

Méthode élémentaire pour le violoncelle

Kastner, Jean-Georges (1810-1867). Méthode élémentaire pour le violoncelle. 1844.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

[CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

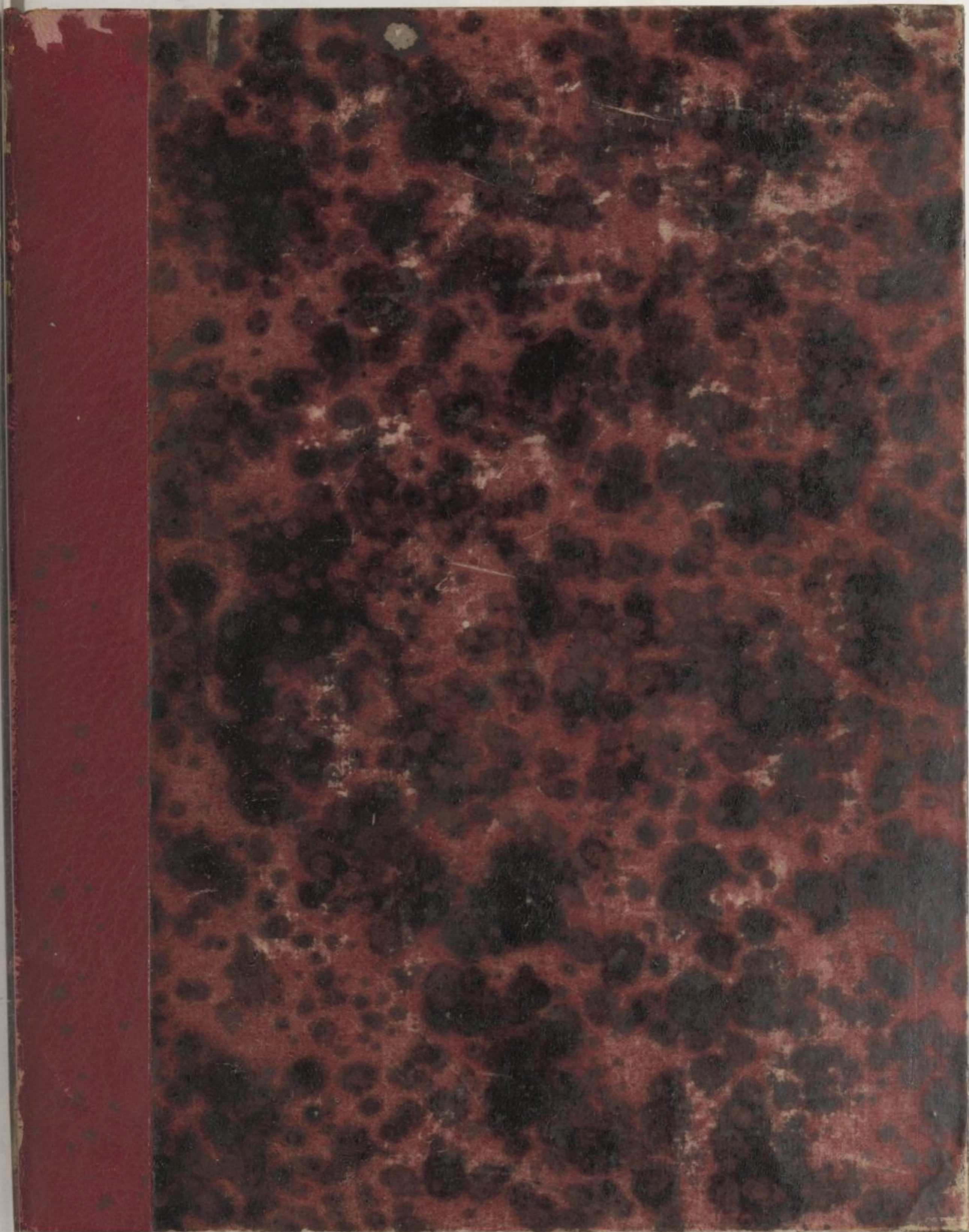
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

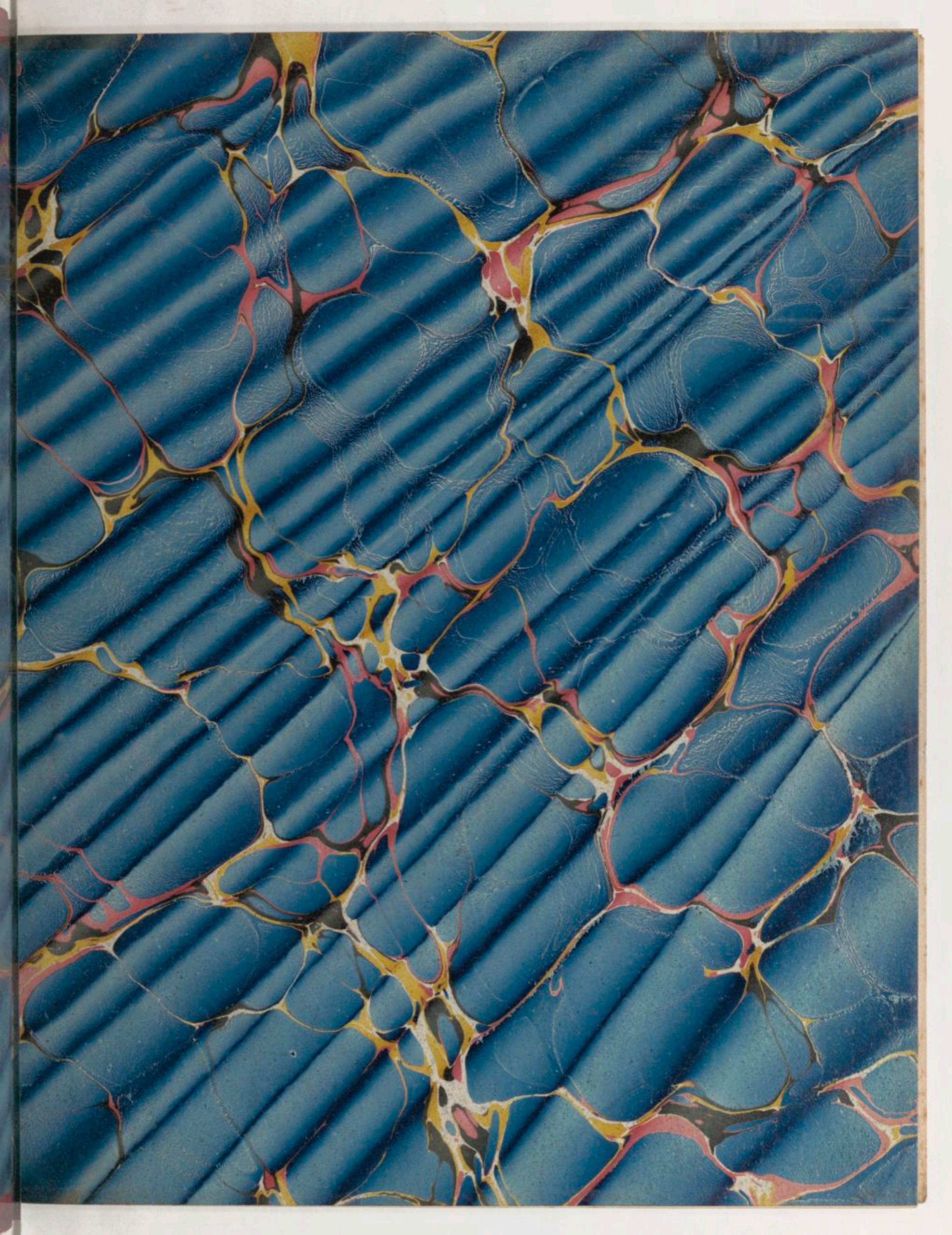
5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

