C.

ECOLE

OU

Méthode Pour le Violon

à l'aide du Teneur de Violon,

Traduit de l'Allemand par Mr. Heller.

Contenant:

L'Enseignement de la Musique adapté à celui de cet Instrument,
un système complet de Doigter et des différents coups d'archet,
des règles sur l'expression, sur la manière de phraser,
la Ponctuation musicale, étudier le Concerto le Quatuor,
suivie d'observations sur les Orchestres.

DÉDIÉE

aux Conservatoires de Musique d'Europe

et Composée par

LOUIS SPOHR

Maitre de Chapelle.

Bibliothèque Impériale

Propriété de l'Editeur.

Prix: 42f.

Paris, chez Richault, Editeur et Md. de Musique.

Boulevart Poissonnière N°. 16. au 1er

3097. R.

Vm.8 c. 133

MÉTHODE DE VIOLON.

AVANT PROPOS.

La Méthode de Violon que je livre au monde Musical commence par les élémens de la musique, et contient tous les développements de l'art du Violon, autant qu'ils peuvent être éxposés.

Pour rendre les premierès leçons moins pénibles pour l'élève, nous avons mélé les élémens de la musique à l'éxécution, au lieu de les séparer comme cela se fait d'ordinaire. Ainsi dès les premières pages nous lui mettons le Violon en main. Celui qui étudiera cet instrument devra s'exercer au moins deux heures chaque jours. Avec ce travail assidu, on parviendra a jouer facilement une partie de Quatuor, accompagner le Piano, et goûter de vraies jouissances musicales comme membre d'un orchestre.

Le premier soin des parents, doit être de donner à leur fils un bon maître, attendu que le mécanisme du Violon est compliqué, et qu'il est difficile de prendre des intonations justes, il est de la plus haute importance, que les premières leçons soient données par un maître consciencieux, les mauvaises habitudes devenant peu à peu une seconde nature, ne se perdent plus tard qu'avec beaucoup de peine, et une grande perte de temps.

On devra faire commencer cet instrument des l'âge de sept à huit ans; il ne faut pas différer audela de l'époque de la puberté, parcequ'alors les jointures ont moins de souplesse, les doigts et les bras moins de flexibilité.

Si l'élève n'est pas trop petit de taille, il faut de suite lui donner un Violon ordinaire; s'il ne peut le tenir commodement, il vaut mieux alors en choisir un de moindre dimention.

Il est toujours avantageux pour l'élève de commencer sur un bon et vieil instrument; par ce moyen on lui facilite la justesse d'intonation, et la pureté du jeu.

L'élève doit recevoir une leçon tous les jours pendant les premiers mois, la position du corps, la tenue de l'instrument, la conduite de l'archet, enfin tout ce qui compose le mécanisme de cet art. il devra aussi étudier entre chaque leçon, pour vaincre les premières difficultés qui le rebutent quelques fois; ses parents devront l'y encourager de tout leur pouvoir.

Pour favoriser ses progrès, il saisira l'occasion des spectacles et des concerts, ou il entendra de bonne musique.

Si l'élève ne connait absolument rien en musique, le maître doit suivre pas à pas l'ordre des leçons, telles que la Méthode les expose. Il faut cependant voir dans la première partie tout ce qui regarde les différentes parties de l'instrument et de l'archet, afin qu'il apprenne à les connaitre, et à les nommer. il apprendra aussi à monter, accorder son Violon lui-même, et voir dans le 5.me Chapitre comment il doit en avoir soin. (*)

(*) Quant à ce qui est de la manière de construire et de monter un violon, on s'en occupera plus tard.

Dans la seconde partie, il faudra suivre exactement l'ordre des matières, et ne passer à une leçon ultérieure, qu'après avoir parfaitement travaillé la précédente, de temps à autre, le maître doit s'assurer si l'élève à bien compris tout ce qu'il a étudié jusqu'alors, et commencer la leçon par un coup d'œil sur les études qui ont précédé. Il devra apporter la plus grande attention au 4.me Chapitre, dans lequel l'élève apprend les principes d'une bonne intonation; c'est le moyen de lui épargner beaucoup de peine pour la suite, si dès l'origine, il se montre sévère sur la justesse du son, ainsi qu'au 6.me Chapitre qui parle de la mesure et de ses divisions.

Nous avons donné plusieurs exercices à chaque notion élémentaire de musique, comme à chaque précepte pour l'étude du Violon, afin que l'élève joigne toujours la pratique à la théorie, le maître peut se borner pour les premiers temps aux exercices indiqués. Cependant si pour le fixer plus longtems sur une difficulté sans lui donner de dégout, il veut en ajouter d'autres, les exercices devront être écrits et composés exprès, comme ceux de cette Méthode Ils ne doivent rien contenir que l'élève ne sache deja exécuter, les coups d'archet et le doigté doivent être marqués.

Parmi les exercices quelques uns présentent plus ou moins de difficultés, si l'éleve n'étais pas encore de force à les éxécuter, il faudra attendre quelque temps, et surtout y revenir plusieurs fois.

Dès que l'élève est arrivé à la fin de la seconde partie, il devient nécessaire que le maître joue d'autres compositions avec l'élève, particulièrement des Duos pour deux Violons, en ayant soin toujours de marquer sur la partie de l'élève les coups d'archet et le doigté, de veiller avec attention, a ce qu'il les éxécute comme ils sont marqués.

Si le maître prend un élève qui ait déja appris la musique et commencé le Violon, il doit s'assurer avant si les notions qu'il à reçu répondent à nos principes pour la tenue du Violon de l'archet, et du mouvement du bras droit.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIERE PARTIE.

I. CHAPITRE. De la construction et des diverses parties du Violon.
II. CH. De la disposition du Violon.
III. CH. Des Cordes du Violon.
IV. CH. De la bonté des Violons, et de leurs différents Luthiers.
V. CH. De la conservation des Violons.
VI. CH. De l'archet.
VII. CH. De la Colophane.

DEUXIÈME PARTIE.

I. CH. Des Notes.
II. CH. Manière de tenir le Violon et l'archet.
III. CH. Mouvement du bras droit.
IV. CH. Mouvement des doigts de la main gauche.
V. CH. De la forme et de la durée des Notes, et des Pauses.
VI. CH. Des Temps, et des Mesures.
VII. CH. Des Triolets, des Sextuples; des Points après les Notes et les Pauses, des
VII Coulés, et des Sincopes.
VIII. CH. De la Gamme, des divers tons, des signes qui determinent ou changent le ton.
IX. CH. Des intervalles de diverses Gammes; des Echelles diatoniques et chromatiques.
X. CH. Des positions, du passage d'une note à l'autre; des Notes Harmoniques.
XI. CH. De la conduite, et des divers coups d'archet.
XII. CH. De la double corde, des accords et des arpèges.
XIII. CH. Des ornements, et des diverses Notes d'agrément.

TROISIÈME PARTIE.

I. CH. De l'exécution en général.
II. CH. De l'exécution d'un Concerto.
III. CH. De la manière d'étudier un Concerto.
IV. CH. De l'exécution du Quatuor.
V. CH. Du jeu de l'orchestre et de l'accompagnement.
Conclusion.

PREMIÈRE PARTIE.

1.er CHAPITRE. DE LA FACTURE ET DES DIVERSES PARTIES DU VIOLON.

On distingue dans le Violon les parties suivantes. (Voyez Figure 1.re)

1. Le corps entier, consistant dans la table d'harmonie et le fond, (A.) légérement cintrés. L'une et l'autre sont soutenus par les éclisses. (B.)

2. Le manche, sur lequel se trouve la touche (C.) et le sillet (D.) sur la partie supérieure du manche, au bout se trouve le cheviller (E.) dans lequel se trouvent les chevilles (F.) pour tendre les cordes. La tête se termine en Spiral, (G.) vers l'extrémité du Violon se trouve la queue (H.) pour y attacher les cordes qui reposent sur le chevalet, (I.) et des deux cotés du chevalet on remarque les 22. (K.) Dans l'intérieur du Violon, on a pratiqué une petite colonne pour soutenir le chevalet, appelée l'âme, elle est placée à droite; à gauche on remarque un morceau de bois collé le long de la table d'harmonie que l'on appèle barre d'harmonie. Les saillans du Violon sont à l'intérieur doublés d'autres morceaux de bois pour donner à l'instrument une plus grande solidité. Le fond, les Eclisses, et le manche sont en bois de Platane, la table d'harmonie, la barre, et l'âme sont en bois de Sapin, le chevalet en Erable, la touche, la queue, le Bouton, et les chevilles sont en bois d'Ebène.

* Pour garantir l'instrument de l'influence de l'humidité ou de la malpropreté, il est couvert d'un vernis de Chine.

Dans la partie inférieure de l'instrument (F. 1.) on voit en outre une machine de mon invention, appelée le teneur du Violon.

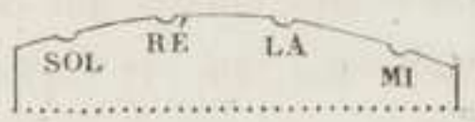
La manière de jouer adoptée jusqu'a ce jour, force l'artiste de changer à chaque instant la main gauche de position, et l'empèche de retenir l'instrument avec le menton, soit qu'il incline la tête à droite, ou à gauche, il risque aussi dans des passages rapides des hautes positions, de retirer l'instrument de dessous le menton, ou du moins de troubler par un mouvement continuel la tranquillité du coup d'archet. Le teneur du Violon pare à tous ces inconvénients; en outre il procure l'avantage de ne point arrêter par la pression du menton sur la table d'harmonie, ou sur la queue, la ressonnance de ces parties, ce qui nuit au son et a sa force. De plus le coup d'archet gagne en liberté et en régularité, parcequ'il se trouve placé juste au milieu, et un peu plus éloigné de la figure de l'artiste.

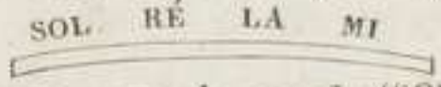
Le teneur du Violon se fait en bois d'Ebène dans cette forme (Voy: Fig. II. 1. 2. 3.) Il est attaché au moyen d'un pivot, (A.) dans l'ouverture que le bouton remplit ordinairement, la corde à la quelle est suspendue la queue se roule autour de ce pivot, dans l'enfoncement (B.) Le nœud (C.) est fait au dessus de la queue, de sorte cependant qu'il ne le touche pas. Pour le chevalet sur lequel repose la corde et le bord du Violon, on a pratiqué une rainure (D.) pour que le teneur puisse bien se joindre aux éclisses. Le rond supérieur à une légère excavation (E.) afin d'y poser commodément le menton. Le pivot doit être bien ajusté dans l'ouverture, car une trop forte tention de la corde le ferait sortir.

II CHAPITRE.

DE LA DISPOSITION DU VIOLON.

On entend par disposition du Violon(1.°) la position du manche et de la touche, la hauteur du chevalet et des cordes au dessus de la touche pour la commodité du jeu ;(2.°) la position de l'âme et du chevalet, leur force et leur élévation, ainsi que le choix du bois de l'un et de l'autre. Le manche du Violon doit être assez loin pour que la touche monte dans la direction du chevalet autant que l'exige la hauteur de ce dernier, et sans que le Luthier soit forcé d'entremettre de bois entre le manche et la touche dans toute sa longueur, car le manche perdrait de la justesse de ses proportions, et serait très incommode pour l'éxécutant quand il changerait de position.

Le chevalet doit avoir la forme suivante (Voy: Fig:) 

Il s'incline du coté droit; la touche doit être un peu applatie et arrondie vers l'extrémité où elle est plus large. (Voy: la Fig:) 

Sur la touche de mon Violon se trouve sous la corde $\binom{\text{SOL}}{\text{G}}$ une excavation qui vers le chevalet devient peu à peu plus plate et étroite. Elle facilite la vibration de la 4.me corde $\binom{\text{SOL.}}{\text{G.}}$ et empêche que dans de forts coups d'archet la corde ne donne contre le bois. La corde $\binom{\text{D.}}{\text{RE}}$ qui à moins de vibrations, se trouve par conséquent si près de la touche qu'il est facile d'obvier à cet inconvénient. Le dessin montre en outre la distance des cordes de la touche, dans toute sa longueur.

On doit apprendre à dresser soi-même le chevalet, pour donner à l'instrument le meilleur son possible, pour y parvenir il faut d'abord bien établir sa hauteur et sa largeur. Pour sa largeur, c'est une règle générale, il doit se trouver à distance égale des *ff*, et le milieu de son appui gauche placé juste au milieu de la barre de la table d'harmonie. La hauteur du chevalet doit être aussi calculée sur le cintre de la table. Un Violon à haut cintre éxige toujours un chevalet plus élevé qu'un Violon a cintre plat. Il faut en avoir plusieurs de différentes force quelques uns en bois tendre, d'autres en bois plus dur et les plus secs possible. En les plaçant alternativement sur l'instrument, on distinguera facilement lequel donnera le meilleur son.

Les appuis du chevalet doivent être solidement fixés sur la voute de la table. Leurs arêtes de derrière doivent se trouver sur la même ligne que les deux embrasures intérieures des *ff*.

Avant de commencer la pose du chevalet, il faut placer l'âme. (Voy: Fig: III. 1.2.) On la fixe à un demi pouce de sa hauteur avec la pointe d'un fer (A.); on l'introduit dans l'instrument par l'*f* droit, en ayant soin de presser fortement sa base sur le fond, et en serrant l'autre bout contre la table d'harmonie. On tourne ensuite le fer, et l'on tire avec le crochet; (B.) où on pousse avec la pointe (C.) jusqu'a ce que l'âme soit juste sur sa place, qui se trouve généralement derrière l'appui droit du chevalet.

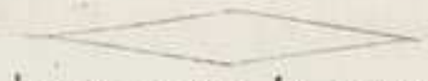
Elle doit être placée perpendiculairement, et se joindre juste au fond et à la table d'harmonie, ce qui n'est possible qu'en regardant dans l'intérieure du Violon par l'ouverture pratiquée pour le Bouton.

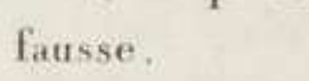
III CHAPITRE.

DES CORDES DU VIOLON.

Le Violon est monté de quatre cordes, dont la plus basse est couverte d'un fil d'argent, il faut remarquer 1°. qu'elle soit bien unie 2°. qu'elle ait été convenablement allongée avant de la couvrir d'un fil d'argent 3°. qu'elle soit couverte également, ni trop fort, ni trop faible, pour la force des cordes qui devra toujours être calculée pour l'instrument, et d'après la mesure ci-jointe (Voy: Fig: IV.) qui est ordinairement en acier, et divisée en dégré de la grosseur des cordes.

Les cordes Napolitaines sont les meilleurs dont on puisse se servir, la blancheur, la transparence, et la surface lisse les distinguent, il ne faut jamais les polir avec de la pierre ponce, car elles donnent ensuite un ton criard et faux, en les montant, il faut faire attention que la partie tendue soit juste de quinte en quinte avec les autres cordes, ce que l'on reconnaitra facilement en les faisant vibrer, il faut qu'elles répresentent cette figure



A cet effet on prendra les deux bouts entre le pouce et l'index des deux mains, et après l'avoir tendu on la mettra en vibration avec le 4me. doigt de la main droite. si ces vibrations sont régulières, c'est-a-dire, si elles forment cette figure sans autre ligne la corde sera juste. Mais si les vibrations sont irrégulières, et qu'elles fassent entrevoir une troisième ligne p. ex.  la corde est fausse.

Lorsqu'on trouve après avoir placé l'âme que l'instrument ne rend pas les sons avec facilité, où qu'ils ne sont pas justes, il faut chercher une meilleure place jusqu'a ce que l'on trouve sur les quatre cordes le son le plus égal et pur, si le son est juste, mais dur, il faut le reculer des appuis du chevalet. Si les cordes hautes sont criardes, et que celles de la Basse diminuent de force, il faut la pousser, vers la barre de la table d'harmonie si au contraire la Basse est dure, et les notes hautes faibles, il faut la rapprocher des 22.

IV CHAPITRE.

DE LA BONTÉ DES VIOLONS.

Les meilleurs Violons sont ceux d'Antonio Stradivarius, Guiseppe Guarnérius, et Nicolas Amati, de Crémone qui vivaient au milieu du 17e. siecle et au commencement du 18e. en France ceux de Lupot et Pickl, sont également recherchés.

V CHAPITRE.

DE LA CONSERVATION DES VIOLONS.

On devra toujours après avoir joué du Violon, le nétoyer avec un linge bien fin, le remettre dans sa boîte qui est ordinairement garnie en serge verte, où en velour, le recouvrir où l'envelopper d'un sac de soye, refermer soigneusement la boîte, et la déposer dans un endroit sec et écarté du feu.

VI CHAPITRE.

DE L'ARCHET.

L'archet se compose de la Baguette (A.), de la hausse (B.), de la Virole (C.), des crins (D.), les crins sont fixés dans la partie saillante du bois au bout de la Baguette (E.), et en bas dans la hausse, que l'on recouvre par un morceau d'ivoir, de nacre, d'or où d'argent.

Au dessus de la hausse on enveloppe la Baguette d'un fil de soie, pour qu'on puisse tenir l'archet avec plus de facilité, cette Baguette est en bois de fernambouc, la hausse en Ebène où ivoir de même que la Virole. (Cette dernière se fait aussi en or où en argent.)

Les meilleurs archets et les plus recherchés, sont ceux de Tourte à Paris.

Un archet dont les crins sont neufs, ne tire que des sons criards et durs; il faut s'en servir pendant quelques semaines avant de se hazarder dans le Solo. Il ne faut jamais les tendre trop fortement, il suffira d'une légère pression pour que le milieu de la Baguette vienne toucher les crins; la (Fig. III) donne la juste mesure pour la tension de l'archet, dans l'éxécution d'orchestre, il faut le tendre un peu plus, pour que la Baguette ne perde pas son élasticité, on fera bien de le desserrer à chaque fois qu'on aura joué.

VII CHAPITRE.

DE LA COLOPHANE.

Pour mettre la Colophane sur la mèche de crins, on la passe de huit à dix fois sur toute la longueur, si l'archet est nouvellement garni il faut la frotter des deux cotés avec la Colophane pulverisée, et enlever soigneusement la poussière qui se fixe sur la Baguette.

FIN.

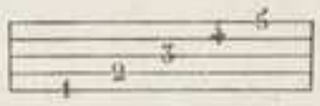
DEUXIÈME PARTIE.

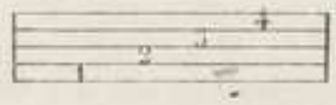
CHAPITRE Ier

DES NOTES, DE LA GAMME ET DES CLEFS.

Avant que de commencer le Violon, l'élève apprendra à connaître les notes, ces notes sont des signes qui déterminent par leur position les sons grâves et aigus, et par leur forme leur durée ou valeur. elles ont reçu leur noms des sept lettres. C. D. E. F. G. A. H. (DO, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI,) qui se répetent aussi souvent que l'étendue des sons le nécessite, la hauteur des notes est déterminée d'après la place qu'elles occupent sur la Gamme.

La musique s'écrit sur cinq lignes parallèles, et quatre interlignes que l'on compte de bas en haut que l'on nomme portée.

Exemple des lignes. 

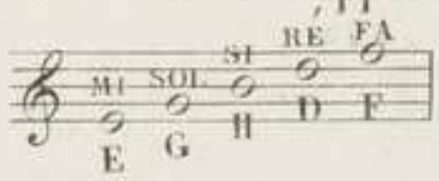
Exemple des interlignes. 

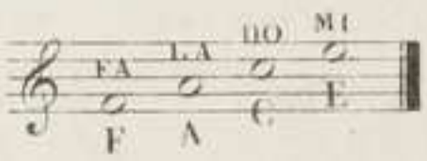
Pour pouvoir représenter sur la Gamme tous les tons, on à inventé plusieurs clefs, dont chacune donne à cette Gamme un ton différent, l'élève n'a besoin à présent que de connaître celle de $\left(\frac{\text{SOL}}{\text{G}}\right)$ qui est celle du Violon.

Clef de Sol.

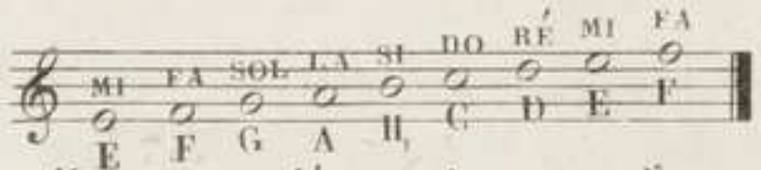
EXEMPLE.

Cette clef s'écrit sur la seconde ligne, elle donne à la note qui est sur cette même ligne le nom de $\left(\frac{\text{SOL}}{\text{G}}\right)$ et les autres notes s'appellent.

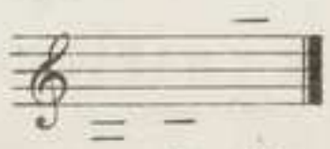
Exemple sur les lignes 

Exemple dans les interlignes. 

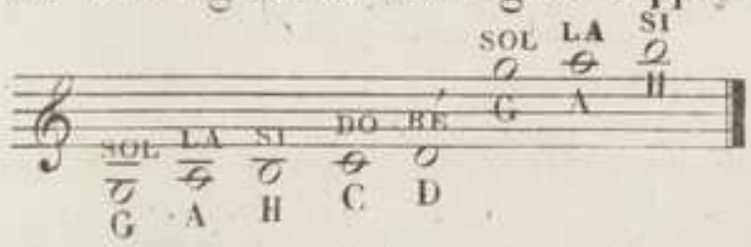
Exemple des notes sur les cinq lignes et les quatre interlignes.



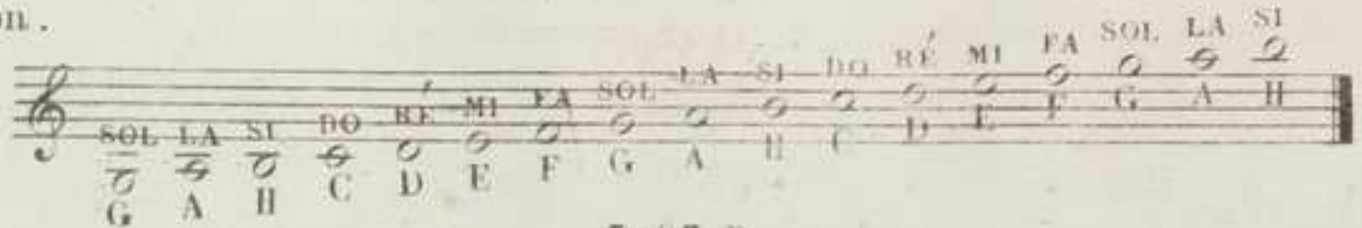
On se sert aussi de petites lignes supplémentaires que l'on ajoute.

EXEMPLE. 

Les notes qui s'écrivent sur ces lignes et interlignes supplémentaires s'appellent.

EXEMPLE. 

Voici l'étendue de toutes les notes que l'élève a besoin de bien connaître et de nommer sans hésitation.



CHAPITRE 2.

DE LA TENUE DU VIOLON ET DE L'ARCHET.

(Voyez la position dessinée Pl. 2.)

L'on pose la partie inférieure du fond du Violon sur la clavicule gauche, on retient l'instrument en serrant le menton contre le teneur du Violon, l'épaule gauche doit s'avancer un peu pour soutenir la queue, elle reçoit une inclinaison vers le coté droit et forme un angle d'a peu près 25 à 30 dégrés (Voyez Pl. 3. Fig: 1.)

Le manche repose entre le pouce et l'index de la main gauche; on le retient facilement entre la première jointure du pouce et la troisième de l'index, pour qu'il ne puisse pas tomber plus bas. (Voyez Pl. 3. Fig: 2.)

La partie de la main où se trouve le petit doigt, doit être très rapprochée de la touche, pour que le doigt plus court que les autres puisse se placer sur les cordes, les jointures arquées, l'élévation charnue sous le pouce, et la jointure de la main, doivent rester éloignées de la partie inférieure du manche, le coude du bras gauche doit être rentré en dedans, et se trouver sous le milieu du Violon, sans l'appuyer au corps; parceque l'instrument se trouverait trop incliné vers le manche. (Voyez Pl. 3. Fig: 2.)

L'archet se tient avec les cinq doigts de la main droite (Voyez Pl. 3. Fig: 2. 3 & 4.) il faut placer le bout du pouce sur la Baguette près de la hausse de l'archet, et vis à vis du doigt du milieu, de manière à ce qu'elle repose dans le creux de la première jointure. Le quatrième et le petit doigt ne font que la toucher, entre le bout des quatre doigts il ne faut pas laisser d'intervalles. (Voyez Pl. 3. Figures 2 & 4.)

La partie supérieure de l'archet se pose sur les cordes à un pouce de distance du chevalet et en approchant un peu la Baguette de la touche, la jointure de la main bien élevée, le coude baissé et raproché du corps.

La position du corps doit être noble et aisée en regardant vers le pupitre pour lire les notes pardessus le chevalet et la main gauche (Voyez Pl. 3. Fig. 2.)

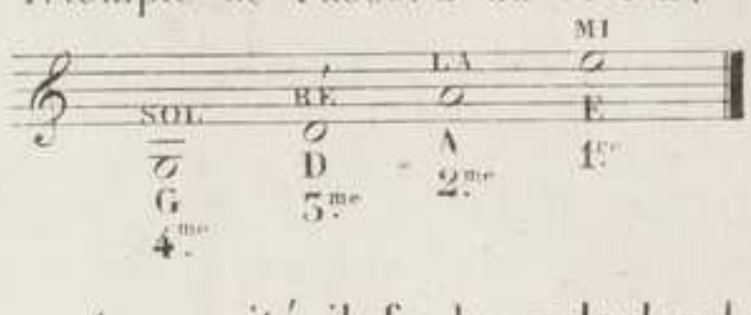
CHAPITRE 3.

MOUVEMENT DU BRAS DROIT.

Il faut commencer à tirer et pousser doucement l'archet depuis le tiers supérieur de sa longueur jusqu'à l'extrémité, le haut du bras doit rester fixe, l'avant bras seul fait mouvoir l'archet, qui doit être toujours dans la direction du chevalet, et faire un angle droit avec les cordes, pour que la main puisse le retenir dans cette direction, il est nécessaire qu'il se meuve facilement entre le pouce et le doigt du milieu, en le tirant, la Baguette doit s'approcher peu à peu de la jointure du milieu de l'index, tandis que le petit doigt s'en éloigne; mais en poussant, elle rentre dans la première jointure de l'index, et le bout du petit doigt la dépasse un peu.

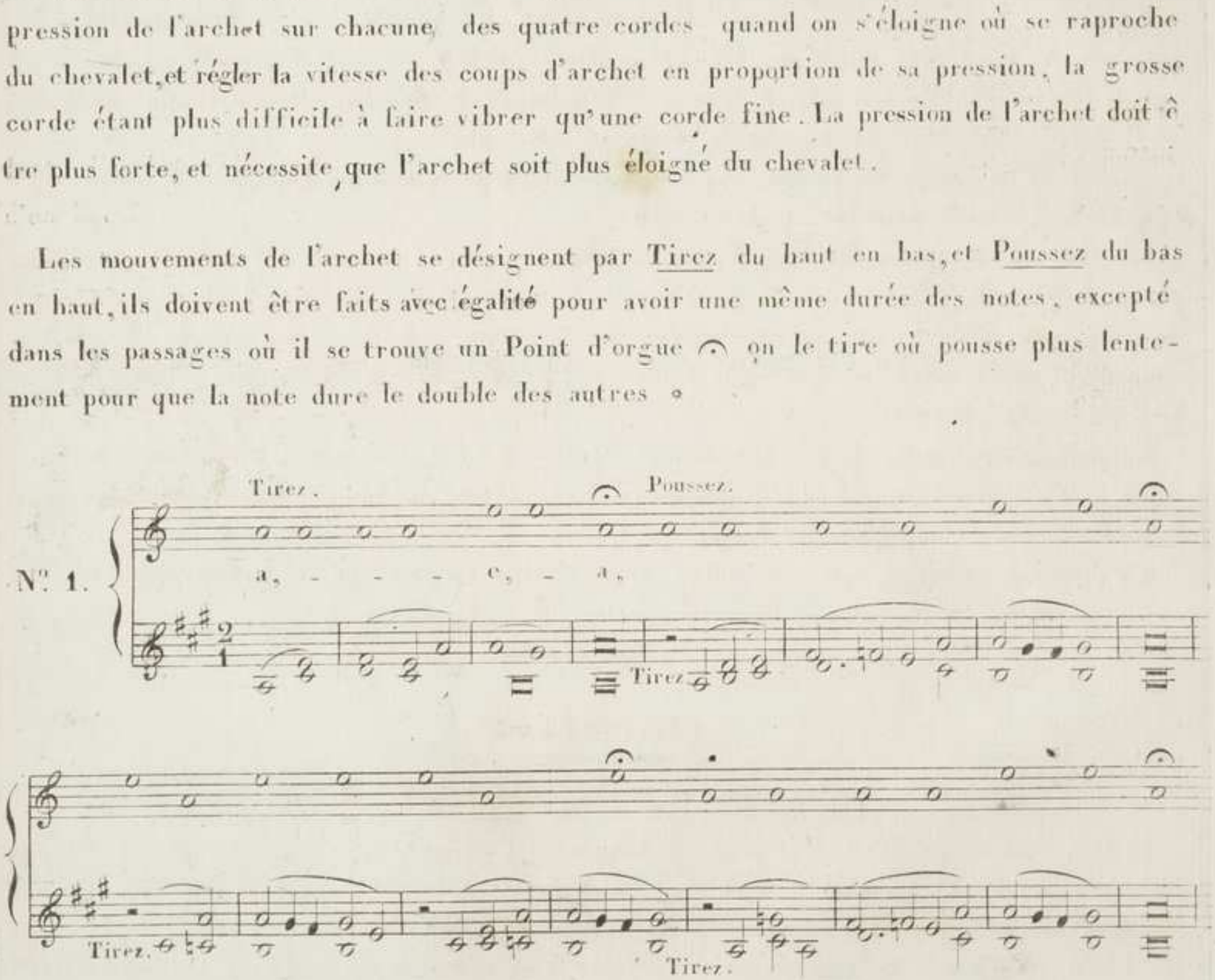
Les exercices suivants sont destinés pour l'étude des coups d'archet raccourcis, avant de les commencer il faut connaitre les quatre cordes du Violon; elles se nomment $\frac{\text{SOL}}{\text{G}}$ $\frac{\text{RÉ}}{\text{D}}$ $\frac{\text{LA}}{\text{A}}$ $\frac{\text{MI}}{\text{E}}$ et s'accordent de quinte en quinte.

Exemple de l'accord du Violon.

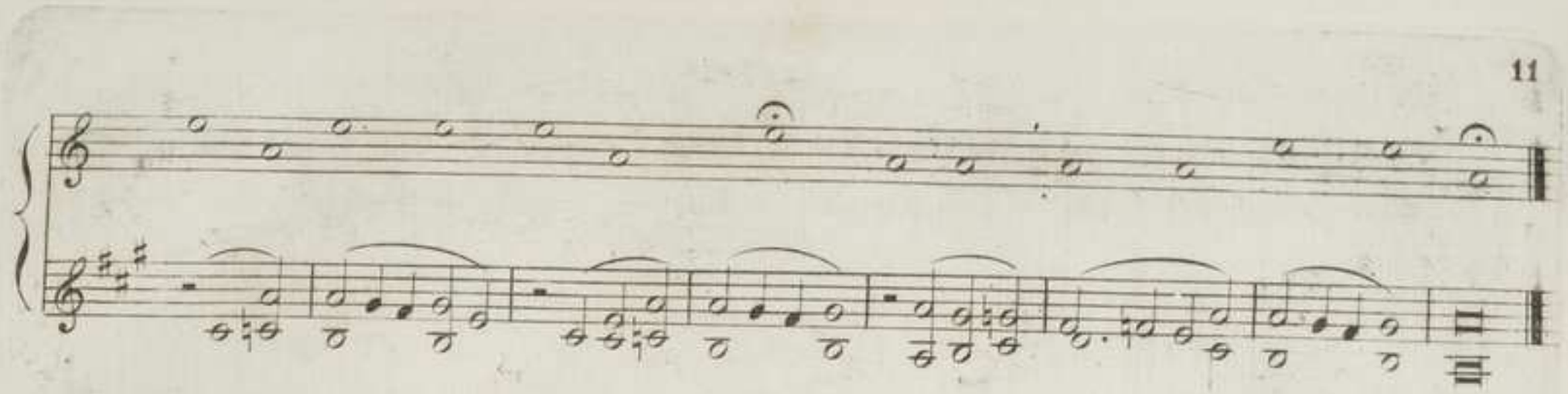


Pour obtenir de la justesse et sonorité, il faudra calculer la force où la faiblesse de la pression de l'archet sur chacune des quatre cordes quand on s'éloigne où se raproche du chevalet, et régler la vitesse des coups d'archet en proportion de sa pression, la grosse corde étant plus difficile à faire vibrer qu'une corde fine. La pression de l'archet doit être plus forte, et nécessite, que l'archet soit plus éloigné du chevalet.

Les mouvements de l'archet se désignent par Tirez du haut en bas, et Poussez du bas en haut, ils doivent être faits avec égalité pour avoir une même durée des notes, excepté dans les passages où il se trouve un Point d'orgue 𝄐 on le tire où pousse plus lentement pour que la note dure le double des autres *

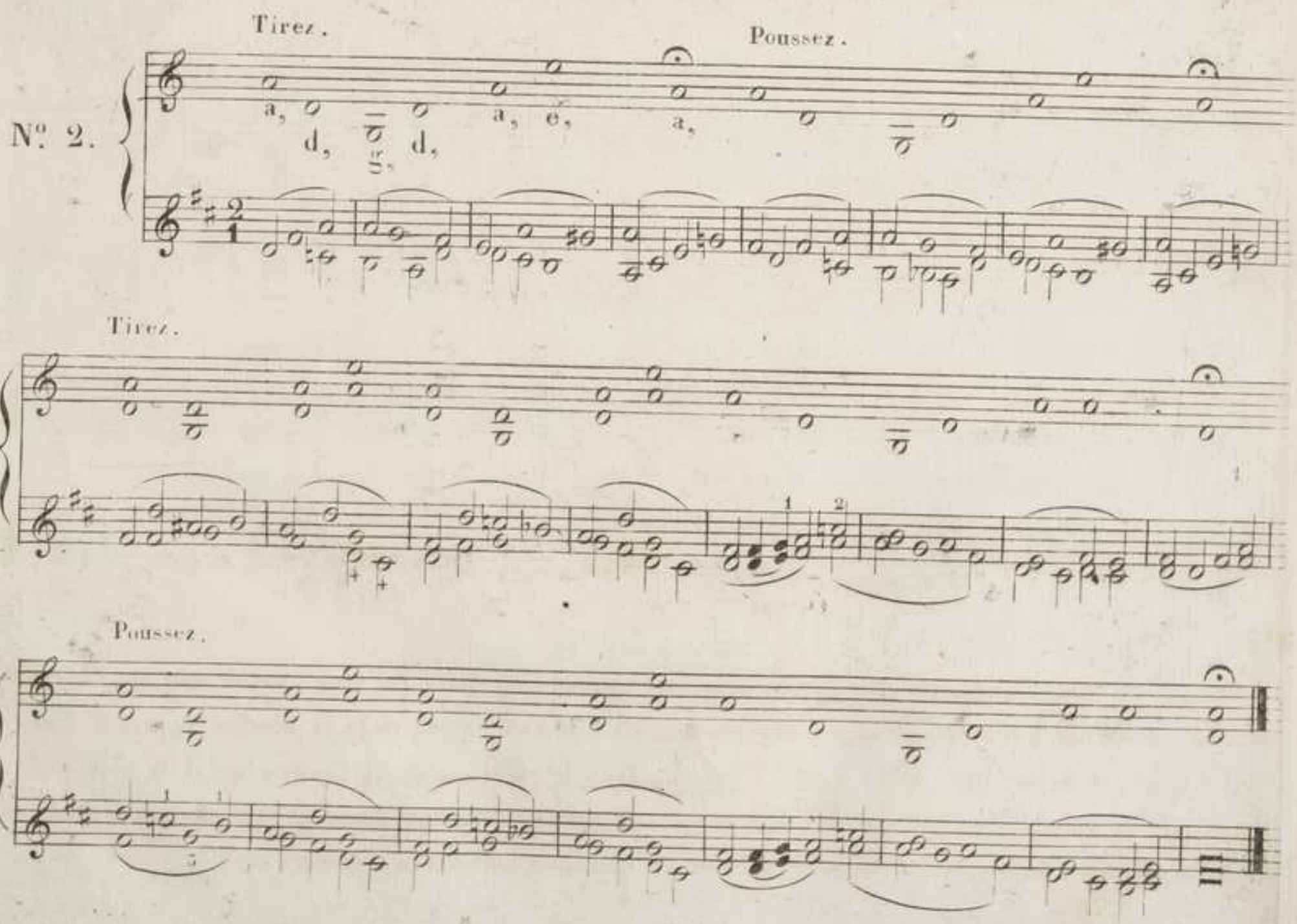


* L'élève se placera à gauche du maître pour qu'il puisse examiner le mouvement de l'archet il jouera la 1re partie dans les exercices qui suivent le maître fera l'accompagnement bien mesuré afin de lui apprendre à soutenir le son pour la durée de chaque note et le Rhytme musical.



Dans l'exercice précédent on à joué sur les deux premières cordes par conséquent le coude pouvait rester immobile dans sa position; mais dans l'exercice suivant ou l'on jouera sur les quatre cordes, le coude doit être levé un peu à la 3.me (RÉ / D) et plus encore à la 4.me (SOL / G); il reviendra ensuite à sa position primitive aux 1.re et 2.me cordes, cependant il ne devra pas se mouvoir en avant ni en arrière, car les coups d'archet ne seraient plus égaux, il ne faut le lever qu'autant qu'il est nécessaire pour atteindre les cordes basses, l'instrument reste invariable dans la même position n'importe sur quelle corde on joue.

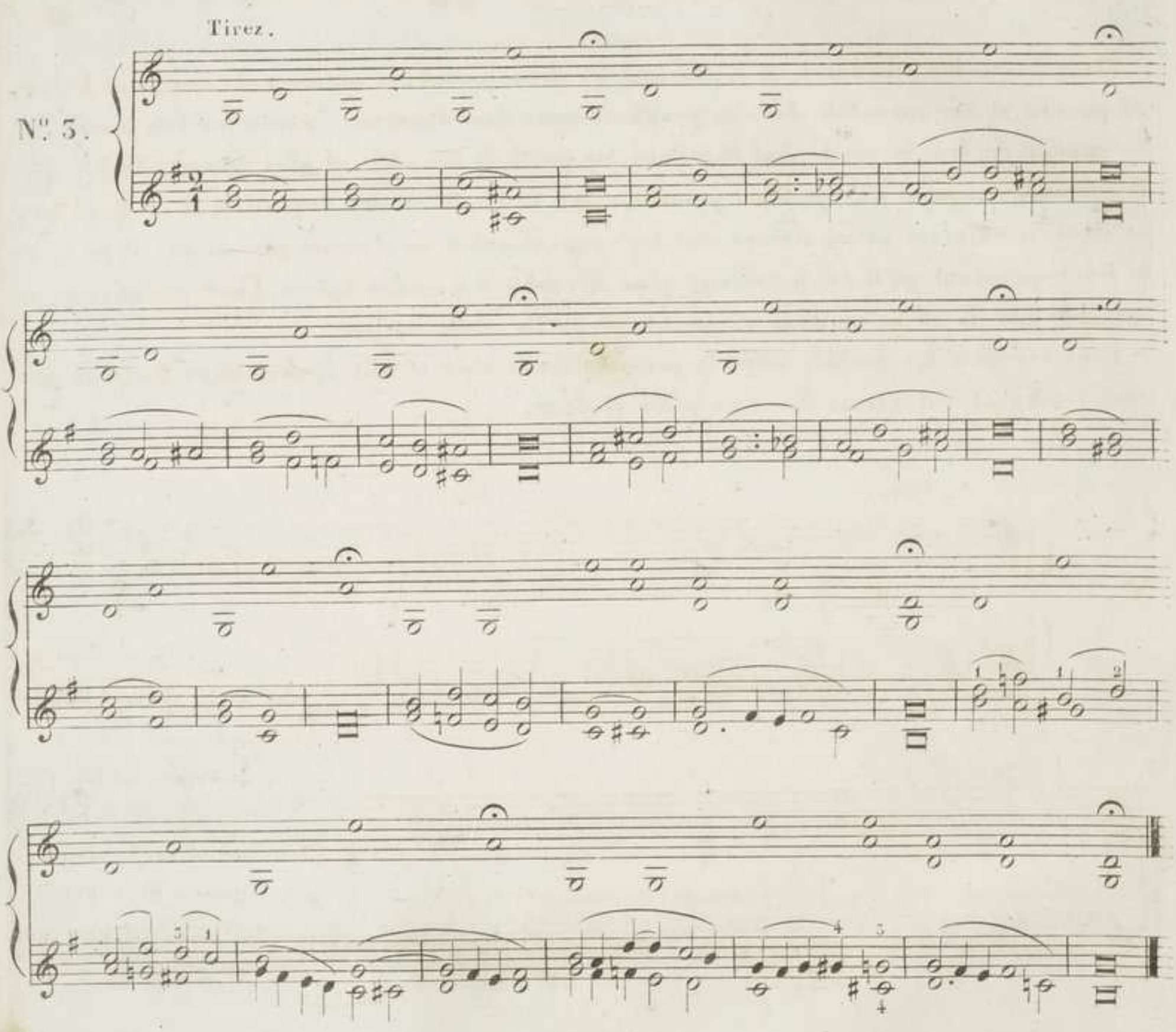
Pour exécuter les doubles notes la pression de l'archet se fait également et fort sur les deux cordes afin d'obtenir des sons justes et égaux.



Dans l'exercice suivant on saute d'une corde basse à une corde haute sans que celles intermédiaires résonnent, cela se fait par une inclinaison rapide de l'archet sans quitter les cordes.

Tirez.

N°. 3.



Quand on saura exécuter les coups d'archet raccourcis avec le tiers supérieur de l'archet, et sans mouvoir l'arrière bras, on les exercera en entier; pour cela il faudra mouvoir l'arrière bras, si le premier tiers à été Poussé sans le déranger, il faudra qu'il le soit pour continuer le coup d'archet entier; Le coude se porte en avant, pendant que la main conserve sa direction précédente jusqu'a ce que la hausse touche aux cordes.

Le Tirez se fait de même en conservant toujours la direction paralèlle de l'archet avec le chevalet, l'arrière bras revient ensuite dans sa première position.

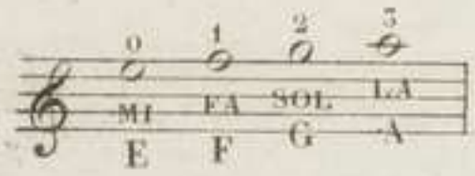
CHAPITRE 4.

DU MOUVEMENT DES DOIGTS DE LA MAIN GAUCHE.

Nous avons deja donné dans le 2me. chapitre la manière de tenir le manche du Violon dans la main gauche. (Voyez la Pl: 3. Fig. 2.)

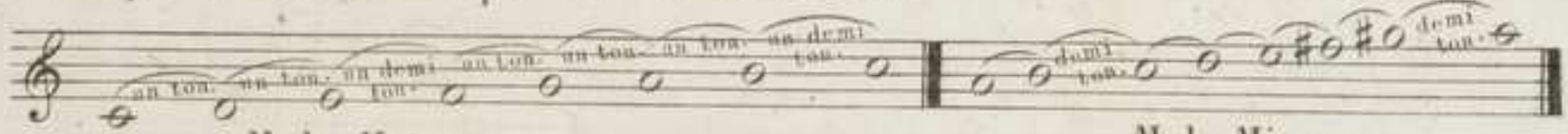
Les doigts arqués au dessus du manche donnent à la partie charnue du bout des doigts la facilité de frapper sur la corde ($\frac{\text{MI}}{\text{E}}$) cette position est pour la première des quatre notes suivantes.

EXEMPLE.



Pour faciliter l'élève à trouver la place des trois dernières notes, nous lui donnons un exemple de la Gamme par tons et demi-tons, pour qu'il puisse juger la différence des intervalles.

Exemple de la Gamme par tons et demi-tons.

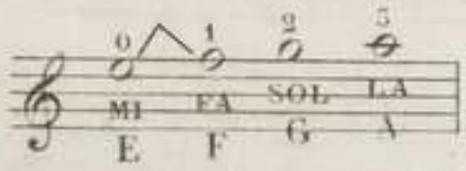


Mode Majeur. Mode Mineur.

Il remarquera que l'intervalle de MI à FA est très rapproché, puisqu'il n'y à qu'un (demi-ton), et que les trois autres ont une distance double dans l'espace de chaque note c'est à dire (un ton); il faut donc toucher le (FA) tout près du chevalet, (le SOL) à distance double du FA; et le (LA) à la même distance du SOL.

Lorsqu'il aura trouvé la position des trois doigts pour les 5 dernières notes de l'exemple précédent, il exercera les coups d'archet pour les deux notes réunies marquées d'un signe arqué ⌒ (que l'on nomme coulé), elles se font d'un seul coup, chaque note n'en prenant que la moitié.

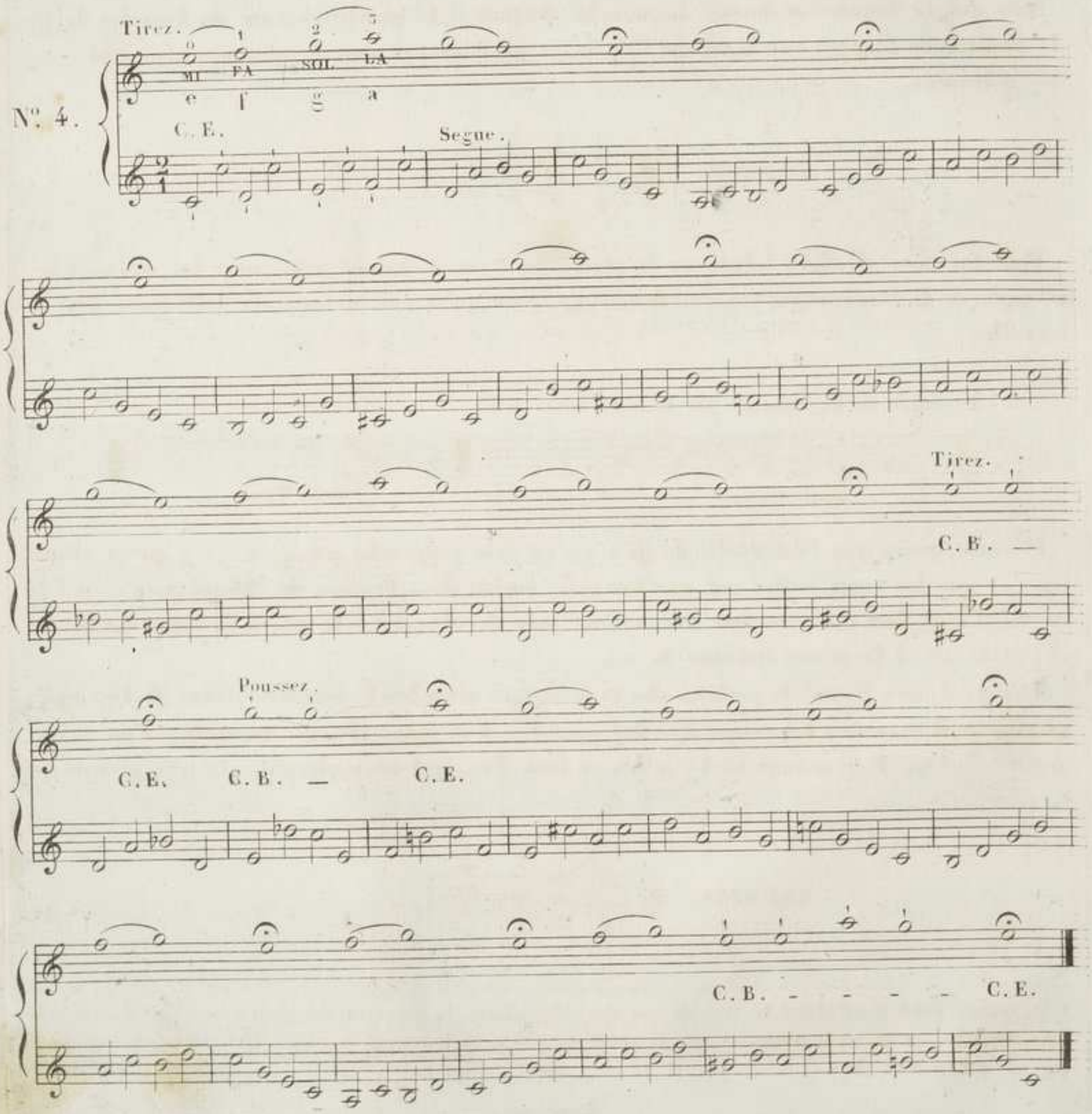
EXEMPLE.



