

C.

MÉTHODE ÉLÉMENTAIRE

P O U R

Violon



Suivie d'Airs et d'Exercices gradués

Composée à l'usage des Pensionnaires

P A R

GEORGES

KASTNER

Prix: 4^{fr}.net.

A. Lafont.

Paris, chez E. Troupenas & C^{ie} Rue N^o Vivienne, 40.

Londres, chez Wessel & Stapleton.

Leipzig, chez Breitkopf & Haertel.

1844

Vm⁸.c.73

E. Troupenas & C^{ie}



AVANT-PROPOS.

Dans certaines Méthodes élémentaires les principes sont développés outre mesure: on peut dire que la théorie y tient la place de la pratique; dans quelques autres, les préceptes les plus essentiels sont à peine indiqués et quelque fois même entièrement omis.

J'ai voulu remédier dans cet ouvrage à ce que ces deux systèmes offraient de défectueux et d'imparfait, en mettant l'élève à même d'analyser les morceaux qu'une expérience suffisante lui permettra d'exécuter. (1)

Une autre considération m'a porté à modifier le plan généralement suivi dans tous les ouvrages de théorie, et qui consiste à donner les règles d'abord, les exemples ensuite; il m'a semblé qu'aucune Méthode n'était plus propre à rester gravée dans l'esprit, que celle qui offrirait autant que possible l'exemple à côté du précepte; cela ne m'a point empêché de consacrer une seconde partie toute entière à l'exécution pratique.

Enfin j'ai réuni dans cet ouvrage tout ce qui a spécialement trait à la connaissance du Violon, tel que: tenue, doigter, coup d'archet, style, expression, effets etc: etc: sans toutefois outrepasser les bornes d'un enseignement général et élémentaire.

GEORGES KASTNER

(1) Les personnes qui desireroient avoir de plus amples détails sur les Principes de la Musique pourront consulter avec fruit ma GRAMMAIRE MUSICALE où ces matières sont traitées à fond.

MÉTHODE ÉLÉMENTAIRE

DE

VIOLON.

SECTION 1^{re}

PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES

INTRODUCTION.

LA MUSIQUE est l'art d'exprimer les sentiments par des sons.

La musique se divise en musique *Vocale* et en musique *Instrumentale*.

Les sons sont susceptibles de diverses modifications, savoir:

- 1^o L'INTONATION, c'est-à-dire le degré de hauteur ou de gravité.
- 2^o LA DURÉE, c'est-à-dire l'espace de tems.
- 3^o L'INTENSITÉ, c'est-à-dire le degré de force.
- 4^o LE TIMBRE, c'est-à-dire le caractère et la qualité. (1)

PREMIÈRE PARTIE

§. I. INTONATION. TON. NOTES. PORTÉE.

Le *Ton* est un son dont on peut apprécier la hauteur et la gravité.

Les tons se représentent au moyen de certains caractères qu'on appelle *notes*.

Les notes se figurent par des points noirs et des cercles avec ou sans queue, avec ou sans crochets.

Exemple.

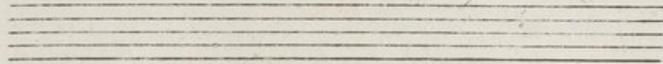


Il y a sept Notes en Musique, Savoir:
 UT (ou DO) RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI.

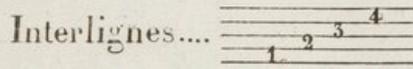
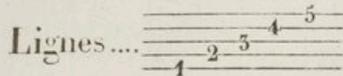
(1) Cette quatrième modification touche à des considérations d'un ordre plus élevé, dans lesquelles il est inutile d'entrer ici. Mes traités d'Instrumentation peuvent fournir à cet égard tous les renseignements désirables.

Les notes s'écrivent dans un espace divisé en cinq lignes horizontales qu'on nomme *Portée*

Exemple:

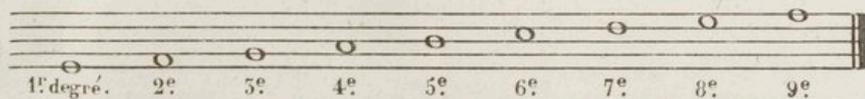


Les lignes et les interlignes de la portée se comptent de bas en haut Ainsi:



D'une ligne à un interligne, en montant, les notes se succèdent dans l'ordre de leurs principales dénominations et de degré en degré.

Exemple:



Mais avec ces cinq lignes on ne pourrait représenter que neuf tons; afin d'en augmenter le nombre, on a imaginé de tirer en dessus et en dessous de la portée une certaine quantité de petites lignes parallèles aux premières, qu'on nomme *lignes supplémentaires* et avec lesquelles on opère absolument comme avec les lignes principales.

Lignes supplémentaires à l'aigu: — = ≡ ≡

PORTÉE.

Lignes supplémentaires au grave: — = ≡ ≡

§. 2. CLEFS.

Les cinq lignes de la portée et leurs interlignes n'ont aucun nom par eux mêmes; on a inventé, en conséquence, des signes nommés *clefs*, qui pussent indiquer la hauteur et la succession des tons.

Les clefs sont au nombre de trois, savoir:

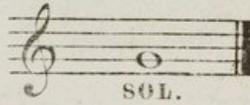
La clef de *Sol*.....

La clef d'*Ut*.....

La clef de *Fa*.....

La 1^{re} et la 3^{me} sont les plus usitées.

La clef de *Sol* se place sur la seconde ligne à laquelle elle donne son nom :

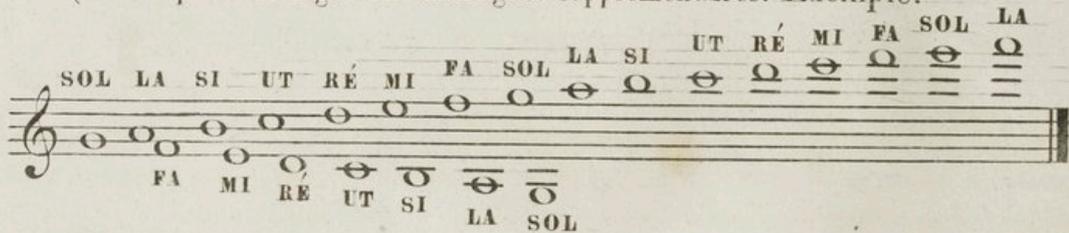


Cela connu, il devient très facile de trouver toutes les autres notes qui reposent sur les divers lignes et interlignes de la portée, puisque ces notes se succèdent dans l'ordre de leurs principales dénominations.

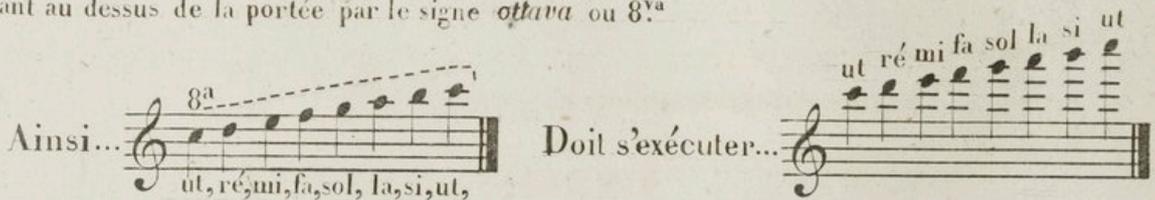
Exemple :



Et de même pour les lignes et interlignes supplémentaires. Exemple :

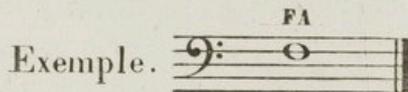


Comme il résulte une assez grande complication de l'emploi des lignes supplémentaires, on a l'habitude, lorsque les tons montent très haut, de les écrire une octave plus bas, en l'indiquant au dessus de la portée par le signe *ottava* ou 8^{va}



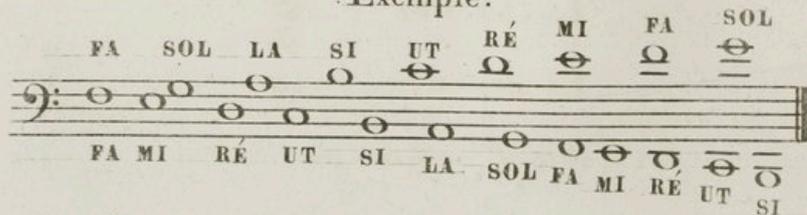
La Clef de *Sol* sert généralement pour les sons élevés.

La Clef de *Fa* se pose sur la quatrième ligne, à laquelle elle donne son nom.



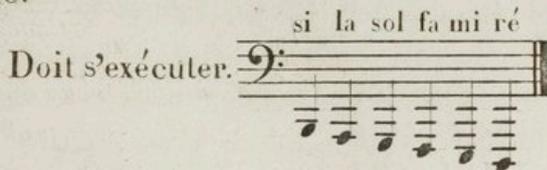
En partant de ce fa, nous trouverons facilement toutes les autres notes de la portée et des lignes supplémentaires.

Exemple :



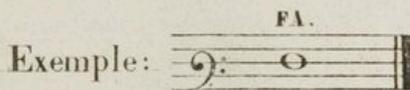
Lorsque les tons descendent très bas, on les écrit ordinairement une octave plus haut avec l'indication: 8^{va} *bassa*.

Exemple:

Ainsi..  

La clef de *Fa* sert généralement pour les sons graves:

La clef de *Fa* se pose encore quelquefois sur la troisième ligne:

Exemple: 

Mais on ne s'en sert que très rarement.

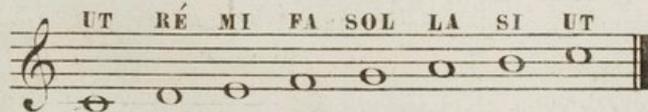
La clef d'*Ut* peut se poser sur la première, la troisième, la quatrième, et même quelquefois, mais très rarement, sur la deuxième ligne; l'usage en est moins fréquent:

Exemple: 

La clef d'*ut* s'emploie d'ordinaire pour les sons du médium:

§. 3. OCTAVE. GAMME. INTERVALLES. ACCORD.

On appelle *octave* la répétition d'un Ton une fois plus haut ou plus bas, c'est entre ces deux points que se trouvent placés les sept Tons principaux; ainsi, en partant du ton d'*Ut* jusqu'à sa répétition à l'Octave supérieure, nous aurons:



Le huitième Ton ou Octave recommence la suite des tons exactement dans le même ordre; ainsi le neuvième ton est à l'octave du deuxième; le onzième à l'octave du quatrième et ainsi de suite: Nous marchons donc dans notre Musique par succession d'octaves.

On appelle *Gamme* la série de tons comprise dans une octave, par Exemple:



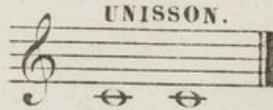
Mais la distance qui sépare chaque degré n'est pas la même pour toutes les notes, ainsi, il y a du 1^{er} au 2^e degré UN TON = du 2^e au 3^e degré UN TON = du 3^e au 4^e degré UN DEMI-TON = du 4^e au 5^e degré UN TON = du 5^e au 6^e degré UN TON = du 6^e au 7^e degré UN TON = du 7^e au 8^e de-

gré **UN DEMI-TON**: L'ensemble de la gamme comprend donc *cinq tons* et *deux demi-tons*; dans la gamme d'Ut donnée ci-dessus, le premier demi-ton se trouve de **MI** à **FA** et le second de **SI** à **UT**. Tous les autres intervalles sont des tons entiers.

Outre les intervalles de degré à degré, il faut connaître aussi les intervalles d'un ton à un autre ton quelconque; ils se comptent toujours en prenant le plus grave pour point de départ; ce sont:



Les intervalles qui viennent après l'*Octave* dans l'ordre de succession naturel, sont: la *neuvième*, la *dixième*, la *onzième*, la *douzième*, &c. Deux tons de la même hauteur qui se rencontrent sur le même degré s'appellent *Première* ou *Unisson*. Exemple:



On appelle *Accord* une réunion d'intervalles. Exemple:



§. 4. SIGNES D'ALTÉRATION.

Au moyen de certains signes on peut diviser toute la gamme en douze demi-tons également distants l'un de l'autre: les sept tons principaux gardent leur dénomination, et les cinq autres la leur empruntent, en la faisant suivre du nom de l'altération, comme *Ut dièse*, *Ré bémol*. &c.

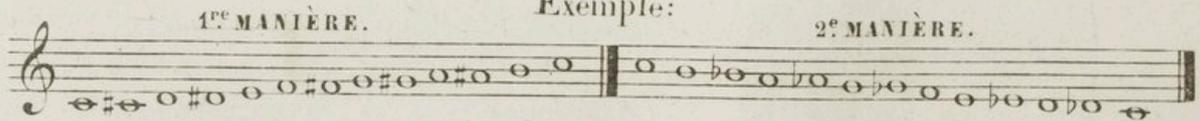
Les signes d'altération sont au nombre de trois, savoir: $\left\{ \begin{array}{l} 1^{\circ} \text{ Le dièse.. \#} \\ 2^{\circ} \text{ Le bémol.. \flat} \\ 3^{\circ} \text{ Le bécarré.. \natural} \end{array} \right.$

Le dièse hausse d'un demi-ton la note devant laquelle on le place.

Le bémol baisse d'un demi-ton la note devant laquelle on le place.

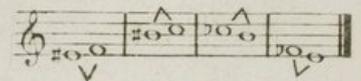
Le bécarré rend sa hauteur primitive au ton altéré devant lequel on le place.

