

Méthode de violon

par

Louis Spohr

avec gravures explicatives

Tobias Haslinger, Vienne, 1832

Traduction et notes : Fabien Roussel, Pantin, 2017

Présentation

La *Violinschule* de Louis Spohr est parue à Vienne en 1832. Je me suis basé, pour cette traduction, sur la numérisation d'un exemplaire de cette première édition par l'Université de Caroline du Nord, Etats-Unis, disponible en ligne sur le site imslp.org.

Elle a fait l'objet d'une traduction en français par Heller vers 1840, publiée chez Richault, (disponible sur le site Gallica.fr en version numérisée). Le traducteur est-il le pianiste, compositeur et enseignant Stephen Heller (1813-1888), d'origine hongroise mais ayant vécu à Paris à partir de 1838 ? Ceci pourrait expliquer les maladroites de langage de la traduction, mais à vrai dire je n'ai pas trouvé d'éléments permettant de l'affirmer. John Bishop a réalisé une traduction en anglais de la méthode en 1843, publiée chez R. Cocks & C°. Voici ce que dit Bishop dans la « Préface du traducteur » de cette version anglaise de la méthode de Spohr :

« En présentant au public cette nouvelle édition de la méthode de violon de Spohr, je voudrais faire observer que tout a été fait pour restituer fidèlement l'original. Toutefois, dans une œuvre d'une telle ampleur, on peut difficilement attendre une traduction strictement littérale du début à la fin, qui n'aurait d'ailleurs pas toujours été compréhensible. Cependant, je suis confiant dans le fait qu'on me reconnaîtra d'avoir suivi le texte allemand d'aussi près que possible, et que dans les rares cas où j'ai dû changer légèrement la forme de la langue, l'intention de l'auteur a du moins été scrupuleusement préservée.

Quels que soient les sentiments qu'on m'attribue lorsque je formule ces affirmations, je considère que cette introduction est absolument nécessaire, compte tenu de la grande différence entre cette édition et d'autres ; différence qui tient, d'une part, à la raison mentionnée ci-dessus, et d'autre part à la manière barbare (si je puis dire) dont cette œuvre a, dans certains cas, été traitée : il suffit que je mentionne, comme preuve de cette assertion, un seul exemple, celui de M. Heller, le traducteur français, qui en accumulant les plus impitoyables mutilations, a contraint l'œuvre à une compression en 196 pages ! »

De fait, la traduction de Heller est assez insatisfaisante pour le lecteur francophone : des pages entières ont été supprimées (par exemple l'introduction, les explications sur la conduite de l'archet autour de l'exercice 51 dans la seconde partie, et le concerto de Rode commenté dans la 3^{ème} partie), plusieurs chapitres sont très abrégés (notamment ceux de la première partie, mais aussi, par exemple, le chapitre VII de la seconde partie), voire notablement modifiés (par exemple le chapitre VI de la seconde partie). Plusieurs notes intéressantes, comme celle concernant l'emploi des harmoniques dans le chapitre X de la seconde partie, sont absentes. Le langage est souvent maladroit ou ambigu (du fait notamment d'une ponctuation et d'une syntaxe un peu surprenantes) et contient même un certain nombre d'erreurs de sens.

Il paraissait donc opportun de réaliser une nouvelle traduction, qui essaie à son tour de respecter une forme de fidélité au texte original.

J'ai ajouté quelques notes explicatives (notes en lettres : a, b, c, etc), regroupées en fin de volume. Les notes en chiffres (1, 2, 3, etc) sont celles de Spohr et sont intégrées au texte.

F. Roussel

Avant-propos

A destination des parents et des maîtres

La méthode de violon que je livre ici au monde musical est moins conçue pour apprendre par soi-même que comme un guide pour les maîtres. Elle commence avec les premières notions de base de la musique et mène jusqu'à la formation finale du violoniste, pour autant que cette dernière puisse être enseignée dans un livre.

Pour rendre plus attrayante à l'élève la sèche formation initiale, celle-ci est d'emblée mise en relation avec la pratique du violon, et non présentée séparément comme c'est le cas dans d'autres méthodes. On peut donc mettre le violon entre les mains de l'élève dès les premières heures de cours.

Pour les parents qui ont l'intention de former leur fils au jeu du violon selon cette méthode, c'est ici le lieu de faire quelques remarques.

Le violon est un instrument si difficile, qu'il ne convient en réalité qu'à celui qui, par son talent exceptionnel et son fort penchant pour la musique, et se trouvant dans un contexte favorable à sa formation, est appelé à se dédier entièrement à l'Art. On ne peut recommander cet instrument au dilettante que si, doué lui aussi, il peut prélever sur ses études professionnelles deux heures au moins à consacrer à l'exercice quotidien. Si cela lui est permis, il pourra, à défaut d'atteindre une haute virtuosité, préparer à lui-même et aux autres de vraies joies artistiques dans le jeu en quatuor, en accompagnant le piano, et en participant à des orchestres.

Mais le premier soin des parents, que leur fils choisisse le violon en tant que futur artiste ou futur dilettante, doit être de lui choisir un maître capable. Car entre le mécanisme complexe du jeu et la grande difficulté de l'intonation, il est d'une importance extrême, pour cet instrument plus que pour aucun autre, que les premières leçons soient données par un maître habile et scrupuleux. Car dans cette matière, on ne peut plus jamais se débarrasser des défauts et des mauvaises habitudes, une fois qu'elles sont devenues une seconde nature, sauf au prix d'un effort de longue haleine et d'une grande perte de temps.

Il est donc dans l'intérêt des parents de ne faire confiance qu'à un maître dont ils peuvent supposer qu'il respectera strictement les indications données dans cette méthode, et sera attentif aux suggestions proposées ci-après.

Puisqu'il est difficile et même presque impossible d'établir, avant le début des leçons, si un garçon possède ou non un talent pour la musique, les parents feront bien de lui faire commencer les cours dès lors qu'ils remarquent chez lui une inclination résolue pour la musique en général et le violon en particulier. Au bout de quelques mois, le maître pourra ensuite déterminer avec certitude si le talent est là, et principalement si l'oreille pour la justesse d'intonation, tout à fait indispensable à cet instrument, ne fait pas défaut. Car s'il en est privé, il est préférable d'abandonner aussitôt le violon et de choisir l'instrument où l'intonation ne dépend pas de celui qui joue, à savoir le piano.

L'âge auquel on doit commencer l'instrument dépend de la constitution corporelle du garçon. S'il est fort, et surtout si la poitrine est saine, alors il est bon de commencer dès la 7^{ème} ou la

8^{ème} année. Mais il faut en tous cas commencer lorsqu'il est encore enfant; car c'est le moyen d'avoir par la suite les membres les plus souples, et les bras et les doigts les plus exercés.

Si l'aspirant violoniste n'est pas trop petit, il faut lui donner tout de suite un violon de taille ordinaire. Mais s'il ne peut le tenir commodément, alors certes il vaut mieux qu'il commence sur un plus petit. Toutefois il est très avantageux que l'élève puisse commencer directement sur un bon instrument ancien, car il lui est alors bien plus facile d'obtenir un beau son et un mécanisme net. Il faut que l'achat se fasse sous le contrôle du maître ou d'une personne compétente, car les escroqueries sont très courantes chez les vendeurs de violons.

Si le temps et les conditions le permettent, il faut que l'élève reçoive, dans les premiers mois, une heure de leçon par jour. La tenue correcte du corps et de l'instrument, la conduite de l'archet, tout le mécanisme du jeu en somme, est si difficile à apprendre, qu'un soutien quotidien du maître est nécessaire ; d'autant plus que si les intervalles sont trop longs, l'élève s'habitue bien trop facilement à des défauts qu'on ne peut plus jamais éliminer complètement par la suite.

La motivation initiale de l'élève se refroidit bientôt, en général ; pourtant un exercice assidu entre les leçons est hautement nécessaire : il faut donc que les parents l'encouragent et le maintiennent dans cette voie. L'exercice doit cependant être bien réparti au milieu des autres occupations de la journée, afin qu'un travail prolongé ne donne pas lieu à une fatigue mentale et corporelle et à une déconcentration.

Les parents peuvent aussi avoir une action positive sur les progrès de l'élève s'ils manifestent leur intérêt pour son activité musicale, assistent de temps à autre à ses leçons, et l'emmènent, pour encourager et récompenser son zèle, dans des concerts ou dans d'autres lieux où il peut entendre de la bonne musique. Si les parents sont eux-mêmes musiciens, ce sera pour l'élève un puissant stimulant s'ils le laissent participer à leurs soirées musicales, selon ses capacités.

Concernant l'usage de cette méthode, qui, je l'espère, allègera beaucoup la tâche ardue du maître, je me permets de donner les explications suivantes :

Si l'élève ne connaît absolument rien de la musique, le maître doit se tenir exactement à la succession des notions qui est contenue dans cette méthode. Au début, il peut toutefois ne prendre dans la première partie que ce qui est nécessaire pour que l'élève ait une idée de l'instrument et de son mécanisme, et qu'il connaisse et sache nommer les différents éléments du violon et de l'archet. Tout le reste, ce qui touche à la construction, au montage, aux cordes, etc, peut être réservé pour plus tard. Il faut pourtant que le maître n'oublie pas d'y revenir et qu'il s'attache à ce que l'élève monte lui-même ses cordes et entretienne lui-même son violon, de la manière indiquée dans le chapitre V.

La seconde partie, en revanche, doit être suivie mot pour mot, et en suivant strictement l'ordre indiqué. Il est de la plus grande importance que l'on n'aborde pas un nouveau chapitre avant que l'élève ait assimilé totalement le contenu du chapitre précédent. C'est par un examen répété sur ce qui vient d'être appris que le professeur pourra le mieux déterminer si l'élève a tout compris clairement et entièrement. L'heure de cours commencera donc systématiquement par une répétition de ce qui a été appris et travaillé lors de la séance précédente.

C'est cependant au chapitre IV qu'il faudra consacrer le plus de patience et de ténacité : c'est celui qui pose pour l'élève les bases d'une intonation juste. En effet, le maître peut s'épargner beaucoup de peine pour la suite s'il exige, avec une rigueur inflexible, une justesse parfaite

d'intonation dès les premières notes jouées par l'élève¹. La même rigueur s'appliquera au chapitre VI, qui concerne la mesure et ses divisions.

Puisque pour chaque notion, qu'il s'agisse de la formation élémentaire ou du violon proprement dit, plusieurs exercices sont proposés pour s'y entraîner aussitôt dans la pratique, le maître, au moins dans un premier temps, n'aura besoin d'aucun autre exercice que ceux qui sont contenus dans la méthode. Si toutefois, pour pouvoir maintenir l'élève plus longtemps sur une notion sans le fatiguer, il souhaite malgré tout en ajouter d'autres, il faut qu'ils soient, comme ceux de la méthode, écrits et pensés pour l'objectif donné. Ils ne doivent donc contenir que ce qui a déjà été vu dans la méthode et doivent être annotés avec le même soin, quant aux coups d'archet et aux doigtés, que ceux qui sont proposés ici.

Parmi les exercices consacrés à une notion donnée, il s'en trouve souvent un plus difficile que les autres. Si le maître ne le juge pas encore adapté à l'habileté de l'élève, il peut le conserver pour une révision ultérieure de cette notion. Il est sans doute à peine nécessaire de rappeler que de manière générale, on doit réviser très fréquemment les exercices antérieurs.

Une fois l'élève parvenu à la fin de la deuxième partie, il est non seulement possible, mais même nécessaire que le maître, en plus de répéter les exercices, joue aussi avec lui d'autres compositions pour introduire de la variété. Les duos pour deux violons seront particulièrement appropriés. Il faut seulement que le maître ne manque pas d'écrire dans la partie de l'élève les doigtés, coups d'archet, etc, de la manière habituelle utilisée dans la méthode, et qu'il veille avec soin au respect exact de ces indications.

Si le maître reprend un élève qui a déjà reçu des leçons de musique et de violon, il faut tout d'abord qu'il repère, par un examen précis, si ce que ce dernier a appris satisfait aussi complètement aux exigences de cette méthode (concernant la tenue du violon et de l'archet, le mouvement du bras droit, etc). Si ce n'est pas le cas, alors il faut – si toutefois on veut enseigner selon la méthode suivie ici – corriger et rectifier les défauts selon les indications de la méthode avant d'aller plus loin.

Toutes les autres choses sur lesquelles l'auteur jugeait nécessaire d'attirer l'attention du maître à propos de cette méthode d'enseignement, celui-ci les trouvera dans le texte lui-même ou dans les notes.

Enfin, l'auteur forme le vœu que des maîtres expérimentés, après avoir utilisé cette *Méthode de violon* pendant quelque temps, lui fassent part de leurs suggestions instructives sur l'adéquation ou la non adéquation de la méthode qu'il propose, qui pourraient être utilisées en vue de l'amélioration de l'œuvre pour d'une éventuelle seconde édition, si celle-ci s'avérait nécessaire. Il serait particulièrement reconnaissant pour les remarques concernant la première partie, car, bien qu'il ait formé beaucoup d'élèves, il ne leur a jamais donné les tout premiers cours, et n'a donc pas eu la possibilité de s'appuyer sur une expérience personnelle.

Cassel, mars 1832.

Louis SPOHR

¹ Par intonation juste, j'entends évidemment celle du tempérament égal, puisqu'il n'en existe pas d'autre dans la musique moderne. L'aspirant violoniste n'a besoin de connaître que celle-ci. Dans cette méthode, il sera, de ce fait, aussi peu question de tempérament inégal que de demi-tons majeurs et mineurs. Ces notions ne pourraient qu'embrouiller la théorie des douze demi-tons parfaitement égaux.

Table des matières

Présentation	2
Avant-propos	3
Table des matières	6
Introduction	8
 PREMIERE PARTIE	 10
Chapitre I	
De la construction et des différentes parties du violon	10
Chapitre II	
Du réglage du violon	11
Chapitre III	
Du montage de cordes du violon	14
Chapitre IV	
Des différences de qualité et de valeur entre les violons	16
Chapitre V	
Comment entretenir et conserver le violon	17
Chapitre VI	
De l'archet	18
Chapitre VII	
De la colophane	19
 DEUXIEME PARTIE	 22
Chapitre I	
Des notes, de la portée et des clefs	22
Chapitre II	
De la manière de tenir le violon et l'archet	23
Chapitre III	
Du mouvement du bras droit	24
Chapitre IV	
Du mouvement des doigts de la main gauche	28
Chapitre V	
De l'apparence et de la durée des notes et des silences	36
Chapitre VI	
De la mesure, des différents types de mesure, et du tempo	38
Chapitre VII	
Des triolets et sextolets ; des notes et silences pointés ; des liaisons de prolongation et des syncopes	47
Chapitre VIII	
Des gammes, des tonalités, des altérations et de l'armure	53
Chapitre IX	
Des intervalles, des gammes majeures et mineures, des gammes diatoniques et chromatiques	69

Chapitre X	
Des positions, des extensions et des harmoniques	87
Chapitre XI	
De la conduite de l'archet et des différents types de coups d'archet	122
Chapitre XII	
Des doubles-cordes, des accords brisés, et de l'arpège	134
Chapitre XIII	
Des ornements ou agréments.....	150
 TROISIEME PARTIE	
De l'exécution	187
 Chapitre I	
De l'exécution en général.....	187
Chapitre II	
De l'exécution du concerto.....	188
Chapitre III	
De la manière de procéder pour étudier une nouvelle pièce de concert.....	237
Chapitre IV	
De l'exécution du quatuor	238
Chapitre V	
Du jeu d'orchestre et de l'accompagnement	239
 Conclusion.....	242
NOTES DU TRADUCTEUR	243

Introduction

Parmi tous les instruments inventés jusqu'à présent, le violon mérite le premier rang, en raison de la beauté et de l'égalité de sa sonorité, de la diversité des nuances dans le *piano* et le *forte* dont il est capable, et de la pureté de l'intonation que lui et les instruments, alto et violoncelle, qui lui sont apparentés, peuvent obtenir, et qu'on ne saurait atteindre avec une semblable perfection sur aucun instrument à vent. Mais il mérite surtout ce rang car il se prête à l'expression du sentiment le plus profond ; en cela, parmi tous les instruments, il est celui qui s'approche le plus de la voix humaine.

Certes, le violon a moins d'étendue et de richesse harmonique que le pianoforte et moins de plénitude et de puissance sonore que la clarinette, mais sur le premier il a l'avantage d'une sonorité chaleureuse et de sa capacité à soutenir et lier les sons ; sur la seconde une plus grande égalité sonore dans toutes les octaves et une maîtrise égale de toutes les tonalités, même les plus éloignées.

Grâce à ces avantages, le violon a su revendiquer jusqu'à nos jours une domination sur les autres instruments de l'orchestre, qui lui a été reconnue depuis des siècles. Dans la musique d'orchestre à grand effectif, il continue à jouer la partie principale ; il a toujours la même forme simple qu'il y a trois cents ans, et bien que tous les autres instruments que l'on connaissait à l'époque, ou ceux qui furent inventés depuis, aient subi d'innombrables améliorations, on le considère toujours comme le plus parfait des instruments pour le rôle de soliste.

Mais la simplicité de sa construction suppose un mécanisme de jeu d'autant plus précis, ce qui en fait le plus difficile de tous les instruments. C'est pourquoi le dilettantisme ordinaire, qui peut produire des résultats supportables, voire heureux, sur d'autres instruments comme le piano ou la flûte, ne peut être toléré au violon. Seule une maîtrise parfaite peut mettre en valeur ses qualités.

Ainsi, un amateur qui veut se consacrer à cet instrument ne peut y avoir de succès que s'il joint aux nécessaires dispositions naturelles un zèle infatigable. Bien entendu, l'aspirant artiste qui choisit le violon comme instrument principal doit posséder ces mêmes qualités à un degré encore plus élevé. Ce n'est qu'à cette condition qu'il pourra se hisser au niveau de la brillante virtuosité de notre époque, que les successeurs devront encore dépasser s'ils veulent se distinguer.

Mais dans cette quête, l'éducation proprement artistique, dont malheureusement bien des virtuoses se détournent, ne doit pas être négligée, notamment par celui qui se dédie entièrement à la musique. Un travail tourné uniquement vers la recherche du brillant est d'autant plus condamnable que le violon est capable par ailleurs de l'expression la plus intime et la plus chaleureuse.

C'est pourquoi la formation technique doit être constamment associée à part égale avec celle du goût, ainsi qu'à l'éveil et au raffinement du sentiment.

PLANCHE 1

Fig. I.

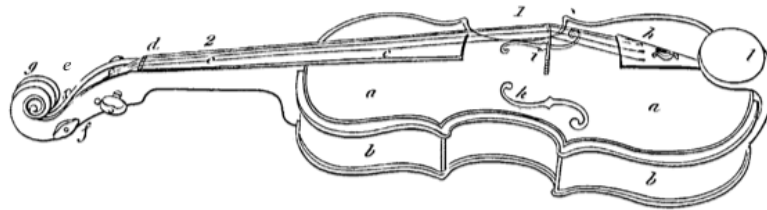


Fig. V.



Fig. II.

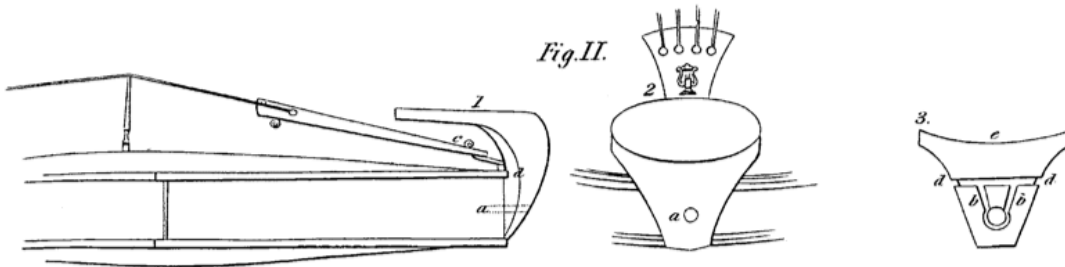


Fig. IV.

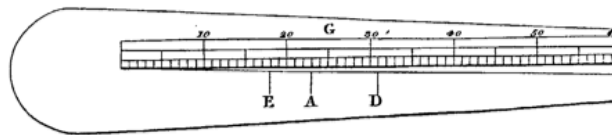
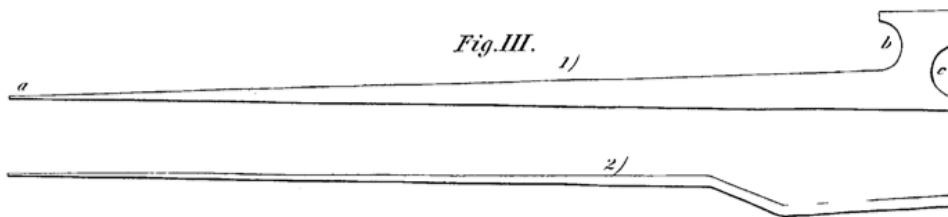


Fig. III.



PREMIERE PARTIE

Chapitre I

De la construction et des différentes parties du violon

Le Violon (*Diskantgeige*) est un instrument en bois, constitué des parties suivantes (voir Planche 1, Fig. 1).

- 1) Le corps, qui consiste en une table voûtée (a), un dos voûté également, l'un et l'autre ornés par les inserts se trouvant sur les bords, et les éclisses (b) sur les côtés, qui les maintiennent ensemble.
- 2) Le manche, sur lequel sont fixés la touche (c) et le sillet (d). En haut du manche se trouve le cheviller (e), à l'intérieur duquel tournent les chevilles (f) qui tendent les cordes. Le manche se termine en s'enroulant en une spirale ornementale appelée volute (g).

En bas du corps, fixé au bouton par un lien fait d'un morceau de corde, le cordier (h), auquel sont accrochées les cordes. Celles-ci reposent sur le chevalet (i), à côté duquel sont pratiquées, dans la table, deux ouvertures en forme de *f*, que l'on appelle pour cette raison les *ff* (k).

A l'intérieur du violon, pour soutenir le chevalet, on trouve, sous le pied droit de celui-ci, une petite colonne ronde, l'âme, et sous le pied gauche, la barre d'harmonie, pièce de bois collée en longueur sous la table. Les coins saillants du violon sont comblés à l'intérieur par de petites pièces de bois pour donner plus de solidité à la construction. Une pièce semblable, quoique plus grosse, maintient le manche.

Le dos, les éclisses, le manche et le chevalet sont en bois d'érable, la table, la barre d'harmonie et l'âme en bois de sapin. La touche, le sillet, le cordier, le bouton et les chevilles sont habituellement en ébène.

Pour protéger l'instrument de l'humidité et de la saleté, l'extérieur est recouvert d'un vernis laqué.

Sur la partie inférieure de l'instrument représenté sur la Fig. 1, au-dessus du cordier, on trouve de plus un appareil de mon invention, appelé teneur de violon (l), qui après plus de dix ans d'utilisation par moi-même, mes nombreux élèves, et maints autres violonistes, a fait la preuve de son utilité, et au sujet duquel je dois bien, de ce fait, dire quelques mots ici.

La manière de jouer moderne, dans laquelle la main gauche change si souvent de position, rend absolument nécessaire de tenir fermement le violon avec le menton. Il est très difficile de le faire de façon détendue et sans incliner la tête en avant, que l'on pose le menton à droite, à gauche, ou même sur le cordier. De plus, en redescendant vivement d'une position élevée, on court en permanence le risque de retirer le violon de dessous le menton ou de perturber le coup d'archet par un mouvement de l'instrument. Le teneur de violon supprime complètement tous ces inconvénients. Outre qu'il donne l'avantage d'une tenue ferme et décontractée du violon, il permet de ne pas avoir à empêcher les vibrations de la table ou du cordier par la

pression du menton, ce qui nuit à la sonorité et à sa puissance. Le coup d'archet y gagne aussi en liberté et en régularité, du fait que le violon est tenu exactement au milieu, au-dessus cordier, et un peu plus éloigné du visage.

Pour celui qui voudrait faire adapter cet appareil sur son instrument sans l'avoir jamais vu sur un autre violon, en voici la description la plus exacte.

Le teneur de violon est en ébène ; il a la forme présentée sur le croquis (Fig. II, 1, 2, 3, vu sous différents angles). Il est fixé au moyen d'une cheville (a) dans l'ouverture auparavant remplie par le bouton. Le lien auquel est attaché le cordier fait le tour de la cheville, dans le renfoncement pratiqué à cet effet (b). Le nœud (c) est fait au-dessus du cordier, sans toucher cependant le teneur de violon. De même, une rainure (d) est pratiquée pour le petit sillet sur lequel repose le lien du cordier et pour le bord du violon, afin que le teneur de violon puisse être bien jointif avec les éclisses. La plate-forme supérieure est un peu creusée en son milieu (c), de sorte que le menton puisse s'y poser d'autant plus commodément et fermement. La cheville doit s'adapter très exactement à l'ouverture, afin qu'elle ne puisse pas être arrachée par la forte tension du lien.

Chapitre II

Du réglage du violon

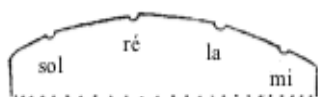
Par « réglage du violon », on entend :

- 1) la position du manche et de la touche, la hauteur du chevalet et des cordes au-dessus de la touche en vue de la commodité du jeu, mais aussi
- 2) la position de l'âme et du chevalet, leur grosseur et leur hauteur, ainsi que le choix de leur bois relativement à la sonorité de l'instrument.

Le premier point est certes le travail du luthier, mais le violoniste doit savoir le diriger et le guider, ce qui justifie les remarques suivantes.

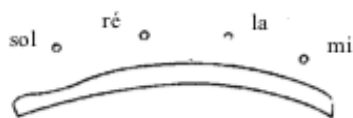
Le manche du violon doit être suffisamment renversé en arrière pour que la touche monte en direction du chevalet en fonction de la hauteur de celui-ci, et sans que le luthier ait besoin d'insérer un coin de bois entre le manche et la touche, ni à l'endroit où le manche touche aux éclisses, ni du côté du sillet. Dans les deux cas, le manche perdrait ses justes proportions et les changements de position deviendraient incommodes pour le joueur.

Il faut donner au chevalet la courbure visible sur le schéma ci-dessous :



Cette courbure doit pencher vers la droite, comme elle s'approche ci-dessus du trait en pointillés.

Quant à la touche, elle doit être un peu plus plate ; à son extrémité large, sa courbure doit être comme sur le schéma ci-dessous :



Sous la corde de sol, la touche de mon violon est creusée comme sur le dessin, ce creux devenant de plus en plus étroit et de moins en moins prononcé en direction du sillet. Ceci procure à la corde de sol, dont les vibrations sont larges, l'avantage d'une plus grande distance par rapport à la touche, et évite donc les bruits parasites de la corde frisant contre la touche dans les coups d'archet puissants, tandis que la corde de ré, dans ses vibrations moins amples, est assez près de la touche pour que l'on puisse l'appuyer sans trop de force et obtenir jusque dans l'aigu une expression douce². Le dessin ci-dessus montre aussi la distance entre les cordes et la touche, à l'endroit où celle-ci se termine. Dans cette position, on peut les appuyer commodément sans qu'elles ne frappent la touche dans les coups d'archet puissants.

Une fois l'instrument réglé pour la commodité du jeu, selon les indications précédentes, il faut aussi, au moyen de l'âme et du chevalet, lui conférer la meilleure sonorité possible. Chaque violoniste doit apprendre à faire lui-même les expérimentations nécessaires en ce sens, et ne pas laisser ce soin au luthier, qui ne possède en général ni l'habileté nécessaire dans le jeu, ni une oreille exercée à entendre la sonorité juste.

Il faut d'abord établir la largeur et la hauteur du chevalet. Pour la largeur, la règle est que le chevalet étant à égale distance des deux *ff*, le milieu du pied gauche doit se trouver exactement au-dessus de la barre d'harmonie³. La hauteur se règle sur la voûte de la table. Un violon muni d'une voûte haute réclame en général un chevalet plus haut qu'un violon à voûte plate. Toutefois c'est en essayant que l'on en décidera le plus sûrement.

Lorsqu'on a jaugé la largeur du chevalet, il faut s'en faire fabriquer plusieurs de cette taille, les uns plus épais, les autres plus minces, les uns en bois tendre, les autres en bois dur, mais tous du bois le plus vieux et le plus sec possible. Puis on les place chacun à leur tour sur le violon, et l'on voit lequel lui donne la meilleure sonorité.

Les pieds du chevalet doivent s'adapter exactement à la voûte de la table et s'y ajuster solidement dans toutes leurs parties. Le bord arrière des pieds doit être sur la même ligne que les incisions intérieures des *ff*.

Pour que l'oreille puisse juger de la différence de sonorité entre les différents chevalets, il faut que le changement s'effectue le plus rapidement possible. Pour ne pas avoir à détendre à chaque fois les cordes, on place lors de l'échange un second chevalet de même hauteur à un demi-pouce de distance devant le premier. Ainsi la pression des cordes est supportée par ce second chevalet, de sorte que l'on peut retirer le premier et le remplacer par un autre. Il faut cependant le soulever fortement afin que le bord tranchant des pieds ne cause pas de rayures sur le vernis de la table.

Avant de pouvoir faire les essais sur le chevalet, il faut placer l'âme, ce qui s'effectue au moyen de la pointe aux âmes [*Stimmrichter*] (voir Planche 1, Fig. III, 1 et 2). On pique l'âme à un demi-pouce du haut, à la pointe du fer (a), on l'introduit à l'intérieur du violon par le *f* droit, et on l'installe en appuyant d'abord fermement sa partie inférieure contre le fond, puis

² Ce creusement est une invention de B. Romberg, qui le fit faire d'abord pour la corde de *do* de son violoncelle. Je l'ai expérimenté depuis 25 ans sur le violon, et il s'est avéré très pertinent avec le temps.

³ La meilleure manière de déterminer la position et la largeur de la barre d'harmonie est d'utiliser un fil de métal fin, un peu recourbé et muni d'un crochet à son extrémité.

en coinçant sa partie supérieure contre la table en tirant la pointe aux âmes vers l'arrière. On retourne ensuite le fer et l'on tire avec le crochet (b), ou bien on pousse avec le creux (c) en haut et en bas jusqu'à ce que l'âme parvienne à sa juste place. Celle-ci se trouve en général juste derrière le pied droit du chevalet, de sorte que le bord avant de l'âme rejoigne l'arrière du chevalet.

L'âme doit être placée en position parfaitement perpendiculaire et s'ajuster avec la plus grande précision à la forme de la voûte en haut et en bas. Cette dernière condition présente de grandes difficultés et n'est possible à remplir que si l'on peut voir l'intérieur du violon à travers l'ouverture où s'insère le teneur de violon (ou le bouton). Avant d'installer l'âme, il faut donc retirer le chevalet, les cordes et le teneur de violon. On ajuste ensuite avec une lime fine les deux extrémités de l'âme jusqu'à ce qu'elle s'ajuste parfaitement de tous les côtés. Il faut toutefois émousser quelque peu le bord supérieur, afin qu'il ne rentre pas dans le bois tendre de la table lorsqu'on déplace l'âme.

Pour déterminer si l'âme est à sa juste place sur la ligne qui va du *f* à la barre d'harmonie, on mesure sa distance par rapport au bord du *f* au moyen d'un fil métallique légèrement recourbé, en bas et en haut, en forme de crochet. Puis on reporte cette longueur au-dessus de la table et l'on voit si elle est correcte. Lorsqu'on a ainsi trouvé la juste place de l'extrémité supérieure de l'âme, on bouge la partie inférieure pour lui donner une direction perpendiculaire. Celle-ci est facile à trouver en regardant alternativement à l'intérieur du violon par le *f* et par l'ouverture inférieure.

L'âme ne doit être ni longue au point de soulever la table, ni courte au point de bouger ou même de tomber si une corde se casse, ou si se produit toute autre secousse. Lorsque les cordes sont retirées et que la pression du chevalet ne s'exerce plus sur la table, il faut à la fois qu'elle soit bien jointive et qu'elle puisse être déplacée aisément.

On installe l'âme de manière à ce que les années de son bois soient en sens contraire de celles du bois de la table. On évite ainsi qu'elle provoque des incisions dans les parties tendres du bois de la table.

Seul l'expérimentation peut décider si l'âme doit être épaisse ou fine et si son bois doit être pourvu d'années larges ou étroites. En général, un violon dont la table est épaisse réclame une âme plus mince que celui dont la table est fine.

Si l'on a installé l'âme, selon ces consignes, à la place mentionnée ci-dessus, et que l'on trouve que le violon, soit a des difficultés d'émission, soit manque d'égalité de son, alors il faut déplacer l'âme dans différentes directions, en essayant à chaque fois le violon, pour trouver la position où elle donne à l'instrument la sonorité la plus puissante, la plus résonante et la plus égale dont il soit capable. Voici d'autres suggestions pour y parvenir: si le son est égal mais rauque et dur, alors il faut reculer légèrement l'âme derrière le pied du chevalet. Si les cordes aiguës hurlent mais que les graves au contraire faiblissent, il faut pousser l'âme vers la barre d'harmonie, à l'intérieur du violon. Si en revanche le grave est puissant mais l'aigu mat, il faut tirer l'âme en direction du *f*.

Mais au cours de ces essais, il ne faut pas trop s'éloigner de la position initiale en direction des deux *f*, car en raison de la hauteur inégale de la table, l'âme deviendrait trop longue ou trop courte, et ne serait plus jointive.

Si toutefois une position de l'âme très éloignée de la première semble particulièrement favorable à la sonorité, il faut alors à nouveau retirer les cordes et vérifier en regardant par l'ouverture arrière si l'âme possède une longueur appropriée à la nouvelle position et s'adapte bien en haut et en bas. Si ce n'est pas le cas, soit l'on ajuste l'ancienne âme, soit on en fait une nouvelle.

Puisque l'âme a tendance à tourner lorsqu'on la déplace et ne s'ajuste alors plus en haut et en bas, on veillera à garder toujours sa face avant, qui se reconnaît au trou qu'y perce la pointe aux âmes, dans sa direction initiale.

Tous ces essais avec l'âme et le chevalet doivent être effectués avec la plus grande précaution, afin de ne pas abîmer l'instrument. On fera donc émousser les angles tranchants de la pointe aux âmes, afin de mieux éviter tout dégât sur les *f*.

Il ne faut pas faire durer ces essais trop longtemps de manière ininterrompue, car l'oreille se fatigue vite et ne perçoit plus les modifications les plus fines de la sonorité.

Chapitre III

Du montage de cordes du violon

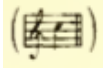
Le violon est monté de quatre cordes en boyau, dont la plus grave est recouverte d'un fil en cuivre argenté ou en argent massif.

Les cordes filées en véritable argent sont préférables aux autres, parce qu'elles ont un son plus clair, qu'elles ne se recouvrent pas de vert-de-gris, et qu'elles ne deviennent pas rougeâtres et ternes après un long usage.

La qualité d'une corde filée dépend des éléments suivants :

- 1) le choix d'une corde lisse, sans nœuds et ayant un son juste
- 2) un étirement convenable avant le filetage
- 3) un filetage régulier, ni trop serré ni trop lâche. Si le filetage est trop serré, l'émission est difficile et le son reste rauque, même après qu'on l'ait jouée longtemps ; mais s'il est trop lâche, le filetage se défait sitôt que le boyau sèche et l'on entend « chanter » un son parasite.

Puisqu'on prend habituellement, pour les cordes filées destinées à la vente, les cordes en boyau les plus mauvaises, sans faire aucune sélection, et que celles-ci ne valent donc en général pas grand-chose, on fera bien de rechercher soi-même, parmi ses propres cordes, les longueurs vibrantes justes, selon la méthode que je vais décrire ci-dessous, et de les faire filer sous son contrôle. Pour leur donner l'élongation nécessaire avant le filetage, on les tend les

unes à côté des autres sur un violon hors d'usage, on les accorde sur un *ut*, , et on les maintient quelques jours ainsi.

Les calibres des quatre cordes que réclame un instrument donné, et leurs rapports entre eux, ne peuvent être déterminés que par l'expérience. Pour avoir un son plein et puissant, on donne volontiers à un violon les plus gros calibres qu'il puisse supporter, c'est-à-dire des calibres qui permettent encore à l'instrument d'avoir une émission rapide et légère et une sonorité non assourdie. Mais si le violon, avec un montage un peu plus faible, ne perd rien en puissance de son, alors ce montage moyen est encore plus recommandé, car l'élégance et la finesse du jeu se joint alors d'autant plus facilement à la force du son.

Le rapport des calibres des cordes entre eux doit permettre que le son ait la même puissance et la même plénitude sur les quatre cordes. Une inégalité de puissance que l'on n'est pas parvenu à éliminer au moyen de l'âme et du chevalet peut souvent être corrigée en modifiant individuellement les calibres des cordes.

Une fois que l'on a trouvé le bon montage, il faut s'y tenir, car un changement fréquent du calibre des cordes est préjudiciable à l'instrument et au joueur. On n'achètera donc que des cordes dont le calibre est approprié à l'instrument que l'on joue. En choisissant ses cordes chez le marchand, on ne fera pas confiance à l'impression visuelle, qui est souvent trompeuse et ne donne par conséquent aucune garantie pour la stabilité du montage. On se servira d'une jauge [*Saitenmesser*] (voir Planche 1, Fig. IV). Il s'agit d'une plaque d'argent ou de laiton munie d'une encoche graduée. On introduit la corde, en appuyant légèrement, dans cette encoche ; la place où elle s'ajuste donne la mesure de son calibre. On fait marquer d'une lettre le calibre de chacune des quatre cordes (comme on le voit sur le dessin), et l'on est ainsi préservé de toute erreur au moment de l'achat.

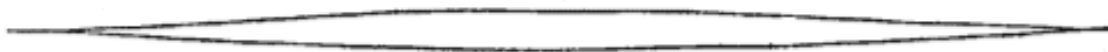
En plus du calibre, il faut observer aussi, à l'achat, la qualité des cordes. Il existe des cordes italiennes et des cordes allemandes. Mais ces dernières sont bien plus mauvaises et totalement inutilisables pour le jeu en soliste. Même les cordes italiennes sont de qualité inégale : les napolitaines sont préférables aux romaines, et ces dernières à celles de Padoue ou de Milan. Les caractéristiques extérieures d'une bonne corde sont : une couleur blanche, translucide, et une surface lisse. Mais cette dernière ne doit pas être obtenue, comme c'est le cas des cordes allemandes, en les polissant à la pierre ponce, car les cordes ainsi rectifiées restent toujours criardes et fausses. Pour être sûr qu'une corde est bonne et se conservera bien, il est bon de la tendre pour l'essayer.

Parmi les quintes (cordes de mi), il y en a à trois ou quatre brins ; c'est-à-dire que les unes sont constituées de trois, les autres de quatre boyaux torsadés. Ces dernières sont plus chères et plus prisées par bien des violonistes ; mais l'expérience prouve qu'il est bien plus rare de trouver des cordes justes parmi les quintes à quatre brins, et qu'elles deviennent plus vite filamenteuses et inutilisables.

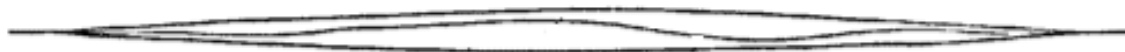
Comme les cordes en boyau, lorsqu'on les conserve longtemps, s'abiment, et que les plus minces s'abiment plus rapidement, on fera bien de n'acheter que la quantité que l'on utilise en 4 à 6 mois. Les cordes abimées se reconnaissent facilement à leur couleur terne et jaune, et à leur manque d'élasticité.

En montant les cordes il faut veiller à ce que la longueur vibrante – la partie de la corde qui va du chevalet au sillet, que l'archet met en vibration – 1) soit juste en elle-même 2) forme des quintes justes avec les autres cordes.

Une corde est juste (sans variation du son), lorsque ses vibrations sont régulières. C'est le cas si la corde est de même diamètre et de même densité sur toute la longueur qui sonne. On cherchera donc, sur la longueur totale d'une corde, à choisir comme longueur vibrante la partie la plus égale en diamètre, même s'il faut pour cela jeter la partie inutilisée. (Car si l'on voulait diviser et couper la longueur de la corde en parties égales, alors sur les trois ou quatre morceaux on ne pourrait souvent pas en garder un seul qui soit juste, et rien de cette corde ne serait finalement utilisable.) Une fois que l'on a trouvé un morceau de corde qui 1) a le calibre voulu 2) est lisse et sans nœud 3) au toucher et à l'œil, semble d'un diamètre égal, il faut encore éprouver, avant de la monter, si ses vibrations sont régulières. On prend donc les extrémités, sur la longueur vibrante, entre le pouce et l'index de chaque main, on tend la corde avec une force modérée et on la met en vibration avec le quatrième doigt de la main droite. Si les oscillations sont régulières, c'est-à-dire si elles forment la figure suivante, sans autre ligne :



alors la corde vibrante est juste et mérite d'être montée. Mais si les oscillations sont irrégulières, et qu'une troisième ligne apparaît, comme sur la figure suivante :



alors la corde est fausse. On doit alors s'épargner la peine inutile de la monter et chercher tout de suite une longueur vibrante juste.

Une corde est juste avec sa voisine si, lorsqu'on appuie sur les deux ensemble avec le même doigt, elles donnent dans toutes les positions une quinte juste. Une corde peut être juste en elle-même et fausse avec une autre corde, juste elle aussi pour elle-même. En voici l'explication : presque toutes les cordes (et donc aussi la plupart des longueurs vibrantes [que l'on y coupe]) sont un peu plus fines à une extrémité qu'à l'autre. Si cette diminution de diamètre se répartit régulièrement sur la longueur de la corde, la corde aura tout de même des vibrations régulières et sonnera juste. Toutefois l'octave ne sera pas exactement au milieu : du côté le plus épais, les intervalles seront proportionnellement plus serrés que du côté fin. Deux cordes montées de telle sorte que leurs côtés « fins » sont inversés, pourront donc, bien qu'elles soient justes séparément, ne pas sonner juste ensemble. Si l'on ne parvient pas à trouver pour les quatre cordes du violon des longueurs vibrantes qui aient absolument le même diamètre aux deux extrémités, alors il faut mettre toutes les extrémités plus fines du même côté, et l'on aura des quintes justes. Le mieux est de mettre ces extrémités fines du côté du chevalet, à l'endroit du coup d'archet, car l'émission du son en sera facilitée.

Chapitre IV

Des différences de qualité et de valeur entre les violons

Tout violon neuf, même s'il est fait en bois très ancien, possède au départ un son rauque et déplaisant ; la sonorité ne devient belle et noble qu'après qu'il ait été joué un grand nombre d'années. De ce fait, seuls les violons anciens qui ont beaucoup été joués sont adaptés au jeu en soliste. Parmi ceux-là – et parmi tous – les meilleurs sont ceux des trois luthiers crémonais Antonio Stradivario, Giuseppe Guarnerio et Nicolo Amati, qui vivaient dans la seconde moitié du XVII^{ème} siècle et au début du XVIII^{ème}. Les violons de ces maîtres réunissent, notamment lorsqu'ils ont été bien entretenus, toutes les qualités supérieures d'un bon instrument : un son puissant, plein et noble, une égalité sur toutes les cordes et toutes les notes, et une émission vive et légère du grave jusqu'à l'extrême aigu. Pourtant ils sont nettement différents les uns des autres quant à la forme extérieure et aux caractéristiques sonores.

Ces instruments exceptionnels sont toutefois éparpillés à travers toute l'Europe, en majorité entre les mains de riches amateurs. Pour cette raison, ils sont rares et chers, et le deviennent de plus en plus d'année en année. C'est pourquoi il est extrêmement rare qu'un jeune

violoniste ait l'occasion d'en trouver un à acheter. La plupart devront se contenter d'instruments de maîtres moins remarquables et célèbres. Parmi ceux-ci, les plus connus et les meilleurs sont : un second Antonio Stradivario, plus ancien, Andrea et Pietro Guarnerio, Francesco Ruggerio, Guadagnini^a (italiens), Jacobus Stainer (tyrolien), Buchstetter, Mausiel, Klotz, Withalm, Scheinlein (allemands), et dans les plus récents deux Français, Lupot et Pic. Ces maîtres aussi, notamment les cinq premiers, ont fourni des violons remarquables, même s'ils n'égalent certes pas ceux des premiers nommés.