* Le maître conduira d'abord le bras de son élève dans toute la longueur des premiers coups d'archet, il fera attention qu'ils soient droits, et que le coude ne s'éloigne pas trop du corps; Il les fera répéter jusqu'a ce qu'il soient justes.

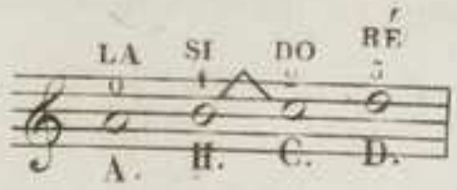
Les lettres C. E. placées sous les notes dans les exercices suivants indiquent qu'elles doivent être jouées par des coups d'archet entiers et brefs.

Les lettres C. B. indiquent que les notes qui sont au dessus se font par des coups d'archet courts et brefs, surtout les deux MI sous lesquels se trouvent C. B. qui s'éxécutent avec le tiers inférieur (ou talon) de l'archet, et les deux SOLS avec le tiers supérieur (ou Pointe), parcequ'il a été poussé jusqu'a la hausse dans le ton précédent.

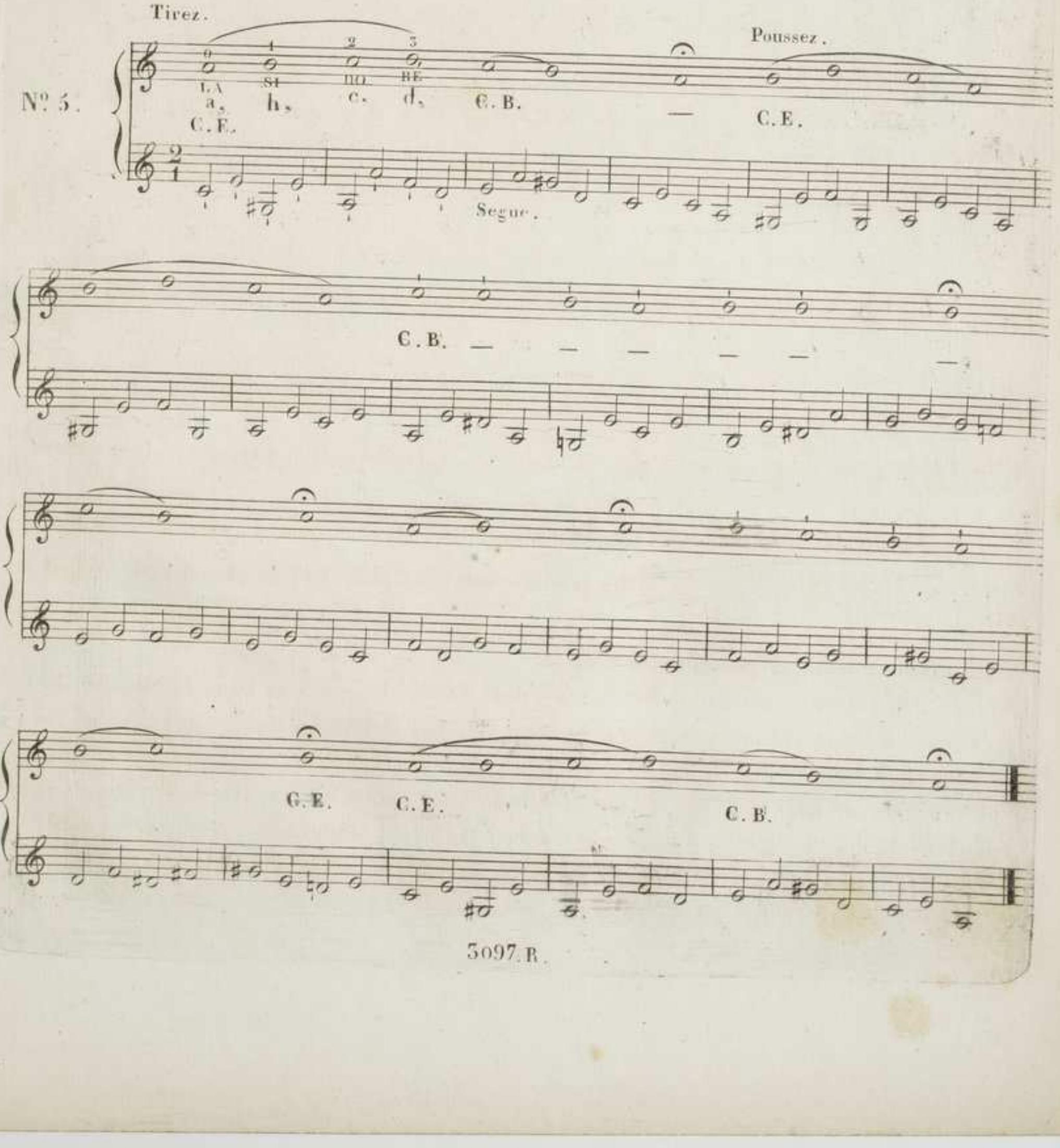


Sur la corde (LA / A) le demi-ton se trouve entre le (SI / H) et (DO / C).

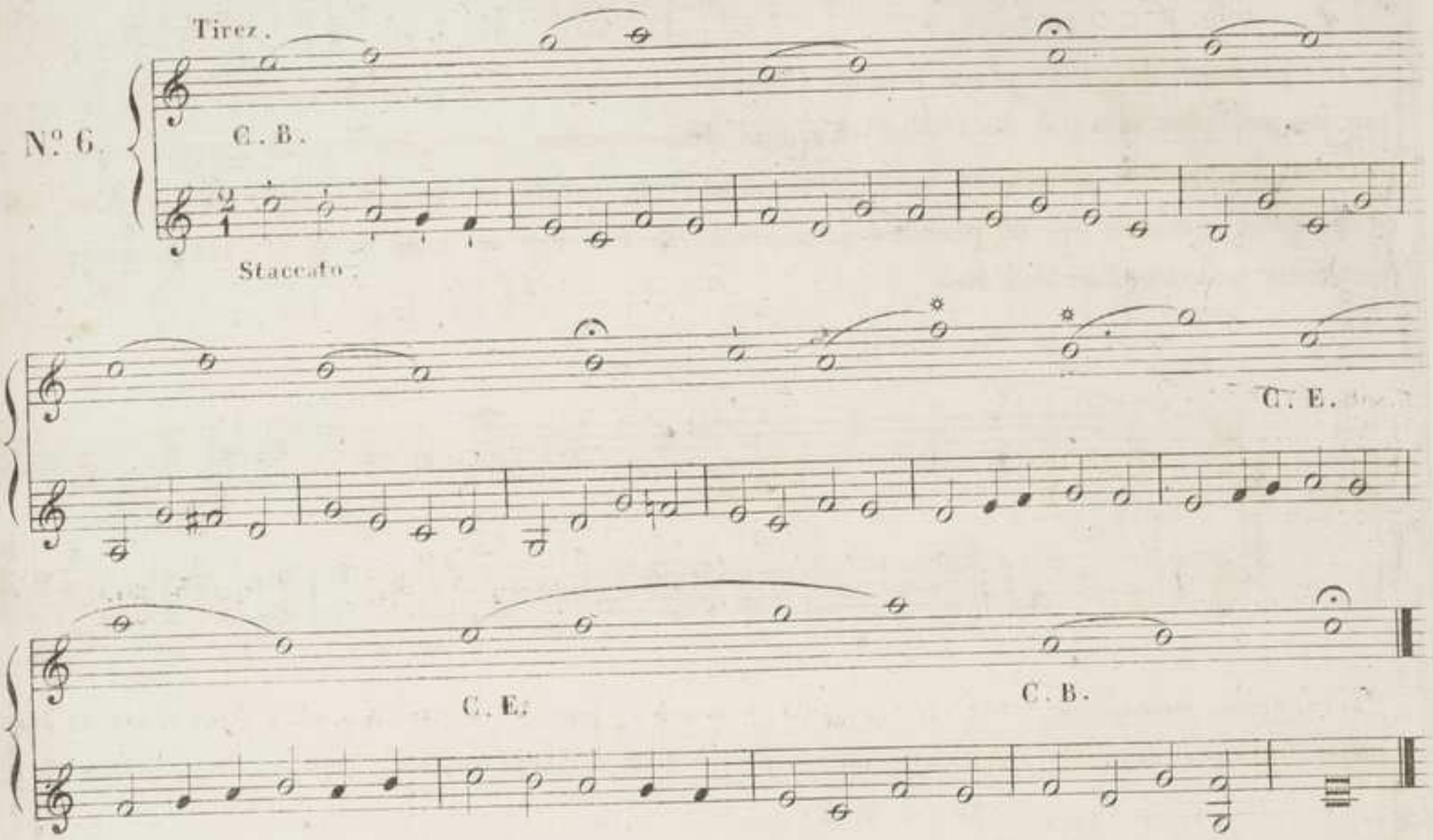
EXEMPLE.



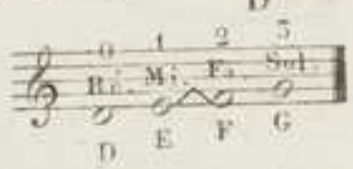
Le premier doigt se place loin du chevalet, le second tout près du premier, et le troisième un peu plus éloigné du second. Lorsque l'on connaîtra cette position, on jouera l'exercice suivant; les quatre premières notes doivent être liées par un coup d'archet allongé, pour les deux notes suivantes, on ne prendra qu'un tiers de l'archet et ainsi de suite; ces dernières se font sans mouvoir l'arrière bras.

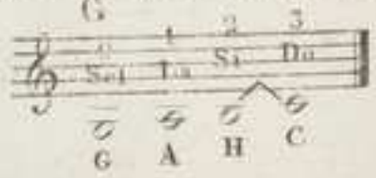


L'exercice suivant se fait sur deux cordes à différentes positions, le premier doigt se place près du chevalet sur la corde $\left(\frac{\text{MI}}{\text{E}}\right)$ et loin du chevalet sur la corde $\left(\frac{\text{LA}}{\text{A}}\right)$ lorsqu'elles sont désignées par ce signe *



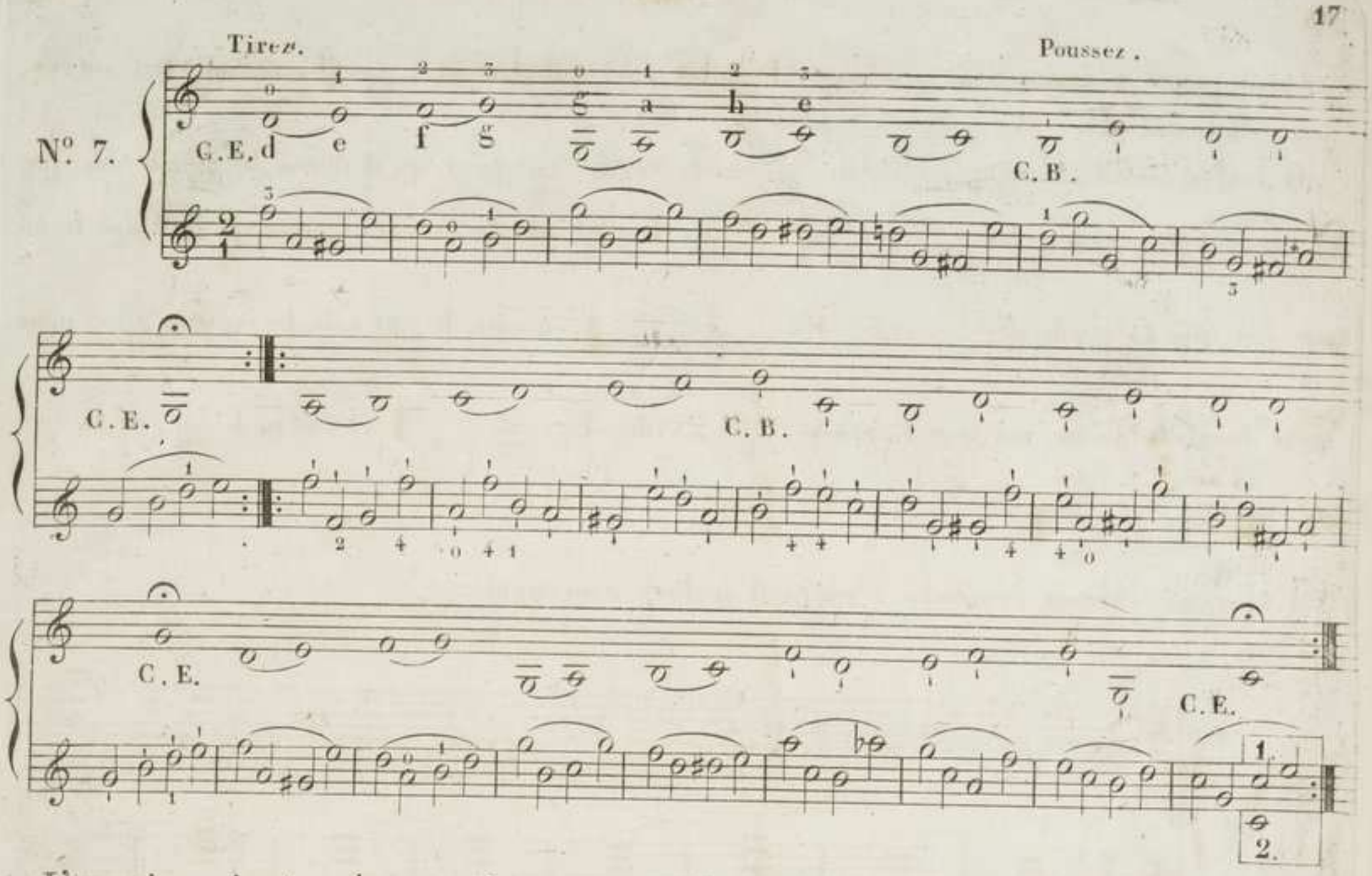
Sur La corde $\left(\frac{\text{RE}}{\text{D}}\right)$ le demi-ton se trouve également entre le premier et le second doigt.

Ex :  par conséquent le doigter est le même que pour la corde $\left(\frac{\text{LA}}{\text{A}}\right)$

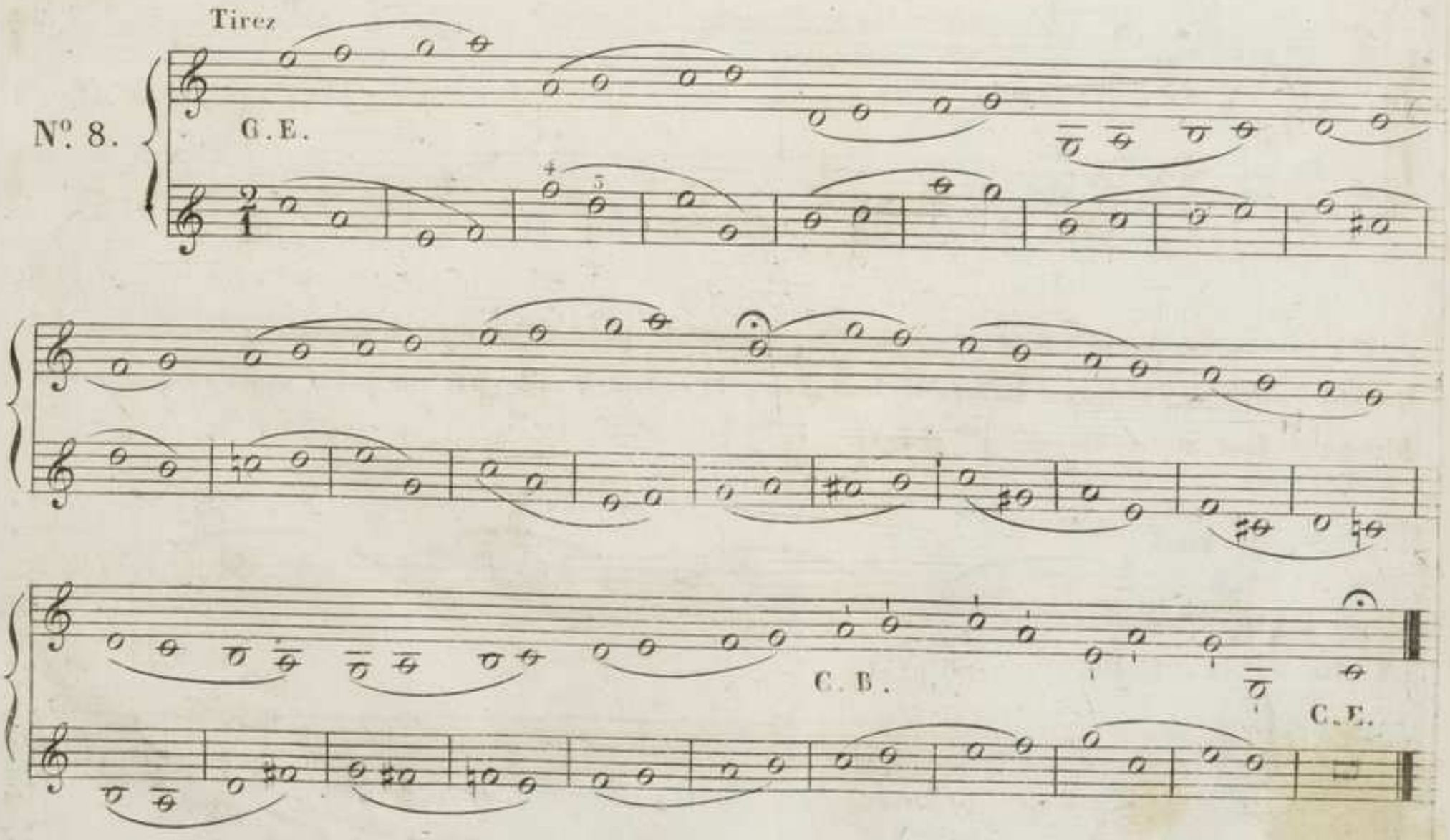
Sur la corde $\left(\frac{\text{SOL}}{\text{G}}\right)$ le demi-ton qui est de $\left(\frac{\text{SI}}{\text{H}}\right)$ à $\left(\frac{\text{DO}}{\text{C}}\right)$ se trouve entre le second et le troisième doigt.  Le premier doigt est placé loin du chevalet, le second et le troisième se trouvent près l'un de l'autre.

L'exercice suivant se fait sur les deux cordes basses dans toute la longueur de l'archet, mais lorsque chaque note reçoit un coup d'archet, il faut les faire courts, et sans mouvoir l'arrière bras.

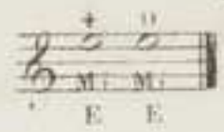
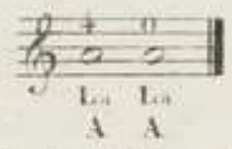
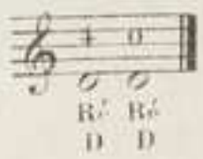
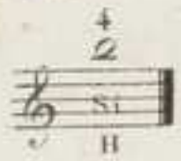
Les lignes de Reprises (:‖: :‖) qui se trouvent au milieu et à la fin de l'exercice suivant indiquent qu'il faut répéter deux fois les notes qui y sont renfermées, si ces signes n'ont des points que d'un coté on ne répete que celui ou ils se trouvent et s'il y en à des deux cotés :‖: on joue l'un et l'autre coté deux fois.



L'exercice suivant se joue sur les quatre cordes, par des coups d'archet dans toute sa longueur, excepté pour les dernières notes qui se font détachées.

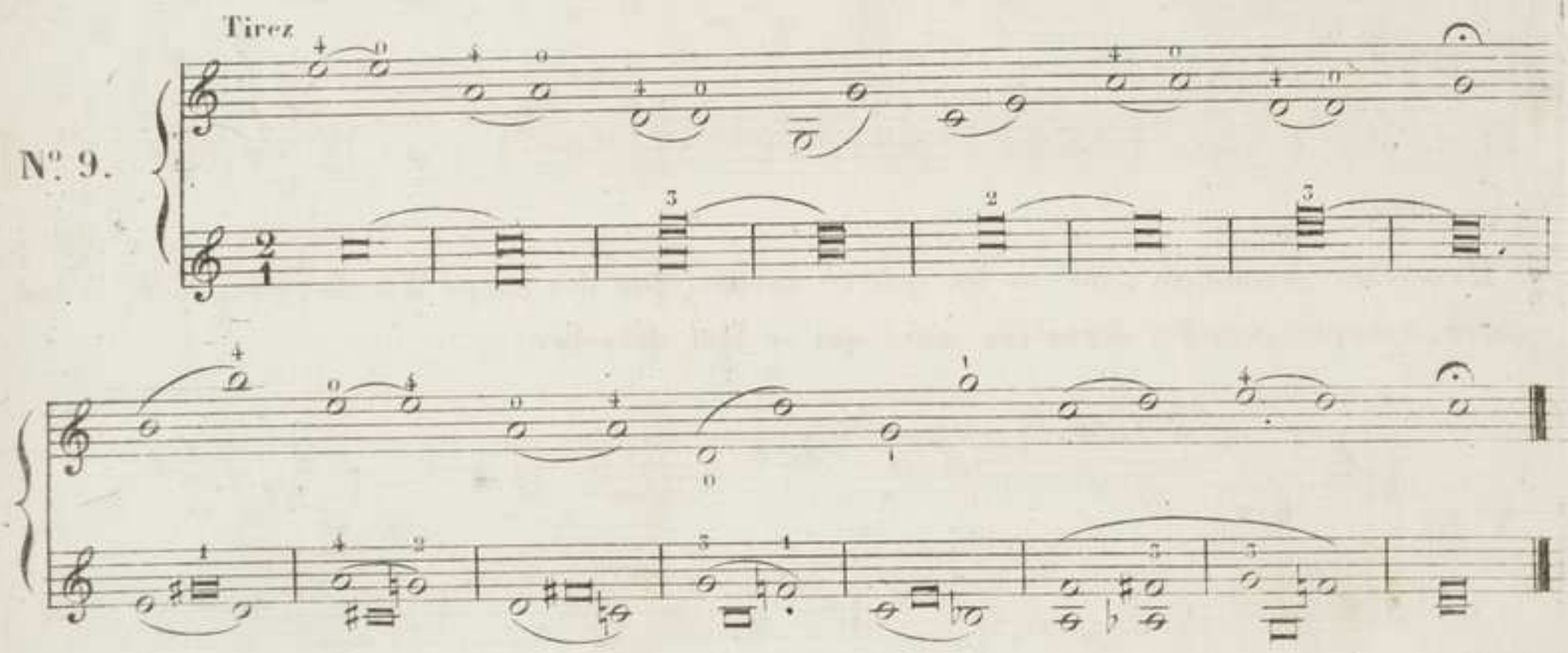


On apprendra maintenant à mouvoir le petit doigt, il doit être courbé comme les autres, sans tomber à plat ; pas même sur le (SOL/G)

Il faut d'abord savoir prendre le (MI/E) de la corde (LA/A), pour qu'il donne le même son que la corde (MI/E) à vide. Ex :  ensuite le (LA/A) de la corde RÉ, pour qu'il donne le même son, que la corde (LA/A) à vide. Ex.  ensuite le (RÉ/D) de la corde (SOL/G), pour qu'il donne le même son, que la corde (RÉ/D) à vide. Ex.  et enfin le (SI/H) de la corde (MI/E) Ex. 

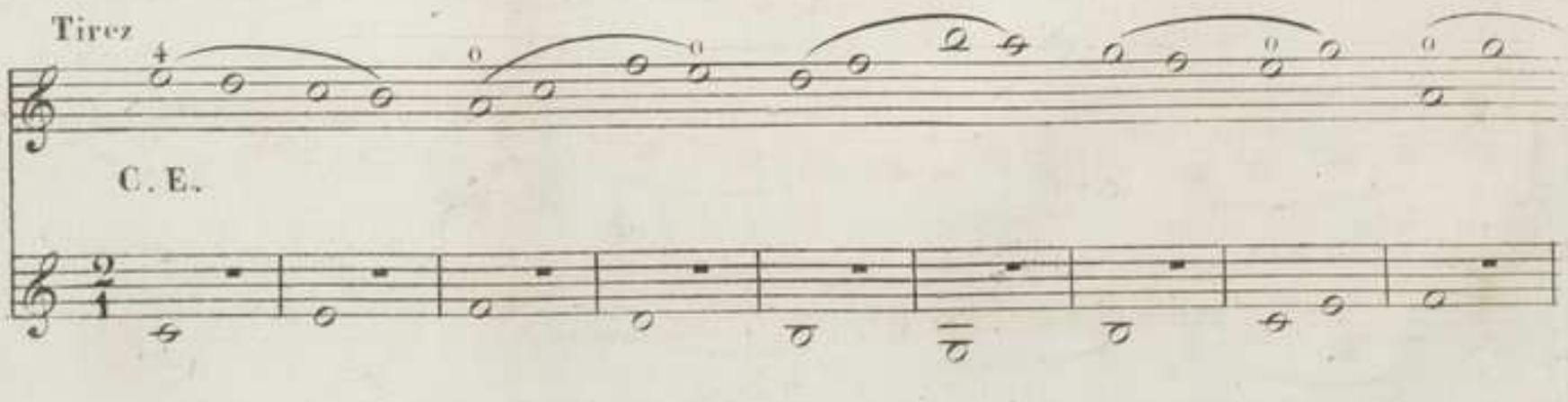
L'exercice suivant s'éxécute à coups d'archets raccourcis.

N°. 9.



On jouera les trois exercices suivants, comme le précédent, avec les quatre doigts sur les quatre cordes, j'indique lorsqu'il faut faire la corde à vide par un petit zéro et par un 4. lorsqu'il faut se servir du 4.me doigt.

N°. 10.



C. B.

C. E.

C. B.

C. E.

C. B.

1.re F.

2.me F.

C. B.

1.re F.

2.me F.

* Nb. Les quatre notes marquées de 1.re F. :‖ s'éxécutent la première fois, et celles marquées de 2.me F. ‖ se jouent la seconde fois en place des premières.

Nº. 11.

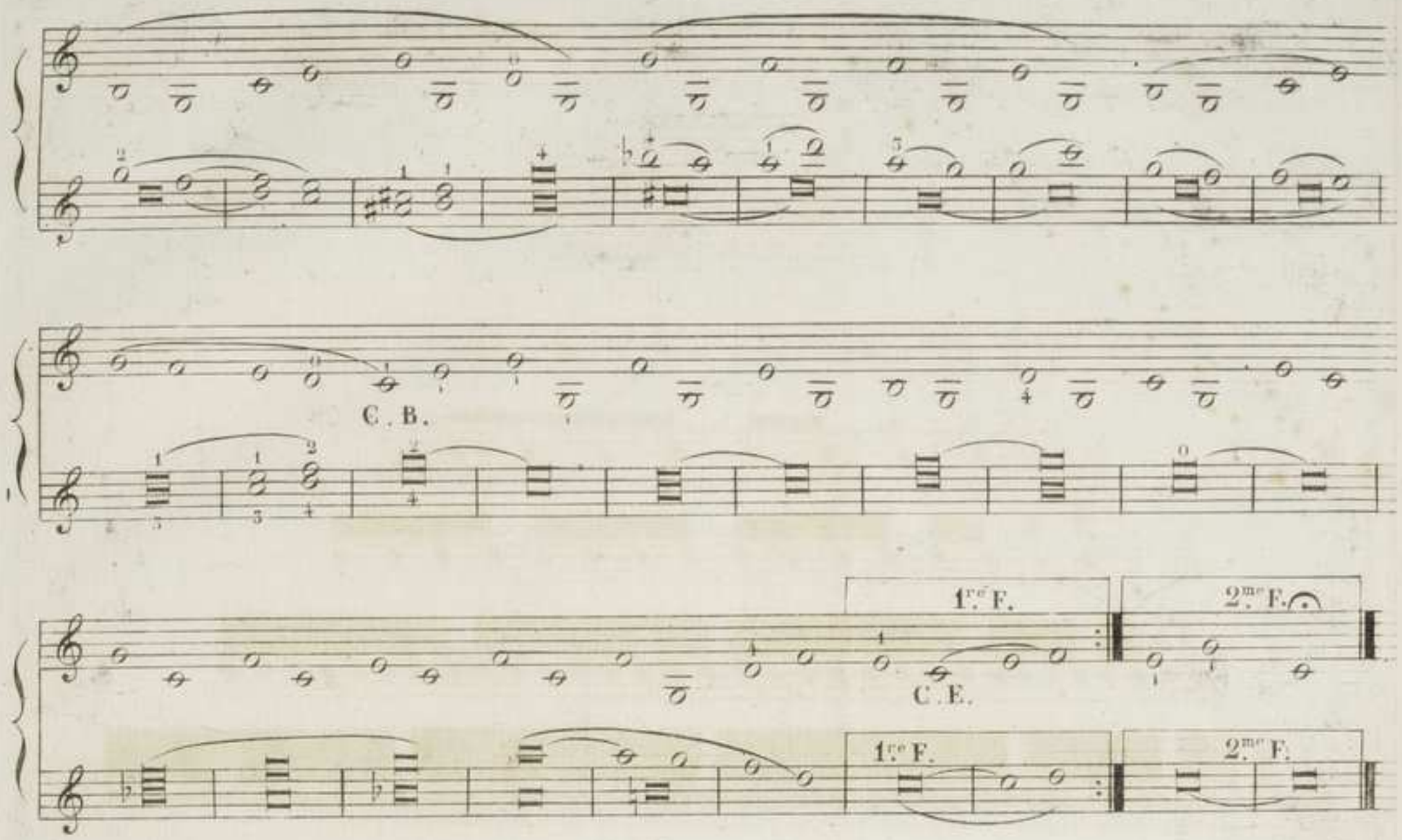
Tirez.

C. B.

Nº. 12.

Tirez.

G.B.



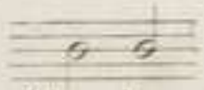
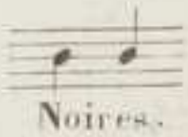
CHAPITRE 3.

DE LA FORME, DE LA DURÉE DES NOTES ET DES PAUSES

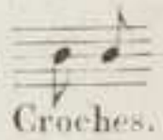
Nous avons indiqué la place que les notes occupent sur la portée des tons et demi-tons, nous allons maintenant expliquer leurs diverses formes qui reglent leur durée.

La Note est une Note entière. Un petit trait à coté que l'on nomme queue en

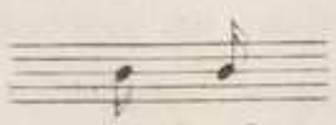
Ronde.

fait une demie Note.  La tête remplie, et une queue un quart de Note. 

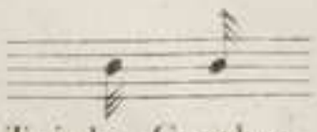
Blanches. Noires.

En ajoutant au bout de la queue un petit crochet, elle devient un huitième de Note. 

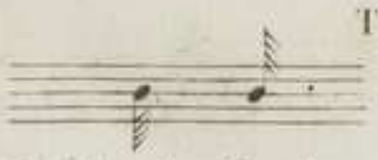
Croches.

Avec deux crochets, un seizième de Note.  Avec trois crochets, un trente

Doubles Croches.

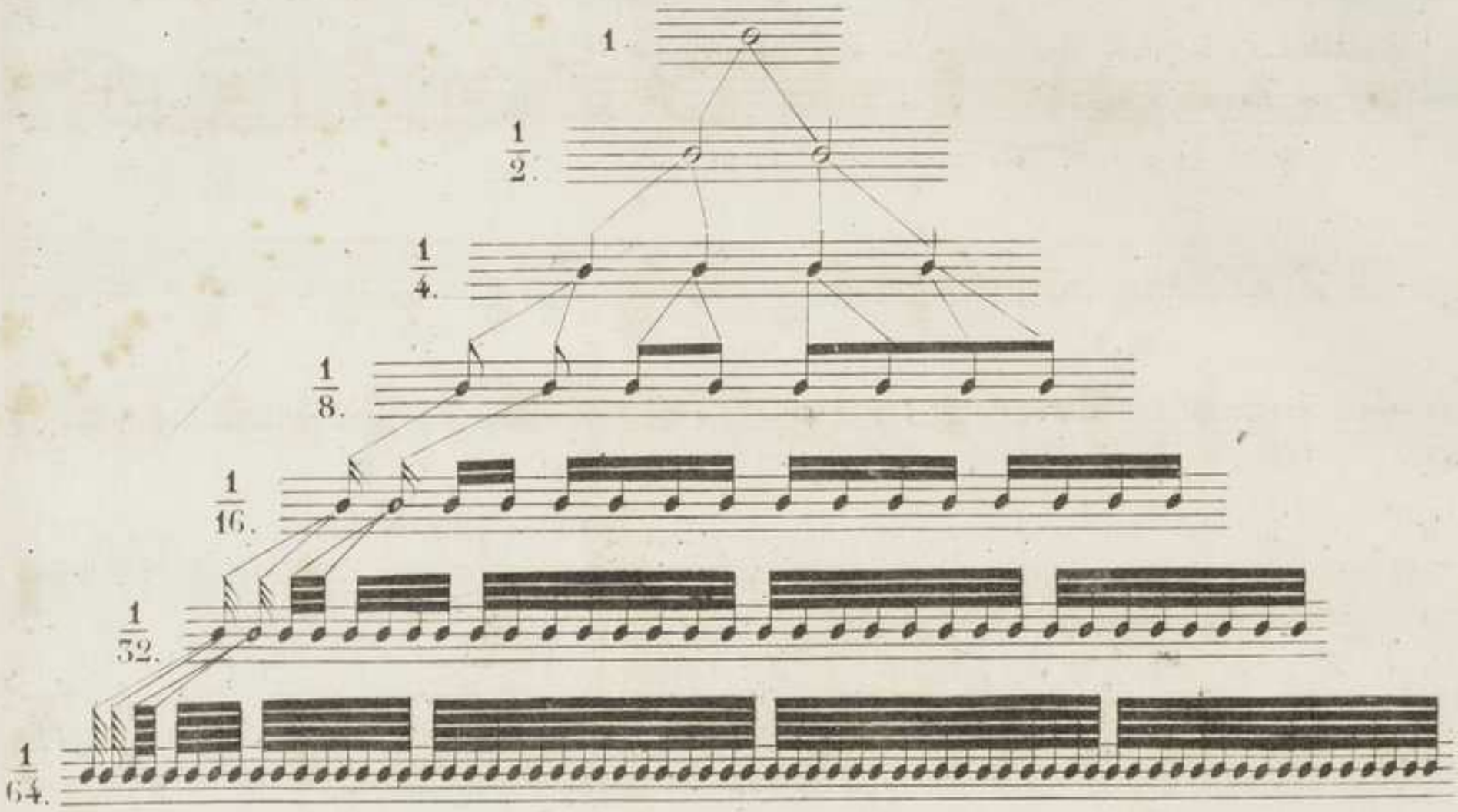
deuxième de Note.  Et avec quatre crochets, un soixante quatrième de No-

Triples Croches.

te. 

Quadruples Croches.

La table suivante, apprendra a connaître leur durée comparée l'une à l'autre.



Le tableau ci-dessus indique que pour représenter la durée où valeur d'une note entière, il faut deux demi-notes, où quatre quarts de notes &ª &ª, par consèquent il faut jouer les demi-notes une fois plus vite que les notes entierès, les quarts de notes d'une vitesse double aux demi-notes, ainsi de suite, de sorte que les soixante quatre soixante quatrième de note ne durent pas plus longtems qu'une note entière.

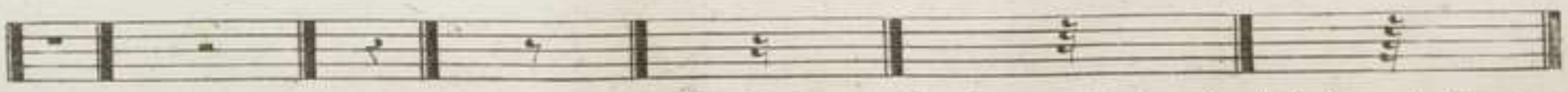
Dans la musique ancienne, on trouve encore dès notes qui ont une autre forme, il n'y en a plus qu'une que l'on employe dans la musique moderne, elle vaut deux Rondes.

EXEMPLE.

Note ancienne ou double Note. Ou deux Rondes.

Lorsqu'il y a des Silences dans un morceau de musique, ils sont représentés par des signes de la même durée de chaque Note.

EXEMPLE.

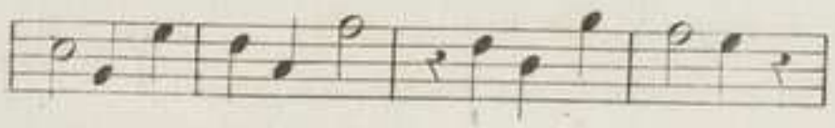


Pause. Demie Pause. Soupir. Demi Soupir. Quart de Soupir. Demi quart de Soupir. Seizième de Soupir.

CHAPITRE 6.

DES TEMS ET MESURES.

Pour faciliter la lecture des notes, et des silences, on à divisé les morceaux de musique par tems, et mesures; on appelle une mesure, les notes et silences qui se trouvent entre deux barres qui coupent la portée perpendiculairement.

EXEMPLE 

Le nombre des notes et silences que doit contenir chaque mesure, s'indique en tête de chaque morceau de musique par des signes où chiffres placés après la clef.

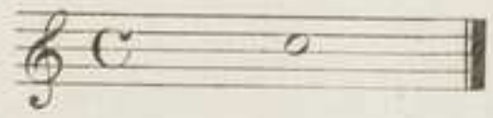
La mesure reste la même jusqu'a ce que de nouvelles indiquations la changent.

On appelle aller en mesure, quand on donne à chaque note et silence la durée établie par les signes où chiffres qui sont à la clef.

DES MESURES SIMPLES ET COMPOSÉES.

Il y à trois mesures simples, qui sont, les mesures à quatre tems, à trois tems, et à deux tems; la mesure à quatre tems est la plus longue de toutes les mesures simples, elle se marque par un $\mathbf{C}$, elle est toujours composée d'une Ronde où valeur équivalente, et les autres en sont les dérivées.

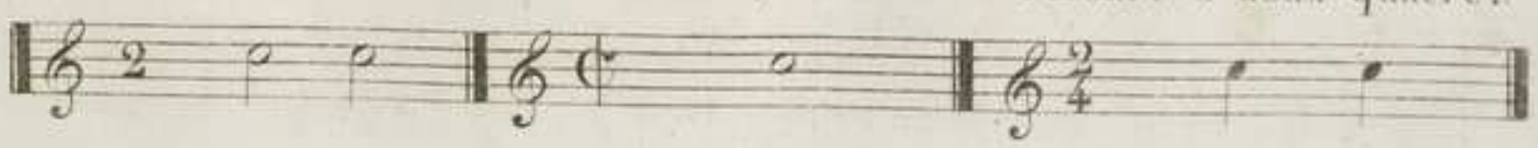
Mesure à quatre tems.

EXEMPLE. 

La mesure à deux tems marquée par un 2, et celle marquée par un $\mathbf{\Phi}$ barré, sont composées des mêmes valeurs que la mesure à quatre tems, la seule différence qui existe entre ces mesures, c'est que tous les mouvemens s'éxecutent plus vite dans les deux premières, que dans celle à quatre tems marquée par un $\mathbf{C}$. c'est par cette raison, qu'on les divise à deux tems, la véritable mesure à deux tems est donc celle composée de la moitié de la mesure à quatre tems, elle se marque par $\frac{2}{4}$.

TABLEAU DES MESURES SIMPLES ET COMPOSÉES LES PLUS USITÉES.

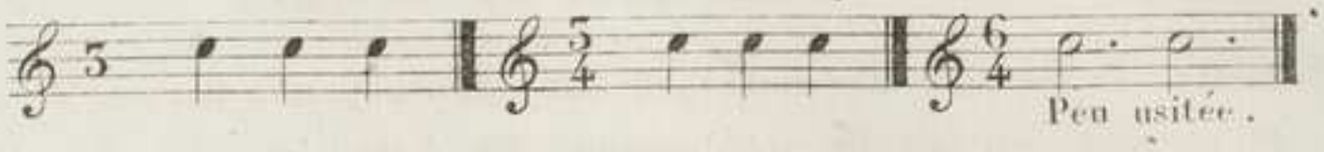
Mesure à deux tems. Mesure du $\mathbf{\Phi}$ barré. Mesure à deux quatre.

EXEMPLE.
Mesures simples. 

La mesure à trois tems se marque par un trois, où un trois avec un quatre au dessous.

Mesure à trois tems. Mesure à trois quatre ou

EXEMPLE.

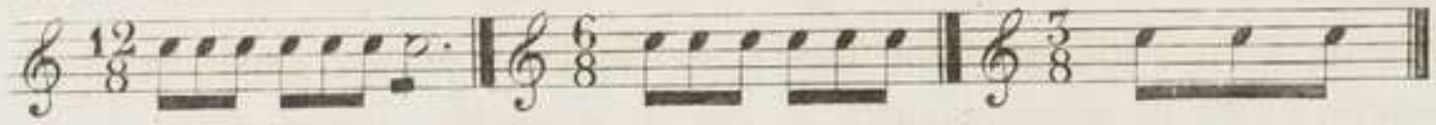


Peu usitée.

Il y a trois mesures composées, celle à douze huit, à six huit, à trois huit.
La mesure à douze huit, est composée de douze croches.
La mesure à six huit, est composée de six croches.
La mesure à trois huit, est composée de trois croches.

Mesure à douze huit. Mesure à six huit. Mesure à trois huit.

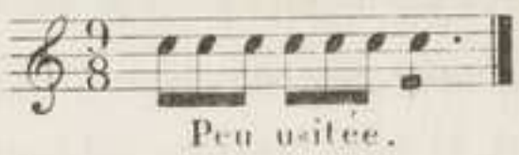
EXEMPLE.



Et enfin la mesure à neuf huit.

Mesure à neuf huit. *

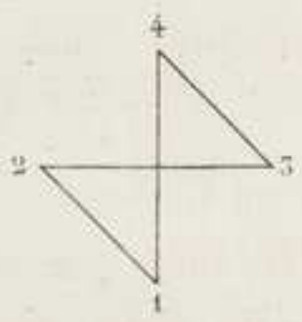
EXEMPLE.



Peu usitée.

DIVISION DES MESURES.

Les mesures à quatre tems, simples et composées, se divisent en quatre parties. Savoir: le premier tems en frappant, le second à gauche, le troisième à droite, et le quatrième en levant.



Mesure à 4 tems.

Mesure à 3 tems.

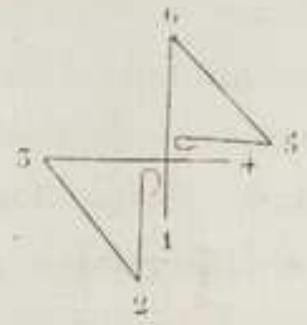
Mesure à 2 tems.

On voit par les figures ci-dessus, que la mesure à trois tems se divise, le premier tems en frappant, le second à gauche, et le troisième en levant; la mesure à deux tems se divise, le premier tems en frappant, et le second en levant.

Pour les morceaux de musique lents, qui nécessitent que l'on marque les six parties, dans les mesures à $\frac{6}{8}$ et à $\frac{6}{4}$, elles se divisent, par les deux premiers mouvemens en frappant, le troisième à gauche, le quatrième, et le cinquième à droite, et le sixième en levant.

---

* N. B. L'on voit par ce tableau que les mesures composées valent un tiers de plus que les mesures simples, et qu'elles ont le même nombre de tems.

EXEMPLE. 

Si un morceau de musique doit être joué avec rapidité, et qu'il soit marqué des signes à quatre tems, trois quatre, où trois huit. 1°. au lieu des quatre mouvements, on en fait deux seulement, 2°. au lieu de trois mouvements, un seul au commencement de chaque mesure.

Pour faire sentir la divison des tems de diverses mesures, Le 1er. et 3me. tems doivent être marqués plus fort que le 2me. et 4me. dans la mesure à quatre tems. Dans celle à $\frac{2}{4}$, le premier tems se joue plus fort que le second, dans celle à 3 tems, le premier seul se marque fort; enfin dans celle à $\frac{6}{8}$, le 1er. et 4me. tems seuls se marquent fort, et les autres légérement.

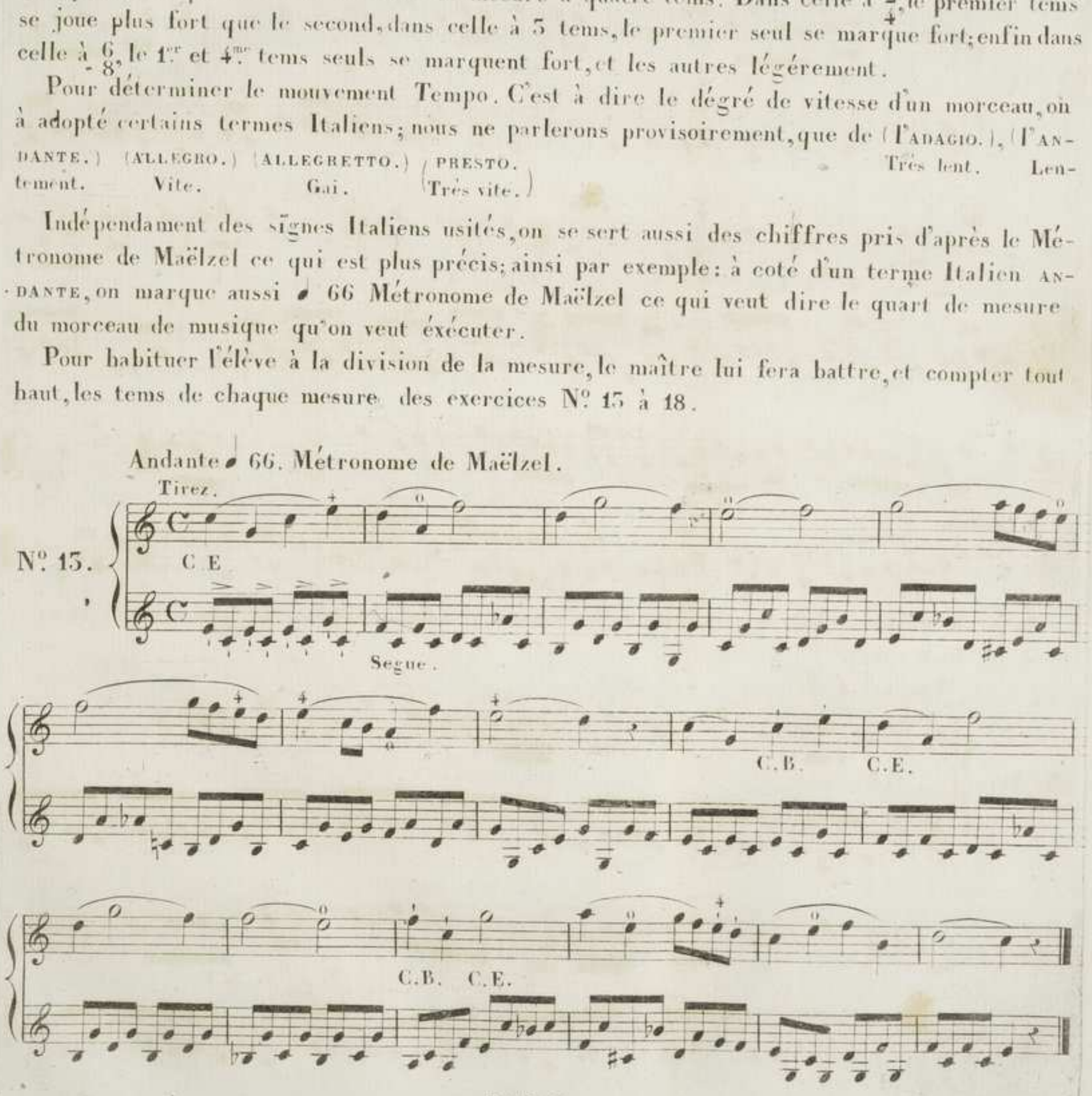
Pour déterminer le mouvement Tempo. C'est à dire le dégré de vitesse d'un morceau, on à adopté certains termes Italiens; nous ne parlerons provisoirement, que de (l'ADAGIO.), (l'ANDANTE.) (ALLEGRO.) (ALLEGRETTO.) (PRESTO.
Très lent. Lentement. Vite. Gai. Très vite.)

Indépendament des signes Italiens usités, on se sert aussi des chiffres pris d'après le Métronome de Maëlzel ce qui est plus précis; ainsi par exemple: à coté d'un terme Italien ANDANTE, on marque aussi ♩ 66 Métronome de Maëlzel ce qui veut dire le quart de mesure du morceau de musique qu'on veut éxécuter.

Pour habituer l'élève à la division de la mesure, le maître lui fera battre, et compter tout haut, les tems de chaque mesure des exercices N°. 15 à 18.

Andante ♩ 66. Métronome de Maëlzel.

