# MÉTHODE

DE

# VIOLON

*suivie*

*d'un Traité des* **Sons harmoniques** *d'après le système*

DE

## PAGANINI

PAR

# F. MAZAS

A.V.

*Sans le Traité: 26f* **4E. ÉDITION.** *Complète 32f*

*revue, corrigée et augmentée par l'Auteur.*

*Publiée à PARIS, par* **AULAGNIER**, *Faubourg Montmartre 4*

## INTRODUCTION

Renfermer dans le moindre espace possible les principes de l'art du Violon, tel est le but de cet ouvrage. Sans entrer dans tous les développements dont une Méthode complète est embarassée, il conduira l'Elève, par une marche progressive, au point de pouvoir consulter avec fruit des ouvrages plus étendus que celui-ci et continuer ses études sur la musique même des meilleurs Auteurs, qui ont écrit pour le Violon. Il importe surtout en commençant de se garantir de principes vicieux: on pense généralement à tort qu'un Maître très ordinaire, suffit pour dégrossir un élève; il peut au contraire lui laisser contracter de mauvaises habitudes, fort difficile à corriger, et plus nuisibles que s'il n'avait encore rien appris. On évitera ce danger en observant rigoureusement les principes qui s'appliquent au mécanisme, partie essentielle de l'art du Violon. (1) " De cet instrument si dif " ficile, sur lequel le moindre écart entraîne les plus grands défauts. On ne saurait trop en recom " mander l'étude aux élèves; c'est par un travail réfléchi sur les principes, qu'ils pourront non " seulement vaincre toutes les dificultés, mais encore avoir à leurs dispositions le plus de moyens " matériels pour donner à leur jeu la force d'expression dont il peut être susceptible."

Ces difficultés une fois vaincues, le talent prend son essor, il ne connait plus d'entraves et devient tout ce qu'il peut être.

## TENUE DU VIOLON

Le Violon doit être placé sur la clavicule, retenu par le menton du côté gauche, près du tire corde, un peu incliné vers la droite, et soutenu horizontalement par la main gauche, qui doit maintenir l'extrémité du manche en face du milieu de l'épaule.

Il est essentiel que le menton ne porte pas trop en avant sur la table d'harmonie, ce qui serait peu gracieux et nuirait à la vibration.

On évitera aussi de l'appuyer sur le tire corde, pour ne point altérer par cette pression l'accord de l'instrument.

## TENUE DE LA MAIN ET DU BRAS GAUCHE

Le manche du Violon doit reposer entre le pouce et la partie de la main où commence l'index, il ne doit être serré que très peu et seulement afin de laisser un petit vide au dessous de lui. le pouce doit rester droit, mais sans roideur, vis-a-vis du second doit. On évitera que la paume de la main ne touche au manche pour que les doigts conservent toute leur liberté et puissent tomber d'aplomb sur les cordes.

Le bras doit être dans une position naturelle et de manière à ce que le coude soit verticalement sous le milieu du Violon, sans toucher au corps.

## TENUE DE L'ARCHET

En arrondissant un peu la main, réunissant les doigts, et dirigant l'extrémité du pouce en face du second, on posera la baguette obliquement dans la main, de manière à ce qu'elle passe sous l'extrémité du petit doigt et la seconde phalange de l'index. Ce dernier ne doit jamais être séparé des autres. Le pouce sera placé à deux ou trois lignes de la hausse; il pressera la baguette du bout et de côté, sans que ce soit trop près de l'ongle; il ne pliera que très peut, et devra toucher constamment aux crins. L'archet doit toujours être parallèle au chevalet, et la baguette un peu inclinée vers la touche.

On posera le crin au dessous du rond des ouies en approchant plus ou moins du chevalet selon qu'on voudra tirer plus ou moins de son, sans toute fois en approcher trop, ce qui ne produirait qu'un son dur et criard.

(1) Baillot Méthode du Conservatoire.

## TENUE DE LA MAIN ET DU BRAS DROIT

Il faut tenir la main arrondie de manière à ce qu'elle soit toujours un peu au dessus du niveau de la baguette. Il est bon d'avancer légèrement le poignet vers le menton lorsqu'on commence une note du talon de l'archet, mais on évitera d'outrer cette position qui n'est au contraire indiquée que pour donner de la grâce aux développement du bras, et principalement pour que la direction de l'archet ne varie jamais.

On doit laisser au bras toute sa souplesse et avoir soin de ne point lever le coude ni trop l'approcher du corps. Le Violon devant rester immobile dans sa position, le coude, l'avant bras et le poignet s'élèveront naturellement à des hauteurs différentes pour jouer sur chacune des quatre cordes.

## OBSERVATIONS ESSENTIELLES A LA TENUE DE L'ARCHET

Beaucoup de personnes croyant plier le poignet, y supplèent á leur insu en pliant les doigts sur la baguette. Ce moyen est très vicieux, il a l'inconvénient, dans un mouvement vif, de faire fouetter l'archet sur les cordes.

Il est à considérer que la flexibilité du poignet a deux mouvements bien distincts qu'il ne faut pas confondre. Il plie de haut en bas, et de droite à gauche. Lorsqu'on commence une note du talon de l'archet, le poignet en s'approchant du menton doit se plier vers la droite, et lorsqu'on la termine en déployant le bras, se plier dans le sens contraire, tout en conservant la position qui le maintient au dessus de la baguette. Le petit doigt alors doit à peine la toucher, ou même l'abandonner tout à fait pour conserver à l'archet sa direction parallèle.

Tous ces mouvements doivent s'opérer sans rien changer à la tenue de l'archet; il faut éviter cependant toute espèce de roideur, et même en employant le plus de force, faire en sorte que ce soit toujours avec souplesse.

Il faut également éviter avec grand soin de jamais jouer à bras tendu, même dans le plus grand développement de l'archet. Ce défaut est très ordinaire aux enfants qui pour l'employer tout entier le tirent en arrière et lui donnent ainsi une fausse direction. On évitera ce défaut avec un archet proportionné à la longueur de leur bras.

## MOUVEMENT DES DOIGTS DE LA MAIN GAUCHE

En retournant assez la main pour que les doigts se trouvent en face des cordes, on les tiendra arrondis et séparés un peu les uns des autres, pour leur donner avec plus de grâce la facilité de se poser d'aplomb.

Il faut laisser tomber avec souplesse le milieu du bout du doigt sur la corde, en le levant assez pour lui donner un léger élan. On aura soin cependant de ne point outrer cette élévation et de les maintenir toujours vis-à-vis des cordes lorsqu'ils ne seront point occupés.

On s'appliquera à lever et appuyer les doigts avec la plus grande égalité; à faire en sorte que leur pression l'emporte généralement sur celle de l'archet, et lui soit au moins égale lorsqu'on jouera très fort.

Il faut éviter que le poignet et la paume de la main ne participent aux mouvements des doigts.

## DE L'ATTITUDE EN GÉNÉRAL

Lorsqu'on joue debout, une attitude noble et aisé donne toujours de la grâce aux mouvements de l'archet, et en général favorise le développement de tous les moyens.

Placé en face de la musique, le corps doit être d'aplomb et reposer légèrement sur la hanche gauche, pour que le bras droit puisse agir avec liberté, sans imprimer aucun mouvement au reste du corps.

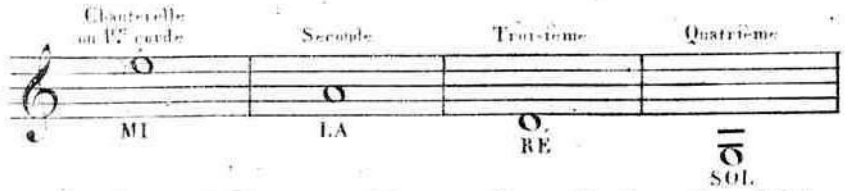
Que la tête soit droite; qu'elle évite surtout de suivre le mouvement de l'archet, ou de se pencher vers l'épaule en jouant sur la 4me corde, ce qui pour être commun n'en est pas moins ridicule.

Que le buste soit toujours droit lorsque le corps est assis. Si cette attitude permet un peu plus d'abandon, il faut éviter aussi une sorte de nonchalance qui, en nuisant à l'exécution, exclut ordinairement la bonne grâce.

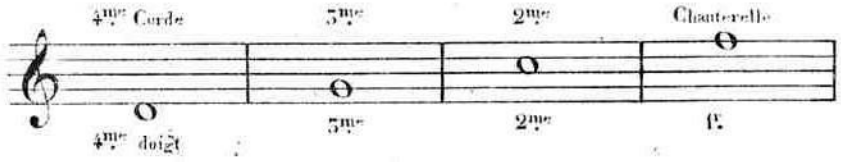
Il est préférable que l'élève étudie debout, dumoins jusqu'à ce qu'il ait acquis un certain dégré d'instruction.

## DE LA POSITION DES DOIGTS SUR LES CORDES.

ACCORD DU VIOLON.

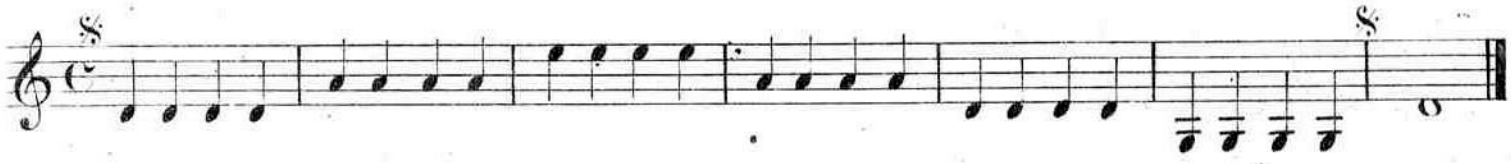



Pour donner à la main gauche l'habitude de sa position on placera le bout des doigts sur chacune des cordes; on n'en lèvera successivement qu'un à la fois en laissant tous les autres posés. Il est bon de faire répéter souvent cet exercice à l'élève.




## MOUVEMENT DE L'ARCHET.

Exercice sur les quatre cordes à vide.

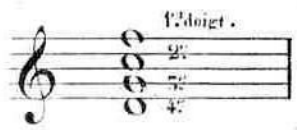


En étudiant cet exercice on tiendra ses doigts dans la position où les aura laissés le précédent, en les élevant seulement d'un pouce au dessus des cordes.

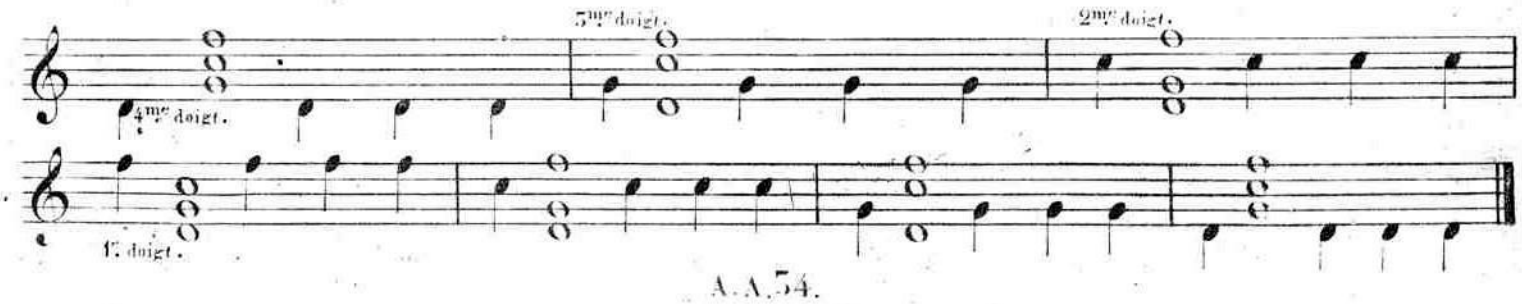
On fera d'abord marcher l'archet lentement jusqu'à ce que les mouvements du bras soient tellement bien dirigés qu'on puisse l'accélérer sans inconvénient. Le bras doit être naturellement plus élevé en jouant sur la 4me et 3me corde que sur la 2de et la chanterelle... mais surtout que ce soit sans aucun mouvement de l'épaule.

On emploiera l'archet d'un bout à l'autre dans cet exercice. On indiquera plus loin les cas où il convient de le proportionner à la valeur des notes. C'est principalement le petit doigt qui doit en soutenir le poids lorsque la hausse se rapproche du chevalet; à mesure qu'elle s'en éloignera le petit doigt cessera de soutenir la baguette et restera simplement posé dessus, toujours sans la moindre raideur; l'arrière-bras ne doit point avoir de mouvement direct; il ne doit participer en rien, non plus que le coude, aux mouvements de l'archet dont toute la force viendra seulement de la pression de l'index, du pouce, et du poignet.

Les doigts posés d'aplomb chacun sur une corde.

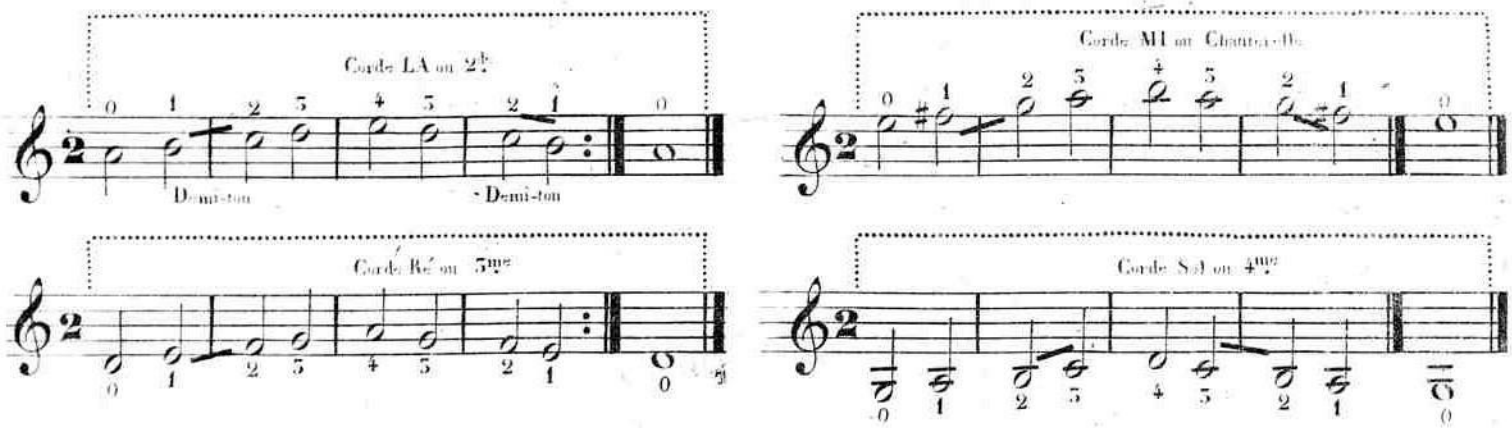



On fera sans les déplacer le même exercice d'Archet que sur les cordes à vide.



## EXERCICES QUI DOIVENT PRÉCEDER L'ÉTUDE DES GAMMES.

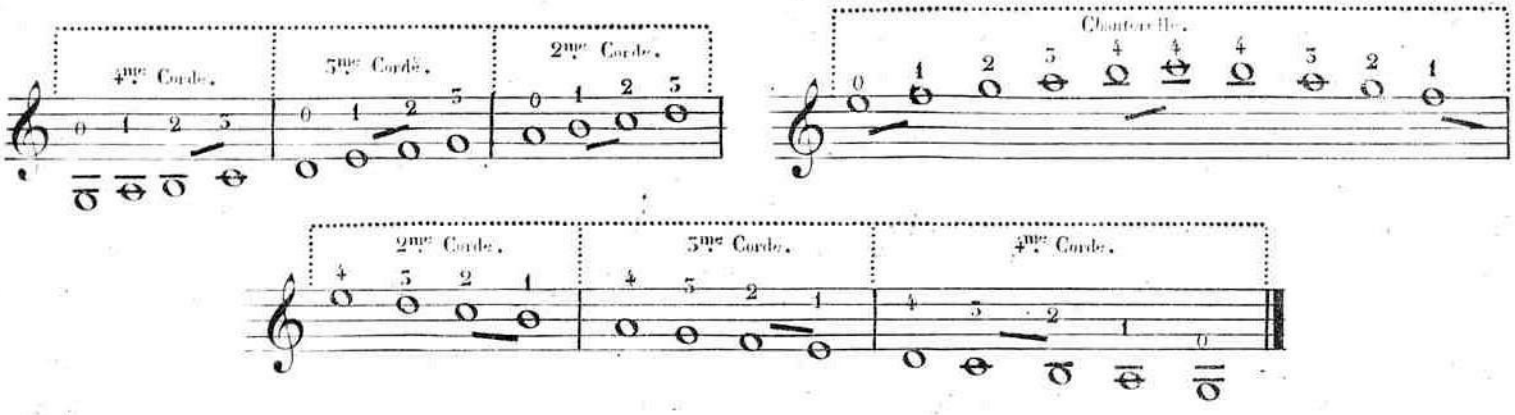
Il faut que le maître veille avec grand soin au rapprochements des doigts dans les demi-tons.



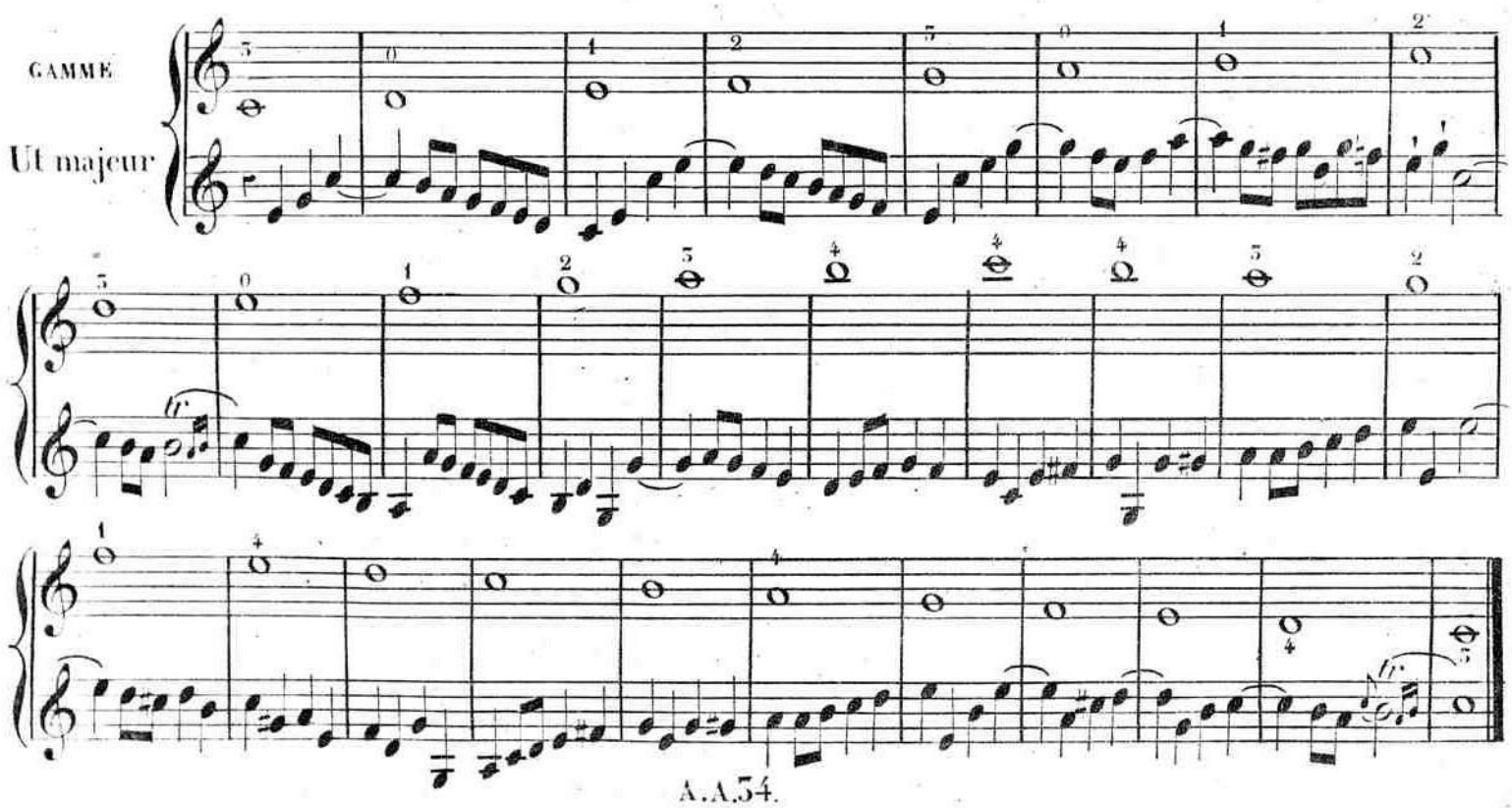

Il est très important d'observer rigoureusement et dès le commencement les principes déjà prescrits.

Il vaudrait mieux étudier d'abord avec soin peu de tems par jour et à plusieurs reprises, que de s'exposer par négligence à contracter de mauvaises habitudes souvent impossible à détruire.

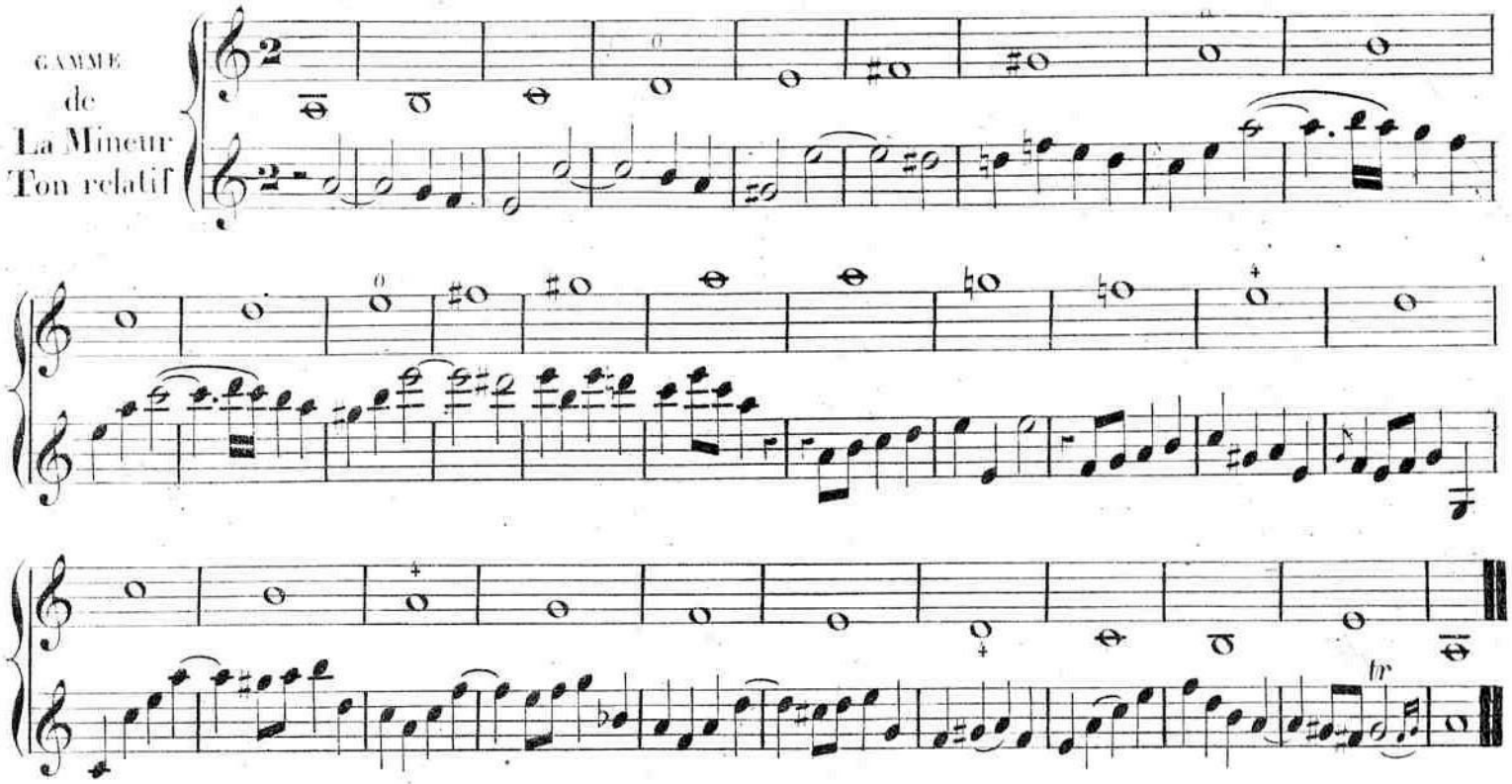
## ÉCHELLE NATURELLE DU VIOLON À LA 1re POSITION.




L'Élève doit s'habituer à ne pas lever les doigts sans nécessité, surtout en passant d'une corde à l'autre.

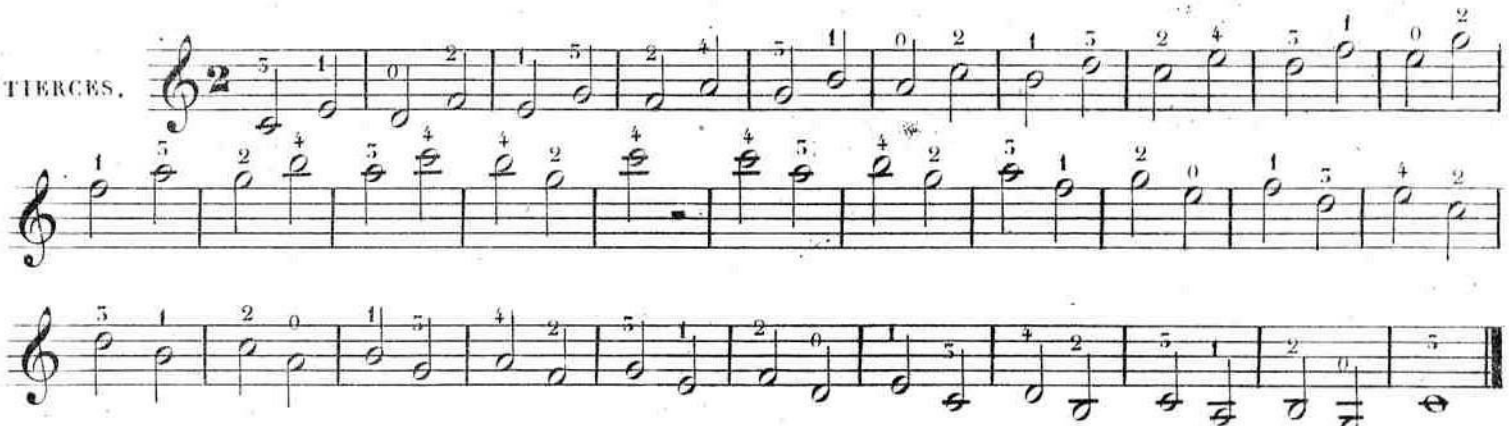


GAMME
de
La Mineur
Ton relatif

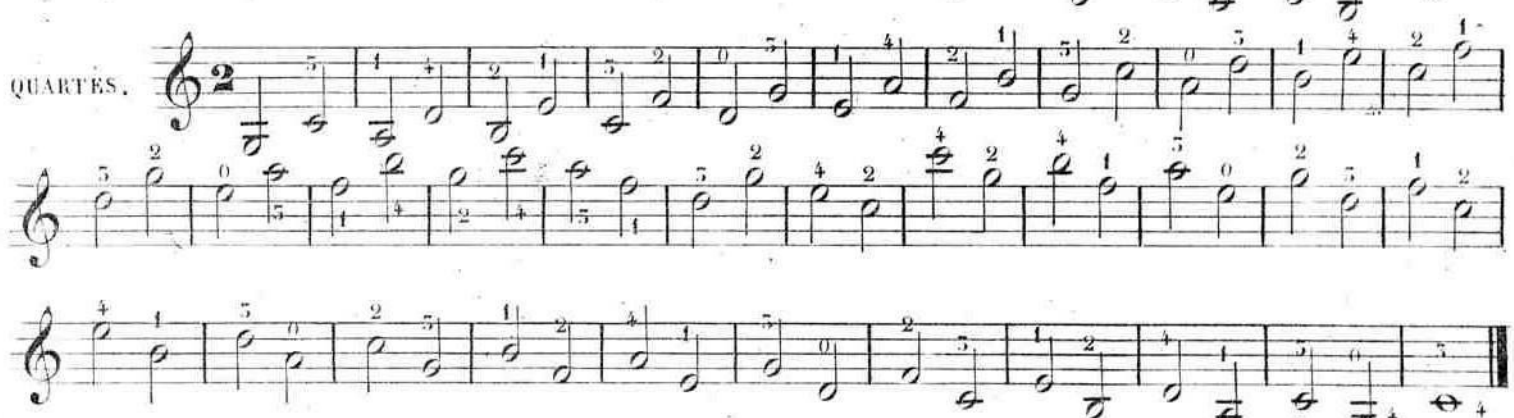



Ne levez point l'Archet en passant d'une corde à l'autre quelque soit l'intervalle qui les sépare.
Ne levez pas non plus les doigts sans nécessité.

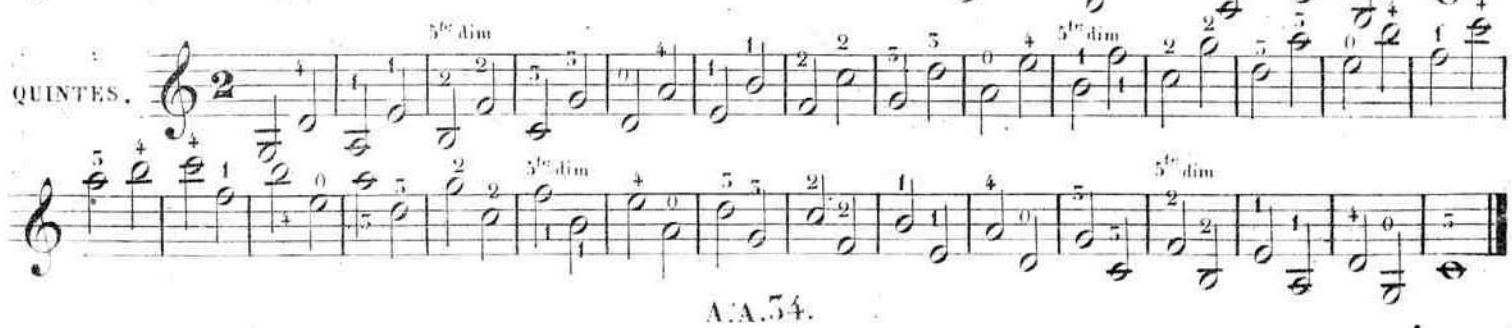
TIERCES.



QUARTES.



QUINTES.



SIXTES

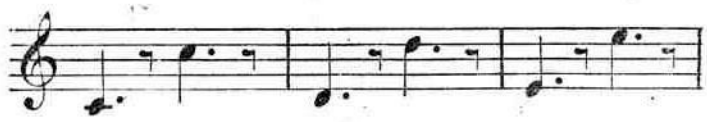
SEPTIÈMES.

OCTAVES.

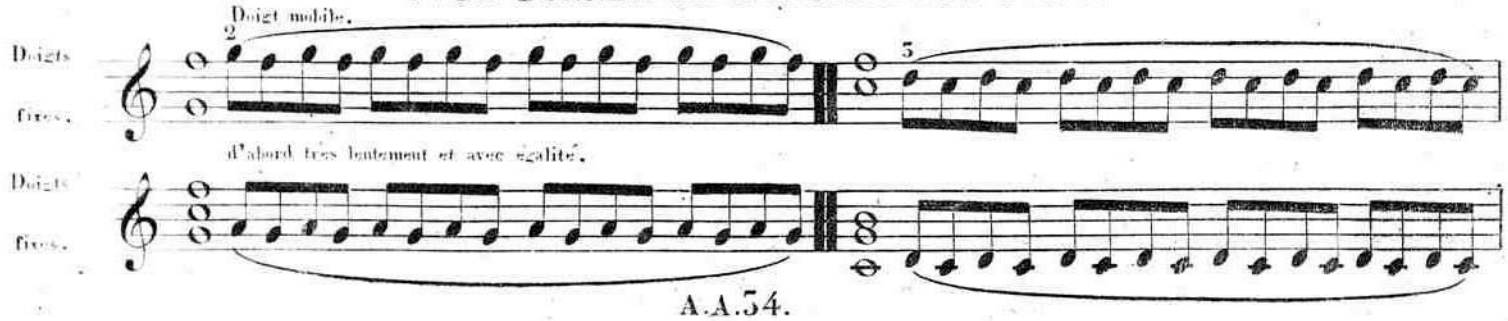
NEUVIÈMES.

DIXIÈMES.

Jusqu'à ce que les mouvements du bras et du poignet soient bien réglés, l'Élève devra pour changer de corde arrêter un moment son archet à chaque extrémité, mais sans le lever, et en étudiant ainsi:



## EXERCICE QU'IL EST BON DE RÉPÉTER SOUVENT POUR DONNER DE L'AGILITÉ AUX DOIGTS.

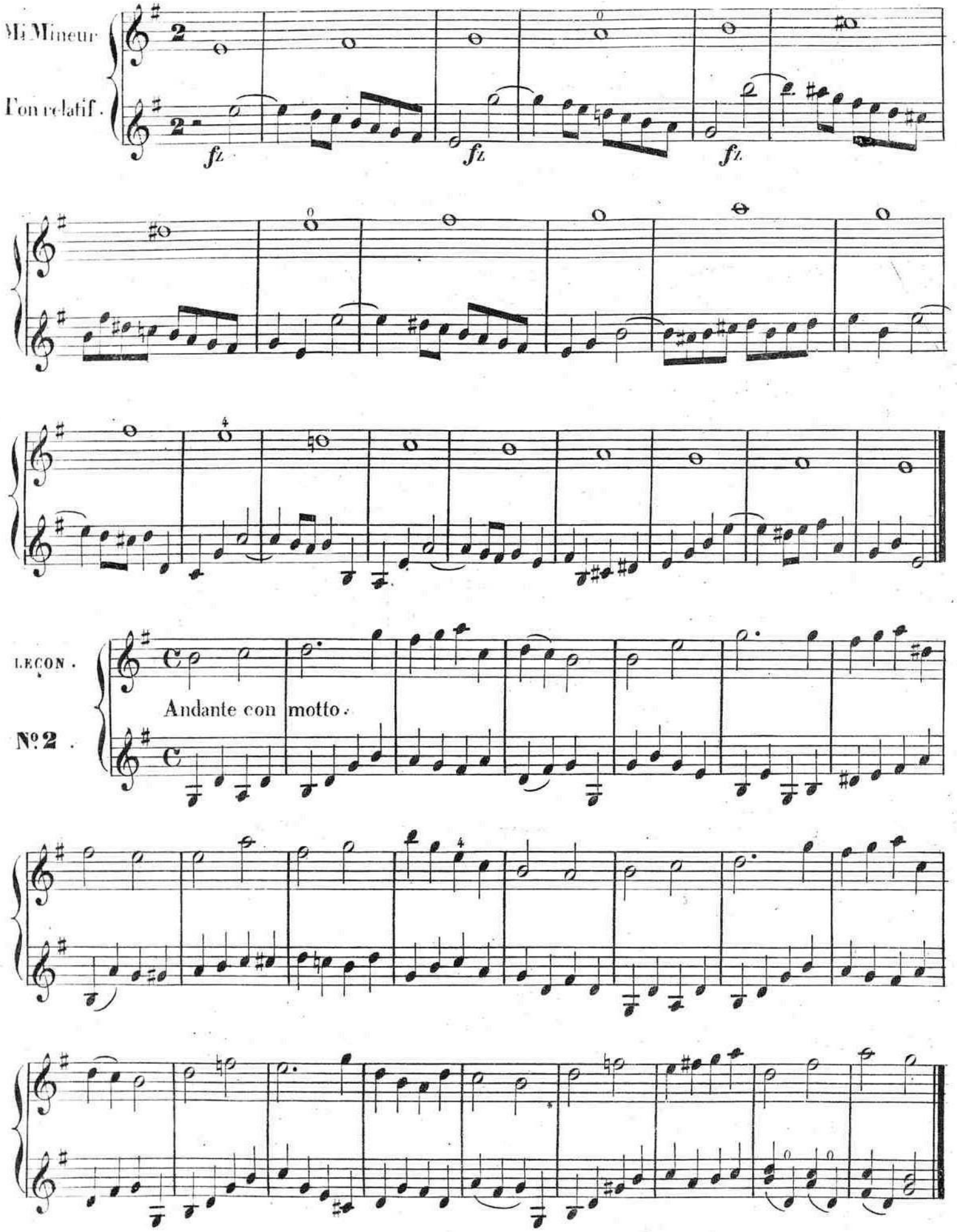


Employez tout l'archet sur les blanches et la moitié sur chaque noire liée.

LEÇON
Nº 1.

Andante.

GAMME
de
Sol Majeur.


Mi Mineur
Ton relatif.
fz
fz
fz
LEÇON.
Nº 2.
Andante con motto.

Ré Majeur.

grazioso.

Si Mineur.

Risoluto.

Poussez. Tirez.

LEÇON.

**Nº 3.**

Moderato.

Fin.

fin.

1re fois.

2me fois.

Ton relatif mineur.

cres.

D.C.

La Majeur.

fz fz

Fa ♯ Mineur.

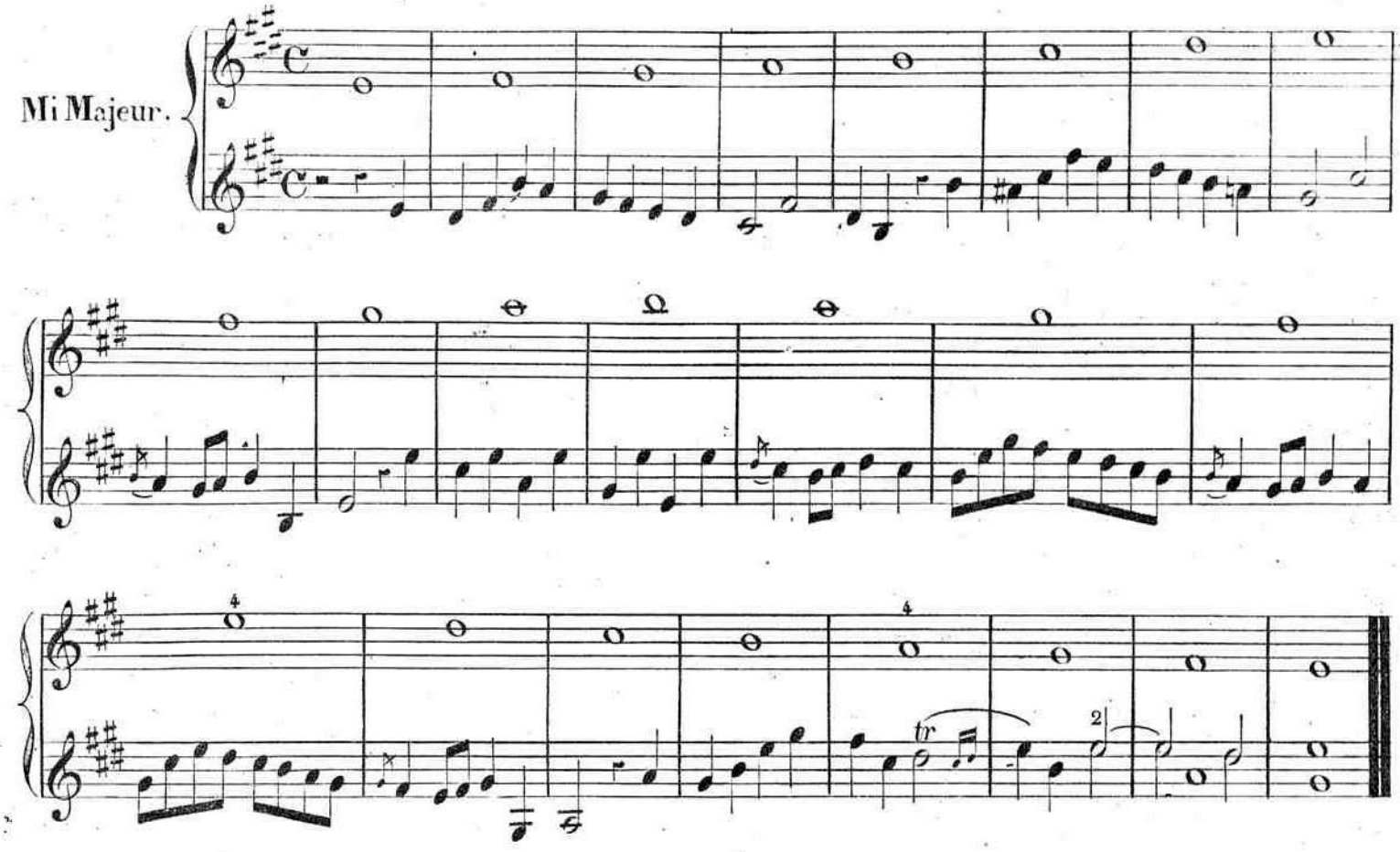
fz

Andante.

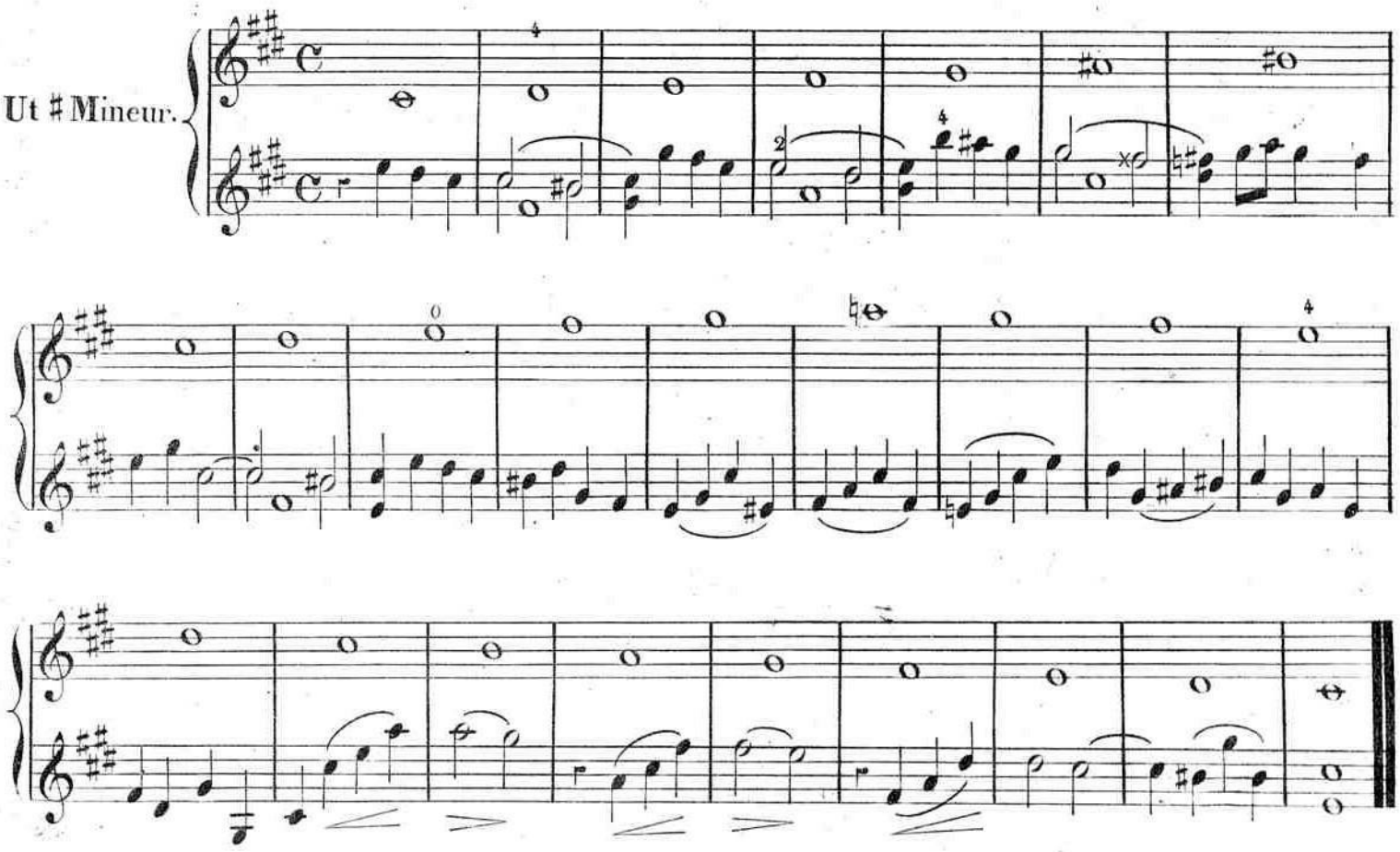
HAYDN
LEÇON
**N° 4.**

staccato.

Mi Majeur.



Ut ♯ Mineur.



Il faut prendre garde que le crin soit toujours collé à la corde, et bien soigner la reprise de l'Archet, soit en tirant, soit en poussant.

Allegretto moderato.

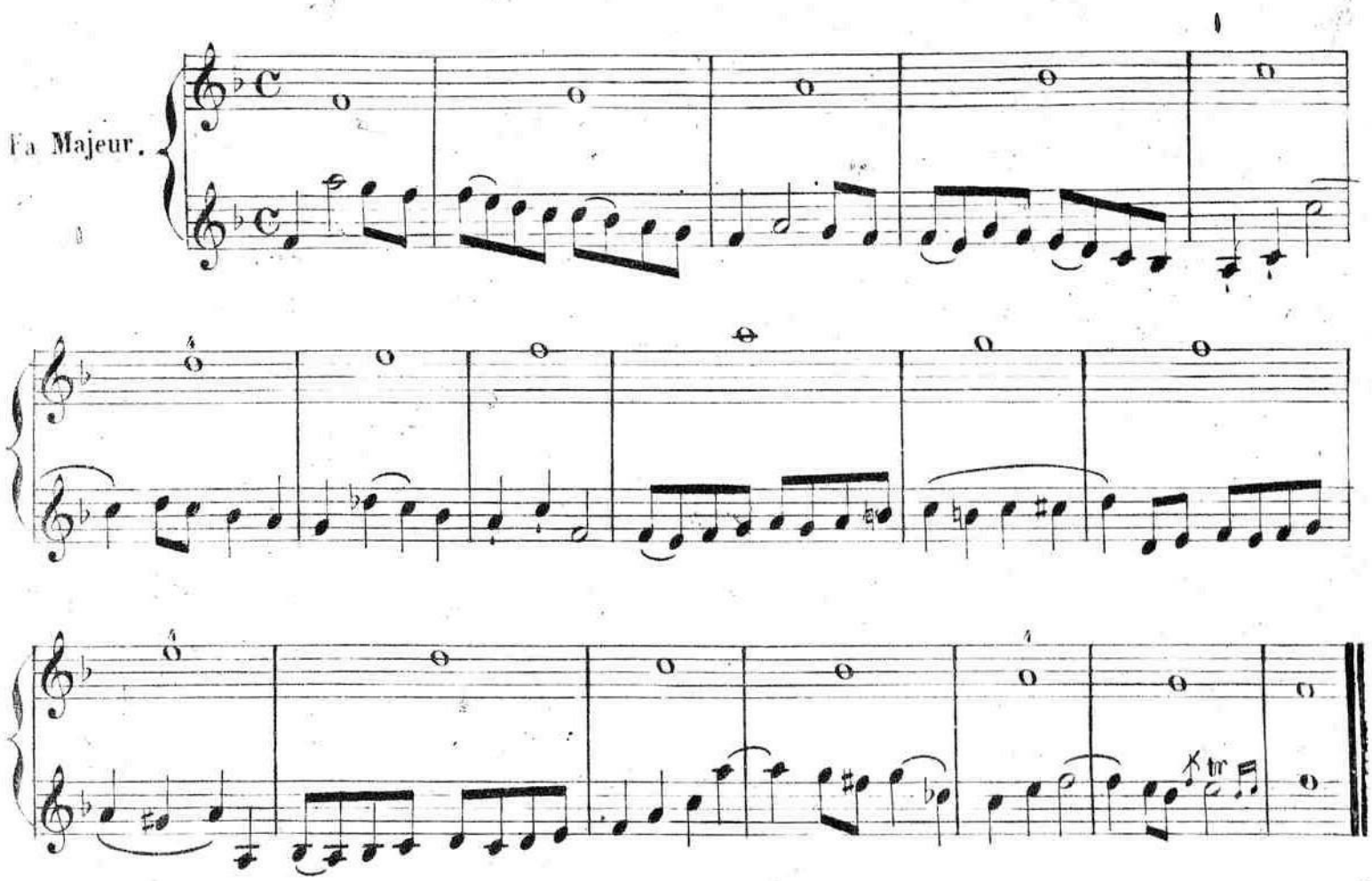
LEÇON

**Nº 5.**

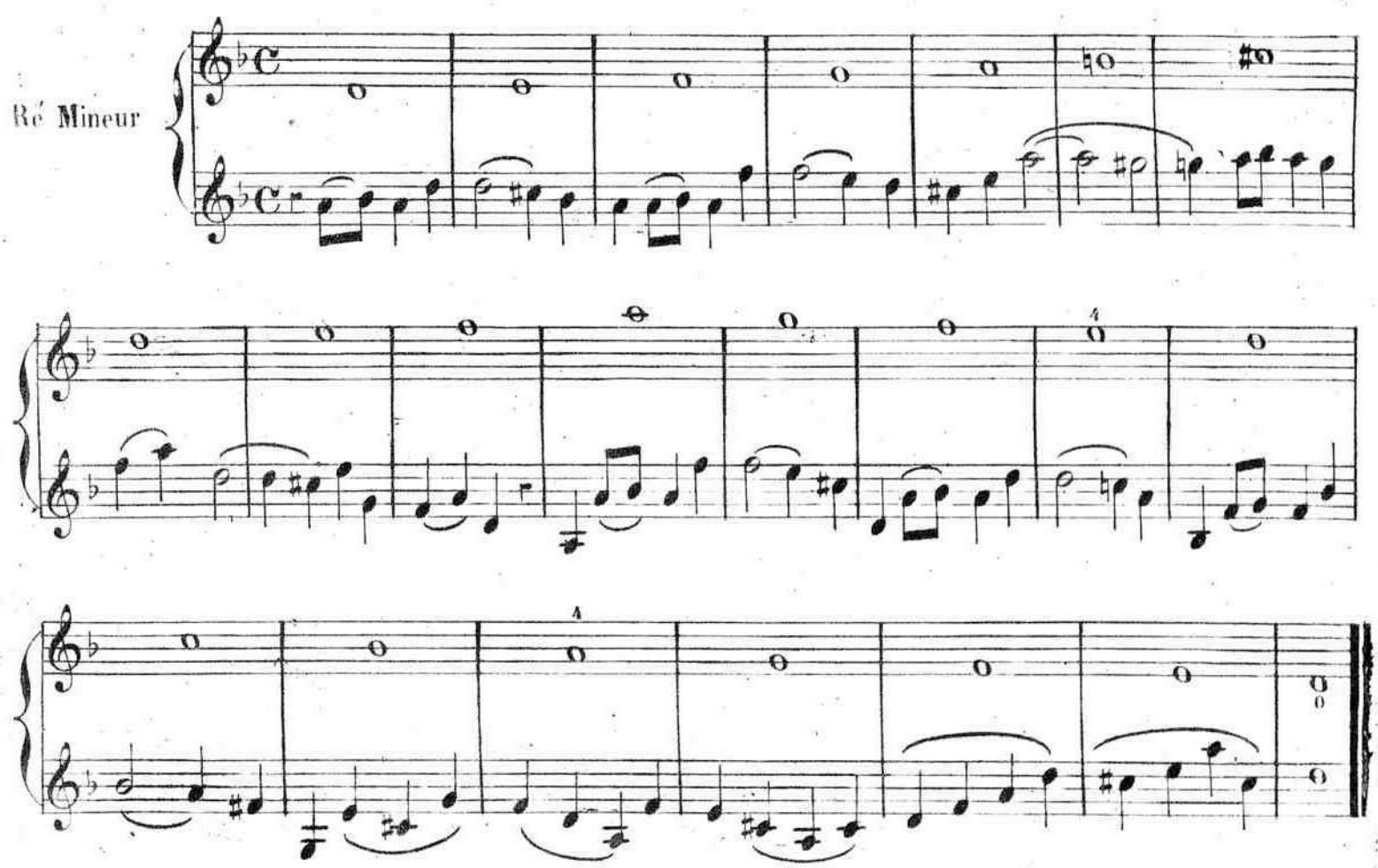
Ton relatif.

