

1<sup>re</sup> Partie  
du Mécanisme.  
Des difficultés  
élémentaires.  
*procédés d'un Solfège  
abrégé.*

# M É T H O D E

DE

# VIOLON,

3<sup>e</sup> Partie: DU STYLE

PAR

## C. DE BÉRIOT.

OP. 102

Divisée en 3 Parties. Chaque Partie : 25<sup>c</sup>

Réunies : 60<sup>c</sup>.

En vente à PARIS, 1 Rue Louis-le-Grand,  
Mayence, fils de B. Schott. Londres, Schott et C<sup>ie</sup>. Bruxelles, Schott frères.

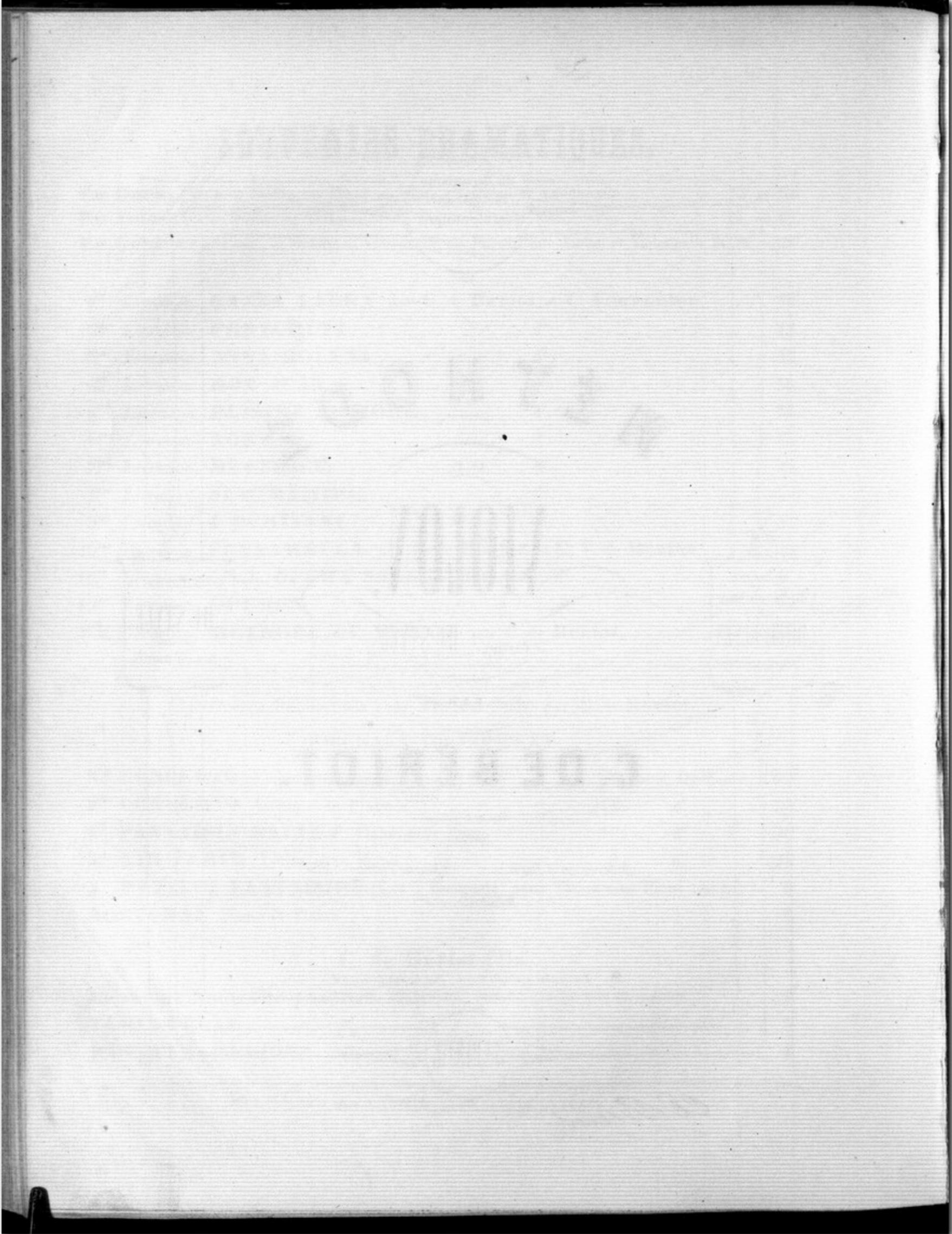
3<sup>e</sup> PARTIE

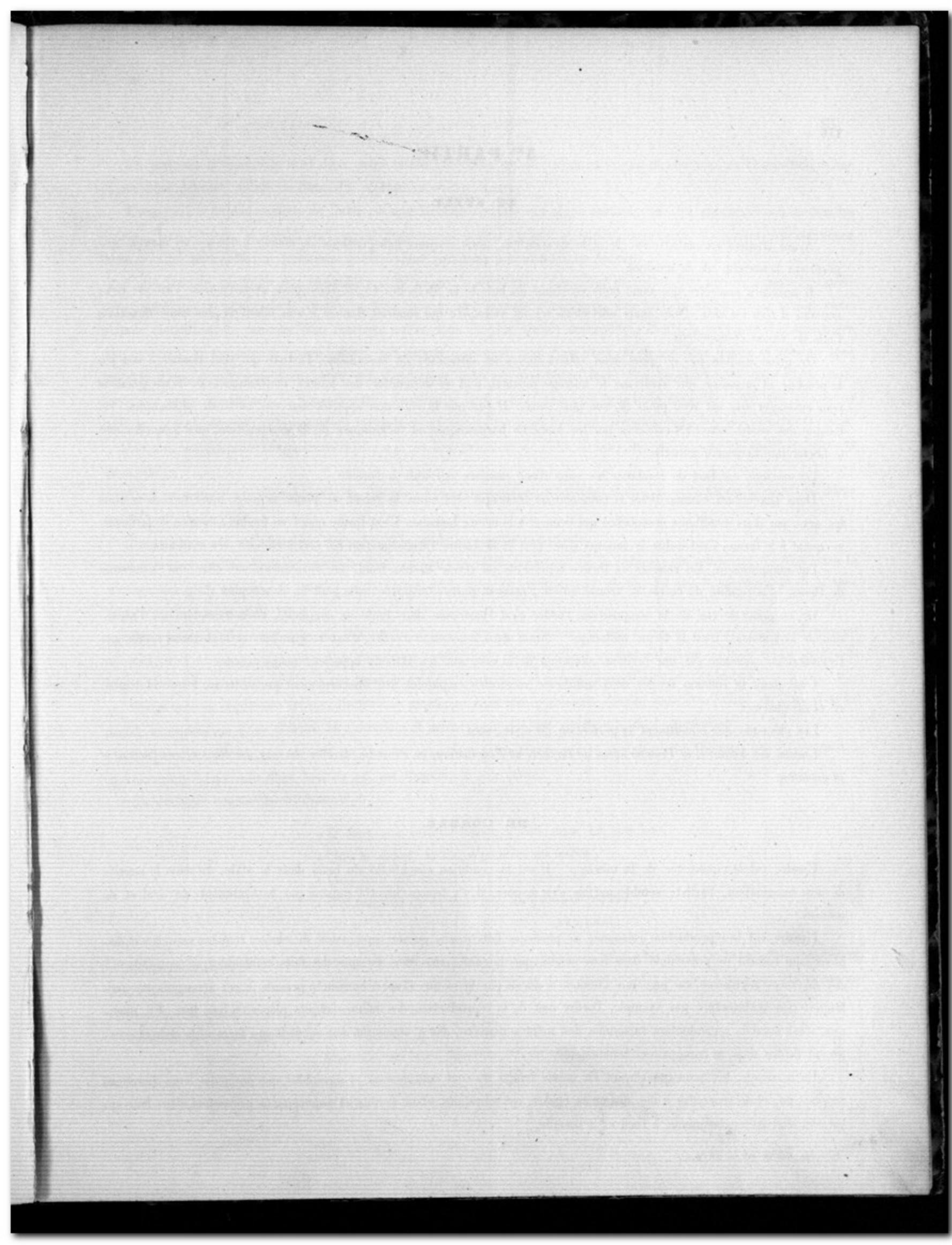
A VIOLON.

*C. De Bériot*

2<sup>e</sup> PARTIE  
du Mécanisme:  
DES  
DIFFICULTÉS  
transcendantes.

3<sup>e</sup> Partie:  
DU STYLE  
ET DE  
ses éléments.





## 3<sup>e</sup> PARTIE.

### DU STYLE.

Avant d'entrer en matière sur le style d'exécution, nous croyons indispensable de donner à l'élève un aperçu général sur l'ensemble de la musique.

Il semblera peut-être que nous nous écartons du but de la Méthode: Celui d'enseigner exclusivement l'art de l'exécution; il n'en est rien. Nous nous adressons ici au violoniste qui voudrait donner à son talent la plus haute direction: Celle de violon compositeur.

Or, qu'on n'oublie pas qu'après avoir vaincu toutes les difficultés du mécanisme, l'artiste qui veut donner à son jeu le prestige et la poésie que renferme le langage musical, doit se dépouiller des langes méthodiques de l'enseignement pour envisager son art d'un point de vue plus élevé. Il faut que la réflexion appuyée sur une sorte de philosophie lui indique des routes nouvelles éclairées par les lumières harmoniques et mélodiques de la composition, vers lesquelles doit le porter une heureuse initiative.

La musique est l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille.

Dans l'exécution comme dans la combinaison théorique des sons, la raison de plaire repose, ainsi que dans tous les arts, sur deux conditions essentielles qui tiennent à la nature humaine: C'est l'ordre quant au fond et l'abandon de la fantaisie quant à la forme; c'est-à-dire le canevas d'une part et de l'autre l'ornementation qui sert à embellir ses contours.

Par comparaison: Le canevas ou l'ordre représente un cercle absolu, froid, uni; l'ornementation offre une couronne de fleurs. La rigidité du cercle se trouve en elle, mais sa parure disposée avec goût lui donne plus de grâce.

Or, au point de vue de la composition, l'ordre c'est l'harmonie dans toute sa simplicité, l'ornementation ou l'abandon de la fantaisie, c'est la forme mélodique. Ainsi dans l'exécution l'ordre, c'est la symétrie et le rythme, tandis que l'abandon au contraire est une certaine altération de la note que les Italiens appellent *tempo rubato*.

C'est dans la réunion de ces deux antithèses musicales employées avec discernement que se trouve le secret de plaire et de charmer.

Les éléments qui constituent la perfection du style sont:

*L'ordre, les Nuances, la Prononciation de l'archet, sa Ponctuation, sa Prosodie, le Port de voix, les Sons vibrés, l'Accent et la gradation.*

### DE L'ORDRE.

L'ordre est la conscience de la musique. Il est la condition essentielle du beau dans le style. Si dans le caprice de son imagination, l'artiste semble parfois s'en écarter, il s'y trouve bientôt ramené par le sentiment du vrai et du naturel.

L'ordre est la reproduction raisonnée de plusieurs faits tandis qu'une succession de choses toujours nouvelles et disposées au hasard ne présentent dans leur variété que la confusion. Mais lorsque des faits semblables se reproduisent à des distances régulières, on juge que l'homme a passé par là et que l'esprit humain a présidé à cet arrangement symétrique. En architecture par exemple, l'ordre naît de la reproduction des mêmes objets placés en leur lieu. En musique, c'est aussi la reproduction raisonnée des mêmes pensées, des groupes ou des accords qui forment le style et constituent l'ordre dans la composition musicale.

En harmonie, les sons qui vibrent en même temps ne sont consonnants et agréables que parce que leurs vibrations ont des points de rencontre à des distances égales; ces vibrations étant écrites et superposées présentent, dans leur symétrie, une même harmonie à l'œil et à l'oreille.

La justesse d'intonation n'est donc autre chose elle-même qu'un sentiment exquis du rythme, en d'autres termes, une appréciation délicate, infinie de l'âme qui compte sans s'en douter.

L'expression la plus concise de l'ordre est une formule *ternaire* qui règne partout, dans les ensembles comme dans les détails. Les auteurs, la considérant comme l'expression la plus parfaite et la plus concluante s'en servent pour couronner leurs œuvres qui en effet se terminent généralement par trois articulations ou accords.

Cette formule appliquée aux ensembles offre encore la symétrie. Ainsi par exemple: Une période simple, une période compliquée et une période simple ou bien encore: une période compliquée, une période simple et une période compliquée constituent le canevas d'un morceau entier dans sa plus simple conception. Selon le caractère et le mouvement d'un morceau, la *ternaire* se trouve encore soit dans une mesure, soit dans deux ou même dans quatre et présente toujours la forme symétrique d'un temps fort, d'un temps faible et d'un temps fort. Ces formules sont séparées par un silence que nous appellerons le temps neutre. Ce silence sert à faire ressortir la pensée musicale, qu'il soit absolu ou qu'il soit rempli par une ornementation secondaire en opposition avec la forme *ternaire* dont elle sert à détacher la coupe.

On doit comprendre l'importance qu'il y a à se bien pénétrer de cette formule qui est en quelque sorte le balancier du rythme.

C'est ce moteur qui régit le style de l'artiste en lui commandant de donner à chaque articulation le degré de force qui lui est propre.

La précision est son caractère distinctif et la clarté sa qualité essentielle.

La *ternaire* prête dans sa rectitude de la majesté au style énergique, de la noblesse au grandiose, de l'accent à la musique scandée, telle que la marche ou la danse, de la fermeté au caractère résolu, tel que le commandement, la menace, la colère ou le défi.

Par contre: Tout ce qui exige de l'abandon, tel que la grâce, la douleur, le désespoir ou la capricieuse fantaisie, en un mot, tout ce qui permet dans l'exécution un semblant de désordre peut et doit s'abstenir de faire sentir la symétrie *ternaire*. Il suffit qu'elle existe dans le sens de l'harmonie et surtout dans l'esprit de l'exécutant.

Dirigé par ce régulateur intime, l'artiste se passionne sans être passionné, s'exalte sans être exalté, et pénétré de ce double sentiment du beau «l'ordre et l'abandon» il arrive dans son art au comble de la perfection.

Ce principe d'ordre qui règne dans tous les arts n'est autre chose que la structure de l'homme qui se complait à en retrouver l'empreinte dans tout ce qui est l'œuvre de son génie.

En musique comme en littérature:

« Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu  
 « Que le début, la fin, répondent au milieu  
 « Que d'un art délicat les pièces assorties  
 « N'y forment qu'un seul tout de diverses parties.

« BOILEAU.

Plus tard, l'imagination prend son essor en toute liberté; elle cherche à briser les liens de la symétrie qui gênent ses allures; mais l'âme étant profondément imprégnée du sentiment de l'ordre en subit comme à son insu l'heureuse influence, même quand l'artiste semble vouloir s'en écarter.

C'est ce que nous appelons la conscience du génie.

« Souvent un beau désordre est un effet de l'art »

### DÉVELOPPEMENT DE LA FORMULE TERNAIRE.

Plus la mélodie a besoin de clarté dans la musique parlante, plus la ternaire est accusée avec franchise.

Mais dans la musique plus compliquée d'ornementations comme dans la musique instrumentale, il arrive souvent que la ternaire est tellement déguisée par les complications harmoniques et mélodiques qu'on a de la peine à la retrouver.

