

THODE

de Violon
pour

188
D
S
188

MM. BAILLOT, RODE

et KREUTZER

Membres du Conservatoire de Musique.

Rédigée

Par BAILLOT

Adoptée par le Conservatoire

Pour servir à l'Etude dans cet Etablissement

Prix 24^l

Gravée par M^{me} Le Roy

A PARIS

Au Magasin de Musique, Faubourg Poissonnière N^o 11.

Propriété des Editeurs d'après le Décret du 19 Juillet 1793.

Catal.	N° 10 Overture.....	6 . .
Salero.	N° 11 Overture.....	6 . .
Gossec.	N° 12 Marche funèbre.....	3 . .
Hya Jadin	N° 13 Overture.....	6 . .
Catal.	N° 14 Symphonie.....	6 . .
Gluck.	N° 15 Ouv. d'Iphigénie.....	6 . .
Eler.	N° 16 Overture.....	6 . .
Méhul.	N° 17 Ch. du J. Henry.....	6 . .

Catal.	Air des Africains tiré de Sémiramis.....	5 l. . .
--------	--	----------

CONCERTOS
POUR FORTE-PIANO.

Beyoldien.	1 ^{er}	9 . .
Hya Jadin.	1 ^{er}	9 . .
—	3 ^{er}	9 . .

SYMPHONIES CONCERTANTES.

Kreutzer.	2 Violons et violoncelle.....	10 . .
Catal.	Flûte, cor et basson.....	9 . .
—	Flûte, clarin. et cor.....	7 . 50
Devienne.	Flûte, hautbois et basson.....	9 . .
F. Blasius.	2 Cors.....	9 . .
D. Frédéric.	Cor, clarin. et basson.....	6 . .
Widiker.	Cor et basson.....	6 . .
—	Clar. ou hautbois et basson.....	5 . .
—	2 Cors.....	7 . 50
—	Hautbois et basson.....	6 . .
—	Clarinette et basson.....	6 . .
Ozi.	2 Bassons.....	9 . .
—	Clarinette et basson.....	9 . .

CONCERTOS
POUR CLARINETTE.

X. Lefèvre.	4 ^{er}	9 . .
—	5 ^{er}	6 . .

OVERTURES.
Arrangées pour le FORTE-PIANO.

Méhul.	Chasse du Jeune Henry.....	4 . .
—	Overture détachée, N° 3.....	3 . .
Catal.	Ouv. de Sémiramis.....	4 . .
—	Air des Africains.....	2 . .
—	Ouv. détachée, N° 1.....	3 . .
—	— N° 2.....	3 . .
L. Jadin.	Ouv. détachée, N° 6.....	3 . .
Winter.	Quint. 2 Frères rivaux.....	3 . .
—	— du Sacrifice interrompu.....	3 . .
Catal.	Ouv. des Artistes.....	3 . .
—	— de l'auberge de Bagères.....	2 . .

CONCERTOS
POUR COR.

Demach.	1 ^{er} Cor, 1 ^{er}	7 . 50
—	2 ^{er} Cor, 2 ^{er}	9 . .
D. Frédéric.	1 ^{er}	7 . 50
—	2 ^{er}	6 . .
—	3 ^{er}	7 . 50
—	4 ^{er}	6 . .
—	7 ^{er}	7 . 50
—	8 ^{er}	7 . 50
—	Solo, 1 ^{er}	5 . .
—	2 ^{er}	5 . .
—	3 ^{er}	5 . .

CONCERTOS
POUR VIOLON.

Kreutzer.	5 ^{er} en La.....	9 . .
Baillot.	1 ^{er}	9 . .
—	2 ^{er}	9 . .
—	3 ^{er}	9 . .

SUITES D'HARMONIES.

Winter.	1 ^{er} Suite à huit parties tirée de ses ouvrages.....	7 . 50
Catal.	1 ^{er} Suite Air de Sémiramis à huit parties.....	7 . 50
—	2 ^{er} Suite.....	7 . 50
Devienne.	1 ^{er} Suite à huit parties.....	7 . 50
Deshais.	1 ^{er} Suite à six parties.....	7 . 50
divers	1 ^{er} Suite de Marche et Pas.....	6 . .
—	2 ^{er}	6 . .
Ailburn.	3 ^{er}	6 . .

CONCERTOS
POUR BASSON.

Ozi.	5 ^{er}	7 . 50
—	7 ^{er}	7 . 50

CONCERTOS
POUR FLÛTE.

A. Hugot.	5 ^{er} et dernier.....	9 . .
-----------	---------------------------------	-------

QUINTETTI.

Catal.	2 Violons, 2 Altos et Violoncelle, œuvre 1 ^{er}	10 . .
—	— — — — — œuvre 2 ^{er}	10 . .

QUATUORS.

Eler.	2 Violons, Alto et Violoncelle, œuvre 2 ^{er}	9 . .
Hya Jadin.	— — — — — œuvre 1 ^{er}	9 . .
—	— — — — — œuvre 2 ^{er}	9 . .
—	— — — — — œuvre 3 ^{er}	9 . .
F. Blasius.	— — — — — œuvre 1 ^{er}	9 . .
Catal.	Flûte, clar. et bas. œuvre 1 ^{er}	9 . .
F. Gébauer.	2 Clar. cor et bas. œuvre 2 ^{er}	7 . 50
Fuchs.	Clar. cor, 3 ^{er} et violon. A.....	7 . 50
—	— — — — — B.....	7 . 50
Hya Jadin.	Piano, œuvre.....	9 . .
Méhul.	Chasse du J. Henry, arrangée en Quatuor.....	4 . 50

D. Frédéric. 3 Quatuors pour cor principal, violon, alto et basse.....

—	Pot-pourri B.....	5 . .
Catal.	Clarinetto et basse œuvre 2 ^{er}	9 . .

TRIOS.

L. Jadin.	Piano, violon, violoncelle.....	5 . .
Hya Jadin.	V ^{ie} alto, violon œuvre 2 ^{er}	9 . .
D. Frédéric.	Clar. cor, basson, œuvre 1 ^{er}	7 . 50
—	Cor, v ^{ie} violon œuvre 8 ^{er}	7 . 50
Kenn.	3 Cors.....	7 . 50
Baillot.	2 Violons et basson œuvre 4 ^{er}	9 . .
—	— — — — — 2 ^{er} suite.....	5 . .
—	— — — — — op. 9.....	9 . .
Fémi.	— — — — — op. 1 ^{er} livre 1 ^{er}	9 . .

DUOS pour Flûte et Violon.

F. Gébauer.	œuvre 12 ^{er}	7 . 50
-------------	------------------------------	--------

DUOS pour deux Flûtes.

Devienne.	œuvre A.....	5 . .
—	— B.....	5 . .
—	24 Pour commensans.....	6 . .
—	Airs variés, 1 ^{er} suite.....	5 . .
—	— — — — — 2 ^{er} suite.....	4 . .
Ozi.	Airs variés, 1 ^{er} suite.....	5 . .
Garnier.	Pour commensans.....	5 . .
Méhul.	Chasse du Jeune Henry, arrangée par Fuchs.....	3 . .
Hugot.	24 Duos faciles.....	5 . .
F. Gébauer.	3 Duos dialogués œuvre 1 ^{er}	7 . 50

DUOS pour Flûte et CLARINETTE.

Fuchs.	œuvre 19 ^{er}	5 . .
—	— 20 ^{er}	5 . .

DUOS pour deux Violons.

Kreutzer.	œuvre A.....	5 . .
—	— B.....	5 . .
—	Airs variés.....	5 . .
Grasset.	œuvre A.....	5 . .
Walter.	œuvre 3 ^{er}	5 . .
—	— 4 ^{er}	5 . .
—	— 14 ^{er}	5 . .
—	— 15 ^{er}	5 . .
F. Blasius.	œuvre A.....	5 . .
—	— B.....	5 . .
Guthmann.	œuvre 3 ^{er}	7 . 50
Lerczinski.	Pour commensans.....	7 . 50
—	Pot-pourris.....	5 . .
Méhul.	Chasse du Jeune Henry.....	3 . .
Catal.	Air des Africains.....	1 . 50
Baillot.	3 Duo, œuvre 8 ^{er}	7 . 50
Conti.	3 Duo.....	7 . 50

88
 2
 11

CATALOGUE

Des ouvrages nouveaux de Musique Vocale et Instrumentale composant le Magasin de Musique de l'Imprimerie du Conservatoire, tenu par M^r OZI et Compagnie.
 A PARIS, Rue du faubourg Poissonnière, N^o 11.

<p>OUVRAGES ÉLÉMENTAIRES. SOLFÈGES du Conservatoire de Musique, 1^{re} 2^{te} et 3^{te} livre, par Agus, Catel, Cherubini, Gossec, Langlé, Lesueur, Méhul et Rigel. Première Partie 36 f. Chaque livre séparé. Le premier contenant les principes élémentaires de la musique 15 f. Le second contenant un abrégé des principes, suivi de gammes et solfèges faciles 15 f. Le troisième contenant un recueil de solfèges d'une difficulté progressive 15 f. SOLFÈGES du Conservatoire de Musique, 4^{te} et 5^{te} livre par Agus, Catel, Cherubini, Gossec, Langlé, Lesueur, Martini, Méhul et Rey. Seconde Partie 50 f. Chaque livre séparé. Le quatrième contenant une instruction pour la conservation de la voix, et la suite des solfèges d'une difficulté progressive 15 f. Le cinquième contenant un recueil de leçons à deux, trois, quatre, cinq et six voix 15 f. TRAITÉ D'HARMONIE, par Catel, adopté pour l'enseignement dans le Conservatoire 21 f. MÉTHODE de CHANT du Conservatoire, adoptée pour l'enseignement 36 f. NOUVELLE MÉTHODE de FRAISE-PÉAGE, par Adam, adaptée pour l'enseignement dans le Conservatoire 36 f. MÉTHODE de VIOLON, adoptée par le Conservatoire de Musique, rédigée par M^r Baillot 24 f. MÉTHODE de CLARINETTE, par X. LeFebvre, adoptée pour l'enseignement dans le Conservatoire 24 f. MÉTHODE de FLÛTE, par A. Huet et Wanderlich, adoptée pour l'enseignement dans le Conservatoire 24 f. NOUVELLE MÉTHODE de BASSON, par Ori, adoptée pour l'enseignement dans le Conservatoire 24 f. MÉTHODE pour le COR, servant à l'enseignement dans le</p>	<p>Conservatoire par Frédéric Deshayes 15 f. MÉTHODE de VIOLONCELLE du Conservatoire, par Baillot, Levasseur, Catel et Baudiot 30 f. OUVRAGES CLASSIQUES Suivis dans le Conservatoire. Corelli. 12 Sonates 12 f. Pugnani, violon 10 f. — au 2^{te} 10 f. Tartini, violon 1^{re} partie 7 f. 50 — 2^{te} partie 7 f. 50 PARTITIONS. Etizaou le Voyage au Mont-Bernard, opéra en 2 actes, par Cherubini 40 f. SÉMIRAMIS opéra en 3 actes, par Catel 40 f.</p>	<p>LES ARTISTES PAR OCCASION, opéra bouffon en 1 acte, par Catel 36 f. Parties séparées 30 f. OUVERTURES et SYMPHONIES A grand Orchestre. Méhul. Chasse du Jeune Henry 9 f. Catel. Ouv. de Sémiramis 7 f. 50 Winter. Ouv. de M. de Montauban 7 f. 50 — des 2 Frères rivaux 7 f. 50 — du Sacrifice interrompu 7 f. 50 Mozart. Ouv. 9 f. OUVERTURES et SYMPHONIES Pour instruments à vent. Catel. N^o 1. Ouverture 6 f. Gossec. N^o 2. Symphonie 4 f. 50 Méhul. N^o 3. Ouverture 6 f. L. Jadin. N^o 4. Symphonie 4 f. 50 Catel. N^o 5. Symphonie 4 f. 50 L. Jadin. N^o 6. Ouverture 6 f. Devienne. N^o 7. Ouverture 6 f. F. Blasius. N^o 8. Ouverture 6 f.</p>
---	---	---