## GAMMES EN BÉMOLS.

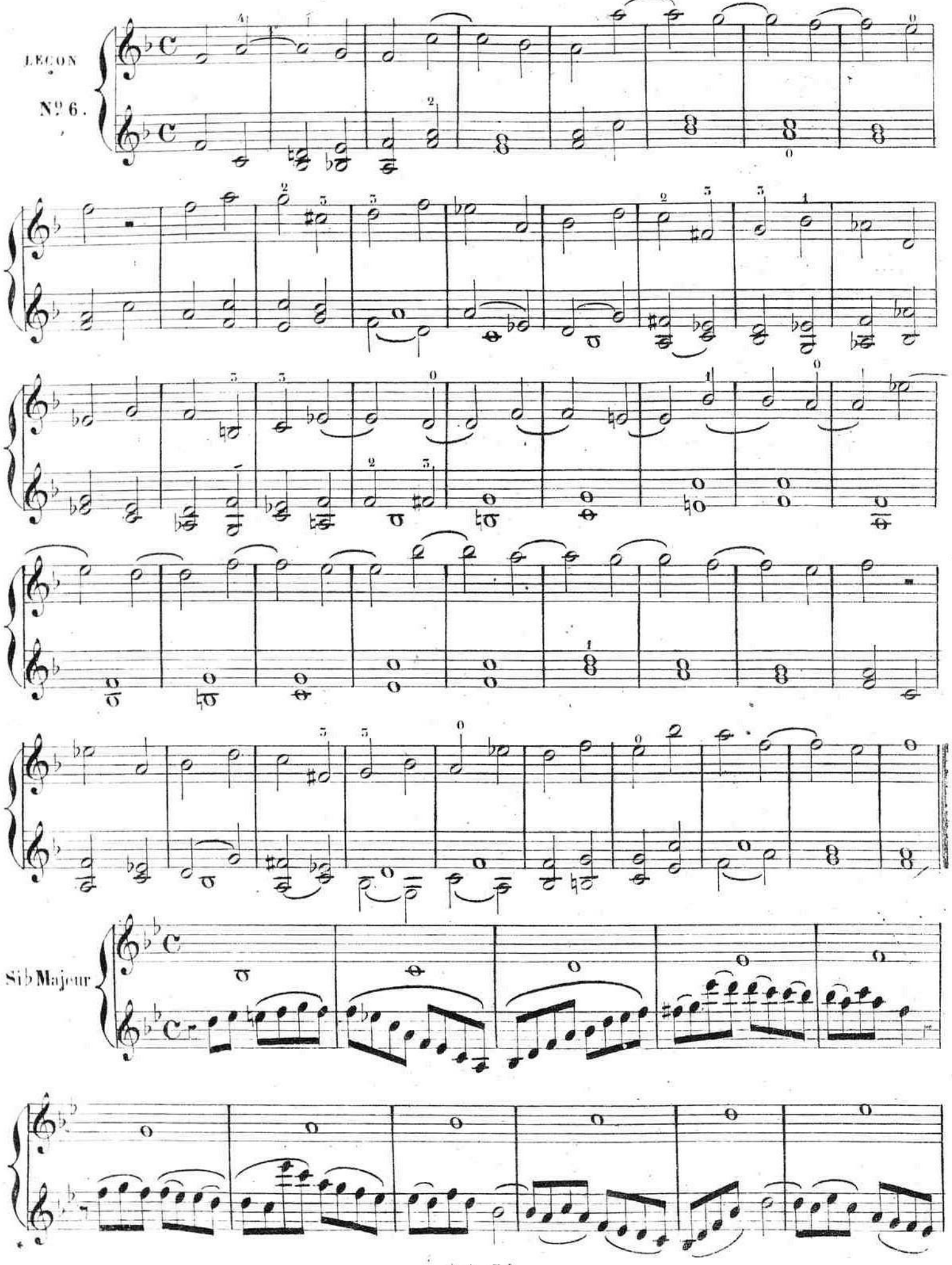
Fa Majeur.



Ré Mineur



Exercice de la syncope et du doigté de la 5^te diminuée



Sol Mineur

LEÇON
Nº 7.

Andante.

Fin.

Ton relatif

D.C

Mi ♭
Majeur

Ut Mineur

LEÇON
Nº 8.

Andante.

*f

f

Fin.

f

Ton relatif mineur.

f

*

D.C.

Labmajeur

dol.

Fa mineur

Andante con moto.

LEÇON

Nº 9.

Fin

cres

cres

cres

Ton relatif

rinf

cres

D.C.

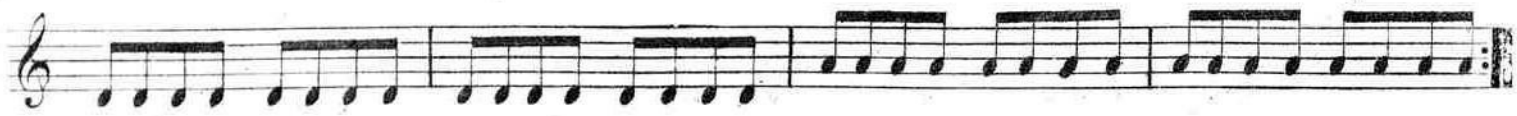
fz

**L'Exercice** des gammes étant toujours n'écessaire pour filer des sons et assurer l'archet sur la corde, l'élève devra y revenir souvent dans l'intervalle des autres études

L'accompagnement de ces gammes pourra aussi lui servir d'étude lorsqu'il sera familiarisé avec les principales positions.

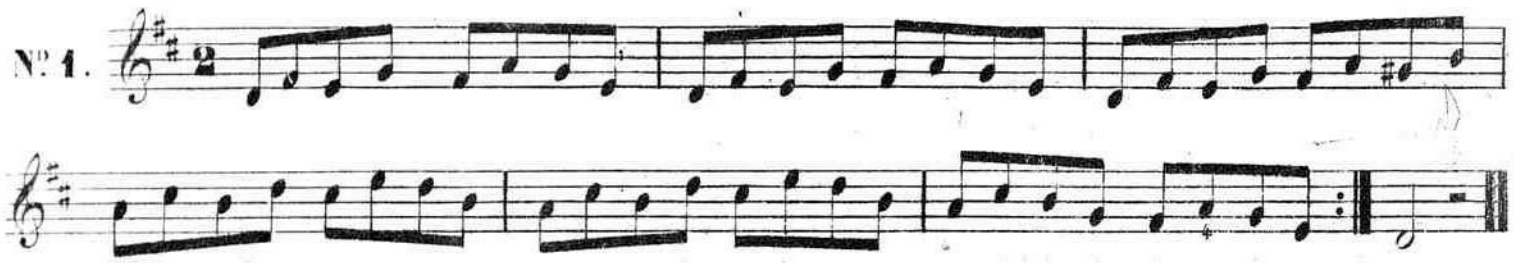
## EXERCICES DE L'ARCHET

L'emploi de l'archet doit être en général proportionné à la valeur des notes. Dans l'éxécution des croches du mouvement **Moderato**, on commencera du milieu de l'archet jusqu'à un pouce environ de la pointe. Pour acquérir plus promptement la souplesse indispensable à tous les genres de détachés, on s'éxercera sur les cordes à vide, en trainant l'archet avec égalité, et en évitant avec soin de produire des secousses à la fin de chaque note, c'est à dire à chaque reprise de l'archet.

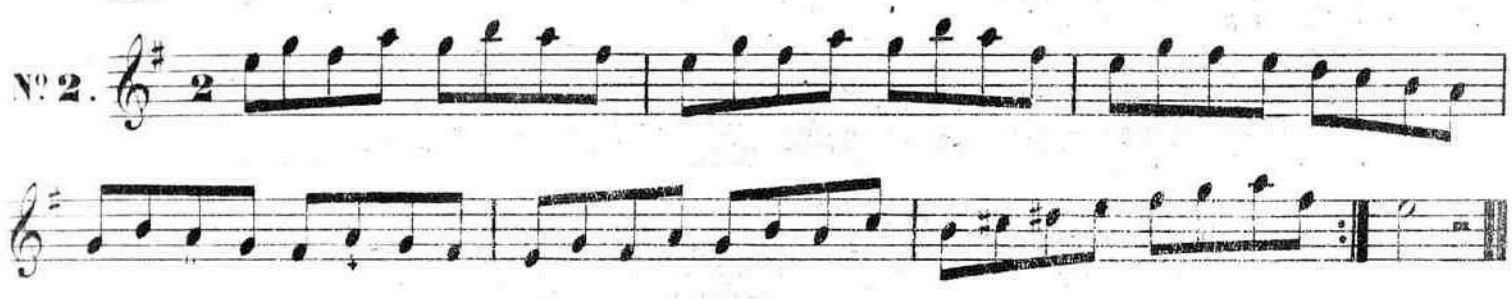


Longtems sur la même corde jusqu'à ce que le mouvement soit souple et égal. Sans trop appuyer il faut cependant tirer assez de son pour que la corde soit bien mise en vibration.

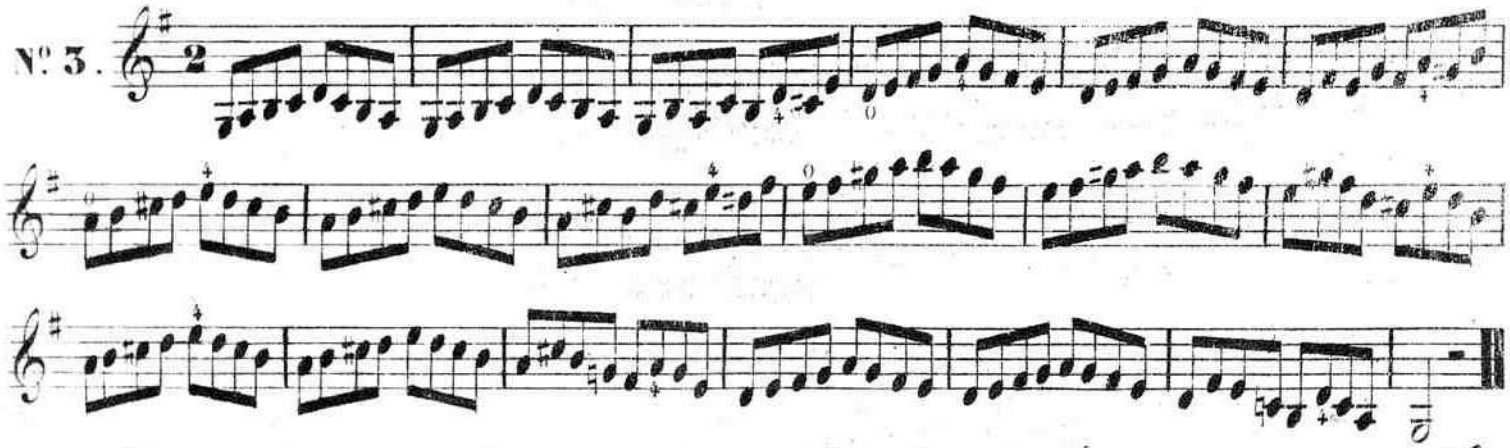
**N° 1.**



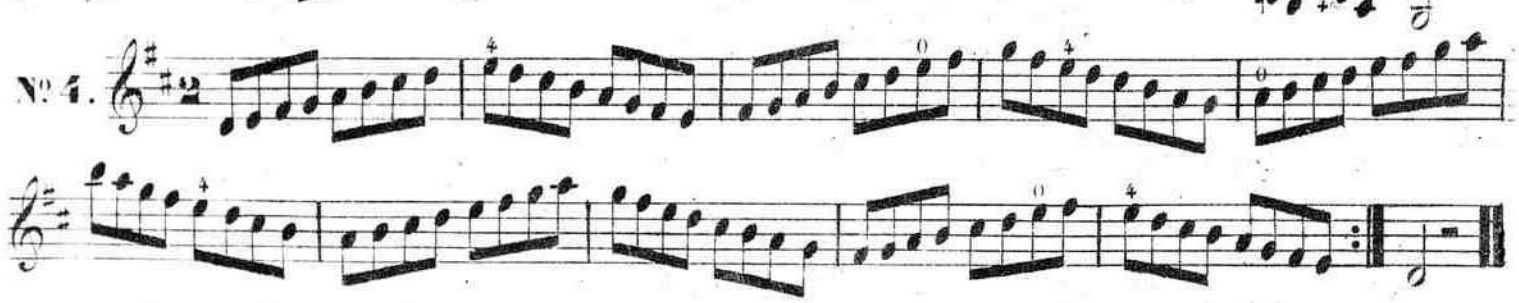
**N° 2.**



**N° 3.**



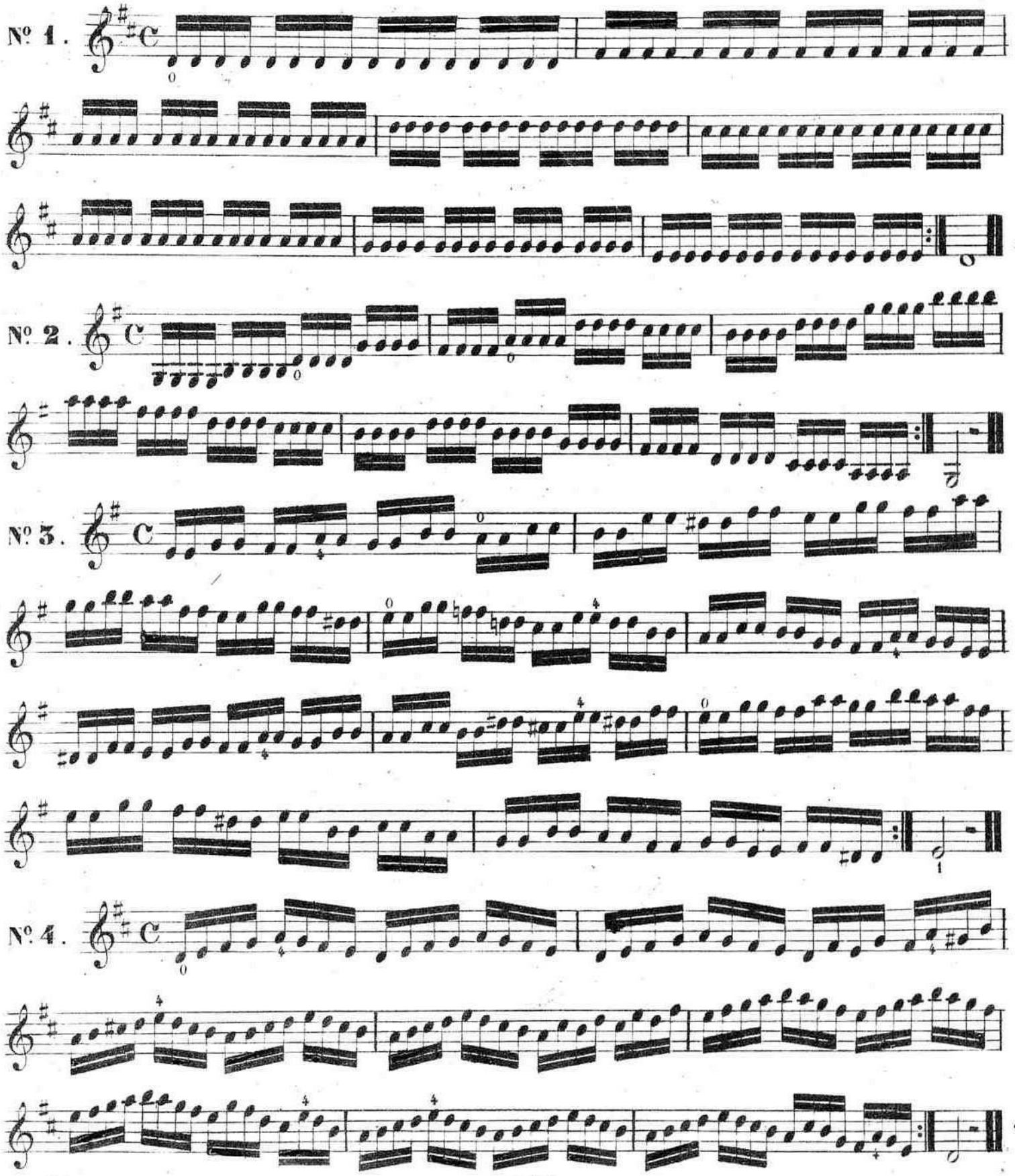
**N° 4.**



On etudira ces exercices lentement jusqu'à ce que l'avant-bras et le poignet aient acquis le dégré de souplesse nécessaire, En accélérant le mouvement on diminuera un peu l'étendue de l'archet et l'on arrivera ainsi par gradation à l'éxécution des notes qui exigent plus de rapidité.

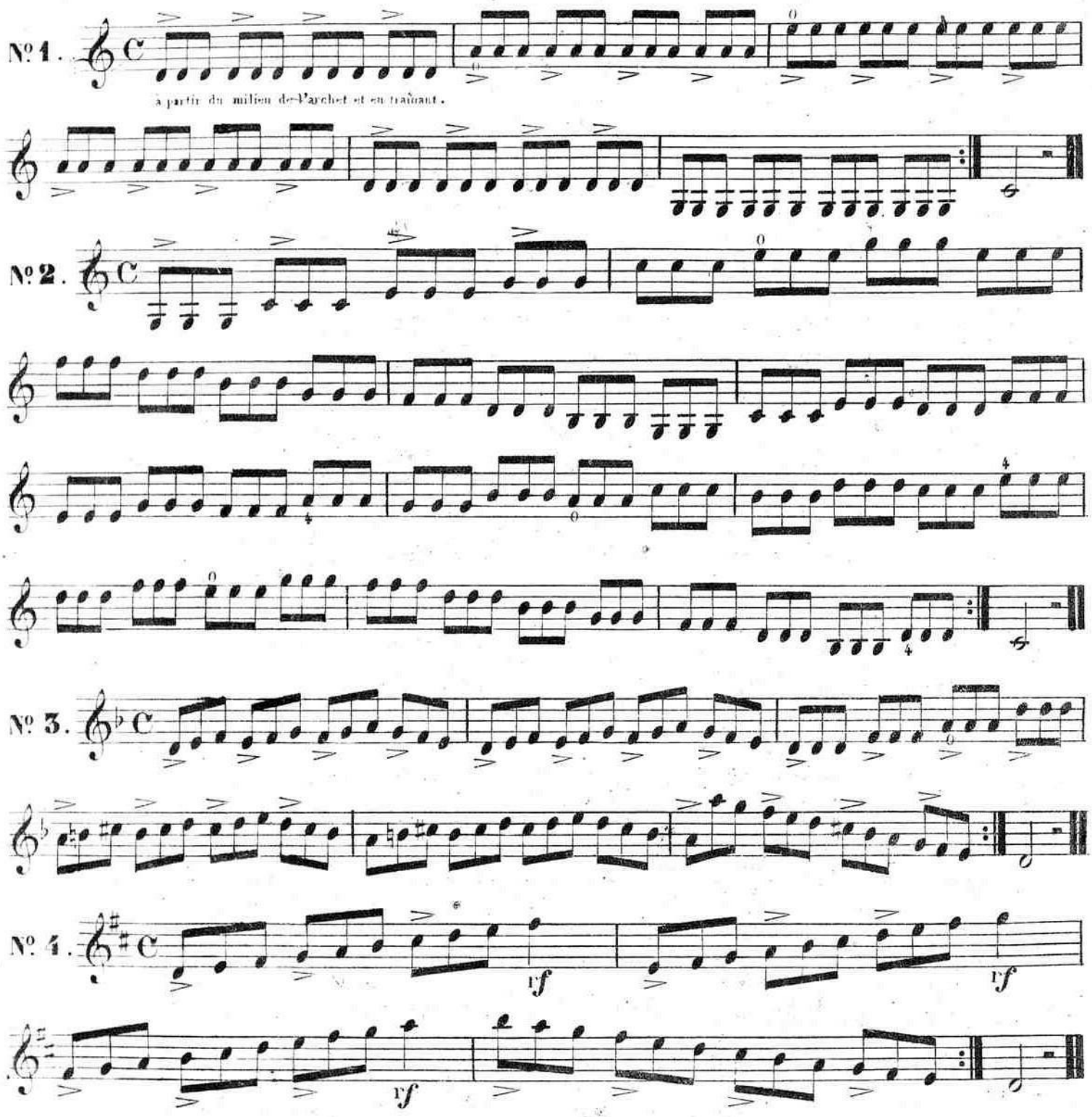
## DU DETACHÉ ORDINAIRE DES DOUBLES CROCHES.

On fera les exercices suivants à partir du tiers de l'archet toujours en traînant et en se rapprochant moins de la pointe que dans l'exécution des croches. Il faut combattre la tendance naturelle qui porte à faire la note tirée plus forte que la note poussée. Il est indispensable d'établir la plus grande égalité dans les mouvements; on y parviendra en se soumettant à la régularité de la mesure dans l'étude de ces exercices.



## DU DÉTACHÉ DANS LES TROIS POUR DEUX, OU TRIOLETS.

Pour bien déterminer cette valeur de notes et vaincre ce qu'elle a de contrariant pour l'archet, on le déploiera un peu plus sur chaque première des trois, en lui donnant un léger élan. On rétablira ensuite l'égalité quand on aura surmonté cette difficulté. Cette impulsion donnée à la première, produit cependant un très bon effet dans les passages qui doivent être exécutés avec énergie.

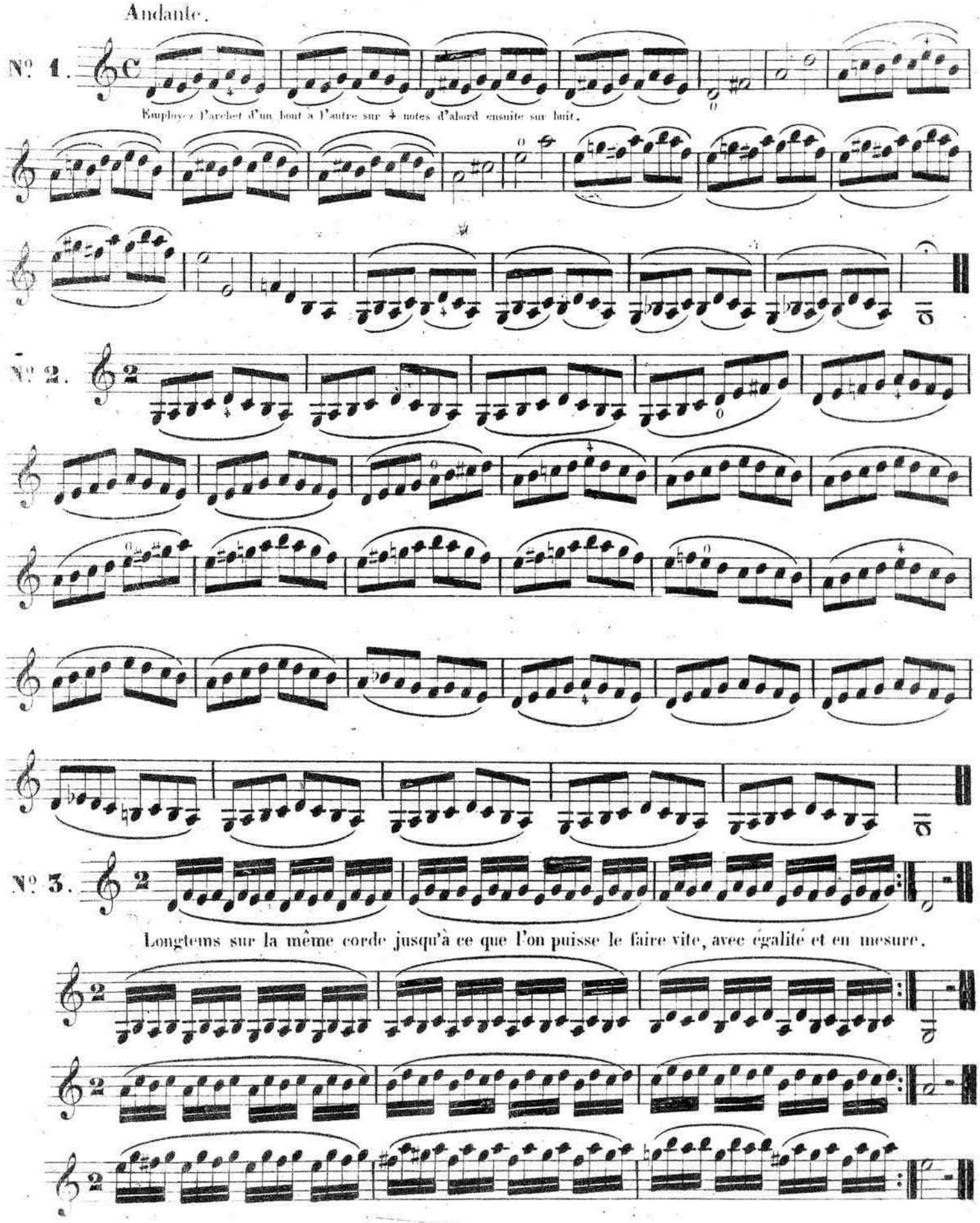



Dans tout ce qui tient à l'exécution des notes rapides l'avant-bras doit toujours rester immobile; c'est le seul moyen d'acquérir un détaché rond et moëlleux. Lorsqu'en étudiant, l'élève sentira une légère douleur dans les bras, ce sera pour lui une preuve de quelque vice dans les mouvemens; il devra donc s'appliquer à n'éprouver aucune contrainte, car on ne fait réellement bien que ce qu'on fait avec facilité.

## DE L'AGILITÉ DES DOIGTS DANS LES NOTES LIÉES

Pour que le lié soit brillant il faut que la chûte du doigt sur la corde produise une sorte de claquement à chaque note.

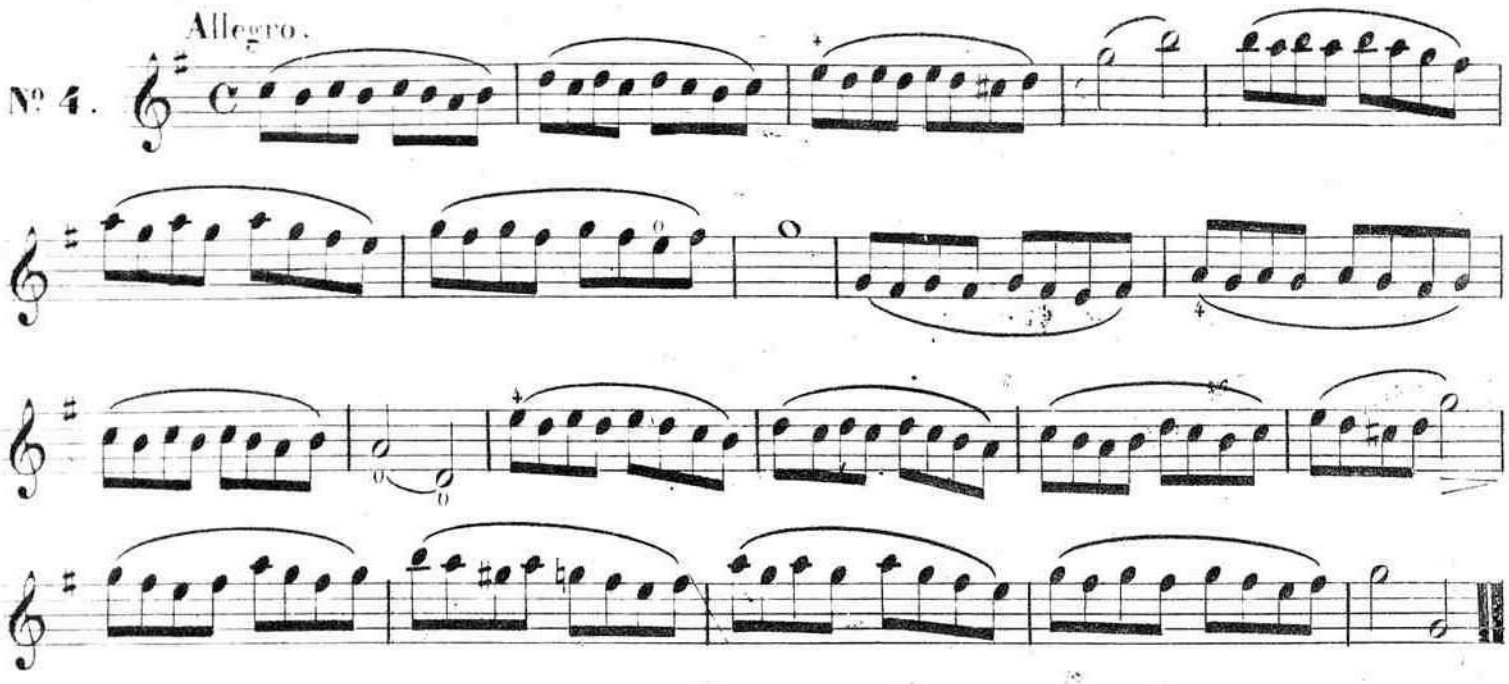
Andante.



## POUR PRÉPARER A L'ETUDE DU TRILLE, OU CADENCE.

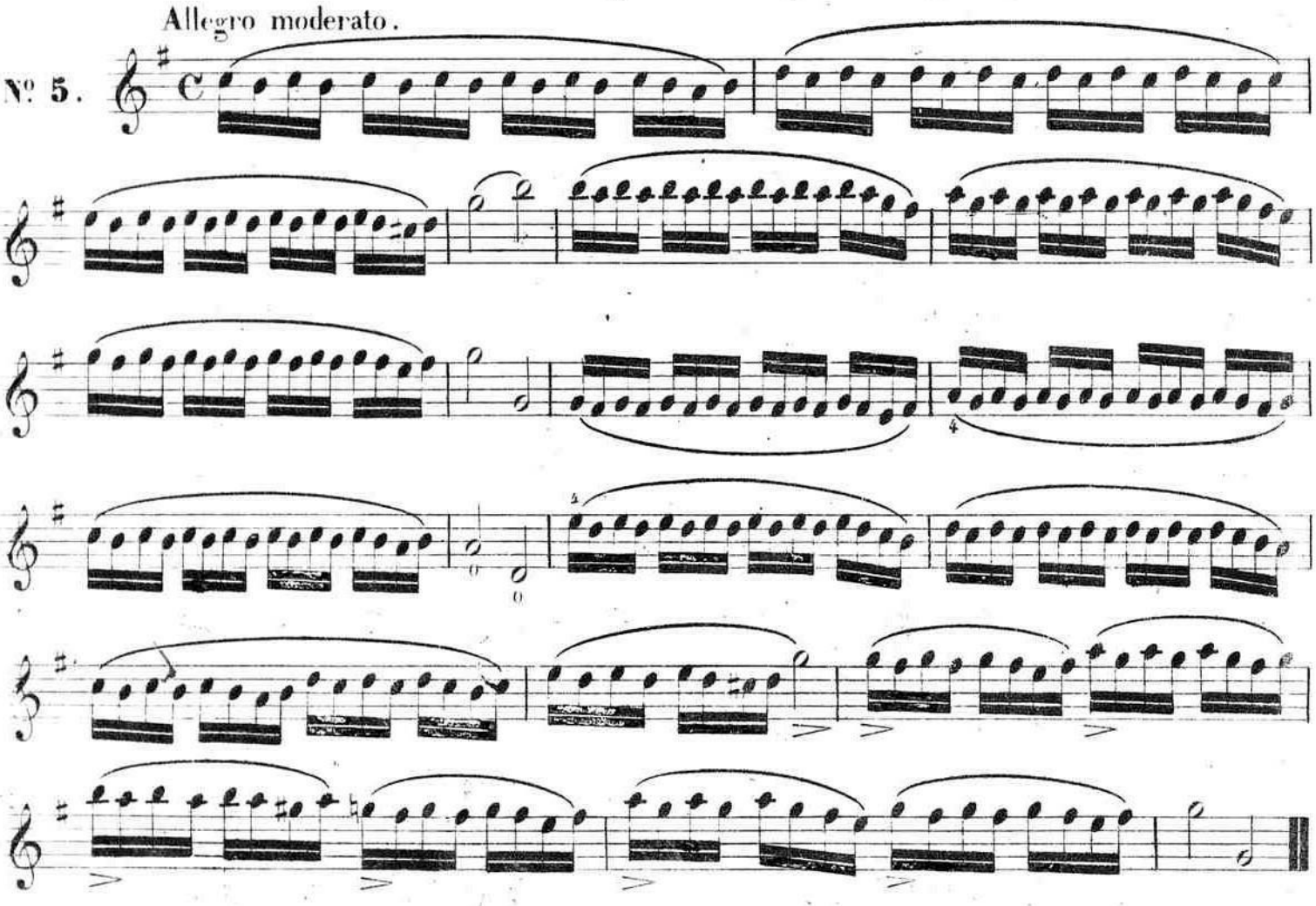
Allegro.

**N° 4.**



Allegro moderato.

**N° 5.**



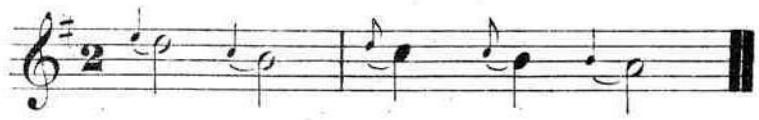
### OBSERVATION IMPORTANTE.

Sans attendre que l'élève ait acquis l'entière perfection du mécanisme de l'archet et des doigts, l'on pas-ra aux leçons mélodiques pour lui donner du gout; mais l'on reviendra souvent aux exercices du détaché et des notes liées.

## DE LA PETITE NOTE ET DES AGRÉMENS

La petite note est un agrément du chant que les Italiens nomment Appoggiatura, du verbe appoggiare (appuyer) on doit donc appuyer un peu sur la petite note.

Quand elle est posée en dessus elle est d'un ton où d'un demi-ton.



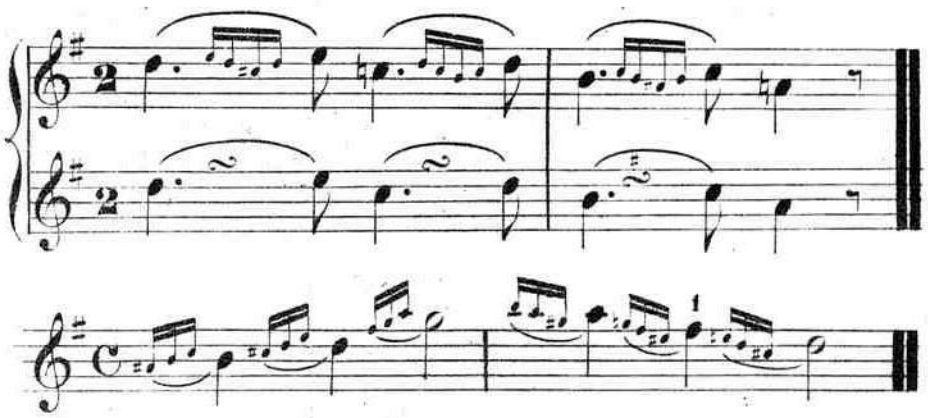
Quand elle se trouve en dessous elle est constamment d'un demi-ton

Sa valeur est ordinairement la moitié de la note dont elle est suivie, elle se prend sur celle de cette même note.

Dans certains cas elle doit être très vive et comme jetée sur la note qui la suit, elle n'a alors aucune valeur et s'écrit ainsi 𝅘𝅥𝅯 où 𝅘𝅥𝅯

Les doubles petites notes et tous les agréments du chant répendus dans la musique doivent toujours être en rapport avec le mouvement et le caractère du morceau. Rien n'est de plus mauvais goût que de les précipiter dans l'Adagio ou l'Andante, il en est de même du Trille qui doit être plus large dans les mouvements Lents que dans l'Allegro.

Ce dernier agrément que les Italiens appellent Gruppetto (grouppe) s'écrit souvent ainsi, il doit toujours former une tierce mineureou même une tierce diminuée



Cet autre genre de grouppe se fait ordinairement plus vite que le précédent.

## LEÇONS MÉLODIQUES POUR L'APPLICATION DE CE QUI PRÉCÈDE.

Moderato. (♩ = 156)

**N° 1.**

Petites notes vives.

*p*

moitié de la valeur.

moitié de la valeur.

1re Fois.

2de Fois.

Andante ♩=80

N° 2.

1re Fois.

2me Fois.

Donnez plus d'archet à la 1re note liée qu'à la 2e

cres.

*p*

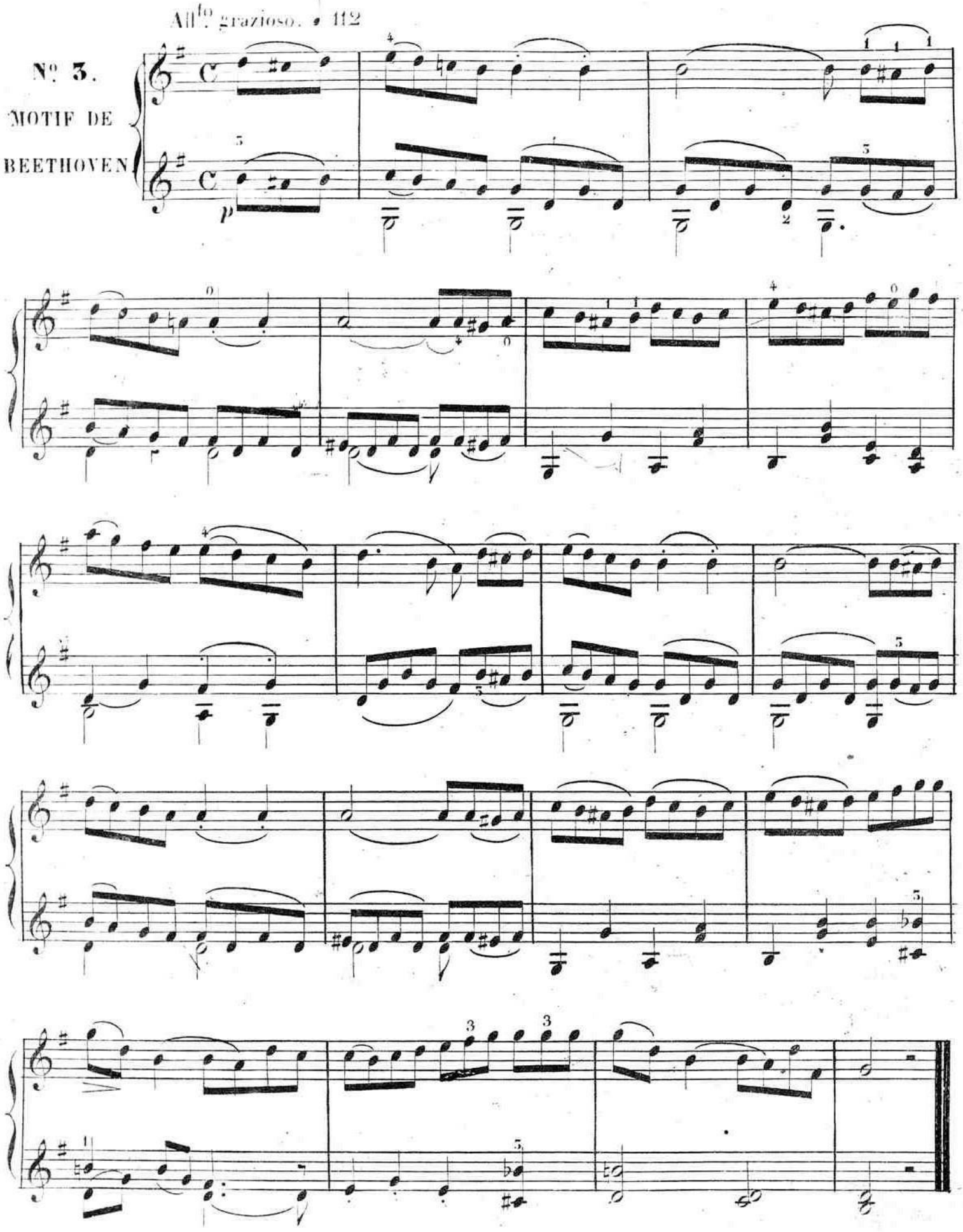
*ff*

## DE LA DIVISION DE L'ARCHET SUR PLUSIEURS NOTES.

**N° 3.**

MOTIF DE BEETHOVEN

All.^to grazioso. ♩ 112



Moderato grazioso ♩=100

Nº 4.

divisez l'archet par moitié.

Andte con moto ♩=88

Nº 5.

fz

fz

All? moderato ♩= 102

Nº 6.

dolce.

fz

dolce.

p

f

f

p

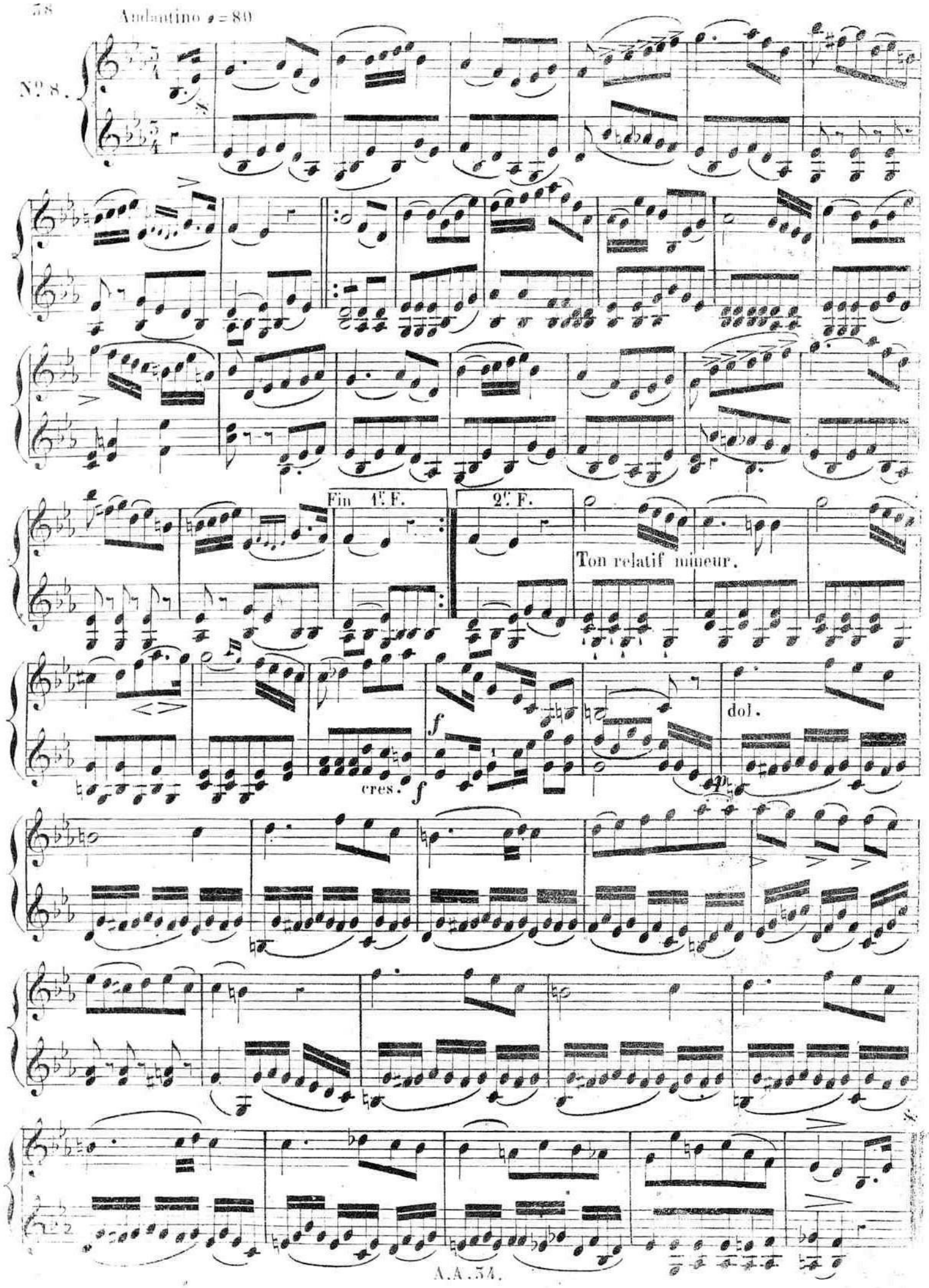
Allegro ♩ = 112

Nº 7.

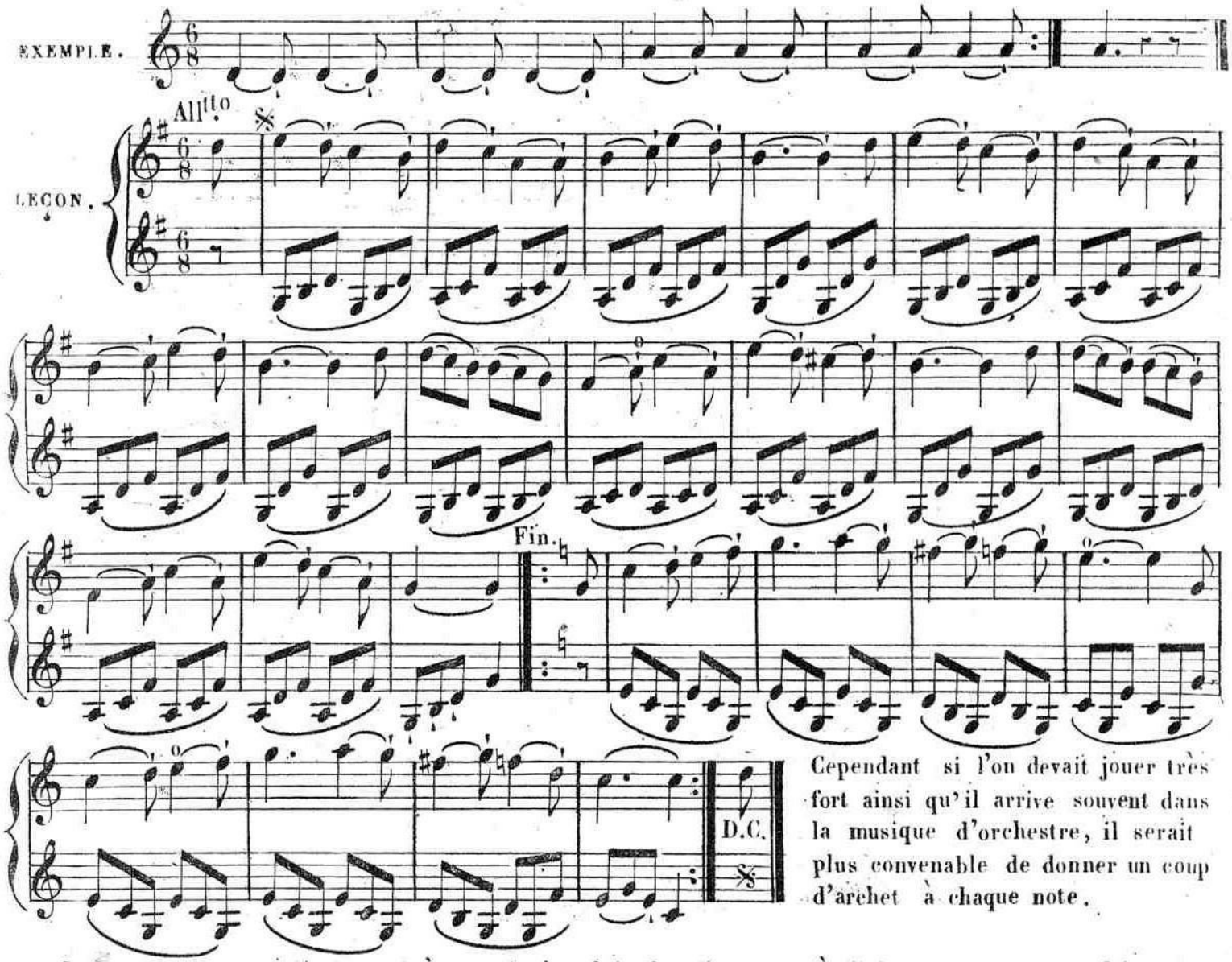
dolce.

dolce.

cres.

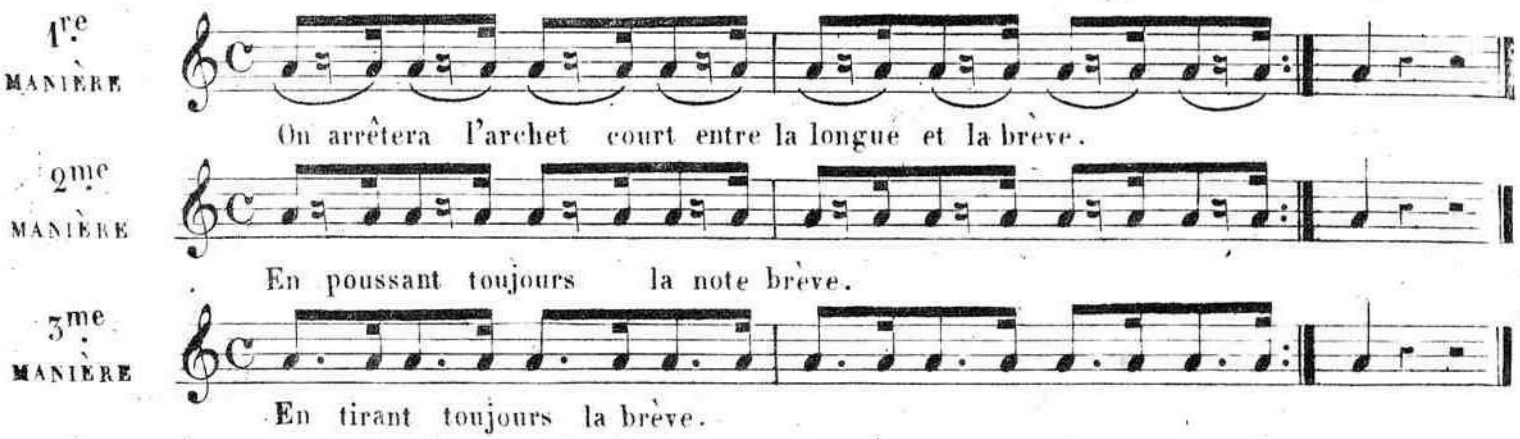

Andantino ♩ = 80
N° 8.
Fin 1er F.
2e F.
Ton relatif mineur.
cres.
f
dol.
p

Le rythme de la mesure à $\frac{6}{8}$, et la note longue suivie d'une brève, presente une difficulte pour l'archet dont on devra s'occuper avant de passer à l'étude des positions. Il faudra dans la mesure à $\frac{6}{8}$, s'exercer à faire du même coup d'archet la noire et la croche qui la suit en articulant cette dernière par un léger mouvement du poignet.

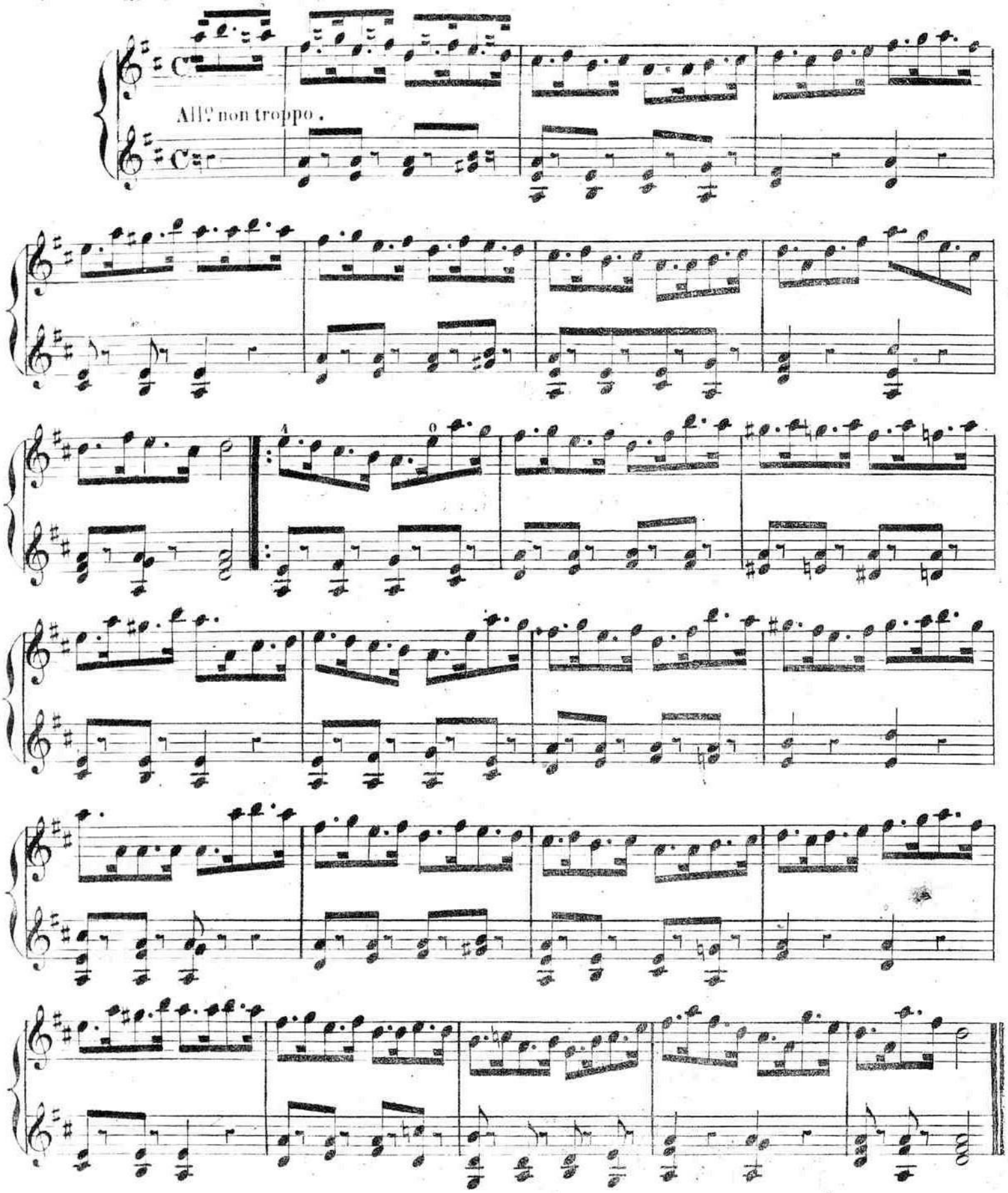



Cependant si l'on devait jouer très fort ainsi qu'il arrive souvent dans la musique d'orchestre, il serait plus convenable de donner un coup d'archet à chaque note.