C'est pour cette raison que nous en faisons une sorte d'analyse graduée.

Nous la présentons d'abord dans toute sa simplicité et ensuite revêtue de sa parure mélodique dans un ordre progressif.

Nous laissons au professeur de composition la partie analytique de l'art musical; nous ne mettons le pied dans son domaine que pour en expliquer la synthèse, c'est-à-dire l'ensemble ou se lisent la cause et l'effet. Voilà pourquoi nous apportons une grande simplicité dans les exemples que nous donnons, ce qui en rend la compréhension facile.

Nous n'oublions pas que nous travaillons pour de jeunes intelligences, et afin de leur inspirer le goût de la mélodie, nous prenons la musique dans ce qu'elle a de plus régulier et de plus méthodique.

Voici quatre ternaires qui chacune avec leur temps neutre présente la forme carrée que l'on rencontre partout.

EXEMPLE.

La formule ternaire peut également s'appliquer à la mesure en 3 temps. Dans ce cas, elle est représentée par une blanche, une noire, une blanche, puis un silence de la valeur d'une noire; de sorte que les deux temps faibles n'ont que la moitié de la valeur des deux temps forts.

Cette combinaison, toujours symétrique, ne fait qu'ajouter un charme de plus à la musique par la variété du rythme.

EXEMPLE.

Examinons maintenant comment vient se grouper l'élément mélodique autour de ce canevas.

Après avoir étudié attentivement les plus belles mélodies des grands maîtres, on est conduit aux observations suivantes:

Des 4 temps qui forment la ternaire et son silence, ceux qui comportent le moins les formes mélodiques sont les deux temps forts, surtout le premier: C'est celui sur lequel la pensée musicale prend en quelque sorte son point d'appui.

Mais les 2 temps faibles, celui du milieu de la ternaire et surtout le temps neutre sont ceux sur lesquels vient d'ordinaire se placer l'ornementation du chant. Toutefois ces deux formes sont de nature différente. La 1<sup>re</sup> placée au centre fait partie intégrante de la pensée mélodique, tandis que l'ornementation placée sur le temps neutre, ne servant pour ainsi dire que de liaison entre les formules, a moins de valeur. Ce remplissage se fait souvent par l'accompagnement pour laisser au chant toute sa simplicité.

EXEMPLE.

ROMÉO  
et  
JULIETTE.  
Zingarelli.

Autre exemple de ce dessin dans un des plus puissants effets de Meyerbeer.

CHŒUR.  
HUGUENOTS  
Meyerbeer.

Pour cet - té cau - se sain - te Jo - hé - i - rai sans crain - te

Souvent aussi, au lieu de ce trait de liaison, le temps neutre est rempli par quelques notes qui servent de préparation à la note suivante, et l'on place même cette préparation au commencement du morceau dans un temps neutre supposé.

Il est bien entendu que cette préparation doit être en harmonie avec le caractère mélodique.

EXEMPLE.

1. *Adagio.* EXEMPLES.

2. *Cantabile grazioso.*

3. *Marcia.*

4. *Rondo.*

Les exemples qui précèdent offrent, chacun pris isolément, les conditions de l'unité; mais il leur manque la variété pour les rendre irréprochables. En effet, les formules de chacune de ces phrases sont identiques en valeur.

Cette conformité est plutôt applicable aux mouvements accélérés dans lesquels on conserve souvent la même régularité de rythme pendant une période toute entière.

EXEMPLE.

*Rossini.* *All. vivace.*

Mais dans les mouvements modérés, le Cantabile et l'Adagio, l'uniformité dans les ternaires engendrerait une monotonie inévitable.

Pour obvier à ce défaut il suffit de modifier quelque peu que ce soit le dessin mélodique de la 2<sup>me</sup> et de la 4<sup>me</sup> ternaires qui servent de réponse à la 1<sup>re</sup> et à la 3<sup>me</sup>.

EXEMPLE.

On peut aussi parfois se contenter d'embellir avec délicatesse la construction de la 4<sup>me</sup> ternaire. Cette altération faite avec goût doit couronner la phrase en en faisant ressortir tout l'esprit.

EXEMPLE.

Il est un autre moyen de varier les formules. C'est par leur terminaison.

De même qu'il y a diverses préparations de la ternaire (comme nous l'avons expliqué plus haut) il y a aussi diverses manières de l'achever, savoir:

Par une note longue suivie d'une brève qu'on appelle appoggiature, dont on verra le développement à l'article suivant ou par trois notes formant pour ainsi dire une petite ternaire à la suite d'une grande.

EXEMPLES.

## PHRASES MELODIQUES.

Des quatre ternaires établies d'après les principes que nous venons d'exposer et appuyées par des exemples choisis parmi les grands maîtres.

Adagio. 1<sup>er</sup> Ternaire. 2<sup>e</sup> Ternaire. 3<sup>e</sup> Ternaire. 4<sup>e</sup> Ternaire.

VIOLON.

PIANO.

ROMANCE de  
DON JUAN  
Pizzello.

Adagio.

Je suis Lin - dor ma naissance est con - nue

Andantino.

AIR  
de la MUETTE  
Auber.

Andantino.

A ce - lui que j'ai - mais c'est l'hymen qui m'en - ga - ge Dans mon â - me ra - vie Où rè - gne son i - ma - ge

Andantino.

MARCHE FUNÈBRE  
Berthoven.

Cantabile.

ROMANCE  
de MARIE  
Herold.

Je pars demain il faut quitter Ma - rie Loin de ces lieux m'exile mon destin

**Maestoso.**  
**VIOLON.**

**PIANO.**

**CHŒUR**  
de **OTELLO**  
Rossini.

**Moderato.**

**CAVATINE**  
de la **GAZZA**  
Rossini.

Di pia cer mi batzail cor ah'bramar - di pui non so e la mante il ge m tor fi - nal ment io ri ve drò

**Tempo di marcia.**

**Marche brillante.**

**OUVERTURE**  
de la **GAZZA**  
Rossini.

**Cantabile.**

**AIR**  
du **SERMENT**  
Auber.

**Cantabile.**

Des'en - fan - ce les mêmes chaî - nes Tous deux a - vaient su nous li - er Premiers plai - sirs pre - miè - res pei - nes Ne peu - vent ja - mais s'ou - bli - er

On voit d'après ces exemples que le principe d'ordre doit toujours être respecté; que par la symétrie voulue, la formule douce répond à une formule énergique ou la formule énergique à la formule douce. Mais si l'on voulait pousser trop avant la fantaisie de la variété en confondant le coloris des expressions, ces nuances placées au hasard présenteraient dans leur confusion le vêtement d'arlequin.

**EXEMPLE.**

Jusqu'ici la *Ternaire* est assez clairement accusée dans nos exemples pour être parfaitement comprise, soit à la lecture, soit à l'exécution. Mais l'interprétation en est moins facile lorsque dans les mouvements accélérés, ses trois articulations sont indiquées par autant de mesures.

Dans ce cas, il arrive souvent que la 1<sup>re</sup> mesure n'est qu'un temps neutre et que la *Ternaire* ne commence qu'à la seconde.

VIOLON. EXEMPLE.

PIANO. Allegro.

Pour bien s'en rendre compte, on dédoublera les mesures, c'est-à-dire que de deux on en fera une, comme dans l'exemple suivant, ou la 1<sup>re</sup> mesure commence en levant.

EXEMPLE.

Allegro.

Nous pourrions donner de nombreux exemples à l'appui de ce qui précède; nous nous contenterons d'un motif de Rossini qui résume tous ceux de même espèce.

EXEMPLE.

Allegro.

En faisant la même opération qu'au motif précédent, on s'assurera que la formule *ternaire* ne commence qu'à la seconde mesure.

La preuve de la justesse de cette observation, c'est que tous les temps neutres peuvent se passer d'accompagnement sans détruire le sens du canevas harmonique, ce qui ne pourrait se faire si l'on essayait de placer ce silence sur une autre mesure.

VIOLON. Allegro.

PIANO.

Après avoir examiné la *Ternaire* dans tous ses détails mélodiques, nous essaierons d'appliquer cette formule aux ensembles. Le canevas qui suit en offre un exemple parfait.

Il est composé de douze ternaires formant un ensemble de trois périodes, de quatre ternaires chacune.

La première période ainsi que nous le disons plus haut correspond à la dernière.

C'est cette répétition inaltérable qui constitue la symétrie de la composition.

Une leçon d'harmonie ainsi disposée enseigne quelque chose de plus que l'enchaînement des accords; elle présente également à l'esprit un ensemble parfait par la régularité de sa forme. Chaque expression y est détachée par un silence qui en fait ressortir le caractère, chaque accord y est mis à sa place et dans un ordre rationnel, ce qui rend cet exemple harmonique et mélodique tout à la fois.

On peut augmenter l'étendue de cette leçon ou en varier indéfiniment la forme, en se renfermant toutefois dans les conditions d'ordre et de symétrie que nous avons signalées plus haut.

PIANO.

MÉLODIE SUR LE CANEVAS PRÉCÉDENT.

VIOLON

PIANO.

## DE L'EXÉCUTION DE LA TERNAIRE

DANS LES DIVERS CARACTÈRES MÉLODIQUES.

Dans l'exécution des différents caractères de la mélodie, il y a deux nuances principales à observer d'où dérivent toutes les autres, savoir: Le chant soutenu et le chant syllabé.

La première consiste simplement à donner à chaque note toute l'étendue de sa valeur.

La seconde au contraire à abrégier la note d'une façon proportionnée à l'énergie ou à la légèreté que comporte la mélodie.

L'exécution soutenue s'applique exclusivement aux caractères calme, religieux, tendre, majestueux, enfin à tout ce qui a une couleur expressive.

L'exécution syllabée ne s'emploie que dans les caractères décidé, énergique, scandé, vif et brillant.

## DU CHANT SOUTENU.

L'observation la plus importante que nous avons à faire dans l'exécution de ces exemples, c'est d'éviter les soubresauts et les secousses de l'archet. Il faut conserver au son le calme et la limpidité qui sont les premiers éléments de la pureté du style.

NOTA: Les temps forts de la Ternaire s'indiquent par le coup d'archet tiré et les temps faibles par le poussé.

Largo religioso.

VIOLON. N<sup>o</sup> 1. *pp*

PIANO. *pp*

N<sup>o</sup> 2. *ff*

Maestoso.

N<sup>o</sup> 3. *dolce.* *ritenuto.*

Cantabile. *dolce.*

N<sup>o</sup> 4. *sentito*

Cantabile. *grazioso ed espressivo.*

On entend par chant syllabé une mélodie dont les notes ou syllabes se détachent au lieu de se lier entr'elles

Pour donner à ce genre de musique l'accent décidé qui lui est propre, il faut observer avec un grand scrupule la sévérité de la mesure. Il ne faut pas toutefois se renfermer dans un mouvement métronomique. Au contraire: Pour faire ressortir toutes les allures du caractère résolu, il faut avec aplomb et fermeté retenir la mesure que l'énergie du morceau semble vouloir enfreindre. Il suffit pour cela de marquer avec un certain poids le 1<sup>er</sup> temps de la ternaire.

Manière d'interpréter les 4 exemples qui suivent. *EXEMPLES.*

N<sup>o</sup> 1. N<sup>o</sup> 2. N<sup>o</sup> 3. N<sup>o</sup> 4.

*Energico.*

VIOLON. N<sup>o</sup> 1.

PIANO.

N<sup>o</sup> 2. *Tempo di marcia.*

N<sup>o</sup> 3. *Brillante.*

N<sup>o</sup> 4. *Fieramente.*

The image displays four musical examples, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. Example 1, 'Energico', features a vocal line with a strong, rhythmic pulse and piano accompaniment with chords and moving lines. Example 2, 'Tempo di marcia', has a more march-like feel with a steady tempo and a piano accompaniment that supports the vocal melody. Example 3, 'Brillante', is characterized by a bright, energetic quality with a vocal line that is more melodic and piano accompaniment with frequent sixteenth-note patterns. Example 4, 'Fieramente', has a stern and determined character, with a vocal line that is more declamatory and piano accompaniment with a strong, rhythmic accompaniment.

## DU CARACTÈRE MIXTE DE LA MÉLODIE.

Nous entendons par mélodie mixte celle qui a pour principe les deux caractères que nous venons d'expliquer. Elle se compose de notes soutenues et de notes coupées; l'on trouve dans l'élasticité de ses nuances des contrastes où le sentiment se mêle aux passions vives et brillantes. On y rencontre tout à la fois la sévérité du rythme et l'abandon de la grâce.

Ce genre de composition est surtout celui de la cavatine où les sentiments les plus opposés se manifestent avec enthousiasme dans ces mélodies dramatiques.

C'est ce genre de musique qui convient le mieux à la nature du violon.

L'artiste y trouve pour son archet toutes les nuances d'expression que son instrument comporte.

Moderato elegantemente. EXEMPLES.

**VIOLON.**  
**N° 1.**

*Talon.* *Pointe.* *Talon.* *Pointe.*

**PIANO.**

*ten.* *ten.* *ten.*

**N° 2.**

Con grazia ed abbandono.

*f* *f* *cresc.* *dim.*

**N° 3.**

Allegretto accent de Rondo.

**N° 4.**

Allegretto tempo di Polka.

## DE L'APPOGGIATURA.

On appelle *appoggiatura* (note appuyée) une note longue suivie d'une brève qui correspond à la rime féminine en français ou à la longue et à la brève de tous les idiômes.



Cette expression est aussi fréquente et importante en musique qu'elle l'est dans le langage.

Placée à la fin d'une phrase, elle peut se comparer aux pleins et aux déliés dont le caligraphe ornemente ses belles pages d'écriture. Ce sont ces traits assouplis qui caractérisent la grâce et la manière.

Pour bien rendre l'*appoggiatura*, il faut appuyer moëlleusement la note longue avec l'archet en la faisant vibrer avec le doigt lorsque l'expression le comporte, et laisser expirer le son sur la note finale qui représente l'E muet avec autant de pureté que d'élégance.

Dans la musique ancienne, l'*appoggiatura* est souvent représentée par une petite note qui prend la moitié de la valeur de celle qui la suit; mais cette manière de noter cette expression donnant lieu à diverses interprétations, on préfère de nos jours l'écrire telle qu'on l'exécute.



Il faut bien se garder de confondre avec l'*appoggiatura* les petites notes placées au début d'un morceau ou d'une phrase.

Celles-ci loin d'avoir un sens appuyé ne servent pour ainsi dire que de préparation pour donner plus de force à la note qui marque le temps fort de la mesure.



Les auteurs modernes emploient généralement de préférence à la petite note cette seconde manière qui est plus exacte, et Beethoven en donne l'exemple dans sa sonate dédiée à Kreutzer.

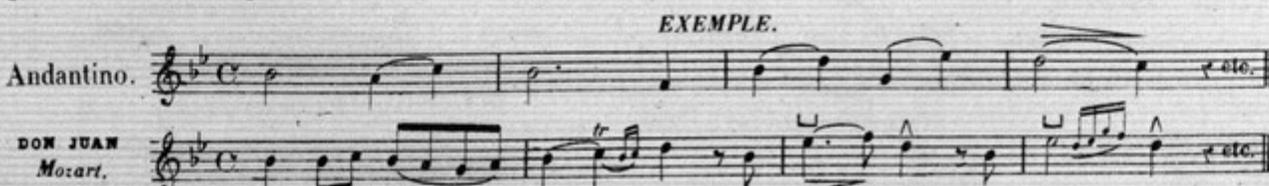


L'*appoggiatura* la plus importante et la plus longue termine d'ordinaire la phrase.