<p>DUOS pour Violon et CLARINETTE.</p> <p>Puchs. œuvre 14^e..... 6 * — 15^e..... 6 *</p> <p>DUOS pour deux CLARINETTES.</p> <p>Solère. œuvre 1^{re}..... 7. 50 F. Blasius. œuvre 20^e..... 7. 50 — 21^e..... 7. 50 F. Gebauer. œuvre 1^{re}..... 7. 50 F. Gebauer Pour commençans..... 7. 50 Méhul. Chasse du J^r Henry, arrangée par Solère..... 3 *</p> <p>DUOS pour CLARINETTE et BASSON.</p> <p>X. Lefèvre. œuvre A..... 5 * — B..... 5 * F. Gebauer. œuvre B..... 7. 50</p> <p>DUOS pour deux BASSONS.</p> <p>Ozi. œuvre A..... 7. 50 — B..... 5 * — C..... 5 * — Airs variés 1^{re} livraison..... 5 * — 2^e livraison..... 5 * Delcambre. œuvre 1^{re}..... 7. 50</p>	<p>DUOS pour deux CORN.</p> <p>D. Frédéric. œuvre 6^e..... 6 * — 7^e..... 6 * — 20. Duos..... 6 * Konn. œuvre 2^e..... 6 *</p> <p>SONATES.</p> <p>H. Montgeroult. Piano, œuvre 1^{re}..... 9 * — œuvre 2^e..... 9 * L. Jadin. — 1^{re} livraison..... 9 * — 2^e livraison..... 9 * — Pour commençans..... 9 * Rigel. — œu. 2^e..... 9 * Hyacinthe. — œu. 4^e..... 7. 50 — œu. 5^e..... 9 * — à 4 mains..... 5 * — 20. Petites leçons..... 2. 40 Catel. — œu. 1^{re}..... 7. 50 — Pour commençans..... 6 * Grasset. — avec violon obligé..... 5 * L. Jadin. Harpe, œu. 1^{re}..... 9 * X. Lefèvre. Clarin. pour commençans..... 7. 50 — Grandes sonate..... 10 * — Exercices pour la clarin..... 9 * Ozi. Basson pour commençans..... 7. 50 — Grandes sonates..... 10 * — Exercices pour le basson..... 9 * Baillot. 12. Caprices pour le violon..... 10 * Hugot. 6. Sonates pour la flûte, œuvre posthume..... 10 * — 6. Sonates faciles, Idem..... 9 * — Etudes et exercices Idem..... 9 * Haboneck. 3. Caprices pour violon..... 7. 50</p> <p>AIRS DÉTACHÉS Avec accompagnement de PIANO ou de HARPE. Chérubini. d'ETIZA, N^{os} 1. 2. 3. + 5. et 6.</p>	<p>Catel. de SÉMBRANIS, N^{os} 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. et 10. — des Artistes par occasion, N^{os} 1. 2. 3. 4. 5. — de l'Auberge de Bagnères, N^{os} 1. 2. 3. + 5.</p> <p>MUSIQUE RELIGIEUSE.</p> <p>Réquiem par Mozart..... 36 * De profundis de Gluck..... 5 * O Salutaris à 3 voix par Gossec..... 1. 50</p> <p>RECUEILS de Morceaux Italiens</p> <p>Paisiello. La libertà et la palinodia..... 12 * 12. Canzoni en Duo..... 12 * Marchesi. 6. Canzoni avec la traduction française..... 6 *</p> <p>HYMNES GUERRIERS.</p> <p>Méhul. Le chant du départ à gr^{and} orchestre..... 6 * — Avec accomp^{te} de Piano..... 1. 25 — Le chant du retour à gr^{and} orchestre..... 6 * — Avec accomp^{te} de Piano..... 1. 30</p>
---	--	--

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

ARRÊTÉS RELATIFS À L'ADOPTION D'UNE MÉTHODE DE VIOLON.

Le 13 germinal an 9.

Aux termes du Règlement du Conservatoire une Commission spéciale, composée des Citoyens : Baillot, Blasius (Pierre), Blasius (Frédéric), Catel, Chérubini, Grasset, Guénin, Guérillot, Kreutzer, Lahoussaye et Rode, s'est réunie le 13 germinal an 9. à l'effet de procéder à la formation d'une Méthode de Violon, pour servir à l'enseignement dans le Conservatoire de Musique.

Les citoyens Baillot, Kreutzer et Rode, ont été désignés pour préparer ce travail. Le 25 pluviôse an 10. le citoyen Baillot a présenté à la Commission la rédaction d'une Méthode de Violon. Ce travail examiné avec le plus grand soin a été adopté. Le citoyen Grasset, membre de la Commission, a été chargé d'en faire le rapport à l'Assemblée générale.

Les membres de la Commission.

P. BLASUIS, KREUTZER, LAHOUSSEY, GUÉNIN, GRASSET,
 CATEL, CHÉRUBINI, BAILLOT.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DES MEMBRES DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

Le 5 ventose an 10.

Le Rapporteur de la Commission spéciale chargée de la formation de la Méthode de Violon, présente à l'assemblée cet ouvrage rédigé par le citoyen Baillot, et revêtu de l'adoption de la Commission.

Lecture de la Méthode est faite par le citoyen Baillot: l'Assemblée générale l'adopte à l'unanimité.

SARRETTE Président.

LE DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

Vu l'adoption prononcée par le Conservatoire de Musique, le 5 ventose an 10. et aux termes de l'Article 5 du titre 14 du Règlement.

Arrête:

La Méthode de Violon, rédigée par le citoyen Baillot, et adoptée par les membres du Conservatoire, servira de base à l'enseignement dans les classes du Conservatoire de Musique.

SARRETTE.

METHODE DE VIOLON

INTRODUCTION.

Comme il s'agit ici de l'instrument devenu le plus universel, de celui qui par son utilité se trouve entre les mains du plus grand nombre de musiciens, il est nécessaire de faire connaître aux élèves tout ce qui peut leur en donner une idée juste, et les déterminer à lui conserver le rang qui lui appartient.

ORIGINE DU VIOLON. On présume qu'il était connu dans les tems les plus reculés. On voit sur des médailles antiques, Apollon représenté jouant d'un instrument à trois cordes et semblable au Violon. (1) Que ce soit au dieu de l'harmonie qu'on doive attribuer l'invention de cet instrument, ou qu'il ait une autre origine, on ne peut lui refuser quelque chose de divin.

Les anciens jouaient de plusieurs instrumens avec une espèce d'archet (2); on a cessé depuis plusieurs siècles d'en faire usage, et la trace s'en est perdue.

La forme du Violon a beaucoup de rapport avec celle de la lyre, et donne à croire qu'il n'est autre chose qu'une lyre perfectionnée, qui réunit à la richesse des modulations, l'avantage si grand de prolonger les sons, avantage que n'avait point la lyre.

C'est sous le règne de Charles IX. que le Violon fut introduit en France. Il y a plus de 260. ans qu'on ne change plus rien à sa structure (3) et qu'on lui conserve cette simplicité qui augmente le prestige de ses effets.

SA NATURE ET SES RESSOURCES.

Ses quatre cordes suffisent pour donner plus de quatre octaves, plus de trente deux notes du grave à l'aigu, et pour offrir toutes les ressources qu'exigent le chant et la variété des modulations. Au moyen de l'archet qui met les cordes en vibration et qui peut en faire parler plusieurs à la fois, il réunit le charme de la mélodie à celui des accords. Son timbre qui joint la douceur à l'éclat, lui donne la prééminence et l'empire sur tous les autres, et par le secret qu'il a de soutenir, d'enfler et de modifier les sons, de rendre les accents de la passion comme de suivre tous les mouvemens de l'âme, il obtient l'honneur de rivaliser avec la voix humaine.

DES DIFFERENS CARACTÈRES.

Cet instrument, fait par sa nature pour régner dans les concerts et pour obéir à tous les élans du génie, a pris les différens caractères que les grands maîtres ont voulu lui donner: simple et mélodieux sous les doigts de CORELLI, harmonieux, touchant et plein de graces sous l'archet de TARTINI, aimable et suave sous celui de CAVINIÉS, noble et grandioso sous celui de PUGNANI, plein de feu, plein d'audace, pathétique, sublime entre les mains de VIOTTI, il s'est élevé jusqu'à peindre les passions avec énergie et avec cette noblesse qui convient autant au rang qu'il occupe qu'à l'empire qu'il exerce sur l'âme.

(1) Charles. Cours d'Acoustique.

(2) Rousseau. Diction: de Musique.

(3) Charles. Cours d'Acoustique.

Il semble avoir suivi la gradation du concerto qui n'était d'abord qu'une espèce de symphonie, qui devint ensuite un morceau de chant orné de traits brillans, et dont les accompagnemens n'étaient que les simples accessoires, et qui prit enfin cette marche imposante et susceptible de si beaux effets. où l'orchestre prépare l'auditeur par une introduction qui porte avec elle la couleur du sujet: l'harmonie vient alors embellir et décider le caractère des chœurs dont s'empare bientôt à lui seul le Violon avec lequel la symphonie revient se fondre comme pour suivre l'élan qu'il a donné, se prêter à tous ses mouvemens et multiplier ses moyens sans nuire à ses effets.

Pour en venir à ce point, il a fallu franchir les barrières qu'opposait la routine, et mettre des beautés de sentimens à la place de ces beautés de convention qui pouvaient surprendre l'admiration au moyen de la difficulté vaincue, mais qui ne présentaient rien à l'imagination, n'avaient jamais été jusqu'à l'âme et n'avaient fait qu'amuser l'oreille: ce fut à la fois l'ouvrage du génie et du goût.

Le génie, ce don du ciel que l'on reçoit en naissant, est toujours accompagné dans les arts d'une profonde sensibilité et d'une force de conception qui l'oblige à sortir du cercle ordinaire; pour rendre tout ce qu'il sent, pour peindre tout ce qu'il voit, il lui faut employer des expressions jusqu'alors inconnues, il se fait un langage qui commence souvent par n'être pas compris, mais qui bientôt devient intelligible pour tout le monde, car ses élémens se trouvent dans le cœur humain; il imagine, il crée, il fraye une route nouvelle: il recule les bornes de l'art, il donne l'élan à son siècle, et sert de modèle à la postérité.

Mais c'est peu que le génie ait produit de nouveaux moyens d'expression, s'il ne reste pas dans de sages limites son but est manqué; il faut que le bon goût le guide et l'arrête à propos. S'il est dans la musique beaucoup de choses qui tiennent au langage du siècle, aux mœurs et même à la mode, et qui établissent des nuances très fortes dans le beau idéal, il y en a bien plus sans doute qui tiennent au cœur humain et qui portent avec elles un caractère tellement prononcé que le tems n'y peut rien changer. Non les effets de la musique ne sont point une illusion de nos sens! non ce n'est point un art frivole que celui qui produit des sensations si profondes et si durables! nous avons de la musique de plus d'un siècle qui fera couler les larmes de nos enfans comme elle a su émouvoir le cœur de nos pères: la justesse de son expression lui conserve tout son pouvoir; que cette expression soit vague ou déterminée, elle a des convenances que le goût fait observer, et sans lesquelles le charme est détruit: c'est à lui qu'il appartient donc de diriger l'exécution qui doit traduire fidèlement toutes les intentions du compositeur, mais qui ne fait que figurer les productions du génie lorsqu'elle n'est pas guidée par le sentiment éclairé des convenances.

Pour se former le goût, l'artiste doué d'un esprit droit et d'une imagination ardente doit consacrer sa vie à la recherche de cette perfection idéale dont il est si beau d'approcher. Adoptant pour règle du vrai beau tout ce qui sait toucher le cœur et élever l'âme, il se laisse aller à ses impressions tout en se défiant de son enthousiasme; le concours des ouvrages de différens genres et de différens pays éclaire peu à peu son jugement, et lui fait connaître qu'il faut que le goût accompagne toujours le génie pour attacher longtems: foulant aux pieds ces petites passions qui n'ont jamais enfanté que de petits talens, il va chez ses voisins pour y puiser à de nouvelles sources de connaissances dont il revient enrichir sa patrie: avide de choses nouvelles, curieux de tout ce qui peut aggrandir ses idées, il accueille l'étranger avec ce sentiment de fraternité que donne l'amour des arts, et cet empressement qui tient au désir d'apprendre: trop sensible et trop fier pour être jaloux, il regarde comme une conquête pour l'art le succès d'un nouveau talent, et ne connaissant que la noble émulation, il fait de ses rivaux, ses amis.

Loin de nous pour jamais ces misérables disputes où les préjugés s'opposaient aux succès comme aux progrès des lumières! où l'on marquait de la haine à ses antagonistes dans un art fait pour rapprocher tous les cœurs! que peuvent avoir de commun ces honteuses querelles et cette touchante mélodie, cette harmonie auguste qui nous élève l'âme! l'amour du beau doit l'emporter sur tout et régner seul chez un artiste: exempt des préventions qui ne manqueraient pas d'égarer son jugement, il acquiert ainsi la faculté de tout entendre, de tout sentir, de tout comparer, et de se pénétrer de ce sentiment des convenances auquel la nature dispose, mais dont l'expérience et la réflexion donnent seules les moyens de faire l'application.

— Voilà pour la métaphysique de l'art.

Quant au mécanisme du Violon, de cet instrument si difficile, sur lequel le moindre écart entraîne les plus grands défauts, on ne saurait trop en recommander l'étude aux élèves; c'est par un travail réfléchi sur les principes de cette méthode qu'ils pourront non seulement vaincre toutes les difficultés, mais encore avoir à leur disposition le plus de moyens matériels pour donner à leur jeu la force d'expression dont il peut être susceptible.

Avant d'en venir à l'expression, il faut qu'ils se livrent entièrement à l'étude du mécanisme pour se le rendre tellement familier qu'ils n'aient plus à y revenir, plus à y penser par la suite: qu'ils soignent leur attitude, pour avoir de la grace et de l'aplomb dans le maintien; qu'ils prennent la plus grande attention aux mouvemens des doigts et de l'archet, pour avoir de la souplesse et de la netteté, qu'ils ne se lassent point de faire des gammes, pour obtenir de la justesse dans l'intonation, mérite si rare et si nécessaire et sans lequel on doit renoncer à jouer d'un instrument: qu'ils travaillent les différens exercices à toutes les positions, pour connaître le manche du Violon: qu'ils

4

habituent leurs doigts aux trilles et aux brisés, pour avoir du brillant dans la main gauche: qu'ils fassent une étude particulière de la division de l'archet, pour bien décider les trois principaux mouvemens et caractères de la musique, et qu'ils exercent les différens coups d'archet, pour mettre de la variété dans l'exécution et multiplier les accens: qu'ils s'attachent enfin à soutenir des Rondes, à les enfler, à les diminuer, afin de tirer de l'instrument un son plein et moëlleux, et d'avoir les ressources du forte, du piano, du crescendo, en un mot toutes les nuances qui sont les premiers élémens de l'expression.