D'après ce que nous venons de dire du dièse et du bémol, on peut écrire la gamme par demi-tons des deux manières suivantes: Exemple:

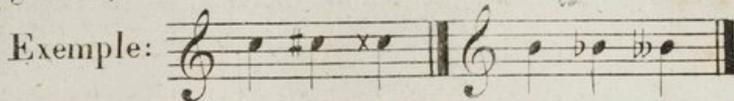


Cette gamme se nomme *Gamme Chromatique*: (1)

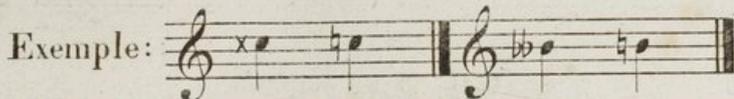
(1) N.B. Il faut remarquer que *mi#* revient à *fa*; *si#* à *ut*; *ut b* à *si*, et *fa b* à *mi*:



Il y a encore deux autres signes, le double dièse \times ou $\sharp\sharp$, qui hausse d'un ton, et le double bémol $\flat\flat$, qui baisse d'un ton la note devant laquelle on le place; de cette sorte, Ut $\sharp\sharp$ égale Ré, La $\flat\flat$ égale Sol, et ainsi de suite:

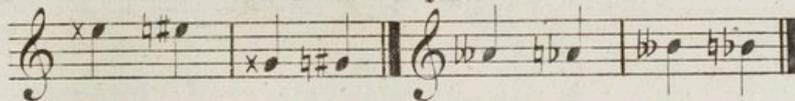


Pour détruire l'effet du double dièse ou du double bémol, il suffit d'un bécarre simple:



Quelques Théoriciens croient nécessaire d'employer un double bécarre, mais c'est à tort; en effet, si on veut détruire seulement la moitié de l'altération; il faut faire suivre le bécarre du signe simple:

Exemple:

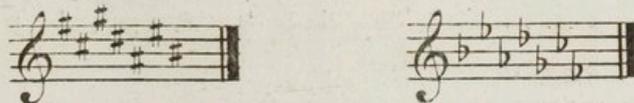


L'usage du double dièse et du double bémol est moins fréquent que celui du dièse et du bémol:

§. 5. MODES.

Dans la *gamme d'ut* que nous avons déjà donnée, le premier demi-ton se trouve placé du troisième au quatrième degré; nous appelons cette disposition de *gamme*: **MODE MAJEUR**, et elle sert de modèle pour toutes les gammes majeures; si donc on veut construire une *gamme* exactement analogue en partant d'un autre ton, on sera obligé d'avoir recours soit aux dièses, soit aux bémols, pour obtenir un arrangement tout-à-fait identique; l'expérience a démontré que les tons diésés se suivent de cinq degrés en cinq degrés en montant, et les tons bémolisés de cinq degrés en cinq degrés en descendant; ainsi:

Exemple:



Une *gamme* dans laquelle le premier demi-ton se trouve placé du second au troisième degré, constitue ce qu'on appelle: **MODE MINEUR**; La *gamme de La* sert de modèle pour tous les tons mineurs; car elle n'a pas besoin d'altération; les autres gammes mineures se construisent d'après elle au moyen des dièses ou des bémols. Les signes d'altération, au lieu de se placer devant les notes, se posent ensemble à la clef et ils valent pour toute la durée du morceau.

Quelquefois cependant, on rencontre des altérations dans le cours d'un morceau de musique; dans ce cas, ils prennent le nom d'*accidents* et ne valent que pour la durée d'une mesure et aussi pour le commencement de la mesure suivante, si la première note est la même que celle précédemment altérée.

On appelle *Tons relatifs* les tons majeurs et mineurs qui portent les mêmes signes d'altération à la clef. Le tableau suivant donne tous les tons majeurs diésés et bémolisés avec leurs relatifs mineurs.

TABLEAU.

Tons majeurs avec #	Tons mineurs avec #	Tons majeurs avec b	Tons mineurs avec b
UT majeur.	LA mineur.	UT majeur.	LA mineur.
SOL majeur.	MI mineur.	FA majeur.	RÉ mineur.
RÉ majeur.	SI mineur.	SI \flat majeur.	SOL mineur.
LA majeur.	FA # mineur.	MI \flat majeur.	UT mineur.
MI majeur.	UT # mineur.	LA \flat majeur.	FA mineur.
SI majeur.	SOL # mineur.	RÉ \flat majeur.	SI \flat mineur.
FA # majeur.	RÉ mineur.	SOL \flat majeur.	MI \flat mineur.
UT # majeur.	LA # mineur.	UT \flat majeur.	LA \flat mineur.

On voit par ce Tableau:

1^o Que la *tonique* (c'est-à-dire la note qui sert de point de départ pour former une gamme quelconque) d'un ton majeur avec dièses, est un degré au dessus du dernier dièse, et celle d'un ton mineur un degré au dessous.

2^o Que la tonique d'un ton majeur avec bémols est l'avant dernier bémol, et celle d'un ton mineur, trois degrés au dessus du dernier bémol.

3^o Que le relatif mineur d'un ton majeur, se trouve toujours trois degrés plus bas et réciproquement.

Dans les tons mineurs, on a l'habitude de hausser le sixième et le septième degré en montant:

Exemple:

LA, mineur. ou bien FA, mineur.

Le septième degré haussé s'appelle *Note sensible* En descendant, on rétablit les deux notes haussées dans leur ton primitif:

Exemple:

LA, mineur. ou bien FA, mineur.

Quelque fois on hausse seulement le septième degré en montant et on le laisse altéré en descendant.

Exemple:

LA mineur. SOL mineur.

On nomme *demi-tons majeurs* ou *diatoniques* ceux qui portent sur deux degrés différens de la portée et *demi-tons mineurs* ou *chromatiques* ceux qui se trouvent sur le même degré.

DEMI-TONS MAJEURS. Exemple: DEMI-TONS MINEURS.

Pour passer du mode majeur au mineur, il faut recourir à trois signes d'abaissement.

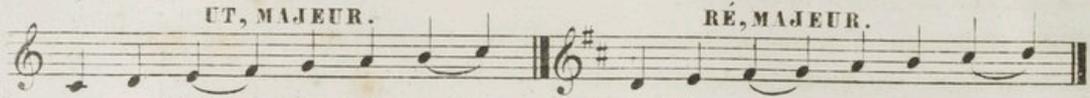
UT, mineur. Exemple: UT, majeur. RÉ, mineur. RÉ, majeur. SOL, majeur. SI b, majeur. SI b, mineur.

Et réciproquement, pour passer du mineur au majeur, il faut recourir à trois signes d'élevation.

§. 6. TRANSPOSITION.

Transposer, C'est changer le ton d'un morceau de musique en hauteur ou en gravité.

Si on propose, par exemple, de hausser d'un ton la gamme de *Ut majeur*, on cherchera dans le Tableau ci-dessus la gamme majeure qui commence un ton plus haut, et l'on trouvera que c'est celle de *Ré*; on aura donc:



Si on propose de baisser de trois tons la gamme de *Sol # mineur*, on cherchera pareillement quelle est la gamme mineure qui commence trois tons plus bas, et on trouvera que c'est celle de *Ré mineur* on aura donc:



On peut aussi transposer en changeant de clef ce qui peut s'effectuer sur tous les degrés de la gamme, au moyen des clefs dont nous avons donné la nomenclature, comme on peut s'en convaincre par l'exemple suivant:

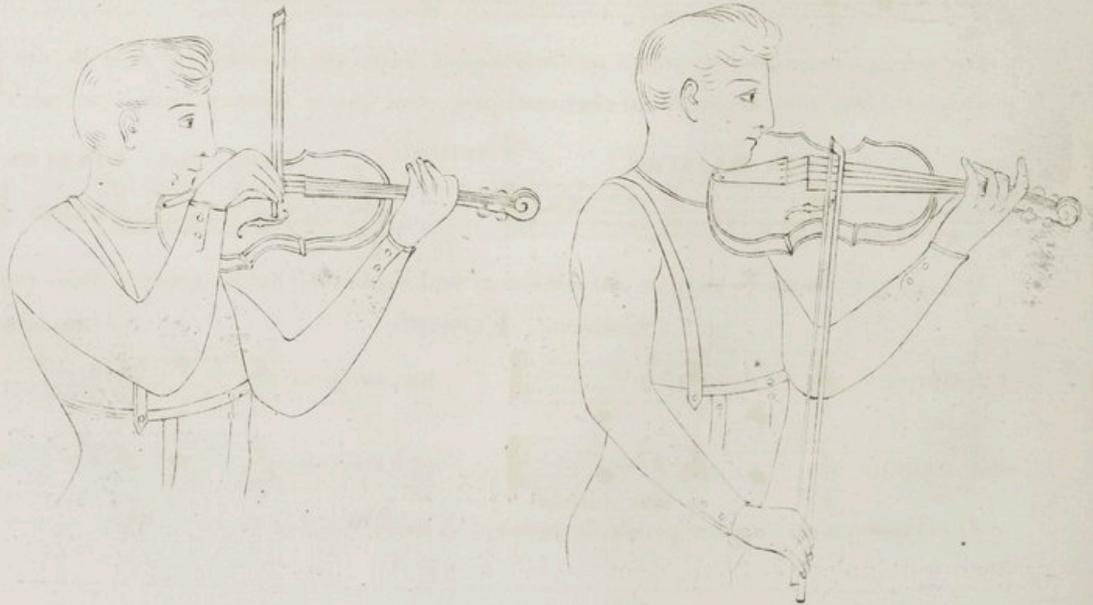


Lorsqu'on rencontre des signes d'altération accidentels dans la notation première du morceau, on ne doit point les oublier en transposant.

§. 7. DU VIOLON.

1. TENUE DU VIOLON.

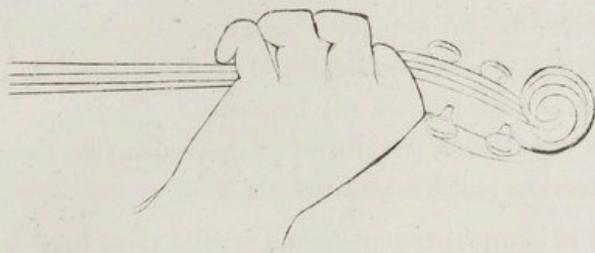
Le *Violon* doit se poser sur la clavicule et être légèrement retenu par le menton qui porte sur le côté gauche de la queue, il doit être soutenu presque horizontalement par la main gauche de telle sorte que l'extrémité du manche fasse à peu près face au milieu de l'épaule.



2. MAIN ET BRAS GAUCHE.

Le manche du Violon sera soutenu entre la partie inférieure du pouce et la troisième jointure de l'index, il ne faut le serrer que très peu, mais assez pourtant, pour empêcher qu'il ne porte sur la paume de la main, ce qui gênerait la liberté des mouvemens. Les doigts seront arrondis de manière que le bout des doigts puisse tomber d'aplomb sur les cordes.

Le bras sera sans raideur et dans une position aisée, le coude un peu rentré en dedans et correspondant à peu près au milieu du violon en dessous.



3. TENUE DE L'ARCHET, MAIN DROITE, BRAS DROIT.

L'Archet sera soutenu par tous les doigts de la main droite; l'index à la première jointure; les trois autres doigts un peu moins avancés, de sorte que le petit doigt ne fasse que toucher la baguette; le pouce en face le doigt du milieu; les doigts ne seront ni raides ni courbés, mais dans une position souple et naturelle.

Il faut que la main soit légèrement arrondie, et se maintienne un peu plus haut que la baguette, ce qui s'obtient en ployant le poignet. C'est environ à un pouce du chevalet (du côté du manche) qu'il faut attaquer les cordes; pour cela, on posera l'archet sur les cordes en faisant un peu dévier la baguette en dehors; dans tous les cas, le coude doit rester auprès du corps, mais sans le toucher.

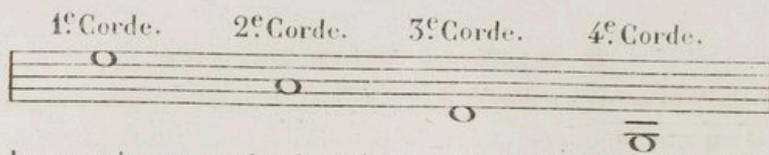


4. TENUE DU CORPS.

Il faut que l'attitude soit naturelle et pleine d'aisance: on doit éviter la raideur, comme aussi la mollesse, car l'un et l'autre de ces défauts seraient insupportables; la tête sera à peu près droite, les épaules effacées; le poids du buste reposant sur la jambe gauche, mais toutefois sans être penché en avant.

5. ACCORD DU VIOLON.

Le Violon porte quatre cordes. La première ou chanterelle accordée au ton de MI, La seconde au ton de LA, La troisième au ton de RÉ, La quatrième au ton de SOL; ainsi:



Il y a entre chacune de ces cordes la distance d'une *Quinte* parfaite. (1)

Le violon s'écrit toujours sur la clef de Sol deuxième ligne:

LEÇON I.

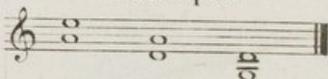
On appelle cordes à vide, celles sur lesquelles on ne pose aucun doigt; nous les indiquerons par un zéro; les cordes doigtées seront surmontées d'un des chiffres 1, 2, 3, 4 qui désigneront le doigt de la main gauche qu'il faudra poser sur la corde.

NOTA. = On a indiqué le mouvement ascendant et descendant de l'archet par les mots *Poussez, tirez*, que nous remplacerons par leurs initiales **T. P.**

Allongez lentement et sans interruption, l'archet d'un bout à l'autre sur les cordes

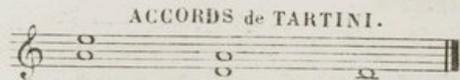
(1) On appelle *Quinte parfaite* un intervalle de cinq degrés comprenant sept demi-tons; prises deux à deux, les cordes du violon s'accordent donc par quintes:

Exemple:

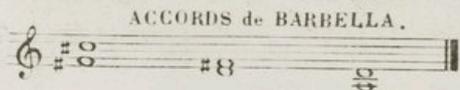


Cependant le violon ne s'accorde pas toujours par quintes; plusieurs maîtres distingués ont chacun adopté un accord particulier.

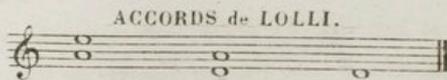
Exemple:



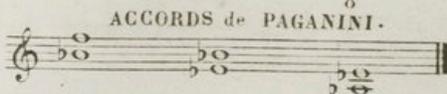
ACCORDS de TARTINI.



ACCORDS de BARBELLA.



ACCORDS de LOLLI.



ACCORDS de PAGANINI.

M^r BAILLOT accordait quelquefois la quatrième corde au

Toutefois, de tous ces accords, celui par quintes parfaites est le meilleur et le plus usité.

3.

6. ÉTENDUE DU VIOLON.

L'étendue du violon commence au SOL.

Et va jusqu'au LA. chromatiquement.

C'est-à-dire, par demi-tons; on peut encore donner six notes de plus à l'aigu.

7. POSITIONS.

On appelle Positions les différens degrés du manche où la main gauche doit se poser pour doigter les cordes. Ces positions sont au nombre de sept.