La note longue suivie d'une brève qui s'emploie dans toute espèce de mesure, peut se faire de trois manières différentes qu'on devra se rendre également familières. La leçon précédente conduit naturellement à la plus usitée Il y a ici cette différence que la note brève doit être plus vive et plus accentuée que la croche du mouvement à $\frac{6}{8}$.




Cette dernière ne laissant aucun vide dans le son convient plus particulièrement à la note pointée On étudiera néanmoins la leçon suivante de trois manières



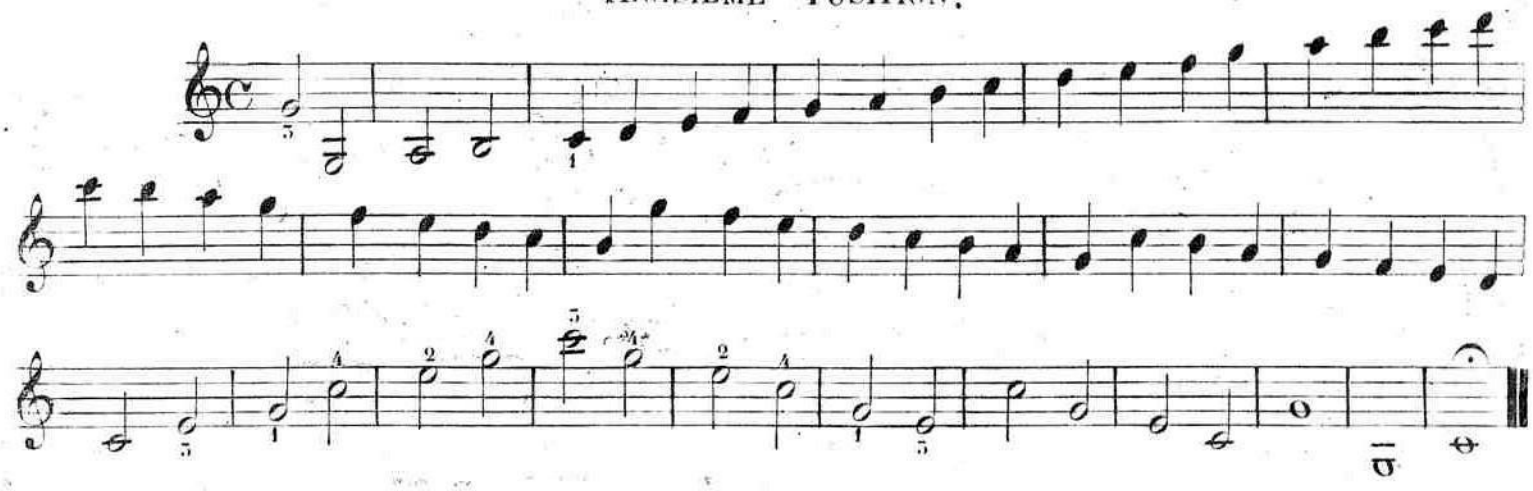

La justesse étant la première condition de la Musique, le Maitre devra surveiller son Élève sans cesse et sans aucune complaisance. Ce dernier lorsqu'il étudiera seul, parviendra à perfectionner son oreille en in-terrogeant souvent les cordes à vide, si l'instrument est bien accordé, elles seront pour lui un point de comparaison, d'octave d'unisson, de 3$^{me}$ ou de 5$^{me}$ et tiendront toujours la place d'un maitre sévère.

## DES POSITIONS.

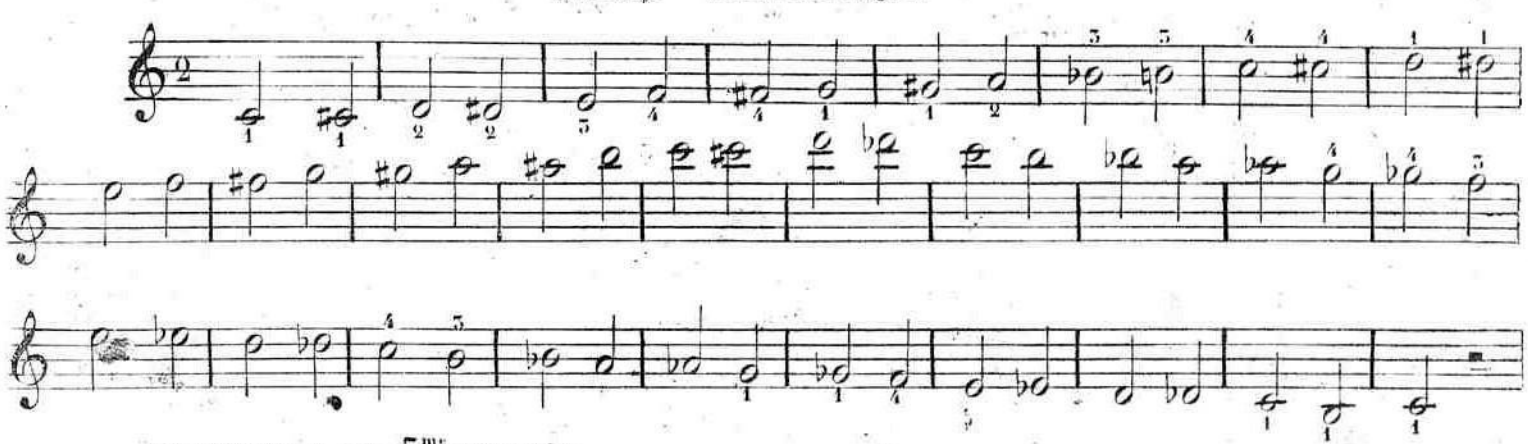
La Marche du doigté, en parcourant l'étendue de l'instrument, porte naturellement la main à passer de la 1.re position à la 3.me de la 3.me à la 5.me de la 5.me à la 7.me etc. On peut donc ne considérer la 2.me la 4.me et la 6.me que comme des positions intermédiaires ou demi positions. Ces dernières sont les plus difficiles pour l'intonation surtout la 2.me qui n'ayant aucun point d'appui doit être souvent prise de volée.

Quoique l'usage adopté soit de les classer par ordre numérique, on pense ici que pour arriver plus promptement à la connaissance du manche il est plus convenable de suivre la marche indiquée par la nature.

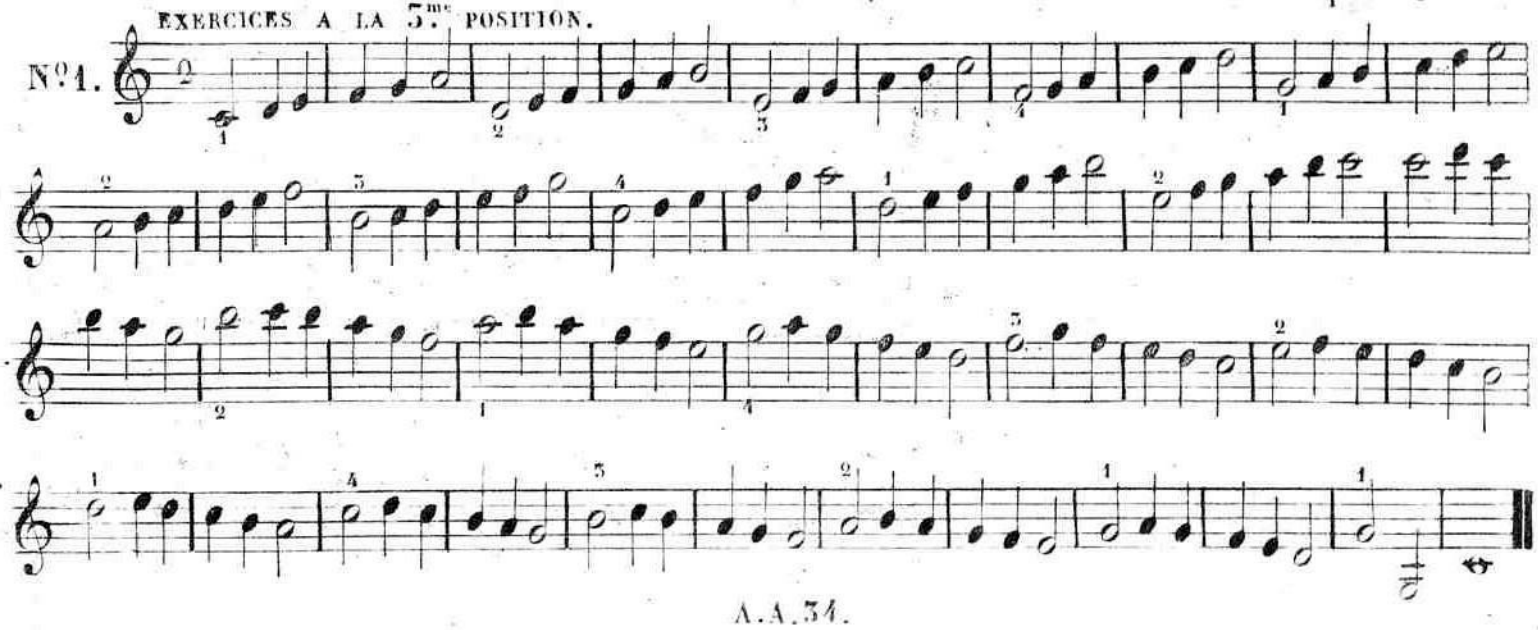
### TROISIEME POSITION.



### GAMME CHROMATIQUE

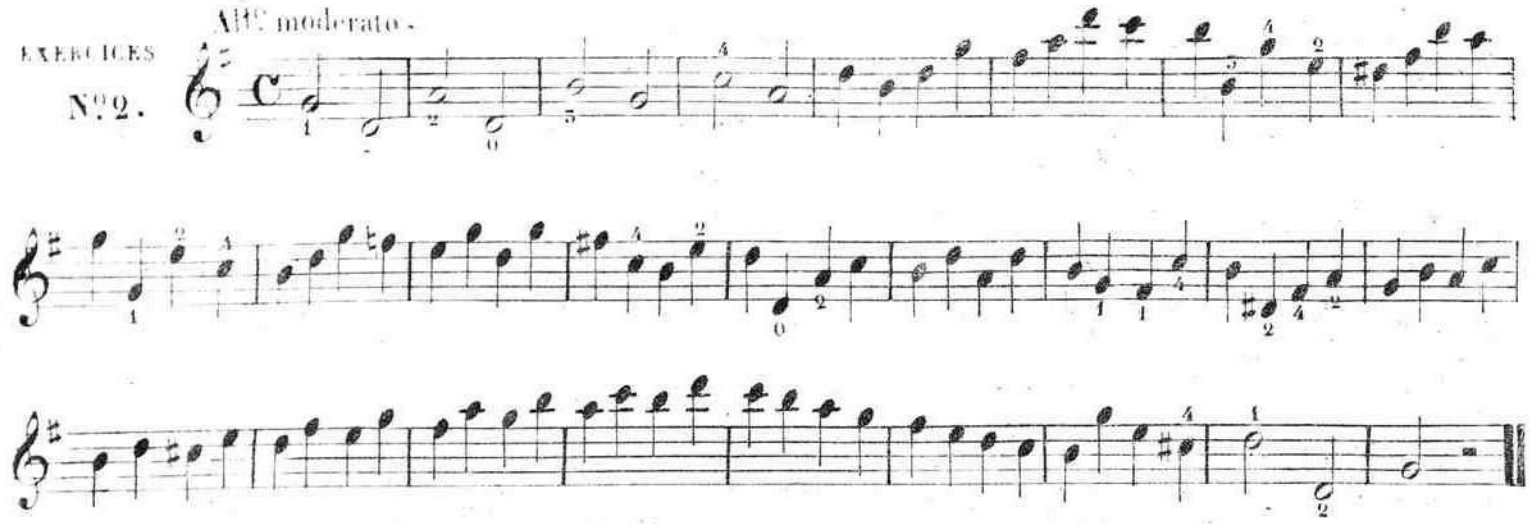


### EXERCICES A LA 3.me POSITION.

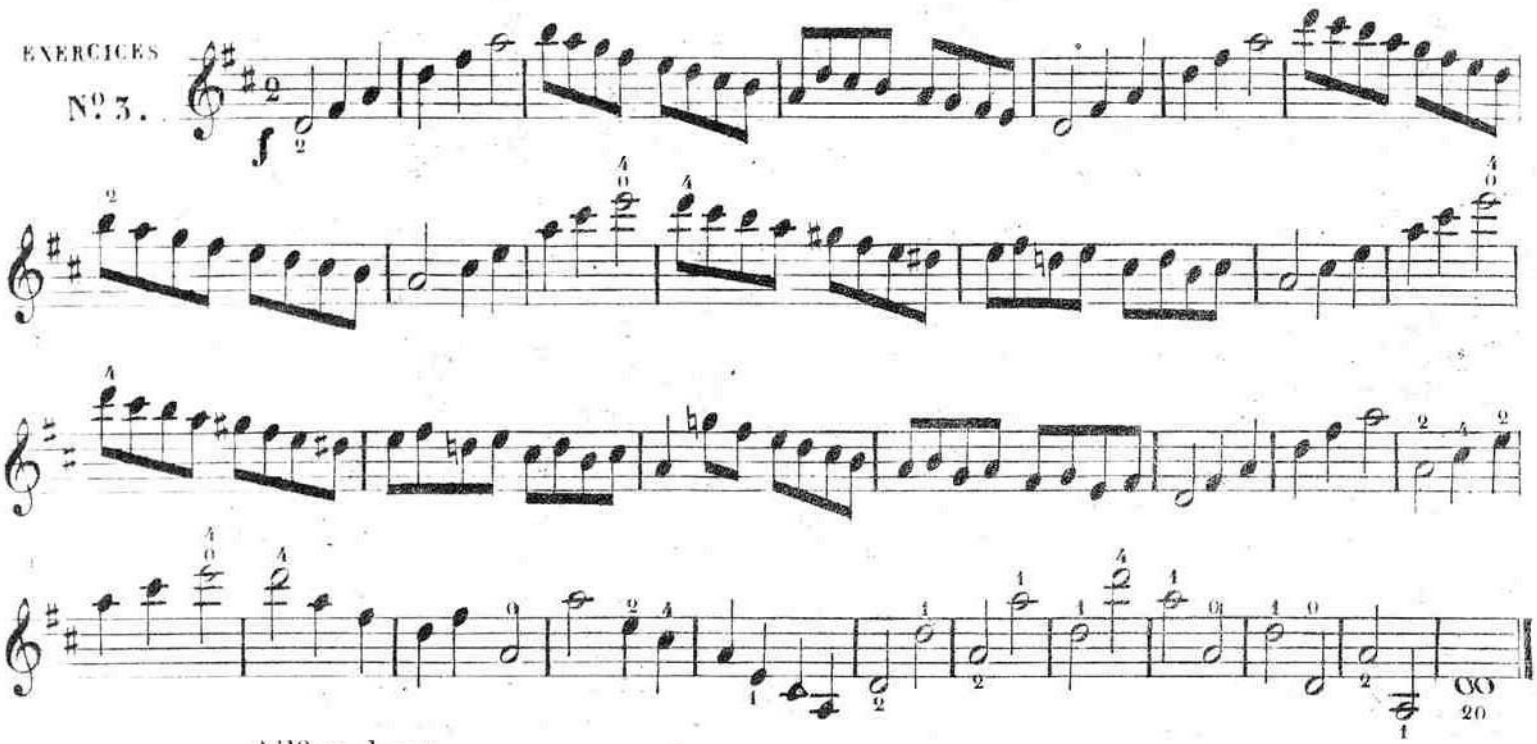


EXERCICES
N°2.

All° moderato.

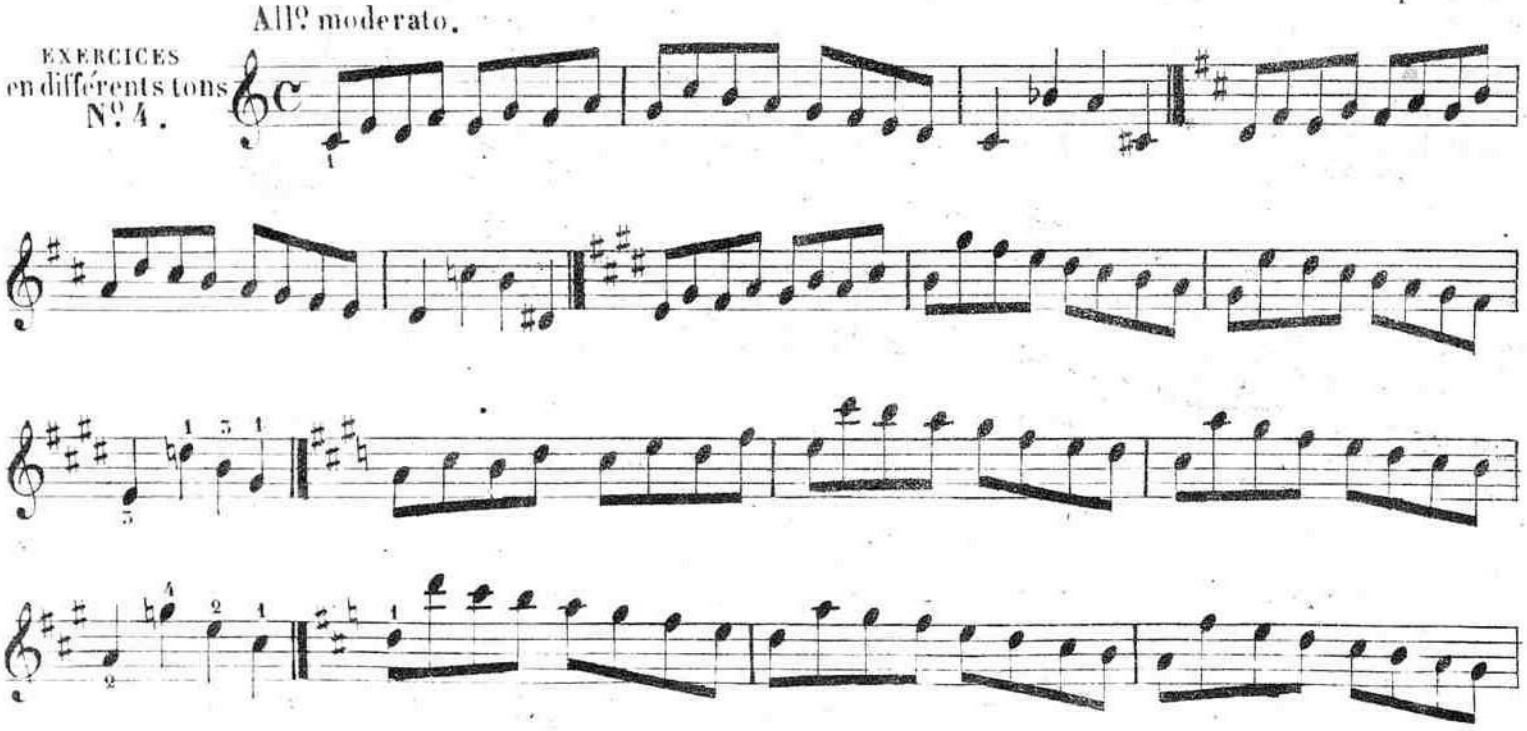


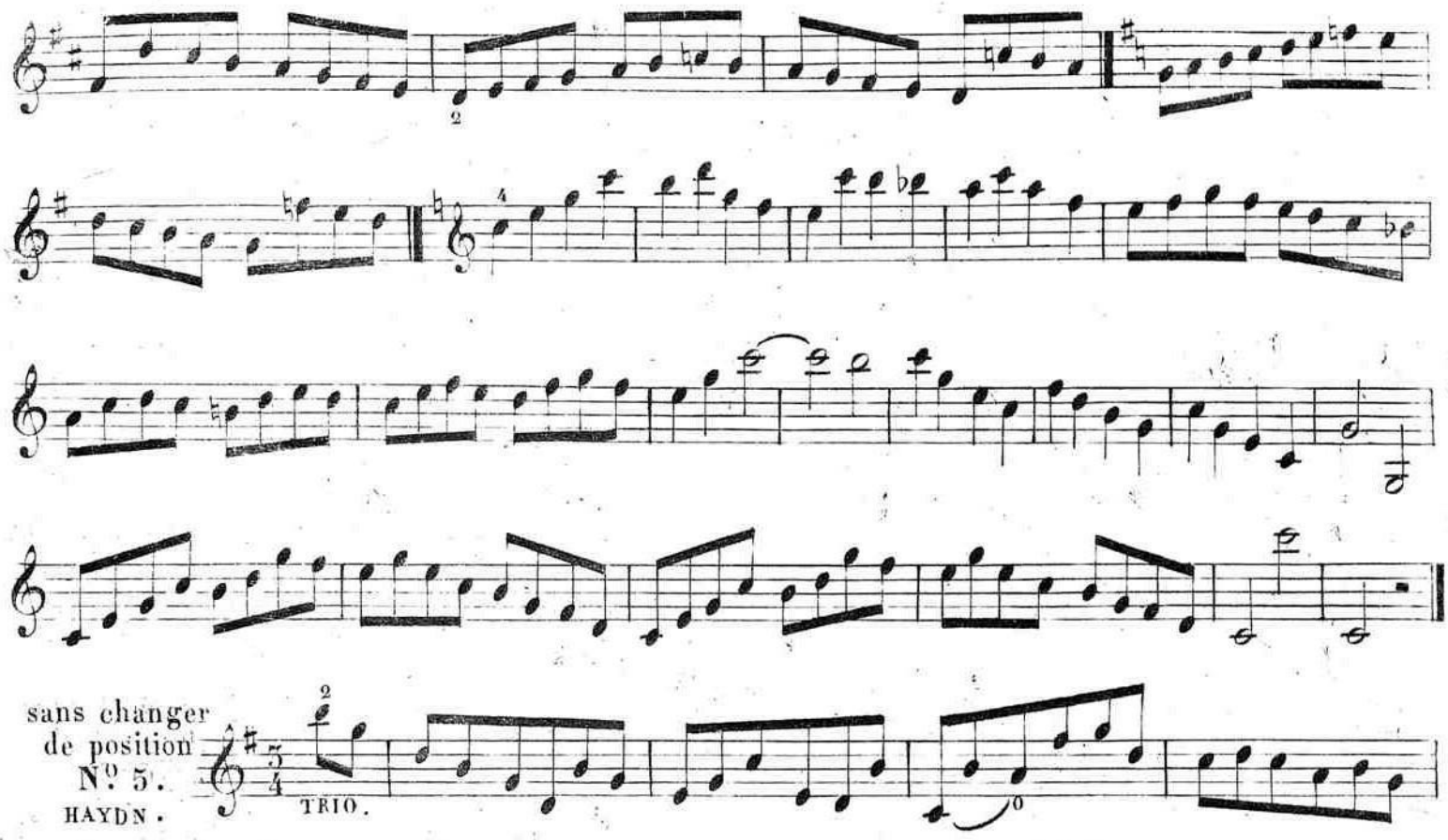
EXERCICES
N°3.

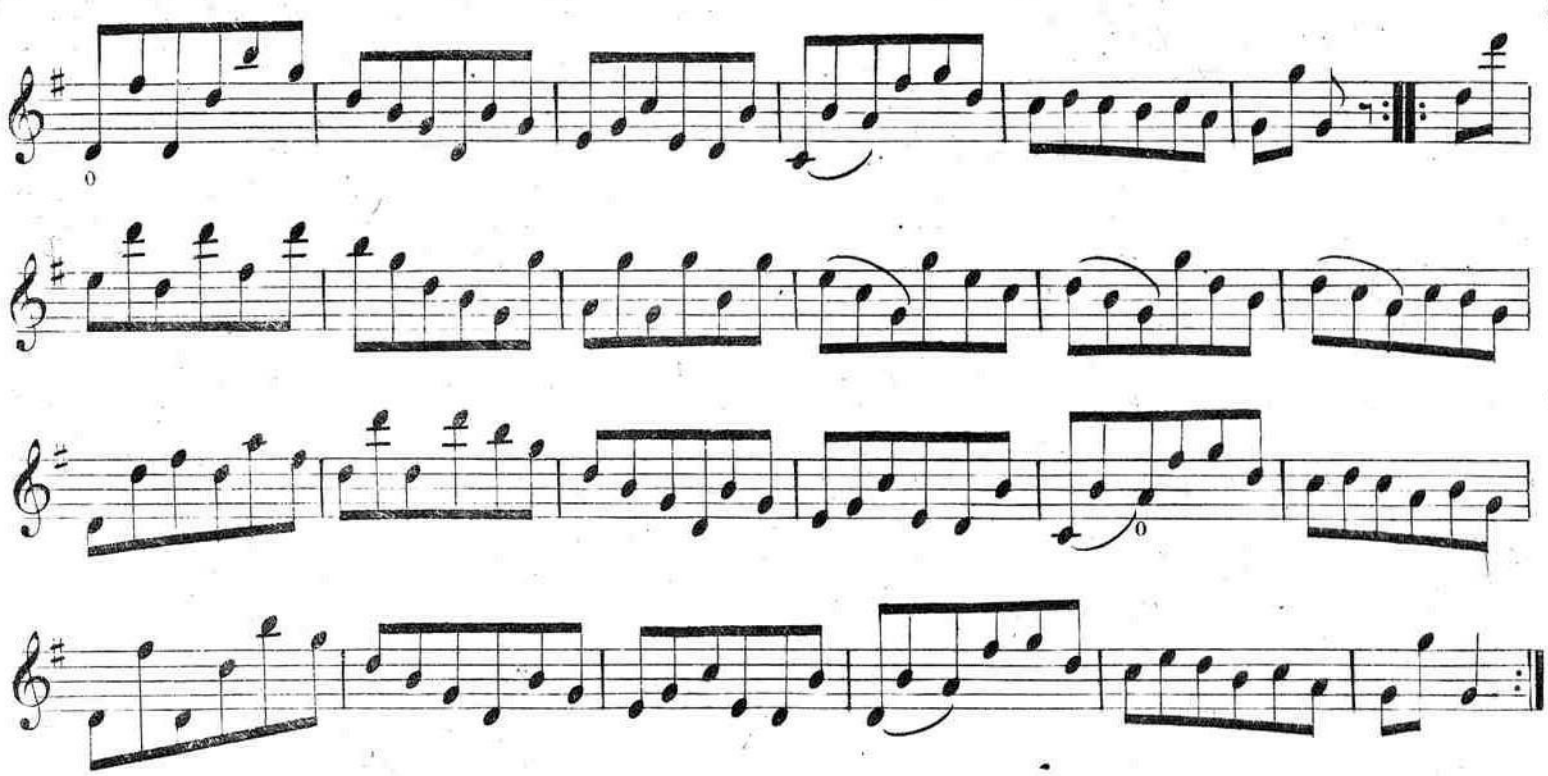


EXERCICES
en différents tons
N°4.

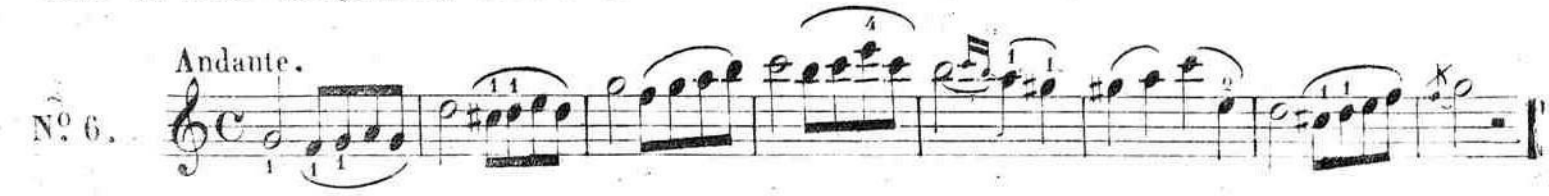
All° moderato.





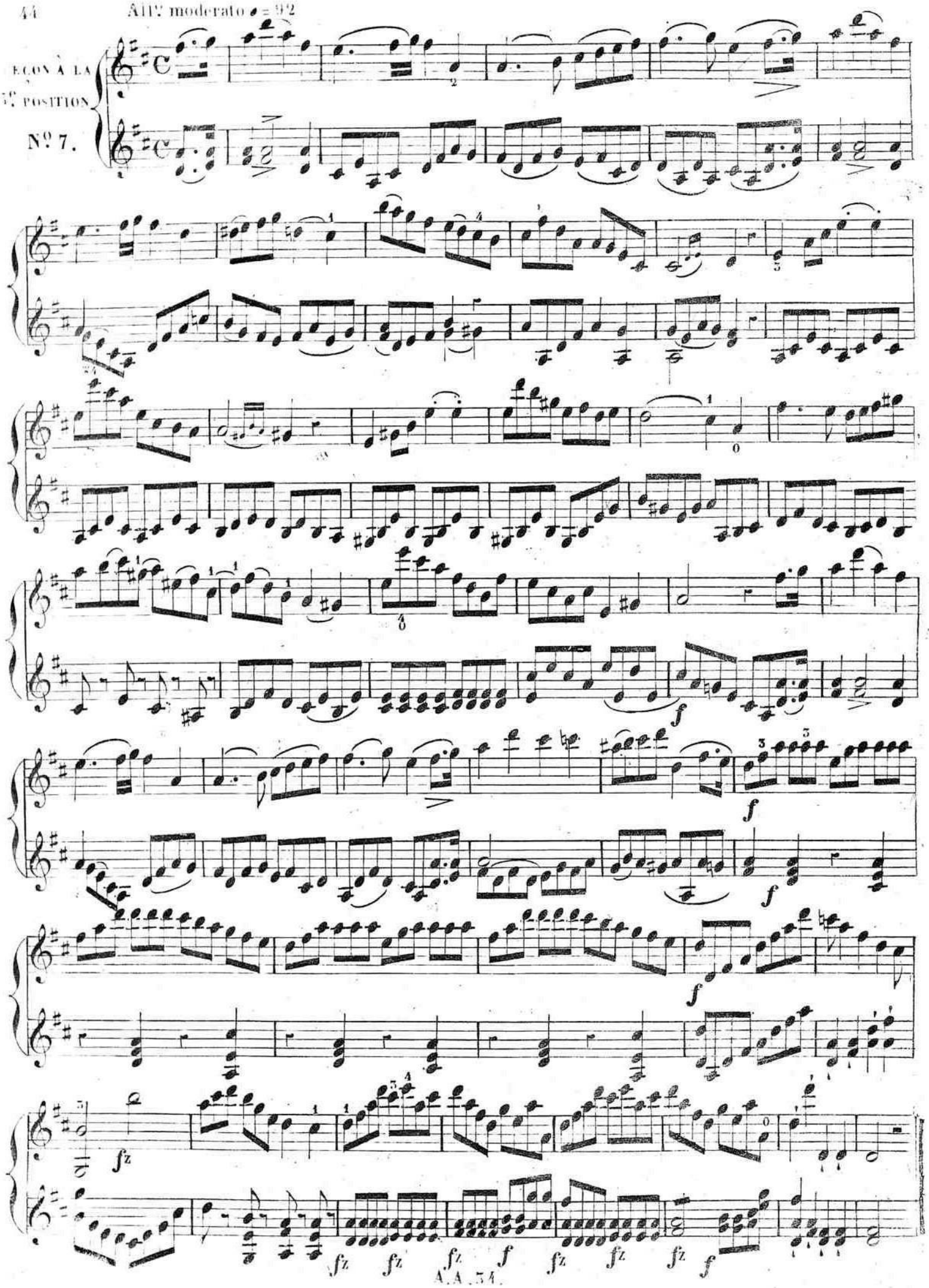
Indépendamment de l'extension du petit doigt en usage dans toutes les positions, il faut par-ticulièrement dans celle ci s'habituer à reculer le 1.er doigt d'un demi-ton pour éviter un change-ment de corde désagréable, comme dans le cas suivant.



All.º moderato ♩ = 92

LEÇON À LA 5.e POSITION

Nº 7.



4.me Corde

La mineur.

## GAMME CHROMATIQUE.

4.me C.de

4.me

EXERCICE N.o 8.

Moderato.

même C.de

EXERCICE N.o 9.

Allegro.

4.me C.de

And.te con motto.

EXERCICES A LA 3.me ET 5.me POSITION.

N.o 10.

All.o moderato.

EXERCICE À LA 1.re 3.me ET 5.me POSITION.

N.o 11.

All? moderato ♩= 108

Nº 12.

cres.

## SEPTIEME POSITION.

4me Corde.

EXERCICE Nº 13.

5me pos.

EXERCICE Nº 14.

EXERCICE Nº 15.

Moderato.

EXERCICE À LA 1re 3me 5me ET 7me POSITION.

All.o moderato.

No 16.

All? moderato Met ♩= 120

LEÇON
DE 3e 5e 7e
POSITION.

Nº 17.

4me C.

dim:

*f.* 7 pon

5 pon

## POSITIONS INTERMEDIAIRES.

### DEUXIÈME POSITION.

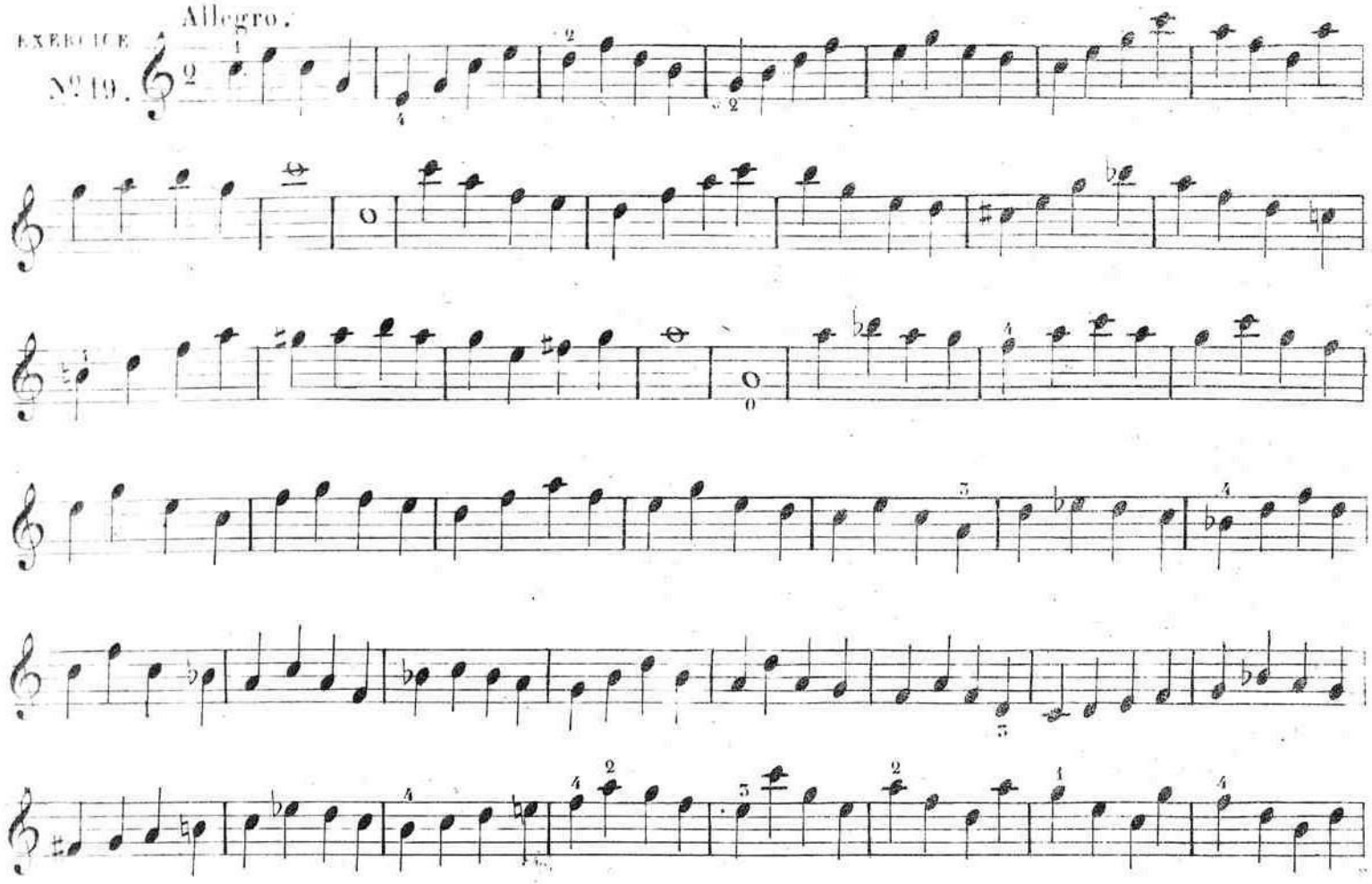
### GAMME CHROMATIQUE.

Moderato.

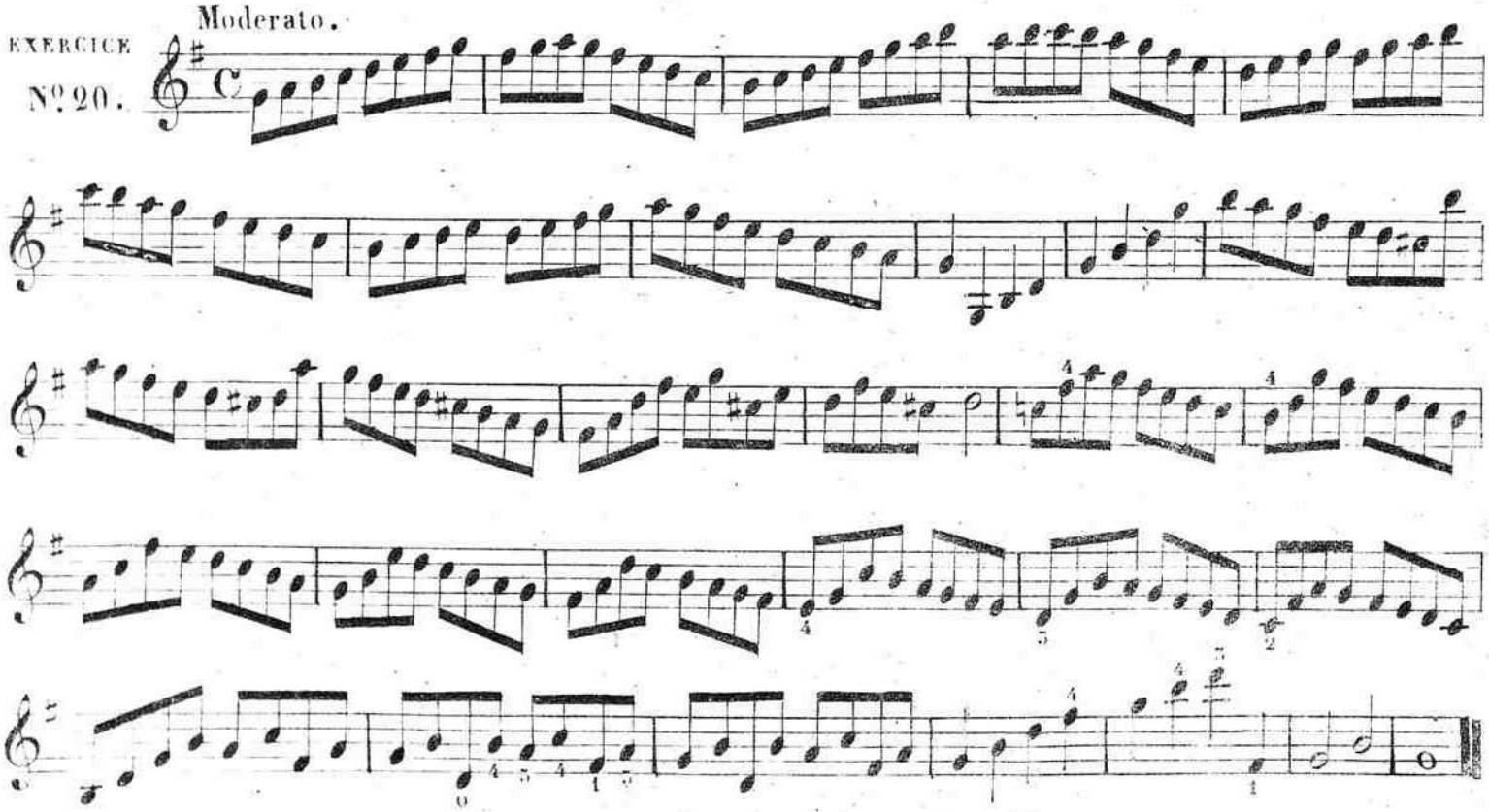
EXERCICE. N° 18.

par extension.

EXERCICE Nº 19. Allegro.



EXERCICE Nº 20. Moderato.



Andante ♩= 126

LEÇON À LA 2ème POSITION

Nº 21.

## QUATRIÈME POSITION.

4me Corde.

suivez.

LA Mineur.

### EXERCICES À LA 2de ET 4me POSITION.

EXERCICE N°22.

4me Corde.

4 pos.

EXERCICE N°23.

2 me

4 me

EXERCICE
Nº 24.

EXERCICE À LA 2me ET 4e POSITION
Nº 25.

Moderato assai.

LEÇON
DE LA 2e ET 4e
POSITION
No 26.

All.o grazioso ♩ = 100

4me pon

2de

fz fz fz fz

p

4me Corde

EXERCICES
Nº 27.

même Corde.

Moderato.
Nº 28.

A LA 2.me 4.e et 6.e POSITION
Moderato.
Nº 29.

Moderato ♩ 112

LEÇON
LA 2e. 4e et 6e.
POSITION
Nº. 30.

4e. p.

6me

Loco

2e pon

4me pon

6e. p.

1re. fois

2me. fois

2me

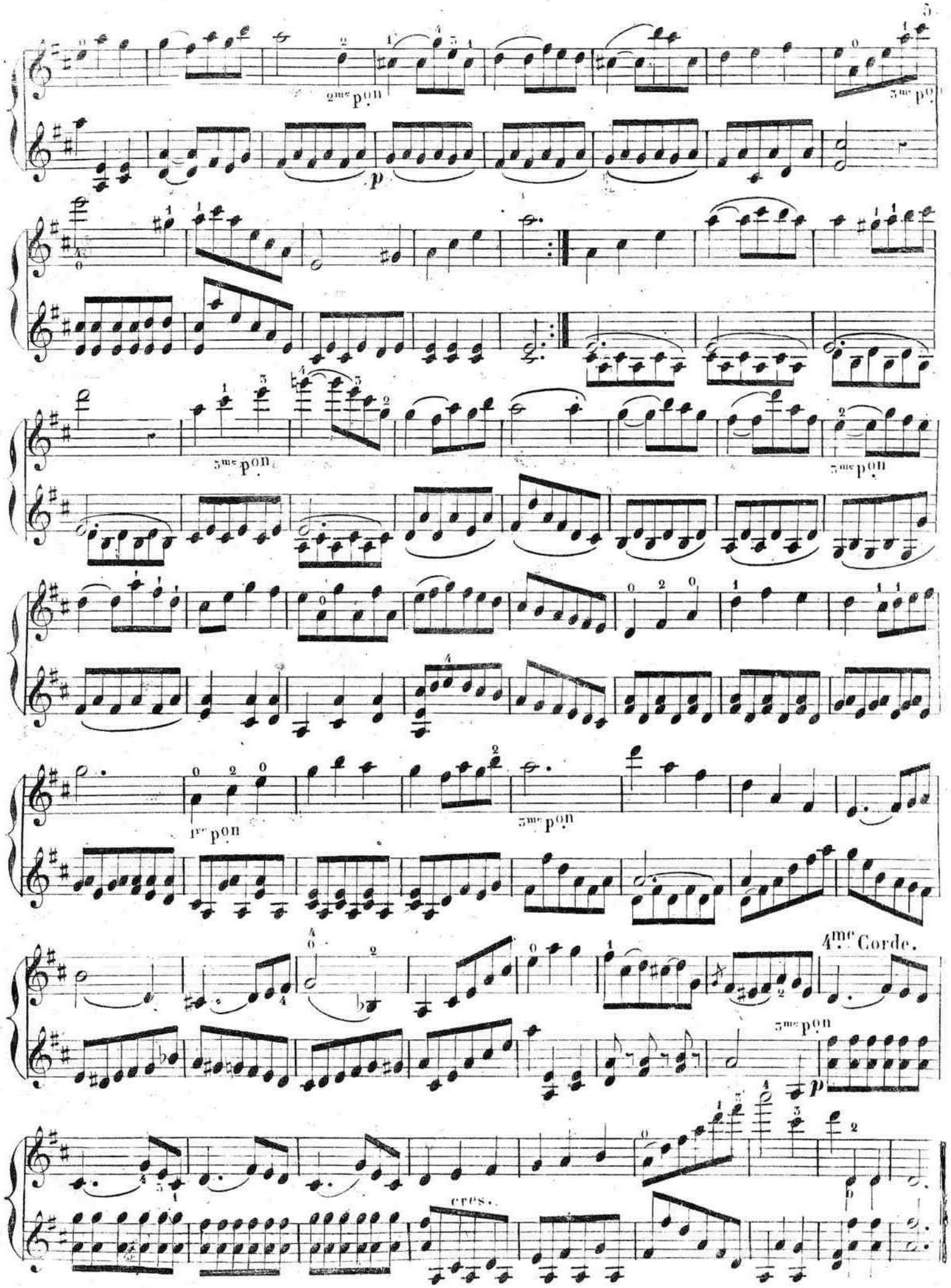
LEÇONS MÉLODIQUES POUR L'EMPLOI DES POSITIONS.

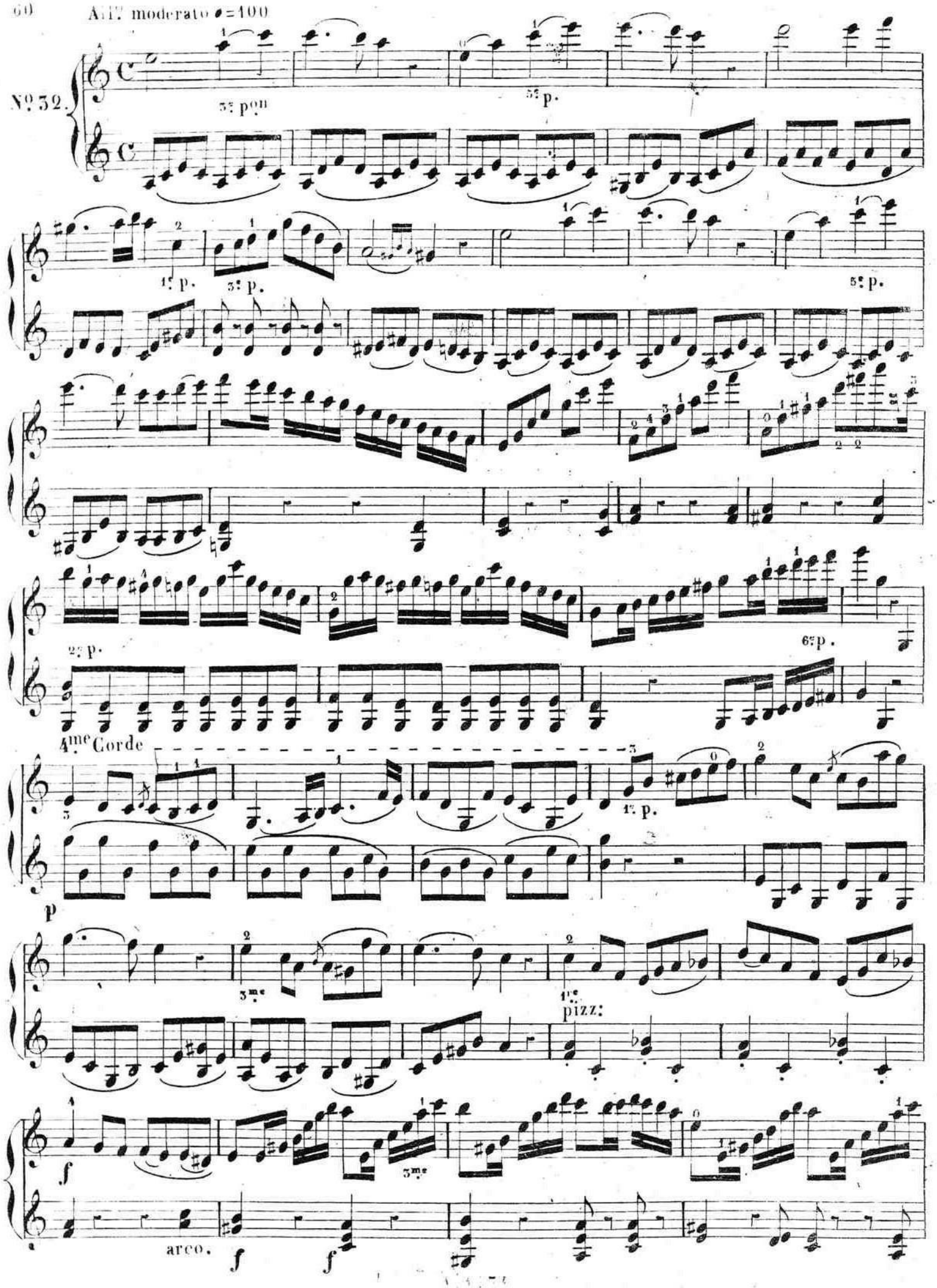
Nº. 31.

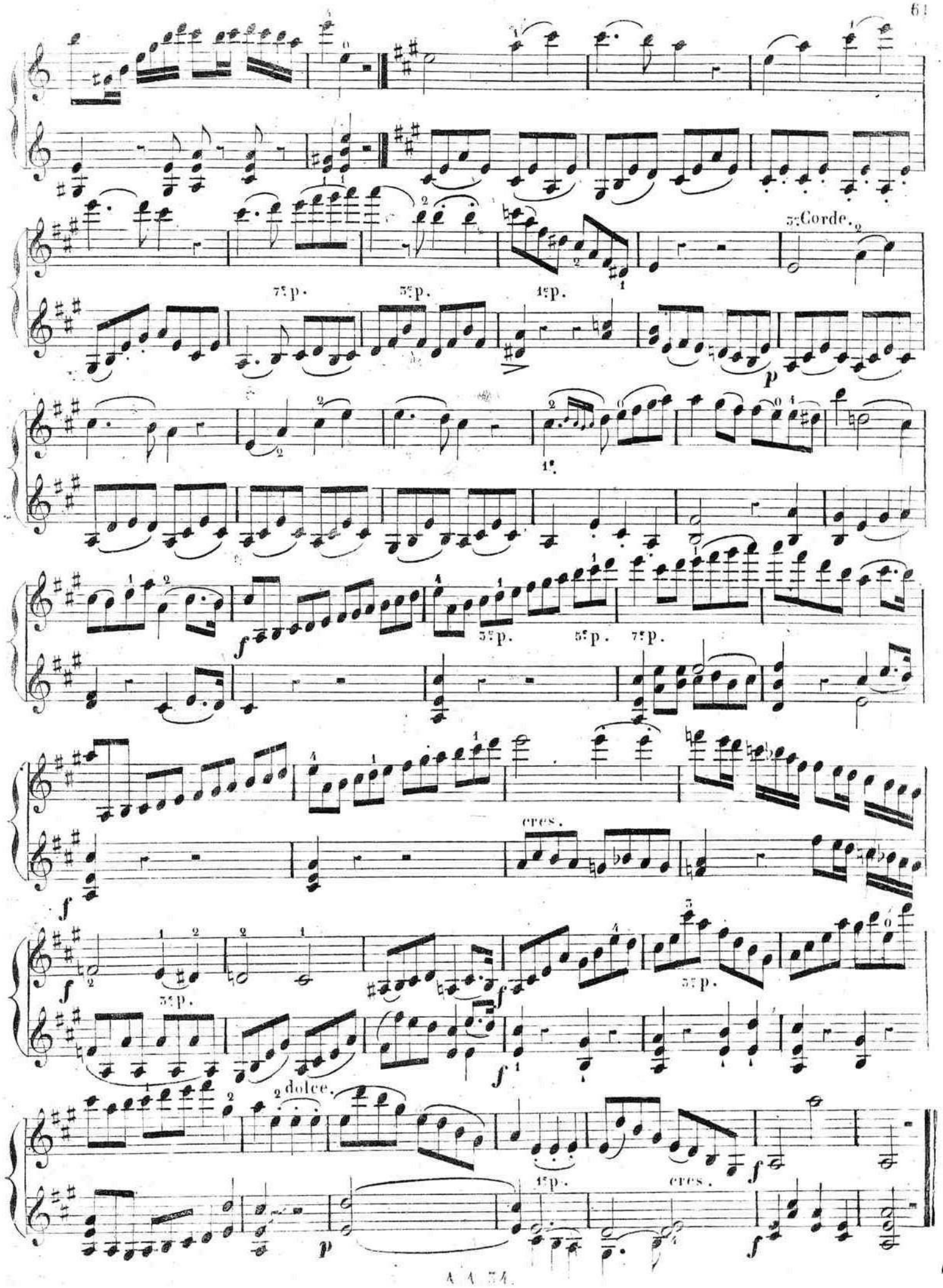
Tempo di minuetto.

