avant ou en arrière à chaque note pour faire la gamme ascendante ou descendante; mais alors il faut l'étudier et l'exécuter en commençant le trille alternativement une fois avec la note inférieure et une fois avec la note supérieure.

Exemple.

Indication.

Exécution.

Voyez la 2^e étude de Fiorillo.

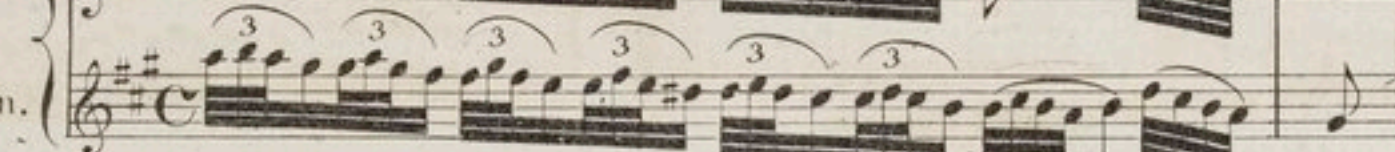
ARTICLE IV.

SUR LE BRISÉ OU PETIT TRILLE.

- 80 Le brisé n'est qu'un Trille de peu de durée.
- 81 La difficulté que l'on éprouve à l'exécuter provient toujours de ce qu'on veut le former avec plus de notes que la durée du tems n'en comporte. De là résulte une habitude de raideur dans les doigts et dans le poignet, qui s'oppose ensuite à la plus simple exécution de cet agrément.
- 82 Il est évident que si dans un tems déterminé et qui permet à des doigts d'une certaine agilité d'articuler deux battemens, on en veut articuler quatre, la chose étant matériellement impossible, on fera un effort qui n'aboutira qu'au barbouillage. (k)
- 83 Pour bien exécuter le brisé il faut donc:
- I^o Juger la vitesse de ses doigts afin de mettre le nombre des battemens dans un rapport praticable avec la durée de la note qui en est affectée.
 - II^o Laisser tomber le doigt bien d'aplomb et le retirer avec promptitude afin qu'il en résulte une espèce de claquement qui en augmente le brillant.
 - III^o Ne jamais altérer la valeur respective des notes.

Allegro

Indication  Viotti lettre B

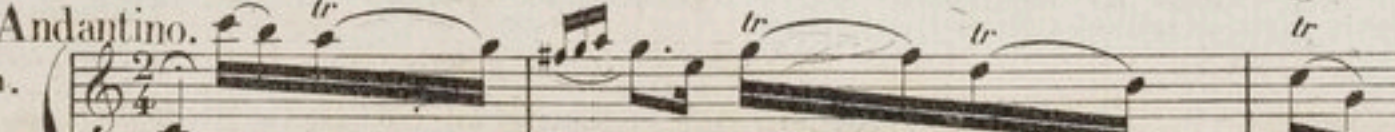
Exécution. 

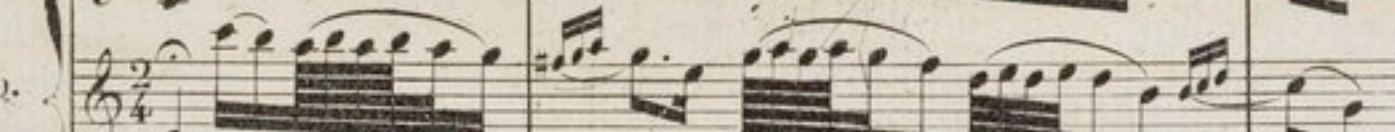
 Viotti 5^e C.¹⁰

Dans ces deux exemples on ne peut guère faire plus d'un battement ainsi que nous l'avons indiqué à moins d'avoir une vitesse de doigts très rare.

Dans l'exemple suivant où le mouvement est plus modéré on peut faire deux et même trois battemens sur chaque note.

Andantino.

Indication.  etc.

Exécution.  etc.

ou bien.  etc.

 Viotti 5^e C.¹⁰

(k) Quelques personnes s'imaginent qu'il y a beaucoup plus de mérite à faire le trille excessivement vite: nous ferons remarquer qu'une trop grande vitesse dans les battemens produit un chevrottement plutôt qu'un véritable trille.

Exemple.

Indi:

Exé:

ou bien

Exemple.

Indi:

Exé:

ou bien

86. Si le Brisé précédent était dans un ton où l'on ne put employer les cordes à vides il faudrait le doigter de la manière suivante.

Exemple.

Indi:

Exé:

ou bien

87. Lorsque ces Brisés sont précédés de petites notes, il faut en comprendre les valeurs de la manière suivante.

Exemple.

Indi:

Exé:

ou bien

88. Quand le Brisé est montant, il faut toujours le terminer par un Gruppetto ou mordant.

Exemple.

Indi:

Exé:

ou bien

89. Avec la petite note on le complera de la manière suivante.

Exemple.

Indi:

Exé:

ou bien

Voyez la 6^e Etude de FIORILLO
et les Etudes de KREUTZER.

DE L'ACCENT.

„On appelle ainsi selon l'acception la plus générale toute modification de la voix parlante dans la durée et dans l'intonation des syllabes et des mots dont le discours se compose: ce qui montre un rapport très exact entre les deux usages des accens et les deux parties de la mélodie; savoir: le Rythme et l'intonation,, (Rousseau Dictionnaire de musique.)

90 Nous ajouterons que l'accent musical peut se diviser en Accent général et Accent particulier.

91 L'Accent général est pour ainsi dire la couleur dominante d'un morceau de musique dans son ensemble.

92 Il est déterminé par l'Auteur au moyen de l'indication du mouvement pour ce qui regarde le Rythme et par des Epithètes analogues pour ce qui regarde l'intensité du son.

93 Il y a des termes de convention pour faire connaître les différens degrés de vitesse du mouvement. Il y en a d'autres pour indiquer les gradations d'énergie à donner à la mélodie.

94 En joignant les uns aux autres, les compositeurs tâchent de dévoiler la pensée générale d'un morceau.

95 L'usage a consacré à ce double objet une série de mots Italiens que l'on peut classer en cinq grandes catégories suivant un ordre progressif de vitesse et d'énergie. Les voici avec leur signification.

DÉGRÉS DE VITESSE.	Caractère du morceau ou gradation d'énergie	TRADUCTION	DÉGRÉS DE VITESSE.	Caractère du morceau ou gradation d'énergie	TRADUCTION
1 ^{re} Catégorie, très lent.	(*) Largo assai. Largo. Grave. Adagio molto. Adagio. Lento. Cantabile.	Très Largement. Large. Grave. Très-lentement. Lent Chantant.	5 ^{me} Catégorie, modéré.	Andantino. Allegretto. Moderato. Maestoso. Tempo di marcia.	Simple. Gracieux. Pastoral. Un peu plus allant. Un peu gai. Modéré. Majestueux. Mouv ^t de marche.
2 ^{de} Catégorie, lent.	Larghetto. Andantino.	Un peu large. Du verbe andare Aller-Allant.	4 ^{de} Catégorie, vif.	Allegro. Presto. Prestissimo.	Résolu. Energique. Brillant. Avec vivacité. Avec gaieté. Avec feu. Fantastique. Avec vivacité. Agité.
			3 ^{de} Catégorie, vif.	Allegro. Presto. Prestissimo.	Gai. Vif. Très-vif.
			2 ^{de} Catégorie, vif.	Allegro. Presto. Prestissimo.	Agité. Enbadinage.
			1 ^{re} Catégorie, très lent.	Andantino. Allegretto. Moderato. Maestoso. Tempo di marcia.	Simple. Gracieux. Pastoral. Un peu plus allant. Un peu gai. Modéré. Majestueux. Mouv ^t de marche.

(1) Il est impossible d'assigner au juste la conduite d'Archet appropriée à chaque accent différent; tout ce qu'on peut dire c'est que dans les mouvemens lents l'Archet doit être toujours bien posé et passer lentement sur la corde. Dans les mouvemens plus vifs l'Archet tout en étant posé sur la corde doit passer avec une vivacité analogue au mouvement du morceau. V. article 2.

(*) Voyez la première partie, chapitre

96 L'accent particulier s'applique à une phrase à une période à un dessin et quelquefois à une seule note.

97 D'autres termes Italiens sont consacrés pour l'indiquer, mais tous excepté deux n'ont rapport qu'à l'intensité du son. Les voici.

	ABBREVIATION.	TRADUCTION.
Termes applicables à une phrase, à une période ou à une note.	Con dolore.	Con dol.
	Con espressione.	Con esp.
	Dolce.	Dol.
	Sotto voce.	
	Mezza voce.	M. V.
	Stiracchiato.	Stir.
	Con forza.	
	Leggiero.	Leg.
Termes applicables à un dessin.	Flautato.	Son fluté. Il s'exécute en laissant glisser l'archet sur la touche.
	Sul ponticello.	Sur le chevalet. L'archet en passant près du chevalet; ce qui produit un son un peu nazillard.
	Ritenu.	Rit.
	Rallentando.	Rall.
	Diminuendo.	Dim. >
Termes applicables à une seule note.	Rinforzando.	Rinf. <
	Crescendo.	Cres. >
Termes généraux.	Sforzato.	sf.
	Piano.	p.
	Pianissimo.	pp.
	Forte.	f.
	Fortissimo.	ff.
	Con tutta forza.	fff.

98 La partie Rythmique de l'accent particulier est clairement indiquée par la place qu'occupent les notes dans la mesure.

99 Nous avons dit déjà que tous les tems d'une mesure n'ont point le même degré de force et n'excitent point la même sensation. (V. Section 5^e.)

100 Il y a des tems d'une expression forte et d'autres d'une expression faible.

A l'article Nuance nous en avons fait la distinction. (Voyez la note de la Section 5^e.)

Il appartient au compositeur de ne pas faire de méprise dans leur emploi; l'exécutant doit se borner à seconder les indications Rythmiques, en proportionnant le degré d'énergie à la nature même de la note par rapport au tems.

Et la règle générale que nous avons donnée au commencement de cet ouvrage (V. 1^{re} partie art. 5 paragraphe 66.) n'a pas d'autre cause; car le coup d'archet tiré étant naturellement plus fort que le poussé, l'Elève puisé dans son observation même, l'habitude d'accentuer avec plus d'énergie les tems forts de la mesure.

101 Mais cette règle est susceptible d'une foule d'exceptions, car elle doit être subordonnée à la nature de la mélodie; Et si l'Auteur a voulu donner à un morceau un caractère indécis ou agité, il faut nécessairement que l'Archet exprime ces Accents qui souvent exigent que les tems faibles aient plus d'énergie que les tems forts. Le sentiment musical est le seul guide en cette matière; car il est impossible de prévoir les innombrables combinaisons mélodiques et de poser à l'avance les limites de la Règle et des exceptions.

102 Par des analyses que nous donnerons plus loin, nous ferons connaître l'emploi des termes et des signes qui servent à indiquer les deux Accens et nous tâcherons d'expliquer comment on doit les interpréter.

103 Mais il y a dans l'usage de l'Accent particulier surtout, une infinité de finesses de détail qu'on ne peut rendre que lorsqu'on est maître absolu de tous les mouvemens et de tous les degrés de force à imprimer à l'Archet.

104 Cet empire ne peut être acquis que par un travail opiniâtre dont nous allons tâcher de déterminer la marche.

I^o Avant tout on doit être sûr de filer et de tenir le son avec une fermeté égale à tous les points de l'Archet.

II^o On travaillera l'Étude 5 qui suit en donnant plus de force à la 1^{re} note, puis à la 2^e puis à la 3^{me} note de chaque Triolet. Cette accentuation s'indique par *sf* ou bien par $\wedge$ ou par $>$

III^o On travaillera l'Étude 6 en suivant le même procédé: C'est à dire en forçant successivement chacune des quatre notes.

IV^o On exercera les différens coups d'Archet indiqués sur les petits exercices qui suivent ces deux études, en ayant soin de forcer exactement les notes désignées par ce signe $\wedge$

105 Ce travail donnera infailliblement au bras et au poignet la liberté et la souplesse nécessaires pour rendre toutes les intentions indiquées et toutes celles inspirées à l'exécutant par son propre sentiment.

1^{re} manière. 2^e manière. 3^e manière.

ÉTUDE 5. *Allegro.*

C.C. 856.

1^{re} manière.2^e manière.3^e manière.4^e manière.

ETUDE 6.

Allegro.

1^{re} manière. *f* 2^e manière. *f* 3^e manière. *f* 4^e manière. *f*

Allegro.

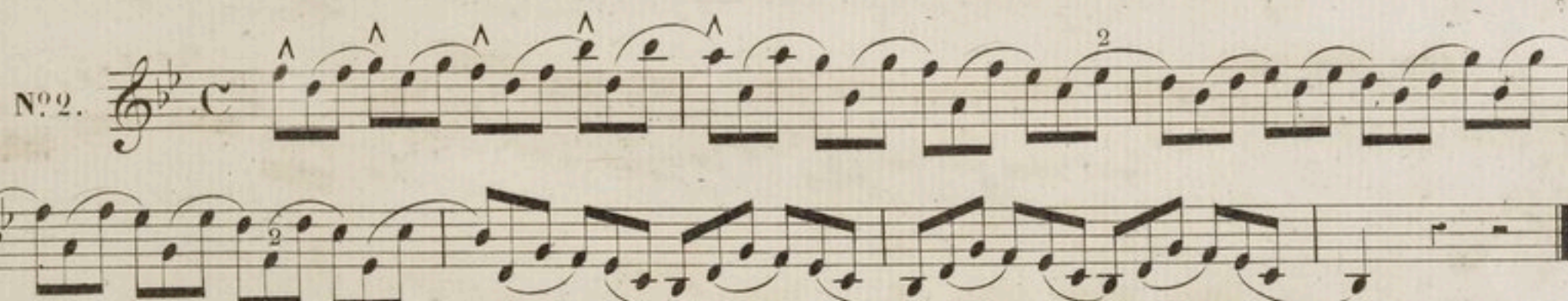
ETUDE 6.



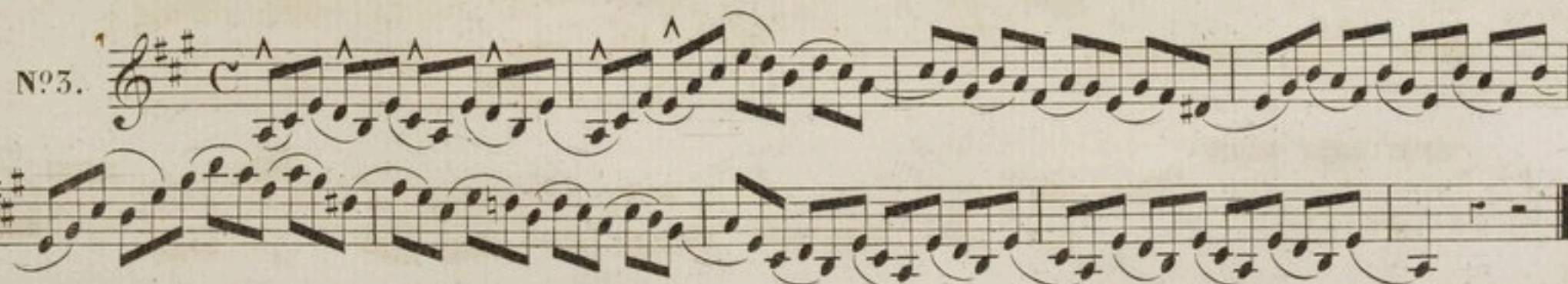
Exercices des différens coups d'archet qui s'appliquent le plus ordinairement lorsque le tems est divisé par trois, quatre ou six notes.



106. Ce coup d'archet ne s'emploie guère que dans les traits ou la suite de chaque première note forme une marche ou mélodie distincte (Voyez pour l'application le 2^e concerto de Viotti.)



107. Ce coup d'archet doit être travaillé d'abord en faisant ressortir la 1^{re} note de chaque triolet, et puis en attaquant et faisant ressortir la 2^e note.



108. Ce coup d'archet doit être travaillé de deux manières comme le précédent.

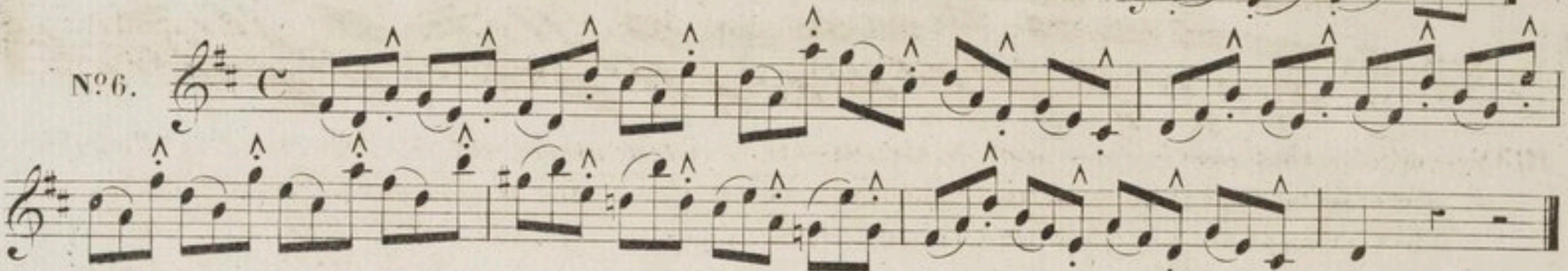
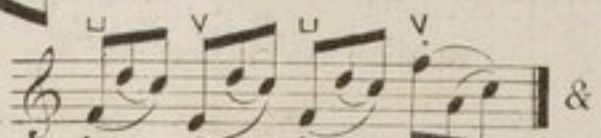


109. Employez peu d'archet pour faire les trois notes liées et attaquez vivement la 1^{re} des notes détachées.

(Voyez pour l'application le dernier morceau du trio de Baillot en Fa mineur œuvre 1^{re}.)

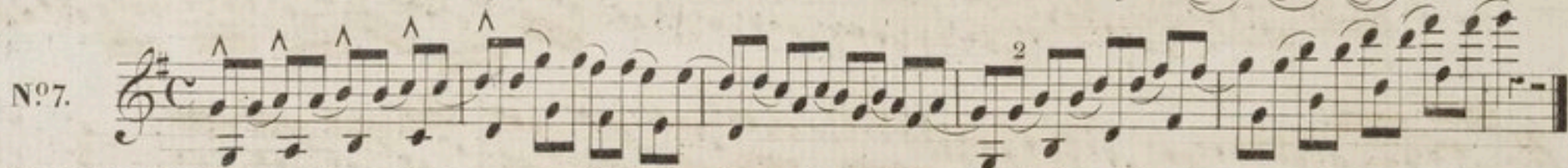
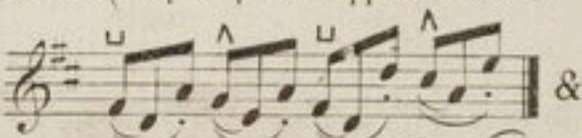


Ce trait pourrait se faire de la manière suivante.....



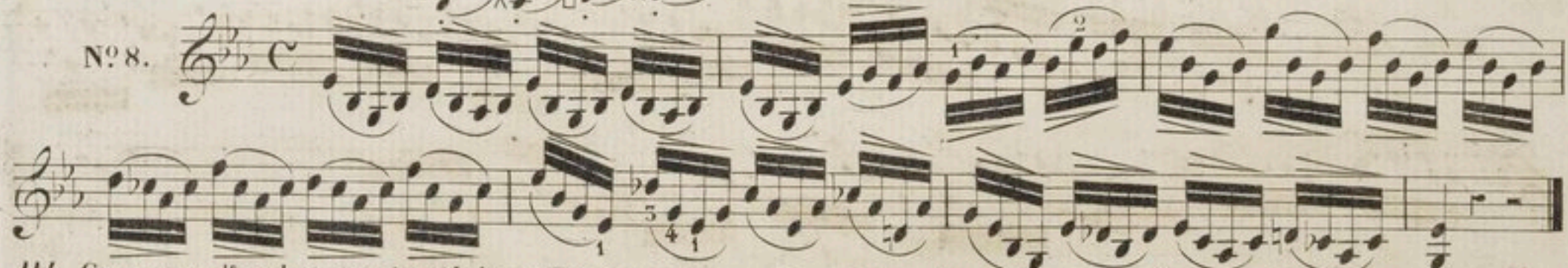
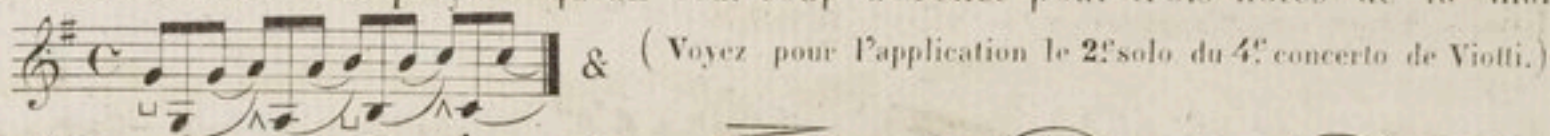
110. Ces deux coups d'archet peuvent se travailler avec *archet droit* ^(m) ou à *contre archet*. ⁽ⁿ⁾ Dans les deux cas il faut que la note détachée soit attaquée avec une grande vivacité. (Voyez pour l'application et le mélange les 1^{er} 6^e et 8^e concerto de Viotti.)