Néanmoins, elle se fait dans le courant d'une période sur toutes les valeurs et à tous les intervalles entre sa longue et sa brève



Les deux notes de l'*appoggiatura* se font généralement du même coup d'archet, mais lorsqu'une ou plusieurs notes d'agrément se trouvent placées entre la longue et la brève, la note muette se fait en poussant.



## DES ORNEMENTATIONS DU CHANT.

Nous classons les ornements du chant en deux espèces, savoir: Les petits groupes ou *grupetto* qui ne dépassent pas 4 ou 5 notes et les broderies ou fioritures qui se composent d'un nombre illimité de notes.

Les petits groupes sont au nombre de trois, savoir: Les petites notes de préparation, celles de liaison et celles de terminaison.

Déjà nous avons expliqué dans l'article précédent que les petites notes de préparation, c'est-à-dire celles qui précèdent le temps fort du début ne peuvent être traitées en *appoggiatura*. Bien que souvent écrites dans la mesure, elles appartiennent sensément à celle qui précède, de telle sorte que le temps fort tombe sur la note réelle; s'il en était autrement, on obtiendrait avec l'accompagnement, surtout dans les modulations, des effets faux d'harmonie ainsi que le démontre l'exemple suivant.

Adagio.

Exécution vicieuse.

Bonne exécution.

Il faut excepter de cette règle l'assemblage de 3 ou 4 petites notes lorsqu'elles sont groupées autour de la note principale et qu'elles s'exécutent avec une vivacité brusque.

Ce groupe s'appelle mordant et ne s'emploie que dans les mouvements accélérés sur des notes de courte durée.

Il s'indique soit par ce signe abréviatif  $\approx$  soit par *tr* placé au dessus de la note

Allegro.

EXEMPLE.

ou bien.

Ces groupes peuvent s'interpréter des deux manières suivantes.

ou bien.

Les petits groupes de liaison sont ceux qui dans le milieu du chant unissent les notes entr'elles.

Moderato.

EXEMPLE.

Lorsque ces groupes sont formés de 3 ou 4 notes, elles ne doivent pas dépasser entr'elles l'espace d'une tierce mineure et elles s'empruntent toujours sur la valeur de la note qui précède.

Les *grupetti* s'interprètent de diverses manières selon le caractère et le mouvement du chant.

Andante.

EXEMPLE.

Allegretto.

Exécution en notes égales dans ce mouvement vif.

Les groupes de terminaison sont ceux qui ornent l'*appoggiatura* finale d'une phrase. Exemple:

Cet ornement se prolonge à volonté selon le mouvement du chant. Ex:

Exemple des trois espèces de groupes réunis.

Moderato.

ou bien.

ou bien.

Adagio.

Adagio.

## DES BRODERIES OU FIORITURES.

Nous avons démontré plus haut que la mélodie n'était autre chose que l'ornement raisonné de l'harmonie.

Examinons maintenant une autre espèce d'ornementation plus détaillée, plus légère qui est à la mélodie ce que celle-ci est à l'harmonie.

Ces sortes de fioritures s'emploient à remplir les espaces vides du chant produits par les mouvements lents.

La mélodie qui comporte le mieux les embellissements dont nous voulons parler est celle qui a pour but de plaire par son caractère aimable, fleuri, gracieux et dont l'accompagnement est léger et simple d'harmonie. Mais toute mélodie qui porte en elle un sentiment bien arrêté, soit profond, grave ou sérieux; celle qui fait avec son accompagnement de l'harmonie compliquée exclut, en partie, toute espèce d'ornementation.

De là vient que la musique allemande plus serrée d'harmonie que la musique italienne se prête moins à la fioriture. A mesure que cette complication harmonique a gagné toutes les écoles modernes, l'ornementation est devenue plus rare, tandis que la mélodie ancienne plus simplement accompagnée s'y prête bien davantage.

Ces changements sont dus plus au progrès qu'à la mode. C'est à l'exécutant à accepter ces diversités de nuances et à assouplir son jeu avec habileté en n'embellissant que la musique dont le caractère s'y prête: Cela est une question de goût.

Or, le goût qui préside à l'arrangement de ces broderies doit être homogène avec celui qui a aidé à la création d'une mélodie bien conçue. Trop généralement on croit que le goût, comme toutes les belles facultés de l'âme, échappe à l'analyse et qu'il suit en esclave les caprices de la mode tandis qu'au contraire c'est lui qui la dirige.

Presque toujours la mode paraît en extravagante, grâce au défaut de goût de ceux qui l'exagèrent. Mais bientôt le goût s'emparant d'elle la rend plus aimable et la fait accueillir partout.

Nous avons dit de l'ordre qu'il était la reproduction des mêmes choses placées à des distances égales; cela doit être la première règle de l'ornementation, c'est-à-dire que les groupes de même espèce doivent autant que possible être distancés d'une façon rationnelle. Ainsi, deux ornements compliqués et qui occuperaient la même étendue de notes du grave à l'aigu ne peuvent se succéder immédiatement sans manquer au bon goût.

Il faut en thèse générale que le petit ornement succède au grand, le grand au petit et qu'ils se fassent mutuellement cette opposition qui donne au style la variété désirable.

EXEMPLE.

Il faut excepter de cette règle les groupes échelonnés, soit en montant, soit en descendant, dont la progression exclut la monotonie.

EXEMPLES.

En second lieu, l'ornementation ne doit occuper que les temps faibles ou la partie des temps faibles.

Il faut éviter avec soin de trop compliquer la fioriture pour l'espace qu'elle occupe, afin de ne pas être obligé de l'exécuter avec trop de précipitation. Le degré de vitesse à donner à la série de notes qui composent une broderie ne doit guère dépasser le mouvement des roulades dans la vocalise.

Nos devanciers de la fin du dernier siècle multipliaient tellement la quantité de leurs petites notes qu'ils avaient souvent de la peine à arriver à temps pour reprendre la mesure. De nos jours, le goût s'est épuré; on a compris que la sobriété était une des principales qualités dans la manière d'ornementer.

D'ailleurs, la plupart des compositeurs modernes écrivent leur musique telle qu'ils veulent qu'elle soit exécutée. Cette précision ne laissant rien d'arbitraire au goût de l'exécutant, lui ôte la possibilité de dénaturer la pensée de l'auteur.

On a compris aussi que toutes les formes gracieuses demandent un peu de lenteur dans l'achèvement de leurs contours.

En toutes choses, se presser c'est manquer de grâce: Prendre son temps est une des règles essentielles du goût qui s'applique sur tout au style de la mélodie.

Enfin, nous terminons ce chapitre en recommandant à l'élève d'apporter dans ces ornements la gradation qui en soutient l'intérêt. Ainsi lorsqu'un motif revient plusieurs fois dans le même adagio, on l'exposera d'abord dans toute sa simplicité pour en bien faire comprendre le dessin, on augmentera peu à peu les fioritures chaque fois que le même chant se reproduira, comme il est dit au dernier article de la Méthode: de la gradation.

## ÉTUDE.

EMPLOI DES ORNEMENTATIONS QUI PRÉCÈDENT.

VIOLON. *Adagio* Metr: ♩ = 84

PIANO.

3 4

14

4 3

4

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the piece. The upper staff features a more complex melodic passage with triplets and slurs. Performance directions are present: *ritenuto.* (rhythmic slowing down), *dolce* (softly), and *a tempo.* (return to original tempo). The lower staff continues with accompaniment, including a *p* (piano) dynamic marking.

The third system shows further development of the musical themes. The upper staff has a melodic line with slurs and some grace notes. The lower staff continues with a steady accompaniment pattern.

The fourth system includes a trill (*tr*) in the upper staff. The melodic line is highly decorative with many slurs and ties. The lower staff provides a consistent accompaniment.

The fifth system features a trill marked with the number '8' (*tr tr*). The word *Ritenuito.* is written below the staff, indicating a final slowing down. The upper staff concludes with a melodic flourish, while the lower staff continues with accompaniment.

## DES NUANCES.

L'erreur la plus commune dans l'enseignement est celle de croire qu'on ne saurait jamais assez nuancer l'expression de son jeu. Les jeunes artistes surtout se plaisent à produire ces contrastes, et sans se rendre compte de la couleur des morceaux qu'ils exécutent ils aiment à passer de la force à la douceur avec une transition brusque et affectée. S'il est des genres de musique qui exigent ces contrastes fréquents et accentués, il en est d'autres au contraire qui demandent par leur gravité des nuances presque insensibles.

Lorsque la musique n'a pas de paroles pour auxiliaire, elle n'en exprime pas moins les sentiments les plus opposés; ainsi, tantôt c'est la sérénité de la prière, tantôt c'est le bruit tumultueux d'une tempête; là, c'est le silence d'un sommeil tranquille, ici c'est le désespoir ou la fureur.

La musique prête à la grâce de suaves et joyeuses formes, elle donne au comique ses allures burlesques et moqueuses. Enfin, il y a en elle les nuances infinies de tous les sentiments de l'homme et de la nature.

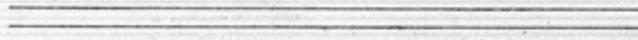
En principe, les nuances doivent toujours être dans un rapport obligé avec ces différents caractères pour n'en point altérer la véritable expression; c'est-à-dire rares et lentes dans le style grave, fréquentes et animées dans le style passionné.

Les exemples qui vont suivre démontreront suffisamment l'application graduée de ces diverses nuances et de leur expression. Leur étude demande beaucoup de soin; l'élève bien pénétré de leur valeur ne tombera jamais dans les regrettables contre-sens que nous avons signalés plus haut, car ainsi que l'a dit Molière:

Et la plus noble chose on la gâte souvent  
Pour la vouloir outrer et pousser trop avant.

## SIGNES EXPLICATIFS INDIQUANT LE DEGRÉ D'INTENSITÉ DU SON.

Trois lignes parallèles marquent les trois degrés de la force du son, savoir: la ligne inférieure le pianissimo, la ligne supérieure le fortissimo et la ligne du milieu le terme moyen ou mezza-voce.

Exemple: 

Les nuances du son sont indiquées par une autre ligne mouvementée qui en s'éloignant de la ligne du milieu marque tous les degrés de force jusqu'à la ligne supérieure et tous les degrés de douceur jusqu'à la ligne inférieure.

Exemple: 

## EXEMPLES DE NUANCES GRADUÉES DANS LA MUSIQUE TRANQUILLE (CANTO SPIANATO)

N<sup>o</sup> 1. *Andante.* Nuance imperceptible.

ROBERT LE DIABLE (Meyerbeer)



**N° 2.**  
NORMA  
(Bellini)

Cantabile. 1<sup>re</sup> GRADATION.

Gas - - - ta di - - - va cas - ta di va che in ar -

gen - ti ques - te sa - cre ques - te sa - cre queste sa - cre anti che pian - te

**N° 3.**  
SONNAMBULA  
(Bellini)

Andantino. 2<sup>me</sup> GRADATION.

Ah! non credea mi rar - - ti si pres - to est in - to o fio - - re pas - sa ti al par d'a -

mo - re che un gior - no: so - lo e un gior - no sol du - ro che un gior - no so - lo ah! sol du - ro

MÊMES NUANCES APPLIQUÉES A LA MUSIQUE DE VIOLON.

**N° 1.**  
77<sup>e</sup> QUATUOR  
(Haydn)

Andante. Nuance imperceptible.

**N° 2.**  
TRIO  
(De Bériot)

Adagio. 1<sup>re</sup> GRADATION.

**N° 3.**  
QUINTETTO  
(Fesca)

Largo. 2<sup>me</sup> GRADATION.

Nuance douce, émission de voix limpide.

**N° 1.** *Andante. 1<sup>re</sup> GRADATION.*

**DON JUAN**  
(Mozart)

*dol.* *Chant.*  
an - da - te an - da - - - te a con - so -  
*Orchestre.*  
- lar e del bel ciglio il pian - to cer - ca - te di asciu - gar cer - ca - te cer - ca - te cer -  
*cres.* *tr* *f* *dolce.*  
- ca - te di as - ciu - gar cer - ca - - - - te di as - ciu - gar

**N° 2.** *Allegro Moderato. 2<sup>re</sup> GRADATION.*

**NORMA**  
(Bellini)

*mf*  
Ah! bel - lo a me - ri - tor - na del fi - do a - mor pri -  
- mie - - ro e con - tro il mondo in - tie - ro di fe - sa a te sa - - - rò

Caractère décidé, martial.

**N° 3.** *Allegro Moderato. 3<sup>me</sup> GRADATION.*

**OTHELLO**  
(Rossini)

Ah! si per voi gio sen - - to nuo - vo va - lor nel  
pet - - - to per voi d'un nuovo af - fet - - to sento in fiammar' mi il cor

Caractère passionné, dramatique, contrastes fréquents et marqués.

**N° 4.** *Energico. 4<sup>me</sup> GRADATION.*

**ANNA BOLENA**  
(Donizetti)

Cop - pia i - ni - qua l'e - stre - ma ven - del - ta non im -  
- preco no in quest' a - ra tre men - da nel se pol croche aper to mi as -  
*espres.*  
- pet - ta col per do no sul la - bro si scen - - - - da  
*tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*  
*cres.* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*  
e i m'ac - qui - ste cle - men - za fa - vo - re al cor - spetto d'un Dio di pie -  
- tà favor pietà si clemen - za pie - tà fa - - vor pie - - tà

Début soutenu et limpide, Nuance tranquille.

Moderato. 1<sup>re</sup> GRADATION.

N<sup>o</sup> 1.  
7<sup>me</sup> CONCERTO  
(Rode)

*Con espres.*

Moderato. 2<sup>me</sup> GRADATION.

N<sup>o</sup> 2.  
1<sup>er</sup> CONCERTO  
(De Bériot)

*f* *Ritard.*

3<sup>me</sup> GRADATION.

N<sup>o</sup> 3.  
7<sup>me</sup> CONCERTO  
(De Bériot)

Moderato.  
*f*  
*Risoluto.*

*f* *Ritard.*

Caractère passionné, oppositions fréquentes.

Allegro Moderato.

N<sup>o</sup> 4.  
4<sup>me</sup> CONCERTO  
(Baillot)

*con espres*

*rinj - p rinj - rinj -*

*p*

NOTA. Les nuances dans ce dernier exemple sont de l'auteur.

# ÉTUDE.

Nuances graduées dans la phrase.

Métr: ♩ = 132

Allegro  
agitato.

The musical score consists of eight staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro agitato.' and the metronome is set to 132. The piece is an exercise in dynamic shading, with markings for piano (p), mezzo-piano (mp), and forte (f). The music features a constant eighth-note accompaniment in the left hand and a more complex melodic line in the right hand. The first staff begins with a piano (p) dynamic. The second staff has a mezzo-piano (mp) dynamic. The third staff starts with mezzo-piano (mp) and ends with piano (p). The fourth staff begins with forte (f) and ends with mezzo-piano (mp). The fifth staff starts with forte (f) and ends with mezzo-piano (mp). The sixth staff begins with forte (f). The seventh staff starts with forte (f) and ends with mezzo-piano (mp). The eighth staff begins with forte (f) and ends with mezzo-piano (mp). The score includes various articulation marks such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4).