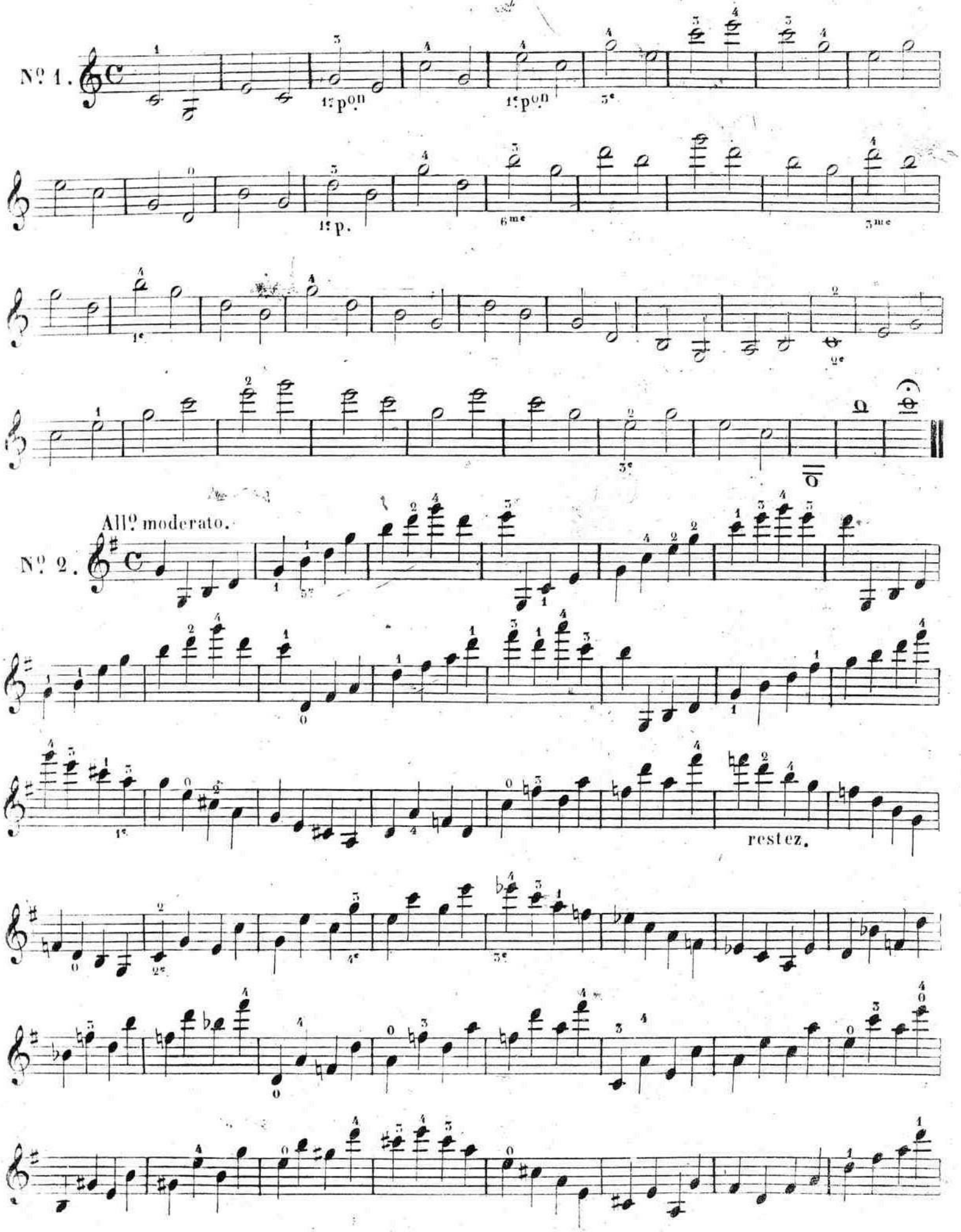
f

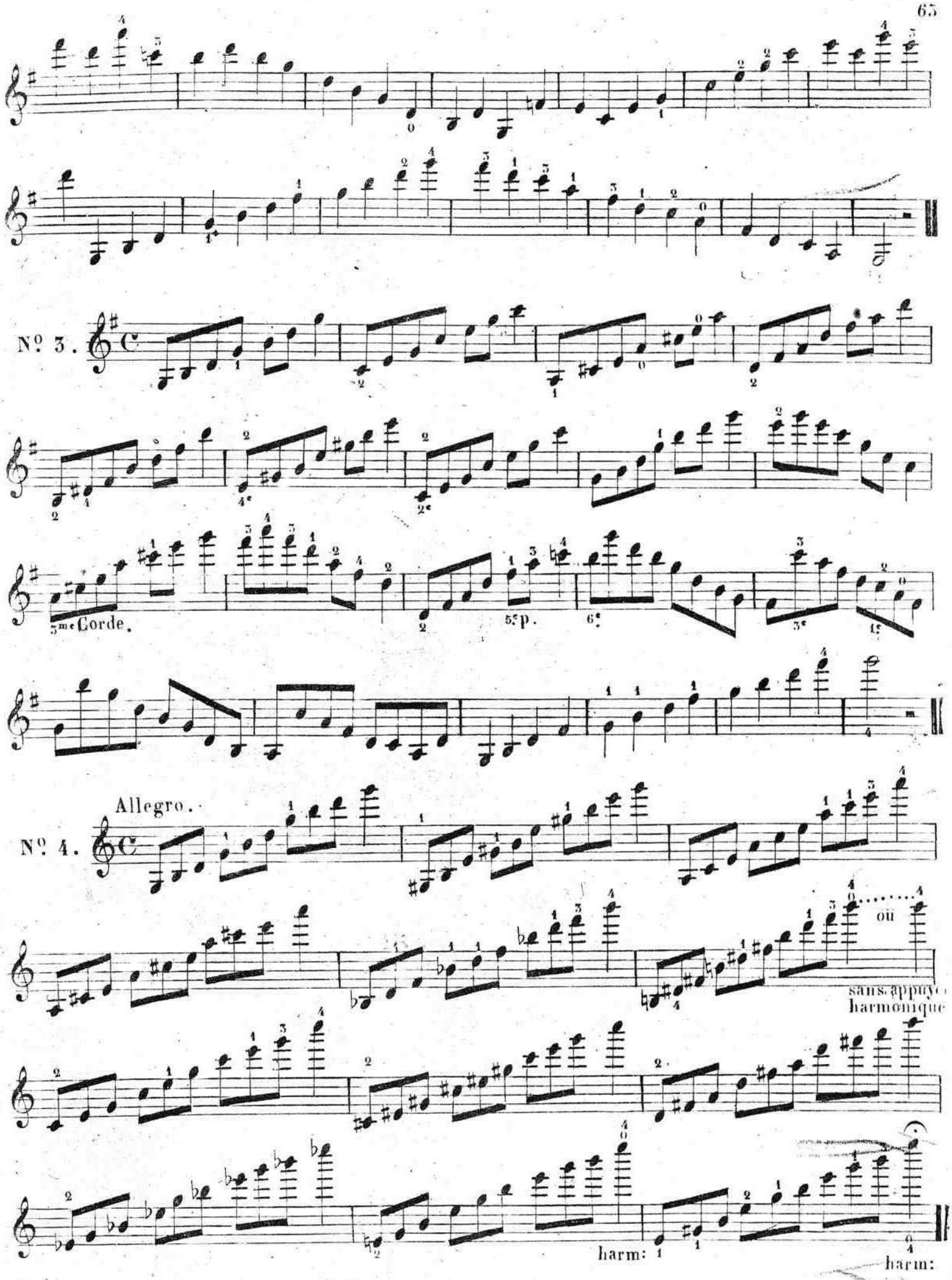
4me Corde


2me p.on
3me p.on
p
5me p.on
5me p.on
1re p.on
3me p.on
4me Corde.
3me p.on
p
cres.


All.o moderato ♩=100
No. 32.
3e p.on
5e p.
1e p.
3e p.
5e p.
2e p.
6e p.
4me Corde
1e p.
p
3me
1re
pizz:
f
3me
arco.
f
f


3e Corde.
7e p.
3e p.
1e p.
p
1e
f
3e p.
5e p.
7e p.
cres.
f
3e p.
3e p.
dolce.
1e p.
cres.
p


Nº 1.
1r pon
1e pon
3e
1e p.
6me
3me
1e
2e
3e
Allº moderato.
Nº 2.
restez.


Nº 3.
3me Corde.
5e p.
Nº 4.
Allegro.
ou
sans appuyer
harmonique
harm:
harm:

All? non troppo.

№ 5.

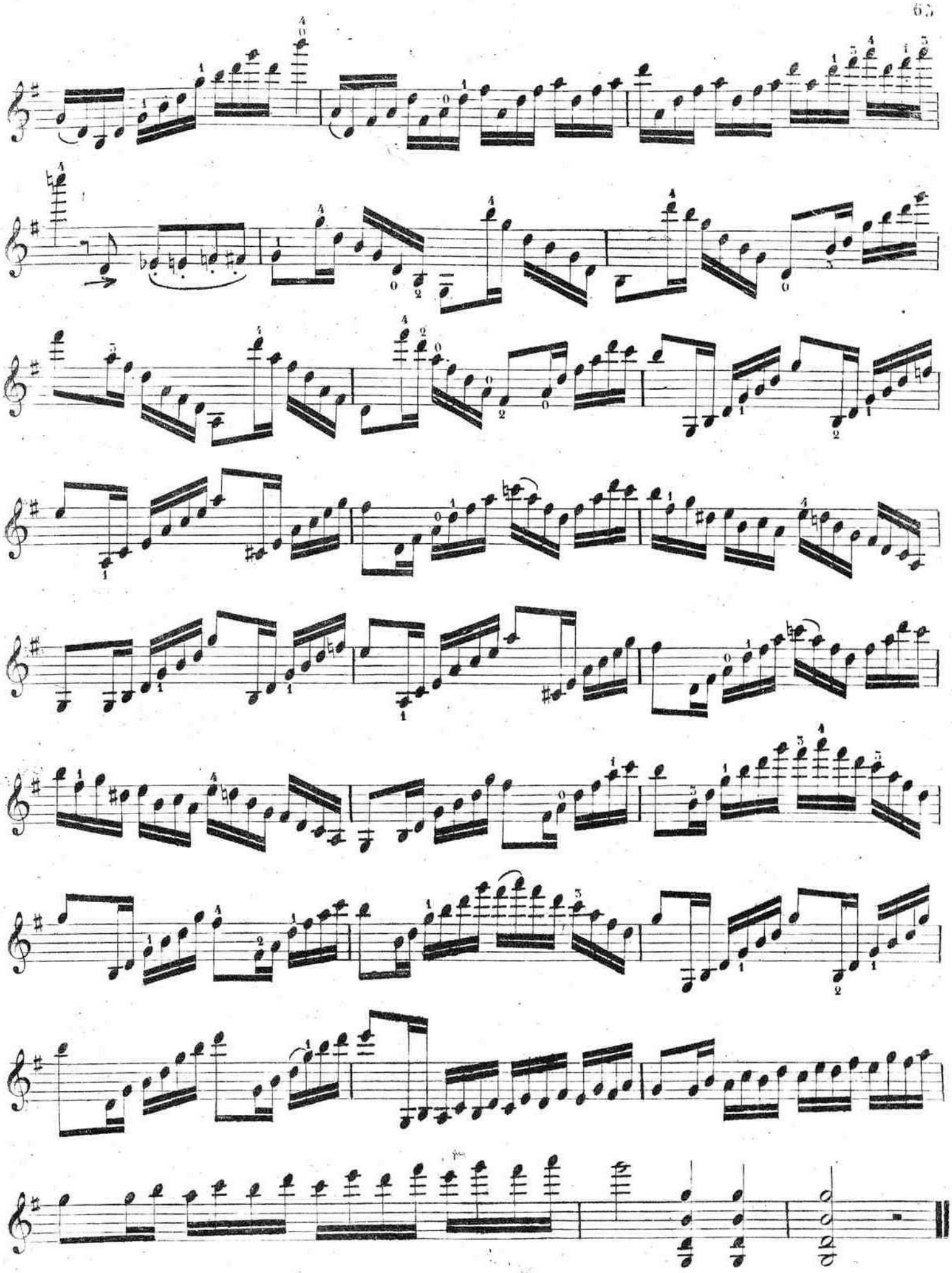
4me C.

4me Corde.

4me Corde.

1:pon

3:p.

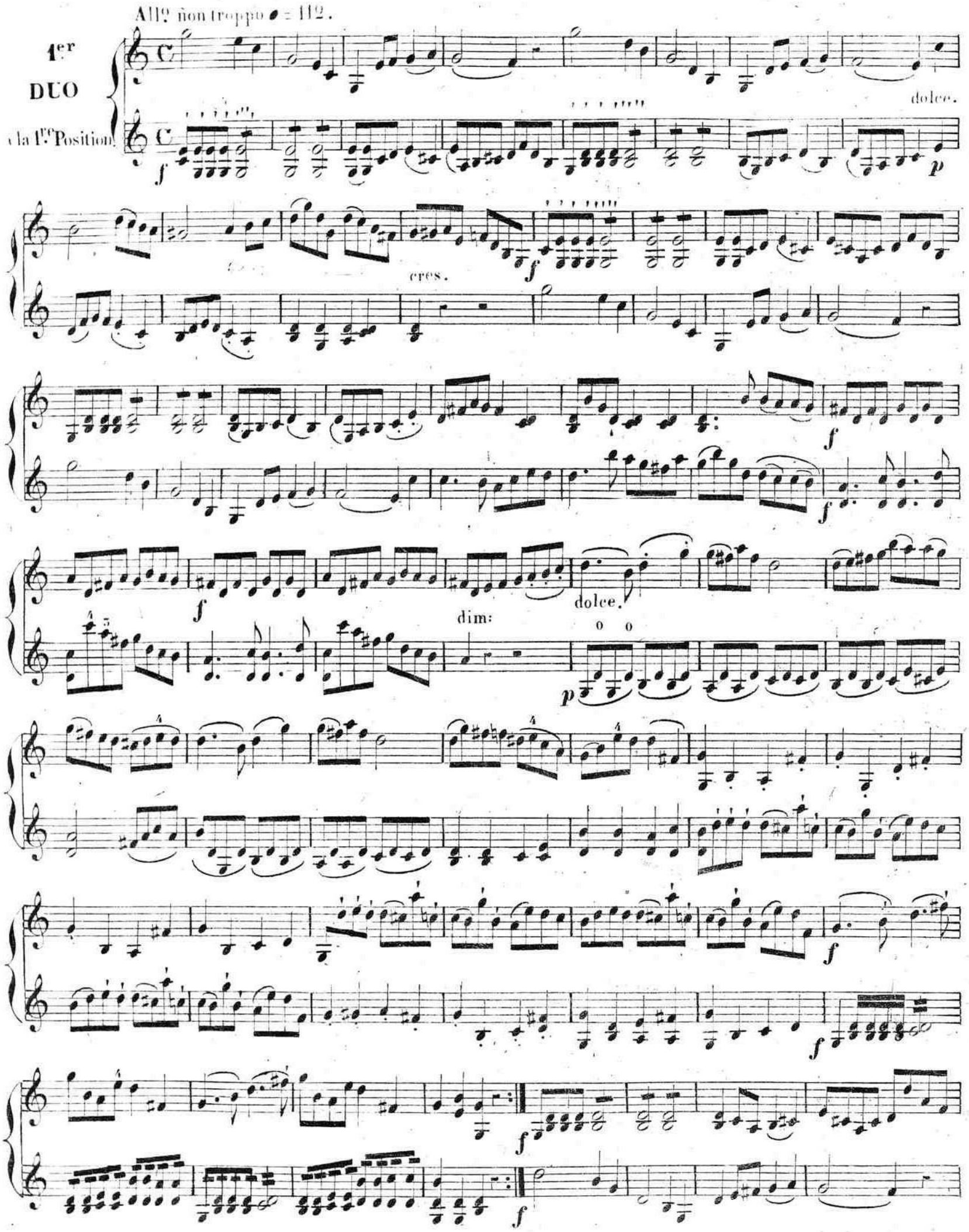


TIREZ. →

# SIX DUOS FACILES ET PROGRESSIFS.

POUSSEZ. ←

## LETTRE A N° 3.



dolce.

dim:

dolce.

dolce.

Andante. ( ♩ = 132. )

dolce.

dolce.

dim.

Allegretto. ( ♩=84.)

dim:

All.o Moderato. ( ♩ = 120. )

2me DUO

à la 1re Position.

mf

mf

f

f

dolce.

p

f

dolce.

p

p

f

f

1re fois.

2me fois.

1re fois.

2me fois.

f

f

dolce.

p

rinf.

rinf.

dim:

dim:

f

dolce.

dolce.

p

p

p

mf

mf

p

dolce.

cres.

cres.

f

f

ff

ff

ROMANCE.

Andante. ♩= 80.

*p*

CODA.

sempre piano.

dim:

*pp*

Allegro. ♩= 84.

Sur 2 cordes.

*f* *fz* dolce.

*fz* *p*

ritard.

Tempo 1º

ritard.

*p*

cres.

*f*

*f*

All.o grazioso. ♩ = 100.

3me DUO.

*f*

*f*

*p*

dolce.

cres.

mez*f*

*f*

*p*

*f*

dolce.

dolce.

dolce.

cres.

cres

cres

Andante ♩ = 144.

*p*

dim:

*pp*

*pp*

Allegretto ♩=84.

AIR

DE DANSE.

Fin.

Fin.

D.C.

All? risoluto ♩ = 120.

4me DUO.

fz fz fz fz

fz fz fz fz

rinf. f dolce.

rinf. f p

f p

f dolce.

f f f

cres. f f

fz fz fz fz

f

dolce.

dolce.

cres.

Andante. ♩ = 120.

*p*

*p*

1 2

dolce.

*p*

*p*

dim.

*pp*

A. A. 54.

All° non troppo. ♩=150.

MINUETTO.

dolce.

dolce.

cres.

Fin

TRIO en TIROLIENNE.

All° moderato. ♩=104.

5

DUO.

*f* *f*

dolce.

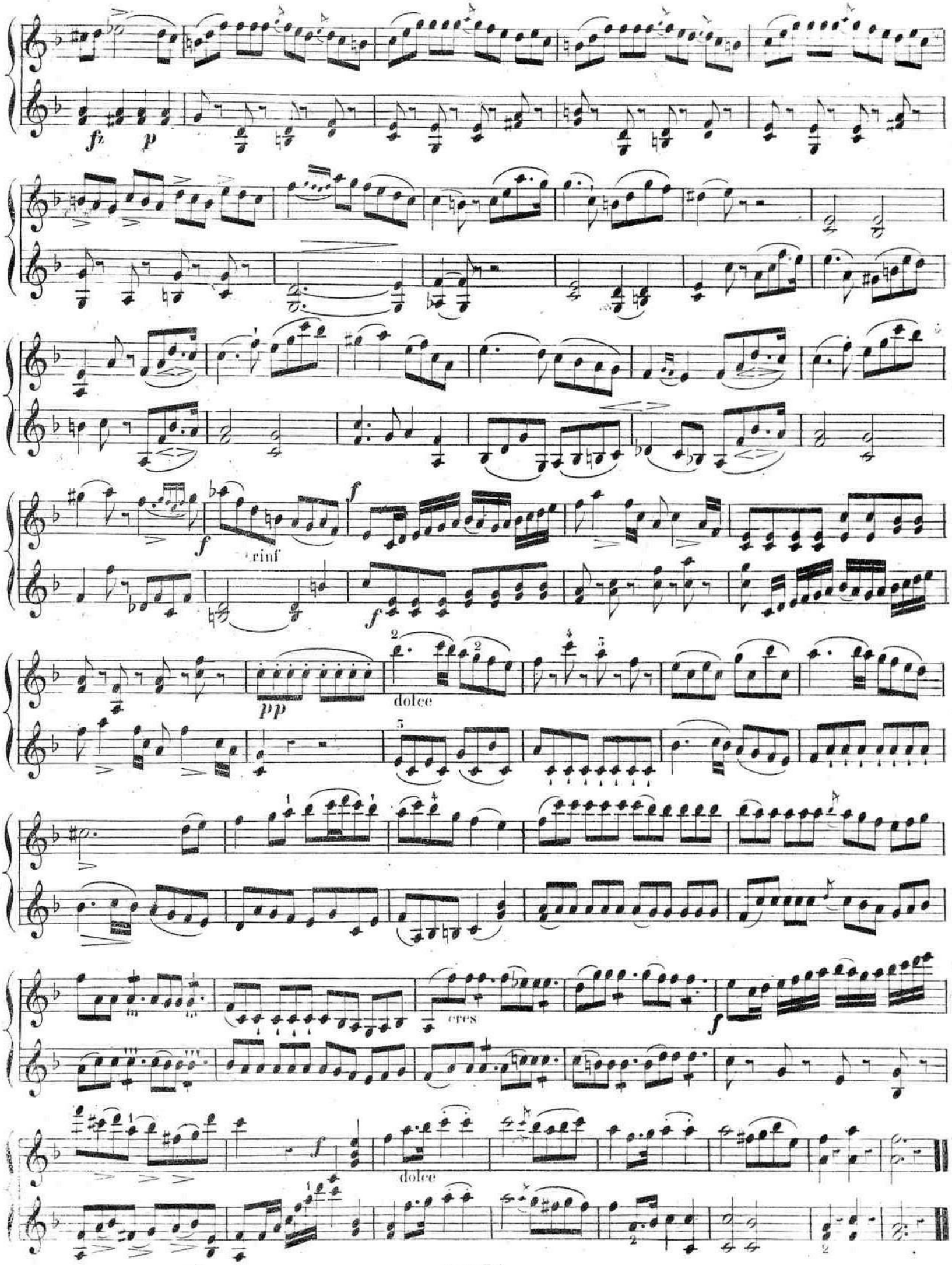
*p*

cres.

*f*

dolce.

dim.


fz
p
f
rinf
f
f
pp
dolce
cres
f
f
dolce

Moderato.

MARCHE.

1º 2º Fin. dolce.

1º 2º Fin. TRIO.

1º 2º

Allegretto. ♩=144.

mf

mf

f

p

dol.

fz

p

fz

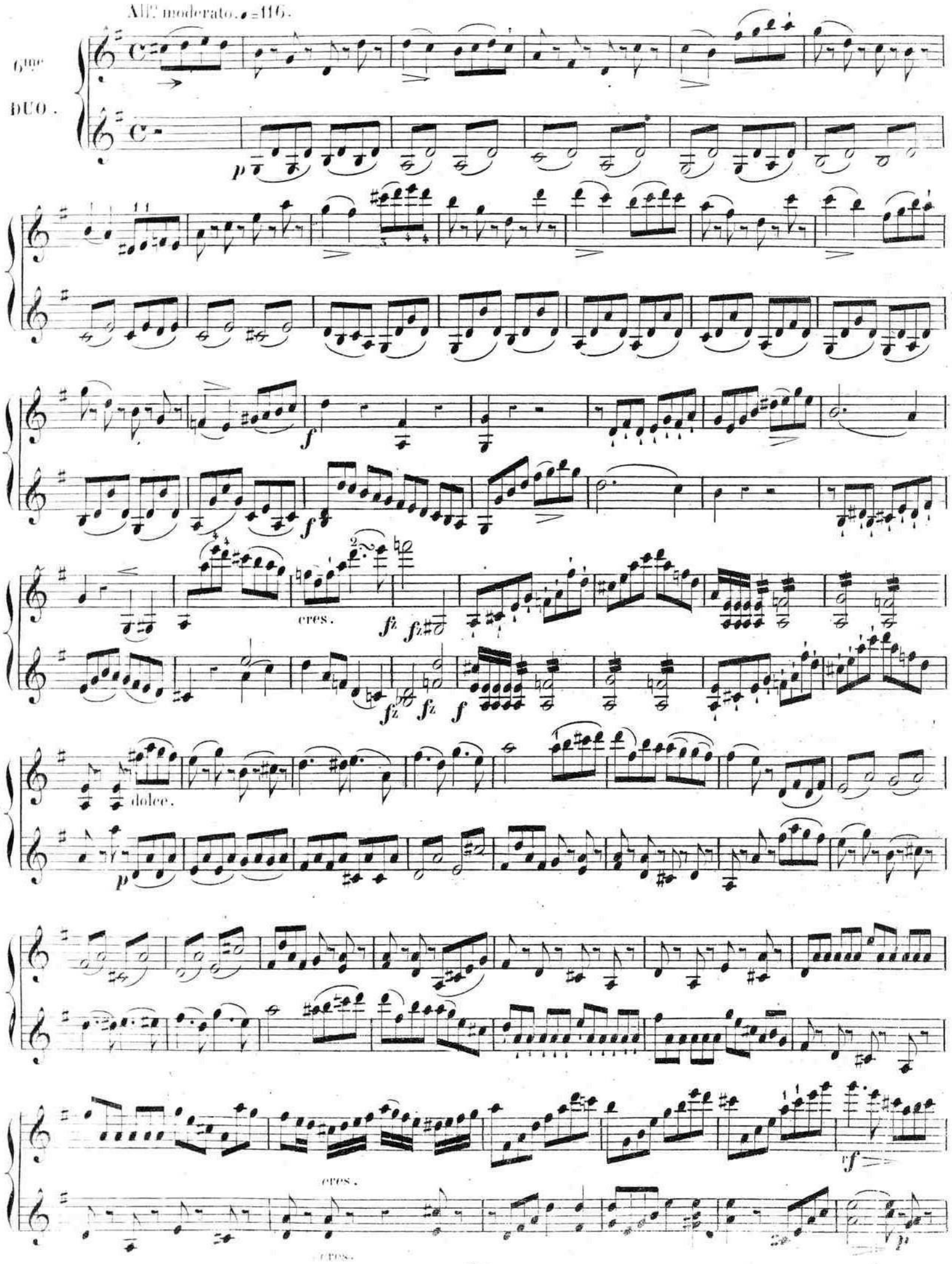
fz

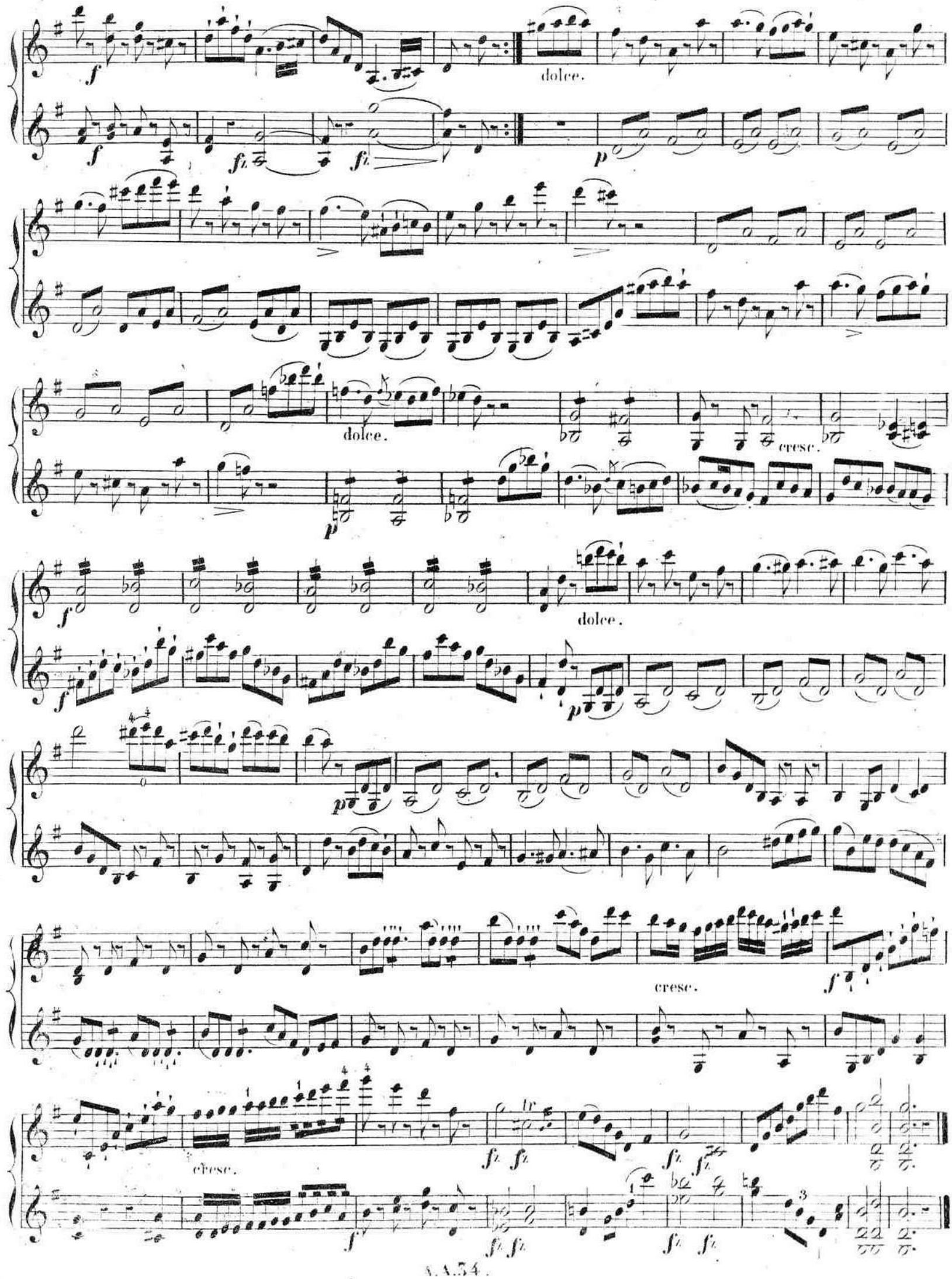
f

fz

fz

f


All.o moderato. ♩=116.
6me
DUO.
p
f
cres.
fz
dolce.
p
cres.
cres.
rf
p


dolce.
dolce.
cresc.
dolce.
cresc.
cresc.

Andte grazioso.

♩=144.

ROMANCE.

dolce.

cres.

rinf.

di - mi - nu - en - do.

Moderato.

♩=80.

OLONAISE.

1°

2°

Fin.

1re Fois.

allez au trio.

2e Fois après le trio.

Fin.

TRIO.

cres.

D.C. al segno.

## DU TRILLE.

Le Trille communément appelé **cadence**, est une partie si essentielle du talent d'un violoniste, qu'en le négligeant on se priverait d'un des plus brillants ornements de l'exécution. Il doit donc être l'objet d'une étude spéciale.

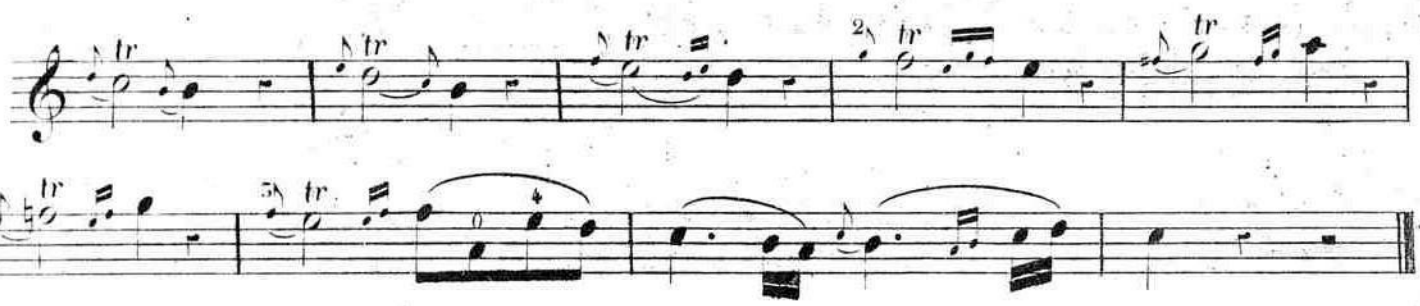
Pour obtenir un beau Trille il faut que le doigt batte la corde avec souplesse et tombe d'assez haut pour produire une sorte de claquement, de la manière indiquée plus haut pour les notes liées.

Il est bon de ne l'étudier d'abord et pendant longtems qu'avec le mouvement, au plus, des doubles croches d'un **Allegro Moderato**. On évitera par ce moyen une précipitation involontaire qui fait perdre au Trille toute sa régularité, et qu'il n'est plus possible de maîtriser lorsqu'on l'a étudié trop vite en commençant

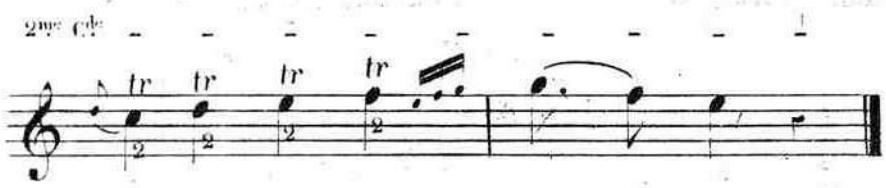
Le Trille est toujours d'un ton ou d'un demi-ton et l'on doit observer pour lui une justesse aussi rigoureuse que pour les autres notes.

Il ne doit jamais commencer par la note sur laquelle il est marqué, mais toujours être préparé par la note supérieure ou inférieure, la terminaison du Trille exige surtout beaucoup de soin.

Il perd tout son effet s'il n'est terminé avec netteté et précision.



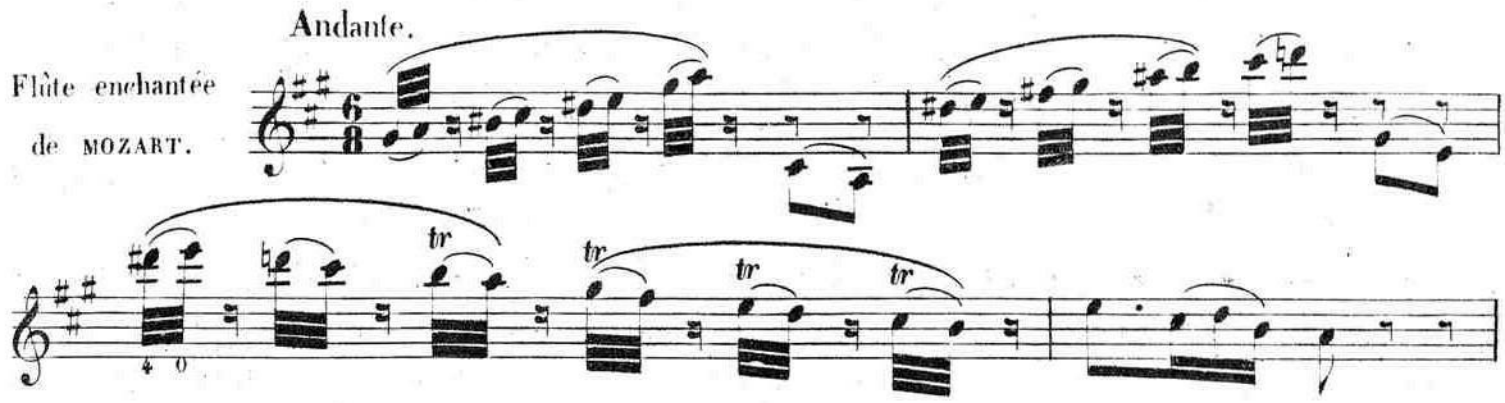

On peut faire une suite de Trilles diatoniques en glissant le doigt et réservant la terminaison pour la dernière note.



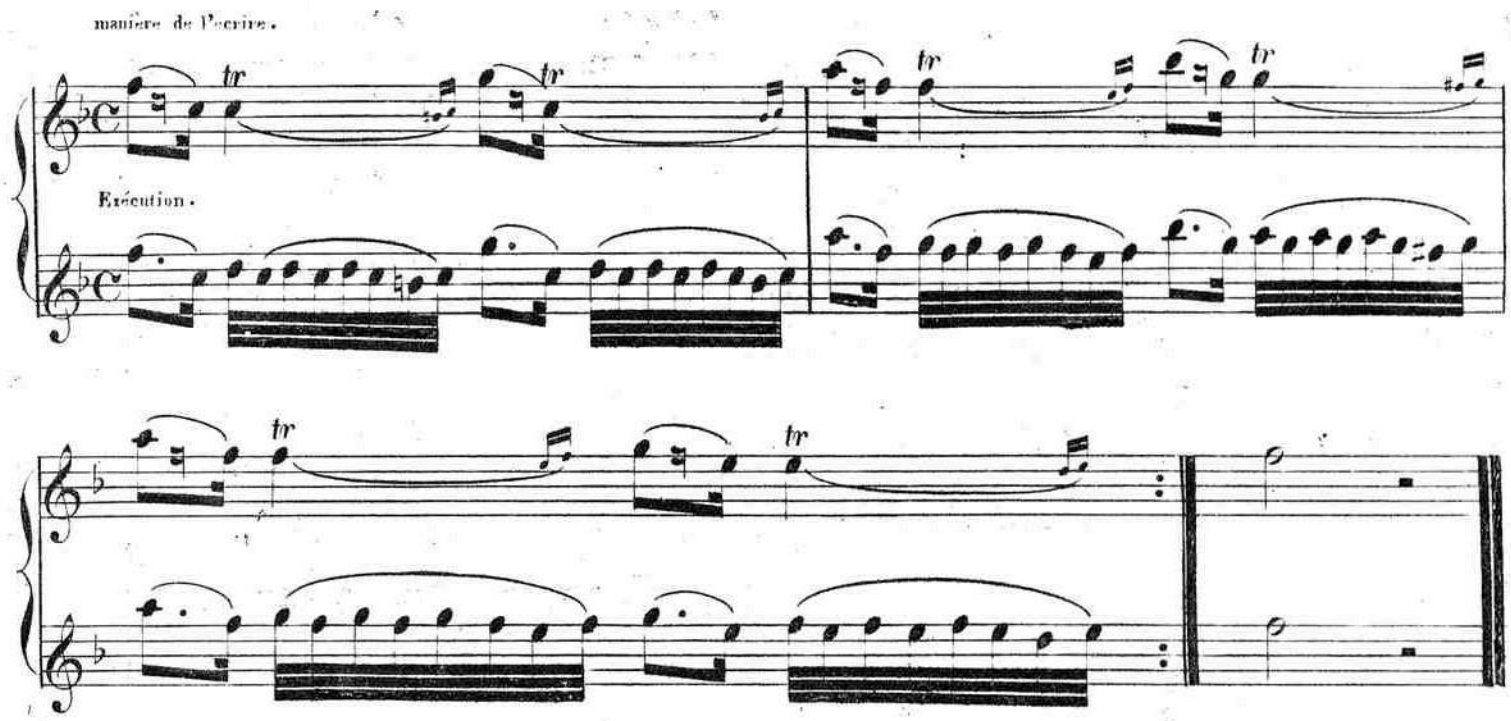

Les Trilles avec leur terminaison et enchaînés l'un à l'autre, ont beaucoup de brillant et d'élégance.

En descendant on doit appuyer sur la note supérieure

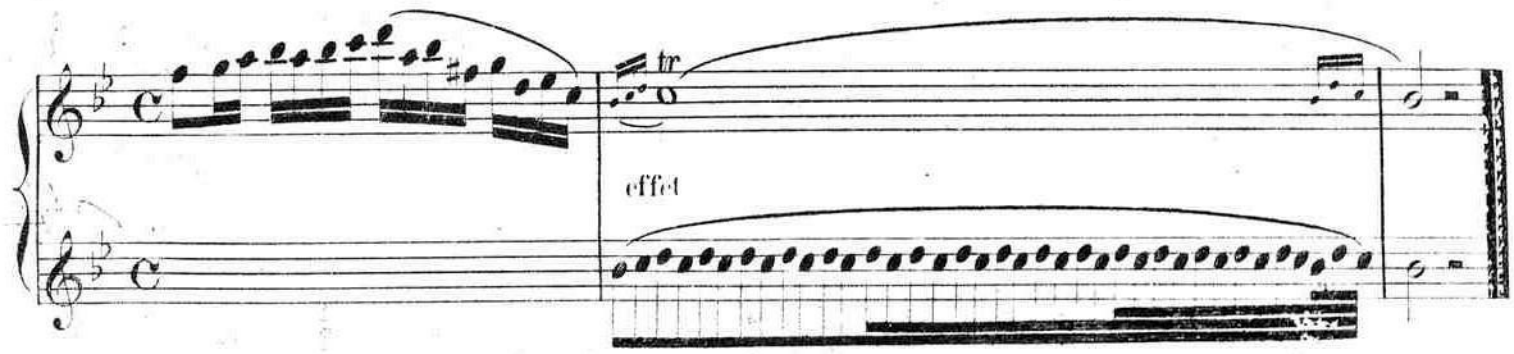
Le Trille ne doit point être achevé lorsqu'il est employé comme mordant sur des notes isolées. On l'indi-
-que quelques fois par ce signe ~~.



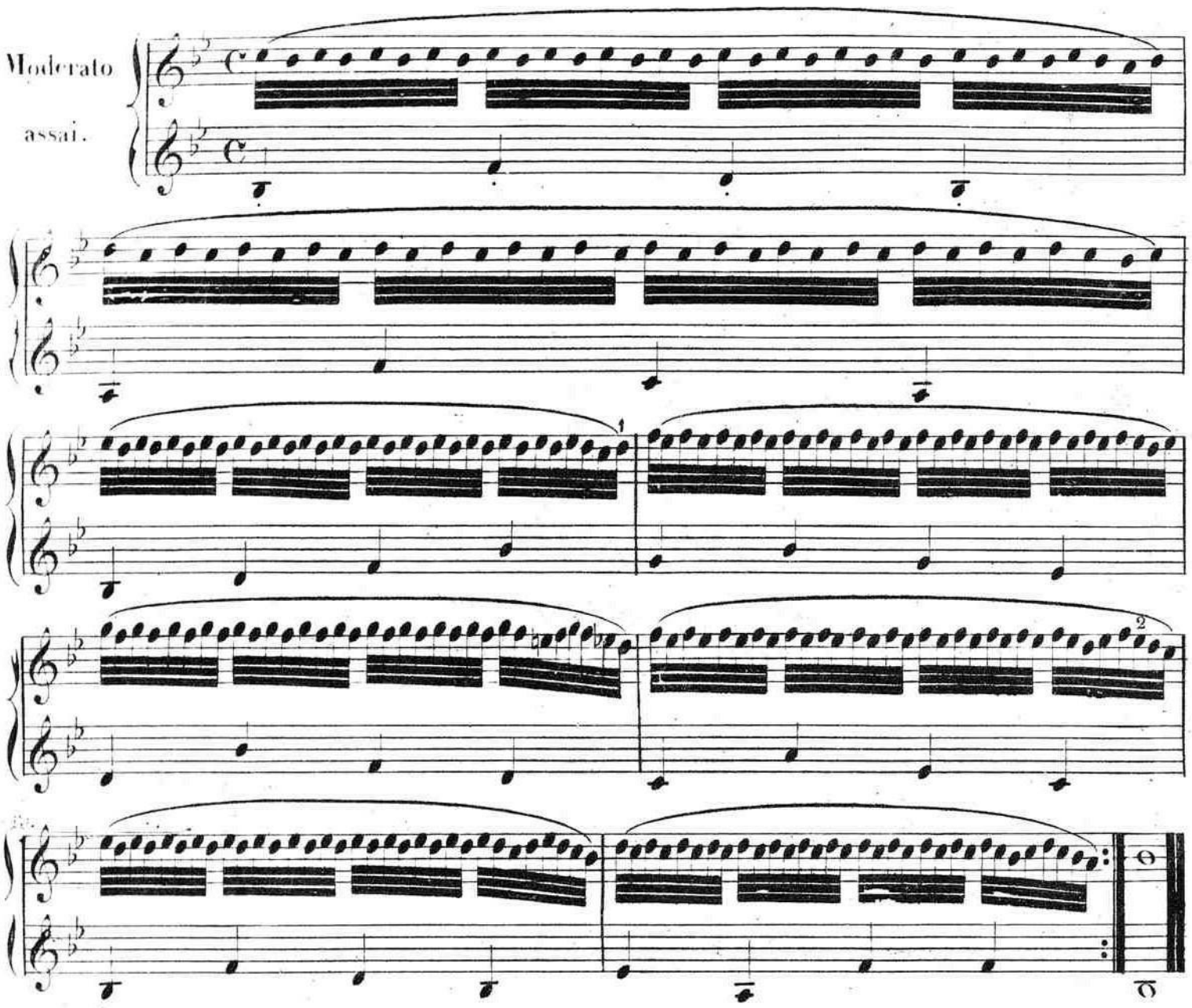

Mais lorsqu'il est précédé d'une note brève il serait sans effet si la terminaison en était négligée.




Placé à la suite d'un trait il produit plus d'effet en prenant une vitesse progressive. Il faut éviter que le doigt qui bat la corde ne s'écarte comme il arrive souvent vers la fin de la note sur la-
-quelle il est posé.



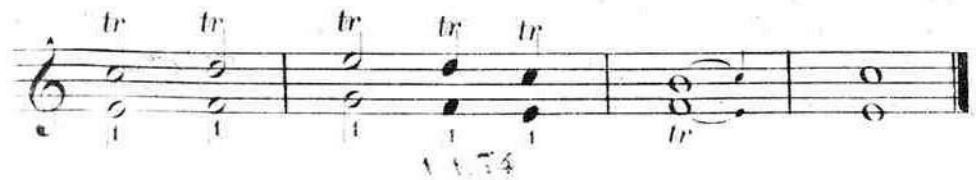
Pour acquérir un beau Trille et parvenir à en maîtriser le mouvement on devra l'étudier en mesure comme un passage de notes écrites.




## DU DOUBLE TRILLE.

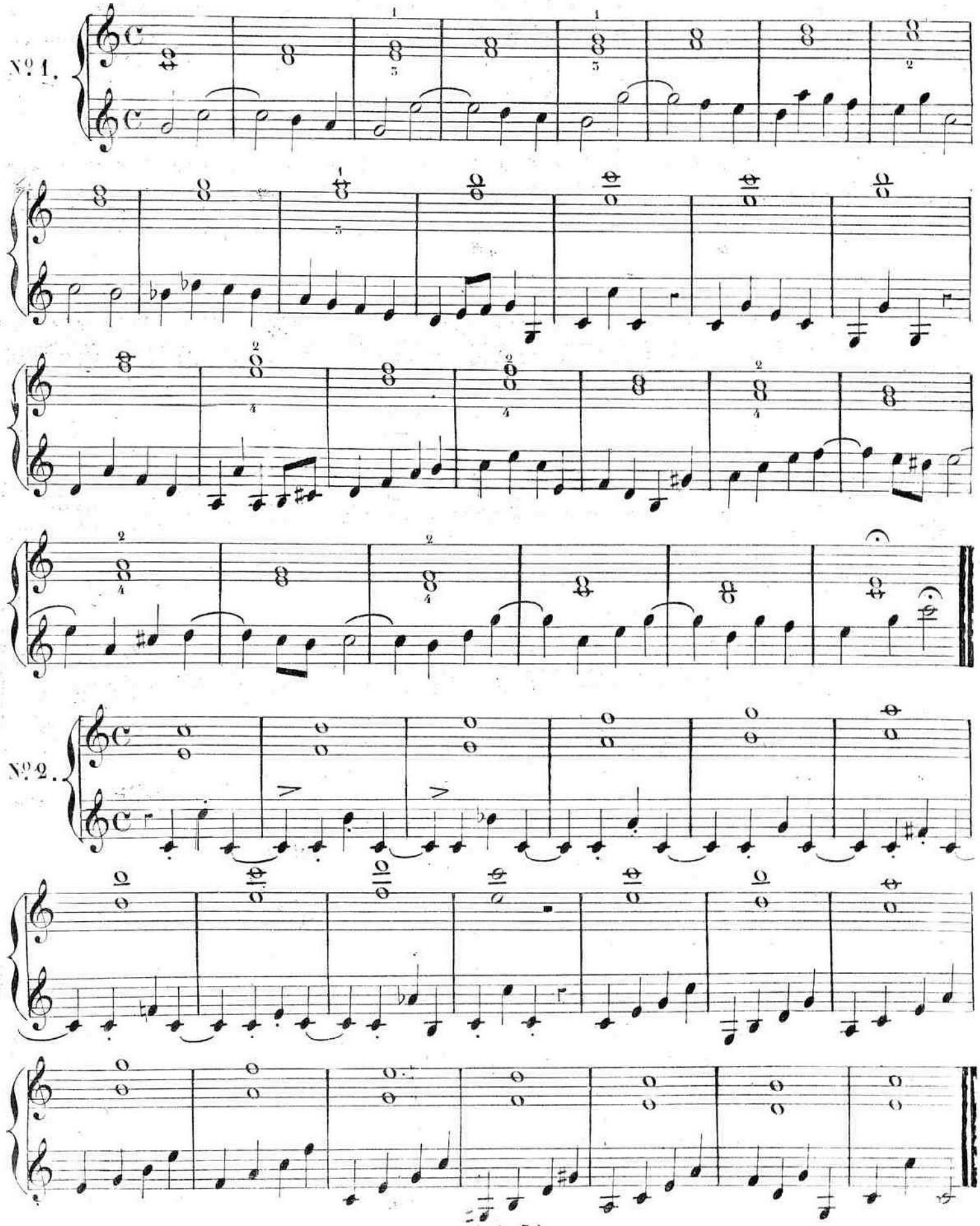
Le double Trille se prépare et se termine de même que le Trille simple, il faut veiller avec soin à ce que les deux doigts tombent parfaitement d'ensemble et l'étudier lentement.