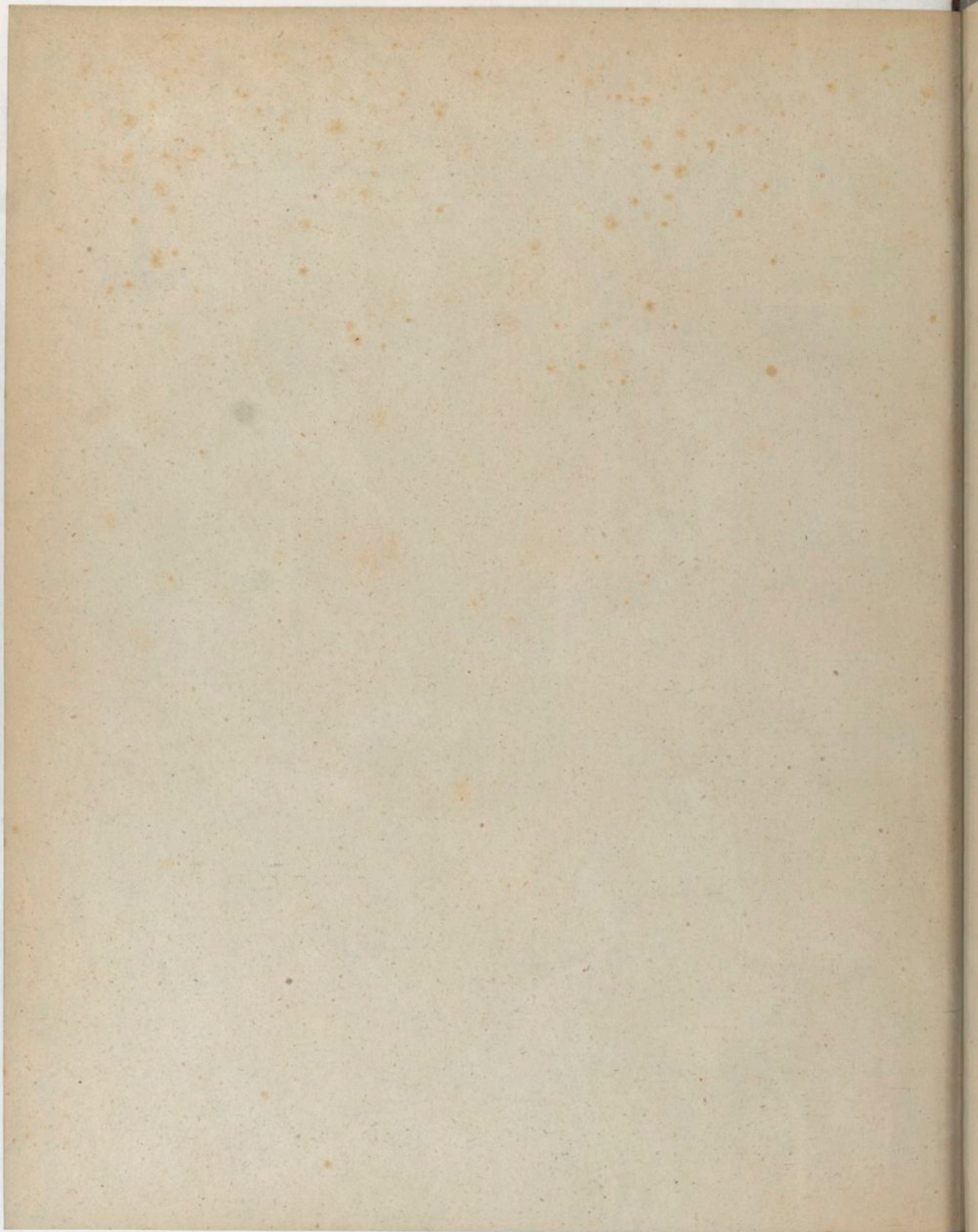
6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

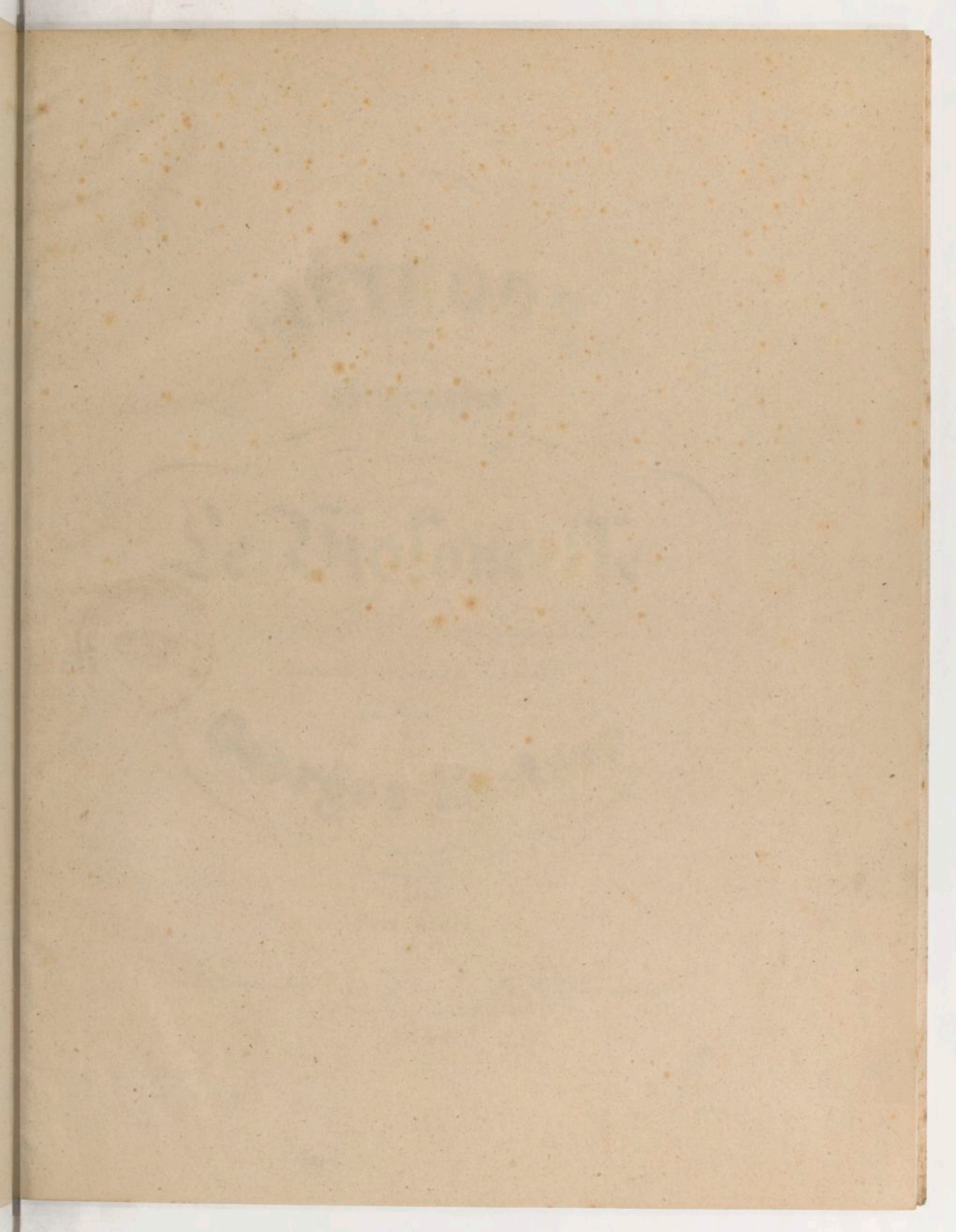
7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter reutilisationcommerciale@bnf.fr.