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

5

PREMIERE PARTIE.

DU MÉCANISME DU VIOLON.

Cette partie traite 1° de la tenue du Violon et de l'archet, et de l'attitude en général. 2° des mouvemens des doigts et de l'archet. 3° de l'intonnation. 4° de la connaissance du manche. 5° des agrémens du chant. 6° de la division de l'archet. 7° de la variété de l'archet. 8° du son et des nuances. 9° des ornémens.

ARTICLE PREMIER.

TENUE DU VIOLON.

Le Violon doit être placé sur la clavicule, retenu par le menton du côté gauche de la queue, un peu incliné vers la droite, soutenu horizontalement par la main gauche, et de manière à ce que l'extrémité du manche se trouve devant le milieu de l'épaule.

ARTICLE II.

TENUE DE LA MAIN ET DU BRAS GAUCHE.

La partie inférieure de la jointure du pouce et celle de la troisième jointure de l'index doivent soutenir le Violon, et ne le serrer que très peu et seulement pour l'empêcher de toucher à la partie de la main qui joint le pouce à l'index.

Il faut éloigner du manche, mais sans roidir le poignet, la paume de la main, pour que les doigts 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.

ARTICLE III.

TENUE DE L'ARCHET.

L'archet doit être soutenu par tous les doigts; on aura soin de placer le côté et le bout du pouce contre la hausse et en face du doigt du milieu de la baguette.

ARTICLE VIII.

DE L'ATTITUDE EN GÉNÉRAL.

Il ne suffit pas que le Violon et l'archet soient posés comme on vient de l'indiquer, il faut de plus que l'attitude du corps et celle de la tête se trouvent d'accord avec cette pose et tendent à la maintenir. Une attitude noble et aisée favorise le développement de tous les moyens, permet à la grace d'accompagner les mouvemens des doigts et de l'archet, et augmente ainsi le charme de l'exécution.

Il est donc essentiel de tenir la tête droite et en face de la musique qu'on exécute, l'épaule gauche avancée le moins possible, le corps daplomb et soutenu par le côté gauche afin que le côté droit soit dégagé et que le bras puisse agir avec la plus grande liberté sans donner aucun mouvement au reste du corps.

On évitera enfin de mettre dans son attitude ou une recherche affectée qui deviendrait ridicule, ou une négligence qui nuirait à la grace et qui ne pourrait que dégrader le premier des instrumens.

OBSERVATIONS.

Il ne faut point s'attacher à tirer ou à pousser l'archet à telle ou telle note, ce qui ne ferait que gêner tous les mouvemens et donner au jeu une régularité monotone. Il suffit d'avoir soin de tirer l'archet quand la phrase commence avec la mesure, dans les notes longues du chant, et en général à tous les repos, et de le pousser quand la phrase commence en levant, ainsi que dans les trilles qui terminent une phrase.

Il est à propos d'habituer l'élève à juger par lui-même si la note qu'il fait est juste ou fautive, et dans le cas qu'elle soit fautive, si elle n'est pas trop basse ou trop haute, afin qu'il puisse se corriger sans autre secours que celui de ses propres oreilles lesquelles se perfectionneront moyennant cette habitude. (1)

Dans les leçons qui suivent, il y en a que beaucoup d'élèves ne pourront pas jouer à cause de la petitesse de leurs doigts qui ne leur permettra pas d'atteindre plus loin que la troisième ou quatrième position. C'est au maître à choisir les leçons suivant la capacité et les moyens de l'élève.

(1) Tiré de la Méthode de Chant du Conservatoire de Musique.

REMARQUE

Les Basses des Gammes dans les leçons suivantes ont été faites par M^r CHERUBINI

doit être posée sur le milieu de la deuxième phalange de l'index. Il faut éviter de séparer ce doigt des autres qui doivent être dans une position naturelle, c'est à dire, qu'il ne faut ni plier, ni tendre.

On doit maintenir la baguette inclinée vers la touche, et l'archet doit toujours être parallèle au chevalet. Cependant pour éviter de tendre le bras en avant, et de couper ainsi la corde de travers dans le sens le plus nuisible à la pureté du son, il y a des cas où l'on peut donner à la pointe de l'archet une légère inclinaison en avant, afin d'avoir en même tems plus de force dans ceux des traits qui se font de la pointe.

On posera le crin de l'archet au dessus du rond des ouies du Violon, et on l'approchera plus ou moins du chevalet selon qu'on voudra tirer plus ou moins de son.

ARTICLE IV.

TENUE DE LA MAIN ET DU BRAS DROIT.

Il faut tenir la main un peu arrondie de manière à ce qu'elle soit plus haut que la baguette. Il est nécessaire de retirer légèrement le poignet vers le menton lorsqu'on commence une note depuis le talon de l'archet, mais on évitera d'oublier cette position qui n'est au contraire indiquée que pour donner de la grace au développement du bras, et principalement pour que la direction de l'archet ne change jamais.

On doit laisser au bras toute sa souplesse et avoir soin de ne point lever ni baisser le coude: le poignet et l'avant bras se porteront d'eux mêmes un peu plus haut pour atteindre les cordes basses, c'est à dire les sons les plus graves, et se remettront ensuite dans la position la plus naturelle lorsqu'on jouera sur la chanterelle.

ARTICLE V.

MOUVEMENTS DES DOIGTS DE LA MAIN GAUCHE.

Il faut laisser tomber avec souplesse le milieu et le bout du doigt sur la corde, en le levant assés pour lui donner un léger élan.

On doit lever les doigts et les appuyer avec la plus grande égalité; il faut que leur appui sur la corde l'emporte généralement sur celui de l'archet, et lui soit au moins égal lorsqu'on joue très fort.

Dans les gammes ascendantes, on les laissera posés successivement; dans les gammes descendantes, on n'en lèvera qu'un à la fois.

ARTICLE VI.

MOUVEMENTS DE L'ARCHET, DE LA MAIN ET DU BRAS DROIT.

On doit employer l'archet d'un bout à l'autre: on parlera plus loin de toutes les exceptions à cette règle générale.

C'est principalement le petit doigt qui soutiendra tout le poids de l'archet lorsque la hausse sera près du chevalet; à mesure qu'elle s'en éloignera le petit doigt cessera de soutenir la baguette et restera simplement posé dessus sans la moindre roideur ainsi que les autres.

Il faut que la main soit dans la même position au commencement ou à la fin de l'archet, pour que la baguette reste un peu inclinée, comme nous l'avons dit, et pour que la corde soit toujours coupée dans la même direction.

L'avant bras seul suivra le mouvement de la main et se repliera un peu en approchant du chevalet.

L'arrière bras ne doit point avoir de mouvement direct, et ne doit participer en rien, non plus que le coude, aux mouvements de l'archet dont toute la force viendra seulement de l'index, du pouce et du poignet.

EXERCICE DU BRAS DROIT, sur les 4 cordes à vide.



On fera cet exercice lentement jusqu'à ce que les mouvements du bras soient tellement bien dirigés qu'on puisse le faire plus vite sans inconvénient.

N' On conçoit que si l'élève est encore très petit, il ne pourra employer son archet jusqu'à la pointe sans en changer tout à fait la direction en le tirant en arrière. C'est au maître à lui faire employer une longueur d'archet proportionnée à celle de son bras, et même à lui placer le Violon d'une manière également conforme à la petitesse de son bras, c'est à dire à lui faire tenir le menton du côté droit de la queue du Violon. Mais s'il se sert d'un petit Violon, il faudra qu'il observe alors la tenue prescrite par l'Article 17.

ARTICLE VII.

EXERCICE DE LA MAIN GAUCHE.

EXERCICE DE LA MAIN GAUCHE



Pour être assuré que la main gauche est bien placée, que chaque doigt est posé d'aplomb et sur une seule corde, on fera cet exercice en ne levant qu'un doigt à la fois et laissant tous les autres posés.

10 Toutes ces gammes doivent être jouées en soutenant les sons fort d'un bout à l'autre de l'archet. Quant au mouvement, il faut le prendre en général très lent; il y a cependant des gammes où le caractère de la basse exige que le mouvement soit un peu accéléré: le maître les distinguera facilement.

PREMIERE POSITION. (*)

4^e corde.
1^{er} doigt.
2^e corde.
chanterelle.

Ton d'ut nature Majeur.

ut Majeur.

(*) Toutes les Bases des Gammes simples aux sept différentes positions sont de CHERUBINI.

1^{re} POSITION.

sol Majeur.

si Mineur.

re Majeur.

1^{re} POSITION.

SI Mineur.

FA Mineur.

MI Majeur.

LA Majeur.

Detailed description: This page contains four systems of musical notation for the first position of a scale. Each system consists of a treble clef staff with a single note and a bass clef staff with a scale. The notes are SI Mineur, FA Mineur, MI Majeur, and LA Majeur. The bass clef staves include fingerings: 1 2 for SI Mineur, 1 2 3 4 for FA Mineur, 1 2 3 4 for MI Majeur, and 1 2 3 4 for LA Majeur. The key signature is one sharp (F#).

1^{re} POSITION.

FA Majeur.

MI Mineur.

LA Mineur.

SI Majeur.

Detailed description: This page contains four systems of musical notation for the first position of a scale. Each system consists of a treble clef staff with a single note and a bass clef staff with a scale. The notes are FA Majeur, MI Mineur, LA Mineur, and SI Majeur. The bass clef staves include fingerings: 1 2 3 4 for FA Majeur, 1 2 3 4 for MI Mineur, 1 2 3 4 for LA Mineur, and 1 2 3 4 for SI Majeur. The key signature is two sharps (F# and C#).

I^e POSITION.

81
Majeur.

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

I^e POSITION.

FA #
Majeur.

RE #
Mineur.

Mêmes gammes en bémols.

Ton de
FA naturel
Majeur.

V. POSITION.

RE
Mineur.

si
Majeur.

I. POSITION.

SOL
Mineur.

mi b
Majeur.

UT
Mineur.

1^{re} POSITION.

LA ♯
Majeur.

FA.
Mineur.

MI ♯.
Majeur.

1^{re} POSITION.

SI ♭
Mineur.

SOL ♭
Majeur.

MI ♭
Mineur.

1^{re} POSITION.

ut

Majeur.

la

Mineur.

Toutes les fois qu'on changera de corde, on le fera sans lever l'archet, quelque soit l'intervalle d'un son à l'autre.

Gammes par secondes.

1^{re} POSITION.

I^e. POSITION.

Par quintés

First system of musical notation for the first exercise, labeled 'Par quintés'. It consists of a treble and bass staff with a brace between them. The treble staff contains a sequence of notes, and the bass staff contains a corresponding sequence of notes, likely representing a fifth interval.

Second system of musical notation for the first exercise, continuing the sequence of notes in both treble and bass staves.

Third system of musical notation for the first exercise, continuing the sequence of notes in both treble and bass staves.

Par sixtes

Fourth system of musical notation for the first exercise, labeled 'Par sixtes'. It consists of a treble and bass staff with a brace between them. The treble staff contains a sequence of notes, and the bass staff contains a corresponding sequence of notes, likely representing a sixth interval.

Fifth system of musical notation for the first exercise, continuing the sequence of notes in both treble and bass staves.

Sixth system of musical notation for the first exercise, continuing the sequence of notes in both treble and bass staves.

Par septièmes

Seventh system of musical notation for the first exercise, labeled 'Par septièmes'. It consists of a treble and bass staff with a brace between them. The treble staff contains a sequence of notes, and the bass staff contains a corresponding sequence of notes, likely representing a seventh interval.

Eighth system of musical notation for the first exercise, continuing the sequence of notes in both treble and bass staves.

I^e. POSITION.

First system of musical notation for the second exercise, consisting of a treble and bass staff with a brace between them. The treble staff contains a sequence of notes, and the bass staff contains a corresponding sequence of notes.

Second system of musical notation for the second exercise, labeled 'Par octaves'. It consists of a treble and bass staff with a brace between them. The treble staff contains a sequence of notes, and the bass staff contains a corresponding sequence of notes, likely representing an octave interval.

Third system of musical notation for the second exercise, continuing the sequence of notes in both treble and bass staves.

Fourth system of musical notation for the second exercise, labeled 'Par neuvièmes'. It consists of a treble and bass staff with a brace between them. The treble staff contains a sequence of notes, and the bass staff contains a corresponding sequence of notes, likely representing a ninth interval.

Fifth system of musical notation for the second exercise, continuing the sequence of notes in both treble and bass staves.

Sixth system of musical notation for the second exercise, continuing the sequence of notes in both treble and bass staves.

Seventh system of musical notation for the second exercise, labeled 'Par dixièmes'. It consists of a treble and bass staff with a brace between them. The treble staff contains a sequence of notes, and the bass staff contains a corresponding sequence of notes, likely representing a tenth interval.