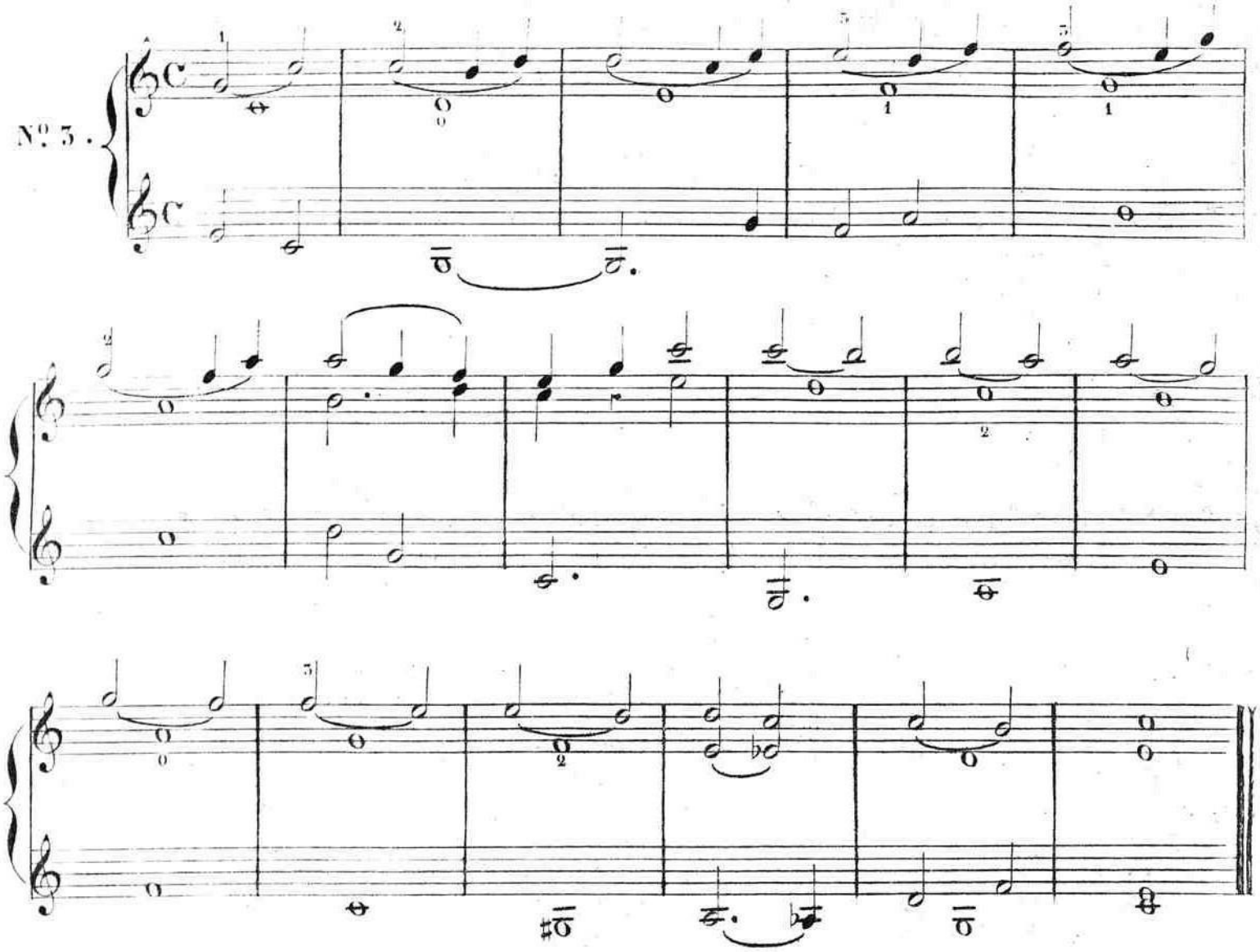
Une autre espèce de Trille sans être double se fait en double corde, il est beaucoup plus facile et sans être aussi riche, produit souvent le même effet.

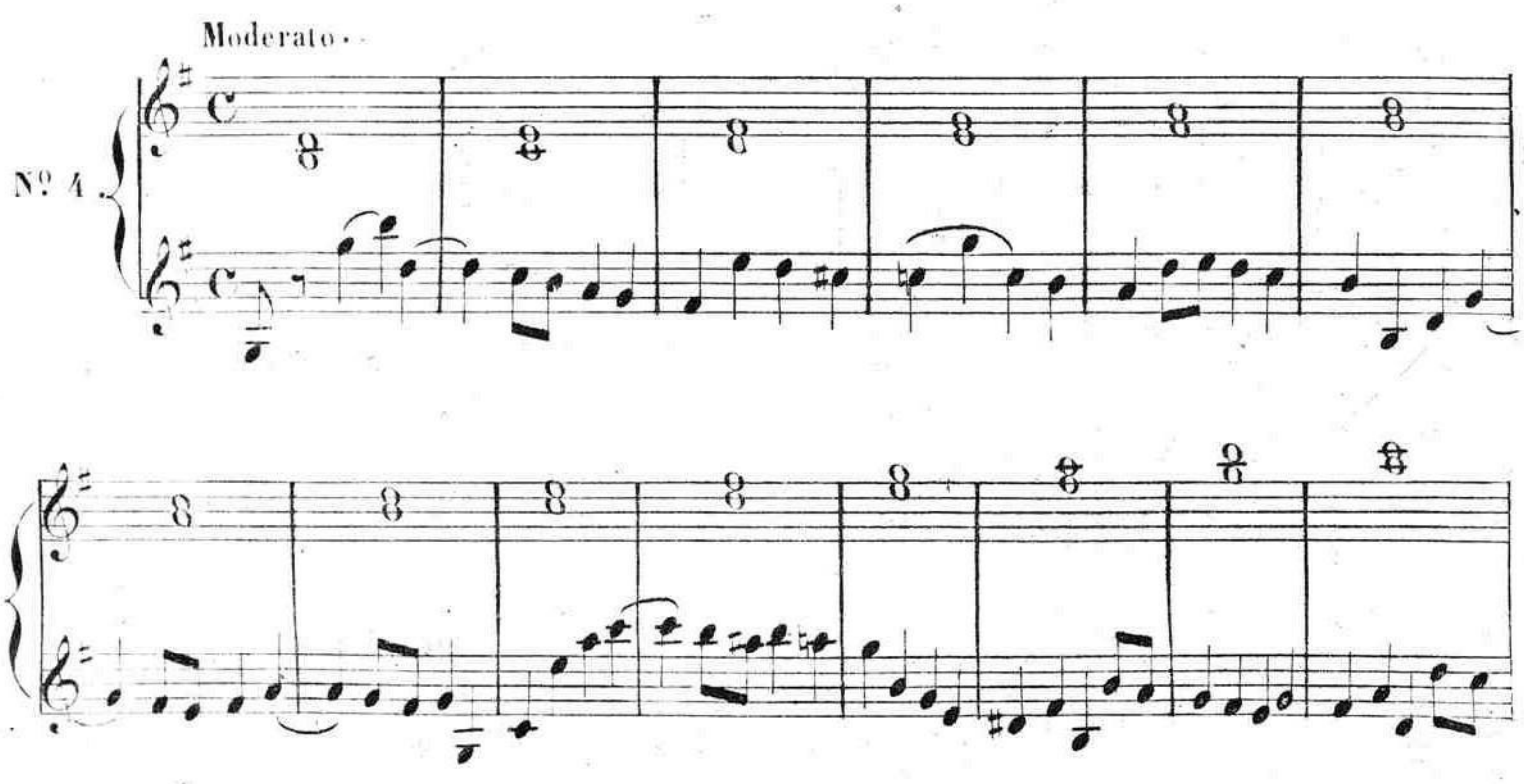


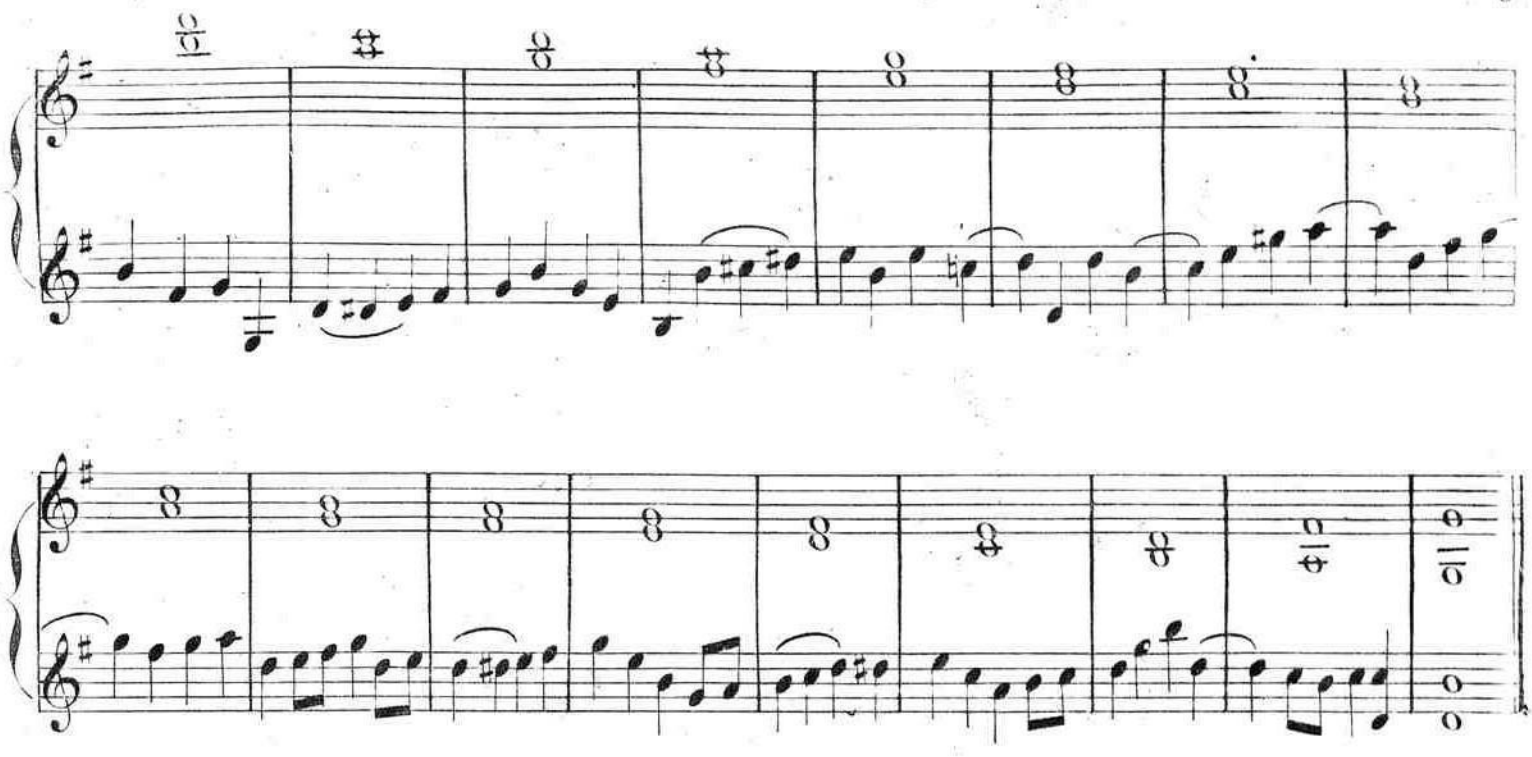
## GAMMES EN DOUBLE CORDE

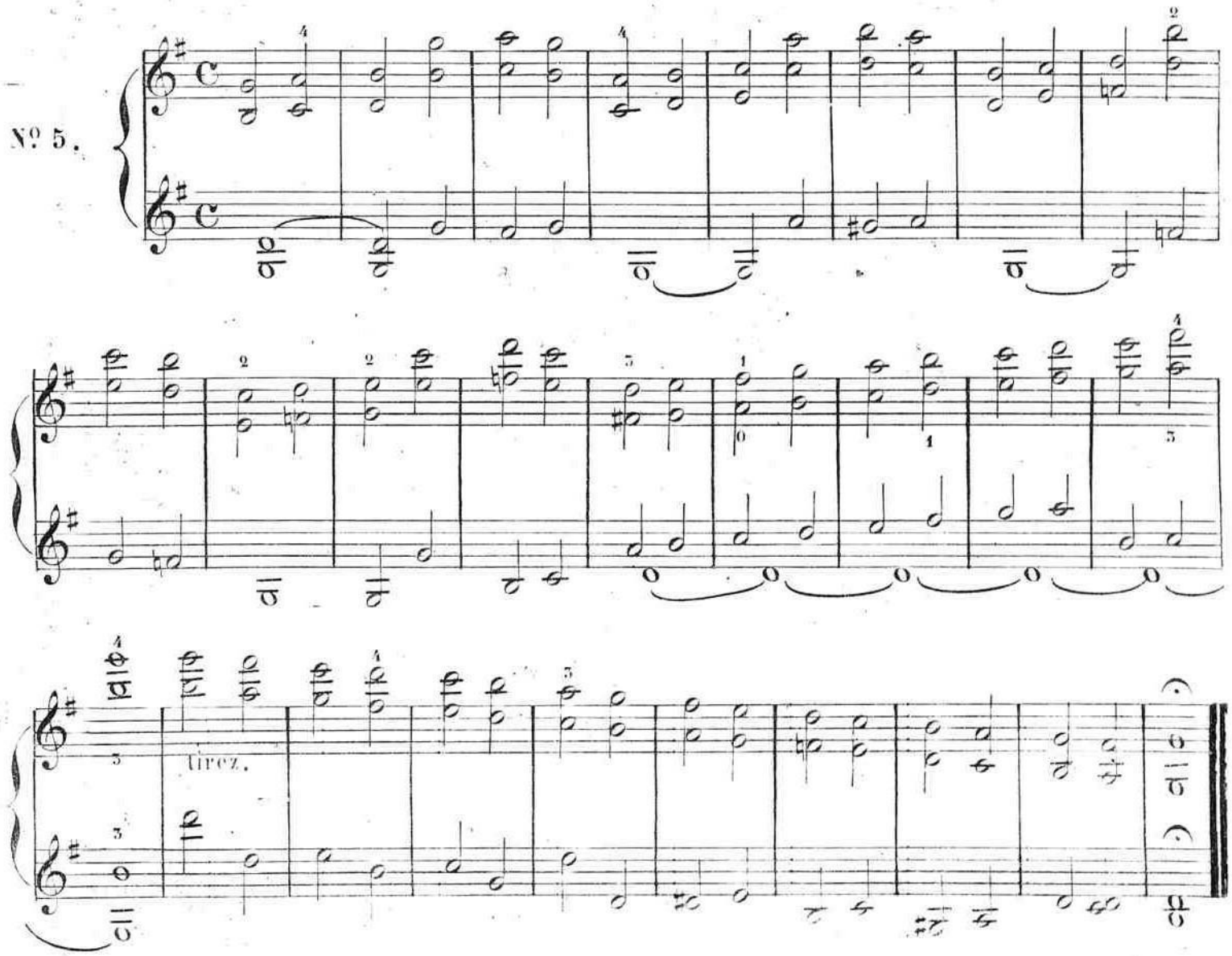
Pour étudier la double corde il faut s'assurer de la justesse de chaque note séparement et faire ensuite peser l'archet bien également sur les deux cordes.




Nº 3.


Moderato.
Nº 4.




№ 5.


tirez.

# EXERCICE EN DIFFERENTS TONS.

Moderato.

N° 6.

*f*

## DES DIFFERENTS COUPS D'ARCHETS.

Le mécanisme de l'archet qui parait si simple, et ne consiste au premier coup d'œil qu'à tirer et pousser alternativement, est pourtant susceptible des combinaisons les plus nombreuses et les plus variées. Il serait superflu d'énumérer ici tous les coups d'archets, puisqu'on les rencon-tre dans la musique écrite pour le violon, et surtout dans les ouvrages modernes, ou ils sont marqués avec une grande exactitude. On se bornera donc à indiquer ceux qui exigent une étude particulière.

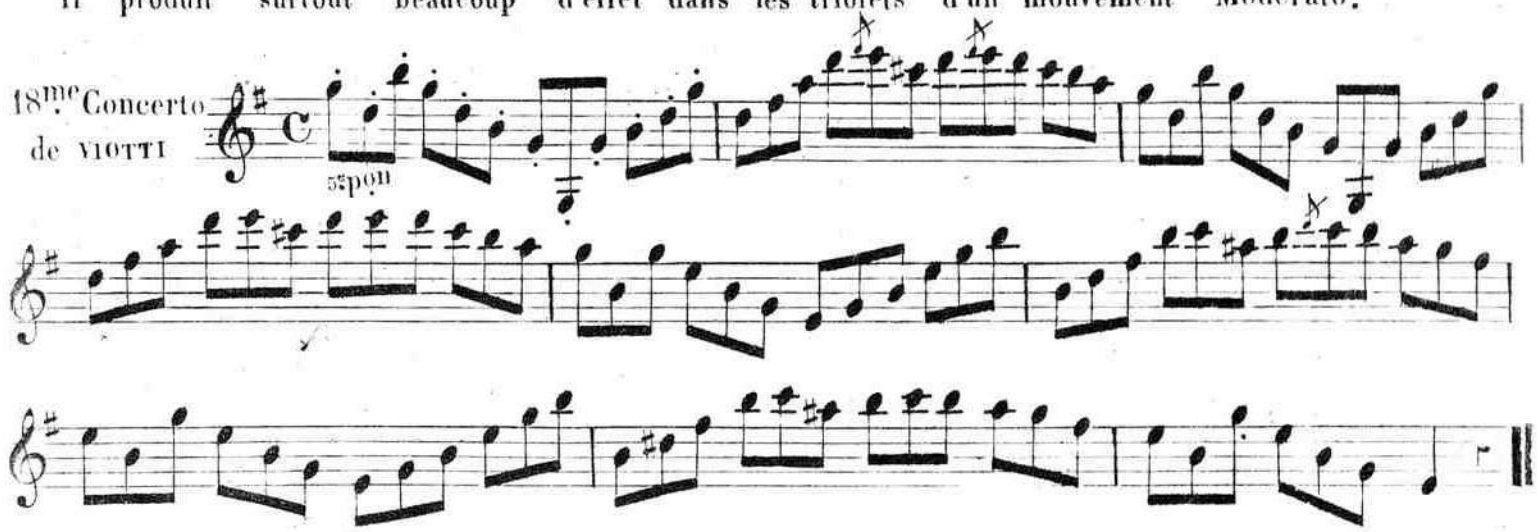
### MARTELÉ.

Ce coup d'archet doit être fait de la pointe et articulé avec fermeté; il sert à contraster avec les chants soutenus et produit un grand effet lorsqu'on le place convenablement.

Pour le bien marquer sans dureté ni sécheresse, il faut piquer chaque note en surprenant la corde avec vivacité, comme dit Mr BAILLOT, et donner assez d'étendue à l'archet pour que le son soit rond et plein; on obtiendra la parfaite égalité des notes entre-elle en donnant un peu plus de force à la note poussée, naturellement plus difficile à marquer que la note tirée.

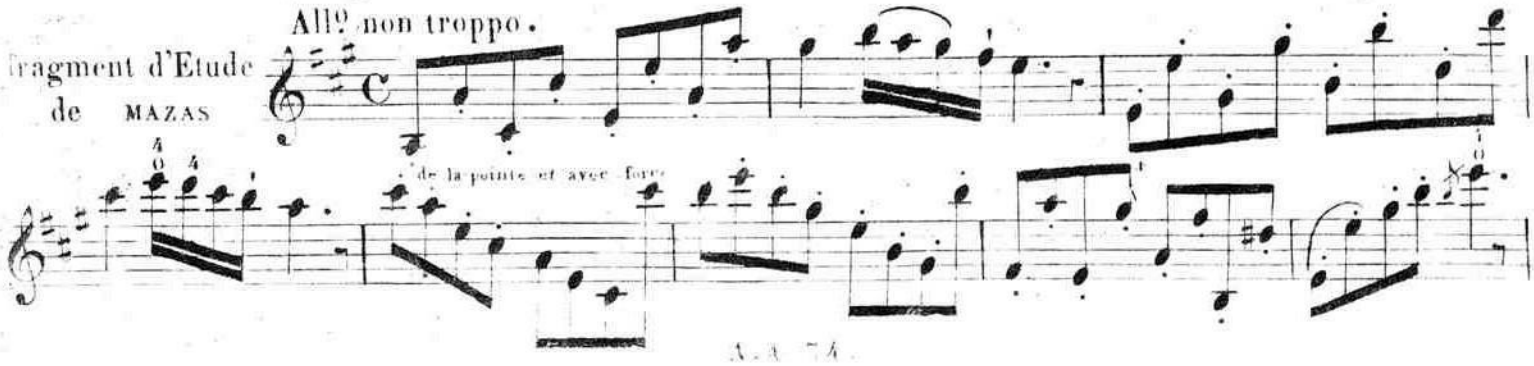
Il produit surtout beaucoup d'effet dans les triolets d'un mouvement Moderato.

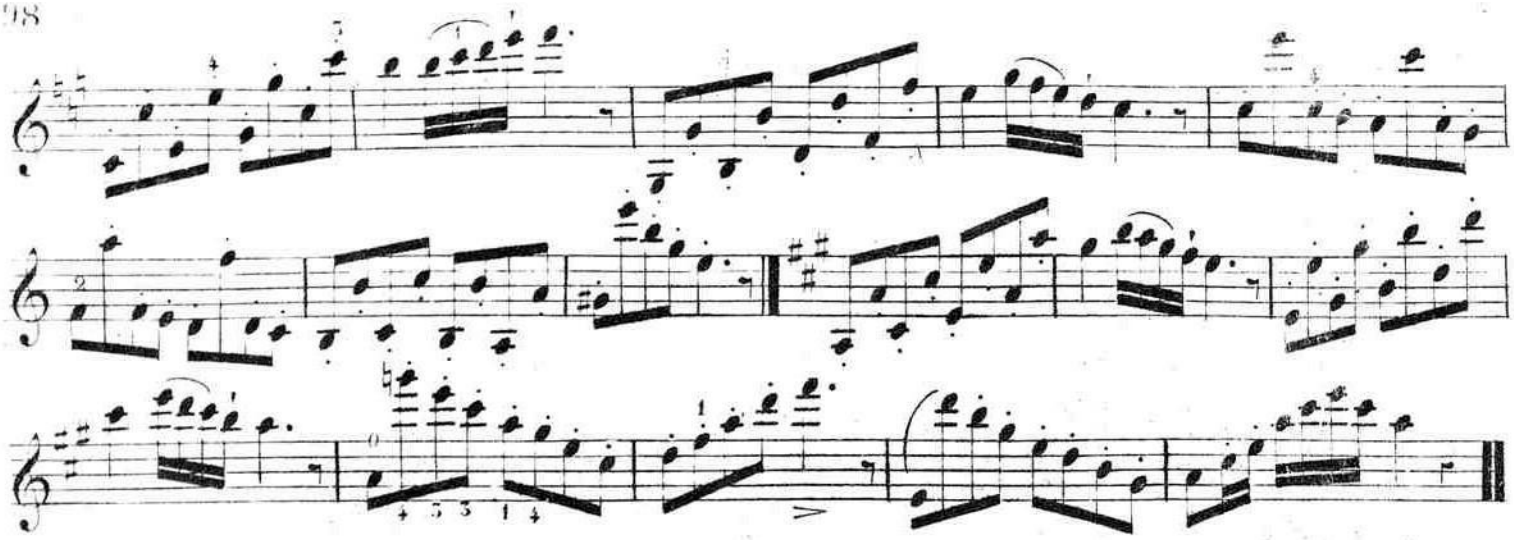
18me Concerto de VIOTTI




Allo non troppo.

Fragment d'Etude de MAZAS



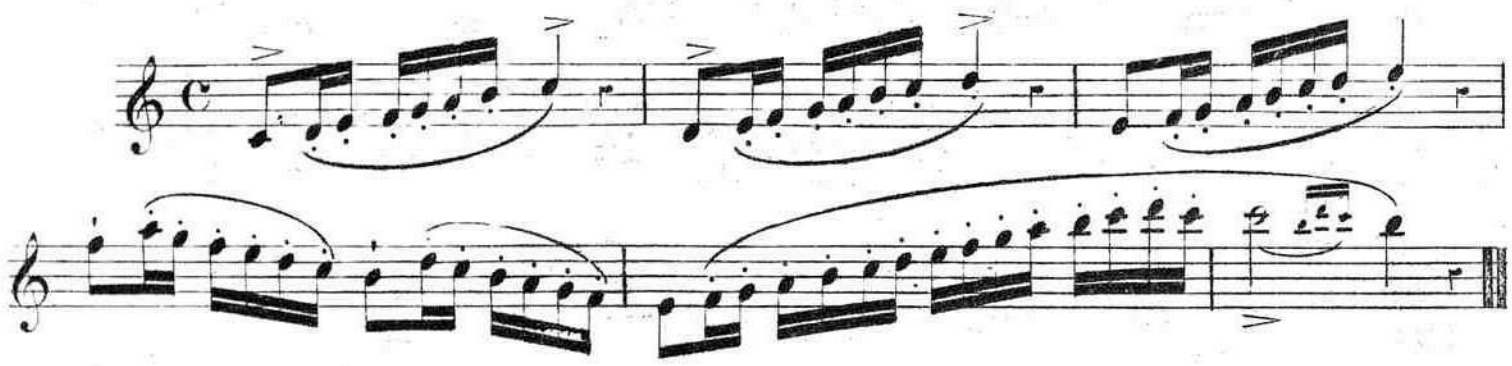


## COUP D'ARCHET PIQUE.

Il consiste à piquer plusieurs notes du même coup d'archet sans quitter la corde. On le fait de la pointe ainsi que le **Martelé**, avec cette différence qu'il faut employer le moins d'archet possible à chaque note. On doit le tenir légèrement de manière à ce qu'il ait du jeu dans la main, et le pouce doit seulement presser un peu la baguette.

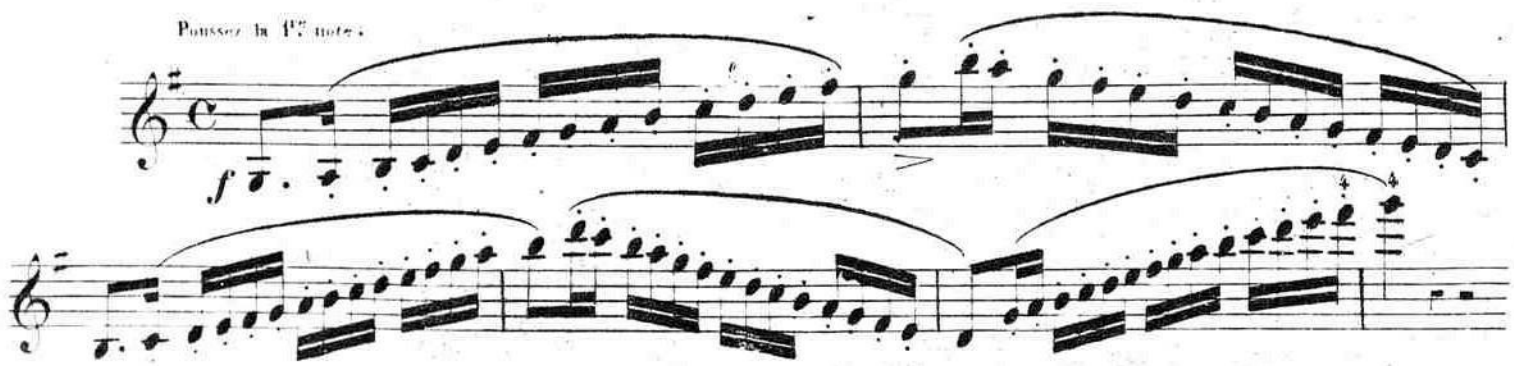
On étudiera d'abord lentement, et en arrêtant l'archet à chaque note.

On marquera la première et la dernière avec fermeté, pour donner de l'élan à l'archet et le disposer mieux à articuler chaque note.



## SUITE DU COUP D'ARCHET PIQUÉ.

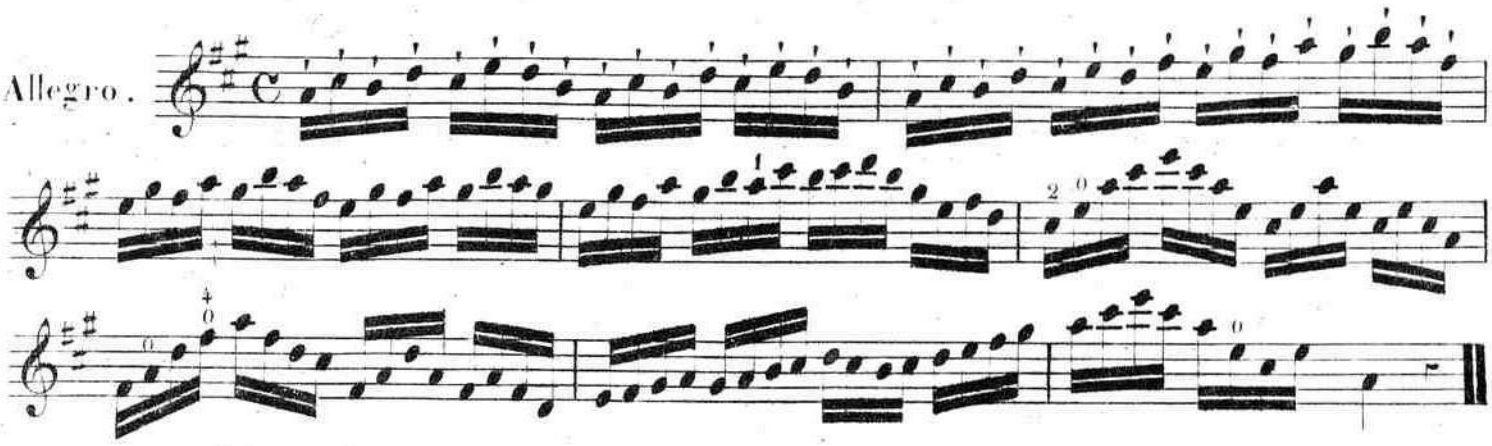
Ce coup d'archet se fait aussi en tirant et en commençant près de la hausse; Il produit quelquefois un bon effet en se fesant alternativement des deux manières.



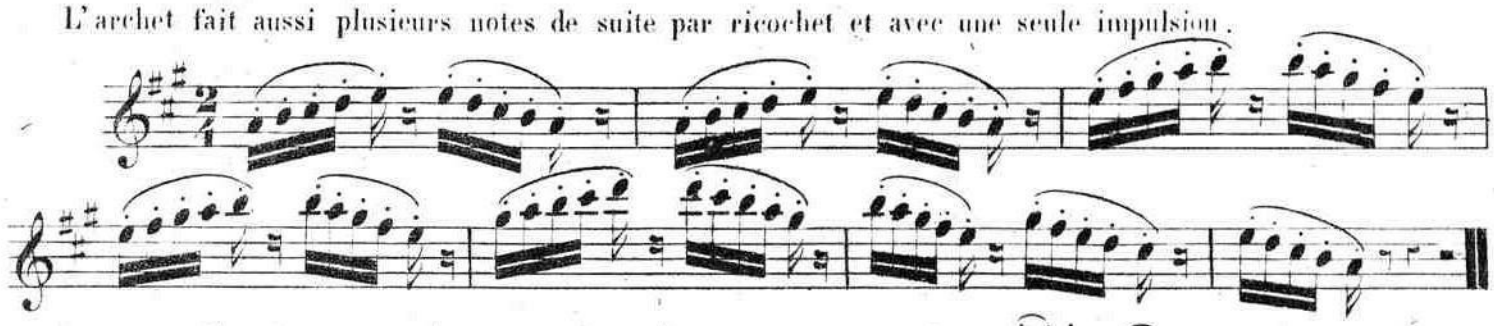
## STACCATO.

Le staccato se place dans les passages rapides et qui exigent de la légèreté. Il diffère du détaché ordinaire en ce que l'archet qui ne quitte jamais la corde dans ce dernier, doit au contraire ici bondir sur elle, être employé du milieu et donner le moins de crin possible à chaque note. Il faut toutefois modérer cette élasticité naturelle au lieu de l'exciter ce qui, en faisant trop sauter l'archet rendrait l'égalité des notes difficile.

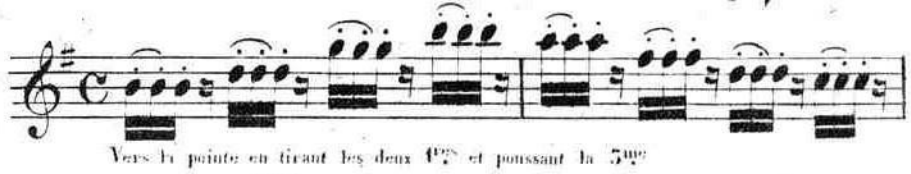
Allegro.



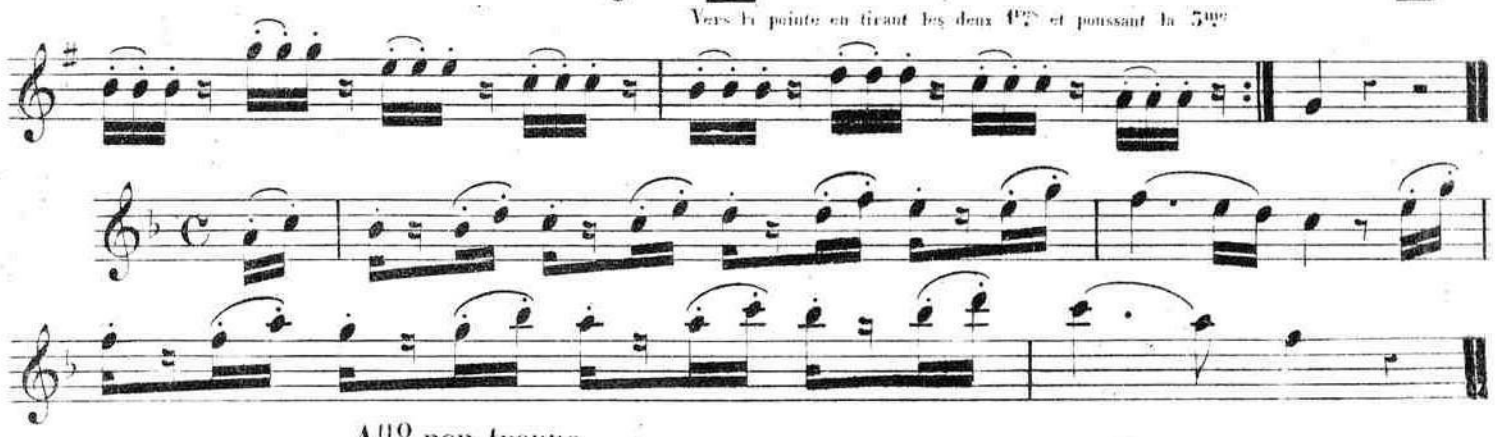
L'archet fait aussi plusieurs notes de suite par ricochet et avec une seule impulsion.



Cette autre manière d'employer l'élasticité de l'archet peut produire un effet brillant, on l'étudiera d'abord ainsi :

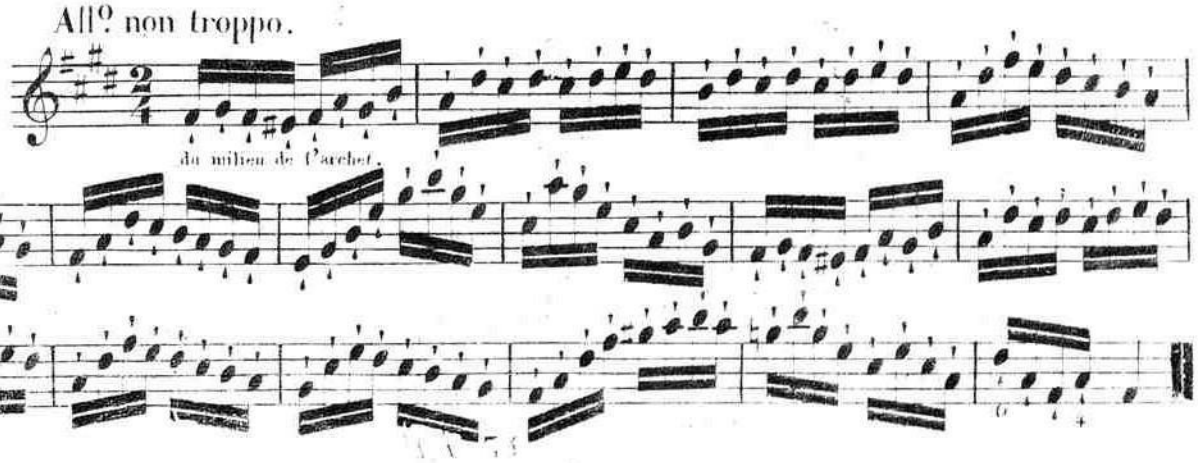


Vers la pointe en tirant les deux 4es et poussant la 5me



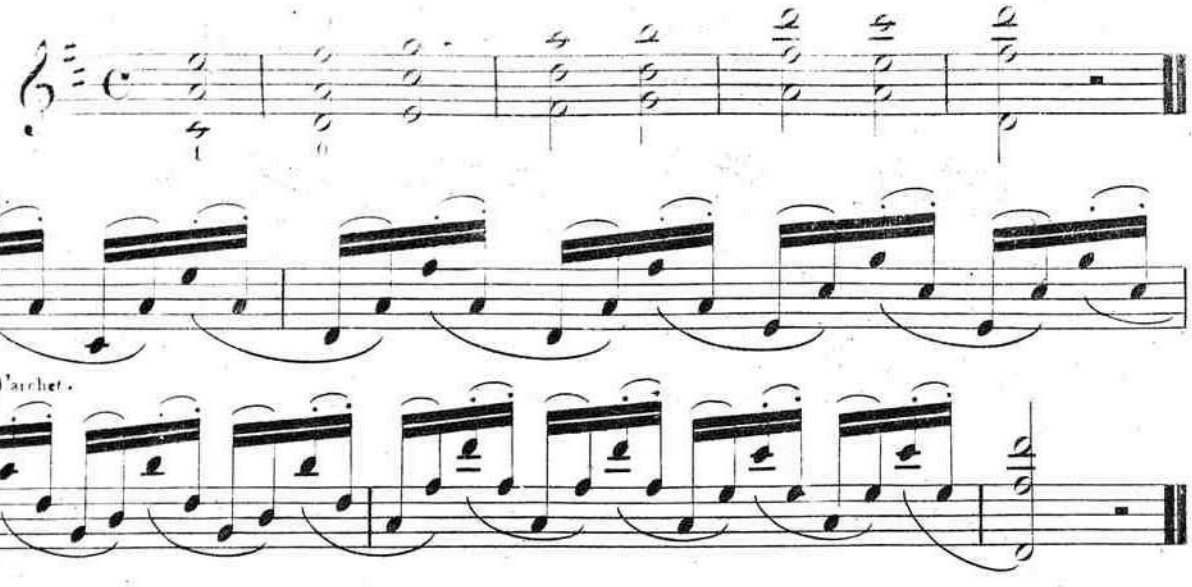
Fragment d'une Étude de MAZAS.

All.o non troppo.



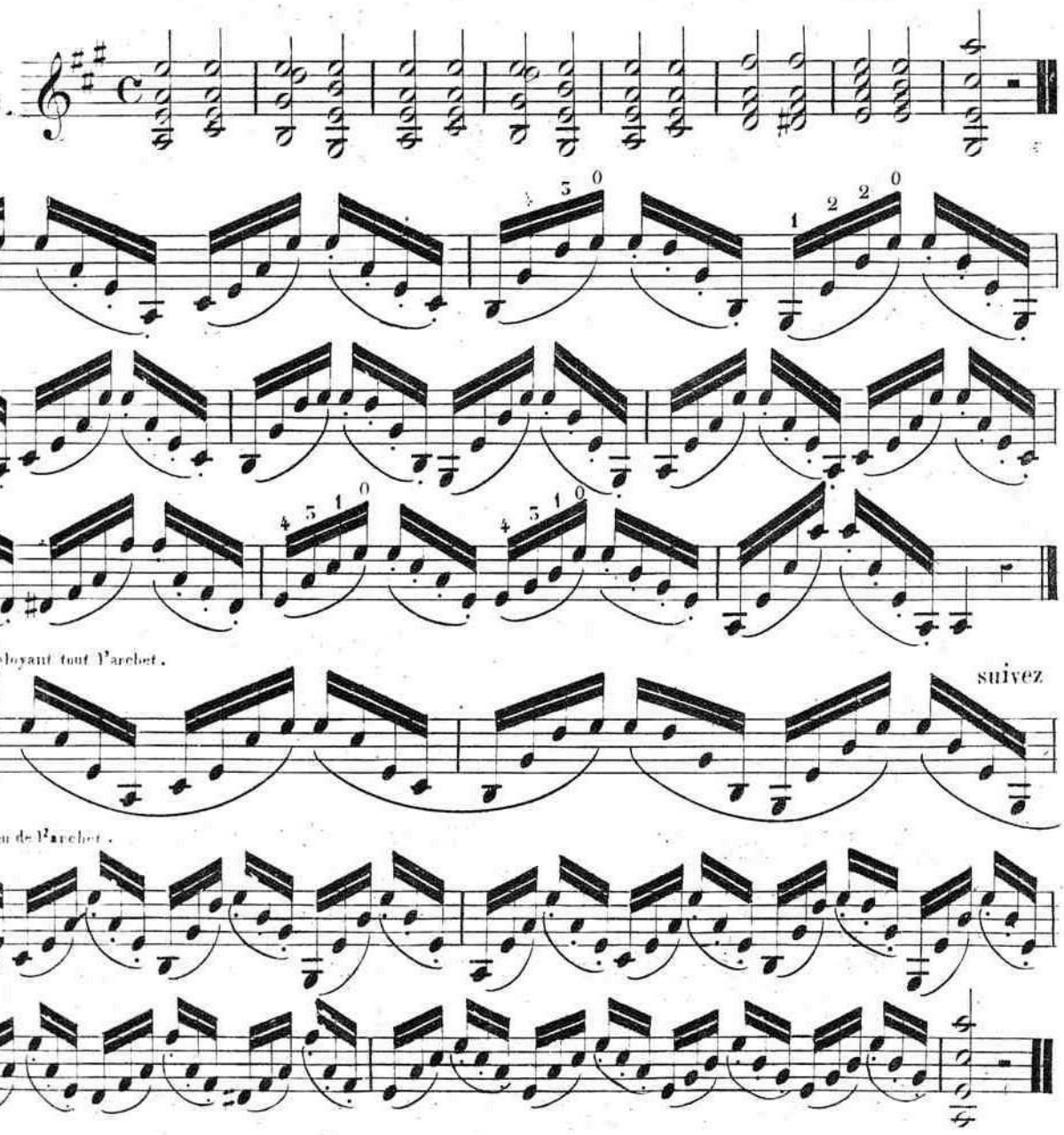
du milieu de l'archet.

ARPEGGIO
SUR TROIS CORDES.



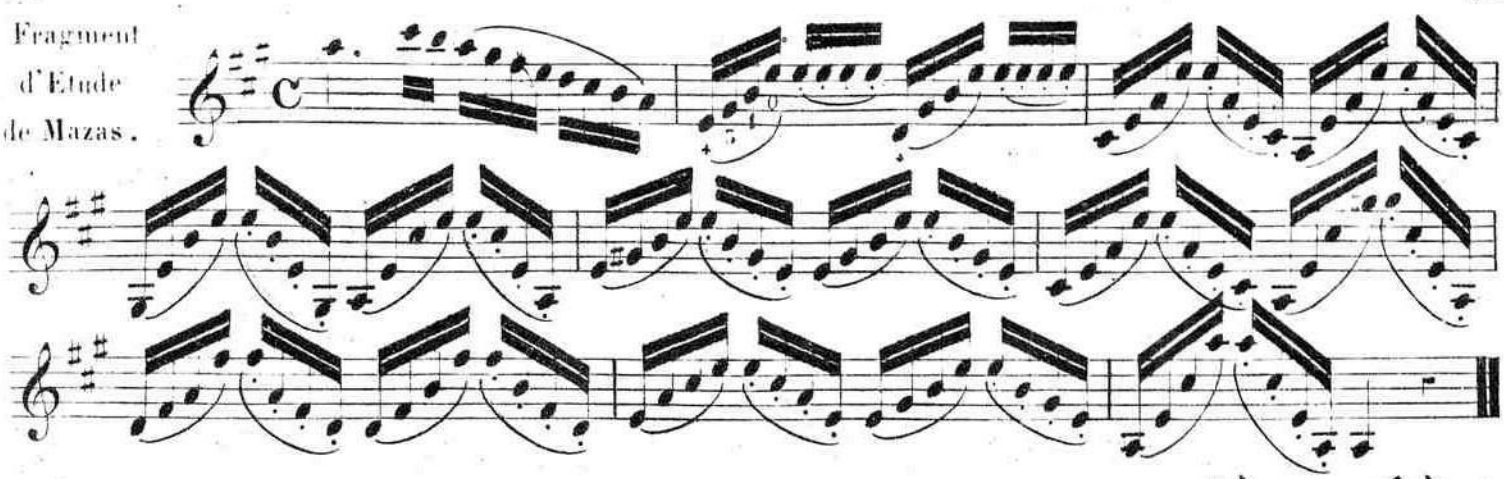

Quand l'archet est bien mis en équilibre on peut facilement piquer toutes les notes en exécutant le coup d'archet marqué dessus.

ARPEGGIO
SUR QUATRE CORDES.

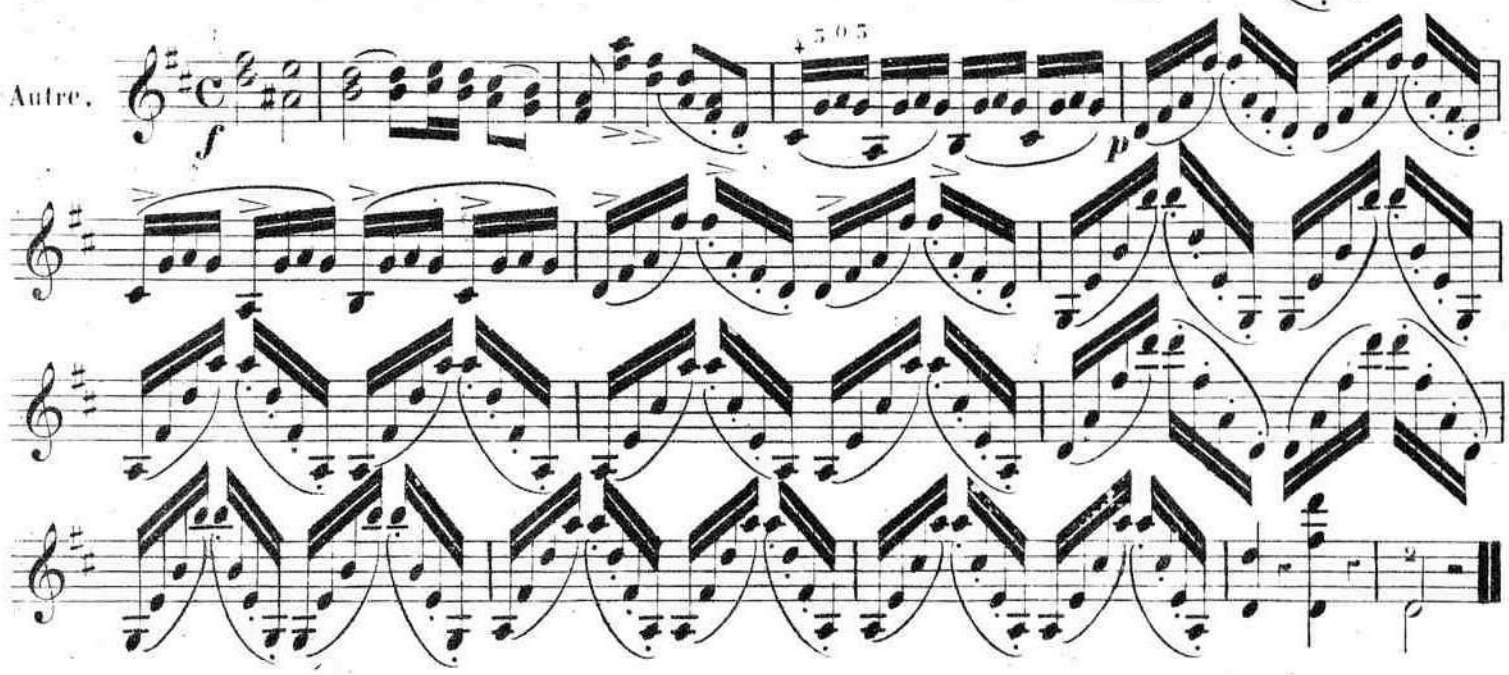



Pour plus de détail, voir les 75 Études de Mazas 3me. Suite.

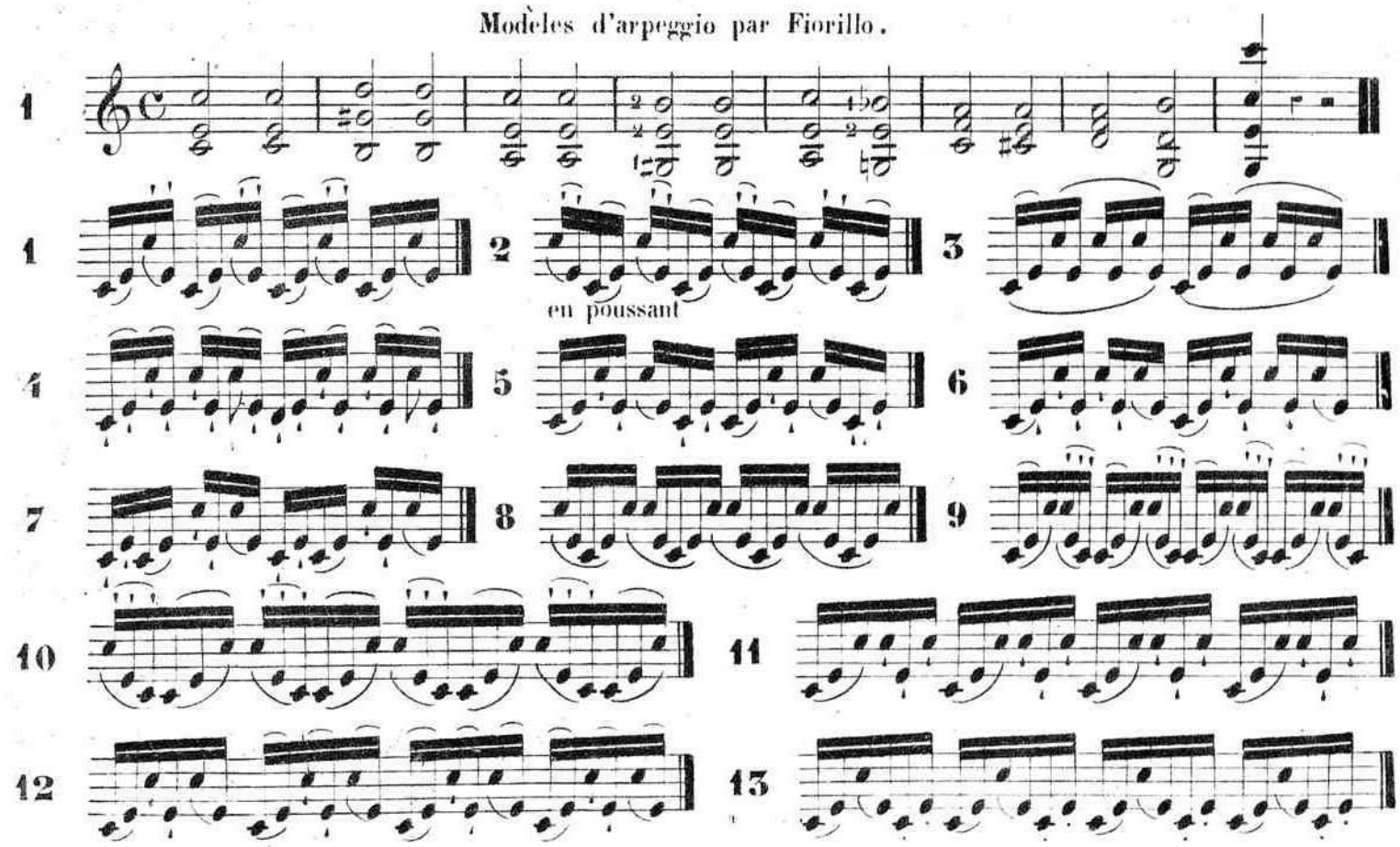
Fragment
d'Etude
de Mazas.



Autre.



Modèles d'arpeggio par Fiorillo.



# DES SONS HARMONIQUES.

Les sons harmoniques peu pratiqués, si ce n'est par quelques musiciens obscurs, avaient été négligés ou dédaignés jusqu'à présent, par les plus célèbres Violonistes; soit que ce mécanisme compliqué s'éloignât trop de leur école, soit qu'ils eussent été rebutés par le travail long et opiniâtre auquel il eût fallu se soumettre pour les produire à volonté et dans tous les tons; rien ne témoigne, dans les ouvrages des grands maîtres, qu'ils aient été pour eux l'objet d'une étude sérieuse, VIOTTI que l'on peut considérer comme le chef de l'école moderne, et dont les ouvrages resteront longtems classiques, n'obéissant qu'à la fécondité de son génie, ne pouvait perdre un tems précieux dans une étude qui lui eût paru mesquine et peu analogue à son style.

Les KREUTZER, les BAILLOT, les RODE, dignes successeurs de VIOTTI, suivant la même route, ont trouvé d'assez belles ressources dans leur talent, sans chercher par des moyens factices, à augmenter encore l'étendue de leur instrument.

On ne peut cependant nier que l'emploi bien ménagé des sons harmoniques ne puisse produire d'heureux contrastes sur le Violon; ils peuvent ajouter encore au prestige d'un instrument déjà si riche d'effets en variant avec art les différents timbres dont il est susceptible : mais il est essentiel que le goût préside à cet emploi sans prodiguer une nature de sons dont la continuité deviendrait fatigante: il importe surtout de ne risquer en ce genre, que les passages dont on est parfaitement sûr, car rien n'est plus pénible à entendre qu'un son harmonique manqué. il vaut mieux se borner à quelques phrases courtes, à la répétition d'un motif saillant, que d'exposer son auditoire au danger d'entendre siffler de trop longs passages.