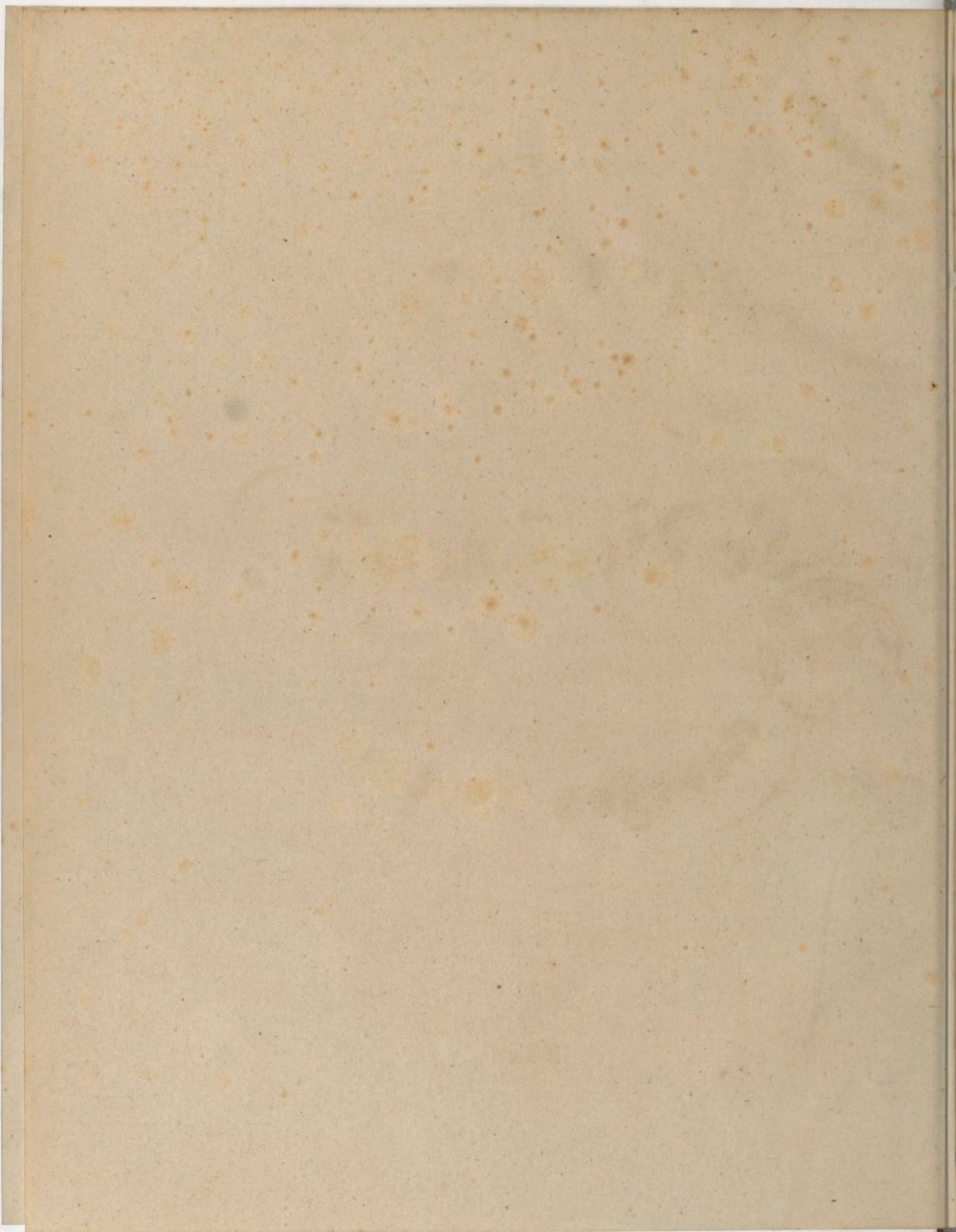












C.

MÉTHODE

Élémentaire

POUR

Le Violoncelle

Suivi de *Ans* et d'*Exercices gradués*

COMPOSÉE À L'USAGE DES PENSIONS

Par

Georges Kastner

Prix : 4^{fr} net.