Afin de ne pas laisser passer par ignorance l'occasion d'acheter un bon instrument, si elle se présente, il est absolument nécessaire d'acquérir, autant que les conditions le permettent, une connaissance des instruments. On cherchera donc avec assiduité toutes les occasions de voir un instrument d'un maître célèbre ; on observera les particularités de sa construction, la forme et la hauteur du corps, la courbure des éclisses, la voûte de la table et du fond, la sculpture des *ff* et de la volute, le travail des filets, la couleur du vernis, entre autres, et l'on s'efforcera d'imprégner son oreille et sa mémoire du caractère de la sonorité. Cette recherche, poursuivie avec constance et attention, mène peu à peu à la connaissance des violons.

Une fois celle-ci acquise, on sera protégé contre les escroqueries qui sont si fréquentes chez les marchands d'instruments. On ne prendra pas pour des originaux de simples imitations des maîtres anciens, sur lesquels on a apposé leurs noms, et on ne les achètera pas comme tels, même si un art trompeur leur a donné l'apparence de violons anciens. On reconnaîtra aussi aisément, sur de véritables instruments anciens, s'ils sont encore complets, ou si une partie ou une autre a été remplacée. Surtout, on sera capable d'entendre immédiatement, au son d'un violon ancien, s'il possède encore tout son bois d'origine. Nombre de ces instruments anciens ont en effet été endommagés parce qu'on a, depuis 40 ou 50 ans, retiré du bois à l'intérieur, sous la table, avec l'intention de leur donner un son plus plein et plus doux. Ces violons rabotés ont, notamment sur les cordes graves un son creux, qui ne porte pas ; plus on les attaque avec force, plus ils sont émoussés et aphones.

C'est pourquoi même si un violon est extérieurement bien conservé et authentiquement fait par un maître célèbre, il perd pourtant toute véritable valeur s'il a le défaut signalé plus haut. On a certes essayé récemment de réparer ces instruments rabotés par un regarnissage intérieur en bois, mais sans succès. Ils deviennent dans ce cas durs d'émission et prennent un son sourd et étouffé.

Chapitre V

Comment entretenir et conserver le violon

Le violon est un instrument fragile, qui peut donc facilement être endommagé. On s'habitue donc dès le plus jeune âge à en prendre le plus grand soin.

L'étui qui le protège doit être placé dans un endroit sec, mais pas trop près d'un poêle allumé. Il doit être bien fermé et garni d'une matière douce ; le violon doit en outre être recouvert d'un tissu de soie que l'on étend pour le protéger de l'air extérieur. Il ne faut jamais le laisser hors de son étui après usage, ni le sortir de la maison sans qu'il soit bien rangé dans sa boîte fermée.

On prendra l'habitude d'essuyer très souvent le violon, de préférence après chaque utilisation, avec un chiffon doux et sec, afin que la poussière de colophane et d'autres saletés ne s'accumulent pas, notamment sur la table, car cela n'est pas seulement laid à voir, mais entrave les vibrations et attire l'humidité. Il est presque inutile de rappeler que les cordes et la touche doivent être maintenues constamment propres.

Si le violon réclame une réparation importante, on ne s'adressera qu'à un luthier reconnu comme habile et consciencieux, en lui recommandant de surcroît de prendre le plus grand soin de l'instrument. S'il réside à proximité, on contrôlera son travail aussi régulièrement que possible.

Concernant les essais avec le chevalet et l'âme, on a déjà conseillé la plus grande prudence ; celle-ci doit encore être redoublée sur les instruments très anciens, qui d'ordinaire sont déjà très fragilisés, sous le chevalet, par la pression de celui-ci sur la table pendant des années et la contrepression de l'âme.

Chapitre VI

De l'archet

L'archet (voir Planche 1, Fig. V) est constitué de la baguette (a), de la hausse (b) et de la vis (c) qui sert à tendre les crins (d). Ceux-ci sont fixés, à l'extrémité supérieure dans la protubérance de la baguette, appelée la tête (e) et à l'extrémité inférieure dans la hausse. Dans sa partie inférieure, l'archet est recouvert de soie (f)^b afin qu'on puisse le tenir avec plus de fermeté et de sûreté. La baguette est en pernambouc, la hausse en ébène ou en ivoire. La vis et la hausse sont habituellement garnies de nacre.

Si dans la fabrication des violons, on a plutôt régressé que progressé depuis les maîtres du XVII^{ème} siècle (principalement sans doute, parce que le prix bas des violons neufs encourage peu à leur fabrication), la fabrication des archets au contraire s'est tant perfectionnée qu'il ne semble guère, dans sa forme actuelle, susceptible de nouvelles améliorations.

Les archets les meilleurs et les plus recherchés sont ceux de Tourte à Paris ; ils se sont acquis une réputation européenne. Leurs qualités sont : 1) leur poids minime, joint à une élasticité suffisante de la baguette 2) leur belle courbure régulière, qui place exactement au milieu, à mi-chemin entre la tête et la hausse, la plus grande proximité entre la baguette et les crins (voir Planche 3, Fig. III), 3) dans leur travail extrêmement précis et soigné.

Le prix d'un tel archet (80 francs) est toutefois très élevé, et l'on peut, pour un huitième de ce montant, acheter en Allemagne un archet peu différent extérieurement. Cependant la plupart de ces archets n'ont pas les qualités des Tourte décrites ci-dessus, car leurs fabricants ne savent pas de quoi elles dépendent vraiment. Si l'on achète un de ceux-ci, il faut être très prudent dans son choix et ne prendre qu'un archet qui, même s'il n'a pas toutes les qualités d'un Tourte, possède néanmoins sa légèreté et sa courbure régulière.

La mèche de l'archet est faite de crins provenant de la queue d'un cheval blanc. Lorsqu'on les change, il faut veiller à prendre des crins de mâle, qui sont plus forts, plus blancs et moins gras que ceux des juments. Les crins trop fins ou fourchus doivent être soigneusement écartés. Une mèche comporte entre 100 et 110 crins. Ils doivent tous être également tendus, sur une largeur d'environ un demi-pouce, de sorte qu'aucun ne dépasse.

Une mèche neuve accroche mal au départ, donnant un son rauque et sifflant. Il faut la jouer au moins 3 à 4 semaines pour qu'elle devienne utilisable pour le jeu en soliste.

Pour jouer en soliste, il ne faut pas tendre excessivement l'archet : avec une pression modérée, la baguette doit pouvoir, au milieu, se plier jusqu'aux crins. Si la baguette possède une élasticité appropriée, le dessin de la Planche 3, Fig. III donne le modèle pour la tension de l'archet. Toutefois, il faut le tendre un peu plus pour le jeu d'orchestre.

Il est bon de détendre un peu l'archet après chaque utilisation, afin que la baguette ne perde pas en élasticité. On le fixera aussi toujours à sa place dans le couvercle de l'étui, et non posé sur le violon, car il peut aisément se voiler s'il reste dans le vide.

Chapitre VII

De la colophane

La bonne colophane est habituellement d'un brun clair et translucide, mais il en existe aussi une bonne espèce (appelée « russe ») qui est jaune et opaque. On en trouve, purifiée et moulée en petites tablettes, chez tous les marchands d'instruments. Pour en enduire l'archet, on prend celui-ci dans la main droite, la colophane dans la main gauche, et on l'étend sur les crins, sur toute la longueur, en passant de 8 à 10 fois avec une pression modérée.

Mais si la mèche est neuve, il faut étaler sur les crins, des deux côtés, de la poudre de colophane fine. On doit essuyer souvent la poussière de colophane qui se fixe sur la baguette, à l'aide d'un chiffon doux.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE

PLANCHE 2

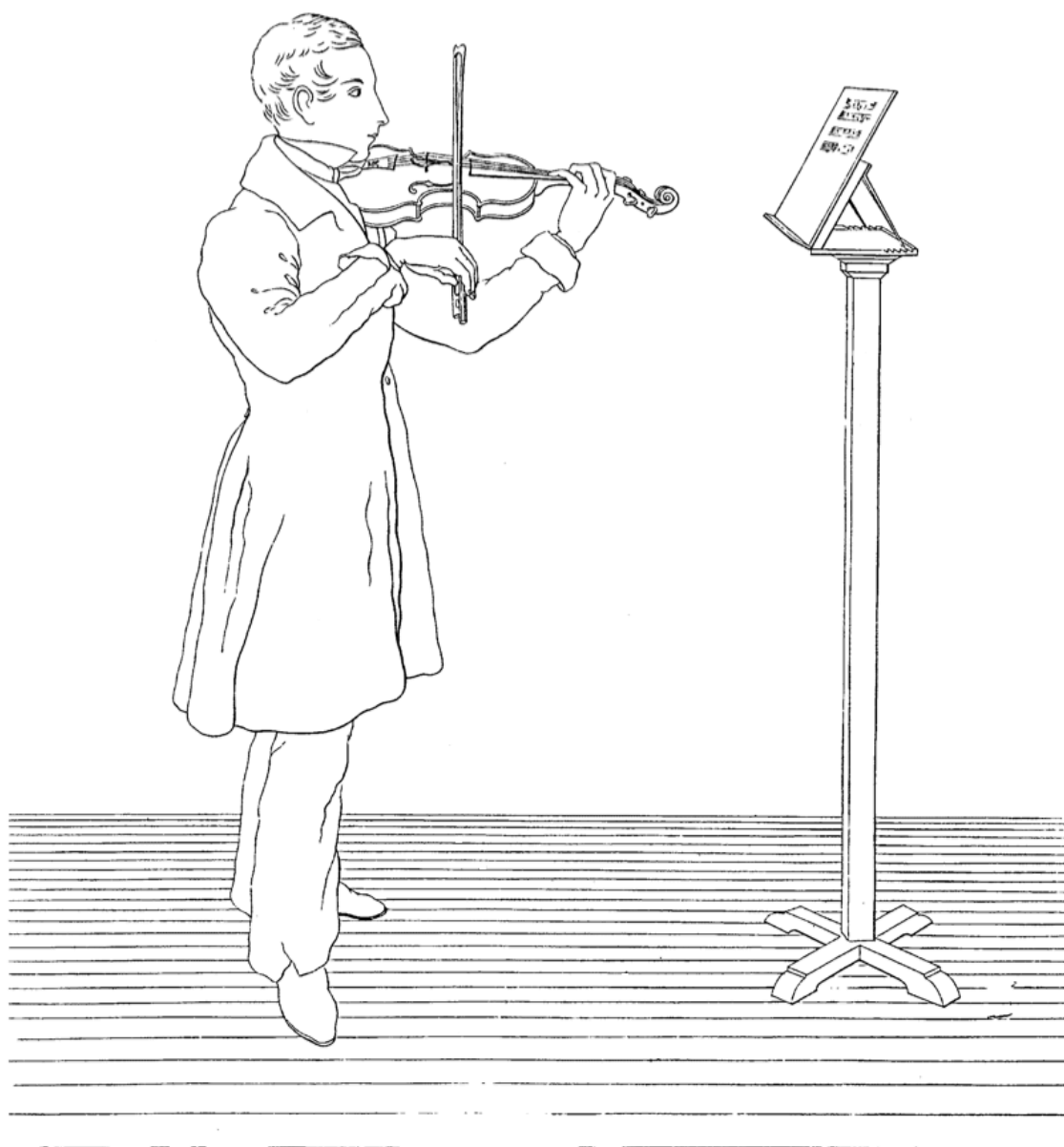


PLANCHE 3

Fig. I.



Fig. II.

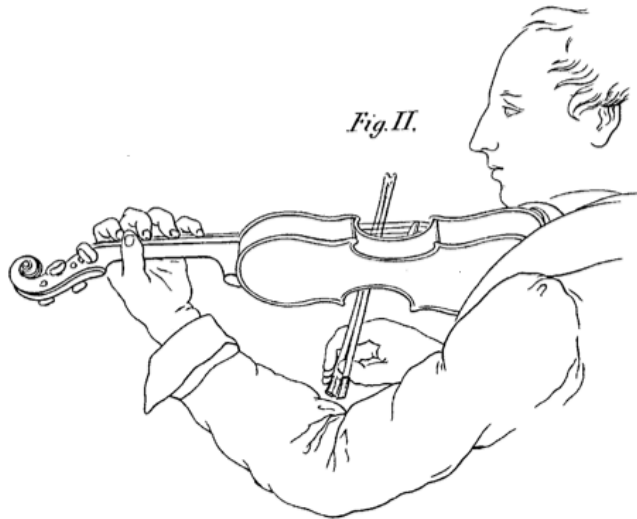
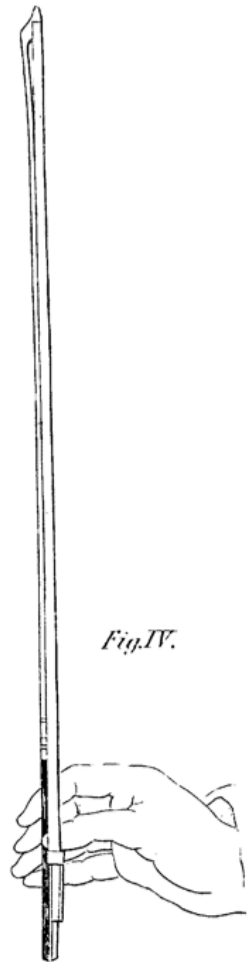


Fig. III.



Fig. IV.

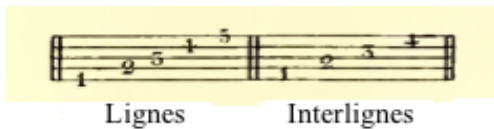


DEUXIEME PARTIE

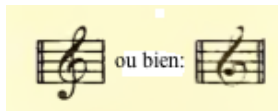
Chapitre I

Des notes, de la portée et des clefs

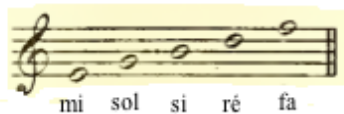
Avant de pouvoir mettre le violon entre les mains de l'élève, il faut lui apprendre les notes, qui sont les signes par lesquels on indique la hauteur et la durée des sons. On les nomme d'après sept lettres de l'alphabet : *c, d, e, f, g, a, h* [do, ré, mi, fa, sol, la, si], qui se répètent dans le même ordre autant de fois que l'étendue des sons le réclame. Leur hauteur est déterminée par la place qu'elles prennent sur la portée. Celle-ci consiste en cinq lignes tracées parallèlement, avec leurs quatre interlignes, que l'on compte de bas en haut.



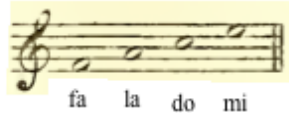
Pour pouvoir représenter sur cette portée toute l'étendue des sons, des plus graves aux plus aigus, on a inventé les différentes clés, dont chacune donne à la portée une hauteur différente. L'aspirant violoniste n'a besoin pour l'instant de connaître qu'une seule de ces clés, dite « clé de violon » :



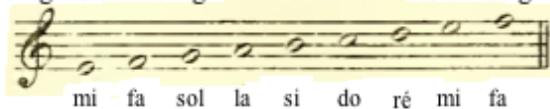
L'anneau ou le point de cette clé est placé sur la deuxième ligne, et donne à la note qui se trouve à cette place le nom de *sol*, ce pourquoi on l'appelle aussi *clé de sol*. Lorsqu'elle est au commencement de la portée, voici comment se nomment les notes placées sur les cinq lignes :



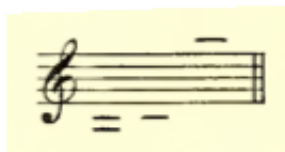
Et celles qui se trouvent dans les quatre interlignes:



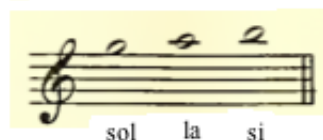
Celles des lignes et interlignes dans leur succession du grave à l'aigu:



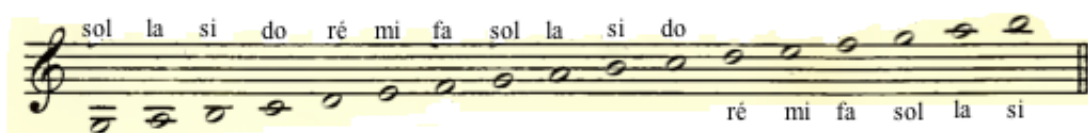
Mais comme l'étendue des sons du violon est plus large aussi bien vers le grave que vers l'aigu, on se sert, pour pouvoir noter aussi ces autres sons, de petits traits ou lignes supplémentaires, qui continuent ou élargissent la portée :



On place les notes manquantes sur ces lignes, au-dessus ou en-dessous:



L'ensemble de toutes les notes que l'élève a besoin de connaître pour l'instant est donc le suivant:



Avant de pouvoir passer à la suite, l'élève doit savoir nommer ces notes dans l'ordre et dans le désordre, et donner à chacune de celles que le maître lui nommera sa place sur la portée.

Chapitre II

De la manière de tenir le violon et l'archet

(voir Planche 2)

On place la bordure du dos du violon sur la clavicule gauche, et on le maintient par l'appui du menton sur le teneur de violon⁴. L'épaule gauche s'avance légèrement pour soutenir la partie inférieure du violon, ce qui donne à celui-ci sa légère inclinaison vers la droite (d'un angle de 25 à 30 degrés). Voir Planche 3, Fig. I.

Le manche du violon repose entre le pouce et l'index de la main gauche ; on le maintient légèrement sur la première phalange du pouce et avec la troisième phalange de l'index, afin qu'il ne puisse pas tomber au fond du creux qui sépare ces deux doigts (voir la main gauche sur la Planche 3, Fig. II). La partie de la main où se trouve le petit doigt se rapproche le plus possible de la touche, afin que ce doigt plus court puisse, comme les autres, tomber sur les

⁴ Si l'élève ne se sert pas du teneur de violon, le menton est placé en partie sur la table, à gauche du cordier, en partie sur le cordier lui-même.

cordes en gardant les phalanges courbées. L'éminence thénar et le poignet doivent cependant rester éloignés de la partie inférieure du manche. On tire le coude gauche vers l'intérieur, jusqu'à ce qu'il se place sous le centre du violon ; mais il ne doit pas toucher au corps, sans quoi le violon s'inclinerait trop en direction de la tête (voir Planche 3, Fig. II).

On tient l'archet avec tous les doigts de la main droite (voir Planche 3, Fig. III et IV, et la main droite sur la Fig. II). On place le pouce courbé, le bout contre la baguette, tout près de la hausse, vis-à-vis du majeur. On enveloppe la baguette avec l'index et le majeur, de sorte qu'elle repose dans le creux de la première jointure. On place l'annulaire et le petit doigt sans force sur la baguette, puis on rassemble les extrémités des quatre doigts, de façon à ce qu'il ne reste aucun espace entre elles. On donne ainsi à la main une belle forme arrondie, où aucune articulation ne ressort de façon anguleuse (voir Planche 3, Fig. II et IV).

Posons maintenant l'archet dans sa partie supérieure, la mèche sur les cordes, à distance d'un pouce du chevalet, et inclinons légèrement la baguette vers la touche. On doit tenir le poignet en hauteur, mais le coude bas et le plus près possible du corps.

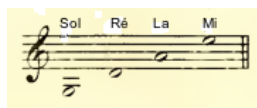
La position doit être noble et décontractée. On tourne le visage vers le pupitre de manière à ce que le regard tombe sur la partition en passant par-dessus le chevalet et la main gauche. (Voir Planche 2).

Chapitre III

Du mouvement du bras droit

Lorsque l'élève a appris à tenir le violon et l'archet comme le montrent les illustrations et comme l'enseigne le chapitre précédent, il peut commencer à tirer et pousser l'archet lentement, du dernier tiers supérieur jusqu'à la pointe. Sur ces coups d'archet courts, l'arrière-bras reste tout à fait immobile ; seul l'avant-bras se déplace en direction du chevalet puis en sens inverse. La première exigence pour une conduite d'archet correcte est que l'archet reste constamment parallèle au chevalet et à angle droit avec les cordes. Pour que la main puisse le maintenir dans cette direction, il faut qu'il puisse se mouvoir dans un sens et dans l'autre entre le pouce et le majeur. Par conséquent, lorsqu'on tire l'archet, la baguette s'approche peu à peu de la jointure médiane de l'index, tandis que le petit doigt se retire de plus en plus en arrière de la baguette ; en revanche en poussant, la baguette revient dans le creux de la première jointure de l'index et le bout du petit doigt s'avance un peu au-dessus de la baguette.

Les exercices suivants, sur des cordes à vide, sont conçus pour apprendre à faire des coups d'archet courts. Avant de les commencer, l'élève doit cependant faire connaissance avec les quatre cordes à vide. La plus grave, celle qui est filée, se nomme Sol, la suivante Ré, la 3^{ème} La, et la quatrième, la plus fine, Mi. Voici leurs places sur la portée :



L'élève doit s'efforcer, dès le départ, de produire un son pur et beau. La première exigence pour cela, on l'a dit, est d'avoir un coup d'archet droit. Mais il faut aussi établir la faiblesse ou la force de la pression de l'archet sur chacune des quatre cordes, en fonction de la vitesse du coup d'archet, pour que l'émission soit facile et pure, et la distance de la mèche par rapport au chevalet sur les différentes cordes. Concernant le premier point, la vitesse du coup d'archet doit augmenter en proportion de la pression de l'archet sur la corde ; et puisqu'une grosse corde est plus difficile à mettre en vibration qu'une corde fine, l'archet ne peut s'approcher autant du chevalet sur les cordes graves que sur les cordes aiguës. Toutefois l'élève apprendra mieux en se servant de son oreille que par cette théorie – ou n'importe quelle autre – ce que doit être la mécanique du coup d'archet pour produire un beau son, pourvu que son oreille ressente le besoin d'une belle sonorité.

On tire l'archet vers le bas ou bien on le pousse vers le haut. On appelle le premier « coup d'archet en bas » [*Herabstrich*], en français *tiré*, le second « coup d'archet en haut » [*Aufstrich*] (*poussé*).

La première note de l'exercice suivant est jouée en tirant, on alterne ensuite jusqu'à la fin le *tiré* et le *poussé*.

Les coups d'archet doivent tous être la même longueur et les notes de la même durée. Toutefois sur les notes portant un point d'orgue , l'élève doit conduire l'archet plus lentement, afin qu'elles durent deux fois plus longtemps que les autres⁵.



Dans l'exercice qui précède, comme on ne devait jouer que sur les deux cordes les plus aiguës, le coude pouvait rester sans bouger dans la même position. Mais dans l'exercice suivant, comme il faut jouer aussi sur les deux cordes les plus graves, ceci ne convient plus.

⁵ Le maître placera l'élève à sa gauche afin de pouvoir mieux surveiller sa conduite d'archet. Il veillera strictement à ce que cette conduite, ainsi que la tenue du violon et de l'archet et la tenue d'ensemble du corps soient constamment conformes aux consignes données précédemment. Il jouera la deuxième voix placée sous les exercices. En accompagnant strictement en mesure, il fera en sorte que l'élève tienne des notes d'égale durée, et cherchera ainsi à éveiller en lui par avance le sentiment du rythme.

Le coude s'élève donc un peu sur la deuxième note, le *ré*, et encore davantage sur la troisième, *sol* ; puis il redescend progressivement pour le *la* et le *mi*. Toutefois il ne doit pas se déplacer en avant ni en arrière, sans quoi les coups d'archet ne seraient plus droits ; de plus il ne faut le lever qu'autant qu'il est absolument nécessaire pour pouvoir atteindre les cordes graves. On ne doit pas pour cela pencher davantage le violon vers la droite, en direction de l'archet : au contraire il doit rester constamment immobile, dans la même position, que l'on joue sur les cordes aiguës ou sur les cordes graves.

Dans les doubles-cordes, il faut que la pression de l'archet ait la même intensité sur les deux cordes, afin que l'une ne sonne pas plus fort que l'autre.

The image shows a musical score for a violin exercise, labeled 'N° 2'. It consists of three systems of music. The first system has a vocal line with notes labeled 'sol', 'ré', 'la', 'mi', and 'la', and a violin line. The second system is a double stop exercise, with a vocal line labeled '(tiré.)' and a violin line. The third system is also a double stop exercise, with a vocal line labeled '(poussé.)' and a violin line. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The violin line in the first system shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second system shows a sequence of double stops: G4-A4, A4-B4, B4-C5, C5-B4, B4-A4, A4-G4. The third system shows a sequence of double stops: G4-A4, A4-B4, B4-C5, C5-B4, B4-A4, A4-G4. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The violin line in the first system shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second system shows a sequence of double stops: G4-A4, A4-B4, B4-C5, C5-B4, B4-A4, A4-G4. The third system shows a sequence of double stops: G4-A4, A4-B4, B4-C5, C5-B4, B4-A4, A4-G4.

Dans l'exercice qui suit, il faut surmonter une difficulté nouvelle : sauter d'une corde grave à une corde aiguë sans faire sonner la ou les cordes intermédiaires. Ce saut s'effectue au moment du changement de sens de l'archet, par un rapide abaissement du coude, mais sans que l'archet ne quitte la corde. Le saut d'une corde aiguë à une corde grave se fait de la même manière, avec une rapide élévation du coude.



Lorsque l'élève a appris à faire des coups d'archet courts avec le tiers supérieur de l'archet, en allant bien droit et sans bouger l'arrière-bras, il peut s'essayer à utiliser tout l'archet.

Ces coups d'archet entiers ne peuvent être faits sans participation de l'arrière-bras au mouvement. On commencera en poussant. Si le premier tiers est parcouru avec un arrière bras immobile, celui-ci doit ensuite suivre le mouvement pour continuer le coup d'archet. Le coude bouge alors vers l'avant, la main poursuivant son chemin en direction des cordes. Une fois que la hausse est arrivée ainsi jusqu'aux cordes, la direction de l'archet étant toujours restée parallèle au chevalet, on fait le *tiré* de la manière inverse : l'arrière-bras descend jusqu'à la position précédente, puis reste immobile tandis que l'on tire le dernier tiers de l'archet.

Ce que nous avons dit plus haut au sujet de la mobilité de l'archet entre le pouce et le majeur s'applique bien sûr encore davantage à ces coups d'archet longs. Plus on s'approche du talon, plus le bout du petit doigt s'avance au-dessus de la baguette ; mais si l'on tire vers la pointe, il faut que le petit doigt se retire peu à peu en arrière⁶.

Pour s'exercer à ces coups d'archet entiers, l'élève referra les trois premiers exercices jusqu'à ce qu'il parvienne à produire une bonne sonorité, même avec tout l'archet.

⁶ Il sera nécessaire, compte tenu de la difficulté de ces premiers essais de coups d'archet entiers, que le maître conduise le bras de l'élève, et qu'il veille, à cette occasion, à ce que les coups d'archet soient bien droits sur toute leur longueur, et que le coude ne s'éloigne pas trop du corps.

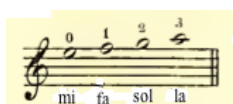
Ce qui a été dit plus haut sur la durée égale des notes, et la durée double de celle qui porte un point d'orgue, reste valable pour cette répétition ; simplement, avec ces coups d'archet plus longs, les exercices doivent être joués plus lentement que précédemment.

Il ne faut pas passer au chapitre suivant avant que l'élève n'ait acquis assez de maîtrise de l'archet pour pouvoir porter son attention sur les doigts de la main gauche et non sur le coup d'archet.

Chapitre IV

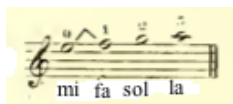
Du mouvement des doigts de la main gauche

On a déjà rappelé précédemment que le côté de la main où se trouve le petit doigt doit être le plus près possible de la touche, tandis que l'éminence thénar et le poignet doivent se tenir éloignés du manche. Tirons à présent l'index un peu en arrière, et, après avoir joué la corde de *mi* à vide, plaçons y fermement, l'un après l'autre, les trois premiers doigts, dont le bout y touche par sa partie charnue, et dont les phalanges sont courbées. On obtient ainsi les quatre sons suivants :



Mais pour pouvoir trouver la place correcte des trois dernières notes sur la touche, l'élève doit d'abord savoir que l'espace entre les sept notes qu'il connaît (do, ré, mi, fa, sol, la, si) n'est pas le même partout, mais qu'il existe deux espaces qui sont plus petits de moitié que les autres : ceux qui se trouvent entre *mi-fa* et *si-do*.

Donc, parmi les quatre notes que l'élève doit jouer en premier sur la corde de *mi* :



les deux premières, *mi* et *fa*, sont donc très proches l'une de l'autre, tandis que les suivantes sont deux fois plus éloignées. Le *fa* doit donc être posé tout près du sillet, mais le *sol*, à une distance deux fois plus grande du *fa*, et le *la* à cette même distance du *sol*.

Lorsque l'élève, avec l'aide du maître, et guidé par son oreille, aura trouvé la place des trois doigts qu'exige une intonation pure, qu'il joue l'exercice suivant, accompagné par le maître.

Il y emploiera l'archet entier^c, en liant cependant à chaque fois dans un même coup d'archet les deux notes jointes par un arc : . Dans ce cas il faut observer une division égale de l'archet, de sorte que chaque note prenne la moitié de l'archet. Les notes qui portent l'indication « court » doivent être jouées avec des coups d'archet courts. Pour les deux *mi*, il s'agit du tiers inférieur, puisque l'archet est arrivé jusqu'au talon sur la note précédente, mais pour les deux *sol*, du tiers supérieur, puisque le *fa* l'a ramené jusqu'à la pointe.

N^o 4.

mi fa sol la

tiré. 0 1 2 5

T.A.

seguc.

(*tiré.*)

court —

(*poussé.*)

T.A. court — T.A.

court — T.A.

Sur la corde de *la*, le petit espace se trouve entre *si* et *do*.

la si do ré

Le premier doigt est donc éloigné du sillet, le second en revanche placé tout près du premier, et le troisième à nouveau éloigné du second. Une fois qu'il maîtrise cela, que l'élève joue l'exercice suivant. Il liera dans un long coup d'archet les quatre premières notes, mais pour les deux suivantes il ne prendra qu'un tiers d'archet, et ainsi de suite : des coups d'archet entiers lorsqu'il y a quatre notes, des coups d'archet courts lorsqu'il y a deux notes ou une note isolée, et dans ce dernier cas, sans bouger l'arrière-bras.

N^o 5.

(tiré.) 2 5 (poussé.)

la si do ré court — T.A.

segue.

court

T.A. T.A. court

Dans l'exercice suivant, sur deux cordes, l'élève doit principalement faire attention aux différents placements du premier doigt, qui, comme il le sait, se pose contre le sillet sur la corde de mi, mais éloigné du sillet sur la corde de la. Aux signes ** ces deux positions se suivent immédiatement.

N^o 6.

(tiré.)

court

staccato.

T.A.

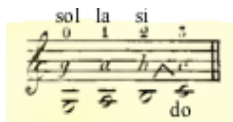
T.A. court

Sur la corde de ré le petit espace se trouve également entre le premier et le deuxième doigt :



les positions des doigts sont donc exactement comme sur la corde de la et ne nécessitent pas d'être travaillées à part au préalable.

En revanche, sur la corde de sol, le petit espace *si-do* est entre le deuxième et le troisième doigt :

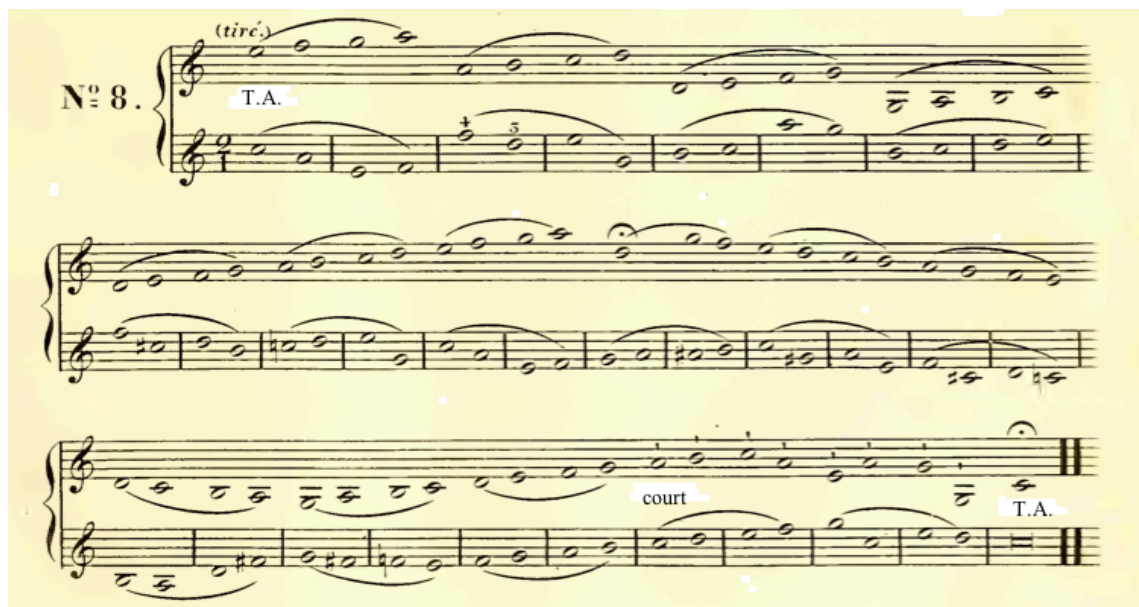


le premier doigt est donc placé éloigné du sillet, le second éloigné du premier, mais le troisième juste à côté du deuxième.

L'élève doit commencer l'exercice qui suit avec des coups d'archet entiers ; mais à partir du moment où il y a un coup d'archet par note, il doit faire des coups d'archet courts, l'arrière-bras restant immobile.

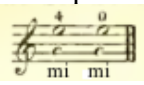
Les signes (:||: et :||) qui se trouvent au milieu et à la fin de l'exercice suivant s'appellent signes de reprise. Ils indiquent que les notes renfermées entre les deux doivent être jouées deux fois. Si un signe de ce genre ne porte des points que d'un seul côté, :|| ou ||:, seules les notes qui se trouvent de ce côté sont répétées ; s'il y a des points des deux côtés, :||:, alors on joue deux fois ce qui précède comme ce qui suit.

L'exercice qui suit maintenant, sur quatre cordes, est joué en coups d'archet entiers, jusqu'aux dernières notes qui sont courtes et détachées.



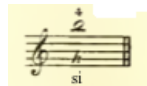
Pour ne pas accumuler les difficultés d'un seul coup, on n'a pas, jusqu'à présent, utilisé le petit doigt. Mais il est temps désormais que l'élève apprenne à le placer et à le mouvoir. Comme pour les autres, il faut que ses deux phalanges soient pliées ; il doit tomber d'en haut sur la corde et ne jamais se coucher sur la corde, pas même sur la corde de sol.

L'élève apprendra d'abord à prendre le *mi* sur la corde de la, de sorte qu'il sonne tout à fait

comme le *mi* à vide :  , puis il fera de même pour le *la* sur la corde de ré :



, le *ré* sur la corde de sol :  , et enfin le *si* sur la corde de mi :



Puis pour bien établir ces positions il jouera l'exercice suivant, en coups d'archet courts.



Comme dans l'exercice qui précède, l'élève trouvera chaque fois indiqué, dans les trois exercices suivants, s'il faut utiliser la corde à vide ou le quatrième doigt sur la note concernée.

Les coups d'archet longs et courts sont respectivement indiqués, comme précédemment, par les mentions « T.A. » et « court ».

N° 10.

The musical score for N° 10 consists of several systems of staves. The first system shows a treble staff with a 'tiré.' marking and a 'T.A.' marking, and a bass staff. Subsequent systems continue the piece, with various bowing techniques indicated by 'court' and 'T.A.' markings. The score concludes with first and second endings, marked with '1.' and '2.' respectively. A footnote explains the meaning of these markings.

*) les quatre notes placées sous le signe 1. sont jouées la première fois, celles placées sous le signe 2. sont jouées à la reprise. On saute alors les premières.

N^o 11.

(tiré)

court

This musical score for N° 11 consists of two systems. The first system has a treble staff with a melodic line starting with a 'tiré' (drawn) note and a bass staff with a supporting line. The second system continues the piece, ending with a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 0, 1, 2, 3, 4, and 5 above the notes.

N^o 12.

(tiré.)

T.A.

This musical score for N° 12 consists of two systems. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system continues the piece, ending with a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 0, 1, 2, 3, 4, and 5 above the notes. The label 'T.A.' is present in the first system.

court

T.A.

*)

This musical score for N° 12 consists of two systems. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system continues the piece, ending with a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 0, 1, 2, 3, 4, and 5 above the notes. The label 'T.A.' is present in the first system, and a footnote marked with an asterisk is at the end.

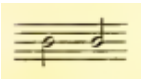
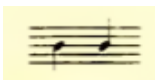
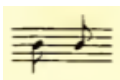
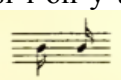
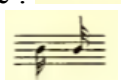
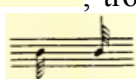
Avant de passer au chapitre V, le maître doit faire jouer à l'élève les exercices précédents, notamment les trois derniers, jusqu'à ce qu'il soit capable, pour chacune des notes qu'ils contiennent, de trouver immédiatement, non seulement la bonne empreinte de main, mais aussi la position que réclame une intonation juste. Au fur et à mesure que l'élève gagne en habileté de la main gauche et en aisance dans la conduite de l'archet, il peut augmenter la vitesse du jeu, mais progressivement et non d'un seul coup ; de façon à pouvoir toujours les jouer en entier, dans un tempo strict, sans s'interrompre.

Le professeur veillera scrupuleusement à ce que l'élève ne s'écarte pas un seul instant de la tenue correcte du violon, de l'archet et du corps, et à ce qu'aucune mauvaise habitude ne se manifeste, comme celle de laisser pencher le violon vers le bas, de monter l'épaule, de faire des grimaces, d'inspirer ou expirer bruyamment, ou d'autres semblables.

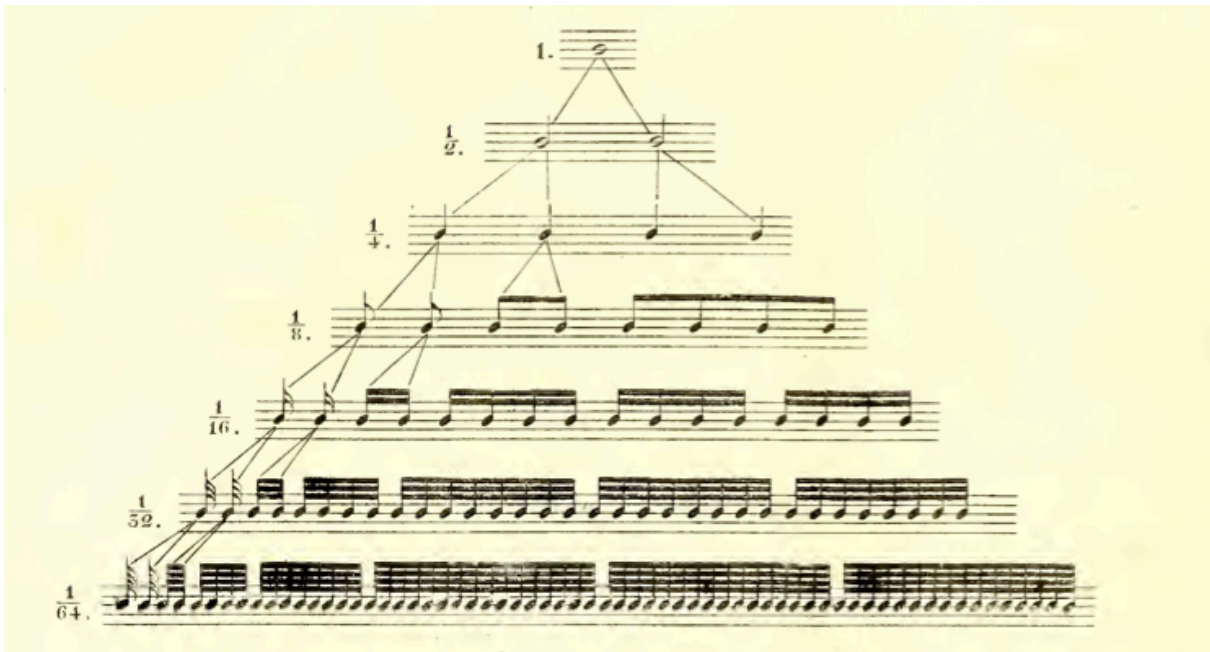
Chapitre V

De l'apparence et de la durée des notes et des silences

Jusqu'à présent, l'élève ne connaissait les notes que d'après leur place sur la portée, qui détermine leur hauteur ; il faut à présent qu'il fasse connaissance avec les différentes apparences qui en déterminent la durée.

La note que nous avons vue jusqu'ici dans les exercices est une ronde . Si l'on y ajoute un trait sur le côté, on en fait une blanche :  ; si, en plus du trait, on noircit la tête, on en fait une noire :  , si l'on y adjoint un petit crochet, une croche :  , deux crochets, une double croche :  , trois crochets, une triple-croche :  , et quatre crochets, une quadruple-croche : 

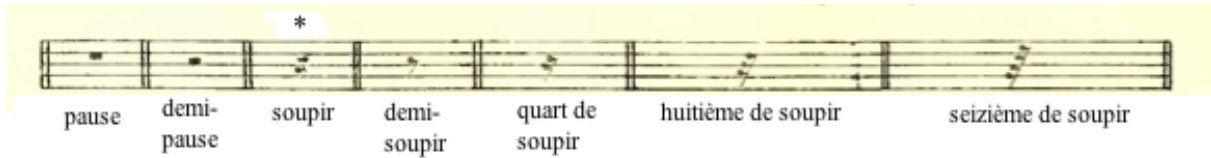
Le tableau qui suit permet d'apprendre leurs durées comparées :



On y voit que la durée d'une ronde contient celle de deux blanches, de quatre noires, de huit croches, etc, et que les blanches doivent donc être jouées deux fois plus vite que les rondes, les noires deux fois plus vite que les blanches, et que la vitesse est donc doublée chaque fois que l'on passe d'une espèce à la suivante, de sorte que finalement, 64 quadruples croches qui se suivent ont la même durée qu'une ronde.

Dans la musique ancienne on trouve des notes qui ont encore une autre apparence et une autre durée ; seule celle qui dure deux rondes  se rencontre parfois encore dans la musique d'aujourd'hui.

Lorsqu'un silence [*Schweigen*] doit remplacer une note, ceci est indiqué par des signes appelés silences [*Pausen*]. Il existe des silences correspondant à chaque valeur de notes :

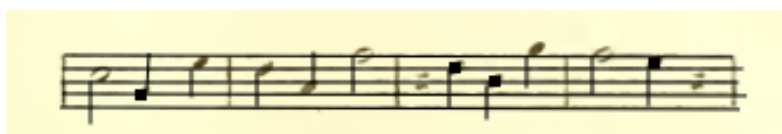


* Chez les Français, le soupir a l'apparence d'un demi-soupir inversé : 

Chapitre VI

De la mesure, des différents types de mesure, et du tempo

Pour faciliter la lecture de notes et de silences d'apparences si diverses, les morceaux de musique sont divisés en mesures. C'est ainsi que l'on nomme en effet les groupes de notes, avec ou sans silences, qui sont contenus entre deux traits verticaux tracés verticalement à travers la portée (traits que l'on appelle *barres de mesure*).



Le nombre de temps [*Takttheile*] contenu entre ces deux traits est déterminé au préalable par une indication du type de mesure [*Taktart*], placée au début de chaque morceau. Il reste toujours le même dans toutes les mesures de la pièce (du moins jusqu'à ce qu'un nouveau type de mesure soit indiqué). La durée comprise entre deux barres de mesure est donc aussi toujours la même, qu'il y ait peu ou beaucoup de notes ou de silences dans cet espace.

Il existe des mesures paires et des mesures impaires. Les mesures paires peuvent se diviser en deux parties égales, les mesures impaires, en trois parties égales.

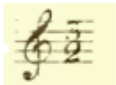
Elles peuvent être simples ou composées.

Les mesures paires simples sont les suivantes :

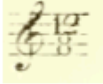
La mesure à 4/4, que l'on écrit ainsi: 

La mesure à 2/4 :  La mesure "Alla breve":  ou 

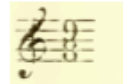
mesures impaires simples: mesures paires composées:

mesure à 3/2 :  mesure à 6/8 : 

mesure à 3/4 :  mesure à 6/4 : 

mesure à 3/8 :  mesure à 12/8 : 

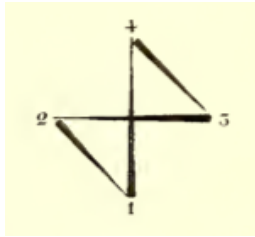
et la mesure impaire composée:

la mesure à 9/8 : 

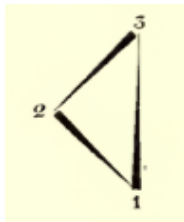
Jouer les temps qui composent ces différents types de mesure selon leur durée, de sorte que chacun d'entre eux ait la longueur qui lui est due, et que donc toutes les mesures aient la même durée, s'appelle jouer *en mesure*. C'est ce que l'élève doit tout d'abord apprendre.