111. On pourrait encore travailler ce trait de la manière suivante.....



112. Ce coup d'archet peut se faire avec *archet droit* ou à *contre archet*. Dans les deux cas il faut que la note détachée soit passée avec une grande vivacité. On pourrait aussi le travailler en accentuant la 2^e ou la 3^e note de chaque *triolet*. (Voyez 15^e étude de Fiorillo.)

113. On peut également le faire en n'employant qu'un seul coup d'archet pour trois notes de la manière suivante:



114. Ce coup d'archet ne s'emploie ordinairement que dans les traits où la succession de chaque première note du groupe forme une marche ou mélodie distincte.

Il faut l'exécuter en allongeant beaucoup l'archet sur la 1^{re} note. (Voyez pour l'application le 2^e solo du concerto de Viotti lettre p.)

^(m) Cette locution est imitée de l'Italien et signifie l'action de *tirer* l'archet sur les notes fortes des tems.

⁽ⁿ⁾ Autre locution imitée de l'Italien et qui signifie l'action de *pousser* l'archet sur les notes fortes des tems.



115. Dans ce coup d'archet il faut retenir l'archet pour l'exécution des trois premières notes liées et le lancer vivement sur la dernière note qui se trouve la première note de chaque tems.

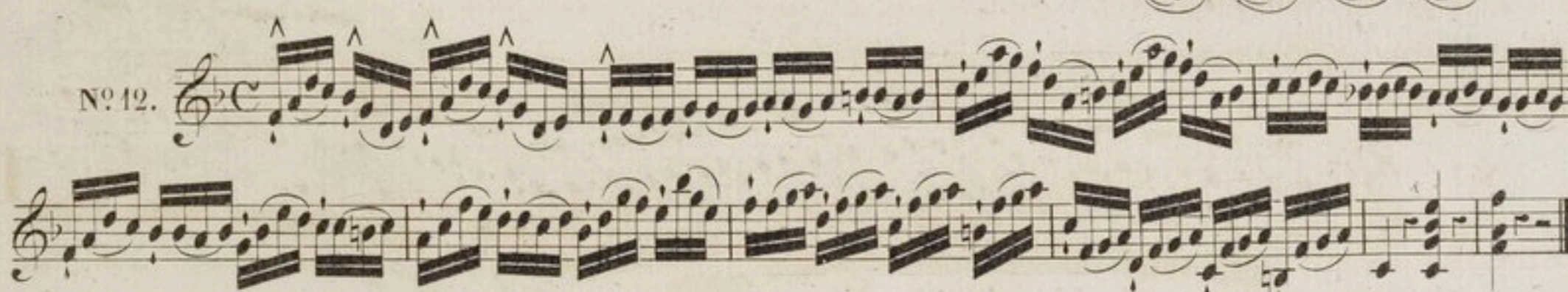


116. Ce coup d'archet est l'inverse du précédent, il faut lancer l'archet sur les premières notes et le retenir sur les dernières.



117. Ce coup d'archet peut s'exécuter avec *archet droit* ou à *contre archet*. On travaillera les deux manières, en observant que la note détachée doit être vivement lancée afin de regagner toujours toute la longueur d'archet employée pour faire les trois notes liées. (Voyez pour l'application le 2^e solo du 6^e concerto de Baillot.)

118. On pourrait aussi l'exécuter de la manière suivante



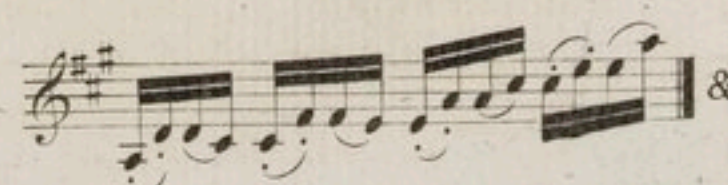
119. Ce coup d'archet peut aussi s'exécuter avec *archet droit* ou à *contre archet*. Dans les deux manières la note détachée doit être passée très vivement et on doit retenir un peu l'archet pour faire les trois notes liées. (Voyez pour l'application le 2^e et le 3^e concerto de Baillot.)



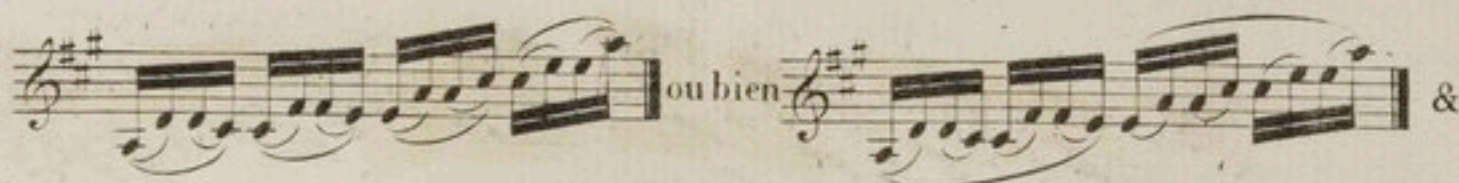
120. Ce coup d'archet peut se faire de deux manières. 1^o en enlevant presque l'archet en tirant comme en poussant; 2^o en laissant l'archet sur la corde.

(Voyez pour l'application le 7^e concerto de Baillot et l'étude de Fiorillo Nº 21.)

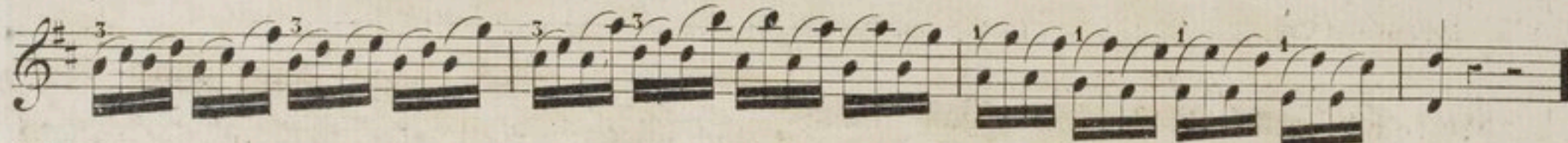
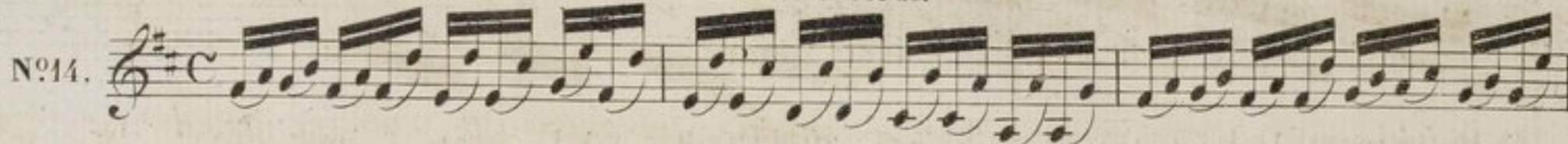
121. Il peut s'exécuter aussi des manières suivantes.



122. On peut l'exécuter encore de la manière suivante.



Le trait suivant doit être fait entièrement sur la 2^e, 3^e et 4^e corde.



123. Ce coup d'archet qui est le même que le précédent est pourtant d'un effet tout différent parceque les deux notes liées se font toujours sur deux cordes. Pour le bien exécuter il faut tenir l'archet un peu à la corde vers le milieu de sa longueur et laisser agir le poignet avec beaucoup de souplesse. (Voyez la 9^e des 12 dernières études de Rode.)



124. Ce coup d'archet est analogue au précédent il exige également beaucoup de souplesse dans le poignet; il doit être fait du milieu de l'archet sensiblement tenu à la corde; mais il faut donner beaucoup plus d'énergie à l'attaque de chaque première note, autrement son effet serait manqué.

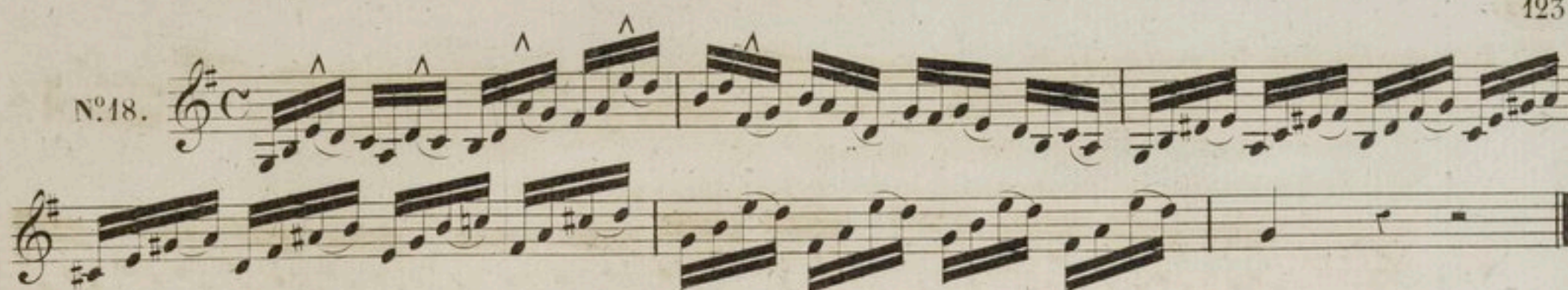


125. Ce coup d'archet est d'un usage très ordinaire. Il faut attaquer un peu vivement la 1^{re} note liée de chaque tems et passer les deux notes détachées avec beaucoup d'égalité.

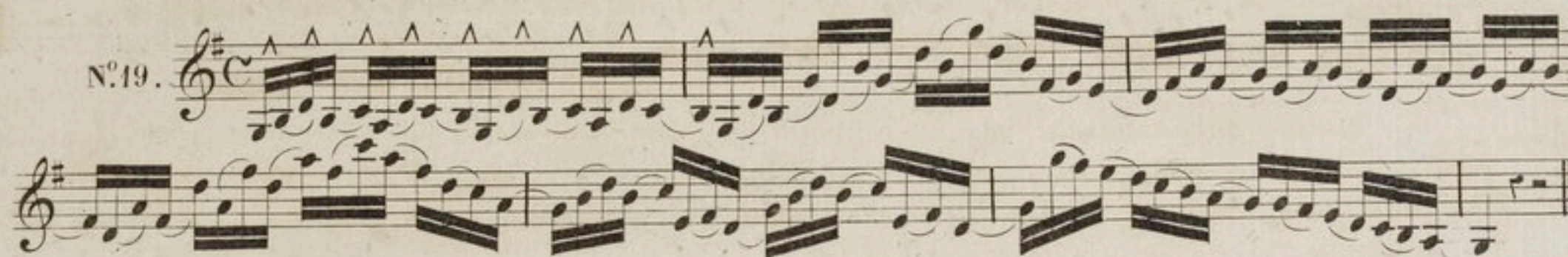


12 On fait ordinairement usage de ce coup d'archet dans des traits d'un mouvement modéré.

On peut l'accentuer de trois manières. 1^o en faisant ressortir la première note de chaque tems. 2^o en attaquant et faisant ressortir la première des deux notes liées. 3^o en donnant plus de force à la seconde des notes liées. Il faut travailler ces trois accens différens en ayant soin de toujours articuler les notes détachées avec beaucoup de netteté. (Voyez pour l'application les concerto de Viotti N°11 et lettre D)



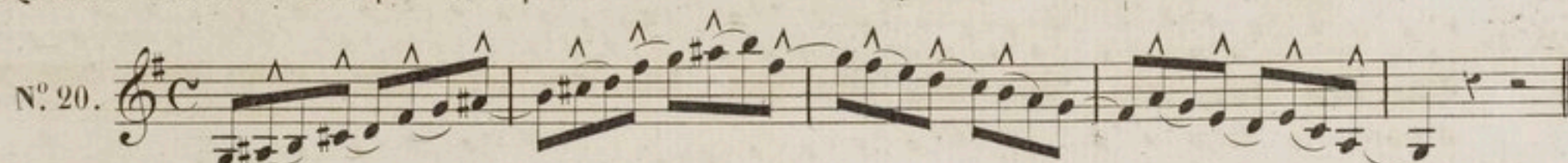
128. Dans ce coup d'Archet, les deux notes détachées doivent être très légères, et la 1^{re} des notes liées doit être vivement attaquée. (Voyez pour l'application, l'Étude de Baillot N^o et l'Air allemand varié par Rode.)



129. Dans ce coup d'Archet, il faut lancer vivement l'Archet sur la 2^e des notes liées sans l'appuyer fortement à la corde pour ne pas gêner la vibration.

(Voyez Etudes de Fiorillo, de Baillot, Habeneck et le concerto de Viotti lettre D.)

130. Quand le mouvement n'est pas vif, on pourrait l'accentuer en attaquant la 1^{re} des notes liées.



131. On pourrait aussi le varier de la manière suivante:



On peut appliquer à ce petit exercice, les coups d'Archet qui suivent:



132. Nous allons maintenant recourir à l'analyse pour démontrer l'usage des deux Accents, et en faire connaître les moyens d'exécution; car les exemples expliqués sont toujours la plus efficace des démonstrations.

Mais comme nous ne pourrions passer en revue une si grande quantité de modifications d'Accent, sans étendre outre mesure, les proportions de cet ouvrage; nous réunirons dans un même cadre les nuances d'Accent qui s'appliquent à une même catégorie.

155. Pour que l'analyse des morceaux suivans, soit plus claire et plus utile au développement du sentiment musical chez les Elèves, nous allons la faire porter sur trois points séparés :

- i^{re} Analyse du Caractère général du morceau.
- ii^{re} Analyse de périodes et phrases sous le rapport rythmique. ^(^o)
- iii^{re} Analyse des accens particuliers. ^(^p)

1^{re} CATÉGORIE.

Le caractère du morceau suivant est Grave et Soutenu: il a quelque chose de religieux. Il faut donc le rendre avec des Sons égaux, amples et bien liés. L'archet doit tenir à la Corde sauf les modifications indiquées par les Accens particuliers.

HOENDEL. Lento espressivo. *con forza.*

Dans la 1^{re} période, le Son doit être soutenu et égal. Une légère inflexion sur l'Appoggiatura de la 2^e mesure, et un peu d'abandon de Son sur le *si* de la 3^e mesure, parceque cette note termine le dessin ou membre.

Les *sf* de l'*ut* et du *si* qui suivent dans le 2^e dessin, doivent se faire en allongeant beaucoup l'Archet.

La répétition de cette 1^{re} période doit se faire avec les mêmes Accens, mais *piano* au lieu de *forte*.

La 1^{re} phrase de la 2^e période se compose de trois dessins semblables: à chaque fois que le dessin se reproduit, le degré de force doit augmenter un peu, et la phrase se complètera ensuite tout doucement pour finir avec grâce sur le *fa* de la 12^e mesure.

Dans la 2^e phrase, le 2^e dessin n'étant qu'une variante du 1^{er}, on lui donnera aussi un peu plus de force.

On exécutera ensuite le 3^e dessin simplement, mais très largement.

2^{me} CATÉGORIE.

Le caractère du morceau suivant est *flexible* plaintif. Il faut donc que les Sons soient doux, prolongés, quelquefois entrecoupés et mêlés d'éclats douloureux.

ROSSINI. Andante flebile.

Le 1^{er} dessin commence doux, et les Sons légèrement séparés vont en augmentant de force jusqu'à *fa*, mais en ayant soin de se contenir assez, pour que le *sol* qui suit dans le 2^e dessin, ressorte comme un cri plaintif.

^(^o) Voyez, Art 1^{re} Section 4^e sur la manière de phraser.

^(^p) Voyez, Art 1^{re} Section 5^e sur la manière de nuancer.

Les notes entrecoupées du 3^e dessin, et les Syncopes du 4^e dessin qu'il faut bien accentuer, en laissant, pour ainsi dire, respirer la Corde entre chacune, doivent imiter les sanglots de la douleur.

Le *la* # en glissant doucement sur le *la* ♭, peint l'abattement du cœur.

Le *la* de la 2^e mesure du 3^e dessin, doit être fortement accentué. C'est le dernier éclat de la souffrance.

Le reste de la phrase rendu avec beaucoup d'abandon, exprime la résignation qui succède ordinairement au désespoir.

3^{me} CATÉGORIE.

Le caractère du morceau suivant, est la simplicité et la grâce. L'archet doit passer légèrement sur les Cordes, et les Accens particuliers doivent être rendus avec ménagement.

Andantino
semplice grazioso.

PAESIELLO.

Le 1^{er} dessin doit être joué simplement et à demi-voix. Dans le 2^e dessin, le *fa* doit être appuyé, mais sans exagération. Le 3^e dessin, va augmentant de force jusqu'au *fa*, pour finir simplement sur le *la* après avoir appuyé un peu sur l'*ut* en qualité d'appoggiatura.

Le 1^{er} et le 2^e dessin de la 2^e période sont identiques; mais on observera que le 1^{er} étant d'un degré plus élevé, il faut donner proportionnellement plus de force à son inflexion. Le 3^e dessin qui est analogue exige encore plus de force par la même raison. Le reste de la 2^e période comme la fin de la 1^{re}.

5^{me} CATÉGORIE.

Le Rondeau dont nous donnons ici le motif, est d'une couleur si variée que l'auteur s'est contenté de la seule indication du mouvement. En effet, le motif seul contient de l'expressif agité, de la légèreté et du feu. L'analyse des accens particuliers éclaircira mieux toutes ces modifications, qui donnent à ce morceau un caractère général qu'on pourrait appeler *allegretto capriccioso*.

Allegretto.

VIOTTI.



Le 1^{er} dessin de la 1^{re} phrase doit s'exécuter en allongeant légèrement l'Archet sur la corde et en marquant toujours un peu la 1^{re} des deux notes. Le son doit être égal et velouté jusqu'à la montée de *la* à *mi* qui doit se faire en augmentant le son et en tenant l'archet à la corde.

Le 2^d et le 3^e dessin sont légers: il faut attaquer délicatement chaque note.

Le 4^e dessin exige de la chaleur et même un peu d'emportement jusqu'à la demi cadence.

La 3^e et 4^e phrase sont une répétition des deux autres.

Le 9^e et 10^e dessins doivent être accentués comme le commencement du motif, avec douceur et égalité.

Le 11^e dessin doit être chaleureux et animé jusqu'à la fin.

3^{me} CATÉGORIE.

Le morceau dont nous donnons ici le début est un chef d'oeuvre d'expression noble et de pathétique. Toutes les nuances doivent être largement faites et le son doit être toujours plein quoique modifié dans sa force par les accents particuliers. En l'exécutant il faut se pénétrer de l'idée qu'on a à exprimer la douleur d'un homme d'un grand caractère. Rien ne doit être mesquin; les moindres détails doivent avoir encore de la noblesse et de la grandeur.

Moderato.

HAYDN.

Dans toute la 1^{re} phrase l'Archet doit être bien posé à la corde et le son doit sortir large et plein. On accentuera comme nous l'avons indiqué la 2^e des croches de chaque dessin; en outre les trois dessins étant semblables et suivant une progression ascendante, il faut que la force augmente jusqu'à la fin de la phrase.

La 2^e phrase doit commencer *piano* et doux pour faire opposition à la précédente. Les dessins ayant de l'analogie on les renforcera graduellement jusqu'au 8^e qui doit être pour ainsi dire le point culminant de la phrase. Le 9^e dessin peint l'abattement le 10^e et 11^e dessins l'agitation qui suivent une véhémence expression de la douleur. La même phrase mélodique se reproduit dans la 2^e partie de ce morceau. On pourra varier l'accent des trois premiers dessins, en portant la force sur la 3^e des croches de chacun d'eux. La seconde phrase doit aussi commencer doucement, mais la force doit augmenter considérablement à chaque modulation, de manière à arriver à la fin avec une sorte d'exaspération.