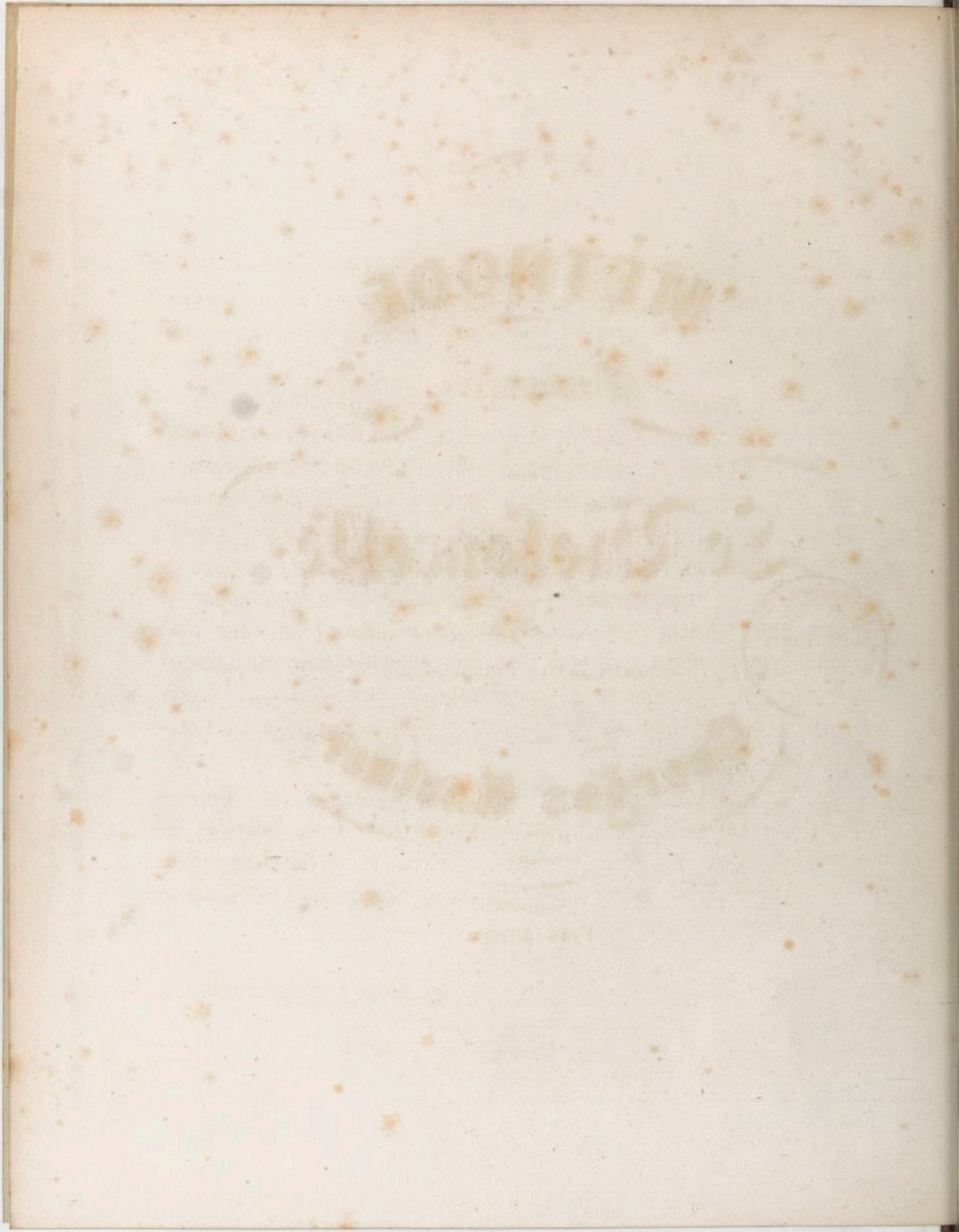
*à Paris, chez E. Frouvenas & Co Rue N^{ve} Virienne, 40.
Leipzig, chez Breitkopf & Haertel.*

1844



V⁸
Vm. E. 24

E. Frouvenas & Co





AVANT PROPOS.



Dans certaines Méthodes, les principes sont développés outre mesure, on peut dire que la théorie y tient la place de la pratique. Dans quelques autres, les préceptes les plus essentiels sont à peine indiqués et parfois même entièrement omis.

J'ai voulu remédier, dans cet ouvrage, aux inconvénients que ces deux systèmes me semblent devoir offrir, et mettre, le plus possible, l'élève à même d'analyser les morceaux qu'une pratique suffisante lui permettra d'exécuter.

Une autre considération m'a porté à modifier le plan généralement suivi, jusqu'à ce jour, et qui consiste à donner les règles d'abord, les exemples ensuite; j'ai pensé qu'il était beaucoup plus rationnel de réunir ces deux objets toutes les fois qu'il y avait lieu, car c'est, à mon avis, le meilleur moyen de faire comprendre aux élèves et de leur graver dans la mémoire des préceptes souvent arides qu'ils ont eu le tems d'oublier, avant d'en trouver l'application. Au reste, cela ne m'a point empêché de consacrer une partie tout entière à l'exécution pratique. Il sera même bien de la faire marcher de front avec la première.

Enfin, j'ai fait entrer dans ma Méthode, tout ce qui a spécialement trait à la connaissance du VIOLONCELLE, comme les notions relatives au doigter, à l'archet, aux diverses positions, à la tenue de l'instrument, etc: etc: me gardant bien, toutefois, d'outrepasser les bornes d'un enseignement général et élémentaire.

GEORGES KASTNER.

Les personnes qui désireraient avoir de plus amples détails sur les principes de la musique, pourront consulter avec fruit, ma *Grammaire musicale* où ces matières sont traitées à fond.

MÉTHODE ÉLÉMENTAIRE

de

VOLONCELLE.

SECTION 1^{re}

PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES.

INTRODUCTION.

LA MUSIQUE est l'art d'exprimer les sentiments par des sons.

La musique se divise en musique *Vocale* et en musique *Instrumentale*.

Les sons sont susceptibles de diverses modifications, savoir:

- 1^o L'INTONATION c'est-à-dire le degré de hauteur ou de gravité.
- 2^o LA DURÉE c'est-à-dire l'espace de *tems* pendant lequel ils se prolongent.
- 3^o L'INTENSITE c'est-à-dire le degré de *force*.
- 4^o LE TIMBRE c'est-à-dire le *caractère* et la qualité. (1)

PREMIÈRE PARTIE.


§. 1.

INTONATION — TON — NOTES — PORTÉE.

Le *Ton* est un son dont on peut apprécier l'élevation ou la gravité.

Les tons se représentent au moyen de certains caractères qu'on appelle *Notes*.

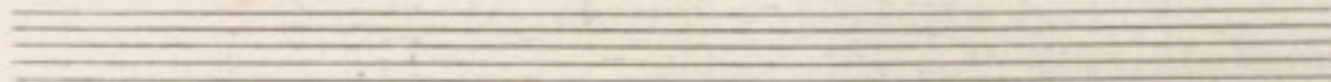
Les Notes se figurent par des points noirs et des anneaux avec ou sans queue, avec ou sans crochets,

Exemple..... 

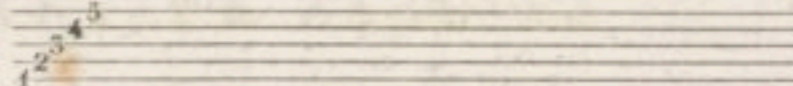
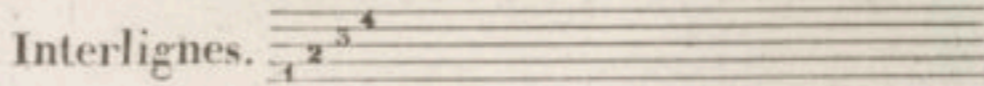
Il y a sept notes en musique, savoir:

UT ou DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI.

Les notes s'écrivent dans un espace divisé en cinq lignes horizontales qu'on nomme *Portée*.