This page of musical notation, numbered 199, contains ten staves of music. The notation is written in a single system with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of slurs and ties. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). Specific performance instructions include *cres.* (crescendo), *pp*, *f*, *f m.*, *4<sup>me</sup> et 3<sup>me</sup> Corde*, *loco.*, and *0* (natural harmonics). Fingering numbers (1-4) are indicated above notes. The notation includes various guitar-specific symbols such as *6* (sixth fret), *14*, and *10*. The music concludes with a final chord and a fermata.

## DE LA PRONONCIATION DE L'ARCHET.

Nous ne saurions trop le répéter: l'instrumentiste ne peut être parfait qu'autant qu'il reproduit les accents du chant dans ce qu'ils ont de plus délicat.

Par le chant, nous entendons non seulement la musique, mais aussi le poëme dont elle est la brillante ornementation sans laquelle la mélodie ne serait qu'une vocalise. Il est donc de la plus haute importance pour un chanteur de bien articuler les paroles qu'il est chargé d'interpréter.

La clarté de la prononciation dépend toute entière du degré de force que l'on donne aux consonnes qui commencent chaque syllabe. C'est au moyen de cette petite percussion où la consonne a l'air de chasser la voyelle que le chanteur se fait comprendre, même à voix basse, de l'auditeur le plus éloigné dans une salle spacieuse. Il est bien entendu que le degré d'intensité de cette prononciation doit être en harmonie avec l'esprit du morceau.

Exemple :

AIR DE JOSEPH. etc.

Champs pa-ter-nels Hé-bron dou-cé val-lé-e

Ce chant est d'une expression douce; néanmoins la prononciation doit donner à la parole assez d'intensité pour être entendue de tous les points d'un auditoire. Dans la phrase qui suit prise dans le même morceau, la parole étant plus animée doit avoir nécessairement plus de force dans son accentuation.

Exemple:

etc.

Et pour-tant mal-gré mes a-lar-mes

Enfin, dans ce passage d'Othello qui est le paroxysme de la passion, la consonne dans sa détente sur la voyelle ne saurait avoir trop d'intensité ni trop d'énergie.

Exemple:

etc.

Or or or ve-drai-chi so-no po-ven-ta

Ainsi qu'on peut le voir, ces observations ne s'appliquent qu'à la musique qui renferme en elle une action dramatique; mais il est des chants d'une couleur vague, lointaine, indéfinie ou une articulation trop accentuée serait une contradiction. Ce sont ces diverses nuances que le violoniste doit rendre en donnant à son archet une prononciation douce à la musique calme et sereine et en attaquant avec une force graduée la mélodie parlante. Cette accentuation donne à l'instrument le prestige de la parole; en un mot le violon parle sous les doigts du maître. C'est ce que nous appelons la *prononciation de l'archet* (1)

L'artiste qui pêche par cette qualité ne peut avoir qu'un jeu pâle et décoloré.

Mais autant la prononciation est en elle une qualité précieuse, autant elle dégénère en défaut employée d'une manière systématique. C'est au bon goût de l'artiste à user de ces moyens avec discernement de façon à en varier les effets pour éviter d'une part la mollesse et de l'autre la dureté.

SIGNES EXPLICATIFS DONNANT LE DEGRÉ DE FORCE DE LA PERCUSSION EMPLOYÉS DANS LA PAGE SUIVANTE.

Prononciation douce ◀ Prononciation moyenne ▶ Prononciation énergique ►

(1) C'est cette percussion du son qui donne au mélodion d'Alexandre une si grande clarté dans l'exécution.

EXEMPLES DES NUANCES DE LA PRONONCIATION DE L'ARCHET DEPUIS LA PLUS DOUCE  
JUSQU'À LA PLUS ÉNERGIQUE.

Andante Cantabile. PERCUSSION IMPERCEPTIBLE.

5<sup>me</sup> QUATUOR  
(Beethoven)  
op. 8.

*dolce p*

Andante con variazione. 1<sup>re</sup> GRADATION.

SONATE  
dédiée à Kreutzer  
(Beethoven)

*p sf f cres. p sf*

*f cres. sf cres. sf*

*f cres. sf sf sf cres. p sf*

*f cres. p sf*

Allegro Moderato. 2<sup>me</sup> GRADATION.

2<sup>me</sup> QUATUOR  
(Mozart)  
op. 10.

*sotto voce. f tr.*

*p sf p sf p*

Agitato assai con molto moto. 3<sup>me</sup> GRADATION.

16<sup>me</sup> DUO  
(Viotti)

*f dim.*

*f p*

## ÉTUDE

CARACTÈRE DOUX ET EXPRESSIF

Prononciation de l'archet presque insensible au début et graduée jusqu'à la fin.

Métr: ♩ = 92 Andantino.

1<sup>er</sup> VIOLON.2<sup>e</sup> VIOLON.

*p dolce.*

*pizz.*

*p dolce.*

*mf*

*mf*

*arco.*

*p*

First system of musical notation. The right hand features a complex melodic line with slurs and a four-measure rest marked with a '4'. The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *cres.* and *f*.

Second system of musical notation. The right hand continues with intricate melodic patterns. The left hand accompaniment includes a section marked *pizz.* (pizzicato).

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand accompaniment is a rhythmic pattern of eighth notes. The tempo marking *Sostenuto.* is present.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand accompaniment is a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *mf* and *cres. più anima.*

Sixth system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and a two-measure rest marked with a '2'. The left hand accompaniment is a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *f* and *ritard.*. A performance instruction reads: *Soutenez la double corde avec force jusqu'à la fin.*

# ÉTUDE

Caractère brillant, prononciation énergique.

Métr: ♩ = 60

Moderato.

rebondissant du milieu

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 6/8 time signature. It features a series of sixteenth-note runs, some marked with a forte (*f*) dynamic and an accent (>). Above the first run is the number '6', and above the second is the instruction 'rebondissant du milieu'. The second staff continues with similar rhythmic patterns. The third and fourth staves show more complex rhythmic structures with slurs and accents. The fifth and sixth staves feature longer runs of sixteenth notes, with the number '10' indicating the length of these runs. The seventh and eighth staves continue with these runs, interspersed with chords and rests. The ninth and tenth staves conclude the piece with more sixteenth-note runs and chords, some marked with a forte dynamic and an accent.

This musical score consists of ten staves of music. The first five staves feature a complex texture with multiple voices, including a prominent melodic line with trills and grace notes. The sixth staff marks the beginning of a section labeled "a Tempo." with a trill (tr) and a dynamic marking of "dolce." The seventh and eighth staves continue this section, with the eighth staff marked "ritenuto." and "energico." The final two staves show a return to a more rhythmic, chordal texture. The score includes various musical notations such as trills, grace notes, and dynamic markings.

*cres.*

*a Tempo.*

*dolce.*

*energico.*

*ritenuto.*

*ritenuto.*

*a tempo.*

## DE LA PONCTUATION.

L'objet de la ponctuation est en musique ce qu'il est en littérature, c'est de marquer dans l'une et dans l'autre les temps de repos obligés; nous ajouterons même que dans la musique la ponctuation est plus importante encore que dans la littérature parce que ses silences sont indiqués d'une façon plus absolue par la rigueur de la mesure.

Le silence est à la musique ce que l'ombre est à la peinture: par sa négation, il détache la pensée, en fait ressortir toutes les nuances et ajoute ainsi à la clarté du style. La longueur d'un silence est aussi utile à l'ensemble de la mélodie que la durée d'une note.

Lorsqu'il se rencontre dans un morceau un repos d'un ou de plusieurs temps, il n'est pas rare de voir un exécutant en restreindre la durée dans la crainte de paraître froid. C'est une erreur contre laquelle il faut bien se tenir en garde, car quel que soit le caractère du chant que l'on interprète, la ponctuation laisse respirer l'auditeur et lui fait ainsi goûter les beautés de la mélodie. Les repos, bien loin de refroidir le jeu de l'artiste, tiennent au contraire son auditoire en haleine sans fatiguer son attention; d'ailleurs l'accompagnement remplit souvent le vide des silences qu'on ne peut altérer sans altérer la mesure. Comme le silence fait partie intégrante du mouvement et que c'est en le suivant rigoureusement qu'on donne la clarté voulue à son style, l'élève qui veut acquérir une ponctuation parfaite en trouvera le secret en se servant du métronome dont le mouvement mécanique peut lui apprendre à respecter la rectitude de la mesure.

Il est dans le corps d'une phrase des silences de si courte durée qu'ils ne sont pas toujours indiqués dans la mélodie; ces petits temps de repos n'en sont pas moins commandés par le besoin de la respiration. C'est au jugement de l'artiste à discerner leur véritable place, et pour l'observer, il laissera expirer la note finale un peu avant la fin de sa durée.

Le Violon est l'instrument qui par la richesse de ses ressources sait rendre tous les effets et tous les coloris depuis la musique contemplative jusqu'au style dramatique le plus passionné.

Le premier des exemples qui vont suivre va présenter un genre de musique religieuse, vague, sans ordre, sans rythme, sans paroles et par cela même dénué de toute ponctuation.

Dans ce genre de musique qui est une sorte de prélude d'orgue, une succession non interrompue d'accords et qui malgré cette uniformité n'est pas dénuée de charmes, le violoniste doit s'attacher à produire des sons unis et liés entr'eux de manière à ce qu'on n'entende jamais le changement du coup d'archet.

Ce premier exemple étant bien compris, nous allons graduer et resserrer la ponctuation dans des exemples successifs, afin d'en faire bien comprendre la valeur et l'utilité, car c'est elle qui donne à la mélodie la lumière, l'air et la pensée.

## EXEMPLES DE PONCTUATION GRADUÉE DANS LA MUSIQUE TRANQUILLE.

SANS PONCTUATION.

1<sup>er</sup> Violon.  
2<sup>d</sup> Violon.

Andante. 1<sup>er</sup> DEGRÉ DE PONCTUATION.

LA MUETTE  
de Portici  
(Auber)

1<sup>er</sup> Violon.  
2<sup>d</sup> Violon.

Andantino. 2<sup>me</sup> DEGRÉ DE PONCTUATION.

OTHELLO  
(Rossini)

Andantino. 3<sup>me</sup> DEGRÉ DE PONCTUATION.

BARBIER  
de Séville  
(Rossini)

Adagio ma non troppo. 4<sup>me</sup> DEGRÉ DE PONCTUATION.

8<sup>me</sup> QUINETTO  
(Mozart)

dolcè.

Andante. 5<sup>me</sup> DEGRÉ DE PONCTUATION.

2<sup>me</sup> QUATUOR  
(Mozart)

cres.

pp

mf

# ÉTUDE

EXEMPLE DE PONCTUATION DANS UN STYLE ÉNERGIQUE.

Métr: ♩ = 100

Energico.

The musical score consists of ten staves of music. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 100. The first staff starts with a forte (*ff*) dynamic and includes a trill (*tr*) and a sixteenth-note sextuplet (*6*). The second staff continues with various rhythmic patterns and chords. The third staff features a trill and another sextuplet. The fourth staff has a trill and a sextuplet. The fifth staff includes a trill and a sextuplet. The sixth staff is marked *Con sentimento.* and features a trill and a sextuplet. The seventh staff has a trill and a sextuplet. The eighth staff includes a trill and a sextuplet. The ninth staff has a trill and a sextuplet. The tenth staff includes a trill and a sextuplet. The score concludes with a *p* dynamic marking and the instruction *accent plaintif.*

*Con sentimento.*

*Talon. stesso movimento.*

*p* *accent plaintif.*

This page of musical notation consists of 12 staves. The notation is complex, featuring various musical symbols and ornaments. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The music is written in a style that suggests a historical or classical context. Several measures are marked with a '6' above them, likely indicating a specific fingering or a measure number. A section of the music is marked 'Tempo 1°' and 'longue.', indicating a change in tempo and a long note. The notation includes many notes, rests, and ornaments, with some notes having a 'tr.' (trill) above them. The page is numbered '209' in the top right corner.

## EXEMPLE DES REPOS DE LA RESPIRATION.

Andante.

Respiration indiquée par le compositeur.

BARBIER  
de Seville  
(Rossini)

Adagio cantabile.

SONATE 3  
op. 50  
(Beethoven)

Repos commandés par la respiration et indiqués par des virgules

Andante.

5. QUATUOR  
(Mozart)Tempo di minuetto ma molto Mod.<sup>to</sup> e grazioso.SONATE 2  
op. 50  
(Beethoven)

Moderato sostenuto.

TRIO  
(De Bériot)

Il est des repos plus minimes encore que ceux que nous venons d'expliquer; ce sont ceux de la *syllabation*. *Syllaber*: Nous entendons par cette expression la manière de séparer les mots et les syllabes pour leur donner plus d'élan et d'accentuation dans la déclamation lyrique.

Ces nuances qui sont tout entières dans l'esprit du morceau sont si délicates qu'elles ne peuvent être classées dans la ponctuation. Ces temps doivent être plus ou moins marqués selon le sentiment qui convient à la diction du chant.

On a créé des écoles de déclamation spéciale pour apprendre à bien dire; de déclamation lyrique et de chant pour bien exprimer la mélodie. Ces études vocales sont de grands auxiliaires pour le violoniste dont l'archet doit rendre tous les accents de l'âme.

En musique comme en littérature, ces petits temps de syllabation ne peuvent être écrits; l'exécutant doit les sentir. Nous les appelons par cela même, la ponctuation du sentiment.

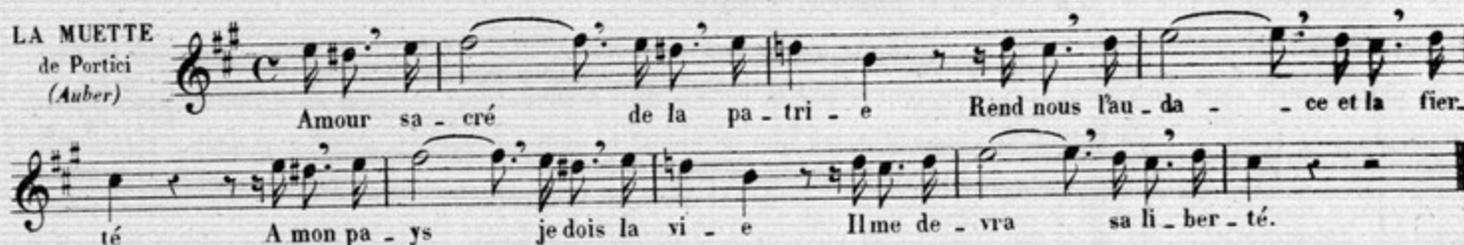
La place que doivent occuper ces petits temps est indiquée dans les exemples ci-après par une petite virgule. On remarquera qu'en principe leur place est entre une note pointée et la brève qui la suit.

LA GAZZA LADRA  
(Rossini) Moderato.



Di pia - cer mi balza il cor; ah! bra - mar di piu non  
so E là - man - te il ge - ni - tor fi - nal - men - te ri - ve - dro.

