

# EDITION NATIONALE

DÉPOT LÉGAL  
Seine  
N<sup>o</sup> 1240  
1915

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE  
IMPRIMES

# J. S. BACH

## 6 Sonates à violon seul

1915

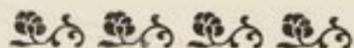
Révision et Annotations de  
LUCIEN CAPET

*Vol. Vm 9. 1253*

ÉDITION MAURICE SENART & C<sup>IE</sup>  
20, RUE DU DRAGON, PARIS  
::: Copyright 1915, by Maurice Senart & C<sup>ie</sup> :::

N° 5014

EDITION NATIONALE



**J. S. BACH**

**6 Sonates à violon seul**

Révision et Annotations de

**LUCIEN CAPET**



**1915**

ÉDITION MAURICE SENART & C<sup>ie</sup>  
20, Rue du Dragon, Paris

Tous droits d'exécution, de reproduction et d'arrangements réservés pour  
tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

Copyright 1915 by Maurice Senart & C<sup>ie</sup>, Paris.

Imp. H. Minot, Paris

## NOTE

Sans vouloir m'étendre sur la complexité des éléments qui constituent à mon avis un Artiste en général, un Musicien en particulier, je désire néanmoins attirer la plus grande attention des élèves et des aspirants à cette noble tâche du violoniste, (appelé à traduire par l'intermédiaire de son âme et de sa technique, les œuvres sublimes des Grands Créateurs) sur le rôle si important que joue l'Archet dans l'Art du violon; il est nécessaire de considérer le rôle de la main droite vis-a-vis de la main gauche, comme celui de l'Âme vis-a-vis du Corps; La justesse et la précision du mécanisme de la main gauche sont l'équivalent de l'Équilibre physique dans le Corps Humain. Il faut donc avant tout, se fortifier dans l'étude détaillée de ce mécanisme avant d'entreprendre la technique Supérieure de l'Archet, qui plus tard met à la disposition de l'Âme de l'Artiste, les multiples manifestations des Sentiments et des Aspirations Humaines provoquées par le commerce intime avec les œuvres des Grands Créateurs.

Ce rôle est évidemment l'un des plus nobles auquel un Etre Humain peut prétendre; et les joies profondes mêlées aux infinies consolations qu'il m'a données, font naître en moi le désir de communiquer les moyens que j'ai employés moi-même pour mettre l'Âme de l'Archet au service de l'Art.

*Lucien CAPET*

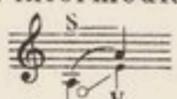
### Adaptation de la "TECHNIQUE SUPÉRIEURE" de l'Archet

de LUCIEN CAPET

Professeur au Conservatoire de Paris.

#### EXPLICATION DES SIGNES ET ABRÉVIATIONS

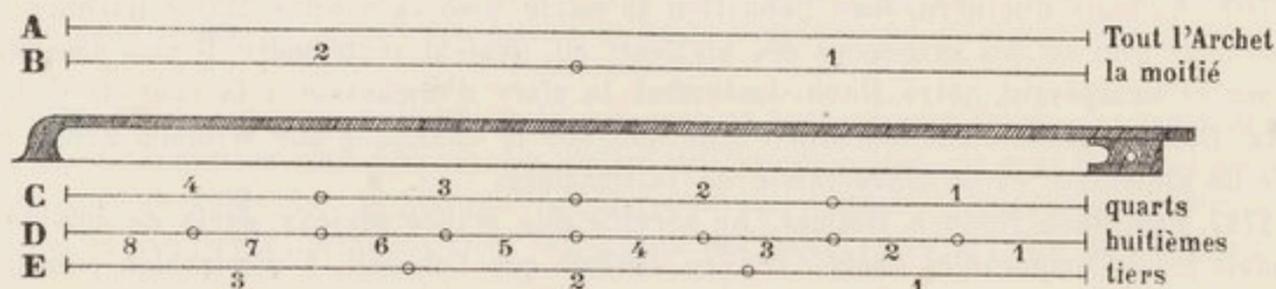
##### MAIN GAUCHE

- I. II. III. IV. V. VI. VII.** Positions.  
**S** corde sol. (ou 4<sup>m</sup>e corde) **R** corde ré (ou 3<sup>m</sup>e corde)  
**L** corde la (ou 2<sup>m</sup>e corde) **M** corde mi (ou 1<sup>re</sup> corde).  
 → Déplacement expressif d'une position à une autre, sans changement de doigt.  
 — Changement de position par l'intermédiaire du doigt placé sur la corde. *Ex.*   
 ∞ Vibrato très expressif.  
 ~ Souplesse générale de la main gauche donnant une expression moins violente.  
 ○ Ne pas vibrer.

##### MAIN DROITE

- tirez ∨ poussez **T** talon **M** milieu **P** pointe.  
 — Appuyer profondément l'Archet au commencement de chaque note.  
 ∙ l'Archet légèrement au dessus de la corde.  
 + Arrêter l'Archet sans le soulever.  
 ○ Reprendre l'Archet.  
 □ l'Archet posé, préparant l'accentuation.  
**A** Tout l'Archet.  
**B** La moitié.  
**C** Le quart.  
**D** Le huitième.  
**E** Le tiers.

*Figure explicative des divisions de l'Archet*



# JOHANN-SEBASTIAN BACH

1685-1750

**Johann-Sebastian BACH**, né à Eisenach le 21 mars 1685, était d'une vieille famille de Thuringe, qui, depuis plusieurs générations, fournissait de Cantors, d'organistes, de musiciens de cour et de ville, Arnstadt, Eisenach, Erfurt et leurs environs.

Son père, Joh. Ambrosius, musicien de cour et de ville d'Eisenach, violoniste estimé, fut son premier maître; mais l'excellent homme étant mort en janvier 1695, peu de mois après sa femme, le jeune Sébastien fut confié à son frère aîné Joh. Christoph, organiste d'Ohrdruf. Celui-ci, un ancien élève de l'illustre Pachelbel, apprit à l'enfant le clavecin, tout en lui faisant suivre les cours du lycée. Dans ses études littéraires, Sébastien est assidu et bien doué; dans ses études musicales, il se montre bientôt un prodige que nulle difficulté de compréhension ou d'interprétation ne peut arrêter. De la ténacité, de la curiosité passionnée qui, pour tout ce qui est de la musique, le distingue déjà et le caractérisera durant toute sa vie, on a un exemple dans l'anecdote du manuscrit de pièces de clavecin que cache jalousement le grand frère, mais que l'enfant parvient à dérober à travers la claire voie d'une armoire et qu'il copie, pendant six mois, la nuit, en cachette, à la clarté de la lune.

En 1700, à Pâques, Sébastien a quitté son frère qui, depuis longtemps, n'a plus rien à lui apprendre. Il est à Lünebourg, au séminaire de S<sup>t</sup> Michel où il achève ses études; où il complète aussi son éducation musicale. Doué d'une ravissante voix de soprano, il fait partie, jusqu'au temps de la mue, du chœur de la chapelle. On y use d'un répertoire de choix des plus variés; et, comme libre accès lui est donné dans la riche bibliothèque du séminaire, il peut s'initier à quelques uns des fameux polyphonistes du XVI<sup>m</sup>e siècle, lire et pénétrer nombre de pièces de Schütz, de Monteverde, de Carissimi, de Frescobaldi, entre autres: quels butins pour son insatiable avidité de connaître, et quelle discipline pour son génie naissant que cette intimité studieuse avec les anciens Maîtres! De plus, il a l'exemple, sinon les leçons, du grand organiste-claveciniste G. Böhm, un éclectique sachant résumer dans sa manière de virtuose et de compositeur toutes les acquisitions techniques de son temps.

Et il va à Hambourg entendre le renommé Reinken. Et il fréquente, on ne sait comment, la chapelle ducale de Celle, où, grâce à la duchesse, une poitevine, la musique française est en honneur. Or Bach aura toujours en singulière estime les formes de notre art français, et jusqu'en son dernier chef d'œuvre, en son Art de la fugue, il en rend un témoignage éclatant, composant la 6<sup>m</sup>e pièce: *in Stile francese*.

Cependant Bach achève ses études littéraires en 1703. Etant pauvre, il ne peut, comme il le voudrait, aborder l'Université. Il gagne sa vie: nous le trouvons à Weimar 1<sup>er</sup> violon à la chapelle princière, et, d'ailleurs, suppléant du vieil organiste de la cour.

En août de cette année, on l'invite à inspecter les orgues de la nouvelle église d'Arnstadt, et son jeu plaît si bien qu'on le prie de rester titulaire de ce bel instrument. Outre ses fonctions d'organiste, il doit diriger le chœur de l'église: de là une première cantate composée en 1704. De cette époque également datent ses premières œuvres pour orgue, et celles pour le clavecin, entre autres le *Capriccio* bien connu sur le départ d'un de ses frères.

Agé seulement d'une vingtaine d'années, Sébastien Bach passe déjà pour un organiste hors de pair; il ne laisse pas toutefois d'étudier sans relâche les maîtres de l'orgue, anciens ou contemporains. Il était de sa nature de tout connaître, afin de tout s'assimiler et de tout surpasser dans les multiples genres où s'exercerait son génie souverain. C'est pourquoi on le vit faire le long voyage d'Arnstadt à Lübeck pour entendre le fameux Buxtehude. Il demanda un congé de quatre semaines; mais, auprès du vieux maître, il s'oublia quatre longs mois! A son retour, Bach, dut subir les remontrances du consistoire de son église; mais comme ce grand volontaire était assez peu endurant, et que ses écoliers, grossiers et turbulents, le dégoûtaient, il abandonne sa place à un cousin, J. Ernst Bach, après avoir obtenu au concours l'orgue de S<sup>t</sup> Blaise, à Mühlhausen.