Le maître peut lui faciliter considérablement la tâche, et du même coup lui donner la vision la plus claire de la division des différents types de mesure, en lui apprenant au préalable la manière de battre la mesure. La battue de la mesure consiste à montrer les temps de façon visible (non audible) par un mouvement de la main droite, qui, tendue, fend vivement l'air (sur une longueur d'un pied environ^d), puis reste immobile jusqu'à la battue suivante. Il est à peine nécessaire de mentionner que ces battues doivent se suivre à intervalles de temps parfaitement réguliers.

S'il faut montrer quatre temps, on donne le premier de haut en bas, le second vers la gauche, le troisième vers la droite, et le quatrième vers le haut. Le schéma qui suit sera plus explicite :



S'il faut montrer trois temps, on s'y prend ainsi :

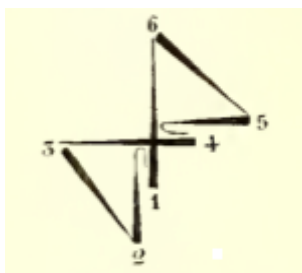


S'il faut n'en montrer que deux, on donne le premier vers le bas, le second vers le haut :



On bat quatre temps dans la mesure à 4/4 et la mesure à 12/8. On bat trois temps dans les mesures à 3/2, à 3/4, à 3/8 et à 9/8. On bat deux temps dans la mesure à 2/4, dans l'*Alla Breve* (C barré ou 2/2), et dans les mesures à 6/4, et 6/8.

Mais si un morceau de musique qui réclame ces deux derniers types de mesure va très lentement, et qu'il devient donc nécessaire de battre séparément les six temps, alors on donne les deux premiers vers le bas, le troisième à gauche, le quatrième et le cinquième à droite, et le dernier en haut :



Si au contraire un morceau à 4/4, à 3/4 ou à 3/8 va très vite, on ne donne, dans le premier cas, que deux battements au lieu de quatre, et dans les deux derniers cas, un seul battement au début de chaque mesure au lieu de trois.

Pour faire mieux sentir le type de mesure particulier d'un morceau de musique, le premier temps de la mesure, ainsi que celui qui en commence la deuxième moitié, sont mis en évidence un peu plus fortement par le joueur ; c'est pourquoi on les appelle temps forts ou lourds, tandis qu'on appelle les autres temps faibles ou légers⁷. Dans une mesure à 4/4, la première noire est donc lourde, la seconde légère, la troisième lourde et la quatrième légère. Dans un 2/4 la première est lourde, la seconde légère. En revanche dans un 3/4 seule la première est lourde, les deux autres sont légères ; dans un 6/8, la première et la quatrième croche sont lourdes, les autres légères.

Pour déterminer le tempo (c'est-à-dire le degré de vitesse) dans lequel on doit jouer une pièce, on se sert de mots techniques italiens que l'on place au-dessus de la première ligne de chaque pièce de musique. Pour l'instant, il suffit que l'élève connaisse les suivants : *Adagio*, très lent, *Andante*, modérément lent, *Allegretto*, un peu vite, *Allegro*, vite, et *Presto*, très vite⁷.

Cette désignation est très imprécise, et jusqu'à présent on ne pouvait deviner le tempo pensé par le compositeur qu'en fonction du caractère de la pièce et des figures qui s'y présentaient. De ce fait, on ne le trouvait souvent qu'après avoir enchaîné plusieurs fois la pièce, et dans certains cas on le manquait constamment. L'invention du métronome, qui permet désormais de déterminer très précisément le tempo, nous a délivré de cet inconvénient. Celui de Mälzel a rencontré la diffusion la plus large ; il est donc habituel, depuis 12 ou 15 ans, de porter sur les compositions, à côté des mots techniques, que l'on a conservés, les indications qui s'y rapportent. Par exemple *Andante*,  *Mälzels Metronom* signifie que le mouvement de la noire dans la pièce doit correspondre au battement de la machine réglée sur 66,, .

On trouvera donc aussi ces mentions dans les exercices qui suivront. Il faut cependant que l'élève les travaille d'abord plus lentement ; il ne peut passer au tempo prescrit que lorsqu'il est capable de les jouer strictement en mesure et avec une intonation pure.

Afin d'éveiller chez l'élève le sentiment de la mesure, et pour que celui-ci s'habitue à une division égale des temps, le maître lui jouera les exercices N°15 à 18, et lui fera en même temps battre la mesure de la manière présentée plus haut et compter les temps à haute voix⁸. Ce n'est que lorsque ceci se déroule sans faute, et que l'élève peut désigner à la fois les temps forts et faibles, que l'on peut se mettre à jouer⁹.

⁷ L'élève apprendra plus tard les autres mots techniques en usage pour désigner le tempo, ainsi que ceux relatifs au caractère d'une pièce et à la manière de l'exécuter.

⁸ Si le besoin s'en fait sentir, on pourra s'aider du métronome.

⁹ Mais dès le début, le maître obligera l'élève à la division la plus exacte des temps de la mesure et ne lui passera rien. Pour lui faire sentir les quatre temps de l'exercice suivant, il les marquera [dans l'accompagnement, NDT] de la façon indiquée. On fera de même avec les autres types de mesure, jusqu'à ce que l'élève commence à jouer aussi en mesure sans cette aide.



Tout ce qui a été présenté jusqu'ici se jouait soit en coups d'archet entiers, soit avec un tiers d'archet. Dans ce qui suit, on aura besoin de coups d'archet de toutes les longueurs, dans les parties supérieures, médianes et inférieures de l'archet. On indiquera donc désormais (en attendant de pouvoir enseigner ultérieurement une division encore plus fine de l'archet), en plus des coups archets entiers (« T.A. ») et des coups d'archet courts (« court »), ou bien joués sur un tiers de la longueur (« 1/3 »), les demi coups d'archet (« M ») ; ceux qui se font dans la partie supérieure par « M.sup », ceux qui se font dans la partie inférieure par « M.inf », et ceux qui se font au milieu par « M.m ».

Les règles du mouvement du bras droit et de la main droite pour ces demi coups d'archet sont déjà contenues dans celles des coups d'archet entiers. On se contentera donc de rappeler ici que dans la partie supérieure le coude reste constamment immobile, et que tous les coups d'archet, qu'ils soient courts, faits avec la moitié de l'archet, ou faits avec l'archet entier, doivent toujours rester parallèles au chevalet.





Avant de passer à un nouveau type de mesure, le maître doit d'abord faire battre celle-ci par l'élève.



L'exercice suivant commence en **levée**. C'est ainsi que l'on nomme une ou plusieurs notes, au début d'un morceau, qui ne remplissent pas une mesure complète.

Puisque la levée est habituellement constituée du temps faible, ou du moins se termine par lui, le violoniste la prend en poussant, afin de pouvoir employer le *tiré* sur le temps fort, au commencement de la mesure suivante. En effet, celui-ci possède plus de poids que le *poussé*, en raison de la proximité de la main avec les cordes et de la plus forte pression de l'archet ainsi obtenue ; et c'est pourquoi l'ancienne règle réclame que l'on commence chaque mesure en tirant et qu'on la termine en poussant.

Le jeu moderne impose toutefois de fréquents écarts par rapport à cette règle, comme l'élève s'en apercevra bientôt en considérant les indications de coups d'archet des prochains exercices. La nécessité de ces écarts ne lui sera toutefois expliquée que plus tard.

Les deux notes de levée de l'exercice suivant ne devant pas être jouées liées mais en deux coups d'archet, il faut pour satisfaire à l'ancienne règle, commencer en tirant. Ainsi la première note de la mesure complète est en tirant, ainsi que toutes les notes initiales des mesures suivantes.

Allegretto. $\text{♩} = 92$ „

tiré.

N^o 16.

court, avec le tiers supérieur de l'archet

Andante, $\text{♩} = 100$ „

(tiré.)

N^o 17.

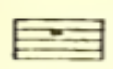
M.sup court M.sup — 1/3 — court

M.sup M.sup court

Musical score for "L'Espresso" by Debussy, Op. 27, No. 1. The score is in 3/4 time and consists of five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics "L'Espresso" are written below the first staff of each system. The score is marked with "M.sup" and "M.m" (M. moyen) and includes performance instructions like "court" and "tiré."

La levée de l'exercice suivant est faite avec un *poussé* court à proximité du talon, afin que l'on puisse employer tout l'archet pour les six notes de la mesure suivante. Aux mesures 5 et 13, on soulève l'archet pendant les soupirs et on le déplace en l'air, de sorte qu'il ait été entièrement utilisé à la fin de la mesure.

N° 18. Adagio. $\text{♩} = 96$,, (*poussé*)

Concernant les silences, il faut encore préciser que la pause :  ne correspond pas uniquement à la durée d'une mesure entière à 4/4, mais est le signe de silence pour une mesure complète dans tous les types de mesure. Par exemple, dans l'exercice précédent, dans la première mesure de l'accompagnement, elle ne vaut que six croches ; elle vaut ainsi chaque fois ce que le signe de mesure désigne comme la mesure.

S'il y a plusieurs mesures de silence, elles sont regroupées (dans les parties séparées) entre deux barres de mesure et leur nombre est indiqué par les signes suivants :

Si les mesures de silence sont encore plus nombreuses, on les indique aussi volontiers de la manière très simple suivante :

L'exercice qui suit est joué du début à la fin dans le tiers supérieur de l'archet, l'arrière-bras restant immobile. Pour le mouvement de l'archet sur deux cordes, l'élève ne se servira que du poignet ; le coude ne s'élèvera et ne s'abaissera un peu que lorsqu'il faudra aller sur trois ou quatre cordes différentes.

D'exercice en exercice, les coups d'archet deviennent plus variés ; il est donc d'autant plus nécessaire de les exécuter exactement tels qu'ils sont indiqués, qu'une seule erreur inverserait immédiatement la conduite de l'archet pour l'ensemble du morceau.

Allegro. $\text{♩} = 76$ „

poussé.

Nº 19.

The musical score is written for piano and violin. The piano part is on the left and the violin part is on the right. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 76 beats per minute. The time signature is 3/8. The score is numbered 'Nº 19'. The first system starts with the instruction 'poussé.'. The piano part has many beamed sixteenth and thirty-second notes. The violin part has a more melodic line with some trills and slurs. Performance markings include 'tr' (trill) and '(tiré.)' (tired). The score ends with a double bar line.

Chapitre VII

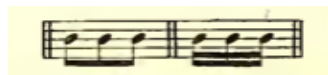
Des triolets et sextolets ; des notes et silences pointés ; des liaisons de prolongation et des syncopes

En transposant le mouvement de croches d'un 12/8 ou d'un 6/8 dans un 4/4 ou dans un 2/4, on donne naissance à une variété de notes appelée **triolet**.

Toute note divisée en trois au lieu de deux donne un triolet :



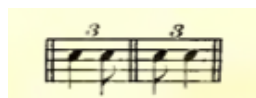
On appelle le 1^{er} triolet de blanches, le second triolet de noires, le troisième triolet de croches, et le 4^{ème} triolet de doubles-croches. Le « 3 » placé au-dessus les distingue de la variété de note ayant la même apparence. Dans les triolets de croches et de doubles-croches toutefois, ce « 3 » est souvent absent ou n'est placé que sur le premier triolet, car ils sont identifiables au simple fait qu'un même crochet ou double-crochet rassemble trois notes :



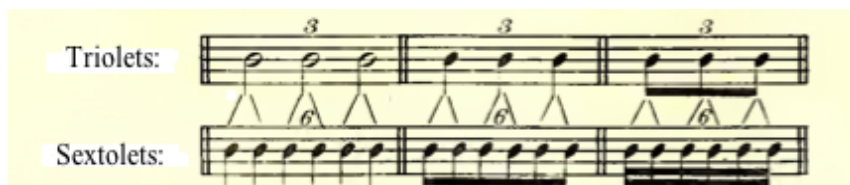
Souvent un silence remplace l'une des notes :



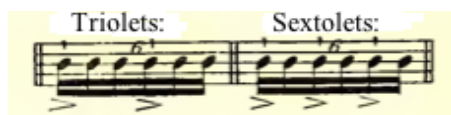
Parfois aussi deux notes sont regroupées en une seule :



En doublant le triolet, on obtient le **sextolet** :



Mais on trouve aussi souvent deux triolets assemblés de cette manière et désignés comme un sextolet, par un « 6 » (qui est erroné, il faut le reconnaître). Ces deux triolets se distinguent du sextolet en ceci que les temps forts tombent sur la première et la quatrième note, alors qu'ils tombent sur la première, la troisième et la cinquième note dans le cas du sextolet :



L'exercice qui suit est conçu pour enseigner à l'élève la division des triolets et des sextolets. Ceux-ci sont donc mêlés aux autres variétés de notes. Aux mesures 10, 21 et 22, on trouve plusieurs triolets successifs qui commencent par un silence. Puisqu'ils ne sont faits que de temps faibles, ils doivent donc, selon la règle, être tous joués en poussant. C'est pourquoi l'archet sera soulevé de la corde pendant le silence, ramené en l'air en arrière et replacé à la pointe sur chaque triolet.

Andante. $\text{♩} = 72$

N^o 20.

T.A.

M.sup

poussé. 1/3

court

poussé. T.A.

M.inf

court

M.inf

T.A.

M.sup

T.A.

M

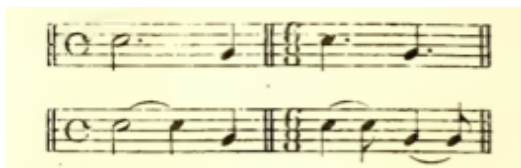
poussé. 1/3

tiré. poussé.

court

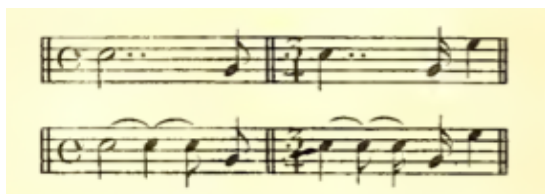
poussé. T.A.

Le point allonge la durée de la note derrière laquelle il est placé de moitié :

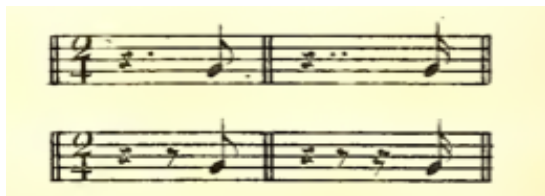


La blanche pointée a donc la durée de trois noires, la noire pointée la durée de trois croches.

S'il y a deux points derrière une note, le second vaut la moitié du premier :

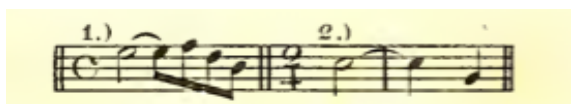


Les points placés derrière les silences ont la même propriété :

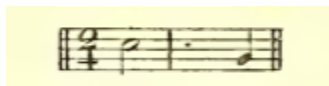


Le premier point vaut la moitié du silence, le second la moitié du premier.

Là où une note ne peut être allongée par un point, soit parce que l'allongement est plus petit que la moitié de la valeur de la note (1), soit parce qu'il est séparé de celle-ci par une barre de mesure (2), l'allongement est exprimé par une vraie note qui est reliée à la précédente au moyen d'une **liaison de prolongation** [*Bindung*] :



Ces deux notes reliées entre elles sont aussi jouées comme une seule. Au lieu de la liaison au-dessus de la barre de mesure de l'exemple (2), on trouve cependant aussi souvent un point :



L'exercice suivant contient des points simples et doubles sur des notes et des silences, ainsi que des liaisons de prolongation.

C'est un défaut habituel des débutants de ne pas tenir assez longtemps les notes pointées, et de presser par là le tempo. Le maître veillera donc ici aussi à la division de la mesure la plus exacte. A la mesure 15 commence un coup d'archet nouveau pour l'élève. Deux notes doivent être jouées dans le même coup d'archet, mais on doit les entendre séparées, comme si chacune avait son coup d'archet. L'archet doit donc s'arrêter un instant avant la deuxième note. Le silence qui en résulte ne peut cependant être que très bref, ici au maximum un huitième de soupir.

Andante. $\text{♩} = 88$

N° 21.

M.sup court M.sup — tiré.

court T.A. M.sup M.inf

T.A. M.sup court M.sup — court M.sup

court poussé.

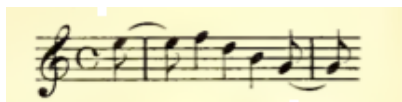
T.A.

M.sup court T.A.

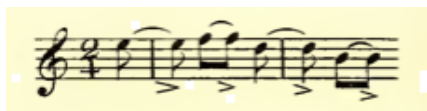
M.sup court T.A.

Si des notes sont plusieurs fois de suite reliées de deux en deux par des liaisons de prolongation, la première étant chaque fois sur un temps faible et la seconde sur un temps fort, on les appelle des **syncopes** ou notes syncopées :

Pour des valeurs plus petites, les deux notes liées sont regroupées en une seule :



Ce qui caractérise les syncopes est le fait que chaque note commence sur le temps faible, et que c'est donc sur celui-ci que tombe le plus naturellement l'accent ou la pression. L'habitude très répandue chez les violonistes de renforcer le temps fort (la seconde moitié) par une pression de l'archet :



est donc erronée, car elle va en partie contre la nature de la syncope.

Le morceau suivant donnera à l'élève l'occasion de s'entraîner au placement rythmique et à l'exécution des syncopes, ainsi que des autres valeurs rythmiques récemment expliquées.

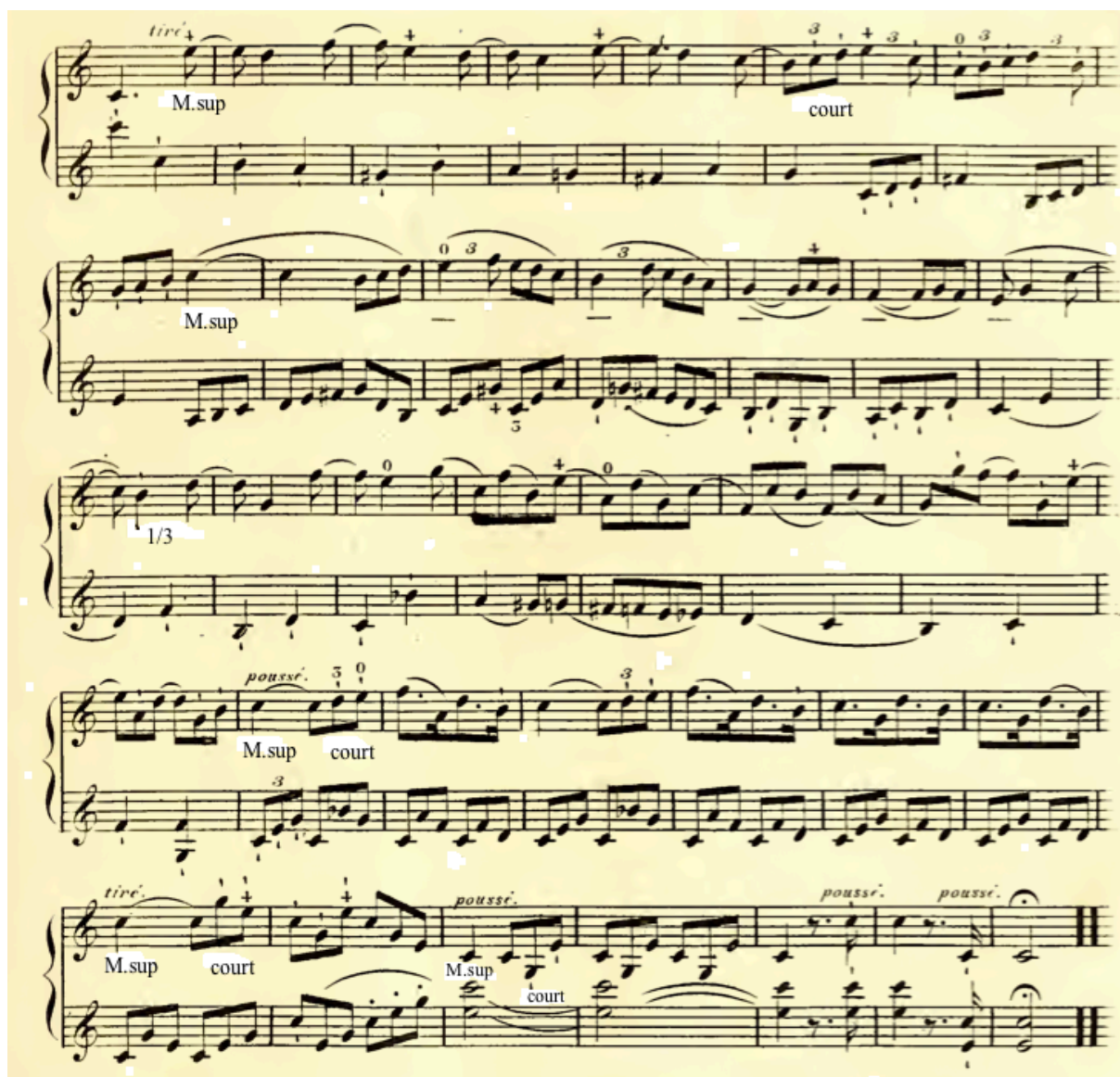
Andante. $\text{♩} = 92$

N° 22.

tiré T.A. M.m

tiré 3 *poussé* 4 court M.sup court M.sup M.inf T.A.

M.m 1/3 5

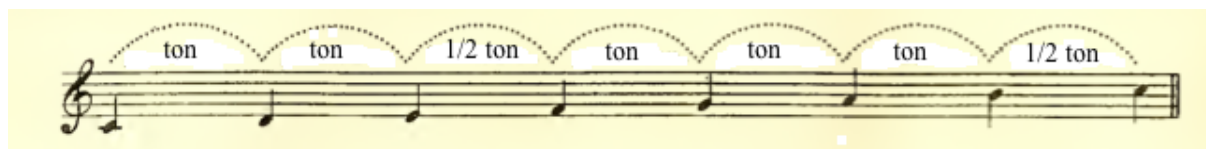


Le maître, avant de passer à la suite, fera répéter à l'élève les 10 exercices qui précèdent, jusqu'à ce qu'il ait appris à les jouer non seulement avec une intonation pure et en respectant les types de coups d'archet indiqués, mais aussi et surtout, strictement en mesure. Afin que l'élève puisse juger lui-même de sa réussite dans ce domaine, le maître le fera jouer de temps en temps avec le battement du métronome, mais pas constamment toutefois, car le jeu deviendrait alors vite trop cadré, raide et froid. Si l'élève n'est pas assez à l'aise pour jouer dans le tempo indiqué, le maître baissera le métronome d'autant de degrés qu'il sera nécessaire.

Chapitre VIII

Des gammes, des tonalités, des altérations et de l'armure

On appelle **gamme** (en italien *Scala*) la succession naturelle des sons : *do, ré, mi, fa, sol, la, si*, jusqu'au *do* suivant. L'élève sait déjà que la distance d'un son à un autre n'est pas la même partout, et que cette distance est deux fois plus petite entre *mi - fa* et *si - do*. Cette gamme est donc faite de cinq tons et de deux demi-tons :



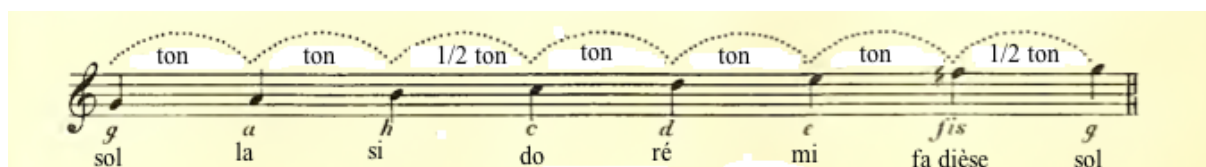
D'abord, deux tons se suivent, entre *do* et *ré*, puis entre *ré* et *mi* ; puis un demi-ton entre *mi* et *fa*, puis à nouveau trois tons entre *fa* et *sol*, *sol* et *la*, *la* et *si* ; et enfin le second demi-ton entre *si* et *do*.

Comme cette suite de sons part du *do*, on l'appelle gamme de *do*.

Le besoin se fait très vite sentir de partir aussi des autres notes et de former ainsi de nouvelles gammes. Mais pour que celles-ci contiennent bien la succession nécessaire de deux tons, un demi-ton, trois tons et un demi-ton, il faut rehausser ou abaisser une ou plusieurs notes d'un demi-ton.

On indique le rehaussement par un dièse : $\sharp$, que l'on place devant la note, et l'on ajoute la terminaison -is à la fin du nom de la note pour désigner ce rehaussement, par exemple *c* [do] suivi d'un dièse se dit « *cis* » [do dièse], *d* [ré] suivi d'un dièse « *dis* » [ré dièse], etc.

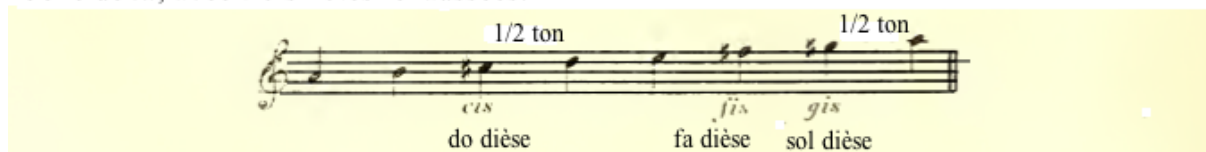
Les nouvelles gammes formées par le rehaussement d'une ou plusieurs notes sont les suivantes, en commençant par celle de *sol*, qui ne réclame qu'une seule note rehaussée :



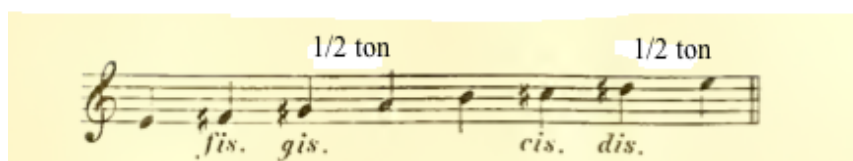
Puis celle de *ré*, avec deux notes rehaussées:



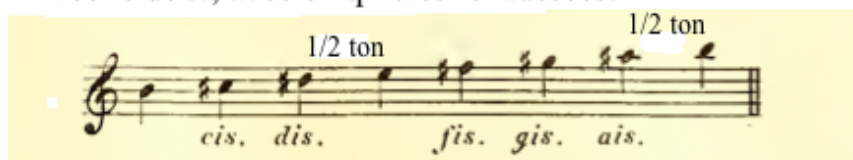
Celle de *la*, avec trois notes rehaussées:



Celle de *mi*, avec quatre notes rehaussées:



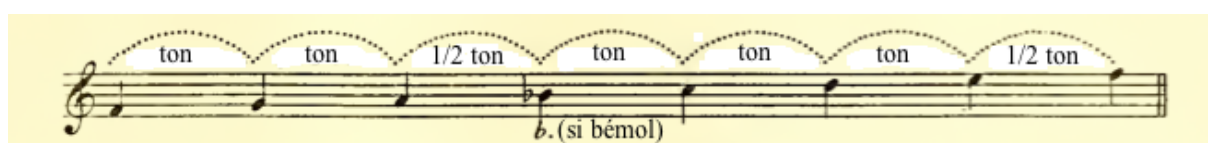
Et celle de *si*, avec cinq notes rehaussées:



L'élève remarquera que celle de *fa* manque. En effet, on ne peut la former qu'en abaissant le *si* d'un demi-ton, pour obtenir le demi-ton qui suit les deux tons initiaux.

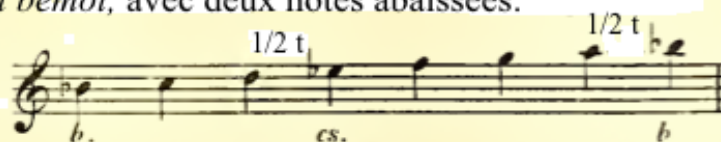
On indique l'abaissement d'une note par un bémol : b , que l'on place devant la note, et l'on ajoute la terminaison -es à la fin du nom de la note pour désigner cet abaissement, par exemple *c* [do] suivi d'un bémol se dit « *ces* » [do bémol], *d* [ré] suivi d'un bémol « *des* » [ré bémol], etc. Toutefois il est d'usage de dire « *b* » au lieu de « *hes* » [si bémol], et « *as* » au lieu de « *aes* » [la bémol].

La première gamme obtenue par l'abaissement d'une note est donc celle de *fa* :

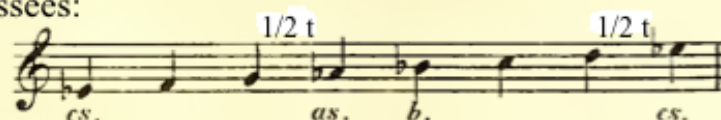


On peut à présent partir de la note abaissée, si bémol (*b*), et former une nouvelle gamme, qui suppose à son tour l'abaissement de la quatrième note :

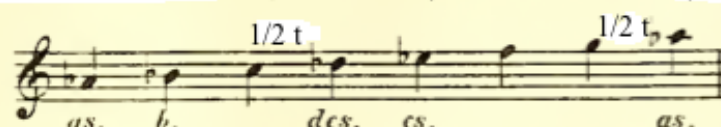
Gamme de *si bémol*, avec deux notes abaissées:



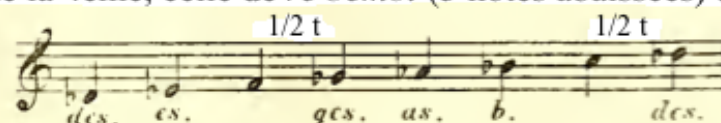
En partant de la 2ème note abaissée, on obtient la gamme de *mi bémol*, avec 3 notes abaissées:



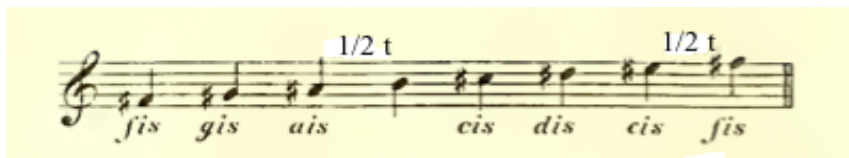
En partant de la 3ème, celle de *la bémol* (4 notes abaissées) :



En partant de la 4ème, celle de *ré bémol* (5 notes abaissées) :



Mais on peut aussi partir d'une note rehaussée par un dièse pour former une nouvelle gamme ; il faut donc ajouter ici la gamme de *fa dièse*, avec six notes rehaussées :



Avec cette dernière gamme, la douzième, toutes les gammes possibles ont été créées. Car si l'on voulait en former une supplémentaire qui parte de la note rehaussée suivante, le *do dièse*, on ne ferait qu'obtenir la même que celle de *ré bémol*, puisque *do dièse* et *ré bémol* ne sont qu'une seule et même note, bien qu'il y ait deux appellations distinctes. En effet, que l'on rehausse le *do* par un dièse ou que l'on abaisse le *ré* par un bémol, on rencontre le même son : la différence n'existe donc que dans l'appellation et non du point de vue du son¹⁰. De même une gamme qui commencerait sur la 5^{ème} note abaissée, le *sol bémol*, ne serait pas nouvelle : elle ne ferait qu'une avec celle de *fa dièse*.

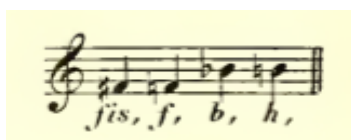
Dans chaque pièce de musique, l'une de ces douze gammes domine : par exemple dans les exercices 13, 14, 16, 17, 19, 20 et 22, c'est la gamme de *do*, ce pourquoi on dit que ces pièces de musique sont « écrites dans la **tonalité** de *do* ». Il existe donc autant de tonalités que de gammes, à savoir douze.

Les signes de rehaussements (♯) et d'abaissement (♭) qui sont nécessaires pour former les gammes ne sont pas répétés dans toute la pièce, mais placés une fois pour toutes au début, juste après la clé, et valent ensuite pour toute la durée de la pièce. On peut donc reconnaître immédiatement à l'armure la tonalité de départ et la gamme qui domine dans une pièce.

Voici les douze tonalités avec leurs armures, que l'élève doit bien observer :



Lorsqu'on doit annuler l'un de ces dièses ou bémols, et par là faire revenir l'une de ces notes rehaussées ou abaissées à sa hauteur d'origine, on utilise le signe ci-après, ♮, appelé *bécarre* :



Ce signe abaisse donc la note rehaussée par un dièse et rehausse celle qui était abaissée par un bémol.

Ces trois signes, ♯, ♭, ♮, s'appellent **signes d'altération**.

¹⁰ Ces notes qui sonnent de manière semblable, quoique ayant des appellations différentes, s'appellent notes *enharmoniques*. L'échange entre deux de ces notes (par exemple de *do dièse* à *ré bémol*, de *fa dièse* à *sol bémol* ou inversement) s'appelle *enharmonie* [*enharmonische Verwechslung* ou *Rückung*].

Dans l'exercice suivant, l'armure indique un dièse sur le *fa* ; dans toute la durée de l'exercice, l'élève doit donc jouer un *fa dièse*. Sur la corde de mi, le premier doigt ne se place plus près du sillet, mais près du deuxième doigt ; sur la corde de ré, le deuxième doigt, qui se plaçait jusqu'à présent toujours contre le premier, doit à présent en être éloigné et se placer contre le troisième.

A la mesure 4 de l'exercice, on module dans la tonalité de *ré* : c'est donc, dans cette mesure et dans les suivantes, la gamme de *ré* qui domine, avec deux notes rehaussées. En plus du *fa*, l'élève doit donc aussi prendre le *do* un demi-ton plus haut, et donc placer le deuxième doigt sur la corde de *la* à distance du premier, juste derrière le troisième. Mais dans les quatre dernières mesures, c'est à nouveau la gamme de *sol* qui domine, et le *do* doit donc être pris à son ancienne place.

N° 23.

Andante. $\text{♩} = 50$

tiré. 0 4 0 4 *tiré.* 4

T.A. M.inf M.sup

Dans l'exercice qui suit, un dièse est également à l'armure, la gamme de *sol* est donc dominante. Mais aux 5^{ème} et 6^{ème} mesures, et plus tard, les gammes de *mi*, *do* et *ré* apparaissent également, du fait de la modulation dans d'autres tonalités. L'élève doit donc être bien attentif aux signes d'altération : à chaque dièse, il doit avancer le doigt d'un demi-ton, et à chaque bécarré, le remettre à sa place précédente. A la mesure 8, on module à nouveau dans la tonalité de *ré*, et cette gamme de *ré* reste prépondérante jusqu'à la mesure 17.

N°24. Allegro. ♩ 100 „

poussé, tiré.

court T.A. M.sup court M.inf

T.A. M.sup court M.inf M.m

tiré.

T.A. M.inf court M.sup

tiré. 3 poussé. 3

T.A.

tiré. 3

M.sup T.A. M.sup

T.A.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of seven systems of staves. The notation is written in a single key signature (one sharp, F#) and includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the melodic line with a 'tiré' marking. The third system features a 'T.A.' marking and a 'pousse.' marking. The fourth system includes a 'court' marking and a 'T.A.' marking. The fifth system has a 'tiré' marking and a 'court' marking. The sixth system shows a 'T.A.' marking. The seventh system concludes the piece with a double bar line. The notation is written in a clear, professional style, typical of a musical score.

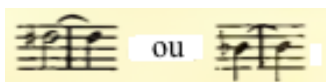
Dans l'exercice suivant, il y a deux dièses à l'armure ; la tonalité est donc celle de *ré* et il faut jouer *fa dièse* et *do dièse* dans toute la durée de la pièce.

N° 25. Allegro. $\text{♩} = 116$ „
tire.
court, partie supérieure

The musical score is written for a short exercise in D major (two sharps) and 2/4 time. It is marked 'Allegro' with a tempo of 116 beats per minute. The exercise is labeled 'N° 25' and includes the instruction 'tire.' (pull) and 'court, partie supérieure' (short, upper part). The notation consists of five systems, each with a treble and bass staff. The right hand (treble staff) plays rapid sixteenth-note patterns, while the left hand (bass staff) plays eighth-note accompaniment. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.



Les dièses ou bémols placés à l'armure se nomment **altérations essentielles**, tandis que ceux qui se présentent en plus dans le cours de la pièce se nomment **altérations accidentelles**. Ces dernières ne sont valables que pour la durée d'une mesure ; si la même note doit être à nouveau altérée dans la mesure suivante, il faut à nouveau placer devant elle le dièse ou le bémol, sauf si elle est liée à la même note dans la mesure précédente par une liaison de prolongation, cas dans lequel la note de la seconde mesure est également altérée :



A l'intérieur d'une mesure toutes les notes de même nom, même lorsqu'elles se trouvent à des octaves différentes, sont affectées par le signe d'altération. A la mesure 13 de l'exercice suivant, le dièse devant le *la* n'est pas valable seulement pour la première, mais aussi pour la cinquième note ; à la mesure 23 le bécarré ne transforme pas seulement ce *sol dièse* en *sol*, mais aussi la septième et la neuvième note.

Allegretto. $\text{♩} = 104$

N^o 26.

tiré.

T.A.

tiré.

tiré.

court

poussé.

T.A.

tiré.



Jusqu'ici, l'élève a toujours joué avec la même force de son. Mais le violon permet une très grande variété de nuances, et il est maintenant temps que l'élève s'exerce à les produire. Elles sont donc indiquées dans l'exercice suivant de la manière habituelle, à savoir par des mots techniques italiens écrits sous la portée. Pour l'instant, il suffit que l'élève apprenne les suivants : *piano* (abréviation *p.* ou *po.*), doux ; *pianissimo* (*pp.*), très doux ; *forte* (*f.* ou *fo.*), fort ; *fortissimo* (*ff.*), très fort ; *crescendo* (*cresc.*), en augmentant et *decrescendo* (*decresc.*), en diminuant. Chacun de ces mots reste valable jusqu'à ce qu'un autre l'annule.

Dans le *forte* on appuie davantage l'archet sur la corde avec l'index, on donne plus de vitesse et l'on se rapproche du chevalet ; tandis que dans le *piano* on allège l'archet par une pression sur le petit doigt, on conduit l'archet plus lentement et l'on s'éloigne davantage du chevalet. Dans le *cresc.* et le *decresc.*, on passe peu de l'un à l'autre.

L'élève s'efforcera, dans le *p.* comme dans le *f.*, de tirer constamment une belle sonorité de l'instrument. Pour cela, il est d'abord nécessaire d'avoir une conduite d'archet régulière et un appui ferme des doigts de la main gauche sur la touche.

Dans l'exercice suivant, un bémol est à l'armure, il faut donc prendre tous les *si* un demi-ton plus bas. En-dehors de cette altération essentielle il y a nombre d'altérations accidentelles, auxquelles l'élève doit bien prêter attention.

N° 27.

Andante $\text{♩} 100 //$
poussé.

p M.inf (*) T.A. *cresc.* — *f* M.inf — T.A. *decresc.*

p *cresc.* — *f* *decresc.* *p* M.sup

pp T.A.

cresc. *f* *decresc.* *p*

cresc. *f* M.sup *poussé.* *f* M.sup

poussé. *poussé.* *poussé.* *poussé.* T.A.

(*) Les indications de *p* et de *f* de la partie supérieure sont aussi valables pour la deuxième voix

This page of musical notation is for a piano and voice piece, featuring complex arpeggiated patterns and dynamic markings. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It consists of eight systems of staves, each with a piano part (grand staff) and a vocal part (single staff).

- System 1:** The piano part features intricate arpeggiated figures with triplets and sixteenth notes. The vocal part has a melodic line with triplets. Dynamic markings include *decresc.*
- System 2:** The piano part continues with arpeggiated patterns. The vocal part has a melodic line. Dynamic markings include *pp*, *M.sup*, and *T.A.*
- System 3:** The piano part features arpeggiated patterns. The vocal part has a melodic line. Dynamic markings include *cresc.*, *f*, *decresc.*, and *p*
- System 4:** The piano part features arpeggiated patterns. The vocal part has a melodic line. Dynamic markings include *cresc.* and *f*
- System 5:** The piano part features arpeggiated patterns. The vocal part has a melodic line. Dynamic markings include *p* and *cresc. decresc.*
- System 6:** The piano part features arpeggiated patterns. The vocal part has a melodic line. Dynamic markings include *cresc.*, *decresc.*, *p*, and *pp*
- System 7:** The piano part features arpeggiated patterns. The vocal part has a melodic line. Dynamic markings include *cresc.*, *decresc.*, *p*, and *pp*

Dans l'exercice suivant deux bémols sont à la clé : tous les *si* et les *mi* doivent donc être pris un demi-ton plus bas.

N° 28.

Allegro. 3/8
poussé.

f M.sup court M.sup court M.sup M.sup court

p M.sup

cresc.

The image shows a musical score for exercise N° 28, titled 'Allegro. 3/8' and 'poussé.'. The score is written for piano and violin. The piano part is in the lower staff, and the violin part is in the upper staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into four systems. The first system includes the title and tempo markings. The second system includes the dynamic marking 'f' and the instruction 'M.sup court'. The third system includes the dynamic marking 'p' and the instruction 'M.sup'. The fourth system includes the instruction 'cresc.'. The score is written in 3/8 time and features various musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and rests.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of two staves each. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The final system includes the instruction "decresc." followed by a series of dashes, then "p" and "pp".

Dans l'exercice suivant, trois bémols sont à la clé, donc les *si*, les *mi* et les *la* doivent être pris un demi-ton plus bas.

N° 29.

Allegretto. $\text{♩} = 108$ *tiré.* *poussé.*

p T.A.

cresc. *f*

decrec.

p *pp* *cresc.*

f

The musical score for exercise N° 29 is written for piano in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 108 beats per minute. The score is divided into two systems, each with two staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a 'tiré' (drawn out) marking, followed by a 'poussé' (pushed) marking. The second system features a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic, followed by a decrescendo (*decrec.*). The third system starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a pianissimo (*pp*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The fourth system begins with a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

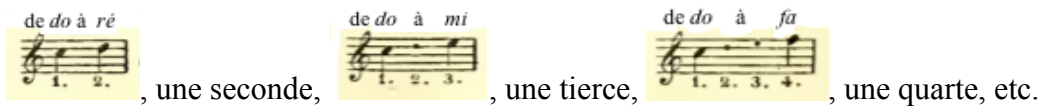
This page of musical notation consists of seven systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical markings and dynamics:

- System 1:** The first staff has the marking *deces.* followed by a dashed line. The second staff has the marking *pousse.* above it, followed by *p M. sup* and *T.A.* below it.
- System 2:** The first staff has the marking *cresc.* below it.
- System 3:** The first staff has the marking *f* below it.
- System 4:** The first staff has the marking *deces.* followed by a dashed line. The second staff has the marking *pp* below it.
- System 5:** The first staff has the marking *deces.* followed by a dashed line. The second staff has the marking *pp* below it.
- System 6:** The first staff has the marking *deces.* followed by a dashed line. The second staff has the marking *pp* below it.
- System 7:** The first staff has the marking *deces.* followed by a dashed line. The second staff has the marking *pp* below it.