Voici la figure d'un manche de violon, sur lequel sont marqués les espaces de la première positions.

Position	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	SI	MI
1 ^{re} doigt.	si ^b	si	ut	ut#	re	mi	fa
1 ^{re}	mi ^b	mi	fa	fa#	sol	la	re
2 ^e doigt.	la ^b	la	si ^b	si	ut	re	sol
2 ^e							
3 ^e doigt.							
3 ^e							
4 ^e doigt.							
4 ^e							

On peut donc exécuter toutes les notes suivantes sans déranger la main gauche, c'est-à-dire, à la première position.

LEÇON II.

Lentement.

4^e Corde. 5^e Corde. 2^e Corde. 2^e Corde. 5^e Corde. 4^e Corde.

1.

2.

3.

4.

8. EMPLOI DU PETIT DOIGT GAUCHE.

On a vu que, sur la quatrième, la troisième et la deuxième corde, on peut se passer du petit doigt quand la note à exécuter est naturelle; toutefois, le petit doigt a le grand avantage de pouvoir donner sur chacune de ces cordes le même ton que celui produit par la corde vide qui se trouve à droite du petit doigt; Exemple:

4^e Corde. 3^e Corde. 3^e Corde. 2^e Corde. 2^e Corde. 1^e Corde.

4^e doigt. 4^e doigt. 4^e doigt.

Cet emploi du petit doigt est d'une grande utilité; car dans le doigter, il faut autant que possible éviter de sauter d'une corde à l'autre; or, cette faculté qu'a le petit doigt de donner le ton de la corde vide à droite, produit justement ce résultat; ainsi:

Bon.

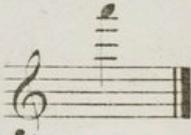
Exemple: Mauvais.

Nous avons dit que l'étendue du violon va du SOL jusqu'au LA;

Exemple.

Le Tableau suivant indiquera quelles sont les notes comprises dans chacune des sept positions.

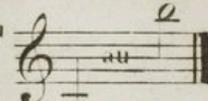
	4 ^e corde.	3 ^e corde.	2 ^e corde.	1 ^e corde ou chanterelle.
1 ^e POSITION.	0 1 2 3	0 1 2 3	0 1 2 3	0 1 2 1 2
2 ^e POSITION.	1 2 3	0 1 2 3	0 1 2 3	0 1 2 1 2 1
3 ^e POSITION.	2 3	0 1 2 3	0 1 2 3	0 1 2 1 2 1 2
4 ^e POSITION.	3	0 1 2 3	0 1 2 3	0 1 2 1 2 1 2 1
5 ^e POSITION.		0 1 2 3	0 1 2 3	0 1 2 1 2 1 2 1 2
6 ^e POSITION.		1 2 3	0 1 2 3	0 1 2 1 2 1 2 1 2 3
7 ^e POSITION.		2 3	0 1 2 3	0 1 2 1 2 1 2 1 2 3 4

Les six notes plus élevées que le LA  s'obtiennent naturellement sur la chanterelle, mais elles sont d'une exécution difficile et qui exige beaucoup de travail et de pratique.

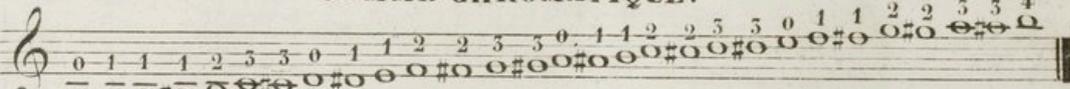
La figure suivante indiquera la division du manche pour chacune des quatre cordes dans les quatre premières positions:

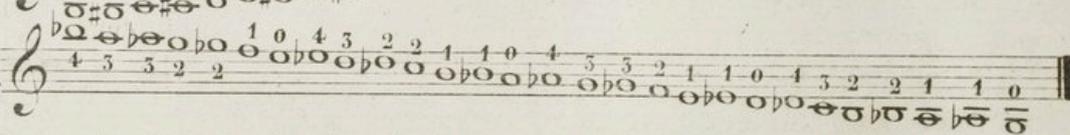
Exemple:

	1 ^{re} Position.		2 ^e Position.		3 ^e Position.		4 ^e Position.					chant ^{lle}	
	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	SIb	SI	UT	UT#	RE	RE#	MI.
LA	SIb	SI	UT	UT#	RE	MIb	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	FA.	2 ^e corde.
RE	MIb	MI	FA	FA#	SOL	LAb	LA	SIb	SI	UT	UT#	RE.	3 ^e corde.
SOL	LAB	LA	SIb	SI	UT	REb	RE	MIb	MI	FA	FA#	SOL.	4 ^e corde.

Cette figure ne donnant que la moitié du manche, il faut se représenter la seconde moitié partagée absolument d'après les mêmes principes, ce qui donnera la division complète de tout le manche; au moyen de cette division, il deviendra facile d'exécuter toute l'étendue des tons diatoniques, soit diatoniquement, soit chromatiquement: voici la gamme chromatique du  par dièses et par bémols.

GAMME CHROMATIQUE.

Par # en montant. 

Par b en descendant. 

Le Tableau suivant donnera le doigter de chacune des quatre cordes dans les sept positions.

	1 ^{re} Position.	2 ^e Position.	3 ^e Position.	4 ^e Position.	5 ^e Position.	6 ^e Position.	7 ^e Position.
4 ^e CORDE.	0 1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
3 ^e CORDE.	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
2 ^e CORDE.	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
Chanterelle.	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4

(1) REMARQUE. Outre les sept positions dont nous avons parlé, il en existe encore quatre autres, ce qui porte à onze le nombre total des positions, et à dix le nombre des démanchés (car la 1^{re} position ne compte pas comme démanché), les quatre autres dernières positions sont très rarement usitées; elles sont excessivement difficiles, et nous avons pensé qu'elles n'entreraient point dans les limites d'une méthode élémentaire.

12. GAMES DANS LES TONS MAJEURS ET MINEURS
les plus usités à la première position.

Gamme
en **UT**
majeur.

LA
mineur.

SOL
majeur.

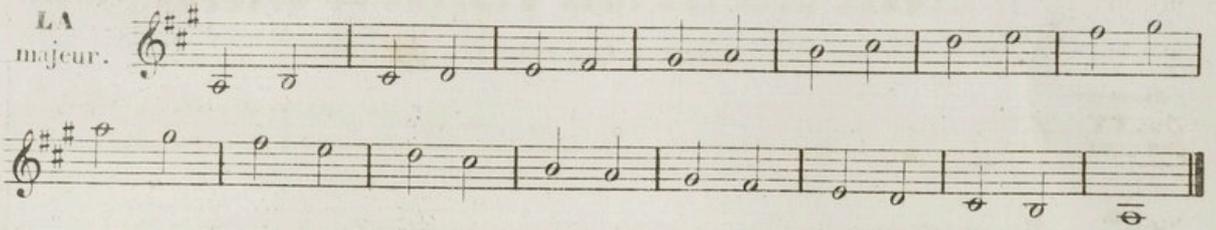
MI
mineur.

RE
majeur.

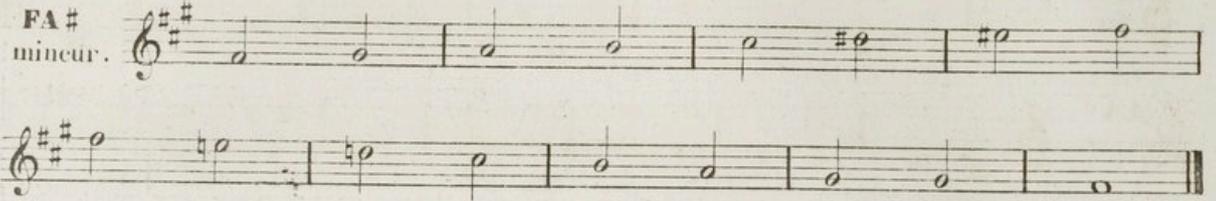
SI
mineur.



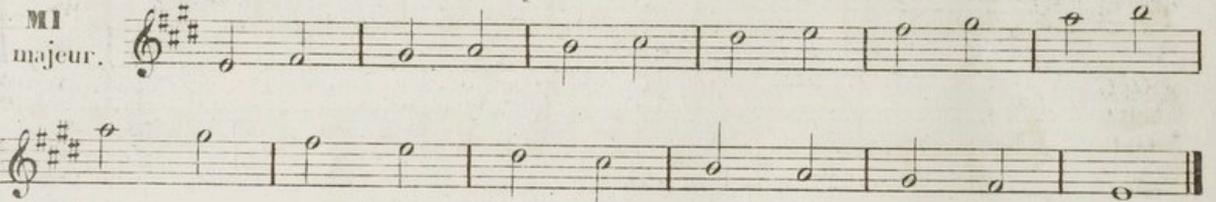
LA
majeur.



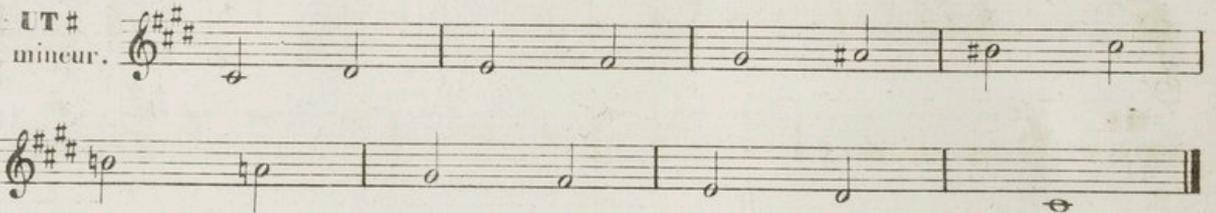
FA#
mineur.



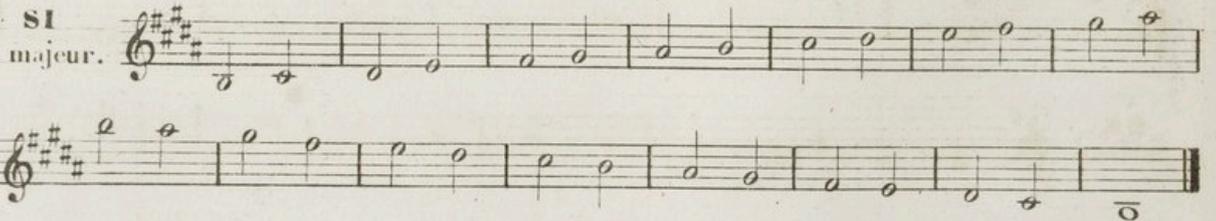
MI
majeur.



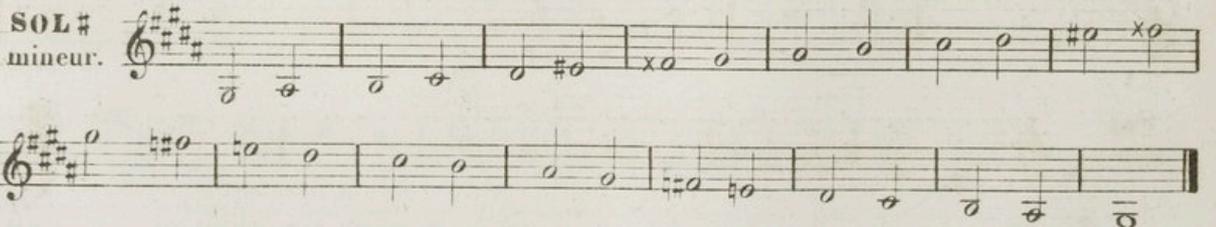
UT#
mineur.



SI
majeur.

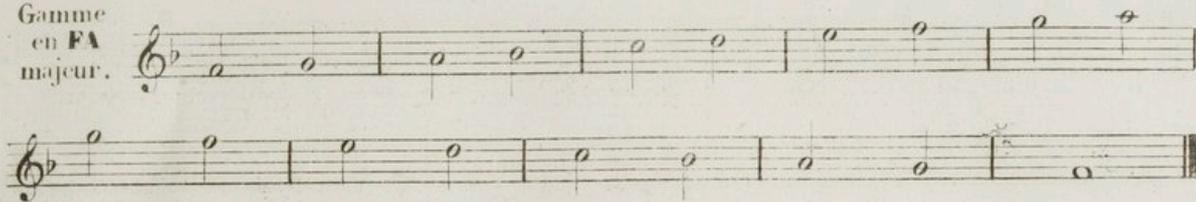


SOL#
mineur.

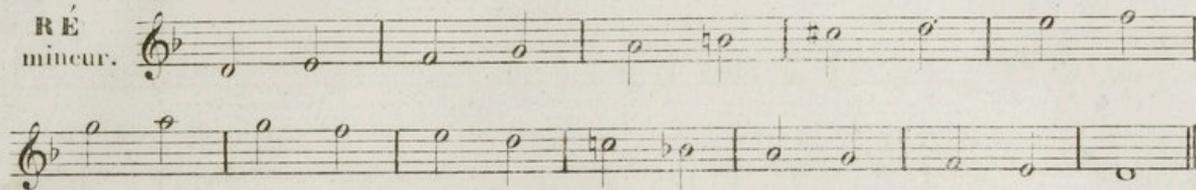


Il est inutile de donner les gammes majeures et mineures qui ont plus de cinq dièses à la clef, parcequ'elles sont très rarement employées.

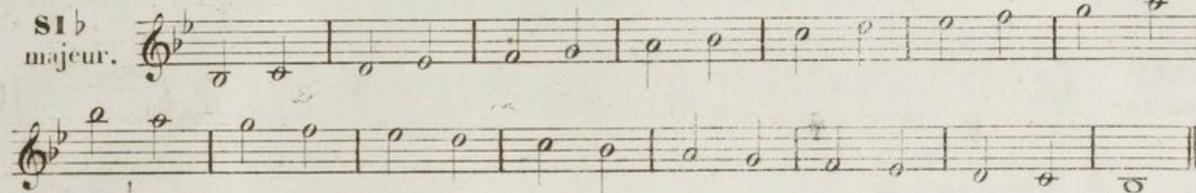
Gamme
en **FA**
majeur.