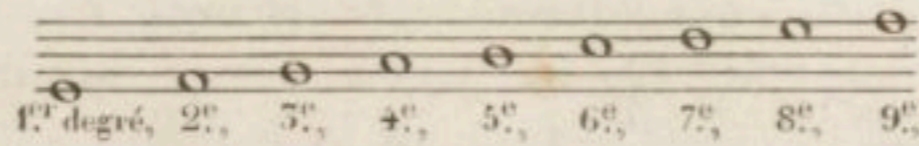


Les lignes et les interlignes se comptent de bas en haut, ainsi:

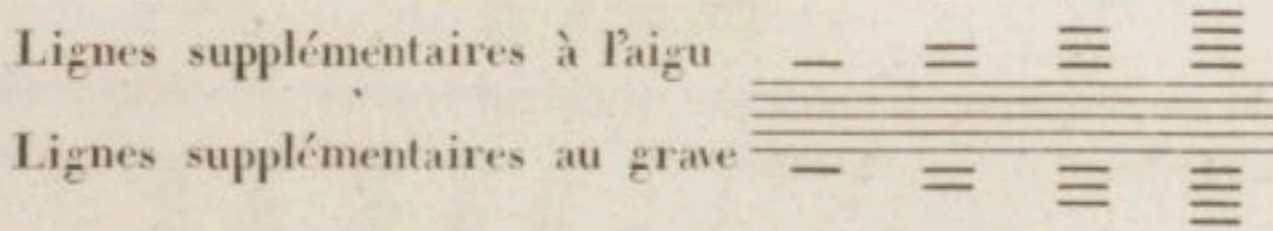
Lignes.  Interlignes. 

(1) Cette quatrième modification touche à des considérations d'un ordre plus élevé, dans lesquelles il est inutile d'entrer ici: Mes traités d'Instrumentation peuvent fournir, à cet égard, tous les renseignements désirables.

D'une ligne à un interligne, en montant, les notes se succèdent du grave à l'aigu, dans l'ordre de leurs principales dénominations, et de degré en degré.



Mais avec ces cinq lignes, on ne pourroit représenter que neuf tons; afin d'en augmenter le nombre, on a imaginé de tirer au dessus et au dessous de la portée une certaine quantité de petites lignes parallèles aux premières, qu'on nomme *Lignes supplémentaires*, et avec lesquelles on opère absolument comme avec les lignes principales.



§. 2.

CLEFS.

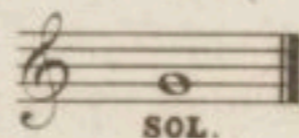
Les cinq lignes de la portée et leurs interlignes n'ont aucun nom par eux mêmes, on a inventé, en conséquence, des signes nommés *Clefs* qui pussent indiquer la hauteur et la succession des tons.

Ces clefs sont au nombre de trois, savoir:

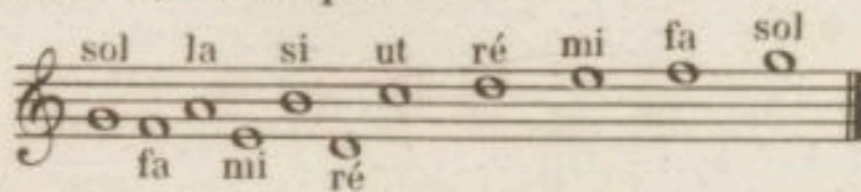
- 1^o La clef de *Sol*.....
- 2^o La clef d'*Ut*.....
- 3^o La clef de *Fa*.....

La première et la troisième sont les plus usitées.

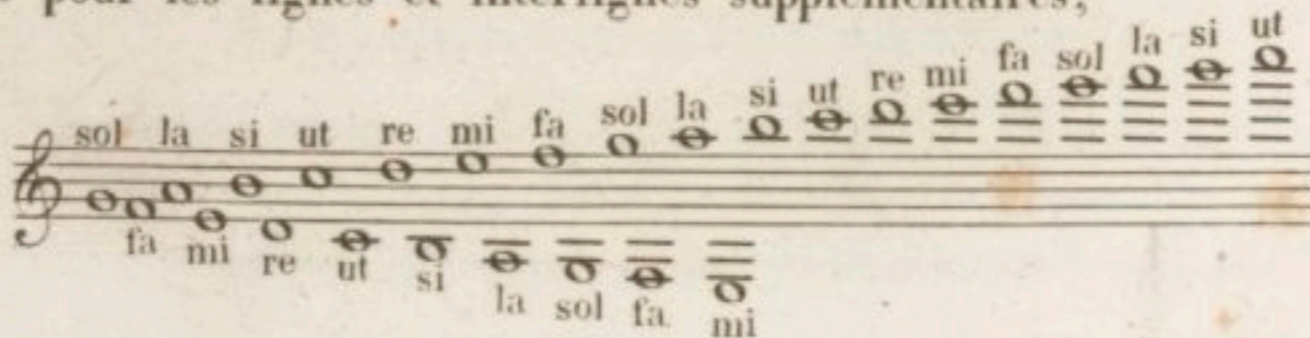
La clef de *Sol* se place sur la seconde ligne à laquelle elle donne son nom.



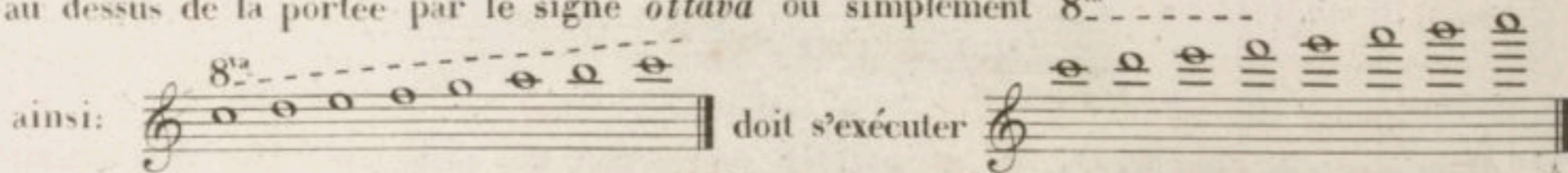
Cela connu il devient très facile de trouver toutes les autres notes qui reposent sur les divers lignes et interlignes de la portée, puisque ces notes se suivent dans l'ordre de leurs principales dénominations, Exemple:



Et de même pour les lignes et interlignes supplémentaires,

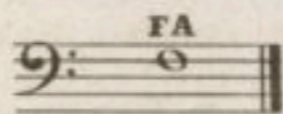


L'emploi des lignes supplémentaires produisant une assez grande complication, on a l'habitude, lorsque les tons sont très hauts, de les écrire une octave plus bas en l'indiquant au dessus de la portée par le signe *ottava* ou simplement 8^{va} -----

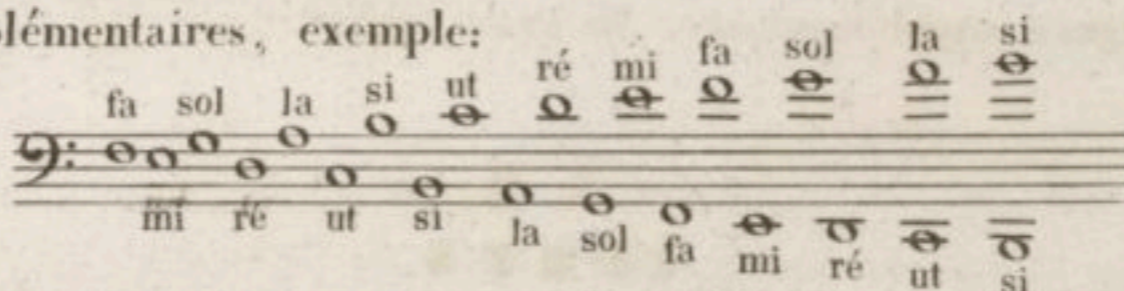


La clef de sol sert généralement pour les sons élevés.