On est en 1707. Au mois d'octobre, Jean Sébastien se marie avec sa cousine Maria Barbara.

Cependant, au bout d'un an, les exigences des piétistes, qui veulent restreindre le plus possible le rôle de la musique à l'église, irritent et exaspèrent notre Bach. Justement la place d'organiste à la cour de Weimar est vacante. Un concours a lieu; Bach y produit une sensation telle que, sur le champ, le duc Wilhelm Ernst lui accorde la place, y ajoutant celle de violoniste et de claveciniste de la Chambre.

De 1708 à 1717. Séb. Bach reste à Weimar. Au service d'un prince sérieux, épris de musique d'orgue, son génie s'exalte et produit les incomparables chefs-d'œuvre d'orgue que l'on sait. D'admirables cantates d'église — *l'Actus tragicus*, la Cantate pour tous les temps, et bien d'autres encore, datent de Weimar.

Les concerts de la Chambre lui donnent l'occasion d'étudier à fond la musique instrumentale italienne des Vivaldi, Legrenzi, Corelli, etc. Et c'est l'achèvement de son prodigieux savoir. Toutes les Ecoles lui sont désormais familières: celles de la Renaissance, celles des primitifs modernes (Monteverde, Schütz, Frescobaldi), celles de l'Allemagne thuringienne, de l'Allemagne du nord, de l'Allemagne du sud, celles de France et d'Italie... Sur de telles bases, avec une pareille fécondation, le miracle de sa création géniale s'accomplit!

Léopold, prince d'Anhalt-Coethen, dont la sœur vient d'épouser en 1716 le duc de Weimar, est un fanatique de Bach, et à bon escient, étant lui même un parfait musicien, pratiquant avec goût le violon, la viole de gambe, le clavecin, sans compter une belle voix de basse. La musique de chambre est, chez lui, en honneur. Il offre la direction de sa musique à Sébastien Bach, qui accepte, enchanté de donner ainsi une nouvelle orientation à son activité.

Et ce furent, de 1717 à 1723, les années les plus heureuses, et parmi les plus fécondes du Maître. Qu'il suffise de signaler, datant de l'époque de Coethen, outre quelques cantates, la 1<sup>re</sup> partie du Clavecin bien tempéré, les Suites françaises, les Inventions à 2 et 3 voix, les Sonates pour clavecin et flûte, pour clavecin et violon, pour clavecin et basse de viole, pour flûte, violon et basse chiffrée, pour 2 violons et basse chiffrée; les Sonates et Suites pour violon seul, pour violoncelle seul; les Concertos pour violon et orchestre, les Concertos Brandebourgeois, les Suites d'orchestre, les Sonates pour orgue.

Léopold affectionnait Bach, le traitait en ami, le faisait le compagnon de tous ses voyages. C'est au cours d'une des tournées à Carlsbad, en 1720, que Bach eut l'extrême douleur de perdre sa femme, Maria Barbara, qui lui avait donné sept enfants [entre autres, Wilhelm Friedemann (1710) et Karl Philipp Emanuel (1714)].

En décembre 1721, Sébastien se remariait; il épousait l'excellente musicienne Anna Magdalena Wülken, qui, à son tour, lui devait donner huit fils et cinq filles.

Quelques jours après ces secondes noces, Léopold, lui aussi, se marie. Malheureusement la jeune princesse n'a que de l'indifférence pour la musique et les musiciens; elle n'accepte pas que son mari donne, comme autrefois, le meilleur de son temps aux choses de l'art, elle le veut tout entier. Voilà, sans doute, la cause principale de la séparation de Jean Sébastien d'avec son cher Prince et de son départ pour Leipzig.

La mort de l'illustre Kuhnau (5 juin 1722) laissait vacante la place de Cantor à la *Thomasschule* de Leipzig. Bach se présente au concours, en février 1723. Agréé aussitôt, il est officiellement installé le 31 mai.

Comme fonction principale, il a la direction de 4 chœurs devant fournir de musique les principales églises de Leipzig. Il peut grouper à son gré ces différentes cantories, leur adjoindre des musiciens de ville: grande ressource pour un compositeur de musique sacrée! C'est, il est vrai, une lourde charge que ce cantorat, et des plus absorbantes; mais c'est aussi un honneur, car, depuis 125 ans, il est exercé par des maîtres fameux.

Sébastien Bach devait demeurer là jusqu'à la fin de ses jours, vingt sept années, se prodiguant en une foule de chefs-d'œuvre qui brillent à jamais aux plus hauts sommets de l'Art.

Il suffit de citer, entre les œuvres qui nous sont parvenues: le plus grand nombre des cantates religieuses (plus de 250); des cantates profanes (*Eolè* 1725, *le défi de Phébus et de Pan* 1731, *le Café* 1732); les Passions (S<sup>t</sup> Matthieu 1729, S<sup>t</sup> Jean 1724); les Oratorios (la Nativité 1734, Pâques, l'Ascension 1736); la Messe en si mineur 1733-1738, les 4 Messes brèves; le Magnificat 1723; les Motets, vers 1730; les Chants spirituels. Les 4 parties de Klavierübung 1726-1742; la seconde partie du Clavecin bien tempéré 1740-1744; l'Offrande musicale 1747; la Fantaisie chromatique et fugue 1730; les Suites anglaises; les Concertos pour clavecin et orchestre; des préludes et fugues, des chorals pour orgue; enfin l'œuvre dernière, l'Art de la Fugue 1749-1750.

Malgré ses multiples et incessantes occupations de compositeur, de directeur et de professeur (il fut là, comme en toutes ses résidences, un professeur incomparable), Bach ne laissait pas de voyager quelque peu. Ainsi il allait volontiers à Dresde où, depuis nombre d'années, il comptait de fervents admirateurs; n'y gardait-on pas le souvenir du fameux tournoi musical avec Marchand, en 1717, où l'organiste français, averti de l'écrasante supériorité de son rival, s'était dérobé au moment de paraître? C'est pour la cour de Dresde que Sébastien avait composé sa sublime Messe en si mineur.

Son dernier voyage eut lieu en 1747, à Postdam, à la cour de Prusse, où, depuis longtemps, Frédéric II, grand amateur de musique, l'invitait à venir. On sait les détails de cette courte mais glorieuse tournée qui nous a valu l'*Offrande musicale*.

Durant l'hiver de 1749-1750, les yeux de Séb. Bach, qui avaient toujours été faibles et toujours surmenés, oblièrent par deux fois à une intervention chirurgicale. Le Maître devint complètement aveugle, et sa santé, jusque là très vigoureuse, fut profondément ébranlée. Le 18 juillet 1750, il recouvrait soudain la vue, mais quelques heures plus tard il était frappé d'apoplexie, et une fièvre inflammatoire l'emportait dix jours après, à l'âge de 65 ans.

HENRY EXPERT

## 6 SONATES

Revue et annotées par

LUCIEN CAPET

Professeur au Conservatoire de Paris

J. S. BACH

## SONATE I

## ADAGIO

§ 1 Dans l'Ex. ①, bien observer la division de l'archet, et ne pas donner d'accent sur la note détachée.

§ 2 Dans l'ensemble éviter le plus possible toutes les reprises d'archet  $\sqcup$  et  $\vee$  à moins d'une indication spéciale, et obtenir les nuances par l'appui infiniment progressif des doigts sur la baguette.

§ 3 Eviter de même les reprises d'archet, les secousses dans les démanchés ou changements de position, afin de conserver le caractère de grandeur et de noblesse particulier à ces œuvres.

§ 4 Ne pas faire de terminaison aux trilles, mais arrêter le trille sur sa note principale Ex. ④.

§ 5 Observer la division de l'archet indiquée dans l'Ex. ⑤ afin de ne donner aucun accent à la note détachée.

Ex. ①

Ex. ②

Ex. ③

Ex. ④

Ex. ⑤

Regarder le § ② dans l'explication du travail des accords (2<sup>m</sup>e Sonate)

Cantabile

Ex. ①

Ex. ②

Ex. ③

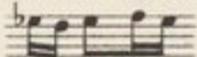
Ex. ④



## FUGA

§ 6 Il faut déterminer le caractère du sujet par un appui plus vigoureux sur la 4<sup>m</sup>e note, Ex. ⑥ et lorsque la réponse entre, souligner l'entrée par un appui sur la 1<sup>re</sup> note Ex. ⑦ et une respiration d'archet entre la dernière note du sujet et la première note de la réponse, car dans le cas présent, la dernière note du sujet étant une *croche*, l'oreille peut être dans l'équivoque en entendant la 1<sup>re</sup> note de la réponse qui pourrait sembler être la suite, Ex. ⑧ les deux parties ne se faisant entendre que sur la 2<sup>m</sup>e note de la réponse.

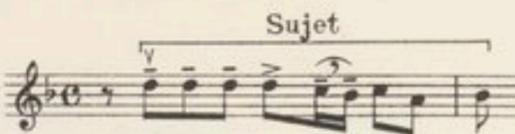
§ 7 Ne jamais oublier cette respiration de l'archet avant la première note de chaque entrée du sujet ou de la réponse, ou de quelque imitation se faisant entendre au cours de la fugue.

Travailler comme l'indique l'Ex. ⑨ pour obtenir l'impression véritable que doit donner l'entrée du thème sur le divertissement de son dernier rythme 

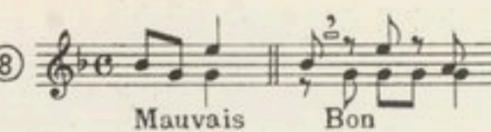
§ 8 Travailler comme l'indique l'Ex. ⑩ lorsque des accords de plusieurs sons accompagnent le thème, mais cependant obtenir de l'archet une telle rapidité et une telle souplesse que l'oreille entende ce passage comme joué par plusieurs instruments.