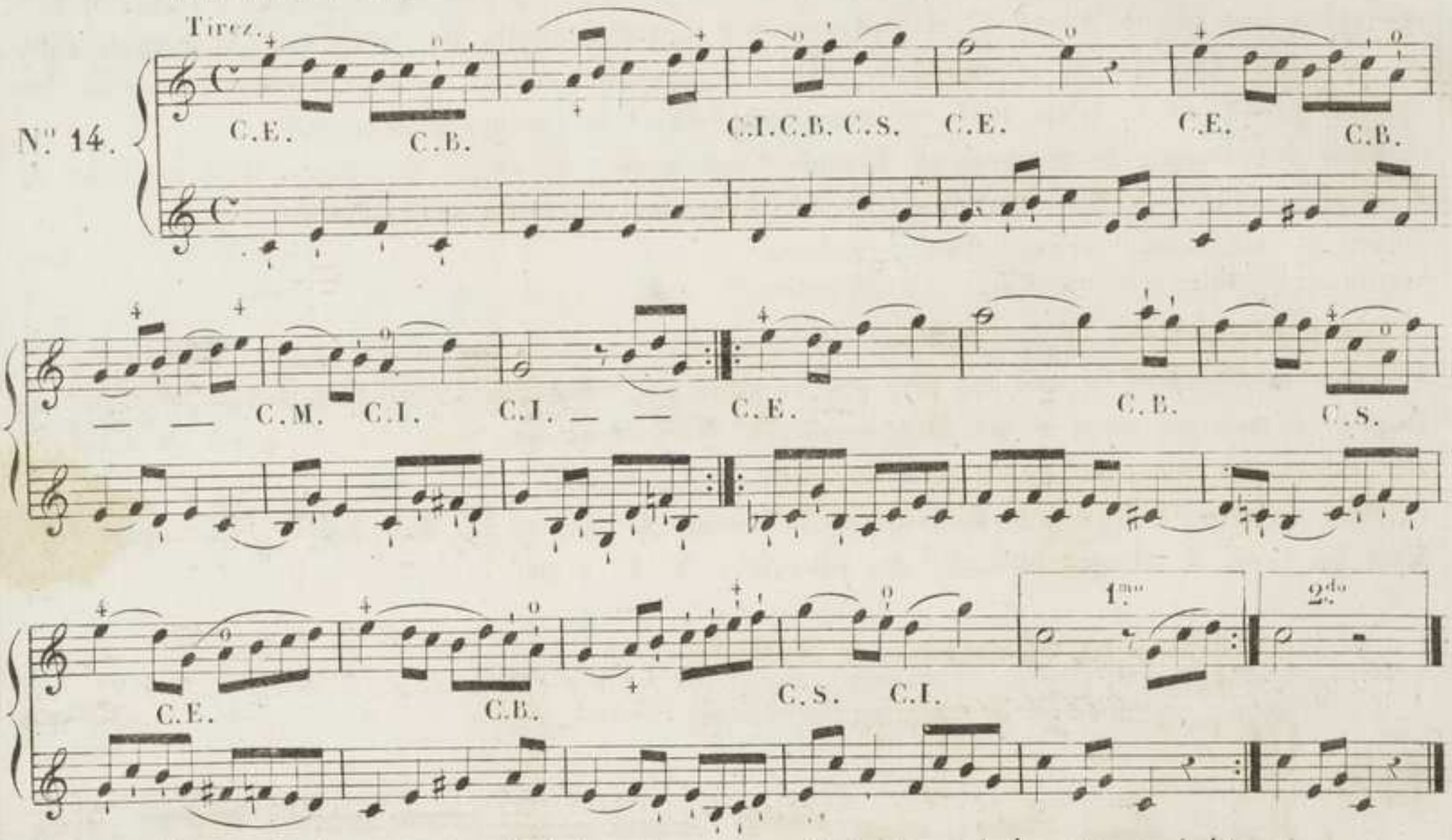
N°. 15.



Les exercices précédents ont pu être joués avec le tiers de l'archet, et des coups d'archet entiers ; mais pour ceux qui suivent il en faut de toutes les longueurs, outre les coups d'archet entiers (C.E.) et les coups d'archet brefs (C.B.) nous désignerons aussi les demi-coups d'archet ; ceux qui se font avec la partie supérieure (où pointe) seront marqués (C.S.) ceux qui se font avec la partie inférieure (où talon) (C.I.) et ceux qui se font avec le milieu de l'archet (C.M.)

Andante. ♩ 88.

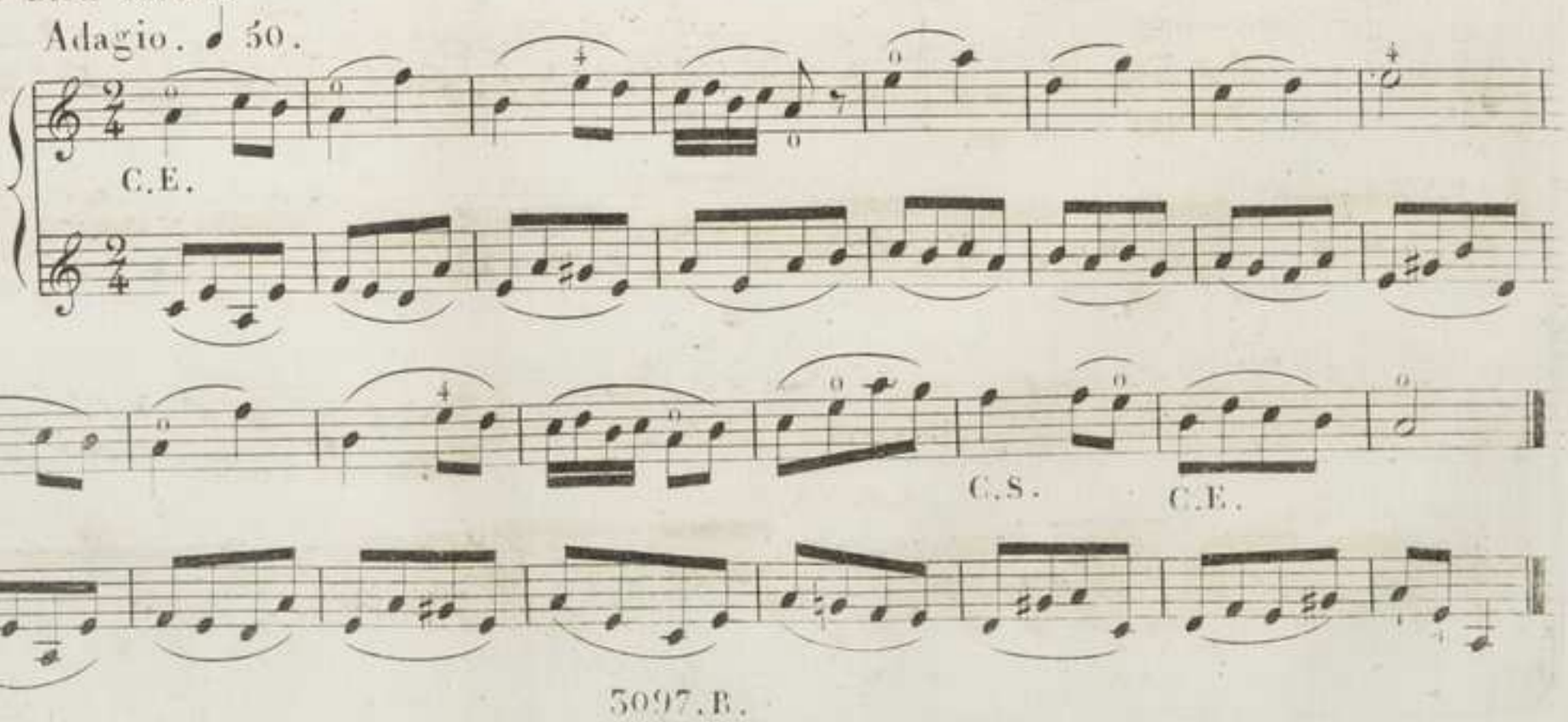
Nº 14.



Avant de passer à une autre division de mesure, il faudra répéter les précédentes assez pour les bien savoir.

Adagio. ♩ 50.

Nº 15.

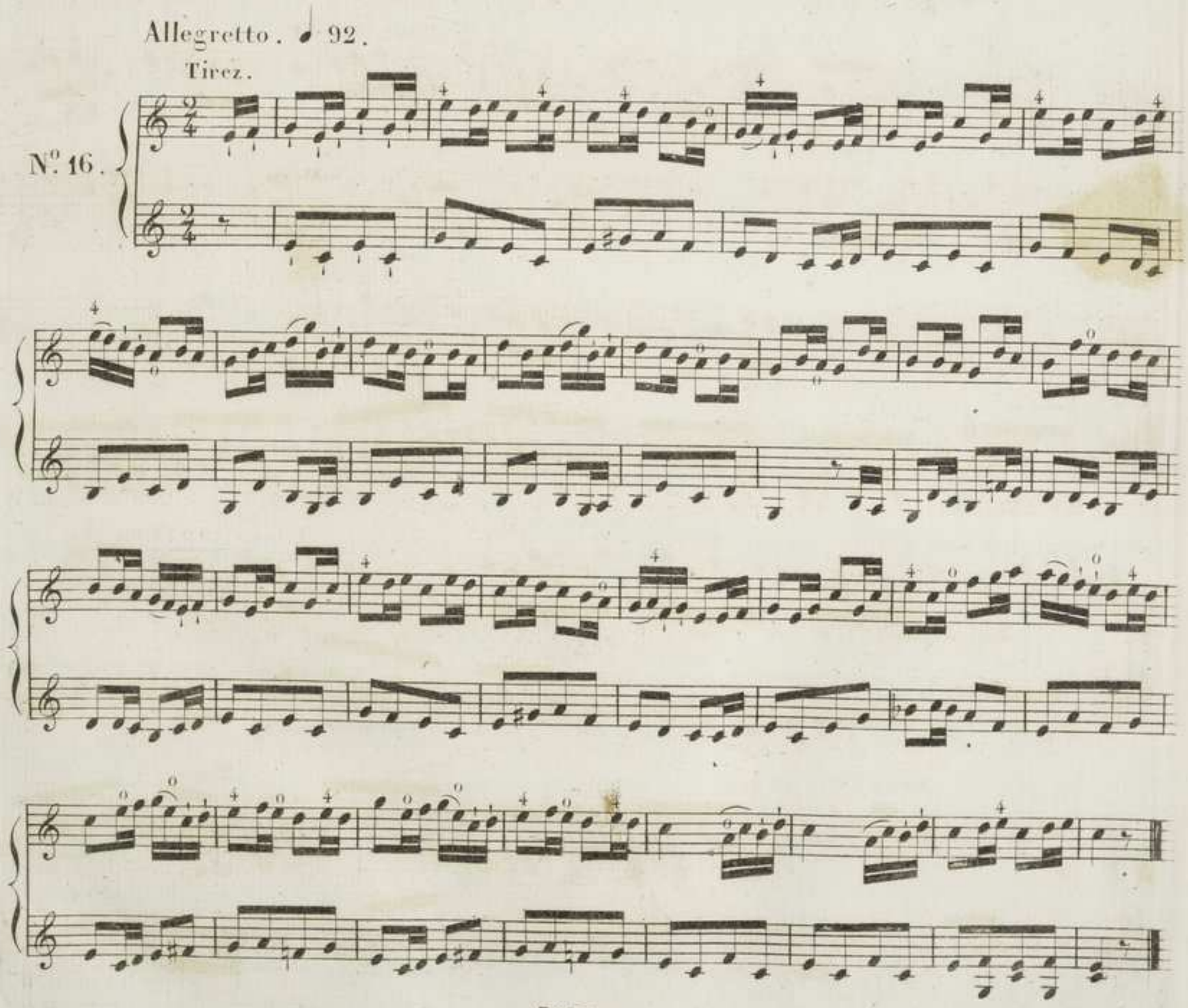


Lorsqu'une, où plusieurs notes, au commencement où à la fin d'un morceau, ne remplissent pas entièrement la mesure, elles sont ordinairement le tems faible de cette même mesure, et se font en poussant, afin de pouvoir commencer la mesure suivante en tirant, qui doit être attaquée avec fermeté; car on remarquera, que le Tirez a plus de force que le Poussez, parceque la main s'approche d'avantage des cordes; par conséquent la pression de l'archet devient plus forte.

Anciennement on prenait pour règle, de commencer par le Tirez et finir par le Poussez, cependant la musique et le jeu moderne, obligent à la modifier, comme on le verra dans l'exercice suivant.

Les deux premières notes de cet exercice, doivent se faire de deux coups d'archet, la première en tirant, et la seconde en poussant; on continue ainsi pour toutes les mesures entières qui suivent. La division du tems commence en levant.

COUPS D'ARCHET BREFS AVEC LE TIERS SUPÉRIEUR.



N° 17

Andante. ♩ 100.

Tirez

C.S. C.B. C.S. — Tiers d'archet - - - C.B.

Tirez

C.S. C.S. C.B.

C.S. C.B. Avec le tiers. C.B. C.S.

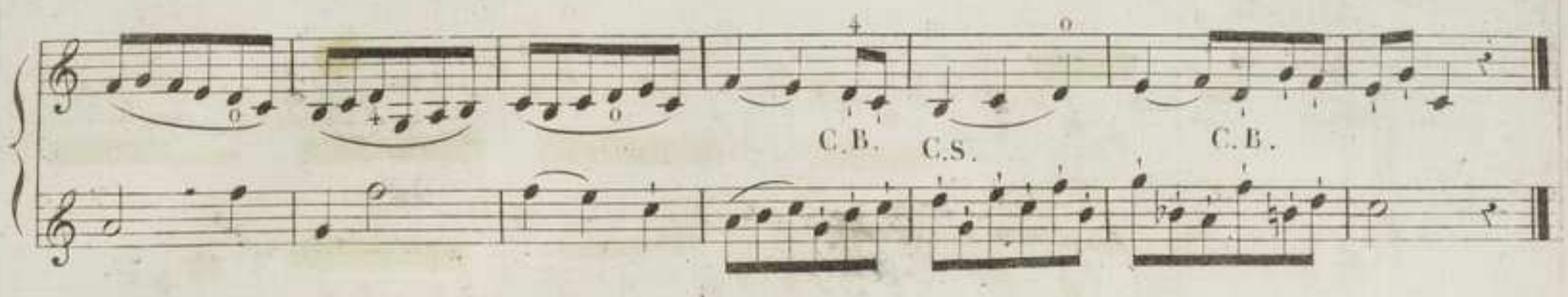
C.B. C.M. C.B. C.S. C.B. C.S.

Avec le tiers. C.B. Tirez Poussez

C.S.

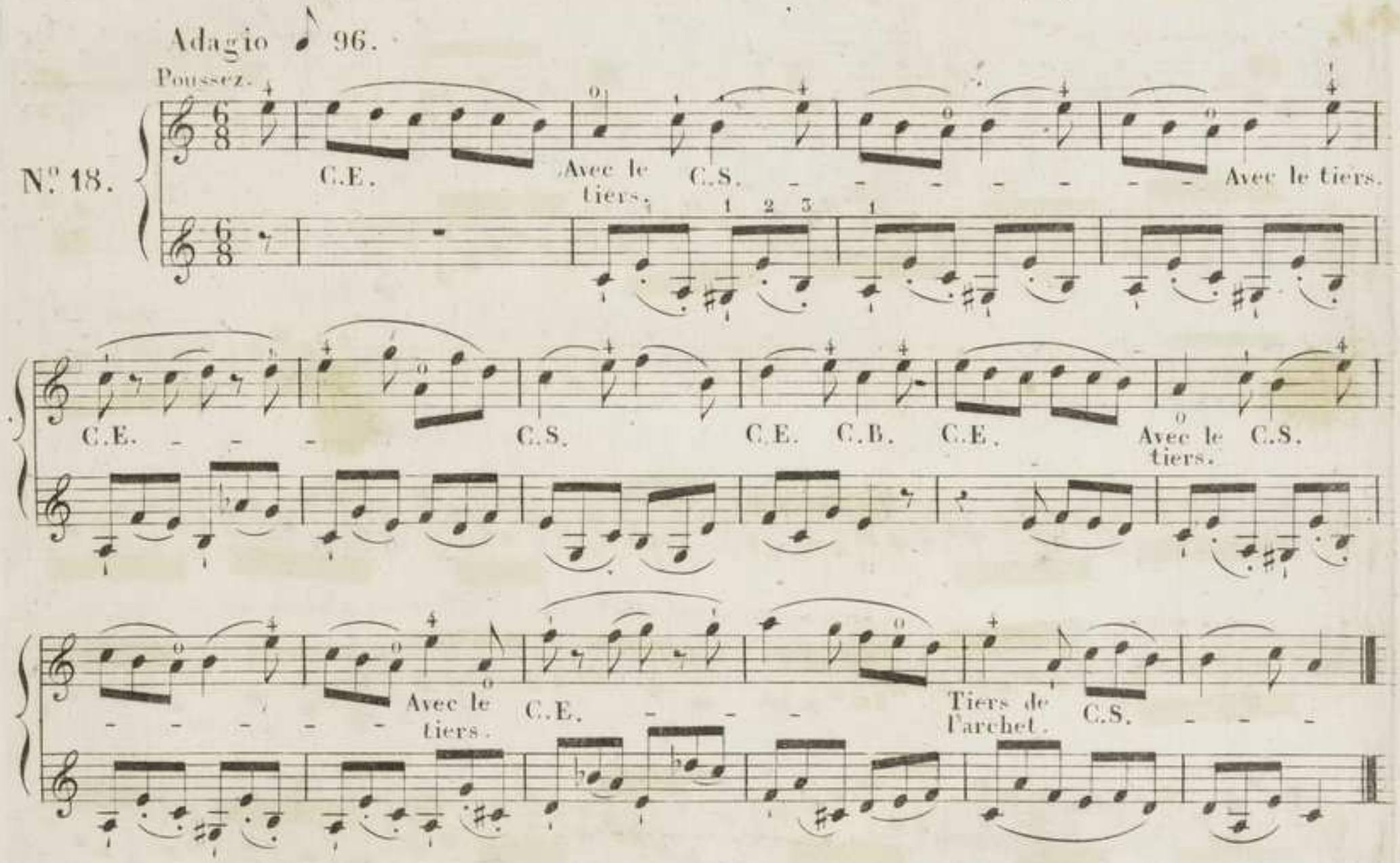
Tirez Poussez. Tirez. Poussez.

C.B. C.S.

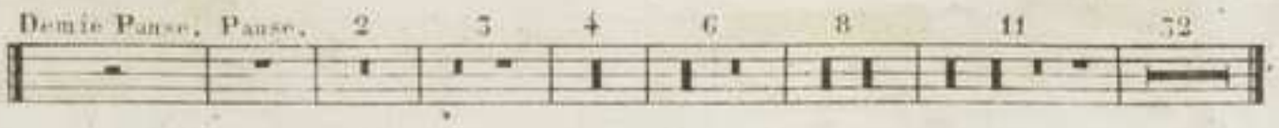


Dans l'exercice suivant on poussera l'archet tout près de la hausse pour faire la première note afin de se servir de l'archet entier pour les six notes de la mesure suivante.

A la 5.me et 15.me mesures l'archet quitte la corde pour les demi-soupirs, et se pousse sans la toucher pour qu'à la fin de la mesure il soit entièrement employé.



EXEMPLE DES BATONS DE MESURE OU PAUSES.



La pause représente une mesure entière, quelque soit la composition des tems, elle à la même valeur que celle indiquée au commencement du morceau de musique; par exemple, dans l'exercice ci-dessus, elle vaut dans la partie d'accompagnement, la représentation des six notes de la partie qui sont au dessus.

On joue l'exercice suivant avec le tiers supérieur de l'archet, sans mouvoir l'arrière bras pour les notes sur les deux premières cordes, le coude ne doit être un peu levé, que lorsqu'on joue sur trois ou quatre cordes.

Allegro ♩. 76

Nº 19.

Poussez.

Avec le tiers de l'archet.

lr

Tirez.

Tirez.

Tirez

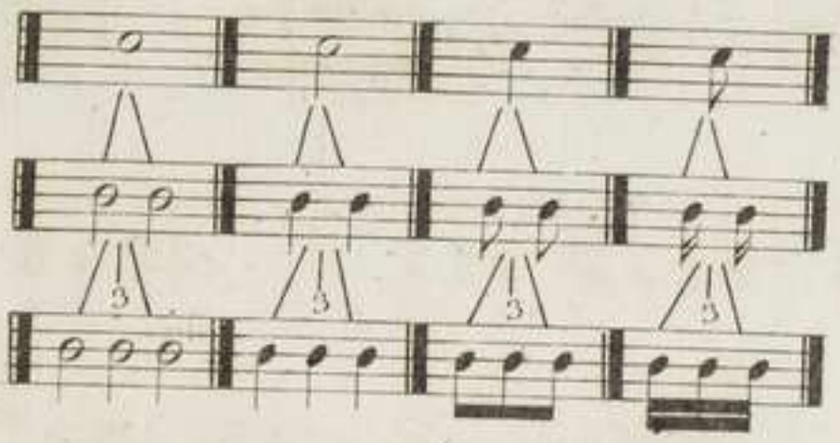
CHAPITRE 7.

DES TRIOLETS, DES SEXTUPLES, DES POINTS APRÈS LES NOTES, DES SILENCES, DES COULÉS, ET DES SYNCOPES.

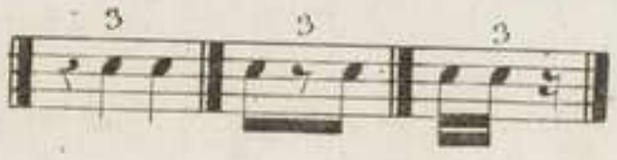
EXEMPLE DES TRIOLETS.

Toute note divisée par trois au lieu de deux donne un triolet on le désigne par le chiffre 3 placé au dessus où dessous des notes.

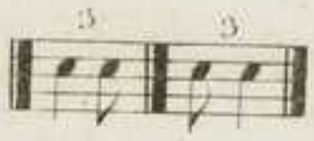
TRIOLETS.



Triolets avec des Silences.



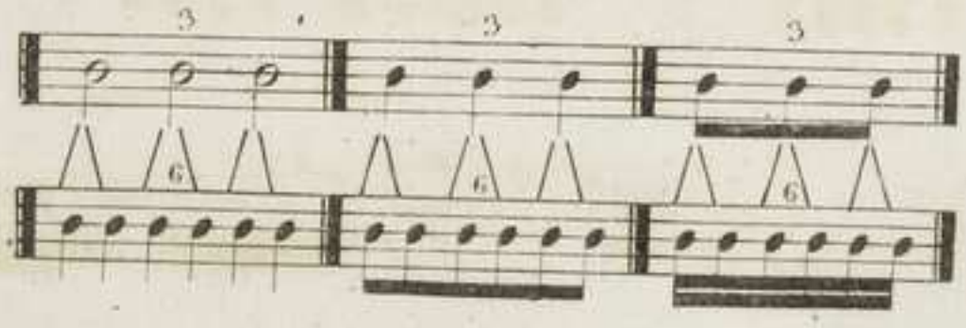
Triolets composés d'une noire et d'une croche.



En doublant les Triolets on obtient les Sextuples qui se désignent par le chiffre 6 placé au dessus où dessous des notes.

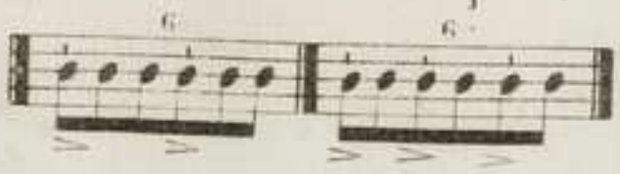
TRIOLETS.

SEXTUPLES.



On trouve souvent deux triolets réunis, et marqués du chiffre 6 placé au dessus comme aux Sextuples cette manière d'écrire n'est cependant pas régulière, car on distigue que dans les Triolets ce sont les 1.re et 4.me notes qui se jouent fort, tandis que dans les Sextuples ce sont les 1.re 3.me et 5.me notes voyez l'exemple ci-après.

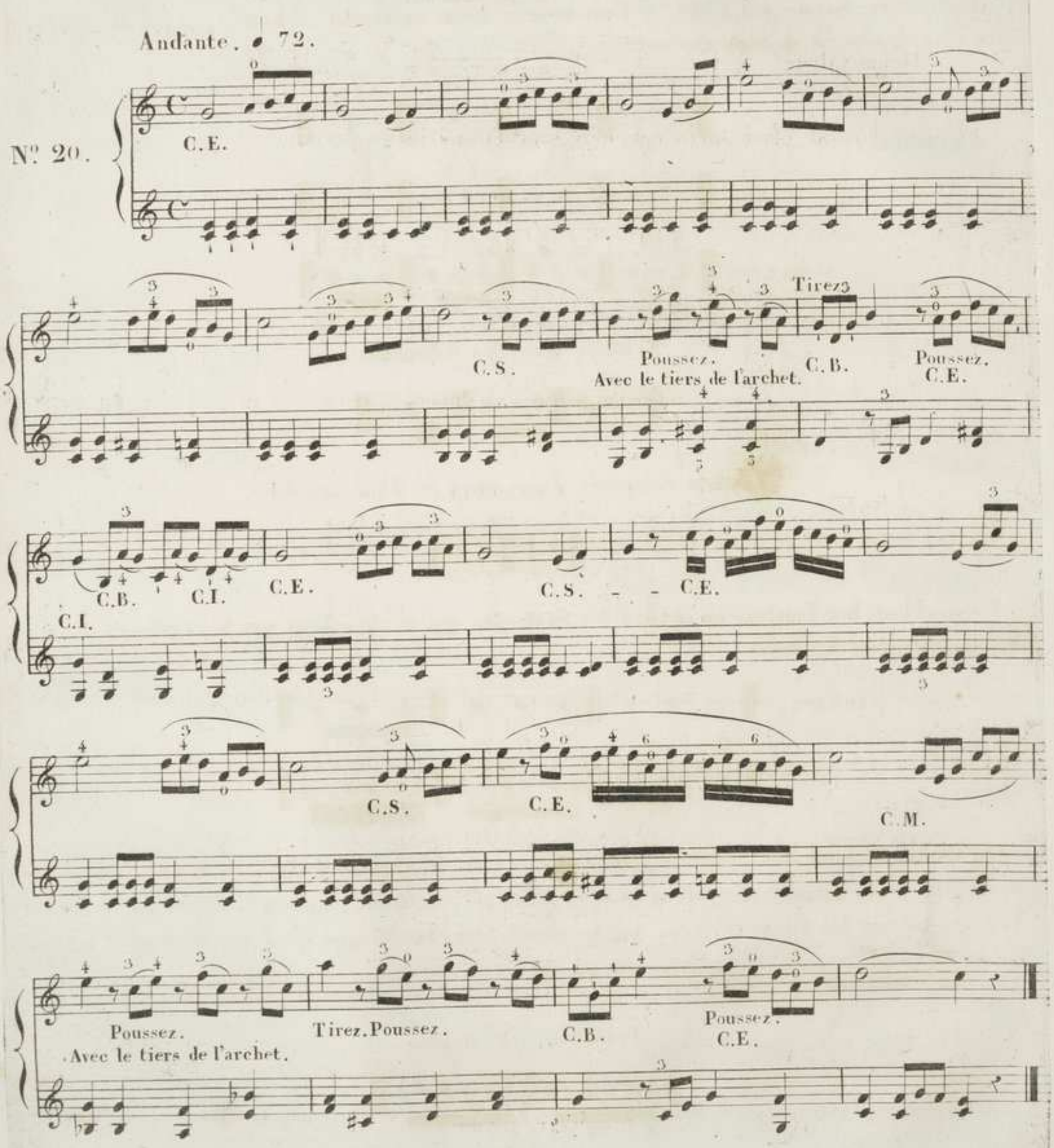
Triolets. Sextuples.



L'exercice suivant apprendra aux élèves la clasification des triolets, et des Sextuples, on les à entremelés avec d'autres valeurs de notes et silences, dans les 10.me 21.me et 22.me mesures il y à plusieurs triolets qui commencent par un demi soupir, il faut jouer la première note de la mesure qui précède les triolets en poussant l'archet, quitter la corde pour le demi soupir, et la reprendre ensuite pour continuer le triolet.

Andante. ♩ 72.

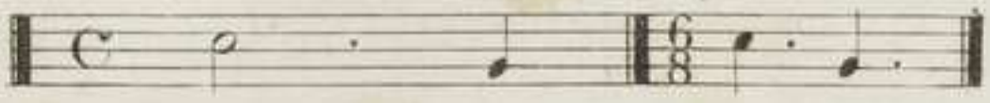
N.o 20.



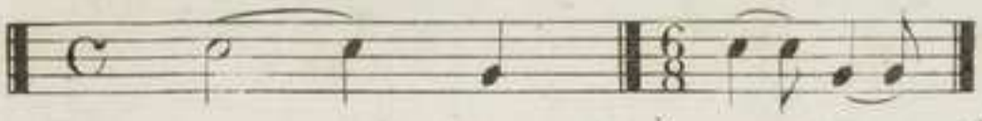
EXEMPLE DES NOTES POINTÉES.

Le point placé après une note augmente la valeur de moitié.

Blanche pointée suivie d'une Noire. Noires pointées.

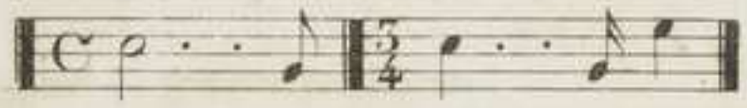


Même valeur.

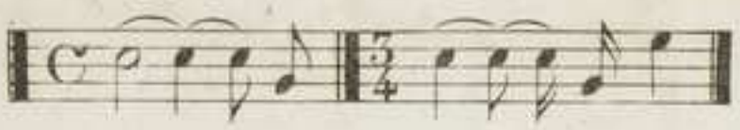


Le second point placé après une note, vaut la moitié du premier.

EXEMPLE.



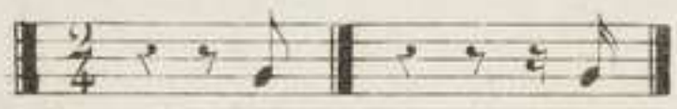
Même valeur.



Le point placé après un silence augmente sa durée de moitié et le second point encore la moitié du premier.

EXEMPLE.

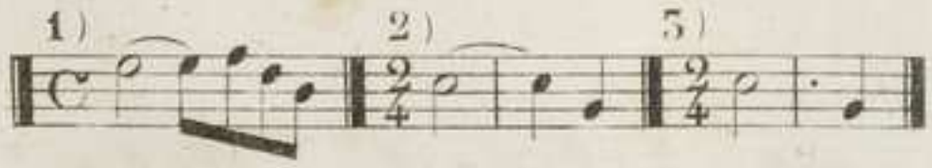
Même valeur.



Lorsque dans une mesure une note ne peut pas être augmentée d'un point on écrit comme l'exemple ci-après N.° 1.

Si un point ou note de prolongation est plus que la valeur on l'écrit à la mesure qui suit Exemples N.° 2. et 3.

Les notes liées par un coulé ⁀ s'exécutent comme s'il n'y en avait qu'une.



EXERCICE DES NOTES ET SILENCES AVEC UN ET DEUX POINTS, ET DU COULÉ.

A la 15.me mesure du 21.me exercice on remarquera que les deux notes liées doivent être jouées d'un seul coup d'archet, mais entendues séparement comme si elles avaient chacune un coup d'archet, entre la 1.re et 2.me note il faut donner au point la valeur d'une triple croche.

Andante. ♩ = 88.

N.º 21.

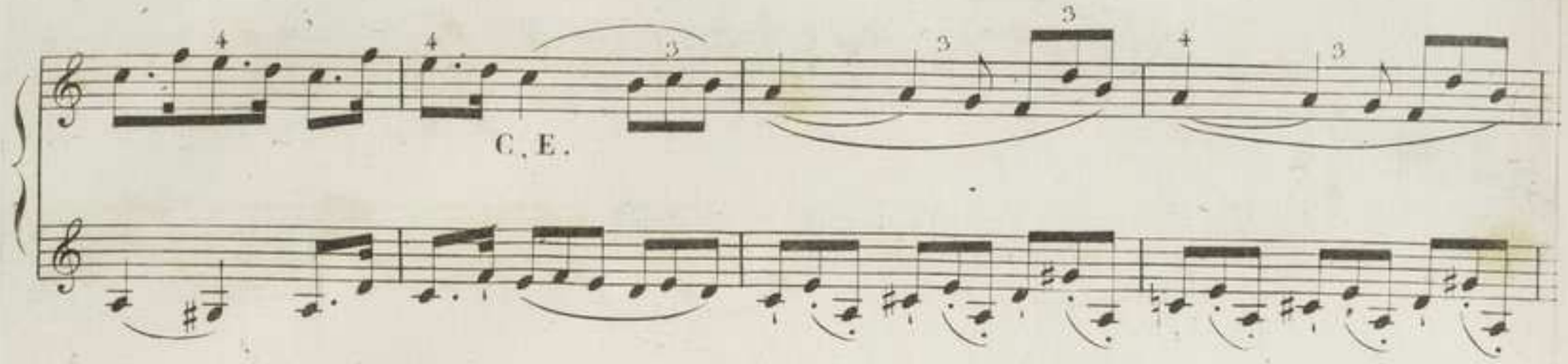
tirez. C.B. C.S. C.S. tirez.

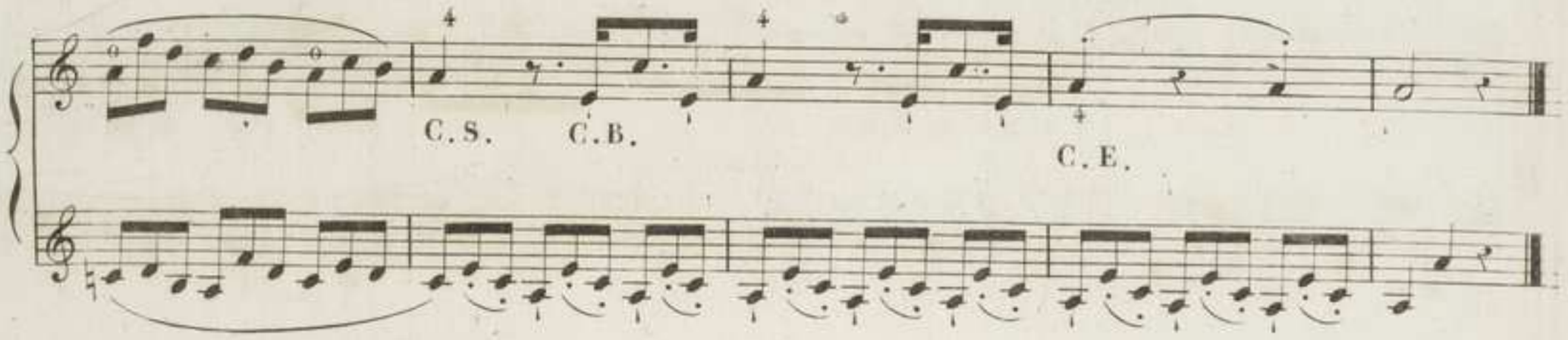
C.B. poussez. C.E. C.S.

C.I. C.E.

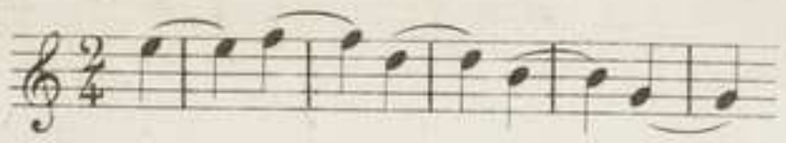
C.S. tirez C.B C.S. C.B. C.S. C.B.

poussez.

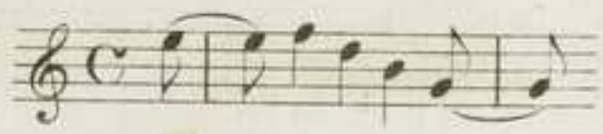




Exemple des notes liées que l'on nomme Syncope.



Autre Exemple des notes de différentes valeurs.



Autre Exemple avec les tems forts marqués par ce signe >

Andante. ♩ = 92.

tirez.

N°. 22.

C. E. C. M.

tirez. poussez.

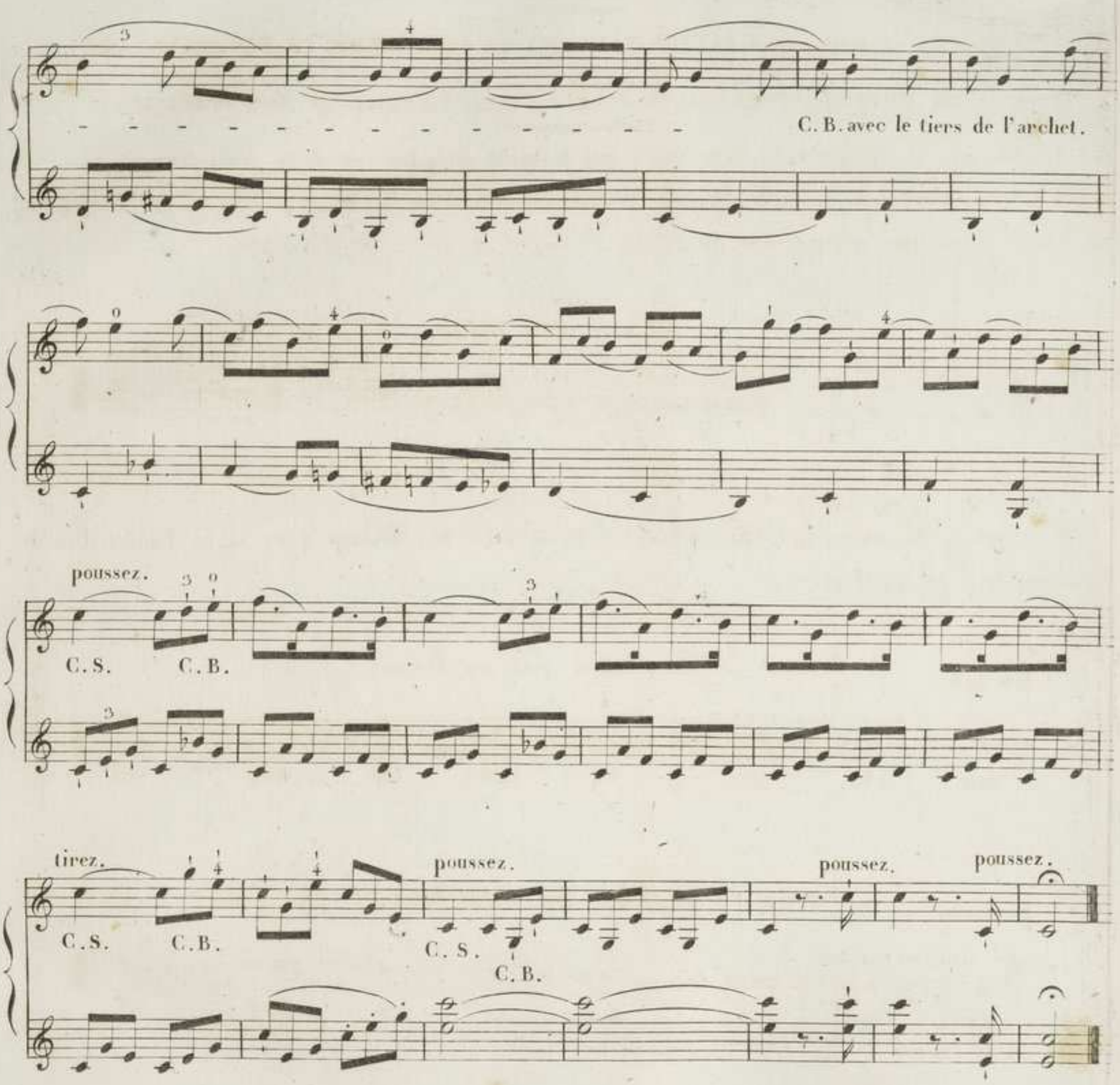
C. B. C. S. C. B. C. S. C. I. C. E.

C. M.

C. B. tirez.

avec le tiers de l'archet. C. S.

C. S. C. S.



Les dix derniers Exercices doivent être répétés jusqu'à ce que l'élève puisse les jouer bien en mesure et juste, on pourra se servir du métronome de Maelzel pour l'habituer à suivre exactement les tems et mesures indiqués, c'est le meilleur moyen d'y parvenir.

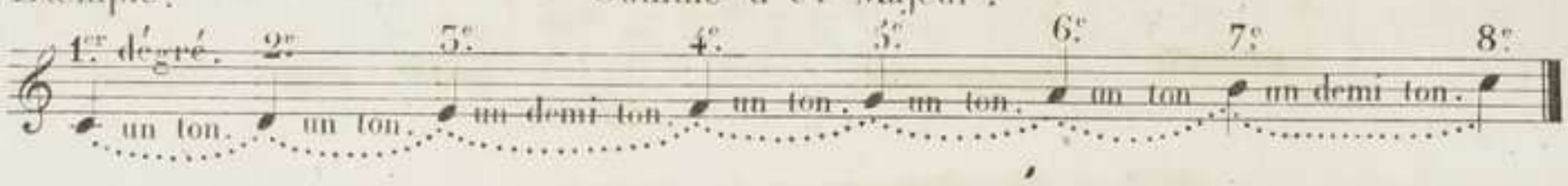
CHAPITRE 8.

DE LA GAMME, DES INTERVALLES QUI LA COMPOSENT, ET DES SIGNES QUE L'ON EMPLOYE POUR HAUSSER OU BAISSER LA NOTE DU TON PRIMITIF.

La Gamme se compose de huit notes qui forment cinq tons et deux demi-tons.

Les cinq tons dans le mode Majeur, se trouvent du 1.er au 5.me dégré, et du 4.me au 7.me dégré, les deux demi-tons se trouvent du 3.me au 4.me dégré, et du 7.me au 8.me dégré.

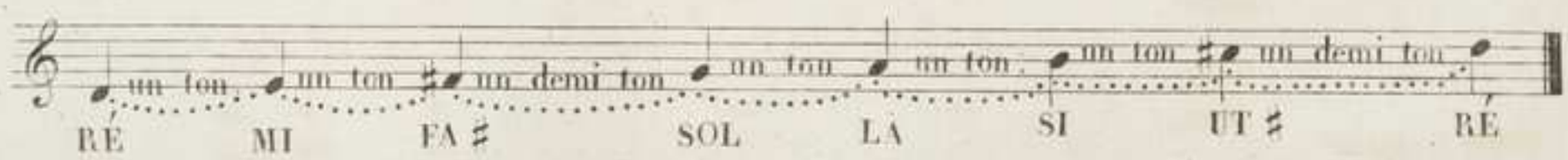
Exemple. Gamme d'UT Majeur.



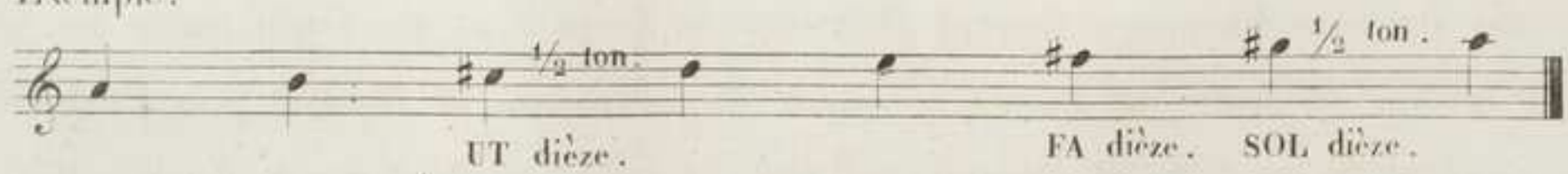
Les autres Gammes qui suivent sont écrites avec des Dièzes ♯ ce signe hausse d'un demi-ton la note qu'il précède.

Exemple. Gamme en SOL Majeur avec un Dièze.

Exemple. Gamme en RÉ Majeur avec deux Dièzes.



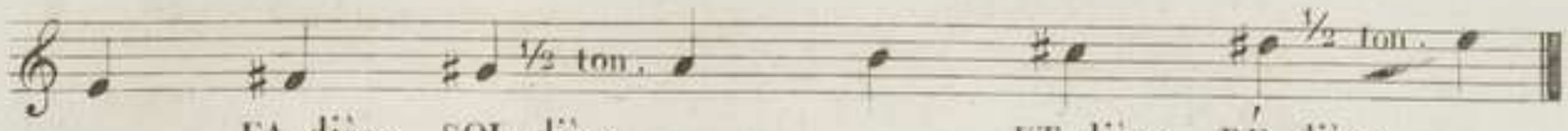
Exemple. Gamme en LA Majeur avec trois Dièzes.



N.ta Je me-suis servi dans le commencement de cette Méthode du mot DO au lieu d'UT, que j'employe maintenant pour familiariser avec l'un et l'autre.

Gamme en MI Majeur avec quatre Dièzes.

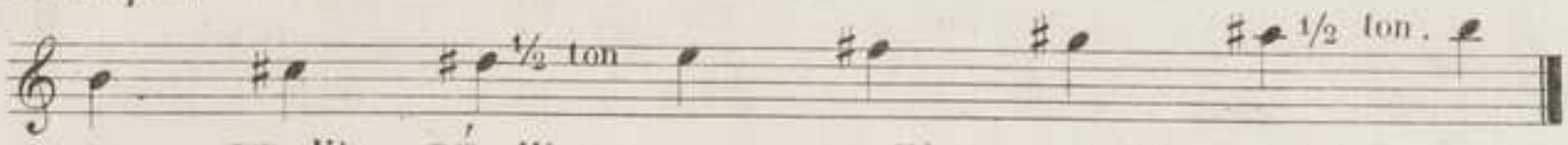
Exemple.



FA dièze. SOL dièze. UT dièze. RÉ dièze.

Gamme en SI Majeur avec cinq Dièzes.

Exemple.



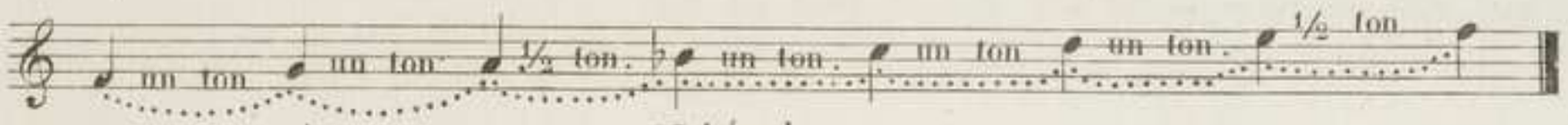
UT dièze. RÉ dièze. FA dièze. SOL dièze. LA dièze.

Gammes avec des Bémols ♭.

Ce signe baisse d'un demi ton la note qu'il précède.

Gamme en FA Majeur avec un Bémol.

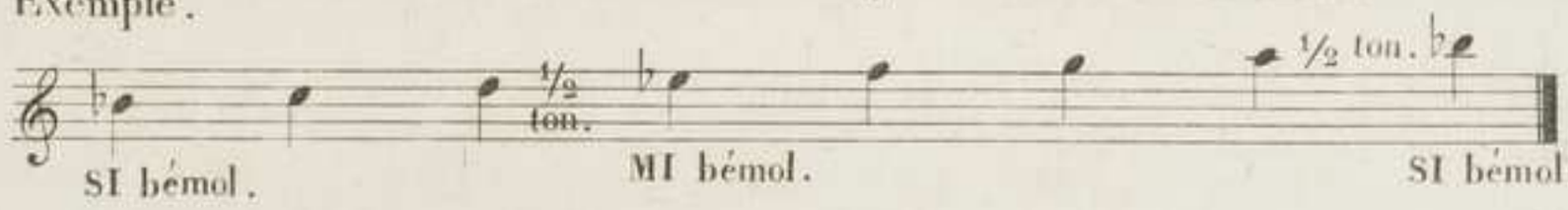
Exemple.



SI bémol.

Gamme de SI bémol Majeur avec deux Bémols.

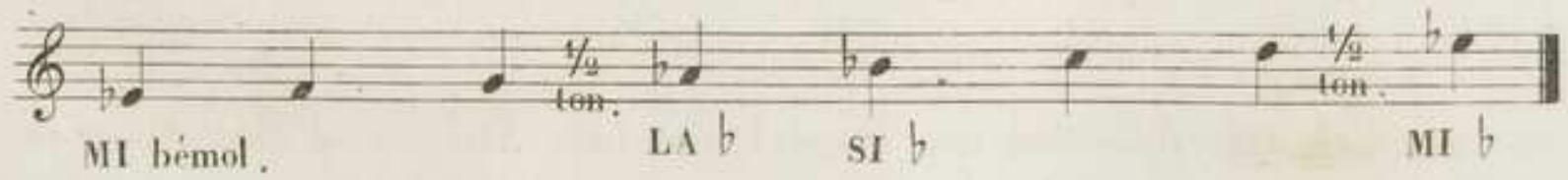
Exemple.



SI bémol. MI bémol. SI bémol.

Gamme de MI bémol Majeur avec trois Bémols.

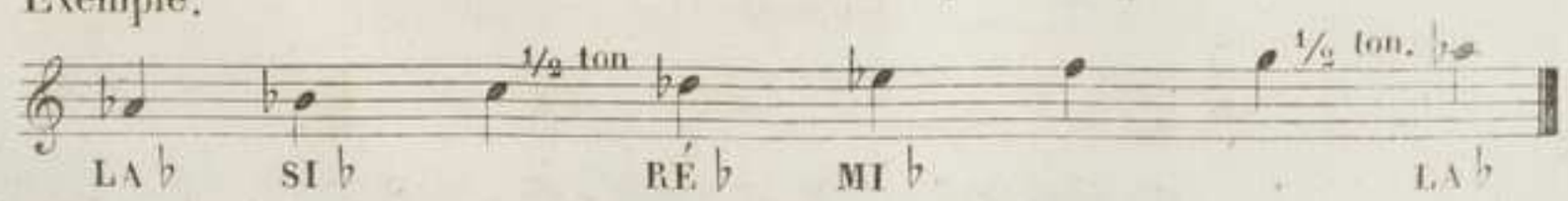
Exemple.