4^e CATÉGORIE.

Le caractère du début de ce Concerto est l'éclat et le brillant. L'archet doit en général passer long et rapide; et en même tems les doigts doivent claquer en tombant sur les cordes; chaque *tems* de la mesure doit être un peu accentué. Tous ces moyens réunis concourent à donner au morceau la couleur que l'auteur a indiquée.

Allegro brillante
BAILLOT
concerto.

1^{re} période.
1^{er} dessin. 2^e dessin. 3^e dessin.

2^e période.
4^e dessin. 5^e dessin. 6^e dessin. 7^e dessin.

3^e période.
8^e dessin. 9^e dessin.

10^e dessin.

Dans les deux premiers dessins l'Archet doit s'allonger vivement sur la 1^{re} note de chaque coup d'archet et les doigts doivent se lever très rapidement.

Au 3^e dessin pour bien rendre les deux inflexions qu'il faut faire dans un seul coup d'archet, il faut lancer vivement l'archet sur chacun des *fa* et diminuer la force en retenant l'archet pour les deux notes qui les suivent.

Dans le 6^e dessin il faut abandonner un peu la force sur le *la* qui précède le petit silence pour la reprendre sur le *sol* qui suit. La 2^e mesure du 7^e dessin doit avoir beaucoup de largeur. Le 8^e dessin exige beaucoup d'énergie. Le 9^e dessin demande de la délicatesse: il faut avoir soin d'attaquer un peu vivement la 1^{re} des notes liées par deux. On mettra beaucoup de force au 10^e dessin.

5^e CATÉGORIE.

Le motif suivant est d'un caractère scherzoso. C'est un badinage pour lequel il faut beaucoup de légèreté et une grande délicatesse dans l'archet.

Scherzoso.

BAILLOT.

1^{re} phrase.
1^{er} membre.
2^e membre.
3^e membre.
cres.
dim.
conduit.
5^e membre.
dim.
cres.
3^e phrase.
6^e membre.
7^e membre.
8^e membre.
9^e membre.
risoluto.
cres.
4^e phrase.
10^e membre.
11^e membre.
12^e membre.
cres.
f
5^e phrase.
13^e membre.
14^e membre.
15^e membre.
16^e membre.
17^e membre.
18^e membre.
cres.
f
6^e phrase.
15^e membre.
16^e membre.
17^e membre.
18^e membre.
cres.
f
etc.

Dans le 1^{er} et 2^e membre ou dessin il faut attaquer un peu vivement le premier sol et ensuite enlever l'archet à chacun des petits silences.

On augmentera la force du commencement à la fin du 3^e membre et on la diminuera graduellement pendant tout le 4^e membre.

Les 5^e et 6^e sont comme les 1^{er} et 2^e.

Le 7^e exige de la résolution ainsi que le 8^e. La 1^{re} note du 9^e doit être attaquée un peu vivement et le son se perdre après graduellement.

Le ré qui commence le 10^e membre doit être enlevé et le reste un peu soutenu. Les 11^e et 12^e comme les deux précédents.

Un peu de *rinf* sur le fa qui commence le 13^e membre et le son diminué jusqu'à la fin.

Le ré qui commence le 14^e membre doit s'attaquer vivement et le son diminuer pendant toute la descente et augmenter un peu pour la montée qui le termine.

Le 15^e et 16^e membres comme les deux premiers; Le reste de la période doit augmenter de chaleur et de force jusqu'à la fin.

5^{me} CATÉGORIE.

Le caractère du morceau suivant est vif et agité. Il faut que l'Archet passe vivement sur les cordes; et les accens particuliers doivent être rendus avec beaucoup d'énergie

Presto agitato. *1^{re} période.* *1^{re} phrase.*

VIOTTI.

2^e phrase

Tutti. *2^e période.* *1^{re} phrase.*

2^e phrase

3^e phrase.

etc.

Les deux notes qui commencent la 1^{re} phrase doivent être accentuées en passant l'Archet long et rapide sur la corde. On doit ensuite attaquer un peu vivement la 1^{re} des notes liées par deux.

La 2^{de} phrase doit être accentuée de même, mais en commençant avec plus de force.

Dans la 2^{de} période le coup d'archet des notes liées par deux doit être rapide et très résolu et la note longue qui dans la 3^e et 4^e mesure de la 1^{re} phrase vient en contretems doit être accentuée avec beaucoup d'énergie.

Dans la 3^{me} phrase il faut arriver avec beaucoup de force sur le *si* de la 2^{de} mesure et sur le *sol* de la 3^e mesure. C'est d'ailleurs une règle générale que toutes les fois qu'il y a au tems fort de la mesure deux notes courtes et au tems faible une seule note longue, cette dernière doit être fortement accentuée.

CHAPITRE II.

DE LA DOUBLE TRIPLE ET QUADRUPLE CORDE.

134 L'Archet pouvant passer aisément sur deux cordes à la fois, il n'est pas de combinaison de deux sons qu'on ne puisse faire entendre sur le Violon, pourvu qu'elle soit dans les limites du Diapason de l'instrument: Cela s'appelle jouer en *double corde*.

135 Dans la limite de 10^e les intervalles sont tous praticables. Mais on doit particulièrement s'exercer sur ceux dont on peut faire des suites.

En harmonie il n'y a que quatre suites admises la 3^{de} la 6^{te} l'8^{ve} et la 10^e.

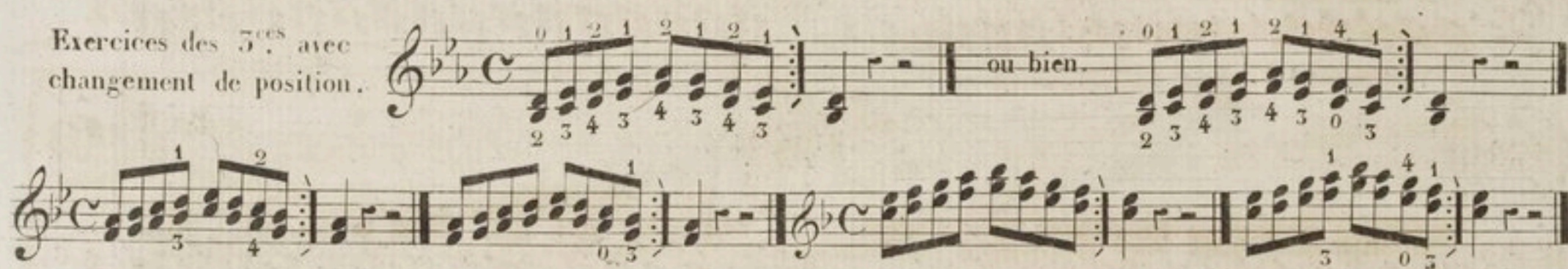
La 2^{de} la 4^{te} la 5^{te} la 7^e et la 9^e ne peuvent se prendre que par enchaînement avec les autres.

La 3^{de} et la 6^{te} étant les plus usuels et les plus agréables, seront l'objet d'exercices plus étendus.

EXERCICES SUR LES TIERCES (0)



Exercices des 3^{es} avec
changement de position.



Gamme d'une
8^{ve} en 3^{es}



Gamme
à la double 8^{ve}

136. Si on devait monter plus haut on continuerait avec le même doigté.

(0) Tous ces exercices doivent être travaillés d'abord lentement et détachés, ensuite graduellement plus vite et liés par deux, quatre et huit notes dans un seul coup d'archet.

137. Le Trille ou Cadence peut se faire en Tierces.

138. La conclusion de la Cadence se fait en Tierces quand cela est praticable.

139. Dans le cas contraire, on la fait sur une seule note.

Indication.

Exercice.

Exécution.

C.C. 856.

Exercices sur les Sixtes.



Gamme d'une octave en Sixtes.



141. Les suites d'8^{ves} sont les plus difficiles parcequ'étant des consonnances parfaites elles ne supportent pas le moindre défaut dans l'intonation.

142. On peut faire des 8^{ves} par degrés conjoints et par degrés disjoints.

Quand il n'y entre pas de cordes à vides, on les fait toujours avec le 1^{er} et le 4^e doigt en changeant de position à chaque octave.

Exercices sur les Octaves.



(r) Dans la 1^{re} Sixte de cette gamme le 1^{er} doigt étant employé à faire le *sol* # il faut nécessairement faire le *Mi* supérieur avec le 2^d doigt. La même chose arrive toutes les fois qu'une des cordes vides portant un # est accompagnée ou suivie immédiatement de sa Sixte à l'aigu.

Exemple. ou bien. C.C. 856.

Ne changez pas de corde pour une seule octave.

143. La plus grande difficulté qu'on éprouve dans l'exécution des 8^{ves} et des 10^{mes} provient de ce que la distance qui sépare les deux sons diminuant à mesure qu'on monte aux notes aigues, on est obligé en portant la main en avant de resserrer petit à petit les doigts extrêmes et *vice versa* de les écarter quand on revient vers les sons graves. Ce n'est que par une étude journalière et par un long exercice que la main peut acquérir de la sûreté dans le mécanisme de ce resserrement et de cet écartement progressifs.

144.

Exercices d'Octaves par intervalles disjoints.

145. Des suites d'Octaves procédant sur les mêmes cordes peuvent se faire quelquefois avec les doigts $\frac{3}{1}$; mais ce doigté est tout à fait exceptionnel.



146. Pour éviter un trop fréquent déplacement de la main, il y a des traits en Octaves qu'on peut faire en employant alternativement le doigté $\frac{3}{1}$ $\frac{4}{2}$.



Ce doigté se pratique seulement quand le trait continue sur les mêmes cordes.

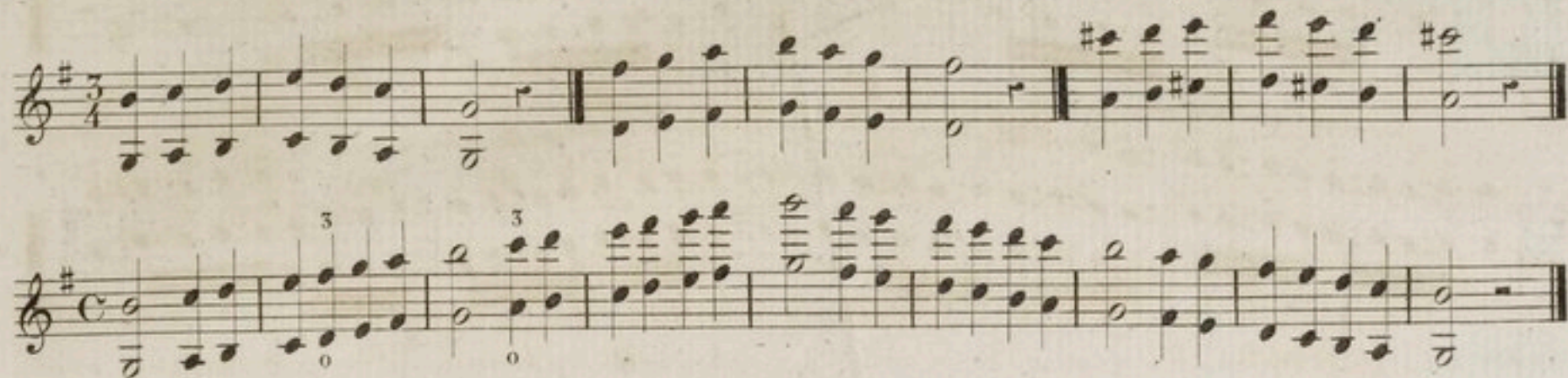
Le Trille ou cadence en Octaves se fait aussi avec ce doigté.

Exemple. Indication.

Exécution.

(s) Paganini employait souvent ce doigté parcequ'il lui fournissait le moyen de terminer ce trait par une cadence en Octaves.

147. Les intervalles de 10^{es} sont moins difficiles pour l'intonation mais ils le sont plus par l'écart qu'il faut faire avec les doigts. Pour faciliter cet écartement il faut placer le pouce un peu en dessous du manche du Violon et de manière à ce qu'il partage la distance des deux doigts qui font la 10^e en deux parties à peu près égales; on prendra cette position avec plus de sûreté si on place d'abord le doigt de la note supérieure.

EXERCICES DE 10^{mes}

148. Les deux sons de la double corde peuvent être attaqués successivement.

149. L'effet qui en résulte s'appelle Bariolage (et en Italien Ondeggiamento)

150. Pour le produire il faut un entier abandon dans le bras et beaucoup de souplesse dans le poignet afin que l'archet glisse sans dureté d'une corde à l'autre.

Ex: en 3^{es} ou bien.

ou bien.

Ex: en 6^{tes} ou bien.

ou bien.

Ex: en 8^{ves} ou bien.

Ex: en 10^{es} ou bien.

ou bien.

Tous les exercices donnés plus haut en double corde peuvent être travaillés en Bariolage.

- 151 La triple corde se fait de deux manières.

1^o. En sons soutenus.

2^o. En accords que les Italiens appellent Strappati; (arrachés)

Pour la faire en sons soutenus il faut placer l'Archet sur la corde du milieu un peu loin du chevalet et l'appuyer de manière à ce qu'il porte sur les trois cordes à la fois.

Exemple et exercice

152. Pour faire la triple corde en accords arrachés et la quadruple corde, on commence par appuyer le talon ou la pointe de l'archet sur les deux cordes plus basses à la fois: on le tire ou on le pousse ensuite rapidement, de manière à compléter l'accord qui doit résulter de la réunion des trois ou quatre cordes.

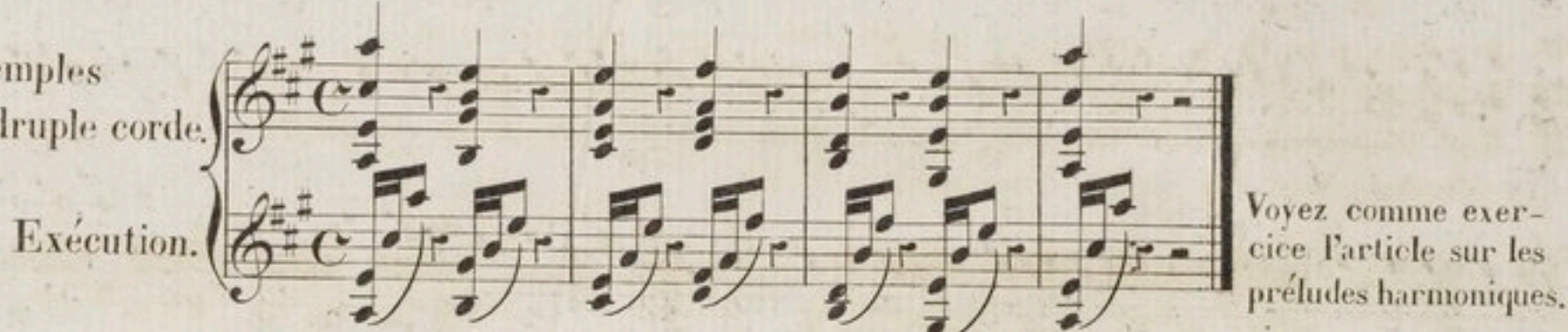
Exemples de la triple corde.



153. On exercera ces accords en tirant et en poussant alternativement l'archet.

154. Mais il est de règle générale que lorsque l'accord doit être vif et sec il faut toujours le faire du talon de l'archet et en tirant.

Exemples
de la quadruple corde.



CHAPITRE III.

SUR L'ARPEGE.

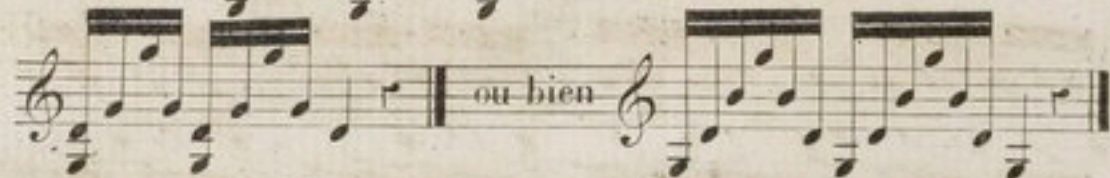
155. Les sons de la triple et quadruple corde peuvent aussi se faire successivement et en valeur de notes déterminée

156. L'effet qui en résulte s'appelle Arpège (Arpeggio)

157. Il y a des Arpèges qui embrassent trois cordes.



158. Il y en a qui embrassent quatre cordes.



159. Les Arpèges s'écrivent quelquefois par abréviations.

160. Pour comprendre les abréviations il faut observer que dans les Arpèges il y a des sons variables et des sons stables: les premiers varient ordinairement à chaque tems et s'indiquent avec des notes de peu de valeur, comme *croches* ou *noires*. Les sons stables sont ceux indiqués le plus souvent par des notes de plus de valeur comme *blanches* ou *rondes*.



Cette notation ne veut pas dire que les *blanches* et la *ronde* doivent être soutenues pendant toute leur valeur, elle signifie seulement que les doigts qui leur correspondent doivent rester sur les cordes pendant toute la durée désignée.

161. L'exécution de l'Arpège exige une grande flexibilité de l'avant bras et du poignet.

162. Il faut avoir soin de conserver toujours l'archet à son milieu, en observant que le coude soit placé ni trop haut ni trop bas afin de pouvoir passer d'une corde à l'autre sans mouvement de l'arrière bras.

165. Comme l'arpège peut se varier par différents coups d'archet, on en trouvera plusieurs combinaisons à la suite de l'exemple ou exercice cy-après.

Exemple
Arpèges à trois cordes.

Différens coups d'Archet à pratiquer sur l'arpège cy-dessus.

Exemple
Arpèges à trois cordes.

Différens coups d'Archet à pratiquer sur l'Arpège cy-dessus. :

164. Les compositeurs anciens se plaisaient à faire de l'Arpège une espèce d'enigme qu'ils donnaient à deviner aux exécutants. Ils l'écrivaient entièrement par abréviation et entremêlant des notes vides avec des notes très élevées, en rendaient la lecture fort difficile.

Comme les élèves pourraient être curieux d'exécuter les auteurs anciens, nous allons donner quelques exemples que nous expliquerons pour les aider dans leur recherche.

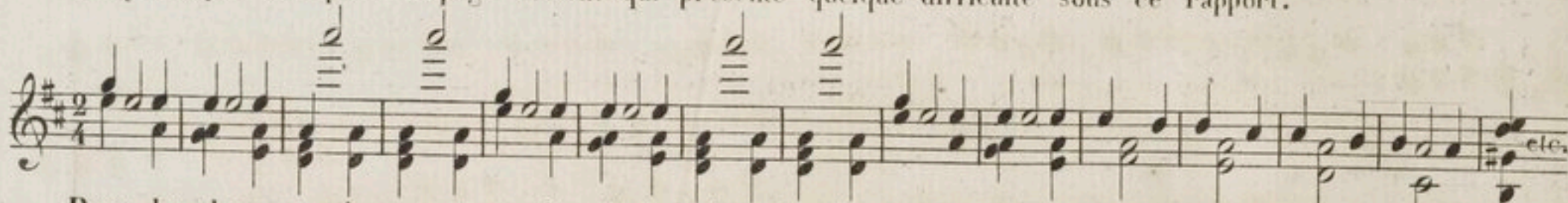
165. Outre l'abréviation dont nous avons déjà parlé, il y a deux choses à étudier dans les Arpèges des anciens.

I^o La position.

II^o La disposition.

166. La position se reconnaît dans les Arpèges aussi par les notes extrêmes, abstraction faite des notes à vide qui quelquefois peuvent induire en erreur.

Analysons par exemple l'Arpège suivant qui présente quelque difficulté sous ce rapport.



Dans les deux premières mesures je vois le *mi* redoublé; cela me fait supposer que l'un des deux doit être à vide; restent le second *mi* et le *sol* qui par la nature de l'Arpège doivent être faits sur deux cordes différentes. Ces deux notes formant une tiercée, il est évident qu'en me plaçant à la 5^e position je pourrai la faire avec les 4^e et 2^d doigts; et voilà le premier tems de la mesure complet.

Il faut faire attention à ne pas déplacer la main sans nécessité.

Voyons donc si je puis faire le 2^d tems sans déplacement.

Un *mi* reste à vide et l'autre avec le 4^e doigt comme *sous stables*; le *la* je le trouve à vide au milieu ainsi tout est commode sans bouger la main.

Je passe à la 2^e mesure; dans le 1^{er} tems je trouve *sol la mi mi*. Ces trois dernières notes sont *stables* le *sol* seul est *variable* et je le trouve sous la main en mettant le 3^{me} doigt sur la 4^e corde; en substituant le 1^{er} au 3^e doigt je fais le *mi* qui compose le second tems de la mesure.