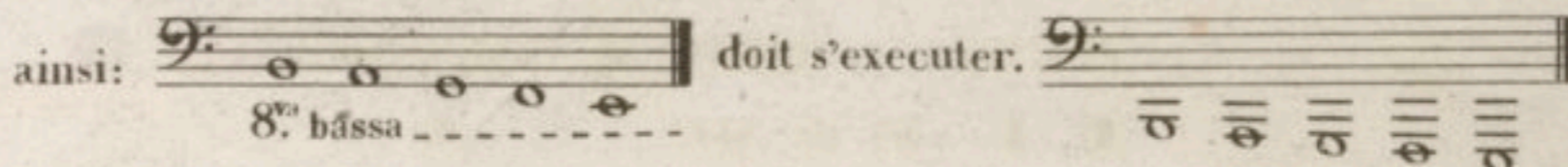
La clef de FA se pose sur la quatrième ligne à laquelle elle donne son nom.



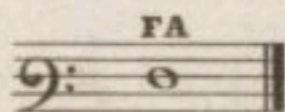
En partant de ce fa nous trouverons aisément toutes les autres notes de la portée et des lignes supplémentaires, exemple:



Quant aux notes très graves on les écrit ordinairement une octave plus haut avec l'indication 8^{va} bassa.



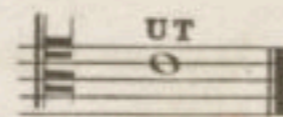
La clef de FA se pose encore quelquefois sur la troisième ligne, exemple:



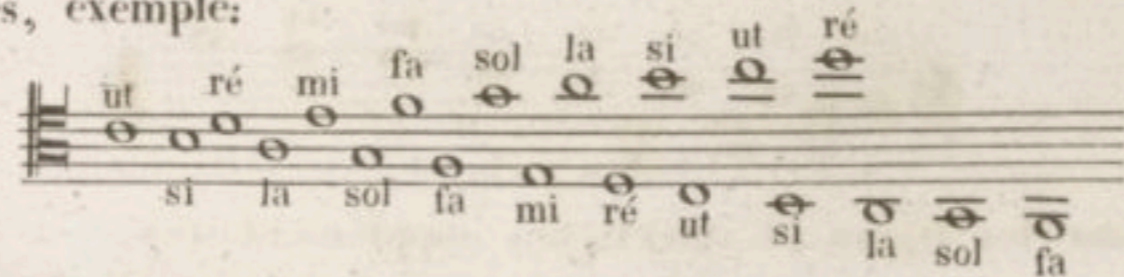
On ne s'en sert que très rarement.

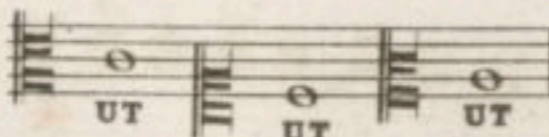
La clef de fa s'emploie généralement pour les sons graves.

La clef d'UT peut se poser sur la 4^e, la 3^e, la 1^{re} et même quelquefois, mais très rarement, sur la 2^e ligne; prenons pour exemple la clef d'UT 4^e ligne.



En partant de cet UT nous trouverons facilement toutes les notes de la portée et des lignes supplémentaires, exemple:



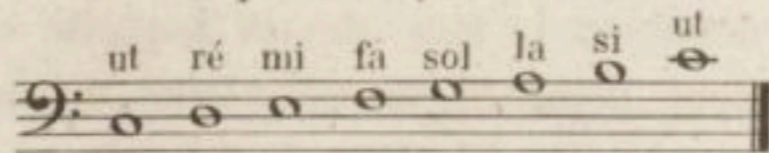
Pour les autres clefs d'ut.  on opère absolument de la même manière.

La Clef d'ut s'emploie, d'ordinaire, pour les sons du medium.

§. 3.

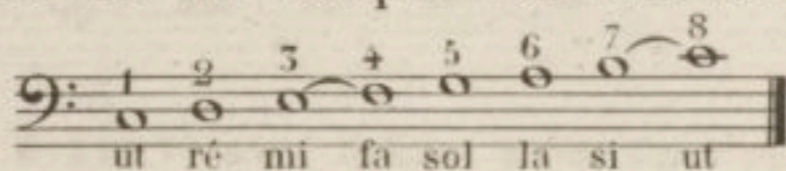
OCTAVE — GAMME — INTERVALLES.

On appelle *Octave* la répétition d'un ton quelconque une fois plus haut ou plus bas, c'est entre ces deux points extrêmes que se trouvent les sept tons principaux; ainsi, en partant du ton d'**UT**, jusqu'à sa répétition à l'octave supérieure, nous aurons:



Le huitième ton, ou octave recommence la suite des tons, exactement dans le même ordre; ainsi le 9^e ton est à l'octave du 2^e, le 11^e à l'octave du 4^e &c. Nous marchons donc dans notre système, par succession d'*Octaves*.

On appelle *Gamme* la série des tons compris dans une Octave.



Mais la distance qui sépare chaque degré n'est pas la même pour toutes les notes; ainsi, il y a: du premier au second degré *un ton*, du second au troisième degré *un ton*, du troisième au quatrième degré, *un demi-ton*, du quatrième au cinquième degré, *un ton*, du cinquième au sixième degré, *un ton*, du sixième au septième degré *un ton*, du septième au huitième degré *un demi-ton*.

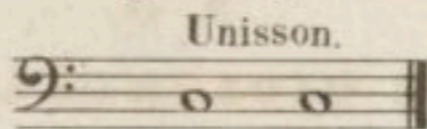
L'ensemble de la gamme comprend donc *cinq tons* et *deux demi-tons*; dans la gamme d'**UT** donnée ci-dessus, le premier demi-ton se trouve de **MI** à **FA** et le second demi-ton, de **SI** à **UT**, tous les autres intervalles sont des tons entiers.

Outre les intervalles de degré à degré, il faut connaître aussi les intervalles d'un ton à un autre ton quelconque; ils se comptent toujours en prenant le plus grave pour point

de départ; ce sont:

de départ; ce sont:

Les intervalles qui viennent immédiatement après l'octave, dans l'ordre de succession naturel, sont: La *neuvième*, la *dixième*, la *onzième*, la *douzième* &c. Deux tons de la même hauteur qui se rencontrent sur le même degré s'appellent *première* ou *unisson*.