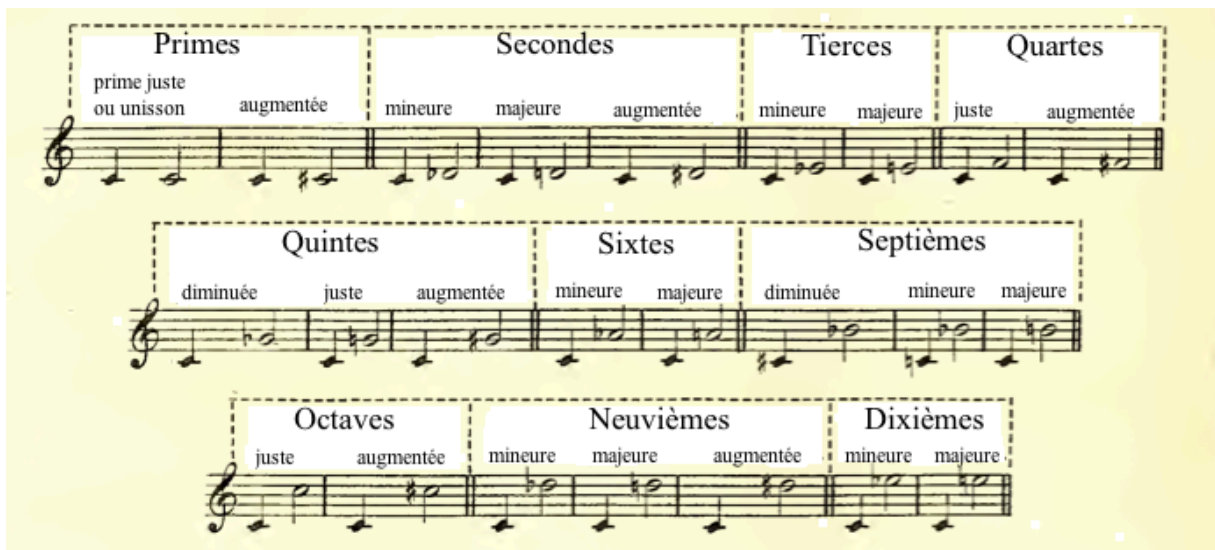
Chapitre IX

Des intervalles, des gammes majeures et mineures, des gammes diatoniques et chromatiques

On appelle **intervalle** la distance d'un son à un autre. C'est le nombre de degrés qu'il contient qui lui donne son nom. Par exemple



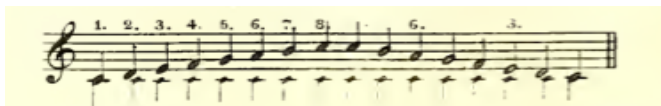
Mais puisque ces intervalles peuvent être rehaussés ou abaissés, il en résulte une différenciation entre eux, que l'on exprime par les adjectifs *majeur*, *mineur*, *augmenté*, ou *diminué*. Voici les intervalles les plus courants :



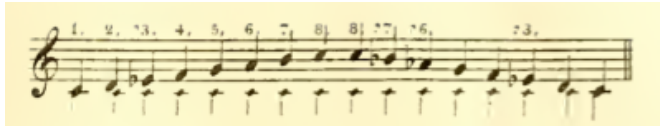
Lorsqu'un intervalle est supérieur à la dixième, on le compte à partir de l'octave du son fondamental et on l'appelle à nouveau quarte, quinte, etc.

L'élève fera la connaissance de tous les autres intervalles possibles lorsqu'il étudiera l'harmonie. Notons, à cette occasion, que cette étude de l'harmonie lui sera indispensable s'il veut devenir un bon musicien.

La gamme que l'élève a apprise jusqu'ici, dans douze positions différentes, comporte en montant et en descendant une tierce majeure et une sixte majeure :

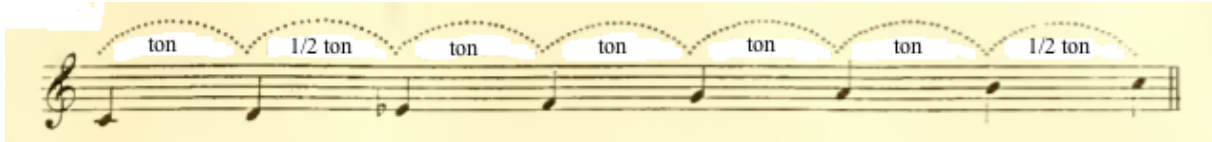


Mais il existe une autre gamme, qui se différencie essentiellement de la première par le fait que la tierce et la sixte sont mineures, la première en montant et en descendant, la seconde en descendant seulement :



Comme l'élève peut le constater, en plus de la sixte, la septième est également abaissée en descendant¹¹.

Cette gamme est constituée, comme la précédente, de cinq tons et deux demi-tons, mais dans un ordre différent.



En montant, le premier ton est immédiatement suivi d'un demi-ton, puis suivent quatre tons, et enfin le second demi-ton. En descendant :

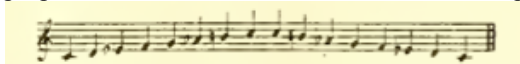


on trouve d'abord deux tons, puis un demi-ton, puis à nouveau deux tons, puis le second demi-ton et enfin un ton.

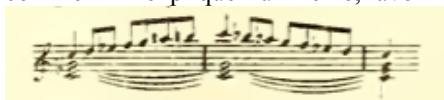
La gamme avec tierce et sixte majeure est appelée **gamme majeure** ; celle qui possède la tierce mineure en montant, la septième mineure, la sixte mineure, et la tierce mineure en descendant est appelée **gamme mineure**.

Comme la gamme majeure, cette gamme mineure peut être transposée onze fois : il y a donc douze gammes majeures et douze gammes mineures. L'élève connaît déjà les premières ; il trouvera ci-dessous les secondes, avec leurs armures. D'abord celle de *la*, qui ne réclame pas d'altération essentielle. Toutefois, elle demande en montant, pour rehausser la sixte et la septième, deux altérations accidentelles.

¹¹ M. Gottfried Weber [1779-1839, NDT], dans sa théorie de la composition [*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, Mainz, 1817-21, NDT] rejette cette gamme mineure, d'usage courant jusqu'à présent, et en propose une autre, avec la sixte mineure et la septième majeure en montant et en descendant :



Selon son point de vue, suivant lequel « la gamme est la suite des sons à partir desquels les harmonies propres à une tonalité sont composées », il a certes raison de rejeter la sixte majeure, en montant, et la septième mineure, en descendant, comme étrangères à la tonalité mineure. Mais la gamme mineure apparaît le plus souvent mélodiquement sur l'harmonie principale du ton mineur, à savoir l'accord parfait de tonique, et doit dans ce cas, comme il l'explique lui-même, avoir en montant et en descendant la configuration en usage jusqu'ici :



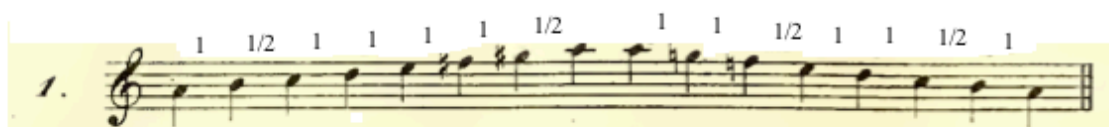
Par ailleurs sa gamme ne se présente jamais en montant, et n'apparaît en descendant que sur l'harmonie de septième de dominante :



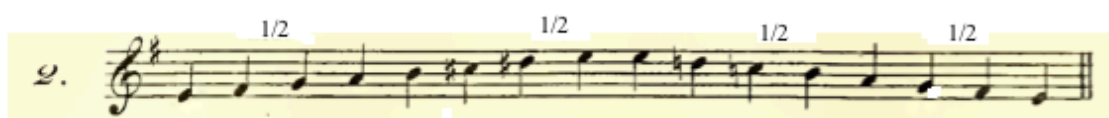
Par conséquent, on entend bien plus souvent, dans la pratique, la gamme en usage jusqu'ici que celle qu'il propose. J'ai donc pensé qu'il était préférable, pour l'objectif que je poursuis, qui est d'habituer l'oreille de l'élève à la succession des sons qu'il aura à jouer le plus souvent, de m'en tenir à l'ancienne manière.

Gammes mineures

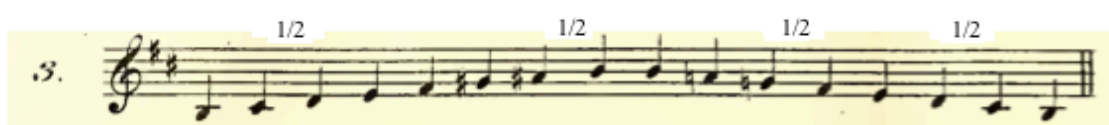
de LA, sans altération



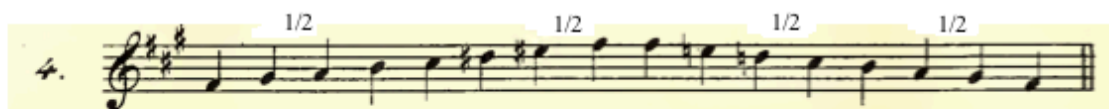
de MI, avec un dièse



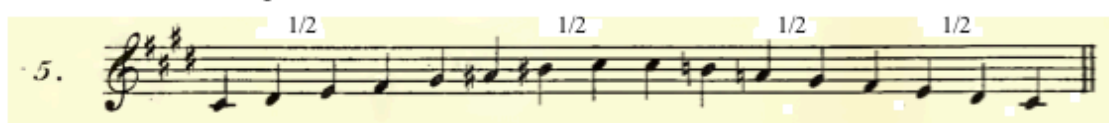
de SI, avec deux dièses



de FA dièse, avec trois dièses



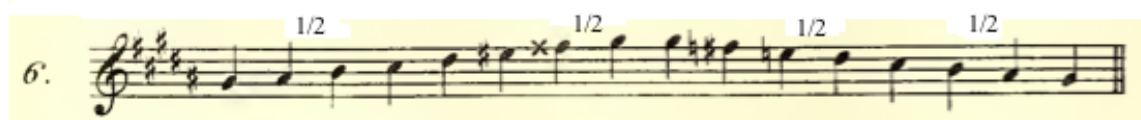
de DO dièse, avec quatre dièses



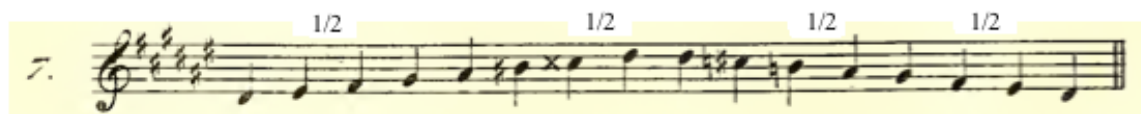
Dans la gamme mineure suivante, celle de sol dièse, avec cinq dièses, pour rehausser la septième, on a besoin d'un signe d'altération que l'élève ne connaît pas encore. Il s'agit du double dièse : *x*, qui rehausse d'un demi-ton une note déjà rehaussée. Au total, il élève donc la note d'un ton. Pour désigner la note, on fait précéder le nom de la note rehaussée du mot « double », par exemple, « fa double dièse » ou « do double dièse », etc [en allemand : *Doppelfis*, *Doppelcis*, NDT]¹².

Le bécarré annule aussi le double dièse, mais il faut y ajouter le dièse simple si la note doit rester simplement altérée

de SOL dièse, avec cinq dièses

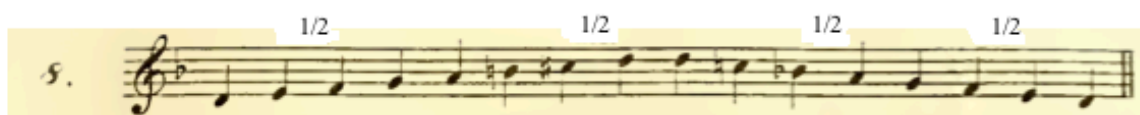


de RE dièse, avec six dièses

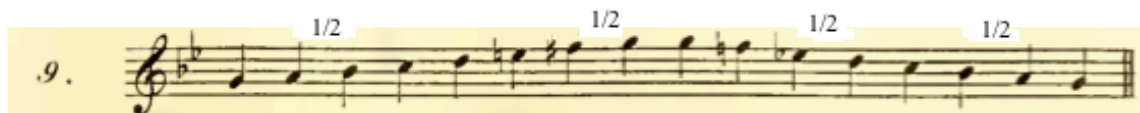


¹² D'autres redoublent la dénomination et disent : *fisfis* [fa double dièse], *ciscis* [do double dièse], etc.

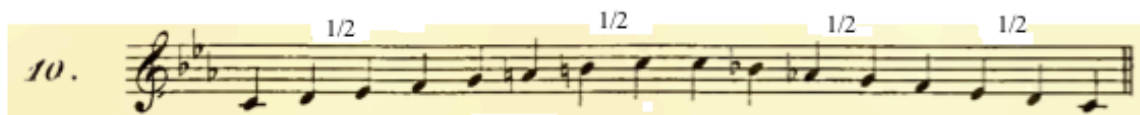
de RE avec un bémol



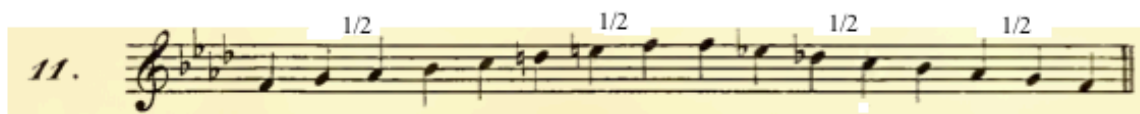
de SOL avec deux bémols



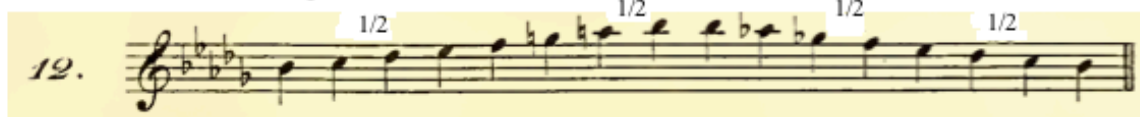
de DO avec trois bémols



de FA avec quatre bémols



de SI bémol, avec cinq bémols



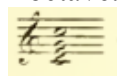
L'élève aura remarqué que chacune de ces gammes mineures possède la même armure que l'une des gammes majeures, ainsi que les mêmes altérations en descendant. C'est pourquoi on les appelle **gammes relatives**.

La gamme mineure relative d'une gamme majeure se trouve une tierce en-dessous de celle-ci : la mineur est donc le relatif de do majeur, mi mineur celui de sol majeur, etc. Voici toutes les gammes majeures et mineures avec leurs armures communes :

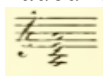


Pour l'aspirant violoniste, qui ne possède encore aucune connaissance de l'harmonie, il est d'ordinaire difficile de reconnaître, d'après sa partie, si une pièce est composée dans le ton majeur ou dans son relatif mineur. Les explications qui suivent pourront peut-être lui faciliter la tâche.

Le début de la plupart des pièces est basé sur l'accord parfait de la tonalité dans laquelle elle est composée. Cet accord est constitué du son fondamental, de la tierce, de la quinte et de l'octave. Par exemple, si aucune altération n'est à la clé, c'est l'accord de do majeur :

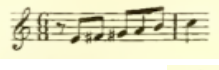
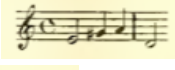


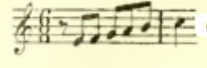
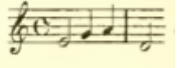
ou de la mineur :



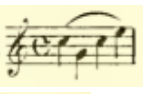
En comparant ces deux accords, l'élève remarquera qu'ils ont deux sons en commun, le *do* et le *mi*, mais que le *sol* n'appartient qu'à l'accord de *do*, et le *la* à l'accord de *la*. Si donc une pièce sans altération à la clé commence par un *sol*, ceci

détermine d'emblée la tonalité de do majeur ; si elle commence par un *la*, la tonalité de la mineur. Mais si elle commence par un *do* ou un *mi*, c'est la suite de la mélodie qui décidera de la tonalité. Si le *do*, le *mi*, ou les deux sont immédiatement suivis d'un *sol* ou d'un *la*, c'est l'une ou l'autre de ces deux notes qui, en général, décide tout de suite de la tonalité. Si la mélodie procède par mouvement conjoint, il faut observer le *fa* et le *sol* en montant, car si ces

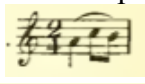
deux notes sont rehaussées :  , ou si le *sol* seul l'est :  , il s'agit

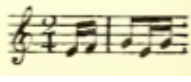
du ton mineur. S'ils ne sont pas altérés :  ou bien  , il s'agit du ton majeur. Mais si la mélodie descend par mouvement conjoint, il faut la suivre jusqu'à la fin, ou bien jusqu'à ce qu'elle change de direction, pour reconnaître la tonalité, qui est habituellement déterminée par la présence du *la* ou du *sol*.

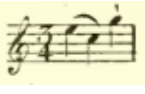
C'est par des exemples que nous expliciterons le mieux ce qui vient d'être dit. Afin de les prendre parmi ce que l'élève connaît déjà, nous avons choisi les exercices 13 à 19.

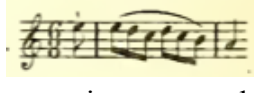
Dans le N°13  , la deuxième note, le *sol*, décide de la tonalité de do majeur. Dans le

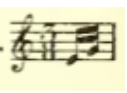
N°14,  , la tonalité reste indéterminée dans la première mesure, car les notes de cette mélodie pourraient aussi appartenir au ton de la mineur ; mais la première note de la

seconde mesure décide en faveur de do majeur. Dans le N°15,  , la première note

atteste immédiatement de la tonalité mineure ; dans le N°17,  , la troisième

détermine le ton majeur. De même, dans le N°17,  , la troisième note indique déjà

le ton majeur. Dans le N°18,  , on ne peut décider, jusqu'au début de la seconde mesure, si la mélodie appartient au ton de do majeur ou à celui de la mineur, ce n'est que le *la* de la deuxième mesure qui décide en faveur de la seconde solution.

Dans le N°19,  la tonalité majeure est immédiatement déterminée par la deuxième note.

L'élève doit à présent essayer de déterminer de cette manière la tonalité de pièces dont l'armure comporte des dièses ou des bémols, en leur appliquant ce qui vient d'être dit sur do majeur et la mineur. S'il arrive qu'il reste encore parfois dans le doute sur la tonalité en considérant le début d'une pièce, il doit regarder la note finale pour être certain, car toutes les pièces normales finissent dans le ton où elles ont commencé, même si elles modulent au milieu dans d'autres tons¹³. Par ailleurs la partie supérieure (le premier violon) finit habituellement, de même que la voix inférieure (la basse), par la tonique, c'est-à-dire la note fondamentale et principale du ton. Les exercices 13 à 19 présentés plus haut en sont aussi de bons exemples, puisqu'ils finissent tous par *do* ou *la*, selon que le ton est majeur ou mineur.

¹³ Les pièces en mineur finissent souvent dans le ton majeur homonyme (une pièce en la mineur peut donc finir en la majeur).

Les exercices qui suivent sont conçus pour faire travailler les gammes mineures, aussi bien en montant qu'en descendant, et dans ce dernier cas tantôt avec la septième mineure, tantôt avec la septième majeure. L'élève doit porter une attention particulière aux fréquentes altérations accidentelles.

N° 30. Allegro. ♩ 116,,
tiré.

The musical score for exercise N° 30 is written for piano and treble clef. It consists of six systems of two staves each. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of 116. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The exercise is titled 'tiré.' (drawn out). The first system begins with a forte dynamic 'f' and a 'T.A.' (Tutti) marking. The second system includes a 'M.sup' (Médium Supérieur) marking. The third system includes a 'T.A.' (Tutti) marking. The fourth system includes a 'M.inf' (Médium Inférieur) marking. The fifth system includes a piano dynamic 'p', a 'T.A.' (Tutti) marking, a 'cresc.' (crescendo) marking, and a forte dynamic 'f'. The sixth system concludes the exercise with a double bar line. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs, along with fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) and articulation marks (accents, plus signs).

N° 51.

Allegro. 112.

tiré.

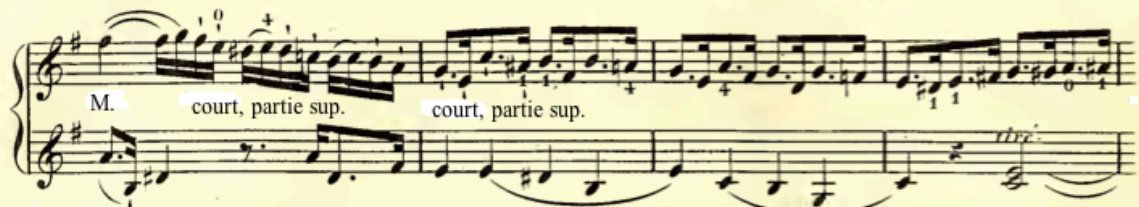


M.sup

court

M.sup

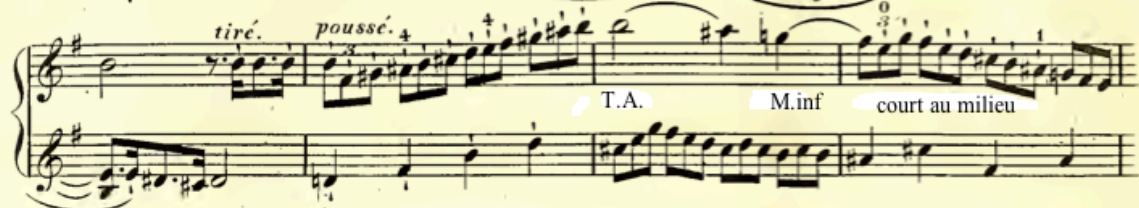
court au milieu



M.

court, partie sup.

court, partie sup.



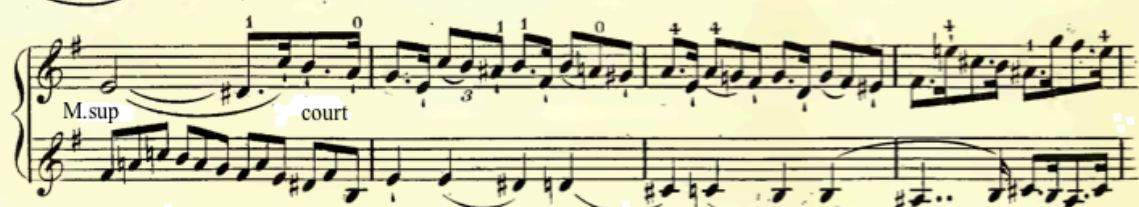
tiré.

poussé.

T.A.

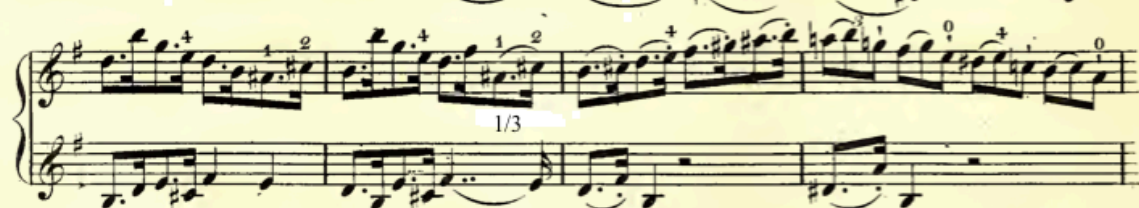
M.inf

court au milieu

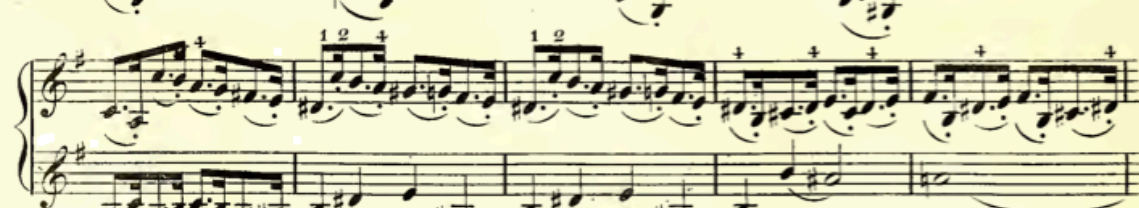
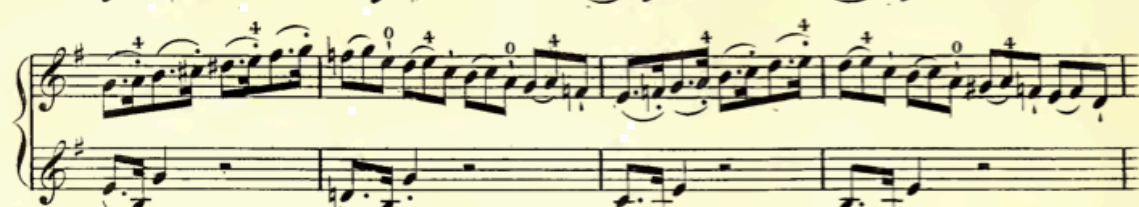


M.sup

court



1/3



The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of seven systems of staves. The notation includes various musical symbols, fingerings, and performance instructions.

- System 1:** The first system shows a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with fingerings (0, 4, 1, 0, 0, 4) and the label "M. sup". The bass staff has a supporting line with fingerings (1, 3, 4, 1, 3, 4). The word "court" appears above the treble staff, and "M. court" appears above the bass staff. The word "tiré." is at the end of the system.
- System 2:** The second system continues the melodic and supporting lines. The word "court" appears above the treble staff. The fraction "1/3" appears below the treble staff.
- System 3:** The third system shows the continuation of the melodic and supporting lines. The word "court" appears above the treble staff. The fraction "1/3" appears below the treble staff.
- System 4:** The fourth system shows the continuation of the melodic and supporting lines. The word "court" appears above the treble staff. The fraction "1/3" appears below the treble staff.
- System 5:** The fifth system shows the continuation of the melodic and supporting lines. The word "cresc." appears below the treble staff, and "f" appears below the bass staff.
- System 6:** The sixth system shows the continuation of the melodic and supporting lines. The word "T.A." appears below the treble staff.
- System 7:** The seventh system shows the continuation of the melodic and supporting lines. The word "T.A." appears below the treble staff.

Allegro. ♩ 120,,
poussé.
 N° 32. *f* court, partie supérieure

The musical score is written for a single instrument, likely a piano, in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of two staves each. The upper staff is marked 'f' and 'court, partie supérieure'. The music features rapid sixteenth-note passages in the upper staff and more melodic lines in the lower staff. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of 120. The score is numbered 'N° 32' and includes the instruction 'poussé.' (pushed).

Handwritten musical score for guitar, consisting of five systems of two staves each. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand plays complex, fast-moving patterns, often with triplets and slurs. The left hand plays a steady bass line with some harmonic support. The notation includes various fingerings (0, 1, 2, 3, 4) and articulation marks like '+' and 'x'.

Pour l'exercice suivant, l'élève se remémorera la règle qui veut que les signes d'altération modifient aussi, dans l'espace d'une mesure, les notes à l'octave inférieure ou supérieure. Par conséquent, à la fin de la première mesure, il faut jouer aussi *mi naturel* et *fa dièse*.

N° 55.

Andante. $\text{♩} = 152$

tiré.

p T.A. *cresc.* *f*

decresc. M. *p* T.A.

cresc. *f*

decresc. *p* *cresc.* *f*

decresc. *p* *cresc.* *f*

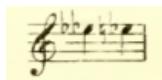
M.

The musical score is for exercise N° 55, marked 'Andante' with a tempo of 152 measures. It is written for piano in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 9/8 time signature. The score consists of six systems of two staves each. The first system begins with a 'tiré' (drawn) articulation. Dynamic markings include piano (p), fortissimo (f), crescendo (cresc.), and decrescendo (decresc.). There are also markings for 'T.A.' (Tutti) and 'M.' (Mezzo). The notation includes many beamed sixteenth and thirty-second notes, creating a dense, chromatic texture. The exercise concludes with a 'M.' marking.

This page of musical notation is for a piano and voice piece, likely in a minor key as indicated by the key signature of two flats. The score is written for piano (p) and voice (T.A. for Tenor Alto). The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in rapid passages. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), while the voice part is in a single staff. The score is divided into systems, each with a piano and voice part. The piano part includes various dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and *decresc.* (decrescendo). The voice part includes markings for *T.A.* and *M.* (Mezzo). The notation is dense and intricate, with many slurs and ties indicating long phrases. The page is numbered 80 at the bottom.

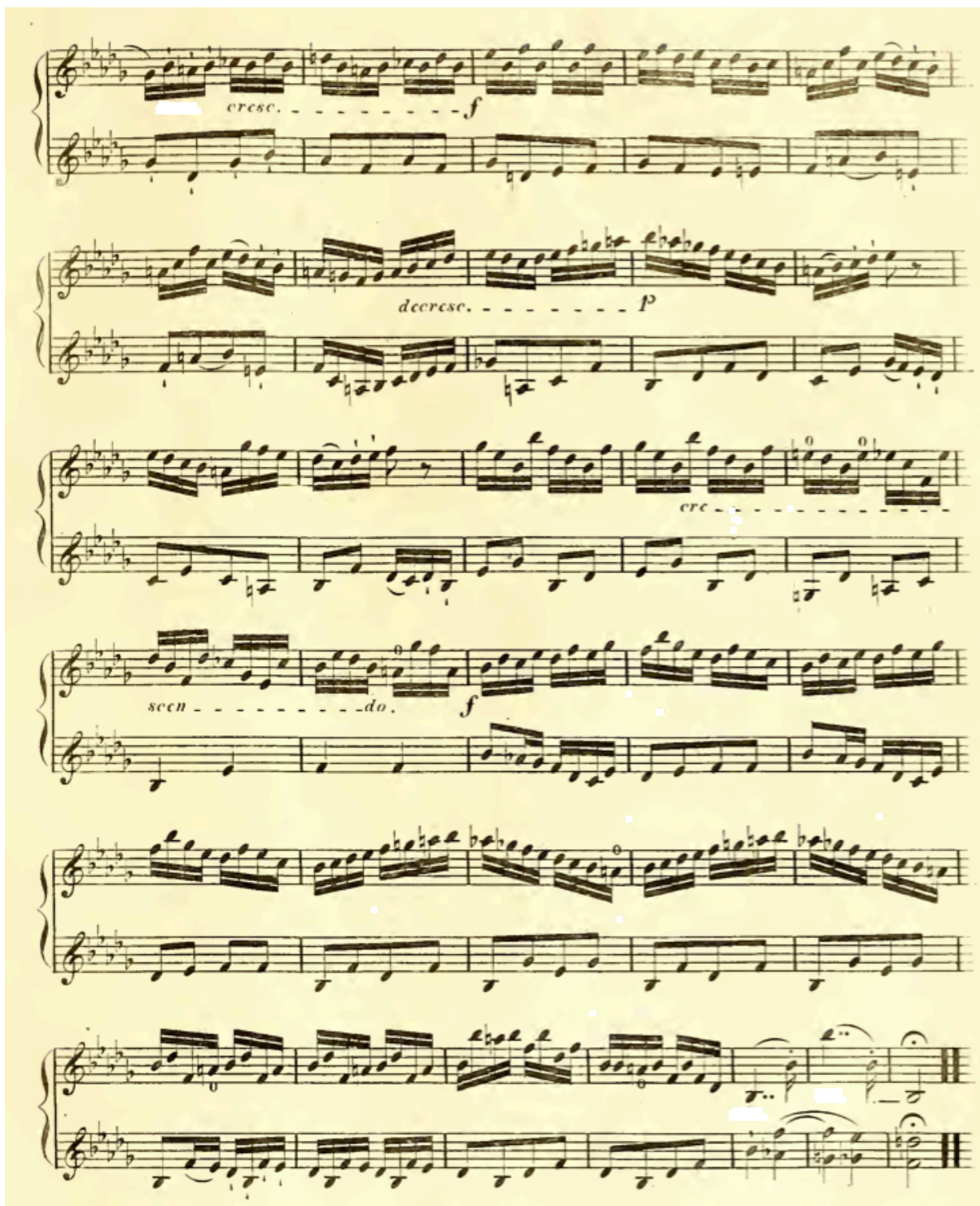
A la mesure 13 de l'exercice suivant, on trouve un signe d'altération encore inconnu de l'élève. Il s'agit du double bémol (bb), qui sert à abaisser d'un demi-ton supplémentaire une note déjà abaissée par un bémol. On fait précéder le nom de la note concernée du mot « double » : par exemple « mi double bémol », « si double bémol », etc [*Doppel-es, Doppel-be*]¹⁴.

Si l'on veut annuler ce double abaissement par un bécarré, il faut y ajouter un bémol, par exemple :

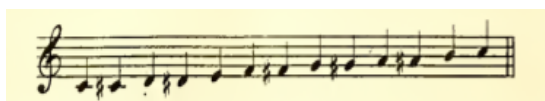


Avec ce double bémol, l'élève a fini de faire connaissance avec les cinq signes d'altération (dièse, double dièse, bémol, double bémol, bécarré).

¹⁴ Certains redoublent le nom de la note et disent : *eses* [mi double bémol], *bebe* [si double bémol], etc.



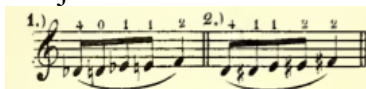
Toutes les gammes majeures et mineures, qui consistent en cinq tons et deux demi-tons, sont rassemblées sous l'appellation générale de **gammes diatoniques** (ou naturelles). Mais il existe une autre espèce de gammes majeures et mineures, qui passe par chacun des douze demi-tons :



On les appelle **gammes chromatiques** (ou artificielles). Comme elles sont toujours constituées des mêmes demi-tons, elles sont semblables pour l'oreille en majeur et en mineur, en montant et en descendant, bien qu'elles soient diverses pour les yeux, puisqu'écrites avec des signes d'altération différents¹⁵.

Les deux exercices qui suivent sont conçus pour s'exercer aux gammes chromatiques. Lorsque celles-ci sont très rapides, la règle primordiale qui s'applique est la suivante : ne jamais prendre plus d'une note avec le quatrième doigt, car il est plus court que les autres et de ce fait moins mobile. En revanche, chacun des autres doigts peut jouer deux notes. Pour la note rehaussée du quatrième doigt, on prendra donc toujours soit la corde à vide supérieure

(1), soit le premier doigt sur la corde supérieure (2) :



Dans l'exemple (2), le *mi dièse* doit donc être pris avec le deuxième doigt, car il ne faut jamais faire trois notes de suite avec le même doigt.

Comme les cordes à vide (notamment le *la* et le *mi*) ont un son plus perçant que les notes appuyées, on cherche autant que possible à les éviter dans les gammes chromatiques. A la mesure 26 de l'exercice suivant le *mi bémol* est joué avec le troisième doigt (comme s'il s'agissait d'un *ré dièse*), afin que le *mi* puisse être joué avec le quatrième doigt, et non avec la corde à vide.



¹⁵ Nous n'évoquons pas la gamme enharmonique, à laquelle on n'est jamais confronté dans la pratique.

This page contains musical notation for a piano piece, organized into seven systems of staves. The notation includes various dynamics, articulations, and performance instructions.

- System 1:** Features a piano introduction with dynamics *f* and *p*, and a *cresc.* marking.
- System 2:** Includes a section marked *court, partie sup.* with dynamics *f*, *pp*, *cresc.*, and *decrease.*. It also features articulations like *poussé.* and *tiré.*
- System 3:** Includes a section marked *T.A.* with dynamics *p*, *cresc.*, and *f*.
- System 4:** Includes a section marked *decrease.* with dynamics *p*, *cresc.*, and *f*.
- System 5:** Includes a section marked *decrease.* with dynamics *p* and *f*.
- System 6:** Includes a section marked *poussé.* with dynamics *cresc.* and *decrease.*.
- System 7:** Includes a section marked *T.A.* with dynamics *cresc.* and *decrease.*.

Allegro. ♩ 112,,

tiré.

Nº 36.

T.A.

p

cresc. - - - - - decresc. - - - - - p

f

p

pp

cresc. - - - - -

f

This page of musical notation consists of six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation is highly technical, featuring numerous triplets, sixteenth-note runs, and complex fingerings indicated by numbers 0-4 and 1-5. Dynamic markings include *decrease.*, *cresc.*, *decrease.*, *p* (piano), and *f* (forte). The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

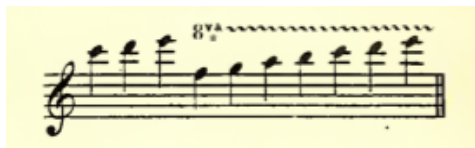
Chapitre X

Des positions, des extensions et des harmoniques

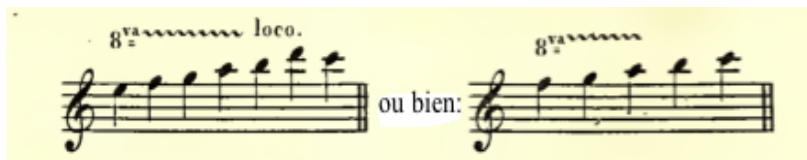
En-dehors des sons compris entre  et , dans lesquels les exercices qui précèdent se sont cantonnés, le violon possède une étendue supplémentaire de plus d'une octave avec des notes d'une bonne qualité sonore :



Les plus aiguës de ces notes sont en général écrites une octave plus bas, car elles ont tant de lignes supplémentaires que l'œil n'est plus en état de les lire rapidement. Leur position plus aiguë est alors indiquée par la mention *all'ottava* (abréviation : 8^{va}). Par exemple :



Lorsqu'il faut jouer à nouveau à la hauteur écrite, on l'indique par le mot *loco*, ou bien l'on interrompt la ligne ondulée, par exemple :



Les doigts ne peuvent atteindre ces notes situées au-dessus du *si*  que si la main quitte sa position précédente et se rapproche – plus ou moins – du chevalet. Ces différentes places de la main s'appellent les **positions** [*Applicaturen*]. Autrefois on distinguait la position entière [*ganze Applicatur*] et la demi-position [*halbe Applicatur*] : demi-position lorsque le premier

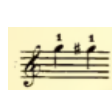
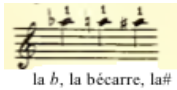
doigt était placé sur le *sol* de la corde de mi , position entière lorsqu'il était placé sur le

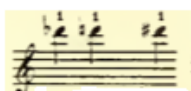
la de la corde de mi . Puis la position suivante s'appelait à nouveau « demi », la suivante « entière », et ainsi de suite. Pour différencier les différentes hauteurs de ces positions portant le même nom, on avait coutume de dire « seconde demi-position » [*zweite halbe Applicatur*] ou « seconde position entière » [*zweite ganze Applicatur*].

Comme cette dénomination est très embrouillée, j'adopte ici celle de l'école française, qui appelle les différentes positions [*Lagen*] première, deuxième, etc.

La position basse de la main, dans laquelle nous avons joué tous les exercices jusqu'à présent, se nomme donc « première position » [*erste Applicatur*] ; si la main se déplace en direction du

chevalet de sorte que le premier doigt se trouve sur le *sol* ou le *sol dièse* de la corde de mi,

 , nous sommes en seconde position. Sur  , en troisième position ;

sur si b et si bémol,  en 4ème, sur  , en 5ème, sur  , en 6ème,

sur  , en 7ème, sur  , en 8ème position.

mi b, mi et mi # fa fa #

Dans ces positions élevées, on ne joue pas seulement les notes qui se trouvent sur la corde de mi, mais aussi celles des trois autres cordes, bien que l'on puisse aussi les atteindre dans les positions basses sur la corde de mi. Car si l'on voulait procéder constamment de cette seconde manière, il faudrait changer trop souvent de position et le jeu en serait considérablement compliqué. Bien des passages, qui sont très faciles à jouer si l'on reste à la position, deviendraient impraticables.

Dans les exercices qui suivent, avec les nouvelles positions, l'élève veillera principalement à ce que la tenue de la main reste toujours la même que précédemment. Il faut que les doigts, dont les deux articulations doivent être pliées, tombent d'en haut sur la corde. En seconde position le poignet ne doit pas encore toucher les éclisses, mais il peut le faire ensuite, lorsque la main s'est déplacée jusqu'en troisième ; l'éminence thénar touche alors à la saillie du manche.

(Seconde position)

N° 37.

Allegro. $\text{♩} = 120$

poussé

court au milieu

$\frac{1}{3}$

court
p. sup.

$\frac{1}{3}$

court
milieu

etc...

tiré.

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is written for piano and voice. It consists of eight systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) for the piano and a single staff for the voice. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The piano part features intricate, flowing passages with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The voice part is more melodic, with some lyrics written below the staff. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte). The lyrics "M. court M. court" are visible in the final system. The notation is elegant and characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation.

(Seconde position)

N° 38.

Allegretto, $\text{♩} = 65$

tiré.

p T.A.

M.sup

court

M.inf

T.A.

M.sup

court

M.inf

T.A.

tiré.

This image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of five systems of staves. Each system contains a grand staff (treble and bass clefs) with complex melodic and harmonic lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system includes fingerings (e.g., 4, 1, 2, 2, 3, 3) and a trill. The second system features a triplet in the bass staff. The third system includes a trill in the treble staff. The fourth system includes a trill in the treble staff. The fifth system concludes with a double bar line and repeat signs. The page is numbered 92 at the bottom.

(Seconde position)

N^o 39.

Allegro. ♩ 152 „
tiré.

f T.A.,

M.sup court M.inf

sempre staccato.

M.sup M.inf

court court

M.sup

T.A.

The image displays a page of musical notation, likely a score for a piano and voice piece. It consists of five systems of staves, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a vocal line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written below the vocal line, with some words appearing in French.

The systems are as follows:

- System 1:** Features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The vocal line is written in the treble clef. The piano part is written in the grand staff. There are several 'x' marks under the piano part, indicating specific notes or chords.
- System 2:** Similar to System 1, with a grand staff and a vocal line. The piano part continues with more complex figures.
- System 3:** Includes the lyrics "court" and "tiré." above the vocal line. The piano part has a "M.sup" marking. The vocal line has a "M.inf court, p. inf." marking.
- System 4:** Includes the lyrics "court" and "tiré." above the vocal line. The piano part has a "T.A." marking. The vocal line has a "M.inf court, p. inf." marking. The piano part also has a "M.sup" marking.
- System 5:** Includes the lyrics "court" and "court" above the vocal line. The piano part has a "M.sup" marking. The vocal line has a "M.inf" marking.

(3ème position)

N° 40.

Allegro. $\text{♩} = 108$

tiré. *poussé.*

M.inf court, milieu M.m court M.sup court, p. sup.

tiré. *poussé.* *tiré.* M. court, milieu

poussé. *tiré.* *poussé.* *tiré.*

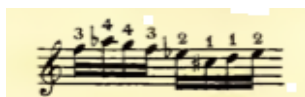
M.sup T.A. court, p. sup. court, milieu 1/3, milieu

tiré. *tiré.* *poussé.*

tiré. court, p. sup. M.sup court, milieu



L'exercice qui suit est conçu pour enseigner à l'élève l'**extension** [*Abreichen*], qui permet d'atteindre des notes appartenant à la position supérieure ou inférieure. Elle s'effectue sans déplacer la main, avec le quatrième ou le premier doigt. Par exemple :



Si la note prise en extension est liée avec celle qui suit, il faut qu'elle soit à un demi-ton d'intervalle ; car si le doigt se déplaçait d'un ton, on entendrait un gémissement déplaisant, par exemple :



Mais si la note prise en extension ne suit pas immédiatement celle qui est jouée du même doigt, alors on peut avoir une extension d'un ton, même dans un coup d'archet lié :



On atteint par une extension des notes n'appartenant pas à la position dans laquelle on se trouve, en premier lieu pour éviter de devoir changer de position à cause d'une seule note. Mais ceci concerne aussi des notes que l'on pourrait atteindre sur une corde voisine sans

quitter la position ; on n'utilise alors l'extension que pour pouvoir les lier aux autres avec plus de tranquillité dans le coup d'archet.

(3ème position)

N° 41. Allegretto. $\text{♩} = 104$

p M.m

T.A.

cresc. f

M.sup M.inf T.A. M.sup M.inf *p* T.A. *poussé.*

The image displays a page of musical notation for a guitar exercise, consisting of eight systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. Specific markings include 'M.m', 'cresc.', 'f', 'M.sup', 'M.inf', 'T.A.', and 'court, milieu'. The notation is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The exercise involves complex fingerings and dynamic changes, with some sections marked 'cresc.' (crescendo) and 'f' (forte). The notation is written in a style typical of classical guitar sheet music, with a focus on technical precision and finger placement.

Puisque les sons sont de plus en plus proches les uns des autres lorsqu'on se rapproche du chevalet, c'est l'oreille de l'élève qui lui apprendra à rapprocher ses doigts les uns des autres au fur et à mesure qu'il monte dans les positions. En particulier, le doigt qui forme un demi-ton doit serrer de très près celui qui le précède. Dans les positions très élevées il est même nécessaire de retirer celui-ci avant de placer celui-là. On ne peut cependant pas fixer à partir de quelle position : les élèves qui ont des doigts très forts et charnus devront le faire dans des positions plus basses que ceux qui ont des doigts minces.