§ 9 Remarquer que dans l'Ex. ⑩ la petite note  est celle que l'archet ne doit pas quitter afin de permettre la souplesse et la rapidité dans le mouvement; nous avons l'impression qu'en jouant ces accords Ex. ⑪ l'oreille entend comme seconde note la note supérieure de l'accord et par conséquent ne conçoit plus exactement la mélodie que comporte le thème principal.

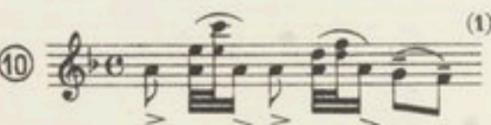
Il est donc nécessaire de travailler tous les passages semblables comme l'indique l'Ex. ⑩ et arriver par sa technique d'archet à un résultat *musical*.

Ex. ⑥ 

Ex. ⑦ 

Ex. ⑧ 

Ex. ⑨ 

Ex. ⑩ 

Ex. ⑪ 

Lire avec attention les § ⑥ ⑦ ⑧ ⑨

**Allegro**

Ex. ⑥



Ex. ⑦ ⑧



(1) Consulter le travail détaillé dans la *Technique supérieure* de l'archet, de Lucien Capet.

*p* *cresc.*

*f*

*p* *poco*

Ex. 9 *a poco cresc.* *et sans presser*

*cresc.* *f*

Ex. 10 *tr* *p*

*mf*

*f*

*sempre* *f* *p* *f* *p* *f*

The musical score consists of 11 staves of piano notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and complex rhythmic patterns. Dynamics include *p* (piano), *ff* (fortissimo), and *pp* (pianissimo). Performance instructions include *cresc.* (crescendo), *en élargissant* (widening), and *dimin.* (diminuendo). A specific instruction reads "toujours en remontant vers  $\frac{B}{\flat}$  et  $\frac{C}{\flat}$ ." Fingerings are indicated by numbers 1-3, and articulation marks like accents and slurs are present throughout. The score concludes with a *p* dynamic marking.

This page of musical notation contains ten staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. The piece features a variety of textures, including rapid sixteenth-note passages and more melodic lines. Dynamics range from *p* (piano) to *ff* (fortissimo). Specific markings include *cresc.* (crescendo), *rit.* (ritardando), and *tr* (trill). The key signature has one flat, and the time signature is not explicitly shown but appears to be 2/4 or 3/4 based on the note values.

## SICILIANO

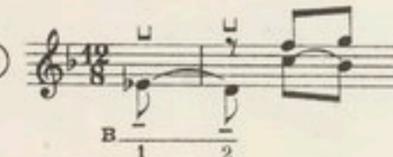
§ 1 Le début demande une grande souplesse et une grande profondeur de sonorité, l'Ex. ① indique par une petite + un saut de corde pour lequel on ne doit pas se servir de corde intermédiaire, ce passage doit se faire sans dureté, mais avec une grande précision.

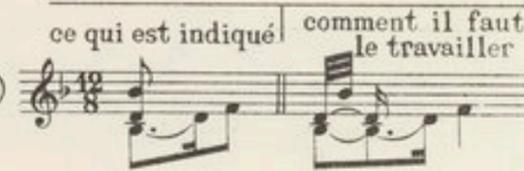
§ 2 Bien observer la division de l'archet Ex. ② et dans l'ensemble de ce morceau, éviter le plus possible les reprises d'archet:  $\sqcup$  et  $\vee$ , et se rapprocher de l'orgue comme résultat pour l'oreille.

§ 3 L'Ex. ③ indique la manière de travailler ces accords dans lesquels la mélodie se trouve à la basse. Même principe cité plus haut dans le travail de la Fugue.

Exception faite pour les Ex. ④ ⑤ ⑥, la formule  devant être entendue.

Ex. ① 

Ex. ② 

Ex. ③ 

Ex. ④ 

Ex. ⑤ 

Ex. ⑥ 

**Mezzo forte**

Ex. ① 

Ex. ② 

Ex. ③ 

Ex. ④

Ex. ⑤

Ex. ⑥

*p*

*f*

*crescendo*

*2<sup>me</sup> C.*

*p*

*f*

*pp*

*f*

*mf*

*p*

*cresc.*

*dimin.*

*p*

*f*



CHOPIN

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a *cresc.* marking and includes dynamic markings of *ff* and *ff*. The second staff features *mf*, *dim.*, and *p*. The third staff has *p*. The fourth staff includes *p*. The fifth staff has *ff*. The sixth staff has *dimin.* and *p*. The seventh staff has *mf*, *dimin.*, *p*, and *cresc.*. The eighth staff has *mf*, *f*, and *sempre*. The ninth staff has *p*, *cresc.*, and *f*. The tenth staff has *ff*, *staccato*, and *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 0).

## SONATE II

## ALLEMANDA

§ 1 Travailler les accords de 3 et 4 notes de façon à éviter toute secousse du bras et par conséquent d'archet, dans le passage d'une double corde à une autre. l'Ex. ① donne le détail de ce travail, la petite note indique l'appui de l'archet sur la corde intermédiaire. Par ce travail on obtient une émission d'accord *non brisé*, c'est-à-dire le mouvement de la corde S. à la corde M. absolument harmonieux et sans aucun arrêt dans la course des crins sur les cordes.

§ 2 Même travail pour tous les accords contenus dans les sonates de Bach; particulièrement dans les mouvements lents, dans lesquels le passage des cordes est plus facilement entendu. Dans ce passage des cordes, le mouvement combiné du bras et du poignet doit aboutir à la ligne parfaitement courbe que décrit le chevalet. (1)

§ 3 L'archet ne doit pas s'arrêter dans sa course entre le  Ex. ③.

Règle générale:

Observer avec beaucoup d'attention dans ce 1<sup>er</sup> morceau une division d'archet réalisant un ensemble sonore se rapprochant le plus possible de l'émission de l'orgue.

(1)

Ex. ①

## DIVISIONS DE L'ARCHET

Ex. ②

Ex. ③

(1) Voir pour ce travail les Exercices détaillés dans la *Technique supérieure de l'archet* de Lucien Capet.

The musical score consists of ten staves of music, each containing complex rhythmic patterns and technical challenges. The notation includes:

- Staff 1:** Starts with a *mf* dynamic, followed by a *f* dynamic. It features a triplet of eighth notes and a trill (*tr*). A *p* dynamic appears later.
- Staff 2:** Continues with triplets and a *f* dynamic, ending with a *mf* dynamic.
- Staff 3:** Includes a *ff* dynamic, a *pp* dynamic, and a first ending marked '1.'.
- Staff 4:** Marked '4me C.', it features a trill (*tr*) and a *f* dynamic.
- Staff 5:** Starts with a *p* dynamic, includes a *cresc.* marking, and ends with a *f* dynamic.
- Staff 6:** Features a *f* dynamic, a *cresc.* marking, and a trill (*tr*).
- Staff 7:** Starts with a *p* dynamic, includes a *mf* dynamic, and a trill (*tr*).
- Staff 8:** Marked '2me C.', it includes a *cresc.* marking and a *dimin.* marking.
- Staff 9:** Starts with a *p* dynamic, includes a *f* dynamic, and ends with a *ff* dynamic.

## DOUBLE

§ 1 Les nuances indiquées dans ce morceau par le signe: < > ne doivent être indiquées avec l'archet, que par une augmentation dans la rapidité du mouvement et non pas par un appui des doigts sur la baguette; ce qui donnerait un style boursoufflé et ridicule, cette façon fait partie des multiples éléments techniques dont doit disposer l'interprète. Etudier comme l'indique l'Ex. ①, très lentement d'abord, puis en augmentant jusqu'au vrai mouvement.

§ 2 Dans l'Ex. ② la nuance s'obtient par un appui de l'archet sur la corde avec une retenue, de façon à se trouver pour les notes détachées qui suivent dans une division d'archet où l'élasticité de la baguette est la meilleure.

§ 3 Ne jamais oublier qu'il faut profiter d'un accent pour changer la division de l'archet Ex. ③.

§ 4 Pour ce passage de l'Ex. ④, augmenter la longueur des divisions d'archet en même temps que l'appui sur la corde, afin d'obtenir une nuance équilibrée d'une façon absolument progressive.

*Règle générale pour l'étude de ce morceau:*

Observer avec la plus grande attention les différentes divisions de l'archet selon la tenue générale de l'interprétation, et faire ce travail très lentement afin que toutes ces divisions deviennent des *mouvements naturels*.

Ex. ①

Ex. ②

Ex. ③

Ex. ④

Ex. ①

Ex. ②

Ex. ③

First musical staff with dynamics *p* and various fingering numbers (1, 4, 2, 4, 3).

Second musical staff with dynamics *cresc.* and the instruction *II<sup>me</sup> Pos.* above the staff.

Third musical staff with dynamics *f*, *dimin.*, and *p*.

Fourth musical staff with dynamics *mf* and various fingering numbers (4, 3, 1, 3, 1, 4, 1, 0, 4, 0, 4, 3, 2).

Fifth musical staff with dynamics *cresc.* and *f*.

Sixth musical staff with dynamics *p* and *f*, and tempo markings *poco rit.* and *a Tempo*.

Seventh musical staff with dynamics *p* and *f*.

Eighth musical staff with dynamics *p* and *cresc.*, and the label *Ex. (4)* above the staff.