Lorsque j'entendis Paganini pour la première fois en Italie, je sentis de quelle ressource, de quelle variété pouvait être l'emploi des sons harmoniques, même en ne fesant qu'une faible partie des choses prodigieuses qu'il exécute en ce genre; je me les rendis donc assez familiers pour les employer dans mon jeu: mais de retour à Paris je fus fortement *blâmé* par les *connaisseurs* pour m'être abandonné, disaient ils, au charlatanisme et au mauvais goût. Le public bénévole applaudissait en vain des sons qui lui paraissaient suaves, ils furent proscrits par les *puristes* qui n'avaient jamais perdu de tems à les étudier. Mais depuis que le *Romantisme* a brisé toutes les lisières classiques, j'ai pu sans scrupule et même avec succès employer de nouveau ce moyen de variété.

Les sons *harmoniques* étant une partie essentielle du talent vraiment extraordinaire de *Paganini* j'ai pensé que le moment serait favorable pour offrir aux jeunes artistes qui l'ont entendu, le fruit de plusieurs années d'études.

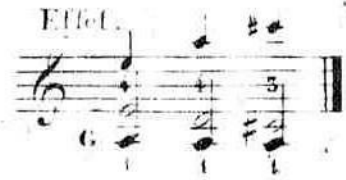
Persuadé que la clarté, doit être la première condition d'un ouvrage didactique, j'ose croire que mon traité ne perdra rien de son utilité, en paraissant après *l'Art de jouer du Violon de Paganini* publié par Mr GUHR chef-d'Orchestre du Théâtre de Francfort.

Cet ouvrage plein d'observations judicieuses sur le jeu de ce grand Artiste, laisse toutefois trop à desirer dans la manière d'écrire les sons *harmoniques* pour qu'on puisse les comprendre et les étudier avec facilité. Le système tout différent que j'ai depuis longtems adopté, aura du moins l'avantage de simplifier autant que possible un genre déjà si difficile par lui même.

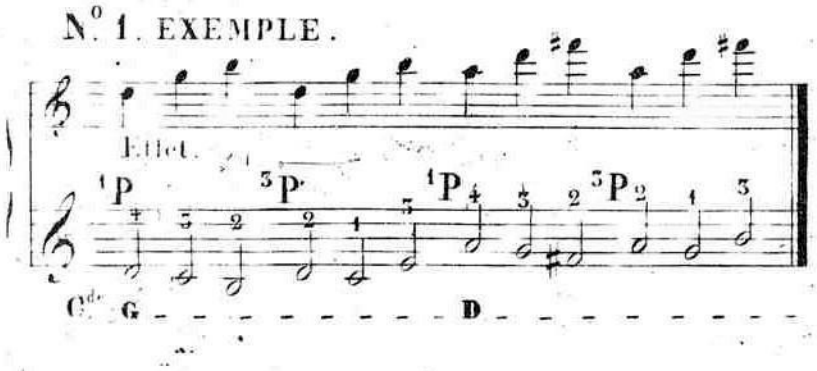
## SONS HARMONIQUES SIMPLES.

Pour l'intelligence du doigté, il est essentiel de se rappeler les signes en usage dans ce traité. Les cordes SOL, RÉ, LA, MI, seront indiquées par **G, D, A, E**, le doigté, par les chiffres qui correspondent à chacun des doigts; un P majuscule accompagné d'un chiffre, indiquera la position; Voyez l'Exemple N.° 1.

La note ouverte 𝅗𝅥 indiquera celle qu'il faut effleurer du doigt marqué par le chiffre, la noire ♩ celle où le doigt doit être appuyé pour faire Sillet. et celle surmontée d'une étoile ✱, le son naturel du Violon.



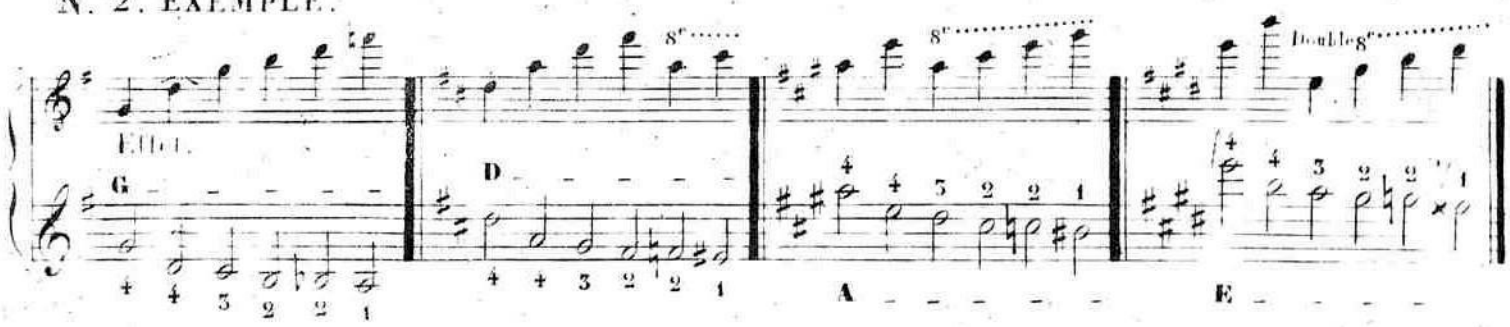

N.° 1. EXEMPLE.




Il est à remarquer que la double 8.ve de la tierce qui se fait du 2.d doigt à la 1.re P.on sur les quatre cordes, se fait également à la 3.me P.on par le 3.me doigt et même avec plus de facilité. Cette note résonne toujours un peu trop bas, on pourra y remédier en appuyant un peu plus le doigt que sur les autres notes, mais toujours légèrement.

## SONS HARMONIQUES QU'ON PEUT PRODUIRE PAR UN SEUL DOIGT EN EFFLEURANT LA CORDE.

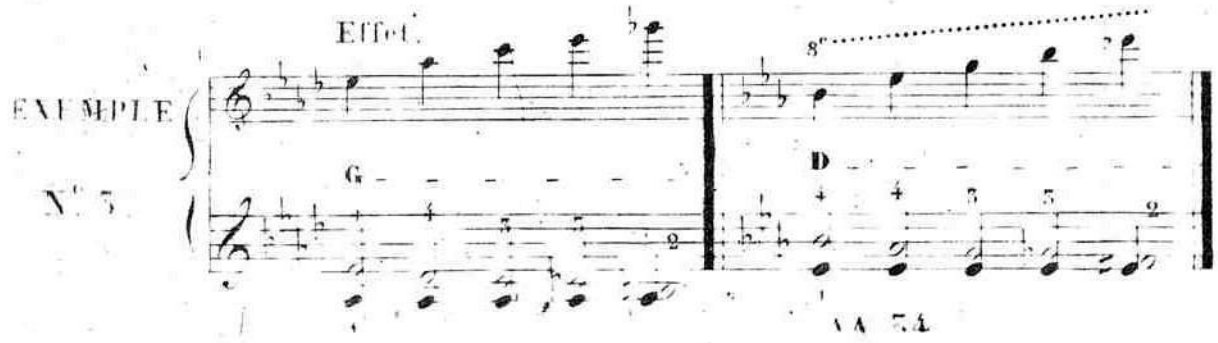
N.° 2. EXEMPLE.




Parmi les sons indiqués dans cet exemple, on ne doit faire usage que de ceux produits par l'Octave, la Quinte, la Quarte, et la Tierce majeure, les autres sortent trop difficilement et peuvent d'ailleurs se remplacer par un doigté plus facile. Les notes touchées du Second et du Premier doigt sont tellement aigües sur le LA et le MI qu'elles ne sont presque plus appréciables.

Le même éxemple peut se répéter dans les tons bouchés, en fesant faire au Premier doigt l'office du Sillet.

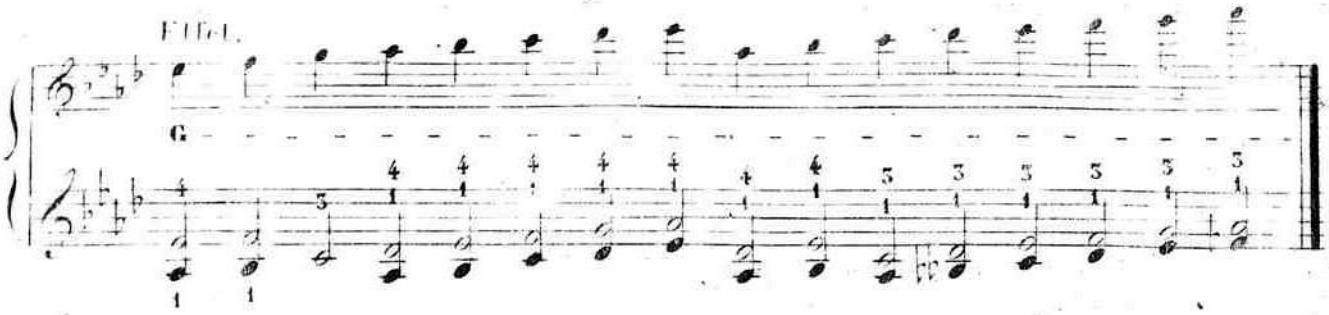
EXEMPLE N.° 3.




Ainsi de suite sur le LA et le MI.

Quoiqu'il soit possible de parcourir ainsi toutes les échelles par ce procédé, en se servant de la [illegible] de la 4.te ou même de la tierce Majeure, comme ci-après :

EXEMPLE N.° 4.



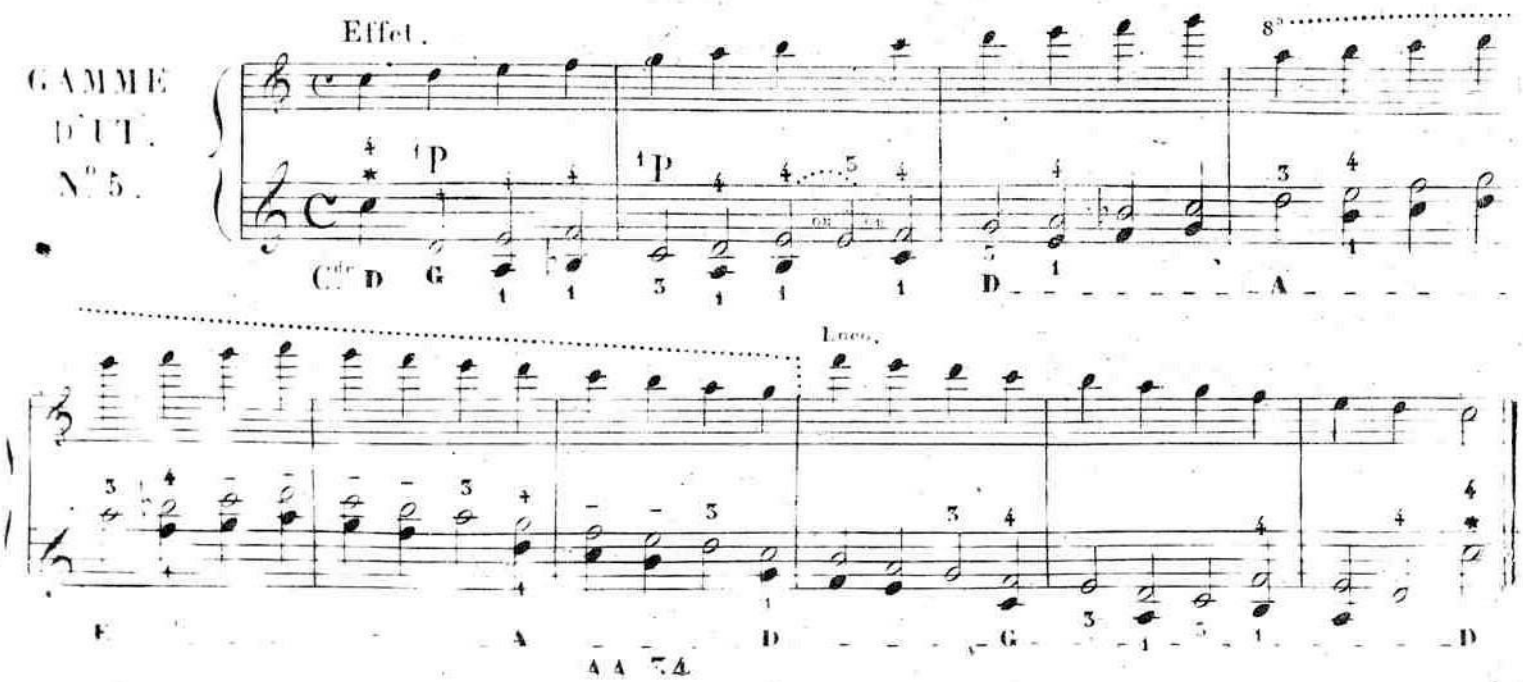

Les tons ouverts sont toujours les plus favorables aux sons harmoniques ; PAGANINI qui les fait avec une prodigieuse facilité, ne les employe guère que dans les tons Dièses : ce sont d'ailleurs les plus brillants pour la musique de Solo. Il est cependant utile de s'éxercer dans les autres tons, ne serait-ce que pour acquérir l'usage du 1.er doigt comme Sillet. Cette habitude est surtout indispensable pour l'éxécution des morceaux sur la 4.me Corde.

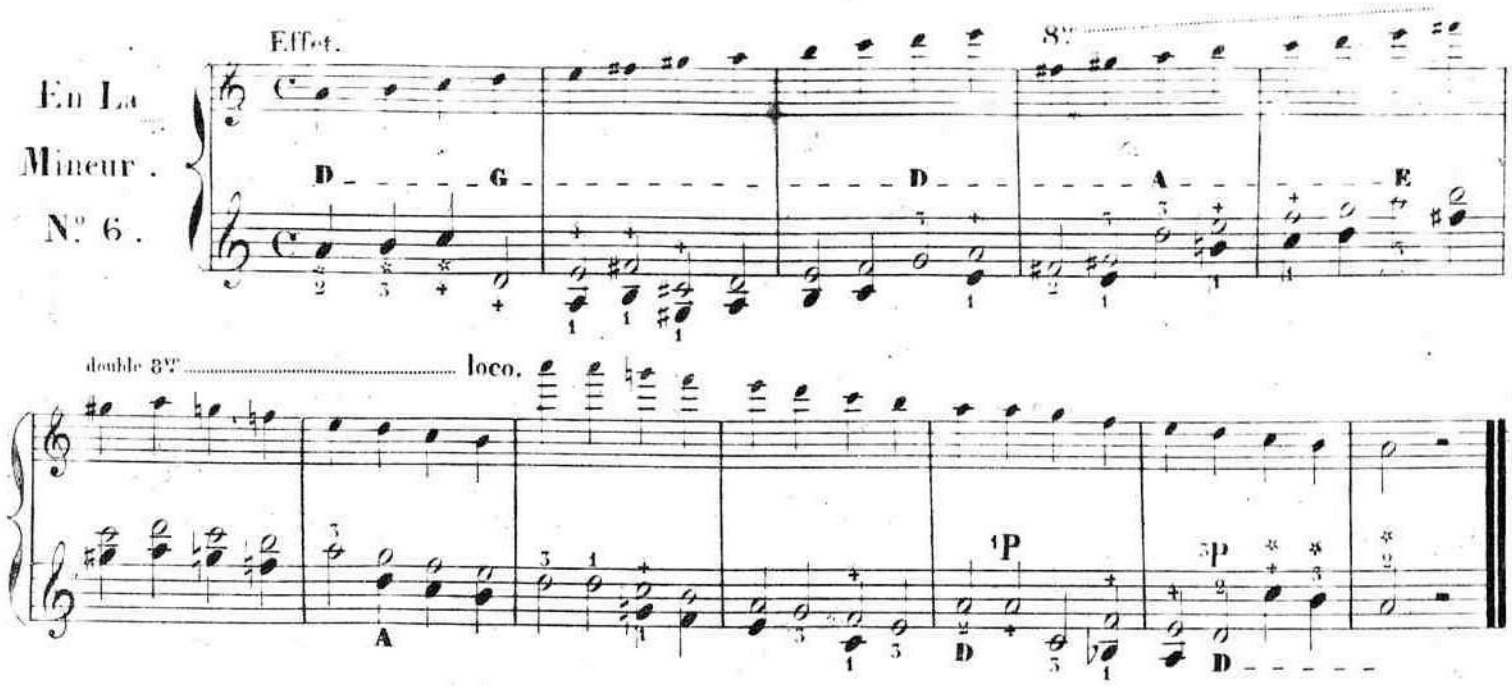
L'Art des sons harmoniques consiste à mélanger selon la position de la main, ceux qui n'éxigent qu'un doigt, et ceux aux quels il faut en ajouter un autre fesant Sillet. La conduite de l'Archet n'est pas non plus indifférente, il faut s'en servir avec délicatesse et légèreté ; quelquefois le jeter sur les cordes avec hardiesse, ce qui produit des sons plus vifs et les fait résonner comme un timbre. C'est ainsi que PAGANINI imite le son de la clochette dont il se fait accompagner dans l'un de ses Rondeaux.

Les différentes gammes que je vais donner, suivies d'une échelle chromatique, serviront de modèle pour étudier celles que je crois inutile d'écrire. Quelques éxercices mélodiques et quelques traits favorables aux sons harmoniques suffiront pour faire comprendre les cas où l'on peut les employer avec succès.

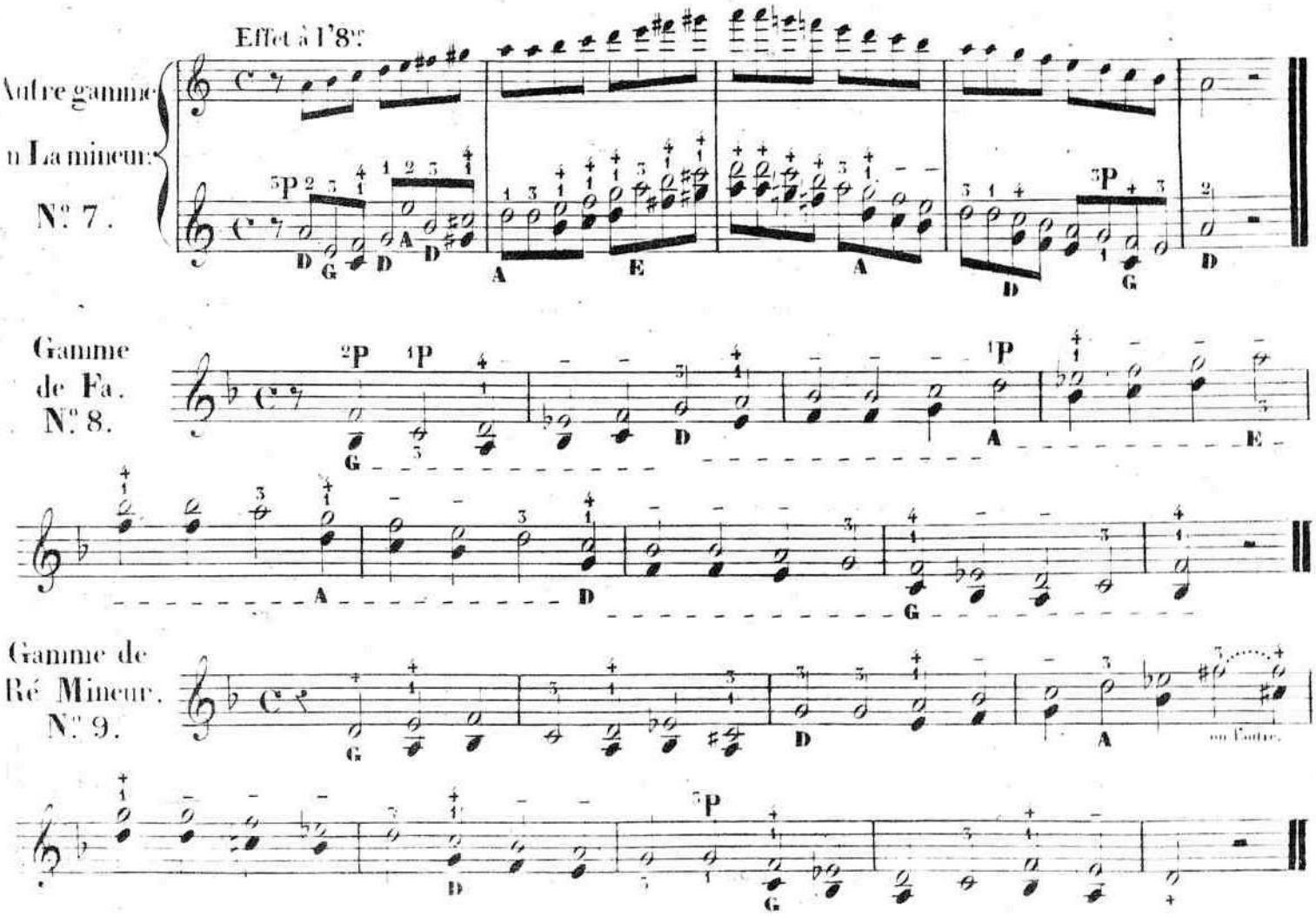
Cette gamme commence par un son ordinaire, pour éviter la trop grande extension du 4.me doigt qui serait obligé de faire l'Octave du 1.er pour rendre un son harmonique.

GAMME D'UT. N.° 5.



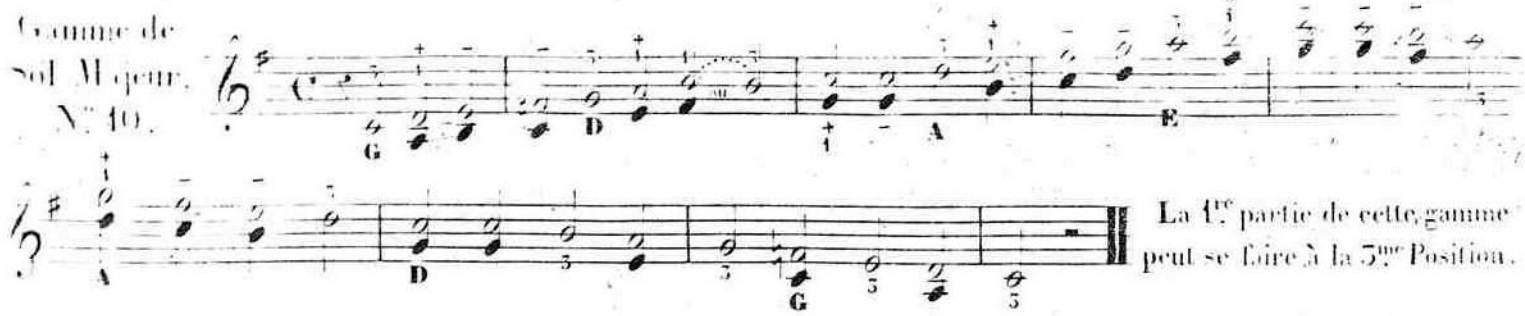



On a vu par les signes de ces deux gammes que la Quarte entre le 1.er doigt appuyé, et le 4.me effleurant la corde, fait toujours entendre la double Octave du 1.er doigt, et qu'après avoir monté successivement, il faut reprendre la 1.re Position du 3.me doigt. Si l'intervalle est d'une Quinte entre le 1.er et le 4.me doigt, le son rend l'Octave du 4.me qui effleure : et s'il est d'une Tierce, la double Octave de la note effleurée; cet effet peut se reproduire dans toutes les Positions.



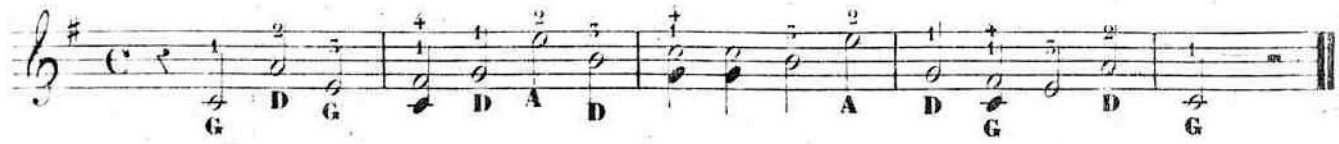
Les tons des Gammes suivantes sont les plus favorables aux sons Harmoniques.

Gamme de Sol Majeur. N.° 10.

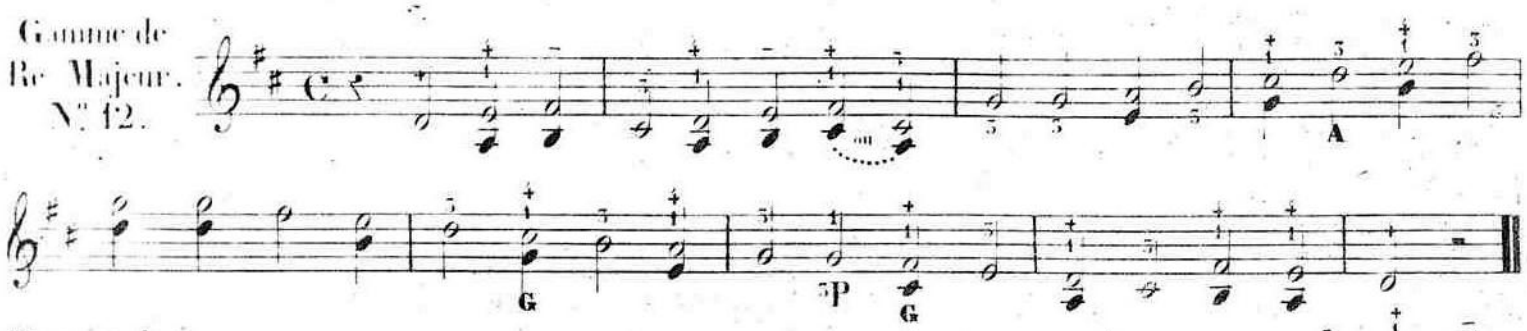



La 1.re partie de cette gamme peut se faire à la 3.me Position.

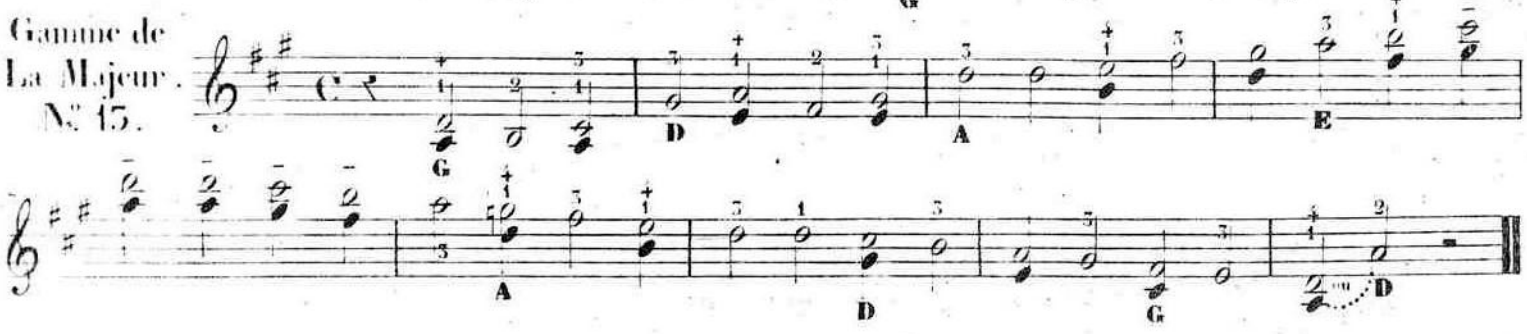
N.° 11.



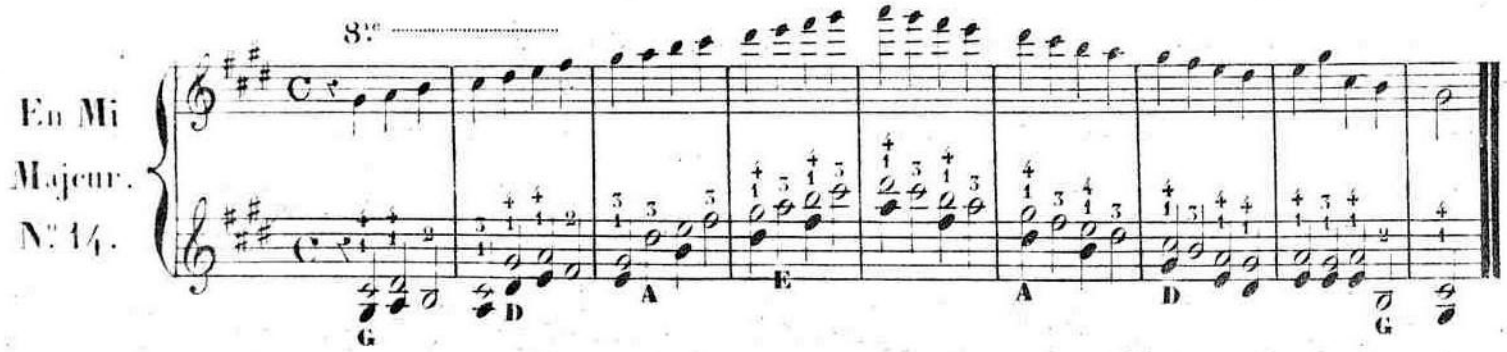

Gamme de Re Majeur. N.° 12.



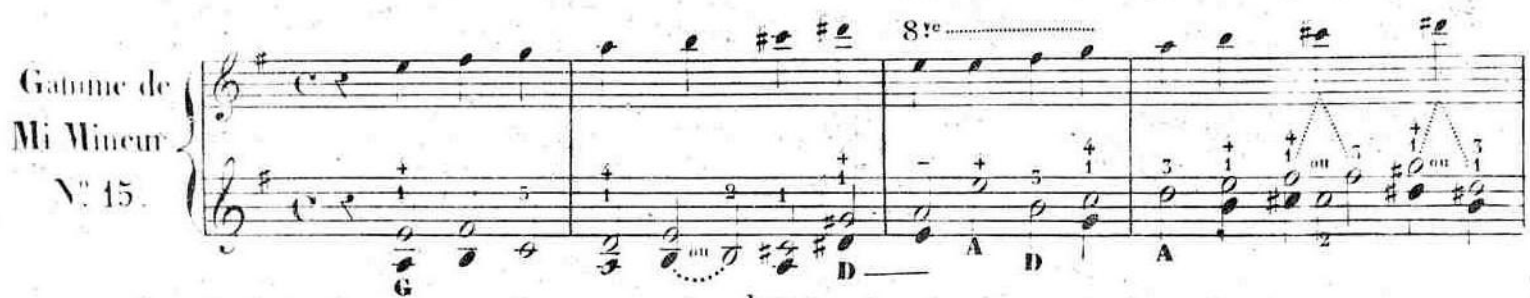

Gamme de La Majeur. N.° 13.

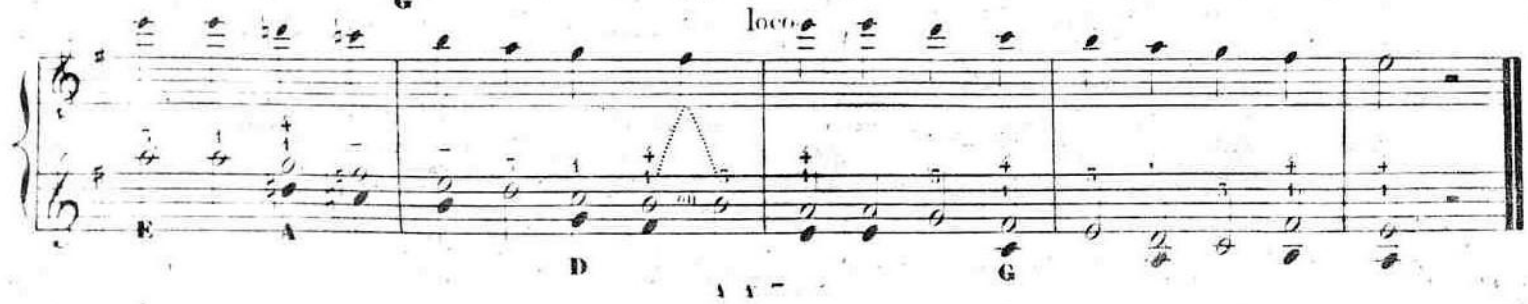



En Mi Majeur. N.° 14.

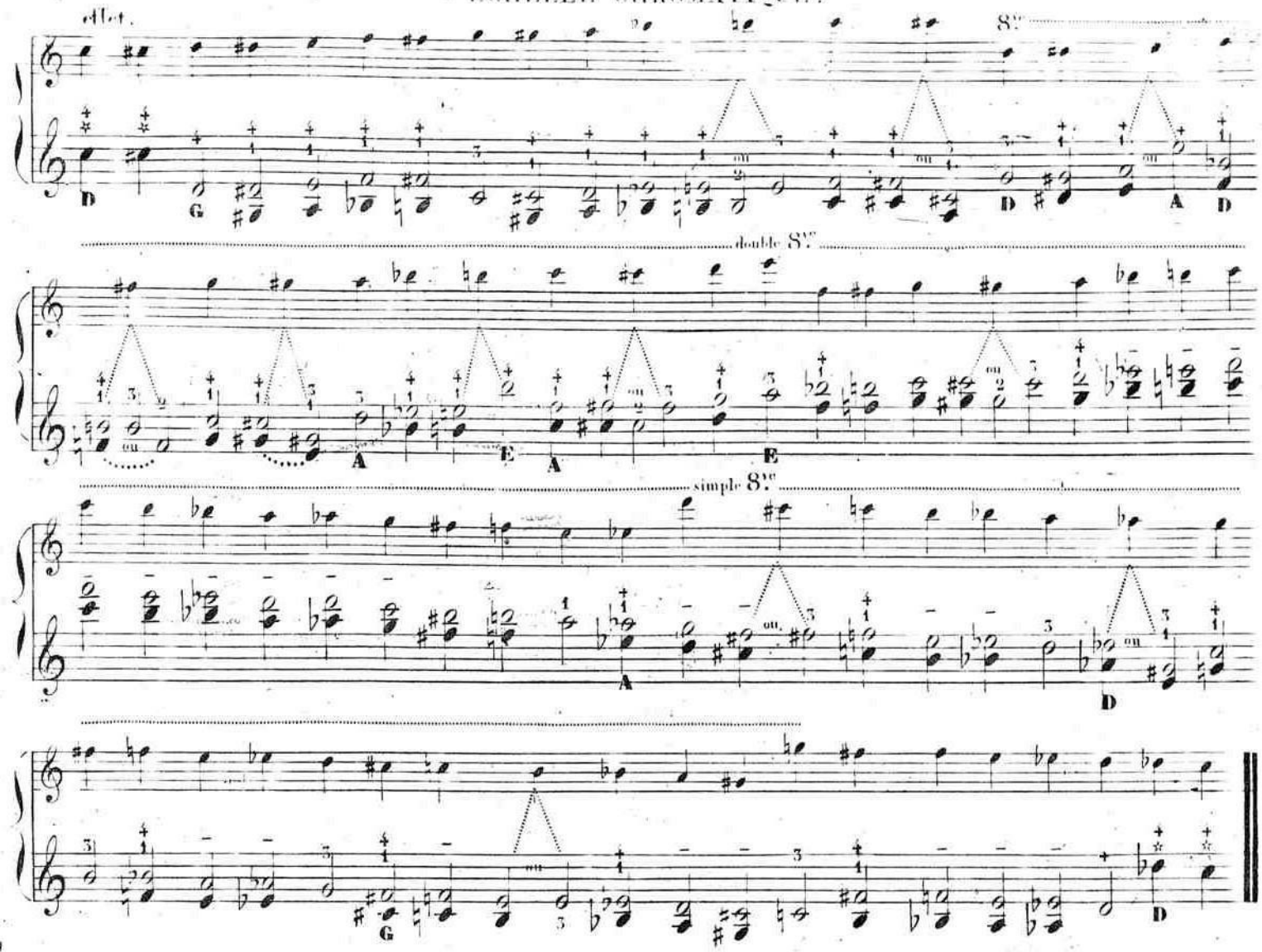



Gamme de Mi Mineur N.° 15.



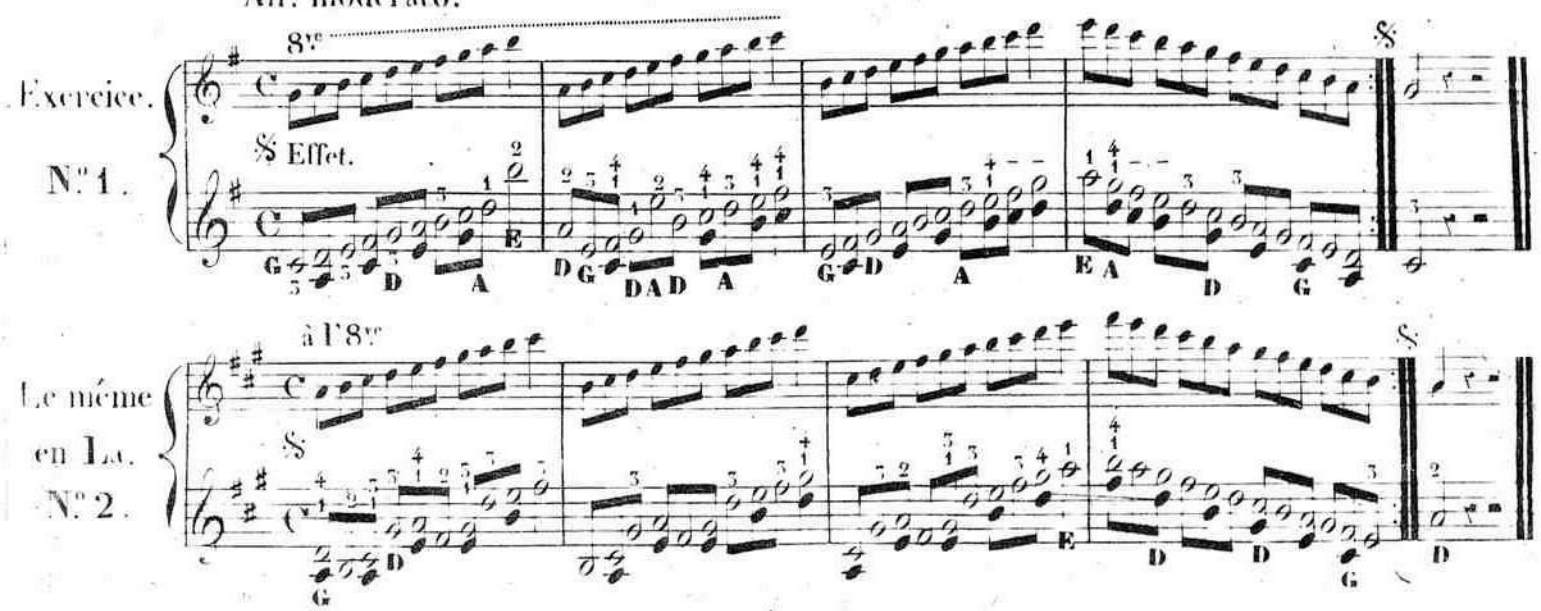



## ECHELLE CHROMATIQUE.




Cette échelle contenant tous les intervalles et les différentes manières de les produire pourrait suffire à la rigueur pour la connaissance des sons Harmoniques, on fera bien de ne les employer que jusqu'au La, ou Si ♭, tout au plus.  au delà les sons deviennent trop aigus et inappréciables à l'oreille.

## EXERCICES POUR S'ACCOUTUMER A L'EMPLOI DES SONS HARMONIQUES.




On peut aussi transposer cet exercice dans d'autres tons.

N.° 3.

à l'8.ve

Allegro.

P

N.° 4.

effet à la double 8.ve

Allegro.

N.° 5.

8.ve

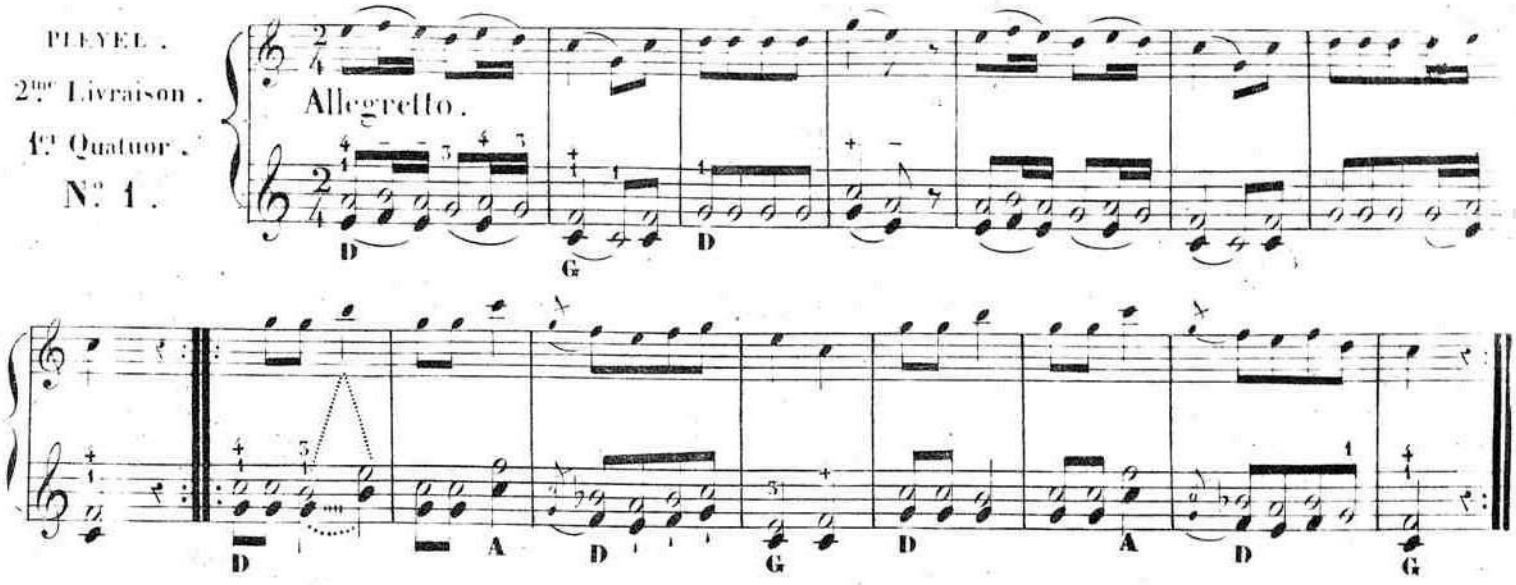
N.° 6.

double 8.ve

Quoique le ton d'Ut soit moins favorable que les précédents on pourra étudier le motif suivant.

Effet à l'8.ve

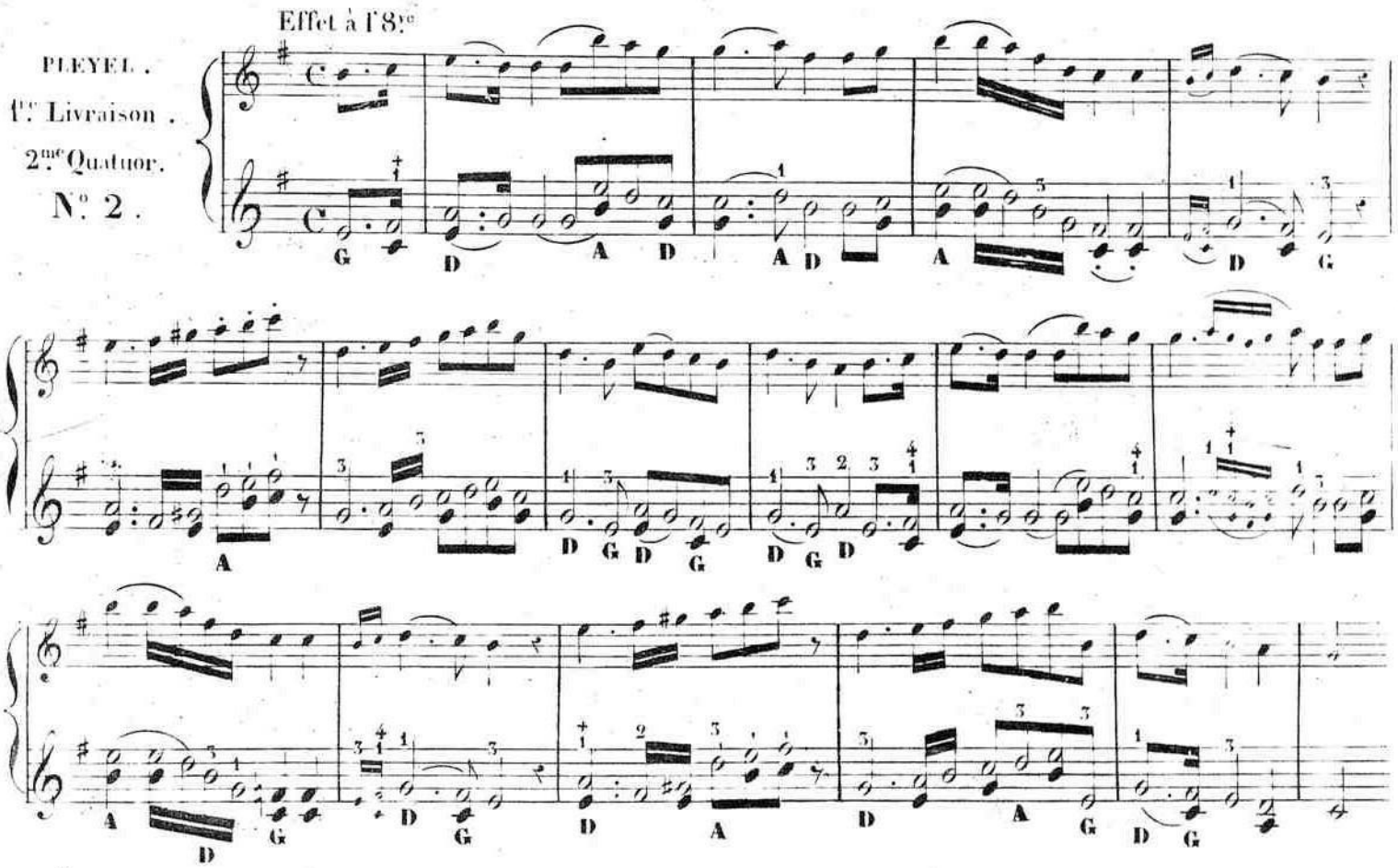
PLEYEL.
2.me Livraison.
1.r Quatuor.
N.o 1.




Il y a dans les Quatuors de Pleyel des choses excellentes pour étudier les sons harmoniques. La première reprise du Quatuor suivant peut se jouer ainsi presqu'en entier.

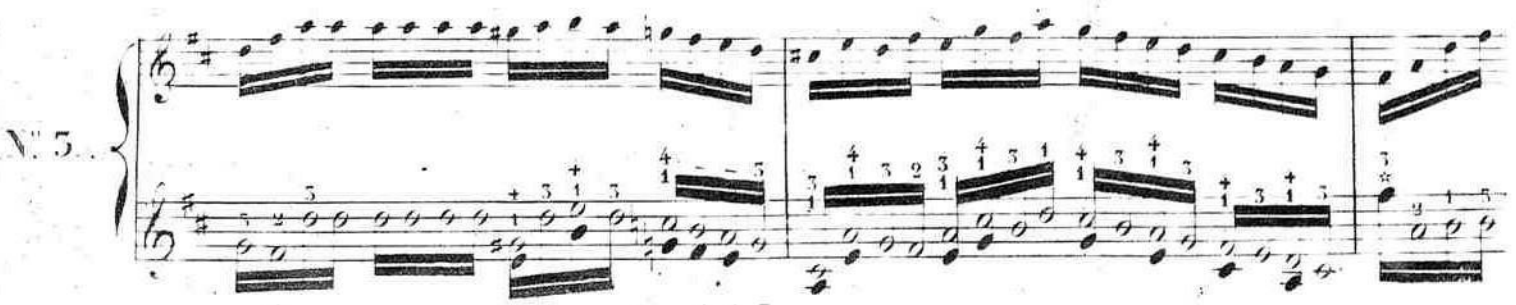
Effet à l'8.ve

PLEYEL.
1.r Livraison.
2.me Quatuor.
N.o 2.



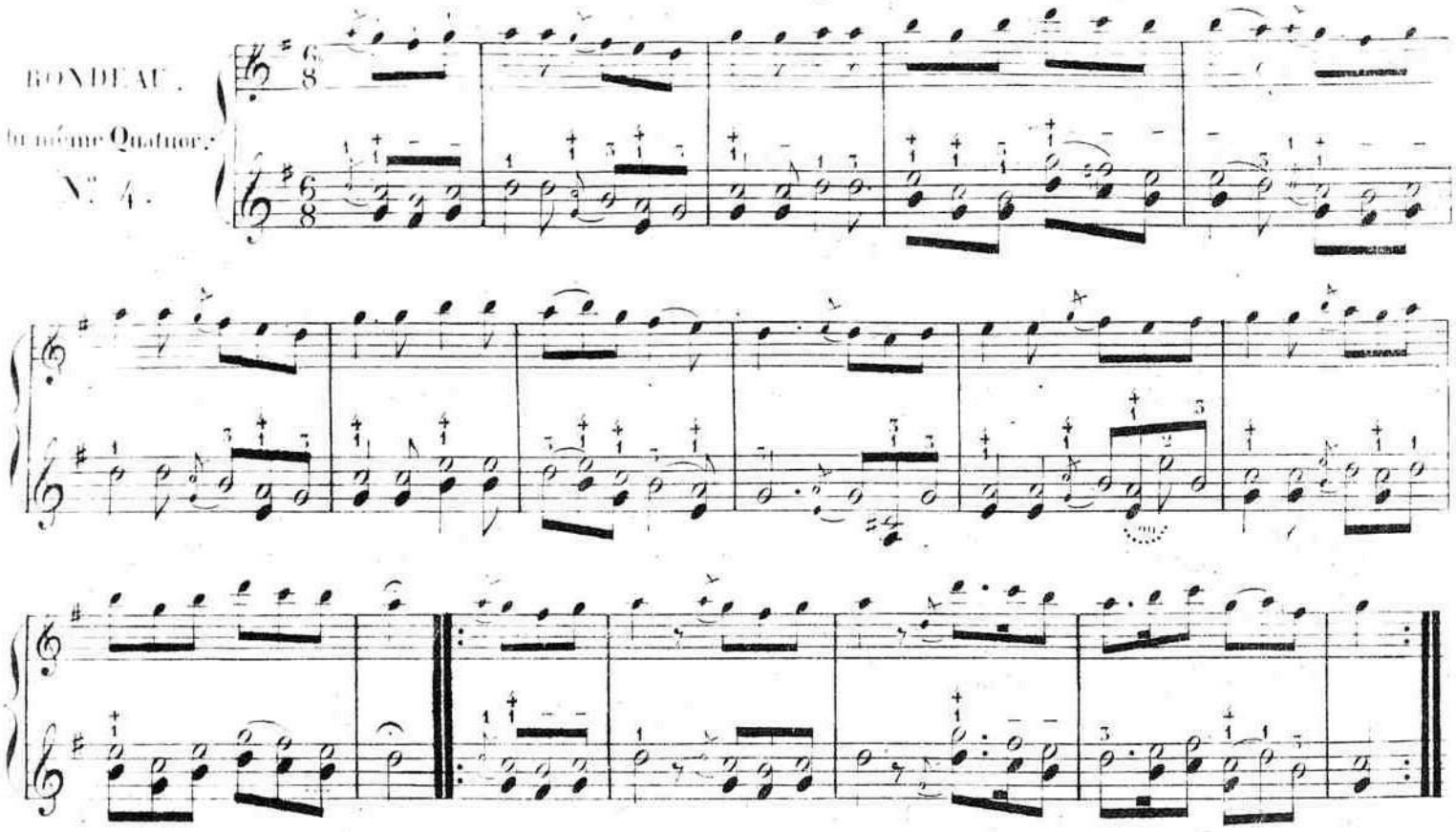
Même le trait en entier commençant ainsi dans le même Quatuor.

N.o 3.



POUR S'HABITUER A L'EMPLOI DES PETITES NOTES.

RONDEAU.
du même Quatuor.
N.° 4.

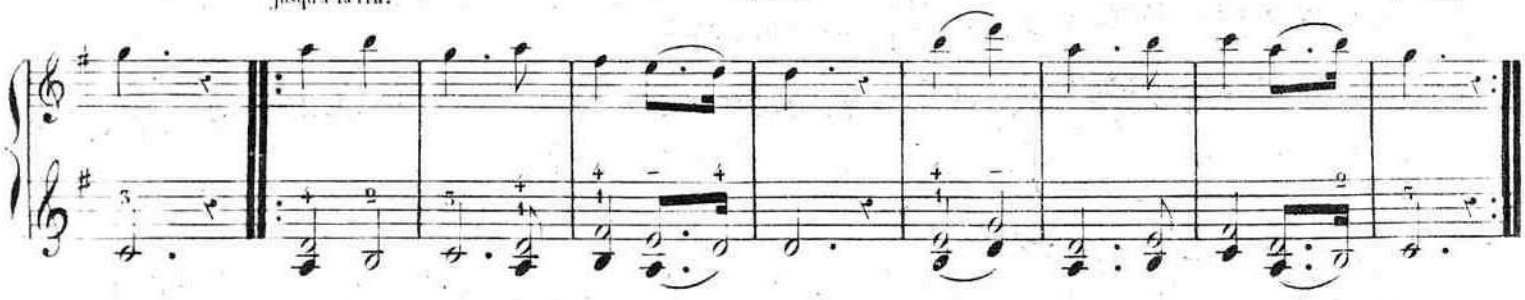


Andante.