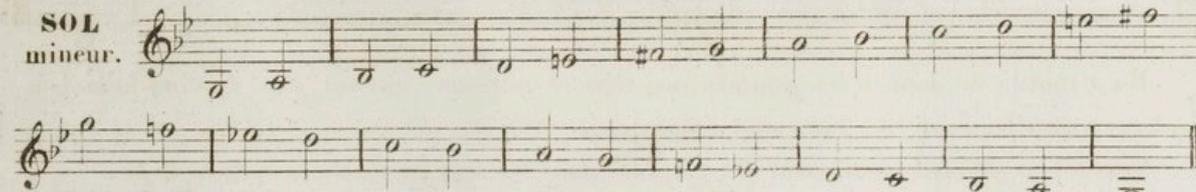
RE
mineur.



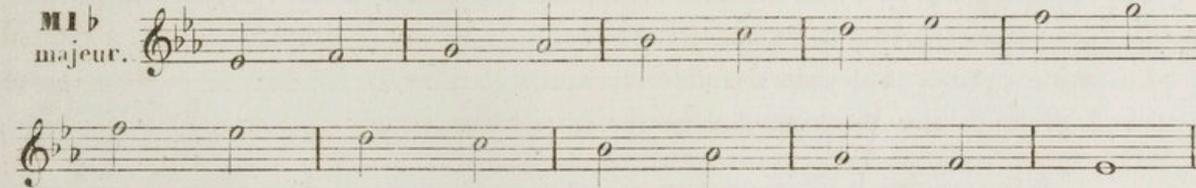
SI
majeur.



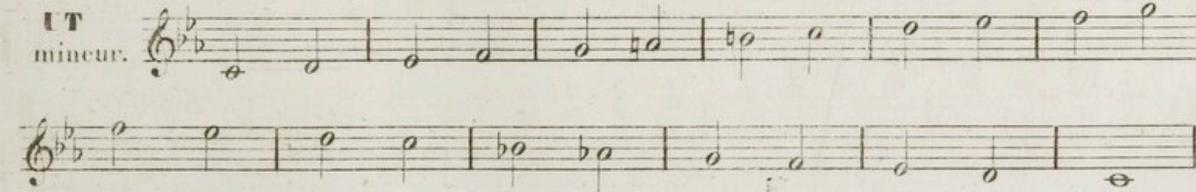
SOL
mineur.



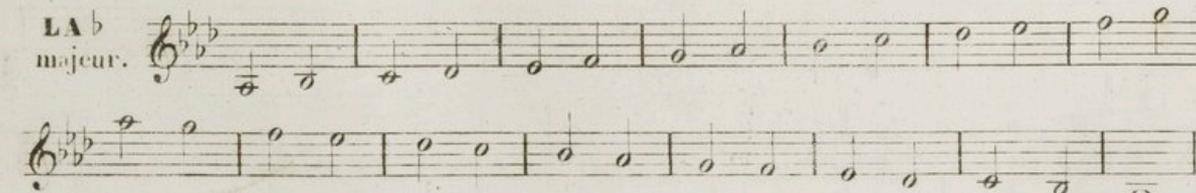
MI
majeur.

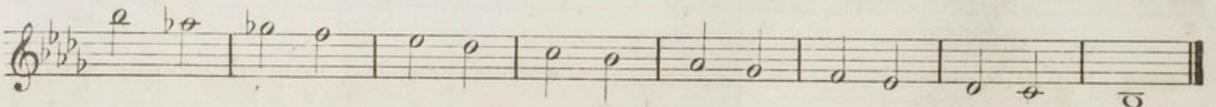
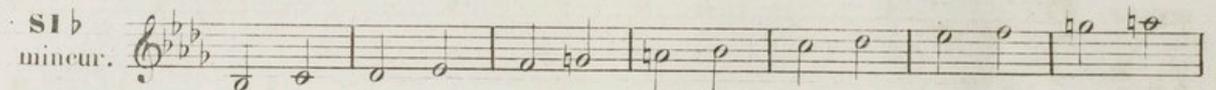
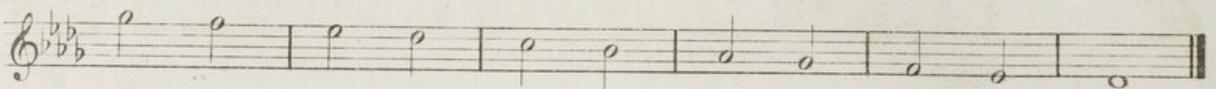
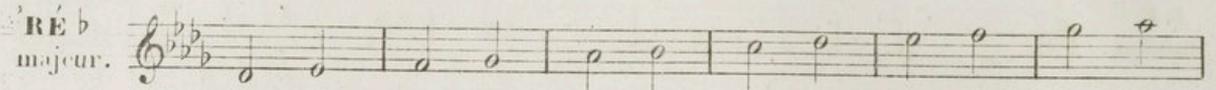
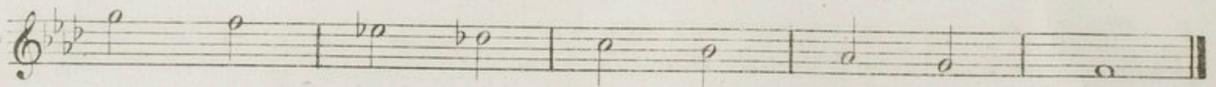
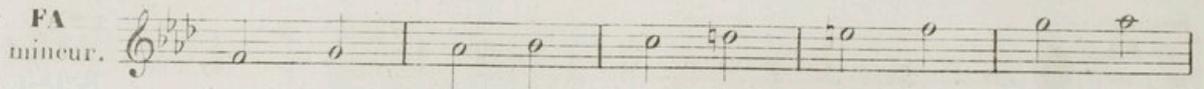


UT
mineur.



LA
majeur.



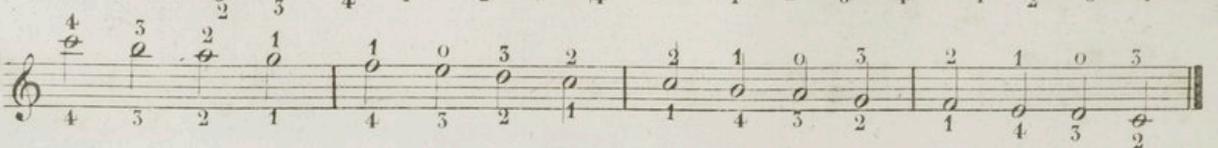
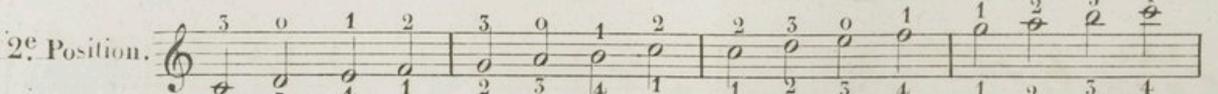
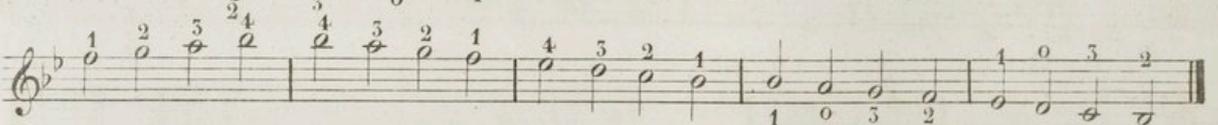
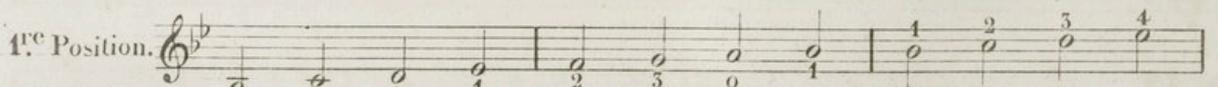


Il est inutile de donner les gammes majeures et mineures qui ont plus de cinq bémols à la clef, vu qu'elles sont très rarement employées.

Nous allons donner maintenant les gammes dans les sept positions les plus usitées.

Les chiffres placés au dessus des notes, indiquent qu'il ne faut prendre les diverses positions dans ces gammes que sur la chanterelle.

Les chiffres placés au dessous des notes, indiquent de prendre les diverses positions en commençant la première note de chaque gamme sur la quatrième corde.



5^c Position.

4^c Position.

5^c Position.

6^c Position.

7^c Position.

DEUXIÈME PARTIE.

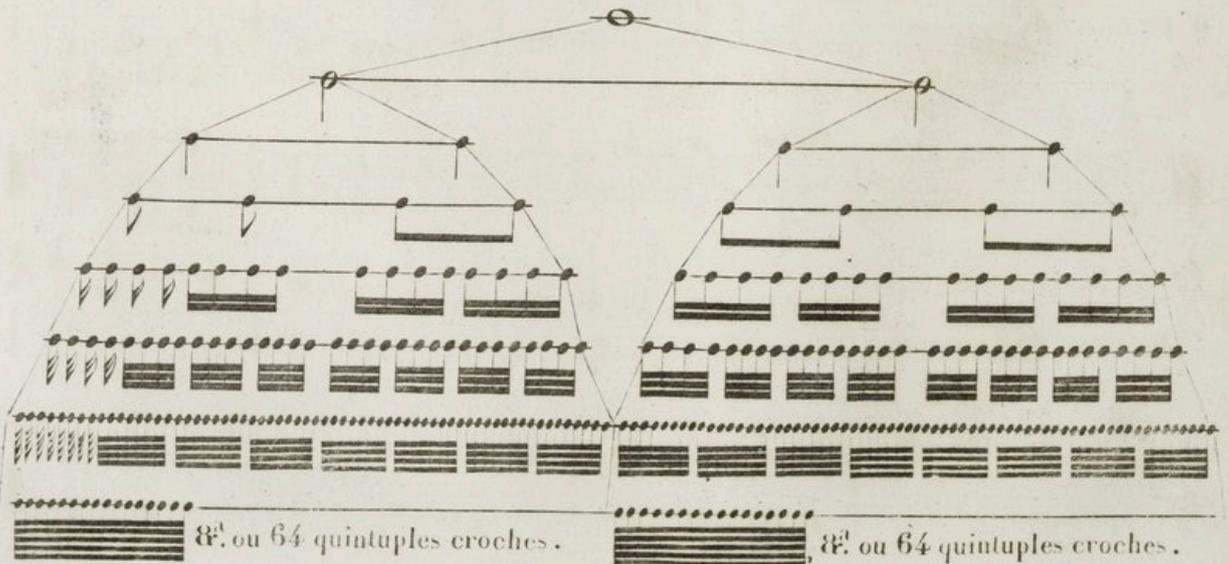
§.1. DURÉE DES TONS.

De même que les tons diffèrent en hauteur, de même ils diffèrent en durée, et cette durée peut s'indiquer d'une manière précise par la forme des notes, Exemple:

○	Ronde (ou entière)
○ ou ○	Blanche (ou demie)
● ou ●	Noire (ou quart)
♪ ou ♪	Croche (ou huitième)
♫ ou ♩	Double croche (ou seizième)
♬ ou ♭	Triple croche (ou trente-deuxième)
♭♭ ou ♭♭♭	Quadruple croche (ou soixante-quatrième)
♭♭♭ ou ♭♭♭♭	Quintuple croche (ou cent vingt huitième)

D'après cela, la ronde vaut deux blanches ou quatre noires, ou huit croches etc: la blanche vaut deux noires ou quatre croches etc: la croche vaut deux doubles croches, quatre triples croches, huit quadruples croches, et ainsi de suite. Chacune des notes représentées ci-dessus vaut donc la moitié de celle qui précède et le double de celle qui suit.

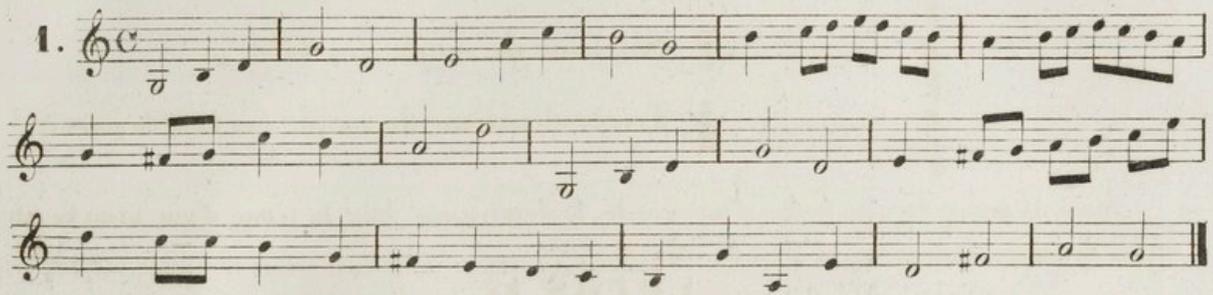
Voici un tableau qui rendra cette démonstration encore plus claire.



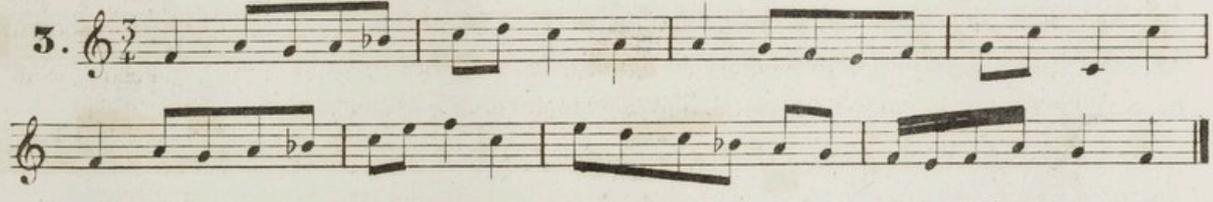
Les exercices suivans ne sont relatifs qu'à la plus ou moins longue durée des notes, sans qu'il y soit encore proprement question de la mesure.

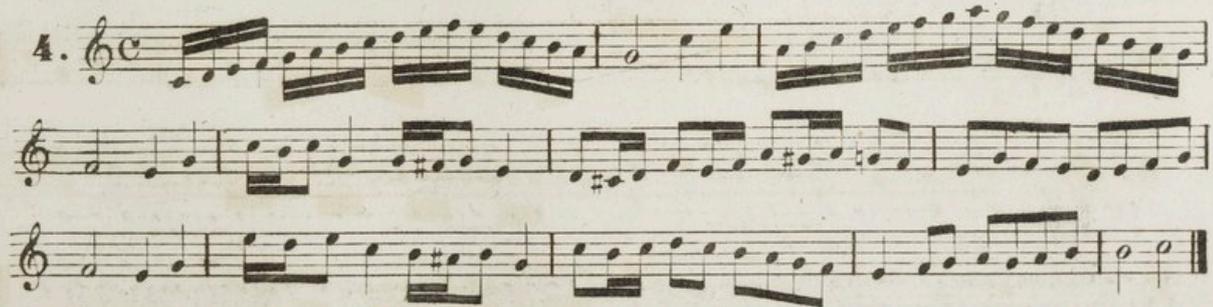
LEÇON I.