Ninth musical staff with dynamics *f* and *f*, and the instruction *poco rit.* above the staff.



## CORRENTE

§ 1 La division de l'archet joue encore ici dans ce morceau le rôle le plus important au sujet de l'esprit même de l'œuvre, le travail indiqué par les Exemples ci-joints donnera à l'Elève la possibilité d'obtenir les mêmes accents dans le même caractère à n'importe quel endroit de l'archet, ceci représente, à notre sens, la technique tout à fait supérieure de l'archet, en donnant la signification spirituelle des différents accents et coups d'archet indiqués dans ce morceau.

§ 2 Les nuances s'obtiendront par l'appui de l'archet sur la corde.

§ 3 Dans l'Ex. ② éviter de faire entendre une note quelconque dans les sauts de corde, il faut comme c'est indiqué arrêter l'archet au moment du saut, ce qui permettra de faire mieux entendre l'accent qui suit.

§ 4 Ne jouer cette fin de la manière indiquée que lorsqu'on aura obtenu la plus grande facilité d'émission, et supprimé toute difficulté à le faire ainsi, autrement il est préférable de rester simplement à la 1<sup>re</sup> Position.

Ex. ①

Ex. ②

Ex. ③

Lire le § 4 à ce sujet.

Ex. ①

Ex. ②

The musical score consists of ten staves of music in G major. The notation includes various techniques such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'pp', 'mf', and 'f'. Performance instructions include 'rit.', 'Tempo', and 'dimin.'. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and string numbers 0-6 are shown. The piece concludes with 'Ex. ③'.



The musical score consists of 12 staves of music. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The notation includes a variety of rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are many slurs and accents throughout. Dynamic markings include *p* (piano) on the fourth staff, *f* (forte) on the eighth and ninth staves, *dim.* (diminuendo) on the tenth staff, *cresc* (crescendo) on the eleventh staff, and *ff* (fortissimo) on the twelfth staff. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are placed above many notes. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

SARABANDE

§ 1 Faire le même travail pour les accords, au sujet de l'archet, que celui indiqué pour le 1<sup>er</sup> morceau de cette Sonate.

§ 2 L'Ex. ① indique la manière de travailler pour obtenir la justesse de la main gauche, en la vérifiant avec la plus grande attention.

§ 3 L'Ex. ② indique le même travail, mais en appuyant les petites notes supérieures sans les faire entendre.

§ 4 L'Ex. ③ indique le travail des deux parties supérieures, travailler de la même manière pour tous les endroits en doubles et en triples cordes dans lesquels la justesse demande une grande attention.

§ 5 Obtenir dans ces divisions d'archet indiquées dans les Ex. ④ et ⑤ la plénitude, la puissance et la souplesse de la sonorité, et en ayant soin d'éviter toute reprise d'archet injustifiée, pour celui qui écoute il ne doit être perçu de  $\sqcup$  ni de  $\vee$ .

§ 6 Travailler de la même manière, en observant les divisions logiques de l'archet exigées par le nombre de notes ou la nuance indiquée, tout le reste de ce morceau.

Main gauche

Ex. ①

Ex. ②

Ex. ③

Main droite

DE LA DIVISION DE L'ARCHET

Ex. ④

Ex. ⑤

Ex. ① ② ③ ④

Ex. ⑤

§ 1 Ce morceau demande une très grande souplesse d'archet, chaque note détachée devant pénétrer profondément dans la corde.

Travailler selon les divisions d'archet indiquées par les différents Exemples suivants.

§ 2 L'Ex. ② indique de changer la division de l'archet malgré que l'accent soit opposé au mouvement de ce changement de division ceci est pour donner une plus grande virtuosité à l'archet, afin de démontrer que l'on possède le même caractère dans l'archet, soit au talon, au milieu, ou à la pointe.

§ 3 Les Ex. ③ et ④ montrent de quelle façon il est intéressant de varier la division de l'archet, tout en conservant le même caractère général.

§ 4 Travailler tout ce morceau en s'inspirant des Exemples indiqués et en observant une qualité de son, profonde et souple.

Ex. ①

Ex. ②

Ex. ③

Ex. ④

Ex. ① *mf*

Ex. ② *cresc.*

Ex. ③ *p*

Ex. ④ *f*

*rit.* *a Tempo*

*più f* *p* *cresc.*

V<sup>me</sup> Pos. 0

II<sup>me</sup> Pos.

4<sup>me</sup> C.

## TEMPO DI BOURRÉE

§ 1 Donner à ce morceau en général, un caractère un peu plus rude que le précédent. Le jouer plutôt dans la division: E 1 2 en s'inspirant comme forme générale de travail, des Exemples indiqués ci-joint.

§ 2 Lorsqu'il est nécessaire d'aller dans la division: E 3 conserver dans l'accentuation la même puissance.

§ 3 Conserver aussi le caractère décidé dans la nuance (piano) également, et à quelque division de l'archet qu'on se trouve Ex. (2).

§ 4 Le staccato indiqué Ex. (3) doit être très appuyé sur la corde et avoir le même caractère que les notes détachées.

§ 5 Dans l'Ex. (4) l'archet s'appuie fortement sur chaque note presque sans quitter la corde et en profitant de l'élasticité de la baguette. L'Ex. (5) au contraire sépare par une minuscule et très rapide respiration, les deux notes piquées.

Travailler très consciencieusement ces différences de coups d'archet qui donnent la variété et l'élégance à l'interprétation.

Ex. (1)

Ex. (2)

Ex. (3)

Ex. (4)

Ex. (5)

Ex. (1) Ex. (2)

Ex. (3)

Ex. (4) Ex. (5)

The musical score on page 25 consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various guitar-specific techniques such as natural harmonics (marked with '0'), trills (marked with 'tr'), and vibrato (marked with 'v'). Dynamics include piano (*p*), forte (*f*), and fortissimo (*ff*). The score includes two examples: 'Ex. 4' and 'Ex. 5'. 'Ex. 4' is a sixteenth-note scale starting on the first fret. 'Ex. 5' is a sixteenth-note scale starting on the first fret, marked with a forte (*f*) dynamic. The piece concludes with a double bar line and a final chord. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, and 4. Some notes are marked with 'L' for left hand. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.



The musical score consists of ten staves of music in a single system. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music is written for guitar, as indicated by the presence of fret numbers (0, 1, 2, 3, 4) and a 'v' (vibrato) marking. The dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano). Performance instructions include *rit.* (ritardando), *a Tempo*, *cresc.* (crescendo), and *poco allarg.* (poco allargando). The score begins with a double bar line and a repeat sign. The first staff starts with *f* and ends with *p*. The second staff starts with *f*. The third staff has a *f* dynamic. The fourth staff has a *f* dynamic. The fifth staff has a *p* dynamic. The sixth staff has a *f* dynamic. The seventh staff has a *p* dynamic followed by *f*. The eighth staff has a *f* dynamic, then *mf*, and then *p*. The ninth staff has a *p* dynamic and ends with *cresc.*. The tenth staff has a *f* dynamic and ends with *f* and a double bar line.

## SONATE III

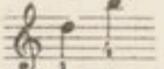
## GRAVE

§ 1 Employer les mêmes procédés de travail pour les accords que dans "l'Allemanda" de la 2<sup>de</sup> Sonate.

§ 2 Obtenir le plus de tenue de son pour le 1<sup>er</sup> accord du début, et revenir le plus rapidement possible au talon pour prendre le  grave.

§ 3 Arrêter les trilles, dont la terminaison n'est pas indiquée, Ex. ②.

§ 4 Observer la division d'archet Ex. ③ afin que les notes expressives n'aient pas une retenue d'archet qui enlèverait de la souplesse à la sonorité.

§ 5 Laisser le 1<sup>er</sup> doigt placé sur la corde et faire le (si) par extension:  puis descendre par l'intermédiaire du 4<sup>me</sup> doigt vers le ré 3<sup>me</sup> doigt en faisant entendre un "port de voix" expressif. Ce genre de port de voix *en descendant* doit être employé avec beaucoup de tact et de goût à de rares exceptions.

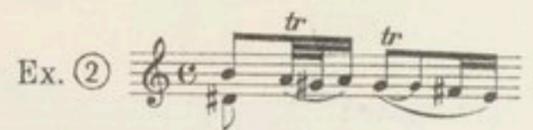
*Règle générale:*

S'inspirer des divisions d'archet déjà indiquées dans chacun des premiers Adagio des Sonates ① et ②.

Ex. ①



Ex. ②



Ex. ③



Ex. ④



Lire le § 5



The musical score consists of ten staves of music, each beginning with a wavy line symbol (wavy) above the staff. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulations. Dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano), with intermediate markings like *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo). Technical markings include *tr* (trills), *cresc.* (crescendo), *dimin.* (diminuendo), and *Ex. (4)*. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The score concludes with the instruction *III<sup>e</sup> P.* (Third Position).

§ 1 Mêmes observations que pour la Fugue en Sol mineur, 1<sup>re</sup> Sonate, au sujet du thème principal et de la réponse.

§ 2 Travailler comme l'indique l'Ex. ① en séparant bien les deux doubles croches, il s'agit de conserver le caractère énergique de ce thème tout le long de la Fugue et à quelque endroit de l'archet.

§ 3 Le long crescendo doit se faire en appuyant davantage l'archet et en allongeant, Ex. ② ③, c'est-à-dire en passant progressivement d'une division à une autre. Ce moyen oblige à *ne pas presser*, ce qui donne plus de grandeur et de noblesse à la nuance.