(3ème position)

N^o 42. Allegretto. $\text{♩} = 66$

tire. p T.A. *cresc.* f

p *cresc.* f p

cresc. M.sup. *decrease.* p M.inf

T.A. fpp

f



Dans ce qui suit, en quatrième position, la main gauche doit s'élever un peu plus que précédemment au-dessus du bord de la table, afin de pouvoir atteindre la corde de sol sans que les doigts ne soient obligés de se poser à plat. Cette élévation de la main s'accroît à mesure que nous monterons dans les positions suivantes. Le pouce se déplace peu à peu autour de l'avancée du manche, et le coude vient de plus en plus loin sous le violon. Si l'élève possède une toute petite main, il faudra que son pouce lâche complètement le manche et vienne s'appuyer sur l'éclisse. Il est dans ce cas nécessaire de tenir très fermement le violon avec le menton, notamment lorsque la main glisse en arrière vers les positions basses.

A la mesure 7 de l'exercice suivant, il ne faut pas bouger la main pour atteindre le *la dièse* avec le premier doigt ; pas davantage pour le *fa dièse* quatrième doigt à la huitième mesure de la seconde partie.

(4ème position)

N° 43. *Allegro. ♩ 100.*

f $\frac{1}{3}$, p. sup.

poussé.

court, p. sup.

poussé.

$\frac{1}{3}$ *pp* court $\frac{1}{3}$ court $\frac{1}{3}$

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Key markings and instructions visible on the page include:

- First System:**
 - Right staff: *court,* *p.sup.*, $\frac{1}{3}$, *court* $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{3}$
 - Left staff: $\frac{1}{3}$
- Second System:**
 - Right staff: *f* $\frac{1}{3}$
- Third System:**
 - Right staff: *poussé.*, *court*
- Fourth System:**
 - Right staff: $\frac{1}{3}$, *pp*, *court*
- Fifth System:**
 - Right staff: $\frac{1}{3}$

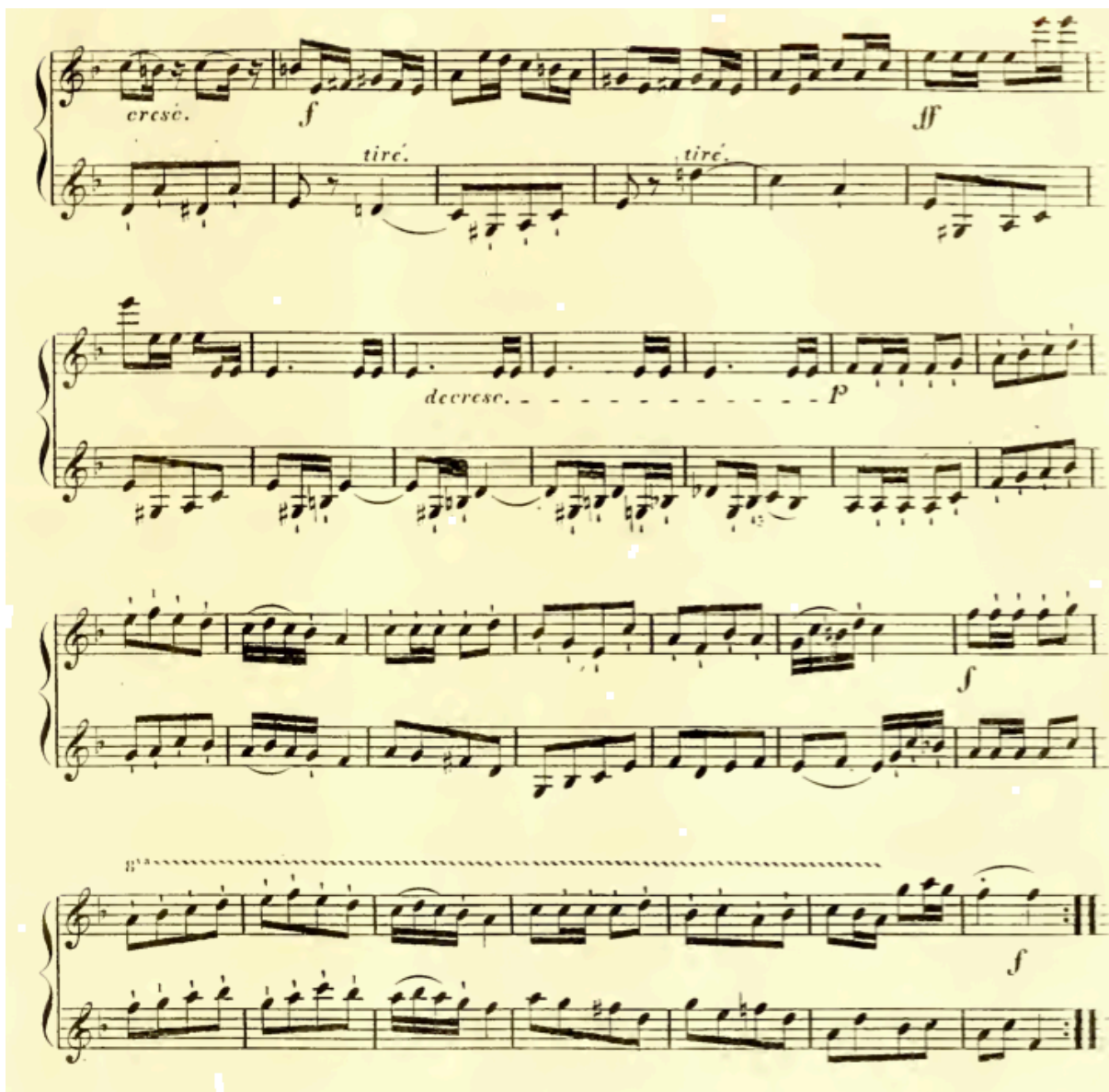
The notation is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

Dans l'exercice suivant, les notes portant des points doivent être détachées de manière vraiment tranchante.

(5ème position)

N° 44. Allegro. ♩ 126,,
tiré. 2
p court

The musical score for exercise N° 44 is written for a single melodic line on a five-line staff, with a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of 126. The exercise is in the 5th position. The score is divided into five systems, each with two staves. The first system is marked 'p' (piano) and 'court' (short). The second system is marked 'f' (forte). The third system is marked 'f' and 'loco.'. The fourth system is marked 'decresc.' (decrescendo). The fifth system is marked 'pp' (pianissimo). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.



Dans les positions les plus élevées, où les doigts sont très proches, on peut atteindre par extension, non seulement des notes de la position suivante, mais aussi des notes se trouvant deux ou trois positions plus haut. Dans les exercices suivants, on en trouvera qui appartiennent à la 7^{ème} ou à la 8^{ème} position. Je rappelle encore une fois que pour les atteindre, seul le petit doigt doit faire une extension, aussi loin que nécessaire, mais que la main ne doit pas bouger de sa position.

(6ème position)

N° 45.

Allegro. $\text{♩} = 108$

poussé *p* court, m. inf. 1/3 T.A. 3 + 3

5 + 5 M. sup M. inf *poussé* 1/3 T.A. M. sup M. inf

court T.A. M. inf M. sup *cresc.*

poussé T.A. *decrease.* *p*

5 + 5 1 2 5 + 5

3 + 3

5 + 3 + 4 5 *cresc.* 2 4 *Fine.*

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, featuring multiple systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key elements include:

- First System:** Starts with a piano (*p*) dynamic and a "poussé" instruction. It features a triplet of eighth notes and a "T.A." (Tutti) marking. The system concludes with a "tire" instruction and a "M.sup" (Mezzo Soprano) marking.
- Second System:** Includes a "1/3" marking, a "T.A." marking, and a "1/3, p.inf. T.A." marking. It features a triplet of eighth notes and a "cresc." (crescendo) instruction.
- Third System:** Includes a "T.A." marking, a "4 3" marking, and a "decresc." (decrescendo) instruction. It features a triplet of eighth notes and a "p" (piano) dynamic.
- Fourth System:** Includes a "8va" marking, a "4 3" marking, and a "decresc." instruction. It features a triplet of eighth notes and a "p" dynamic.
- Fifth System:** Includes a "cresc." instruction, a "f" (forte) dynamic, and a "decresc." instruction. It features a triplet of eighth notes and a "p" dynamic. The system concludes with "M.sup", "M.inf", and "M.m" markings.
- Sixth System:** Includes a "cresc." instruction, a "f" dynamic, and a "tire" instruction. It features a triplet of eighth notes and a "f" dynamic.
- Seventh System:** Includes a "8va" marking, a "tire" instruction, a "poussé" instruction, and a "T.A." marking. It features a triplet of eighth notes and a "p" dynamic.

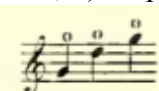
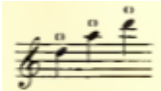
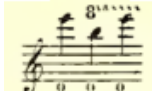
At the bottom right of the page, there is a section titled "D. C. (Da capo.)" followed by the instruction "dal segno fino fine." Below this, a paragraph explains the meaning of the instruction: "c'est-à-dire: recommencer la pièce depuis le début, ou en l'occurrence depuis le signe , jusqu'au mot Fine qui indique la fin."

Une fois que l'élève s'est suffisamment familiarisé avec les différentes positions en laissant sa main en place, il lui faut encore apprendre le passage rapide de l'une à l'autre. C'est le but des cinq exercices qui suivent.

Dans ces exercices, l'élève rencontrera souvent un zéro (0) sur des notes qui ne correspondent pas à l'une des quatre cordes à vide. Ce zéro indique que la note doit être jouée en harmonique.

On obtient les harmoniques en effleurant tout doucement la corde avec le doigt, au lieu de l'appuyer fermement sur la touche, comme on fait pour les autres notes. On les utilise principalement, en raison de leur sonorité claire, pour faire ressortir un son par rapport aux autres, par exemple sur la note finale d'une gamme montante ou d'un arpège brisé.

Beaucoup des harmoniques que peut produire le violon ont un son très distinct de la sonorité naturelle de l'instrument, et sonnent donc immédiatement à l'oreille comme étrangères et différentes des autres. C'est pourquoi une bonne école n'autorise que l'emploi de celles qui n'ont pas cet inconvénient, et qui sont : 1) l'octave, 2) la quinte redoublée, 3) la double octave

sur chaque corde. Donc sur la corde de sol :  , sur la corde de ré :  ,
sur la corde de la :  , et sur la corde de mi : .

Le milieu de la corde donne l'octave, les deux tiers donnent la quinte redoublée, et les trois quarts la double octave, que l'on mesure en partant du chevalet ou du sillet. Mais les harmoniques doivent toujours être prises du côté du chevalet, car leur émission y est plus facile et plus sûre, et leur sonorité plus proche de celle des notes appuyées, que du côté du sillet. Ainsi, toutes les harmoniques utilisables sont prises au même endroit que les notes naturelles sonnant à la même hauteur¹⁶.

¹⁶ Les harmoniques présentées ici, parce que leur sonorité n'est pas très différente de celle des notes naturelles, sont constamment utilisées, mêlées aux autres, par tous les bons violonistes. Toutes les autres, et notamment les harmoniques dites « artificielles », parce qu'elles s'écartent complètement de la sonorité naturelle de l'instrument, doivent être rejetées comme inappropriées. Quelque sensation qu'ait faite récemment le célèbre Paganini en ressuscitant le jeu démodé et déjà presque oublié des harmoniques, par son talent éminent dans ce domaine, et aussi tentant que puisse être un tel exemple, je dois conseiller solennellement à tous les jeunes violonistes de ne pas perdre leur temps dans une telle étude, passant ainsi à côté de sujets plus utiles. A l'appui de ce point de vue, je puis invoquer l'autorité des plus grands violonistes de tous les temps, par exemple Pugnani, Tartini, Corelli, Viotti, Eck, Rode, Kreutzer, Baillot, Lafont, entre autres, dont pas un seul n'utilisait les harmoniques à la manière de Paganini. Même si le jeu en harmoniques était en lui-même un gain pour l'art et un enrichissement du jeu du violon que le bon goût puisse approuver, le sacrifice d'une sonorité puissante et pleine serait un prix trop élevé à payer. Or les deux sont incompatibles : les harmoniques artificielles ne sonnent qu'avec un montage très léger, qui rend impossible un son puissant.

N° 46.

Allegro. ♩ 120.

M. sup court, m. sup. M. court, milieu court, p. sup. M. sup

3ème p.

4ème p.

4ème p. 3ème p. 2ème p.

1re p.

3ème p.

1re p.

3ème p. 5ème p.

tirc.

6ème p.

5ème 3ème 4ème

3ème 2ème 1re

3ème 4ème 3ème

5ème 3ème

1re 3ème

7ème 3ème 1re 4ème

This page of musical notation is for a piano piece, likely in G major or D minor, given the key signature of one sharp (F#). It consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The notation is highly technical, featuring numerous sixteenth and thirty-second note runs, often with slurs and fingerings indicated above the notes. Fingerings are labeled with numbers 1 through 5, and sometimes with '0' for the thumb. Articulations include slurs, accents, and dynamic markings such as *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *tiré.* (drawn out). The piece concludes with a double bar line and a final chord.

Key markings and annotations include:

- 4ème** (4th)
- 5ème** (5th)
- 2ème** (2nd)
- 1ère** (1st)
- 3ème** (3rd)
- 6ème** (6th)
- 5ème** (5th)
- 3ème** (3rd)
- 1ère** (1st)
- 3ème** (3rd)
- 5ème** (5th)
- 3ème** (3rd)
- 1ère** (1st)
- 3ème** (3rd)
- 5ème** (5th)
- cresc.** (crescendo)
- f** (forte)
- tiré.** (drawn out)

N° 47. *Allegro. ♩ 132,,*

tiré.

3ème 5ème

1ère 4ème 7ème 2ème 5ème

2ème 1ère 2ème 5ème 7ème

3ème 1ère

3ème 2ème 1ère

The image displays a page of musical notation for guitar, consisting of six systems of two staves each. The notation is complex, featuring numerous accidentals, fingerings, and dynamic markings. The key signature is two sharps (F# and C#). The systems are labeled with French terms: 3ème, 6ème, 2ème, 5ème, 1ère, and 4ème. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, as well as fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and dynamic markings (f, p, mf, etc.). The systems are arranged vertically, with each system containing two staves. The notation is written in a style that is typical of classical guitar music, with a focus on technical precision and musical expression.

3ème — 5ème — 3ème — 1ère — 4ème

7ème — 2ème — 5ème — 2ème

2ème — 5ème — 7ème — 3ème

1ère

3ème — 2ème — 1ère

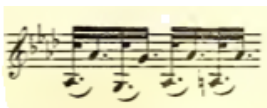
3ème — 1ère



L'exercice suivant contient des passages d'octaves. Dans aucun autre intervalle, en dehors de l'unisson, on ne ressent aussi désagréablement le moindre petit écart de justesse ; il faut donc que l'élève soit particulièrement scrupuleux dans le travail d'intonation des octaves. Celui-ci est doublement difficile, car à chaque nouvelle octave la position de la main change : au fur et à mesure que l'on s'approche du chevalet, le quatrième doigt se rapproche du premier. Lorsqu'on joue plusieurs octaves de suite, on ne soulève pas ces deux doigts, mais on les maintient fermement sur les cordes en les déplaçant simultanément.

Dans les passages d'octaves suivants, le mouvement de l'archet d'une corde à l'autre n'est réalisé que par le poignet, et facilité par un mouvement presque imperceptible du coude de haut en bas et de bas en haut (comme si on le secouait, d'une certaine manière).

Là où les notes sont liées de deux en deux, il faut particulièrement veiller à une répartition égale des doubles-croches dans l'archet, afin qu'elles ne sonnent pas ainsi :



N^o 48. Allegro. ♩ 126,,

1 + 1 3 1 1 0 5 1 1 1 1

f 1ère p.

4ème 1ère

decresc. *p*

1 0 5 1 1 1 1 1

1ère *cresc.* *f* 4ème 3ème

f 1ère 4 5

5ème 1ère

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of six systems of staves. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a series of eighth notes with a wavy line above it labeled "8va".
- System 2:** Similar to the first system, with a wavy line above the treble staff labeled "8va". The bass staff has a measure labeled "6ème".
- System 3:** Includes fingerings (1, 2, 3, 4) and articulation marks. The bass staff has measures labeled "1ère", "4ème", "3ème", "1ère", "3ème", "6ème", "3ème", and "1ère".
- System 4:** Features a wavy line above the treble staff labeled "decresc.". The bass staff has a measure labeled "1".
- System 5:** Includes a dynamic marking "p" and a wavy line above the treble staff labeled "1ère".
- System 6:** Includes a dynamic marking "cresc." and a final measure labeled "f". The bass staff has measures labeled "4ème" and "3ème".

Dans les passages de dixièmes, tels qu'ils apparaissent dans l'exercice suivant, les doigts restent aussi posés sur les cordes et se déplacent simultanément.

N° 49. Allegro. $\text{♩} = 80$

The musical score for exercise N° 49 is written for piano and violin. It consists of eight systems, each with a piano staff on the left and a violin staff on the right. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 (labeled as 1ère, 2ème, 3ème, 4ème, 5ème in French) and are often grouped with slurs. The piano part features a steady eighth-note accompaniment, while the violin part plays a more complex melody with many sixteenth and thirty-second notes. The exercise demonstrates the technique of keeping fingers on the strings while moving them simultaneously.

The image shows a page of musical notation for a guitar exercise. It consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various fingerings (numbers 1-4) and position markings (1ère, 2ème, 3ème, 4ème, 5ème, 6ème, 7ème, 8ème, 1/2 p.). A footnote at the bottom explains the '1/2 p.' marking.

*) La manière la plus commode de nommer cette position de la main, tout près du sillet, est "demi-position" (1/2 p.)

Dans l'exercice suivant on trouvera des changements de positions encore plus fréquents et rapides que dans le précédent. Il contient même de grands sauts d'une position basse à une position élevée, dans lesquels il est très difficile d'attraper fermement la note aiguë, de manière à ce qu'elle soit non seulement juste d'intonation, mais aussi d'une bonne qualité sonore. C'est pourquoi il faut les travailler avec zèle et persévérance. L'amplitude du saut que

doit faire la main doit être mesurée avec la plus grande précision, afin que le doigt, une fois posé, reste aussitôt solide et immobile, sans avoir à chercher la bonne note.

Lorsque deux notes éloignées l'une de l'autre doivent être prises dans le même coup d'archet (comme par exemple aux mesures 9, 10 et 11 de l'exercice suivant), alors le saut ne peut être fait sans que l'on entende de glissade. Pour que celle-ci ne se transforme pas en un gémississement déplaisant, il faut le faire de la façon suivante : on se déplace avec le doigt de la première note jusqu'à ce que celui de la seconde puisse tomber à sa place. Donc à la mesure 9 de l'exercice, on monte avec le premier doigt du mi au si :



puis, seulement ensuite, on laisse tomber le 4^{ème} doigt sur le mi. De même mesure 11, on monte avec le deuxième doigt du mi au si :



puis le 4^{ème} doigt tombe sur le si aigu. Il faut cependant que ce déplacement soit si rapide que l'intervalle entre la petite note et la note aiguë (dans le premier exemple, une quarte, dans le second, une octave) passe inaperçu, et que l'oreille de l'auditeur ait l'illusion que tout l'espace de la note grave à la note aiguë a été parcouru par la glissade du doigt. Bien des violonistes, en contradiction avec cette règle, ont coutume de glisser, dans ce genre de saut, avec le doigt de la note d'arrivée, jouant donc les passages cités de cette manière :



Avec cette méthode, le gémississement déplaisant est inévitable : il faut donc la rejeter comme fautive.

Ce n'est que lorsque la note la plus aiguë peut être jouée en harmonique (comme aux mesures 5 et 6 de l'exercice qui suit), qu'un démanché est possible avec le doigt d'arrivée. Avec la résonance claire et l'intonation assurée de l'harmonique, on peut éviter le gémississement en glissant vivement le doigt. Pour faire ressortir l'harmonique, on allège le doigt à la toute fin de la glissade, et l'on soulève le doigt et l'archet de la corde, afin que la note sonne à la manière d'une cloche.

Mais si la note finale d'un arpège brisé de cette sorte n'est pas une harmonique, alors il faut choisir un tout autre doigté. Si l'on suppose par exemple que les deux mesures concernées soient écrites un demi-ton en-dessous, il faudrait alors les jouer avec le doigté suivant¹⁷ :

¹⁷ L'élève aura déjà remarqué que des passages de cette sorte (comme d'autres dans les quatre exercices précédents ou dans l'exercice suivant, qui changent fréquemment de position), peuvent être joués avec d'autres doigtés encore ; il s'attendra donc peut-être à ce que l'on explique ici les raisons qui a fait choisir de préférence ceux qui sont indiqués ici. On pourrait certes donner ces raisons, mais pas sans s'y étendre longuement, ce qui nous semble superflu, car l'élève verra bientôt par lui-même pourquoi ces doigtés sont préférables aux autres



N° 50. Allegro. 160

The score for N° 50 is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six systems of staves. The first system includes a piano (p) and violin (v) staff. The piano staff has fingerings 4e, 7e, 3e, 6e, 2e, 4e, 7e. The violin staff has fingerings 1, 3, 1, 2, 4, 2, 1, 3, 1, 2, 4, 2, 1, 3, 1, 2, 4, 2. The second system includes a piano (p) and violin (v) staff. The piano staff has fingerings 1/2p, 3e, 6e, M.m, 1re, 4e, 1re, 4e, 1re, 4e, 8e, 4e, 7e, 11e. The violin staff has fingerings 1, 3, 1, 2, 4, 2, 1, 3, 1, 2, 4, 2, 1, 3, 1, 2, 4, 2. The third system includes a piano (p) and violin (v) staff. The piano staff has fingerings T.A., 1re, 3e, 1re, 8e, 1re, 5e. The violin staff has fingerings 1, 3, 1, 2, 4, 2, 1, 3, 1, 2, 4, 2, 1, 3, 1, 2, 4, 2. The fourth system includes a piano (p) and violin (v) staff. The piano staff has fingerings 1re, 5e, 3e, 7e, 4e. The violin staff has fingerings 1, 3, 1, 2, 4, 2, 1, 3, 1, 2, 4, 2, 1, 3, 1, 2, 4, 2. The fifth system includes a piano (p) and violin (v) staff. The piano staff has fingerings 3e, 7e, 3e, 7e, 1re, 5e. The violin staff has fingerings 1, 3, 1, 2, 4, 2, 1, 3, 1, 2, 4, 2, 1, 3, 1, 2, 4, 2. The sixth system includes a piano (p) and violin (v) staff. The piano staff has fingerings 1re, 3e, 6e, 8e, 1re, 3e, 6e, 8e. The violin staff has fingerings 1, 3, 1, 2, 4, 2, 1, 3, 1, 2, 4, 2, 1, 3, 1, 2, 4, 2.

possibilités. Qu'il se contente provisoirement de l'assurance que l'on a choisi les doigtés les plus commodes, ou à défaut, ceux qui permettent de faire sonner avec le plus de clarté et de beauté les passages indiqués. Une fois que l'élève se sera approprié totalement les doigtés mis en œuvre systématiquement dans cette méthode, selon certains principes, il ne lui sera pas difficile d'appliquer ces doigtés à d'autres compositions.



Pour compléter ce qui a été dit au chapitre IX à propos de l'exécution de la gamme chromatique, il faut encore ajouter que lorsqu'elle dépasse l'étendue de la main (comme à la fin de l'exercice précédent), il faut progresser vers l'aigu en alternant premier et deuxième doigt, jusqu'à ce que les quatre doigts suffisent à atteindre la fin de la gamme.

Chapitre XI

De la conduite de l'archet et des différents types de coups d'archet

Les exercices précédents avaient certes pour but de former la main gauche, mais ils auront déjà fourni à l'élève une certaine habileté dans la conduite de l'archet, s'il s'est strictement tenu aux règles données et aux types de coups d'archet prescrits. Il est temps à présent de passer à une éducation plus fine de cette partie, la plus importante de la mécanique du jeu du violon. En effet une conduite d'archet correcte et habile n'est pas seulement nécessaire à la beauté du son, à la propreté du jeu, ainsi qu'à toutes les nuances de *p* ou de *f* dont le violon est capable ; c'est aussi la première exigence pour une exécution pleine de sentiment, pour l'âme du jeu.

L'élève aura déjà acquis un coup d'archet correct s'il a toujours suivi exactement les indications des chapitres II et III sur la tenue et le mouvement du bras droit, et sur la tenue et la conduite de l'archet, et qu'il les a assimilés.

C'est l'adresse, c'est-à-dire l'habileté du coup d'archet, que l'élève apprendra par les exercices suivants¹⁸, à savoir la capacité à mouvoir l'archet avec la même légèreté dans les coups d'archet longs et courts, près et loin du chevalet, dans le *piano* et dans le *forte*, à la pointe, au milieu et au talon.

Dans le premier exercice, les mesures sont numérotées afin de pouvoir s'y référer individuellement. L'élève y trouvera aussi expliqués les signes et mots qu'il ne connaît pas encore, qui sont en lien avec la force ou la douceur du son.



Mesure 1 : le signe sous la note indique que le son doit commencer faiblement, augmenter peu à peu, avoir sa plus grande force à la moitié de sa durée et revenir ensuite progressivement au piano. L'archet sera posé tout à fait sans force sur la corde, tout près de la hausse, à quelque distance du chevalet, de sorte qu'au début, une petite partie des crins seulement touche la corde. Son mouvement est au départ le plus lent possible ; mais au fur et à mesure que le son doit augmenter, on le tire plus rapidement, on le rapproche du chevalet et on le presse plus fortement sur la corde, de sorte que toute la largeur de la mèche finit par être

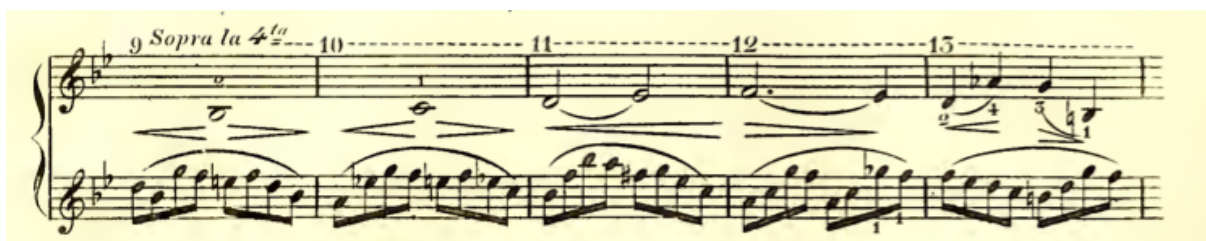
¹⁸ Toutefois, avant que le maître ne passe à cette étape, il est bon qu'il vérifie si la conduite d'archet de l'élève ne s'est pas égarée (comme il arrive si facilement lorsque l'attention est portée sur d'autres objets). Si c'est le cas, il faut revoir les indications et exercices précédents ayant trait au coup d'archet, jusqu'à ce que l'élève soit revenu à une conduite d'archet correcte.

en contact avec celle-ci. Lorsque le son diminue, la pression et la vitesse de l'archet se réduisent peu à peu et il s'éloigne à nouveau du chevalet. Ceci dépend principalement d'une bonne répartition d'archet : le milieu de la note doit correspondre au milieu de l'archet, sa fin à l'extrémité de l'archet. La différence entre le *piano* et le *forte* doit être aussi grande que possible, le son restant beau cependant. C'est pourquoi la pose délicate de l'archet à proximité de la hausse et sa conduite lente devront être travaillées assidûment.

A la mesure 3, on doit tirer l'archet du talon à la pointe avec une force et une vitesse toujours croissantes. Au début de la seconde moitié de la mesure, il faut donc n'avoir utilisé qu'à peine un tiers de la longueur de l'archet, pour avoir assez de réserve. Comme l'archet a peu de poids par lui-même à la pointe, la pression de l'index de la main droite doit être très forte à la fin de la mesure, de même qu'au début de la mesure suivante (mesure 4), qui doit commencer avec la même force que la fin de la précédente. Dans le *decresc.* de cette mesure, il faut alléger progressivement l'archet, puisqu'il appuierait trop lourdement sur la corde pour un *piano*, à proximité du talon, s'il était livré à son propre poids. On veillera cependant à ce qu'aucune interruption perceptible du son ne se produise à cette occasion, ni du fait la lenteur du déplacement de l'archet.



Entre les mesures 5 et 8, ce que nous venons d'expliquer se reproduit.



Sopra la 4^{ta} (quarta), mesure 9, signifie que cette mesure et les suivantes, jusqu'à la fin du trait pointillé, doivent être jouées sur la quatrième corde. C'est ainsi que les Italiens et les Français nomment la corde de sol, puisqu'ils comptent en partant de la corde de mi¹⁹.

La corde de sol, puisqu'elle est plus difficile à mettre en vibration que les cordes plus aiguës, nécessite d'être jouée avec un peu plus de pression de l'archet, ce qui suppose également plus de vitesse. C'est pourquoi il est plus difficile, dans les 4 mesures qui suivent (de 9 à 12), de garder suffisamment d'archet tout en faisant les nuances écrites, avec une belle qualité de son, que dans le passage semblable du début. On y parviendra peu à peu, par une scrupuleuse répartition d'archet, comme expliqué plus haut, et un exercice assidu.

Jusqu'ici nous n'avions qu'un seul coup d'archet par mesure ; dans les mesures 13 et 14, et souvent par la suite, il y en a deux. Dans ce cas on prend certes tout l'archet également, mais

¹⁹ En Allemagne en revanche la coutume a toujours été de compter les cordes du grave vers l'aigu, en commençant par DO, la corde la plus grave du violoncelle et de l'alto. C'est pourquoi le *sol* du violon est la 2^{nde}, le *ré* la 3^{ème}, le *la* la 4^{ème} et le *mi* la 5^{ème}. D'où également l'habitude de nommer la corde de *la* « la quarte » et la corde de *mi* « la quinte ».

on le conduit avec plus de légèreté, afin de ne pas avoir plus de son dans ces mesures que dans les précédentes.

Parmi les avantages que possède le violon par rapport aux instruments à clavier et à vent, il y a sa capacité à imiter, à s'y méprendre, cette propriété de la voix humaine de glisser d'un son à un autre, dans des passages doux ou passionnés. Ceci fera un bon effet sur les notes liées des mesures 13 et 14, aussi bien en montant qu'en descendant. On a enseigné la manière de le faire au chapitre précédent. Selon ces principes, le deuxième doigt se déplace du *ré* au *fa*, puis le 4^{ème} doigt tombe sur *la bémol* ; en descendant le troisième doigt se déplace du *sol* au *ré*, puis le premier doigt tombe sur le *si* :

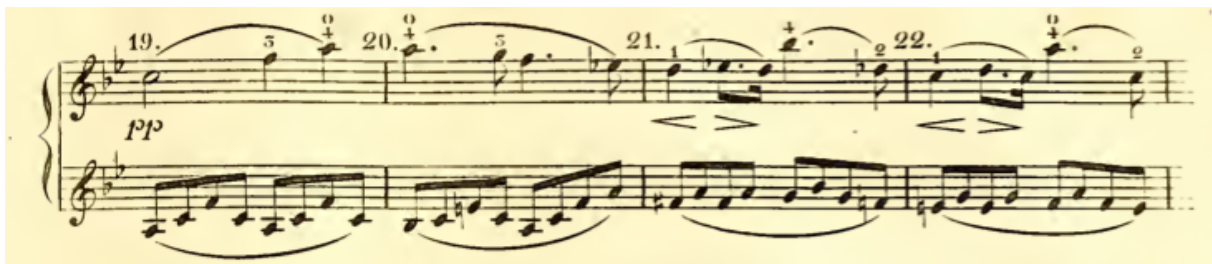


On a aussi rappelé plus haut que ce premier déplacement doit s'effectuer rapidement, de manière à ce que l'on ne remarque aucune interruption, ni arrêt sur la petite note.



La mesure 14 est exécutée comme la précédente.

Sur le *si bémol* de la mesure 16, puisqu'un *piano* est indiqué, on peut n'utiliser que la moitié de l'archet. Pendant le silence, on parcourt la seconde moitié au-dessus de la corde, et l'on attaque à nouveau le début de la mesure 17 tout près du talon. Le *forte* de cette mesure et de la suivante doit être souligné le plus possible, afin que le *pianissimo* des mesures 19 et 20 ressorte d'autant plus.



C'est aussi pourquoi l'on joue le passage d'abord sur la corde de mi, qui porte plus, puis on le répète sur la corde de la, plus douce. Dans le *forte*, l'archet est appuyé fortement sur la corde, à proximité du chevalet, tandis que dans le *pianissimo*, on l'éloigne jusque vers le bord de la touche et on le conduit avec légèreté sur la corde.

A la mesure 22, dans la liaison entre le *la* harmonique et le *do* grave, il faut que le 4^{ème} doigt appuie fermement sur la corde au moment de la glissade et se retire en arrière jusqu'au *mi*. Le deuxième doigt tombe ensuite sur le *do*.





Les cinq dernières notes de la mesure 24 sont délicatement détachées dans le *tiré*, et jouées *diminuendo*, c'est-à-dire en diminuant.



A la mesure 26, le premier doigt se déplace sur la corde de la jusqu'au *fa*, puis le *fa* aigu est pris *forzando* (*fz*), c'est-à-dire avec une sonorité renforcée.



Comme le passage est par ailleurs marqué *forte*, la glissade vers l'aigu doit s'effectuer avec un maximum de vivacité et d'énergie. C'est ainsi seulement qu'il sera possible de masquer le saut d'octave



à l'oreille de l'auditeur, et de lui faire croire qu'il a entendu la glissade d'un son à l'autre sans aucune interruption.

Les mesures 26, 27 et 28 doivent être exécutées avec le son le plus puissant que l'instrument puisse donner.



Toutefois dans la seconde moitié de la mesure 29, jouée en tirant, la force se perd peu à peu, et au début de la mesure 30 il faut conduire l'archet aussi légèrement que possible, car deux notes seulement sont à jouer dans un archet entier. La seconde de ces deux notes porte un point sous la liaison, ce qui signifie qu'il faut la détacher de la précédente. On ne doit donc pas entendre la glissade du deuxième doigt allant sur le *fa*, puisqu'au moment du déplacement on doit faire un petit silence avec l'archet.

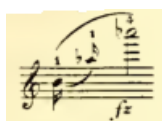


La phrase qui va de la mesure 32 à la mesure 38 est jouée comme au début ; mais ici, sur la fine corde de *mi*, l'archet peut être encore davantage rapproché du chevalet lorsque le son augmente.



Au début de la mesure 40, il faut jouer le *fa* avec un tiers de l'archet, mais le *si bémol* d'un *tiré* très court.

Dans le saut du *si bémol* au *la bémol*, mesure 41, le premier doigt se déplace sur la corde de *la* jusqu'au *la bémol* :



pour le reste ceci doit être fait entièrement de la manière indiquée plus haut.

A la mesure 42, il ne faut utiliser que les deux tiers de la longueur de l'archet, ainsi la dernière note de la mesure reçoit un *poussé* très court et l'on utilise pour le *si bémol* de la mesure suivante le tiers restant. On joue de même la mesure 44 et le début de 45.

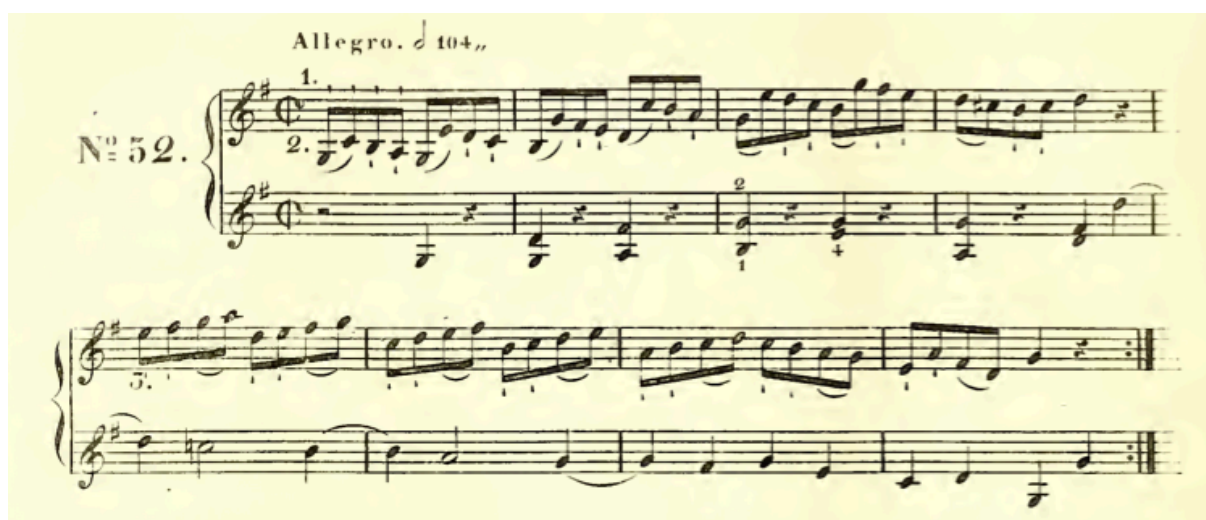


Dans la seconde moitié de cette mesure, des liaisons spécifiques par deux notes sont indiquées, et le doigté marqué au-dessus des notes indique que le passage doit être joué sur la corde de ré. Le *fa* et le *ré* harmonique sont donc reliés par une délicate glissade, mais ensuite le second *fa* est placé pendant une interruption du coup d'archet, de sorte que l'on n'entende pas le déplacement de la main.



L'avant-dernière mesure doit être jouée *morendo*, en mourant, en diminuant jusqu'à un son à peine audible.

Un des atouts que possèdent les instruments à archet par rapport à tous les autres consiste dans la grande variété des types et des formules de coups d'archet, qui leur donnent cette exécution animée et cette riche expression qui les distinguent si avantageusement. Une grande habileté dans les différentes sortes de coups d'archet est donc indispensable au violoniste. Dans l'exercice suivant l'élève est initié aux formules de coups d'archet les plus courantes et qui font le plus d'effet. Chaque ligne en contient deux, l'une au-dessus et l'autre au-dessous des notes. La seconde est jouée à la reprise. Les formules de coups d'archet sont numérotées afin de pouvoir être commentées^f.

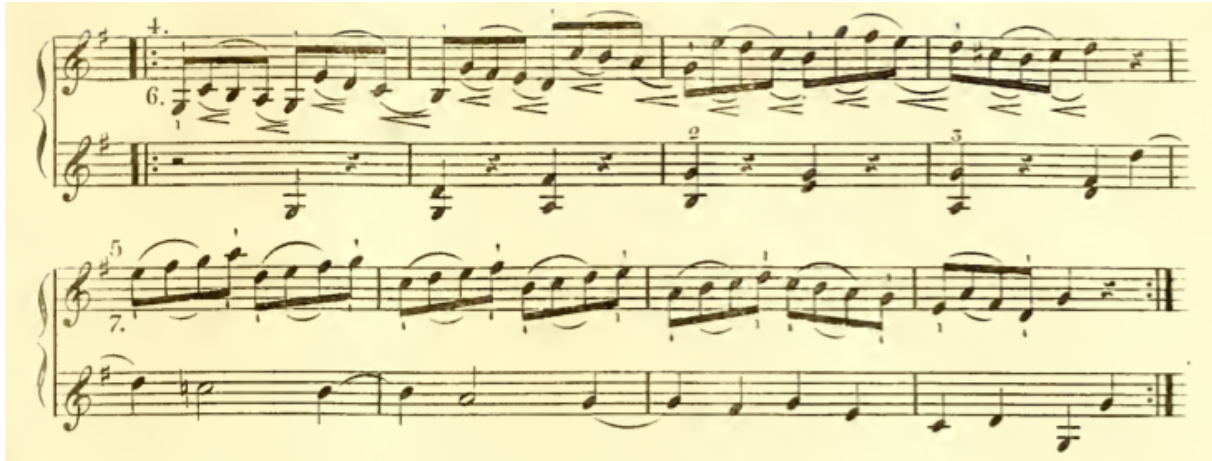


Dans le n° 1, il y a un coup d'archet par note. Ce type de coup d'archet [*Strichart*] (que les Français nomment *détaché*) est fait dans la partie supérieure de l'archet, avec la plus grande longueur possible, sans bouger l'arrière-bras. Les notes doivent être absolument égales en durée et en puissance et se succéder de telle sorte qu'on ne perçoive aucune interruption du son au moment du changement d'archet. Sur le silence de la quatrième mesure on soulève l'archet de la corde et l'on reprend en tirant. Chaque fois qu'aucun coup d'archet [*Bogenstrich*] n'est indiqué, c'est cette formule – le détaché – qui est sous-entendue.

Le n°2 se fait également dans le dernier tiers supérieur de l'archet, l'arrière-bras restant immobile. Les deux premières notes liées se jouent en tirant jusqu'à la pointe ; suivent deux coups d'archet très courts pour les notes détachées, puis un plus long pour les notes liées,

auquel succèdent, plutôt au-delà du milieu, les deux coups d'archet brefs suivants. Ainsi les deux coups d'archet courts se trouvent alternativement tout à fait à la pointe et plutôt au-delà du milieu.

Le n°3 commence avec les deux coups d'archet courts ; pour le reste, il se fait comme le précédent, avec la différence que les temps faibles, à savoir le deuxième et le quatrième temps, sont mis en évidence et accentués par les coups d'archet plus longs, alors que ceci se produisait, dans le n°2, sur les temps forts, premier et troisième temps.



Dans le n°4, on commence en tirant, comme toujours lorsqu'un *poussé* n'est pas expressément indiqué. Puisque, dans cette formule de coup d'archet, trois notes en poussant correspondent à une seule en tirant sur une même longueur, il faut que le *tiré* ait une grande vitesse.

Le n°5 présente le cas inverse. Ici le *tiré* est lent et le *poussé* rapide. Dans le n°4, on faisait ressortir la première des quatre notes de manière incisive, ici l'on met en évidence la quatrième.

Dans le n°6, on fait ressortir fortement, à chaque fois, la seconde des deux notes liées, par une pression de l'archet. C'est ce qu'exprime le signe < qui se trouve sous les notes.

Dans le n°7, la première note est détachée de façon incisive. Ces deux formules de coups d'archet, comme les précédentes, se font dans le tiers supérieur de l'archet, l'arrière-bras restant immobile.



Dans le n°8 en revanche, on utilise un coup d'archet plus long, du milieu à la pointe, pour les quatre premières notes liées. Suivent quatre coups d'archet courts à la pointe, puis un plus long de la pointe au milieu pour les quatre liées de la seconde mesure, puis à nouveau quatre coups d'archet courts au milieu, et ainsi de suite, alternativement à la pointe et au milieu. Sur ces moitiés d'archet, l'arrière-bras ne peut plus rester immobile, mais doit accompagner le mouvement lorsqu'on s'approche du milieu.

Le n°9 commence avec quatre coups d'archet courts au milieu, puis se joue comme le précédent.

Dans le n°10, on prend tout l'archet sur les sept premières notes ; suivent deux coups d'archet courts à la pointe, puis à nouveau tout l'archet en poussant sur les six notes liées, puis deux coups d'archet courts à proximité du talon, et ainsi de suite alternativement à la pointe et au talon.



Les n°11 et 12 sont joués de la même manière, mais avec une moitié d'archet seulement, du milieu à la pointe.

Dans les n°13 et 14, on n'utilise à nouveau que le dernier tiers supérieur de l'archet, sans bouger l'arrière-bras. On fait fortement ressortir la seconde des deux notes liées au moyen d'une pression de l'archet.

Dans le n°15, on emploie un tiers d'archet ; dans le n°16, la moitié, et dans le n°17, l'archet entier. La première formule de coup d'archet fera un bon effet si la première des quatre notes liées reçoit une pression et que l'on entend l'archet se soulever à cet endroit. Dans le n°16 en revanche, on ne doit pas entendre les changements d'archet, et toutes les notes doivent être d'une puissance égale. Il faut chercher également à obtenir ce résultat dans le n°17, au moyen d'une répartition égale de l'archet.

Dans le n°18, on commence près du talon ; puisqu'on utilise ensuite environ un huitième d'archet pour chacun des groupes de trois notes liées, et que l'on détache la note isolée dans un *poussé* très court, on se déplace peu à peu vers la pointe.

Le n°19 présente le mouvement inverse : on commence par un *tiré* très court à la pointe, et l'on arrive progressivement au talon.

Dans les n°20 et 21, il faut beaucoup économiser l'archet, afin de ne pas finir plus faiblement que l'on n'a commencé. On doit écourter la deuxième note liée en soulevant un peu l'archet.

Au n°22 commence le type de coup d'archet [*Strichart*] appelé *staccato*. Il consiste à détacher chaque note de façon incisive, à l'intérieur un même coup d'archet.