Exercices progressifs dans les différentes valeurs de notes.

1. 

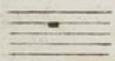
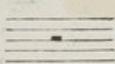
2. 

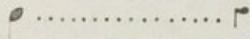
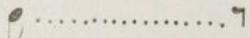
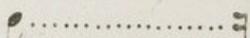
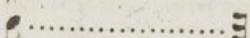
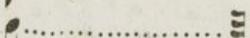
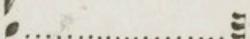
3. 

4. 

§. 2 . SILENCES.

En musique, les intervalles de repos s'indiquent au moyen de certains signes nommés *silences* il y en a autant que de valeurs de notes, c'est-à-dire, que chaque valeur de note à son silence équivalent, Exemple:

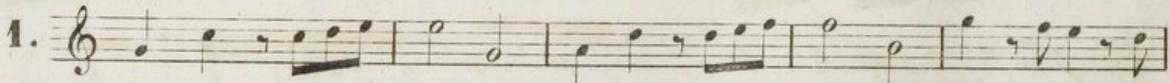
○		Pause.
◐		Demi-pause.

	Soupir (ou quart de pause.)
	Demi-soupir (ou huitième de pause.)
	Quart de soupir (ou seizième de pause.)
	Demi-quart de soupir (ou 32 ^e de pause.)
	Seizième de soupir (ou 64 ^e de pause.)
	Trente-deuxième de soupir (ou 128 ^e de pause.)

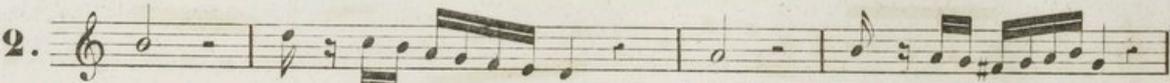
Ainsi, la pause dure le temps d'une ronde, la demi-pause dure le temps d'une blanche; le soupir le temps d'une noire, et ainsi de suite.

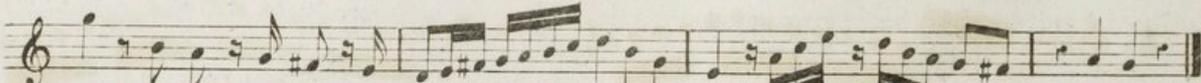
LEÇON II.

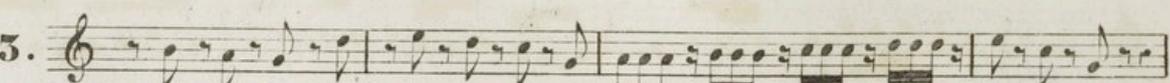
Exercices avec des pauses.

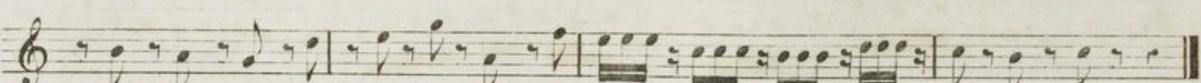
1. 

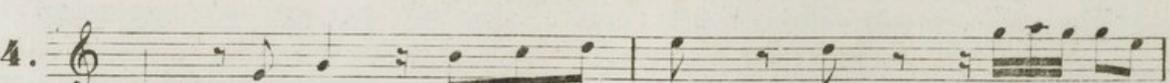


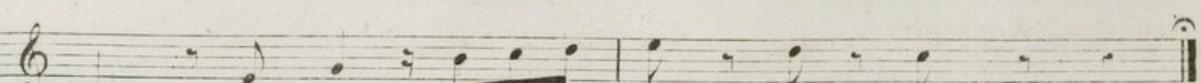
2. 



3. 

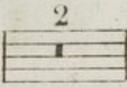


4. 

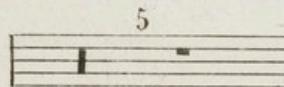
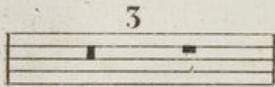


Il arrive fréquemment dans l'exécution d'un morceau de musique, qu'on doive se taire plus longtems qu'une pause entière; ces nouveaux silences se représentent ordinairement de la manière suivante:

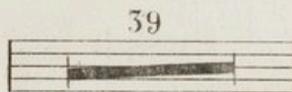
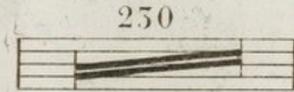
Pour indiquer un silence de deux pauses, on tire une petite barre de la quatrième à la troisième ligne,

Exemple.  Pour quatre pauses, on prolonge la barre jusqu'à la seconde ligne. 

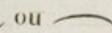
Au moyen de la pause entière et des autres silences que nous venons d'indiquer, il sera facile en les combinant ensemble, d'obtenir:



Pour un très grand nombre de pauses, on a l'habitude de tirer sur la portée les signes  ou  en les surmontant du chiffre de pauses à observer, comme :

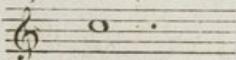
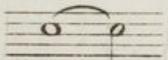
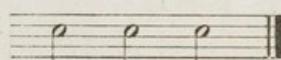
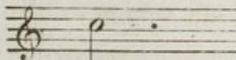
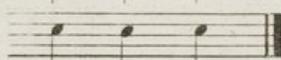
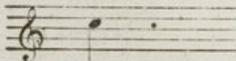
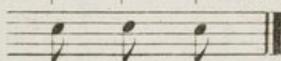
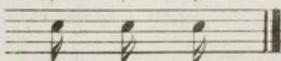
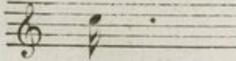


§. 3. POINT, LIAISON.

Dans le partage de l'entière (ronde) que nous avons donné plus haut, la division se fait toujours de deux en deux, de quatre en quatre, c'est-à-dire, dans une proportion paire; lors donc qu'on veut obtenir une division impaire, c'est-à-dire, de trois en trois, de six en six, de neuf en neuf, & on est obligé de recourir à de nouveaux caractères qui possèdent cette faculté; ces caractères sont le *point* et la *liaison* ou 

Le *point* placé après une note, la prolonge de la moitié de sa valeur; ainsi, une ronde pointée vaut trois blanches; une blanche pointée trois noires, et ainsi de suite.

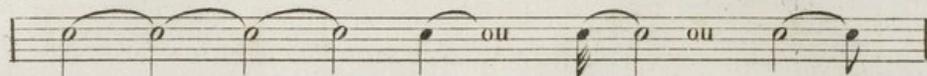
La *liaison* réunit en une les deux valeurs de notes qu'elle surmonte; d'après cela:

	ou		égal à	
	ou		égal à	
	ou		égal à	
	ou		égal à	
	ou		égal à	
	ou		égal à	
	ou		égal à	

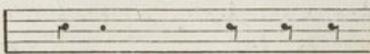
Un second point placé après le premier, sert encore à prolonger la note de la moitié du premier point **Exemple:**



La *Liaison* peut pareillement produire des valeurs qu'on ne pourrait pas obtenir sans elle, comme:



Les silences sont susceptibles d'être pointés, ce qui les prolonge de la moitié de leur valeur; ainsi, par exemple, un soupir pointé vaut trois demi-soupirs ou une noire pointée.

Exemple. 

Et ainsi des autres.

§. 4. MESURE. TEMPS. ACCENTUATION.

Toutes les figures de notes donnent bien entr'elles une proportion relative; mais elles ne déterminent pas d'une manière précise la durée absolue des tons, c'est la mesure seule qui peut fournir cette dernière indication.

La *mesure* est une unité de temps acceptée, qui se reproduit à intervalles réguliers et donne à la fois la division en parties égales de la durée des tons, et l'ordre symétrique de leur accentuation.

On sépare les mesures entr'elles par une ligne perpendiculaire sur la portée, qu'on appelle *barre de mesure*.

Exemple:



Toute mesure a ses parties principales ou *tems principaux*; ces parties peuvent consister en rondes, blanches, noires, croches, & seulement, il est de rigueur qu'elles soient toutes de la même espèce.

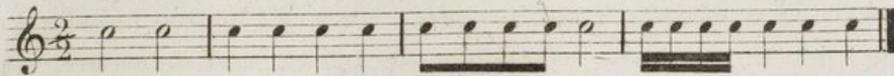
On indique par le chiffre inférieur l'espèce de note adoptée et par le chiffre supérieur le nombre qu'on en veut faire entrer dans la mesure, autrement dit le nombre des tems principaux de la mesure, comme: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{8}$ &c.

Cette indication numérique se place toujours après la clef.

Les tems principaux se subdivisent eux-mêmes en fractions plus petites, et cette division

peut s'opérer dans le sens qui convient au compositeur; pourvu toutefois qu'elle remplisse exactement la valeur de la mesure.

La mesure à $\frac{2}{2}$, par exemple, peut se remplir indifféremment par:



En exécutant une mesure quelconque, nous rencontrons certaines parties sur lesquelles nous appuyons tout naturellement et sans y penser, c'est ce qu'on appelle *accentuation*.

Les parties sur lesquelles on appuie, sont les tems-forts et celles sur lesquelles on passe légèrement, sont les tems faibles de la mesure; cette accentuation est d'une si grande importance dans la coupe d'un morceau de musique, que nous avons cru devoir l'adopter comme base des divisions mensurales.

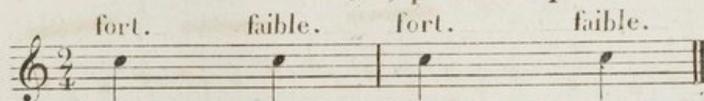
Nous partagerons en conséquence, toutes les mesures en deux grandes catégories, savoir: les *mesures simples* primitives qui n'ont qu'un tems fort, et les *mesures composées dérivées* qui en ont plusieurs.

Les mesures simples primitives sont *paires* ou *impaires*. Les premières comprennent toutes les mesures à deux tems, lesquelles ont un tems fort et un faible, comme:

$\frac{2}{1}$, $\frac{2}{2}$ ou \mathcal{C} ou \mathcal{C} $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{2}{16}$ &c.

La mesure à $\frac{2}{1}$ se compose de deux rondes (*entières*), celle à \mathcal{C} de deux blanches (demies), celle à $\frac{2}{4}$ de deux noires (quarts), et ainsi de suite. Dans toutes ces mesures, le premier tems est fort, le second faible:

Dans la mesure à $\frac{2}{4}$, par exemple.



Cela posé, nous allons passer aux exercices suivants:

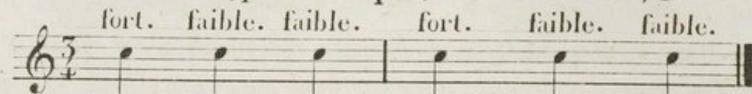
LEÇON III.

fort faible

Les mesures simples primitives impaires se composent de trois tems, le premier fort, les deux derniers faibles, comme: $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ ou $\mathfrak{3}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{16}$ &c.

La mesure à $\frac{3}{4}$ se compose de trois rondes, celle à $\frac{3}{2}$ de trois blanches ou une ronde pointée, et ainsi des autres; comme nous l'avons dit, dans ce genre de mesure, le premier tems seul est fort, le second et le troisième sont faibles:

Prenons, par exemple, la mesure à $\frac{3}{4}$.



Cela connu, nous donnerons les deux exercices suivans sur la mesure à $\frac{3}{4}$ et celle à $\frac{3}{8}$.

LEÇON IV.

1. fort fai: fai: 12 3 1 2 3 12 5 1 2 5 12 3 1 2 3 12 5

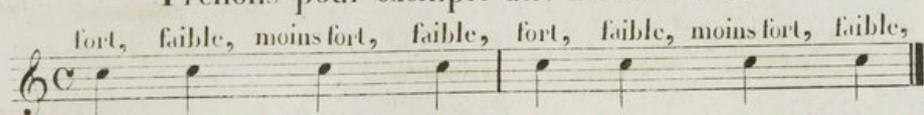
2. 1 2 5 1 2 3 12 3 12 5 1 2 5 1 2 5 12 5 12 5

Passons actuellement aux mesures composées dérivées; la moins compliquée de ces mesures est celle à quatre tems, qui se compose de deux mesures à 2 tems réunies en une; de ce nombre sont:

$\frac{4}{4}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{4}{4}$ ou \mathfrak{C} $\frac{4}{8}$, $\frac{4}{16}$ &c.

Naturellement, la mesure à quatre tems est paire; le premier tems est fort, le second faible, le troisième fort, le quatrième faible; toutefois il ne faut pas confondre la mesure à 2 tems avec celle à 4 tems, car dans cette dernière, le second tems fort ne l'est pas autant que le premier; en un mot, l'accentuation grave ne se fait positivement sentir qu'au retour périodique de chaque mesure:

Prenons pour exemple une mesure à C.



LEÇON V.

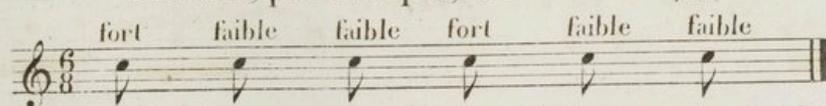
1. *fai:* fort fort

2. *Très lentement.*

La seconde espèce de mesure composée dérivée paire, est la mesure à 6 tems, qui renferme deux tems forts et quatre faibles; de ce genre sont: $6/2$, $6/4$, $6/8$, $6/16$ &^a

Cette mesure est évidemment formée de deux mesures à 3 tems; ainsi, le premier tems est fort, les deux suivans faibles, le quatrième fort, les deux derniers faibles:

Prenons, par exemple, une mesure à $6/8$



Mais on observera pareillement que le second tems fort, l'est moins que le premier.

Voici des exercices sur la mesure à $6/8$.

LEÇON VI.

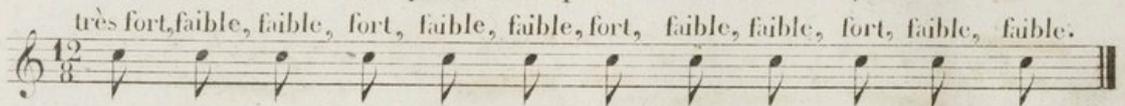
1.