MI bémol. LA ♭ SI ♭ MI ♭

Gamme de LA bémol avec quatre Bémols.

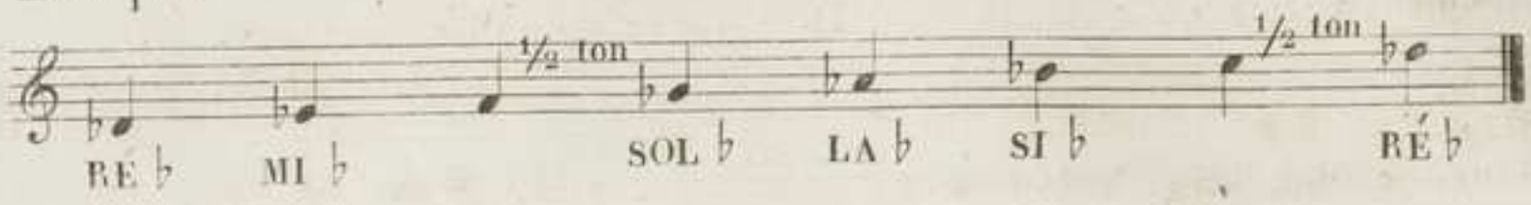
Exemple.



LA ♭ SI ♭ RÉ ♭ MI ♭ LA ♭

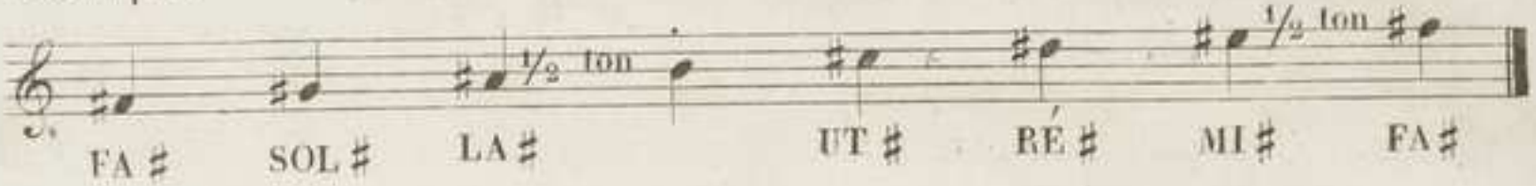
Gamme de RÉ bémol Majeur avec cinq Bémols.

Exemple.



Gamme de FA dièze Majeur avec six Dièzes.

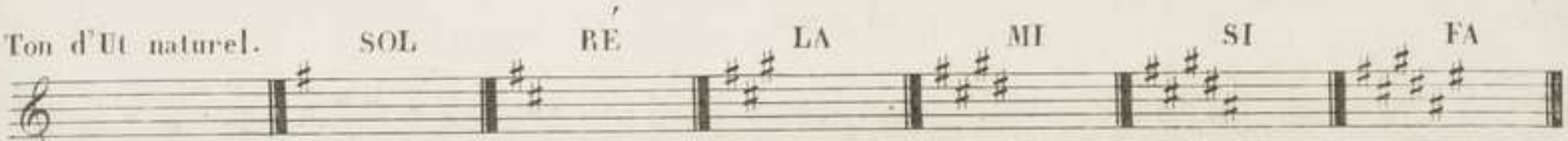
Exemple.

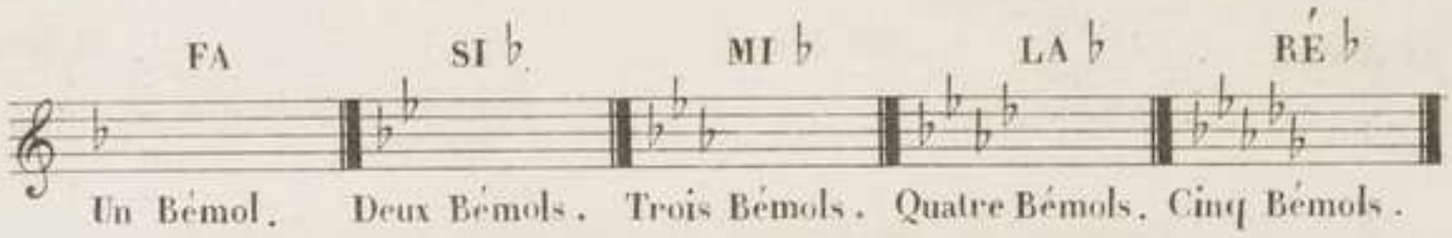


J'ai donné les Exemples de douze différentes Gammes qui se trouvent dans plusieurs exercices de cette Méthode.

La Gamme d'UT est principalement dans les 13.me 14.me 16.me 17.me 19.me 20.me et 22.me

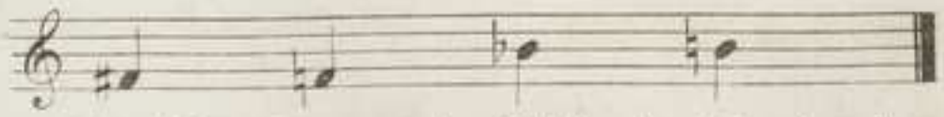
On pose habituellement les Dièzes et Bémols après la Clef de chaque morceaux de musique ce qui indique de suite le ton dans lequel on est.





Lorsqu'on veut remettre dans son ton naturel une note Diézée ou Bémolisée on la fait précéder d'un Bécarre ♮.

Exemple.

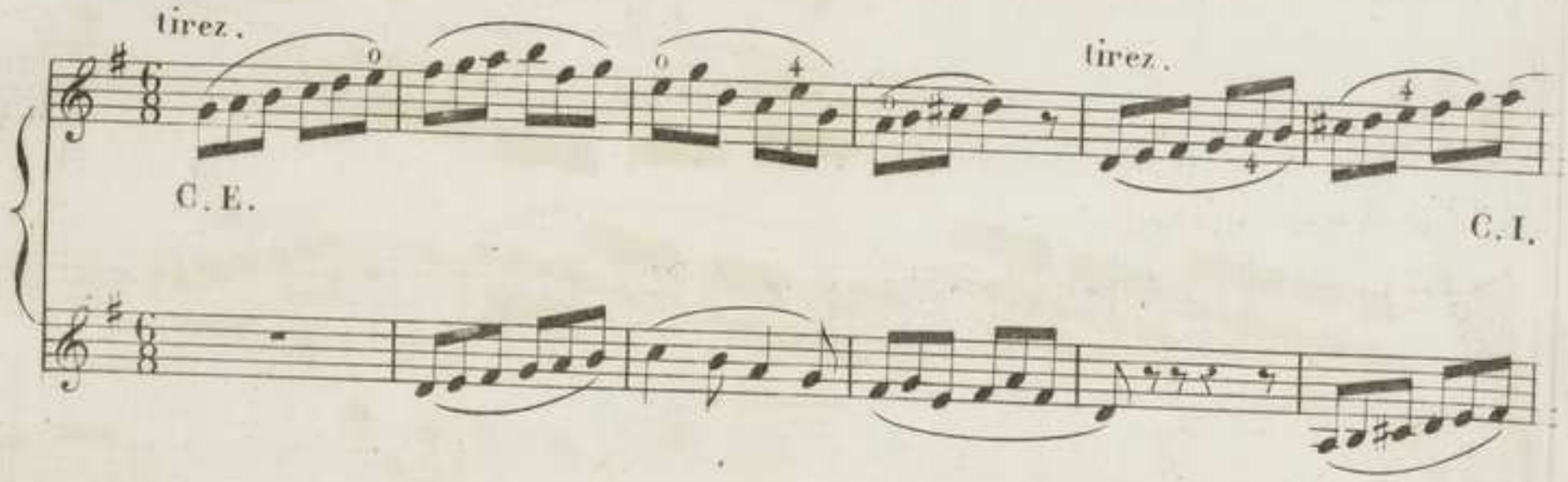


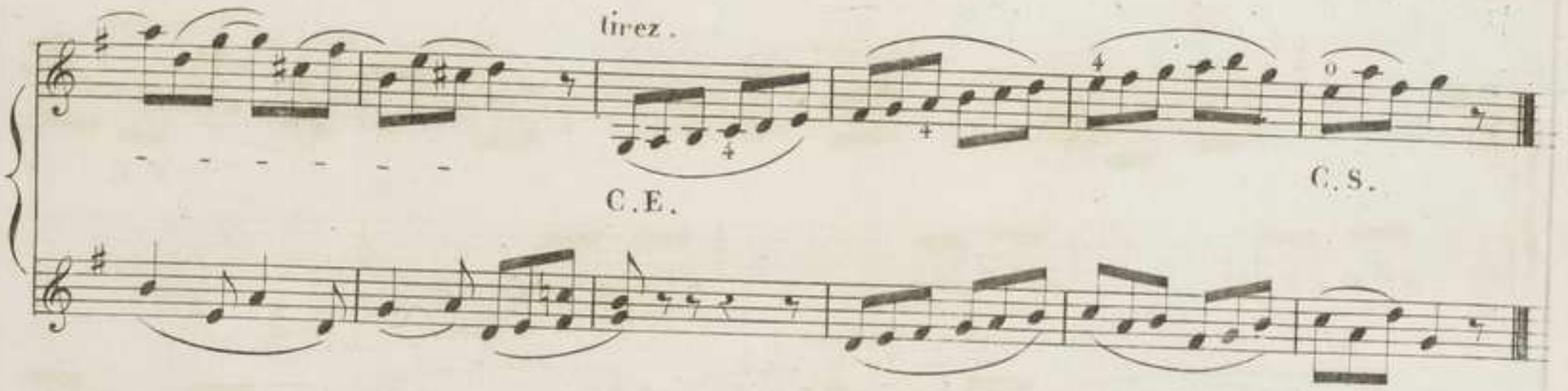
L'exercice qui suit est en Sol avec un Dièze à la clef, l'élève devra faire le Fa Dièze sur la corde MI.

La 4.me mesure module dans le ton de RÉ avec deux Dièzes, cette Gamme domine dans cette mesure et les suivantes, par conséquent on fera le FA dièze et l'UT dièze, dans les quatre dernières mesures, on revient en SOL avec un dièze, et on fait l'UT naturel comme au commencement.

Andante. ♩ = 50.

N.o 23.





L'exercice N.o 24 qui suit commence en SOL avec un # à la clef on remarquera qu'aux 5.me et 6.me mesures on module dans les tons d'UT de MI de LA et de RÉ, il faudra faire attention aux signes accidentels qui font ces changemens de tons, avancer le doigt d'un demi-ton à chaque Dièze et le remettre à sa place primitive lorsque l'on retrouve la même note remise dans son ton naturel par le Bécarre.

La 8.me mesure module encore dans le ton de RÉ jusqu'à la 17.me

Allegro. ♩ 100.

N.° 24.

poussez, tirez. C.B. C.E. C.S. C.B. C.I. poussez.

C.E. tirez. C.B. C.I. C.M.

C.I. C.E. C.B. C.S.

tirez. poussez. C.E.

C.S. C.E. C.S.

tirez. C.E.

tirez.

poussez.

C.E. C.B. C.E.

2 + 3 5

tirez.

C.B. C.E.

C.E.

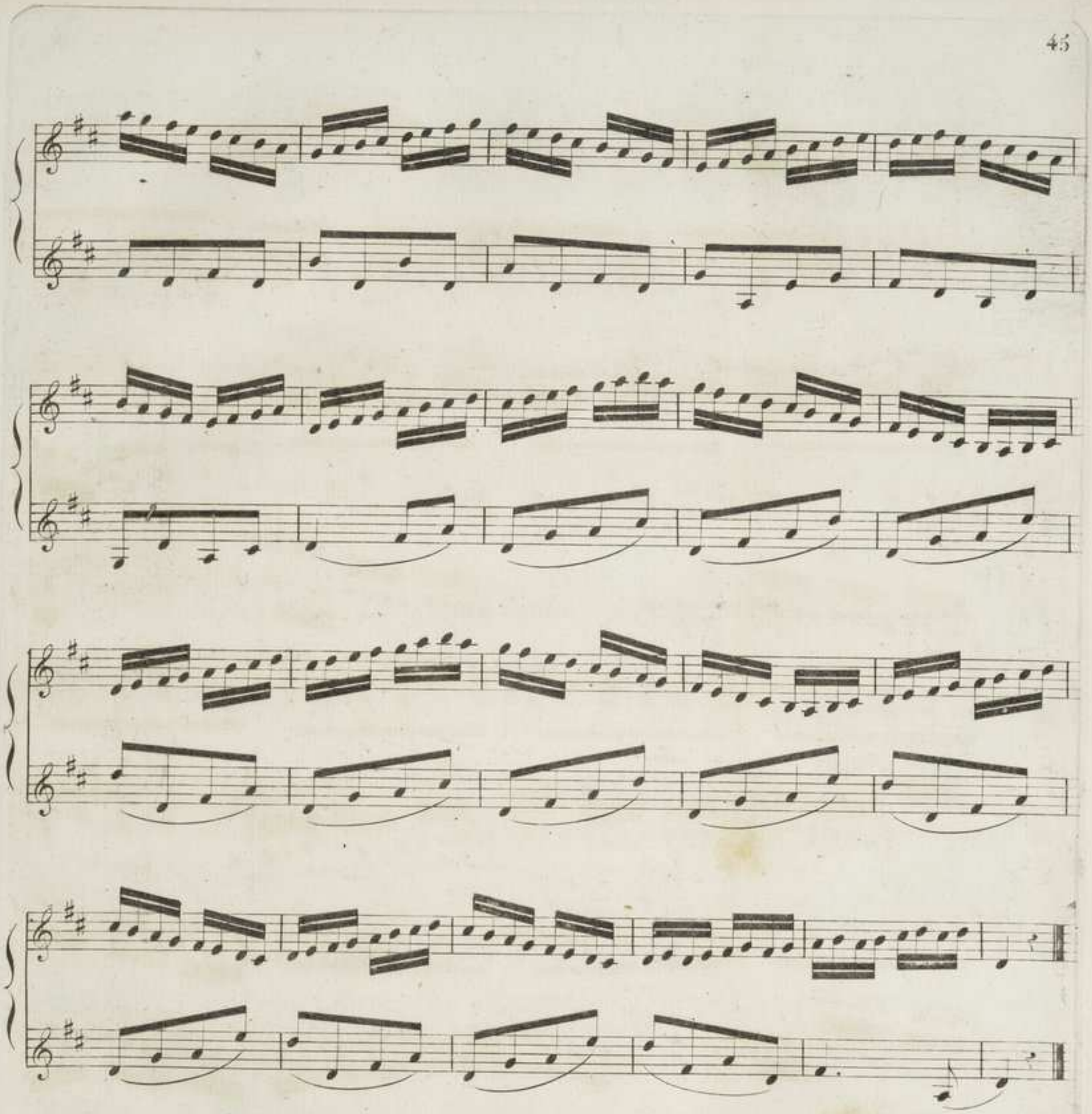
L exercice N°. 25 est en RÉ avec deux Dièzes à la Clef il faudra faire FA Dièze et UT dièze pendant toute la durée du morceau.

Allegro. ♩ 116.

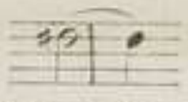
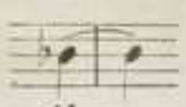
N°. 25.

tirez.

C. B.



Les signes accidentels n'ayant de valeur que pour la mesure où ils sont, ils doivent être posés dans les mesures qui suivent, si les notes doivent être dièzées, où bémolisées, à moins que la note de la mesure qui suit ne soit liée à celle qui précède par un coulé.

Exemple  ou 

Lorsque dans une mesure il y a plusieurs octaves à parcourir la note dièzée doit l'être à chaque octave jusqu'à ce qu'un Bécarre la remette dans son ton naturel.

Allegretto. ♩ 104.

N°. 26.

tirez.

C. E.

tirez.

tirez.

tirez.

tirez.

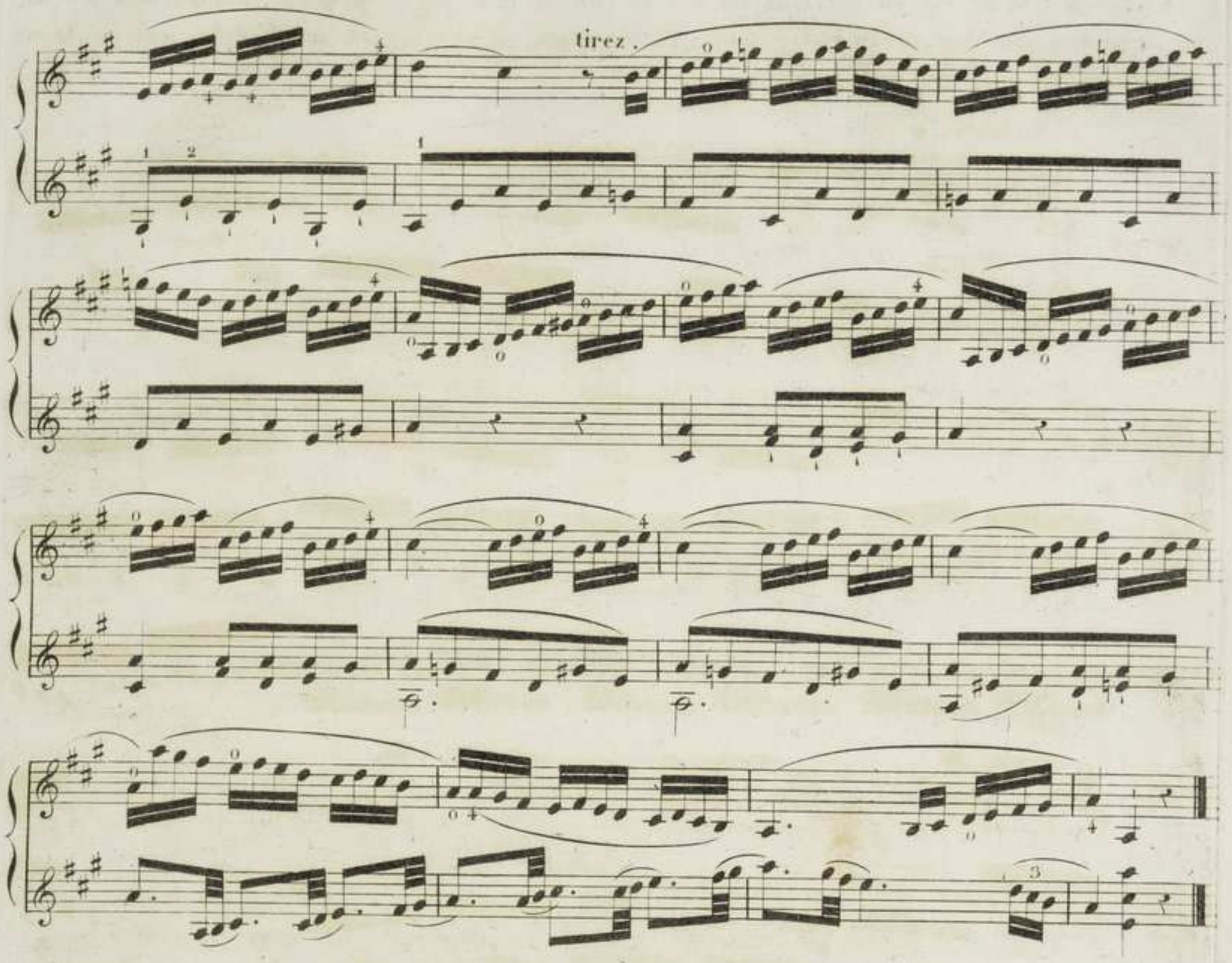
C. B.

poussez.

C. E.

tirez.

tirez.



Nous allons présentement donner des exercices nuancés qui se marquent souvent par des abbreviations telles que

Piano où *p* doucement .

Pianissimo où *pp* très doucement .

Forte où *F.* fort .

Fortissimo où *FF* très fort

Crescendo où cres ⟨ passant graduellemet du faible au fort .

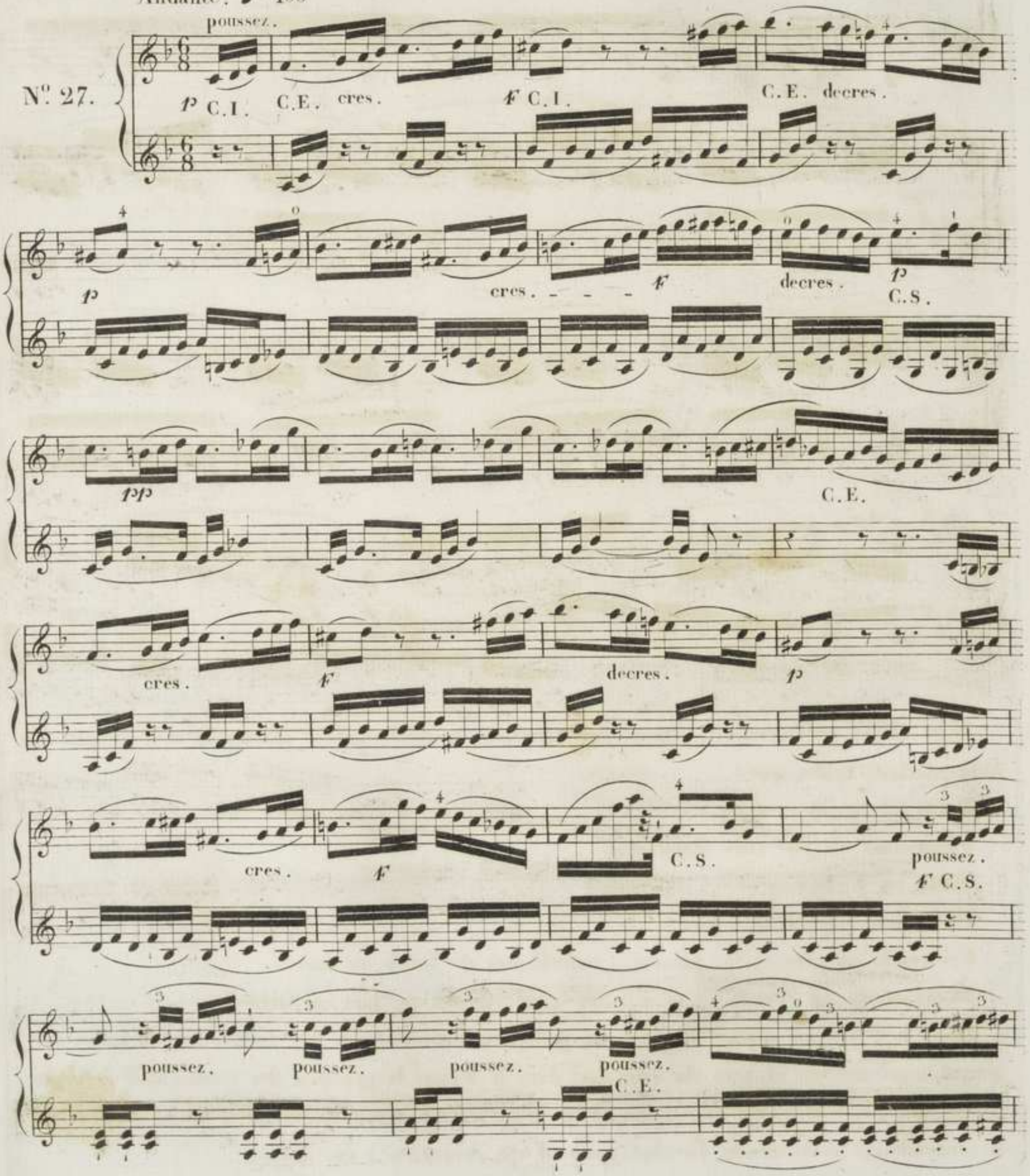
Decrescendo où decres ⟩ passant graduellemet du fort au faible .

Dans le Forte, on appuye l'archet un peu plus fortement sur les cordes avec l'index en jouant avec vitesse et près du chevalet; dans le Piano, la pression des cordes doit être plus faible, les coups d'archet plus lents, et la baguette un peu plus éloignée du chevalet; dans le crecendo, où decrescendo, l'archet passe d'une direction à une autre.

L'exercice N°. 27 est en FA avec un ♭ à la clef il faut par conséquent toucher tout les SI un demi-ton plus bas, et en outre faire attention aux autres signes accidentels, qui se trouvent dans cet exercice et les suivans.

Andante. ♪ 100

N°. 27.



decres.

pp C. S. C. E.

cres. f decres. p

cres. f

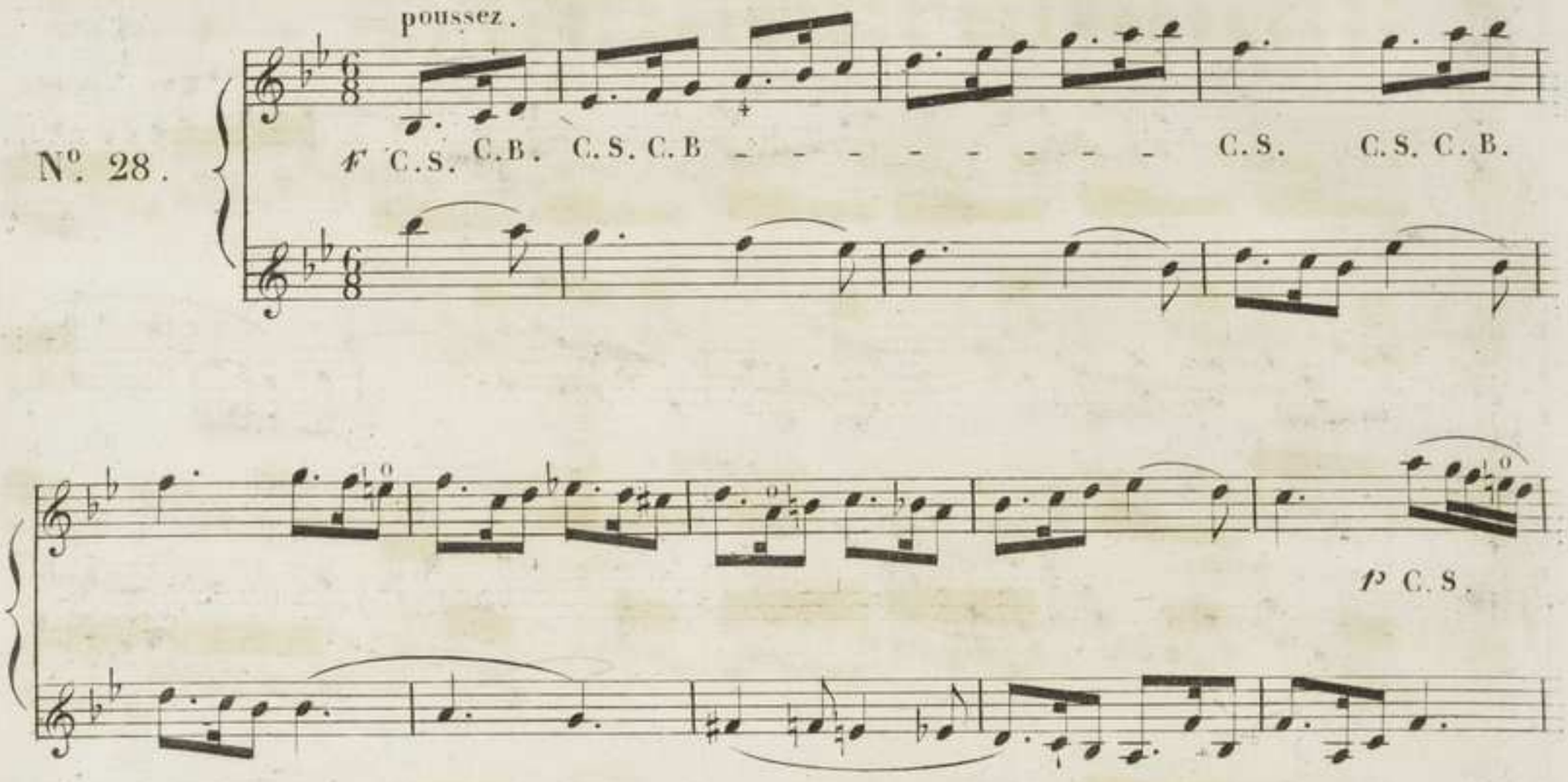
p cres. decres.

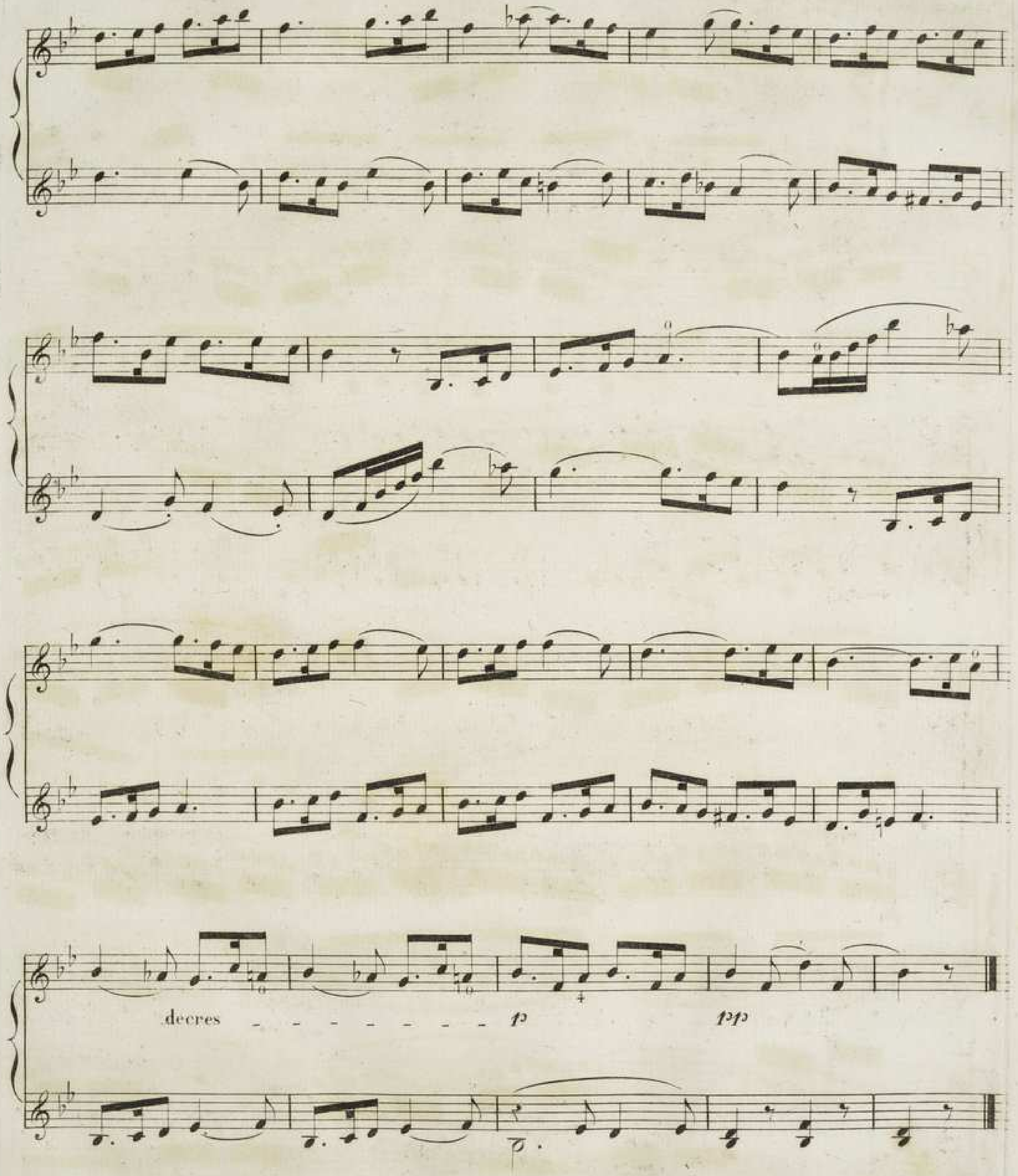
cres. decres. p pp

Exercice en SI bémol avec deux bémols à la clef. Les SI et les MI doivent être touchés un demi-ton plus bas.

Allegro. ♩. 80.

N°. 28.




decres
p
pp

 Exercice en MI bémol avec trois bémols à la clef les SI les MI et les LA doivent être touchés un demi-ton, plus bas.

Allegretto. ♩ 108.

N. 29.

tirez. poussez.

p C.E.

cres. *f*

f

decres - - -

p *pp* cres -

f

poussez. poussez.

decres - - - - - - *p* C.S. C.E.

cres.

f

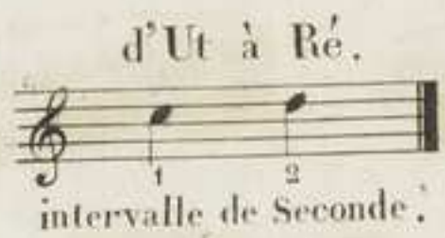
decres - - - - - - - - - - *pp*

CHAPITRE 9.

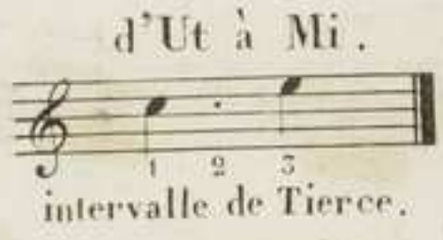
DES INTERVALLES, DES DIVERSES GAMMES DES ÉCHELLES DIATONIQUES ET CHROMATIQUES.

La distance d'un ton à un autre, s'appèle intervalle.
Le nombre de tons qu'il contient lui donne son nom.

Exemples.



intervalle de Seconde.

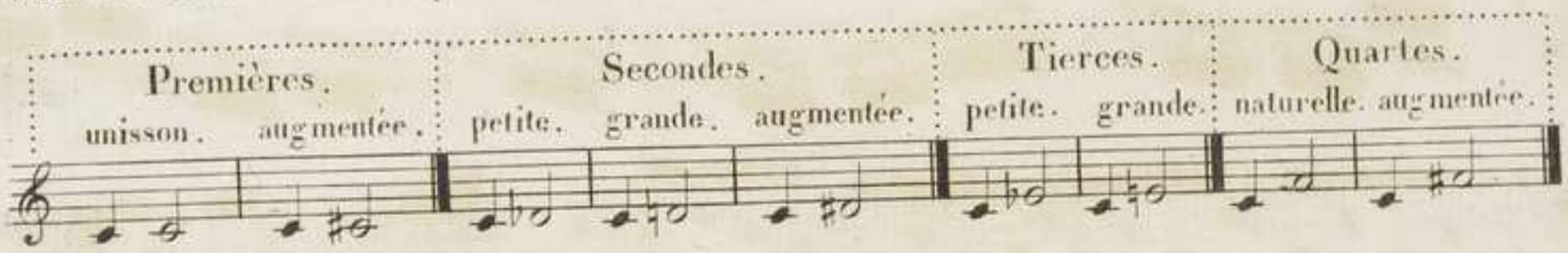


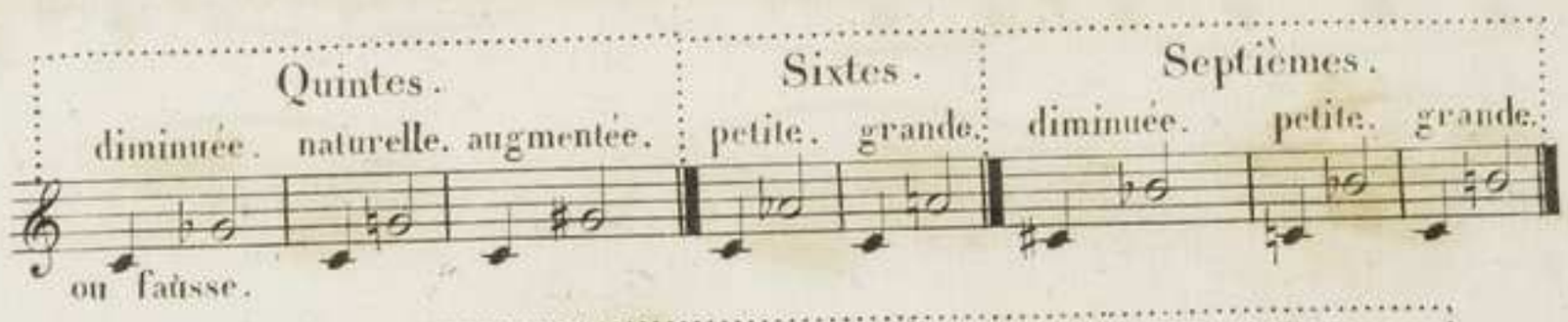
intervalle de Tierce.

intervalle de Quarte.

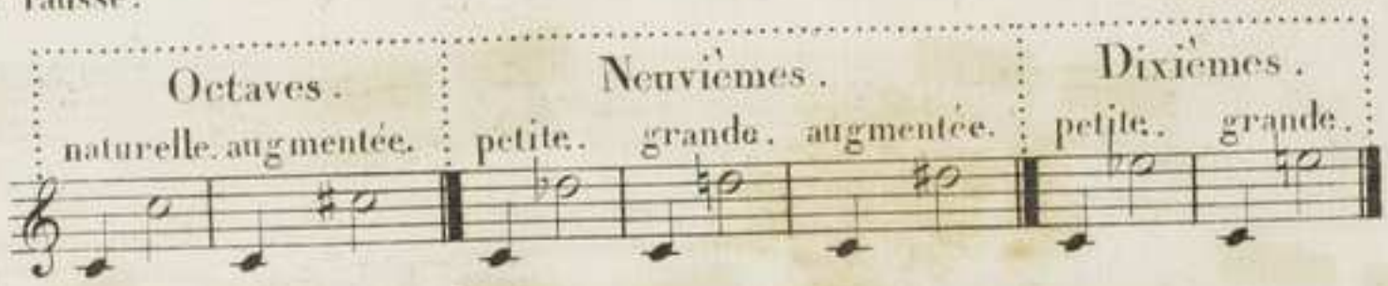
Comme les tons peuvent être haussés, où baissés, il en résulte une différence dans les intervalles, qu'on désigne par les mots Grand, Petit, Augmenté, Diminué.

Voici les intervalles les plus usités.





ou fausse.

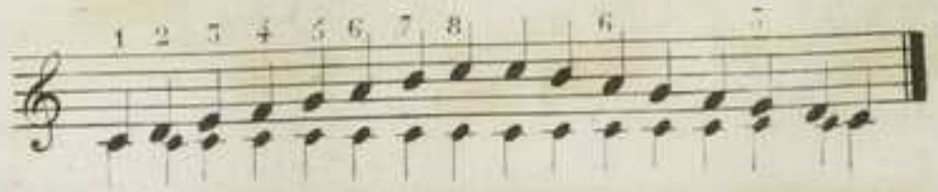


Si un intervalle s'étend au-delà d'une dixième, on le compte de l'octave primitif, et il reçoit de nouveau le nom de quarte, de quinte. &. &.

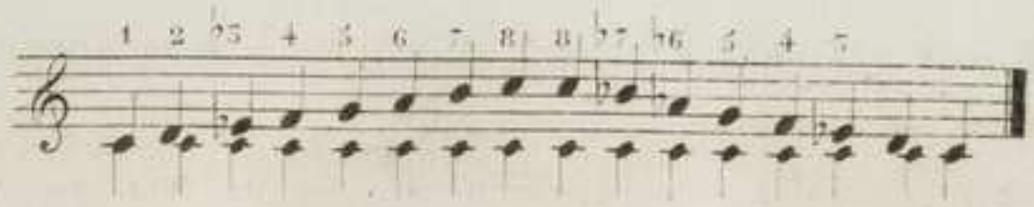
Nous traiterons des autres intervalles au chapitre harmonie.

La gamme que l'élève a appris à connaître dans douze positions différentes A, soit en montant, soit en descendant la grande Tierce où la grande Sixte.

Exemple.

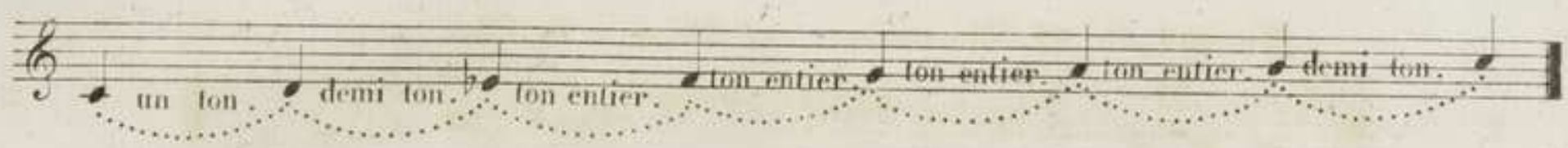


Autre gamme différente de la précédente contenant des tierces, sixtes et septièmes diminuées.
La première en montant et en descendant et les deux autres en descendant seulement.

Exemple * 

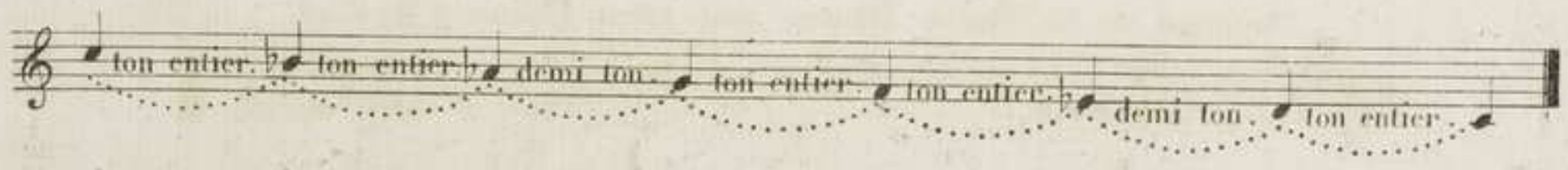
Ces gammes se composent comme les autres de cinq tons entiers et deux demi-tons seulement dans un ordre différent.

Exemple de la Gamme en montant.



Après le premier ton entier succède un demi-ton ensuite quatre tons entiers et à la fin un demi-ton.

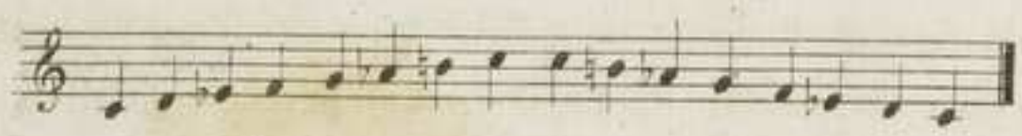
Exemple de la Gamme en descendant.



La première gamme avec une grande tierce et une grande sixte se nomme gamme Majeur.
La seconde avec une petite tierce en montant, et une petite 7.me sixte et tierce en descendant s'appèle gamme Mineur.

---

* Mr. Godfreid Weber, dans sa théorie de composition donne une autre gamme qui en montant et en descendant à la petite sixte et la grande septième.

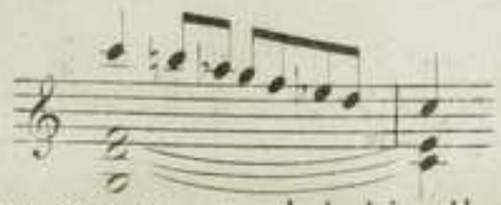
Exemple. 

Il considère la gamme comme une suite de sons qui compose les harmonies propres à un mode (ou ton.) Mr Weber a donc raison de rejetter la grande sixte en montant, et la petite septième en descendant comme étrangères au mode Mineur.

La gamme Mineur se présente presque toujours comme mélodie sur l'harmonie principale, des tons Mineurs comme l'exemple ci-après.

Exemple.

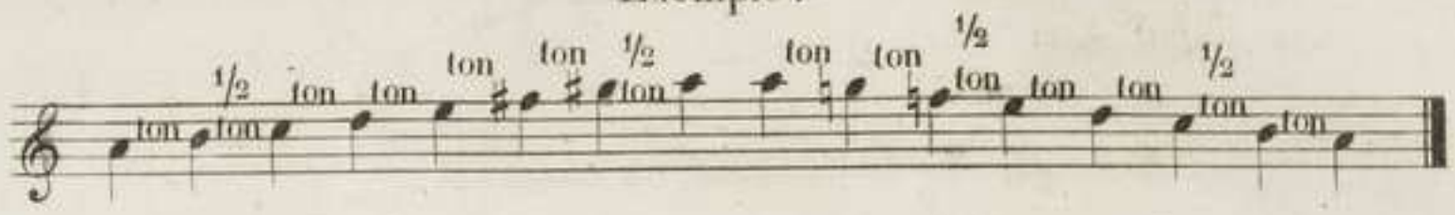
Ensuite on ne retrouve presque plus cette gamme en montant, mais seulement en descendant sur l'harmonie de septième sur la dominante.

Exemple. 

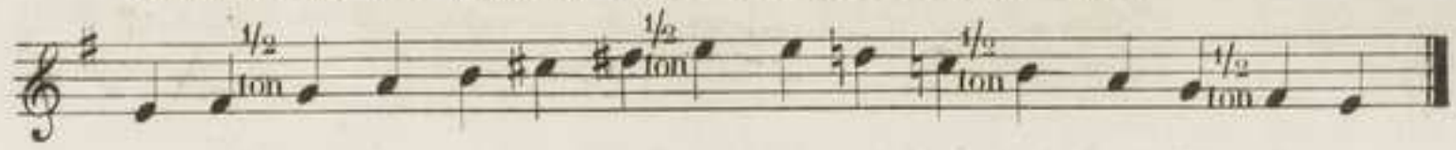
J'ai donc préféré conserver la gamme qu'on entend habituellement; cette gamme Mineur peut être changée onze fois comme la gamme Majeur.

La gamme de LA Mineur n'a rien à la clef, mais elle à deux signes accidentels pour hausser la sixte et la septième en montant.

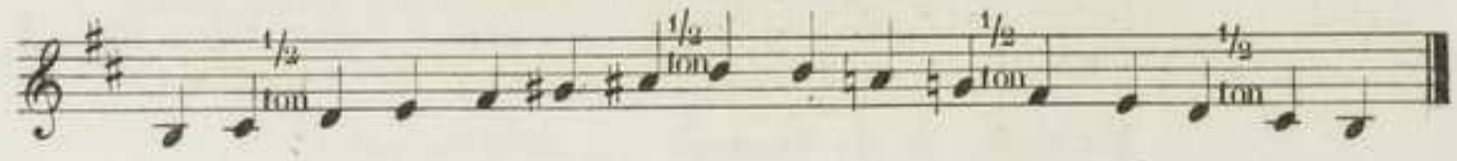
Exemple.

1. 

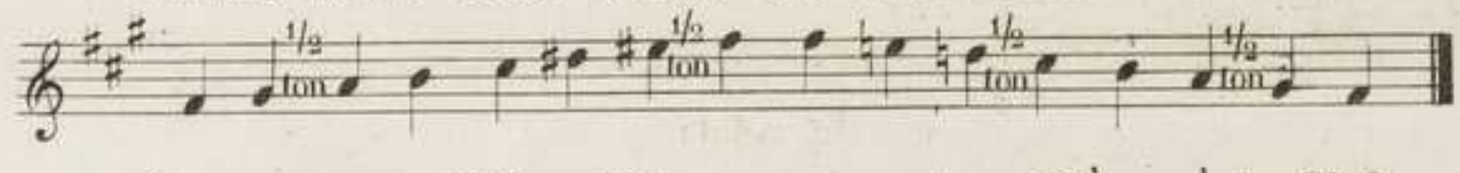
Gamme de MI Mineur avec un Dièze à la Clef.

2. 

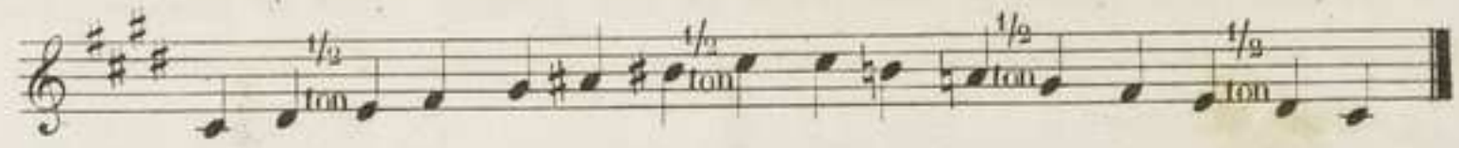
Gamme de SI Mineur avec deux Dièzes à la Clef.

3. 

Gamme de FA Dièze Mineur avec trois Dièzes à la Clef.

4. 