LA MUETTE  
de Portici  
(Auber)



Amour sa - cré de la pa - tri - e Rend nous l'au - da - ce et la fier -  
té A mon pa - ys je dois la vi - e Il me de - vra sa li - ber - té.

I CAPULETTI  
(Bellini) All<sup>o</sup> martiale.  
*sostenuto*



La tre - men - da ul tri - ce spa - da a bran - dir Ro - me o s'ap -  
pres - ta e qual fal - go - re fu - nes - ta Mil - le mor - te ap - por - te - rà

Dans la musique très douce, les auteurs ne marquent pas toujours les longues et les brèves de peur que le chant ne prenne une expression trop rythmée. Ils laissent dans ce cas aux chanteurs le soin de le syllaber avec cette délicatesse infinie qui doit en faire le charme. Ainsi par exemple si l'on disait avec une égalité absolue les deux croches qui commencent chaque mesure de la romance suivante, cette diction serait plate et décolorée. Cependant si l'auteur avait écrit ces deux notes en notes pointées, ce chant suave aurait une couleur trop saccadée peu en rapport avec le sentiment qu'il exprime. C'est ici qu'il faut un terme moyen que le sentiment seul peut comprendre; mais qu'aucun signe ne peut exprimer. Il suffit que la 1<sup>re</sup> croche soit un peu plus longue que la 2<sup>de</sup> et que le petit intervalle qui les sépare soit presque insensible.

PRÉ AUX CLERS  
(Herold) EXEMPLE.



Ren - dez moi ma pa - trie ou lais - sez moi mou - rir etc.

## AUTRE EXEMPLE DE SYLLABATION ENTRE DES NOTES D'EGALE VALEUR.

LA MUETTE  
de Portici  
(Auber) Moderato.



O mo - ment en - chan - teur je sens bat - tre mon cœur  
Pour ma fi - dè - le ar - deur quel sort pros - père.

La prosodie en littérature est l'art de prononcer chaque mot avec son accent et sa quantité. C'est cette valeur donnée aux syllabes longues et brèves qui constitue l'harmonie de la parole.

D'après ce principe, la prosodie de l'archet consiste dans l'action du *tirer* et du *pousser* aux endroits voulus pour imprimer au jeu l'accent qui lui est propre.

Les coups d'archet ne sont pas toujours indiqués d'une manière irréprochable dans les compositions musicales, ce qui gêne l'exécutant qui veut donner à sa prononciation l'accent conforme à la parole.

Pour obvier à ce défaut d'indication, le violoniste devra autant que possible 1°. Suivre dans ses coups d'archet la syllabe des mots écrits ou *supposés l'être* 2°. Marquer toutes les syllabes longues par le *tirer* et les brèves par le *pousser* 3°. Chanter le coup d'archet avec les syllabes et lorsqu'elles sont trop rapprochées, les indiquer dans un même coup d'archet par une séparation presque insensible.

Pour apprendre d'une manière certaine la *prosodie de l'archet*, l'élève devra exécuter beaucoup de musique dramatique, car dans ce genre d'ouvrages la mélodie et les paroles étant prosodiées avec soin, le violoniste guidé par elles se fortifiera par un travail facile et grâce à cette pratique intelligente, il saura prosodier la mélodie instrumentale qui est privée du secours de la poésie; il possèdera la *prosodie de l'archet*.

Pour définir ce que nous entendons par *prosodie de l'archet*, nous allons dans quelques exemples présenter un membre de phrase écrit sans paroles et faire comprendre par là ce que nous voulons dire par *mots écrits ou supposés l'être*. Si l'exécutant se borne à faire autant de coups d'archet que de notes, le morceau sera incolore et produira l'effet d'un verbiage musical. De même s'il exécute toutes les notes écrites dans un coup d'archet ce ne sera qu'une sorte de vocalise ou les *Ah!* remplacent les mots qui donneraient un sens à la phrase mélodique.

Andantino. EXEMPLES.

Concerto de Beethoven.

A la vérité, ces moyens s'emploient dans les études mécaniques du violon pour exercer l'élève à toutes les combinaisons de l'archet; ou bien encore dans certains effets d'orchestre. Les notes séparées en coups d'archet étendus peuvent être encore d'un bon effet dans la dernière période d'un chant de concerto, ou le violon, luttant de force avec l'orchestre, oublie la prosodie en faveur de l'expression la plus élevée et la plus enthousiaste.

EXEMPLE.

1<sup>er</sup> CONCERTO. (H. Viextemps.)

mf cres - - cen - - do.



Mais cet effet particulier au génie du violon, dont l'auteur a souvent fait un heureux emploi, n'a rien de commun avec la prosodie du chant qui est une question de style dans la musique parlante

Lorsqu'il s'agit de distribuer les coups d'archet de façon à faire parler la mélodie, soit dans sa propre composition, soit à la lecture ou les indications sont souvent négligées, soit en répétant de mémoire la musique de chant, il faut de toute nécessité suivre la variété des inflexions de la parole réelle ou fictive que nous imposent les lois de la mélodie.



Ces deux prosodies d'archet sont également bonnes parcequ'elles sont conformes à la parole fictive que comporte cette phrase mélodique et que l'on peut supposer ainsi:



Dans la *prosodie régulière*, la note qui se fait en levant est généralement détachée de celle qui marque le temps fort de la mesure tant par le coup d'archet que par la parole; mais il y a de nombreuses exceptions à opposer à cette règle. Ainsi lorsque l'on veut donner au commencement de la phrase un accent d'élan ou d'exclamation le temps faible lié au temps fort par le même coup d'archet peut produire le meilleur effet.

EXEMPLE.



Mais cette prosodie toute exceptionnelle condamne l'abus qu'on en pourrait faire dans toute mélodie d'un caractère simple et naturel où toute expression forcée serait un contre sens. Au surplus, l'article qui suit sur le *port de voix* offrira par ses exemples le complément de tout ce qui nous reste à dire sur la *prosodie*.

On appelle *Port-de-voix* une trainée de son qui remplit l'intervalle entre deux notes liées par la même syllabe ou le même coup d'archet, soit en montant, soit en descendant. La place du port-de-voix est donc toujours assignée dans la phrase du chant.

Le port-de-voix employé à propos est du meilleur effet: c'est lui qui donne à l'exécution de la liaison, du moelleux, de la suavité; mais son écueil est dans l'abus immodéré que souvent on en fait.

Il en est de cet élément d'expression comme de tous ceux que nous avons déjà signalés, c'est-à-dire qu'il doit être toujours en rapport avec l'esprit de la musique.

Le port-de-voix convient surtout au langage dramatique; mais il détruit toute la simplicité grave et majestueuse de la musique sacrée. Employé dans le style candide, naïf, pastoral, il prend souvent une expression niaise. Prodigué dans le style gracieux, il en affadit la saveur et détruit le naturel qui en fait la beauté. Il est beaucoup mieux placé dans le langage triste et douloureux; encore faut-il en user avec sobriété. Mais dans la passion, dans le désespoir, le port-de-voix peut être plus fréquent, plus plaintif, en s'en rapportant toutefois au caractère de la prosodie.

L'inconvénient du port-de-voix n'est pas seulement dans l'emploi successif et contradictoire que l'on peut en faire; mais encore dans la manière de le rendre: il y a dans la durée de ce son porté un certain degré de vitesse à observer qui doit nécessairement être en rapport direct avec le genre de musique et la place qu'il occupe dans la phrase musicale.

Cette glissade exécutée trop lentement (et c'est là le défaut général) dégénère en un miaulement abusif qui détruit complètement le charme de la mélodie.

La manière la plus générale et la meilleure d'employer le port-de-voix est, ainsi que nous venons de le dire plus haut, de le placer entre deux notes liées par une même syllabe dans la musique de chant, ou par le même coup d'archet dans la musique de violon.

## EXEMPLE.

GUILLAUME TELL  
ROSSINI.  
(Éd. Brandus.)

Port-de-voix en montant. Port-de-voix en descendant.

O ciel — tu sais si Ma - thil - de m'est chère

Lorsque l'expression le commande, le *Port-de-voix* peut se faire aussi entre deux notes distantes bien que séparées par deux syllabes, lorsque ces deux notes forment une *Appoggiatura*. Dans ce cas, le port-de-voix se fait sur la première syllabe en portant le son de la note longue à une petite note additionnelle anticipée sur la brève.

## EXEMPLES.

Le chant étant écrit de cette manière:

doit s'interpréter ainsi:

Ma voix t'appelle, ma voix t'implore. Ma voix t'appelle ma voix t'implore.

(Voyez l'exemple N° 2, page 218)

Dans un morceau d'une expression sévère, d'un caractère élevé, la grande pureté du style s'oppose à ce que l'on place deux ports de voix successifs, surtout ascendant et descendant. Par exemple, lorsque l'on part d'une note quelconque pour en atteindre une plus élevée et redescendre ensuite à son point de départ, on s'abstiendra de faire le port de voix en descendant si on l'a fait en montant, mais si l'expression veut qu'on le fasse en descendant, il faut se garder de le faire aussi en montant, sous peine de tomber dans une affectation condamnable.

## EXEMPLE.

Dou-leur a-mè-re. O pei-ne ex-trê-me.

Abus du port-de-voix. Expression affectée.

Hé-las pei-ne ex-trê-me.

Mais un danger plus grand encore est celui de penser que le doigté de l'expression, qui est le moyen dont le port-de-voix est l'effet, soit arbitraire. Ce port-de-voix résultant du déplacement de la main gauche est lui-même soumis aux lois de la *Prosodie*. Il est certain que deux notes liées mal à propos par le coup d'archet en même temps que par un changement de position occasionne un port de voix inutile et par cela même affecté. Le *Port-de-voix* et la *Prosodie* sont les de x éléments les plus intimement liés. Ce n'est qu'une fausse *Prosodie* qui amène la prodigalité des ports-de-voix; aussi toute mélodie bien prosodiée rend l'abus du port-de-voix impossible.

Les exemples que nous donnons à l'appui de ces observations ne laisseront aucun doute dans l'esprit des élèves sur l'emploi opportun du port-de-voix: nous plaçons pour cela en regard la même phrase de chant prosodiée d'une façon correcte et d'une façon vicieuse.

## SIGNES EXPLICATIFS EMPLOYÉS DANS LES PAGES SUIVANTES POUR LES DIVERS PORTS-DE-VOIX.

**Port-de-voix vif:** —

Employé dans les notes jetées avec grâce ou lancées avec énergie.

**Port-de-voix doux:** —

Employé dans les expressions affectueuses.

**Port-de-voix traîné:** —

Expression plaintive ou douloureuse.

Et c'est moi quite livre au bourreau.

Caractères noble, majestueux, simple, candide. Bonne prosodie d'archet, sobriété dans les changements de position, ports-de-voix rares ou presque insensibles.

**CRÉATION.**  
HAYDN.  
Maestoso. etc:

Bril - lant de grâce et de beauté Con - templant d'un œil en - chanté

**JOSEPH.**  
MÉHUL.  
Andantino. etc:

Champs pater - nels Hé - bron dou - ce val - lé - e

Fragment de la Prière de  
**MOÏSE.**  
ROSSINI.  
Maestoso. etc:

Pie - ta de fi - gli tuo - i del po - pol tuo pie - ta

**ROBIN DES BOIS.**  
WEBER.  
Andantino. etc:

Ma pri - è - re prends des ai - les Vers les sphères é - ter - nel - les

**JOSEPH.**  
MÉHUL.  
Andantino. etc:

Ah! lorsque la mort trop cru - el - le En - leva son fils bien - ai - mé

**CONCERTO L. D.**  
VIOTTI.  
Allegro maestoso.

**SÉRÉNADE.**  
SCHUBERT.  
Andantino.

De ma voix les chants dans l'ombre Mon - tent jus - qu'à toi

Mon amour sous le bois som - bre Viens descend vers moi.

Les grands ar - bres dans le vi - de Font leur bruit sur nous, Font leur bruit sur nous. etc:

Prosodie vicieuse, changements inutiles de position, abus du port-de-voix, contre-sens musical.

The page contains ten staves of musical notation, each illustrating a different technical error or stylistic fault. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings, with some staves featuring complex passages and dynamic markings.

- Staff 1:** Shows a melodic line with a slur over a group of notes, followed by a fermata and a sharp dynamic marking.
- Staff 2:** Features a melodic line with a slur and a fermata, followed by a sharp dynamic marking.
- Staff 3:** Displays a melodic line with a slur and a fermata, followed by a sharp dynamic marking.
- Staff 4:** Shows a melodic line with a slur and a fermata, followed by a sharp dynamic marking.
- Staff 5:** Features a melodic line with a slur and a fermata, followed by a sharp dynamic marking.
- Staff 6:** Displays a melodic line with a slur and a fermata, followed by a sharp dynamic marking.
- Staff 7:** Shows a melodic line with a slur and a fermata, followed by a sharp dynamic marking.
- Staff 8:** Features a melodic line with a slur and a fermata, followed by a sharp dynamic marking.
- Staff 9:** Displays a melodic line with a slur and a fermata, followed by a sharp dynamic marking.
- Staff 10:** Shows a melodic line with a slur and a fermata, followed by a sharp dynamic marking.

Après les exemples que nous venons d'exposer, pris dans des mélodies dont le style sévère comporte le moins les trainées de sons, nous classons ici dans un ordre gradué les divers genres de chant dans lesquels le *Port-de-voix* est non seulement permis mais indispensable pour rendre toutes les expressions affectueuse, plaintive ou douloureuse des sentiments de l'âme.

**Port-de-voix vif et léger.**

HUGUENOTS.  
MEYERBEER.  
(Ed. Brandus.)

All.<sup>to</sup>

Ah! — si j'étais coquet-te Dieu — pareil-le conquê-te etc:  
Où — serait bientôt fai-te Mais non non non et — je dois —

**Expression affectueuse.**

PURITANI.  
BELLINI.

Larghetto.

A te o ca - ra — amor ta - lo - ra — amor ta -  
- lo - ra mi guido furtivo e in pian - to or mi gui - da — a te d'accan - to — a te d'ac -  
can - to tra la gio - ia tra la gioia e l'esul - tar, tra la gio - ia l'e - sul - tar.

**Expression plaintive.**

PROPHÈTE.  
MEYERBEER.  
(Ed. Brandus.)

Andantino.

Donnez, — donnez — pour u - ne — pau -  
-vre â - me Ou - vrez - lui le pa - radis, le pa - ra - dis — etc:

**Expression douloureuse.**

HUGUENOTS.  
MEYERBEER.  
(Ed. Brandus.)

Andante.

*pp*

Le danger pres - se Et le temps vo - le  
Laissez - moi, laissez - moi, lais - sez - moi — par - tir —

**Accent déchirant.**

LA JUIVE.  
HALÉVY.

Andantino.

J'avais à ton bon-heur voué ma vie en - tiè - re Et c'est  
moi qui te livre au bourreau, Et c'est moi — qui te li - vre au — bourreau.

Exemples de musique de Violon, correspondant à ceux de la page précédente.

Port-de-voix vif et léger.

**RONDO RUSSE.**  
BÉRIOT.  
(Ed. Brandus)

Allegro.

Expression affectueuse.

**9<sup>me</sup> AIR VARIÉ.**  
BÉRIOT.  
(Ed. Brandus)

Andante.