Vient après, la mesure à 12 tems qui renferme quatre tems forts et huit tems faibles; de ce nombre sont: $12/4$, $12/8$, $12/16$ &³.

La mesure à 12 tems se compose de quatre mesures à trois tems, ce qui détermine comme suit, son accentuation: le premier tems fort, les deux suivants faibles, le quatrième fort, les deux suivants faibles, le septième fort, les deux suivants faibles, le dixième fort, les deux derniers faibles: mais de tous les tems forts, il n'y a que le premier sur lequel tombe véritablement l'accent.

Prenons pour exemple une mesure à $12/8$.



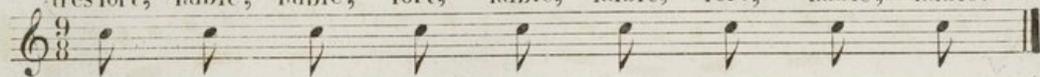
LEÇON VII.

Il n'y a qu'une espèce de mesure composée dérivée impaire c'est celle à neuf tems, qui renferme trois mesures à trois tems; de ce nombre sont: $\frac{9}{2}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{9}{16}$ &c.

Le premier tems est fort; les deux suivants faibles, le quatrième fort, les deux suivants faibles, le septième fort, les deux derniers faibles.

Prenons pour exemple une mesure à $\frac{9}{8}$.

très fort, faible, faible, fort, faible, faible, fort, faible, faible.



LEÇON VIII.

§. 5. MANIÈRE DE BATTRE LA MESURE.

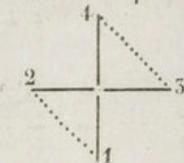
L'action de battre la mesure a pour objet d'indiquer d'une manière précise le partage de la mesure en tems égaux.

Le plus souvent on bat la mesure avec la main, ou en comptant à voix haute. En jouant du violon, on bat ordinairement la mesure avec le pied, quelquefois aussi par un léger mouvement du buste.

Chaque genre de mesure se bat d'une manière particulière. La mesure à deux tems se bat par un premier coup de haut en bas et un second coup de bas en haut.

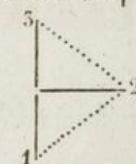
Exemple.

La mesure à quatre tems se bat par un premier coup de haut en bas, un second coup à gauche, un troisième coup de gauche à droite, et un quatrième coup en l'air.

Exemple: 



La mesure à trois tems se bat par un premier coup de haut en bas, un second à droite et un troisième en l'air.

Exemple: 

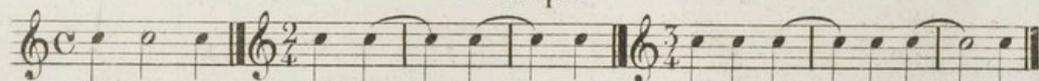


La mesure à six tems se bat comme celle à deux tems; la mesure à neuf tems comme celle à trois tems, et la mesure à douze tems comme celle à quatre tems, en prenant chaque fois trois tems par coup.

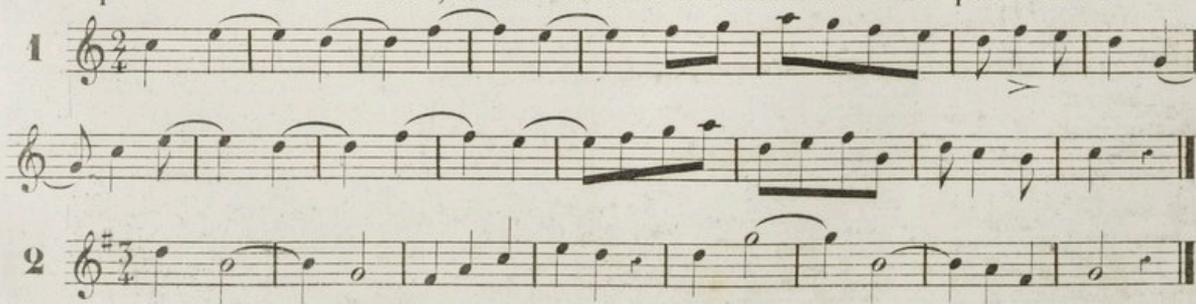
§. 6. SYNCOPE.

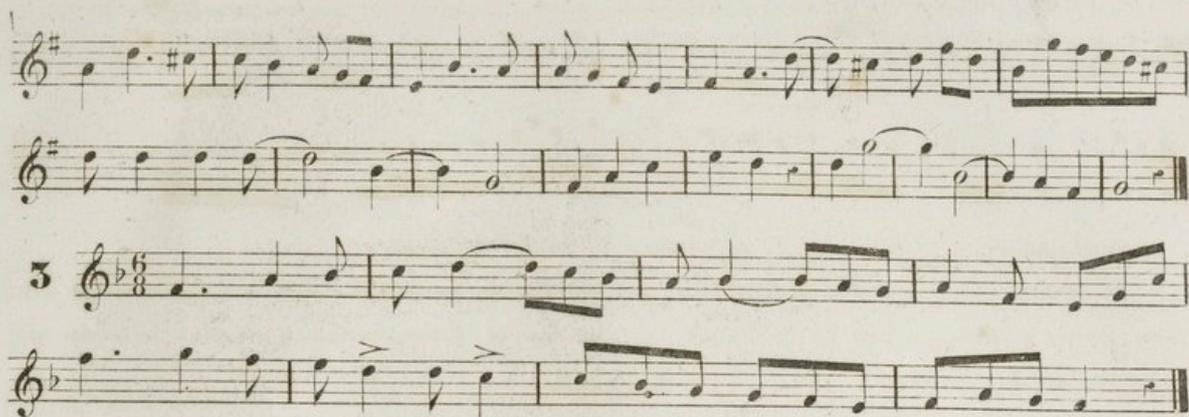
La *syncope* est la réunion d'un tems faible à un tems fort, dans une seule émission de son.

Exemple:



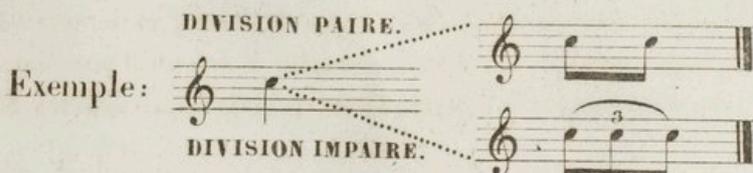
Ainsi, toutes les fois que sur le tems fort il tombe une note brève, et sur le tems faible une note longue, il y a syncope; mais, dans ce cas, il arrive que le tems primitivement faible prédomine sur le tems fort, à cause de la valeur de la note, c'est-à-dire, que le tems fort devient faible et le tems faible, fort. La syncope a donc toujours pour résultat de déplacer l'accentuation, le transporter d'un tems à un autre; les exercices suivants rendront cette vérité plus sensible.





§. 7. TRIOLET, SEXTOLET.

Notre système de notation n'offrant aucun caractère particulier pour partager le tems en membres impairs, on a dû recourir à l'espèce de note usitée pour la division paire, en prenant trois de ces notes au lieu de deux, et en les surmontant du chiffre 3; ainsi, par exemple, une noire qu'on voudra partager en trois parties égales, se représentera de la manière suivante:



Ceci s'applique pareillement à toute valeur quelconque de note.



Voici ce qu'on appelle triolet; nous allons donner quelques exercices pour familiariser avec cette division impaire du tems.

LEÇON X.





Quelquefois on se dispense de surmonter le triolet du chiffre 3.

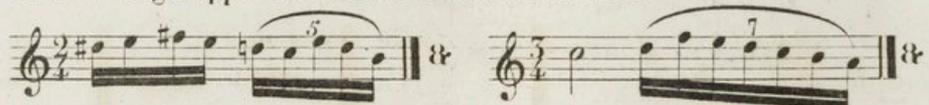
Il ne faut pas confondre le *Sextolet* avec un double triolet; le sextolet est la division d'un tems en six parties, au lieu de quatre, et, par conséquent, l'accentuation n'est plus la même que pour le double triolet.

Exemple:



On voit que le triolet doit s'exécuter comme des croches dans une mesure à $\frac{6}{8}$, et le sextolet comme des croches dans une mesure à $\frac{3}{4}$. Outre le triolet et le sextolet, il existe encore plusieurs autres divisions impaires, qui doivent remplir la valeur d'une note ou d'un tems dans l'exécution; de ce nombre sont: 5, 7, 9, 11, 13 &: qu'on pourrait appeler *Quintolets*, *Septolets* &.

Ces figures doivent pareillement se représenter par l'espèce de notes paires la plus analogue, en surmontant le groupe d'un chiffre indicateur comme:

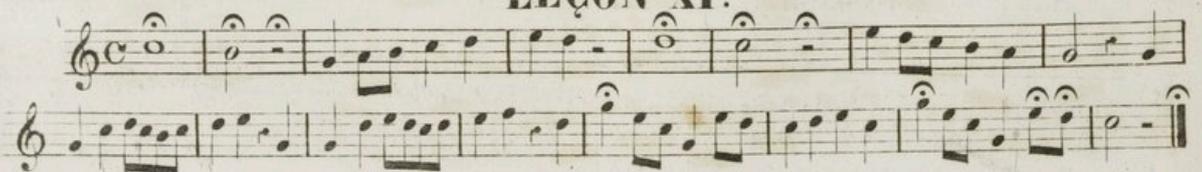


Il faut, autant que possible, exécuter ces groupes dans une proportion rigoureuse et régulière de la mesure, c'est-à-dire, en donnant à chaque note du groupe une égale durée, et à la réunion de toutes les notes la valeur du tems dont elles tiennent la place.

§. 8. INTERRUPTIONS ET ALTÉRATIONS DE LA MESURE.

La plus forte interruption que puisse subir la mesure, est celle du point d'orgue \circ ; ce signe placé sur une note ou sur un silence, indique qu'il faut s'y arrêter un certain tems; le point d'orgue peut se placer sur toute espèce de note ou de silence.

LEÇON XI.



Outre le point d'orgue, il existe encore d'autres altérations qui dérangent sensiblement la mesure; voici les plus usitées et la manière dont on les désigne:

Senza tempo	Sans mesure.
A piacere }	A volonté.
Ad-libitum }	
Colla parte	Avec la partie principale.

Avec une des altérations précédentes, la musique n'a plus ni ordre ni régularité fixe; elle dépend absolument du goût de l'exécutant.

§.9. MOUVEMENT.

Le *mouvement* est le degré de lenteur ou de vitesse qui détermine pour chaque morceau de Musique la durée des tons.

Il y a trois caractères de mouvement bien distincts; savoir:

LENT, MODÉRÉ, VIF.

Mais naturellement, entre ces trois mouvemens principaux, viennent prendre place une foule de mouvemens intermédiaires, dont nous allons donner la succession du lent au vif.

Largo	Large.
Larghetto	Un peu moins large.
Lento	Lent.
Tardo	Lent.
Grave	Grave, lourd.
Adagio	Un peu moins lent.
Andantino (1)	Un peu plus lent qu'Andante.
Andante	Allant, modéré.
Moderato	Modéré.
Allegretto	Un peu plus vif que Moderato.
Allegro	Gai, vif.
Vivace	Vif.
Presto	Un peu plus vif.
Vivacissimo	Très vif.
Prestissimo	Le plus vite possible.

(1) On n'est pas d'accord sur la signification précise du mot *Andantino*; les uns regardent ce mouvement comme un peu plus lent, les autres, comme un peu plus vif que celui d'Andante.

Depuis quelques années, on a inventé un instrument nommé *Métronome* qui indique d'une manière encore plus précise le degré de mouvement voulu par le compositeur.

Aussi bien que la mesure, le mouvement est susceptible de recevoir quelques altérations :

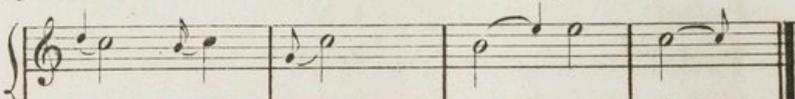
Les unes ont pour but de le presser, comme.....	{	Accelerando.....	En accélérant.
		Più moto.....	Plus vite.
		Stretto.....	En serrant.
Les autres de le ralentir; com.	{	Rallentando.....	En ralentissant.
		Ritardando.....	En retardant. (1)

Lorsqu'après avoir observé l'une des altérations ci-dessus on doit reprendre le mouvement primitif, on en est averti par les mots: *In Tempo* (dans le mouvement voulu) ou *Tempo primo*. (dans le premier mouvement).

§. 10. ORNEMENS.

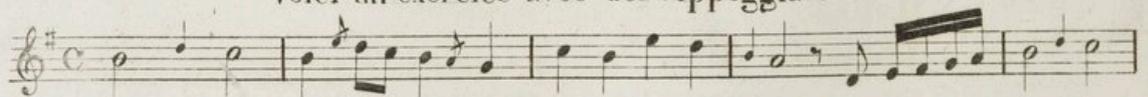
Les *Ornemens* ont cela de particulier, qu'ils ne comptent pas dans la valeur de la mesure, à moins qu'ils ne soient écrits en notes ordinaires; il y en a de plusieurs sortes, et voici les plus usités.

L'*Appoggiature* est une note de goût qu'on place devant ou après une note essentielle, et qui emprunte à celle-ci une partie de sa valeur; quelquefois on glisse légèrement sur l'*Appoggiature*, d'autres fois on y appuie avec assez de force; cela dépend de l'expression.

Manière d'écrire.	
Exécution.	

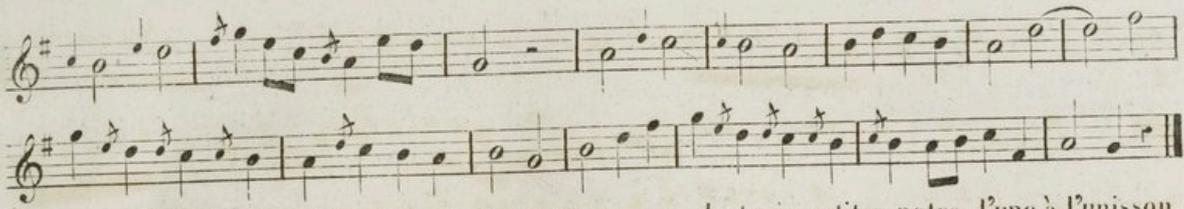
LEÇON XII.