Passons maintenant à la 3^e mesure qui est fort embarrassante. Le *la* sur *aigu* ne se trouve point à la 5^e position où je suis; il faut donc que je déplace la main: mais où la porter? Les notes extrêmes de cet accord sont *ré* bas et *la* très *aigu*, et en examinant le tableau des positions (page 86) je n'en trouve point qui embrasse cette étendue; cela doit me faire soupçonner que le *ré* bas est à vide et voilà qu'en ce cas les limites de la position ne sont plus *ré* bas et *la* très *aigu* mais bien *fa* # bas et *la* très *aigu* mais la position 6^{me} qui commence à *fa* # d'après le tableau, se termine à *sol* très *aigu*; il est clair qu'en forçant un peu le 4^e doigt je pourrai atteindre le *la* tout en restant à la 6^{me} position. Il n'y a plus maintenant qu'à fixer la position des autres notes *ré fa la*; le *la* est stable et demeure à vide; le *ré* est à vide également, selon ce que nous avons dit plus haut, et le *fa* # restera avec le 1^{er} doigt sur la 4^e corde; et voilà trouvé le 1^{er} tems de cette mesure pour le 2^e tems j'ai les notes *stables re la* toutes deux à vide avec le *la* très *aigu stable* aussi, de sorte que la main demeure immobile en tenant le 4^e doigt seul appuyé sur la chanterelle.

La 4^e mesure est la répétition de la 3^e et les quatre mesures suivantes ne sont que la reproduction de ce qui a été fait jusque là; ainsi passons à la 11^e mesure. Depuis cette 11^e mesure jusques à la 14^e inclusivement je trouve *la* du *medium* comme note *stable* et par conséquent toujours à vide; le *fa* demeure avec le 2^e doigt sur la 4^e corde et le *mi* avec le 4^e doigt sur la 3^e corde et le *ré* avec le 3^e doigt; je fais la 12^e mesure en restant à la 5^e position puis continuant le même doigté je descends avec le 3^e doigt de position en position jusqu'à la fin.

Voici maintenant les accords de cet arpège analysé avec le doigté que nous venons de détailler.



167. Quand la position d'un Arpège est trouvée il faut en chercher la disposition; c'est l'ordre dans lequel les notes ou cordes doivent se succéder.

468. Voici quelles sont les règles à ce sujet

I^o Tout Arpege doit embrasser au moins trois cordes.

II^o L'Arpège doit toujours commencer par une de ses cordes extrêmes.

III^o Pour que l'Arpège soit doux et uni il faut que les notes en soient prises successivement sur des cordes voisines.

169. D'après ce principe, quand l'Arpège est de trois cordes, et qu'on doit l'exécuter en quatre notes il faut nécessairement toucher deux fois celle du milieu comme point d'union entre les cordes extrêmes, Car autrement on serait obligé de sauter pour passer de la plus basse à la plus haute.



170. Quand l'Arpège est de quatre cordes et qu'on doit l'exécuter en quatre notes il faut que l'archet touche au moins une fois deux cordes ensemble; car il est évident que si on part de la 4^{me} corde et qu'on arrive sur la chanterelle en faisant une note sur chaque corde, il faudra nécessairement sauter de la chanterelle à la 4^{me} corde pour recommencer l'Arpège.



171. Voici maintenant l'Arpège que nous avons donné plus haut écrit de la manière dont il doit être exécuté quant au doigté et à la disposition.



172. Voici encore deux Arpèges écrits par abréviation avec l'explication à la suite.

CHAPITRE IV.

SUR LES SONS HARMONIQUES.

173. Le doigt par sa pression sur la corde, agit comme un Sillet mobile qui, en la raccourcissant, lui fait produire un son plus élevé. Telle est la propriété du corps sonore. Mais une autre propriété plus singulière, est que, si le doigt qui divise une corde, ne s'y pose que très légèrement et de manière à ne pas porter obstacle à la vibration simultanée des deux parties de la corde ainsi divisée, il en résulte une autre espèce de son qu'on appelle Son harmonique. Ce son n'aura, ni le degré d'élévation de la totalité de la corde, ni celui de sa plus grande partie, mais bien celui que produirait sa plus petite partie, pourvu que celle-ci puisse diviser exactement l'autre. Dans le cas contraire, on n'entendra que le son de la plus grande ⁽¹⁾ *aliquote* commune aux deux parties.
174. Ainsi par exemple, si sur une corde de 56 centimètres, on pose légèrement le doigt sur le 24^e centimètre; le son *harmonique* résonnera par la longueur des 12 centimètres restant, parce que 12 divise exactement 24 et 56.
175. Mais si la même corde était partagée par 23 et 13, l'harmonique ne pourrait résonner que par la longueur de $\frac{1}{36}$ de la corde, parce que l'unité est le seul commun diviseur de 23, 13 et 56.
176. Telle est la théorie des *sons harmoniques*. D'après ce principe, par des calculs bien simples, il est aisé de connaître les Sons harmoniques que peut produire chacune des divisions de la corde.
177. Mais il faut observer, que plus ces divisions sont composées, moins les *harmoniques* sont appréciables. La $\frac{1}{2}$ de la corde donnera une harmonique plus claire que le $\frac{1}{5}$, et ainsi de suite jusqu'à ce que le *diviseur*, étant extrêmement petit par rapport au *dividende*, l'harmonique ne se produit plus du tout.
178. Comme complément de cet article tout théorique, nous allons donner un Tableau des intervalles les plus usuels sur la corde *sol*, avec le son harmonique correspondant à chacun d'eux.

(1) Aliquote, nombre qui peut en diviser un autre sans reste.

Tableau des différens intervalles avec les harmoniques qui leur correspondent sur la corde *sol*. ^(u)

ORIGINE.		UNISSON.
Le rapport ^(v) de la 2 ^{de} mineure.	étant de $\frac{15}{16}$, son harmonique, résonnera comme $\frac{1}{16}$.	La quadruple 8 ^{ve} (<i>inappréciable</i>) ^(*)
Le rapport de la 2 ^{de} majeure.	étant de $\frac{8}{9}$, son harmonique, résonnera comme $\frac{1}{9}$.	La 23 ^{de} majeure ou triple 8 ^{ve} de la 2 ^{de} (<i>inappréciable</i>)
Le rapport de la 3 ^{de} mineure.	étant de $\frac{5}{6}$, son harmonique, résonnera comme $\frac{1}{6}$.	La 19 ^{de} ou double 8 ^{ve} de la 5 ^{te}
Le rapport de la 3 ^{de} majeure.	étant de $\frac{4}{5}$, son harmonique, résonnera comme $\frac{1}{5}$.	La 17 ^{de} ou double 8 ^{ve} de la 3 ^e .
Le rapport de la 4 ^{te} juste.	étant de $\frac{3}{4}$, son harmonique, résonnera comme $\frac{1}{4}$.	La 15 ^{de} ou double 8 ^{ve}
Le rapport de la 5 ^{te} parfaite.	étant de $\frac{2}{5}$, son harmonique, résonnera comme $\frac{1}{5}$.	La 12 ^{de} ou 8 ^{ve} de la même Quinte.
Le rapport de la 6 ^{te} mineure.	étant de $\frac{5}{8}$, son harmonique, ^(x) ne sera que $\frac{1}{8}$.	La 22 ^{de} ou triple 8 ^{ve}
Le rapport de la 6 ^{te} majeure.	étant de $\frac{3}{5}$, son harmonique, sera de $\frac{1}{5}$.	La 17 ^{de} majeure ou double 8 ^{ve} de la 3 ^{de}
Le rapport de la 7 ^{de} mineure.	étant de $\frac{5}{9}$, son harmonique, sera de $\frac{1}{9}$.	La 23 ^{de} majeure ou triple 8 ^{ve} de la 2 ^{de} (<i>inappréciable</i>)
Le rapport de la 7 ^{de} majeure.	étant de $\frac{8}{15}$, son harmonique, sera de $\frac{1}{15}$.	La 28 ^{de} mineure ou triple 8 ^{ve} de la 7 ^{de} (<i>inappréciable</i>)
Le rapport de l'8 ^{ve}	étant de $\frac{1}{2}$, son harmonique, résonnera comme $\frac{1}{2}$.	L'8 ^{ve} elle même.

^(u) Ce même Tableau transposé successivement une 5^{te} plus haut, fera connaître les Sons harmoniques des 3 autres cordes du Violon.

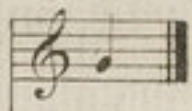
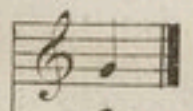
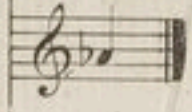
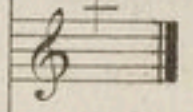
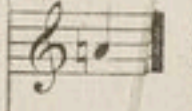
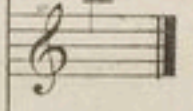
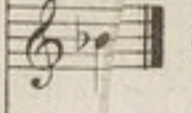
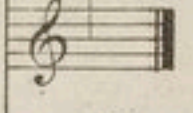
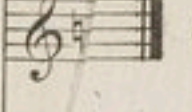
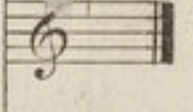
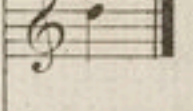
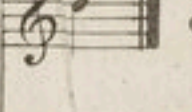
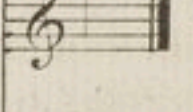
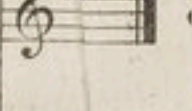
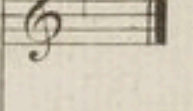
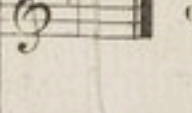
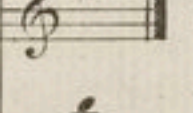
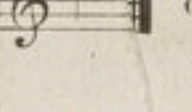
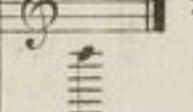
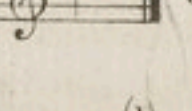
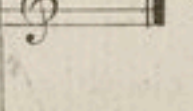
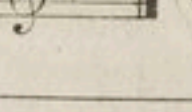
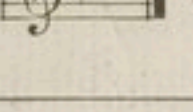
^(v) On entend par *rapport*, la portion de corde qu'il faut pour produire un intervalle. Ainsi par exemple, si toute la longueur où les $\frac{16}{16}$ d'une corde, donnent un *Sol* en appuyant un doigt qui la raccourcisse d' $\frac{1}{16}$, les $\frac{15}{16}$ restant donneront un *LA* $\frac{1}{2}$ ou 2^{de} mineure de *SOL*. Donc, le rapport de la 2^{de} mineure est de $\frac{15}{16}$, ainsi des autres intervalles.

^(x) Dans cette division, le rapport de l'harmonique devrait être de $\frac{3}{8}$, parceque $\frac{5}{8} + \frac{5}{8} = \frac{10}{8}$ longueur totale de la corde; mais nous avons dit que lorsque la plus petite partie ne mesure pas exactement la plus grande, l'harmonique ne peut résonner que par leur plus grande aliquote commune; et les nombres 3 et 5 n'ayant pas de plus grand commun diviseur que l'unité, cette harmonique ne résonnera donc que par $\frac{1}{8}$. Il en est de même pour les trois harmoniques suivantes.

^(*) L'indication de la résonnance harmonique doit toujours se comprendre comme se rapportant à la corde à vide et non au son que produirait le doigt posé.

179. Puisque les Sons harmoniques résonnent toujours par la plus petite partie d'une Corde, il est évident qu'une fois arrivés à la $\frac{1}{2}$ de cette Corde, les mêmes Sons se reproduiront dans un ordre inverse; car jusqu'à ce point, c'était la portion de Corde du côté du Sillet qui résonnait, et à mesure que la main s'avancait, cette portion s'allongeait; tandis qu'à partir de la $\frac{1}{2}$ de la Corde qui donne l'Octave, c'est la partie du côté du Chevalet qui résonne, et qu'à mesure que la main avance cette partie se raccourcit.

Voici le Tableau des mêmes Sons à partir de l'Octave.

L'octave		donne		L'octave
La 9 ^e mineure ou double 2 ^{de}		donne		28 ^e ou triple 8 ^{ve} de la 7 ^e (<i>inappréciable</i>)
La 9 ^e majeure ou double 2 ^{de}		donne		25 ^e ou triple 8 ^{ve} de la 2 ^{de} (<i>inappréciable</i>)
La 10 ^e mineure ou double 3 ^{ve}		donne		17 ^e majeure ou double 8 ^{ve} de la 3 ^{ve}
La 10 ^e majeure ou double 3 ^{ve}		donne		22 ^e ou triple 8 ^{ve}
La 11 ^e ou double 4 ^{ve}		donne		12 ^e ou 8 ^{ve} de la 5 ^{ve}
La 12 ^e ou double 5 ^{ve}		donne		15 ^e ou double 8 ^{ve}
La 13 ^e ou double 6 ^{ve} mineure		donne		17 ^e ou double 8 ^{ve} de la 3 ^{ve}
La 15 ^e ou double 6 ^{ve} majeure		donne		19 ^e ou double 8 ^{ve} de la 5 ^{ve}
La 14 ^e ou double 7 ^e mineure		donne		25 ^e ou triple 8 ^{ve} de la 2 ^{de} (<i>inappréciable</i>)
La 14 ^e ou double 7 ^e majeure		donne		Quadruple 8 ^{ve} (<i>inappréciable</i>)
La 15 ^e ou double 8 ^{ve}		donne		Double 8 ^{ve}

doigts légèrement posés sur la corde.

effet harmonique.

(²) A partir de ce son jusqu'au chevalet, comme le rapport des sons simples, et des sons harmoniques, ne change plus, on peut faire une autre 8^{ve} de sons harmoniques, qui ne sont vraiment un peu saisissables que sur la corde Sol. Ils le sont davantage sur le Violoncelle, parceque les cordes y sont plus longues.

480. Nous sommes entrés dans ces détails théoriques, parceque de nos jours, toute personne qui s'applique à l'étude d'un mécanisme, aime à se rendre raison des effets qu'il produit.

481. Parmi les Sons harmoniques dont nous avons donné le tableau, il en est plusieurs qui sont insaisissables, soit à cause du rapport trop composé, soit à cause de leur extrême acuité, résultant de la trop courte dimension des cordes du Violon.

482. Dans la pratique, on se sert plus habituellement de ceux qui se font à la 1^{re} moitié de la corde du côté du Sillet, et même parmi eux, on n'emploie que ceux qui sont produits par l'8^{ve}, la 5^{te}, la 4^{te}, la 3^{ce} majeure, la 3^{ce} mineure, et la 6^{te} majeure qui n'est qu'une répétition de celui de la 5^{te} majeure.

Les voici sur les quatre Cordes.

483. La portée inférieure indique la note sur laquelle il faut poser le doigt légèrement, et la portée supérieure indique l'effet harmonique.

484. Mais avec cette série de Sons, on ne pourrait pas même former une Gamme Diatonique dans un ton quelconque. Il a donc fallu chercher les moyens de rendre ce genre plus complet: on y est parvenu en faisant usage des Sons harmoniques artificiels.

485. Les Sons harmoniques artificiels se font en formant Sillet mobile avec un doigt fortement appuyé en arrière, et en posant en avant un autre doigt légèrement, comme on l'a fait sur les cordes à vide.

486. Il est évident, que si au lieu de prendre pour origine ou fondamentale, les cordes à vide,

Au moyen du 1^{er} doigt, qui fortement appuyé sur chacune de ces notes, forme Sillet, les sons harmoniques produits, seront tous de $\frac{1}{2}$ ton plus élevés: car l'emploi de ce procédé équivaut à accorder le Violon $\frac{1}{2}$ ton plus haut.

(²) La raison de ce phénomène est expliquée dans la 2^{de} note de la page où se trouve le 1^{er} Tableau.

(A) 5^{ce} majeure et 6^{te} majeure produisant un même Son harmonique.

EXEMPLE.

Effet harmonique.

Doigt posé légèrement.

Doigt fortement appuyé.

(B)

(C)

4^e Corde.

3^e Corde.

2^e Corde.

Chanterelle.

8^{va}

487. Ainsi au résumé, tout le système des Sons harmoniques est fondé sur la résonnance de Six intervalles, qui ne produisent que Cinq Sons différens.
488. Les Sons harmoniques sont Naturels, quand ils résonnent par l'application d'un seul Doigt légèrement posé sur une Corde à vide, à l'un de ses intervalles harmoniques.
489. Ils sont Artificiels, quand ils résonnent par l'application sur une même Corde de deux Doigts, dont l'un est fortement appuyé, pour faire Sillet, et l'autre est légèrement posé sur l'intervalle harmonique.
490. Les intervalles harmoniques sont l'8^{ve}, la 5^{te}, la 4^{te}, la 5^{ce}, ou la 6^{te} majeures, et la 3^{ce} mineure. Par la transposition de ces intervalles, on peut obtenir tous les sons possibles sur le Violon à partir de
491. Voici un Tableau ou Gamme par 1/2 tons, qui les réunit tous. On observera qu'un même Son peut être produit par les six différens intervalles harmoniques.

(B) Le doigt qui forme Sillet, sera toujours indiqué par une , et le doigt légèrement posé sera indiqué par une . Cette indication des sons harmoniques est celle adoptée par beaucoup d'auteurs anciens et modernes.

(C) Ce doigté est fort difficile à cause de la grande extension qu'il faut donner au 4^e doigt, pour lui faire atteindre la 1/2 de la Corde raccourcie. On y parviendra plus aisément en posant le 1^{er} doigt sur le côté auprès de la première articulation. Mais comme, malgré cette précaution, la position est toujours fort incommode, on ne se sert de ce doigté que pour faire les sons suivans, qui ne peuvent être produits d'aucune autre manière.

Le Re qui suivrait

pouvant se faire

on abandonne

le doigté difficile des 8^{ves} pour celui des 5^{tes} (Voyez le Tableau cy-après)

Tableau des sons harmoniques naturels et artificiels généralement employés, avec la comparaison et l'appréciation des différents moyens de les obtenir.

EFFET										
Par les 8 ^{es}										
Mêmes sons par les 5 ^{es}										
Mêmes sons par les 4 ^{es}										
Mêmes sons par les 3 ^{es} majeures										
Mêmes sons par les 6 ^{es} majeures										
Mêmes sons par les 3 ^{es} mineures										

Ce doigté est très incommode: on ne s'en sert ordinairement que pour les notes de la 4^e corde.

Ce doigté quoique plus facile que le précédent met encore la main dans une position qui n'est pas naturelle. On le quitte presque toujours aussitôt qu'on peut employer le suivant.

Ce doigté est le plus facile et le plus sûr de tous. Aussi est ce celui que l'on emploie le plus fréquemment.

Ce doigté quoique facile est employé moins fréquemment parce que les sons harmoniques resonnent moins aisément.

Ce doigté met la main dans une position forcée. On lui préfère celui des 3^{es} majeures qui produit les mêmes sons.