Expression plaintive.

**7<sup>me</sup> CONCERTO.**  
BÉRIOT.

Adagio.

Accent douloureux.

**QUINTETTO.**  
MOZART.

Animato.

Allegro disperato.

cresc.

## DES SONS VIBRÉS.

On entend par *Sons vibrés* une certaine ondulation ou frémissement des notes tenues qui dans le chant indique l'émotion de l'âme transmise par la voix.

Le *Son vibré* est une qualité chez l'artiste qui sait en ménager les effets et s'en abstenir à propos, mais il devient un défaut quand on en fait un usage trop fréquent.

Cette habitude *involontairement acquise* dégénère en un chevrottement ou tremblement **nerveux** qu'on ne peut plus maîtriser, ce qui produit une monotonie fatigante.

La *voix* du chanteur comme la belle qualité de son du violoniste s'altèrent par ce défaut capital. Ce mal est d'autant plus dangereux qu'il est encore augmenté par l'émotion naturelle qui s'empare de l'exécutant lorsqu'il paraît en public.

Dans l'art de l'exécution, il n'y a de bonne émotion que celle que l'artiste se donne, mais lorsqu'il ne peut la diriger, elle l'emporte toujours au-delà des limites du vrai.

Qu'il soit chanteur ou violoniste, chez l'artiste dominé par cette fièvre de produire de l'effet, le *son vibré* n'est plus qu'un mouvement convulsif qui dénature la justesse d'intonation et le fait tomber ainsi dans une exagération ridicule. Il ne faut donc employer les sons vibrés que lorsque l'action dramatique l'exige; mais l'artiste ne doit pas s'attacher à acquérir cette dangereuse qualité dont il ne doit user qu'avec la plus grande sobriété.

Presque tous les violonistes qui font un usage trop fréquent des *Ports-de-voix* abusent des *Sons vibrés*; l'un de ces défauts entraîne inévitablement l'autre. L'affectation qu'on apporte dans l'emploi de ces éléments rend le jeu de l'artiste maniéré, exagéré, car il donne au morceau plus d'expression que la vérité ne le comporte.

SIGNES EXPLICIFS DES SONS VIBRÉS EMPLOYÉS DANS LES TROIS DEGRÉS D'EXPRESSION.

Expression douce . Expression moyenne . Expression forte .

Pour préciser l'emploi des sons vibrés, nous présentons ici des exemples de caractères opposés. Les trois premiers appartenant à la musique sereine, tranquille, commandent le calme dans l'émission du son.

Les deux derniers au contraire empreints d'une couleur passionnée, dramatique, permettent l'émotion vibrante de la voix qui accompagne toujours l'agitation de l'âme.

**LA MUETTE DE PORTIGI.**  
AUBER.  
(Ed. Brandus)

*Larghetto.*

Du pau - vre seul ami fi - dèle Des - cends ma voix qui t'ap -  
- pel - le Sommeil, sommeil des - cends du haut des cieus

**LA FÊTE DU VILLAGE VOISIN.**  
BOIELDIEU.

*Andantino.*

Simple, in - no - cen - te et jo - li - et - te  
N'em - prun - te pas d'au - tre se - cours

**AVE MARIA.**  
SCHUBERT.

*Très lent.*

A - ve, Mari - a! Vier - ge du ciel! Ma voix t'implore avec mys -  
- tère: Mon père fuit l'arrêt mor - tel; Il dort gardé par son enfant en priè - re

**GUILLAUME TELL.**  
ROSSINI.  
(Ed. Brandus)

*Adagio.*

J'appelle en vain douleur a - mère, J'appelle en vain douleur a - mère J'ap -  
- pelle il n'entend plus ma voix, J'appelle il n'entend plus ma voix. Murs chéris qu'habitait mon père

**OTHELLO.**  
ROSSINI.

*Allegro agitato.*

L'i - ra d'av - ver - so, d'av - ver - so fa - to Io più no  
no non te - me - rò Mor -  
- ro, ma ven - di - ca - to do - po - le - i do - po - le - i mor - rò  
Si do - po - le - i Si do - po - le - i do - po - le - i mor - rò.

## MÉLODIE

correspondant aux exemples de la page précédente.

Caractère grave et doux. Émission limpide du son.

(Métr: ♩ = 63.)

4<sup>me</sup> corde. -

Largo.

Andantino.

GULNARE.

# MÉLODIE.

223

Couleur sombre et dramatique. Emploi nécessaire des sons vibrés et des ports de voix aux endroits indiqués

(Métr: ♩ = 92.)

VIOLON.

Andantino  
con molto  
espress:

First system of the musical score. The Violin part (top staff) begins with a melodic line in G minor, 9/4 time. The Piano accompaniment (bottom staff) features a rhythmic pattern of chords. The tempo is marked 'Andantino con molto espress'.

Second system of the musical score. The Violin part continues with melodic phrases, including a triplet. The Piano accompaniment maintains its rhythmic accompaniment.

Third system of the musical score. The Violin part features a melodic phrase marked 'dolce.' with a triplet. The Piano accompaniment continues with chords.

Fourth system of the musical score. The Violin part has a melodic phrase marked 'dim.' and 'espress.'. The Piano accompaniment includes a section marked '2<sup>e</sup> corde.' (second string).

Fifth system of the musical score. The Violin part continues with melodic phrases. The Piano accompaniment features a section with a dashed line and the number '8' below it, indicating a specific rhythmic or harmonic structure.

Sixth system of the musical score. The Violin part concludes with a melodic phrase marked 'morendo.'. The Piano accompaniment ends with a final chord.

L'Expression est une manifestation douce et graduée du sentiment.

L'Accent au contraire tient de la vivacité et de l'imprévu. Ainsi on appelle note ou trait accentué le trait ou la note qu'on articule avec une force inattendue.

L'expression est l'âme de la musique.

L'accent en est l'esprit; c'est l'étincelle du génie d'exécution qui sait donner à la composition la plus pâle la vie et la couleur.

Il se manifeste d'abord dans la manière de scander la mesure et de syllaber la note; ensuite par la variété du coup d'archet et par l'originalité de sa prosodie, il ajoute du piquant à un début. Dans l'emploi fait à propos du *Port-de-voix*, du *Son vibré* ou d'une note jetée avec grâce ou avec vigueur, l'accent captive l'auditoire.

Enfin, il est tour à tour sublime, tendre, comique, douloureux, passionné, colère, impétueux; tandis que l'expression est toujours l'expansion du sentiment.

Nuancer un morceau, c'est lui donner la forme, l'accentuer, c'est lui donner la vie.

On a dû remarquer dans nos exemples que nous nous sommes toujours appliqués à mettre en regard la musique *Religieuse* et la musique *Dramatique* comme étant les deux caractères opposés qui résument entr'eux tous les autres.

Dans cet article, nous allons les exposer encore sous une forme nouvelle; mais cette fois en complétant tous les échelons gradués qui séparent la mélodie calme de la mélodie passionnée.

Cette classification progressive nous semble la plus utile, la plus rationnelle, parcequ'elle présente dans un coup d'œil toutes les nuances de l'art et tous les éléments d'expression et d'accent du simple au compliqué.

Ces exemples ont un double but: en dehors de leur enseignement pratique ils offrent encore l'histoire progressive de la musique. Ainsi en suivant leur classification on voit les transformations que le progrès a fait subir à l'art musical.

L'artiste qui se pénétrera bien de ces différentes écoles saura assouplir son talent aux genres les plus opposés, il pourra avec une égale facilité, comme dit *Boileau*, passer du grave au doux, du plaisant au sévère.

## MUSIQUE ANCIENNE.

### CHORAL DE GOUDIMEL.

Accent calme et religieux, tenue de son large, expression simple.

## CHÛRAL DE LUTHER,

Accent majestueux, prononciation d'archet plus marqué que dans l'exemple précédent.

VIOLON. PIANO.

1<sup>re</sup> Fois. 2<sup>e</sup> Fois.

## AIR DE COUPERIN.

Accent doux et tranquille, prononciation d'archet presque insensible.

VIOLON. PIANO.

## MÉLODIE POUR DEUX VIOLONS

Caractère grave, accent mélancolique, nuances plus prononcées que dans les trois exemples qui précèdent.

*Largo sostenuto.*

1<sup>re</sup> VIOLON *pp*

2<sup>e</sup> VIOLON *pp*

*cresc.*

*f* *pp*

*cresc.* *dim.*

*cresc.* *dim.*

## 79. QUATUOR d'HAYDN.

Accent religieux Calme et sérénité de la prière.

*Largo cantabile e mesto.*

*f* *p*

*f* *p*

## RANZ DES VACHES.

Accent pastoral, effet d'écho, sons filés en diminuant sur les points d'orgue dans toute l'étendue de l'archet.

Andante.

The score for 'Ranz des Vaches' consists of four staves. The first staff is the melody in G major, 7/4 time, marked 'Andante'. The second and third staves are accompaniment, featuring a steady eighth-note pattern with sixths. The fourth staff continues the melody and includes 'FIN' markings and 'prolongez.' instructions. The piece concludes with a final flourish.

## AIR MONTAGNARD - de BERIOT.

(Ed. Brandus)

Accent pastoral, sons soutenus avec âme, mais sans ports-de-voix.

Andante.

The score for 'Air Montagnard' consists of two staves. The first staff is the melody in B-flat major, 7/4 time, marked 'Andante' and 'dolce sostenuto'. The second staff is the accompaniment, featuring a steady eighth-note pattern with a dynamic marking of 'f' and a 'diminuendo' instruction.

## ANDANTINO SICILIANO de FESCA.

Accent pastoral, affectueux, mélancolique, ports-de-voix doux, sans trainées de sons.

The score for 'Andantino Siciliano' consists of five staves. The first staff is the melody in B-flat major, 6/8 time. The second staff is the accompaniment. The third staff is marked 'Majeur' and continues the melody. The fourth and fifth staves continue the accompaniment and melody respectively. The piece concludes with a final flourish.

## ROMANESCA.

Accent naïf. Suavité, expression ingénue.

Andante.

## QUATUOR de FESCA.

Accent naïf, tendre. Expression douce.

Andante.

9<sup>m</sup> QUATUOR de BEETHOVEN.

Accent vague. Son velouté. Couleur vaporeuse.

Andante con moto  
quasi allegretto.

## AIR DE JOSEPH - MÉHUL.

Accent de candeur et de tristesse. Expression simple, douce, mélancolique.

Andante.

## AIR D'ADÉLAÏDE - BEETHOVEN.

Accent soutenu. Expression large.

Andantino.

8.<sup>ME</sup> CONCERTO - de BERIOT.

Accent affectueux. Nuance plus marquée.

Andantino.

7.<sup>ME</sup> QUATUOR Op: 59 - BEETHOVEN.

Accent de profonde tristesse. Intensité de son. Expression dans les notes sensibles.

Adagio molto e mesto.

5.<sup>ME</sup> CONCERTO - LAFONT

Accent limpide. Egalité de son. Points d'orgue filés.

Andante.

19<sup>me</sup> CONCERTO-VIOTTI.

Accent majestueux. Plénitude de son. Prononciation franche de l'archet sur la 4<sup>me</sup> corde. Point de ports de voix.

Maestoso grandioso. *con molto espres.*

*xtr* *p* *cresc.*

8<sup>me</sup> CONCERTO-RODE.

Accent noble et mélancolique. Expression large et soutenue.

Moderato *con molto espres.*

6

5<sup>me</sup> CONCERTO-LAFONT.

Accent fier et brillant. Intensité de son. Egalité dans la double corde. Staccato vif et audacieux.

Maestoso brillante.

*ff* *p*

12<sup>me</sup> AIR VARIE - de BERIOT.

Accent gracieux. Ports-de-voix sans trainées affectées.

Andante espressivo.

THÈME.

con espres. *f* *cresc.* *f*

*f* *sempre cresc* *rall.* *a tempo.*

*rall.*

## FANTAISIE-BALLET - de BERIOT

Autre accent gracieux. Expression balancée, élégante.

Moderato.

VALSE.

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

## DEBUTS de CONCERTOS.

Accent fier, résolu. Expression du commandement. Mesure sévère, coups d'archet.  
 décidés prosodie syllabée.

CONCERTO  
 LETTRE D.  
 VIOTTI.

Allegro maestoso

*f* *con espres.*

CONCERTO  
 LETTRE C.  
 KREUTZER.

Moderato

*f*

3<sup>m</sup>e CONCERTO.  
 BODE.

Allegro moderato.

*f* 4<sup>e</sup>

4<sup>m</sup>e CONCERTO.  
 PAGANINI.

Allegro maestoso.

*f* *con forza.*

lunga.

5<sup>m</sup>e CONCERTO.  
 de BÉRIOT.  
 (Ed. Brandis)

Allegro maestoso brillante.

*f*

GRAND CONCERTO.  
 H. VIEUXTEMPS.

Allegro moderato.

*f* *energico.*

8<sup>me</sup> CONCERTO — de BÉRIOT.

233

Accent d'abandon gracieux. Altération de mesure tour à tour pressée et ralentie

Allegretto. *p* *accel.* *rit: ad lib.* *Tempo I<sup>o</sup>* *Adagio.*

*accel.* *tr.* *ritenuto.* *Tempo animato.* *poco a poco accel.*

FANTAISIE CAPRICE — VIEUXTEMPS.

Accent d'abandon et de sentiment. Légère altération de la mesure, (*tempo rubato*) sensibilité. Nuances marquées.

Allegro. *molto espress.* *pp* *a tempo.* *ritard:* *cres:* *f*

*ff rall:* *pp* *a tempo.* *ritard.* *cres:* *a tempo* *risoluto.*

*ritard: f* *ff* *ritenuto.*

FANTAISIE BALLET — de BÉRIOT.

Accent passionné. Effet gradué d'animation dans toute la phrase.

Allegro appassionato.

MARCHE de BÉRIOT.

Accent martial. Mesure rythmée. Prononciation d'archet ferme et retenue.

Moderato

*dolce.*

*dolce.*

*f*

*dim.*

*pizz.*

*arco.*

*dimin.*

## CARACTÈRE MIXTE.

THÈME de MEYSEDER.

Accent résolu, gracieux. Contraste de fermeté dans les notes syllabées et d'abandon gracieux dans les notes tenues.

Moderato

## RONDO du 3<sup>me</sup> CONCERTO de BÉRIOT.

Accent vif et léger. Contraste de notes lancées et de notes tenues.

(Ed. Brandus)  
Allegretto

## RONDO CONCERTO\_VIEUXTEMPS.

Accent retenu et brillant. Mesure sévère. Staccato lancé avec légèreté.

Allegretto

*leggieramente.*

*grazioso*

*pp*

*con graz.*

## FRAGMENT de FANTAISIE de BÉRIOT.

Accent léger, gracieux. Opposition de notes jetées et tenues.

AIR de RICHARD CŒUR de LION — GRÉTRY.

Accent passionné. Gradation simultanée du son, de l'expression et du mouvement.

Andante. *sosten.*  
*pp*  
*crescendo.*  
à la — 2<sup>e</sup> — reprise —  
*poco* *a* *poco.*  
accélérez — peu — *a f* — peu — le — mouvement —  
jusqu'à — la — *con anima.* — fin.

MARCHE FUNÈBRE — BEETHOVEN.