PLEYEL.
7.me Livraison.
4.me Quatuor.
N.° 5.

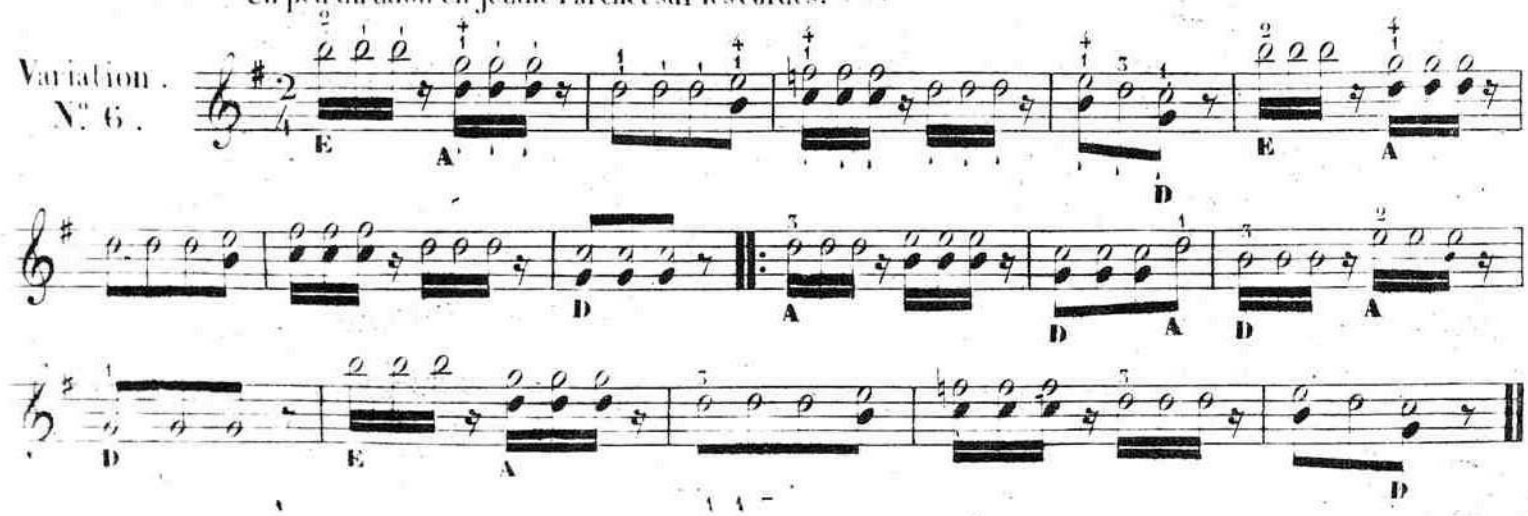
Cde G
jusqu'à la fin.

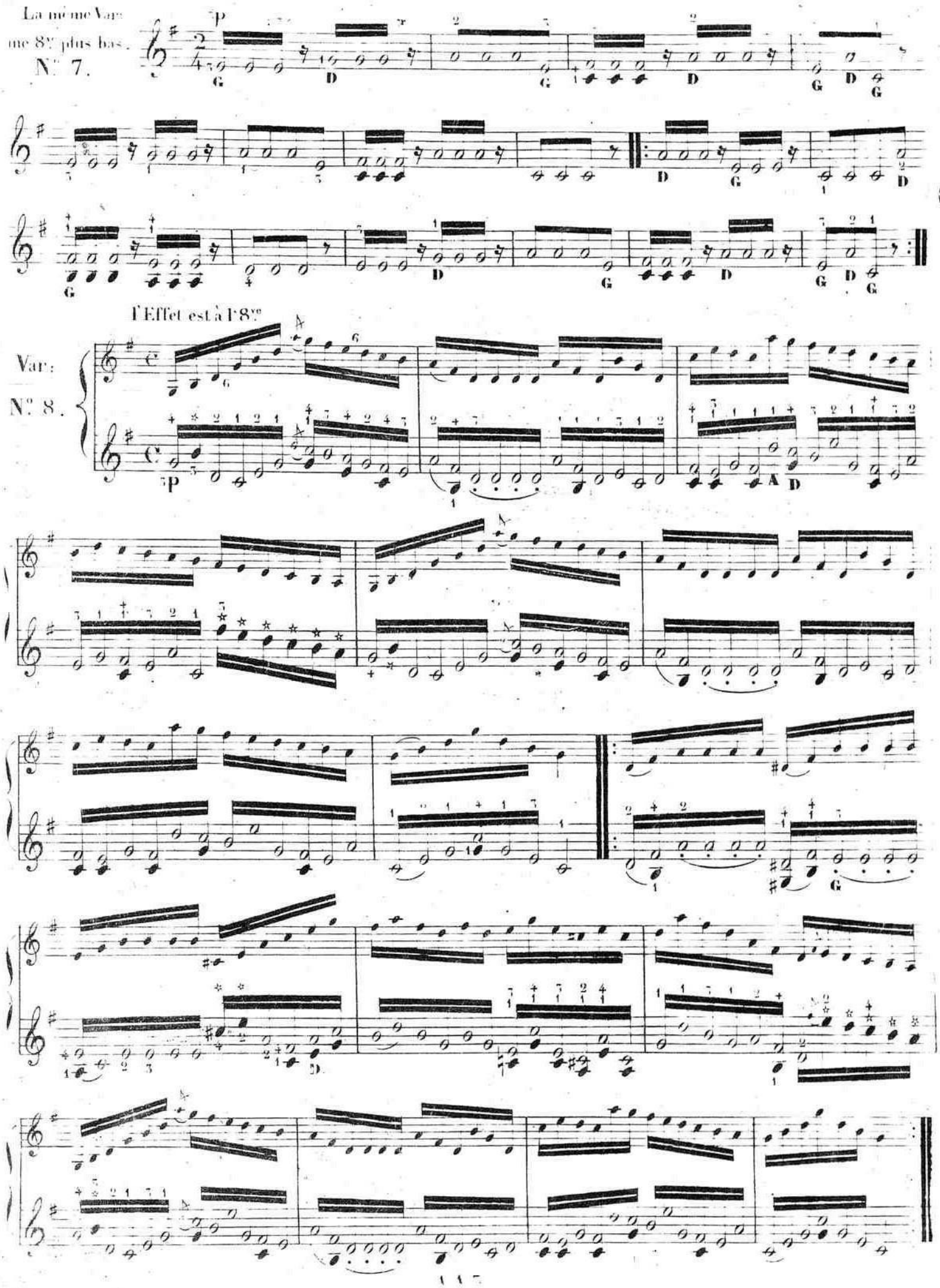
ou de cette manière.



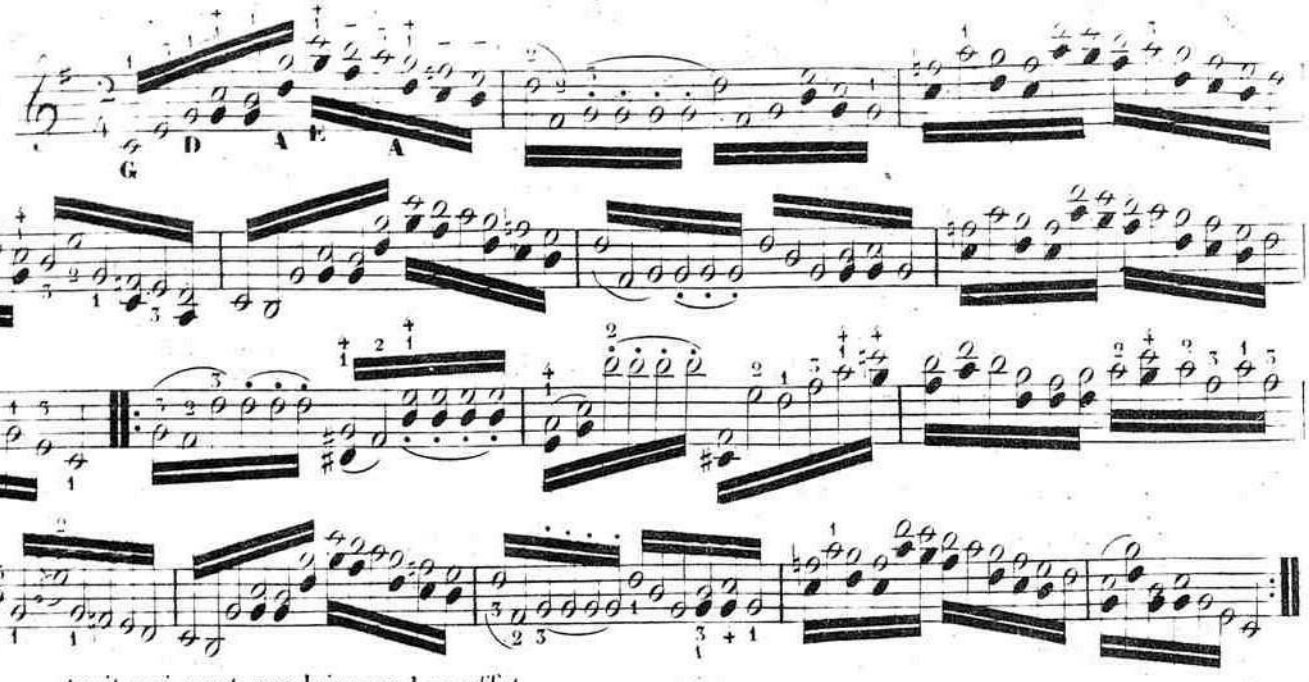
Un peu du talon en jetant l'archet sur les cordes.

Variation.
N.° 6.



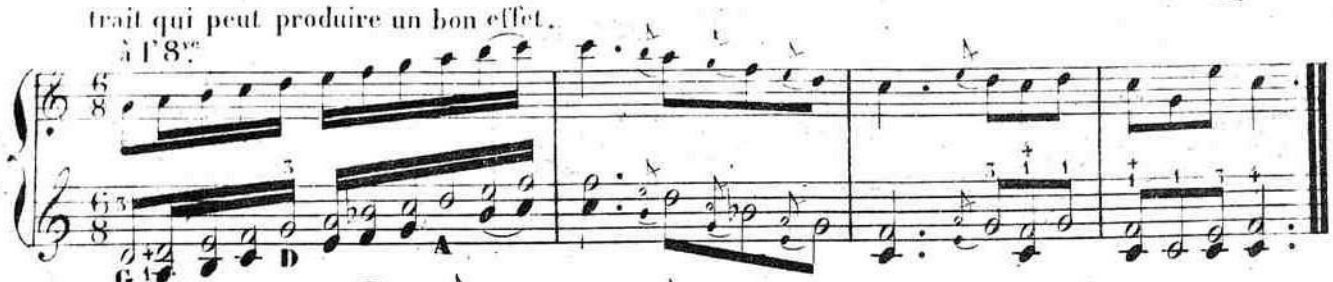

La même Var:
me 8ve plus bas.
N° 7.
l'Effet est à l'8ve
Var:
N° 8.

Le même Var:
à 8ve au dessus
N.o 9.

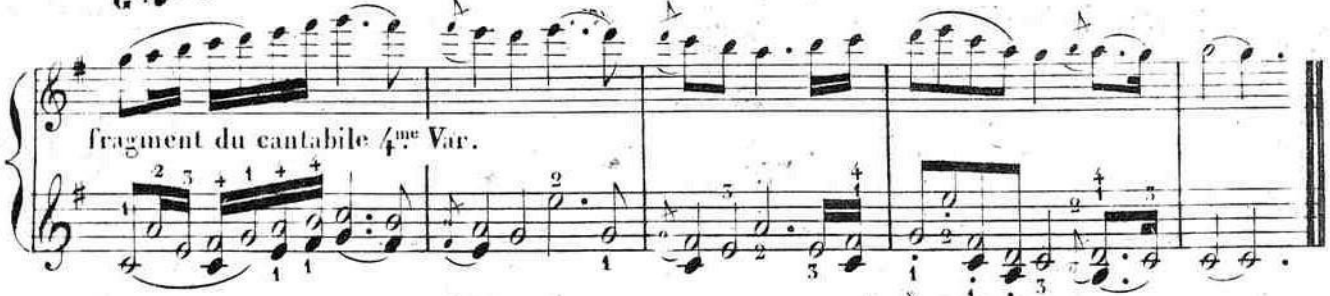


trait qui peut produire un bon effet.
à l'8ve

Dans l'Andante
du 58me Quatuor
HAYDN Edit.n Pleyel.
N.o 10.

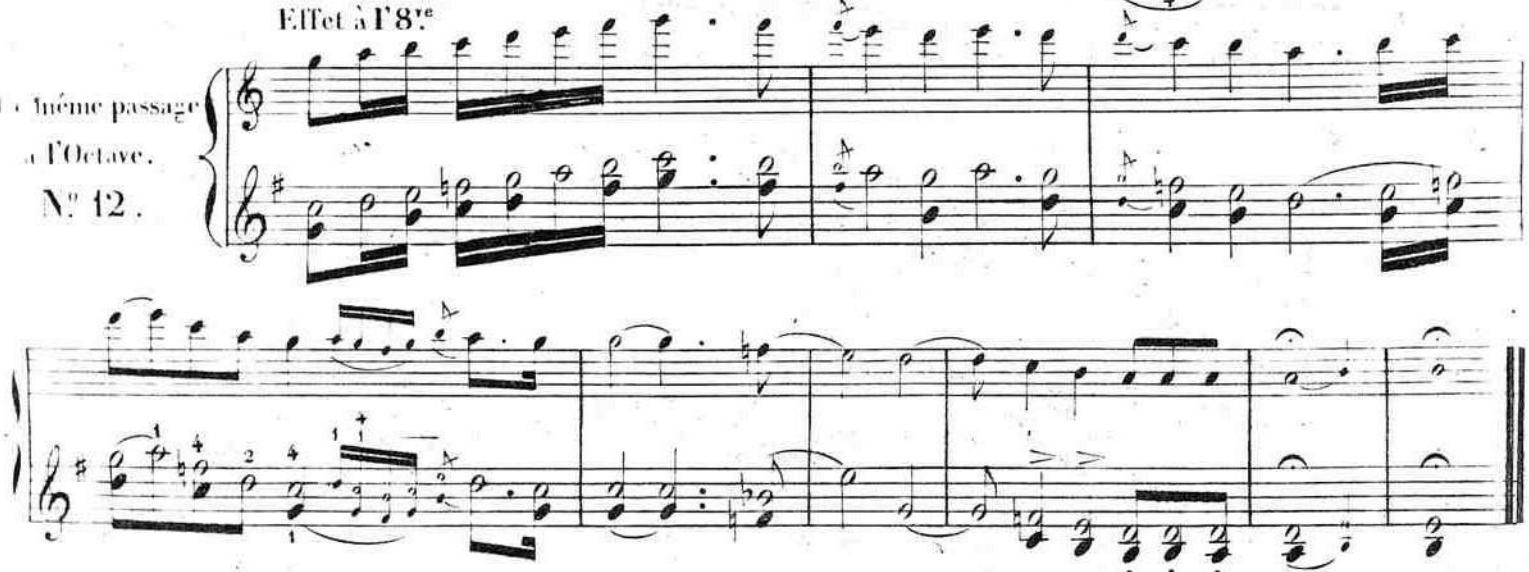


Quatuor
d'HAYDN N.o 77.
Edition Pleyel.
N.o 11.

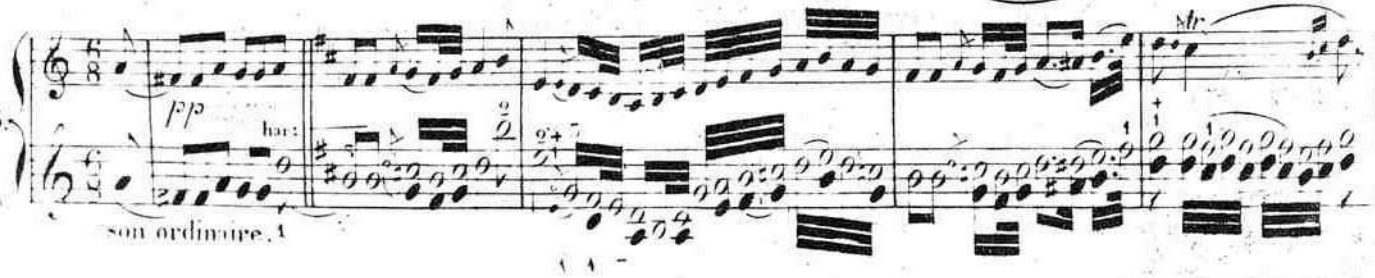


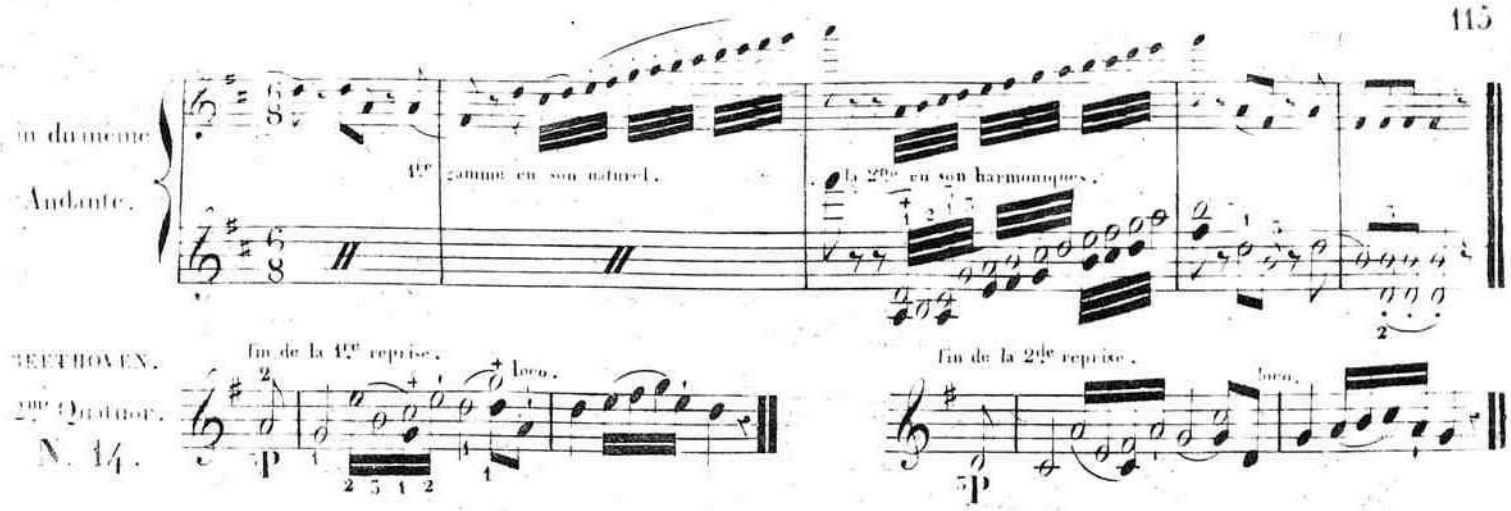

Effet à l'8ve

Le même passage
à l'Octave.
N.o 12.

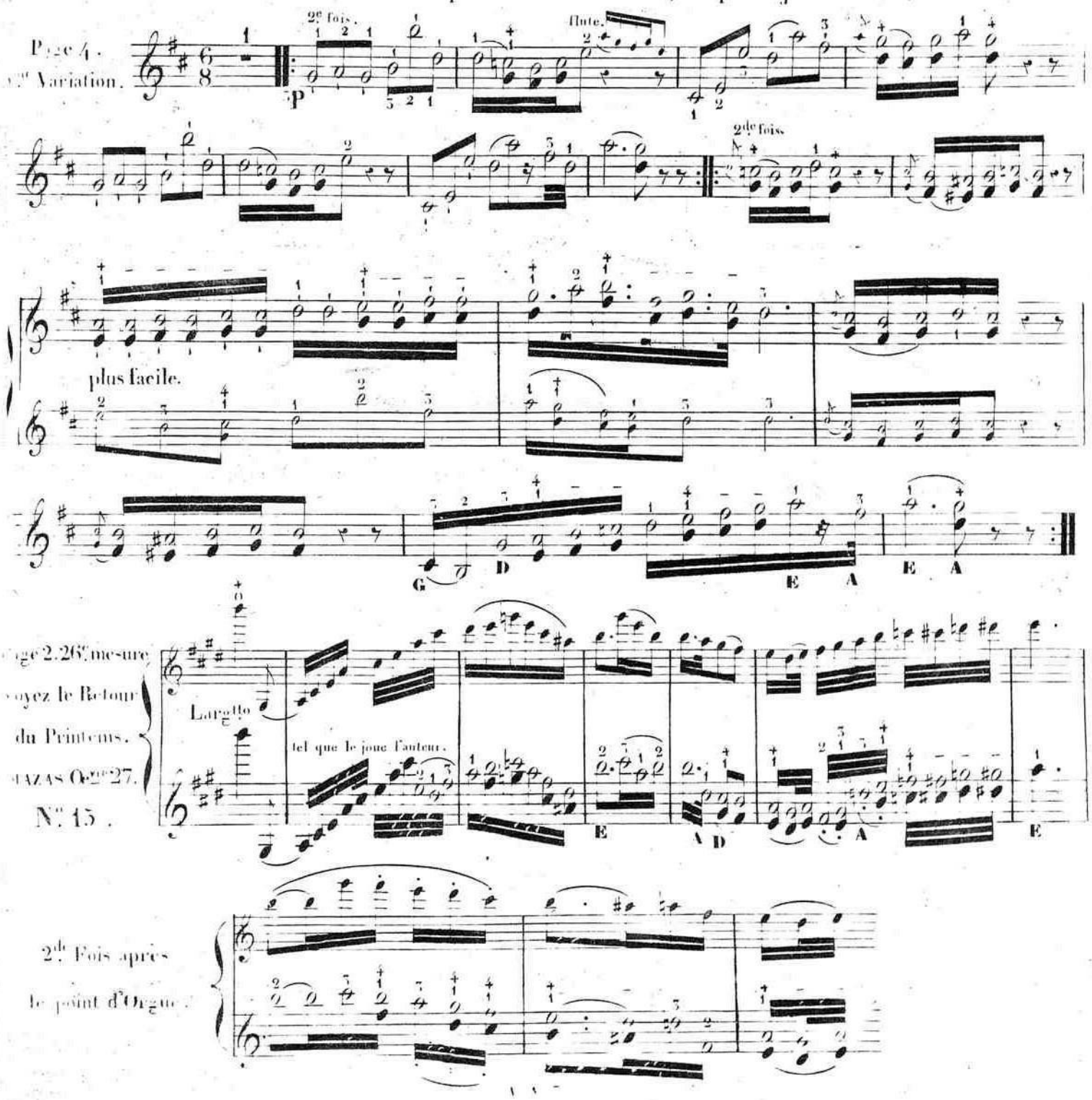


Andante,
HAYDN N.o 76,
N.o 13.

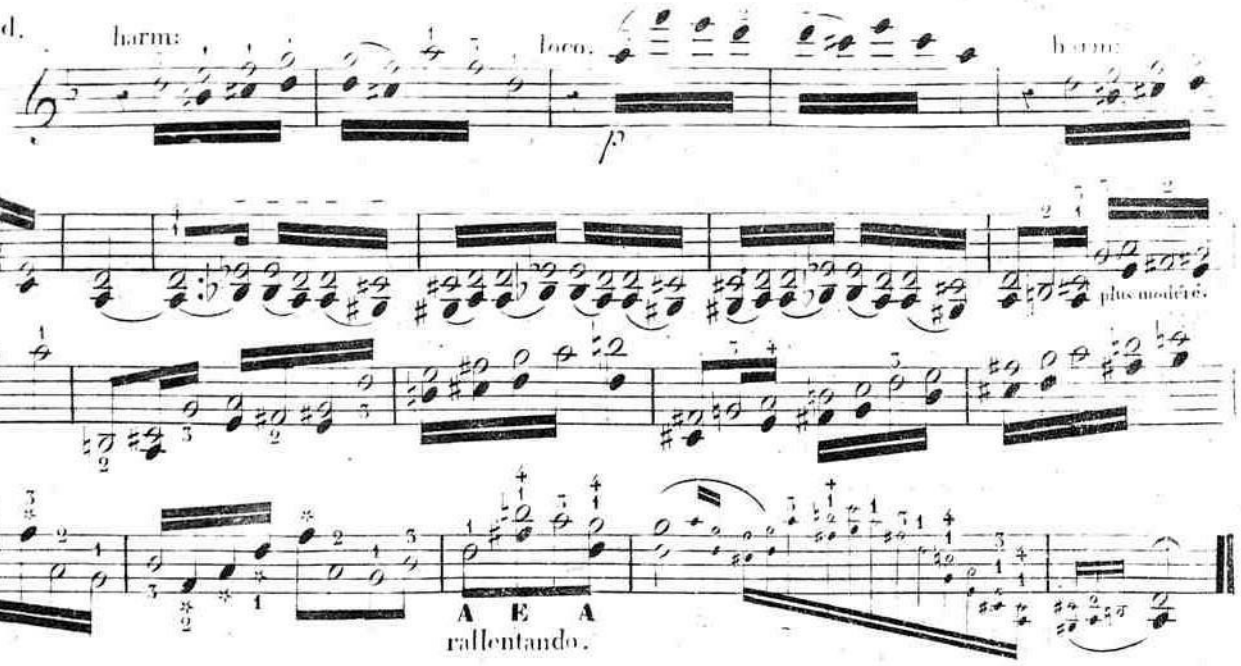




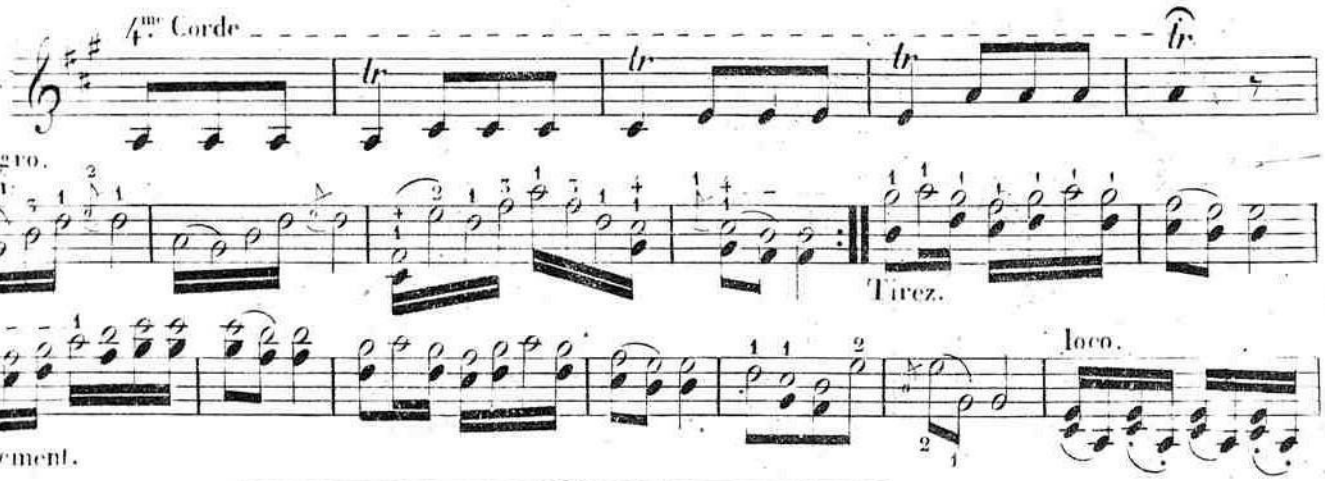

Voyez la Barcarolle de MAZAS Oeuvre 9. ou le Sol est accordé au La en répétant les reprises, la 1re fois en sons naturels, la seconde en sons harmoniques comme ci-dessous, tel que le joue l'auteur.



Voyez souvenirs du Nord.
MAZAS Oeuvre 22.
Page 8. 5e portée.
N.° 16.

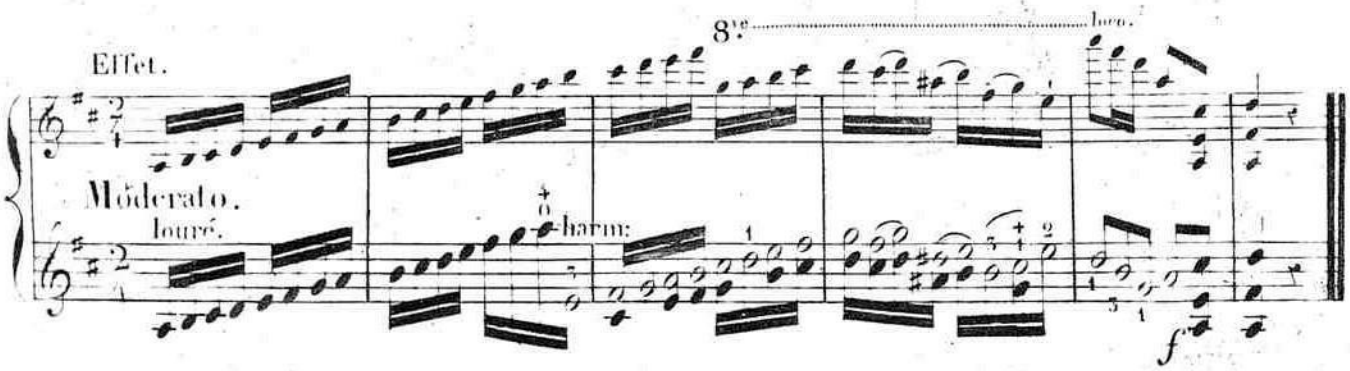



du même.
Page 9. 8e portée.
N.° 17.



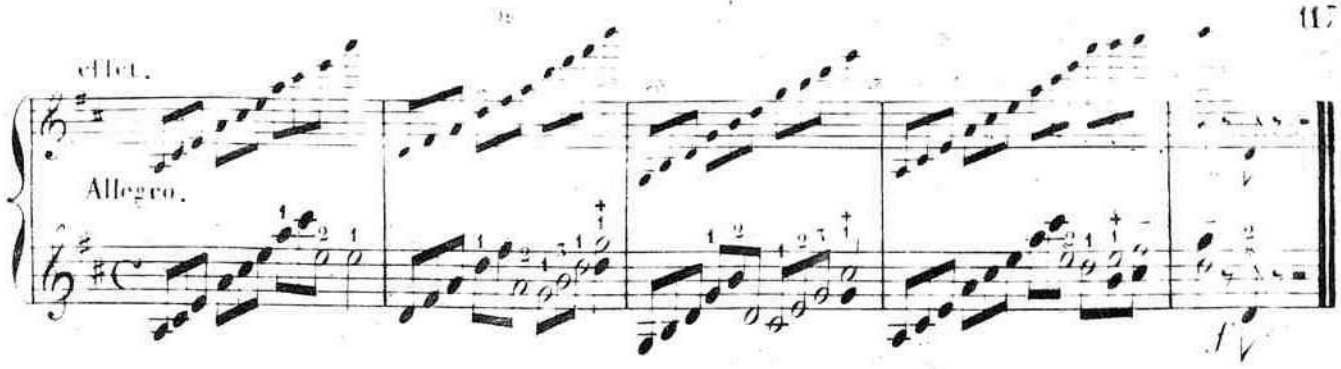

On pourra s'exercer ainsi sur des mélodies ou des passages qui ne présentent pas de trop grandes dificultés, et s'habituer à passer successivement des sons naturels aux sons harmoniques. Pour que ces derniers soient d'un effet agréable, il faut éviter les notes trop aigus ou trop graves, et c'est ici le cas de rester dans un juste milieu. On sait que la moitié d'une corde qu'elle que soit son étendue, donne l'Octave harmonique; c'est sans doute d'après ce principe que Mr. Guhr indique dans son ouvrage page 22. des successions d'Octaves qui ne seraient guères praticables que pour la main d'un géant; du reste il y aurait peu de profit à vaincre cette dificulté, les sons produits par ce procédé étant fort inférieurs aux sons naturels qui leurs correspondent. Si l'on veut passer du grave à l'aigu en employant les sons harmoniques, on fera bien de commencer par des sons naturels en ayant d'abord un peu l'archet sur la touche, et prenant ensuite les sons harmoniques à une certaine hauteur, voyez l'exemple suivant.

N.° 18.




Ce passage dont l'execution serait difficile le devient moins en employant les sons harmoniques, le suivant est encore plus aisé.

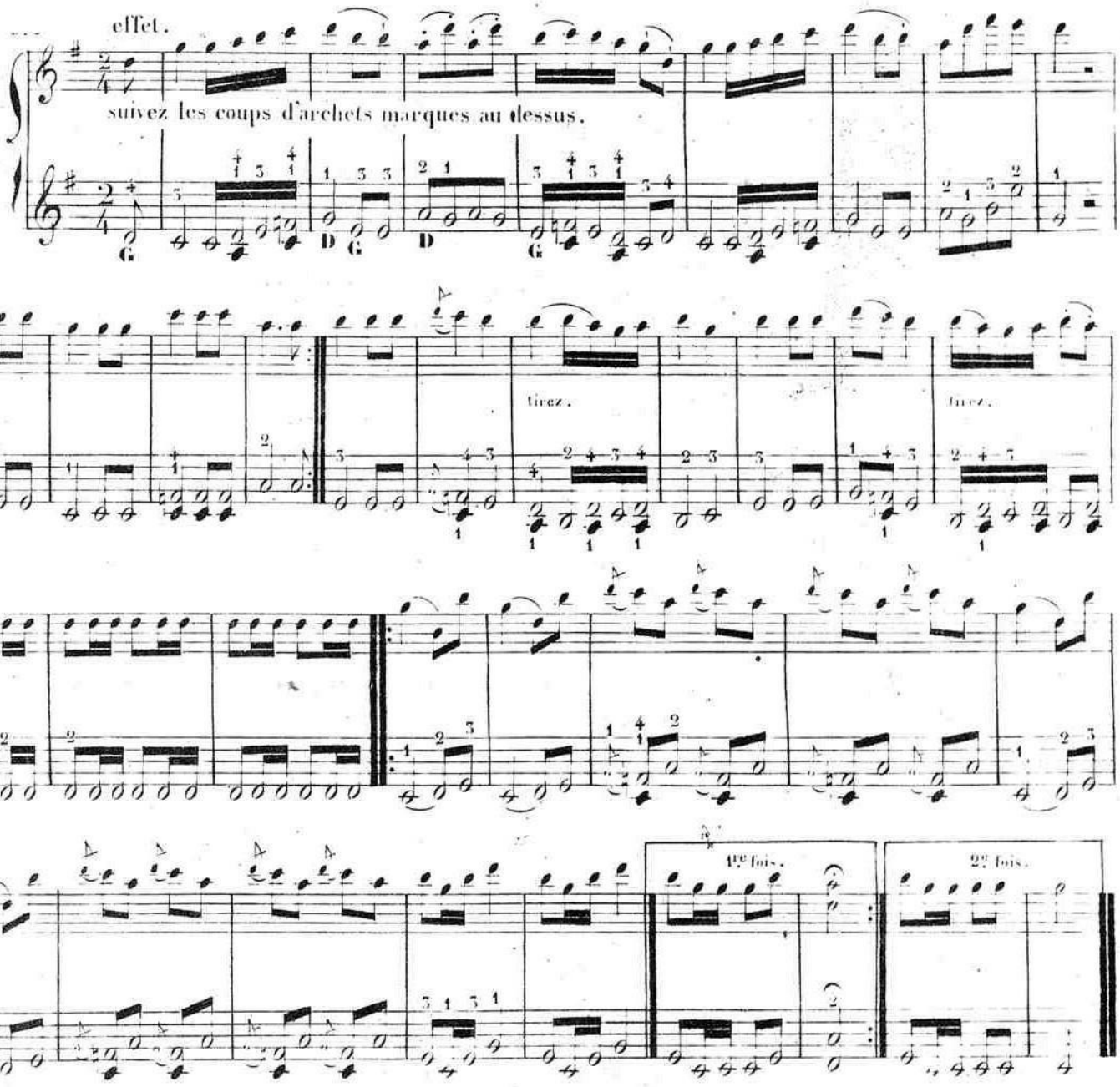
Exemple. N.° 19.




MÉLODIE DU CHOEUR DES CHASSEURS DANS LE FREISCHUTZ DE WEBER.

Je ne donne cet exemple que pour montrer combien la différence du doigté peut rendre le même passage plus ou moins difficile. La manière dont M.r Guhr marque les deux exemples de son ouvrage page 42 et 43, est non seulement incommode, elle est même impraticable dans la vitesse, tandis que cette mélodie doigtée comme je l'indique, est une des choses les plus faciles à jouer en sons harmoniques.

Exemple. N.° 20.




Comme il y à souvent plusieurs manieres de faire la même note, il faut donner la préférence à celle qui évite les changements de corde qui en général produisent un mauvais effet

## SONS HARMONIQUES EN DOUBLE CORDE.

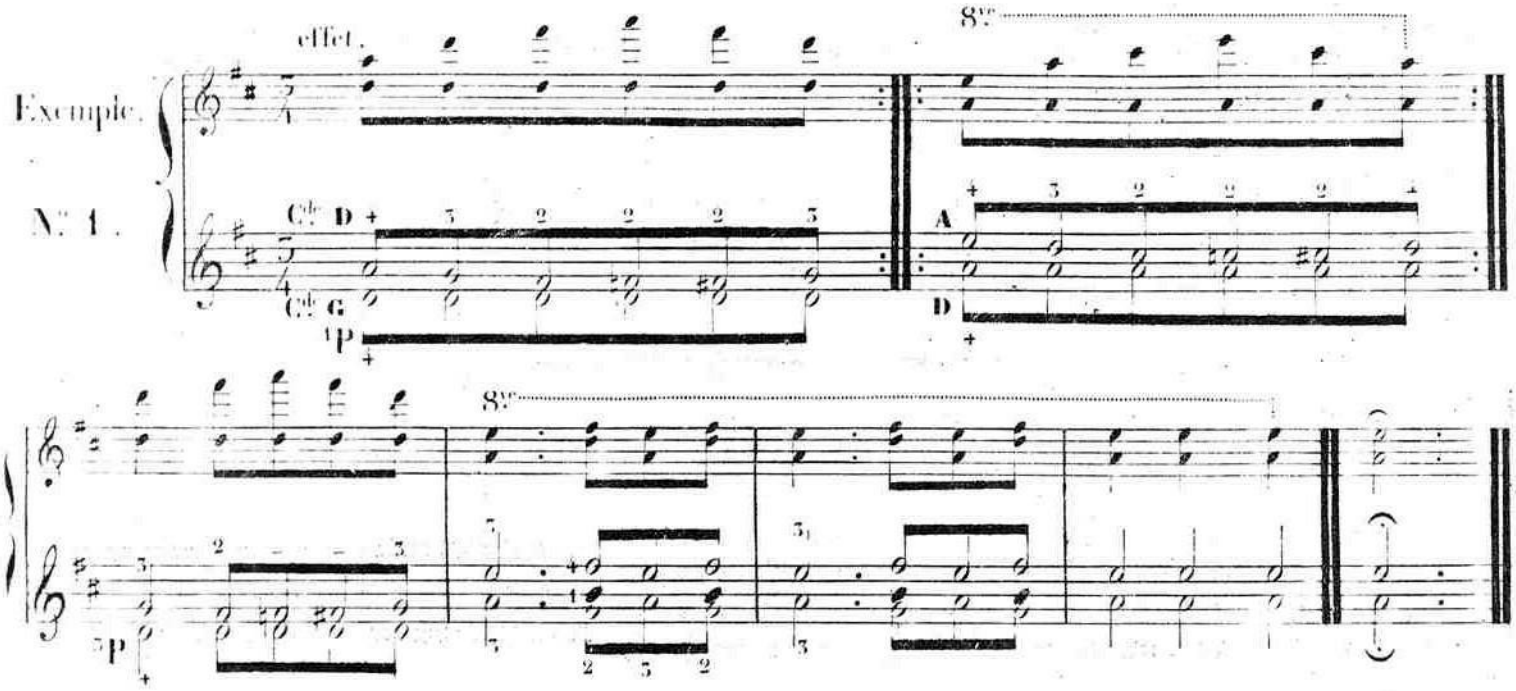
Si les sons harmoniques simples exigent une grande habitude et beaucoup de délicatesse dans leur exécution, combien plus encore il faut redoubler de soins et d'adresse pour faire parler en ce genre deux notes à la fois; surtout si l'on veut faire entendre une succession de Tierces ou de Sixtes comme j'en donnerai des exemples. Le véritable SECRET pour y parvenir, est de les étudier long tems, d'avoir la main flexible si l'on peut, et les doigts minces du bout afin qu'ils ne touchent pas les cordes voisines mal à propos.

De même que pour les sons harmoniques simples, les tons ouverts sont toujours les plus favorables; cependant on peut les produire aussi dans les bémols: mais avec plus de difficulté et moins de sonorité.

Les successions d'Octaves qui étonnent l'oreille et paraissent d'abord si difficiles sont cependant les plus aisées à faire.

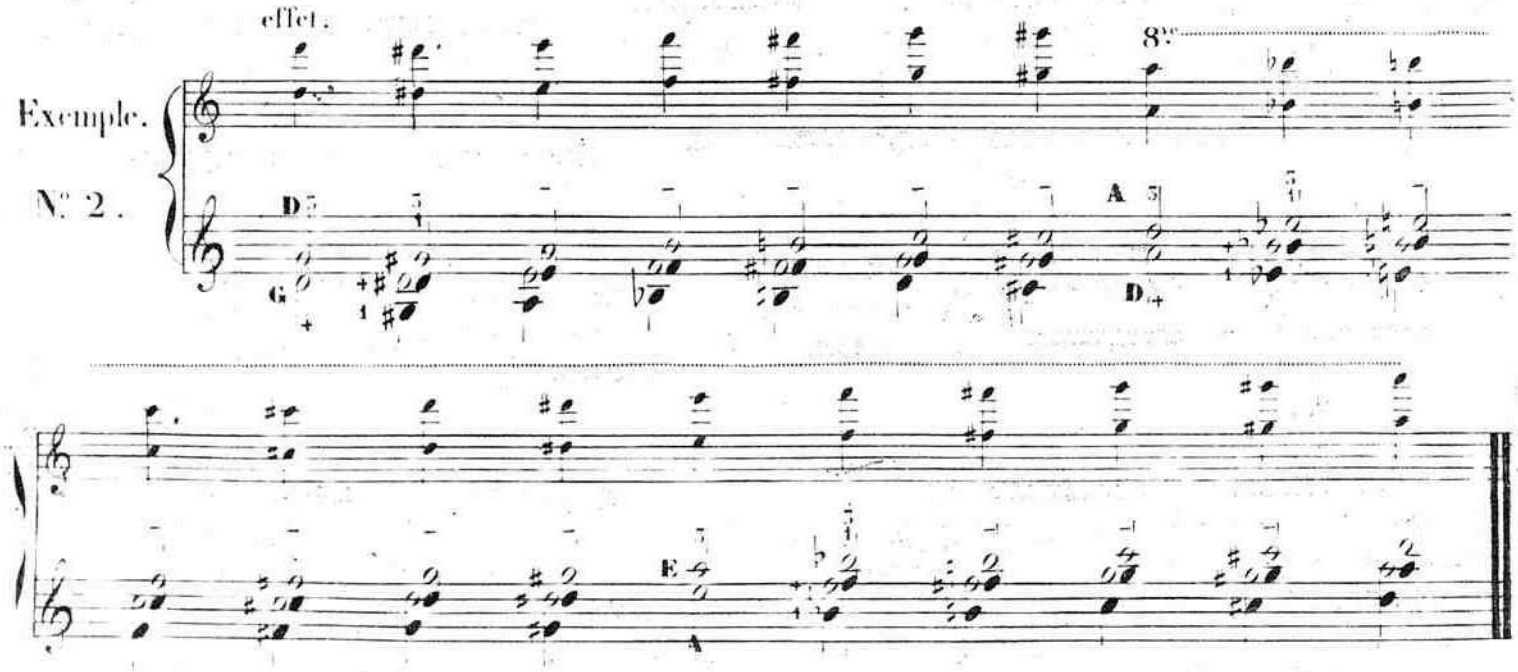
Pour s'accoutumer à faire résonner deux notes à la fois, on commencera à s'exercer sur l'exemple suivant.

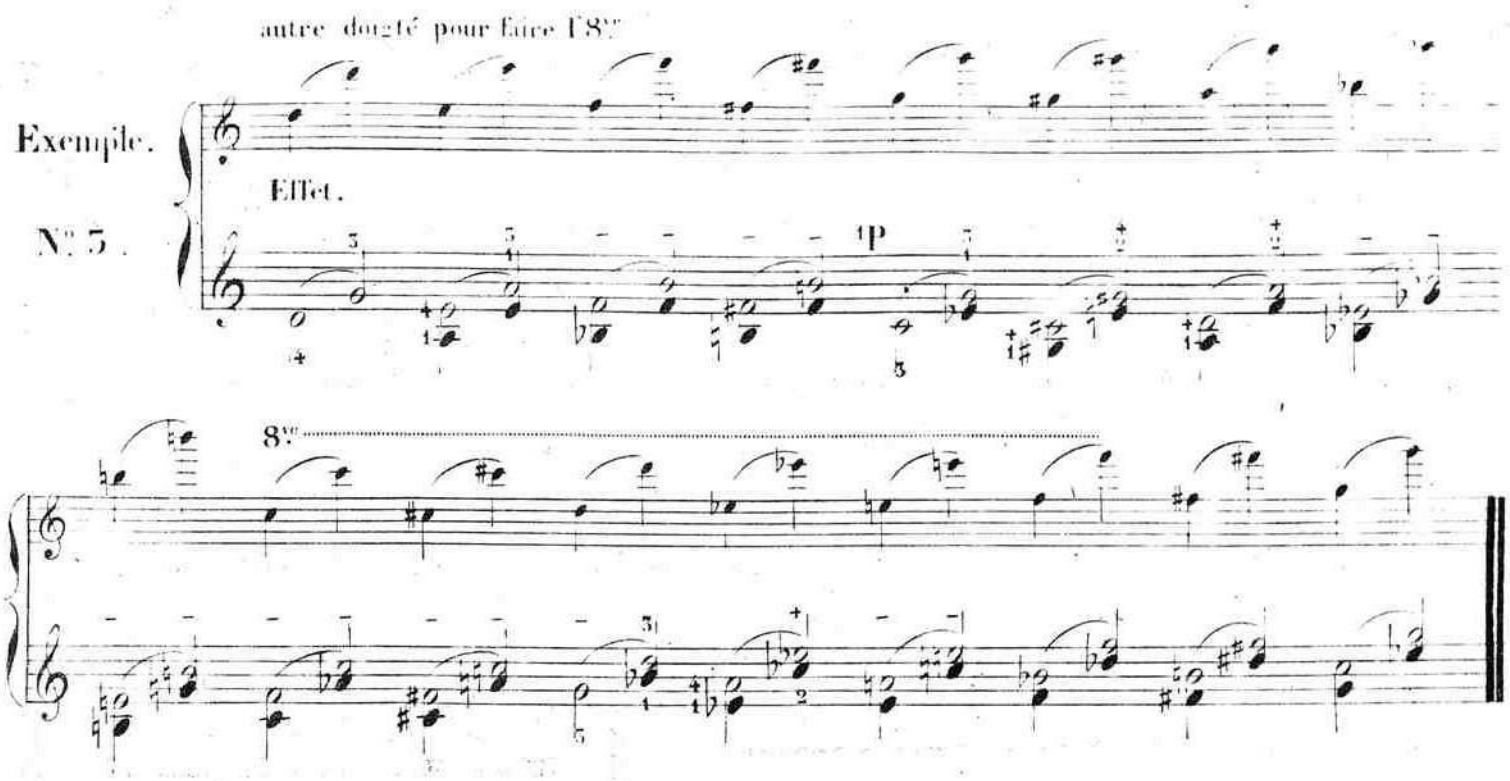
Exemple. N° 1.




### OCTAVES.

Exemple. N° 2.

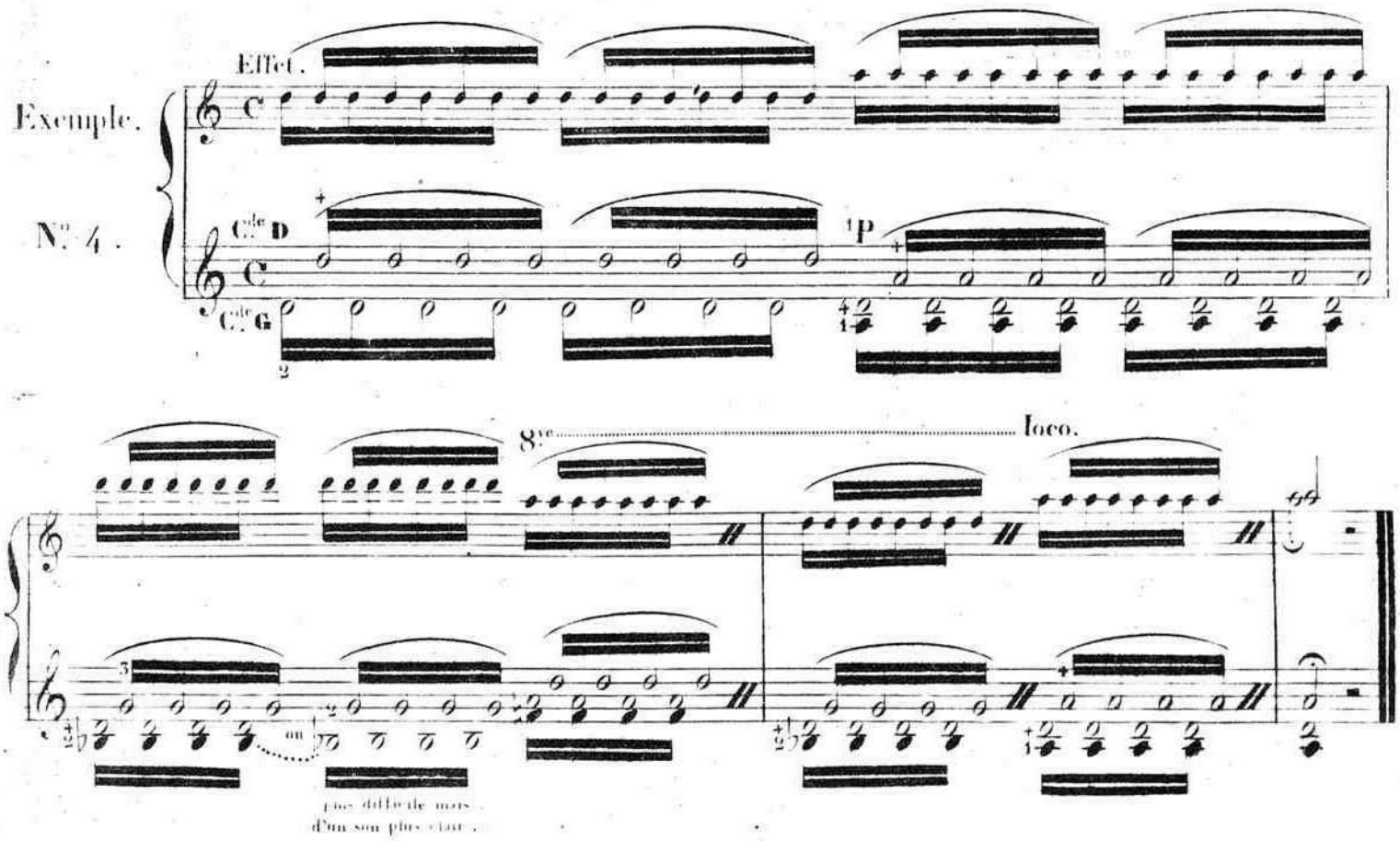





Cette échelle chromatique contenant les intervalles les plus praticables, suffira pour étudier les gammes en Octave dans tous les tons. On fera bien de diviser les sons d'abord comme il est indiqué dans l'exemple ci dessus, avant de les faire ensemble.