Voici un exercice avec des *Appoggiatures*.



(1) On joint quelquefois aux indications précédentes les mots:

Più.....	Plus.
Molto.....	Très, beaucoup.
Assai.....	
Poco un poco.....	Peu, un peu.
Poco a poco.....	Peu à peu.
Non troppo.....	Pas trop.
Non molto.....	
Sempre &.....	Toujours.



Le *Brisé* ou *Grupetto* ∞ consiste en un groupe de trois petites notes, l'une à l'unisson de la note principale, et les deux autres un degré au dessus et au dessous, Exemple:



LEÇON XIII.

Exercice avec des Gruppelli.



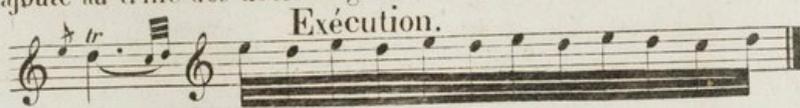
Le *Trille* est la répétition rapide et alternative de la note principale avec une note auxiliaire supérieure; le trille s'indique par les deux lettres *tr* ou par une ligne tremblée ∞

Exemple:



Quelque fois on ajoute au trille des notes d'agrément.

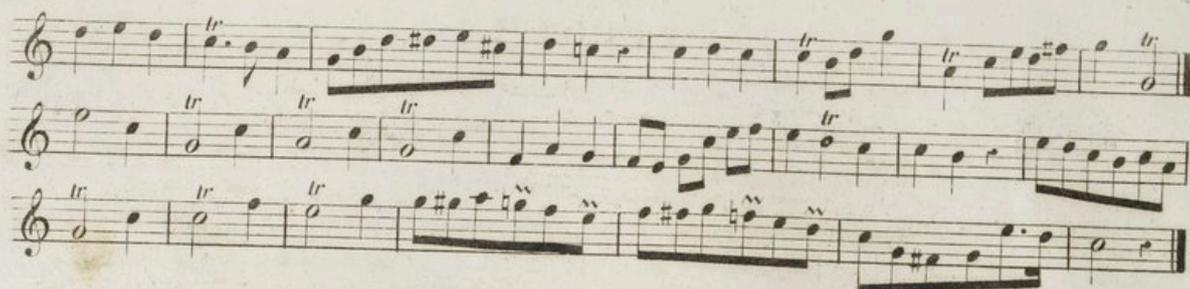
Manière d'écrire.



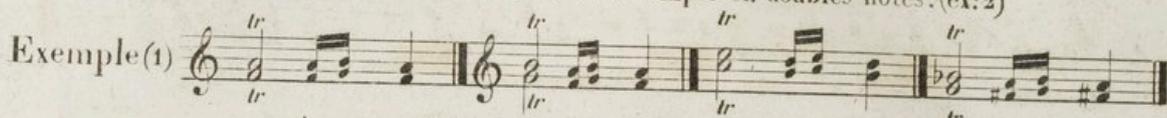
LEÇON XIV.

Voici un exercice avec des Trilles.





Quelquefois on exécute des trilles sur deux cordes à la fois; c'est ce qu'on nomme doubles-trilles (ex:1) qu'il ne faut pas confondre avec le trille simple en doubles notes: (ex:2)



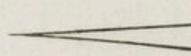
Mais ce genre d'ornement est très difficile, et on ne doit s'y hasarder que lorsqu'on sait parfaitement exécuter les trilles simples.

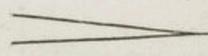
TROISIÈME PARTIE.

§.1. INTENSITÉ-EXPRESSION.

L'Expression est l'art de donner à un morceau de musique le caractère qui lui convient. Les signes d'expression les plus usités sont les suivants:

Forte (f)	Fort.
Fortissimo (ff)	Très fort.
Piano (p)	Faible.
Pianissimo (pp)	Très faible.
Mezzo-forte (mf)	Moitié fort.
Rinforzando	} (rfz) En renforçant.
Sforzando		
Smorzando (smz)	En mourant peu à peu.

Crescendo ou *crese*:  En croissant, qui indique qu'on doit enfler le son progressivement.

Decrescendo  En décroissant, qui produit l'effet contraire.

 Leur réunion, qui indique qu'il faut enfler le son jusqu'au milieu de la valeur et en diminuer ensuite l'intensité de la même manière. (1)

(1) Ces signes d'expression et la plupart des suivants, de même que les indications de mouvement, sont quelquefois accompagnés des mots *più, molto*, et autres dont il a été fait mention dans le renvoi du §.9. (2^e Partie.)

LEÇON I.

Il ya encore divers autres modes d'expression tels que :

Le *Coulé* ou *Legato*, — qui consiste à bien lier entr'elles une succession de notes. Les notes coulées doivent se produire par un même coup d'archet.

LEÇON II.

Le *Staccato* ou *détaché* qui, à l'inverse du coulé, a pour objet de bien détacher les notes. Le staccato s'écrit $\dot{\cdot}$ on l'obtient sur le violon en laissant tomber l'archet de manière à ce qu'il bondisse en sautillant sur les cordes, et sans toutefois les quitter; ce genre d'expression est très-difficile et ne s'acquiert que par un long travail; s'il faut, au contraire, qu'une note soit bien soutenue au lieu d'être détachée, on place quelquefois au dessus l'indication *tenuto* ou simplement *ten.*

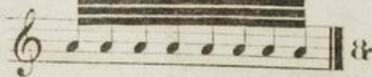
Le *Martelé* diffère du staccato, en ce qu'il présente encore plus de vigueur et de sécheresse; on l'exécute ordinairement avec la pointe de l'archet; il faut avoir soin que les notes soient toujours bien égales; le martelé s'écrit ordinairement :

Exemple:

Le *Tremolo* est une sorte de roulement très rapide qu'on obtient en laissant l'archet bondir sur les cordes par son propre poids.

Le tremolo s'écrit ordinairement par des triples croches :

TREMOLLO.

Exemple: 

LEÇON III.



Les *Sons ondulés*. On appelle ainsi un coup d'archet qui consiste dans plusieurs sons liés, dont on fait sentir le *forte* au commencement de chaque temps ou de chaque demi-temps de la mesure.

Exemple: 

La *Saccade* est une secousse d'archet rude et prompte que l'on imprime aux notes, généralement de deuxième en deuxième ou de troisième en troisième et quelquefois aussi irrégulièrement, c'est-à-dire, sans symétrie.

Exemple: 

Le *Pizzicato* est un effet qu'on obtient en pincant la corde avec un doigt de la main droite ou de la main gauche, au lieu de se servir de l'archet.

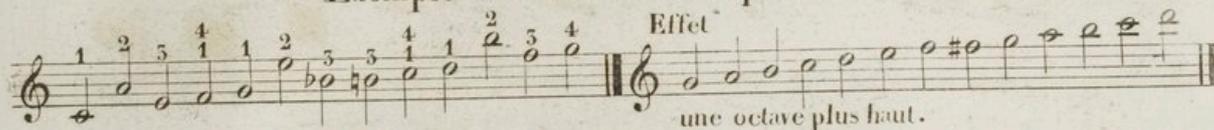
La *Sourdine* est un petit instrument qu'on adapte au chevalet, et qui a pour résultat de voiler le timbre du violon et de lui donner un caractère mystérieux et plaintif.

Sul Ponticello est une espèce de son qu'on obtient en approchant le plus possible l'archet du chevalet et en le promenant légèrement sur les cordes. On n'emploie guère cet effet qu'avec des doubles croches.

Sul Ponticello: 

Les sons harmoniques sont doux et ont quelque analogie avec ceux du flageolet, ce qui les a aussi fait nommer sons de flageolet. On obtient ce genre de son par un coup d'archet particulier, en posant légèrement les doigts sur certaines divisions de la corde; ils sont fort différents pour la hauteur de ceux qu'on produirait en appuyant le doigt tout à fait.

Exemple de sons harmoniques.



On désigne habituellement les sons harmoniques par le signe 0.

Outre ces divers modes d'expression, il existe un assez grand nombre de termes qui s'appliquent principalement au caractère général d'un long passage ou même de tout un morceau; entr'autres :

Allegretto	Affectueusement.
Agitato	Agité.
Amabile	Aimable.
Amoroso	Amoureusement.
Brillante	D'une manière brillante.
Cantabile	En chantant.
Con anima	Avec âme.
Con brio	Avec éclat.
Con fuoco	Avec feu.
Con moto	Avec mouvement (mouvementé)
Dolce	Doux, avec douceur.
Espressivo	Avec expression.
Leggiero	Avec légèreté.
Maestoso	Majestueusement.
Marcato	Marqué.
Sostenuto	Soutenu.
& ^a	& ^a .

§. 2. ARPÈGES ET DOUBLES CORDES.

Les *Arpèges*. On entend par là un accord brisé, c'est-à-dire, dont on a fait successivement entendre toutes les notes avec rapidité, comme :

Exemple:

Les arpèges se font en passant alternativement l'archet sur les cordes; et d'après ce qu'on a vu, les arpèges se font tantôt sur trois cordes, tantôt sur quatre cordes.

Exemple:

Doubles cordes. La nature du violon permet d'y donner en même tems deux tons, c'est-à-dire, de faire vibrer à la fois deux cordes par un seul coup d'archet; c'est là ce qu'on appelle doubles cordes. Les doubles cordes se font à vide ou doigtées.

Il faut bien prendre garde que l'archet porte également sur les deux cordes, afin que l'une ne résonne pas plus fortement que l'autre; la parfaite justesse est aussi un point essentiel, auquel on doit s'attacher; Voici un exercice avec des doubles cordes.

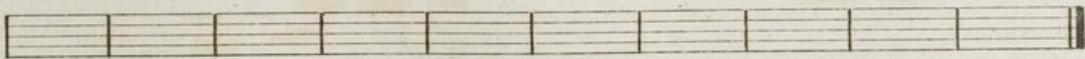
LEÇON IV.

4
5
6
7
8
9
10
11 *Lentement.*

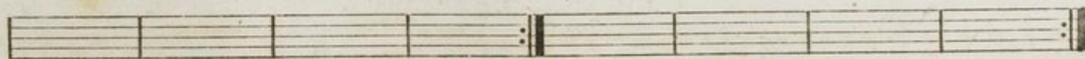
§. 5. DÉSIGNATION DES PARTIES

D'UN MORCEAU DE MUSIQUE.

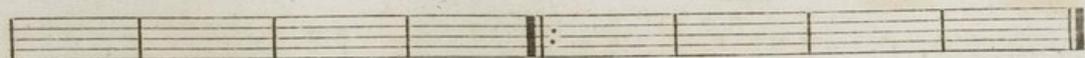
Deux barres verticales qui traversent la portée, indiquent la fin d'une partie d'un morceau plus grande qu'une mesure.



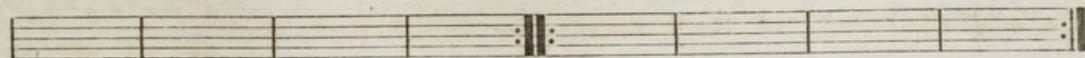
Deux points à gauche de ce signe indiquent qu'il faut répéter la partie qui vient d'être jouée.



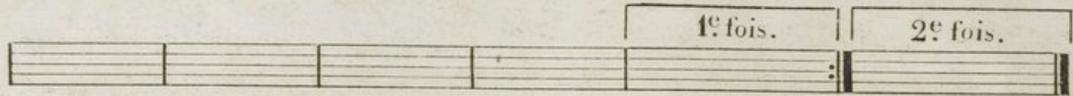
Deux points à droite indiquent qu'il faut répéter la partie suivante.



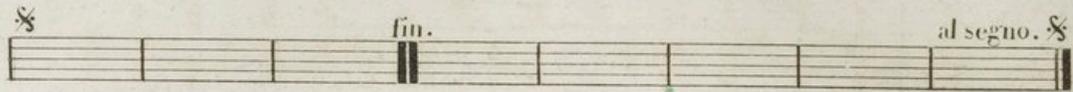
Enfin, deux points de chaque côté du signe, indiquent qu'il faut répéter les deux parties.



Si dans la répétition d'une partie, on doit omettre une ou plusieurs mesures de la fin, et y suppléer par d'autres mesures, on indique ce changement de la manière suivante:



Pour indiquer l'endroit où il faut reprendre, on emploie quelquefois le signe § Exemple:



Ce qui veut dire que du second signe il faut retourner à son premier correspondant, et de là, suivre jusqu'aux deux barres surmontées du mot fin.

Da capo: indique qu'il faut reprendre depuis le commencement.

La fin d'un morceau de musique s'indique indifféremment d'une des manières suivantes.



REMARQUES: Quand un instrument doit jouer seul on écrit au dessus de la portée le mot *Solo*; quand tous les instruments doivent jouer ensemble, on l'indique par le mot *tutti*.

On rencontre quelquefois les expressions *attacca subito* qui signifie attaquez tout de suite *Volti subito* ou *V. S.* c'est-à-dire tournez tout de suite, *segue* suivez &c.

§. 4. ABRÉVIATIONS.

Manière d'écrire.

Exécution.

Le mot *bis* (deux fois) surmonté d'une ligne courbe indique qu'il faut répéter la phrase; il en est de même d'un passage compris entre deux barres avec points,

Exemple:

Tous les renvois et reprises dont nous avons parlé au §.3. sont de véritables abréviations.

SECTION 2^e.

PREMIÈRE PARTIE.

Exercices dans les tons majeurs et mineurs les plus usités.

Moderato. UT MAJEUR.

2 *Andanté.*



1 *Andante.* **LA MINEUR.**

p



2 *Allegretto.*



1 *Allegretto.* **SOL MAJEUR.**



Andante.

2

fin.

rallentando. D.C.

Adagio.

MI MINEUR.

1

D.C.

Moderato.

RÉ MAJEUR.

2

4^e fois. 2^e fois.

D.C.

Allegretto.

2

Ardante.

SI MINEUR.

1

2

LA MAJEUR.

1

2

FA # MINEUR.

Andantino.

1 

Moderato.

2 

Moderato.

FA MAJEUR.

1 

Allegretto.

2 

RÉ MINEUR.

1

2

Fin.

D.C.

SI b MAJEUR.

1

Two staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature (C). The second staff continues the melody and includes some chordal accompaniment.