Le *staccato*, lorsqu'il est bien fait, est d'un effet brillant ; c'est l'un des principaux ornements du jeu en soliste. Mais l'habileté à le réaliser est en quelque sorte innée ; l'expérience montre en effet que les plus excellents violonistes, en dépit d'un entraînement assidu, ne l'apprennent souvent jamais, tandis que d'autres, violonistes bien plus médiocres, peuvent le faire d'emblée sans le travailler. Mais même en ayant des dispositions naturelles, seul un exercice appliqué et constant permet de le maîtriser complètement et d'être en état de le réaliser à n'importe quelle vitesse.



Le *staccato* se fait en poussant dans la moitié supérieure, sans sortir de cette partie de l'archet, même si l'on a trente-deux notes à jouer ou plus. Il faut donc s'habituer dès le début à utiliser le moins d'archet possible, à savoir uniquement ce qui est absolument nécessaire pour une bonne émission des notes. Le déplacement de l'archet se fait avec le poignet seul, sans mouvement ni de l'avant- ni de l'arrière-bras. Chaque note reçoit une pression de l'index droit qui met en contact avec la corde toute la largeur de la mèche. Pour séparer les notes l'archet se soulève légèrement après chaque coup, mais pas au point que le bord de la mèche n'aille s'élever au-dessus de la corde.

La beauté du *staccato* consiste principalement dans une séparation régulière, distincte et tranchante des sons, très strictement en mesure.

Il faut le travailler très lentement au début, et ne monter que peu à peu le tempo, une fois qu'il est bien distinct et strictement en mesure.

Dans le n°22, on utilise des coups d'archet très courts ; dans les 5 numéros suivants, le tiers de l'archet, et dans les deux derniers, la moitié de l'archet. La longueur du *tiré* se règle sur le nombre de notes *staccato* à prendre en poussant. Elle doit donc être la plus courte possible dans le n°23, puisqu'il y a cinq notes à jouer en tirant et trois seulement en poussant, mais longue dans le n°27, puisqu'il y a deux notes en tirant pour six en poussant.



Cet exercice commence en levée, il faut donc, selon la règle, démarrer en poussant. Lorsque cette règle souffre une exception, on l'indique par le mot *tiré*.

Pour le *détaché* du n°1, on rappelle à nouveau que toutes les notes doivent être de force égale, et que renforcer toujours la première de chaque groupe de trois est une mauvaise manière de les exécuter, bien qu'elle soit répandue.

Pour les n°2 et 3, voir les explications des formules correspondantes (n°2 et 15) de l'exercice précédent.

Au n°4, on doit prendre aussi peu d'archet que possible pour les trois notes liées en poussant, afin de ne pas trop s'éloigner de la pointe de l'archet.

Même consigne dans le n°5 pour les deux notes liées, puisqu'il faut aussi, dans cette formule, rester à la même place d'archet, près de la pointe. La première note est détachée de façon incisive.

De même, dans le n°6, les trois notes de levée sont prises dans un coup d'archet court, puis on utilise exactement la même longueur en tirant sur la note isolée qui porte un >.

Dans le n°7, on prend la moitié de l'archet pour les notes liées ; les deux notes courtes détachées viennent donc alternativement au milieu et à la pointe.

Dans le n°8, on prend tout l'archet sur les notes liées, les notes détachées se trouvent donc une fois près du talon, une fois près de la pointe.

Pour les n°9 et 10, l'élève gardera en mémoire ce qui a été dit dans l'exercice précédent à propos du *staccato*.



le premier à l'utiliser, soit, plus vraisemblablement, parce qu'il l'exécutait d'une manière particulièrement belle, qui faisait beaucoup d'effet. Des deux notes séparées dans un même coup d'archet, la première est jouée très courte et faible, tandis que la deuxième est renforcée le plus possible par un coup d'archet plus long et une vive pression.

La formule n°5 s'appelle, dans l'école française de violon, le *martelé*^h. Elle consiste en une attaque incisive des notes dans la partie supérieure de l'archet. Le coup d'archet ne doit cependant pas être trop court, sans quoi le son serait sec et rude. La séparation entre les notes :



est obtenue en laissant l'archet immobile sur la corde pendant un instant après chaque note, ce qui permet d'empêcher instantanément la vibration de la corde que l'on vient d'attaquer fortement. Le mot *segue* (en suivant) signifie que la figure initiale, ou, comme ici, le type de coup d'archet indiqué dans la première mesure doit être poursuivi à l'identique dans les mesures suivantes.

La formule n°6 est très semblable à celle du n°4, et s'exécute de la même manière. Toutefois l'effet est différent, puisque c'est ici le temps faible qui est renforcé, et non le temps fort.

Le type de coup d'archet des n°7 et 8 pourrait s'appeler, de manière analogue au *martelé* (*gehämmerten*), le *fouetté*ⁱ (*gepeitschte*), car sur la note qui porte un >, la corde est, d'une certaine manière, fouettée avec l'archet. En effet, on soulève l'archet au-dessus de la corde et on le jette vivement sur celle-ci en poussant, tout près de la pointe, afin que la baguette ne se mette pas à trembler. Après ce coup, on le pousse tranquillement environ trois pouces plus loin, puis on le ramène à sa place sur la seconde note, sur la même longueur d'archet. Dans le n°7, la troisième note de chaque mesure est ainsi fouettée, et dans le n°8, la première et la troisième note de chaque mesure. La difficulté de ce type de coup d'archet est principalement d'arriver à soulever l'archet à la même hauteur sur chaque coup et que les coups d'archet soient tous de la même longueur. S'il est bien fait, il produit un effet surprenant.

Dans le n°9, sur quatre notes dans un même coup d'archet, trois sont liées et la dernière est attaquée de manière puissante et incisive. Pour cette dernière note seule, on utilise autant d'archet que pour les trois premières ensemble.

Le n°10 est exécuté de la même manière. La seule différence avec la formule précédente est que les notes qui étaient liées sont cette fois jouées *staccato*, alternativement en tirant et en poussant.

Les deux dernières parties de l'exercice sont prises dans un tempo plus rapide.

Le n°11 se joue avec un demi-archet, le n°12, avec un tiers d'archet, et le n°13, avec des coups d'archet encore plus courts.

Avec le n°14, l'élève fait la connaissance d'une formule de coup d'archet encore nouvelle, que l'on appelle, par commodité, « coup d'archet de Kreutzer », parce qu'on la rencontre d'abord dans les compositions de ce célèbre violoniste. Il y a deux notes dans chaque coup d'archet : les deux premières sont détachées, les deux suivantes liées. La seconde des deux qui sont détachées est fortement renforcée par un coup d'archet plus long et une forte pression.

Toutes ces formules de coup d'archet doivent être travaillées par l'élève avec application et persévérance, d'abord une par une et lentement, puis peu à peu plus vite et en les enchaînant, jusqu'à ce qu'il les ait assimilées complètement. Ensuite seulement on peut passer au chapitre suivant.

Chapitre XII

Des doubles-cordes, des accords brisés, et de l'arpège

Le violon possède aussi, par rapport aux instruments à vent, l'avantage de pouvoir produire deux sons, ou même trois ou quatre, soit ensemble, soit dans une succession si rapide qu'ils sonnent presque ensemble. Dans le premier cas, on dit que l'on joue en **doubles-cordes**, dans le second, en **accords brisés**. Si l'on peut distinguer clairement les sons isolés, on parle de jeu en **arpèges**.

La difficulté principale de ces doigtés à deux, trois ou quatre notes est la pureté de l'intonation. Le maître doit donc faire preuve d'une sévérité et d'une inflexibilité particulière concernant la justesse lors des premiers essais de doubles cordes de l'élève, d'autant plus qu'ici, la difficulté pour les doigts et pour l'oreille étant démultipliée, si on les laisse aller un seul instant, par complaisance ou indiscipline, on ne pourra presque plus rien espérer par la suite en matière d'amélioration de l'intonation. De plus, les violonistes qui jouent juste les sons simples, mais insupportablement faux, sans l'entendre, les doubles cordes, ne sont pas un phénomène rare. Jouer juste des doubles, triples, ou quadruples notes n'est pas difficile seulement parce que l'oreille et les doigts ont à trouver la juste place pour plusieurs sons en même temps, mais aussi parce qu'il faut changer souvent de position, et tantôt étendre les doigts de manière inhabituelle, tantôt les rapprocher tout près les uns des autres.

Une deuxième difficulté des doubles-cordes est l'égalité de puissance des deux notes dans tous les degrés du *forte* et du *piano*. On l'obtient si l'archet est posé sur les deux cordes avec le même poids et qu'il les met en vibration avec la même force.

De plus, il est difficile d'enchaîner les doubles-cordes l'une à l'autre sans que l'on perçoive d'interruption. Il faut que le changement de position et de « prise » des doigts réussisse promptement et sûrement, sans que l'on ait à tâtonner.

Tout ce qui a été dit précédemment sur la division de l'archet et sur sa conduite en général, doit être appliqué, ici aussi, avec le plus grand soin.

L'indication de tempo pour l'exercice suivant est liée au mot *maestoso* (majestueux). Celui-ci renvoie aussi bien au tempo qu'à la manière d'exécuter. Celle-ci doit être solennelle et digne, celui-là, plus lent qu'un *Andante* habituel.

N° 55. *Andante maestoso.* ♩ 65

The musical score for exercise N° 55 is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It is marked *Andante maestoso* with a tempo of 65. The score is divided into two systems. The first system consists of a treble and bass staff. The second system consists of a grand staff (treble, middle, and bass staves). The music features various bowing techniques indicated by 'tiré' (drawn) and 'poussé' (pushed), and dynamic markings including *p* (piano), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). The piece concludes with a *morendo* (dying away) instruction.

Si l'élève parvient à jouer sans faute la partie supérieure de l'exercice qui précède, le maître peut intervertir avec lui, et le laisser essayer la partie inférieure, car celle-ci propose des difficultés de doigté nouvelles, qui sont propres à pousser plus loin la formation de l'oreille et de la main de l'élève.

Il en va de même de l'exercice suivant.

Larghetto est le diminutif de *Largo* (lent, lourd, étiré), et signifie donc littéralement un petit *Largo*. Proposons donc, en vertu de cette indication, un mouvement un peu moins lent que celui d'un *Largo*.

N° 56. *Larghetto.* 76 //

The musical score for exercise N° 56 is written for piano and bass. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo marking is *Larghetto*, with a metronome marking of 76. The score is divided into four systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. The second system continues with piano and forte dynamics. The third system includes a decrescendo (*dimin.*) leading to a piano (*p*) dynamic. The fourth system features a decrescendo (*dimin.*) leading to a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of four systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation is written in a style typical of 19th-century musical manuscripts.

The first system features a treble and bass staff. The treble staff has a series of chords and single notes, with fingerings indicated by numbers 1-5. The bass staff has a similar pattern. Dynamic markings include *dimin.* and *p*. A *tire* marking is present above the treble staff.

The second system continues the musical piece. The treble staff has a series of chords and single notes, with fingerings indicated by numbers 1-5. The bass staff has a similar pattern. Dynamic markings include *fz* and *p*.

The third system continues the musical piece. The treble staff has a series of chords and single notes, with fingerings indicated by numbers 1-5. The bass staff has a similar pattern. Dynamic markings include *pp*, *fz*, *p*, *fz*, and *fz*.

The fourth system concludes the piece. The treble staff has a series of chords and single notes, with fingerings indicated by numbers 1-5. The bass staff has a similar pattern. Dynamic markings include *p*, *fz*, *f*, *dimin.*, and *p*.

Dans l'exercice suivant, le *Rondo* (qui est un morceau de musique gai et plaisant, dont le thème ou la phrase initiale réapparaît à plusieurs reprises), on aborde des doubles-cordes difficiles.

Comme les doigtés, coups d'archet et nuances sont indiqués avec la plus grande précision, je rappelle seulement encore une fois qu'il faut s'y tenir de la manière la plus stricte, et veiller avant tout à ne pas négliger l'intonation.

Rondo.

Allegretto. ♩ 88.

N° 57.

P grazioso.

Handwritten musical score for "The Swan" by Charles-Louis Hanon, Op. 24, No. 1. The score is in G major, 2/4 time, and consists of five systems of piano and right-hand staves. The piece features a variety of technical exercises including scales, arpeggios, and chords. Dynamics include *p*, *mf*, *f*, and *cresc.* markings. The score ends with a double bar line.

This page of musical notation is for a guitar piece, likely in a minor key. It consists of eight systems of music, each with a treble and bass staff. The notation is highly technical, featuring numerous triplets, sixteenth-note runs, and complex fingerings indicated by numbers 1-5 and 0 (open string). Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), *dimin.* (diminuendo), *poussé.* (accent), *tiré.* (pull-off), and *cresc.* (crescendo). The piece concludes with a final *f* (forte) marking.

This page of musical notation consists of eight systems of staves, each containing a grand staff (treble and bass clef). The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical elements such as dynamics, articulation, and fingerings.

The first system begins with a *dimin.* (diminuendo) marking and a *p* (piano) dynamic. The second system continues with a *p* dynamic. The third system features a *cresc.* (crescendo) marking and a *f* (forte) dynamic. The fourth system includes a *dimin.* marking and a *p* dynamic. The fifth system features a *cresc.* marking and a *f* dynamic. The sixth system includes a *dimin.* marking and a *p* dynamic. The seventh system features a *cresc.* marking and a *f* dynamic. The eighth system includes a *dimin.* marking and a *p* dynamic.

The notation also includes various articulation marks such as slurs, ties, and accents. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The music is written in a style typical of 19th-century piano literature.

This page of musical notation consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a forte (*f*) dynamic and includes the instruction *tiré* (drawn out) with a fermata. The third system includes *tiré*, *p*, *f*, and *poussé* (pushed) with a crescendo (*cresc.*) marking. The fourth system starts with *tiré* and a fortissimo (*ff*) dynamic. The fifth system begins with a forte (*f*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The notation is complex, with many beamed notes and slurs, indicating a technically demanding piece.



L'exercice suivant est un *Menuetto*, pièce de danse sérieuse et solennelle, mais gracieuse, qui consiste en deux parties plus un *Trio*, à la suite duquel on rejoue le *Menuetto da capo*, c'est-à-dire du début. L'appellation *Trio*, pour les deux dernières parties vient des temps plus anciens, où il était d'usage d'écrire cette partie à trois voix, ou pour trois instruments obligés. Le *Trio* est habituellement écrit dans une tonalité, majeure ou mineure, apparentée au ton principal.

Dans les symphonies et les quatuors, le second ou le troisième mouvement est habituellement un *Menuetto*. Mais de nos jours on s'est tellement éloigné, dans ces mouvements, du caractère d'origine du *Menuetto*, qu'on les appelle dans ce cas, plus justement, *Scherzo*.

Sur les accords à quatre sons de la première mesure, on pose l'archet solidement sur les deux cordes graves, tout près du talon, puis, avec une forte pression, on tire le son en passant sur les deux cordes aiguës et l'on continue tranquillement jusqu'à la pointe. Bien que les deux notes graves soient écrites comme des noires, l'archet ne doit pas s'y attarder : leur durée doit être au maximum d'une double-croche.

La seconde mesure est jouée comme la première, mais en poussant, et la troisième à nouveau en tirant.

De même, les quatre premières mesures de la seconde partie sont prises alternativement en tirant et en poussant. En revanche, les accords en noires, à la cinquième mesure et aux suivantes, sont tous joués en tirant, en remplaçant chaque fois l'archet tout près du talon. On tire le son au moyen d'une forte pression de l'archet, la mèche étant à plat et les accords le plus possible plaqués. Toutefois les coups d'archet ne doivent pas être courts, sans quoi les accords sonneraient durs et secs.

Dans les doubles-cordes en octaves du *Trio*, il faut séparer distinctement les notes. Les doigts doivent donc rester sur chaque note aussi longtemps que possible, puis se déplacer très vivement vers la note suivante.

Nº 58.
Menuetto.

♩ 152 „

f

cresc. *f*

ff

p *tiré.*



L'exercice suivant consiste en arpèges sur trois cordes. Une fois que l'élève a bien assimilé les doigtés, il doit travailler les huit formules différentes de coups d'archet. Il faut alors veiller 1) principalement à la pureté de l'intonation 2) à avoir une conduite d'archet légère et habile, où tous les mouvements ne viennent que du bras droit, le reste du corps demeurant relaxé 3) à répartir également les notes dans le temps 4) à suivre exactement toutes les nuances de *piano* et de *forte* indiquées dans les différentes formules.

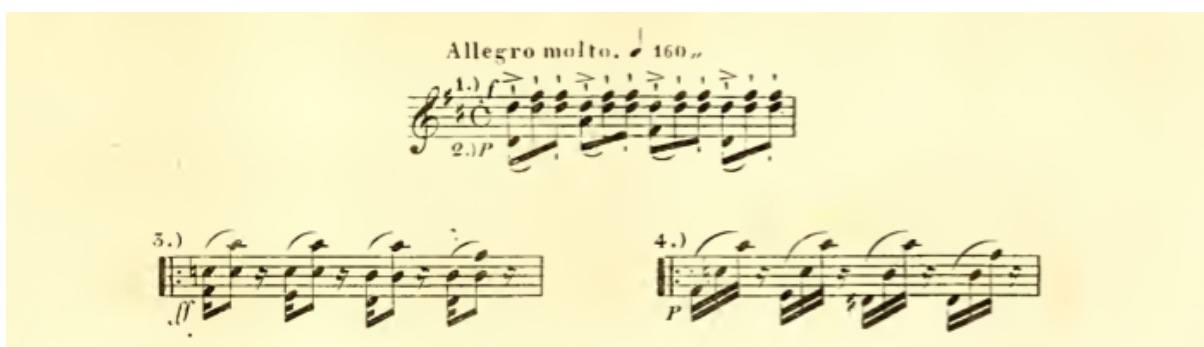
Allegro, $\text{♩} = 108$

N° 59.

Lorsqu'il a bien travaillé les huit formules précédentes, l'élève doit recommencer l'exercice *Più moderato* (c'est-à-dire à un tempo plus modéré) en sextolets, avec les trois formules de coups d'archet qui suivent :



Une fois ceci également bien travaillé, on reprend l'exercice pour la troisième fois *Allegro molto* (très vif) en triolets avec les quatre formules suivantes. Notons que la 3^{ème} formule se joue fort, tout en tirant près du talon, tandis que la 4^{ème} se joue à la pointe de l'archet, alternativement en tirant et en poussant.



Suivent à présent des arpèges sur quatre cordes, avec dix formules de coups d'archet différentes. Comme les quatre notes qui forment chaque arpège ne sont pas toujours dans la même position (comme par exemple au tout début de la 2^{ème} mesure, où les deux premières notes appartiennent à la seconde position, les deux suivantes à la troisième), une intonation pure est doublement difficile à obtenir. L'élève jouera donc d'abord cet exercice très lentement pour familiariser l'oreille avec les accords et les doigts avec les positions inhabituelles. Ceci fait, il travaillera les nouvelles formules en se référant aux règles données dans l'exercice précédent.

Andante ♩ 65 ..

N^o 60.

1.) *p*

2.) *poussé*

3.) *f*

4.) *f*

5.) *f*



*) On aurait pu facilement ajouter d'autres formules de coup d'archet pour les arpèges qui précèdent, de même que pour les exercices 52, 53 et 54. Mais on s'est volontairement limité à celles-ci, qui sont les plus commodes et celles qui font le plus d'effet, car un trop grand nombre fatiguerait l'élève et l'empêcherait peut-être de travailler celles-ci avec persévérance et précision. Par ailleurs, il s'en trouve déjà davantage ici qu'il n'en rencontrera dans la pratique.

Chapitre XIII

Des ornements ou agréments

Ils servent à animer la mélodie et à la rendre plus expressive.

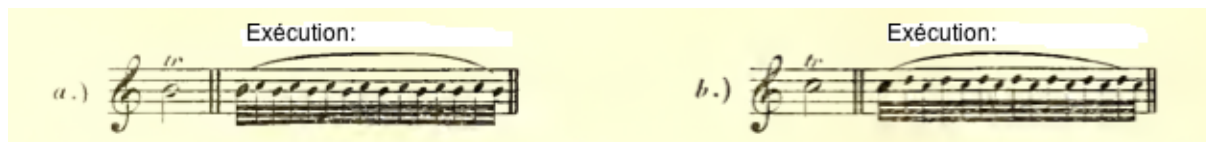
Autrefois il était d'usage que les compositeurs mettent par écrit la mélodie sous sa forme la plus simple, laissant à l'instrumentiste ou au chanteur le soin de l'agrémenter. Il se forma donc peu à peu une quantité d'ornements permanents, pour lesquels on trouva des noms et qui s'enseignaient d'un musicien à un autre. Mais comme les successeurs voulaient toujours supplanter leurs devanciers en matière d'ornementation, et ajouter de nouvelles trouvailles, il en résulta un tel arbitraire dans l'agrémentation, et de ce fait un tel mauvais goût, que les compositeurs jugèrent plus sage d'écrire eux-mêmes les agréments nécessaires, d'abord par de petites notes dont la division rythmique était laissée au choix du joueur, puis plus tard par de grosses notes écrites précisément en mesure.

De tous les ornements anciens²⁰, seuls les suivants sont donc restés en usage, les uns désignés par des signes, les autres écrits en petites notes.

A la première catégorie appartiennent : 1) le trille (tr.), 2) le *Pralltriller* ou *Schneller* (✚), 3) le doublé [*Doppelschlag*] ou mordant [*Mordent*] (∞ ou ~).

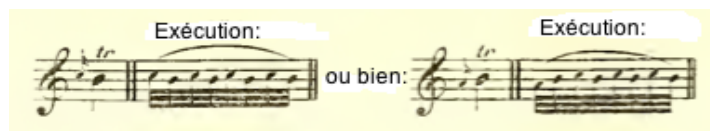
A la seconde 1) le port de voix long [*lange Vorschlag*], 2) le port de voix court [*kurze Vorschlag*], ainsi que d'autres qui ne portent pas de nom spécifique.

Le trille [*Triller*] est la répétition régulière et multiple de deux notes conjointes, à savoir celle sur laquelle est placé le signe du trille et celle qui est placée une seconde mineure (a) ou majeure (b) au-dessus.



La durée du trille est déterminée par la valeur de la note, le nombre de battements par la vitesse, plus ou moins grande, avec laquelle on l'exécute.

Tout trille doit, selon la règle, commencer et s'achever par la note principale, c'est-à-dire celle qui est écrite²¹. Si l'on doit commencer par la note auxiliaire ou par la note inférieure, alors il faut que ce soit expressément indiqué, par exemple :



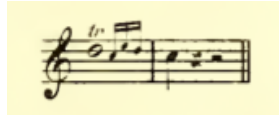
²⁰ Si l'on veut connaître ces ornements anciens et leurs appellations, pour servir à l'exécution des compositions de cette époque, on trouvera les informations nécessaires dans la méthode de violon de Leopold Mozart, dont la première édition est parue en 1756.

²¹ C'est J. N. Hummel qui a, le premier, établi cette règle dans sa méthode de clavier, la justifiant par des raisons de fond. [cf. *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte Spiel*, Vienne, 1827, 3^{ème} partie, 1^{ère} section, chapitre 2, §3, page 394. (N.D.T.)],

Le trille est terminé et relié à la note suivante par une terminaison [*Nachschlag*], qui se compose de la note immédiatement inférieure et de la note principale :



Dans les cadences ou les trilles de fin on fait aussi volontiers la terminaison suivante :



D'ordinaire la terminaison est écrite sous la forme de deux petites notes (du moins dans les compositions les plus récentes). Lorsque ce n'est pas le cas, le joueur doit l'ajouter. Toutefois, il existe aussi des trilles qui, en raison de leur brièveté ou de ce qui les suit, n'autorisent pas de terminaison.

Pour le violoniste, le trille est le plus difficile de tous les ornements. Comme pour le *staccato*, il faut pour bien l'apprendre une aptitude innée. Mais un exercice adapté est d'un plus grand secours que pour ce dernier.

Avant tout, le trille doit être pur d'intonation. L'élève surveillera donc constamment si la note auxiliaire qui doit frapper le trille est à une distance d'un ton ou d'un demi-ton de la note principale, et s'efforcera de trouver à chaque battement une justesse toujours parfaite de cet intervalle.

C'est un défaut courant, même pour des violonistes qui jouent juste par ailleurs, de frapper trop haut le trille au demi-ton, et de trop s'éloigner de la note principale avec le doigt qui trille, en particulier vers la fin du trille. Et il n'est pas rare d'entendre, notamment dans les positions élevées, là où les notes sont proches les unes des autres, des trilles au ton trop hauts, c'est-à-dire frappés avec une tierce mineure, voire majeure, au lieu d'une seconde, chose insupportable pour une oreille éduquée. La première chose à laquelle l'élève doit s'appliquer pour le trille est donc l'intonation.

Ensuite il doit s'efforcer de rendre les battements uniformes, de sorte qu'aucun des deux sons qui forment le trille ne prédomine sur l'autre.

Puis il doit s'habituer dès le début, pour acquérir un trille brillant, à soulever bien haut le doigt qui trille, à savoir jusqu'à la première jointure de celui qui reste posé, et à le faire retomber avec force. S'efforçant prématurément, dès les premiers essais, d'avoir un trille rapide, la plupart des débutants négligent cela ; la conséquence habituelle en est que dans les trilles longs leur doigt reste collé à la corde, comme paralysé, et qu'ils ne peuvent jamais revenir à un trille sain et énergique.

L'élève se gardera aussi de vouloir obtenir un trille rapide et énergique par un effort excessif ou une tension artificielle du tendon, car la liberté de mouvement du doigt qui trille en serait encore davantage entravée, et il se fatiguerait d'autant plus vite. De plus il évitera que le doigt qui trille ne reste comme collé au doigt qui reste posé, et donnera donc à ce dernier une position qui permette au premier de se mouvoir sans entrave.

Il faut exercer avec assiduité tous les doigts au trille, mais par dessus tout le petit doigt, qui est plus court et plus faible que les autres, et donc moins habile au trille. Car bien qu'un exercice constant ne lui permette pas d'égaliser le deuxième ou le troisième et en énergie et en vitesse (raison pour laquelle, sur les trilles longs et rapides, il vaut mieux prendre plutôt l'un de ces

deux-là, en changeant de position), il ne faut pas pour autant négliger son développement. En effet, dans les doubles-trilles, et dans bien des chaînes de trilles, il est absolument inévitable. Le premier doigt lui-même, que l'on n'utilise jamais dans les trilles simples puisqu'on ne trille pas sur les cordes à vide, ne peut être évité dans certains doubles-trilles.

En ce qui concerne la vitesse de battement du trille, les règles générales suivantes s'appliquent. Dans l'*Allegro*, et de manière générale dans les pièces ayant un caractère plein de feu, le trille doit être plus rapide et énergique que dans l'*Adagio* et les mélodies douces et pleines de sentiment. Dans tous les trilles de cadence, c'est-à-dire ceux qui terminent une phrase (voir les mesures 11 et 25 de l'exercice suivant), les battements doivent avoir une vitesse égale du début à la fin du trille. Dans l'*Adagio* en revanche, et dans les trilles qui servent à orner le chant, il est souvent d'un bon effet de commencer le trille très lentement et d'augmenter peu à peu la vitesse. Ceci se combine aussi bien avec un *crescendo* qu'avec un *decrescendo*. En revanche, un trille ne peut jamais commencer vite et finir lentement.

Les battements d'un trille au demi-ton doivent, de manière générale, être un peu plus lents que ceux d'un trille au ton, car l'oreille ne peut percevoir l'alternance rapide avec un intervalle proche aussi facilement qu'avec un intervalle plus éloigné. De même, les trilles sur les cordes graves ne peuvent être battus aussi vite que ceux sur les cordes aiguës, car les sons graves ont des vibrations plus lentes que les sons aigus.

Les notes de la terminaison doivent avoir la même vitesse que celles du trille lui-même ; mais on doit toujours les entendre distinctement, même dans les trilles les plus courts.

Chaque trille, terminaison comprise, doit remplir toute la valeur de la note qui le porte. C'est donc un grand défaut que de terminer le trille trop tôt et de laisser un espace avant la note suivante.

Lorsque l'élève a bien noté tout ce qui vient d'être dit, il peut commencer l'exercice suivant.

The image shows a musical score for exercise N° 61, marked 'Andante. 65'' (65 beats per minute). The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). It consists of 12 measures. Measures 1 through 4 are marked with a piano (*p*) dynamic. Measures 5 through 8 are marked with a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. Measures 9 through 12 are marked with a decrescendo (*dimin.*). The exercise features various trills (marked 'tr') and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C).

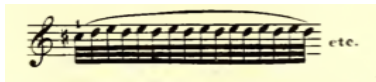
Les six premiers trilles sont tous au demi-ton. Le doigt qui trille doit donc toujours tomber tout près de celui qui reste posé.

On exécute ainsi la première mesure :



Le sixième trille, sur *ré dièse*, est frappé avec le petit doigt. L'élève s'efforcera de le faire aussi rapide, aussi distinct et aussi énergique que les autres. Comme il n'y parviendra pas d'emblée, il y consacrera une étude particulière.

A la mesure 7 commence un trille au ton en seconde position, dont la note de départ est écrite. On l'exécute donc ainsi :



L'élève s'efforcera de jouer toujours la note auxiliaire, *mi*, parfaitement juste. Comme le trille est trop long pour être fait en un seul coup d'archet, on change sur chaque barre de mesure. Afin que ce changement puisse être absolument imperceptible pour l'oreille, il faut observer les points suivants : 1) le trille, au moment du changement d'archet, poursuit ses battements de manière ininterrompue et régulière, dans la même vitesse que précédemment ; 2) le nouveau coup d'archet commence sans retard, avec la même force que la fin du précédent ; 3) le changement a lieu sur la note principale, ici donc sur le *ré*.

A la troisième mesure de ce trille, le deuxième doigt se déplace sur le *ré dièse*, sans que les battements du troisième doigt n'en soient affectés, ni accélérés, ni retardés. Ceci pose habituellement de grandes difficultés au débutant et doit donc être travaillé avec persévérance. Comme avec ce déplacement sur *ré dièse*, le trille qui était précédemment au ton passe au demi-ton, il faut veiller à ce que la note auxiliaire *mi* reste constamment juste.

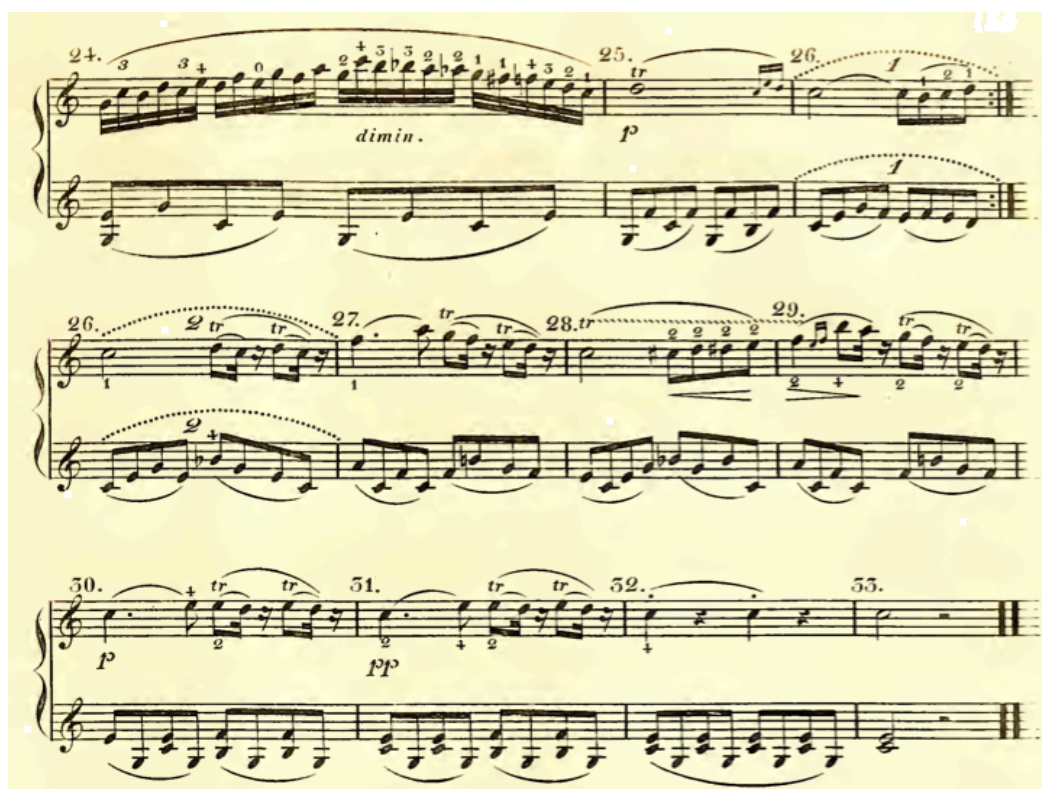


La seconde partie de l'exercice commence par une chaîne de trilles ; c'est ainsi en effet que l'on nomme la succession de plusieurs trilles qui s'enchaînent les uns aux autres sans note intermédiaire. Habituellement, dans ce cas, seul le dernier trille porte une terminaison ; mais si les trilles sont longs comme ici, on donne aussi volontiers une terminaison à chacun. Dans

les trilles plus courts en revanche, comme aux mesures 22 et 28, il vaut mieux s'en abstenir. Chaque trille, dans une chaîne, commence par la note principale, que celui qui le précède porte ou non une terminaison.

Avant le quatrième signe de trille de cette chaîne, on trouve un bémol. Ceci indique que la note auxiliaire ne doit pas être un *si bécarré*, mais un *si bémol*, et que le trille est donc au ton. De même le dièse avant le signe de trille de la mesure 16 transforme la note auxiliaire en *sol dièse* et le trille est donc au ton. La terminaison de ce dernier trille est écrite en grosses notes et ne doit donc pas être jouée plus vite que des doubles-croches. La règle selon laquelle la terminaison doit avoir la même vitesse que les battements du trille ne s'applique donc pas ici.

Dans les trilles sans terminaison de la chaîne de trilles de la mesure 22, le doigt qui trille ne doit être ni perturbé ni ralenti dans la régularité de ses battements par le déplacement de la main.



Les trilles qui commencent à la mesure 26 font partie de ceux qui ne souffrent pas de terminaison. Pendant le silence, il faut laisser l'archet sur la corde sans le soulever.

Dans la chaîne de trille de la mesure 28, qui progresse par demi-tons, on portera une attention particulière à l'intonation des notes auxiliaires, et l'on s'efforcera de maintenir le doigt qui trille dans une vitesse de battement régulière, aussi fréquents et rapides que soient par ailleurs les déplacements de la main.

Du reste, cette dernière suite de trilles est très difficile et doit donc être travaillée longuement et avec persévérance.

L'exercice n°62 (*Alla Polacca*, c'est-à-dire à la manière de la danse nationale polonaise) est conçu pour faire travailler à l'élève les trilles courts sans terminaisons. La note trillée étant courte, on ne peut faire plus de deux, ou au maximum trois battements, qui doivent cependant être énergiques et distincts.



Dès le départ, l'élève doit s'habituer à ne pas rester sur la note trillée plus longtemps que sa valeur ne l'indique ; car l'élégance et la beauté de ce trille réside justement dans le fait qu'il est jeté avec légèreté dans la mélodie sans que sa division rythmique n'en soit perturbée. On exécute ainsi le premier de ces trilles :



On trouve à la mesure 11 le deuxième ornement de la liste donnée plus haut, le *Schneller* ou *Pralltriller*. C'est un trille à un seul battement qui s'exécute ainsi :



Il faut que le doigt frappe énergiquement en tombant d'une certaine hauteur.

Aux mesures 15 et suivantes, on voit quatre trilles dont la note auxiliaire est rehaussée ; à la mesure 22 un trille dont la note auxiliaire est abaissée au moyen du bécarré placé en haut, à côté du signe de trille.

Musical score for a piano piece, measures 1-16. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a complex right-hand melody with many trills and triplets, and a simpler left-hand accompaniment. Performance markings include *poussé.*, *tiré.*, *dimin.*, and *p*.

Trio.

Musical score for a Trio section, measures 17-24. The score is in G major and 3/4 time. The right hand continues with trills and triplets, while the left hand has a more active, rhythmic accompaniment. Performance markings include *f* and *tiré.*.

A l'avant-dernière mesure du *Trio* on trouve une chaîne de cinq *Pralltriller*, que l'on exécute de la manière indiquée plus haut.



Ce que nous avons dit plus haut sur le trille simple est également valable pour le double-trille. Mais il faut y ajouter ceci : dans le double-trille, les battements des deux doigts qui trillent doivent être absolument égaux. L'élève ne doit pas laisser le deuxième doigt battre plus vite

que le petit doigt ; il doit donc régler les battements du deuxième doigt sur ceux du petit doigt. Il ne doit pas chercher à battre un double-trille rapide avant que le petit doigt n'ait acquis assez de force et de rapidité pour rester dans la cadence de battue du deuxième doigt. Comme, dans les doubles-trilles, il faut souvent battre l'un au ton, l'autre au demi-ton (par exemple mesure 3 de l'exercice), il faut avoir une attention particulière à la juste intonation des doigts qui trillent. La terminaison, pour pouvoir rester à deux voix, doit très souvent être faite dans une autre position que le trille lui-même (voir mesures 2 et 4 de l'exercice). Le déplacement de la main en arrière doit donc être le plus rapide possible, afin que la terminaison s'enchaîne sans délai au battement du trille, à la même vitesse que celui-ci.

Mesure 5, là où commencent les trilles dans les doubles-cordes, l'élève doit s'appliquer à ce que la note tenue continue à sonner tranquillement pendant le trille, et ne souffre aucune interruption du fait de ce dernier. Pour le reste ce qui a été dit plus haut au sujet des trilles courts simples reste valable, à la seule différence que ceux-ci étant plus longs, on peut faire plus de battements (trois, ou même quatre). Le second et le quatrième de ces trilles ne peuvent être battus qu'avec le petit doigt, d'où la nécessité de les travailler sérieusement.

A la mesure 9 commence le trille le plus difficile de tous, le trille avec une voix d'accompagnement. Il faut surmonter ici une double difficulté : ni les battements du doigt qui trille, ni le déroulement du coup d'archet ne doivent être entravés ou perturbés par l'insertion de la voix d'accompagnement. Afin que le deuxième doigt puisse attraper le *do* de la voix d'accompagnement sans qu'il faille soulever le *sol* trillé, il faut le placer dès le départ sur le *sol* de manière à ce qu'il touche presque la corde de *la*, et qu'il puisse la recouvrir également en faisant un tout petit mouvement dans sa direction. Pendant le silence de la voix d'accompagnement, l'archet ne doit s'éloigner que très peu de la corde de *la*, afin qu'il puisse

la toucher de nouveau, sans faire de grand mouvement, dès que l'accompagnement reprend. Le changement d'archet doit toujours avoir lieu pendant le silence de la deuxième voix ; le trille est donc divisé en quatre coups d'archet, dont le premier (*tiré*) dure quatre noires, le second trois noires, le troisième également trois noires, et le dernier deux noires. On a expliqué plus haut comment rendre le changement d'archet imperceptible pour l'oreille. Lorsqu'il est bien fait, le trille accompagné doit sonner comme s'il était joué par deux personnes.



La première mesure de la seconde partie contient un trille en sixtes, où l'on peut faire travailler les premier et troisième doigts en battements égaux. Le *si bécarré* de la voix supérieure doit être pris avec le deuxième doigt, car le premier est utilisé pour triller sur la corde de ré à vide. La terminaison de ce trille renferme deux notes dans la voix supérieure contre une seule dans la seconde voix.

Sur les trilles en octaves de la 6^{ème} mesure [de la seconde partie], on peut exercer les premiers et quatrième doigts à battre à la même vitesse. Le changement d'archet a lieu sur la quatrième noire, le plus imperceptiblement possible.

Dans le trille accompagné de la seconde partie, le deuxième doigt placé sur le *do* doit d'abord s'approcher de la corde de mi, afin de pouvoir prendre le *sol* de l'accompagnement sans déranger le trille, mais ensuite il doit s'approcher de la corde de ré pour pouvoir atteindre le *fa*. Ce trille est lui aussi commencé en tirant et divisé en quatre coups d'archet.

This page of musical notation is for a piano piece, likely in a minor key as indicated by the key signature. It consists of eight systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation is highly detailed, featuring numerous trills (marked 'tr'), slurs, and various dynamic markings such as *p* (piano), *fz* (forzando), *dimin.* (diminuendo), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *p* (piano). Articulation marks like *pizzic.* (pizzicato) and *col'arco.* (col arco) are also present. The piece includes complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The notation is written in a clear, professional style, typical of a printed musical score.



Dans la partie d'accompagnement de l'exercice précédent on trouve à quelques endroits le mot *pizzicato* (abréviation : *pizz.* ou *pizzic.*), qui signifie « pincé ». Ceci indique que les sons doivent être produits non avec l'archet, mais en pinçant les cordes (comme une harpe ou une guitare), jusqu'à ce que la mention *col'arco* (avec l'archet) suspende cette consigne.

Comme le jeu en *pizzicato* est souvent présent à l'orchestre ou en quatuor, je donne ici à l'élève les instructions pour le réaliser.

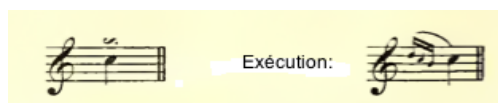
S'il n'y a que quelques notes à jouer en *pizzicato*, et que le *col'arco* suit très rapidement, le violon reste dans sa position ordinaire. L'archet est alors pris à pleine main et tenu solidement à la hausse avec les trois derniers doigts de la main droite. Le bout du pouce est appuyé contre le coin inférieur de la touche, et la corde pincée avec la pointe de l'index.

Mais si le *pizzicato* dure plus longtemps et que le *col'arco* est précédé d'un silence, il est préférable de mettre le violon en position basse, en appuyant le dos contre le côté droit du corps et en le soutenant avec l'arrière-bras droit. L'archet est tenu comme précédemment,

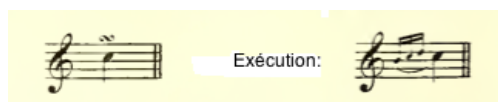
mais c'est l'index, et non le pouce, qui est placé contre la touche (un peu éloigné du coin cependant), et le pouce pince la corde.

Cette méthode doit être préférée à la première pour des séquences plus longues, car le *pizzicato* sonne plus plein et pur avec le pouce qu'avec l'index.

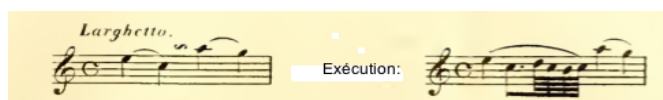
Le troisième ornement de la liste est le doublé [*Doppelschlag*] ou mordant [*Mordent*], qui s'indique lui aussi par un signe, ou plus rarement en toutes notes. Il consiste en trois notes conjointes, dont celle du milieu est la note qui porte le signe. Il démarre tantôt avec la note supérieure, tantôt avec la note inférieure, ce que, dans la période récente, on a commencé à indiquer au joueur grâce à l'orientation du signe, ce qui est tout à fait louable et devrait être universellement imité. Selon ce principe, lorsque le premier crochet du signe est courbé vers le haut, le doublé doit commencer par la note supérieure, par exemple :



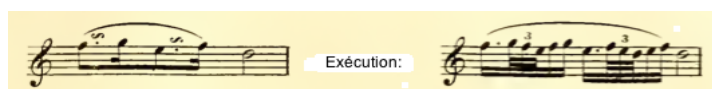
L'orientation contraire indique qu'il commence par la note inférieure :



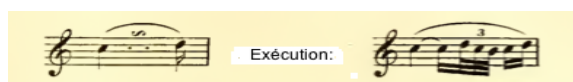
Si le doublé n'est pas placé sur la note mais derrière elle, servant à la relier à la note suivante, alors on y ajoute, comme quatrième note, le son principal répété, et on le fait juste avant la note suivante, au dernier moment. Par exemple :



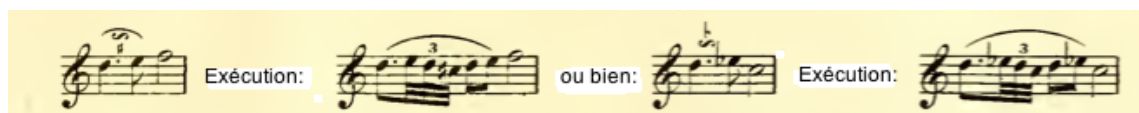
Si le doublé est placé sur un point, sa quatrième note est ce point, que l'on tient ensuite selon sa valeur. Par exemple :



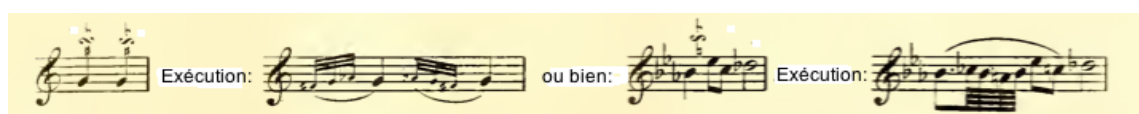
S'il y a deux points, on fait le doublé juste avant le deuxième :



Si l'on trouve un signe d'altération au-dessus ou en-dessous du signe du doublé, il s'applique à la note supérieure ou inférieure de celui-ci. Par exemple :



S'il y a des signes d'altération à la fois en haut et en bas, les deux notes auxiliaires sont altérées suivant les indications :



Le doublé est toujours exécuté avec rapidité, pas seulement dans un tempo vif, mais aussi dans un tempo lent ; cependant, il doit toujours être distinct et uniforme dans ses trois ou quatre notes, aussi bien du point de vue de la vitesse que de la force. L'intonation juste est, ici aussi, la première exigence : il faut donc accorder une attention particulière aux signes d'altération, qu'ils soient inscrits dans la composition ou ajoutés à côté du signe. Il est toujours pris dans le même coup d'archet que la note au-dessus de laquelle, ou après laquelle il se trouve.