Accent funèbre. Caractère sombre, son voilé. Ponctuation et syllabation marquées.

Andantino.  $\frac{2}{4}$

OTHELLO — ROSSINI.

Accent d'agitation inquiète. Petite percussion nuancée sur la syncope. Coup d'archet serré.

Allegro agitato. *pp*  
*segue.* *cres.*  
*cres.*

OTHELLO — ROSSINI.

Accent du défi et de la colère. Mesure ferme et retenue. Coup d'archet ferme et résolu.

Allegro risoluto. *ff*

ÉTUDE de BERIOT

Accent plaintif. Contraste de force et de sécheresse dans l'accord et de douceur et de sensibilité sur l'appoggiature.

(Metr ♩ = 112)

Moderato.

CONCERTO\_VIEUXTEMPS.

Accent pénétrant. Expression profonde, mystérieuse. Ports-de-voix plus marqués à mesure que la phrase monte

4<sup>e</sup>. Corde.

FRAGMENT d'ÉTUDE DRAMATIQUE de BÉRIOT.

Accent de désespoir. Gradation de force et d'expression jusqu'à la note la plus élevée et (decrescendo) en laissant expirer la phrase.

Adagio. (Metr ♩ = 76)

FRAGMENT.

**MARCHE TRIOMPHALE. — MENDELSSOHN.**

Accent Triomphal. Caractère ferme et grandiose. Plénitude de son. Aplomb dans la mesure.

Tempo di Marcia.

**MARCHE FUNÈBRE de STRUENZÉE. — MEYERBEER.**

Accent de tristesse profonde. Couleur, sombre mystérieuse. Mesure lente et retenue. Notes syllabées à petits coups d'archet.

Tempo di Marcia lento.

**AIR de FREYSCHÜTS — WEBER.**

Accent décidé. Coup d'archet vif et hardi. Prononciation fortement accusée.

Moderato.

ÉTUDE de BÉRIOT.

Accent de la fureur. Animation, vivacité, prononciation très marquée.

All<sup>o</sup> Vivace. *f*

The musical score consists of 12 staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'All<sup>o</sup> Vivace' and a dynamic marking '*f*'. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The score is characterized by rapid sixteenth-note passages, often with slurs and accents. The dynamics fluctuate, with several instances of '*f*' (forte) and '*f*' (piano) markings. The piece concludes with a final cadence on the twelfth staff, marked with a fermata and a final '*f*' dynamic.

## FANTASIE - BALLET. DE BÉRIOT.

Accent gai. Coup d'archet hardi. Emission éclatante du son.

Tempo di Bolero.

## RONDO I. CONCERTO. PAGANINI.

Accent gai. Mouvement très modéré et retenu. Notes piquées. Les Appoggiatures bien marquées.

All. spiritoso.

ÉTUDE. DE BÉRIOT. (Ed<sup>m</sup> Braudus)

Accent villageois, caractère gai, champêtre.

Allegretto.

## RONDO.

Accent gai. L'accent en marquant le temps faible ajoute de l'esprit et du piquant à ce genre de rondo.

Allegretto.

IMITATION DE CORNEMUSE.

Accent gai. Mouvement retenu. Sforzando à tous les commencements de mesure.

Allegretto.

The musical score consists of four staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Allegretto.' and a treble clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a rhythmic pattern of eighth notes, often grouped in pairs or fours, with frequent accents. The melody is characterized by a 'cornemuse' (bagpipe) style, with a mix of eighth and sixteenth notes. The accompaniment consists of chords, many of which are marked with 'sfz' (sforzando) at the beginning of measures. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

AIR DE CHASSE. DE BÉRIOT.

Accent gai. Expression franche et vigoureuse. Les accords vers le 1<sup>r</sup>. tiers de l'archet.

Allegretto.

The musical score consists of six staves of music. It begins with the tempo marking 'Allegretto.' and a treble clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The music is primarily composed of chords, often with a rhythmic pattern of eighth notes. The chords are frequently marked with 'sfz' (sforzando) at the beginning of measures. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

*diminuendo.*

## DE LA GRADATION.

Après avoir développé un à un les éléments qui forment le style d'exécution il nous reste encore à parler de leur application dans les ensembles.

Pour donner aux morceaux d'ensemble la perfection du coloris qui leur est propre, la raison a établi une loi absolue: c'est ce qu'on appelle *la gradation*; cette loi commande à l'exécutant de soutenir l'intérêt d'un morceau jusqu'à son dénouement.

Ce résultat s'obtient tour à tour par la variété des nuances, par l'intensité de l'expression et de l'accent, et surtout par la puissance et la largeur du son. Ainsi dans un *cantabile*, lorsque la même phrase se répète, si sa couleur est solennelle, on doit dès le début mesurer *la gradation* pour en augmenter la majesté à chaque période.

Si le caractère du chant est gracieux, la phrase doit subir la même progression en élégance.

Enfin, si un morceau est d'une nature vive, il doit gagner encore en animation.

Mais pour en ménager l'effet et pour qu'il soit plus frappant, l'artiste en exposera la mélodie avec simplicité dans les premières périodes pour reporter toute l'accentuation sur la terminaison, afin que la transition devenant plus sensible donne à la dernière impression qui reste dans la mémoire tout l'esprit de la pensée musicale.

Nous n'exceptons pas de ce principe les œuvres dont le début demande beaucoup de force et une grande vigueur, ce qui n'est que passager; car cette phrase exécutée, le morceau rentre bientôt sous les lois de *la gradation*.

Cette loi, qui renferme le secret du coloris des ensembles, s'applique également aux périodes, aux phrases et aux traits; en un mot à tout ce qui a une expression ascendante.

Chaque morceau, chaque période, chaque phrase a son apogée d'effet qu'il faut rendre sous peine d'en altérer la pensée. Ce n'est point par une ascension froide et régulière qu'on arrive à ce but, car l'effet serait manqué s'il n'était amené par la transition.

Ainsi par comparaison: en suivant une pente unie qui part de la plaine pour atteindre le point culminant d'une montagne, on arrive au faite insensiblement et sans émotion; ce voyage est nous ôsons le dire monotone.

Mais si l'on suit une pente longtemps ménagée, dont l'ascendance très peu sentie d'abord s'augmente ensuite au fur et à mesure que l'on approche du sommet, la gravitation devient abrupte, pittoresque, accidentée et son imprévu procure cette émotion désirée qui augmente les plaisirs du voyage. Ainsi se produit cet effet d'élan et de spontanéité qui fait le charme de la musique.

## DE LA GRADATION DANS LES TRAITS ET LES PÉRIODES.

D'après les principes que nous venons d'exposer, on comprendra que le signe en usage:

pour marquer les *crescendo* dans le trait et dans la phrase doit être interprété comme s'il avait cette forme.

Ménagez le *crescendo*  
pendant environ  $\frac{2}{3}$  du parcours.  
déployez toute sa force pendant le dernier tiers.

Pour obtenir un bon effet de *crescendo* dans une gamme longue et rapide faite d'un même coup d'archet on ménagera le mouvement de l'archet de manière à produire au début une grande partie des notes dans un court espace du crin; en un mot, on sera avare d'archet dans les deux premiers tiers du trait et prodigue à l'excès pour le dernier tiers. Ce procédé donne un grand éclat à la terminaison et le trait en ressort beaucoup mieux.



NOTA: La longueur de cette portée représente ici la longueur de l'archet.

Dans le *decrescendo*, on observera les mêmes principes que dans le sens inverse.

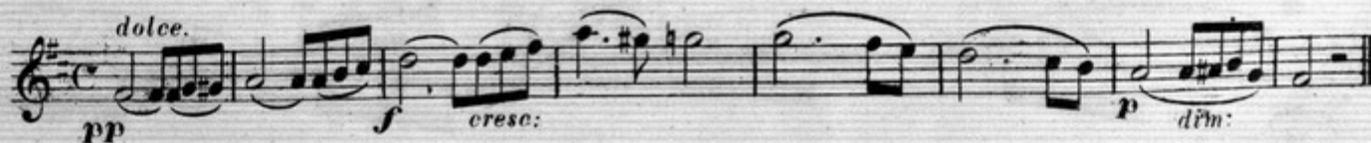


Exemple d'un trait *crescendo* et *decrescendo* en deux coups d'archet.



Même exemple dans une phrase de chant.

Employez peu d'archet au début et ne commencez à déployer la force que de la 3<sup>me</sup> à la 4<sup>me</sup> mesure. Conservez la tenue de son et ne le laissez tomber qu'à la 7<sup>me</sup>.



L'application de ces principes aux ensembles se trouve dans le concerto et l'étude fuguée qui terminent la Méthode, ainsi que dans toutes les études ou mélodies de la 3<sup>me</sup> Partie qui ont un effet ascendant.



Début fier brillant et à plein jeu - **A.** Lancez le *Mi* avec force - **B.** Les blanches soutenues, la cadence et le groupe final clairement articulés - **C.** Le *La* attaqué du talon, le trait large aux  $\frac{2}{3}$  de l'archet.



**D.** Portez le son du petit doigt jusqu'au *La* aigu avec vivacité et force; puis descendez au *Mi* du même doigt par un port-de-voix doux - **E** Port-de-voix affectueux en descendant du *Si* au *Fa* sans affectation dans la traînée de son.



**F.** Port-de-voix lancé vivement sur le *Si* - **G.** Le groupe des triples croches brillant, égal et mesuré - **H.** Ce groupe comme le précédent.



**I.** Suivez ici les indications données au début.



**K.** A ce changement de ton, que le jeu change immédiatement de couleur; plus doux, plus caressant, plus soutenu, en évitant toutefois l'excès dans les traînées de son.



**L.** Expression et vibration du doigt sur l'appoggiature *Ut*.



**M. N.** Augmentez peu à peu le son sur ces deux mesures.



A. Reprenez ici la vigueur de son du début — B. Grand détaché continu aux  $\frac{2}{3}$  de l'archet.



C. La double corde soutenue et à plein jeu en augmentant la largeur du son jusqu'à la fin de la phrase.



D. Laissez tomber le son au commencement de cette nouvelle période.

E. Détaché rebondissant au premier tiers de l'archet.



F. Tenez l'archet ferme à la corde et augmentez le son jusqu'à la note la plus élevée.



G. Même suavité qu'à la mesure D qui précède.

H. Même accent qu'à la mesure E.

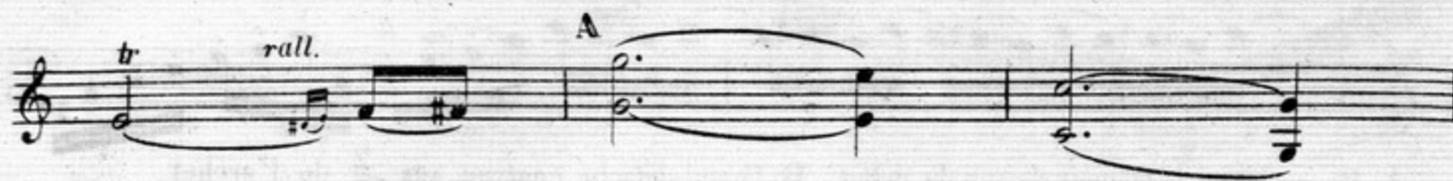


I. Augmentez peu à peu la force du son sur les mesures K. L. M. jusqu'au Mi aigu



qui termine le trait.





A. Soutenez ces octaves largement et avec douceur.



B. Continuez toujours de soutenir les sons et augmentez la largeur et l'expression jusqu'à



la fin des octaves.



C. Nouvelle période ascendante; commencez là pianissimo et ménagez longtemps le son pour



reporter toute la force et l'expression sur l'apogée de la phrase aux mesures D. E. F. G. Mais a-



vant d'y arriver faites ressortir avec sentiment les *appoggiaturas* et les *ports de voix* qui sont



indiqués dans la progression.





A. Sur cette dernière mesure qui termine le chant, laissez tomber le chant avec grâce en ralentissant à volonté. — B. Période du trait; changez ici le coloris du jeu, donnez lui plus de légèreté et



de douceur et reprenez la mesure avec sévérité en marquant la prononciation de l'archet aux endroits indiqués.



C. Accentuation vigoureuse de l'archet et articulation brillante des doigts.



D. Même coloris que dans les huit mesures qui précèdent.



E. F. Jetez l'archet avec éclat sur ces deux traits en marquant un temps d'arrêt après la note la plus élevée, sans altérer la mesure.





A. Balancez ce trait coulé avec grâce et douceur.



B. Commencez ce trait détaché à petits coups d'archet, piano, et sans presser la mesure;



gagnez peu à peu en force sur les mesures C. D. E. F. G. jusqu'au fortissimo H.



*cresc.* - - -



I. Détaché, large et vigoureux.



**K.** Allongez moëlleusement l'archet sur la touche.



**A.** Accentuez clairement ces arpèges en augmentant progressivement le son jusqu'au forte **B**.



**C.** Coup d'archet rebondissant avec toute la force possible vers le tiers de la baguette, sans



presser la mesure qui doit être maintenue clairement jusqu'à la fin du trait.

Metre: ♩ = 50.



A. Le début (*mezza voce*) exposé d'abord avec la plus grande simplicité pour



faire ressortir tout l'effet des phrases ascendantes qui suivent.



B. Première phrase ascendante, expression



douce et tendre augmentant peu à peu d'intensité jusqu'à la lettre C.



D. Laissez tomber le son sur cette ornementation finale avec la plus grande élégance. E. et observez un temps d'arrêt après l'Ut qui la termine. F. La même période ascendante reprend ici; don-



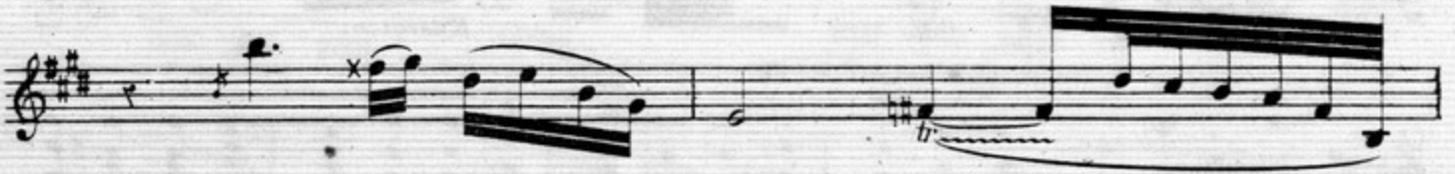
nez lui le même coloris, mais cette fois avec plus d'intensité d'expression encore jusqu'à



la mesure G qui forme avec le point d'orgue de terminaison l'apogée de l'effet de l'A.



H. Reprenez ici la simplicité, la douceur du début.



I. Largeur, intensité de son et sentiment dans la double corde jusqu'à la fin du morceau.



# ÉTUDE DE BÉRIOT.

## À L'IMITATION DES ANCIENS MAÎTRES.

Accent rythmé de la fugue. Clarté et pureté de son dans les accords Gradation jusqu'à l'apogée.

Métr. ♩ = 80.