Allegretto.

Two staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 2/4 time signature. The tempo marking "Allegretto." is placed above the first staff. The second staff continues the melody.

Andante. MI b MAJEUR.

Seven staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, and A-flat), and a 9/8 time signature. The tempo marking "Andante." and the title "MI b MAJEUR." are placed above the first staff. The remaining six staves continue the piece.

Tempo di marcia.

2

Fine.

D.C. al Fine.

1

Moderato.

UT MINEUR.

2

Andante.

Four staves of musical notation in G major, 6/8 time. The first staff features a melody with eighth and sixteenth notes. The second and third staves provide harmonic accompaniment with chords and moving lines. The fourth staff continues the accompaniment with a steady eighth-note pattern.

DEUXIEME PARTIE.

Choix de morceaux de divers auteurs.

FRA DIAVOLO D'AUBER.

N^o 1. *Allegretto.*

Five staves of musical notation for 'Fra Diavolo' in G major, 6/8 time. The first staff is the melody, marked 'Allegretto'. The second staff is the accompaniment. The third staff includes a dynamic marking of *f pp*. The fourth and fifth staves continue the accompaniment with rhythmic patterns.

AIR VÉNITIEN.

N^o 2. *Andantino.*

Three staves of musical notation for 'Air Vénitien' in G major, 2/4 time. The first staff is the melody, marked 'Andantino'. The second and third staves provide a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

DON JUAN DE MOZART.

Nº 3. *Allegretto.*

AIR HONGROIS.

Nº 4. *Allegretto.*

DON JUAN DE MOZART.

Nº 5. *fz Presto.*

Trills (tr) are present in the first, third, and fourth staves. Dynamics include *f*, *p*, and *fp*. The piece concludes with a trill and a *be* (basso continuo) marking.

AIR DE PAESIELLO.

Nº 6.
Andante.

DON JUAN (MOZART.)

N^o 7. 

Andante.

CENDRILLON DE ROSSINI.

N^o 8. 

Moderato.

1^{re} fois.

2^e fois.

AIRS DE MARTINI.

Andantino.

N° 9.

DON JUAN (de MOZARD)

Menuetto.

N° 10.

EURIANTHE (de WEBER)

Marche.

N° 11.

AIR D'HAYDN.

N° 12. *f* Allegro.

This musical score for No. 12, 'AIR D'HAYDN.', is written in 2/4 time and begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics start with a forte 'f' instruction. The piece consists of eight staves of music. The first staff contains the initial melodic line. The second and third staves show a more active accompaniment. The fourth staff begins with a piano 'p' dynamic. The fifth staff continues the melodic development. The sixth staff features a repeat sign with two first endings, labeled '1^{re} fois.' and '2^e fois.', which lead to different conclusions. The seventh and eighth staves complete the piece with a final melodic flourish.

AIR DU PIRATE.

N° 13. Cantabile.

This musical score for No. 13, 'AIR DU PIRATE.', is written in 3/4 time and begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Cantabile'. The piece consists of two staves of music. The first staff contains the main melody, and the second staff provides a harmonic accompaniment.

CRÉATION D'HAYDN

N° 14. *p* Allegretto.

This musical score for No. 14, 'CRÉATION D'HAYDN.', is written in 6/8 time and begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics start with a piano 'p' instruction. The piece consists of four staves of music. The first staff contains the main melody. The second and third staves show a more active accompaniment. The fourth staff continues the melodic development. The score includes various dynamic markings such as 'p', 'f', 'fp', and 'fz' throughout.

Romance. C. MARIA. de WEBER.

N^o 15.

FAMILLE SUISSE. (de WEIGL)

N^o 16.

C. MARIA. de WEBER.

N^o 17.

Da Capo al Fine.

RANZ DES VACHES DE LA SUISSE.

N^o 18.  *Andante.*

C. MARIA. de WEBER.
N^o 19.  *Andante con moto.*

NOCES DE FIGARO. (MOZART)
N^o 20.  *p* *f*

VALSE DE PFEIFER.

N^o 21.

p
f
 1^{re} fois. 2^e fois. &
mf
p *mf*
fine.
 D.C. dal segno al fine.

Detailed description: This is a musical score for a waltz in 3/4 time, key of D major. It consists of eight staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff features a forte (*f*) dynamic. The third staff includes first and second endings, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth staff returns to piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*). The fifth staff is marked 'fine.' and ends with a double bar line. The sixth staff continues the melody. The seventh staff concludes with a 'D.C. dal segno al fine.' instruction.

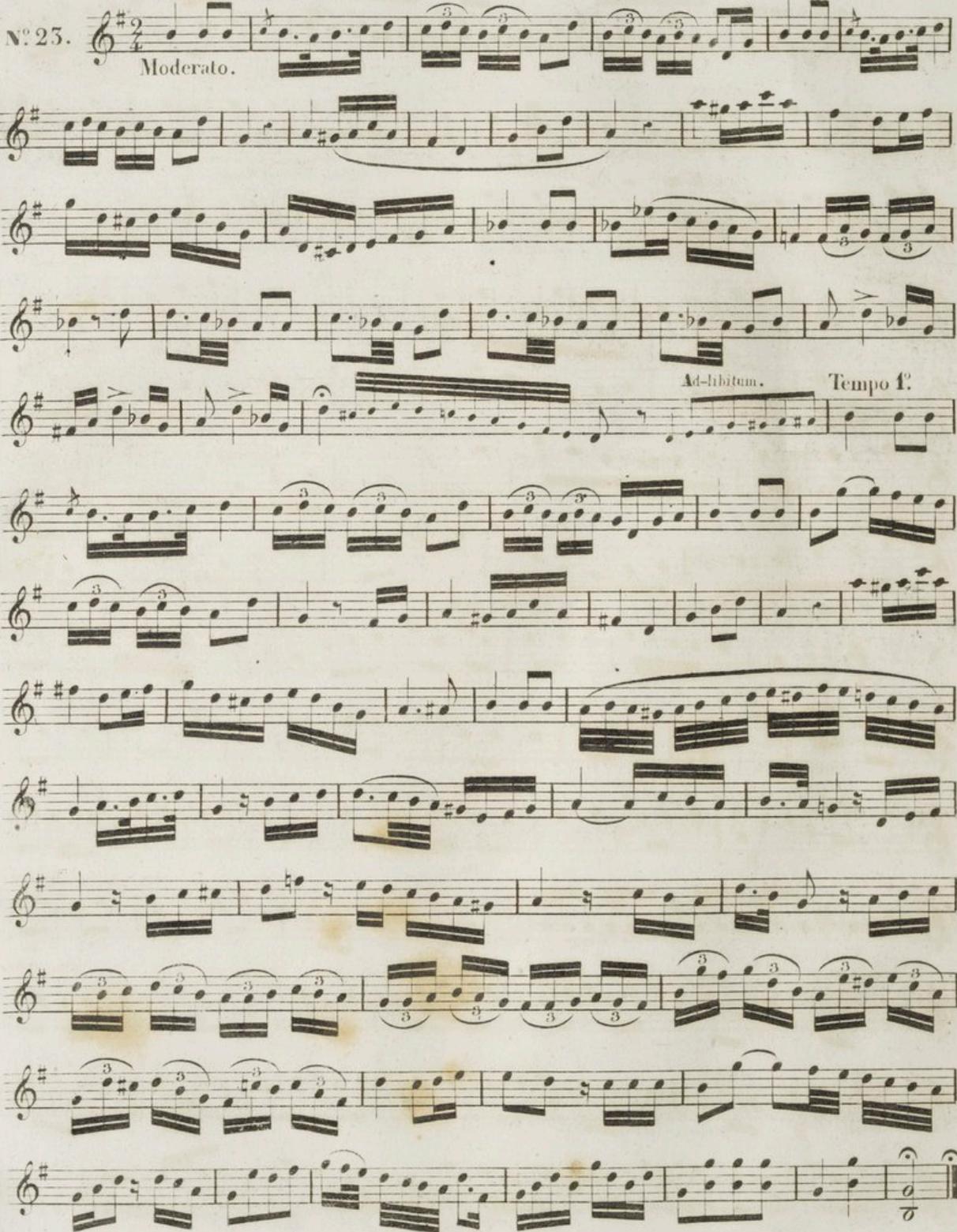
CHOEUR DU FREYSCHÜTZ. > C. M. de WEBER.

N^o 22.

Allegretto.
p
crese:
p
mf
mf
fz *fz*

Detailed description: This is a musical score for a chorus in 2/4 time, key of D major. It consists of seven staves. The first staff is marked 'Allegretto.' and begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff continues with piano (*p*). The third staff is marked 'crese:' (crescendo) and begins with piano (*p*). The fourth staff continues with piano (*p*). The fifth staff continues with mezzo-forte (*mf*). The sixth staff continues with mezzo-forte (*mf*). The seventh staff concludes with fortissimo (*fz*) dynamics.

TANCREDE. (de ROSINI)

Nº 25. 

Moderato.

Ad-libitum. Tempo f.

WEBER, VALSE.

N^o 24. *p*

f

fine.

D.C. al Fine.

HUMMEL.

N^o 25. *Allegro.*

1^{er} fois. 2^e fois.

sf p

1^{er} fois. 2^e fois.

DERNIERE PENSÉE DE WEBER.

N^o 26.

Allegro.

fine.

D.C.

VALE DU DUC DE REICHSTADT. (STRAUSS)

N^o 27.

1^{er} fois. 2^e fois.

RONDO DE NEIDHARDT.

Da Capo.

N^o 28.

p *mf* *p* *f*

The first piece consists of ten staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). A trill is marked with *tr*. Crescendo markings are indicated by dashed lines with the word *cres* written above them.

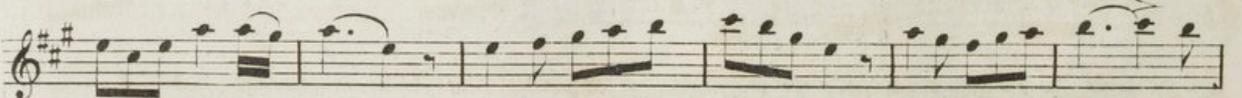
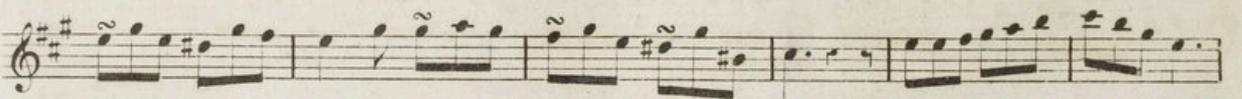
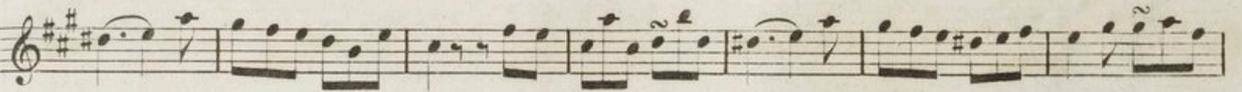
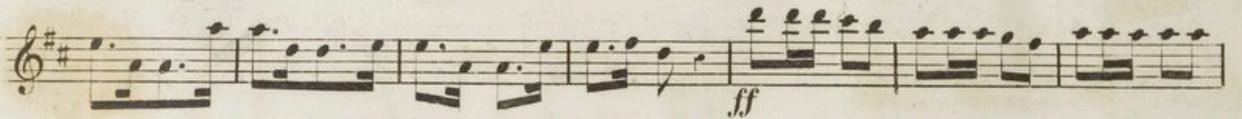
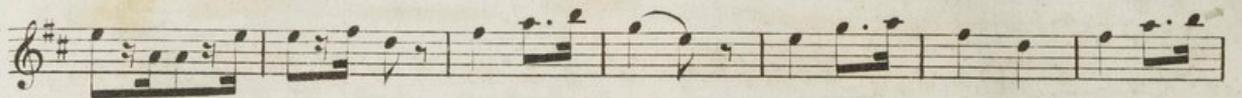
Nº 29. WEBER. *dolce.*
Moderato.

The second piece, numbered 29, is by Weber and is marked *dolce* and *Moderato*. It begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation features a mix of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). A *lie* marking is present. The piece concludes with a final cadence.



THÈME D'AUBER, VARIÉ PAR J. GARD.

N° 30.



The first section of the music consists of six staves. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff contains a series of eighth notes with a dynamic marking of 'r'. The second staff features a triplet of eighth notes marked with a '3'. The third and fourth staves continue with eighth-note patterns, with the fourth staff including a large slur over a complex rhythmic figure. The fifth and sixth staves conclude the section with eighth-note runs.

Allegretto tempo di marcia.

The second section, titled 'Allegretto tempo di marcia.', begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The first staff of this section starts with a half note followed by a quarter note, then a series of eighth notes. The subsequent staves feature a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. The sixth staff concludes with a triplet of eighth notes marked with a '3'.

TABLE.

Avant-propos 1

SECTION I.

PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES.

Introduction 2

PREMIÈRE PARTIE.

§. 1.	Intonation, Ton, Notes, Portée	2
§. 2.	Clefs	3
§. 3.	Octave, Gamme, Intervalles, Accord	5
§. 4.	Signes d'altération	6
§. 5.	Modes	7
§. 6.	Transposition	10
§. 7.	Du Violon, Tenue du Violon, Tenue de l'archet, Tenue du Corps, Accord du Violon, Etendue du Violon, Positions &c.	10

DEUXIÈME PARTIE.

§. 1.	Durée des tons	22
§. 2.	Silences	25
§. 3.	Point, Liaison	25
§. 4.	Mesure, Temps, Accentuation	26
§. 5.	Manière de battre la mesure	31
§. 6.	Syncopé	32
§. 7.	Triolets Sextolets	33
§. 8.	Interruptions et altérations de la mesure	34
§. 9.	Mouvement	35
§. 10.	Notes qui ne comptent pas dans la valeur de la mesure, Ornaments	36

TROISIÈME PARTIE.

§. 1.	Intensité, Expression	38
§. 2.	Arpèges et doubles cordes	41
§. 3.	Désignation des parties d'un morceau de musique	43
§. 4.	Abréviations	44

SECTION II.

PREMIÈRE PARTIE.

Exercices dans les Tons majeurs et mineurs les plus usités 45

DEUXIÈME PARTIE.

Choix de morceaux de divers auteurs 53