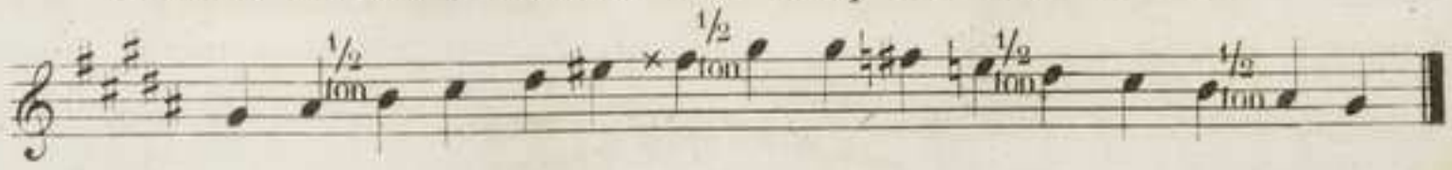
Gamme en UT Dièze Mineur avec quatre Dièzes à la Clef.

5. 

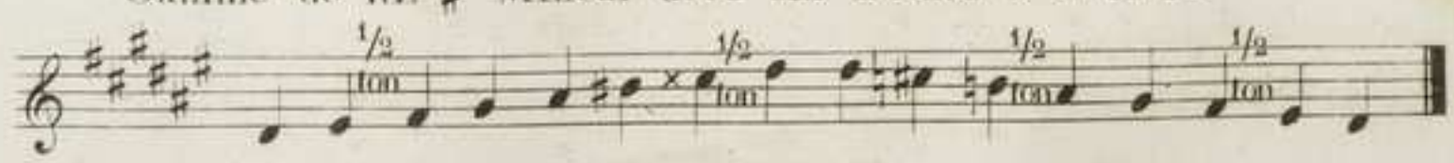
Pour augmenter la septième de la gamme de SOL dièze Mineur, avec cinq dièzes à la Clef, on se sert d'un nouveau signe × le double dièze, qui hausse la note déja haussée d'un demi-ton par un dièze, par conséquent la note se trouve haussée d'un ton entier.

Le Bécarre fait disparaître le double dièze, il faut cependant ajouter après lui un dièze (♮ ♯) si la note doit rester dans son ton primitif.

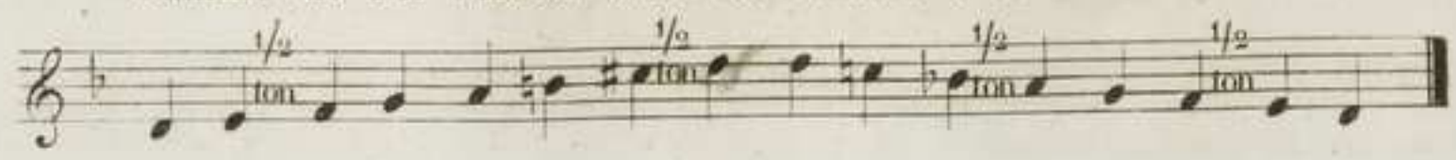
Gamme de SOL ♯ Mineur avec cinq Dièzes à la clef.

6. 

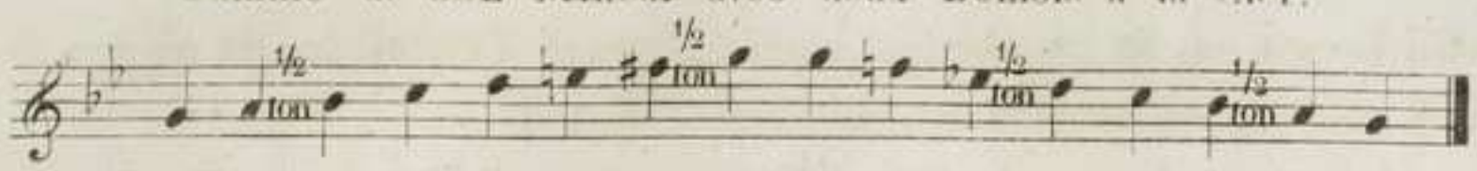
Gamme de RÉ ♯ Mineur avec six Dièzes à la clef.

7. 

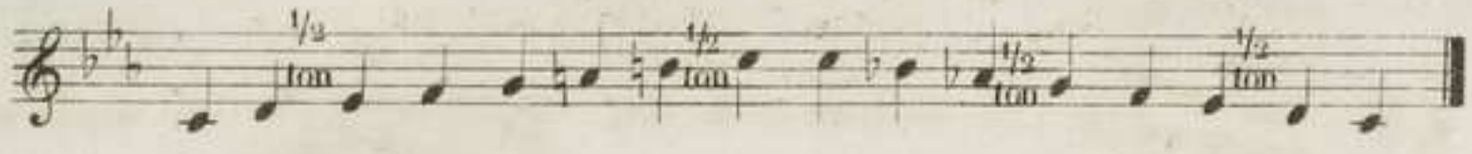
Gamme de RÉ Mineur avec un Bémol à la clef.

8. 

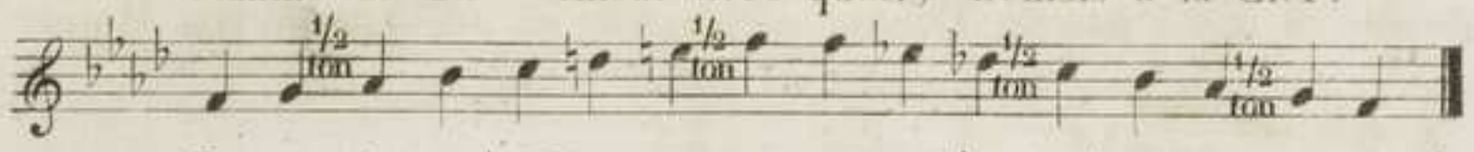
Gamme de SOL Mineur avec deux Bémols à la Clef.

9. 

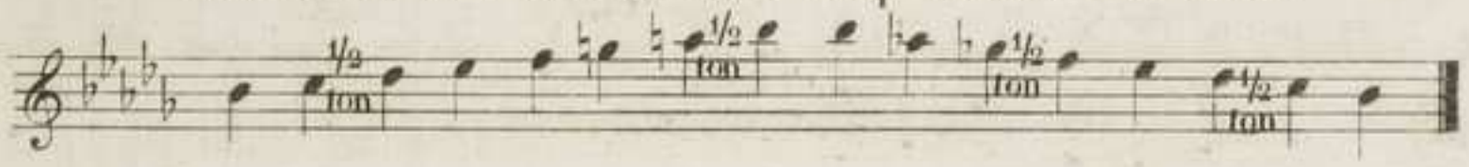
Gamme d'UT Mineur avec trois Bémols à la Clef.

10. 

Gamme de FA Mineur avec quatre Bémols à la Clef.

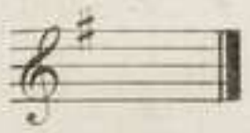
11. 

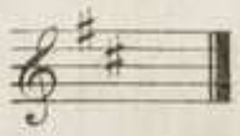
Gamme de SI ♭ Mineur avec cinq Bémols à la Clef.

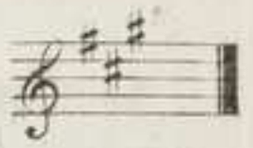
12. 

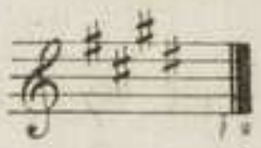
On remarquera que toutes ces gammes Mineurs ont les mêmes signes à la clef que celles Majeurs, elles ne diffèrent que par les signes accidentels d'augmentation, ou d'alteration qu'on y employe, c'est par cette raison qu'on les dit relatives des gammes Majeures.

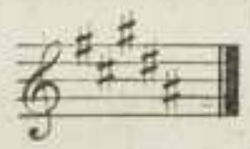
Ut Majeur ou La Mineur.

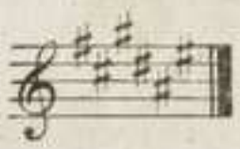
Sol Majeur ou Mi Mineur. 

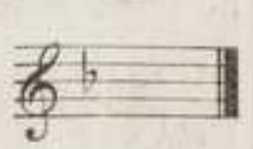
Ré Majeur ou Si Mineur. 

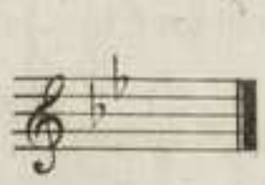
La Majeur ou Fa ♯ Mineur. 

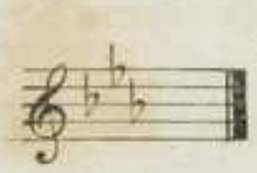
Mi Majeur ou Ut ♯ Mineur. 

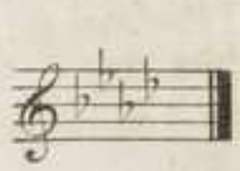
Si Majeur ou Sol ♯ Mineur. 

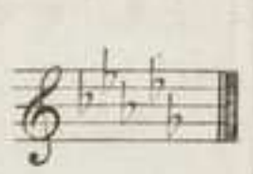
Fa ♯ Majeur ou Ré ♯ Mineur. 

Fa Majeur ou Ré Mineur. 

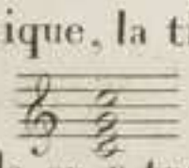
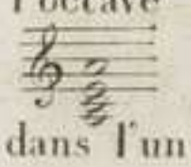
Si ♭ Majeur ou Sol Mineur. 

Mi ♭ Majeur ou Ut Mineur. 

La ♭ Majeur ou Fa Mineur. 

Ré ♭ Majeur ou Si ♭ Mineur. 

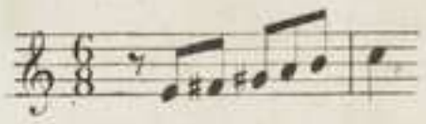
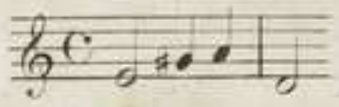
Pour connaître si un morceau de musique est écrit dans le ton majeur, ou mineur, il faut savoir que dans presque tous les morceaux de musique l'accord parfait du ton dans lequel le morceau est écrit est fondamental.

Cet accord consiste dans la tonique, la tierce, la quinte et l'octave s'il n'y à rien à la Clef c'est l'accord d'UT Majeur. Ex:  ou de LA Mineur 

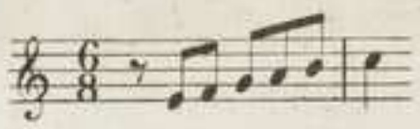
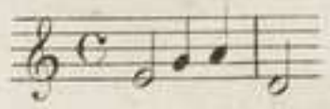
En comparant ces deux accords on y trouve l'UT et le MI dans l'un comme dans l'autre, mais le SOL ne se trouve que dans l'accord d'UT Majeur, et le LA dans celui de LA Mineur par conséquent toutes les fois qu'un morceau de musique n'ayant rien à la clef commencera ayant un SOL le mode du ton majeur est déterminé, et lorsqu'il y a un LA c'est celui du mode Mineur.

Mais si l'on commence avec un UT où un MI la continuation de la mélodie seule détermine le ton, si enfin le SOL où le LA suivent immédiatement l'UT où le MI où ces deux notes à la fois, l'une où l'autre de ces deux notes détermine le ton.

Quand la mélodie marche graduellement en montant il faut faire attention si le FA et le SOL sont haussés par le ♯.

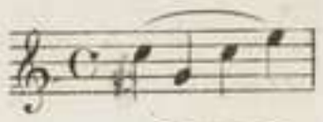
Exemple.  où seulement le SOL  le mode est Mineur.

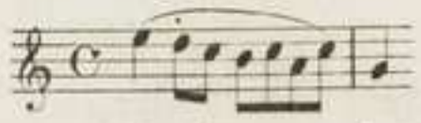
Si au contraire il n'y a pas de Dièzes accidentels, on est dans le ton Majeur.

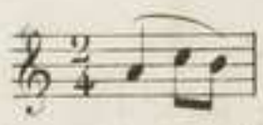
Exemple.  où 

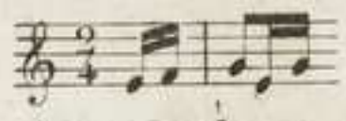
Lorsque la mélodie descend graduellement, il faut la suivre jusqu'où elle change de ton, et c'est alors que le LA où le SOL vous le font reconnaître.

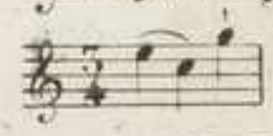
Voyez les exercices N°. 13 à 19.

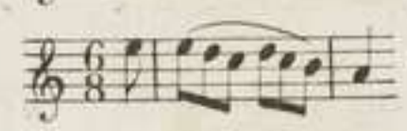
Au N°. 13.  la seconde note qui est SOL indique le ton Majeur.

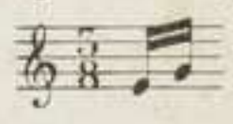
Au N°. 14.  le ton est indécis dans la première mesure qui pourrait être en LA Mineur, mais la première note SOL de la seconde mesure fixe le ton d'UT Majeur.

Au N°. 15.  la 1re. note LA indique le ton de LA Mineur.

Au N°. 16.  la 3me. note le SOL indique le ton d'UT Majeur.

Au N°. 17.  la 3me. note le SOL indique encore le ton d'UT Majeur.

Au N°. 18.  c'est le LA qui commence la seconde mesure qui fixe le Mineur.

Au N°. 19.  la seconde note le SOL fixe de suite le ton Majeur.

Cette manière de reconnaître les tons, s'applique également aux morceaux de musique qui ont des Dièzes où Bémols à la clef, et pour ne pas garder d'incertitude sur le ton, il faut voir la note finale, car tous les morceaux de musique réguliers finissent dans le même ton qu'ils commencent; quand même il y aurait eu au milieu des changemens, le premier Violon ainsi que la Basse terminent de même par la tonique.

Voyez les exercices N°. 13 à 19 qui terminent tous avec un UT, où un LA suivant le ton de Majeur où Mineur.

Les exercices N°. 30 31 et 32 sont pour apprendre les gammes Mineurs, soit en montant, où en descendant; Les dernières avec la septième diminuée où augmentée, il faut surtout faire attention aux signes accidentels qui s'y trouvent.

Allegro. ♩ 116.

tirez.

N°. 30.

f C. E.

C. S.

C. E.

C. I.

p C. E.

cres.

f

Allegro ♩ 112.

N°. 31.

tirez.

F C. S. C. B. C. S. 3 C. B. du milieu de l'archet.

C. S. C. B. C. B. tirez.

tirez. poussez.

C. E. C. I. C. B. du milieu

C. S. C. B.

C. B. avec le tiers de l'archet.

C. S.

C. B.

C. S.

C. B. du milieu.

C. S.

C. B.

tirez.

C. B. avec le tiers de l'archet.

C. B.

C. B. avec le tiers de

C. B.

C. B. avec le tiers.

C. B.

p

cres.

f

C. E.

Allegro. ♩ 120.

N°. 32.

poussez.

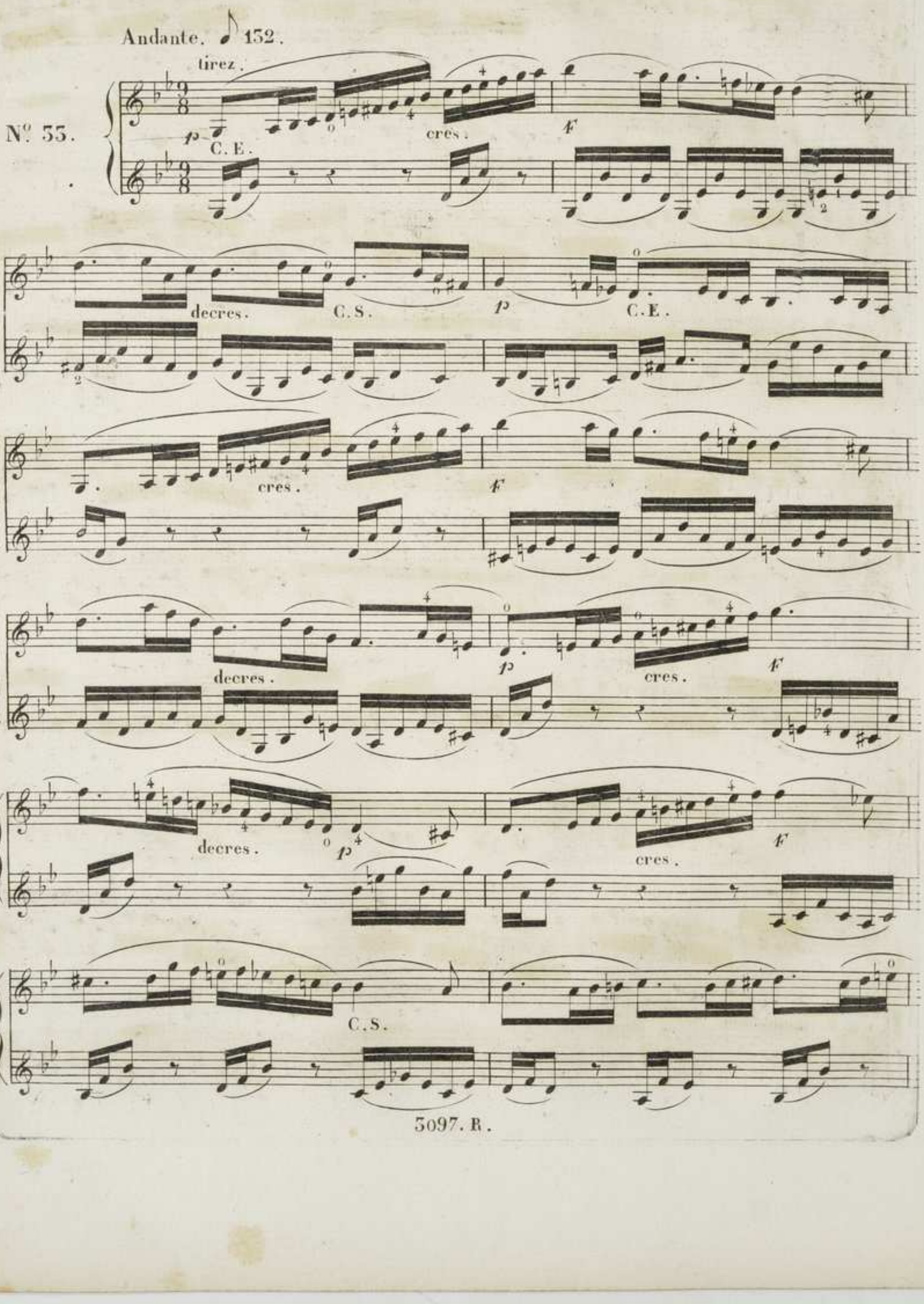
F

C. B.

Il faut se rappeler que dans toute l'étendue d'une mesure, les signes changent les notes des octaves mêmes répétées, par conséquent on fera vers la fin de la 1re. mesure de l'exercice N°. 55. Le MI naturel et le FA Dièze comme au commencement.

N°. 55.

Andante. ♪ 132.



decres.

C. E.

15

C. S.

C. E.

cres.

decres.

f

p

cres.

f

decres.

p

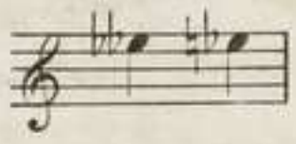
C. E.

C. S.

pp

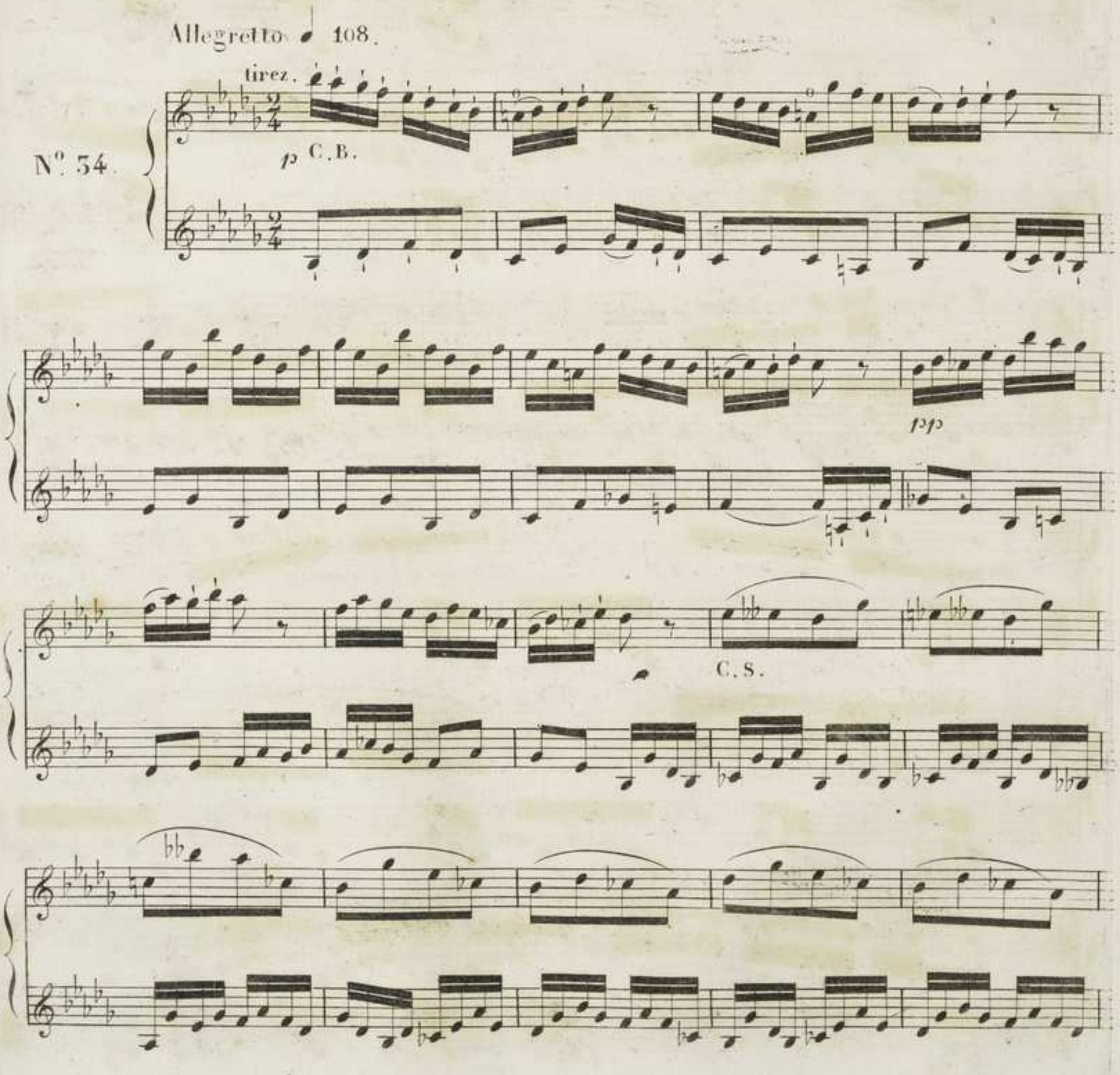
Dans la 13.me mesure de l'exercice N°. 54, j'employe le signe 𝄫 double Bémol, il sert à diminuer encore d'un demi-ton une note qui à déja été diminuée d'un demi-ton par un simple bémol ♭.

Pour remettre la note haussée par le 𝄫 dans son ton primitif, on la fait précèder du ♮ Bécarre et d'un ♭ Bémol.

Exemple. 

L'élève devra bien se familiariser avec les cinq signes d'augmentation, et d'alteration, qu'on vient de lui faire connaître ♯, 𝄪, ♭, 𝄫, et ♮.

N°. 54.



C. B. cres - - - - - - *f*

decres - - - - - - *p*

cres - - - - - - -

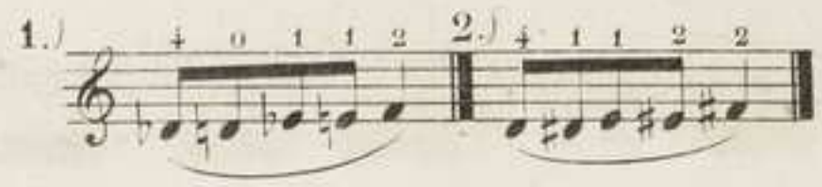
cen - - - - - - do *f*

C. S. C. E.

Outre les gammes diatoniques où naturelles majeures,et mineures,qui contienent cinq tons pleins, et deux demi-tons, il y a encore les gammes chromatiques majeures,et mineures,qui contienent douze demi-tons.

Comme les gammes chromatiques soit majeures,où mineures,ont toujours les mêmes demi-tons, en montant, où en descendant, elles sont les mêmes pour l'oreille, quoiqu'elles se présentent autrement à la vue, étant écrites avec d'autres signes.

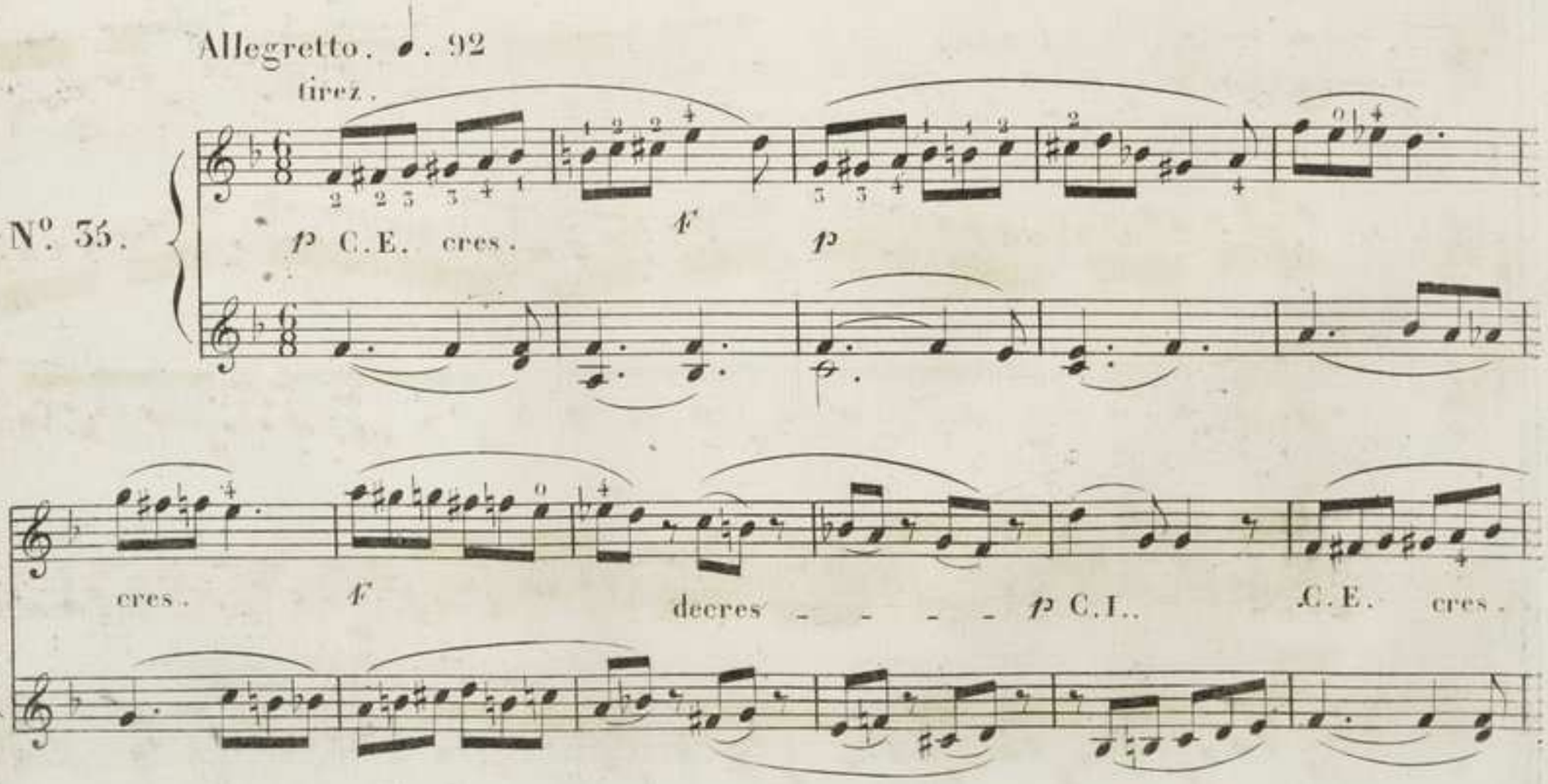
J'en donne ici deux exemples, pour apprendre a les jouer lorsqu'elles sont très rapides. La première règle est de ne toucher qu'ne note avec le 4.me (où petit doigt)qui est le plus court, au lieu qu'avec les trois autres, on joue toujours deux notes, quand la note qui se fait avec le 4.me doigt se repète, on fait la seconde note à vide. Voyez N.o 1. ou le 1.er doigt. Voyez N.o 2.



On touchera le MI ♯ dans le N.o 2. avec le second doigt, parceque le même doigt ne peut jamais glisser trois notes de suite.

Les cordes à vides, surtout le MI et le LA, donnent un son plus aigu que les notes touchées, on aura soin de les éviter le plus qu'on pourra. dans la 26.me mesure de l'exercice suivant, on fera le MI ♭ comme s'il était RÉ♯ avec le 3.me doigt, afin qu'on puisse prendre le MI naturel avec le 4.me doigt, pour éviter la corde à vide.

N.o 35.



F p cres.

poussez. poussez. tirez.

f pp cres. f decres.

C.B.

p C.E. cres. f

decres - - - - - - - - p cres. f

decres. p

poussez

C.E. cres - - - - f decres - - - - - - - -

Allegro. ♩ 112.

N°. 36.

tirez

p C.E!

p

cres - - - - - decres - - - *p*

f

p

pp

cres - - - - -

f

decres.

p

cres - - - - - - -

decres - - - - - - -

p

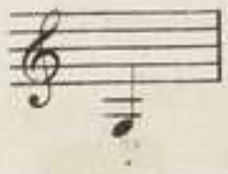
F

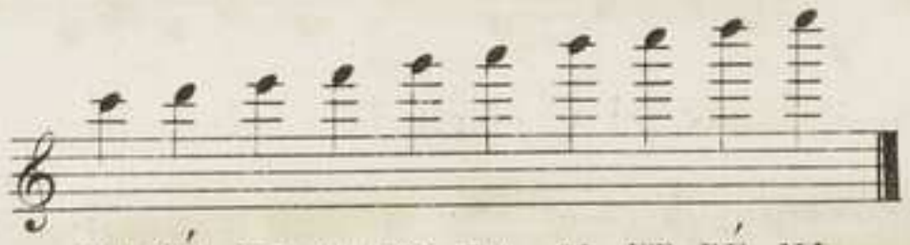
decres - - - - - - -

CHAPITRE 10.

DISPOSITIONS DES NOTES PAR EXTENSION,

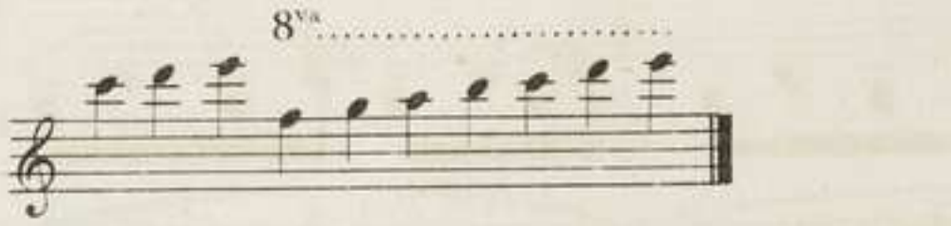
ET DES NOTES HARMONIQUES.

Outre les notes de SOL en bas  et de SI en haut le Violon possède encore une plus grande étendue.

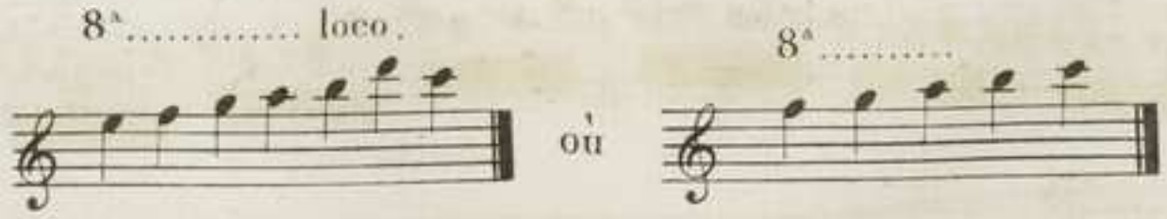
Exemple. 

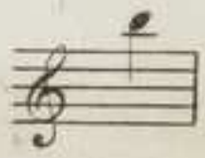
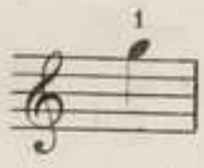
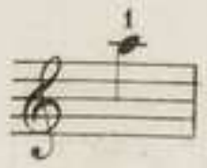
* UT RÉ MI FA SOL LA SI UT RÉ MI

Les notes les plus hautes sur les lignes ajoutées, offrant à l'œil la difficulté de les compter, on les écrits une octave plus bas, alors on se sert du mot 8va ~~~~~~~~~~ que l'on met au dessus des notes qu'il faut jouer une octave plus haut.

Exemple. 

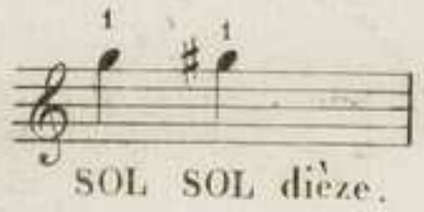
Lorsque les notes doivent être jouées comme elles sont écrites on l'indique par LOCO.

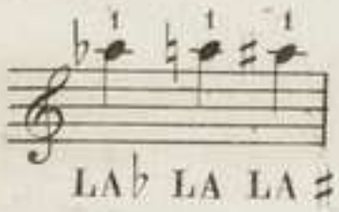
Exemple. 

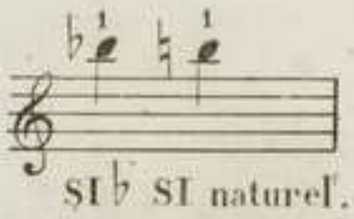
Les notes qui dépassent le SI d'en haut, Ex :  ne doivent être touchées avec les doigts, que quand la main quitte sa position précédente, et s'approche plus ou moins du chevalet; les divers mouvements de la main, s'appellent positions, autrefois on les divisaient par positions entières, et en demi-positions. la main était en demi-position, lorsque le doigt touchait le SOL de la corde MI Ex :  et en position entière, quand le premier doigt touchait le LA de la corde MI Ex :  On renversa ensuite ces dénominations, le 1.er Exemple devint la première position, et le second Exemple la demi-position.

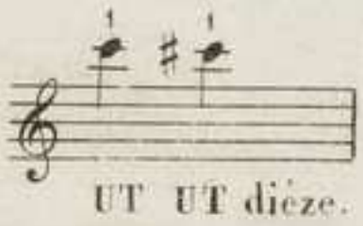
Mais ces diverses dénominations donnant lieu à des erreurs, j'ai cru devoir adopter sous ce rapport la Méthode Française.

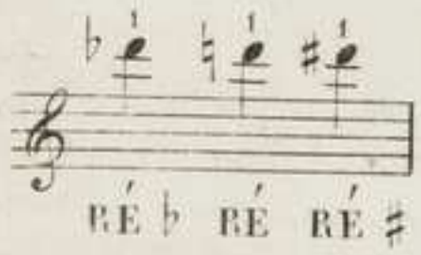
La position inférieure de la main s'appelle donc première position, lorsqu'on l'approche du chevalet, pour que le premier doigt touche le SOL, où le SOL ♯ de la corde MI.

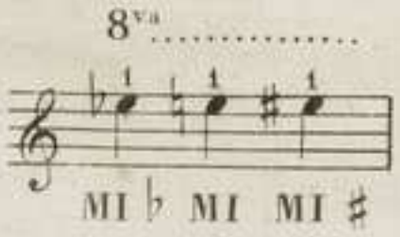
1.re position Ex : 

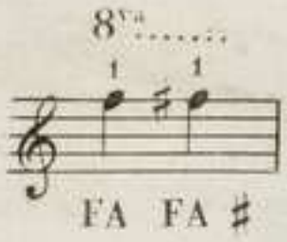
2.me position Ex : 

3.me position Ex : 

4.me position Ex : 

5.me position Ex : 

6.me position Ex : 

7.me position Ex : 

Ainsi de suite pour la 8.e position et suivantes.

les trois autres cordes se jouent également dans les positions supérieures, quoiqu'on obtienne aussi tous les tons de la corde MI, en laissant la main dans la position inférieure, sur cette même corde.

Je recommande dans les exercices qui suivent, que les jointures des doigts, soyent bien arquées à chaque position.

Allegro. ♩. 120.

(2ème Position.)

N°. 37.

poussez.

F C. B.

du tiers de l'archet. du tiers de l'archet.

C. B. C. M.

Du milieu de l'archet.

tirez.

p

cres - - - -

f

C.S. C.B. C.S. C.B.

Allegretto. ♩. 65.

tirez.

2me Position.

Nº. 38.

p C. E.

C. S. C. B. C. I. C. E.

C. S. C. B. C. I. C. E.

tirez.

Allegro. ♩ 132.

(2ème Position.)

N°. 39.

tirez.

f C.E. C.S. C.B. C.I.

sempre staccato.

C.B. C.S. C.B. C.I.

C.S.

C.E.

tirez.

C.B. C.I. C.B.

C.S.

C.E.

C.S. C.B. C.I. C.B. C.E.

tirez.

C.B. C.S. C.B. C.I.

Allegro . ♩ 108 .

3.me Position .

N°. 40 .

tirez . poussez .

f C.I. C.B. C.M. C.B. C.S. C.B.

tirez . poussez . tirez .

C.S. C.B.

poussez . tirez . poussez . tirez .

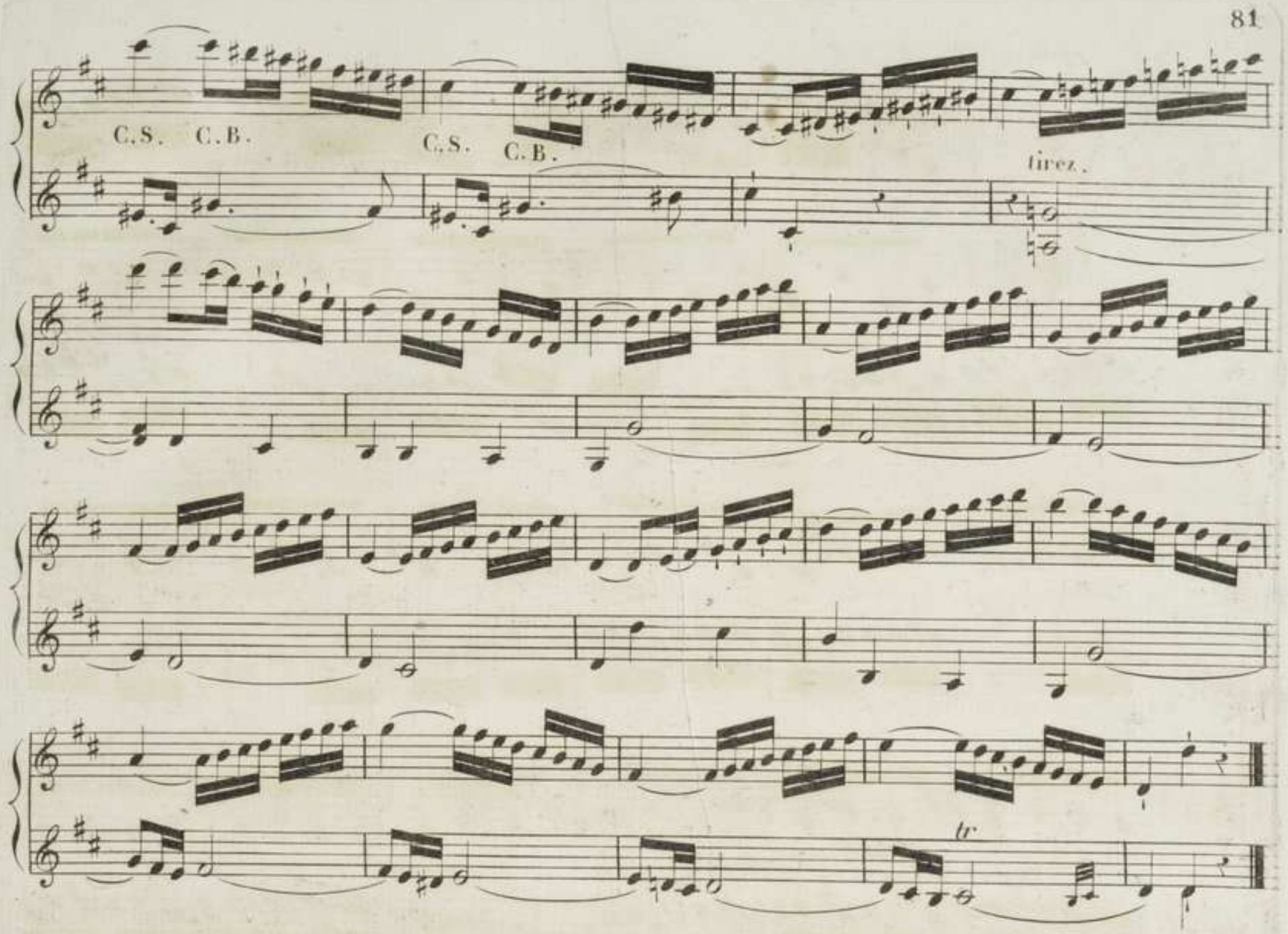
C.E. C.B. C.S. C.B. tirez . C.M.

tirez . tirez .

tirez . poussez .

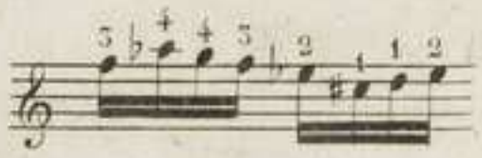
tirez .

C.B. C.S. C.B.



Exemples d'Exercices, pour apprendre à passer d'une note, à une autre note, qui appartiendrait à la position suivante, où précédente, on l'éxécute sans changer la main de place, avec le 4.me, où le premier doigt.

Ex :

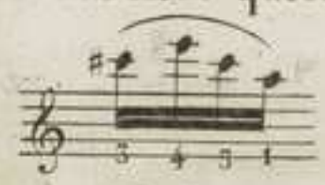


Si on veut lier une note par extention avec la note suivante, il ne doit y avoir qu'un demi-ton d'intervalle, pour empecher un son criar et désagréable comme l'exemple ci-après.

Ex :

Mais s'il y à un intervalle plus grand, entre la note par extention, (la plus élevée) et celle qui suit il faudra faire le ton entier sans que l'archet quitte la corde.

Ex :



Le passage des notes qui n'appartiennent pas à la position dans laquelle on est, n'a lieu que pour ne pas changer la main à cause d'une seule note; on fait sêulement par extention, celle qu'on pourrait toucher sur la corde voisine, sans changer de position, parcequ'il est plus facile de les lier à d'autres.

Allegretto. ♩ 104.

(5me Position.)

N°. 41.

P C. M.

C. E.

cres. f

C. S. C. I. C. E. C. S. C. I. P C. E.

poussez.

C. I.

cres - - - - - - - - f C. S. C. I.

C. E. C. S. C. B.

C. S. C. E.

Les notes vers le chevalet étant toujours plus près, les unes des autres, il faut r'approcher les doigts de position en position.

Allegretto. ♩. 66

5.me Position.

N.o 42.

tirez

p C. E.

cres. *F* *p*

cres. *F* *p*

cres. decres. C. S. *p* C. I. C. E.

pp *f*

p

cres. *f*

ff decres. *p* cres. *f*

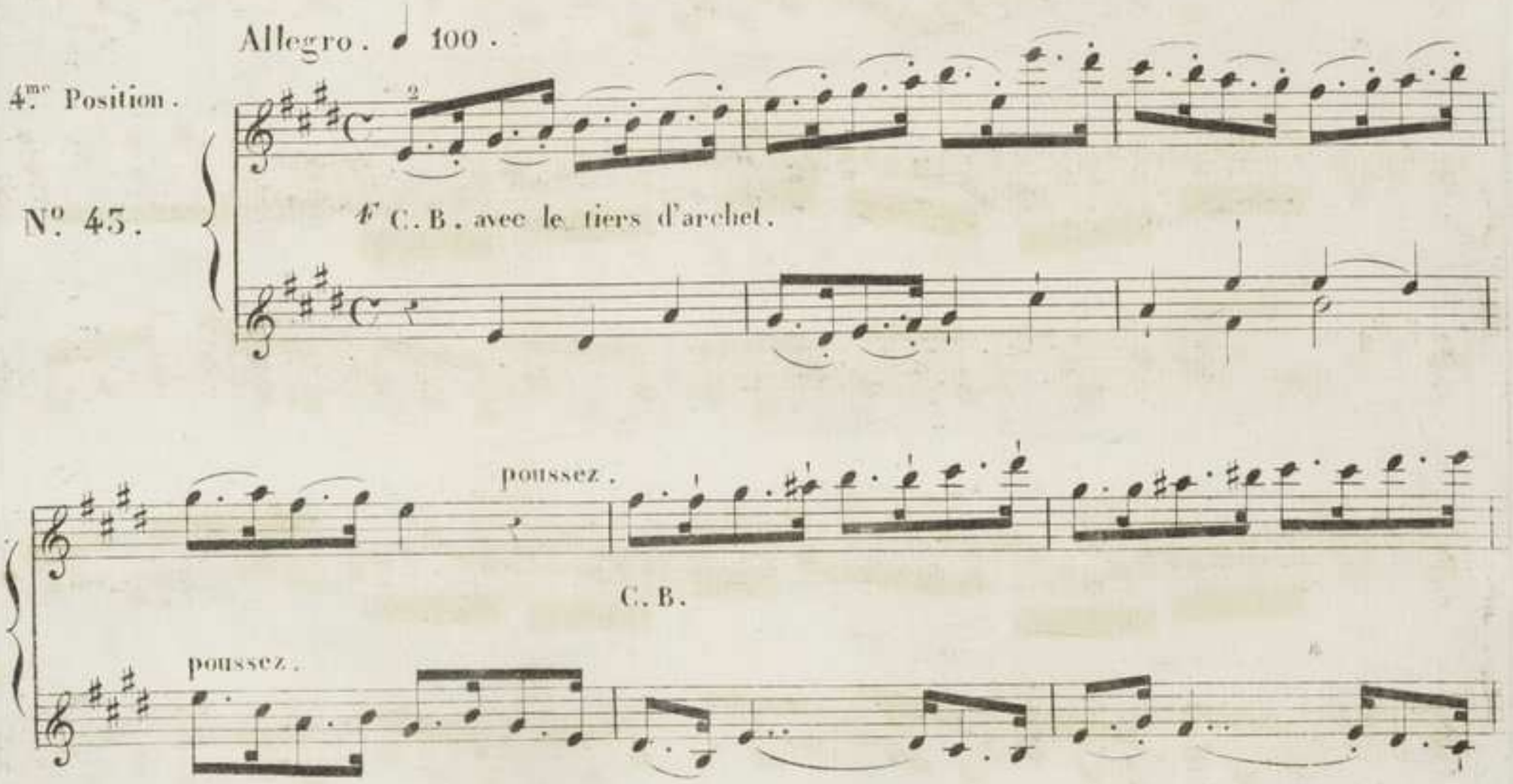
p cres. *f* *p*

C.S. C.I.

C.E. *pp*

A la 4.me position, la main gauche doit dépasser un peu le manche, qui se prolonge sur la table d'harmonie, pour que les doigts puissent atteindre la corde SOL. (ce qui s'appelle démancher). dans chacune des positions suivantes la main se lève d'avantage; le pouce se tourne un peu de l'autre coté du manche, et le coude vient se placer presque sous le Violon, si l'élève à la main petite, il sera forcé de quitter le manche avec le pouce et de l'appuyer sur l'éclisse; Alors il faut retenir fortement le Violon avec le menton, surtout en glissant dans les positions inférieures.

Dans la 7.me mesure de l'exercice N.o 43, la main ne change pas de position en faisant le LA ♯ avec le 1.er doigt, n'y pour le FA ♯ qui se fait avec le 4.me doigt, dans la 2.me partie de la 8.me mesure.



C. B. avec un tiers d'archet.

C. B. tiers d'archet.

tiers d'archet.

F tiers d'archet.

pousez.

C. B.

tiers d'archet. *pp*

C. B.

Les notes pointées doivent être jouées détachées, et avec vigueur.

Allegro. ♩ 126.

5me. Position.

N°. 44.

tirez

p C. B.