Eighth system of musical notation for the second exercise, continuing the sequence of notes in both treble and bass staves.

1^e POSITION
Mêmes exercices dans différents tons.

(BAILLOT)

Musical score for page 24, featuring ten systems of piano exercises in 1st position. Each system consists of a treble and bass staff. The exercises are written in various keys and include fingerings and slurs.

1^e POSITION

Musical score for page 25, featuring ten systems of piano exercises in 1st position. Each system consists of a treble and bass staff. The exercises are written in various keys and include fingerings and slurs.

DEUXIÈME POSITION.

Musical score for page 26, titled "DEUXIÈME POSITION". It consists of eight systems of two staves each. The right-hand staff contains a simple melody of half and quarter notes. The left-hand staff contains a more complex accompaniment with sixteenth and thirty-second notes, including some slurs and fingerings. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth system.

11^e POSITION.

Musical score for page 27, titled "11^e POSITION". It consists of eight systems of two staves each. The right-hand staff contains a simple melody of half and quarter notes. The left-hand staff contains a more complex accompaniment with sixteenth and thirty-second notes, including some slurs and fingerings. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth system.

III^e POSITION.

Musical score for page 28, III^e position. It consists of eight systems of two staves each. The right hand plays a simple harmonic line with whole and half notes. The left hand plays a complex, fast-moving arpeggiated pattern. The key signature has two sharps (F# and C#).

II^e POSITION.

Musical score for page 29, II^e position. It consists of eight systems of two staves each. The right hand plays a simple harmonic line with whole and half notes. The left hand plays a complex, fast-moving arpeggiated pattern. The key signature has two sharps (F# and C#).

II^e POSITION.

II^e POSITION.

Mêmes gammes en bébés.

II^e POSITION.

Musical score for page 32, II^e POSITION. The page contains ten systems of music, each with a treble and bass staff. The music is in a minor key and features a steady bass line with eighth notes and a treble line with quarter and half notes. There are some dynamic markings like 'a' and 'f' throughout the piece.

II^e POSITION.

Musical score for page 33, II^e POSITION. The page contains ten systems of music, each with a treble and bass staff. The music continues from the previous page, maintaining the same style and key signature. It includes various rhythmic patterns and dynamic markings.

II^e POSITION.

Musical score for page 34, II^e position. The score consists of ten systems of music. Each system includes a piano part (left hand) and a violin part (right hand). The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The violin part consists of a melodic line with various ornaments and slurs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score concludes with a double bar line.

II^e POSITION.

Musical score for page 35, II^e position. The score consists of ten systems of music. Each system includes a piano part (left hand) and a violin part (right hand). The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The violin part consists of a melodic line with various ornaments and slurs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score concludes with a double bar line.

II^e POSITION.

The first system on page 36 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

The second system on page 36 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Exercise

1.
2.

II^e POSITION.

The first system on page 37 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

3^e

4^e

5^e

Mêmes exercices dans différens tons.

(BAILLOT)

III^e POSITION.

TROISIEME POSITION.

Musical score for page 40, titled "TROISIEME POSITION." The score consists of ten systems of music, each with a treble and bass staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth system.

III. POSITION.

Musical score for page 41, titled "III. POSITION." The score consists of ten systems of music, each with a treble and bass staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth system.

III^e POSITION.

Musical score for the third position, consisting of ten systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some measures contain fingerings (e.g., 1, 2, 3) and accents. The piece concludes with a double bar line.

III^e POSITION.

Musical score for the third position, consisting of ten systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some measures contain fingerings (e.g., 1, 2, 3) and accents. The piece concludes with a double bar line.

III. POSITION.

Mêmes gammes en bémols.

III. POSITION.

III^e POSITION.

Musical score for page 46, III^e Position. The score is written for piano and consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in a minor key and features a steady bass line with chords and a more active treble line with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line.

III^e POSITION.

Musical score for page 47, III^e Position. The score is written for piano and consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in a minor key and features a steady bass line with chords and a more active treble line with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line.

III^e POSITION.

III^e POSITION.

III^e POSITION.

4.

5.

Mêmes exercices dans différents tons.

(BAILLET)

III^e POSITION.

QUATRIÈME POSITION.

IV^e POSITION.

IV. POSITION.

IV. POSITION.

IV^e POSITION.

Musical score for page 56, IVth position. The score is written for piano and violin. It consists of 10 systems of music. The piano part is in the lower register, and the violin part is in the upper register. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

V^e POSITION.
Mêmes gammes en bémols.

Musical score for page 57, Vth position. The score is written for piano and violin. It consists of 10 systems of music. The piano part is in the lower register, and the violin part is in the upper register. The key signature is three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

IV. POSITION.

IV. POSITION.

System 1: Treble staff has a series of quarter notes. Bass staff has a continuous sixteenth-note pattern.

System 2: Treble staff has a series of quarter notes. Bass staff continues the sixteenth-note pattern.

System 3: Treble staff has a series of quarter notes. Bass staff continues the sixteenth-note pattern.

System 4: Treble staff has a series of quarter notes. Bass staff continues the sixteenth-note pattern.

System 5: Treble staff has a series of quarter notes. Bass staff continues the sixteenth-note pattern.

System 6: Treble staff has a series of quarter notes. Bass staff continues the sixteenth-note pattern.

System 7: Treble staff has a series of quarter notes. Bass staff continues the sixteenth-note pattern.

System 8: Treble staff has a series of quarter notes. Bass staff continues the sixteenth-note pattern.

System 9: Treble staff has a series of quarter notes. Bass staff continues the sixteenth-note pattern.

System 10: Treble staff has a series of quarter notes. Bass staff continues the sixteenth-note pattern.

IV. POSITION.

IV. POSITION.

System 1: Treble staff has a series of quarter notes. Bass staff has a continuous sixteenth-note pattern.

System 2: Treble staff has a series of quarter notes. Bass staff continues the sixteenth-note pattern.

System 3: Treble staff has a series of quarter notes. Bass staff continues the sixteenth-note pattern.

System 4: Treble staff has a series of quarter notes. Bass staff continues the sixteenth-note pattern.

System 5: Treble staff has a series of quarter notes. Bass staff continues the sixteenth-note pattern.

System 6: Treble staff has a series of quarter notes. Bass staff continues the sixteenth-note pattern.

System 7: Treble staff has a series of quarter notes. Bass staff continues the sixteenth-note pattern.

System 8: Treble staff has a series of quarter notes. Bass staff continues the sixteenth-note pattern.

System 9: Treble staff has a series of quarter notes. Bass staff continues the sixteenth-note pattern.

System 10: Treble staff has a series of quarter notes. Bass staff continues the sixteenth-note pattern.

IV. POSITION.

IV. POSITION.

System 1: Treble staff with whole notes, bass staff with eighth-note patterns.

System 2: Treble staff with whole notes, bass staff with eighth-note patterns.

System 3: Treble staff with whole notes, bass staff with eighth-note patterns.

System 4: Treble staff with whole notes, bass staff with eighth-note patterns.

System 5: Treble staff with whole notes, bass staff with eighth-note patterns.

System 6: Treble staff with whole notes, bass staff with eighth-note patterns.

System 7: Treble staff with whole notes, bass staff with eighth-note patterns.

System 8: Treble staff with whole notes, bass staff with eighth-note patterns.

System 9: Treble staff with whole notes, bass staff with eighth-note patterns.

System 10: Treble staff with whole notes, bass staff with eighth-note patterns.

IV. POSITION.

System 1: Treble staff with whole notes, bass staff with eighth-note patterns.

System 2: Treble staff with whole notes, bass staff with eighth-note patterns.

System 3: Treble staff with whole notes, bass staff with eighth-note patterns.

System 4: Treble staff with whole notes, bass staff with eighth-note patterns.

System 5: Treble staff with whole notes, bass staff with eighth-note patterns.

System 6: Treble staff with whole notes, bass staff with eighth-note patterns.

System 7: Treble staff with whole notes, bass staff with eighth-note patterns.

System 8: Treble staff with whole notes, bass staff with eighth-note patterns.

System 9: Treble staff with whole notes, bass staff with eighth-note patterns.

System 10: Treble staff with whole notes, bass staff with eighth-note patterns.

QUATRIÈME POSITION.

QUATRIÈME POSITION.

1° EXERCICE.

System 1: Treble staff with eighth-note patterns, bass staff with eighth-note patterns.

System 2: Treble staff with eighth-note patterns, bass staff with eighth-note patterns.

IV. POSITION.

2.

3.

4.

5.

Mêmes exercices dans differens tons.

(BAILLOT)

IV. POSITION.

V^e POSITION.

Musical score for page 66, V^e position. The score is written for two staves per system. The right hand part is a simple melody consisting of whole and half notes. The left hand part is a complex, rhythmic accompaniment featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piece concludes with a double bar line.

V^e POSITION.

Musical score for page 67, V^e position. The score is written for two staves per system. The right hand part is a simple melody consisting of whole and half notes. The left hand part is a complex, rhythmic accompaniment featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piece concludes with a double bar line.

CINQUIÈME POSITION.

Musical score for the fifth position on the left page. It consists of eight systems of piano and violin staves. The piano part features a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The violin part has a melodic line with some slurs and accents. The score concludes with a double bar line.

V. POSITION.

Musical score for the fifth position on the right page. It consists of eight systems of piano and violin staves. The piano part continues with its intricate rhythmic accompaniment. The violin part has a melodic line with some slurs and accents. The score concludes with a double bar line.

VII. POSITION.

V. POSITION.

Mêmes Gamme en Rénois.

V POSITION.

Musical score for page 70, V Position. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has four staves: a grand staff (treble and bass clef) and two single staves. The second system has four staves: a grand staff and two single staves. The music is in common time and features various rhythmic patterns and articulations.

V POSITION.

Musical score for page 71, V Position. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has four staves: a grand staff (treble and bass clef) and two single staves. The second system has four staves: a grand staff and two single staves. The music is in common time and features various rhythmic patterns and articulations.

VI. POSITION.

Musical score for VI. POSITION on page 72. The score consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The music is in a minor key and common time. The first system shows a simple melody in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The second system introduces chords in the treble. The third system features a more active treble line. The fourth system has a melodic line in the treble and a bass line with some grace notes. The fifth system continues the melodic development. The sixth system shows a more complex treble line with some accidentals. The seventh system has a melodic line in the treble and a bass line with some grace notes. The eighth system concludes with a final melodic phrase in the treble and a bass line with some grace notes.

V. POSITION.

Musical score for V. POSITION on page 72. The score consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The music is in a minor key and common time. The first system shows a simple melody in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The second system introduces chords in the treble. The third system features a more active treble line. The fourth system has a melodic line in the treble and a bass line with some grace notes. The fifth system continues the melodic development. The sixth system shows a more complex treble line with some accidentals. The seventh system has a melodic line in the treble and a bass line with some grace notes. The eighth system concludes with a final melodic phrase in the treble and a bass line with some grace notes.

V. POSITION.

Musical score for V. POSITION, measures 1-30. The score is written in treble and bass clefs with a common time signature. It features a series of chords and melodic lines, with some notes marked with fingerings (1-5) and slurs. The piece concludes with a double bar line.

CINQUIÈME POSITION.

1^{er}
Exercice.

Musical score for CINQUIÈME POSITION, Exercise 1. It consists of two staves: a treble staff with a complex melodic line and a bass staff with a simpler accompaniment. The exercise is marked with a '1' and a '2' at the end of the first and second phrases respectively.

V. POSITION.

Musical score for V. POSITION, measures 31-40. This section contains four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is marked with a '2' and the fourth with a '+'. The music continues with various rhythmic patterns and chord progressions, ending with a double bar line.

V^e POSITION.

5

Mêmes Exercices dans différens tons.

4^e Corde.

(BAILLOT)

V^e POSITION.

SIXIEME POSITION

This page contains the musical score for the sixth position. It consists of eight systems of music. Each system includes a piano accompaniment (left hand) and a violin part (right hand). The piano part features a complex, rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes. The violin part consists of a melodic line with various ornaments and slurs. The notation includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth system.

VI^e POSITION

This page contains the musical score for the sixth position. It consists of eight systems of music. Each system includes a piano accompaniment (left hand) and a violin part (right hand). The piano part features a complex, rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes. The violin part consists of a melodic line with various ornaments and slurs. The notation includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth system.

VI^e POSITION

Handwritten musical score for VI^e position on page 201. It consists of ten systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation is clear and well-organized.

VI^e POSITION

Handwritten musical score for VI^e position on page 202. It consists of ten systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in 2/4 time and continues the patterns from the previous page, with some more complex rhythmic figures and slurs. The notation is consistent with the previous page.

VI^e POSITION

Musical score for page 52, VI^e POSITION. It consists of eight systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The music is in 2/4 time and features a complex, rhythmic bass line with many sixteenth and thirty-second notes, and a treble line with chords and melodic fragments.

VI^e POSITION

Musical score for page 53, VI^e POSITION. It consists of eight systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The music continues from page 52, maintaining the same complex rhythmic patterns and harmonic structure.

VI^e POSITION

Musical score for VI^e position on page 74. It consists of eight systems of music. Each system includes a piano accompaniment (left and right hands) and a vocal line. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The piece concludes with a double bar line.