§ 4 Obtenir une sonorité profonde et souple dans l'Ex. ④ afin qu'il y ait un grand contraste avec la mesure suivante, comme caractère. Ex. ⑤.

§ 5 Dans la nuance piano, lorsqu'il s'agit du thème principal, le caractère énergique devra avoir la même intensité. Ex. ⑥.

§ 6 Travailler ce coup d'archet comme l'indique l'Ex. ⑦.

Règle générale:

Cette Fugue doit se jouer plutôt dans la division: C 2 3 il est bien entendu que tout ce travail des divisions de l'archet doit, dans l'exécution, être parfaitement fondu et enveloppé dans une interprétation absolument harmonieuse.

Sujet

Ex. ①

Rép.

Ex. ②

Ex. ③

Ex. ④

Ex. ⑤

Ex. ⑥

Ex. ⑦

Ex. ①

4<sup>me</sup> C. 1<sup>re</sup> Pos.

ff

Ex. ②

Ex. ③

poco a poco cresc.

Musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#). The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The notation includes many slurs, accents, and dynamic markings like 'f', 'p', 'ff', 'cresc.', 'tr', 'poco allarg.', and 'sempre'. There are also some Roman numerals (XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX) and exercise markers (Ex. 4, Ex. 5, Ex. 6) interspersed throughout the piece.

This page of musical notation contains ten staves of music, likely for guitar, written in a single system. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings. Key features include:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a 7/4 time signature. It begins with a *ff* dynamic marking and features a series of eighth-note patterns.
- Staff 2:** Continues the melodic line with a *f* dynamic marking.
- Staff 3:** Includes a *mf* dynamic marking and a *cresc.* (crescendo) instruction.
- Staff 4:** Features a *ff* dynamic marking and a *segue* instruction, indicating a transition to the next section.
- Staff 5:** Starts with a *p* (piano) dynamic marking and includes a *dim.* (diminuendo) instruction.
- Staff 6:** Contains a *mf* dynamic marking and a Roman numeral *xx* above the staff.
- Staff 7:** Includes a *mf* dynamic marking and a *tr* (trill) marking.
- Staff 8:** Features a *p* dynamic marking and a Roman numeral *xx* above the staff.
- Staff 9:** Includes a *mf* dynamic marking and a *sempre* instruction with a Roman numeral *xx*.
- Staff 10:** Ends with a *cresc.* instruction.

Musical score for a piano piece, page 35. The score consists of ten staves of music. It features various musical notations including treble and bass clefs, time signatures, dynamic markings (*p*, *ff*, *mf*, *cresc.*, *dimin.*), articulation marks (*tr*, accents), and fingerings. The piece concludes with the lyrics "scen do".

This musical score consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Trills are marked with 'tr'. The score includes several measures with repeat signs (double bar lines with dots) and first/second endings. Dynamics range from *mf* to *ff*, with crescendos and decrescendos. The tempo instruction 'sans presser' is present. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

§ 1 Pour donner l'impression d'un chant accompagné il est nécessaire que la partie accompagnante ne se ressente pas du vibrato, modéré ou très expressif, de la main gauche, ceci s'obtient assez facilement tant que le chant continue, la note d'accompagnement étant assez courte; mais lorsque celui-ci s'arrête et que l'accompagnement se fait entendre seul, il est nécessaire de ne pas vibrer. Ex. (1).

§ 2 Eviter de faire entendre les reprises d'archet sur les deux premières notes détachées (chant) de l'Ex. (2) ces deux notes devant donner à l'oreille l'impression d'être liées, mais avec un très léger appui sur chacune d'elles.

§ 3 En général, éviter les reprises d'archet trop accentuées pendant tout cet Andante qui doit donner l'impression de jeux d'orgue. Obtenir une grande ténuité de son d'un bout à l'autre de l'archet en étudiant avec soin les divisions logiques de l'archet, éviter les trop longues retenues de son, afin d'avoir toujours de la souplesse et de la transparence sans la moindre contraction, suppléer aux changements  $\sqcup$  et  $\vee$  assez fréquents en ne faisant pas entendre les reprises d'archet.

Ex. (1)

Ex. (2)

§ 1 Obtenir une grande différence entre les coups d'archet: forte et piano, tout en conservant le même caractère.

Travailler comme l'indiquent les Exemples.

§ 2 Dans le détaché forte enfoncer l'archet sur la corde par un puissant appui dans une division relativement large, dans le spiccato piano, enlever et reposer l'archet sur la corde dans une division moins large, Ex. (1) (2).

§ 3 Obtenir la nuance indiquée en remontant par l'intermédiaire des accents, vers le talon, comme l'indique l'Ex. (4), cette façon permet d'obtenir une grande homogénéité dans l'ensemble.

§ 4 L'Ex. (5) représente une intéressante virtuosité d'archet malgré laquelle il est nécessaire de conserver le même caractère, bien arrêter l'archet entre chaque division.

Règle générale:

Travailler tout cet Allegro, lentement, en donnant le plus de mordant possible à chaque note, et particulièrement dans la nuance piano, en enlevant et reposant l'archet entre chaque double croche.

Ex. (1)

Ex. (2)

Ex. (3)

Ex. (4)

Ex. (5)

Ex. (1) Ex. (2)

This page of musical notation contains 12 staves of music. The notation includes various dynamics such as *p*, *f*, *ff*, *mf*, *cresc.*, and *dim.*. Technical markings include *3<sup>me</sup> C.*, *4<sup>me</sup> C.*, *Ex. (5)*, *scendo*, and *tr*. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like slurs and accents. The key signature has one sharp (F#).

## SONATE IV

## ALLEMANDA

§ 1 Travailler ce morceau en s'inspirant des divisions d'archet données par l'Ex. ①. Les notes détachées ne doivent être que profondément appuyées, mais pas piquées.

§ 2 Les signes:  $\text{v}$  vibrato expressif,  $\sim$  souplesse de la main, et:  $\text{p}$  ne pas vibrer, doivent être observés pendant le travail, mais de même que les divisions d'archet, ils doivent s'unifier et se fondre dans une interprétation harmonieuse, un de ces signes placé sur une note ne vise pas exactement cette note, (à quelques exceptions près cependant) mais dure autant qu'un nouveau signe ne se présente pas, il arrive fréquemment qu'ils sont répétés, ceci est simplement pour éviter à l'Elève de trop s'en soucier, et le rappeler le cas échéant à l'attitude que doit avoir sa main gauche dans l'expression musicale d'un fragment ou d'une période.

Ex. ①

Ex. ①

1 *f*

*cresc.*

*segue*

*allargando*

4<sup>me</sup> C. 3<sup>me</sup> C.

*f*

CORRENTE

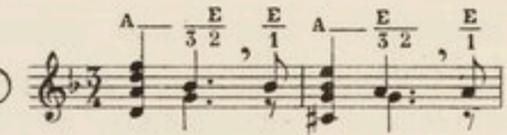
§ 1 Ce morceau demande une grande puissance de son, unie à la plus grande souplesse. Aucune note détachée ne devra être dure, mais simplement très appuyée. Varier infiniment les divisions d'archet en conservant bien entendu le même caractère dans toutes les divisions. S'inspirer des Ex. ① et ② pour la division de l'archet.