8

F

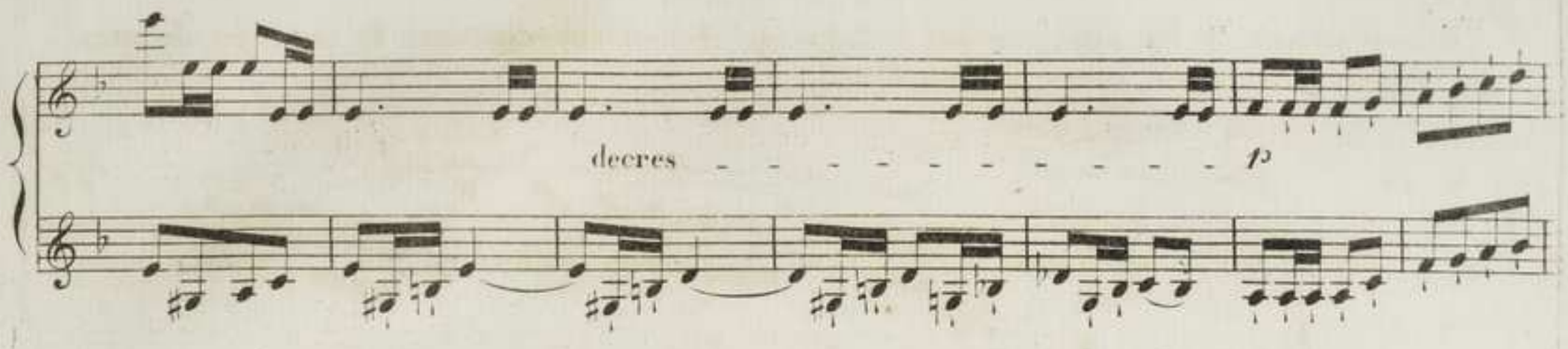
loco.

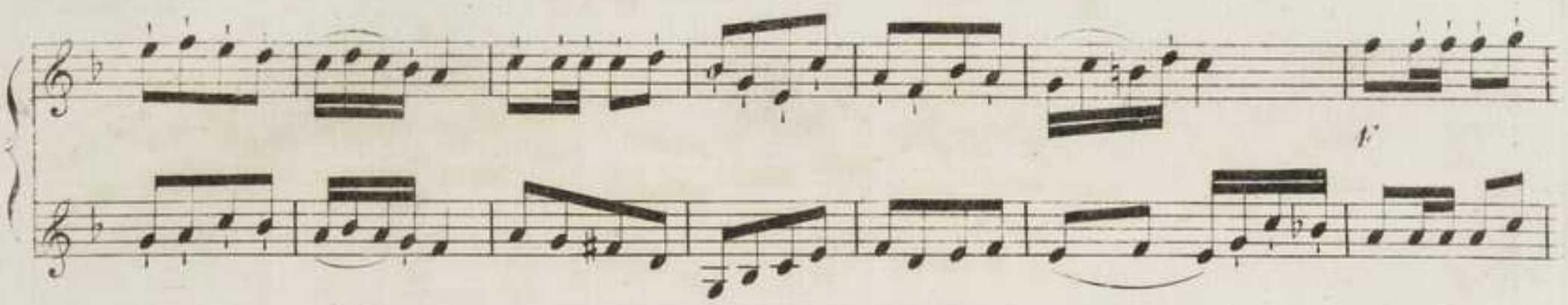
F F

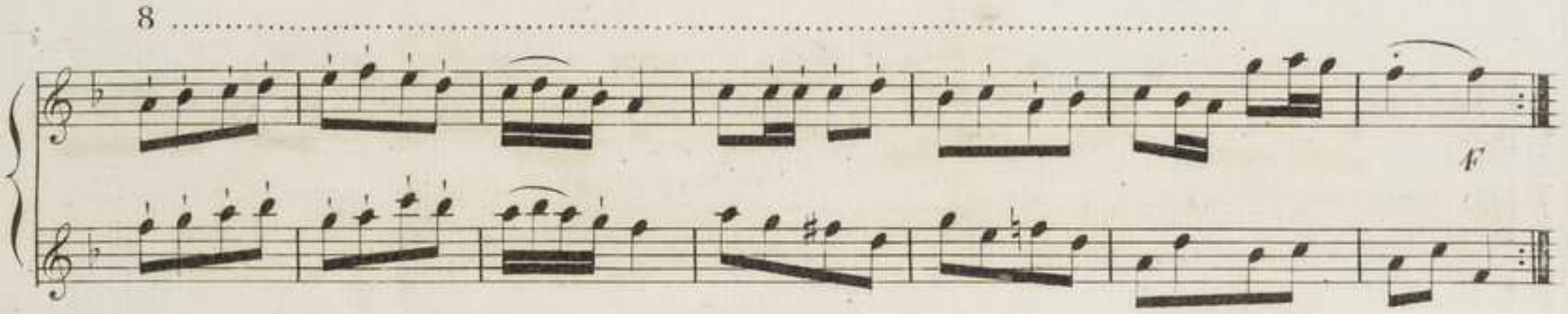
decres.

pizz.

cres. F tirez. tirez. FF





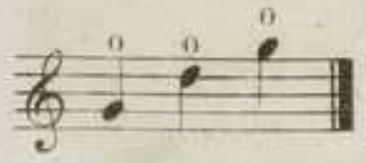


Pour les positions les plus élevées où les doigts sont très r'approchés, on peut faire par extention, non seulement des notes de la position suivante, mais aussi celles qui se trouvent deux où trois positions plus hautes; on en trouve dans l'exercice N°. 45., qui appartiennent à la 7.me et 8.me position.

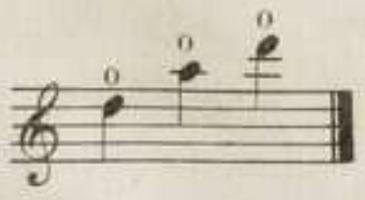
Les exercices N°. 46 et 47, apprendront à changer rapidement, d'une position à une autre, j'ai indiqué par un zéro (o) placé au dessus des notes, celles qui ne peuvent pas être jouées sur les cordes à vides, et qui donnent les sons harmoniques; pour les obtenir, il faut toucher la corde très légérement, on les employe dans des accords brisés où pour une note finale.

Exemples des notes qui donnent les sons harmoniques, et les cordes qu'il faut toucher.

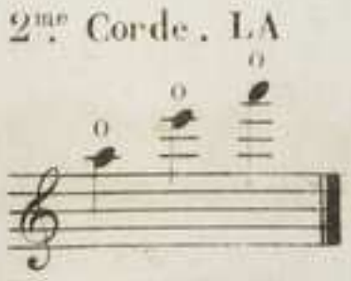
4.me Corde. SOL.



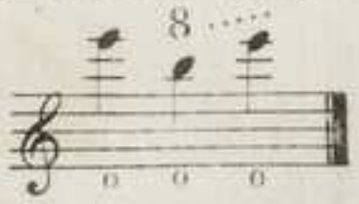
3.me Corde. RÉ.



2.me Corde. LA



1.re C. MI. ou chant.e



La corde du Violon touchée au milieu donne l'octave, touchée aux deux tiers la quinte de l'octave, et l'entier donne la double octave.

D.C. AL SEGNO.

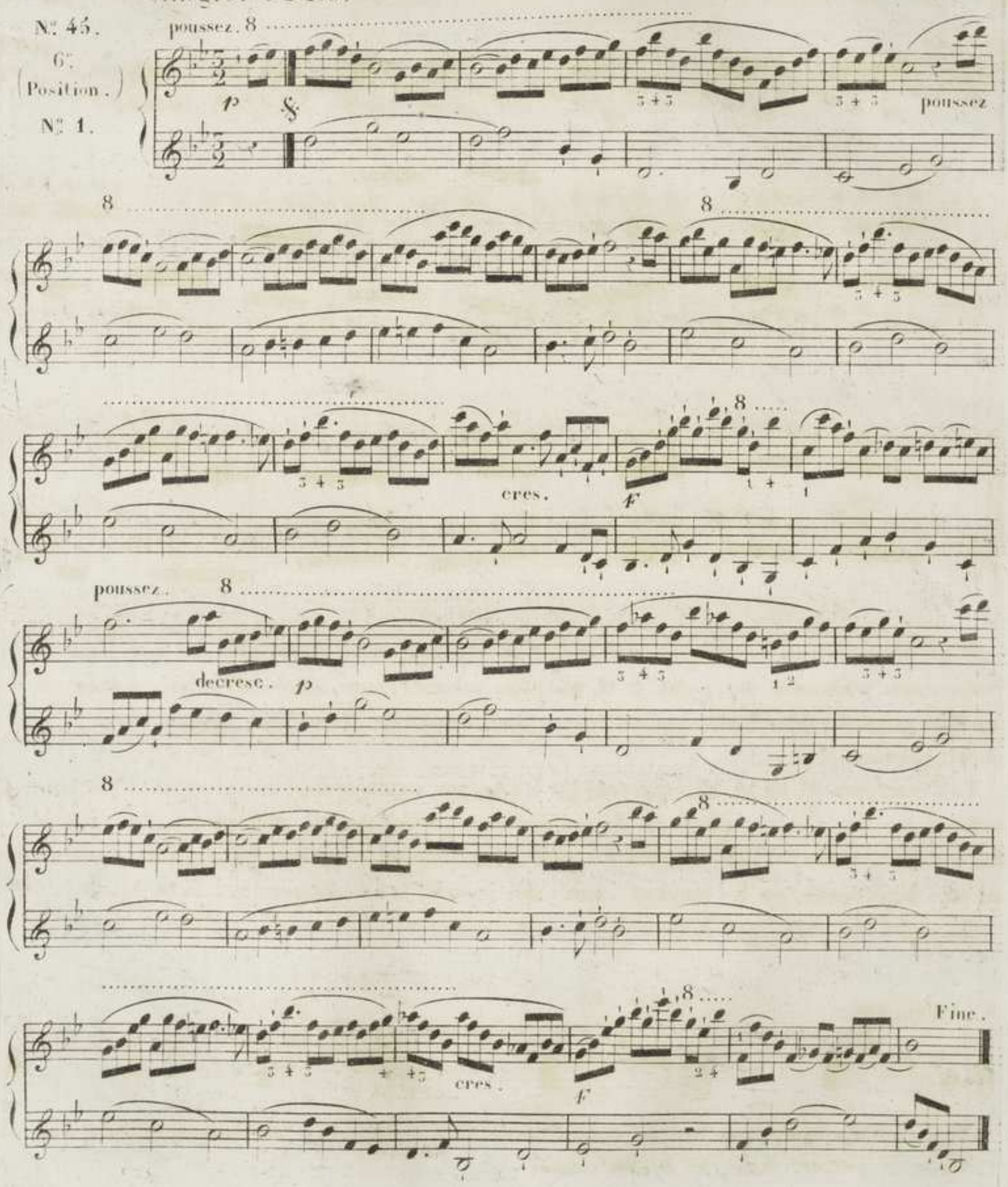
Abbréviations de Da capo, ce qui indique qu'il faut recommencer le morceau de musique depuis le signe 𝄋 jusqu'au mot Fin.

Allegro. ♩ = 108.

N.° 45.

6.e Position.

N.° 1.



poussez. 8 ..... tirez.

p

8 .....

8 .....

cres.

f

decres. p

8 .....

cres. f decres. p

8 ..... tirez

cres. f

8 ..... tirez poussez

decrese. p

D.C. al segno.

Allegro. ♩ = 120.

N° 46.

N°. 2.

3° position

3°. pos

8

4°. pos

8

4°. pos

8

4°. pos

3°. pos

2°. pos

1re pos

3°. pos

tirez.

1re pos

1re pos

5e. pos

8

7e. pos

5e. pos

1re pos

4e. pos

8

4e. pos

3e. pos

2e. pos

1re pos

3e. pos - 6e pos -

5e. pos 6e. pos 5e. pos 3e. pos 1e

p

5e. pos 5e. pos

5e. pos 1re pos 3e. pos 5e. pos

cres.

cres.

f

4

tirez.

Allegro. ♩ = 152.

N.º 47.

N.º 3.

f

tirez.

5.e pos - - - 5.e pos

8

1.re pos - - - - - - - 4.e pos - 7.e pos - -

2.e pos - - - - 5.e pos - -

- - - - - 2.e pos - - - - 1.re pos - - - 2.e pos - - - - 5.e pos - - 7.e pos

8

5.e pos - - - - - - - - - 1.re pos

5.e pos - - - - - - - 2.e pos 1.re pos

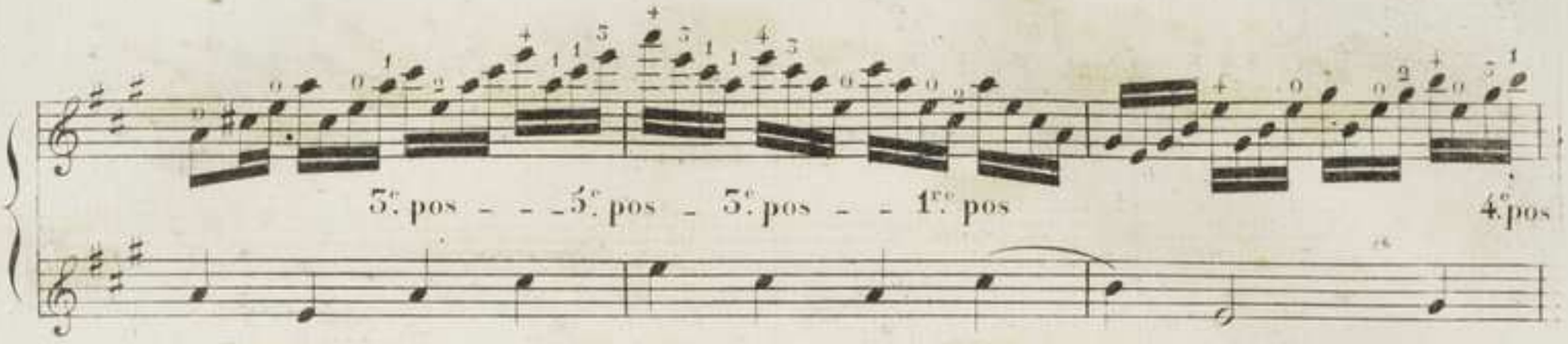
5e. pos : 5e. pos - - - - - 6e. pos :

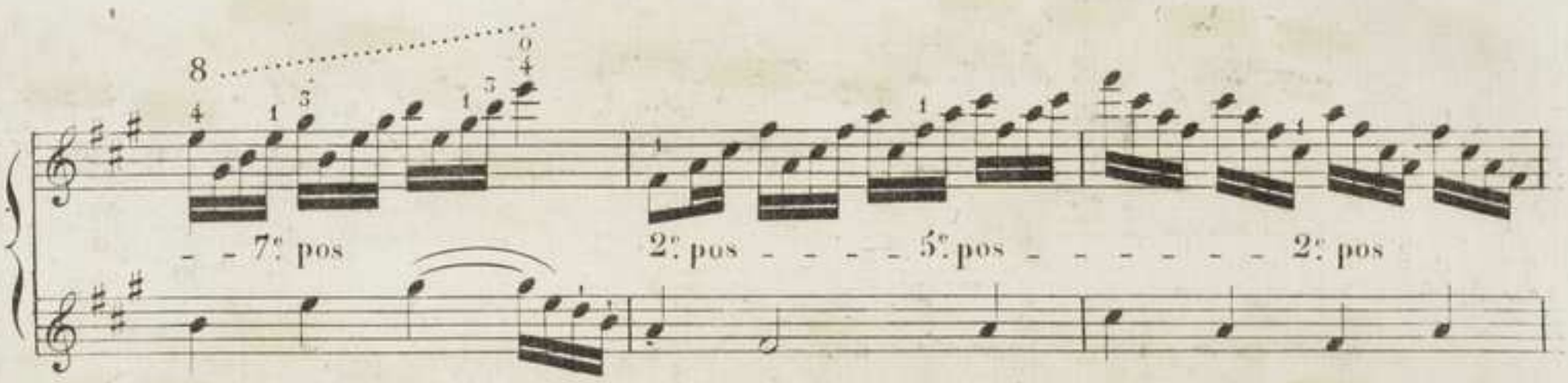
3e. pos - - - - - - - - 6e. pos 2e. pos - -

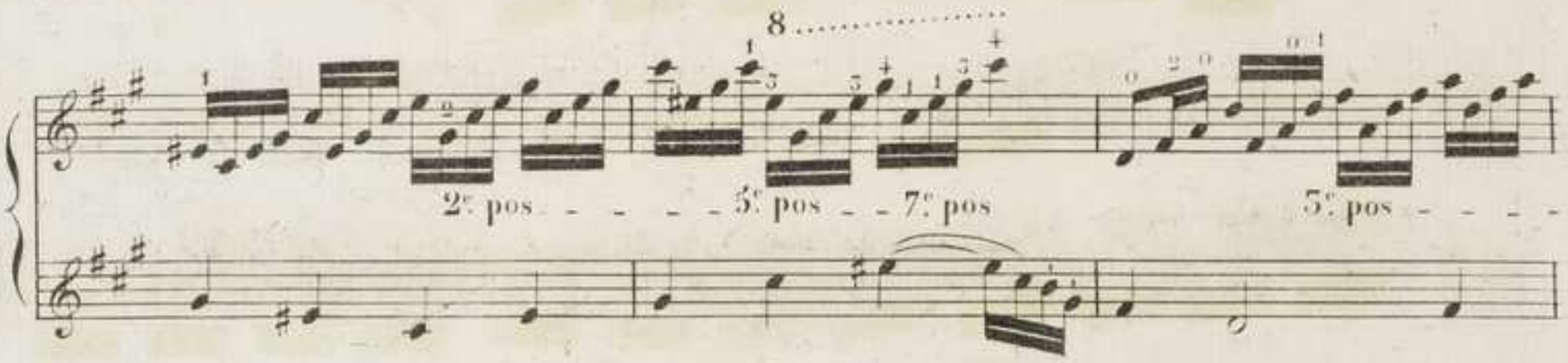
- - 5e. pos - 1re. pos : 4e. pos - -

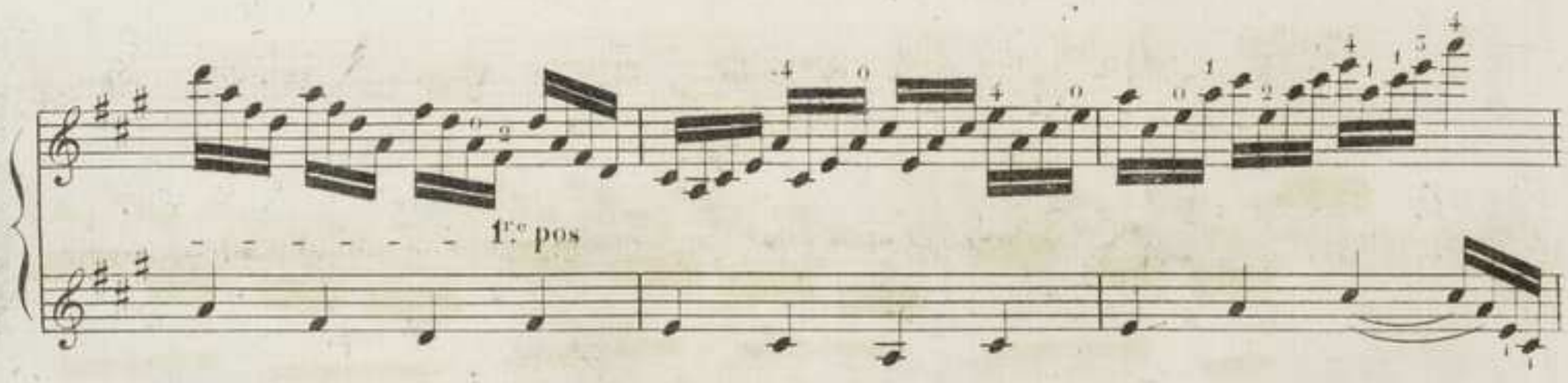
- - 5e. - 2e. - 1re. pos. - - 5e. pos - - 1re. pos - - - - - - - - -

- 5e. pos : 1re. pos :


5e. pos - - - 3e. pos - 5e. pos - - 1re. pos
4e. pos


8
- - 7e. pos
2e. pos - - - - 5e. pos - - - - - - - 2e. pos


8
2e. pos - - - - 5e. pos - - 7e. pos
5e. pos - - - -


- - - - - - - 1re. pos

3e. pos - - - - - - - 2e. pos - 1re. pos

5e. pos - - - - - 1re. pos

5e. pos - 4e. pos - 3e. pos - -

2e. pos - - - - - 1re. pos - - - - - - - - - - - - 3e - - - - - - - - -

2e. pos - - - - - 1re. pos -

2e. pos - 4e. pos - 7e. pos - 1re. pos

Allegro. ♩ = 126.

N°. 48.

N°. 4.

1re. pos.

4e. pos: 1re. pos:

decres.

cres.

4e. pos:

5e. pos:

1re. pos:

5e. 1re. pos:

8

6.e pos :

1.re pos : 4.e pos : 3.e pos : 1.re pos : 3.e pos : 6.e pos : 3.e pos : 1.re

0 3 1

decres

0 3

1.re pos :

cres

4 4.e pos : 3.e pos :

Allegro. ♩= 80

N°. 49.
N°. 5.

f

5e. pos : 1re. pos : 5e. pos

1re. pos :

5e. pos - 5e. -

5e. pos - 1re. pos :

5e. pos - 1re.

5e. 1re. 5e. pos 1re. pos

8

4e. pos : 5e. 6e. 7e. 8e. 5e. pos 1re. pos . 5e. pos.

1re. pos: 3e. pos 1re. pos : 3e. pos : 1re. pos : 5e. pos 4e. pos: 6e.

5e. pos: 3e. pos: - 1re. pos: - -

½ pos 5e. pos - - 2e. pos - 1re. pos - -

½ pos - - 1re. pos:

½ pos: 1re 5e. pos: 5e. pos: 7e 4e. pos: 1re. pos:

3e. pos: 5e. pos: 7e 4e. 1re. pos: 3e. pos. 5e. pos.

3e. pos: 1re. pos: 3e. pos: 1re. pos:

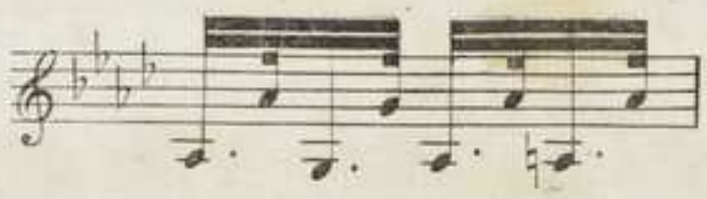
3e. pos: 1re. pos: 3e. 6. pos: 5e. pos - 3e. pos - - - 1re. pos:

4e. pos: 5e. 6e. 7e. 8e. 5e. pos: 1re. pos:

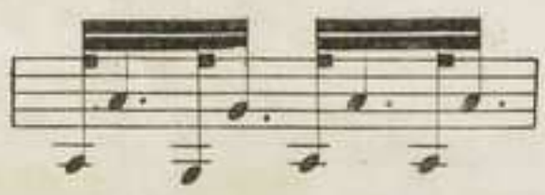
Aux exercices N°. 48 et 49, on à du faire attention aux passages d'une octave à un autre, il faut les faire avec justesse, et dans l'intonation, car à chaque position la main change d'attitude, à mesure qu'elle s'approche du chevalet, et le 4me doigt se rapproche aussi du premier, ainsi donc quand on à plusieurs octaves à faire de suite il ne faut pas lever ces deux doigts mais les faire avancer en même temps sans quitter les cordes.

Lorsque deux notes doivent être faites d'un seul coup d'archet, il faut les faire avec une division égale de seiziémes, afin qu'elles ne raisonnent pas comme les Exemples suivants.

1er. Ex :

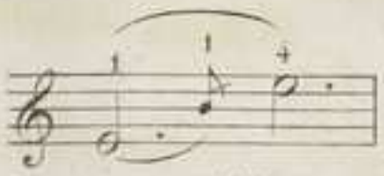


2me. Ex :



Dans l'exercice N°. 50, les changemens de positions sont multipliés, et rapides, il y à des endroits, qu'il faut passer, des plus basses, aux plus hautes, il faut donc mesurer à l'avance, l'espace que la main doit parcourir, pour que les doigts se posent juste sur les notes.

Si deux notes éloignées l'une de l'autre, sont liées, et doivent être faites d'un seul coup d'archet, comme dans les 9me 10me 11me mesures, on glisse la main sur les cordes, avec vitesse, et légéreté, afin qu'on ne puisse pas entendre le mouvement, n'y croire qu'il éxiste un intervalle, depuis la petite note, jusqu'à la plus haute, on avance le premier doigt posé sur le 1er MI, jusqu'à la petite qui est le SI, alors le 4me doigt se pose sur le second MI, comme dans la 9me mesure. Voyez l'exemple.

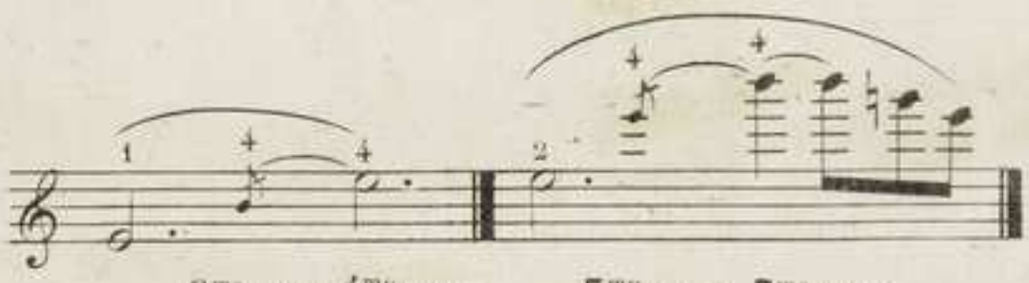


5me. Position.

Autre exemple à la 7.me position.

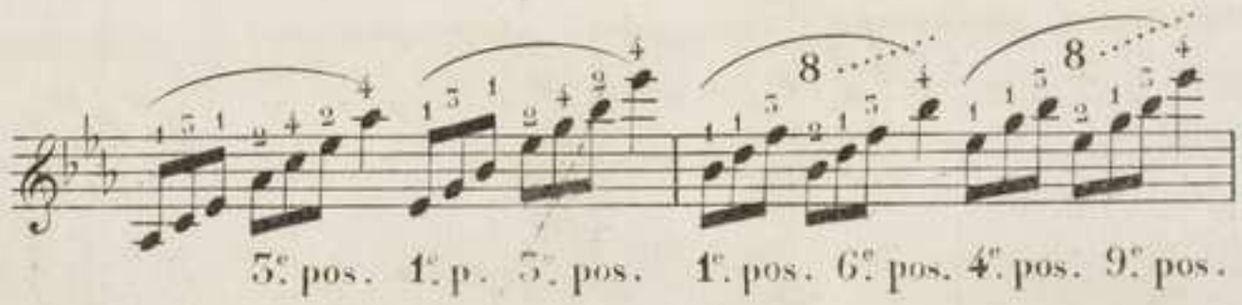
7.me position.

Autres exemples à la 2.me 5.me 3.me et 7.me positions.



2.me pos: 5.me pos: 3.me pos: 7.me pos:

Autres exemples sur les 5.me 1.re 5.me positions, et 1.re 6.me 4.me 9.me positions.



5.e pos. 1.e p. 5.e pos. 1.e pos. 6.e pos. 4.e pos. 9.e pos.

La même règle s'applique, aux mesures qui suivent; en observant qu'aux seize avant dernières mesures, commence le Staccato; il se joue fort, en détachant chaque note par des coups d'archet séparés.

Allegro. ♩ = 160.

N°. 50.

N°. 6.

f 4e. 7e pos: 3e. 6e. pos: 2e. 4e. 7e pos:

5e. 6e pos: 1re. 4e. 1re. 4e. 1re. 4e. 8e. 4e. 7e. 11e.

1re. 5e. 8e. p 1re. 5e.

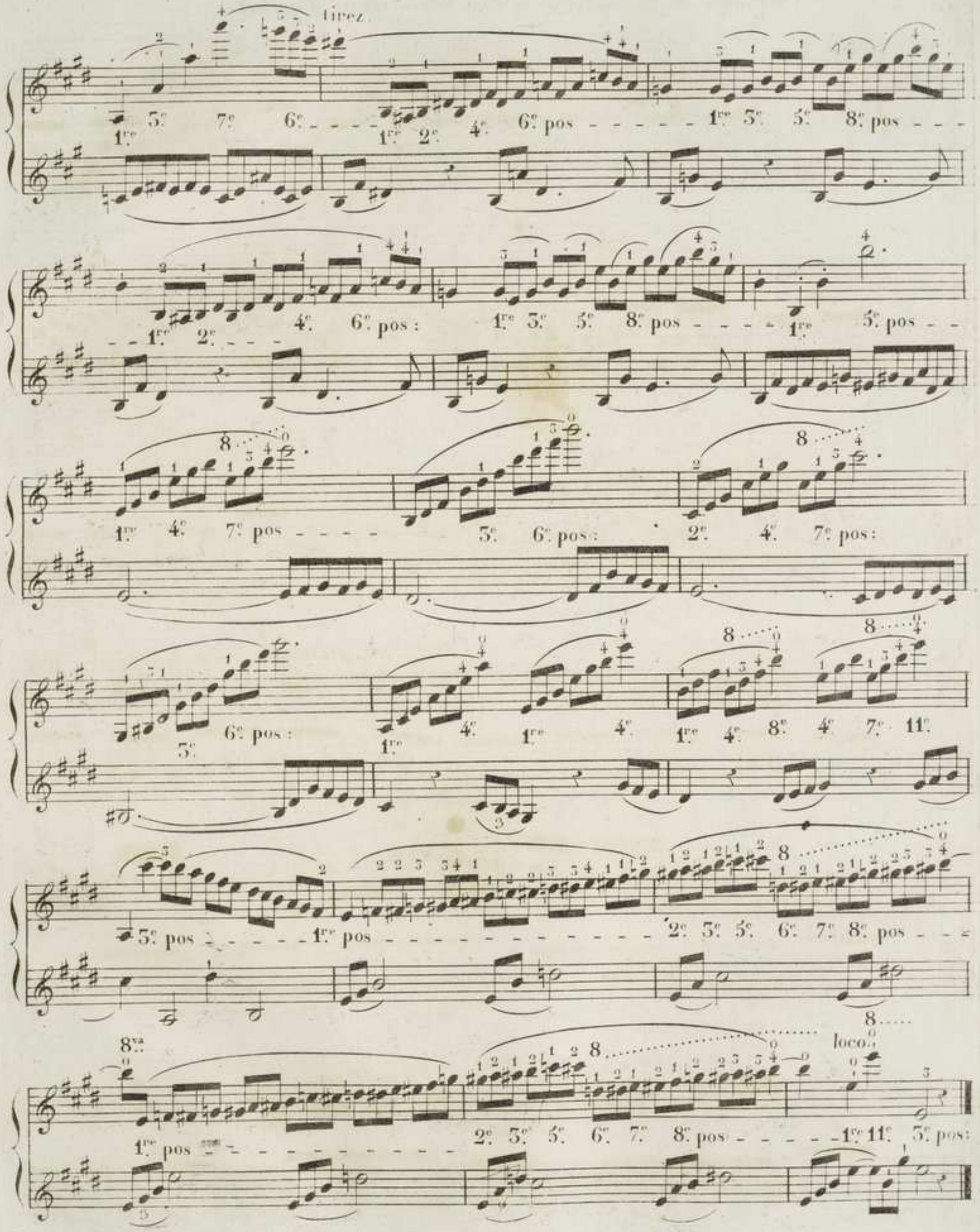
decres. p

1re. 5e. cres. 3e. f 7e. 4e. cres. f

f 3e. 7e. 3e. 7e. 1re. 5e.

decres. p 1re. 3e. 6e. 8e. 1re. 3e. 6e. 8e.

decres. p


Tirez.
1re 3e 7e 6e pos
1re 2e 4e 6e pos
1re 3e 5e 8e pos
1re 2e 4e 6e pos :
1re 3e 5e 8e pos
1re 5e pos
1re 4e 7e pos
3e 6e pos :
2e 4e 7e pos :
5e 6e pos :
1re 4e 1re 4e 1re 4e 8e 4e 7e 11e
5e pos
1re pos
2e 3e 5e 6e 7e 8e pos
1re 11e 5e pos :
8va
loco.

CHAPITRE XI.

Exemple de la conduite et des divers coups d'archet.

Adagio.
♩ = 100.
N°. 51.
N°. 7.

pp F pp F pp

p

sopra la 4.ta

F

cres. mF dimin. pp cres.

dimin.

F Fz Fz

F

dimin - - - - - - - p

8 .....

..... loco.

f

diminuendo - - - - - - -

p fz p

fz p

morendo - - - - - - - -

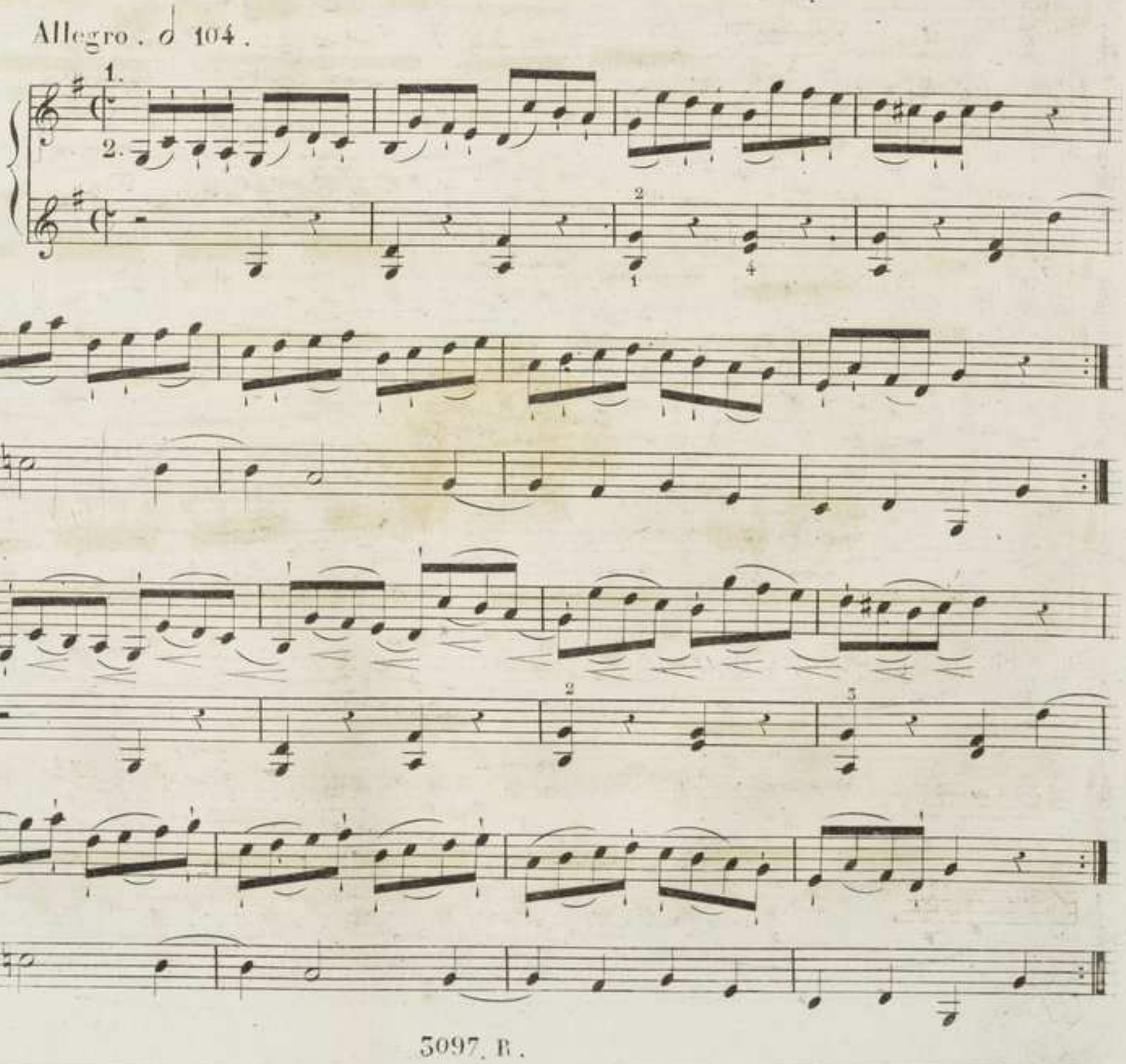
Les quatre premières notes de la 1.re mesure du N.o 52, se font par des coups d'archet différents, la 1.re fois on les fait de la pointe de l'archet par des coups détachés, comme ils sont indiqués au dessus par des piqués.

La seconde fois, les deux premières notes sont coulées, en tirant l'archet jusqu'à la pointe, les deux suivantes sont piquées et faites de deux coups d'archet. après lesquelles revient le coup d'archet long pour les notes coulées, comme il est indiqué en dessous, alors les deux coups d'archet courts qui suivent, se font du milieu de l'archet; de manière qu'ils se font, la 1.re fois de la pointe, et la seconde fois, du milieu.

A la partie supérieure où 1.er Violon chaque note à la même valeur.

La même règle s'applique aux autres mesures, en se conformant aux signes usités pour les coups d'archet, que j'ai indiqués avec soin; à la 45.me mesure commence le Staccato, il est d'un heureux effet dans le Solo, on le fait en poussant avec la pointe de l'archet, par des coups forts, et détachés, sa beauté remarquable, consiste à jouer chaque note régulierement, avec justesse, et netteté.

N.o 52.



8 10. 9. 1

11. 15.

12. 14.

15. 17.

16. poussez.

18. 20.

19. 21. poussez.

22. 24.

23. 25. 6 poussez.

26. 28.

27. 29.

Allegro. ♩ 144.

N.° 53.

1.re fois.

2.me fois.

Coups d'archet à la Viotti.

5. 4.

Coups d'archet Martelés. poussez.

5. tirez 6.

7. 8.

9. 10

tirez. poussez.

11. 12.

tirez. poussez.

tirez.

15. 14.

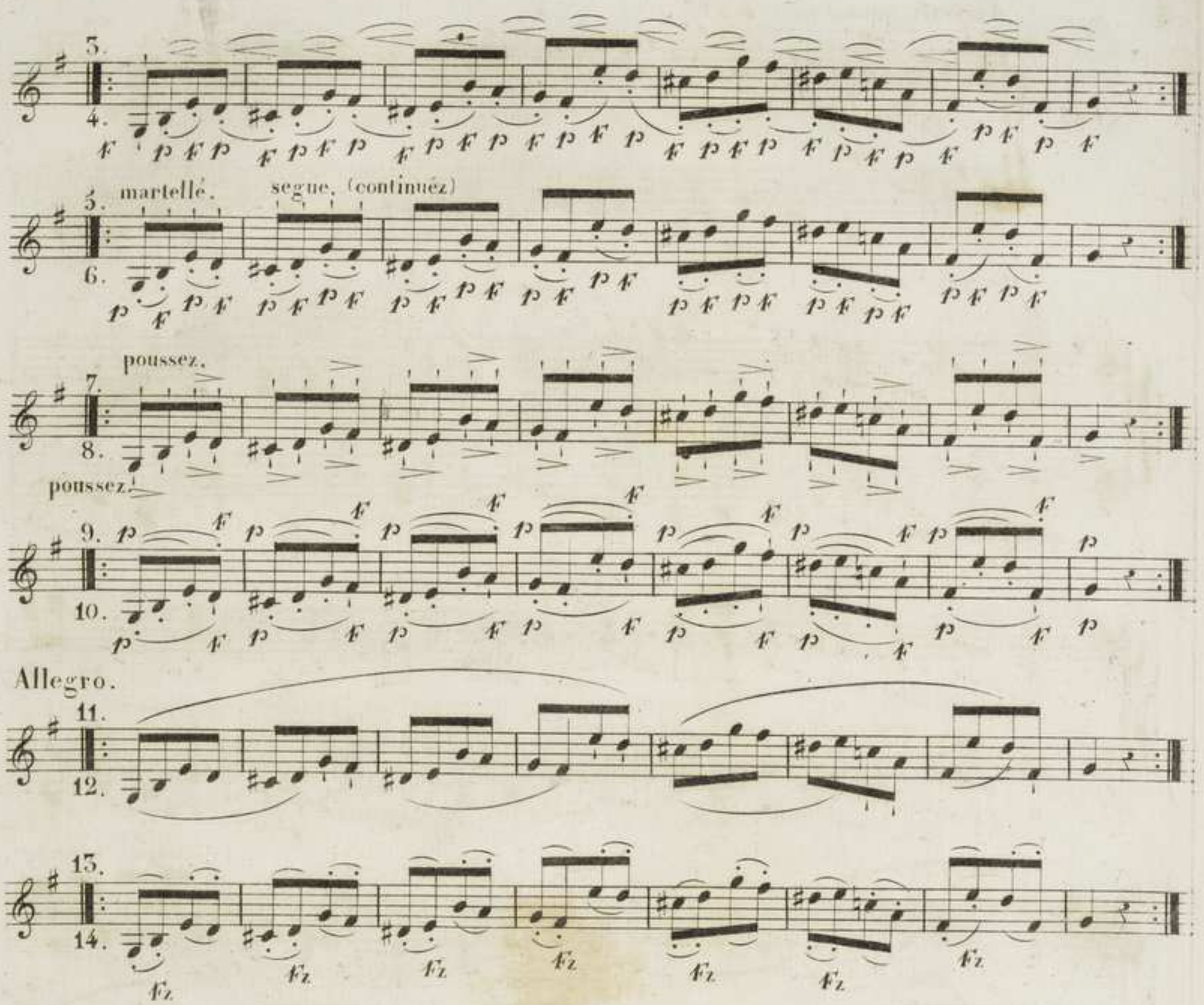
p Fz p Fz p Fz p Fz p Fz p Fz p Fz p Fz p Fz p Fz p Fz p Fz p Fz p Fz p Fz p Fz p Fz p Fz

Allegretto. ♩ 92.

N.° 54.

1.

2.



Coups d'archet à la Kreutzer.

CHAPITRE 12.

DE LA DOUBLE CORDE DES ACCORDS BRISÉS, ET DES ARPÈGES.

Le Violon à sur les instrumens à vent un très grand avantage, c'est de pouvoir jouer, deux, trois, et quatre notes à la fois, qui ne forment qu'un même son.

Le mot Maestoso qui est en tête de l'exercice N.° 55. indique qu'il faut jouer majestueusement.

Andante maestoso. ♩ = 65.

N°. 8.

p

tirez.

cres.

fz

dimin.

p

p

tirez.

poussez.

cres.

fz

poussez.

dimin.

p

tirez. poussez.

tirez. poussez.

fz

dimin

tirez. poussez. tirez. poussez.

fz

poussez.

Fz *Fz* *p* *pp*

poussez.

poussez.

tirez. poussez.

tirez. poussez.

tirez. poussez. poussez.

Fz dimin. *Fz* *Fz* *p* *pp*

tirez. poussez. poussez.

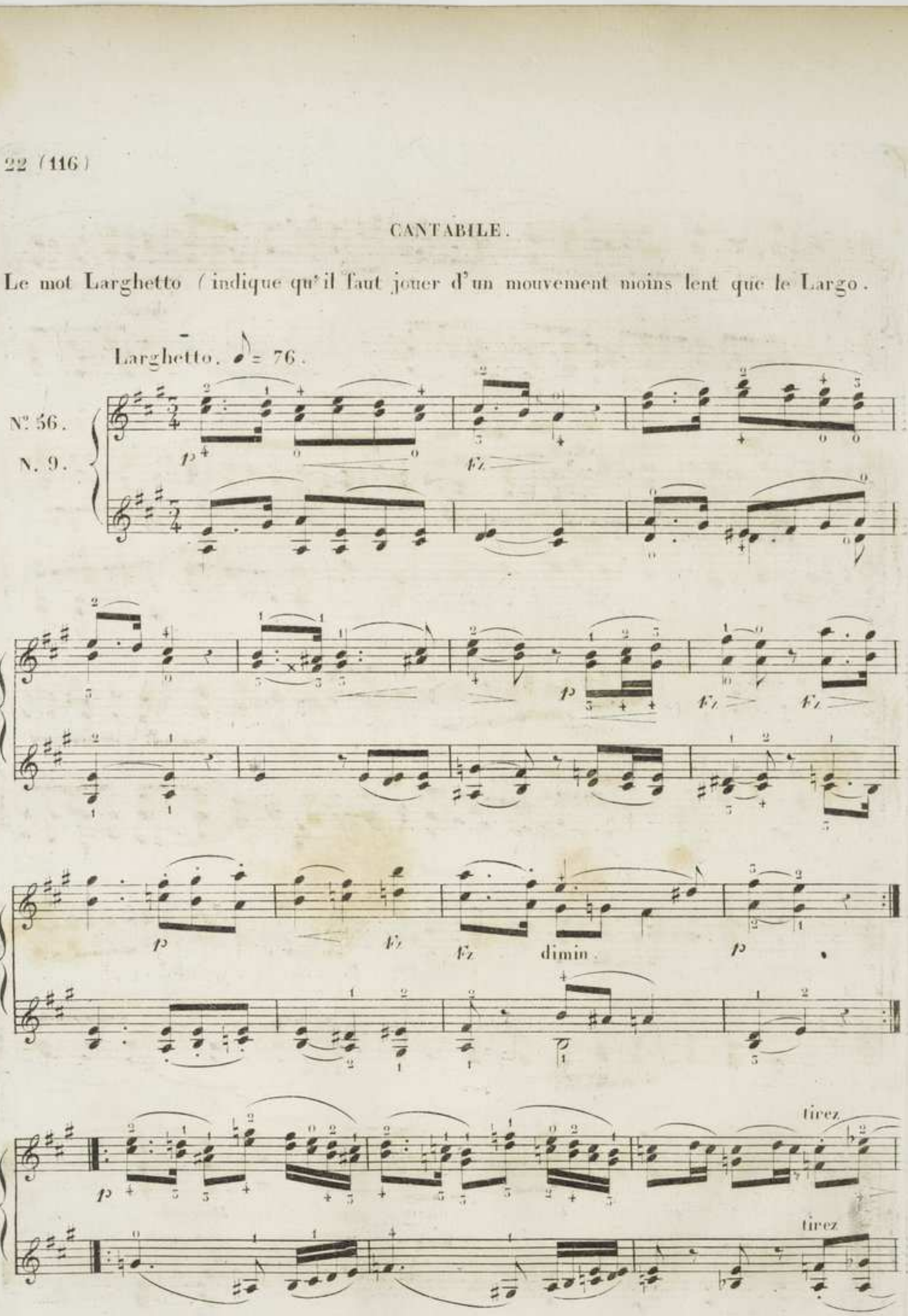
F

Fz *p* *pp*

p *p* *pp* morendo.

CANTABILE.

Le mot Larghetto (indique qu'il faut jouer d'un mouvement moins lent que le Largo.



cres.

dimin.

tirez.

fz

pp

fz

p

fz

fz

dimin.

p

Le RONDO que je donne pour le 57.me exercice est ordinairement d'un mouvement gai et agréable le thême revient plusieurs fois j'ai eu soin d'indiquer avec précision les coups d'archet. Les nuances du Forte et du Piano j'engage à les suivre avec éxactitude et justesse.

Allegretto. ♩ = 88.

N°. 57.

N°. 10.

p grazioso.

cres.

f

dimin.

p

cres - - - - *f*

cres

dimin.

f

f

tirez.

p

dimin.

p

poussez.

tirez.

poussez.

poussez.

poussez.

cres.

p

cres.

f

dimin

p

p

cres

f

dimin

p

cres

f

f

dimin

p

cres

f

dimin

p

mf

f

p

p

F

tirez.

F

tirez. tirez. tirez. poussez.

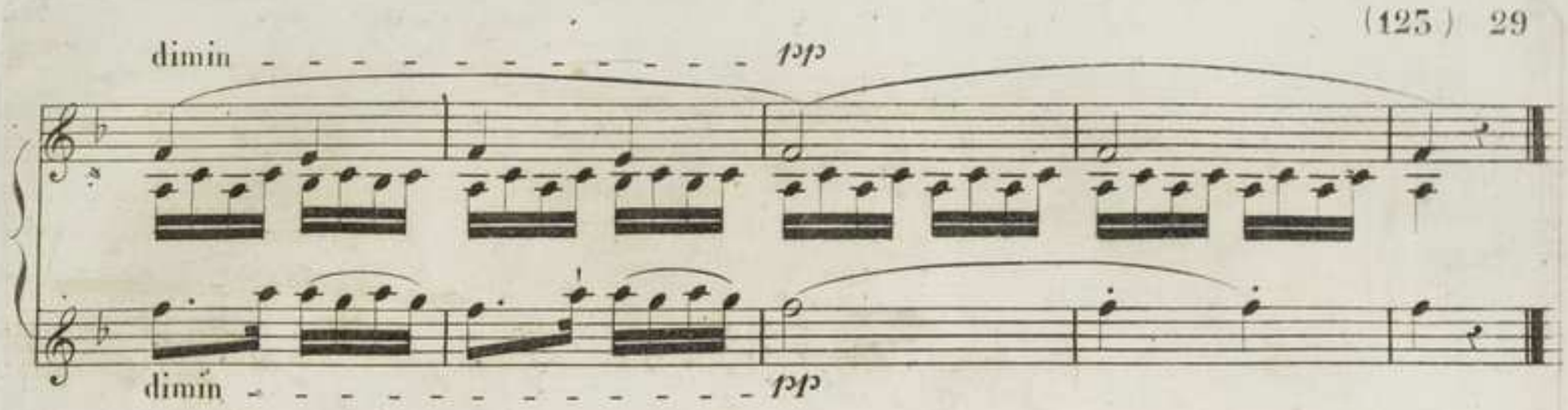
p F

cres.