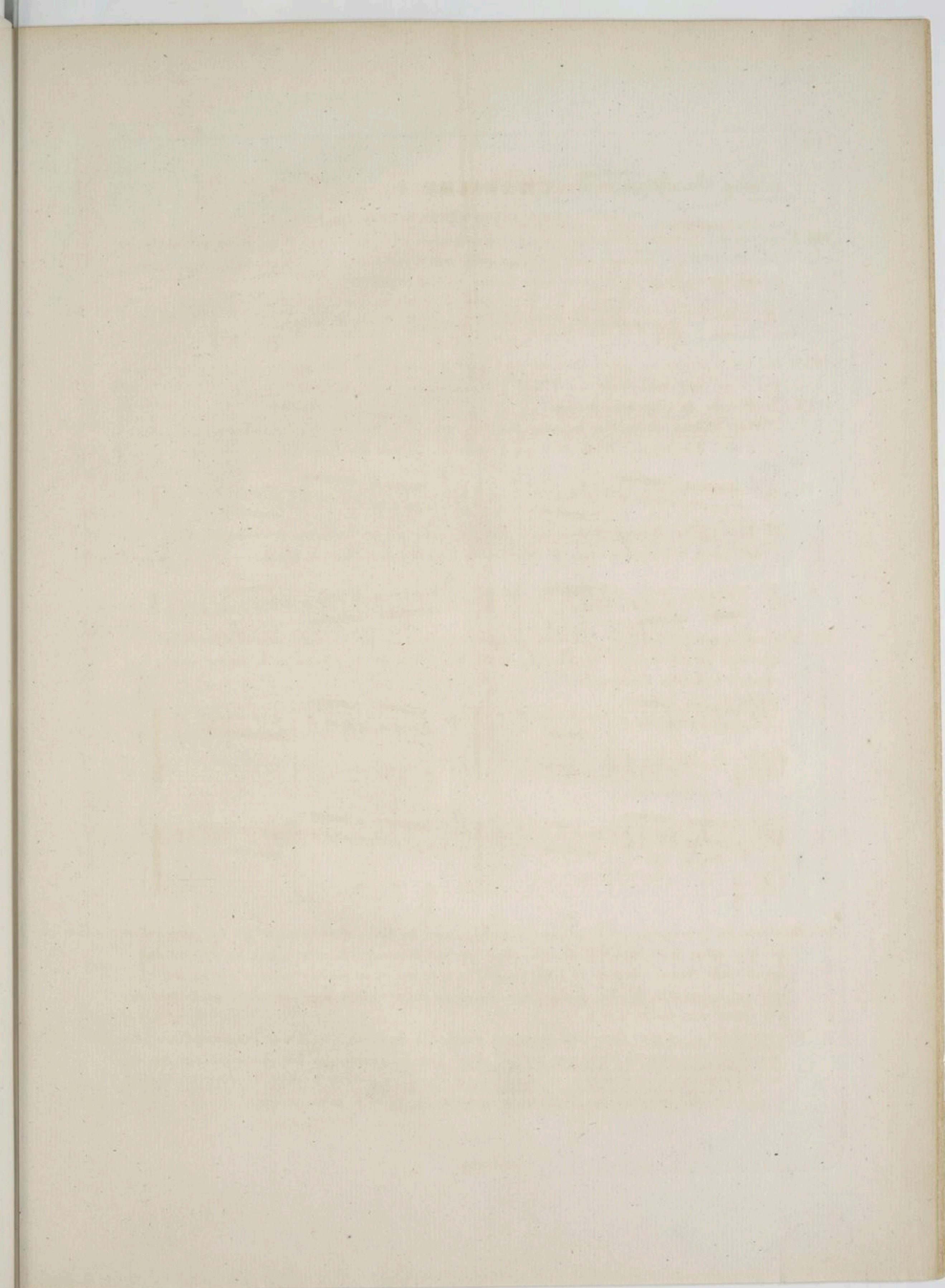
Ce doigté s'emploie rarement parce que la portion de corde qui vibre étant très courte les sons harmoniques sont très difficiles à obtenir.⁽¹⁾

L'Examen attentif de ce tableau doit donner une connaissance suffisante pour l'usage ordinaire des sons harmoniques. Si on voulait en exercer plus spécialement le mécanisme on pourrait consulter l'Art de jouer du Violon de Paganini par M. Guhr. (2)

Observons seulement que pour faire bien sortir les sons harmoniques il y a deux conditions indispensables: 1^{re} une conduite d'archet ferme, vigoureuse et un peu rapide sur la corde. 2^{de} une intonation parfaite. La moindre altération dans les intervalles fait naître des différences telles que les sons harmoniques ne résonnent plus du tout ou sortent tout autres qu'ils ne devraient être. Ceux produits par les 3^{es} et par la 6^{te} exigent surtout une précision extrême.

(1) On doit pourtant l'exercer parce que dans l'usage des sons harmoniques en double corde on ne peut se dispenser de l'employer.

(2) Gravé chez Schott rue de la chaussée d'Antin 10.



CHAPITRE V.

SUR LES GAMMES CHROMATIQUES OU PAR $\frac{1}{2}$ TONS.

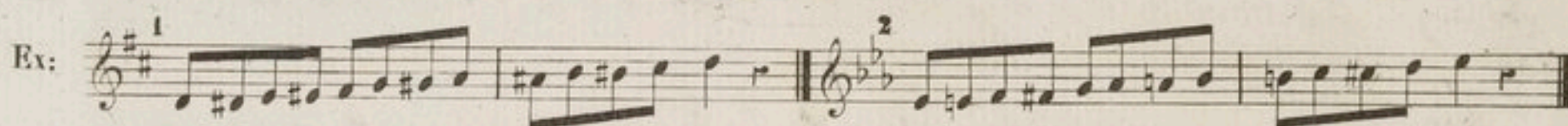
192. L'exécution des Gammes chromatiques n'a rien d'extraordinaire tant qu'on reste à une même position. On les fait avec le doigté ordinaire; c'est à dire qu'après avoir formé la note naturelle, le doigt s'avance pour former la note *diesée* ou se recule pour former la note *bémolisée*.



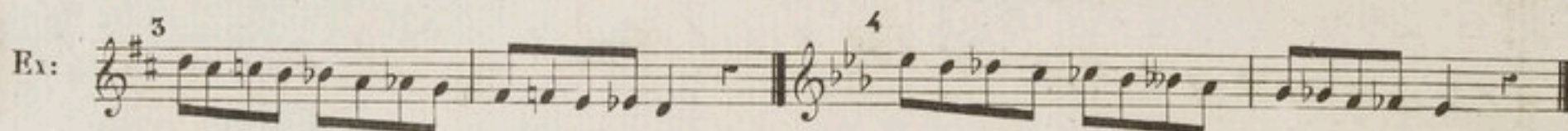
193. Il faut seulement observer qu'en *harmonie* on a posé le principe que toute note altérée par # tend à monter et que toute note altérée par b tend à descendre.

194. La conséquence de ce principe est que:

I^o Toute Gamme chromatique montante doit être notée avec des altérations ascendantes, c'est-à-dire par # ou x dans les tons de dièses et par b et # dans les tons de bémols



II^o Toute Gamme chromatique descendante doit être notée par des altérations descendantes: c'est à dire par b et # dans les tons de dièses et par b et bb dans les tons de bémols.



195. Mais une Gamme chromatique quelconque peut être accompagnée par plusieurs accords differens et appartenir par conséquent à des tons divers. Dès lors il faut que la notation de la gamme varie suivant l'accord qui l'accompagne



196. Maintenant on remarquera que la notation de quelques unes de ces gammes (Voyez N^o 1 et 7) présente l'emploi d'un même doigt trois fois de suite, chose qui nuit beaucoup à la netteté; mais on doit observer que d'autres Gammes aussi de ré à ré (Voyez N^{os} 5. 6. 8.) notées autrement s'exécutent avec un doigté qui évite cet inconvénient. Dès lors pourquoi n'emploierait-on pas ce dernier doigté, même lorsque la notation est comme dans les N^{os} 1 et 7.

197. Ces considérations en nous démontrant qu'on peut concilier la régularité du principe harmonique avec le mécanisme particulier du Violon nous ont fait adopter pour les gammes que nous donnerons plus bas la notation conforme à ce principe et en même tems le doigté qui présente le moins de difficulté dans l'exécution et nous conseillons aux Violinistes-compositeurs de suivre le même système.

EXERCICES à la 1^{re} POSITION SEULE.

(F)

Gamme par dièzes.

Gamme par bémols.

198. Lorsqu'on doit monter plus haut, deux moyens sont praticables. Le 1^{er} consiste à suivre le doigté des gammes diatoniques pour les changemens de positions et à glisser en avant le doigt de la note *diésée* ou porter en arrière le doigt de la note *bémolisée*.

(G)

GAMME.
Diatonique.

GAMME.
Chromatique.

De la 1^{re} à la 3^e position.

GAMME
Diatonique

GAMME
Chromatique

De la 1^{re} à la 4^e position.

GAMME
Diatonique

GAMME
Chromatique

De la 1^{re} à la 5^e position.

GAMME
Diatonique

GAMME
Chromatique

De la 1^{re} à la 6^e position.

(F) Nous donnons ces deux gammes notées par dièse et par bémol en montant comme en descendant uniquement comme exercice mécanique sur toute l'étendue de la 1^{re} position. Elles n'ont point d'ailleurs de tonalité déterminée.

(G) Les blanches qui se trouvent dans les gammes indiquent les notes integrantes de l'accord parfait et elles doivent servir de guide pour s'assurer de la justesse de l'intonation.

GAMME Diatonique

GAMME Chromatique

de la 1^{re} à la 7^e position.

GAMME Diatonique

GAMME Chromatique

de la 1^{re} à la 8^e position.

GAMME Diatonique

GAMME Chromatique

de la 1^{re} à la 9^e position.

GAMME Diatonique

GAMME Chromatique

de la 1^{re} à la 10^e position.

GAMME Diatonique

GAMME Chromatique

de la 1^{re} à la 11^e position.

199. Le second moyen n'est guère praticable que là où la gamme chromatique s'étend au moins jusqu'à la 5^e position; alors il faut appliquer les deux principes suivans.

I^o. Si la gamme à partir du *mi* à vide de la chanterelle contient un nombre de notes pair, il faut porter le 1^{er} doigt à la 5^e position sur le *la* $\flat$ et suivre la succession de doigt 1,2-1,2 jusqu'à ce qu'on ait atteint avec le 2^e doigt la quarte inférieure de la dernière note de la gamme et alors employer les doigts 2,2-3,3-4,4.

II^o. Si la gamme contient à partir du *mi* un nombre de notes impair, il faut démancher avec le 1^{er} doigt à la 5^e position pour attaquer le *la* $\sharp$ ou à la 4^e position pour attaquer le *si* $\flat$ quand la gamme est par bémols et suivre également la succession 1,2-1,2 jusqu'à ce qu'on ait atteint avec le 2^e doigt la quarte inférieure de la dernière note de la gamme et alors employer le doigt 2,2-3,3-4,4.

200. La différence entre les deux formules consiste donc uniquement dans le placement du 1^{er} doigt sur le *la* $\flat$ ou sur le *la* $\sharp$ qui devient *si* $\flat$ dans les gammes par bémols.

1^{re} FORMULE.Pour les Gammes en nombre de notes *pair*.

The first formula consists of six staves of musical notation, each representing a scale in a different key: C major, G major, D major, A major, E major, and B major. Each staff contains two measures of the scale, with fingerings indicated by numbers 1 through 4. The scales are written in treble clef with a common time signature (C). The notation includes sharp signs for F# and C# in the appropriate keys.

2^e FORMULE.Pour les Gammes en nombre de notes *impair*.

The second formula consists of six staves of musical notation, each representing a scale in a different key: C major, G major, D major, A major, E major, and B major. Each staff contains two measures of the scale, with fingerings indicated by numbers 1 through 5. The scales are written in treble clef with a common time signature (C). The notation includes sharp signs for F# and C# in the appropriate keys.

CHAPITRE VI.

DE L'ORNEMENT.

201. Il y a des mélodies d'un style sévère qui exigent une exécution pure et simple. On doit se borner à les phraser et à les nuancer d'après les préceptes que nous avons donnés.

202. Il y en a d'autres qui permettent, qui demandent même quelques ornemens.

L'ornement peut prendre toutes les formes.

Mélodie simple.....

Petite note.....

Gruppetto.....

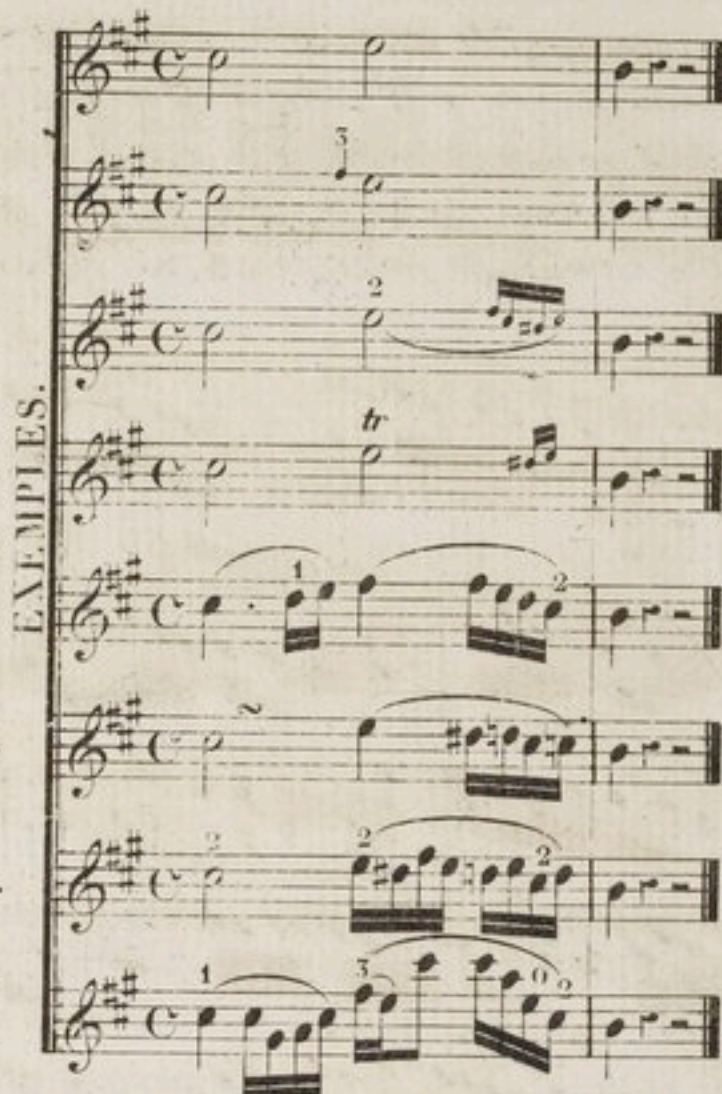
Trille.....

Petite gamme diatonique.....

Petite gamme chromatique.....

Trait composé d'intervalles.....

Il peut quelquefois ne pas être circonscrit aux notes qui entourent celles de la mélodie simple.



203. Mais la difficulté consiste dans le choix de ces ornemens.

204. Ce choix peut être vicieux par deux causes:

I^o Par défaut de connaissances harmoniques. (H)

II^o Par manque de goût.

205. Tout le monde peut se donner les connaissances harmoniques: quelques mois d'étude mettent en état d'éviter toute méprise à cet égard.

206. Pour ce qui regarde le goût, la chose est plus délicate.

207. Le goût est encore une qualité qui échappe à l'analyse. La nature en donne le germe et l'habitude d'entendre fréquemment des Artistes distingués contribue puissamment à le développer.

208. Nous croyons qu'il consiste principalement dans un sentiment exquis des convenances.

209. Ainsi dans l'emploi des ornemens il faut scrupuleusement observer les deux règles suivantes qui en découlent directement.

I^o L'ornement ne doit jamais défigurer la mélodie.

II^o L'ornement doit être conforme au caractère de la mélodie.

210. Voici encore deux règles qui sans avoir la même importance que les précédentes, n'en doivent pas moins être prises en considération.

III^o L'ornement doit en général être placé vers la fin de la phrase mélodique et presque toujours au tems faible de la mesure ou à la partie faible du tems.

IV^o Si parfois on met des ornemens au *tems fort* il faut nécessairement en mettre aussi au *tems faible* qui suit.

(H) En effet si on ne connaît pas au moins les principes généraux des accords, on s'expose à introduire dans la mélodie, des notes que les fondamentales ne peuvent supporter.

244 On ne peut guère donner d'autres préceptes sur cette matière; il est même superflu de donner des exemples positifs d'Ornemens; car rien n'est plus sujet à la mode; et tel Ornement qui excitait l'enthousiasme il y a quelques années nous paraît fade et commun aujourd'hui. (1)

242 Les exécutans confondent souvent l'ornement avec la variation.

Les combinaisons qui peuvent concourir à l'Ornement sont assez restreintes par les règles que nous avons données plus haut, tandis que les combinaisons qui concourent à la variation n'ont de bornes que celles de l'imagination même.

245. A l'appui de cette assertion voici 50 différentes variantes sur la plus simple des tournures mélodiques, que nous donnons sans prétendre et sans avoir même tenté d'épuiser les combinaisons praticables.

Comme la tournure mélodique qui en fait le sujet peut se trouver dans des morceaux de différens caractères, l'Élève pourra exercer et former son jugement et son goût en cherchant à comprendre quels sont parmi ces variantes celles qui ont le caractère du simple ornement et qui pourraient mieux s'approprier à la couleur générale d'une mélodie déterminée.

(1) Pour se convaincre de cette vérité on n'a qu'à regarder les ornemens que le fameux Corelli mettait dans les Adagio de ses sonates et qui sont cités dans la méthode de M^r Baillot. Quel est l'artiste de nos jours qui voudrait les employer? et pourtant rien n'est plus réel que le talent de Corelli. Les sonates dont nous parlons justifient pleinement sa réputation.

CHAPITRE VII.

SUR LES PRÉLUDES.

- 214 Le Prélude est un petit morceau de fantaisie, irrégulier et court qui passant par les notes ou les accords essentiels du mode, sert pour ainsi dire d'introduction au morceau qu'on va jouer.
- 215 Il est évident dès lors que le Prélude doit toujours commencer et finir dans le ton du morceau.
- 216 Le Prélude sur le violon peut être mélodique ou harmonique.
- 217 Le Prélude mélodique se compose de gammes, accords brisés et autres traits combinés de manière à faire entendre les notes essentielles du ton principal et de ses relatifs.

Exemple.

largement détaché

Le Prélude harmonique est presque toujours basé sur les accords de la gamme et sur quelques modulations dans les tons relatifs.

Avant d'en donner des exemples nous placerons ici les accords de la gamme dans les tons les plus usuels; on pourra les exercer d'abord en accords plaqués, ensuite en Arpèges, car l'une et l'autre manière sont admises dans les Préludes.

Gamme en Ut majeur.
à la basse

idem
à la partie supérieure.

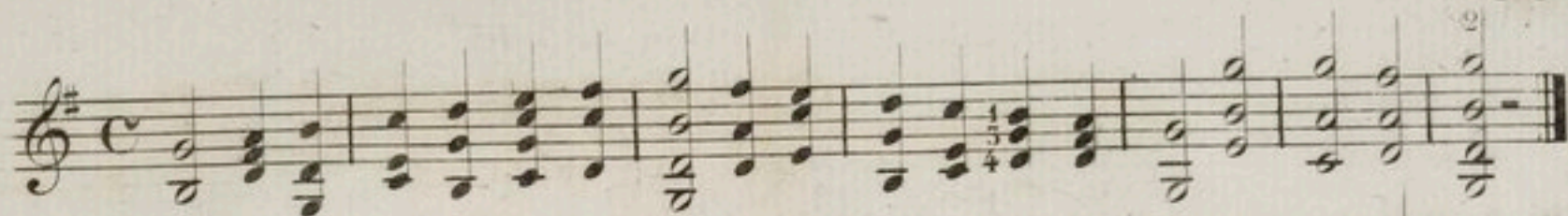
Gamme en La mineur
à la basse.

idem
à la partie supérieure.

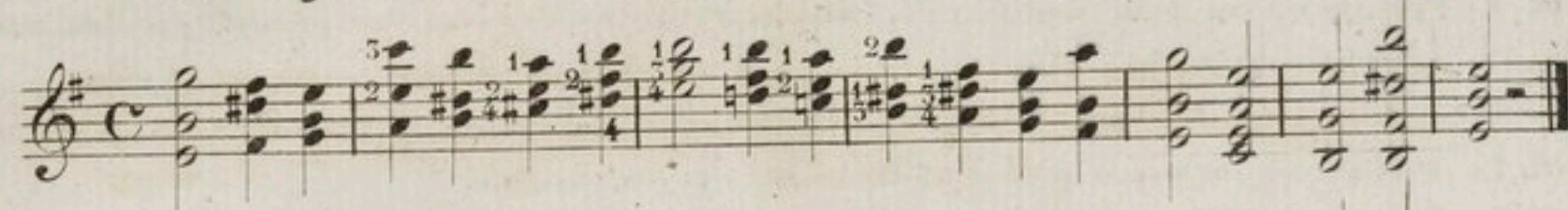
Gamme en Sol
à la basse.

cadence.

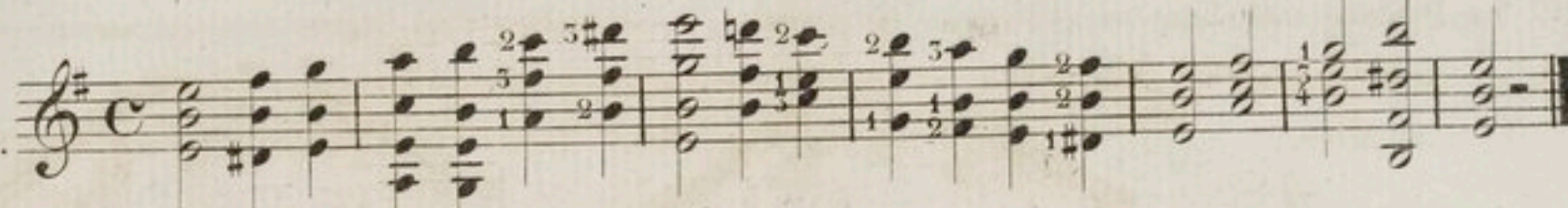
idem
à la partie supérieure.