Parmi les ornements écrits entièrement en petites notes, ceux qui reviennent le plus souvent sont le port de voix [*Vorschlag*] long et le port de voix court. Dans les compositions récentes, le premier est certes écrit, généralement, en grosses notes, et réparti régulièrement dans la mesure. Mais comme on ne le trouve qu'en petites notes dans les compositions anciennes, et parfois aussi, çà et là, dans les plus modernes, l'élève doit être capable de le comprendre et de l'exécuter. Voici donc les explications.

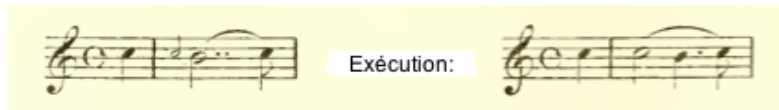
Placé devant une note divisible en deux parties égales, il prend la moitié de sa valeur. Par exemple :

The image shows two musical staves. The top staff is a treble clef with a common time signature (C). It contains a sequence of notes: a half note, a quarter note, an eighth note, a sixteenth note, and a dotted quarter note. Below this, the word "Exécution:" is written. The second staff shows the execution of the same sequence, with the first four notes (half, quarter, eighth, sixteenth) grouped together and marked with a slur, indicating they are played rapidly as a single unit. Below this, the word "ou bien:" is written. The third staff shows an alternative execution where the first four notes are grouped together and marked with a slur, and the dotted quarter note is played separately.

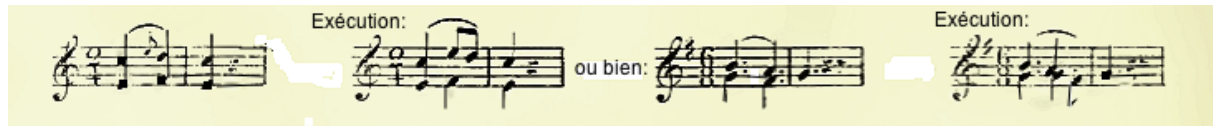
Placé devant une note qui porte un point, il prend la valeur de la note, et celle-ci ne commence que sur le point :

The image shows two musical staves. The top staff is a treble clef with a common time signature (C). It contains a sequence of notes: a half note, a quarter note, an eighth note, a sixteenth note, and a dotted half note. Below this, the word "Exécution:" is written. The second staff shows the execution of the same sequence, with the first four notes (half, quarter, eighth, sixteenth) grouped together and marked with a slur, indicating they are played rapidly as a single unit. Below this, the word "ou bien:" is written. The third staff shows an alternative execution where the first four notes are grouped together and marked with a slur, and the dotted half note is played separately.

S'il y a deux points, le port de voix prend la valeur de la note et celle-ci commence sur le premier point. Par exemple :

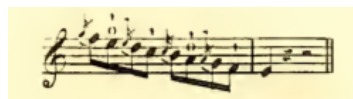


Dans les doubles-cordes, s'il y a un port de voix sur une seule des deux parties, l'autre partie commence en même temps que le port de voix :



Comme cette appoggiature [*Vorhalt*]^j tombe toujours sur la bonne partie de la mesure, elle est plus fortement accentuée que la note sur laquelle elle est placée ; elle est aussi prise systématiquement dans le même coup d'archet, car en tant qu'appoggiature, elle appartient à la note principale et ne trouve sa résolution qu'en elle.

Le port de voix court (qui devrait toujours, pour être distingué du port de voix long, être barré d'un petit trait oblique), ne prend à la note devant laquelle il est placé qu'une partie négligeable de sa valeur. Il est lié avec elle, rapidement et légèrement, dans le même coup d'archet. Par exemple :



L'exercice qui suit est conçu pour exercer l'élève à lire et exécuter les différents doublés, ainsi que les ports de voix longs et courts. S'il a lu attentivement ce qui précède, il saura jouer la plus grande partie de l'exercice sans explication ni instruction supplémentaire. Les endroits où il pourrait encore en avoir besoin sont détaillés en petites notes en bas de chaque page.

N^o 64. *Larghetto.* $\text{♩} = 76$

p *cresc.* *mf* *dimin.*

cresc. *f* *dimin.* *p*

mes. 2 : mes. 3 : mes. 5 : mes. 8 :

mes. 12 :

mes. 13 :

mes. 14 :

mes. 15 :

The musical score consists of six systems of staves. The first system shows a piano introduction with a *pp* dynamic and a *cresc.* leading to a *f* dynamic. The second system features a *p* dynamic and a trill. The third system includes a *f* dynamic and a *dimin.* marking. The fourth system has a *f* dynamic and a *p* dynamic. The fifth system shows a *pp* dynamic and a *morendo.* marking. The sixth system concludes the piece. Below the main notation, there are five small boxes labeled 'mes. 28:', 'mes. 29:', 'mes. 30:', 'mes. 31:', and 'mes. 32:', each containing a short musical phrase.

Les autres ornements encore en usage aujourd'hui sont en grande partie indiqués en grosses notes par les compositeurs modernes, et régulièrement divisés dans la mesure, ce qui permet d'éviter toute méprise. Mais comme il s'en trouve encore ici ou là quelques-uns qui sont écrits en petites notes, et dont le placement rythmique est donc laissé à l'appréciation du joueur, il faut encore rappeler les points suivants au sujet de la manière de les exécuter.

La plupart d'entre eux sont joués très rapidement, de sorte qu'ils prennent à la note devant laquelle ils sont placés, où à laquelle ils sont attachés en tant qu'ornements, la plus petite partie possible de sa valeur. Toutefois, il est souvent difficile de deviner sur quelle note (celle qui précède ou celle qui suit) il faut prélever le temps de l'exécution de l'ornement. Comme

on ne peut établir de règle universellement valable à ce sujet, on a inscrit ci-dessous la manière dont se répartissent dans la mesure les ornements les plus usuels.

This block contains five rows of musical notation, each showing a tempo marking, a standard notation, and its execution. The first two rows are marked 'Andante.' and show ornaments with a dotted line. The third row is 'Allegro moderato.' and shows a triplet ornament. The fourth row is 'Allegro vivace.' and shows a trill ornament. The fifth row is 'Andante.' and shows a more complex ornament with a dotted line. Each row is labeled 'Exécution:' next to the execution notation.

Mais tous les ornements écrits en petites notes ne doivent pas être joués aussi vite que ceux qui précèdent. Ceux qui servent à orner un *Adagio* ou tout autre mouvement lent et chantant doivent être exécutés plus lentement, conformément au caractère de la pièce. Par exemple :

This block shows musical notation for ornaments in 'Adagio' tempo. It includes a main example and several variations labeled 'ou bien:'. Each variation shows a different way to execute the ornament, with some variations including fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a 'tiré' (pull) instruction. The execution is labeled 'Exéc.:'. The tempo 'Adagio.' is written above the first example.

Aux ornements appartiennent aussi le *vibrato* [*Bebung*] (*tremolo*), et le changement de doigt sur une même note.

Lorsqu'un chanteur chante avec une expression passionnée, ou que sa voix atteint la plus grande puissance, on perçoit un tremblement de la voix comparable aux vibrations d'une cloche que l'on a frappée avec force. Le violoniste est capable d'imiter à s'y méprendre ce tremblement, comme il peut imiter bien d'autres propriétés de la voix humaine. Celui-ci consiste en une oscillation de la note jouée, alternativement un peu en-dessous et un peu au-dessus de l'intonation pure, qui est produite par un mouvement de tremblement de la main gauche allant du sillet vers le chevalet. Ce mouvement ne doit cependant pas être trop fort, et l'écart par rapport à la justesse pure doit être pratiquement imperceptible pour l'oreille.

Dans les compositions anciennes, le *vibrato* est parfois indiqué par une suite de points :, ou par le mot *tremolo*. Dans les pièces plus récentes, son utilisation est laissée entièrement à la discrétion de l'interprète. Il doit cependant se garder de l'employer trop souvent ou au mauvais endroit. Les moments où le *vibrato* devient perceptible chez le chanteur, dont nous avons parlé plus haut, servent aussi au violoniste à régler son utilisation. Il ne l'emploiera donc que pour une exécution passionnée et pour mettre fortement en valeur toutes les notes portant un *fz* ou un *>*. Les sons longuement soutenus peuvent aussi être animés et renforcés par le *vibrato*. Si un son de cette nature augmente du *p* au *f*, il est d'un bel effet de commencer

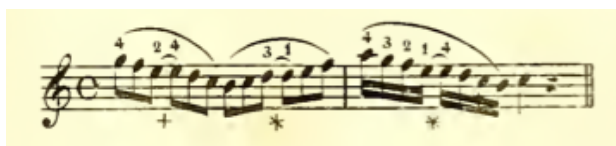
le *vibrato* lentement et d'aller vers des oscillations de plus en plus rapides, en relation avec l'augmentation de la nuance. Sur un son fort qui se perd peu à peu, un *vibrato* qui commence rapidement et ralentit ensuite progressivement fait aussi un bon effet. On peut donc diviser le *vibrato* en quatre espèces :

- 1) le *vibrato* rapide, pour les notes qui doivent être fortement mises en valeur
- 2) le *vibrato* plus lent pour les notes qui doivent être soutenues dans un passage chantant et passionné
- 3) le *vibrato* qui commence lentement puis accélère pour les notes longues soutenues qui augmentent
- 4) le *vibrato* qui commence rapidement puis ralentit pour les notes longues soutenues qui diminuent

Ces deux dernières espèces sont difficiles et réclament beaucoup de travail pour que le passage du tremblement du rapide au lent ou inversement soit vraiment progressif et non soudain.

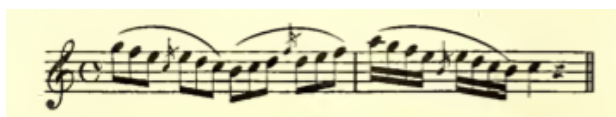
Le changement de doigt sur une même note imite aussi quelque chose qui est du domaine du chant, à savoir la séparation, entre deux notes de même hauteur et chantées dans un seul souffle, produite par la prononciation d'une nouvelle syllabe.

Alors que le violoniste réalise d'ordinaire cette séparation entre deux notes de même hauteur en soulevant l'archet ou en changeant sa direction, ici on l'obtient en continuant tranquillement le même coup d'archet, mais en remplaçant un doigt par un autre. La main se déplace donc en avant ou en arrière, jusqu'à ce que le doigt qui doit remplacer le précédent puisse tomber à sa place. Par exemple :



Ici le deuxième doigt recule d'abord donc du *mi* au *do* (+), afin que le quatrième puisse tomber sur le second *mi* ; puis le troisième doigt avance du *ré* au *fa* (*), afin que le premier puisse prendre sa place. Enfin le premier doigt recule du *mi* au *si* (*), afin que le quatrième puisse tomber sur le second *mi*.

Mais ce déplacement vers la note intermédiaire ne doit pas être entendu, et le passage ne doit en aucune façon être joué de la sorte :



Au contraire, le changement de doigt doit être si rapide que l'oreille perçoive à peine que l'on quitte la première note.

C'est ce qui sera travaillé dans l'exercice suivant, ainsi que le *vibrato*.

Les quatre espèces de *vibrato* sont notées comme suit :

Vibrato rapide: 	Vibrato lent: 	Vibrato accélérant: 
Vibrato ralentissant: 		

Le changement de doigt ne réclame pas d'explication supplémentaire, après ce qui a été dit. Je rappelle seulement que le doigt qui remplace le précédent ne doit pas tomber avant que la main ait pris la position qui lui permet de trouver sa juste place, sans s'étendre ni se recroqueviller.



L'exercice commence par un *staccato* sur un accord brisé, que l'élève n'a pas encore travaillé. On le fait comme dans les gammes, mais on doit encore davantage prendre garde à ce que l'archet ne saute pas.

Les ornements des mesures 4 et 8, écrits en petites notes, sont exécutés de la manière indiquée plus haut : le premier en triples-croches, le second en sextolets de doubles-croches.

Dans la dernière noire de la mesure 14 : , on prend l'avant-dernière note avec le deuxième doigt, car la tierce majeure *sol dièse – mi* sera plus juste et plus confortable à jouer ainsi qu'avec le 3^{ème} doigt. La main reste en deuxième position, sans bouger.

Mesure 13, les deux *ré dièse* sont séparés par le changement de doigt. Le premier commence *p*, avec un *vibrato* lent dont la vitesse s'accélère jusqu'au second *ré dièse*.

This page of musical notation is for a piano piece, likely in the key of D major (indicated by two sharps). It consists of six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical elements:

- System 1:** Features a melody in the right hand with slurs, trills, and a forte (*f*) dynamic. The left hand provides a steady eighth-note accompaniment.
- System 2:** Continues the melodic and accompanimental patterns, with trills and a forte (*f*) dynamic.
- System 3:** Includes a melodic phrase with a trill and a forte (*f*) dynamic, followed by a section marked *p* (piano) with a trill.
- System 4:** Shows a melodic phrase with a trill and a forte (*f*) dynamic, followed by a section marked *p* (piano) with a trill.
- System 5:** Features a melodic phrase with a trill and a forte (*f*) dynamic, followed by a section marked *p* (piano) with a trill.
- System 6:** Includes a melodic phrase with a trill and a forte (*f*) dynamic, followed by a section marked *p* (piano) with a trill.

The notation is detailed, with many slurs, trills, and dynamic markings, indicating a complex and expressive piece.

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'fz', 'dimin.', and 'p'. The fifth system contains a measure numbered '50', which is highlighted by a white box. The text below the page explains that the last four notes of this measure are played in demi-position.

Les quatre dernières notes de la mesure 50 sont jouées en demi-position.

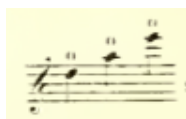


Mesure 60, le changement de doigt se fait en reculant à chaque fois d'une position.

Sur le *si* des mesures 65 et 66, il faut faire, sur la première moitié, un *cresc.* avec un *vibrato* qui s'accélère, et sur la seconde moitié un *dimin.* avec un *vibrato* qui revient à une vitesse lente.

Il faut encore évoquer un ornement, même si ce n'est que pour le rejeter ou mettre en garde contre son usage trop fréquent, que bien des violonistes utilisent souvent : c'est celui qui consiste à tapoter la corde qui vibre par sympathie avec un son soutenu. L'élève aura remarqué que les cordes à vide vibrent par sympathie lorsqu'on frotte avec l'archet sur l'unisson, l'octave ou la quinte. Si l'on touche la corde qui vibre ainsi par sympathie avec un doigt, cette vibration cesse ; si l'on soulève le doigt, elle recommence : cette opération, maintes fois répétée, produit le tapotement contre lequel on a mis en garde. Il devient bien trop aisément une habitude, et trop souvent utilisé, est très déplaisant.

On peut tout au plus l'employer sur les trois notes harmoniques



parce que celles-ci ne peuvent être animées par le *vibrato*. Dans ce cas on produit cet effet en touchant à la corde à vide inférieure voisine.

Dans l'exercice suivant, un *Thema con variazioni*²², on présente encore une fois à l'élève les points qu'il a appris et étudiés séparément dans les chapitres précédents, mais cette fois combinés, et enchaînés selon la manière habituelle des pièces de concert brillantes.

Comme les formules de coups d'archet inhabituelles (enseignés au chapitre XI) sont appliquées ici à des traits nouveaux et difficiles, elles donneront, au début, des difficultés nouvelles à l'élève. Il les surmontera bientôt cependant, par un exercice assidu et intelligent, et en observant exactement les consignes données plus haut et ci-dessous.

Là où, dans les variations, deux formules de coups d'archet sont indiquées, on joue, comme précédemment, d'abord celle qui est écrite au-dessus des notes, puis à la reprise, celle du dessous.

On attire à nouveau l'attention sur la nécessité de suivre de la manière la plus exacte les coups d'archet, les doigtés, les indications de *vibrato* et tous les autres signes d'expression.

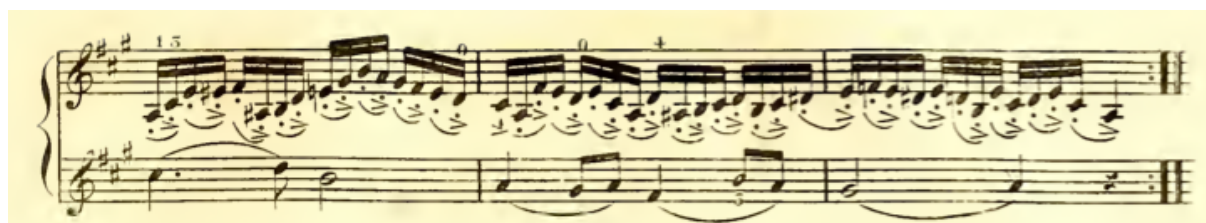


A la première mesure du thème, on place l'archet tout près du talon, puis on le tire jusqu'au milieu pour les deux premières notes ; on fait sur la troisième note un *poussé* court, mais pas dur, puis on utilise pour la dernière note la seconde moitié de l'archet. On procède de même pour le *poussé* de la seconde mesure et pour toutes les autres mesures portant les mêmes indications. Le thème doit être joué *dolce*, caressant et enjôleur.

²² Il s'agit d'une mélodie simple avec des variations, dans lesquelles, à chaque reprise, la mélodie est ornementée et agrémentée de plus en plus richement, mais pas cependant au point que l'on perde complètement la ressemblance avec la mélodie principale.



Dans la variation I, on prend toujours tout l'archet, à l'exception de l'avant-dernière mesure, où les notes liées par trois doivent prendre un tiers d'archet. Dans la seconde formule de coup d'archet il faut bien différencier les notes liées des notes détachées.



A propos des trois formules de coup d'archet de la variation II, il faut relire ce qui a été dit aux n° 4, 5 et 6 de l'exercice 54.



La troisième variation doit être jouée avec légèreté et élégance. Pour le *staccato*, on utilisera, comme toujours, aussi peu d'archet que possible.

Var. IV.

sopra la 4^{ta} e 3^{za}----- loco. poussé. tiré. cresc.

poussé. segue. sopra la 2^{da}

tiré. segue.

sopra la 2^{da} e 3^{za}

Les deux premières mesures de la variation IV sont détachées de manière incisive (*martellé^k*). Les notes liées de la mesure suivante doivent être jouées, comme nous l'avons appris précédemment à propos des passages d'octaves, absolument égales rythmiquement, en restant le temps approprié sur la première note. La formule de coup d'archet de la reprise, pour ces deux premières mesures, se fait mieux dans le *p* que dans le *f*, car on ne peut guère éviter d'entendre le déplacement de la main. Le coup d'archet suivant (dit « de Viotti ») permet en revanche de l'éviter, raison pour laquelle il convient à tous les degrés de force. La première formule de coup d'archet doit être faite avec un mouvement de main vraiment léger. La seconde partie est jouée d'abord avec la formule que nous avons apprise dans l'exercice 54, n°8 ; pour la reprise, qui a dû être écrite développée puisque les notes changent, il faut suivre exactement les doigtés indiqués.

Var. V.

Più lento. $\text{♩} = 104$
Sopra la S^{a}

dol.

p *cresc.* *f* *fz*

dimin. *p* *f* *fz* *fz* *dimin.*

p *cresc.* *f*

dimin. *pp*

La variation V doit être jouée *più lento*, c'est-à-dire plus lentement. Les six premières notes se jouent le plus commodément en demi-position. Pour les sauts de la troisième mesure, l'élève se rappellera ce qui a été dit plus haut au sujet des glissades d'une note à une autre. Dans la glissade descendante du *mi* harmonique aigu au *sol dièse*¹, le petit doigt doit appuyer fermement sur la touche. Nous avons déjà signalé que ces glissades d'une note à l'autre ne doivent en aucun cas avoir l'allure de gémissements.

Allegro moderato. ♩ 100.

Var. VI.

La sixième variation, *Allegro moderato*, modérément rapide, doit être jouée avec force et hardiesse. Les triolets de la première mesure devraient, selon la règle, être commencés en poussant, puisqu'ils se trouvent sur le temps faible ; ici cependant on les a marqués en tirant, car la figure montante peut ainsi être faite avec plus de clarté et de puissance en même temps. C'est le contraire qui se produit lorsque la figure est descendante, comme au début de la seconde partie, ce pourquoi on commence alors en poussant.

Larghetto. $\text{♩} = 66$

Var VII.

f

tr

dimin. *p*

f

dimin. *p*

The image shows a musical score for Variation VII, marked 'Larghetto' with a tempo of 66 beats per minute. The score is written for piano and includes various musical notations such as dynamics (f, p), trills (tr), and fingerings. The score is divided into four systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The first system starts with a forte (f) dynamic and a trill in the right hand. The second system includes a diminuendo (dimin.) and a piano (p) dynamic. The third system starts with a forte (f) dynamic and includes a trill. The fourth system includes a diminuendo (dimin.) and a piano (p) dynamic. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C).

A la deuxième mesure de la variation VII, l'élève se trouve en présence d'un double-trille où la deuxième voix commence à triller après la première. Il faut ajouter à ce que nous avons déjà dit au sujet du double-trille que les deux voix doivent commencer à triller par la note principale et que le battement régulier de la première voix ne doit pas être interrompu par l'entrée de la seconde.



La variation VII est faite en grande partie de passages de dixièmes, dans lesquels l'archet doit passer au-dessus d'une corde sans la toucher. Ceci est très difficile à bien réaliser et réclame un exercice persévérant, qui doit commencer dans un tempo très lent. L'archet ne doit pas s'élever au-dessus des cordes en sautant, mais s'incliner de la corde grave vers la corde aiguë, par-dessus la corde intermédiaire (sans mettre en vibration cette dernière). Ceci doit se produire pendant le silence qui doit exister, comme nous l'avons vu précédemment, après chaque note du martelé. Aux endroits où ces sauts de cordes cessent pour laisser la place à un mouvement plus calme de l'archet, il faut particulièrement veiller à ne pas presser.



La variation IX doit être jouée *con espressione*, avec expression. Cette indication pourrait sembler superflue, puisqu'on ne doit jamais jouer une partie soliste sans l'expression qui lui est due ; il s'agit simplement ici d'une expression plus intense, qui vient du fond de l'âme.



Une exécution juste de cet *Adagio*, qui exprime les sentiments dans toute leur plénitude, réclame les nuances les plus fines dans la conduite de l'archet. L'élève se référera à ce qui a été dit, à ce sujet, dans le chapitre XI, à propos de l'exercice 51. Avant tout, il portera la plus grande attention aux directions d'archet, car la moindre inversion d'un *tiré* avec un *poussé* gâcherait tout. De plus, les *p* et les *f* sont à observer strictement ; et c'est en fonction de ces nuances que la longueur et la vitesse d'archet utilisées doivent être mesurées. Il faut enfin jouer très strictement en mesure, comme chaque fois que l'accompagnement consiste, comme c'est le cas ici, en notes ou figures égales.

La variation X porte la mention *Tempo 1^{mo} (primo)* : il faut donc la jouer dans le tempo initial, à savoir *Andante*.



On appelle *Coda* la conclusion libre d'un morceau de musique ; dans le cas de variations, comme ici, cette conclusion n'est donc plus construite sur le thème. Habituellement on continue à y développer la figure principale de la dernière variation, cherchant à produire l'effet d'une conclusion qui va davantage en s'apaisant que ne le ferait la fin de la variation elle-même.

Coda.
tiré.

poussé. *poussé.* *poussé.* *poussé.* *tiré.* *ff* *dimin.*

FIN DE LA SECONDE PARTIE

TROISIEME PARTIE

De l'exécution

Chapitre I

De l'exécution en général

On appelle **exécution** [*Vortrag*] la manière dont un chanteur ou instrumentiste fait entendre ce que le compositeur a conçu et écrit. Lorsqu'on se limite à rendre fidèlement ce qui est prescrit par les notes, signes et mots techniques, cela se nomme une **exécution juste** ; mais si celui qui joue y ajoute du sien, et qu'il parvient à donner de la vie et de l'esprit à ce qu'il exécute, de sorte que l'auditeur puisse reconnaître les intentions du compositeur et les ressentir avec lui, cela s'appelle la **belle exécution**, qui réunit en elle l'exactitude, le sentiment et l'élégance.

L'**exécution juste** doit naturellement précéder la belle. C'est donc en grande partie à elle que sont consacrées les leçons des chapitres précédents. Mais ceux-ci contenaient aussi déjà toutes les ressources techniques nécessaires à la **belle exécution**. Il reste donc seulement ici à traiter de la manière de les appliquer.

Cependant toute la doctrine de la **belle exécution** doit être soumise à une restriction : en effet ce qui élève l'exécution **juste** au rang de **belle exécution**, c'est-à-dire la capacité à reconnaître le caractère de la pièce de musique que l'on doit jouer, à ressentir l'expression qui y domine et à la restituer, est un don inné de la nature, que l'on peut éveiller et développer, mais non enseigner.

Qu'il me soit toutefois permis de donner encore ici une énumération de tout ce qui fait une **exécution juste**, afin que l'élève puisse mesurer s'il se l'est approprié totalement et a donc acquis la capacité de passer à la **belle exécution**.

A l'**exécution juste** appartiennent : 1) une intonation pure, 2) une division exacte des parties de la mesure selon leur durée, 3) une conservation du tempo, sans presser ni ralentir, 4) une observation exacte des nuances dynamiques indiquées, mais aussi 5) des types de coup d'archet, des liaisons, des doublés, des trilles, etc.

Pour la **belle exécution**, en plus des ressources techniques précédentes, il faut : 1) les nuances les plus fines de la conduite d'archet, aussi bien en ce qui concerne le caractère de la sonorité, allant du plus puissant, et même parfois du plus rude, au plus doucement flûté, que dans le domaine de l'accentuation et du découpage des phrases musicales, 2) des doigtés élaborés, choisis non pour la commodité ou la facilité du jeu, mais en vue de l'expression et de la sonorité ; à ce domaine appartiennent les glissades d'une note à une autre, ainsi que les changements de doigt sur une même note, 3) les quatre espèces de vibrato [*Bebung*], et 4) l'accélération du tempo dans les passages pleins de feu ou qui expriment de violentes passions, et son ralentissement lorsque le caractère est doux ou d'une tristesse nostalgique.

Mais tous ces moyens d'expression ne conduiront à une belle exécution que si le bon goût contrôle leur utilisation, et si l'âme du joueur conduit son archet et anime ses doigts. Si donc la formation d'un élève est parvenue au point où il maîtrise, dans une certaine mesure, la mécanique du jeu, il est temps alors de former aussi son goût et d'éveiller sa sensibilité. On y parviendra d'autant plus sûrement qu'il aura l'occasion, très souvent, d'entendre de la bonne musique et des virtuoses et chanteurs d'exception, et que son Maître pourra attirer son attention sur les beautés de la composition, mais aussi sur tous les moyens d'expression dont se servent les chanteurs et les virtuoses pour toucher la sensibilité de l'auditeur.

Chapitre II

De l'exécution du concerto

Comme le concerto est exécuté dans une grande salle, devant un public nombreux et accompagné d'un orchestre fourni, il est nécessaire d'avoir 1) un son puissant et énergique. Ceci n'exclut pourtant en aucun cas les nuances les plus délicates du jeu, car le violon possède cette propriété de pouvoir faire entendre les sons les plus doux, même à une distance significative. Le joueur peut donc développer, même dans un concerto, toute la palette des nuances dynamiques dont le violon est capable.

Puisque le second objectif du concerto est de montrer la virtuosité du joueur, il est indispensable 2) de dominer parfaitement toutes les difficultés techniques. L'élève ne s'aventurera donc pas à exécuter en public un concerto, ou tout autre pièce de soliste, avant d'avoir acquis par l'exercice suffisamment de sûreté pour que la réussite ne puisse plus être compromise par des circonstances extérieures, comme, par exemple, une température très chaude de la salle, un accueil hostile du public, ou un accompagnement peu conciliant.

Mais il ne suffit pas que les difficultés soient vaincues, il faut aussi 3) que cela se produise sans aucune crispation visible, et avec élégance. Ce n'est qu'à cette condition que l'auditeur pourra jouir d'un plaisir artistique sans mélange.

Cette préparation mécanique de très haut niveau, dans le concerto, s'accompagne également 4) d'une exécution pleine de sentiment. Sans cela, le jeu le plus brillant ne suscitera qu'une admiration froide, mais jamais une empathie plus profonde.

Pour la susciter, il faut 5) une composition pleine de sentiment et d'esprit. L'élève, lorsqu'il choisit une pièce de concert pour une exécution publique, ne doit donc pas regarder seulement si elle lui donne l'occasion de montrer sa virtuosité, mais aussi si la composition a de la valeur pour elle-même, et si elle peut satisfaire un auditeur éduqué, abstraction faite des traits de virtuosité²³.

²³ Les constatations toutes récentes, selon lesquelles le public des concerts retire presque entièrement son ancienne faveur aux prestations des virtuoses, et se tourne vers la symphonie, ne peuvent s'expliquer que par cette circonstance : la plupart des concertos instrumentaux que l'on nous donne à entendre sont des compositions hautement insipides et insignifiantes, qui ne peuvent aucunement rivaliser avec les symphonies classiques. Mais que le virtuose propose seulement une composition pleine d'esprit, et son exécution suscitera le même intérêt

L'application des moyens d'expression que nous avons énumérés au chapitre précédent à propos de la belle exécution ne peut s'enseigner par des règles et des consignes, mais seulement par des exemples. C'est pourquoi, afin de la livrer à l'élève, nous avons ci-dessous noté par écrit la manière d'exécuter deux concertos pour violons connus, aussi précisément que possible, au moyen de notes, de signes et de mots techniques. Lorsque ceux-ci ne suffisaient pas, nous les avons complétés par des explications.

En observant avec la plus grande exactitude tous ces signes et toutes ces prescriptions, l'élève, s'il a en lui l'aptitude générale à une belle exécution, parviendra certainement aussi à celle de ces deux concertos.

Une partie d'accompagnement a été ajouté pour le maître.

Avant de commencer, l'élève doit observer ce qui suit : 1) toute phrase démarrant sur le début de la mesure ou sur un temps fort doit, conformément à la règle, commencer en tirant ; au contraire, celles qui démarrent en levée ou sur un temps faible, doivent être commencées en poussant. S'il se trouve une exception à cette règle générale, elle est toujours indiquée par les mots *tiré* ou *poussé*. Pour le reste, le coup d'archet suit les indications, alternativement *tiré* et *poussé*. 2) Les ports de voix [*Vorschläge*] sont toujours courts. Tous les ports de voix longs qui se trouvent dans l'original sont ici restitués en grosses notes indiquant leur vraie valeur.

que la symphonie, voire la dépassera en attrait par la démonstration de sa virtuosité. La plupart de nos virtuoses ne sentent pas l'appétit du public pour les compositions spirituelles. Ils vont donc toujours chercher celles avec lesquelles ils espèrent briller ; soit ils tiennent trop à leur tranquillité pour s'astreindre à travailler les difficultés que contiennent peut-être pour eux les meilleurs concertos, soit ils ne peuvent résister à la vanité de jouer leurs propres compositions, qui rassemblent de façon rudimentaire des choses qu'ils ont travaillées dans leur jeunesse et sont, de ce fait, dépourvues de tout élan et de tout enthousiasme, même si d'aventure un compositeur expérimenté les a ordonnées et orchestrées. On peut aisément comprendre que le public, ayant reconnu les beautés d'une symphonie classique, se détourne froidement de ce genre de composition, même si elles sont exécutées par un excellent virtuose.

Septième concerto de Rode

Premier Allegro

Premier Solo

Le thème du premier *Allegro* de ce concerto possède un caractère sérieux et grandiose, et dans sa réexposition, quelque chose d'un peu mélancolique. Il demande de la passion en maints endroits, mais doit être joué dans l'ensemble avec un grand son et une dignité tranquille.



Les 15 premières mesures, à l'exception de la note finale de chaque phrase de 4 mesures, sont jouées avec des coups d'archet aussi longs que possible. Sur les notes marquées *forte*, la pression reste la même d'un bout à l'autre de l'archet, qui demeure très près du chevalet. Les changements d'archet doivent être très rapides, de sorte que l'on n'entende ni relâchement de la pression, ni, encore moins, d'interruptions entre les notes. Là où la pression demande à être relâchée, il faut s'éloigner davantage du chevalet. Les notes finales des trois premières phrases ne doivent prendre qu'une moitié d'archet : on soulève donc celui-ci au-dessus des cordes pendant le silence pour se replacer au talon.

Sur les six premières notes de la mesure 14, on pousse jusqu'au milieu de l'archet, puis on utilise pour la dernière note un *tiré* très court, et pour les deux premières notes de la mesure suivante le reste de l'archet.

Le passage en doubles-croches qui commence mesure 16 est joué dans la partie supérieure de l'archet. On utilise la plus grande longueur que l'on puisse obtenir en gardant l'arrière-bras

immobile. Afin que les trilles puissent être pleins et brillants, on enlève à la note qui précède la moitié de sa valeur pour la donner à la note du trille. On prend à nouveau tout l'archet sur les quatre dernières notes de la mesure 19.



Le trille de la mesure 23 commence lentement et accélère peu à peu. La division de l'archet mesure 25 est exactement la même que celle de la mesure 14.

On joue la seconde moitié des mesures 28 et 30 en donnant à la première note une durée un peu plus longue que sa valeur écrite, puis on rattrape ce temps en jouant plus vite les notes suivantes (cette manière de jouer s'appelle *Tempo rubato*). Mais cette accélération doit être progressive et bien s'harmoniser avec la diminution du son. Il faut utiliser beaucoup d'archet sur les premières notes afin que les dernières puissent être vraiment douces.

The image shows a page of musical notation for a piano piece. It consists of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as trills (tr), accents (>), dynamic markings (p, f, diminuendo), and tempo markings (poco ritardando, a Tempo). Measure numbers 31, 35, 38, 42, 46, and 50 are indicated at the start of their respective systems. The key signature has two sharps (F# and C#).

Les trilles de la mesure 31 doivent être pleins, mais il ne faut pas s'attarder sur la note du trille au point de devoir presser les deux notes suivantes.

Le *sol dièse* de la mesure 32, qui porte un >, doit être mis en valeur avec le plus de force possible.

La mesure 36 doit être jouée *poco ritardando* (en retardant un peu), c'est-à-dire que le tempo doit devenir peu à peu plus lent. *A tempo*, mesure 38, indique que l'on reprend ici le tempo précédent.

Les rondes des mesures 38, 39, 46 et 47 doivent être jouées avec une force égale, sans interruption du son entre elles.



La mesure 53 et les deux suivantes doivent avoir autant de force que possible, mais sur une moitié d'archet et avec un arrière-bras immobile.

Il faut jouer les notes détachées en tirant de la mesure 54 avec beaucoup de tranchant, afin qu'elles contrastent d'autant plus avec le *pp* de la mesure 56.

Aux mesures 58 et 60, il faut s'attarder un peu sur la neuvième note (le *sol*), et récupérer le temps perdu en jouant plus vite les notes suivantes.

Les doubles-croches des mesures 61 et 62 doivent être détachées de manière très tranchante et courte. On doit se remémorer ce qui a été dit au sujet du *martelé*.

Les notes de la gamme de *si* à la mesure 63 doivent être très égales de son et de rythme.



Le chant, entre les mesures 65 et 80, réclame beaucoup d'expression, ce que l'élève ne pourra pas manquer s'il suit exactement les indications données.

Il faut faire ressortir les quatre premières mesures du passage qui commence à la mesure 80 avec la plus grande énergie, afin que le *piano* de la mesure 84 se singularise d'autant plus. On doit faire entendre clairement chacune des six notes des accords brisés. Il faut s'attarder un peu sur les deux dernières croches des mesures 81 et 83, mais pas au point cependant de déformer la mesure.



Sur les triolets de la mesure 85, on revient peu à peu vers le talon, afin de pouvoir utiliser tout l'archet sur le *tiré* de la mesure 86.

Deuxième Solo

Il faut prendre la levée près du talon et séparer les trois blanches les unes des autres par de petits silences. Sur la troisième, on tire d'abord l'archet jusqu'à la pointe, puis on le replace vivement près du talon sur le *sol dièse* grave. On prend tout l'archet sur les trois dernières notes de l'accord brisé ; on tire jusqu'au milieu sur la première double-corde, puis, après les petits coups d'archet courts, on emploie le reste de l'archet sur la troisième double-corde.

Il faut augmenter la première note de la mesure 9, mais pas au point que le *staccato* qui suit ne puisse être joué encore plus fort. On garde la force maximale pour la première note de la mesure 10. Pour commencer le *staccato*, il faut se garder de donner une pression sur la note qui précède, ce qui rend service, certes, pour réussir le *staccato*, mais est tout à fait fautif.

Le *pp* de la mesure 12 doit être joué, comme tous les *pp*, vraiment loin du chevalet.

La phrase entre les mesures 17 et 20 doit être jouée la première fois avec une force et un tranchant bien affirmés, la seconde avec le plus possible de douceur et de mollesse.



Le passage entre 29 et 39 est joué avec la moitié de l'archet, mais aussi fort que possible.

Pour les quatre *fa dièse* de la mesure 38, on soulève un peu l'archet au-dessus des cordes et on le jette tout près de la pointe avec énergie, sans toutefois provoquer de tremblement de la baguette.

The image shows a page of musical notation for a violin and piano piece, measures 40 to 59. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features complex fingerings, dynamic markings (f, p, mf, cresc., dimin., martelé), and articulation marks. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment. The violin part has various melodic lines, including a 'martelé' section at measure 59.

Le chant qui commence mesure 40 doit être joué énergiquement et avec passion. Les doubles-croches de la mesure 55 et des trois mesures suivantes sont jouées à la corde, avec des coups d'archet aussi longs que le permet l'immobilité nécessaire de l'arrière-bras. Le *martelé* de la mesure 59 doit être ensuite d'autant plus court et tranchant.



Sur les triolets de doubles-croches de la mesure suivante, il faut s'attarder un peu sur chaque première note et connecter entre eux les triolets de sorte qu'ils ne soient pas séparés par le moindre silence.

Pour la suite, il faut appliquer ce qui a été dit à propos des passages semblables du 1^{er} solo.

This page of musical notation contains six systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical elements such as trills (tr), slurs, and dynamic markings like *ff*, *f*, and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The systems are numbered 79, 85, and 86. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

79. *ff*

85. *f*

86. *p*

89. *f*

Adagio

L'*Adagio* consiste, dans le majeur, en un chant gracieux qui doit être joué simplement et sans emphase, mais avec sincérité. Dans le mineur, qui est joué entièrement sur la corde de sol, ce chant s'enfle de plus de passion, il faut donc que l'exécution soit elle aussi plus passionnée, avec une sonorité plus puissante et des *vibratos* plus rapides.

Les délicates glissades d'un son à un autre ne doivent pas seulement concerner les mouvements ascendants, comme, dans la première mesure, entre le *sol* et le *mi*, mais aussi les mouvements descendants, comme dans la même mesure, entre le *do* et le *mi* à vide, ou à la mesure suivante entre le *sol* et le *si*.

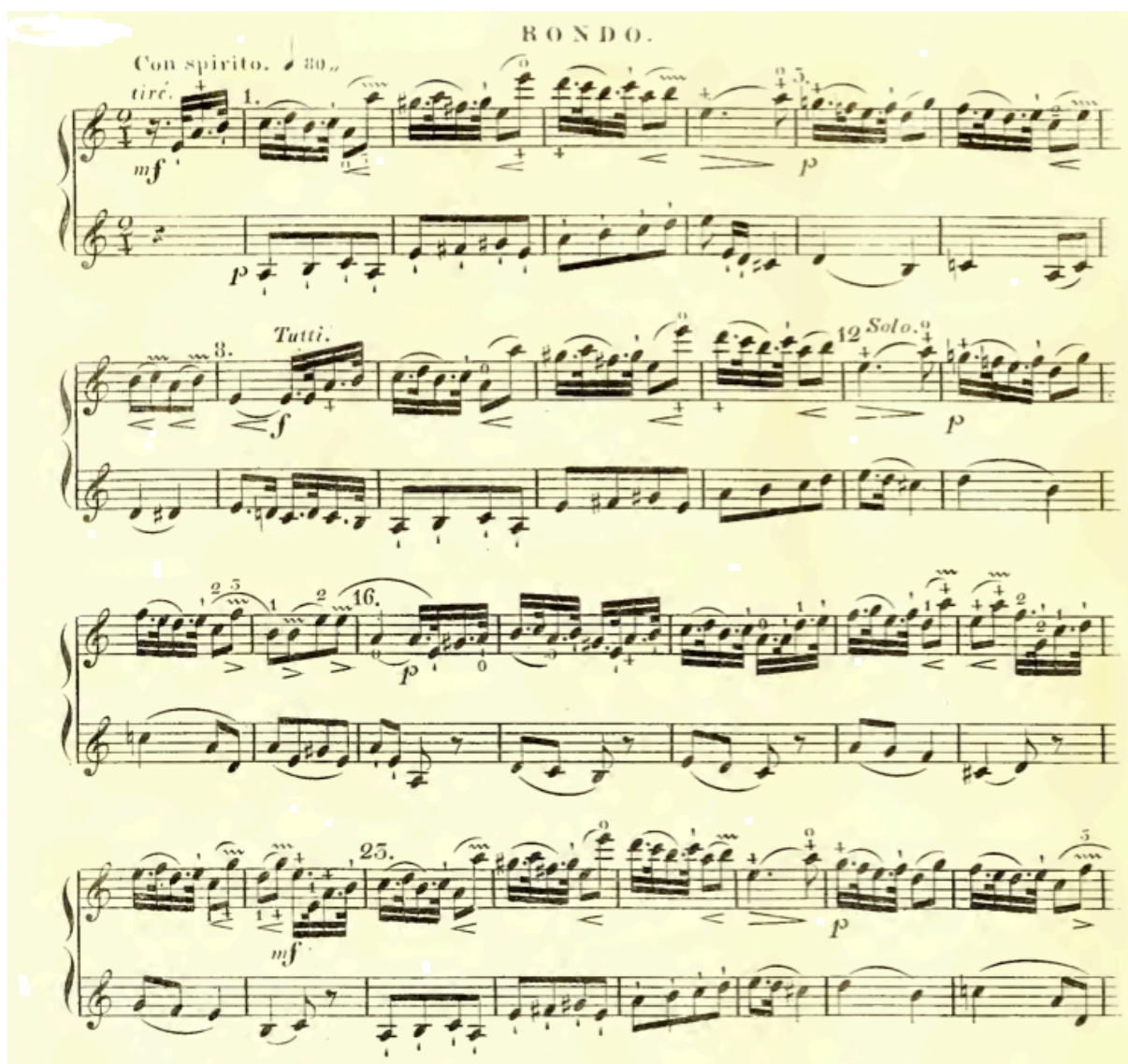
Les levées doivent toutes être faites avec peu d'archet, à proximité du talon.

Le trille de la mesure 26 commence lentement et s'accélère peu à peu.

The image displays a musical score for a piece titled "Adagio". The score is written for piano and violin. The piano part is in the upper staves, and the violin part is in the lower staves. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked "ADAGIO". The score includes various musical notations such as trills, glissandos, and dynamic markings like *mf*, *p*, *f*, and *diminu.*. The violin part features a trill in measure 26. The piano part includes a section marked "Solo." and "96". The score is divided into measures, with measure numbers 17 and 26 indicated. The violin part has a section marked "Sopra la 4^{ta}".