Ex. ①

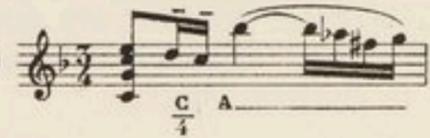
Ex. ②

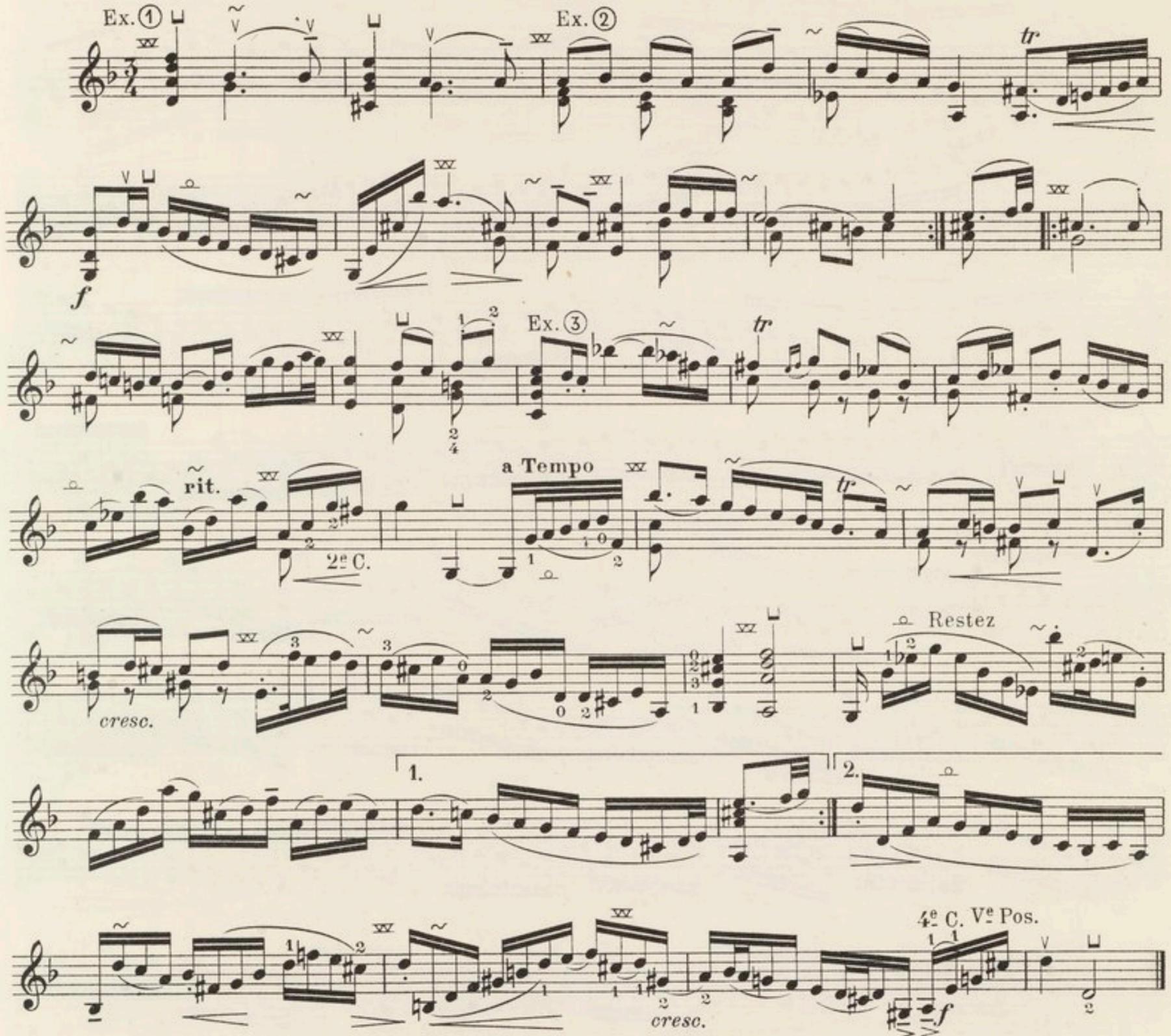
SARABANDE

§ 1 Observer les divisions d'archet indiquées Ex. (1) (2), conserver toujours une sonorité puissante et profonde, sans jamais aucune secousse du bras, les notes détachées Ex. (3) doivent être infiniment souples.

Ex. (1) 

Ex. (2) 

Ex. (3) 



The main score consists of several staves of music. It includes various techniques such as trills (tr), slurs, and dynamic markings like *f*, *rit.*, *a Tempo*, and *cresc.*. Specific performance instructions include "2<sup>e</sup> C.", "Restez", and "4<sup>e</sup> C. V<sup>e</sup> Pos.". The score is divided into first and second endings (1. and 2.) and includes detailed fingering for various passages.

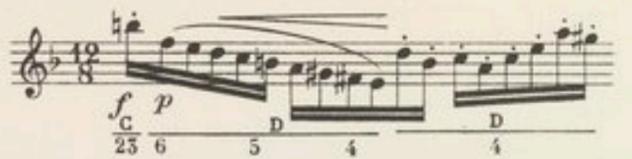
GIGA

§ 1 Toutes les notes détachées de ce morceau doivent être appuyées par l'intermédiaire de l'élasticité de la baguette et dans la division indiquée Ex. ① mais ne doivent pas avoir trop de mordant; ce qui donnerait à ce morceau une allure de mouvement perpétuel sans aucun intérêt artistique.

§ 2 Bien observer les divisions de l'archet indiquées Ex. ② ③ et s'en inspirer pour tout le morceau, en général le jouer dans la division: D 4.

Ex. ① 

Ex. ② 

Ex. ③ 



The musical score on page 45 consists of 12 staves of music, likely for guitar. The notation includes various dynamics such as *mf*, *p*, *f*, *ff*, and *poco rit.*. It also features technical markings like fingerings (1, 2, 3, 0, 1), slurs, and accents. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

## CIACCONA

§ 1 Se reporter pour l'Ex. (1) au § (9) de la 1<sup>re</sup> Sonate, l'archet ne doit pas quitter, pour ainsi dire, la partie mélodique.

§ 2 Conserver la plus grande homogénéité malgré les divisions inégales.

§ 3 Eviter d'accentuer les reprises d'archet, et conserver la plus grande souplesse à moins d'indications spéciales.

§ 4 Arrêter fortement l'archet entre chaque attaque de double croche Ex. (2), et observer les divisions d'archet indiquées.

§ 5 Commencer ce trait comme l'indique l'Ex. (4) dans la division:  $\frac{C}{3}$  en observant la plus grande égalité de son dans le passage des cordes, sans préjudice des appuis indiqués, et agrandir la division d'archet jusqu'à:  $\frac{C}{3 \cdot 2}$  pour obtenir le crescendo, puis revenir à la même division pendant le diminuendo.

§ 6 Agrandir de même la division indiquée Ex. (5) pendant le crescendo pour aboutir au forte dans la division:  $\frac{D}{3 \cdot 4 \cdot 5}$ .

§ 7 Même observation que précédemment.

§ 8 Dans l'Ex. (7), appuyer et allonger la 1<sup>re</sup> note, ou note du chant sur laquelle un accent est indiqué, ceci, est une manière de travailler ce passage, afin de donner toute l'ampleur nécessaire aux notes de basse qui représentent la mélodie, et par conséquent l'intérêt musical.

Même observation que pour les passages précédents au sujet du crescendo.

§ 9 Obtenir dans l'Ex. (8) une sonorité rappelant absolument celle de l'orgue, mais sans vibrer et éviter la seule reprise d'archet absolument nécessaire, ce passage devant être profondément pur de sentiment, et tout à fait empreint de la plus haute sérénité.

§ 10 Dans l'Ex. (9), appuyer profondément l'archet sur chaque note mais sans dureté, et sans arrêter l'archet.

§ 11 Jouer ce passage de doubles croches avec la plus grande douceur et la plus parfaite tranquillité, Ex. (10) et obtenir le plus grand contraste avec les accords (forte), qui doivent être puissants et rudes.

§ 12 Pour l'Ex. (11) même observation au sujet de la nuance crescendo, qu'au § (5).

§ 13 On peut jouer aussi ce trait comme l'indique l'Ex. (12), en agrandissant de plus en plus la division de l'archet à mesure que le crescendo augmente.

§ 14 Dans l'Ex. (13), laisser le 1<sup>er</sup> doigt appuyé (voir le § (5) du "Grave" de la 3<sup>me</sup> Sonate) et faire le (mi) par extension, afin d'obtenir le maximum de puissance.

Ex. (1)

Ex. (2)

Ex. (3)

Ex. (4)

Ex. (5)

Ex. (6)

Ex. (7)

Ex. (8)

Ex. (9)

Ex. (10)

Ex. (11)

Ex. (12)

Ex. (13)

Ex. ①

Musical notation for guitar, consisting of ten staves. The notation includes various rhythmic patterns, fingerings (numbers 1-4), and dynamic markings such as *f*, *mf*, *p*, and *ff*. There are also performance instructions like *p espress.* and *cresc.*. The piece is labeled "Ex. ①" at the beginning of the second staff.

poco rit.

a Tempo  
Ex. ②

First system of musical notation for Ex. 2, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes with various slurs and accents. A dynamic marking of *f* is present.

Second system of musical notation for Ex. 3, starting with a dynamic marking of *p*. It includes trills (*tr*) and a *cresc.* marking. The tempo is marked *p tranquillo*.

Second system of musical notation for Ex. 3, featuring a *rit.* marking and a *dolce p* dynamic. It includes fingerings (1, 3, 4) and a *Tempo I<sup>o</sup>* marking. The system concludes with a *cresc.* marking and a *mf Restez* instruction.

Third system of musical notation for Ex. 4, starting with a dynamic marking of *p*. It includes fingerings (3, 2, 0) and a *cresc.* marking.

Second system of musical notation for Ex. 4, featuring a dynamic marking of *f* and fingerings (0, 0, 2, 0).

Third system of musical notation for Ex. 4, featuring a *dimin.* marking and fingerings (2, 1).

Fourth system of musical notation for Ex. 5, starting with a dynamic marking of *p* and fingerings (4, 2).

*cresc.*

*rit.* Ex. 6

*f>p* *f>p* *f>* *f>* *f>* *f>* *segue*

*mf*

Ex. 7

*poco a poco cresc.*

*fz* *fz*

*fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz*

*fz* *3<sup>me</sup> C.* *fz* *p* *f*

*p* *f* *p* *f*

*cresc.* *f* *ff*

Ex. ⑧

Ex. ⑨

Ex. ⑩

Ex. ⑪

Musical score for guitar, consisting of 11 staves of notation. The score includes various dynamics such as *p*, *f*, *pp*, *ff*, *cresc.*, and *sempre più f*. It features numerous articulations including accents, slurs, and trills (*tr*). Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0. The score includes two exercises: **Ex. (12)** and **Ex. (13) 3<sup>me</sup> C.**. The notation includes complex rhythmic patterns, triplets, and sixteenth-note runs.

## SONATE V

## ADAGIO

§ 1 Ce morceau demande une tenue d'archet rappelant absolument la continuité sonore de l'orgue. Comme dans certains passages des Sonates précédentes, l'archet doit toujours revenir sur la partie mélodique malgré les accords, Ex. ①, pour ce travail, se reporter aux § ⑧ et ⑨ de la 1<sup>re</sup> Sonate.

§ 2 Le travail accompli par les précédentes Sonates, permettra à l'Élève de diviser son archet aussi logiquement que le nécessitent les modulations, les nuances et les rythmes. En général, obtenir la plus grande souplesse et la plus grande puissance dans la sonorité.



The main musical score consists of eight staves of music. It begins with a dynamic of *p* and includes various articulations such as *v*, *xv*, and *tr*. The score features complex rhythmic patterns and modulations. Key performance instructions include *cresc.*, *poco rit.*, and dynamic markings like *ff*, *f*, *mf*, and *p*. The piece concludes with a final dynamic of *f* and a fermata.