Moderato. *p*

*tr*

*ff*  
*Energico.*

*p*  
*delicatamente.*

*cresc:*

*mf*

*tr*

This page of musical notation consists of 12 staves. The notation is written in a single system with various musical symbols including notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#). The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first staff features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. The second staff continues the melodic line, marked with a crescendo (*cresc.*). The third staff is marked *segue.* and begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth staff is marked *apogée.* and features a melodic line with eighth notes. The fifth staff continues the melodic line. The sixth staff is marked *f* (forte) and features a melodic line with eighth notes. The seventh staff is marked *segue.* and begins with a piano (*p*) dynamic. The eighth staff continues the melodic line. The ninth staff is marked *ritenuto.* and features a melodic line with eighth notes. The tenth staff continues the melodic line. The eleventh staff features a melodic line with eighth notes. The twelfth staff continues the melodic line.

## DERNIER CONSEIL.

L'artiste arrivé au point de produire son talent doit pour équilibrer ses facultés diriger son travail dans le sens inverse de ses propensions, afin de ne pas se restreindre dans le cercle étroit d'une manière.

Par son caractère et son goût, l'artiste est assez porté à choisir dans l'art une nuance qui est propre à sa nature: chez celui-ci c'est la force qui domine, chez celui-là c'est la douceur. L'un ne produit jamais que l'énergie, la fougue ou le résolu; l'autre n'offre que la grâce, le calme ou le naïf. Mais ces qualités, isolément prises, ne constituent pas un talent complet. Il n'appartient qu'au génie de les embrasser toutes et d'être aussi parfait dans ce qui demande de la délicatesse que dans ce qui exige de la vigueur.

Les arts sont infinis; on n'arrive jamais à une perfection absolue. C'est vers ce but cependant que doit tendre incessamment la volonté de l'artiste.

Par métaphore:—L'art représente à l'imagination un arbre qui s'élève dans l'immensité et dont la gloire couronne le faite. Chaque artiste a pour objet d'en atteindre le plus haut point.

Les branches de cet arbre sont les divers genres qui au lieu d'entraver l'artiste dans sa marche, lui font de leur obstacle un point d'appui. Mais celui qui cédant à la disposition de sa nature s'écarte du centre pour suivre une de ces branches dont l'accès lui semble plus facile, se trouve engagé dans l'impasse d'une manière. L'autre au contraire qui s'attache avec amour à ce milieu où viennent converger toutes les nuances de l'art sait en faire sa substance et fortifié par elles, il porte son talent vers les régions infinies de la perfection.

Pour se maintenir dans ce chemin qui est celui du beau et de la vérité dans les arts, que faut-il? Se bien connaître. Mais comme (*l'amour-propre engagé à se tromper soi-même*) et que la critique souvent nous irrite ou nous décourage, nous croyons qu'il est un moyen plus sûr de se bien juger soi-même. C'est de savoir discerner dans les éloges que nous recevons l'avis salutaire que presque toujours ils renferment dans ce qu'ils ne disent pas.

Ainsi, vante-t-on votre énergie?: prenez y garde, c'est que vous manquez de grâce.

Vous parle-t-on souvent de la finesse de votre talent?: soyez persuadé que vous n'avez ni la grandeur ni la force.

C'est ainsi qu'un esprit juste prendra toujours pour conseil le contre-pied de la louange, afin de ne jamais tomber dans une exagération inévitable en forçant le trait qu'on admire.

Ici se termine le travail que nous nous étions imposé en entreprenant cette méthode de Violon; trop heureux si quelques élèves studieux, aidés par nos conseils, arrivent à se créer un nom parmi les artistes illustres: ils auront achevé notre tâche.

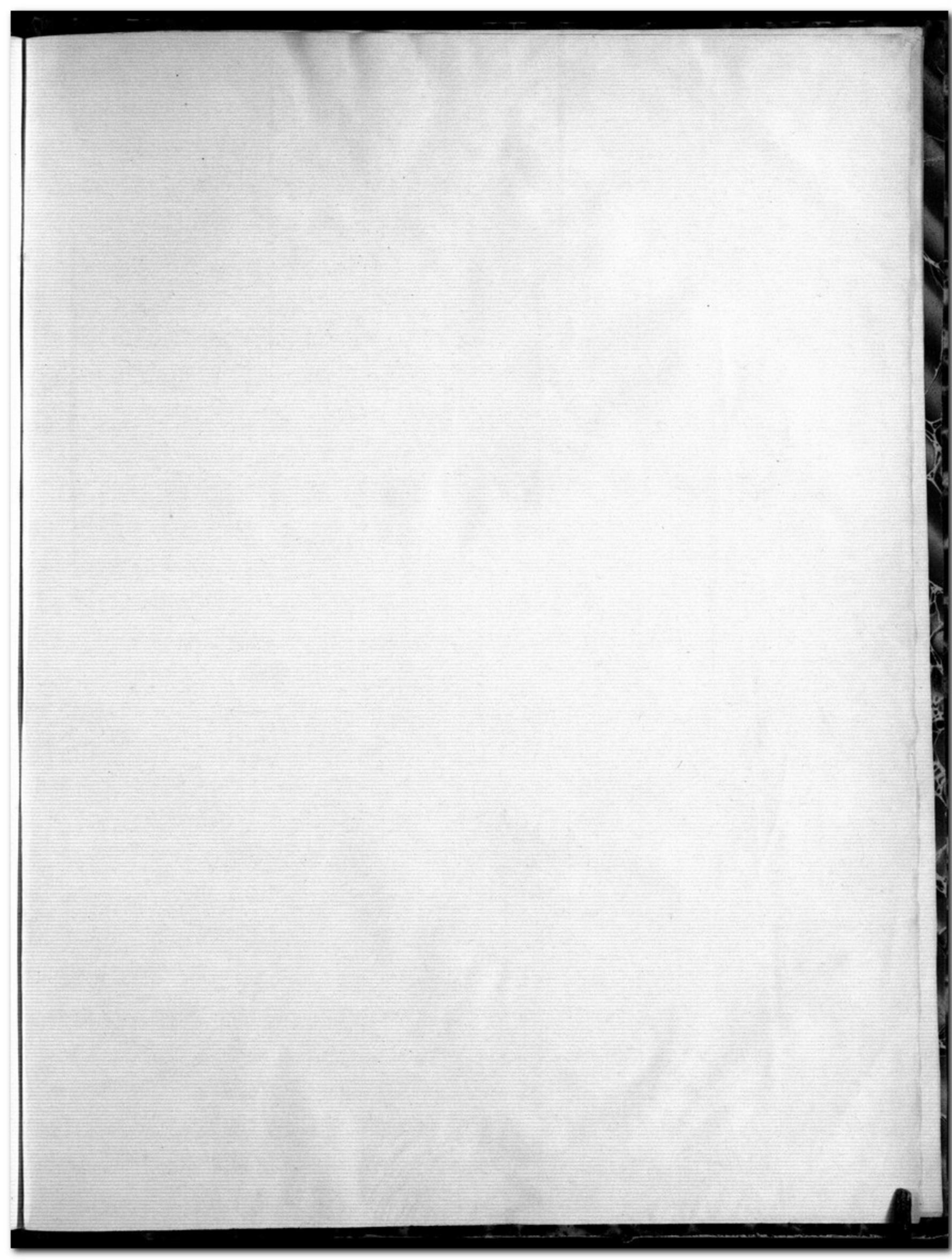
---

## TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES

	<i>Pages</i>		<i>Pages</i>
ABANDON Altération apparente de la mesure (tempo rubato)	176	ÉTUDE	4 et 5
ACCENT Sa définition	224	COULÉ Coup d'archet	88
Tableau des accents dans tous les caractères de mn-		COUPÉ Notes séparées	11
sique	224 à 241	ou mat	80
ACCORD Manière de s'accorder	65	ou martelé	81
ACCORDS Manière de les exécuter	86	COUPS D'ARCHET (Voyez Détaché, Coulé)	
AGRÈMENT (Notes d <sup>o</sup> )	82	DÉBUTS de concertos	230 232
petits groupes	188	DEMI repos ou virgules	210
APLOMB Accentuation de la mesure	185	DÉTACHÉ Continu	76
APPOGGIATURE	187	Coupé ou mat	80
ARCHET Sa structure	2	Martelé	81
Sa tenue	4	Élastique ou rebondissant	84 143
Exercices préparatoires de l'	7	DIVISION de l'archet	76
Nuances de l'	70	DOIGTER	de 92 à 100
Sa division	76	DOIGTS Leurs mouvements dans les gammes	11
Sons enflés et diminués	120	DOUBLE Corde	64
Sa prononciation	200	Justesse, intonation	78
Sa ponctuation	206	Gammes en tierces et sixtes	126
Sa prosodie	212	Octaves	106
ARPÈGES	152	Dixièmes	151
ATTITUDE Figures	4 et 5	DOUBLE trille	154
principes de la pose	5	cadence	134
BRAS droit et gauche	4 et 5	DRAMATIQUE Voyez Caractères	
BRISÉS	82	ÉCARTS des doigts	164
BRODERIES Ornaments du chant	189	des dixièmes	151
CADENCE simple	62, 82	des unissons	162
double	154	ÉLASTIQUE Voyez Détaché	
CALME Voyez Caractères		EXPRESSION Voyez Caractères	
CARACTÈRES Nuances dans tous les genres depuis la musi-		Graduée	242
que calme et religieuse jusqu'à la musique pas-		EXTENSION des doigts	98
sionnée, dramatique	de 184 à 241	FAUX vis-à-vis	104
CHANT soutenu	184	FIGURES	5
syllabé	185	FILÉS sons	120
CHEVILLÉS Manière de les arranger	65	FIORITURES	189
CHROMATIQUES Gammes	156	FORMULE TERNAIRE	178
CONCERTOS Débuts larges et soutenus	230	GAMMES à la 1 <sup>re</sup> Position	12
Débuts fiers, résolus	232	à la 2 <sup>me</sup> Position	28
9 <sup>me</sup> de C. de Bériot	244	à la 3 <sup>me</sup> Position	36
CONSEIL dernier de la 1 <sup>re</sup> Partie	69	à la 4 <sup>me</sup> Position	44
de la 2 <sup>de</sup> Partie	175	à la 5 <sup>me</sup> Position	54
de la Méthode	254	en sons contrastés	71
CORDES à vide (Voyez Accords, justesse)		nuancées	122

	<i>Pages</i>
GAMMES en tierces et sixtes .....	126
dans le doigter .....	92
chromatiques .....	136
en octaves .....	106
en dixièmes .....	151
en unissons .....	162
muette .....	174
GOÛT .....	189
GRADATION dans les ensembles .....	242
HARMONIQUES sons .....	170
HARMONIE Canevas de la mélodie (Voyez Formule Ternaire)	
INTERVALLES Exercices des .....	20
INTONATION Voyez Justesse .....	
INTRODUCTION du solfège .....	III
JUSTESSE Intonation dans la double corde .....	78
Dans les faux vis-à-vis .....	104
MAINS droite et gauche .....	4 et 5
MARCHE Martial Voyez accent .....	
MAT et Martelé .....	80
MESURE .....	176, 185 et 206
MÉLODIE. Ornementation de l'harmonie Voyez formule Ternaire	
MÉTRONOME .....	206
MIXTE Caractère .....	186
MODES Mineur et majeur Voyez Solfège .....	
MODE dans l'ornementation .....	189
MORDANT .....	82
MOTS français et italiens .....	2
NAÏF Voyez Caractères .....	
NOTES POINTÉES .....	112 211
NUANCES .....	192
OBSERVATIONS sur la 1 <sup>re</sup> Partie .....	1
OCTAVES .....	101 et 106
ORDRE symétrie, rythme .....	176
ORNEMENS .....	176 et 188
PARALLÈLE Voyez doigter .....	
PASSIONNÉ Voyez Caractères .....	
PASTORAL Voyez Caractères .....	
PETIT groupe .....	188
PIZZICATO main droite .....	158
main gauche .....	159
PONCTUATION de l'archet .....	206
PORT-DE-VOIX .....	214
POSITION 1 <sup>re</sup> .....	12
2 <sup>me</sup> .....	28
3 <sup>me</sup> .....	36
4 <sup>me</sup> .....	44
5 <sup>me</sup> .....	54
PREFACE .....	I
PRÉLIMINAIRES de la pose .....	3

	<i>Pages</i>
PRELUDES .....	165 et 186
PRÉLUDE son importance .....	176
PRONONCIATION de l'archet .....	200
PROSODIE de l'archet .....	212
PUPITRE figures .....	5
REBONDISSANT Coup d'archet .....	84 et 142
RÈGLES du tirer et du pousser .....	184 et 212
RELIGIEUX Voyez Caractères .....	
REPOS Voyez Ponctuation .....	
RÉSOLU Voyez Caractères .....	
RÉSUMÉ de la 1 <sup>re</sup> Partie .....	69
de la 2 <sup>me</sup> .....	175
RICOCHET .....	148
RHYTHME Ordre .....	176
SEXTELETS .....	88
SIGNES .....	2 et 9
SIXTES gammes .....	126
Mélodie .....	79
Étude .....	131
SOLFÈGE Voyez le commencement de la méthode .....	
SON Qualité du .....	70
SONS Soutenus .....	10
Vibrés .....	220
STACCATO .....	114
Ricochet .....	148
STRUCTURE du Violon .....	2
de l'archet .....	2
STYLE .....	176
SYLLABATION .....	211
SYMÉTRIE Ordre rythme .....	176
TALON Accords .....	163
Notes frappées du .....	118
TENUE du Violon .....	4
bras, main gauche .....	4
TERNAIRE formule .....	178
TIERCES gammes .....	126
Mélodie .....	79
Étude .....	130
TRAITS jetés .....	164
TREMULO main gauche .....	144
de l'archet .....	150
TRILLE simple .....	62 82
double .....	134
TRIOLETS .....	88
TRONÇONS (Doigter des) Voyez Gammes chromatiques .....	
UNISSONS .....	162
VIBRATION Voyez Justesse .....	



Introduction	1	Introduction	1
Chapter I	10	Chapter I	10
Chapter II	20	Chapter II	20
Chapter III	30	Chapter III	30
Chapter IV	40	Chapter IV	40
Chapter V	50	Chapter V	50
Chapter VI	60	Chapter VI	60
Chapter VII	70	Chapter VII	70
Chapter VIII	80	Chapter VIII	80
Chapter IX	90	Chapter IX	90
Chapter X	100	Chapter X	100
Chapter XI	110	Chapter XI	110
Chapter XII	120	Chapter XII	120
Chapter XIII	130	Chapter XIII	130
Chapter XIV	140	Chapter XIV	140
Chapter XV	150	Chapter XV	150
Chapter XVI	160	Chapter XVI	160
Chapter XVII	170	Chapter XVII	170
Chapter XVIII	180	Chapter XVIII	180
Chapter XIX	190	Chapter XIX	190
Chapter XX	200	Chapter XX	200
Chapter XXI	210	Chapter XXI	210
Chapter XXII	220	Chapter XXII	220
Chapter XXIII	230	Chapter XXIII	230
Chapter XXIV	240	Chapter XXIV	240
Chapter XXV	250	Chapter XXV	250
Chapter XXVI	260	Chapter XXVI	260
Chapter XXVII	270	Chapter XXVII	270
Chapter XXVIII	280	Chapter XXVIII	280
Chapter XXIX	290	Chapter XXIX	290
Chapter XXX	300	Chapter XXX	300
Appendix	310	Appendix	310
Index	320	Index	320