Rondo

Le Rondo est plein de feu, avec un thème à la fois exalté et mélancolique ; il doit être joué avec vivacité et énergie, mais aussi avec élégance.



La levée commence en tirant, près de la pointe de l'archet. Pour les trois premières notes liées de la mesure suivante, on prend la moitié de l'archet ; sur le *do* qui suit, un court *tiré*, puis on prend la seconde moitié de l'archet pour les deux croches. On fait la seconde mesure sur le même modèle, mais en tirant, puis la troisième comme la première. On doit faire ressortir la dernière note de chaque mesure, qui porte un < et un *vibrato* [*Tremulant*], le plus fortement possible.

La glissade du *mi* au *la* à la mesure 4 ne doit pas être trop rapide, et il faut éloigner peu à peu l'archet du chevalet avec le *diminuendo*. Les trois mesures qui suivent doivent être exécutées avec un son caressant et sans dureté, les < n'étant pas soulignés avec autant de tranchant et de force que dans les mesures précédentes marquées *f*.

Sur les trois notes liées des mesures 17 et 18, il faut retenir l'archet autant que possible, afin de pouvoir revenir tout à fait à la pointe sur les notes détachées qui suivent.

Il faut faire entendre distinctement les glissades montantes et descendantes des mesures 28, 29 et 30.



Les quatre doubles-croches de la mesure 31 doivent être détachées de manière vraiment incisive. On prend tout l'archet pour les trois coups d'archet suivants, mais seulement la moitié sur la mesure 34.

A la mesure 38, il faut donner une forte pression sur la première note de chaque triolet. On s'attarde un peu sur le *fa dièse* de la mesure 39, et l'on joue d'autant plus vite les cinq notes suivantes.

Dans les mesures 44 et 45, il faut mettre en valeur avec force la dernière des trois notes liées, sans toutefois utiliser trop d'archet, afin de pouvoir revenir autant que possible à la pointe sur les trois notes détachées.

Les gammes des mesures 46 et suivantes doivent vraiment rouler, et augmenter beaucoup sur les dernières notes.

Le chant qui commence après le point d'arrêt doit être exécuté avec légèreté et élégance ; le trait quant à lui (mesure 66) est joué avec un archet énergique, à la corde, et des coups d'archet aussi longs que le permet l'immobilité nécessaire de l'arrière-bras.

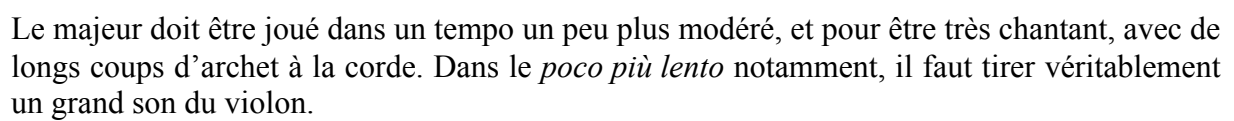
Il faut rester assez longtemps sur les trilles des mesures 71 et 75, et presser dans les gammes qui suivent de manière à arriver dans le temps à la fin de la mesure.



On s'attarde de la même manière sur les quatre *fa dièse* des mesures 78 et 79, où l'on doit aussi faire entendre beaucoup le *vibrato*.

Sur les notes qui portent les > aux mesures 83 à 86, on utilise un coup d'archet nettement plus long que sur les autres notes, de sorte que l'on joue tantôt au milieu et tantôt à la pointe.

Il faut faire ressortir avec force les noires qui portent un signe de *vibrato* aux mesures 88 et 89. Le *ritardando* de la mesure suivante va de pair avec le *diminuendo*. Le tempo précédent reprend sur les trois notes de levée.



Les mesures 31 à 38 doivent être exécutées d'une manière douce et caressante, l'archet loin du chevalet.

Au début du trait, mesure 38, on reprend un tempo plus rapide.



Il faut s'attarder sur les trois notes liées des mesures 40 et 41, et notamment sur la première, plus longtemps que leur valeur ne le réclame, et jouer d'autant plus vite les trois notes détachées qui suivent.

La mesure 42 se différencie de la mesure 38 en ceci que l'accent, qui tombait auparavant sur la première note, est ici sur la seconde.

Aux mesures 46 et suivantes il faut faire ressortir avec force les deux notes liées et utiliser pour cela autant d'archet qu'on en a employé pour les quatre liées tirées du début de chaque mesure. On doit marquer de la même manière toutes les notes portant des > dans ce passage.

The image displays a page of musical notation for a violin and piano piece. It consists of five systems of staves. The first system shows measures 52 and 54. The second system shows measure 57 with a *pp* dynamic. The third system shows a *cresc.* marking and a *f* dynamic. The fourth system shows measures 65 and 66. The fifth system shows a *tiré.* marking, a *poco ritar - dan - do à Tempo.* instruction, and *diminuen - do. mf* and *pizzic.* markings.

Sur le *pp* de la mesure 57 il faut éloigner beaucoup l'archet du chevalet.

A partir de la mesure 65, on répète ce qui a déjà été joué ; il faut cependant noter que la mesure 66 se différencie de la mesure 86 du premier solo en ceci que seules deux notes, au lieu de quatre, sont soulignées par un coup d'archet plus long et plus puissant. De ce fait, trois *poussés* plus longs se succèdent, on ne peut donc éviter d'arriver jusqu'au milieu de l'archet pour la note finale du trait (mesure 67), voire un peu plus loin encore. Il faut donc ramener en arrière l'archet au-dessus des cordes pendant le silence qui suit et le replacer tout à la pointe.

This page of musical notation consists of six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical markings and dynamics:

- System 1:** The right hand features rapid sixteenth-note passages with trills and grace notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present.
- System 2:** The right hand continues with similar rapid passages. The left hand has a more active role. A dynamic marking of *arco* is present.
- System 3:** The right hand has a section marked *Tutti* followed by a *Solo* section. The left hand continues with eighth-note accompaniment.
- System 4:** The right hand features a section marked *tire* (likely a trill or tremolo). The left hand has a more active role. A dynamic marking of *p* is present.
- System 5:** The right hand continues with rapid passages. The left hand has a more active role. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present.
- System 6:** The right hand continues with rapid passages. The left hand has a more active role. A dynamic marking of *p* is present.

Neuvième concerto de l'auteur (œuvre 55)²⁴

Le caractère du premier *Allegro* est sérieux, mais passionné ; celui de l'*Adagio* serein et doux, celui du *Rondo* animé et tempétueux. Le premier mouvement doit être joué avec un son puissant et une énergie constante, très lié dans les chants, mais avec feu dans les traits ; l'*Adagio* avec une douceur tranquille, à l'exception toutefois des passages passionnés, le *Rondo* très chantant dans le thème, mais avec énormément de feu, presque sauvage dans le solo qui suit (si mineur) et le passage analogue (fa majeur) ; le passage central quant à lui doit être joué de manière douce et caressante.

Puisque dans le concerto de Rode, ainsi que dans de nombreux exercices ci-dessus, on a montré en détail, par des textes explicatifs, comment se traduisaient techniquement les moyens d'expression notés, on peut partir du principe que l'élève sait à présent retrouver tout cela par lui-même. On a donc abandonné, dans le concerto qui suit, les explications par des mots. L'élève doit par conséquent redoubler d'attention désormais, afin de ne passer à côté d'aucun des moyens d'expression prescrits (indications de doigtés ou de coups d'archet) et de n'en omettre aucun dans son exécution.

Dans ce concerto, le tempo reste constant à l'intérieur d'un même mouvement. Dans les compositions de l'auteur en général, il est extrêmement rare que l'expression demande à être rehaussée par une accélération ou un ralentissement du tempo. Habituellement, seules les compositions qui ne sont pas écrites d'un seul tenant et ne sont pas conçues dans un même tempo réclament cet artifice. L'élève doit, de façon générale, ne se servir de ce moyen d'expression qu'avec parcimonie ; si son sentiment l'y contraint, il doit y céder avec modération, afin qu'un tempo totalement différent du précédent ne vienne pas anéantir toute la cohérence de la pièce.

Neuvième concerto de L. Spohr



²⁴ Choisi car il permet à l'élève de s'exercer sur de nombreuses difficultés absentes du concerto précédent, par exemple les gammes chromatiques, les doubles-cordes, le staccato, etc.

This page of musical notation is a single system of a piano piece, consisting of eight systems of staves. The notation is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The piece features a variety of musical elements, including complex rhythmic patterns, trills, and dynamic markings.

The first system of staves (measures 1-4) begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a series of sixteenth notes. The second system (measures 5-8) features a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic, followed by a diminuendo (*dimin.*) to a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 9-12) continues the piano (*p*) dynamic, with a trill (*tr*) in the right hand. The fourth system (measures 13-16) features a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic, followed by a diminuendo (*dimin.*) to a piano (*p*) dynamic. The fifth system (measures 17-20) continues the piano (*p*) dynamic, with a trill (*tr*) in the right hand. The sixth system (measures 21-24) features a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic, followed by a diminuendo (*dimin.*) to a piano (*p*) dynamic. The seventh system (measures 25-28) continues the piano (*p*) dynamic, with a trill (*tr*) in the right hand. The eighth system (measures 29-32) features a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic, followed by a diminuendo (*dimin.*) to a piano (*p*) dynamic.

This page contains six systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and ornaments. Dynamics and performance instructions are written throughout the score.

The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *poco cresc.* followed by a crescendo hairpin and a piano (*p*) dynamic. The second system features a *1/2 pos.* marking and a forte (*fz*) dynamic. The third system includes a *gva* marking, a trill (*tr*), a diminuendo (*dimin.*), and a *tiré. dol.* instruction. The fourth system starts with a pianissimo (*pp*) dynamic. The fifth system includes a *tiré.* instruction and a pianissimo (*pp*) dynamic. The sixth system features a crescendo (*cresc.*) hairpin, a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and trills (*tr*).

This page of musical notation is for a piano and voice piece. It consists of eight systems of staves. The piano part is written in the left hand (treble and bass clefs), and the voice part is in the right hand (treble clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

The notation includes various musical ornaments and techniques:

- Trills (tr):** Indicated by a 'tr' above a note, often with a grace note.
- Fingerings:** Numbers 1-5 are placed above or below notes to indicate which finger to use.
- Accents:** A small 'x' or 'v' above a note.
- Dynamic markings:** *p* (piano), *ff* (fortissimo), *cresc.* (crescendo), *dim.* (diminuendo), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte).
- Lyrics:** The lyrics are written below the voice staff: "dimi - nuen - - do" and "cre - - - - - scen - - - - - do - - - f".
- Ornamentation:** The piano part features extensive use of trills and rapid sixteenth-note passages, particularly in the right hand of the piano part.

sopra la 4^{ta}

The musical score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The piece begins with a *dol.* (dolce) marking and a first finger fingering. It features several trills and grace notes, with a *dimin.* (diminuendo) marking. The notation includes various ornaments and trills, with a *dol.* marking and a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The piece concludes with a *f* (forte) marking and a *tr* (trill) marking.

This page of musical notation is divided into six systems, each consisting of a piano accompaniment (grand staff) and a vocal line (single staff). The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4.

- System 1:** The piano part features rapid sixteenth-note runs in the right hand, with trills (tr) and slurs. The vocal line has a few notes, including a half note G#4.
- System 2:** The piano part continues with similar rapid runs. The vocal line has the lyrics "dimi - nucn - do" under a slur.
- System 3:** The piano part has a section marked "poussé." (pushed) and "p" (piano). The vocal line has the lyrics "cre - scen - du." under a slur.
- System 4:** The piano part features more rapid runs. The vocal line has the lyrics "cre - scen - du." under a slur.
- System 5:** The piano part continues with rapid runs. The vocal line has the lyrics "cre - scen - du." under a slur.
- System 6:** The piano part ends with a section marked "ff" (fortissimo). The vocal line has the lyrics "cre - scen - du." under a slur.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, featuring six systems of staves. The notation is complex, with many trills, ornaments, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "cre - - - - - scen - - - - - do." and "dimin - - - - - nuen - - - - - do".

The first system shows a melodic line with a trill and a series of ornaments, followed by a piano line with a trill and a series of ornaments. The second system shows a melodic line with a trill and a series of ornaments, followed by a piano line with a trill and a series of ornaments. The third system shows a melodic line with a trill and a series of ornaments, followed by a piano line with a trill and a series of ornaments. The fourth system shows a melodic line with a trill and a series of ornaments, followed by a piano line with a trill and a series of ornaments. The fifth system shows a melodic line with a trill and a series of ornaments, followed by a piano line with a trill and a series of ornaments. The sixth system shows a melodic line with a trill and a series of ornaments, followed by a piano line with a trill and a series of ornaments.

Dynamic markings include *p*, *f*, *dimin.*, *tr*, *pp*, and *fz*. The lyrics are: "cre - - - - - scen - - - - - do." and "dimin - - - - - nuen - - - - - do".

This page of musical notation consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The notation is highly detailed, featuring numerous trills (marked 'tr'), ornaments (marked with '2' and a flourish), and complex fingerings (indicated by numbers 1-5). Dynamic markings include *p* (piano), *ff* (fortissimo), and *dimin.* (diminuendo). The piece concludes with a *p* (piano) marking. The text 'cre - - - - - scen -' is visible between the second and third systems, suggesting a scene change or a specific musical context.

This page contains five systems of musical notation for a piano piece. The notation is written for a grand piano, with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a *poco cresc.* marking. It features rapid sixteenth-note passages in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

The second system includes a *meno - do, f* marking, followed by a *dimin.* (diminuendo) and a piano (*p*) dynamic. It continues with intricate right-hand figures and a steady left-hand accompaniment.

The third system features a *tr.* (trill) and a *dimin.* marking, followed by a *dol.* (dolce) marking and a *pp* (pianissimo) dynamic. The right hand has more melodic and trilled passages, while the left hand maintains a consistent rhythmic pattern.

The fourth system shows a *pp* dynamic and continues the complex interplay between the hands.

The fifth system concludes with a *cresc.* (crescendo) marking, leading to a final flourish in the right hand.

Solo. $\text{♩} 92$ **ADAGIO.**

poussé. *p* *poussé.* *p* *tiré.* *5^{te} Ap.* *f* *mf*

dimin. p *pp* *f* *fz* *p*

p *fz* *pp* *fz* *p*

poussé. *f* *p* *cresc.*

segue. *f* *dimi* *nuci* *do.* *p* *sopra una Corda.* *tr*

dimin. *f* *f* *dimin.*

This page of musical notation is for a piano piece, likely in the style of a 19th-century composer. It consists of eight systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical elements such as dynamics (p, f, mf, cresc., dimin., pp, ff), articulations (tr, tiré, poussé), and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The piece features complex passages with rapid runs, trills, and triplets. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The notation is written in a clear, elegant style with many slurs and ties connecting notes across measures.

The musical score consists of six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Key performance instructions and dynamics include:

- System 1:** Starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*, *dimin.*, *p*, *5ème pos.*, *pp*, *cresc.*, *1ère p.*, and *f*.
- System 2:** Continues the melodic and rhythmic patterns. Dynamics include *p* and *f*.
- System 3:** Features a first appearance of a specific technique marked *1^{re} Ap.*. Dynamics include *cresc.*, *f*, *dimin.*, and *p*.
- System 4:** Includes the instruction *poussé.* (pushed). Dynamics include *f* and *cresc.*.
- System 5:** Features a section marked *segue.* (followed by). Dynamics include *f*, *dimin.*, *p*, and *cresc.*.
- System 6:** Continues the piece with dynamics including *f*, *dimin.*, *p*, and *cresc.*.

This page of musical notation is a complex score for a piano piece, likely from a 19th-century repertoire. It consists of multiple staves, each with a treble and bass clef. The notation is highly detailed, featuring numerous fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, tr), dynamics (f, p, cresc., dimin.), and trills (tr). The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The score includes various musical symbols such as notes, rests, and articulation marks. The overall style is characteristic of Romantic-era piano music, emphasizing technical virtuosity and expressive dynamics.

This page contains five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with various musical notations including notes, rests, and fingerings.

- System 1:** The right hand starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a diminuendo (*dimin.*) and a piano (*p*) dynamic. The left hand provides a steady accompaniment.
- System 2:** The right hand features a forte (*f*) dynamic and a diminuendo (*dimin.*). The left hand continues with a consistent rhythmic pattern.
- System 3:** The right hand begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. The left hand maintains its accompaniment.
- System 4:** The right hand includes a *poussé.* (pushed) marking and a forte (*f*) dynamic. The left hand continues with its accompaniment.
- System 5:** The right hand starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a *poussé.* marking, a forte (*f*) dynamic, a diminuendo (*dimin.*), and ends with a pianissimo (*pp*) dynamic. The left hand concludes the piece with a final accompaniment line.

RONDO.

Allegretto. ♩ 80,,

Tutti.

Solo.

The image displays a page of handwritten musical notation, likely for a piano. It consists of four systems, each with two staves (treble and bass clef). The notation is highly detailed, featuring complex chords, rapid passages, and various dynamic markings.

- System 1:** The first staff begins with a *live.* marking and a *p* (piano) dynamic. It features a series of chords and a rapid passage marked *p* and *f* (forte). The second staff continues the piece with a *p* marking and a series of chords.
- System 2:** The first staff has a *p* marking and a series of chords. The second staff continues the piece with a *p* marking and a series of chords.
- System 3:** The first staff has a *pp* (pianissimo) marking and a series of chords. The second staff continues the piece with a *pp* marking and a series of chords.
- System 4:** The first staff has a *cresc.* (crescendo) marking and a series of chords. The second staff continues the piece with a *f* marking and a series of chords.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs, indicating a complex and expressive piece of music.

The image displays four systems of piano sheet music, likely from a 19th-century manuscript. The music is written in G major (one sharp) and features complex, arpeggiated textures in both the right and left hands. The notation includes various dynamic markings and performance instructions:

- System 1:** The right hand begins with a series of arpeggiated chords, marked *pp* (pianissimo). The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes, marked *p* (piano).
- System 2:** The right hand continues with arpeggiated figures, marked *p*. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.
- System 3:** This system introduces more dynamic variation. The right hand features a section marked *cresc.* (crescendo) leading into a *f* (forte) section, followed by a *dimin.* (diminuendo) section marked *p*. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.
- System 4:** The right hand concludes with arpeggiated figures, marked *f*. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

The notation includes numerous fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 0) and slurs, indicating a technically demanding piece.

This page of musical notation is a page from a piano score, likely for a solo instrument. It consists of ten systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The notation is highly complex, featuring many trills (marked 'tr'), slurs, and various fingerings. The first system begins with a forte dynamic marking 'ff'. The second system includes the instruction '5ème pos.' (5th position). The third system has a forte dynamic marking 'f'. The fourth system has a forte dynamic marking 'f:'. The fifth system has a forte dynamic marking 'f'. The sixth system has a forte dynamic marking 'f'. The seventh system has a forte dynamic marking 'f'. The eighth system has a forte dynamic marking 'f'. The ninth system has a forte dynamic marking 'f'. The tenth system has a forte dynamic marking 'f'. The notation is highly complex, featuring many trills (marked 'tr'), slurs, and various fingerings. The first system begins with a forte dynamic marking 'ff'. The second system includes the instruction '5ème pos.' (5th position). The third system has a forte dynamic marking 'f'. The fourth system has a forte dynamic marking 'f:'. The fifth system has a forte dynamic marking 'f'. The sixth system has a forte dynamic marking 'f'. The seventh system has a forte dynamic marking 'f'. The eighth system has a forte dynamic marking 'f'. The ninth system has a forte dynamic marking 'f'. The tenth system has a forte dynamic marking 'f'.

This page of musical notation is a single system of a piano piece, consisting of eight staves. The notation is written in a historical style, likely from the 18th or 19th century, and is in a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by intricate, rapid arpeggiated patterns in both the right and left hands, often spanning multiple octaves. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 0 (for thumb). Dynamic markings include *dimin.* (diminuendo), *p* (piano), *dol.* (dolce), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte). A trill is marked with *tr*. The notation includes many slurs, ties, and grace notes, suggesting a highly technical and expressive performance. The paper is aged and yellowed.

This page of musical notation is for a piano piece, likely in G major or D minor, given the key signature of one sharp (F#). The notation is arranged in six systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs).

- System 1:** The right hand begins with a trill (tr) on G4, followed by a series of sixteenth-note runs. Dynamic markings include *cresc.*, *f*, *fz*, *fz*, *fz*, and *p*. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.
- System 2:** The right hand continues with sixteenth-note runs and trills. Fingerings are indicated with numbers 0-5. The left hand continues its eighth-note pattern.
- System 3:** The right hand features a series of sixteenth-note runs. The left hand continues with eighth notes.
- System 4:** The right hand has a series of sixteenth-note runs. The left hand continues with eighth notes.
- System 5:** The right hand includes trills and sixteenth-note runs. Dynamic markings include *p* and *f*. The left hand continues with eighth notes.
- System 6:** The right hand continues with sixteenth-note runs and trills. The left hand continues with eighth notes.

The notation is highly detailed, with many fingerings and articulation marks (accents, slurs) throughout.

1/2 pos.

5ème pos.

5ème pos.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first four systems each consist of a grand staff (treble and bass clefs) with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *p*, *cresc.*, *f*, *dimin.*, and *pp*. The fifth system is divided into two parts, each with a grand staff. The first part of the fifth system includes a trill (tr) and a fermata, and is marked with *f* and "5ème pos.". The second part of the fifth system also includes a trill (tr) and a fermata, and is marked with *f* and "6ème pos.". The notation is highly detailed, with many slurs, ties, and articulation marks.

5ème p. - 4ème p. - *tiré.*

f *dimin.* *dimin.*

p *dol.* *tr* *4 0* *2* *1* *0 4 1 4 5* *2* *1* *4 4*

p *p* *cresc.* *f* *p*

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes dynamic markings '5ème p.' and '4ème p.', and a 'tiré.' (tied) marking. The second system features various fingerings (e.g., 2, 3, 2, 2, 3, 2, 2, 3) and slurs. The third system includes a forte 'f' dynamic and 'dimin.' (diminuendo) markings. The fourth system starts with a piano 'p' dynamic, followed by a 'dol.' (dolce) marking and a trill 'tr'. It also contains complex fingerings like '4 0', '2', '1', '0 4 1 4 5', and '2 1 4 4'. The fifth system includes dynamics 'p', 'p', 'cresc.' (crescendo), 'f' (forte), and 'p' (piano) at the end, along with fingerings like '0 4', '1', '0 4', '2', '0 4', '3', '0 4', and '0 4'.

This page of musical notation consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

- System 1:** The right hand begins with a trill (tr) and a series of sixteenth-note runs. Dynamics include *cresc.*, *f*, *fz*, *fz*, *fz*, and *p*. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.
- System 2:** The right hand continues with intricate sixteenth-note patterns. A marking "1ère pos." appears between the staves, and *cresc.* is written below the right hand.
- System 3:** The right hand features rapid sixteenth-note passages. The left hand continues with a consistent eighth-note accompaniment.
- System 4:** The right hand starts with a *tirec.* (tremolo) marking and *p* dynamic, followed by a *fz* section. The left hand has a more varied accompaniment with some rests.
- System 5:** The right hand continues with rapid sixteenth-note runs. The left hand accompaniment includes some chords and rests.

The notation includes numerous fingerings (numbers 1-5 and 0 for natural), slurs, and various musical ornaments.

This page contains five systems of musical notation for a piano piece, likely in G major (one sharp). The notation is as follows:

- System 1:** The right hand features a complex, rapid passage with many slurs and fingerings (1-5). It begins with a forte (*f*) dynamic. The left hand plays a simple accompaniment of quarter notes.
- System 2:** The right hand continues with a similar rapid passage, marked with *dimin.* (diminuendo), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo) leading to a final *f* (forte). The left hand also has a *dimin.* marking and starts with *p*.
- System 3:** The right hand has a *pp* (pianissimo) marking. The left hand has a *f* marking followed by *p*.
- System 4:** The right hand has a *p* marking followed by *cresc.* and *f*. The left hand has a series of rests marked with '+ 0 + 0'.
- System 5:** The right hand has a *dimin.* marking and starts with *p*, ending with *f*. The left hand has a *f* marking and starts with *p*.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano solo, consisting of six systems of staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various musical elements such as trills (tr), fingerings (numbers 1-5), and dynamics (p, f, ff, cresc., tiré.).

The first system begins with a piano (p) dynamic and features a trill. The second system includes a half-position (1/2 pos.) marking. The third system shows a forte (f) dynamic and a crescendo (cresc.). The fourth system features a fortissimo (ff) dynamic and a tiré (tiré.) marking. The fifth system continues the fortissimo (ff) dynamic. The sixth system concludes with a tutti (Tutti.) marking and a fortissimo (ff) dynamic.

Chapitre III

De la manière de procéder pour étudier une nouvelle pièce de concert

Si toutes les parties de soliste étaient aussi précisément annotées que celles des deux concertos qui précèdent, il serait facile de trouver la manière de les jouer, même sans explication. Mais les annotations de la plupart des compositions pour violons publiées restent encore très incomplètes et fautives, même si l'on y met plus de soin que par le passé, où le choix des moyens d'expression était presque entièrement laissé à l'interprète. La faute en revient d'abord aux compositeurs, mais aussi à la négligence des imprimeurs et des correcteurs, qui y accordent trop peu d'attention.

Dans la plupart des pièces de concert qu'il travaille pour la première fois, l'élève devra donc compléter les indications et chercher par lui-même les moyens d'expression que le compositeur n'a pas indiqués.

Il faut procéder de la façon suivante.

Puisqu'il faut d'abord apprendre les notes, l'élève doit, avant toute chose, rechercher les doigtés les plus favorables pour dominer les difficultés de la main gauche et les inscrire sur la partition. Lorsque cela est fait, il doit s'efforcer (toujours en jouant) de trouver la division des coups d'archet la plus adaptée à l'exécution des passages chantants, et les coups d'archet qui feront le plus d'effet dans les traits. Ensuite il doit chercher comment l'exécution peut être animée, et son expression augmentée, par des doigtés élaborés, avec tout ce qu'ils comportent (changement de doigt sur une même note, glissade d'une note à une autre), par un *vibrato* placé à des endroits judicieux, et par des nuances de *f* et *p* plus fines que celles que le compositeur a indiquées. Ce n'est qu'après avoir trouvé et indiqué tout cela aussi qu'il peut travailler le tout avec persévérance, jusqu'à obtenir aussi bien la plus grande perfection technique que l'expression la plus vive et la plus intime dans l'exécution.

Parmi tout ce qui précède, une bonne division des coups d'archet est cependant l'exigence la plus nécessaire pour une belle exécution ; pourtant on ne peut donner de consigne spécifique dans ce domaine, compte tenu de la grande diversité des phrases musicales. Tout ce qu'on peut dire, en général, sur ce sujet, se résume aux points suivants : 1) dans le *forte*, il faut changer plus souvent d'archet que dans le *piano* ; 2) pour les notes isolées, de même que pour la fin des phrases qui doivent s'achever très doucement, on utilise le *tiré* ; tandis que pour les notes, les gammes et toutes les figures qui doivent augmenter, on utilise de préférence le *poussé* ; 3) pour toutes les notes finales des gammes et arpèges brisés qui doivent fortement ressortir, on prend aussi le *poussé* ; 4) mais en-dehors de ces cas précis, ou d'autres semblables, il faut, selon l'ancienne règle, prendre le *poussé* sur les temps faibles, et le *tiré* sur les temps forts, et autant que possible commencer chaque mesure en tirant et la finir en poussant.

Avec ces maigres règles, l'élève devra bien, au début, s'en remettre en grande partie au savoir-faire qu'il aura déjà acquis s'il a suivi précisément les indications contenues dans les morceaux de musique qui précèdent. C'est au moyen de ce savoir-faire, et de la comparaison avec les choses similaires qu'il a déjà travaillées, qu'il devra déterminer la division des coups

d'archet la plus pertinente, ainsi que les moments judicieux pour appliquer les autres moyens d'expressions nécessaires à la belle exécution. Il arrivera finalement au point où le sentiment et le goût guideront seuls son jugement. La tâche peut lui être facilitée s'il compare les parties de soliste des deux concertos qui précèdent avec leurs partitions imprimées, et porte ainsi son attention sur ce qui a été ajouté comme indications d'exécution.

Chapitre IV

De l'exécution du quatuor

Récemment est apparue un nouveau type de quatuor, dans lequel le premier violon mène la partie soliste, et les trois instruments se contentent d'accompagner. On les appelle *Soloquartetten* ou « *Quatuor Brillants^m* », pour les distinguer des véritables quatuors. Ils ont pour but de donner l'occasion au soliste de montrer sa virtuosité dans de plus petits cercles musicaux. Ils appartiennent donc, pour ce qui concerne l'exécution, à la catégorie de la musique de concerto, et tout ce qui a été dit dans les chapitres précédents sur l'exécution du concerto s'applique totalement à eux, ainsi qu'aux pièces solistes semblables avec accompagnement à trois ou quatre voix (comme les Variations, Pot-Pourris, etc), avec une seule restriction toutefois : ici, dans une petite salle et un petit effectif, il ne faut pas pousser le son de l'instrument jusqu'à sa puissance maximale, et tout ce qu'il peut y avoir de rudesse dans le jeu, qui disparaît dans une salle de concert lorsque les auditeurs sont à distance, doit ici être soigneusement évité.

L'exécution du véritable quatuor repose quant à elle sur des exigences tout à fait différentes. On ne s'attend pas à ce qu'un seul instrument brille, mais à ce que les quatre entrent dans l'idée du compositeur et la fassent apparaître. Le premier violon ne doit chercher à se distinguer des autres ni dans la force du son, ni dans la manière d'interpréter ; mais il doit bien plutôt s'efforcer de se joindre aux autres de la manière la plus intime, et même, dans les passages où il ne joue pas la partie principale, savoir leur être lui-même subordonné.

Puisque la manière d'exécuter doit constamment procéder de l'idée et de l'esprit de la composition, le soliste doit savoir, lorsqu'il joue en quatuor, renier son jeu personnel de soliste et s'adapter au caractère de chaque quatuor. Ce n'est qu'à cette condition qu'il pourra réussir à mettre clairement en valeur aussi bien le caractère de chacun des mouvements du quatuor que les différents styles dans les œuvres de nos compositeurs classiques.

L'élève aperçoit donc qu'une parfaite exécution du quatuor, même si elle réclame peut-être moins d'habileté mécanique que celle du concerto, exige pourtant bien des qualités, dont on peut en général se passer dans ce dernier ; à savoir principalement : une sensibilité délicate, un goût éduqué, et une connaissance de la composition²⁵.

S'il faut ces trois qualités ensemble pour faire un quartettiste accompli, rien n'est pourtant plus indiqué, pour les acquérir et les développer, que le jeu en quatuor lui-même, pratiqué

²⁵ Si l'élève n'a pas encore commencé à étudier la théorie de la composition, il est à présent grand temps de s'y mettre.

avec assiduité. L'élève ne ratera donc aucune des occasions qui lui seront fournies de faire de la bonne musique en quatuor. Il faut toutefois qu'il commence au second violon et apprenne d'abord l'art difficile de l'accompagnement, qui consiste dans l'habileté à se régler toujours le plus exactement possible sur le premier violon, par exemple dans la force du son, dans les variations de tempo qu'il suggère, dans l'exécution des figures thématiques lorsqu'elles se trouvent dans la deuxième voix ; mais aussi dans l'observation exacte des types de coups d'archet prescrits, des liaisons, des nuances de *p* ou de *f*, sans toutefois dans ce dernier cas ressortir de façon criarde et impertinente, à moins que la figure confiée au second violon ne le réclame expressément.

Si l'élève s'est préparé ainsi, quelque temps, par l'accompagnement ; s'il a fait connaissance, au travers d'un bon modèle, avec la manière de jouer la musique de quatuor, et qu'il veut s'essayer aussi au premier violon, il est absolument nécessaire, au début, qu'il annote et travaille sa partie exactement comme pour un concerto. Nos plus remarquables compositeurs de quatuors n'étaient pas violonistes, ou du moins ne l'étaient pas assez pour connaître précisément la mécanique du jeu du violon. Le réglage des coups d'archet, doigtés, etc, est donc, dans leurs quatuors, encore plus lacunaire que dans les concertos et doit donc absolument être complété. Mais il y faut plus de prudence et de retenue que dans le concerto, car il ne s'agit pas là de montrer sa virtuosité, mais de donner vie à l'idée du compositeur. On ne peut donc pas se permettre, par exemple, de modifier à loisir des coups d'archet qui sont liés à la caractérisation d'une pensée musicale, et reviennent dans les autres parties, même si le joueur saurait les échanger contre d'autres plus commodes ou plus piquants.

Le quartettiste doit aussi faire preuve de prudence lorsqu'il ajoute d'autres moyens d'expression, en usage dans le jeu en soliste, car l'ensemble peut facilement en être perturbé et l'idée du compositeur défigurée. Il n'y a que dans les périodes où il a clairement la voix soliste, et où les autres ne font que l'accompagner, qu'il peut orner comme on le fait dans les pièces solistes. Pour régler un quatuor de manière irréprochable, il faut en avoir le conducteur devant soi, ou bien le connaître déjà précisément pour l'avoir entendu de nombreuses fois.

Ce réglage bien réfléchi des coups d'archet, doigtés, etc, devra précéder l'exécution de n'importe quel quatuor, jusqu'à ce que l'élève ait acquis la capacité à trouver instantanément, dès la lecture, le partage pertinent des coups d'archet et la bonne utilisation des autres moyens d'expression qui donnent vie à l'exécution. Au fur et à mesure que son goût s'affine et qu'il acquière plus de pénétration dans l'art, l'élève doit développer cette compétence – qui ne touche au départ que les aspects les plus grossiers et les plus superficiels – de manière toujours plus fine, et parvenir finalement à l'interprétation la plus accomplie.

Chapitre V

Du jeu d'orchestre et de l'accompagnement

Pour le violoniste, le jeu en orchestre se distingue du jeu concertant ou en quatuor le plus essentiellement en ceci, que la même partie y est jouée par plusieurs en même temps. Chacun doit donc porter ses efforts 1.) vers l'intonation 2.) vers la division des parties de la mesure 3.)

vers l'accentuation de celles-ci 4.) vers l'exécution des nuances prescrites de *p.* et de *f.* 5.) vers un partage des coups d'archet qui soit le plus semblable possible à celui des autres.

- 1) En ce qui concerne l'intonation : il n'y a qu'une seule intonation juste, par conséquent plus chacun tend vers celle-ci, plus sûrement il se rencontrera avec les autres.
- 2) La division des parties de la mesure selon leur valeur doit, à l'orchestre, être la plus stricte, sans quoi aucune exactitude d'ensemble n'est possible. Le moindre ralentissement sur une ou plusieurs notes (le *Tempo rubato*), qui fait souvent, dans le jeu en soliste, un si grand effet, ne peut donc ici avoir droit de cité.
- 3) L'accentuation doit se limiter, de manière tout à fait habituelle, aux temps forts de la mesure. Toute autre, que l'on utiliserait dans le jeu en soliste pour rendre l'interprétation plus piquante, n'est pas admise ici, sauf si elle est expressément écrite, auquel cas elle s'impose à tous les exécutants.
- 4) De même, le musicien d'orchestre doit se borner à une exacte observation des *p.* et *f.* indiqués, et n'est pas autorisé, comme dans le jeu en soliste, à ajouter de nouvelles nuances de son propre chef.
- 5) La tâche la plus difficile du violoniste d'orchestre est cependant de se rencontrer exactement avec les autres joueurs dans le partage des coups d'archet. Dans ce domaine, il reste beaucoup à attendre même des orchestres les mieux entraînés. La difficulté réside principalement en ce que 1) l'indication des coups d'archet dans les parties d'orchestre est habituellement encore plus négligée et lacunaire que dans les concertos et les quatuors, et en ce que 2) les violonistes d'un orchestre ne sortent jamais d'une seule et même école²⁶, et de ce fait chacun a une conduite d'archet différente et par suite un partage différent des coups d'archet. Et pourtant il n'est pas seulement très agréable pour les yeux, mais aussi d'une grande importance pour l'accentuation, pour l'égalité dans le *f* et le *p*, en un mot, pour tout l'ensemble, que les *tirés* et les *poussés* de tous les violonistes qui jouent une même partie se trouvent constamment ensemble. Mais pour que cet objectif puisse être atteint, le musicien d'orchestre doit se conformer strictement à l'ancienne règle, qui prescrit de prendre le temps fort en tirant et le temps faible en poussant, et par conséquent de commencer chaque mesure en tirant et de la terminer en poussant. Par ailleurs, le premier violon a aussi le devoir de compléter les indications de coups d'archet manquantes (notamment lorsque plusieurs répétitions ont lieu, comme dans les opéras, les oratorios, les symphonies) et d'obtenir ainsi la plus exacte coïncidence possible dans le partage des coups d'archet.

D'autres prescriptions pour les musiciens d'orchestre : s'abstenir d'ajouter des ports de voix, doublés, trilles et autres, ainsi que de tous les doigtés élaborés, glissades d'un son à un autre, changement de doigt sur une même note, en un mot éviter tout ce qui n'appartient qu'à l'embellissement du jeu du soliste, et qui transposé à l'orchestre, perturberait l'unité du jeu d'ensemble. Si une partie d'orchestre contient des ports de voix ou des doublés, le premier violon doit déterminer précisément la longueur des premiers et la manière d'exécuter les seconds, puis ils doivent être joués par tous de la même façon.

Concernant le tempo, le musicien d'orchestre doit se régler exactement sur les indications de celui qui dirige, qu'il soit instrumentiste [*Vorspieler*] ou batteur de mesure [*Taktgebender*]. Il est aussi de son devoir de jeter régulièrement un œil sur celui-ci par-dessus

²⁶ Seuls les orchestres des conservatoires (à Paris, Prague, Naples) font exception, c'est aussi pourquoi à ces endroits des merveilles peuvent être accomplies dans le jeu d'ensemble des violons.

sa partition, afin non seulement de rester en mesure, mais aussi de s'adapter rapidement s'il arrive que le tempo ralentisse ou accélère.

Dans l'accompagnement le musicien d'orchestre a le devoir de se subordonner entièrement au soliste. Il doit donc mesurer constamment la force de son accompagnement par rapport à ce dernier, et veiller à ne jamais le couvrir. On ne peut donc jamais faire ressortir les *f* ou *fz* qui se présentent parfois pendant un solo, dans une partie d'accompagnement, avec la même force ou la même rudesse que dans le tutti. La force du son doit toujours être réglée sur le type de musique et la taille de la salle.

L'accompagnateur se gardera de pousser ou de retenir le soliste, mais il le suivra instantanément lorsqu'il se permettra de petites variations de tempo. Toutefois, ceci ne concerne pas le *Tempo rubato* du soliste, dans lequel l'accompagnement doit poursuivre son déroulement tranquille et mesuré.

Tout ce qui précède est également valable pour l'accompagnement du chant. Puisque dans ce cas la mesure est habituellement battue, il faut, pour ce qui concerne le tempo et ses variations, surveiller la battue de celui qui dirige et la suivre. Il existe cependant un type de musique vocale qui est particulièrement difficile à accompagner : c'est le récitatif, car le mouvement uniforme de la mesure y est totalement suspendu. Afin que l'on puisse suivre plus aisément le chant, il est d'usage d'ajouter sur la partie d'accompagnement la partie de chant sur une portée séparée. L'accompagnateur doit suivre cette partie, mais surveiller aussi constamment les gestes du chef [*Dirigent*] qui lui marquent l'entrée des notes d'accompagnement. Ces gestes ne sont pas les mêmes pour tous les chefs, on ne peut donc les expliquer ici. Mais un musicien d'orchestre attentif apprendra bientôt à comprendre et à suivre ceux de son chef, pourvu que celui-ci soit conséquent dans cette matière et donne toujours les mêmes.

L'accord de l'orchestre doit s'effectuer le plus doucement possible. Le premier violon se fera donner le *la* par le hautbois, ou plus sûrement, par tous les bois ensemble, et accordera ensuite individuellement les violons, violoncelles, etc. Chacun, lorsqu'il a fini de s'accorder, veillera à ne pas déranger l'accord des autres par d'inutiles préludes. Une fois tout le monde accordé, on fera pendant quelques minutes un silence complet, ce qui renforcera considérablement l'effet de la première entrée de la musique.

Si l'élève relit à présent les consignes données ici pour le jeu d'orchestre, il constatera que le devoir essentiel d'un bon musicien d'orchestre consiste à se soumettre volontairement au tout et à renoncer à l'indépendance du soliste.

C'est ce qu'il doit faire aussi longtemps qu'il participera à un orchestre.

Conclusion

Au moment où l'auteur s'apprête à laisser l'élève poursuivre désormais sa formation par lui-même, il se sent tenu de lui adresser d'ultimes paroles bienveillantes.

Mon cher jeune camarade artiste ! Tes premiers pas, les plus ardues sur le chemin escarpé de l'Art, sont maintenant derrière toi. Dans la suite de ta route, d'ineffables joies artistiques t'attendent, toujours plus merveilleuses ! Va donc de l'avant avec courage, sans jamais t'arrêter ! Tout atermoiement te ramènerait en arrière.

Tu as choisi le plus difficile des instruments : tu ne pourras progresser, et même plus tard conserver seulement ce que tu as appris, que par un exercice ininterrompu et quotidien. Ton instrument est le plus accompli et le plus célébré de tous, mais seulement s'il est totalement maîtrisé. Ne perd jamais des yeux cet objectif.

Ne vise jamais que la noblesse et dédaigne toute forme de charlatanisme. Celui qui cherche à plaire à la masse ne pourra que sombrer bientôt, et de plus en plus profond. Dans le choix de la musique que tu joues, ne sois attentif qu'au plus noble et au meilleur de chaque genre. C'est ainsi que tu favoriseras le plus sûrement le développement ultérieur de ta formation.

Mais celle-ci ne se limite pas au violon, elle embrasse tous les savoirs précieux pour l'artiste, en premier lieu la connaissance de l'harmonie. Lorsque tu l'auras acquise, éprouve immédiatement, en faisant quelques essais de composition, si le don de l'invention musicale t'a été donné et si tu es appelé à être compositeur. Mais même si ce n'est pas le cas, ne dédaigne pas une étude approfondie de la théorie de la composition, car elle te sera absolument indispensable si tu aspires à être premier violon ou chef d'orchestre.

Lorsque tu auras finalement atteint le point le plus élevé de ta formation de violoniste et de musicien, aie une pensée amicale pour celui qui a cherché, avec cette œuvre, à faciliter tes premiers pas sur le chemin de l'Art.

FIN

NOTES DU TRADUCTEUR

^a Le texte original donne « Guadaguini ».

^b Le renvoi au schéma manque dans le texte original.

^c L'emploi de l'archet entier est indiqué dans tous les exercices par les initiales T.A., pour « *Tout l'Archet* ».

^d Donc une trentaine de cm.

^e Littéralement, « partie lourde (ou bonne partie) de la mesure », et « partie légère (ou mauvaise partie) de la mesure ».

^f Spohr emploie deux termes voisins que la langue française ne différencie pas, les regroupant sous l'expression générale de « coup d'archet ». Le mot *Bogenstrich*, ou parfois simplement *Strich*, désigne littéralement le « trait » de l'archet sur la corde, et il est souvent plus particulièrement lié au sens d'archet, *tiré* ou *poussé*. Nous l'avons traduit simplement par « coup d'archet ».

Mais le mot *Strichart*, qui est employé dans ce chapitre XI pour nommer toutes les variantes numérotées renvoie aussi, littéralement, à la « manière d'archeter ». On constatera qu'il désigne aussi bien le *détaché* (en français dans le texte), le *staccato*, ou le *martelé*, qui sont des modes d'attaques de la corde – auquel cas nous le traduisons par « type de coup d'archet » – que des formules d'alternances de notes liées et séparées – cas dans lequel nous le traduisons plutôt par « formule de coup d'archet ».

^g En français dans le texte.

^h En français dans le texte.

ⁱ En français dans le texte

^j Spohr emploie ici le mot *Vorhalt* et non *Vorschlag* comme précédemment. Ces deux termes sont très voisins, il semble toutefois que *Vorhalt* désigne plus spécifiquement le port de voix long, ce pourquoi nous proposons de le traduire ici par « appoggiature ».

^k Sic.

^l Le texte dit « do dièse » au lieu de « sol dièse », ce qui ne correspond à rien dans la partition. Nous corrigeons donc.

^m En français dans le texte.