Mêmes Gammes en Bémols.

Musical score for 'Mêmes Gammes en Bémols' on page 74. It consists of two systems of music. The first system shows a piano accompaniment and a vocal line. The second system continues the piano accompaniment and vocal line. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The piece concludes with a double bar line.

VI^e POSITION

Musical score for VI^e position on page 75. It consists of ten systems of music. Each system includes a piano accompaniment (left and right hands) and a vocal line. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The piece concludes with a double bar line.

VI POSITION

VI POSITION

VI^e POSITION

Musical score for VI^e position, consisting of eight systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a common time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line.

VI^e POSITION

Musical score for VI^e position, consisting of eight systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a common time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line. A dynamic marking of *f* *Corde* is present in the sixth system.

VI. POSITION

The first system on page 50 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

VI. POSITION

1^{re}
Exercice

The first exercise is marked '1^{re} Exercice'. It begins with a treble clef and a common time signature. The notation shows a sequence of eighth notes, some with slurs and accents, moving across the staff.

The second exercise is written for a grand staff, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. It contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The third exercise is also written for a grand staff, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. It continues the rhythmic and melodic patterns of the previous exercises.

2^e

The second exercise is marked '2^e'. It is written for a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various rhythmic values and slurs.

The third exercise is written for a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. It features a series of eighth notes with slurs and accents.

VI. POSITION

The first system on page 51 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a key with one flat and a common time signature, featuring eighth and sixteenth notes.

3^e

The third exercise is marked '3^e'. It is written for a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various rhythmic values and slurs.

4^e

The fourth exercise is marked '4^e'. It is written for a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various rhythmic values and slurs.

The fifth exercise is written for a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. It features a series of eighth notes with slurs and accents.

The sixth exercise is written for a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. It continues the rhythmic and melodic patterns of the previous exercises.

5^e

The fifth exercise is marked '5^e'. It is written for a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various rhythmic values and slurs.

The sixth exercise is written for a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. It features a series of eighth notes with slurs and accents.

VI^e POSITION.
Mêmes Exercices dans différents tons.

(DUBILLOTT)

VII^e POSITION.

SEPTIEME POSITION

This page contains eight systems of musical notation. Each system consists of a piano part (grand staff) and a violin part (single staff). The piano parts feature dense, rhythmic patterns with many beamed notes, while the violin parts are more melodic and include various articulations like slurs and accents. The systems are arranged vertically, showing a progression of musical ideas.

This page contains eight systems of musical notation. The first system includes a piano part and a violin part with the instruction "4e Corde" (4th string) written above the staff. The piano parts continue with complex rhythmic textures, and the violin parts feature melodic lines with various ornaments and articulations. The notation is dense and detailed, typical of a technical study or exercise.

VII. POSITION

Musical score for VII. POSITION on page 96. The score consists of eight systems, each with a piano (p) part on the left and a violin part on the right. The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The violin part is primarily composed of sustained notes and rests, with some melodic lines. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

4. Circle.

VII. POSITION

Musical score for VII. POSITION on page 97. The score consists of eight systems, each with a piano (p) part on the left and a violin part on the right. The piano part continues the rhythmic pattern from the previous page, with various slurs and accents. The violin part includes some melodic lines and rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

VII. POSITION

Musical score for page 98, VII. POSITION. It consists of ten systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The music is highly technical, featuring dense sixteenth-note passages in both hands, often with slurs and accents. The piece concludes with a final cadence in the last system.

VII. POSITION

Musical score for page 99, VII. POSITION. It consists of ten systems of grand staff notation. The notation is similar to the previous page, with complex sixteenth-note patterns. The piece ends with a final cadence in the last system.

VII. POSITION

Musical score for page 110, VII. POSITION. The page contains eight systems of piano music. Each system consists of a treble and bass staff. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The right hand often plays chords or simple harmonic lines, while the left hand has more complex, flowing passages. There are several trills and slurs throughout the piece.

VII. POSITION

Musical score for page 111, VII. POSITION. The page contains eight systems of piano music. Each system consists of a treble and bass staff. The music continues from the previous page, maintaining the same 2/4 time signature and melodic style. The right hand continues with harmonic accompaniment, and the left hand features intricate rhythmic patterns. The piece concludes with a final cadence in the last system.

VII. POSITION

Musical score for page 102, VII. POSITION. It consists of ten systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has one sharp (F#).

VII. POSITION

Musical score for page 103, VII. POSITION. It begins with two systems of piano accompaniment in 3/4 time with a one-sharp key signature. Below these is the heading "Mêmes Gammes en Bémols." followed by eight systems of piano accompaniment in 2/4 time with a two-flat key signature. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes.

VII. POSITION

Musical score for page 104, VII. POSITION. It consists of ten systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes dynamic markings like 'f' and 'p', and articulation marks like slurs and accents.

VII. POSITION

Musical score for page 105, VII. POSITION. It consists of ten systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The music continues from the previous page, maintaining the same 2/4 time signature and featuring complex rhythmic textures. The notation includes dynamic markings like 'f' and 'p', and articulation marks like slurs and accents.

VII. POSITION

Musical score for page 106, VII. POSITION. It consists of eight systems of piano accompaniment. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth system.

VII. POSITION

Musical score for page 107, VII. POSITION. It consists of eight systems of piano accompaniment. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth system.

VII. POSITION

VII. POSITION

1^{re}
Exercice

2^e

3^e

4^e

5^e

Mêmes Exercices dans différents tons.

(BAILLOT)

Récapitulation de toutes les positions et des tons en dièzes.

(KREUTZER.)

1^{re} position.

2^e position.

3^e position.

4^e position.

5^e position.

6^e position.

7^e position.

8^e position.

9^e position.

10^e position.

1^{re} position.

2^e position.

3^e position.

4^e position.

5^e position.

6^e position.

7^e position.

8^e position.

9^e position.

10^e position.

Recapitulation de toutes les positions et des notes en bémol:

(KREUTZER)

1. position.

2. position.

3. position.

4. position.

5. position.

6. position.

7. position.

loco 6. position.

8. position.

9. position.

10. position.

11. position.

12. position.

13. position.

14. position.

15. position.

16. position.

Exercices pour les dimanches.

1 (KREUTZER)

loco

2 (KREUTZER)

Exercices pour les dimanches.

3 (KREUTZER)

loco

Exercice pour les demi tons aux 7 positions.

(BAILLOT.)

2^e position.
2^e doigt.

7^e position.
2^e doigt.

1^e position.
2^e doigt.

2^e position.
2^e doigt.

3^e position.
2^e doigt.

4^e position.
2^e doigt.

5^e position.
2^e doigt.

6^e position.
2^e doigt.

1. position.

à la 1. position.

GAMMES EN DOUBLES CORDES.

N. 1.

DOUBLE CORDE.

N. 2.

N. 3.

N. 4.

N. 5.

N° 6

N° 7

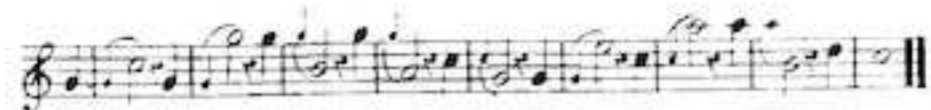
N° 8

Double corde.
Exercice dans différens tons.

DOUBLE CORDE

Les compositeurs employent quelque fois la petite note pour indiquer le PORTAMENTO, ou PORT DE VOIX.

On ne doit jamais employer l'Appoggiatura sur la note qui commence un chant, ni sur toutes les notes précédées par des silences, quel'qu'ils soient.



TRILLE

Le Trille, appelé improprement CADENCE, parcequ'on le place sur les cadences harmoniques, est un agrément du chant d'un usage si fréquent, que si l'on ne cherche à l'avoir brillant, souple, vif et léger, on ne fera jamais que déparer la mélodie.

Il consiste dans le battement alternatif de la note sur laquelle il est marqué, avec une autre note à un degré au dessus.

Il y a deux sortes de Trilles: celui d'un TON, et celui d'un DEMI TON.

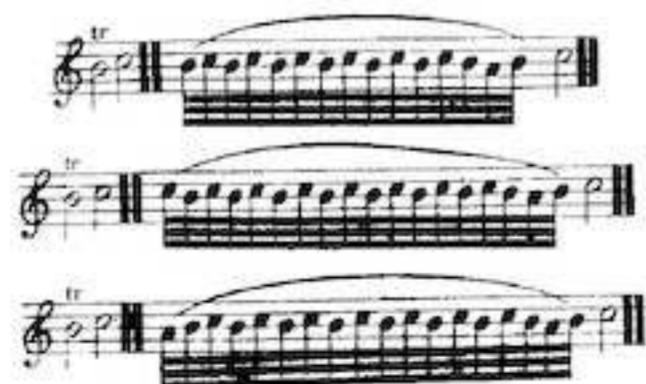
Pour avoir un beau Trille, il faut faire retomber le doigt avec la plus grande souplesse et agilité d'aplomb sur la corde, en le levant assés haut pour lui donner de l'élan. On commence lentement pour éviter d'y mettre de la roideur; on augmente peu à peu de vitesse, mais seulement lorsqu'on a pris l'habitude de faire retomber le doigt toujours à la même place, et positivement sur la seconde majeure ou sur la seconde mineure, car le Trille est vicieux dès qu'il s'écarte du ton ou du demi ton.

Il y a plusieurs manières de le préparer et de le terminer. Voici les plus usitées; c'est au goût qu'il appartient de les employer à propos.

Trille de seconde majeure. Trille de seconde mineure.



Préparations.

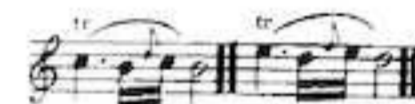


Manière de le terminer.



Le Trille s'emploie non seulement dans les fins de phrases qu'on appelle cadences finales, mais encore dans les autres cadences harmoniques, et dans les chants comme dans les traits.

On peut y joindre une petite note de passage:



En montant, la petite note de passage ne s'emploie jamais:



Il y a des cas où le Trille ne s'achève pas; on le nomme alors MORDANT; on l'indique quelquefois par ce signe:



On fait une suite de Trilles en glissant le doigt et en faisant un battement alternatif sur chaque note.



Cet enchaînement de Trilles peut se faire en commençant par la note supérieure de cette manière:



Ou bien en faisant sentir la note principale, c'est à dire celle sur laquelle le Trille est marqué.

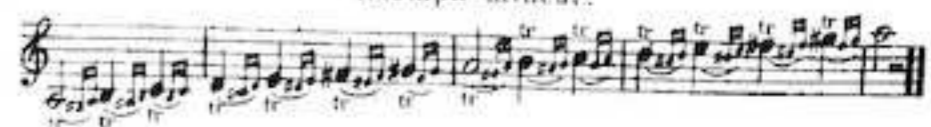


On peut faire également une suite de Trilles de cette manière:



Exemple majeur.

Exemple mineur.



AGREMENTS DU CHANT.

PETITE NOTE ou APPOGGIATURA. (1)

La petite note est un agrément du chant que les Italiens appellent *APPOGGIATURA*.

Quand on la pose en dessus, elle est toujours d'un ton ou d'un demi ton.

Quand elle est posée en dessous, elle doit former constamment un intervalle d'un demi ton.

Elle vaut ordinairement la moitié de la valeur de la note dont elle est suivie, et cette valeur est prise sur celle de cette note même.

On l'appelle *Appoggiatura préparée*, quand elle est précédée d'une grande note située au même degré qu'elle. Elle doit alors toujours valoir la moitié de cette note.

Le mot *Appoggiatura* dérivant du verbe *APPOGGIARE* qui veut dire appuyer, on doit conséquemment appuyer sur la petite note; mais si elle est trop ou trop peu appuyée, elle manque son effet.

On peut faire une double *Appoggiatura* de cette manière:

Cet agrément ne se marque point; c'est à l'exécutant à le placer avec goût.

Voici une autre espèce de double *Appoggiatura*, qui se fait en articulant également et avec légèreté les deux petites notes, et en restant sur la grande.



(1) Extrait de la Méthode de Chant adoptée par le Conservatoire de Musique pour servir à l'enseignement dans cette partie.

DOUBLE TRILLE.

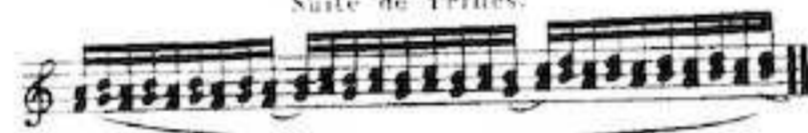
Il faut suivre pour les DOUBLES TRILLES les mêmes règles que pour les Trilles simples, et de plus avoir soin de faire retomber et battre avec beaucoup d'ensemble les deux doigts faisant le Trille.

On les prépare et on les termine de même.

Les doubles Trilles sur les cordes à vuide ne s'achèvent point, et ne s'emploient que dans une suite de Trilles.



Suite de Trilles.



PETIT GROUPE ou GRUPETTO. (1)

On donne ce nom à un agrément composé de trois notes.

Les trois petites notes doivent toujours former une tierce mineure, ou une tierce diminuée autrement le GRUPETTO serait d'un effet dur et désagréable.