§. 4.

SIGNES D'ALTÉRATION.

Au moyen de certaines lignes on peut diviser toute la gamme en douze demi-tons également distants l'un de l'autre: les sept tons principaux gardent leur dénomination, et les cinq autres la leur empruntent, en la faisant suivre du nom de l'altération, comme *ut dièse*, *ré bémol* &c.

Les *signes d'altération* sont au nombre de trois, savoir:

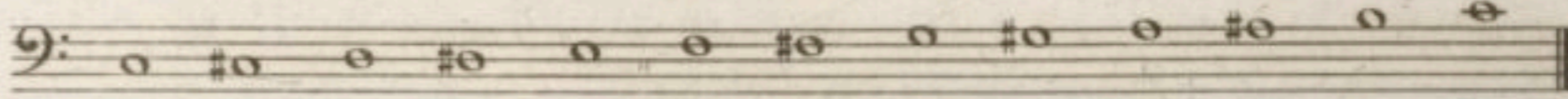
- 1^o. Le *Dièse* #
- 2^o. Le *Bémol* ♭
- 3^o. Le *Bécarre* ♮

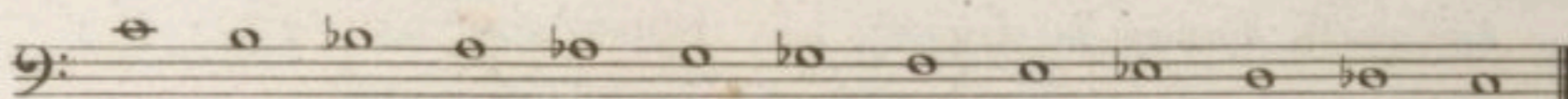
Le *Dièse* hausse d'un demi-ton la note devant laquelle on le place.

Le *Bémol* baisse d'un demi-ton la note devant laquelle on le place.

Le *Bécarre* rend sa hauteur primitive au ton altéré, devant lequel on le place.

D'après ce que nous avons dit du dièse et du bémol, on peut écrire la gamme par demi-tons des deux manières suivantes:

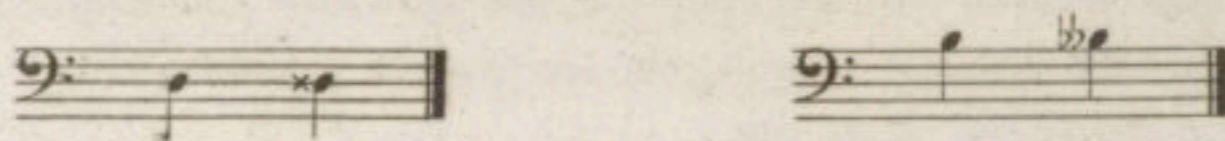
1^{re} manière. 

2^{re} manière. 

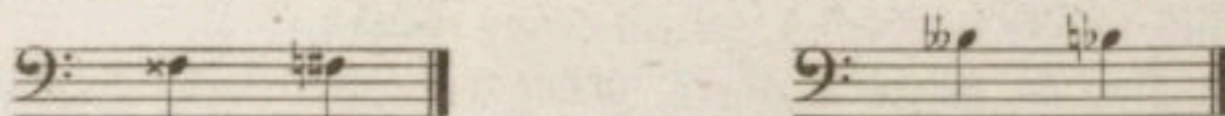
(Nota bene) Il faut remarquer que **MI #** revient à **FA** et **SI #** à **UT**, **UT ♭** à **SI** et **FA ♭** à **MI**.

La gamme donnée ci dessus se nomme *Gamme chromatique*.

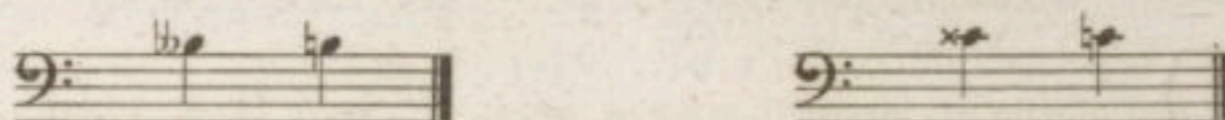
Il existe encore deux autres signes: Le *Double dièse* x ou x̄, qui hausse et le *Double bémol* bb qui baisse d'un ton la note devant laquelle on le place, exemple:



Si on voulait changer le double dièse en dièse simple, on serait obligé de placer un dièse simple derrière un bécarre et pareillement à l'égard du bémol, Exemple:



Mais pour remettre un double dièse ou un double bémol dans le ton naturel, il suffit d'un simple ♮, sans recourir au double bb, comme l'ont prétendu quelques auteurs, exemple:

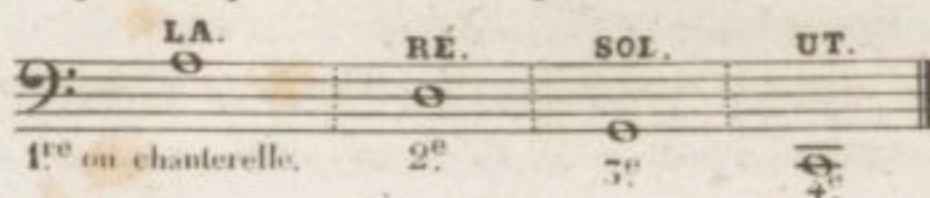


§. 5.

DU VIOLONCELLE.

AGCORD, ÉTENDUE, TENUE DE L'INSTRUMENT ET POSITION DU CORPS
DOIGTÉ, TENUE, POSE ET MOUVEMENT DE L'ARCHET
POSITION, DÉMANCHÉ.

AGCORD. Le Violoncelle porte quatre cordes qui sont:

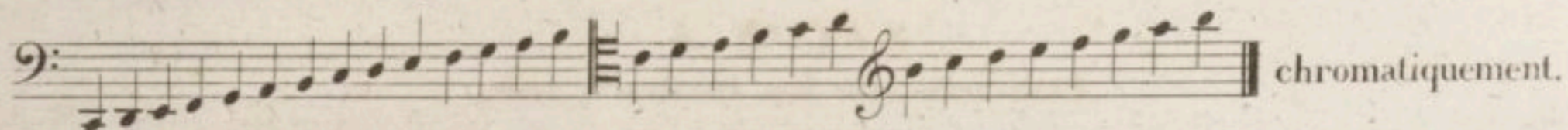


1^{re} ou chanterelle, 2^e, 3^e, 4^e

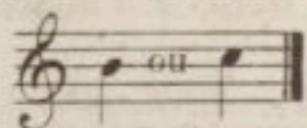
Les cordes du Violoncelle sont donc accordées par *quintes* ascendantes en partant de la plus grave.

Le Violoncelle s'écrit sur les Clefs de **FA**, d'**UT** (4^e ligne) et de **SOL**, la première sert particulièrement pour les sons graves et les deux autres pour les sons aigus; il ne faut pas oublier, en employant la clef de **SOL**, que la note écrite se trouve une octave plus haut que l'effet produit. Cependant plusieurs Violoncellistes des plus distingués n'adoptent pas ce dernier système et veulent qu'avec la clef de **SOL** on exécute la note telle qu'elle est représentée sur la portée.