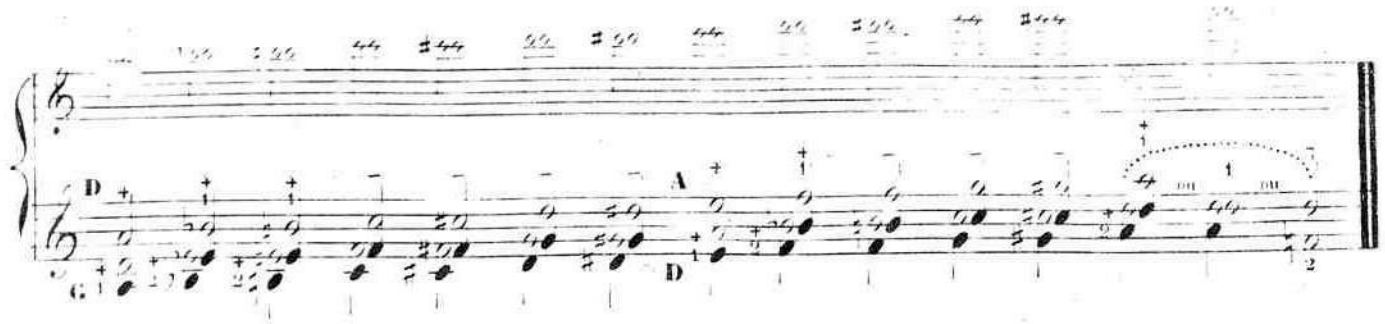
---

Quoique les unissons soient un peu ternes en sons harmoniques, ils font cependant un effet assez piquant en se fesant entendre alternativement.



## ECHELLE CHROMATIQUE EN UNISSONS.

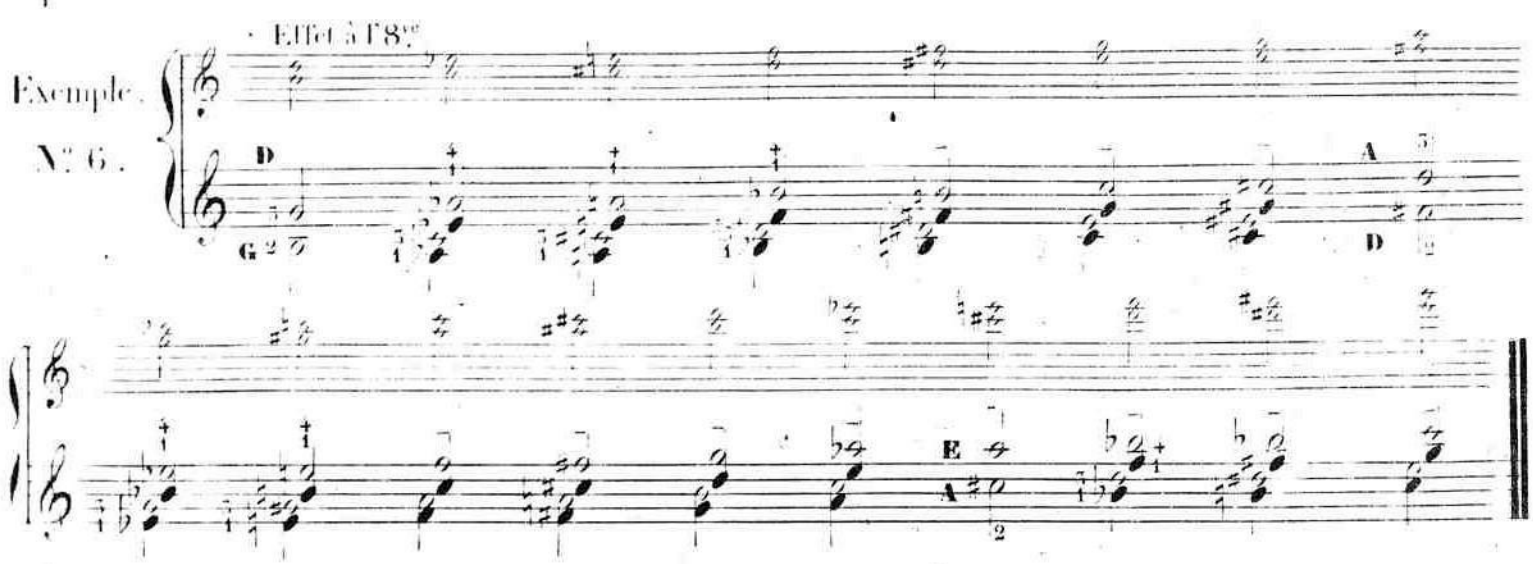
Exemple N.° 5.



## DES TIERCES.

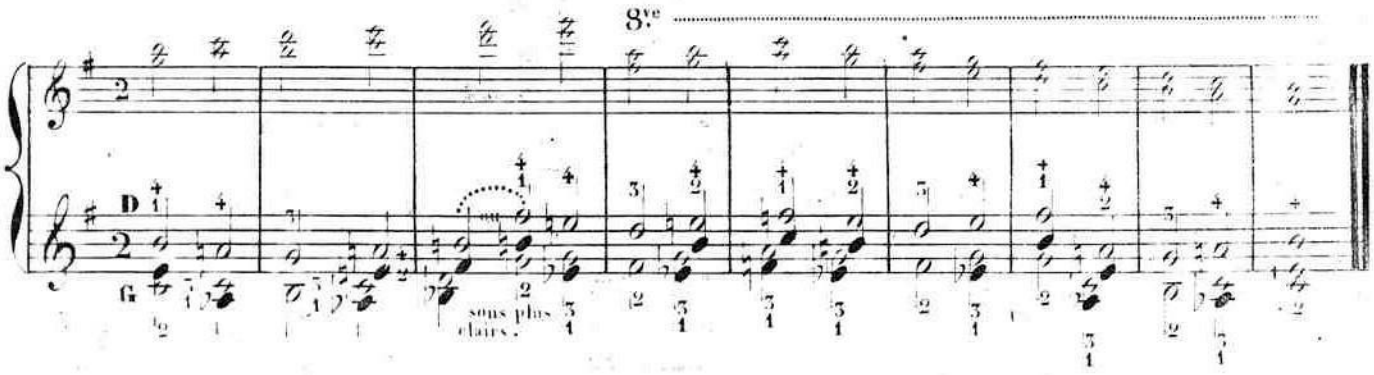
Une succession de Tierces par demi-tons chromatiques n'est pas très difficile quand au doigté; elle n'exige que l'habitude de faire sortir les deux sons à la fois.

Exemple N.° 6.

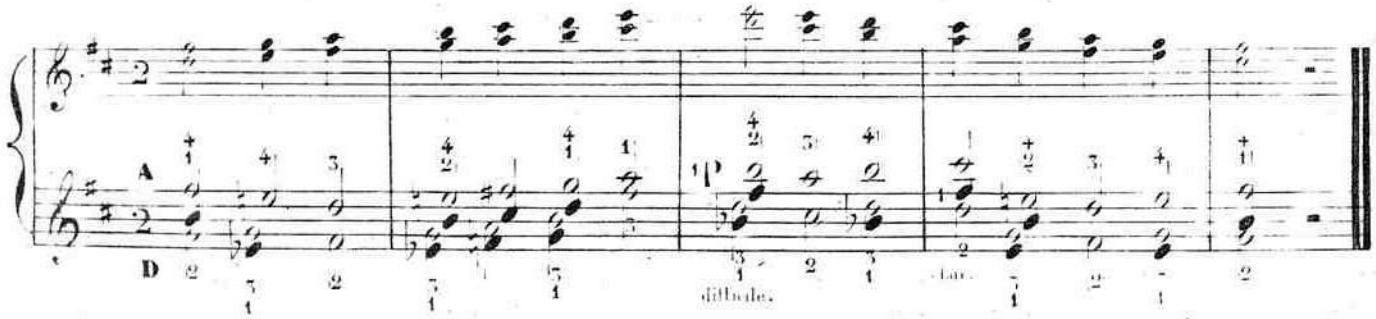



Les gammes régulières sont plus difficiles à cause du changement de doigté qu'exigent les Tierces mineures. Ainsi pour faire un Ut naturel le 1.er doigt doit s'appuyer sur le La ♭, tandis que le 4.me effleure un La ♮ sur la corde voisine. Ce cas se présente à chaque instant dans la double corde harmonique. On remarquera aussi que la note inférieure est souvent produite par la corde supérieure.

Exemple N.° 7.




Exemple N.° 8.




On voit que cette gamme varie de doigté en descendant; on fera bien de s'habituer aux différentes manières de rendre les mêmes Tierces.

Exemple. N.° 9.

8v.

moins difficile.

## EXERCICE POUR L'EMPLOI DES TIERCES.

Exemple. N.° 10.

Effet à l'8v.e

Moderato.

cde A

cde D

difficile.

## DES SIXTES.

Les Sixtes sont très difficiles à faire parler à la fois, à cause du doigté et de la justesse. M. Guhr en donne une longue suite d'exemples dans son ouvrage, qui auront été sans doute plus faciles à écrire qu'a exécuter. Persuadé qu'il n'y a d'utile que ce qui est praticable, je me bornerai aux exemples suivants; ils suffiront pour étudier des gammes dans tous les tons si l'on veut pousser plus loin cette étude.

Exemple. N.° 11.

8v.

D

A

G

D

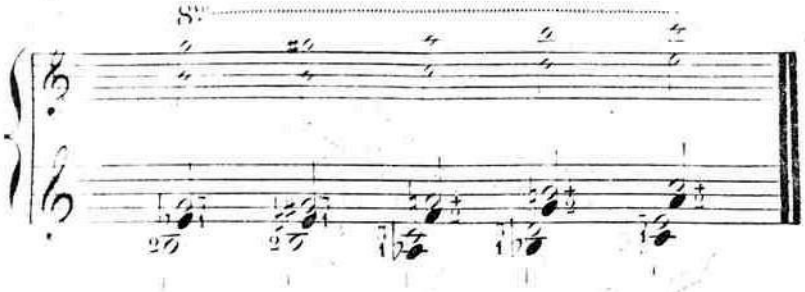
E

A

## AUTRE MANIERE DE FAIRE LES SIXTES.

En employant le doigté de la Tierce, on trouvera peut être plus facile l'exécution des Sixtes.

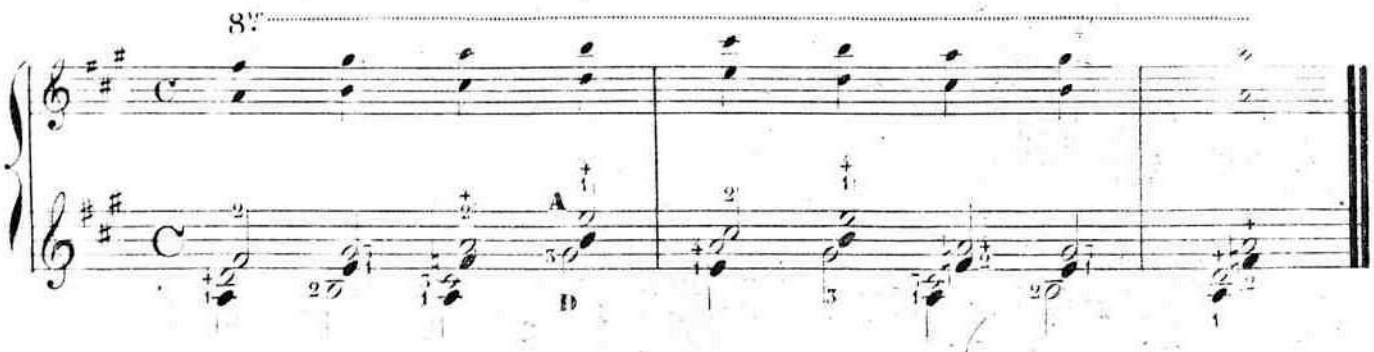
Exemple. N.° 12.



On peut suivre ce procédé pour de plus longues suites, en faire des gammes chromatiques en montant par demi-tons avec ce doigté.

## AUTRE EXEMPLE DES SIXTES SANS QUITTER LA 1.re POSITION.

Exemple. N.° 13.

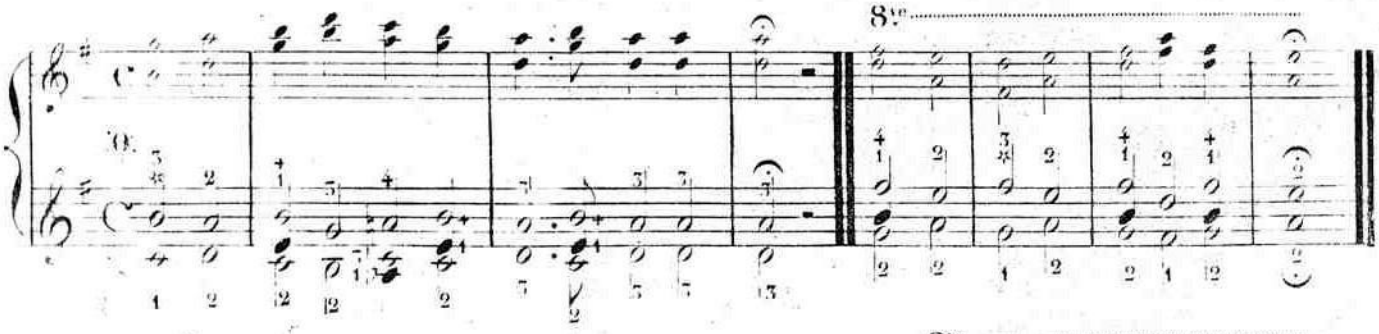


Quand aux Quartes, aux Quintes et aux Septièmes, dont on trouve des suites directes dans l'ouvrage de M.r Gulu, la musique la plus romantique ne pouvant encore les admettre, je crois que quelques exêmples suffiront pour indiquer la manière la plus raisonnable de les employer.

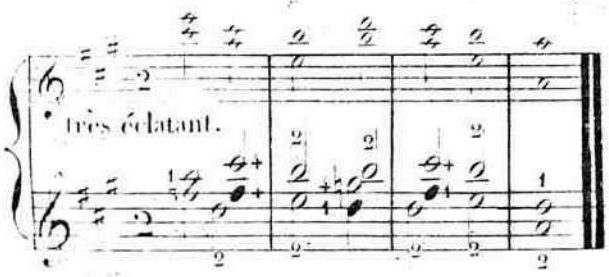
## DE LA QUINTE.

La Quinte est l'intervale le plus facile à produire en sons harmoniques puisqu'il ne s'agit que de barrer deux cordes du 1.er doigt et de les effleurer du 4.me pour la trouver dans toutes les positions; ou bien de les effleurer d'un seul, partout ou elle résonne naturellement; mais la meilleure manière d'employer les Quintes est de les placer dans des mélodies qui suivent la marche des Cors. Si l'on veut produire de l'effet, que ce soit dans des tons ouverts, afin d'avoir plus de sonorité, comme dans les exemples suivants.

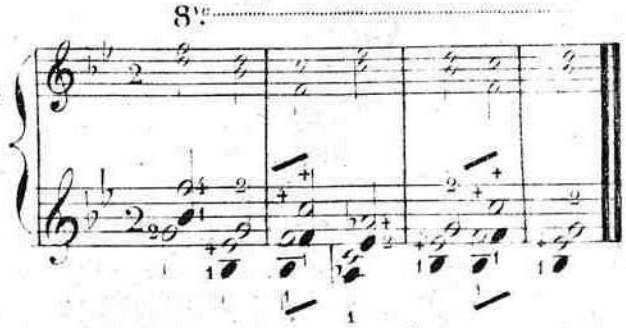
Exemple. N.° 14.



Exemple. N.° 15.




Exemple. N.° 16.

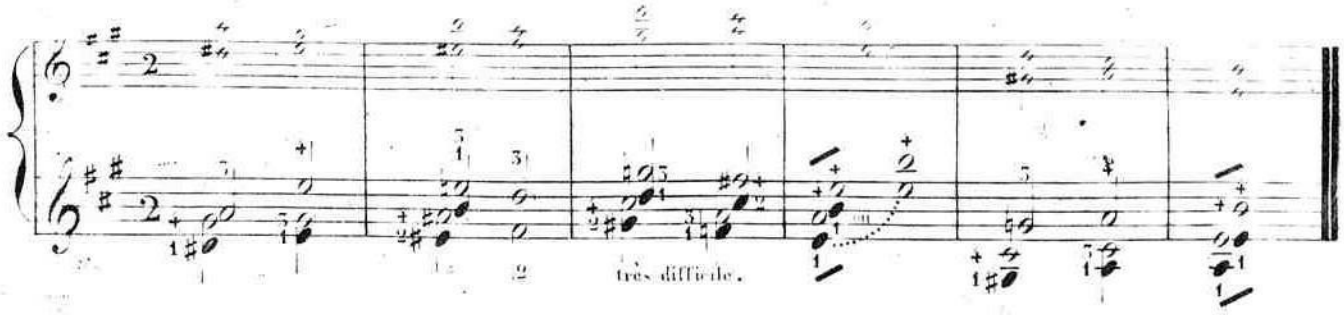


On pourra juger par l'exemple N.° 16. combien les tons bouchés sont inférieurs aux autres pour l'effet et l'éclat du son.

O. On se rappellera que l'étoile indique un son naturel pour lequel il faut par conséquent appuyer le doigt.

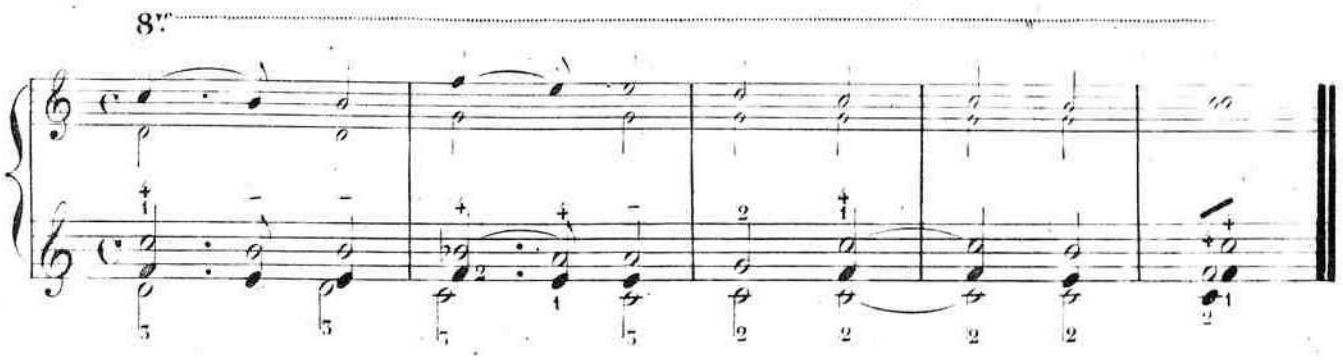
## EMPLOI DE LA QUINTE DIMINUEE.

Exemple.
N.° 17.



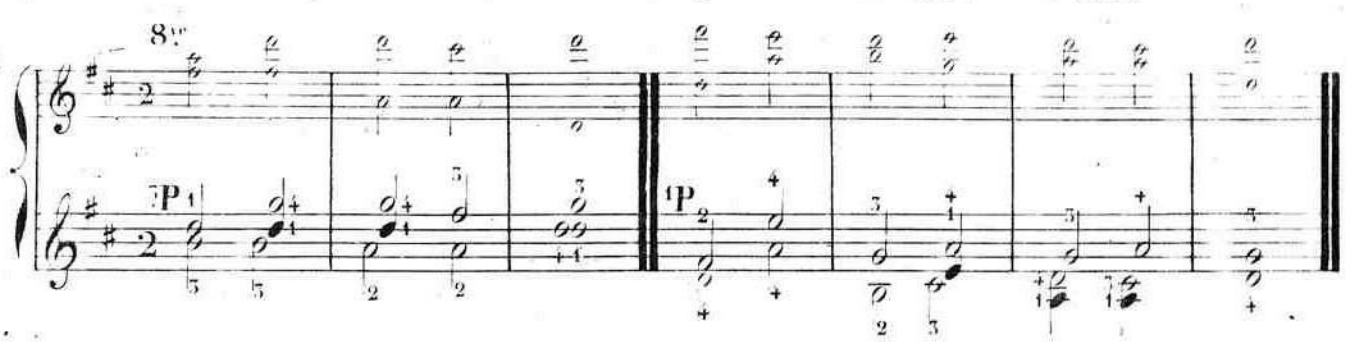

## DE LA SEPTIÈME ET DE LA QUARTE.

Exemple.
N.° 18.



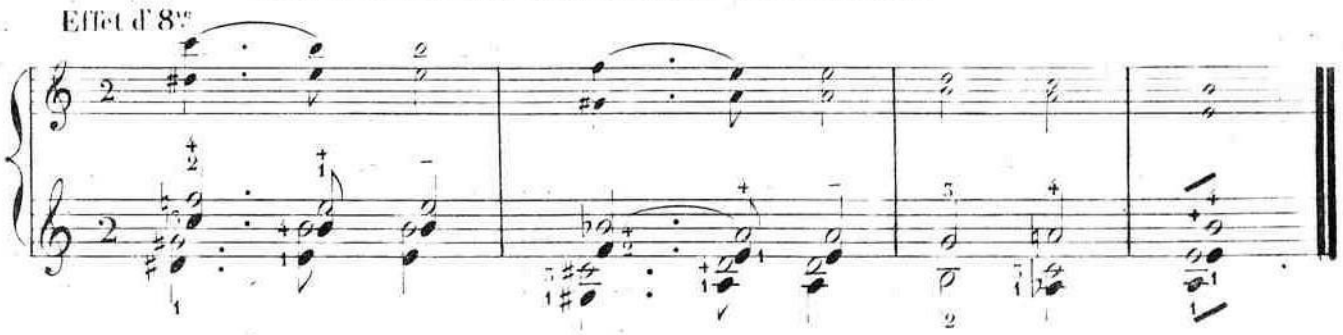

## BONNE MANIÈRE D'EMPLOYER LA QUARTE ET PLUS SONORE.

Exemple.
N.° 19.



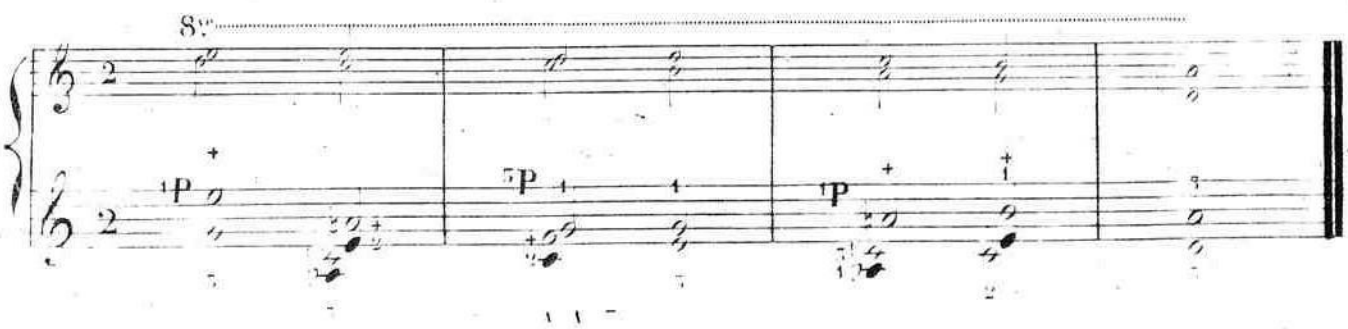

## EMPLOI DE LA SEPTIÈME DIMINUÉE.

Exemple.
N.° 20.




## LA SECONDE SAUVÉE PAR LA TIERCE.

Exemple.
N.° 21.

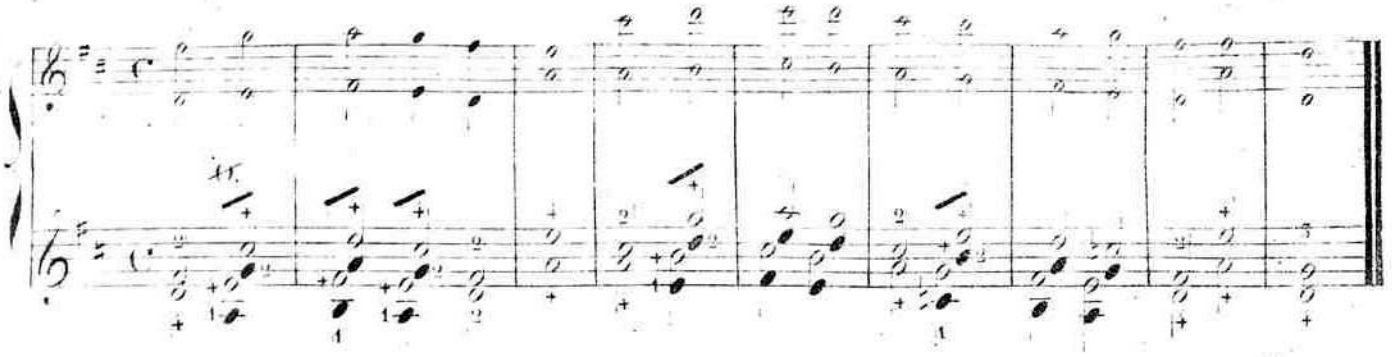


## EMPLOI DES DIXIEMES.

effet à l'8va

Exemple.

N.° 22.

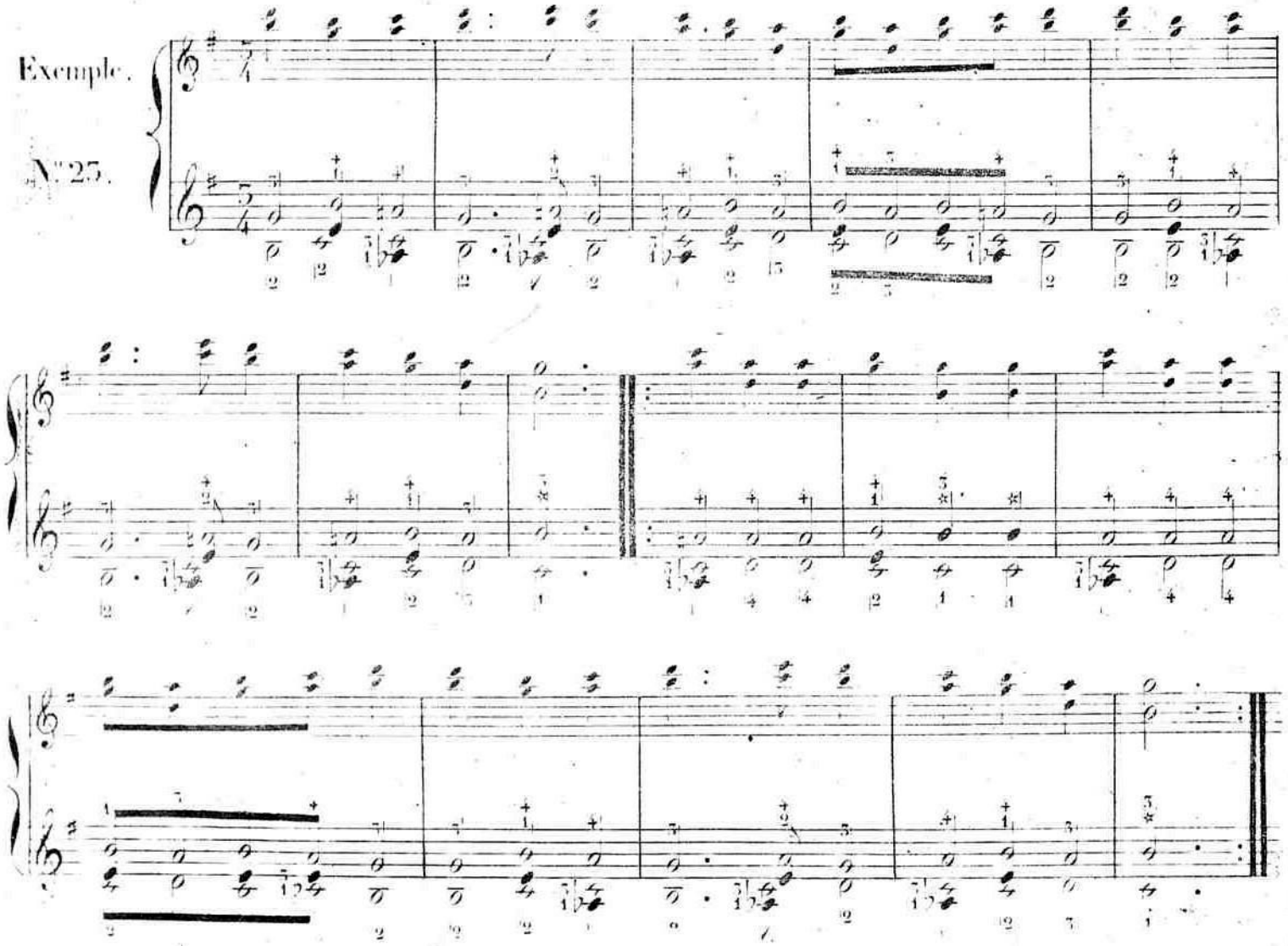


Il faudrait dans la règle doigter ainsi mais j'ai trouvé que les sons sortaient mieux comme je l'ai indiqué ci-dessus; le petit doigt se trouvant un peu de travers peut faire resonner le dixième assez facilement. On choisira des deux manières celle qui paraitra la plus commode.

On pourra s'exercer sur cet Air connu pour s'habituer à la mesure en faisant la double corde Harmanique.

Exemple.

N.° 23.



On comprendra facilement que la double corde harmonique ne peut être qu'un genre très borné, et qu'il y aurait de la folie à le trop prodiguer. Un emploi judicieux des sons harmoniques en général, peut jeter de l'éclat dans le jeu d'un Artiste habile; mais je le répète, il en doit être avare, et ne rien hazarder en public que ce dont il est parfaitement sur. La moindre émotion suffit pour étouffer un son harmonique, et l'on n'entend à sa place qu'un sifflement horrible, chose qui blesse l'oreille d'une maniere fort désagréable. C'est ce que M. Cho appelle le COUAK dans son ouvrage page 29.

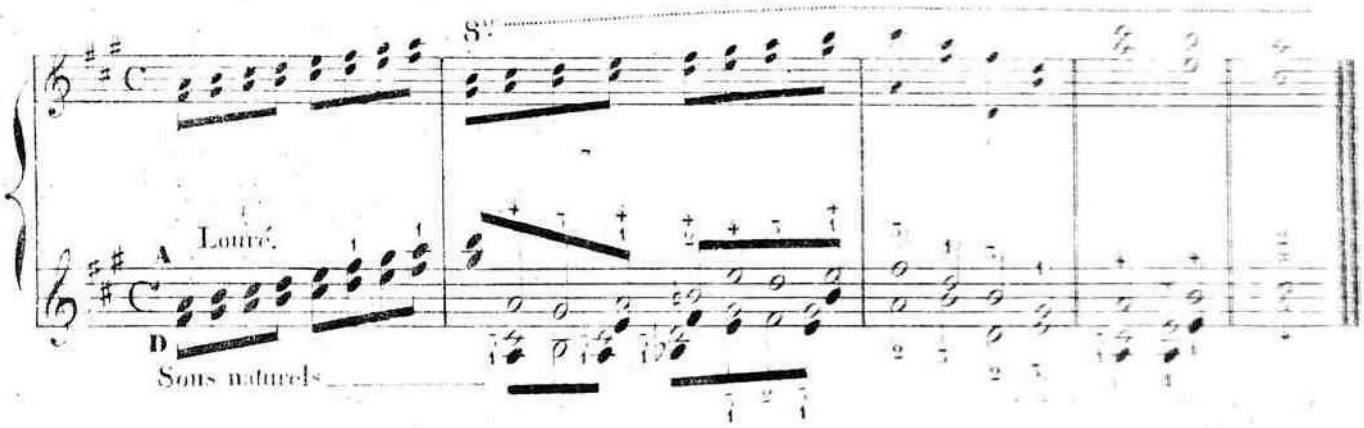
C'est une erreur reçue que les sons harmoniques ne peuvent sortir que lorsqu'on joue parfaitement juste; il sera facile en les étudiant de se convaincre du contraire puisque la justesse dépend le plus souvent de la place qu'occupe le doigt destiné à faire sillet. Aussi est il très important d'y faire la plus grande attention, surtout dans le doigté des Tierces et des Sixtes.

C'est une autre erreur de croire qu'il faut se servir de cordes plus fines qu'à l'ordinaire, elle ne font au contraire que rendre les sons plus maigres; si Paganini en a pris l'habitude, c'est sans doute pour qu'elles puissent flechir plus facilement sous l'archet, dans les passages fréquents que cet Artiste exécute sur trois cordes.

Ainsi que je l'ai dit pour les sons harmoniques simples, si l'on veut passer du grave à l'aigu avec la double corde, on pourra se servir des sons harmoniques en tierces: ils produiront un bon effet employés comme dans l'exemple ci-dessous. C'est ainsi que Paganini les place souvent dans des passages semblables.

Exemple.

N.° 24.




Il est préférable de monter sur les mêmes cordes jusqu'à ce qu'on prenne les sons harmoniques, celui de la chanterelle étant trop disparate avec ces derniers. On aura soin de tenir l'archet un peu sur la touche en commençant.

# MUSIQUE DE VIOLON PUBLIEE PAR A. AULAGNIER, ÉDITEUR.

## OUVRAGES ELÉMENTAIRES.

ETIS (père). Méthode d'harmonie et d'accompagnement, 2e édition, revue et augmentée. . . . . 18 »
— Petite Méthode d'harmonie, édition populaire, petit format in-8°, prix net. . . . . 3 »
— RODOLPHE MODERNE, ÉDITION AULAGNIER, avec la basse chiffrée. Mis à la portée de toutes les voix par l'abaissement des passages trop élevés, et augmenté de leçons difficiles du solfége d'Italie. . . 18 »
— RODOLPHE DES ÉCOLES (le), en petit format, édition populaire. Prix net. . . . . 4 »

### Méthodes et Études

POUR LE VIOLON.

LOUIS. Méthode élémentaire pour le violon. . . . 18 »
AZAS. Op. 34. Méthode complète pour le violon, suivie d'un traité des sons harmoniques; 4e édition. . . . 32 »
— La même, sans le Traité. . . . . 26 »
— Petite Méthode arrangée exprès par l'auteur. . . . 15 »
Petite Méthode, format in-8°, édition populaire, prix net. 4 50
— Op. 35. Traité des sons harmoniques. . . . . 10 »
— Op. 36. Deuxième édition. 75 Études mélodiques pour le violon, d'une marche progressive et spéciale à chaque difficulté de l'instrument, formant la suite et le complément de sa méthode de violon. . . .
— Première suite, 30 Études spéciales. . . . . 15 »
— Deuxième suite, Études brillantes. . . . . 15 »
— Troisième suite, Études d'artistes. . . . . 15 »
CRILLO. Trente-six grandes Études pour le violon, pour faire suite à celle de MAZAS; édition très correcte. 9 »
REUTZER. Quarante Études pour le violon. . . . 15 »

### Musique de violon seul.

ULAGNIER. *Bonbonnière lyrique*, choix des plus jolis motifs des opéras modernes, en petit format, quatre suites. . . . . 4 50
AUDOUIN. *Délices de Paris*, de valses et galops. . 4 50
OLMAN. 25 valses allemandes arrangées pour violon seul, en deux suites. . . . . 4 50
ROUET. *Les Bijoux*, choix de cavatines italiennes. . 5 »
AGOANERE. Six airs variés. N° 1. *La Brise du matin, la Folle*, valse du duc de Reischtadt. . . 4 50
N° 2. Marche d'Otello, *Tyrolienne*, et l'*Ultimo giorno*. . . . . 4 50
— Six fantaisies. N° 1. Thème de *Sémiramis*, *Se m'abbandoni, Bianca e Fernando*. . . . 4 50
N° 2. Sur *la Norma*, *l'Elixir d'amour*, etc. 4 50
OUIS (N.). Six petites fantaisies faciles sur ROBERT-LE-DIABLE et LES HUGUENOTS. N° 1. 2. . . . . 5 »
— Six mosaïques faciles sur LA JUIVE ET GUIDO ET GINEVRA. N°s 1, 2. . . . . 5 »
AZAS. Op. 43. Trois airs variés faciles sur des thèmes de Rossini, Bellini, etc. . . . . 5 »
— Op. 44. Trois rondos faciles sur des thèmes de Weber, Mercadante. . . . . 5 »
— Op. 45. Trois Polonaises faciles sur des thèmes de Weber, Rossini, Spohr. . . . . 5 »
(Les mêmes morceaux existent avec accomp. de piano.)
AGANINI. Trois airs variés sur la quatrième corde, avec accomp. de piano, *ad lib.* . . . . . 5 »
— Duetto pour violon seul, avec portrait. . . . . 2 »
OGER. *Les Etoiles qui filent*, cent romances pour le violon seul, en quatre suites. . . . . 5 »
USARD, TOLBECQUE, ETC. *Le Bal cosmopolite*, 25 quadrilles, valses et polkas, pour violon seul, chaque numéro contenant un quadrille, une valse et une polka, avec couverture en couleur. Net. » 50
— Les mêmes, pour flûte seule, cornet à piston, flageolet. » 50

### DUOS DE VIOLON.

AZAS. COLLECTION PROGRESSIVE depuis la force des commençants jusqu'à la force des artistes.

A. Op. 38. Lettre **A**. Dix-huit petits duos dédiés aux jeunes élèves, livre 1er, à la première position 9 »
Livre 2e Six duos, progressifs. . . . . 9 »
Livre 3e Extraits de la méthode. . . . . 9 »

B. Op. 39. Lettre **B**. Six duos dédiés aux élèves.
Livre 1er Trois duos. . . . . 9 »
Livre 2e Trois duos, progressifs. . . . . 9 »

C. Op. 40. Lettre **C**. Neuf duos brillants dédiés aux amateurs. Livre 1er trois duos. . . . . 10 »
Livre 2e Trois duos progressifs. . . . . 10 »
Livre 3e Trois duos progressifs. . . . . 10 »

D. Op. 41. Lettre **D**. Six grands duos dédiés aux artistes. Livre 1er trois duos. . . . . 12 »
Livre 2e Trois duos. . . . . 12 »

2e COLLECTION PROGRESSIVE.

*BIBLIOTHÈQUE DU VIOLONISTE.*

En dix volumes. Parcourant toutes les difficultés, depuis les commençants jusqu'à la force artiste.

AZAS. 1er volume, Op. 60, et 2e volume, Op. 60 *bis*. Dix petits duos très faciles à la première position, chaque volume. . . . . 9 »
AZAS. 3e volume, Op. 61, et 4e volume, Op. 61 *bis*. Huit petits duos faciles, chaque volume. . . 9 »
— 5e volume, Op. 62, et 6e volume, Op. 63. Six duos progressifs, d'une moyenne difficulté. 10
— 7e vol. Op. 64, et 8e vol. Op. 65. Six duos brillants, d'une coupe nouvelle, chaque vol. . . 12 »
— 9e volume, Op. 66, et 10e volume, Op. 67. Six grands duos d'artistes, chaque vol. . . 12 »

3e COLLECTION.

*ÉCOLE DU VIOLONISTE.*

Collection de duos progressifs.

AZAS. Op. 70. 1er Degré. Douze petits duos, dédiés aux commençants, en quatre livres. Chaque. . . . 9 »
— Op. 72. 3e Degré. Six duos brillants, dédiés aux amateurs, deux livres. Chaque. . . . . 10 »
— Quinze petits duos très faciles sur les plus jolis motifs de *la Sylphide*. . . . . 7 50
— Douze petits duos très faciles, arrangés sur des motifs de Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti. . . . 6 »
MARCHAL. Op. 4. Trois duos très faciles. . . . 6 »
GARNERY. Six petits duos très faciles. . . . . 6 »
PRINTEMPS. Op. 25. Trois duos faciles. . . . . 7 50
ROLLA. Trois duos pour violon et basse. . . . . 10 »
FALLOUARD. Ouverture et airs d'*Anne de Boulen*, arrangées pour deux violons, en deux suites. . 7 50
— L'ouverture seule. . . . . 3 75
MEHUL. Ouverture du *Jeune Henri*. . . . . 4 50
WANDEURSEN. Op. 9. Six Duos faciles. . . . . 6 »

### Musique de violon principal,

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO OU ORCHESTRE.

LOUIS (N.) Op. 88. Trois récréations faciles pour violon et piano, sur les plus jolis motifs de ROBERT-LE-DIABLE. N°s 1, 2, 3. chaque. . . . . 5 »
— Op. 88. Trois divertissements faciles sur les plus jolis motifs des HUGUENOTS pour violon et piano, N°s 1, 2, 3, chaque. . . . . 5 »
— Op. 88. Trois mosaïques faciles pour violon et piano sur les plus jolis motifs de LA JUIVE, 1, 2, 3. . . 5 »
— Op. 88. Trois fantaisies mignonnes, faciles pour violon et piano, sur les plus jolis motifs de GUIDO ET GINEVRA, N° 1, 2, 3. chaque. . . . . 5 »
LAGOANERE. L'AURORE, fantaisie pastorale avec quatuor ou piano . . . . . 6 »
MAZAS. Op. 31. Fantaisie sur le *Petit Blanc* avec piano ou quatuor. . . . . 9 »
— Op. 37. *La Babillarde*, fantaisie avec pe ou quatuor. 7 50
— Op. 43. Trois airs variés très faciles avec accompagnement de piano. N° 1. Thème de *Cenerentola*. 5 »
N° 2. Sur *le Pirate*. . . . . 5 »
N° 3. Air Allemand. . . . . 5 »
— Op. 44. Trois rondos faciles accompag. de piano. 5 »
N° 1. Thème du Freychutz. . . . . 5 »
N° 2. Sur un air anglais. . . . . 5 »
N° 3. Thème de *Mercadente*, *Elisa* et *Claudio*. 5 »
— Op. 45. Trois polonaises faciles avec accompagnement de piano. N° 1. Polonaise du Freychutz. 5 »
N° 2. Polonaise du Barbier de Séville. . . . 5 »
N° 3. Polonaise de Faust, de Spohr. . . . 5 »
— Op. 73. *Elégie en ut* pour ALTO ou VIOLONCELLE, avec accomp. d'orch. ou piano. . . . . 7 50
— Op. 74. *Une Folie*. Fantaisie pour violon, avec accompagnement d'orchestre ou piano. . . . . 7 50
— Op. 75. *Pastorale*. Fantaisie de violon avec accompagnement d'orchestre ou piano. . . . . 7 50
— Op. 76. *La Cloche*. Fantaisie pour violon seul, avec introduction et finale d'orchestre ou piano. . . . 7 50
— Op. 77. *Grande Mélodie*. Fantaisie de violon, avec accompagnement d'orch. ou piano. . . . . 7 50
— Op. 78. *Réverie*. Fantaisie de violon, avec accomp. d'orchestre ou piano. . . . . 7 50
— Les parties d'orchestre de toutes les fantasies, net. 6 »
— Les parties de quatuor, net. . . . . 3 »
MASSET. Air varié pour le violon avec accomp. de piano. 6 »
PANSERON. *Sainte-Cécile*, romance pour chant, avec violon obligé et accomp. de piano. . . . 6 »
— *Le Songe de Tartini*, ballade pour chant et piano, avec solo de violon obligé. . . . . 7 50
— *La Romanesca*, fameux air de danse pour violon; id. pour violoncelle avec accomp. de piano. Réunis. 3 »
MAYSEDER. Op. 25. Air varié avec accomp. de piano. 7 50
— Op. 36. Rondo brillant avec accomp. de piano. . . 7 50
— Op. 39. Divertissement avec accomp. de piano. . . 7 50
— Op. 40. Variations brillantes avec accomp. de piano. 7 50

### DUOS POUR FLUTE ET VIOLON.

KUHLAU. Op. 80 *bis* et 81 *bis*. Six duos pour flûte et violon concertants arrangés par Paul Wagner. . 1 »
BERBIGUIER. Op. 66 et 83. Douze duos flûte et violon sur des thèmes de Mozart, Cimarosa, Rossini, en quatre suites chaque. . . . . 9 »
TULOU. Op. 31. Trois grands duos pour flûte et violon dédiés à Chevalier en trois suites. . . . . 7 50
— Op. 33 et 34. Six duos brillants non difficiles en deux suites chaque. . . . . 12 »
MAZAS. Neuf duos brillants pour flûte et violon, arrangés sur l'op. 40 en trois suites. . . . . 9 »
WALCKIERS. Six duos brillants pour flûte et violon, arrangés sur l'op. 57, en deux suites. . . . . 10 »
— Op. 10. Trois duos concert. flûte et violon en trois liv. 6 »

### Pour piano et violon concertants.

DUOS ET TRIOS.

CHAULIEU. Op. 84. Duo concertant sur le *Petit Blanc*. 6 »
GUASTALDI. Duo brillant, dédié à Mme Thiers. . 7 50
H. HERZ. Op. 117. Deux Rêveries, pour piano et violon ou violoncelle concertants. N° 1. *La Mélodieuse*. 7 50
N° 2. *L'Harmonieuse*. . . . . 7 50
— Op. 66. *Les trois Grâces*, arrangées pour piano et violon concertants. N° 1, sur *le Pirate*. . . . 9 »
N° 2, sur *Sémiramis*. . . . . 9 »
N° 3, sur *Anna Bolena*. . . . . 9 »
— Op. 67. Grand duo sur la marche d'*Otello*. . . . 10 »
— et LAFONT. Duo concertant sur un thème d'Adam. 9 »
HUNTEN (W.). Op. 19. Air allemand pour piano, violon ou violoncelle. . . . . 7 50
HUMMEL. Op. 126. Rondo brillant, piano et violon, sur la retraite militaire autrichienne. . . . . 9 »
KONTSKI. *Une Fête dans les Montagnes*, duo brillant. 7 50
— et PFEIFFER. Duo concertant sur des mélodies de Schubert. . . . . 9 »
KUHLAU et LOUIS (N.). Op. 112 *ter*. Trois airs variés faciles. N° 1. Cavatine du *Pirate*. . . . . 6 »
— Op. 94 *bis*. Air varié sur *le Colporteur*. . . . 7 50
— Op. 98 *bis*. Rondo non difficile sur *le Colporteur*. . 7 50
— Op. 99 *bis*. Air varié *id.* *id.* . . . 7 50
KUHLAU. Op. 63. Variations sur *Euriante*. . . . 7 50
— Op. 101 *bis*. Variations sur *Jessonda*. . . . 7 50
— Op. 79 *bis*. Trois duos concertants, N° 1, 2, 3. . 9 »
— Op. 110 *bis*. Trois duos brillants, N° 1, 2, 3. . . 9 »
— Trois grands duos concertants. N° 1, op. 64 *bis*. . 12 »
N° 2, op. 71 *bis*. 12. N° 3, op. 85 *bis*. . . 12 »
— Deux grands duos concertants. N° 1, op. 33, *fa min*. 9 »
N° 2, op. 69 *bis*. . . . . 9 »
— Op. 119 *bis*. Trio concertant piano, flûte et violon. 12 »
— Op. 109 *bis*. Trois rondos, faciles, piano et violon. N° 1. *Le Petit Tambour*. . . . . 6 »
N° 2. Thème de *Sémiramis*. . . . . 6 »
N° 3. Thème allemand. . . . . 6 »
— Op. 73 *bis*. Trois rondos faciles. N° 1, sur *la Neige*. 6 »
N° 2, sur le *Barbier*. . . . . 6 »
N° 3, sur *la Gazza Ladra*. . . . . 6 »
— Op. 118 *bis*. Trois rondos caractéristiques.
N° 1, à la napolitaine. . . . . 7 50
N° 2, à la française. . . . . 7 50
N° 3, à la vénitienne. . . . . 7 50
— Op. 58 *bis*. Variations sur la prière d'*Otello*. . 7 50
— Op. 121 *bis*. Rondo brillant et concertant sur *la Clochette* de Paganini. . . . . 7 50
LOUIS (N.). Op. 49. 3e sérénade sur des motifs d'Adam. 9 »
MAYSEDER. Op. 35. Divertissement pour flûte et piano. 7 50
— Op. 37. Variations brillantes sur *Sémiramis*. . . 7 50
LABADENS. Var. pour piano et violon sur *Sémiramis*. . 6 »
LAGOANERE. Var. concertantes sur un thème original. 6 »
— Var. sur *Don Juan*, piano et violon concertants. . . 6 »
— Nocturne concertant sur les motifs de *la Parisina*. . 6 »
— Nocturne concertant sur *la Norma*. . . . . 6 »
— Trois nocturnes concertants. N° 1, sur *I Arabi*. . . 6 »
N° 2, sur un air suisse. . . . . 6 »
N° 3, sur *I Capuletti*, de Bellini. . . . . 6 »
LAFONT (P.). Variations brillantes pour piano et violon concertants, sur la valse Alexandra, de Strauss. . 9 »
MAZAS. Trois fantaisies concertantes, piano et violon.
N° 1. Op. 46. *La Sérénade*. . . . . 7 50
N° 2. Op. 47. Fantaisie villageoise. . . . . 7 50
N° 3. Op. 48. Thème original. . . . . 7 50
MOSCHELES et LAFONT. Op. 56. Grand pot-pourri concertant. . . . . 9 »
— et MAYSEDER. Variations sur *la Sentinelle*. . 9 »
— — *Adieux de Raoulx*, pour chant, piano et violon, ou guitare. . . . . 9 »
— Op. 63 Rondo écossais pour piano et cor, ou violon, ou violoncelle. . . . . 9 »
— Op. 78. Divert. à *la Savoyarde*, avec violon et flûte. 7 50
— Op. 79. Duo concertant, piano, et violon ou flûte. . 9 »
REISSIEGER. Op. 102. Grand duo pour piano et violon. 9 »
SCHVENCK. Airs russes, fantaisies, pour piano et violon ou violoncelle concertants. . . . . 9 50
N° 1. Op. 33. N° 2. Op. 35, chaque. . . . 7 50
N° 3. Op. 35. N° 4. Op. 49, chaque. . . . 7 50
THYS. Thème pastoral pour piano et violon, très facile. . 4 50
TULOU et PLEYEL. Op. 45. Nocturne pour piano et violon ou violoncelle. . . . . 7 50

POUR LE VIOLONCELLE.

S. LEE. Op. 30. Méthode pratique pour le violoncelle, *adoptée par le Conservatoire royal*. . . . . 24 »
— Petite Méthode, extraite de la grande, et formant son résumé complet. . . . . 12 »
— Op. 31. Quarante Etudes mélodiques pour le violoncelle, adoptées par le Conservatoire, faisant la suite et le complément de la méthode, en 2 livres. . . . 12 »
— Etudes de différents caractères, pour le violoncelle, choisies parmi les œuvres de *Baudiot*, *Dautzauer*, *Duport*, *Franchomme*, *Kummer*, *Merck*, *Romberg*. 7 50
UBERTI. Petite Méthode de violoncelle; nouvelle édition, augmentée. . . . . 12 »
HUS-DESFORGES. Op. 59. Trois duos faciles. . . 9 »
— Op. 64. Trois duos pour deux violoncelles . . . 9 »
— Les mêmes arrangées pour violon et violoncelle . . 9 »
FRANCHOMME. Op. 5. Thème original, varié pour violoncelle, avec acc. ou piano. . . . . 7 50
— Les parties d'orchestre, net 12. Le quatuor. . . 7 50
HUNTEN (W.). Op. 19. Air allemand pour violoncelle et piano concertants. . . . . 7 50
S. LEE et HERZ (H.). Op. 117. Deux rêveries pour piano et violoncelle concertants.
N° 1. *La Mélodieuse*. . . . . 7 50
N° 2. *L'Harmonieuse*. . . . . 7 50
S. LEE. Op. 31. Quarante études mélodiques et progressives faisant suite à sa méthode, en deux livres. 12 »
— 15 Récréations faciles pour le violoncelle, avec acc. d'un second violoncelle, *ad lib.*, sur des thèmes de *Mozart*, *Weber*, *Rossini*, *Meyerbeer*, *Bellini*, *Donizetti*. . . . . 6 »
— Etudes de différents caractères pour le violoncelle, choisies dans les œuvres de *Baudiot*, *Dautzauer*, *Duport*, *Franchomme*, *Kummer*, *Merck*, etc., 7 50
MOSCHELES. Op. 63. Rondo écossais pour piano et violoncelle concertants. . . . . 9
MUNS-BERGER. 24 Pièces faciles pour le violoncelle, avec acc. d'un 2e violoncelle, *ad lib.*, N° 1 et 2. 7 50
ROUSSELOT. Op. 3. Trois duos faciles pour deux violoncelles. . . . . 9 »
ROLLA. Trois duos pour violon et violoncelle concertants. 10 »
SELIGMAN. Op. 4. Thème original varié pour le violoncelle, avec acc. de piano. . . . . 7 50
SERVAIS. Elégie pour le violoncelle, avec acc. de piano. 9 »
TULOU et PLEYEL. Op. 45. Nocturne concertant pour piano et violoncelle. . . . . 9 »
SCHVENCK. Op. 33, 34, 35, 49. Airs russes. Quatre fantaisies concertantes pour violoncelle ou violon