(1) Extrait en partie de la Méthode de Chant.

En montant.

En descendant.



Pour le bien faire on doit marquer la première note plus fort que les autres, et la soutenir plus longtemps.

Il y a une espèce de Grupetto, qui se fait après la note principale, et que l'on indique par ce signe >.

Indication. Exécution.



On peut former de cette manière et de beaucoup d'autres.

Indication. Exécution.



Voici un agrément qui tient à la fois du Mordant et du Grupetto.



DIVISION DE L'ARCHET.

La netteté du jeu, la rondeur du son, et l'accent particulier que l'on donne aux traits, principalement aux notes détachées, tiennent à la manière dont on divise l'archet, c'est à dire à la place où on le pose, et au plus ou moins de développement qu'on lui donne. Comme il est indispensable d'allonger le coup d'archet lorsqu'on veut mettre à la fois de l'énergie et de la largeur dans un trait, de diminuer son étendue quand le mouvement et le caractère du morceau l'exigent, de le faire enfin plus court et plus marqué dans de certains cas où la variété de l'expression le demande, on donne comme des principes généraux les exemples suivans dont l'intelligence de l'élève devra faire l'application, et sans lesquels il ne pourrait jamais réussir à mettre l'accent convenable dans une infinité de morceaux de musique moderne.

Adagio.



Dans l'ADAGIO, où tous les sons doivent être soutenus lentement on employera l'archet d'un bout à l'autre et on donnera le plus de liaison possible à toutes les notes.

Si elles doivent être nécessairement détachées, on les soutiendra tout le tems de leur valeur, avec la même étendue d'archet.

Dans l'ALLEGRO MAESTOSO ou MODERATO ASSAI, où le coup d'archet doit être plus fréquent et plus décidé, il faut donner au détaché le plus d'étendue possible, depuis environ la moitié de la baguette, pour que les sons soient ronds et que la corde soit mise en pleine vibration. On doit aussi tirer et pousser l'archet vivement et mettre entre chaque note une espèce de petit repos. Exemple.....



Dans le PRESTO, le coup d'archet devant être encore plus fréquent et plus vif, on donnera moins d'étendue au détaché, que l'on fera de même des trois quarts de l'archet, mais on aura soin de lui en donner assés pour que la corde soit également bien mise en vibration, afin que les sons portent aussi loin qu'il est possible, que chaque note puisse ressortir, et qu'on puisse donner au jeu de la force et de la chaleur.

Plus on allongera ces coups d'archets, et plus ils produiront d'effet si on les place à propos; mais il ne faut rien outrer, et l'on doit chercher à régler son archet suivant la mesure de ses moyens.

On observe au surplus que cette division d'archet ne concerne que les traits, et que dans les passages de chant il faut étendre ou ménager l'archet suivant le mouvement et le caractère des morceaux.

MARTELÉ.

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

On l'emploie de même dans les triolés.

Pour le bien marquer sans dureté ni sécheresse, il faut piquer chaque note en suprenant la corde avec vivacité, et donner assés d'étendue à l'archet pour que le son soit rond et plein. Il faut aussi que toutes les notes soient très égales entr'elles, ce qu'on obtiendra si l'on met plus de force à la note poussée, naturellement plus difficile à marquer que la note tirée.

STACCATO.

Le STACCATO ou détaché articulé, se fait en piquant plusieurs notes du même coup d'archet. Son principe est le même que celui du Martelé, c'est à dire qu'il doit être fait de la pointe, sans que l'archet quitte la corde, avec cette différence qu'il faut employer le moins d'archet possible, si l'on veut le bien articuler, et qu'il faut marquer avec fermeté la première et la dernière note.

On ne doit mettre aucune roideur dans le Staccato; l'archet doit avoir du jeu dans la main, et le pouce doit seulement un peu presser la baguette. On parvient à le faire en le travaillant lentement, et en arrêtant l'archet à chaque note.

On fait aussi le Staccato en tirant: on commence alors au milieu de l'archet, ou même plus haut suivant la quantité de notes qu'on doit faire.



VARIÉTÉ DE L'ARCHET.

On n'a parlé jusqu'ici que des notes soutenues et des notes détachées. Les unes des autres, mais outre qu'il est indispensable de lier les notes entr'elles si l'on veut chanter sur l'instrument, il y a de certains traits qui reçoivent de la variété des coups d'archet une expression et un caractère qu'ils n'auraient point sans cette ressource dont il ne faut point abuser, car elle ne ferait alors que fatiguer l'oreille, et nuirait à la véritable expression qui sait toujours ménager les effets.

COUPS D'ARCHET VARIÉS.

A musical score for violin, titled "COUPS D'ARCHET VARIÉS". It consists of ten staves of music, each containing a different bowing exercise. The exercises are numbered 1 through 38. The first three staves (1-3) feature long, sweeping phrases with various bowing techniques. The remaining seven staves (4-10) consist of shorter, more rhythmic patterns, often with repeated notes and dynamic markings such as *f*, *p*, and *pp*.

A continuation of the musical score from page 152, showing staves 11 through 14. The exercises continue with similar rhythmic and melodic patterns, including dynamic markings like *f*, *p*, and *pp*.

TRIOLETS.

A musical score for violin, titled "TRIOLETS". It consists of ten staves of music, each containing a different triplet exercise. The exercises are numbered 1 through 30. The first three staves (1-3) feature long, sweeping phrases with various bowing techniques. The remaining seven staves (4-10) consist of shorter, more rhythmic patterns, often with repeated notes and dynamic markings such as *f*, *p*, and *pp*.

ARPEGGIO
sur quatre cordes.

ARPEGGIO
sur quatre cordes.

SONS.

On distingue dans le Son d'un instrument la *QUALITÉ* ou le *TIMBRE*, et le degré de force.

Le plus beau timbre est celui qui réunit la douceur à l'éclat. (1) On verra plus loin comment celui du Violon possède cet avantage.

Il faut donc s'attacher à le lui conserver en tirant des sons pleins et moelleux, en leur donnant de la force et de la rondeur.

Le son est produit sur le Violon par la manière dont l'archet met les cordes en vibration: on a vu qu'il fallait avoir grand soin de le tirer toujours dans le même sens sur les cordes: la pureté du son en dépend. La justesse contribue beaucoup aussi à cette pureté, en ce qu'une note touchée parfaitement juste en fait resonner d'autres qui lui sont consonnantes. (2)

Pour obtenir tout ce qui tient au mécanisme du Son, on s'exercera 1. à le soutenir avec force. 2. à tirer un Son faible et ménagé. 3. à enfler, diminuer, modifier le son.

SONS SOUTENUS FORTS.

Le Son soutenu doit être également fort d'un bout à l'autre de l'archet. Pour conserver cette égalité, il faut augmenter de force à mesure qu'on s'approche de la pointe de l'archet qui est naturellement plus faible, serrer la baguette avec tous les doigts, surtout avec le pouce: si l'on appuie l'index sans contrebalancer sa force au moyen du pouce, on écrasera la corde, et l'on ne pourra tirer un son pur.

Il faut ensuite alléger l'archet aux deux extrémités, et faire succéder avec adresse le coup d'archet poussé à celui qu'on vient de tirer, de manière à ce que ce changement s'opère sans interruption et sans la moindre secousse.

Les principes que l'on donne pour la manière de ménager la respiration dans le chant sont applicables à celle

Largo

(1) Rousseau, Dict. de Musique.

(2) Système de Tartini, Dict. de Musique de Rousseau.

dont il faut employer l'archet: il faut l'office de la respiration, c'est lui qui doit marquer les repos, et les demi-repos, et c'est en quoi consiste principalement l'art de phraser. « Pour bien jouer, disait Tartini, il faut bien chanter.

Il est bon d'observer en passant que ce principe si vrai, si juste, en général, et qu'il faut s'attacher à suivre, n'est point applicable à de certains traits qui tiennent au génie de l'instrument, qui servent à contraster avec les passages de chant, et qui forment un genre d'expression que la voix ne comporte pas.

SONS SOUTENUS PIANO

On fera le même exercice sur des gammes ou sur le passage suivant, en soutenant l'archet légèrement sur la corde au commencement de la note, et en l'abandonnant à mesure qu'on s'approchera de la pointe.



SONS ENFLÉS, DIMINUÉS, NUANCÉS.

SONS ENFLÉS.

On augmentera peu à peu la force du son en approchant de la pointe, et de manière à ce que le Crescendo soit insensible.



SONS DIMINUÉS.

On commencera très fort, et l'on diminuera peu à peu la force du son en approchant de la pointe.



SONS FILÉS.

Il faut, dans les sons filés, commencer très Piano, augmenter insensiblement la force du son jusqu'au milieu de l'archet d'où l'on fera décroître le son par degré.

On peut filer les sons d'une autre manière, en faisant faire une espèce



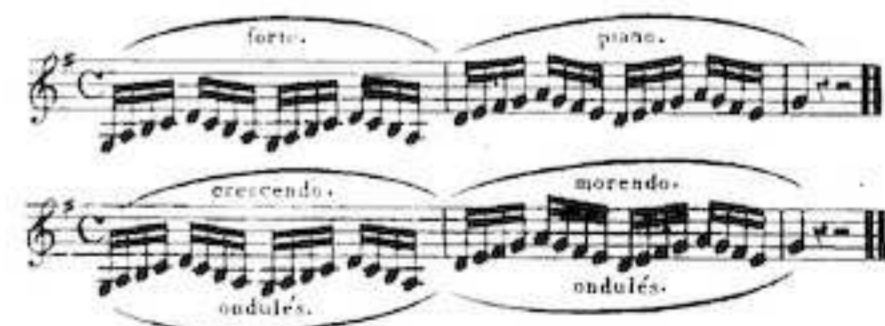
d'ondulation à l'archet. Cela s'emploie quelquefois dans les tenues et les points d'orgue, mais on doit user rarement de cette manière de filer les sons. — Le compositeur l'indique par ce signe: ~~~~~.



NUANCES.

Ce sont les nuances que l'on met dans le son qui produisent les plus beaux effets en musique; elles sont pour la mélodie ce que peuvent être le clair-obscur et le jeu des lumières pour la peinture. On ne saurait trop recommander aux élèves d'observer les nuances avec une exactitude scrupuleuse; l'étude des sons filés leur donnera les moyens nécessaires pour y parvenir; cette étude seule peut les rendre maîtres de leur archet, former leur qualité de son, leur donner de la tenue, de la largeur dans le jeu, et tout ce qu'il faut enfin pour que le mécanisme du Violon puisse obéir aux mouvements de l'âme.

On peut appliquer à plusieurs notes et même à des phrases entières, à des morceaux entiers, les principes qu'on vient d'exposer.



Les mêmes nuances se mettent dans les coups d'archet variés.

Il est une règle générale qu'il ne faut point négliger: c'est que tous les passages qui vont du grave à l'aigu doivent se faire en augmentant la force du son, et qu'il faut diminuer le son pour ceux qui vont de l'aigu au grave. C'est une loi de rigueur dans le chant, et c'est de la Méthode de Chant même que nous l'avons tirée.



ORNEMENS.

« Les Ornaments ou Broderies, sont
 « plusieurs notes de goût que l'on ajoute
 « dans l'exécution pour varier un chant
 « souvent répété, ou pour orner des pas-
 « sages trop simples (1) que l'auteur même
 « a souvent faits dans l'intention de don-
 « ner carrière au goût de l'exécutant.
 En voici quelques exemples tirés d'un
 traité des agrémens de la musique, par
 le célèbre Tartini. Ces exemples
 pourront donner une idée de la variété
 que l'on peut mettre dans la manière
 d'orne une phrase ou une cadence, et en
 même tems de la retenue qu'il faut avoir
 dans l'emploi de ces agrémens ou il est
 si facile de pécher contre l'harmonie et
 le bon goût.

(1) Rousseau. Dictionnaire de Musique. Art. Broderies.

L'imagination invente les ornemens,
 mais le bon goût les restreint,
 leur donne la forme et l'expression
 convenables, et même les exclut entiè-
 rement dans tous les morceaux où le
 « sujet de la composition et ses parties
 « présentent un objet ou un sentiment
 « particulier qui ne peut être altéré
 « en aucune manière, et qui doit être
 « exprimé tel qu'il est » (1)

Il ne suffit pas d'avoir égard à la
 place où il faut mettre les ornemens,
 on doit encore éviter de les multiplier;
 la quantité d'ornemens nuit à la véri-
 table expression, défigure la mélodie
 et finit par devenir monotone. On ne
 s'en sert souvent que pour suppléer
 au défaut de sensibilité, ou dans
 l'intention d'augmenter le charme
 de l'exécution, mais c'est une erreur:
 rien n'est beau et touchant que ce qui
 est simple; il faut que l'expression
 soit parée par les grâces, mais non
 pas éclipsée par elles. Le bon goût
 veut que l'on emploie les ornemens
 avec sagesse, et surtout qu'on le lise
 de la nature même de l'expression du
 chant.

(1) Tartini même ouvrage.

(*) On trouvera cet Adagio brodé de dix-sept manières
 différentes par Tartini dans l'air de violon de J. B. Cartier.

(DALLEGI.)