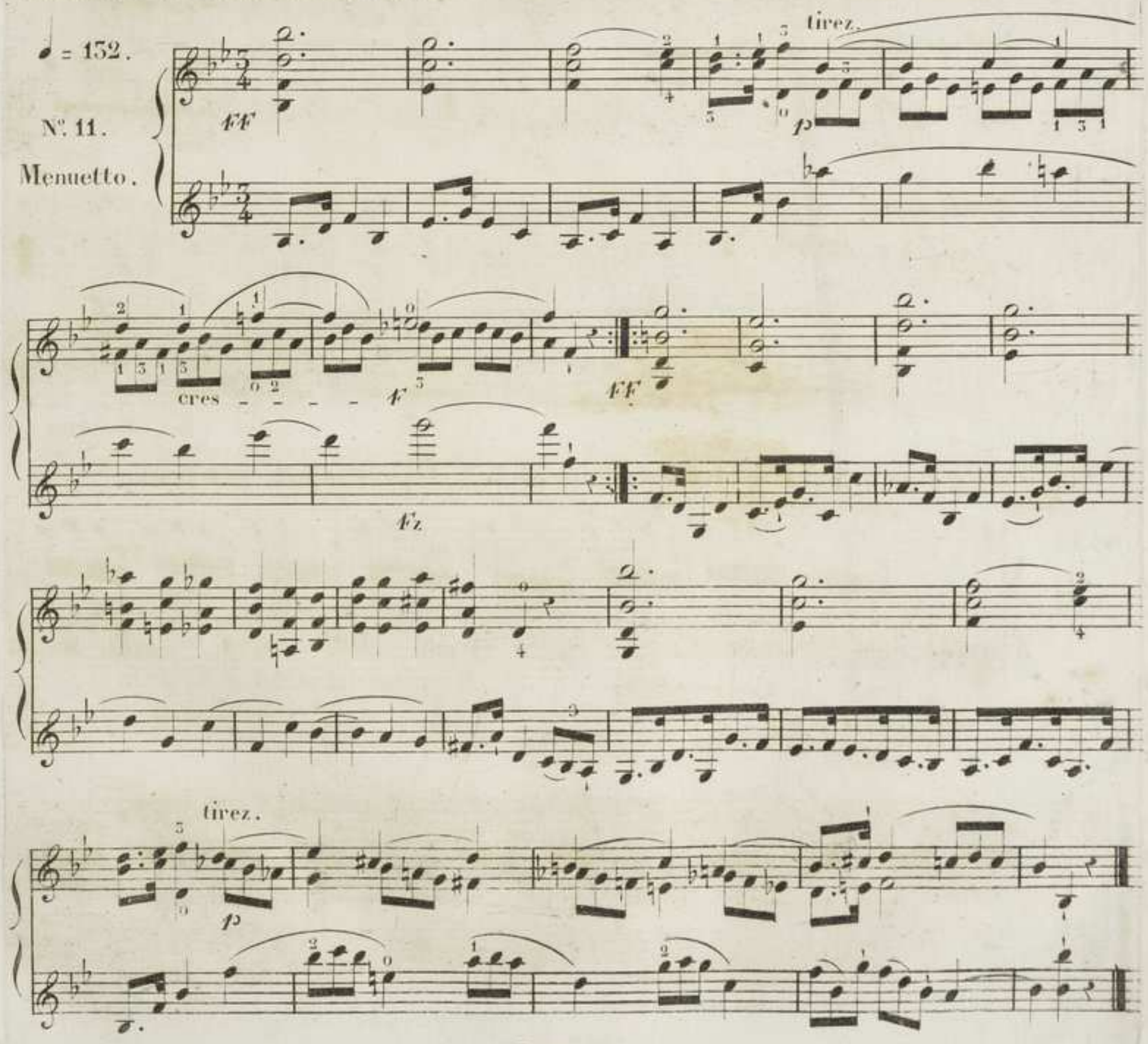
tirez.

FF

F p



Le Menuet est une danse gracieuse, solennelle, et grave; il est toujours suivi de son Trio, qui fait la seconde partie, à la fin du quel, on trouve Menuetto Da capo qui indique de recommancer le Menuet seulement.



TRIO.

cres.

dimin.

dimin.

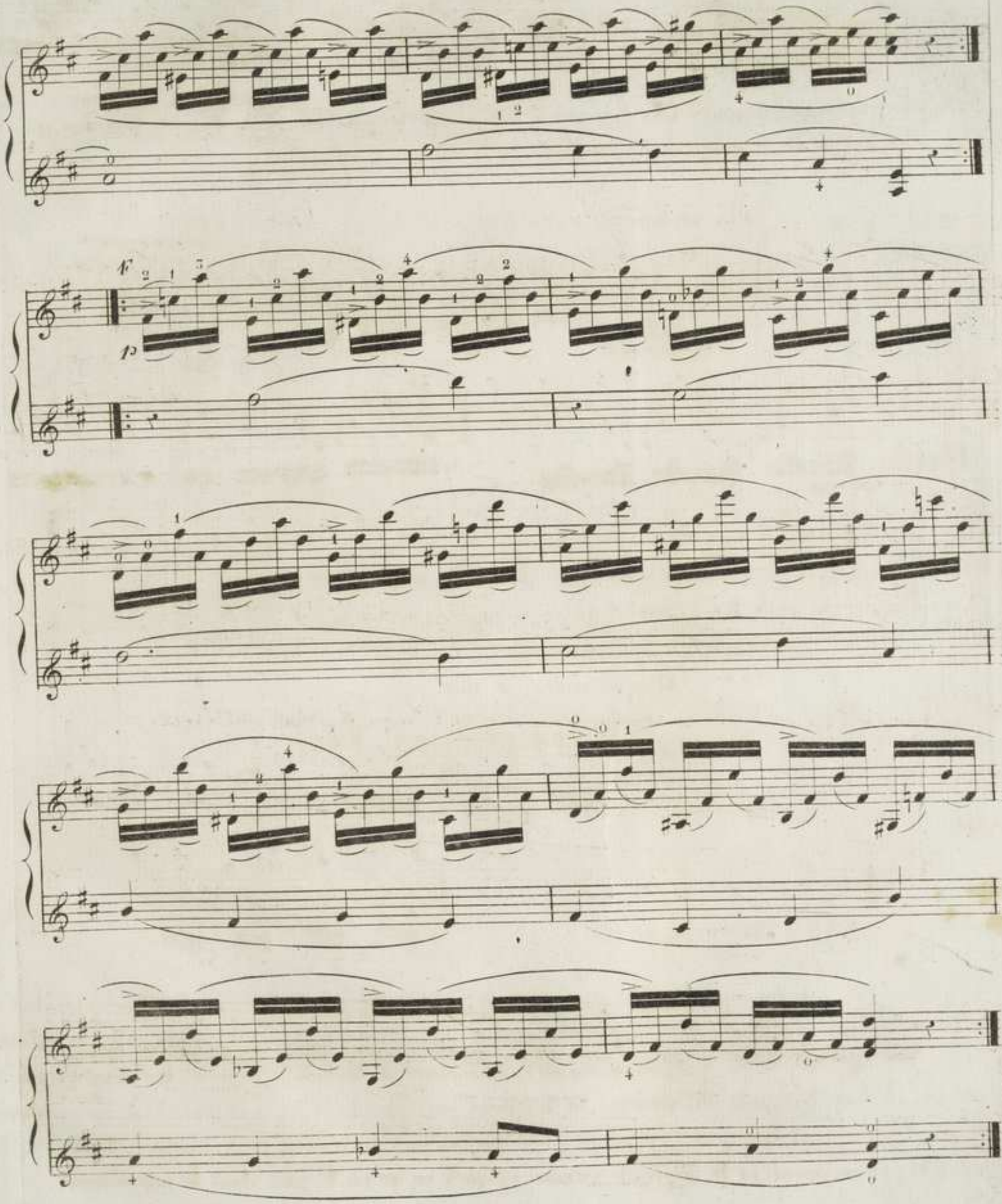
D.C. Minuetto.

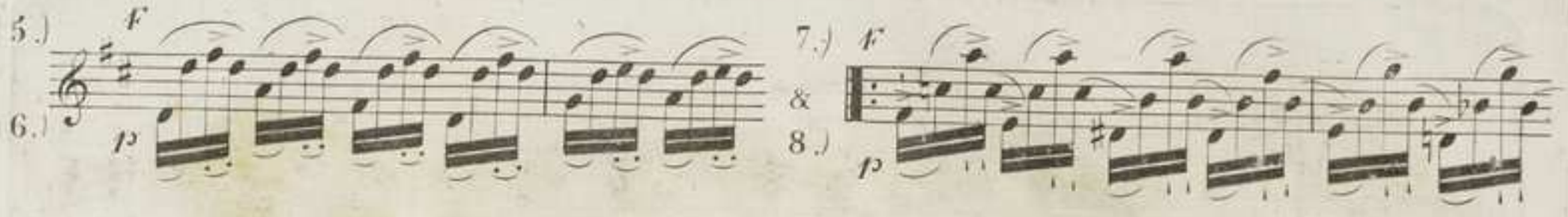
Exercice en arpèges sur trois cordes avec huit coups d'archet différents.

N° 59.

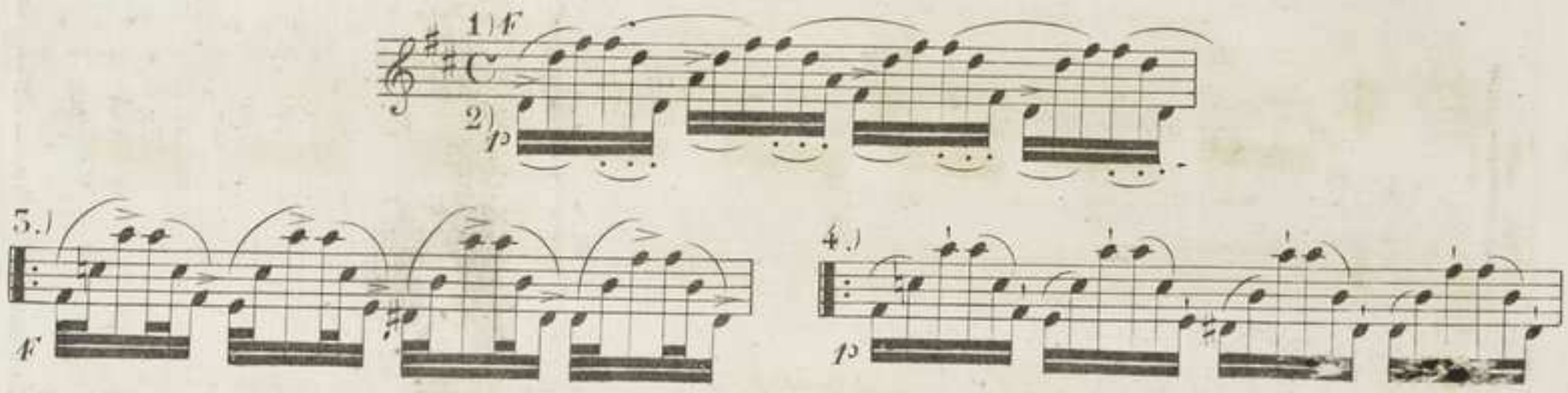
N° 12.

Allegro. ♩ = 180.



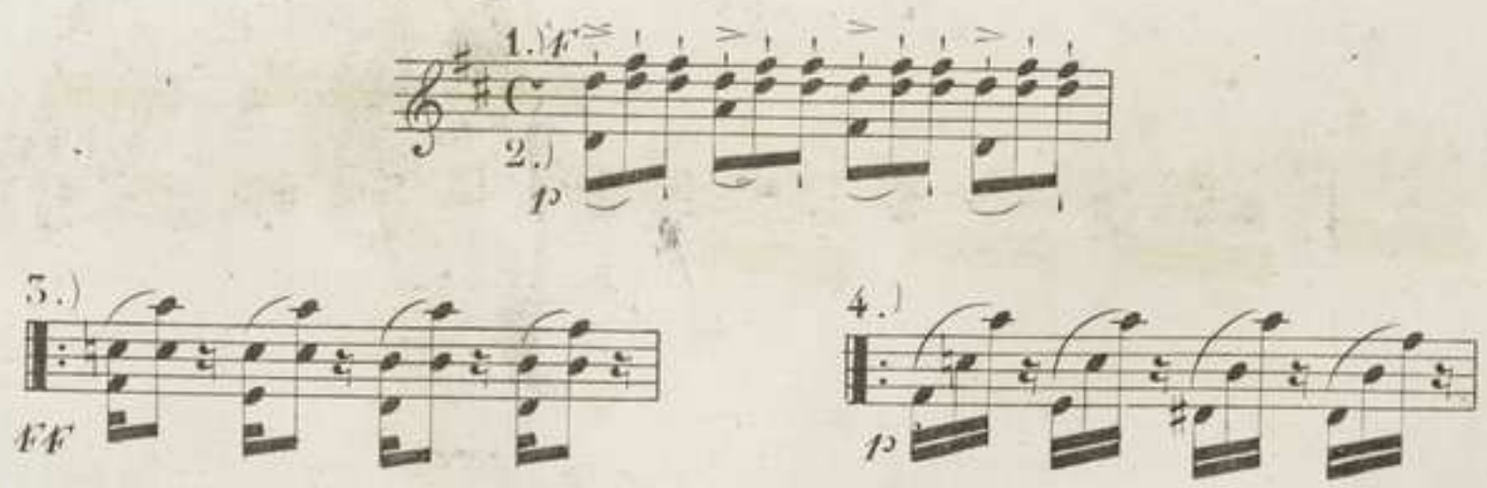


L'élève répétera plusieurs fois l'exercice des triolets de seizième la 1.re fois avec les quatre coups d'archet et huit coups à la 2.me fois.



Il jouera plus rapidement le 2.me exemple numeroté (3.) avec les triolets de huitième et huit coups d'archet qui se font en tirant et poussant successivement.

La même règle pour les exemples qui suivent.



L'exercice N.o 60 qui suit contient les arpèges sur quatre cordes, avec dix coups d'archet différents; les quatre notes dont ils sont composés, ne se trouvent pas toujours dans la même position, comme on pourra le remarquer, au commencement de la 2.me mesure; les deux premières notes, se font à la seconde position, et les deux suivantes à la 3.me position; l'intonation devenant plus difficile, il faut jouer cet exercice, d'abord très lentement, pour habituer l'oreille, et les doigts; on augmentera le dégré de vitesse jusqu'à ce qu'on le joue dans le mouvement.

Exercice en arpèges sur quatre cordes avec dix coups d'archet différents. (127)

N°. 60.

N°. 15.

f

p

Andante. ♩ = 65.

p

poussez.

f

f

f

CHAPITRE 13.

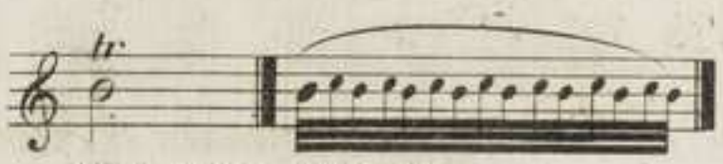
DES ORNEMENS ET DES DIVERS NOTES D'AGRÉMENT.

On les employe pour rendre la mélodie plus vive et pour augmenter l'expression.

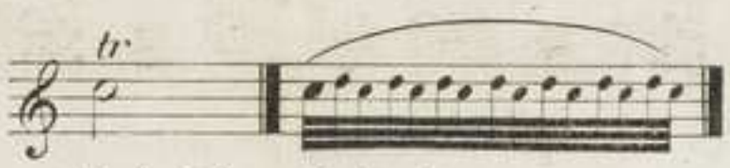
Autrefois on écrivait les mélodies simples; le compositeur laissait au chanteur où l'artiste virtuose, le soin de les orner lui même, il se forma donc peu à peu, une foule d'ornements permanents, pour lesquels on inventa des noms qu'un artiste apprenait d'un autre, les successeurs voulurent surpasser leurs devanciers, ils en firent donc de nouveaux, ce qui enfanta des écarts de mauvais gout, et obligerent les compositeurs, à les écrire dans leurs compositions.

De tous les ornements des tems passés, il n'y à que ceux dont je donne les exemples ci-après qui nous sont restés, on les indique par des signes accidentels, où par des petites notes, Trille, *tr*. Battement, + la note redoublée où mordant ≈ où ∾.

La 1re. note du Trille est toujours longue où courte, il n'est qu'une succession égale, et souvent répétée, de deux notes qui se trouvent l'une à coté de l'autre, c'est-a-dire de la note au-dessus de la quelle se trouve le signe du Trille, et d'une autre note, plus haute, ou plus basse.

Ex : 

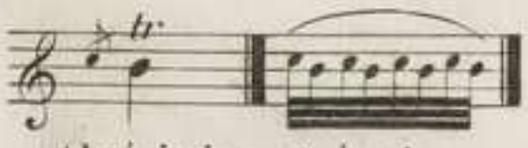
Abréviation. Exécution.

Ex : 

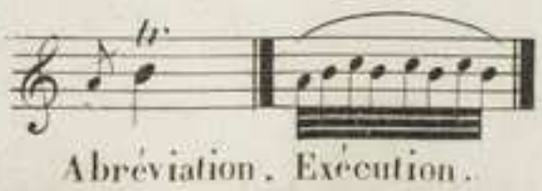
Abréviation. Exécution.

La durée du Trille, se règle sur la valeur de la note, et le nombre de ses coups qui se font avec plus où moins de rapidité.

Chaque Trille commence, et finit avec la note principale, c'est-à-dire celle qui porte le signe *tr*, et si l'on commence avec une note plus basse, elle doit être indiquée comme au 2me. Exemple.

Ex : 

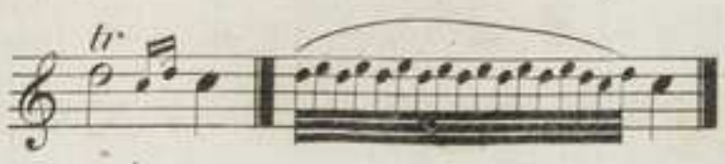
Abréviation. Exécution.

Ex : 

Abréviation. Exécution.

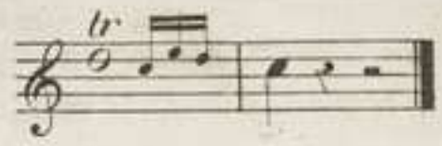
Autres exemples de Trilles qui se terminent par la note finale.

Abréviation. Exécution.



Abréviation. Exécution.

Cadence où Trille finale.



Dans les compositions modernes, où il y à des petites notes d'agréments, Trilles où Cadences, on indique souvent la note finale, excepté à ceux qui par leur brieveté, où de ce qui suit ne le permetent pas; de tous les ornemens, celui du Trille est le plus difficile, il faut s'attacher à la justesse de l'intonation; et faire attention, si la note la plus basse avec la quelle le Trille doit se faire, n'est éloignée que d'un demi-ton, où d'un ton entier de la note principale; pour faire cet intervalle bien également à chaque battement.

J'ai souvent eu lieu de remarquer, que presque généralement, on éxécute le Trille un demi-ton trop haut, quoiqu'ayant une intonation juste, et vers la fin, de tenir le doigt qui fait le Trille, trop éloigné de la note principale; ce qui fait qu'on ne l'entend pas bien, même avec le ton entier, surtout dans les positions les plus hautes.

Pour obtenir un Trille brillant, il faut le commencer lentement, tenir le doigt très haut, afin de le laisser tomber sur la corde avec beaucoup de force, de cette manière on évite que dans les Trilles longs, le doigt ne se paralise sur la corde; ne faites surtout jamais d'efforts extraordinaires, attendez tout d'un exercice constant.

On exercera chaque doigt à faire le Trille, surtout le petit doigt, qui est plus court, et plus faible que les autres, et ne peut jamais avoir la vitesse et la vigueur des second et troisième, il faut donc ne pas le négliger, car on l'employe souvent dans les Trilles doubles.

Le premier doigt, est également nécessaire dans les Trilles doubles, quoiqu'on ne s'en serve jamais, dans les Trilles simples, attendu qu'ils ne peuvent pas être faits sur une corde a vide.

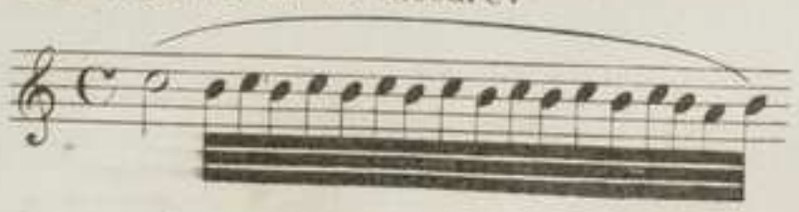
Le Trille dans l'Allegro, et généralement dans les morceaux de musique vifs, Se fait plus vite que dans l'Adagio.

Les Trilles, où Cadences qui terminent une période, comme dans les 11.me et 25.me mesures de l'exercice N.o 61., doivent être faits avec une égale vitesse, depuis le commencement jusqu'à la fin; au lieu que dans l'Adagio, on commence lentement pour finir plus vite.

Comme règle générale, on ne doit jamais finir le Trille lentement, je donne ci-après deux Exemples de Trilles de l'exercice N.o 61.

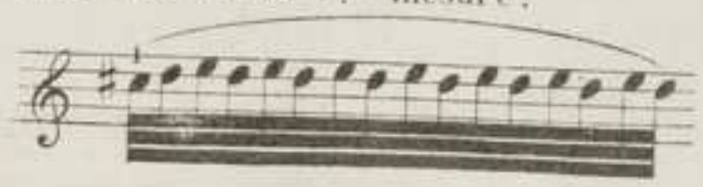
Exécution de la 1.re mesure.

Ex:



Exécution de la 7.me mesure.

Ex:



&

Dans le 62.me Exercice à la Polonaise, l'élève devra s'accoutumer, à ne rester sur la note Trillée, que le tems de sa valeur, car ces Trilles ne doivent jamais déranger le Rhytme musical. voici l'éxécution de la 1.re mesure.

Ex:

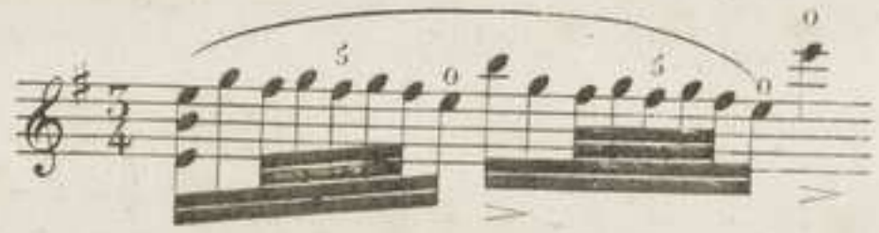
&

Dans la 11.me mesure se trouve des tremblés ~ ~ qui se font d'un seul coup d'archet exemple pour l'éxécution.

Ex:

A la 1.re mesure du Trio qui suit, le Trille se trouve sur des notes liés, voici également la manière de les éxécuter.

Ex:



Le 65.me Exercice contient les Trilles doubles dans les tierces, les sixièmes, et les octaves, le Trille simple des doubles notes, et celui de l'accompagnement, on les éxécutera conformément à la règle générale. en observant de beaucoup étudier ce dernier comme le plus difficile de tous.

On trouve aussi à la partie qui accompagne, le mot Pizzicato, il indique de pincer les cordes comme sur la Harpe, où la Guitare, et le mot Col' arco (avec l'archet) qu'il faut reprendre l'archet.

Si le Pizzicato est court, on ne dérange pas le Violon de dessous le menton, l'on pince les cordes, avec l'index de la main droite.

Mais si le Pizzicato est long, on tient le Violon dans la position d'une Guitare, et l'on pince les cordes avec le pouce, cette manière est préférable, attendu que les cordes pincées avec le pouce, donnent une sonorité, plus pure et plus mélodieuse, que celles qui sont pincées par l'index.

Andante. ♩ = 65.

N°. 61.
N°. 14.

p cres. *fz* dimin.

p *pp*

f

dimin. dimin. *p* cres.

f *f*

dimin.

p

cres.

f

dimin.

p

1.

1.

2. 2.

p *pp*

56(154) Exercice des Trilles courts à deux et trois tremblés qu'il faut faire avec vigueur.

Alla Polacca. ♩ = 100. (à la manière Polonaise.)

N°. 62.)
N°. 15.

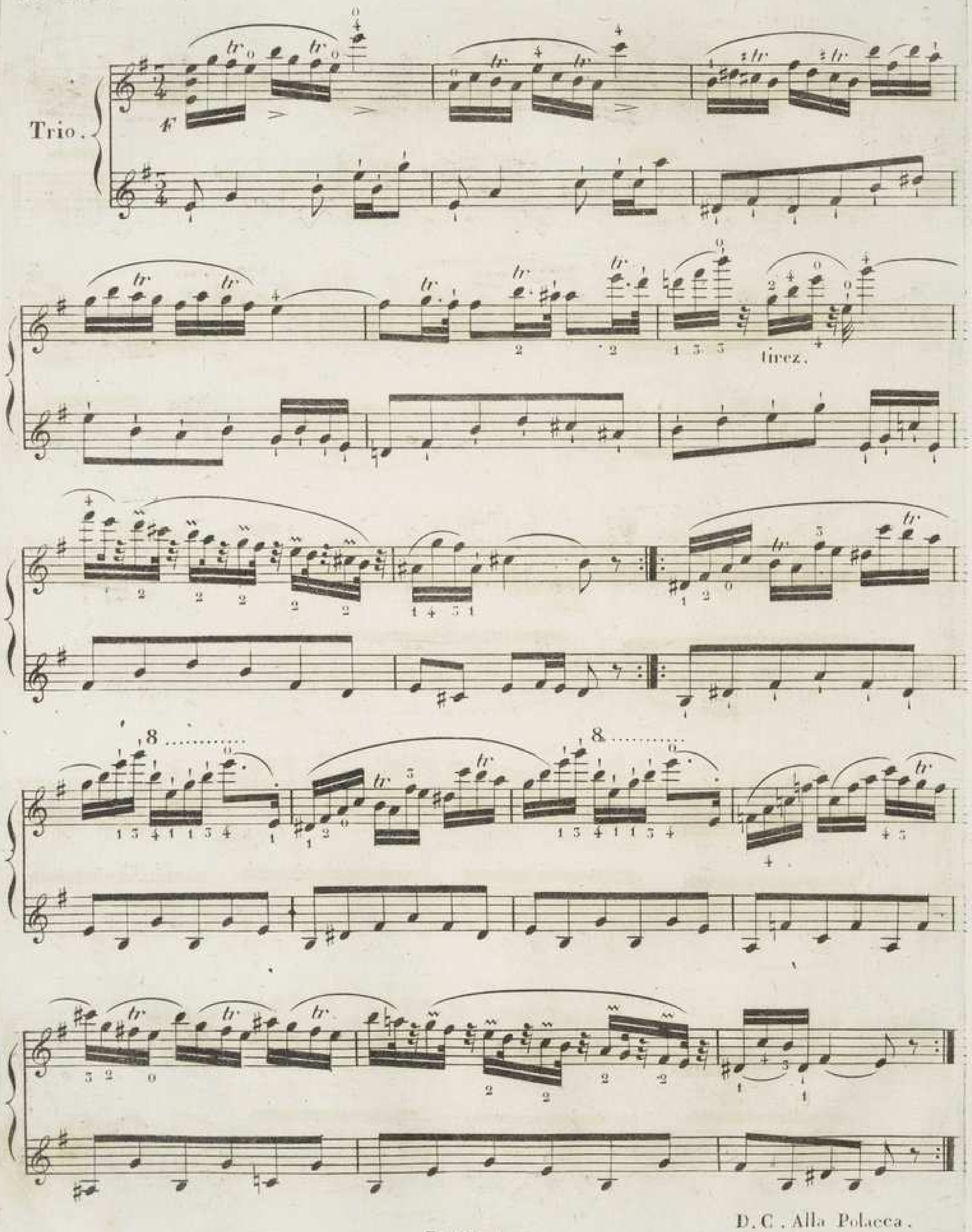
poussez.

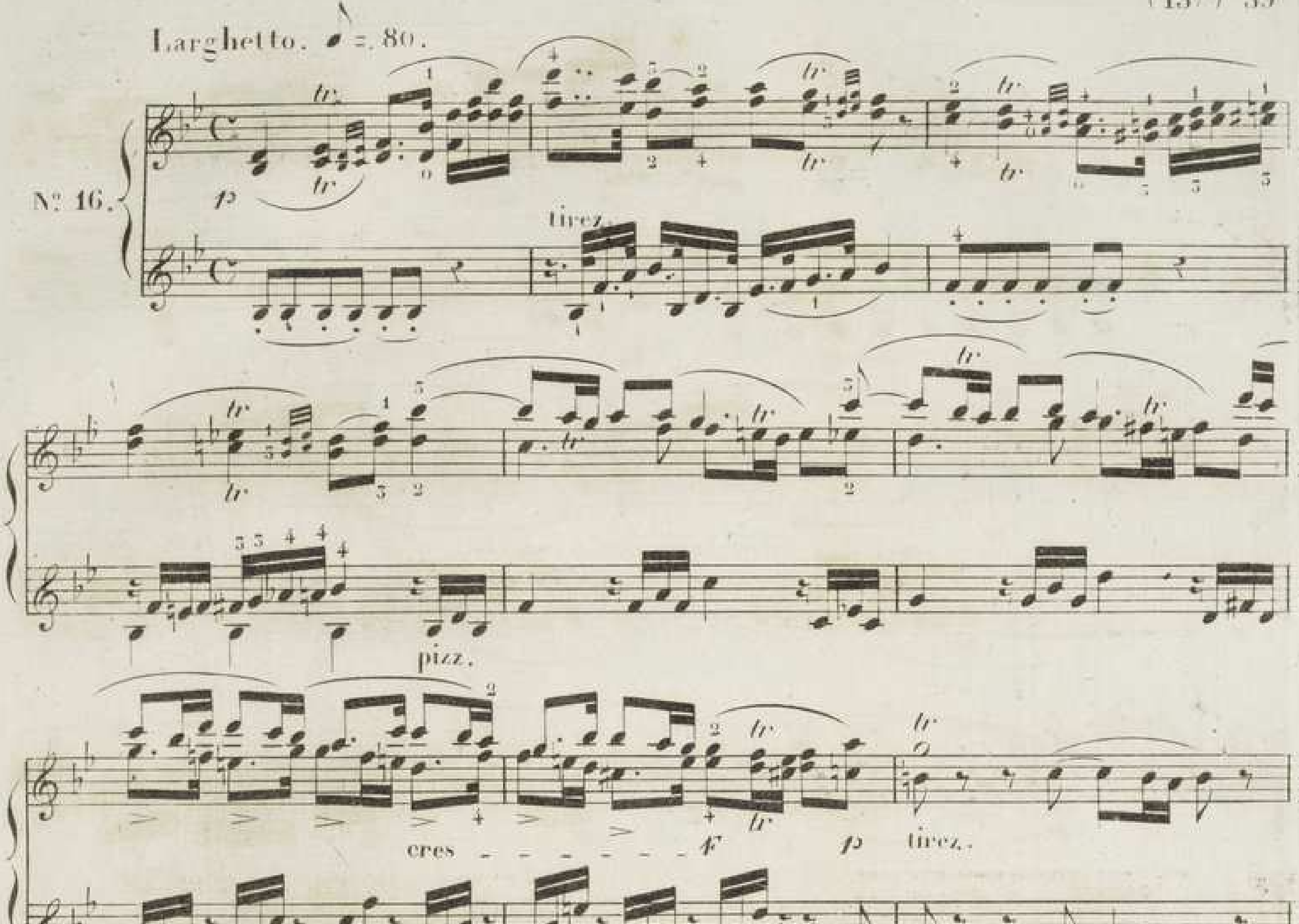
tirez.

dimin.

p

Fine.


Trio.
tr
tirez.
8
D. C. Alla Polacca.


Larghetto. = 80.
N°. 16.
tr
p
tirez.
pizz.
cres
f
p
tirez.
p col' arco.
pp
poussez.
tirez.
poussez.
cres.
f
dimin.
tirez.
cres.
p
f
dimin.
p

p cres. fz dimin. p

cres. f

cres. f

pizzic. col' arco. pizzic. col' arco.

tirez. poussez. tirez. poussez. tirez.

pp

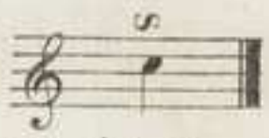
dimin. dimin.

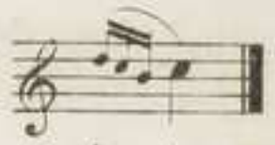
f p f

1a 2a

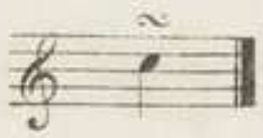
p morendo pp

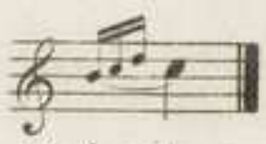
Le Mordant, où note redoublée, s'écrit toujours par des signes 𝆔 où ∾ par abréviations, le premier qui à le bout courbé en haut, 𝆔 indique, qu'on doit faire trois notes très raprochées, dont celle du milieu est la même que celle qui est au dessous de ce signe, et commencer par la note supérieure.

Ex :  Abréviation.

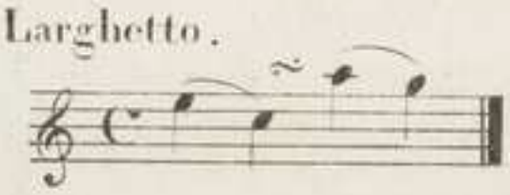
Ex :  Exécution

Quand le signe est dans le sens inverse, ∾ et le bout courbé en bas, il faut commencer par la note inférieure.

Ex :  Abréviation.

Ex :  Exécution.

Autre abréviation avec le signe après la note principale.

Ex : Abréviation. Larghetto. 

Ex : Exécuté.

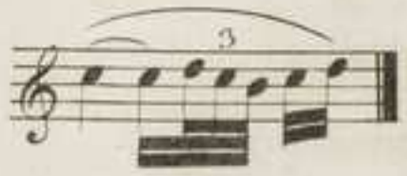
Autre exemple avec le signe sur un point.

Ex : Abréviation.

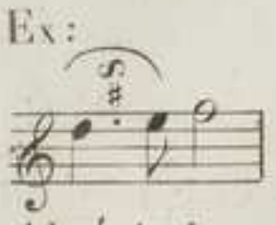
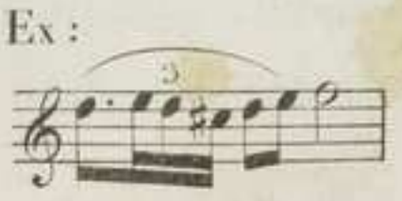
Ex : Exécuté.

Avec deux points.

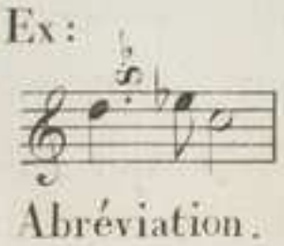
Ex : Abréviation.

Ex : Exécuté. 

Lorsque le Mordant, est accompagné des signes accidentels, Dièze ♯, où Bémol, ♭ il hausse, où baisse, la note supérieure, où inférieure.

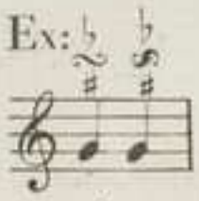
Ex :  Exécuté. Ex : 

Abréviation.

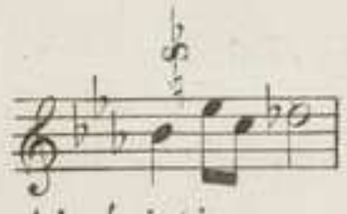
Ex :  Exécuté. Ex :

Abréviation.

Lorsqu'il y a deux signes accidentels, l'un en dessus, et l'autre en dessous ♯♭ ou ♭♯.

Ex:  on éxécute. Ex :

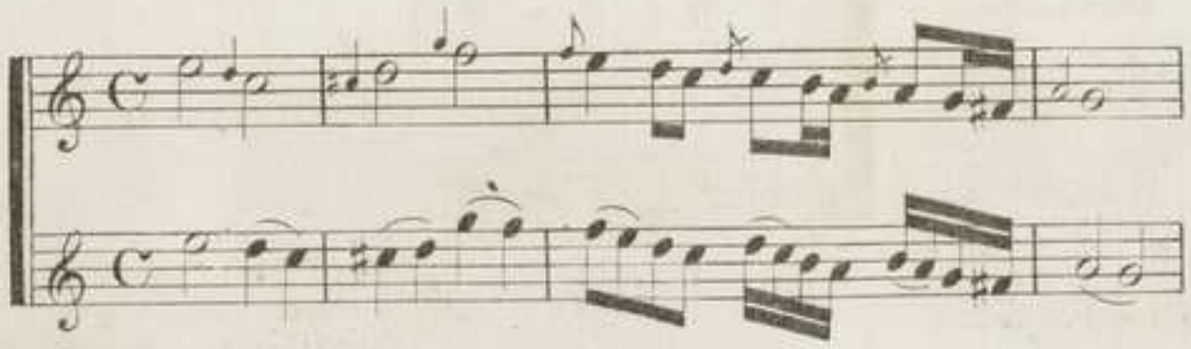
Abréviation.

où  on éxécute.

Abréviation.

Le Mordant, où petites notes d'agrément, comme il est écrit ci-dessus, s'éxécute toujours rapidement, soit dans un Allegro où Adagio, il faut aussi les jouer d'un seul coup d'archet, soit avec la note principale qui suit, où celle qui précède, le coulé qui lie les trois petites notes avec la grosse note principale, indique le coup d'archet.

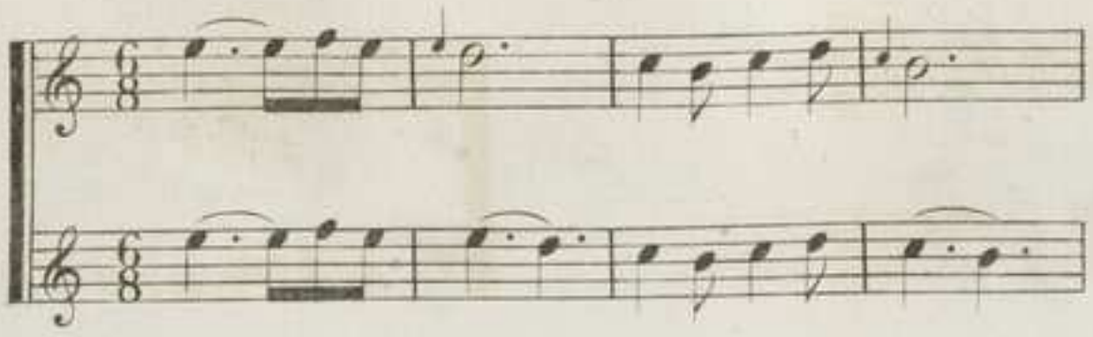
Dans les compositions anciennes, on écrivait souvent par une petite note, qui précédait la note longue où courte, la quelle petite note, prenait la division de moitié, de celle qu'elle précédait; j'en donne ci-après les exemples.

Abréviation. 

Exemple.

Exécution.

De la petite note avec un point, prenant moitié de la valeur de la Blanche pointée.

Abréviation. 

Exemple.

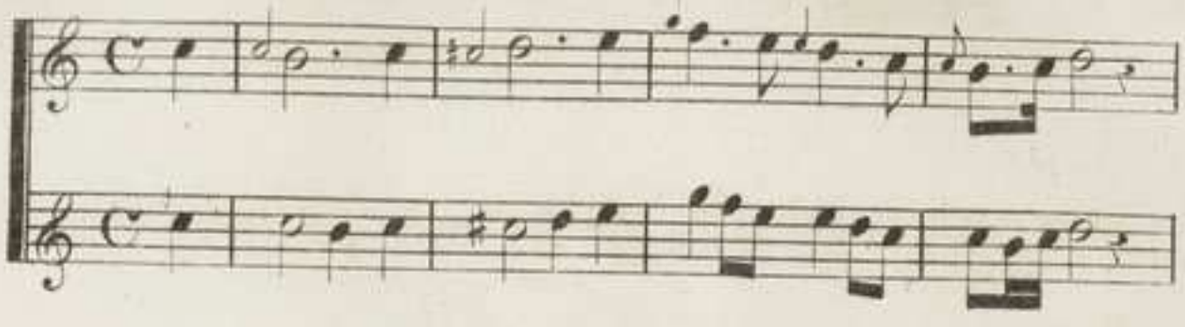
Exécution.

Autre Exemple.

Abréviation.

Exemple.

Exécution.

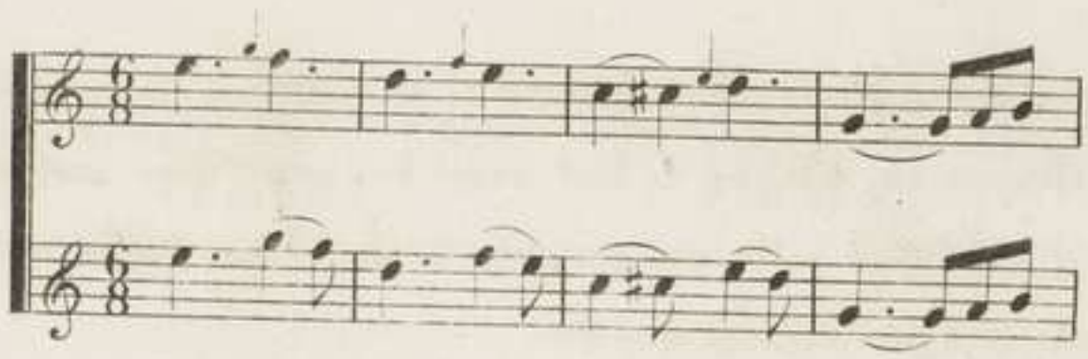


Exemple écrit avec deux points, dont la seconde note pointée est précédée d'une petite note.

Abréviation.

Exemple.

Exécution.

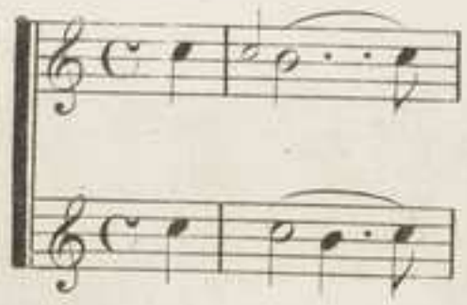


ou

Abréviation.

Exemple.

Exécution.

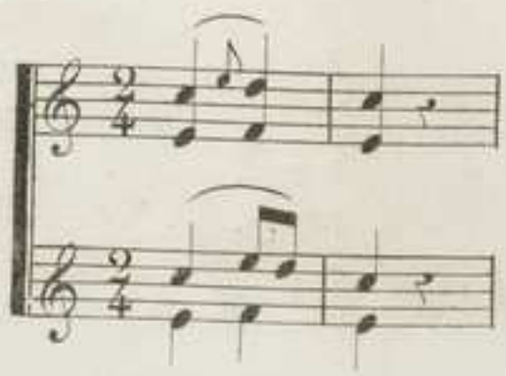


Lorsque dans les doubles cordes, il n'y a qu'une partie qui soit précédée de la petite note, on l'exécute comme l'exemple qui suit.

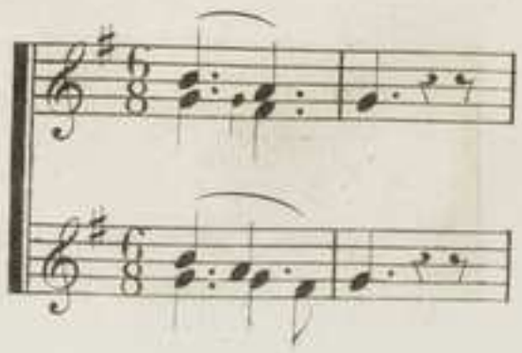
Abréviation.

Exemple.

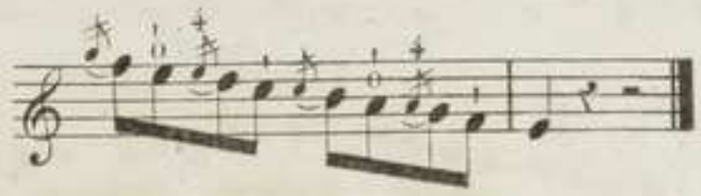
Exécution.



ou



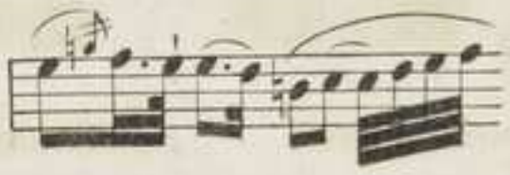
Dans l'exemple ci-dessous, la petite note d'agrément, se trouve toujours devant la partie accentuée de la mesure, elle doit être attaquée plus fortement, que celle qui la suit, en ayant soin de la lier avec elle, du même coup d'archet; sans lui donner de valeur, (ces passages demandent beaucoup de légéreté.)

Exemple. 

Je vais donner quelques exemples pour la manière d'éxécuter plusieurs passages de l'exercice N°. 64 et apprendre aussi ceux des doubles cordes.

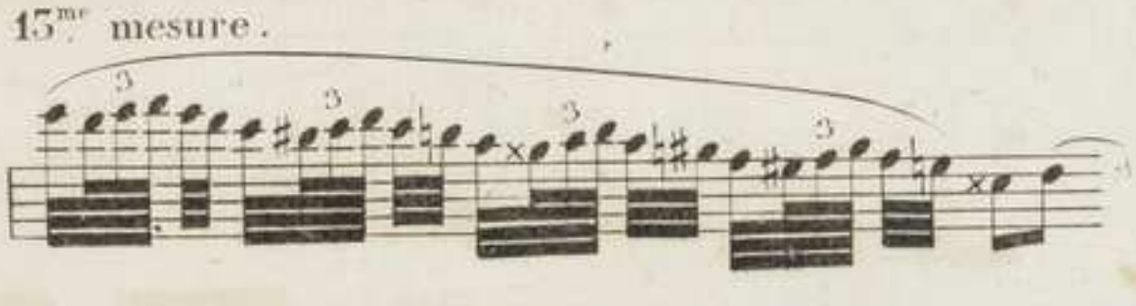
2.me mesure.

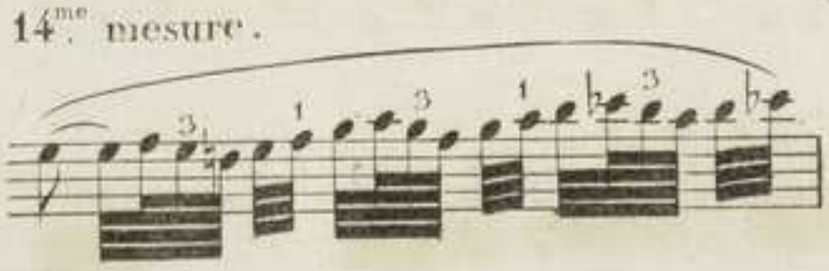
3.me mesure.

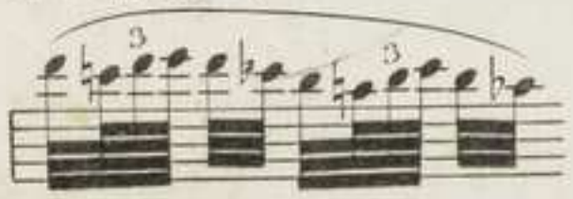
5.me mesure. 

8.me mesure.

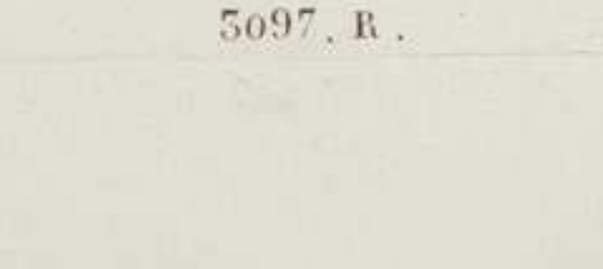
12.me mesure.

13.me mesure. 

14.me mesure. 

15.me mesure. 

28.me mesure.

29.me mesure. 

30.me mesure.

31.me mesure.

32.me mesure.

Larghetto. ♪ = 76.

N° 17.

p cres - - - - - *mf* dimin

cres - - - - - *f* dimin - - - *p*

p

cres - cen - do. *f*

dimin - - - - en - - - - do. *pp*

pp

cres *f* *p*

8va

f dimin. *p*

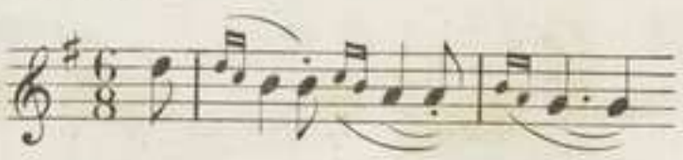
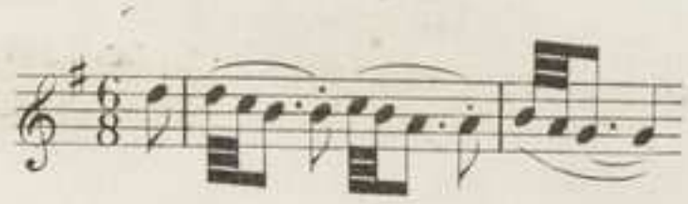
f *p*

pp morendo.