§ 1 Donner au thème une très grande puissance en accentuant chaque note. Trouver le caractère tranquille et fort en se servant le cas échéant des divisions: B 1 ou C 2 3.

§ 2 Attaquer fortement la tête de la réponse Ex. (2).

§ 3 Le coup d'archet doit être puissant mais pas dur.

§ 4 Attaquer de même la tête du sujet Ex. (3).

§ 5 Souligner la 2<sup>me</sup> entrée de la réponse Ex. (4).

§ 6 Réserver la nouvelle entrée du thème pendant les 20 21 22 et 23<sup>mes</sup> mesures en changeant les nuances tout en conservant le même caractère que dans la 2<sup>me</sup> mesure de la Fuga, bien mettre en valeur l'entrée du thème Ex. (5) se reporter au § (1) de l'Adagio précédent.

§ 7 L'archet doit revenir sur la basse de l'accord dans l'Ex. (6), se reporter au § (1) de l'Adagio de cette Sonate.

§ 8 Travailler ce passage Ex. (7) en enlevant et posant l'archet entre chaque croche afin d'obtenir le mordant nécessaire, ne pas oublier que ce travail est la préparation qui donne au coup d'archet définitif un caractère plus intéressant que celui dû au simple rebondissement de la baguette.

REMARQUE IMPORTANTE:

§ 9 Eviter de presser dans les "crescendo" et de ralentir dans les "diminuendo", cette manière a pour conséquence de donner plus de noblesse au style, les exceptions à cette remarque ne doivent être justifiées que par la présence d'une indication spéciale, il est bien entendu que cette remarque s'adresse à toutes les œuvres musicales.

§ 10 Mettre le thème en évidence comme l'indique l'Ex. (8) conserver la plus grande souplesse de son dans cette manière d'interpréter, afin que l'oreille entende pour ainsi dire l'accord complet.

Exécuter de la même façon tous les fragments semblables.

§ 11 Travailler l'Ex. (9) en enlevant l'archet après chaque note.

§ 12 Mettre bien en valeur le thème principal transformé en 2<sup>d</sup> thème (par le mouvement contraire) en employant les moyens indiqués précédemment.

Ex. (1)

Ex. (2)

Ex. (3)

Ex. (4)

Ex. (5)

Ex. (6)

Ex. (7)

Ex. (8)

Ex. (9)

Ex. (10)

Ex. (1) 4<sup>me</sup> C.

Ex. (2)

Ex. (3)

Ex. ④

mf f p f f p

Ex. ⑤

f p mf f *dim.*

*cresc.*

4<sup>me</sup> C. 1<sup>re</sup> Pos. 4<sup>me</sup> C.

f mf f

1<sup>re</sup> Pos. Ex. ⑥

Ex. ⑦

p f p f p f p f

f mf p f p f

This page of musical notation for guitar consists of ten staves. The first two staves feature melodic lines with dynamics *f*, *p*, *mf*, and *cresc.*. The third staff includes a *ff* dynamic and a triplet. The fourth staff contains a section labeled "Ex. 8" with a *ff* dynamic. The fifth staff has a *p* dynamic. The sixth staff features a *ff* dynamic. The seventh staff has a *mf* dynamic. The eighth staff has a *f* dynamic. The ninth staff has a *mf* dynamic. The tenth staff has a *f* dynamic. The notation includes various guitar-specific techniques such as slurs, accents, and fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4).

This musical score consists of 12 staves of music. The notation includes various dynamics such as *ff* (fortissimo), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). It also features fingering numbers (1, 2, 3, 4) and articulation marks like accents and slurs. Specific exercises are labeled as "Ex. 9" and "Ex. 12". The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score is densely packed with notes, including many triplets and sixteenth-note patterns.

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a complex melodic line with many slurs and accents. The second staff continues this melodic line. The third staff features a more rhythmic accompaniment with chords and a dynamic marking of *mf*. The fourth staff has a dynamic marking of *p* and includes a trill (*tr*) and the instruction *sempre staccato*. The fifth staff is marked *poco a poco cresco.* and shows a steady increase in volume. The sixth and seventh staves are highly technical, featuring rapid sixteenth-note passages with various fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a dynamic marking of *f*. The eighth staff begins with a dynamic marking of *ff*. The ninth and tenth staves continue the rapid sixteenth-note patterns, ending with a final *ff* dynamic marking.

This musical score consists of ten staves of music. The notation includes various dynamics such as *ff*, *mf*, *f > p*, and *p*. Technical markings include *cresc.*, *4<sup>me</sup> C.*, and *1<sup>re</sup> Pos.*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. A specific exercise is marked as *Ex. ⑩*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

§ 1 Jouer ce morceau avec une expression très contenue, et cependant obtenir une sonorité très émouvante.

§ 2 Les harmonies doivent se poser sous la mélodie comme jouées par une autre personne, éviter toute secousse d'archet dans les accompagnements.

§ 3 La virgule de suspension d'archet indiquée Ex. ① avant le commencement du morceau, demande à l'archet de ne pas mordre la corde, mais d'être pour ainsi dire déjà en marche au moment où le morceau commence, ce qui donne une très grande souplesse à la prise d'archet.

§ 4 Arrêter les trilles comme l'indique l'Ex. ②, exception faite lorsque la terminaison est indiquée.

§ 5 Observer une division logique de l'archet selon les nuances et l'expression générale du morceau. Eviter les reprises d'archet  $\sqcup$  et  $\vee$ , qui seraient d'un effet déplorable et empêcheraient l'unité et l'harmonie sonore qui doivent se dégager de cette œuvre, en même temps qu'une très grande poésie.

Ex. ①

Ex. ②

Ex. ③

Ex. ①

*espressivo*

*p* *cresc.* *mf*

Ex. ②

*f* *p* *f* *pp*

Ex. ③

*p* *cresc.* *mf* *dimin.* *ff* *p*

§ 1 Bien observer les divisions d'archet indiquées par les Exemples afin de donner à ce morceau la virtuosité d'archet qu'il demande.

§ 2 Obtenir le plus de mordant possible dans les notes piquées (spiccato). (1)

§ 3 S'inspirer des Exemples de division d'archet pour la suite de cet Allegro.

§ 4 Travailler les notes "spiccato" très lentement en se servant du travail préparatoire indiqué par les signes: ♩ qui habituent l'archet à mordre davantage la corde tout en lui laissant l'élasticité.

§ 5 Les notes détachées qui n'ont pas un point marqué au-dessus de chacune d'elles, doivent être interprétées simplement avec ce signe: -.

Ex. ①

Ex. ②

Ex. ③

Ex. ④

Ex. ⑤

Ex. ⑥

(1) Pour le travail technique de tous ces coups d'archet, il est bon et même nécessaire de s'entraîner avec les Etudes de Fiorillo, Rodé et Gaviniés revues et annotées dans l'Édition Nationale.

3  
dimin. *p* *f*

*f p* *f p* *p*

*f* *f p* *f* *f p* *f*

*f p* *f* *f p* *f* *f p*

*f* *f* *f* *f p*

*p* *f p* *f p*

*cresc.* *f* *p*

*f* *f p* *f* *p* *f p*

*f p* *f p* *f p* *f p* *f*

*f p* *cresc.*

*f* *mf*

*p*

*p* *f*

# SONATE VI

## PRÉLUDE

§ 1 Ne pas donner à ce Prélude, l'allure d'un mouvement perpétuel, mais au contraire, créer l'interprétation musicale qu'il demande; ce ne sont pas des traits de virtuosité, mais une splendide mélodie avec accompagnement d'arabesques musicales dont la valeur ornementale donne à ce Prélude un brio et surtout, une lumière tout à fait particulière.

Conservé dans le détaché une grande noblesse en le jouant dans un mouvement Allegro, et non Presto. Avoir des points de repère dans l'archet afin de ne pas se laisser entraîner par le mouvement. Les accents indiqués doivent servir de points de repère tout en mettant en dehors la mélodie.

§ 2 Travailler lentement avec l'archet très à la corde comme l'indiquent les Ex. (4) et (5) dans les divisions suivantes: B 1 B 2 C 1 2 3 4.

§ 3 Travailler aussi l'Ex. (6) en faisant les notes impaires *ff* et les pairs *pp*.

§ 4 Travailler les Ex. (9) et (10) dans les divisions: D 1 2 3 4 5 6 7 8 en arrêtant l'archet par le signe: + puis en spiccato en préparant ce dernier coup d'archet par les signes: ♩.

Ex. 4 5 6 7 8 9 10

The page contains ten exercises, each on a single staff of music. The notation includes various rhythmic values, fingerings, and dynamic markings. Key markings include *p*, *f*, *cresc.*, *dim.*, *pp*, *ff*, and *mf*. Some exercises include specific fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) above notes. Exercise 4 starts with a *p* dynamic and includes a *2<sup>me</sup> C.* marking. Exercise 5 begins with a *f* dynamic and a *sempre dim.* instruction. Exercise 6 features a *pp* dynamic. Exercise 7 includes a *cresc.* marking. Exercise 8 has a *f* dynamic. Exercise 9 includes a *mf* dynamic and a *1* marking. Exercise 10 starts with a *ff* dynamic and includes a *mf* dynamic. Exercise 11 (labeled as Ex. 10 in the image) includes a *dim.* marking, a *rit.* instruction, and a *a Tempo* marking. Exercise 12 includes a *p* dynamic and a *3<sup>me</sup> C.* marking. Exercise 13 includes a *f* dynamic and a *3<sup>me</sup> C.* marking. Exercise 14 includes a *p* dynamic and a *3<sup>me</sup> C.* marking. Exercise 15 includes a *f* dynamic and a *3<sup>me</sup> C.* marking. Exercise 16 includes a *cresc.* marking. Exercise 17 includes a *f* dynamic and a *sempre dim.* instruction. Exercise 18 includes a *p* dynamic and a *pp* dynamic.