N^o 1. *Adagio*

N^o 2. *Maestoso*

N^o 3. *Maestoso*

N^o 4. *Allegro*

N^o 5. *Moderato*

Martelé

N^o 6. *Maestoso*

N^o 7. *Presto ma non troppo*

N^o 8. *Moderato*

2^a Corde. 3^a Corde.

Nº 15.

Allegro

Nº 16.

Moderato

Nº 17.

Allegro non troppo

Nº 18.

Presto

Nº 19.

Maestoso

Nº 20.

Adagio

N^o 9
Andante
FF

N^o 10
Moderato

N^o 11
Allegretto

N^o 12
Moderato

N^o 13
Allegro
En effleurant la corde

N^o 14
Andante
FF

N° 21. *Allegro nontropo*

1^o Circle. 2^o Circle.

3^o Circle.

N° 22. *Allegro*

N° 23. *Allegretto*

N° 24. *Allegro*

segue

N° 25. *Allegretto*

N° 26. *Moderato*

Nº 27. *Allegro*

Nº 28. *Maestoso*

Nº 29. *Allegro*

Nº 30. *Allegro Moderato*

N^o 35.
Allegro

N^o 36.
Allegretto

N^o 37.
Moderato

N^o 38.
Allegro

N^o 39.
Vivace

N^o 40.
Allegro
Moderato

Nº 31. *con espressione*
 Allegretto

Nº 32. *Andante*

Nº 33. *Allº vivo*

Nº 34. *Moderato*

N^o 41. *Sur les 4^e Cordes*
 Maestoso assai

N^o 42. *Allegro*

N^o 43. *Allegro*

N^o 44. *Allegro non troppo*

N^o 45. *Allegro*
 En poussant
 Sur les 3^e cordes basses.

Nº 46.

Allegro
on fuoco

Nº 47.

Andante

Con molto espressione

Nº 48.

Presto
Agitato.

157

Nº 49.

Allegro

Segue

Nº 50.

Presto
assai

fine

II^{ème} PARTIE. DE L'EXPRESSION ET DE SES MOYENS.

On vient de considérer le Violon sous le rapport du mécanisme, et l'on a fourni les principes matériels qui sont propres à développer dans un élève les moyens physiques que la nature peut lui avoir donnés: quand il aura vaincu ces difficultés élémentaires, on lui en fera faire l'application dans un bon choix de musique, d'une difficulté progressive, capable de lui former en même temps le jeu et le goût, car il ne pourra sortir de l'ordre commun et faire de grandes choses qu'en étudiant les choses déjà faites. On lui fera donc suivre pour ainsi dire l'histoire du Violon en lui mettant sous les yeux les ouvrages des plus anciens maîtres successivement jusqu'à ceux de nos jours. (1)

Le Violon prend alors un caractère, tout ce qui tient au mécanisme disparaît, et le sentiment règne à sa place: c'est ici qu'il doit l'emporter sur l'art, se montrer seul et faire oublier les moyens dont il se sert pour émouvoir.

Que l'élève devenu habile dans le mécanisme du Violon ne se croie donc pas à la fin de ses travaux, et qu'il consulte ses forces avant que de passer outre. L'EXPRESSION vient ouvrir à son talent une carrière qui n'a de bornes que dans les sensations du cœur humain; il ne suffit pas qu'il soit né sensible, il faut qu'il porte dans son âme cette force expansive, cette chaleur de sentiment qui s'étend au dehors, qui se communique, qui pénètre, qui brûle. C'est ce feu sacré qu'une fiction ingénieuse fait dérober par Prométhée pour animer l'homme.

« L'expression consiste à rendre avec énergie toutes les idées que le musicien doit rendre et tous les sentimens qu'il doit exprimer. » (2)

DES MOYENS D'EXPRESSION.

La véritable expression dépend du SON, du MOUVEMENT, du STYLE, du GOÛT, de l'APLOMB et du GÉNIE D'EXÉCUTION.

DU SON.

Chaque instrument a un timbre particulier qui tient à sa structure, à sa grandeur, à la matière qui le compose, et aux moyens qu'on employe pour le mettre en vibration: c'est ce timbre qui lui donne un caractère si prononcé, que l'oreille la moins exercée peut aisément le reconnaître. Mais il n'y a point

(1) On doit indiquer comme les meilleurs compositions en ce genre celles de CORNELI, HANDEL, TARTINI, GRONIMANI, LOCATELLI, FERRARI, STARBITZ, SACIENCO, GAVININI, PARDINI, PUGNANI et VIOTTI.

(2) Rousseau. Dict. de Musique. Art. Expression.

« d'instrument, dit Rousseau, (1) dont on tire une expression plus variée et plus universelle que du Violon. Cet instrument admirable fait le fonds de tous les orchestres et suffit au grand compositeur pour en tirer tous les effets que les mauvais musiciens cherchent inutilement dans l'alliage d'une multitude d'instrumens divers. »

En effet, dans les tons aigus le Violon peut avoir le brillant de la Clarinette ou le son naïf et champêtre du Hautbois; dans le médium, les sons doux et tendres de la Flûte; dans le grave, l'accent mélancolique du Basson, ou les sons nobles et touchans du Cor; cette variété dépend du talent de celui qui sait l'animer.

Mais outre ce timbre flexible et particulier à l'instrument, il en est un second qui tient au degré de sensibilité du musicien et qui modifie tellement le son, que le même Violon joué par deux musiciens différens n'est presque jamais reconnaissable.

Avant que le chant ait achevé sa période, ou que l'auditeur ait attaché une idée à ce que l'on exécute, le son frappe d'abord ses sens et vient émouvoir son âme: il est pour l'oreille ce qu'est la beauté pour les yeux, le premier son comme le premier regard décide l'enchantement et fait une impression si profonde que jamais elle ne s'efface. On conserve assés bien le souvenir du son que TARTINI et PUGNANI tiraient de leur Violon pour en faire la différence et pour avoir présent le genre d'expression qui les caractérisait: quoique depuis trop longtems nous soyons privés d'entendre les sons expressifs de VIOTTI, nous en avons été tellement émus, que rien ne pourra nous les faire oublier; la trace ne peut en être fugitive, elle reste à jamais dans la mémoire comme dans le cœur.

Que ceux qui désirent une belle qualité de son commencent à la préparer par les moyens mécaniques que nous avons indiqués, (2) mais qu'ils ne la cherchent point ailleurs que dans leur sensibilité, qu'ils s'appliquent à la tirer du fonds de leur âme, car c'est là qu'ils trouveront sa source.

DU MOUVEMENT.

Les anciens avaient divisé la musique relativement à ses effets sur l'âme, en trois espèces: musique TRANQUILLE, ACTIVE et ENTHOUSIASTIQUE. (3)

(1) Dict. de Musique. Art. Expression.

(2) Voyez l'Art. 1^{er} Partie.

(3) Les philosophes avaient divisé la musique, relativement à ses effets sur l'âme, en trois espèces, musique TRANQUILLE, ACTIVE, ENTHOUSIASTIQUE; le premier était un chant grave d'un mouvement modéré, ce qui la fit nommer *triste*. La seconde était un chant plus vil qui convenait aux passions. La troisième saisissait l'âme et la remplissait d'ivresse. (Notes de l'abbé Lebetoux sur la poétique d'Aristote.)

Il y a trois principes de la musique, dit Plutarque: la SAUVAGE, le TOUJOURS, l'ENTHUSIASTIQUE.

La musique se divise en trois espèces: musique d'ACCOMMODATION, de JALOUSIE, de CALME, (Aristide-Quintilien, musicien grec.)

Euclide établit trois caractères de mélodie celui qui élève l'âme, celui qui l'apaise et l'adoucit, celui qui la tranquillise.

Ces principaux caractères sont compris dans les trois mouvemens connus sous le nom d'ADAGIO, MODERATO, PRESTO.

Le caractère d'un morceau de musique dépend en grande partie de son mouvement; il n'est personne qui n'ait essayé de changer le mouvement d'un air, et qui n'ait fait ainsi un morceau très gai de l'Adagio le plus triste, ou un air touchant du Presto le plus animé.

L'expression exige donc que l'on donne avec la plus grande exactitude à la musique qu'on exécute le mouvement qui convient à son caractère primitif; si l'on veut qu'elle ait le caractère qui convient à son mouvement.

Il faut en outre lui conserver ce caractère et ne rien faire qui puisse l'altérer; ainsi on évitera de placer dans l'ADAGIO des traits de vitesse ou de lui donner un accent étranger au caractère qu'annonce son mouvement, on fera les ornemens plus larges, les petites notes plus lentes, les trilles plus souples et plus onctueux, et le coup d'archet soutenu beaucoup plus lentement que dans l'Allegro.

L'ALLEGRO se jouera d'une manière plus ferme et d'un coup d'archet plus animé. Les ornemens, les petites notes seront toujours faits largement, mais à coups d'archet plus fréquens, et l'on donnera plus d'élan aux trilles.

On mettra dans le PRESTO toute la légèreté, toute la vivacité, toute la fougue possibles, et même dans les passages du plus grand abandon, les doigts et l'archet conserveront toujours quelque chose de vif et d'animé.

On ne fait au surplus que mettre les élèves sur la voie pour les empêcher de s'égarer; il y aurait une infinité d'autres choses à leur dire, et les plus intelligens devineroient déjà qu'il y a des degrés de mouvemens qui participent des trois dont nous venons de parler, comme le Larghetto, l'Andante, le Moderato, l'Allegretto, etc. c'est alors au sentiment musical à prononcer plus ou moins dans ces divers mouvemens l'un des trois principaux caractères dont il s'agit.

On verra bientôt que tout ce qui vient d'être dit regarde le matériel de l'expression et qu'il est une autre manière de la considérer.

DU STYLE.

C'est la manière d'exprimer, le choix des expressions, l'accent qu'on donne à chaque morceau qui caractérisent le style. Ainsi, d'après ce qu'on vient de dire, l'Adagio, l'Allegro et le Presto ont un Style particulier qu'il faut avoir soin de ne pas confondre.

Chaque compositeur possède un cachet qu'il imprime à tous ses ouvrages, un Style qui lui est propre, qui tient à sa manière de sentir.

La distinction d'Aristide-Quintilien se rapporte à ces trois mots: ADAGIO, ANDANTE, ALLEGRO. Il considère l'Adagio plutôt comme triste que comme tendre. Je m'éloigne en ce point de son opinion. L'andante peint le calme et les émotions sûres qu'elles ne détruisent pas l'idée du repos. L'Allegro exprime la gaieté comme le nom seul l'indique. Aristide-Quintilien qui ne fait pas mention de la musique Enthousiastique, aurait-il conçu, ainsi que moi, que l'Allegro devient Enthousiastique lorsqu'on y joint l'excès du bruit et l'appareil de l'imitation?

(Observations sur la musique, par M. de C.)

C'est ici l'écueil de bien des exécuteurs: tel a la faculté de rendre la musique d'un auteur qui ne peut jouer celle d'un autre; ses doigts, son archet, son jeu, tout s'y refuse, parcequ'il n'a pas en lui la flexibilité nécessaire pour prendre tous les styles, ou qu'il n'est pas assez bien organisé pour saisir les différentes manières de phraser, et les différens accens à donner aux phrases: à ce dernier mal, point de remède; mais si l'élève n'est arrêté que par des obstacles physiques, qu'il cherche à modifier, à varier son jeu en étudiant tous les genres et tous les auteurs: qu'il commence par imiter les grands modèles pour pouvoir servir de modèle à son tour, et qu'il ne craigne pas de rester imitateur. Parmi les meilleurs ouvrages des meilleurs maîtres, il prendra d'abord le style qui a le plus d'analogie avec sa manière de sentir, mais comme les sensations varient à l'infini dans chaque individu, et que ce sont les nuances dans les impressions qui produisent la différence dans les styles, s'il a le germe d'un vrai talent, il finira par se faire un style dans lequel il se peindra tout entier, et prendra ce caractère d'originalité propre à ceux qui disent ce qu'ils sentent et n'exécutent que d'après les inspirations du cœur et les élans de l'imagination.

Mais cette originalité à laquelle il ne faut jamais viser, doit être naturelle, on ne peut l'affecter sans se trahir et sans être bizarre: c'est au bon goût à prévenir ce malheur plus commun qu'on ne pense.

DU GOÛT.

Le GOÛT NATUREL n'est autre chose que le sentiment des convenances, un tact imperceptible qui porte à donner à chaque chose le ton, le caractère, et la place qui lui conviennent. Il précède la réflexion, et sans le savoir, il choisit toujours bien.

Il est une autre espèce de goût formé par le résultat des comparaisons, par le jugement, par l'expérience, c'est le GOÛT PERFECTIONNÉ qui joint au goût naturel la connaissance particulière des convenances dont on vient de parler; il est à la fois un don de la nature et le fruit de l'éducation; il exige de la réflexion autant que de l'instinct; il ne consiste pas, comme beaucoup de personnes le croient, à placer dans un morceau de chant des ornemens ou des tournures agréables, mais à s'en abstenir quand le sujet le demande, ou à les employer à propos, et à tirer les ornemens de la nature même de l'expression du chant, comme on l'a déjà dit. (1) C'est au maître alors à seconder son élève, à favoriser le développement de son goût en lui faisant connaître qu'un morceau touchant et passionné n'est point un air de bravoure, et qu'un Adagio n'a rien de commun avec les mouvemens brusques et précipités de l'Allegro; qu'on ne doit pas jouer le Quatuor d'une manière aussi ferme et aussi développée que le Concerto, qu'il faut proportionner son jeu à la grandeur du sujet, modifier ses sons et ménager ses moyens suivant que l'exigent les passages d'une expression différente, et ne rien faire enfin qui ne corresponde au caractère principal du morceau.