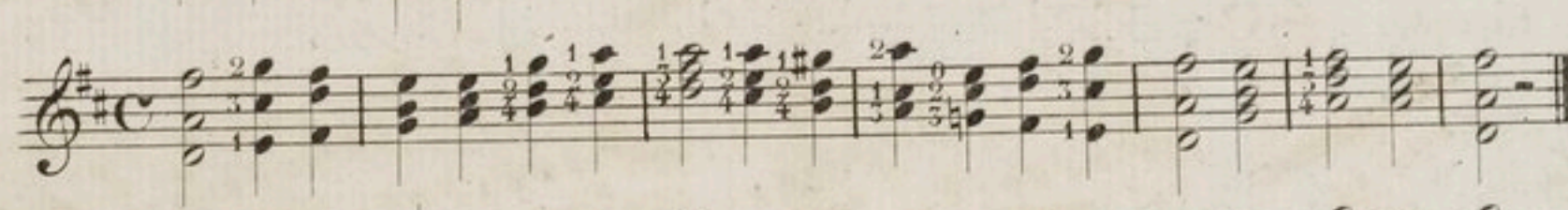
Gamme en Mi mineur
à la Basse.



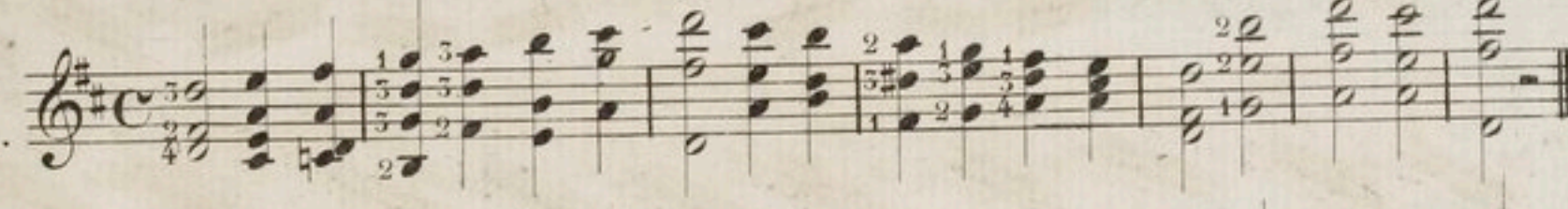
idem
à la partie supérieure.



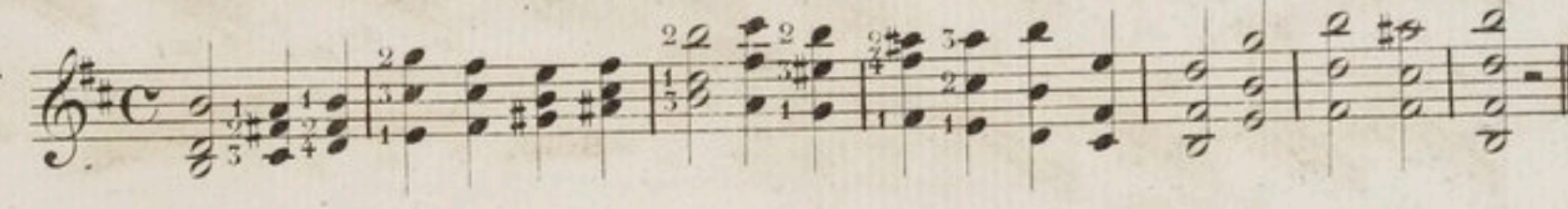
Gamme en Re majeur
à la Basse.



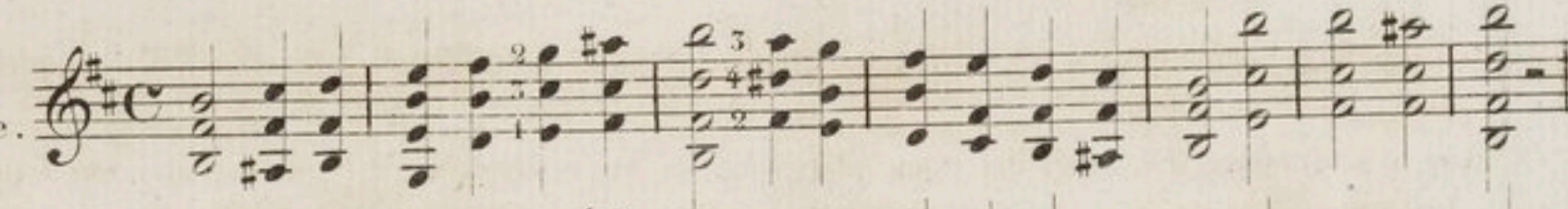
idem
à la partie supérieure.



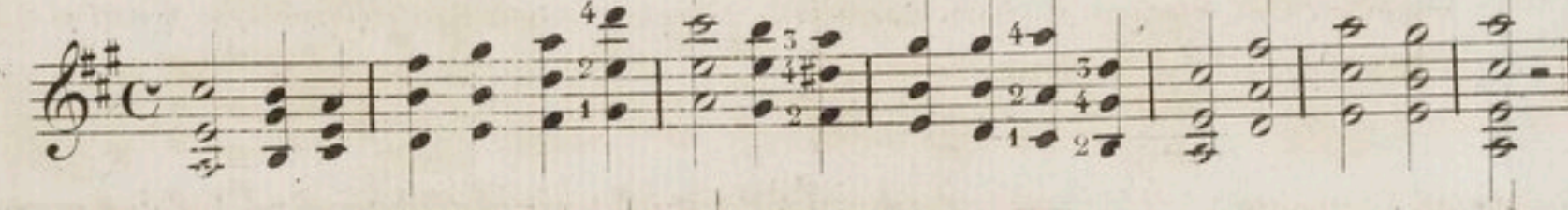
Gamme en Si mineur
à la Basse.



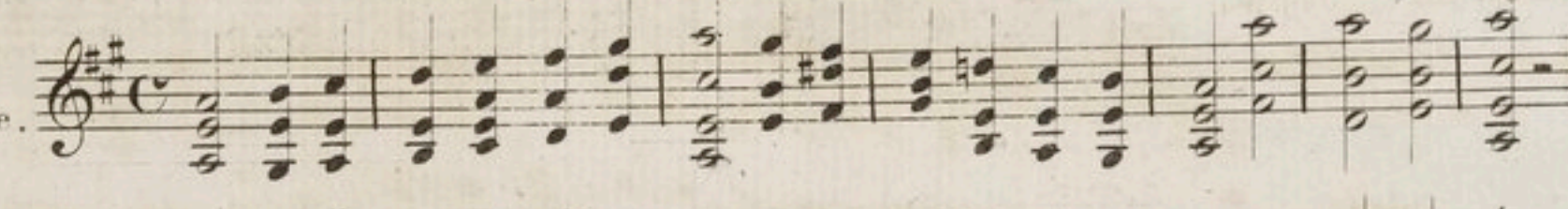
idem
à la partie supérieure.



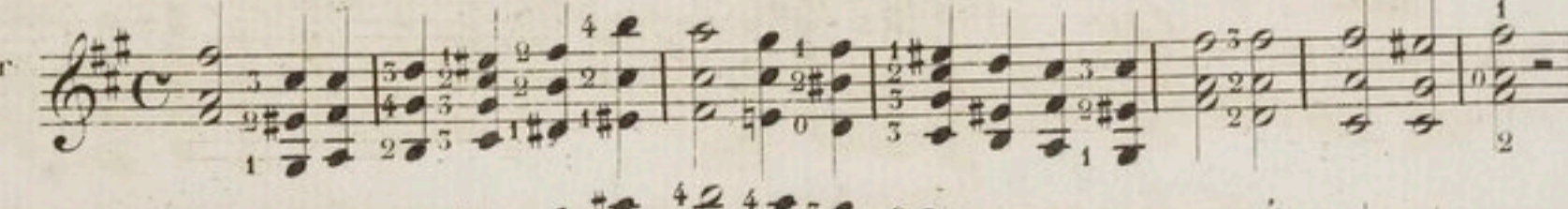
Gamme en La majeur
à la Basse.



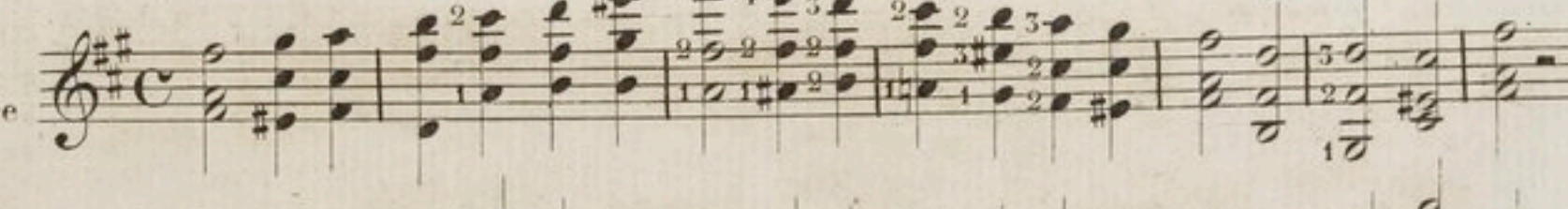
idem
à la partie supérieure.



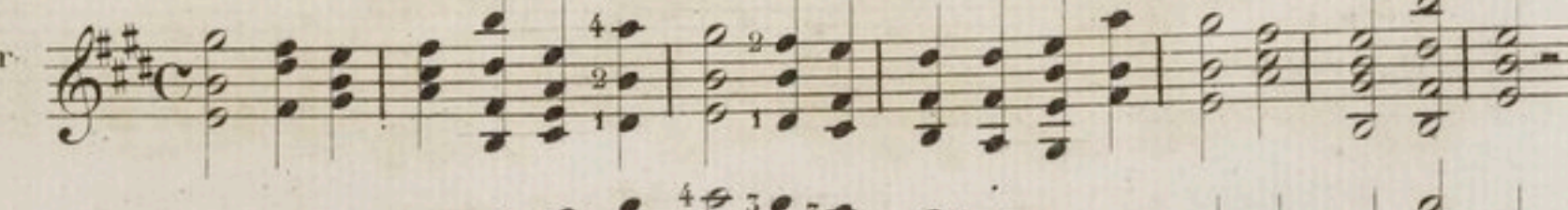
Gamme en Fa# mineur
à la Basse.



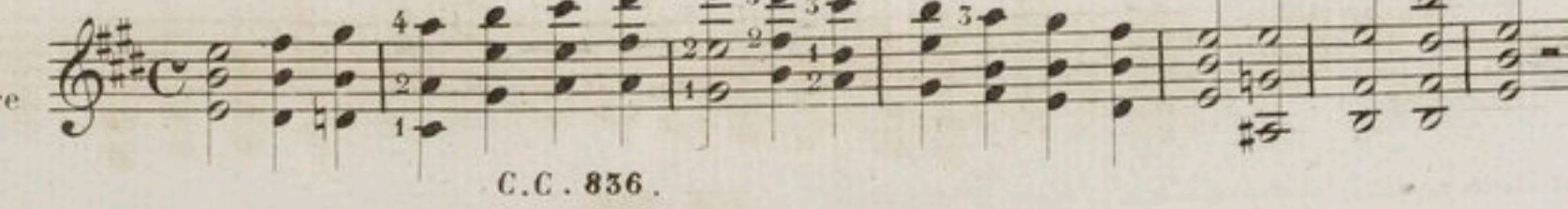
idem
à la partie supérieure.



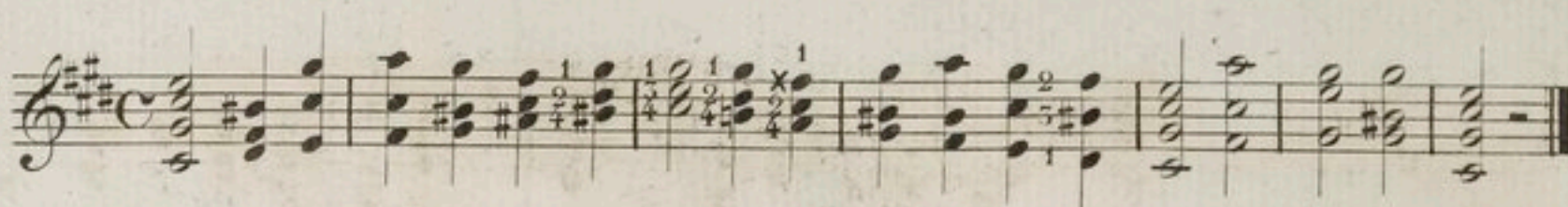
Gamme en Mi majeur
à la Basse.



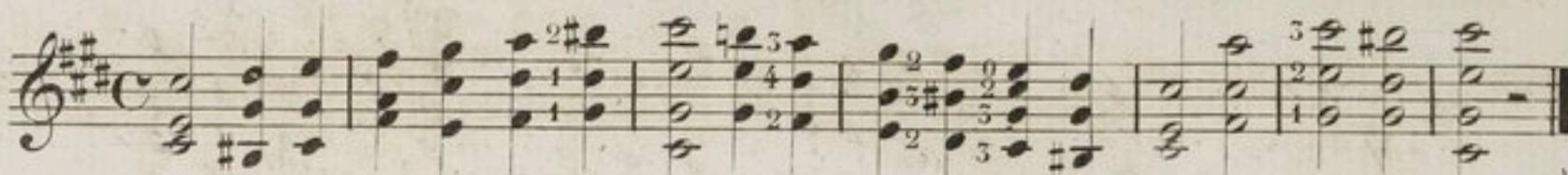
idem
à la partie supérieure.



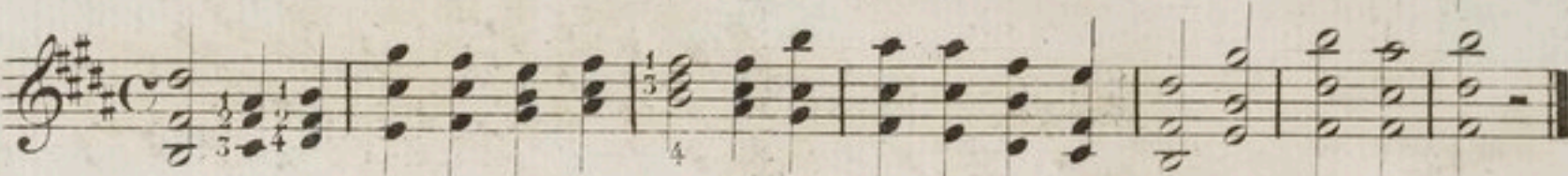
Gamme en Ut # mineur
à la Basse.



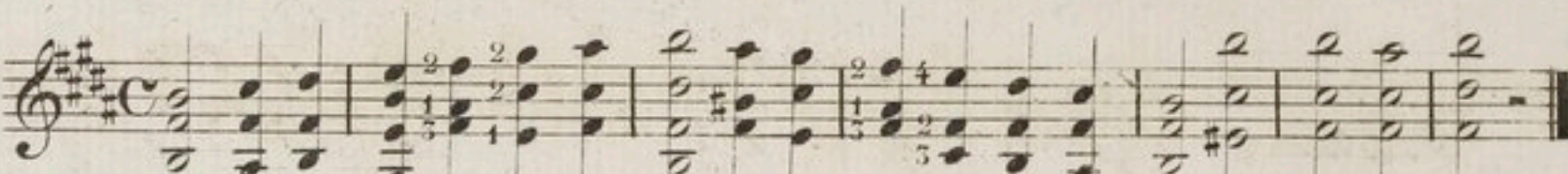
idem
à la partie supérieure.



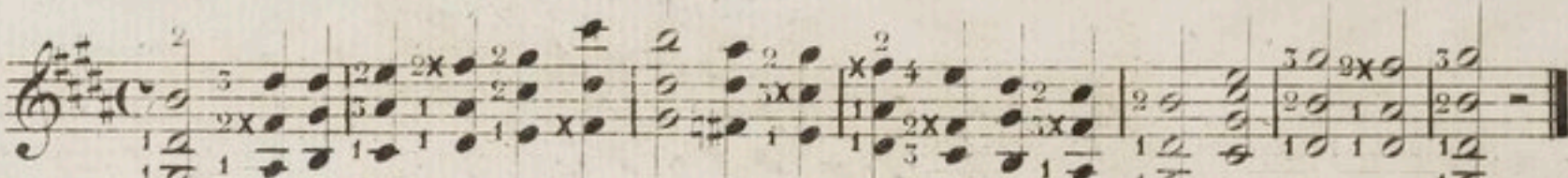
Gamme en Si majeur
à la Basse.



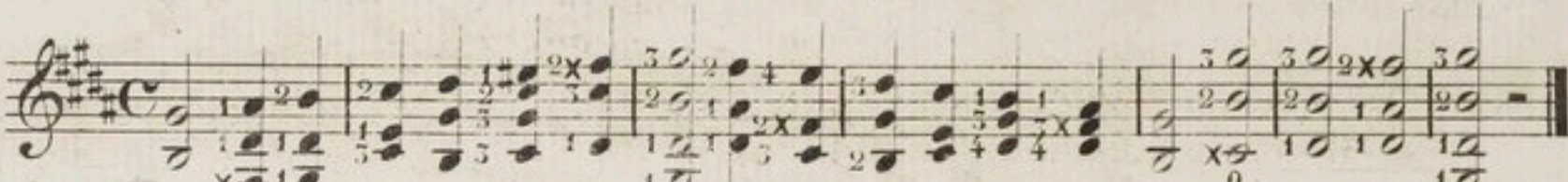
idem
à la partie supérieure.



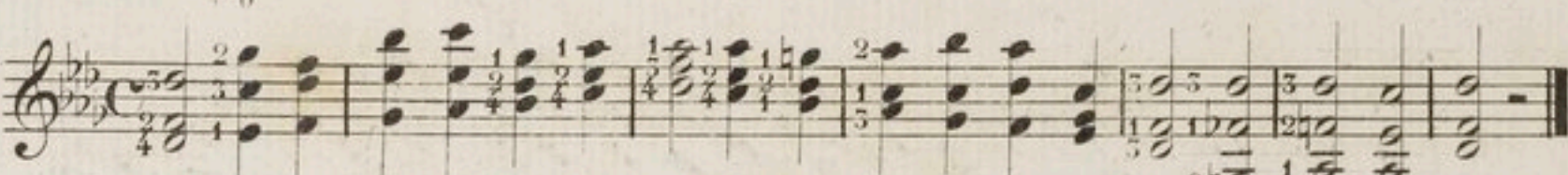
Gamme en Sol # mineur
à la Basse.



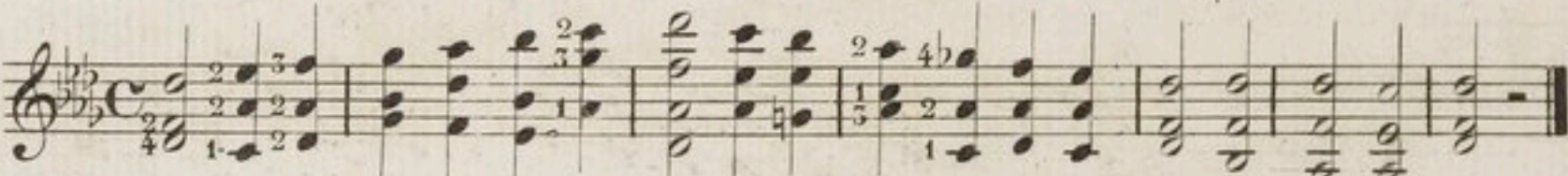
idem
à la partie supérieure.



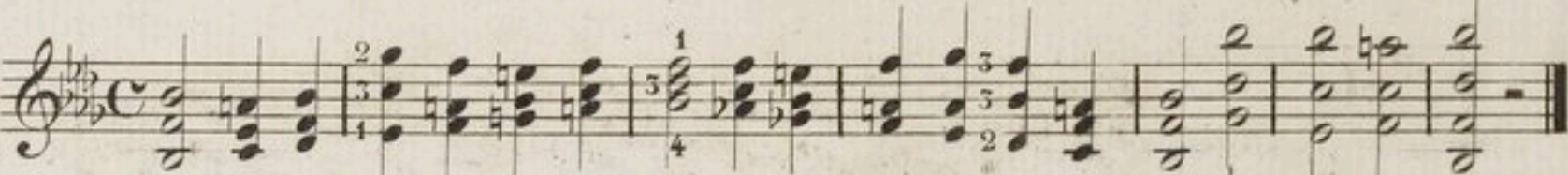
Gamme en Ré b majeur
à la Basse.