The musical score consists of 12 staves of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The dynamics and markings are as follows:

- Staff 1: *cresc.*, *p*
- Staff 2: *cresc.*
- Staff 3: *mf*
- Staff 4: *p*
- Staff 5: *cresc.*, *ff*, *p*, *ff*, *p*
- Staff 6: *dim. fz*
- Staff 7: *p*, *mf*, *p*
- Staff 8: *fp*, *fp*, *fp*
- Staff 9: *f*, *f*
- Staff 10: *ff*
- Staff 11: *ff*
- Staff 12: *tr*, *ff*, *ff*

## LOURÉ

§ 1 Ce morceau doit être interprété dans un caractère infiniment tranquille et un sentiment très pur, sans aucun excès d'expression.

§ 2 Les trilles devront avoir une terminaison, lorsqu'ils se résoudre sur une note supérieure Ex. ① et devront être arrêtés simplement, dans le cas contraire Ex. ②.

Ex. ①

C 4/4 B 2 C 3/4 B 2 C 3/4

Ex. ②

Ex. ①

*p* *poco cres.* *p* *cresc.* *p* *mf* *f* *p* *cresc.* *f*

GAVOTTE OU RONDO

§ 1 Observer les divisions d'archet Ex. ① pendant l'étude technique de ce morceau.

§ 2 Se réserver pour l'interprétation, une liberté plus grande, cette dernière ne pouvant supporter des données limitées, étant elle-même le fruit d'aspirations intérieures, pour ainsi dire indéfinissables.

Il est bien entendu que ce § ② se rapporte à toutes les œuvres en dehors de la pure technique.

§ 3 L'Ex. ② représente une virtuosité d'archet assez intéressante qui permet de donner de la variété à ce morceau qui doit se jouer *en général* dans les divisions: D 3 4 5 6.

Ex. ①

Ex. ②

Ex. ③

§ ② Ex. ①

This page contains ten staves of musical notation for a single melodic line in G major. The notation includes various dynamics such as *mf*, *ff*, *p*, *cresc.*, *poco rit.*, *f*, and *rit.*. It also features articulations like *tr* (trills) and *acc.* (accents), as well as technical markings such as *Ex. 3*, *sw*, and *U*. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking and a double bar line.

## MENUETTO I ET II

§ 1 Jouer ces deux menuets dans un mouvement tranquille et avec une grande poésie.

§ 2 S'inspirer des divisions d'archet indiquées par les Exemples.

§ 3 Observer la même nuance et la même qualité de son, malgré les divisions inégales Ex. (2).

Ex. ①

Ex. ②

I

Ex. ①

II

Ex. ②

# BOURRÉE

§ 1 Donner à ce morceau une allure pesante, principalement dans les premières mesures; les arabesques de notes liées devant être sans lourdeur.

S'inspirer des divisions d'archet indiquées par les Exemples.

Ex. ①

Ex. ②

## Allegro

Ex. ①

Ex. ②

§ 1 Ce morceau doit être d'un caractère très rythmé et très brillant dans les accentuations d'archet.

Remarquer, pour le travail technique de ce morceau, les divisions indiquées par les Exemples; lesquelles représentent à peu près celles nécessitées pour l'interprétation définitive.

§ 2 Obtenir la différence de nuance Ex. ② par l'appui des doigts sur la baguette mais sans changer de division d'archet.

§ 3 Observer les divisions d'archet Ex. ③ afin d'obtenir la virtuosité, et ne pas jouer qu'à un seul endroit de l'archet, ce qui manque absolument d'élégance.

§ 4 S'inspirer dans la forme générale, des divisions indiquées, pour la suite de ce morceau. (1)

Ex. ①

Ex. ②

Ex. ③

Moderato

Ex. ①

Note de l'Editeur.

(1) Consulter les travaux de détail de la technique d'archet, dans la *Technique supérieure* de l'archet de Lucien Capet, et dans les *Etudes* de Kreutzer, Rode, Fiorillo et Gaviniés revues et annotées par le même auteur.

# ÉDITION NATIONALE

## Œuvres parues ou sous presse



### PIANO

	Révisions et Annotations par	Prix nets		Révisions et Annotations par	Prix nets
5.022	BACH (J.S.) 6 partitas	BLANGHE SELVA 2.40	5.027	DIABELLI Pièces mélodiques à 4 mains (très fac. sur 5 notes, op. 148)	A. SAUVREZIS 1.35
5.023	— Concerto italien	— 0.60	5.054	— Sonatines, op. 151, 168	— 1.50
5.024	— Invention à 2 et 3 voix	— 1.20	5.057	— Sonatines à 4 mains sur 5 notes, op. 163	— 1.50
5.025	— Le Clavecin bien tempéré (1 <sup>er</sup> livre)	— 2.00	5.066	HAYDN 34 sonates, 1 <sup>er</sup> volume	VINCENT D'INDY 4.00
5.033	— Le petit livre de Magdalena Barb (20 pièces faciles)	— 0.60	5.067	— — 2 <sup>e</sup> volume	— 4.00
5.043	— Petits préludes et fugues	— 1.60	5.042	KUHLAU Sonatines à 4 mains	A. SAUVREZIS 1.50
5.004a	CHOPIN 12 études, op. 10, (Edition de travail)	ALFRED CORTOT 3.50	5.048	— Sonatines	— 1.35
5.004b	— 12 études, op. 10	— 1.95	5.011	MOZART Sonate en Fa majeur	LAZARE-LÉVY 0.60
5.065a	— 12 études, op. 25, (Edition de travail)	— 3.50	5.012	— Sonate en Ut majeur	— 0.75
5.065b	— 12 études, op. 25	— 1.95	5.002	— Sonate en La majeur	— 0.75
5.050	— Valses	— 1.50	5.020	— Sonate en La mineur	— 0.65
5.051	— Mazurkas	— 2.80	5.021	— Sonate en Ut majeur	— 0.65
5.052	— Nocturnes	— 2.25	5.006	— Fantaisie en Ut mineur	— 0.60
5.053	— Polonaises	— 2.25	5.013	— Sonate en Ré majeur	— 0.75
5.036	CLEMENTI Sonatines	M. PRESTAT 2.00	5.056	— Sonate en Si bémol majeur	— 0.75
5.068	— Gradus ad Parnassum 1 <sup>er</sup> volume	— 2.70	5.058	ROHDE Feuilles volantes, op. 36, (très facile)	M. PRESTAT 1.10
5.069	— Gradus ad Parnassum 2 <sup>e</sup> volume	— 2.70	5.049	SCARLATTI 20 pièces	A. SAUVREZIS 2.70
5.070	— Gradus ad Parnassum 3 <sup>e</sup> volume	— 2.70	5.003	SCHUBERT 4 impromptus, op. 90	LAZARE-LÉVY 1.10
5.015	CZERNY L'art de délier les doigts, op. 699	J. CHAPART	5.007	— Fantaisie en Ut majeur	— 1.20
5.016	— 1 <sup>er</sup> livre	— 1.40	5.009	— Moment musical, op. 94	— 0.75
5.017	— 2 <sup>e</sup> livre	— 1.40	5.019	— 4 impromptus, op. 142	— 1.10
5.018	— 3 <sup>e</sup> livre	— 1.40	5.034	SCHUMANN Album pour la jeunesse, op. 68	A. SÉRIEYX 1.25
5.041	— 4 <sup>e</sup> livre	— 1.40	5.035	— Scènes d'enfants, op. 15	— 0.60
5.041	— (Les 4 livres réunis)	— 4.00	5.026	WOHLFAHRT L'Ami des enfants (pièces à 4 mains)	A. SAUVREZIS 1.35
5.028	— Petite vélocité, op. 636	— 1.35			
5.029	— L'école de la vélocité, op. 289, 1 <sup>er</sup> liv.	— 0.70			
5.030	— — — 2 <sup>e</sup> livre	— 0.70			
5.031	— — — 3 <sup>e</sup> livre	— 0.70			
5.032	— — — 4 <sup>e</sup> livre	— 0.70			
5.062	— Sonate d'étude, op. 268	E. H. DUMÉNIL 2.00			
5.063	— Toccata, op. 92	— 0.70			
5.064	— 25 exercices progressifs pour petites mains, op. 748	ANNETTE CORTOT 1.50			
5.044	CRAMER Etudes 1 <sup>er</sup> volume	A. SAUVREZIS 1.20			
5.045	— — 2 <sup>e</sup> volume	— 1.20			
5.046	— — 3 <sup>e</sup> volume	— 1.20			
5.047	— — 4 <sup>e</sup> volume	— 1.20			
5.071	— 100 exercices journaliers, op. 100	— 2.00			

### VIOLON

5.014	BACH (J.S.) 6 sonates à violon seul	LUCIEN CAPET 2.15
5.005	FIORILLO 36 études	— 1.95
5.008	GAVINIES 24 études	— 1.75
5.010	KREUTZER 42 études	— 2.25
5.037	MAZAS Méthode	— 3.00
5.038	— Etudes spéciales	— 1.60
5.039	— Etudes brillantes	— 1.60
5.040	— Etudes d'artistes	— 1.60
5.001	RODE 24 caprices	— 1.95

### VIOLONCELLE

5.059	DOTZAUER Exercices faciles, op. 107	CROS S <sup>t</sup> -ANGE 1.60
5.060	— 18 exercices, op. 120	— 1.35
5.061	MERK 20 exercices, op. 11	— 1.60