Mais on espère en vain guider un élève si sa sensibilité ne va pas au

(1) Art. Ornemens. 1. partie.

162

devant du précepte et s'il a besoin que de pareilles observations lui soient répétées; on vient à bout de faire un copiste, mais non pas un homme à talent; le meilleur leçon de goût n'est donc pas celle que donne le maître, mais celle que l'élève sait prendre lui-même.

DE L'APLOMB.

Il ne suffit pas de bien suivre la mesure pour avoir de l'aplomb; il faut de plus mettre une grande précision dans chaque tems qui composent la mesure, et tellement maîtriser son jeu que le mouvement soit toujours égal.

L'expression permet quelquefois une légère altération dans la mesure, mais, ou cette altération est graduée et comme insensible, ou la mesure n'est simplement que déguisée, c'est à dire qu'en feignant d'y manquer un moment, on se retrouve bientôt après aussi exact à la suivre qu'auparavant.

Si l'on abuse de cette licence, la musique perd le charme qui lui est donné par la régularité du mouvement, et l'oreille accoutumée à cette cadence, à cette division des tems qui détermine si bien le caractère d'un morceau, se fatigue bientôt d'une diversité, d'une confusion de mouvemens qui détruit les beautés de l'ensemble.

On croit donner de la chaleur à l'exécution en pressant un peu la mesure dans la difficulté, comme si la chaleur d'expression était dans la vitesse! il faudrait donc renoncer à mettre de la chaleur dans un Adagio? ce système n'est qu'un moyen factice pour suppléer à la véritable chaleur. Celle-ci se manifeste dans la manière de rendre un passage avec force, avec énergie, avec une expansion d'âme qu'on doit employer dans l'Adagio comme dans les autres mouvemens.

L'aplomb est, avec la justesse, ce qu'il y a de plus rare dans l'exécution; on peut voir en jouant devant un Chronomètre mis en mouvement, qu'il n'est rien de plus difficile que de marquer également les tems et la mesure. On dirait que c'est le mouvement du sang qui nous a rendu le rythme nécessaire et qu'on doit aux battemens du cœur l'origine de la mesure. Dans la peinture des passions ne suit-on pas en effet ces émotions tantôt vives tantôt lentes, ces mouvemens plus ou moins accélérés que l'amour, la haine, le plaisir, la douleur, ou la crainte, ou l'espérance excitent dans notre sein? ce sont eux qui servent de règle au compositeur pour choisir les rythmes et la mesure; mais par leur nature même, ils ne peuvent être mathématiquement réguliers; il s'y introduit d'ailleurs des différences qui naissent de l'organisation de chaque individu, et voilà d'où vient la grande difficulté de conserver l'aplomb, et de suivre un mouvement donné.

Pour y parvenir, il faut que la tête soit de bonne heure accoutumée à modérer la vivacité des sens, et à régler ces passions qui doivent animer l'exécutant; s'il se laisse entraîner par elles, plus de mesure, plus de nuances, plus d'effets; s'il a trop de retenue, il est froid: l'art consiste à maintenir en équilibre le sentiment qui vous entraîne et celui qui vous retient; c'est comme on le voit, un autre genre d'aplomb que celui qui tient

uniquement à la division exacte des tems et à la mesure; on le doit à la grande habitude autant qu'à la maturité du talent.

DU GÉNIE D'EXÉCUTION.

C'est lui qui saisit d'un coup d'œil les différens caractères de la musique, qui, par une inspiration soudaine, s'identifie avec le génie du compositeur; le suit dans toutes ses intentions et les fait connaître avec autant de facilité que de précision, qui va jusqu'à pressentir les effets pour les faire briller avec plus d'éclat qui donne au jeu d'un instrument cette couleur qui convient au genre d'un auteur; qui sait joindre la grace au sentiment, la naïveté à la grace, la force à la douceur, et marquer toutes les nuances qui déterminent les oppositions: passer tout à coup à une expression différente, se plier à tous les styles, à tous les accens; faire sentir sans affectation les passages les plus saillans, et jeter un voile adroit sur les plus vulgaires; se pénétrer du génie d'un morceau jusqu'à lui prêter des charmes que rien n'indique, aller même jusqu'à créer des effets que l'auteur abandonne souvent à l'instinct; tout traduire, tout animer, faire passer dans l'âme de l'auditeur le sentiment que le compositeur avait dans la sienne; faire revivre les grands génies des siècles passés, et rendre enfin leurs sublimes accens avec l'enthousiasme qui convient à ce langage noble et touchant qu'on a si bien nommé, ainsi que la poésie, le LANGAGE DES DIEUX.

Une partie des moyens d'expression dont on a parlé plus haut tient à l'art et indique ce qu'il faut pour bien faire, mais le génie d'exécution conduit à faire mieux: c'est lui qui, poussé par le sentiment, s'élance d'un vol hardi dans le vaste empire de l'expression pour y faire de nouvelles découvertes: ici, plus de réflexion, plus de calcul, l'artiste doué d'un talent supérieur est tellement habitué à subordonner son jeu aux règles de l'art, qu'il les suit sans étude comme sans peine, et que loin de refroidir son imagination, elles ne servent qu'à faire éclore ses idées et à le pénétrer davantage de ce qu'il exécute.

La sensibilité le prépare à tout ce qu'il va jouer; à peine a-t-il entrevu le thème de ses accords, que son âme se monte au niveau du sujet.

La SONATE, espèce de Concerto dépouillé de ses accompagnemens, lui donne les moyens de faire briller sa force, de développer une partie de ses ressources, de se faire entendre seul, sans appareil, sans repos, sans autre soutien qu'une basse d'accompagnement; entièrement livré à lui-même, il tire ses nuances et ses contrastes de son propre fonds et remplace par la variété de ses intentions les effets dont ce genre de musique peut manquer.

Dans le QUATRON, il sacrifie toutes les richesses de l'instrument à l'effet général, il prend l'esprit de cet autre genre de composition dont le dialogue charmant semble être une conversation dans laquelle se communiquent leurs sensations, leurs sentimens, leurs affections mutuelles; leurs avis quelquefois différens font naître une discussion animée à laquelle chacun

donne ses développemens et se plaît bientôt à suivre l'impulsion donnée par le premier d'entr'eux dont l'ascendant les entraîne, ascendant qu'il ne fait sentir que par la force des pensées qu'il met en évidence, et qu'il doit moins au brillant de son jeu qu'à la douceur persuasive de son expression.

Il n'en est pas de même dans le concerto; le Violon doit y développer toute sa puissance: né pour dominer, c'est ici qu'il règne en souverain et qu'il parle en maître: fait pour entraîner alors un plus grand nombre d'auditeurs et pour produire de plus grands effets, c'est un plus vaste théâtre qu'il choisit, c'est un plus grand espace qu'il demande; un orchestre nombreux obéit à sa voix et la symphonie qui lui sert de prélude, l'annonce avec noblesse. Dans tout ce qu'il fait, il tend plutôt à élever l'âme qu'à l'amollir: il emploie tour à tour la majesté, la force, le pathétique et ses moyens les plus puissans pour toucher la multitude. Ou c'est un motif élégant et simple qui se reproduit sous différentes formes et conserve toujours l'attrait de la nouveauté, ou c'est un début noble et fier que le musicien articule avec franchise et dont il développe le caractère soit dans les traits qu'il fait avec énergie, soit dans les chants qu'il rend avec douceur.

Profondément ému dans l'Adagio, il soutient avec lenteur et solennité les sons les plus touchans: tantôt il laisse errer son jeu et sa pensée sous une harmonie grave et religieuse, tantôt il gémit dans un morceau plaintif et tendre et varie ses accens avec l'abandon de la douleur, tantôt noble et majestueux il s'élève avec fierté au dessus de tout sentiment vulgaire et se livre à son inspiration: le Violon n'est plus un instrument, c'est une âme sonore; parcourant l'espace, il va frapper l'oreille de l'auditeur le moins attentif et chercher au fonds de son cœur la corde sensible qu'il fait vibrer.

Le Presto vient offrir à l'exécutant un nouveau genre d'expression: prompt à changer d'accens et de caractères, il donne l'essor à toute sa vivacité, il communique à ceux qui l'écoutent le feu qui l'anime, il les entraîne dans tous ses élans, il frappe, il étonne par sa hardiesse, il touche par sa sensibilité qui ne l'abandonne jamais, il fait briller comme l'éclair les traits les plus énergiques, puis, avec l'abandon de la passion, il éteint son jeu, sa force paraît épuisée ou par les éclats bruyans de la joie ou par l'agitation de la douleur: bientôt il se ranime par degré, il augmente la force du son, redouble ses effets, porte l'émotion à son dernier période, jusqu'à ce que l'enthousiasme s'empare de l'auditeur comme du musicien, les électrise à la fois, et leur fasse éprouver ces transports si pleins de charmes qu'amènent toujours la véritable expression.

Heureux celui que la nature a doué d'une profonde sensibilité! il possède au dedans de lui même une source intarissable d'expression. Les années ne font qu'accroître sa richesse, elles lui donnent des sensations nouvelles, elles varient ses situations, elles modifient ses sentimens: plus ses idées se murissent, plus sa raison s'éclaire, et plus il acquiert de simplicité dans ses moyens et d'énergie dans ses effets, l'expression a franchi pour lui les bornes de l'art, elle devient, pour ainsi dire, le récit de sa vie:

il chante ses souvenirs, ses regrets, les plaisirs qu'il a goûtés, les maux qu'il a soufferts: ce qui ne ferait que noire à un talent vulgaire, il le fait tourner au profit de son art: le chagrin aiguise sa sensibilité et prête à ses accens le charme délicieux de la mélancolie: les épreuves même de l'adversité réveillant son énergie, exaltent son imagination et lui donnent ces mouvemens sublimes, ces idées fortes que les grands obstacles font naître et qui semblent jaillir du sein des orages: quelque soit enfin le sort qui l'entraîne, la mélodie est son interprète, son amie fidèle, elle lui donne la plus pure de toutes les jouissances en lui révélant le secret de communiquer toutes les sensations qu'il éprouve, et d'intéresser ses semblables à sa destinée.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

PREMIÈRE PARTIE.

DU MÉCANISME DU VIOLON.

De la tenue du Violon et de l'Archet, du mouvement des doigts, et de l'archet, et de l'attitude en général.....Page 6

CONTINUED

INTONATION.

I ^{re} POSITION.	Gammes simples en dièses.....	10.
	Mêmes gammes en bémols.....	15.
	Gammes en ut par 2 ^{es} 3 ^{es} 4 ^{es} 5 ^{es} 6 ^{es} 7 ^{es} 8 ^{es} 9 ^{es} et 10 ^{es}	20.
	Mêmes exercices dans différens tons.....	24.
II ^{de} POSITION.	Gammes simples en dièses.....	26.
	Mêmes gammes en bémols.....	31.
	Cinq exercices en ut.....	36.
	Mêmes exercices dans différens tons.....	38.
III ^{de} POSITION.	Gammes simples en dièses.....	40.
	Mêmes gammes en bémols.....	44.
	Cinq exercices en ut.....	47.
	Mêmes exercices dans différens tons.....	50.
IV ^{de} POSITION.	Gammes simples en dièses.....	52.
	Mêmes gammes en bémols.....	57.
	Cinq exercices en ut.....	61.
	Mêmes exercices dans différens tons.....	62.
V ^{de} POSITION.	Gammes simples en dièses.....	64.
	Mêmes gammes en bémols.....	69.
	Cinq exercices en ut.....	74.
	Mêmes exercices dans différens tons.....	76.
VI ^{de} POSITION.	Gammes simples en dièses.....	78.
	Mêmes gammes en bémols.....	84.
	Cinq exercices en ut.....	90.
	Mêmes exercices dans différens tons.....	92.
VII ^{de} POSITION.	Gammes simples en dièses.....	94.
	Mêmes gammes en bémols.....	100.
	Cinq exercices en ut.....	110.
	Mêmes exercices dans différens tons.....	110.
	Récapitulation de toutes les positions et des tons en dièses.....	112.
	Récapitulation de toutes les positions et des tons en bémols.....	114.
	Trois exercices pour les démanchés.....	116.
	Exercice pour les demi tons aux sept positions.....	118.
	DOUBLE CORDE. Huit exercices en ut sur tous les intervalles.....	120.
	Exercice dans différens tons.....	122.

AGRÈMENS DU CHANT.....	125.
DIVISION DE L'ARCHET.....	129.
VARIÉTÉ DE L'ARCHET.....	132.
Son.....	135.
Nuances.....	137.
Ornemens.....	138.
Cinquante études sur la gamme.....	140.

II^{de} PARTIE.

De l'expression et de ses moyens.....	158.
Du son.....	Idem.
Du mouvement.....	159.
Du style.....	160.
Du goût.....	161.
De l'aplomb.....	162.
Du génie d'exécution.....	163.

FIN.