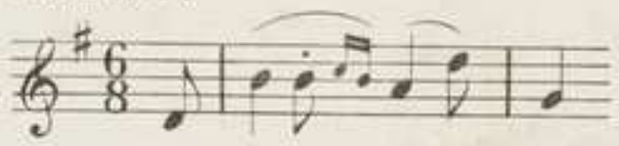
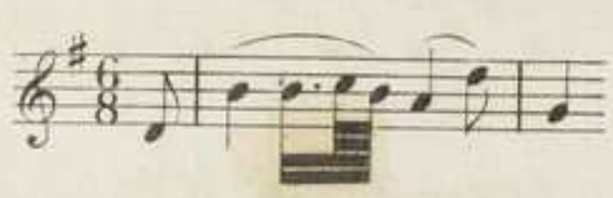
Les autres ornements en usage, sont généralement écrits par les compositeurs modernes, en grandes notes avec la division régulière de la mesure, ceux qu'on trouve encore avec des petites notes, dont la division de la mesure est abandonnée au virtuose, s'éxécutent très rapidement, afin qu'ils ne prennent presque pas, de la valeur de la note, devant la quelle ils se trouvent ajoutés.

Pour fixer, la manière d'éxécuter ces différents ornements, j'ai cru devoir adopter comme règle générale, la plus usitée par tous les premiers maîtres, de les diviser, par parties égales de la mesure.

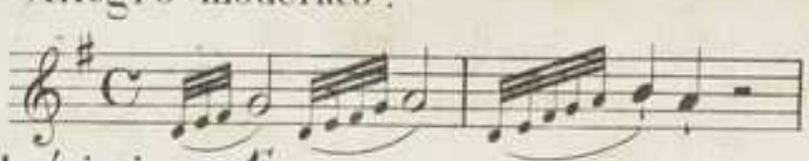
Andante.

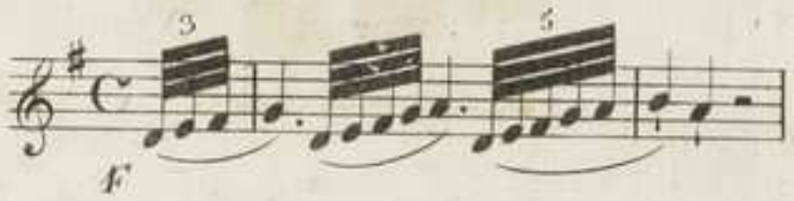
Abrévia:  Exécuté. 

Andante.

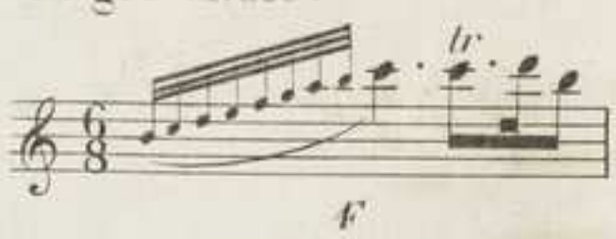
Abréviation.  Exécute. 

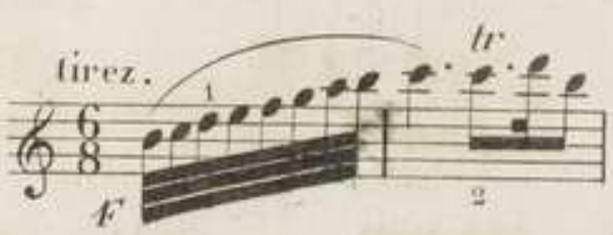
Allegro moderato.


Abréviation.

Exécuté. 

Allegro vivace.

Abréviation. 

Exécuté. 

Andante.

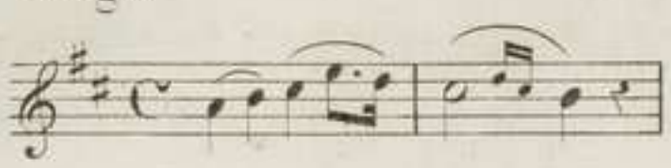
Abrévia:

Exécuté.

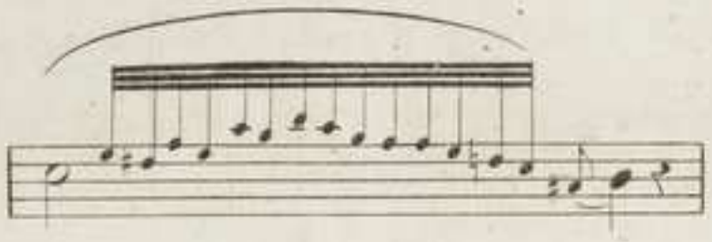
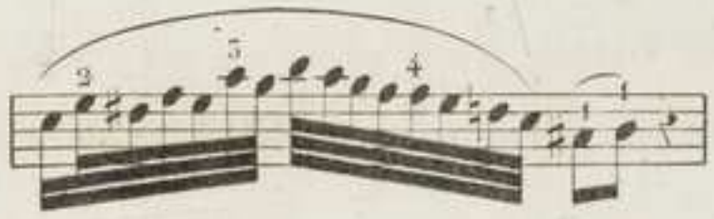
J'ai déjà observé, que les ornements en petites notes, ne s'éxécutent pas aussi vite dans l'Adagio, où tout autre morceau de musique lent et harmonieux, que dans ceux d'un mouvement plus vif, il faut toujours se conformer au caractère, que l'auteur à voulu lui donner.

EXEMPLE.

Adagio.

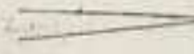
Abréviation.  Exécuté.

Ab: Exec: Ab: Exec:

Abrév:  Exécuté. 

Le Tremolo autre espèce de tremblement, et le changement de doigts sur une note, font également partie des ornements.

Lorsqu'un chanteur fait entendre avec passion les notes les plus élevées, on entend un tremblement de la voix, qui ressemble aux vibrations d'une cloche fortement tintée, le Violon imite très bien ce tremblement, il faut donc agiter la corde sans trop de roideur, ce qui nécessite de dépasser un peu. la justesse de l'intonation, soit en montant, où en descendant, on l'obtient, par un mouvement tremblé de la main gauche, dans la direction du chevalet, mais il doit être presque insensible à l'oreille.

Dans les anciennes compositions, on trouve le Tremolo indiqué par une suite de points, où par le mot Tremolo; dans les compositions modernes, on l'abandonne entièrement à l'artiste, il faut prendre garde de l'employer trop souvent, surtout dans des passages qui ne l'éxigent pas; on devra toujours donner la préférence à ceux passionnés, dans le Forzando,  où les notes prolongées, peuvent également être tremblées, si une note passe du Piano au Forzando, le Tremolo produit un bel effet il faut le commencer lentement, et l'augmenter consécutivement jusqu'à des vibrations toujours plus rapides, en gardant la proportion avec la force croissante, il en est de même du Tremolo, qui commence rapidement, et qui se ralentit peu à peu, dans les notes qui finissent en mourant; on peut donc diviser le Tremolo en quatre espèces.

1°. Le Tremolo rapide, pour les notes fortement accentuées.

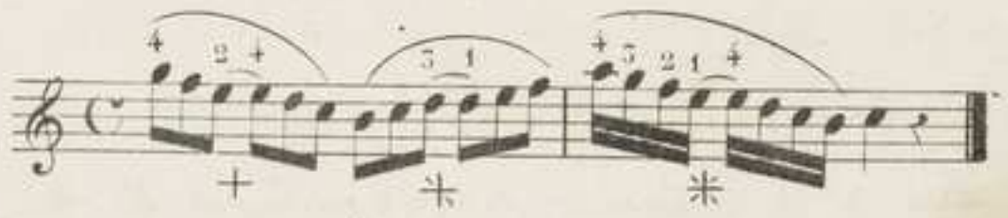
2°. Le Tremolo plus lent, pour les notes traînées, dans les passages d'un chant passionné.

3°. Le Tremolo qui commence lentement, et qui augmente graduellement.

4°. Le Tremolo qui commence rapidement, et qui se ralentit peu à peu, pour diminuer les notes longtems soutenues; ces deux dernières espèces, doivent être bien éxercées, pour que la diminution, où l'augmentation de la vitesse des vibrations, soit uniforme.

En changeant les doigts sur une note, on imite également le chanteur, c'est-à-dire la séparation de deux notes répétées, et chantées dans une seule respiration, en prononcant avec la seconde note une nouvelle syllabe; plusieurs artistes éxécutent ces deux notes, en quittant la corde, où en changeant le coup d'archet, on l'obtient d'un seul coup d'archet, en échangeant un doigt par l'autre, à cet effet on retire où l'on avance la main, jusqu'à ce que le doigt qui remplace l'autre, puisse se mettre à sa place.

Ex :



Il faut retirer le 2me. doigt de dessus le MI (×) jusqu'à l'UT, pour que le 4me. doigt, puisse se placer sur le second MI, ensuite le 3me. doigt se porte naturellement en avant du RÉ (×) jusqu'au FA, pour que le 1er. doigt puisse prendre sa place; enfin on retire le 1er. doigt du MI (×) jusqu'au SI pour que le 4me. doigt touche le second MI.

Ces changemens de doigts se font avec rapidité, afin qu'on ne puisse pas s'en appercevoir.

C'est par cette raison, qu'il ne faut pas éxécuter ces passages, comme ils sont écrits dans l'exemple qui suit.

Ex :

Dans le N°. 65., on s'éxercera sur ces changemens de doigts, et sur le Tremolo.

1°. Le Tremolo rapide, est indiqué par un tremblé serré ~~~~~~~~

2°. Le Tremolo lent, par un tremblé plus espacé ~~~~~~~~

3°. Le Tremolo plus rapide, par un tremblé plus serré que le premier ~~~~~~~~

Et 4°. le Tremolo plus lent, par un tremblé plus espacé que le second ~~~~~~~~

On se rapellera toujours, que le doigt qui va remplacer l'autre, ne peut le faire, que quand la main, à pris la position dans la quelle il lui est facile de mouvoir; sans avoir besoin de s'allonger, où de se courber, cet exercice qui commence par un Staccato en accords brisés, s'éxécute comme celui, que l'on trouve dans les Gammes; seulement il ne faut pas faire sauter l'archet.

Les petites notes d'agrément, qui sont dans les 4.me et 8.me mesures, s'éxécutent d'après la règle précitée, la 4.me mesure en triolets de trentedeuxième, et la 8.me mesure en triolets de seizième.

Au 4.me tems de la 14.me mesure, l'on touche le MI (où avant dernière note) du 2.me doigt, cette manière de doigter donne plus de facilité, que si l'on se servait du 5.me doigt pour faire la grande tierce de SOL dièze à MI, la main reste tranquillement dans la seconde position.

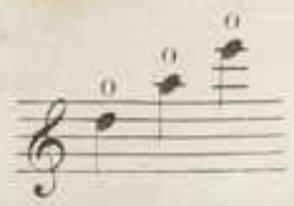
Dans la 15.me mesure, les deux RÉ dièzes se font, en changeant de doigt, le premier commence Piano avec un Tremolo lent, qui augmente graduellement, jusqu'au second RÉ ♯.

Les quatre dernières notes de la 50.me mesure, doivent être jouées à la demi-position.

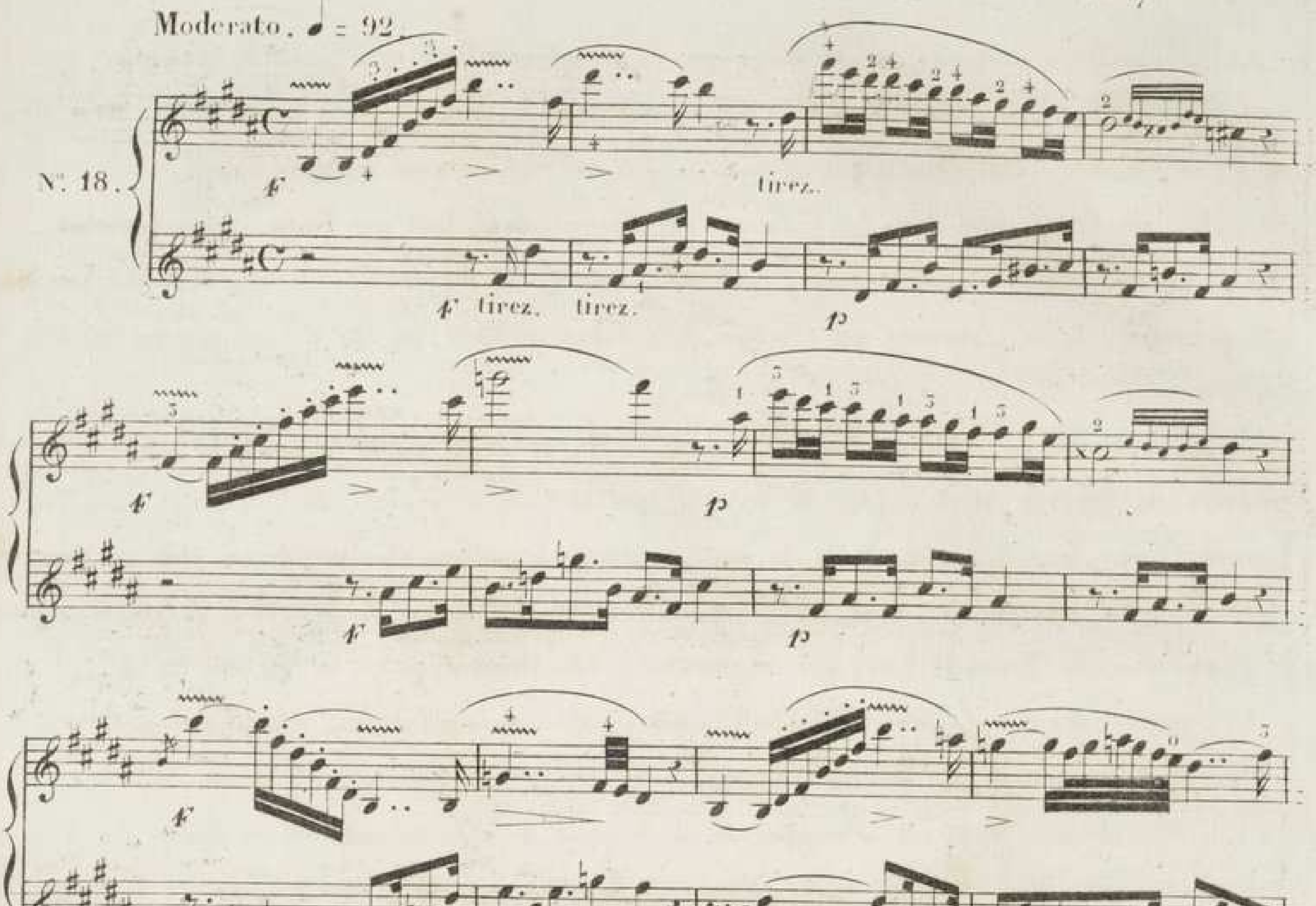
Dans la 60.me mesure, on descend d'une position, à chaque fois qu'on change de doigt.

A la 65.me mesure, le SI est accompagné en dessous d'un Crescendo, et au dessus du Tremolo qui va en augmentant à partir de la moitié de la mesure, et dans la 66.me mesure le SI va (Decrescendo) en diminuant, à partir également de la moitié de la mesure.

Il éxiste un ornement que quelques artistes employent trop souvent, c'est de battre sur la corde qui vibre en même tems que la corde touchée dans les notes soutenues, on a du remarquer, que les cordes à vide vibrent, lorsque l'on fait l'unisson, l'octave, où les quintes d'une corde; si le doigt touche à l'une de ces cordes vibrantes, cette co-vibration cesse, si on lève le doigt, elles recommencent à vibrer; le répéter souvent, s'apelle battre les cordes, cela produit un effet désagréable, et devient une habitude, contre laquelle il faut se mettre en garde, il faut tout au plus employer sur les trois notes harmoniques.



Parcequ'elles ne peuvent être vivifiées par le Tremolo, qui est produit en touchant la corde sine plus basse.


Moderato. ♩ = 92.
N°. 18.
f
tirez.
f tirez. tirez.
p
f
p
f
p
f
f
dimin.
p
poussez.
f

p poussez. F dimin.

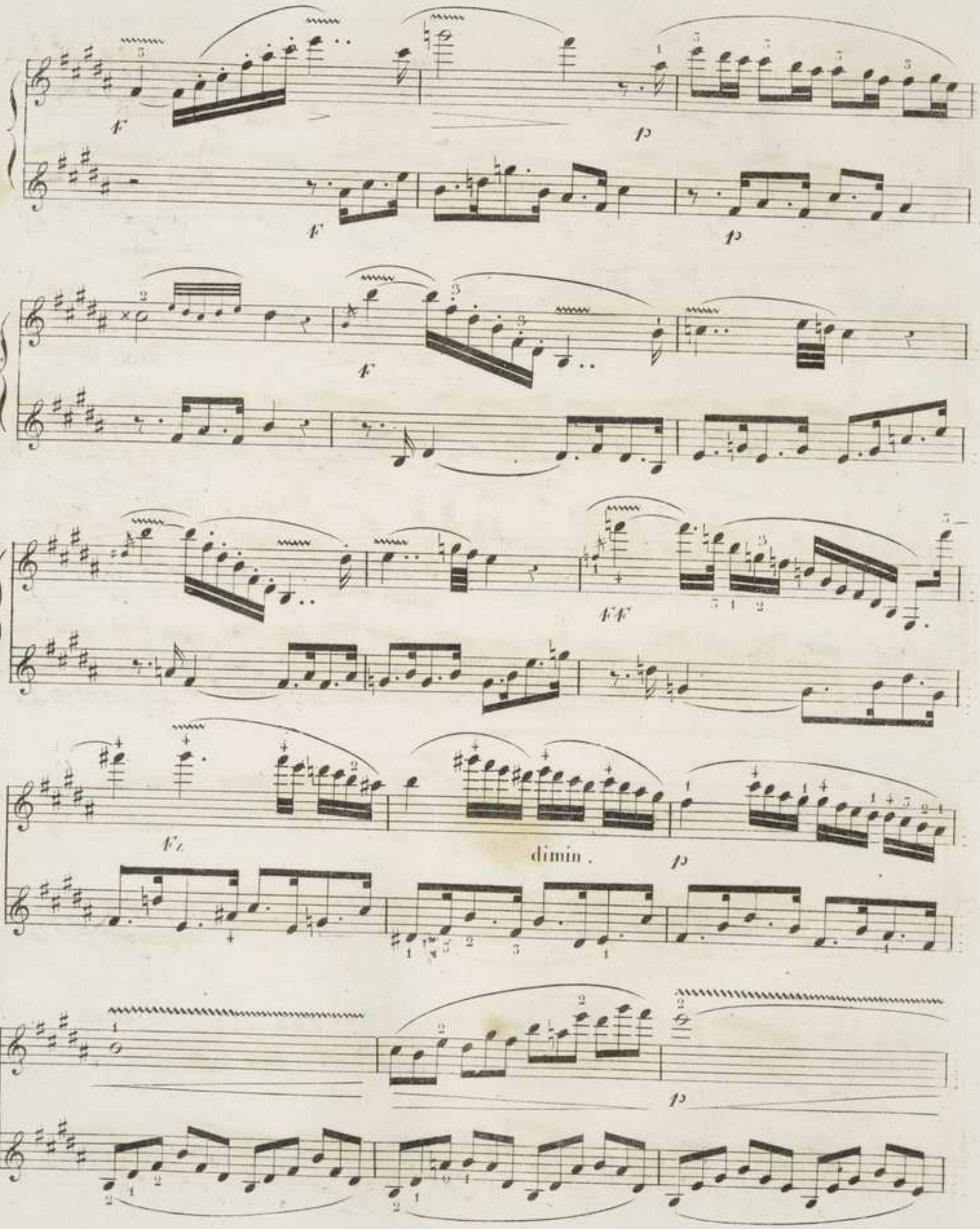
p Fz

Fz F

F

p tirez.

F p


f
p
f
p
f
ff
f
dimin .
p
p

p

p

p

dcl

pp

Fin de la 1.re partie.

L'exercice N°. 66. se compose d'un thême varié, l'élève y trouvera les coups d'archet, qu'il à appris dans les exercices précédents, il suivra cette règle, même pour les passages nouveaux, qui lui présenteront momentanément quelques difficultés.

Lorsque des passages doivent se faire par deux coups d'archet différents, je les indique, la 1re fois en dessus des notes, et la seconde fois en dessous.

A la première mesure du thême, les deux première notes se font, en tirant l'archet tout près de la hausse, jusque vers le milieu; la 3me note se fait, par un Poussé court et léger, et pour la dernière note, on employe la seconde moitié du tiers de l'archet, il en est de même, dans le poussé de la seconde mesure, et celles qui suivent.

Le thême est indiqué Dolce, il faut l'éxécuter par un jeu doux.

La première variation s'éxécute par des coups d'archet entiers, excepté dans l'avant dernière mesure, où les trois notes liées ensemble se font, avec des tiers de coups d'archet; dans cette 2me espèce de coups d'archet, les notes liées, et détachées, doivent être bien séparées.

La 2me variation à trois différents coups d'archet, l'éxécution de la 3me variation, demande beaucoup de facilité et d'élégance, le Staccato se fait de la pointe de l'archet.

Les deux premières mesures de la 4me variation, sont fortement Martellées, les notes liées des mesures suivantes, doivent être divisées également, il faut cependant rester le tems voulu, sur la première note.

L'espece de coups d'archet de la première mesure, dans la répétition de la première partie, se fait mieux dans les Piano que pour les Forte, parcequ'on évite difficilement, d'entendre le mouvement de la main lorsqu'elle avance, on le peut cependant, en adoptant les coups d'archet à la Viotti, qu'on pourra également employer pour tous les dégrés de force &a. &a.

5me Variation Più lento, (plus lent.)

Les six premières notes de la première mesure, se jouent à la demi position, et dans les sauts de la 3me mesure, il faut se r'appeller ce que nous avons déjà dit, des passages d'une note à l'autre, en glissant doucement de la note harmonique MI, à l'UT dièze.

Le petit doigt pressera avec force la corde sur la touche.

* N.B. Voyez l'exercice 54.

La 6.me Variation, Allegro Moderato (avec rapidité modérée) doit être jouée avec hardiesse et force; les Triolets de la première mesure, étant une partie légère de cette mesure, devraient être joués en poussant l'archet, mais la phrase étant en montant j'ai indiqué (Tirez) parce qu'il se fait plus distinctement, et avec plus de force, au lieu qu'au commencement de la seconde portée, première mesure, la phrase descend, j'ai indiqué (Poussez)

Dans la 2.me mesure de la 7.me Variation, on y trouve un double Trille, la seconde partie commence à trembler plus tard que la première, chaque Trille commençant avec sa note principale, celui de la première partie ne doit pas être interrompu dans ses battemens uniformes par l'entrée de l'autre.

On commencera à jouer très lentement la 8.me Variation, qui consiste en très grande partie en dixièmes.

On incline l'archet, à partir de la note la plus basse à la plus haute, en passant par dessus la corde intermédiaire sans la toucher, cet éxercice demande d'être répété souvent pour rompre sa difficulté.

La 9.me Variation, Adagio con espressione: (avec expression) l'éxécution de cette Variation éxige une expression forte et la plus élevée, une grande justesse dans les coups d'archet, de ne pas négliger les nuances, des Forte et des Piano, ainsi que la mesure, enfin les changemens de coups d'archet, les Tirés où Poussés pour arriver à la perfection.

Tempo 1.mo de la 10.me Variation, indique quelle doit être jouée, dans le mouvement du premier temps, c'est à dire Andante, comme le Thême.

La 11.me et dernière Variation, offre un grand exercice pour la main gauche, par les différentes positions qu'elle parcoure; il faut s'attacher à éxécuter toutes les notes, régulièrement suivant leur valeur, et faire des coups d'archet entiers, soit qu'on fasse des seizièmes, où des trente deuxième de note d'un seul coup, on appelle Coda la terminaison libre d'un morceau de musique; dans les Variations, on donne ordinairement à la dernière, un développement plus grand à l'idée principale, ce qui donne une fin plus large, et d'un bon effet.

SECONDE PARTIE.

Thema con variazioni.

Andante. ♩ = 76

N°. 19.

dolce.

Var. 1.

tirez

8ª

loco.

tirez.

martellé.

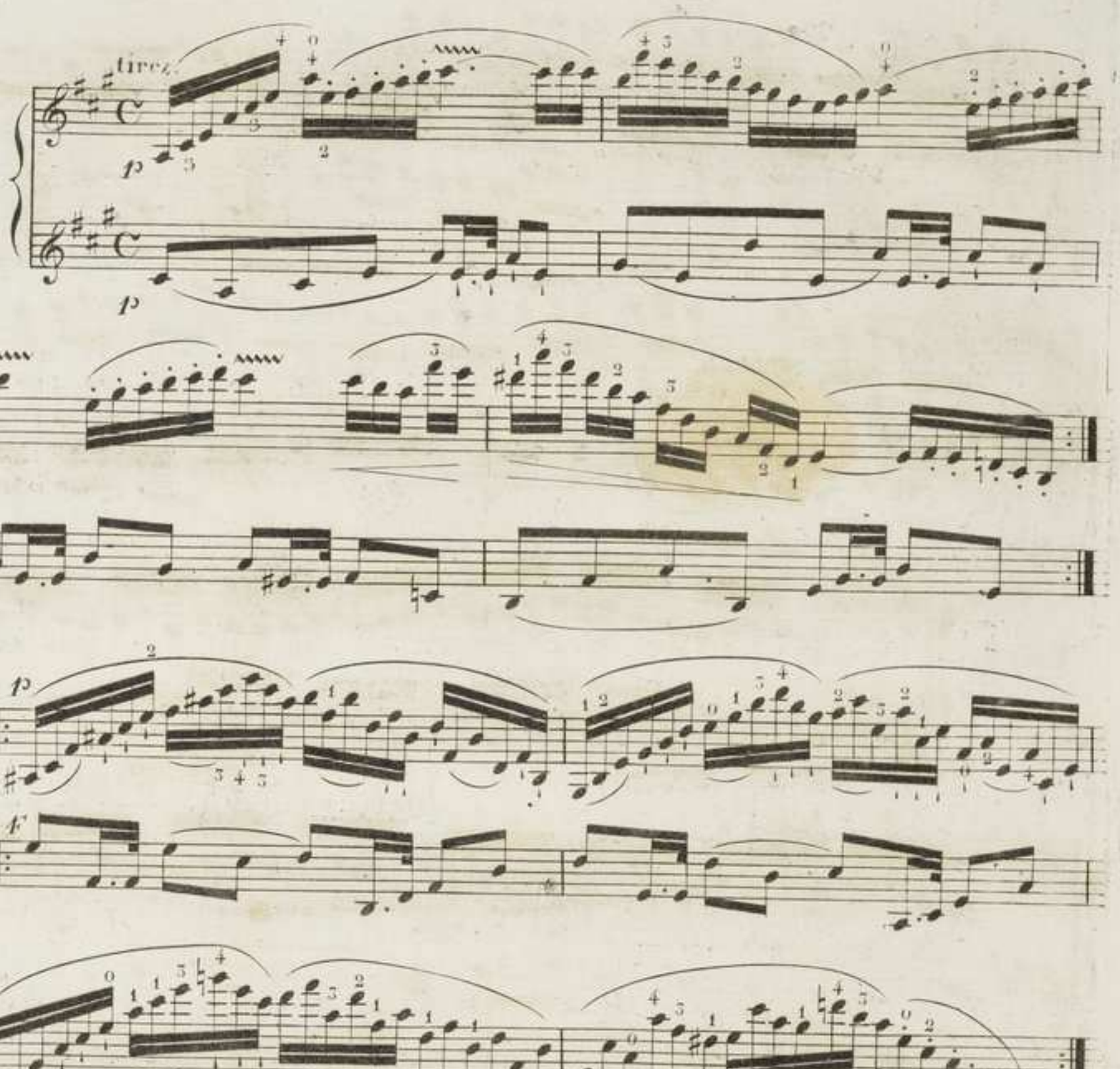
Var. 2.

segue.

segue.

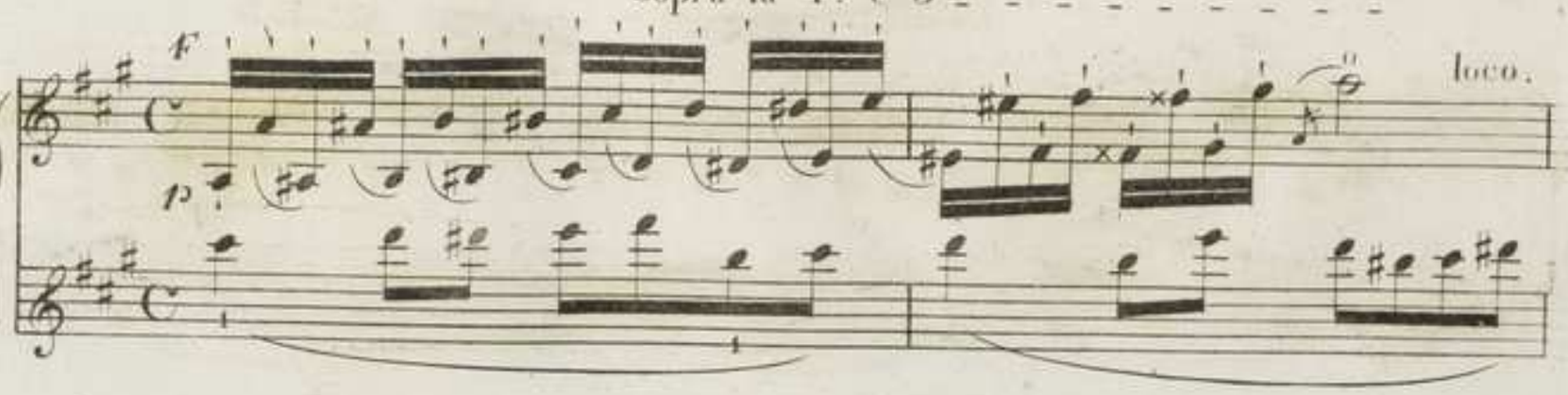
martellé.

Var. 3.



Sopra la 4ta e 5za

Var. 4.



poussez.

tirez.

cres.

poussez.

f

segue.

sopra la 2da

tirez.

e 3za

tirez.

f

segue.

sopra la 2da

e 3za

Più lento. ♪ = 104

sopra la 3za

Var. 5.

dol.

cres

f fz dimin. p

f fz fz dimin.

p

cres.

dimin

pp

Allegro moderato. ♩ = 100.

Var. 6.

tirez

Fz p

F

tirez

F

Fz dimin. p

F

poussez.

F

poussez.

p

tirez.

Fz

p

F

Larghetto. ♪ = 88.

Var. 7.

f

dim: *fp*

dimin.

Allegro moderato. ♩ = 92.

Var. 8.

martellé.

f

segue.

8 .....

Adagio. ♩ = 56

Var. 9

p con espressione.

pizz.

cres.

f

dimin.

p

f

8 ..... loco

dimin.

p

8 ..... loco.

Fz

8 .....

Fz

p

cres.

f

dimin.

loco.

sopra la 3za

dol.

Tempo 1º. ♩= 76.

Var. 10.

Var. 11.

f

pp

8

2

3

F

pp

loco

cres

F

Coda.

tirez.

F

poussez.. poussez.

poussez. poussez. poussez. tirez.

FF dimin.

TROISIÈME PARTIE.

DE L' ÉXÉCUTION.

CHAPITRE 1.er

DE L' ÉXÉCUTION EN GÉNÉRAL.

On appelle Exécution, la manière dont les chanteurs, où artistes virtuoses rendent les compositions; si le chanteur où le virtuose n'éxécute que ce qui est écrit, c'est une éxécution fidèle, mais si l'artiste y ajoute quelques embellissemens, où expressions sentimentales, sans rien déranger à l'idée du compositeur, c'est une Belle Exécution, qui réunit justesse, sentiment, et élégance.

La justesse doit précéder l'élégance dans l'Exécution, pour l'obtenir il faut.

1°. Une Intonation juste.

2°. La division éxacte des parties de mesure et leur durée.

3°. Régler le mouvement du temps, sans le presser n'y le retenir.

4°. Observer rigoureusement les diverses nuances.

5°. Faire la plus grande attention aux coups d'archet, coulés, mesures doubles, Trilles, &. &.

L'Exécution embellie, demande.

1°. La connaissance d'employer les nuances, avec délicatesse et légéreté, par la conduite de l'archet.

En observant les Forte et les Piano, c'est-a-dire du son le plus fort au plus doux, à l'accentuation, et la séparation des phrases musicales.

2°. Connaître toutes les positions qu'on employe, tant pour la facilité du jeu, que pour l'expression, l'intonation, le changement des doigts sur la même note, et le mouvement glissé d'une note à une autre.

3°. De l'éxécution des Trilles dans ses quatre dégrés.

4°. De la chaleur du tempo dans des passages ardents et passionnés, ainsi que la douceur dans des passages tendres et mélancoliques.

Tous ces moyens d'expression, embellissent une Exécution juste, lorsqu'ils sont employés avec gout, le sentiment de l'artiste, indique cette conduite heureuse de l'archet, que vivifie les mouvemens des doigts.

Nous répéterons, ce que nous avons déjà dit, au commencement de cette Méthode, lorsque l'élève est parvenu, à bien connaître le mécanisme du jeu, il faut lui procurer souvent, l'occasion d'entendre de bonne musique.

Le maître aura soin, de lui faire observer les beautés de la composition, et les moyens d'expression, que le chanteur ou l'artiste éxécutant se sont servis, pour charmer le sentiment des auditeurs.

CHAPITRE 2.me

DE L'ÉXÉCUTION DU CONCERTO.

Comme les Concertos s'éxécutent avec accompagnement d'orchestre, dans de vastes enceintes, et devant un auditoire nombreux, il faut donc employer un jeu large, et donner beaucoup de son sans négliger les nuances, le violon à la propriété que ses sons les plus doux, se font entendre à une assez grande distance, l'artiste éxécutant peut tirer toute la richesse des divers dégrés dont il est suceptible.

L'éxécution du concerto, doit être élégante, brillante, et pleine de sentiment, sans aucune apparence d'effort.

On choisira toujours de préférence une composition, touchante et spirituelle, ne pouvant pas donner de règles générales, pour les expressions à employer dans un ouvrage sans le connaître, l'on trouvera des indications sur la manière d'éxécuter mon 9.me Concerto, soit par des signes, où des termes d'arts expliqués.

On observera les périodes, qui commencent avec le Tirez, et celles par le Poussez, dans les cas d'éxception, le mot Tirez où Poussez, avertit celui des deux coups d'archet qu'il faut faire, le maître jouera la partie d'accompagnement.

Le caractère du premier Allegro, est sérieux et passionné, celui de l'Adagio, gai et doux, et celui du Rondo impétueux, la première partie doit être éxécutée, avec un son plein et une vigueur soutenue, le chant doit être très lié, et les traits éxécutés avec chaleur.

L'Adagio, devra être joué avec douceur, à l'éxception des endroits passionnés.

Le Rondo, se joue mélodieusement dans le Thême, les Solos en SI Bémol et FA Dièze avec beaucoup d'ardeur, excepté le passage du milieu qui doit être doux et caressant.

Je crois avoir suffisament démontré dans plusieurs exercices, les termes prescrits par le texte explicatif, ce qui me determine à ne plus les employer dans le Concerto, convaincu que l'élève doit présentement les trouver lui même, mais il faut qu'il continue à porter toute son attention sur le doigté, et les nuances indiquées par les termes usités.

Le mouvement reste le même dans toute une partie de ce Concerto, comme dans beaucoup de mes compositions, il change seulement lorsque l'expression l'éxige, l'élève ne devra en user qu'avec précaution, et lorsque son sentiment l'y entraînera, il prendra garde à ne pas dénaturer le caractère du morceau de musique, par un changement trop brusque, par conséquent non préparé.

N.ta J'ai choisi ce Concerto, parcequ'il offre des difficultés, telles que Gammes Chromatiques, doubles notes, Staccato &. &.

SOLO.

Allegro ♩ = 126.

9me CONCERTO. DE L. SPOHR.

Tirez — Cres — F

Dim. — F — Dim. — Fz — Fz

Dim. — pp — F — Dim.

p Fz — Fz — Fz — Dim. — Cres.

F — Dim. — p — p

Cres - -

Poussez.

f

ff

f

Dim.

p

Poco cres.

Dim.

Tirez.

Dol.

Tirez.

Cres.

Cres - - - - - - - - - ff

Dimi - nuen - do. p Cres - - - ff

mf Cres.

f p

p Cres - - cen - - - - do. f

Dol

Dim.

Sopra la 4.ta

Dol.

pp

pp

f

p

f

p

p

fz

tr tr tr tr tr F

Dimi - - nuen - - - do.

Poussez.

p

Cres - - - cen - - - do.

F

ff

Tirez.

p Cres - - - cen - - - - - do.

f Dim. *F* Dim. *Fz*

F Dim. *pp* *F*

Dim. *Fz* *Fz* *F*

Tirez. *F* Dimi - - nuen - - do.

p

p

tr

tr

tr

tr

tr

Cres - - - - - cen

do.

ff

f

Dim.

p

p Poco cres. Cres - cen - - do.

F Dim. p FF

tr Dim. Dol. Lirez. fpp

fpp

Cres. mF tr tr

Cres - - cen - - - - do

Poussez.

Sopra la 2.da e 3.za

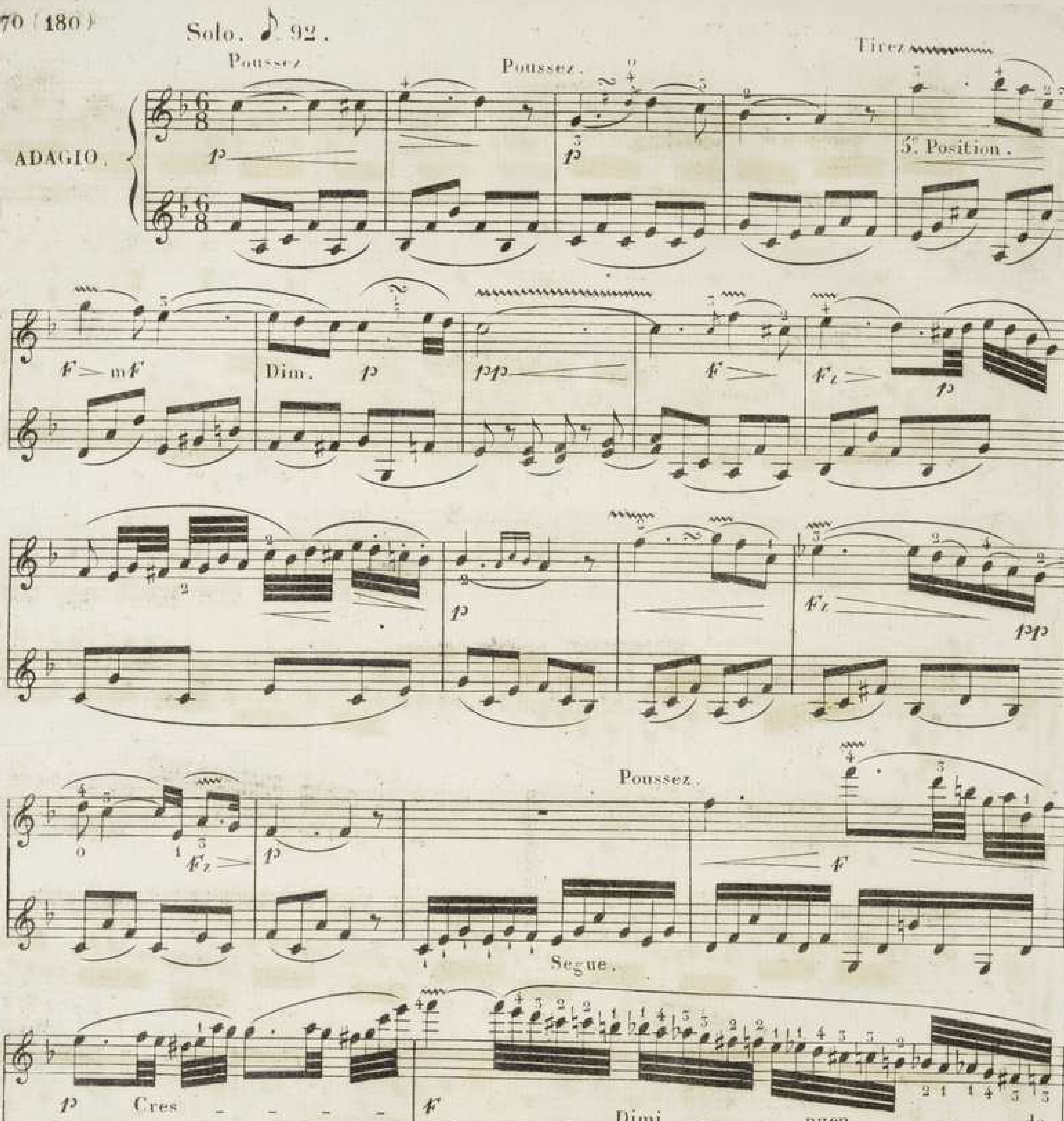
FF

FF

p

tr

p Cres - cen - - - do. f


Solo. 92.
Poussez
Poussez.
Tirez
ADAGIO.
5e Position.
Dim.
Poussez.
Segue.
Cres
Dimi - nuen - do.
Sopra una corda
Dim.

F Dim *p* *Fz*

mf Cres *Fz* *F* Tirez.

Dimin. *p* *F* Dim

p *p* Cres

F *p* Cres *F* *p* Cres

F *FF* Tirez.

Dim - - -
Dim - - -
pp
Poussez.
Tirez.
f
Dim.
p 3e. Position.
pp Cres -
1re. Position.
Fz
p
1re. Position. Cres - - - -
f
Dim.
Poussez.
Cres - - - -
Segue.
Dim - - - -

F Dim. *p* Cres. 1re position.

F Dim. *p* Cres. 1re *f* Tirez. Dim.

F *F* Dim

p *Fz* *F*

Dimin. *p* *F*

Dim. *p*

8ª

F

Dim.

F

Dim.

p

F

Dim

p

Cres.

F

Poussez.

Poussez.

F

Dim.

pp

Allegretto. ♩ 80.

RONDO.

Tutti.

Solo.

Cres.

Dim

Cres.

Dim.

Cres.

Tirez.

Tirez.

p p pp pp pp

p F Cres. F p

F p

p

Cres. Dim. p F

8va.....

Dim.

Dim.

8va

Cres - - - - - f

p

Cres.

f

Cres.

f

p

f

Dimin.

Cres

Position.

Cres.

5e Position.

Cres.

Dim

Cres.

Dim.

p

F

FF 5. Position.

6e. Pos.

5e. Pos.

4e. Position.

Tirez.

F

Dim

Dim.

p Dol. *fr*

p *p* Cres. *F* *p*

Cres. *F* *F* *F* *F* *p* *fr*

1re Position. Cres. *f*

Tirez *p*

F

8'.....

Dim

p

Dim.

p

Cres

f

f

pp

p

f

p

Cres.

f

Dim.

p

f

tr *tr* *tr*

p

Demi position.

Cres.

f

Cres

FF

Tirez. Tirez.

Tutti.

FF

CHAPITRE 3.me

DE LA MANIÈRE D'ÉTUDIER UN CONCERTO.

Si toutes les nuances, étaient bien désignées dans les divers Concertos, il serait facile de trouver la manière de les éxécuter; mais la plus grande partie des compositions, laissent à l'artiste le choix de ses moyens d'expression, et lorsqu'elles sont indiquées, des fautes nombreuses, provenant soit du compositeur, du graveur, où du correcteur, donnent une incertitude, qui les rendent très difficiles, il faut donc trouver soi-même, les expressions convenables, que le compositeur oublie souvent d'indiquer.

Voici pourtant un moyen que je vais indiquer pour suppléer à ces omissions, il faut dabord étudier les notes, ensuite chercher à prendre toutes les positions les plus favorables, pour vaincre les difficultés, que présente la main gauche, les marquer dans sa partie, ensuite la division des coups d'archet, pour l'éxécution des passages chantants, trouver ceux propices à être vivifiés, par une expression qui embellit le morceau de musique, reconnaître les positions extraordinaires, changement des doigts, glissades d'une note à une autre, par des Trilles, et par des nuances de force, où de douceur, mieux appropriées que le compositeur ne les à indiqué, alors on pourra commencer, à étudier le Concerto dans son ensemble.

CHAPITRE 4.me

DE L'ÉXÉCUTION DU QUATUOR.

Il y à aujourd'hui une espèce de Quatuor, ou le premier violon éxécute le Solo, et les trois autres instrumens ne font qu'accompagner, on les appelle Quatuors Brillans, ils ont pour but de donner occasion au joueur du Solo, de montrer son talent dans les petits cercles où salons; ces Quatuors sont placés dans la cathégorie de la musique de concert; et tout ce qui à été dit, sur l'éxécution du Concerto, s'applique aux ouvrages à trois, quatre, où cinq parties, ainsi que variations, Pot-pourri &. &. on observera seulement de tirer du son de l'instrument, proportionellement au local.

Lorsque l'on éxécute le véritable Quatuor, dans le quel les quatre instrumens sont absolument nécessaires, pour bien rendre l'idée du compositeur. Le premier violon ne doit pas chercher à briller, par une éxécution plus forte que les autres, il doit au contraire se lier avec eux, et s'y subordonner, quand il n'est pas principal partie; le Solo varie de caractère selon le Quatuor, et demande une grande sensibilité, où expression musicale.

L'élève apprendra l'art d'accompagner, de suivre le premier violon, pour les nuances des Forte, et l'altération de la mesure, l'expression du chant, quand il revient dans sa partie, par l'exactitude des coups d'archet, des coulés, des Piano et Forte, sans trop de rudesse dans ces derniers.

Quand il fera le premier violon, il étudiera cette partie, comme un Concerto, la désignation des coups d'archet, et des positions lui sont abandonnés, il se gardera bien d'altérer le caractère du Solo, et de défigurer l'idée du compositeur, il jugera en étudiant la partition, où en répétant, quels ornemens il peut ajouter, et dans qu'elles périodes, il les placera.

CHAPITRE 5.me

DU JEU D'ORCHESTRE, ET DE L' ACCOMPAGNEMENT.

Dans l'éxécution de l'orchestre, la même partie est jouée, par plusieurs instruments a la fois; chaque éxécutant, doit suivre les autres dans l'intonation, dans la division de la mesure, dans l'accentuation, les nuances, des Piano des Forte, et des coups d'archet, les changemens de mouvemens, soit de vitesse où de rallentissement, qui sont quelque fois d'un grand effet dans le Solo, ne sont pas permis dans l'orchestre.

L'accentuation doit se borner aux parties graves de la mesure; toute autre ne doit être employée, que si elle est indiquée pour tous les éxécutans d'une même période.

Les nuances doivent être éxécutées, telles que le compositeur les à écrites, sans en ajouter d'autres.

La chose la plus difficile à obtenir, c'est un coup d'archet uniforme, même dans les meilleurs orchestres; les éxécutans étant de diverses Ecoles, ont une conduite d'archet différente; il éxiste cependant une règle presque générale pour que les Poussés et les Tirés, se fassent avec un ensemble parfait, par les violons d'une même partie, puisque la partie grave de la mesure doit toujours se faire en tirant l'archet, et la partie légère où aigue en poussant, le chef d'orchestre doit être sévère pour cette règle; et désigner lui même les coups non marqués, afin que la précision du jeu, résulte de l'observation de ces désignations.

Le musicien à l'orchestre, ne doit jamais ajouter, aucune petite note d'agrément, Trilles, Cadences, et autres ornemens du Solo, qui troublerait l'unisson.

Si le compositeur à mis quelques notes d'agrément, elles s'éxécutent d'abord par le violon principal, et les autres se règlent sur lui dans cette éxécution.

Pour la mesure, il faut suivre les indications du chef d'orchestre; non seulement pour la division des temps, mais aussi pour les nuances de mouvement, il faut de tems à autres, jetter les yeux sur le chef d'orchestre.

L'accompagnement doit être mesuré sur le Solo, ne jamais presser n'y retarder, le suivre fidèlement, et ne pas le couvrir par trop de force de son, les *F* où *Fz* qui se rencontrent dans les parties d'accompagnement, ne doivent jamais être jouées avec autant de force que le Tutti, il faut aussi se rendre compte de l'étendue de la salle où l'on éxécute.

Toutes les observations précitées, s'appliquent aussi aux chanteurs qui accompagnent, il y a surtout une musique chantée, très difficile sous ce rapport, c'est le récitatif, l'uniformité de mesure cesse entièrement, on à l'habitude d'ajouter à l'accompagnement, la partie du chant sur une ligne séparée, pour qu'ils le suivent plus facilement, il faut toujours observer attentivement celui qui dirige l'éxécution.

On doit s'accorder lentement, le Violon principal reçoit le LA du Hautbois, où des autres instrumens à vent à la fois; pour le donner ensuite à tous les instrumens à cordes.

Le premier mérite qu'on puisse avoir, c'est d'être ponctuellement soumis à l'ensemble, et renoncer à toute particularité d'éxécution.