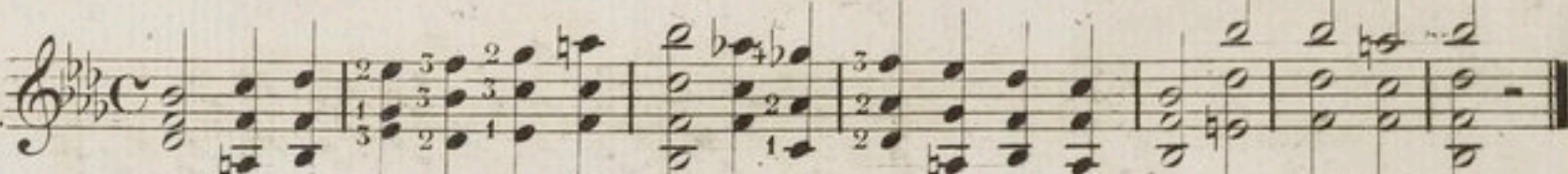
idem
à la partie supérieure.



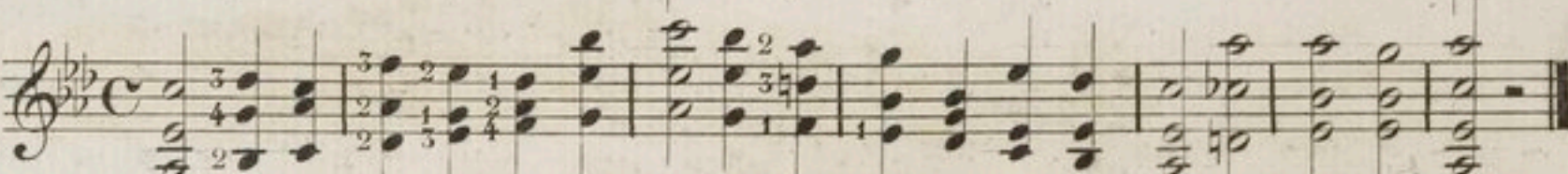
Gamme en Si b mineur
à la Basse.



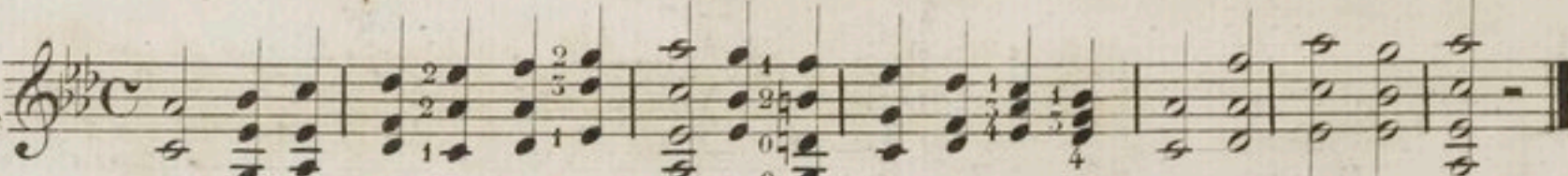
idem
à la partie supérieure.



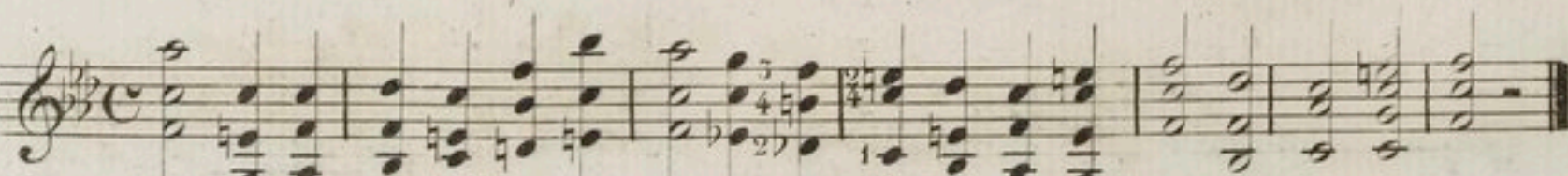
Gamme en La b majeur
à la Basse.



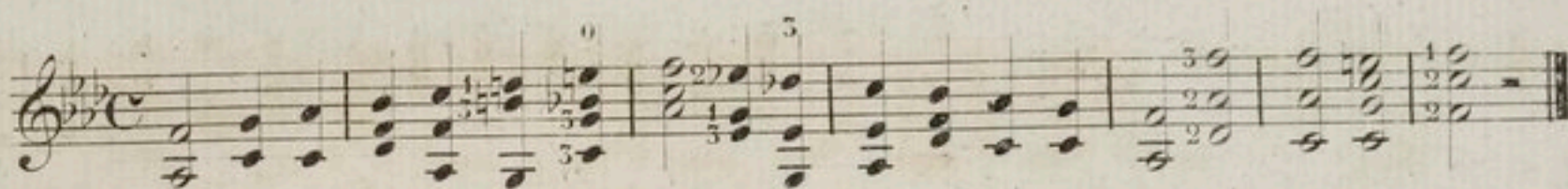
idem
à la partie supérieure.



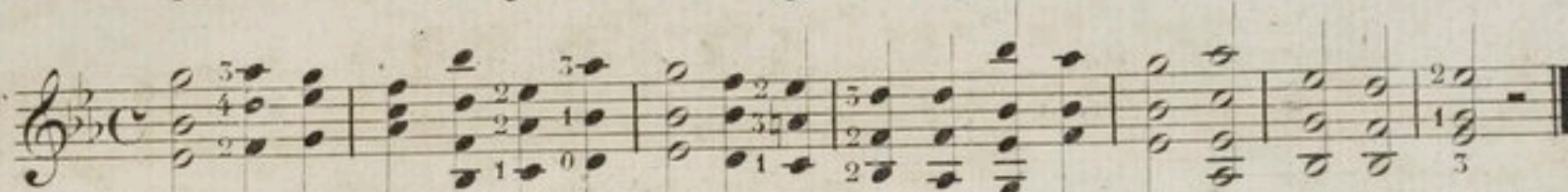
Gamme en Fa mineur
à la Basse.



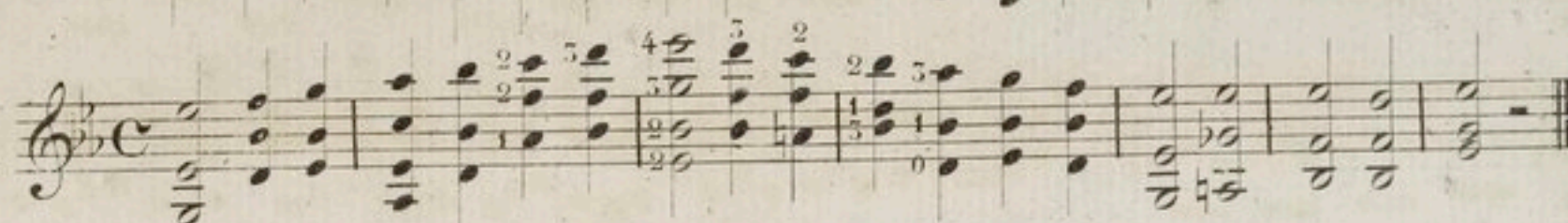
idem
à la partie supérieure.



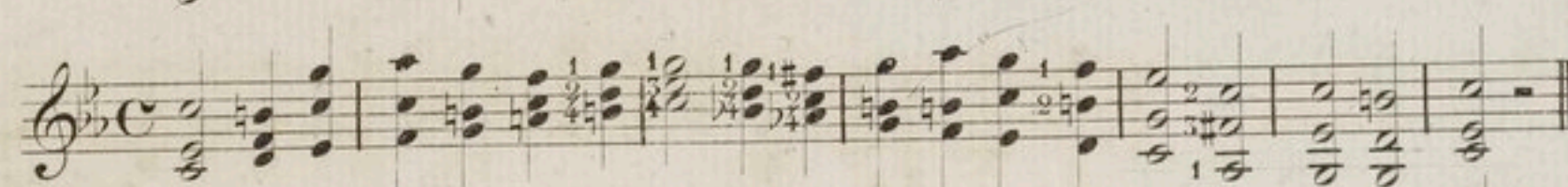
Gamme en Mi^b majeur
à la Basse.



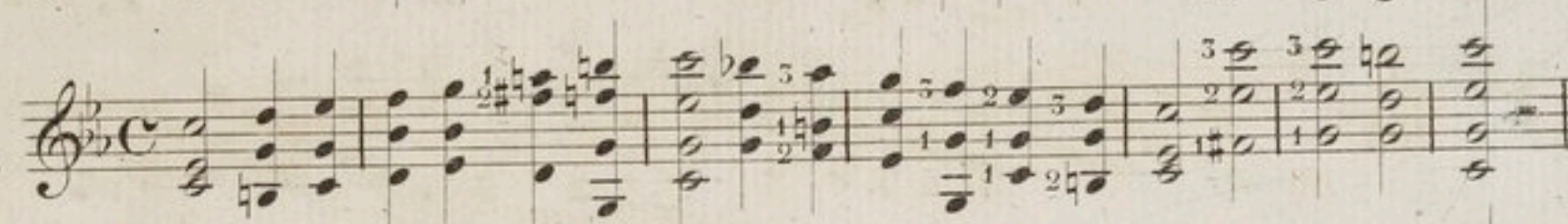
idem
à la partie supérieure.



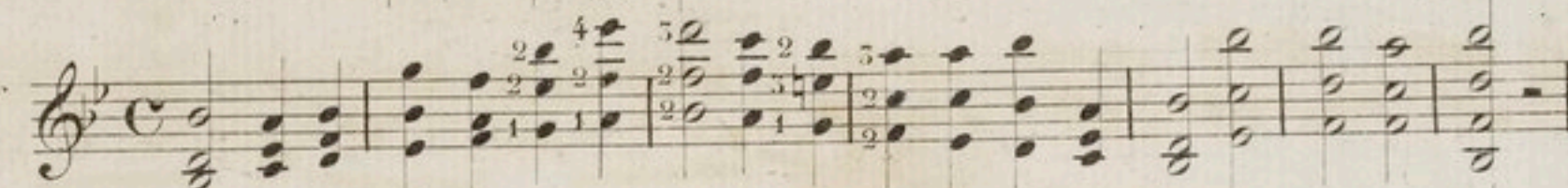
Gamme en Ut mineur
à la Basse.



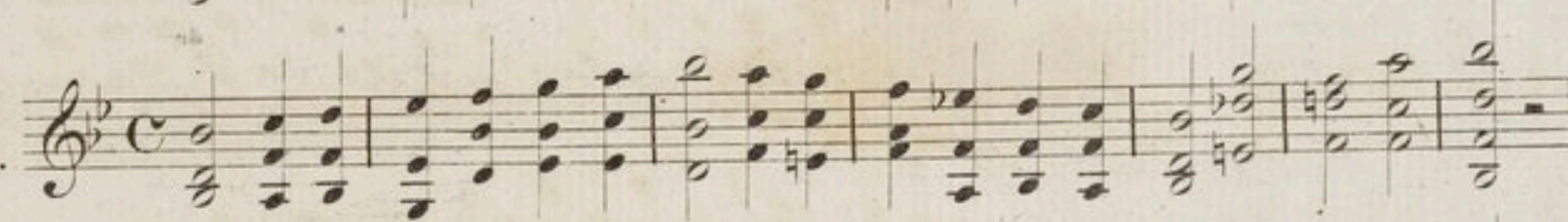
idem
à la partie supérieure.



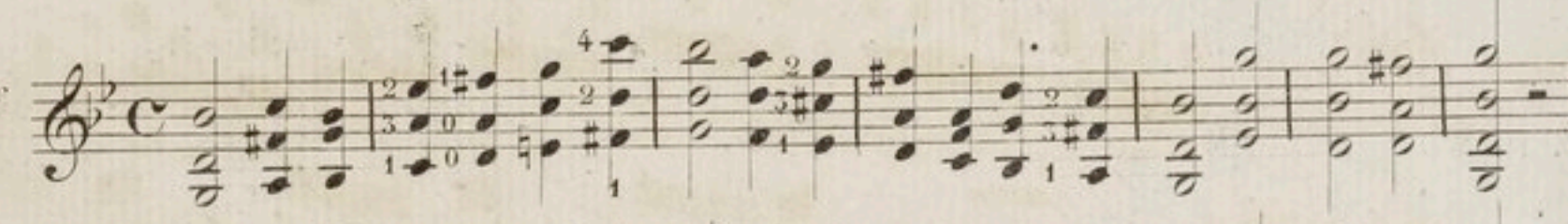
Gamme en Si^b majeur
à la Basse.



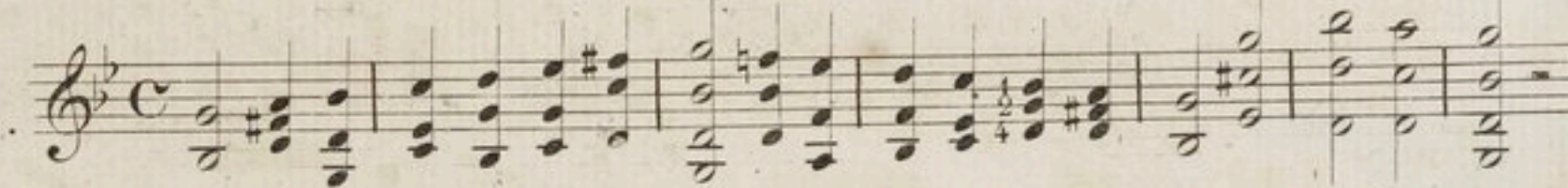
idem
à la partie supérieure.



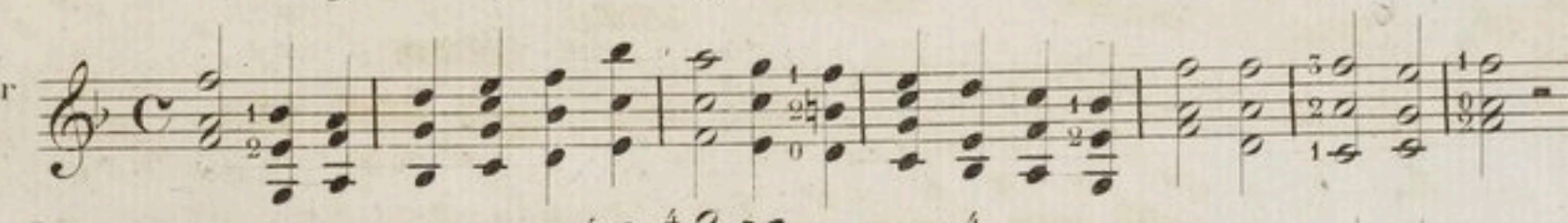
Gamme en Sol mineur
à la Basse.



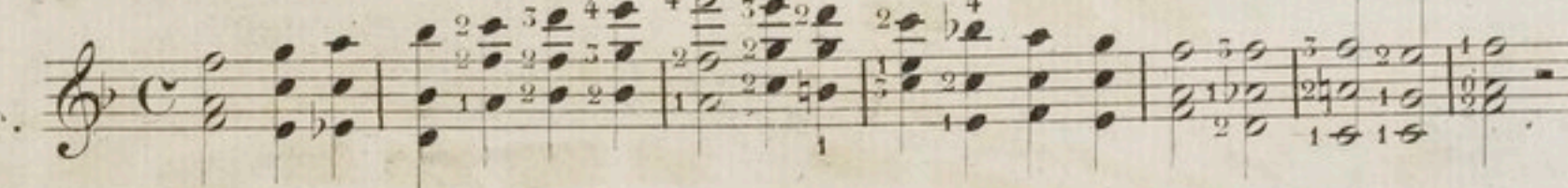
idem
à la partie supérieure.



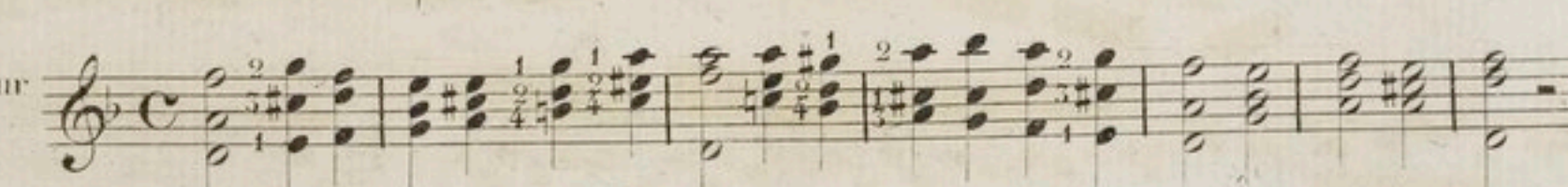
Gamme en Fa majeur
à la Basse.



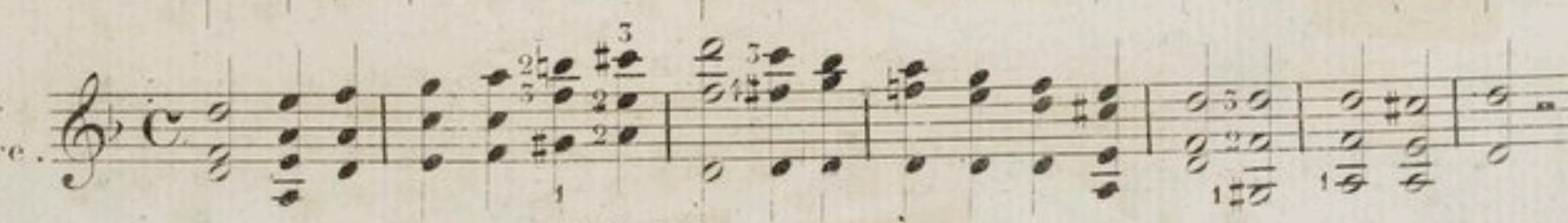
idem
à la partie supérieure.



Gamme en Re mineur
à la Basse.



idem
à la partie supérieure.



Voici maintenant quelques préludes mélodiques et harmoniques dans les tons les plus usuels.

En Ut. *Allegro.*

Ce prélude peut s'exécuter dans tous les tons majeurs, et à toutes les positions en commençant toujours par le 2^e doigt.

En Re. *Allegro.* En Mi. *Allegro.*

En Ut. *Allegro.*

La mineur *Allegro.*

Fa majeur *Moderato.*

Re mineur *All^o moderato.*

Si majeur *Allegro.*

Sol mineur *Moderato.*

Mi majeur *Andante.*

largement.

Andante.

Ut mineur.

All.^o moderato.

Sol majeur.

All.^o espress.

Mi mineur.

Moderato.

Re majeur.

Moderato.

Si mineur.

Allegro.

La majeur.

Risolut.

Fa mineur.

Allegro.

Mi majeur.

Moderato.

Ut mineur.

4^e corde

4^e corde

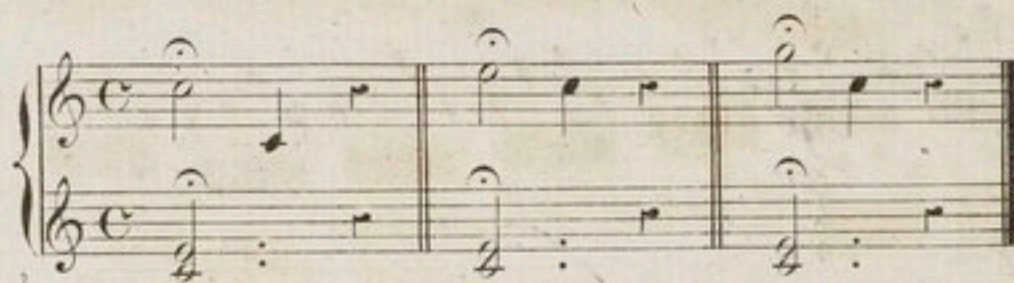
tr

x

CHAPITRE VIII.

SUR LES POINTS DE REPOS OU POINTS D'ORGUE.

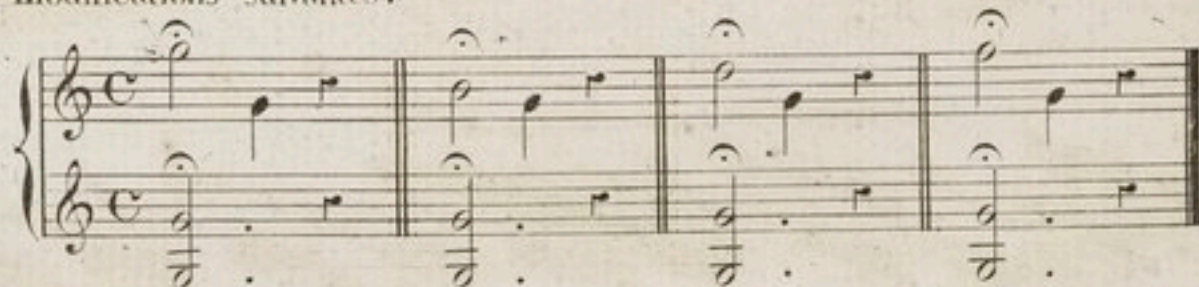
220. Les points de repos s'indiquent par $\frown$ et ont lieu sur la tonique et sur la dominante.
221. Il y a en après lesquels on ne fait rien; ils sont la simple indication d'une suspension de la mélodie que l'on pourrait noter également par un silence mesuré.
222. La durée de ces repos est impossible à déterminer d'avance; elle est subordonnée au mouvement et au caractère du morceau. C'est un rapport de convenance que le sentiment musical fortifié par l'habitude peut seul faire apprécier. La seule règle absolue à donner à cet égard c'est que: *jamais cette durée ne doit gêner la symétrie du rythme.*
223. Il y en a d'autres après lesquels on fait un trait ou une suite de traits et de chant qui prend le nom de Point d'Orgue.
224. Il y a trois espèces de Points d'Orgue.
I^o Celui qui commence et finit dans l'Accord de la Tonique et dont la formule peut avoir les trois modifications suivantes.



225. Cette espèce ne comporte guère qu'un seul trait qui ne sorte pas l'Accord de la Tonique



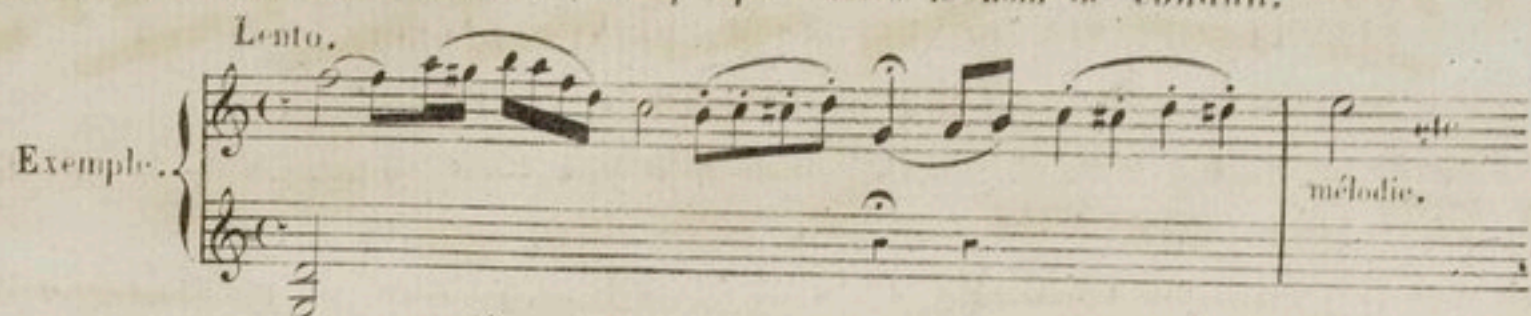
- II^o Celui qui commence et qui finit dans l'Accord de la Dominante et dont la formule peut avoir les quatre modifications suivantes.



226. Cette espèce ne comporte aussi qu'un seul trait qui ne sorte pas de l'Accord de la Dominante.



227 Quelquefois à la suite de ce point d'orgue à la dominante on ajoute quelques notes qui conduisent à la mélodie suivante. On donne alors à ces quelques notes le nom de *conduit*.



III^o Celui qui commençant par l'Accord de $\frac{6}{4}$ passe à l'Accord de la Dominante sur lequel on fait un grand trille et finit à la Tonique.

228 Dans cette espèce (qu'on appelle Cadenza en Italien et qui a toujours lieu vers la fin de la 1^{re} ou de la 2^{de} partie d'un morceau) on n'admettait autrefois que les passages qui pouvaient se concilier avec une tenue de la Dominante à la Basse. Ainsi par exemple il fallait procéder par des marches mélodiques ou harmoniques par degrés conjoints et ne jamais s'éloigner des Accords qui ont pour base les notes de la gamme.

Exemple.

BAILLOT.
1^{er} Concerto.

102

229—Mais de nos jours on lui a donné plus d'étendue en y introduisant des fragmens du morceau même que l'on varie et que l'on module à volonté. On en a fait pour ainsi dire une pièce de bravoure pour faire preuve d'imagination et d'exécution.

C'est une œuvre que l'on peut appeler fantaisie, caprice ou autrement et dont on ne peut donner d'autre règle à suivre que celle d'observer un rapport de convenance avec le caractère du morceau ou on l'introduit.

Voici quelques exemples.

Point d'orgue pour le 1^{er} morceau du concerto de Viotti lettre D.

A handwritten musical score on ten staves, all in treble clef and G major (one sharp). The notation is dense and includes various musical ornaments and techniques:

- Staff 1:** Features continuous sixteenth-note runs with frequent slurs.
- Staff 2:** Continues the sixteenth-note patterns with slurs.
- Staff 3:** Includes sixteenth-note runs and some notes with natural signs.
- Staff 4:** Shows sixteenth-note runs and notes with natural signs.
- Staff 5:** Contains sixteenth-note runs and notes with natural signs.
- Staff 6:** Features a series of sixteenth-note chords, with a '2' and '4' marking above the first measure.
- Staff 7:** Includes sixteenth-note runs and notes with natural signs.
- Staff 8:** Features sixteenth-note runs and notes with natural signs.
- Staff 9:** Includes sixteenth-note runs and notes with natural signs.
- Staff 10:** Features sixteenth-note runs and notes with natural signs.

Throughout the piece, there are numerous slurs, trills (marked 'tr'), and other ornaments. The handwriting is elegant and typical of 18th or 19th-century musical notation.

Quand le point d'Orgue vient dans l'Adagio d'un concerto, on peut le former en travaillant quelques unes des idées du 1^{er} morceau.

Point d'orgue pour
l'Andante du 18^e
concerto de Viotti.

Point d'orgue
pour le concerto
de Viotti lettre B.

The musical score consists of 12 staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages, often grouped in pairs or triplets. Trills (tr.) are used throughout, particularly in the first and last staves. Dynamic markings include 'cres.' (crescendo) on the third and fourth staves, 'p' (piano) on the sixth staff, and 'f' (forte) on the fifth staff. A 'loco.' marking appears on the sixth staff, indicating a change in fingering. The score concludes with a final staff featuring several trills and a double bar line.

OBSERVATIONS SUR L'EXÉCUTION DE QUELQUES VIOLINISTES

Paganini et quelques autres Violinistes ses imitateurs, ont composé de la musique offrant des difficultés qui peuvent paraître insurmontables par la grande extension des doigts, par le passage instantané à des positions très éloignées, par le mélange des sons harmoniques avec les sons ordinaires, et par les accens multipliés qui se succèdent.

Nous ferons observer que ces Auteurs eux-mêmes, n'auraient jamais vaincu ces difficultés, s'ils avaient conservé aux mouvemens qu'ils indiquent, le degré de vitesse que la tradition leur a assigné.

Pour rendre exécutable les traits qu'ils imaginaient, et conserver pourtant l'unité du morceau, ils ont ralenti le mouvement général. Ils ont aussi abandonné le coup d'Archet large et étendu qui met si bien les cordes en vibration, pour se servir presque exclusivement du Sautillé. Aussi leurs *Allegro* et leurs *Presto* ont-ils un caractère tout différent de ceux des écoles de Viotti, Baillot, Rode, Kreutzer &

Nous ne voulons, ni blâmer, ni approuver cette double innovation; nous la faisons remarquer seulement parcequ'elle ouvre à l'imagination des Violinistes un vaste champ dans lequel il est facile de s'égarer, et parceque l'abus qu'on en pourrait faire, tendrait à faire perdre au jeu du Violon la Noblesse et la Grandeur qui sont les plus précieuses de ses qualités.

Voici quelques traits de ce genre avec l'indication métronomique du mouvement dans lequel nous les avons entendu exécuter.

(ERNST Concertino œuvre 12)

(Met: ♩=80)

All.^o moderato.



First system of musical notation, featuring treble clef, key signature of one sharp (F#), and 4/4 time. The music consists of two staves. The first staff contains several measures of sixteenth-note runs, with accents and slurs. The second staff continues the melodic line, also with slurs and accents. The word "glissez." appears below the first staff in two locations.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features treble clef, key signature of one sharp, and 4/4 time. The first staff has slurs and accents. The second staff includes the instruction "con forza." and an 8va (octave) marking. The system concludes with a double bar line and a final chord.

Third system of musical notation, featuring treble clef, key signature of one sharp, and 4/4 time. The first staff has slurs and accents. The second staff includes the instruction "Loco." and an 8va marking. The system concludes with a double bar line and a final chord.

Fourth system of musical notation, featuring treble clef, key signature of one sharp, and 4/4 time. The first staff has slurs and accents. The second staff includes the instruction "Loco." and an 8va marking. The system concludes with a double bar line and a final chord.

Fifth system of musical notation, featuring treble clef, key signature of one sharp, and 4/4 time. The first staff has slurs and accents. The second staff includes the instruction "Loco." and an 8va marking. The system concludes with a double bar line and a final chord.

Sixth system of musical notation, featuring treble clef, key signature of one sharp, and 4/4 time. The first staff has slurs and accents. The second staff includes the instruction "Loco." and an 8va marking. The system concludes with a double bar line and a final chord.

Seventh system of musical notation, featuring treble clef, key signature of one sharp, and 4/4 time. The first staff has slurs and accents. The second staff includes the instruction "Loco." and an 8va marking. The system concludes with a double bar line and a final chord.

Eighth system of musical notation, featuring treble clef, key signature of one sharp, and 4/4 time. The first staff has slurs and accents. The second staff includes the instruction "Loco." and an 8va marking. The system concludes with a double bar line and a final chord.

Ninth system of musical notation, featuring treble clef, key signature of one sharp, and 4/4 time. The first staff has slurs and accents. The second staff includes the instruction "Loco." and an 8va marking. The system concludes with a double bar line and a final chord.

8^a Loco.

8^a Loco. 8^a Loco.

8^a Loco. 8^a

Loco. 8^a Loco. 8^a

Loco. 8^a

Loco. 8^a

8^a

EFFET.

SONS HARMONIQUES.
(*) Doigts légèrement posés.

Doigts fortement appuyés et formant Sillet.

(*) Cette indication des Sons harmoniques n'est pas conforme à celle de notre chapitre VI; mais nous la donnons textuellement, parcequ'elle appartient aux auteurs que nous citons.

(H. VIEUXTEMPS Grand Concerto Op. 10)

Handwritten musical score for H. Vieuxtemps' Grand Concerto Op. 10, page 170. The score consists of eight staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like *f* (forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *sf* (sforzando). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. A "Loco." marking appears above the seventh staff, indicating a section where the left hand is to be played independently. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Paganini se servait souvent d'un moyen d'effet dont les anciens violinistes nous ont laissé quelques exemples. Quand il voulait obtenir de son Violon des accens très sombres, il *baissait* la 4^e Corde de $\frac{1}{2}$ ton ou d'un ton. Quand au contraire il voulait avoir un jeu très brillant il élevait la 4^e corde de $\frac{1}{2}$ ton, d'un ton, souvent davantage. Quelquefois il montait les quatre cordes de $\frac{1}{2}$ ton plus haut que l'Orchestre qui l'accompagnait. Il jouait alors en *Ré* pendant que l'accompagnement se faisait en *Mi b*. Ce contraste des notes couvertes des Violons de l'Orchestre avec les notes à vide de son propre instrument donnait à son jeu un éclat qui joint à la magie de son mécanisme si prodigieux, produisait sur l'auditoire une sensation extraordinaire.

Nous donnons ici sa *prière de Moïse* suivie d'un *Thème varié* qu'il exécutait entièrement sur la 4^e corde montée d'un ton et $\frac{1}{2}$, c'est à dire au *si b*.

INTRODUCTION *Largo. Clar. Basse.*

Violon solo toujours sur la 4^e corde montée à *Récitativo.*

ritard. a tempo. Met: ♩ = 50

con fuoco. rinf.

tiré léger

poussé

Met: ♩ = 60

Andante.

The musical score is written for a string quartet, featuring four staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Andante' with a metronome indication of 60 beats per minute. The score begins with a melodic line in the first staff, followed by a more rhythmic and textured passage in the second and third staves. The fourth staff provides a harmonic foundation. A section labeled 'EFFET.' (Effect) is marked with a double bar line and a repeat sign. This section features a complex, rapid passage in the second and third staves, with the first staff playing a melodic line. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. A section marked '8a' (8va) indicates an octave shift. The score concludes with a section labeled 'TUTTI.' (Tutti) and a final melodic line in the first staff, with the instruction 'V^o solo. 4^e Corde.' (Violon solo, 4th string) written above it.

Met: 72. **Moderato.**
THÈME VARIÉ Solo. 4^e Corde.

Tutti.

Solo. 4^e corde.

VARIATION.

EFFET. EFFET. EFFET.

Handwritten musical score for guitar, page 174. The score consists of seven systems of music. The first system has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It begins with a 2nd fret barre (2^a) and a 4th fret barre (4^a). The notation includes various note values, rests, and fingerings (e.g., 2, 0, 4, 0). The word "rinf." appears at the end of the first system. The second system features a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It includes a "EFFET." marking and a series of fingerings (e.g., 4, 0, 4, 0, 4, 0, 4, 0, 3, 0, 3, 4, 4, 4). The third system has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It includes a "EFFET." marking and a series of fingerings (e.g., 4, 0, 4, 0, 4, 0, 4, 0, 1, 1, 1, 1, 1, 0, 0, 1, 1). The fourth system has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It includes a "EFFET." marking and a series of fingerings (e.g., 4, 0, 4, 0, 4, 0, 4, 0, 1, 1, 1, 1, 1, 0, 0, 1, 1). The fifth system has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It includes a "EFFET." marking and a series of fingerings (e.g., 4, 0, 4, 0, 4, 0, 4, 0, 1, 1, 1, 1, 1, 0, 0, 1, 1). The sixth system has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It includes a "EFFET." marking and a series of fingerings (e.g., 4, 0, 4, 0, 4, 0, 4, 0, 1, 1, 1, 1, 1, 0, 0, 1, 1). The seventh system has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It includes a "EFFET." marking and a series of fingerings (e.g., 4, 0, 4, 0, 4, 0, 4, 0, 1, 1, 1, 1, 1, 0, 0, 1, 1). The score is written in a cursive, handwritten style.

EFFET.

8^a----- Loco.

ORDRE DES OUVRAGES À TRAVAILLER .

1 ^{re}	CORELLI .	Sonates œuvre 5	Edition de Roger, d'Amsterdam, dans laquelle sont notés les ornemens que l'Auteur faisait dans ses Adagio .
2 ^{re}	TARTINI .	Sonates Art de l'Archet Trille du Diable Adagio varié	Edition d'Amsterdam . Cette œuvre se trouve dans l'Art du Violon de J.B. Cartier, page 194 . Se trouve dans le même ouvrage, page 268 . Gravé chez Decombe à Paris .
3 ^{re}	PUGNANI .	Sonates	Gravé chez Frey à Paris .
4 ^{re}	VIOTTI .	Sonates (J)	Edition de Paris .
5 ^{re}	FIORILLO .	Etudes	Edition de Paris .
6 ^{re}	RODE .	24 Etudes 12 Etudes	Gravées chez Frey à Paris . Gravées chez Launer à Paris .
7 ^{re}	KREUTZER .	Etudes	Edition de Paris .
8 ^{re}	BAILLOT .	Caprices (K)	Edition de Paris .
9 ^{re}	HABENECK .	Caprices	Edition de Paris .
10 ^{re}	GAVINIÉS .	Matinées	Edition de Paris .
11 ^{re}	DE BÉRIOT .	Etudes	Edition de Paris .
12 ^{re}	PAGANINI .	Caprices	Edition de Paris .

(J) Après avoir travaillé les Sonates de Viotti, l'Élève pourra mêler aux Études qui suivent, quelques Concertos choisis dans les Oeuvres de Viotti, Baillot, Rode, Kreutzer & et tous les Auteurs qui ont écrit classiquement pour le Violon .

(K) Nous recommandons particulièrement l'Étude de cet ouvrage qui est extrêmement distingué par la grande variété d'Accens qu'il contient .

TABLE DES MATIÈRES.

I.^{re} PARTIE.

PRÉFACE	2
CHAP. I. Préliminaires théoriques sur la musique...	3
CHAP. II. Des clefs	4
CHAP. III. Des intervalles	6
CHAP. IV. { ART: 1. ^{re} Figures durée et valeur relative de notes...	9
{ ART: 2. ^e Du point	10
CHAP. V. { ART: 1. ^{re} Du temps ou de la mesure	<i>ibid</i>
{ ART: 2. ^e Des mouvemens	13
CHAP. VI. Des accidens	14
CHAP. VII. Des modes	17
CHAP. VIII. { ART: 1. ^{re} De différens signes en usage	20
{ suite de l'article précédent De différens termes en usage	22

II.^e PARTIE.

CHAP. I. Notions préliminaires sur le violon et sur l'archet	24
Fac-simile de l'écriture de Viotti	25
Conseils sur la manière de travailler	29
CHAP. II. Attitude	30
CHAP. III. De la tenue du violon de la position et du mouvement des doigts de la main gauche	<i>ibid</i>
CHAP. IV. De la tenue et du maniement de l'archet	31
CHAP. V. Instructions et exercices d'application	32
SECTION 1. ^{re} Exercices sur les cordes à vide	<i>ibid</i>
SECTION 2. ^e sur la gamme	<i>ibid</i>
Fac-simile de l'écriture de Viotti	33
SECTION 3. ^e sur les différens intervalles	39
SECTION 4. ^e Petites leçons en Sol	42
CHAP. VI. De la manière de régler l'archet	44
SECTION 1. ^{re} Deux notes dans un seul coup d'archet exercices et leçons	<i>ibid</i>
SECTION 2. ^e Trois notes liées exercices et leçons	46
SECTION 3. ^e Quatre notes liées exercices et leçons	48
SECTION 4. ^e Plus grand nombre de notes liées introduction à l'étude du trille	50

CHAP. VII. Des différentes modifications dans l'attaque de la corde	51
SECTION 1. ^{re} Coup d'archet suivi	<i>ibid</i>
SECTION 2. ^e Grand détaché porté et instruction sur l'extension du 4. ^e doigt et sur la substitution de doigts	<i>ibid</i>
SECTION 3. ^e Sur le martelé	61
SECTION 4. ^e Sur le coup d'archet pour les notes pointées	63
SECTION 5. ^e Sur le sautillé	79
SECTION 6. ^e Sur le staccato	84
CHAP. VIII. Sur les différentes position de la main	87

III.^e PARTIE.

CHAP. I. De l'expression	100
SECTION 1. ^{re} Des sons tenus et filés	101
SECTION 2. ^e De la manière de porter le son	103
SECTION 3. ^e De la manière d'égaliser le son et le jeu	<i>ibid</i>
SECTION 4. ^e Sur la manière de phraser	107
SECTION 5. ^e Sur la manière de nuancer	109
SECTION 6. ^e Des agrémens du chant	<i>ibid</i>
ART: 1. ^{re} De la petite note ou appoggiatura	110
ART: 2. ^e Sur le gruppette ou mordant	<i>ibid</i>
ART: 3. ^e Sur le trille ou cadence	111
ART: 4. ^e Sur le brisé ou petit trille	113
SECTION 7. ^e De l'accent	115
CHAP. II. De la double triple et quadruple corde	129
CHAP. III. Sur l'arpège	136
CHAP. IV. Sur les sons harmoniques	140
CHAP. V. Sur les gammes chromatiques ou par demi tons	143
CHAP. VI. De l'ornement	152
CHAP. VII. Sur le prélude	154
CHAP. VIII. Sur les points de repos ou points d'orgue	160
Observation sur l'exécution de quelque violinistes	166
Ordre des ouvrages à travailler	176

FIN DE LA TABLE.