ÉTENDUE. L'étendue générale du Violoncelle est la suivante:



Mais les sons limitrophes à l'aigu étant d'une grande difficulté ne s'emploient guère que dans le *solo*, et par des artistes de première force; l'étendue ordinaire du Violoncelle ne va donc que jusqu'à



TENUE DE L'INSTRUMENT ET POSITION DU CORPS. Pour jouer du Violoncelle on s'assied sur le bord d'un siège de hauteur moyenne, les pieds en avant, sur une même ligne et un peu en dehors, les jambes et les cuisses assez écartées pour qu'on y puisse faire entrer l'instrument. Le coin gauche inférieur de la table de dessous doit porter sur le haut du mollet gauche, vers la jointure ou défaut du genou, et le coin droit inférieur de la table de dessus, autrement dit table d'harmonie, doit porter sur le mollet droit. Il faut tenir l'instrument assez élevé pour que l'archet ne touche pas la cuisse droite lorsqu'on jouera sur la 4^e corde et le genou gauche lorsqu'on jouera sur la chanterelle; le même inconvénient se présenterait encore si le violoncelle était trop enfoncé entre les cuisses et si les genoux venaient à dépasser son épaisseur. La partie supérieure de la table de dessous doit porter légèrement contre la poitrine, mais il faut, autant que possible, maintenir le corps dans une position droite et aisée, car une position courbée est aussi disgracieuse que fatigante. Quelques personnes de petite taille posent le Violoncelle sur le coup de pied ce qui l'exhausse un peu et facilite l'exécution; mais il vaut mieux ne pas recourir à ce moyen lorsqu'on peut s'en dispenser.

DOIGTER. MAIN GAUCHE. La main gauche se place sur le manche de l'instrument, les quatre doigts laissant entr'eux un petit intervalle et bien arrondis de manière à tomber perpendiculairement sur les cordes, le premier doigt à environ 20 lignes du sillet, le pouce passant à plat sous le manche, vis-à-vis l'index et le médius, et suivant, sans dévier toutes les évolutions de la main. Le coude gauche doit se trouver à une petite distance du corps.

TENUE, POSE ET MOUVEMENT DE L'ARCHET. MAIN DROITE. L'archet se tient de la main droite, entre les quatre doigts en dessus et le pouce en dessous: l'index légèrement avancé embrassant la moitié de la baguette par ses deux premières phalanges, le médius et l'annulaire sur le crin pour assurer l'archet dans la main, le petit doigt portant sur la baguette tout près de la hausse, enfin le pouce redressé et placé vis-à-vis le 2^e et le 3^e doigt.

L'archet se pose sur les cordes, à environ deux pouces du chevalet et la baguette vers la touche, mais pas assez pour qu'elle porte jamais sur les cordes. L'archet se pousse et se tire en suivant toujours une ligne droite horizontale, c'est-à-dire en formant avec la corde deux angles droits. Le passage d'une corde à une autre s'opère au moyen du poignet, et tous les mouvements de l'archet, au moyen de l'avant bras; le haut du bras reste à peu près immobile.

En se conformant aux instructions qui précèdent on pourra exécuter les exercices suivants.

LEÇON I.

Exercices sur les cordes à vide.

Nota. On indique le mouvement ascendant et descendant de l'archet par les mots *Poussez*, *Tirez*, que nous remplacerons par leurs initiales, *P. T.*

Allongez lentement et sans interruption l'archet d'un bout à l'autre sur les cordes.

POSITIONS. On nomme ainsi les différents mouvements de la main sur le manche pour obtenir plus aisément les notes dont on a besoin. Les positions généralement usitées sur le Violoncelle sont au nombre de six, mais les quatre premières s'emploient bien plus fréquemment dans la musique ordinaire; cependant la 5^e. et la 6^e. se rencontrant assez souvent, nous avons cru devoir les indiquer ci après: Voici d'abord la figure d'un manche de Violoncelle sur lequel sont marqués les espaces de la première position.

LEÇON II.
Exercices sur la 1^{re} Position.

- 0 Indique les cordes a vide.
- 1 Indique l'Index.
- 2 Indique le Medius.
- 3 Indique l'Annulaire.
- 4 Indique le petit doigt.
- T Indique de tirer l'archet.
- P Indique de pousser l'archet.

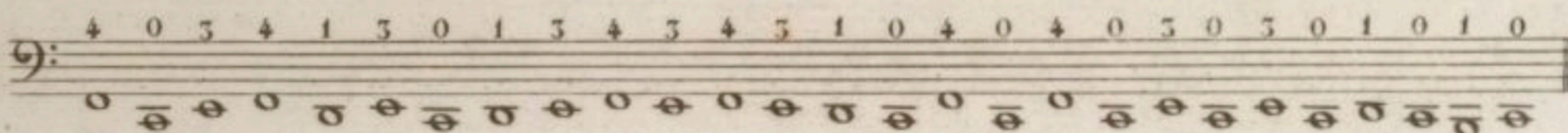
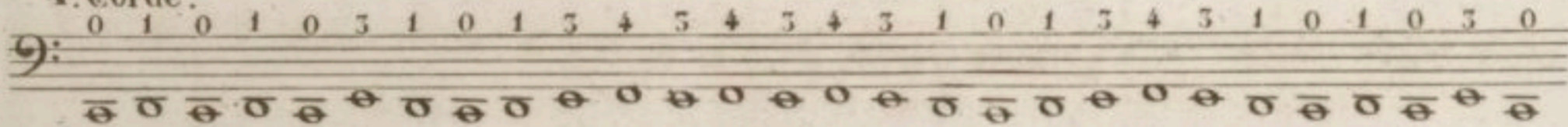
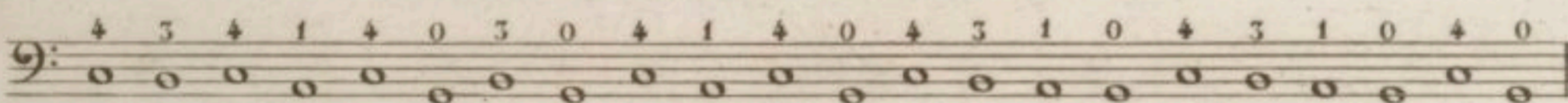
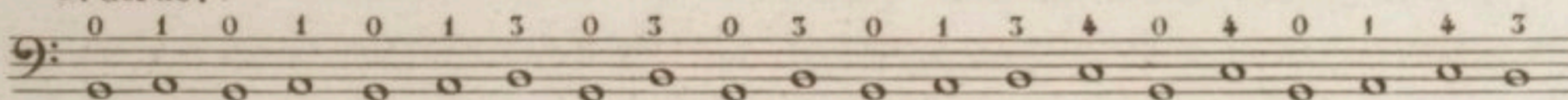
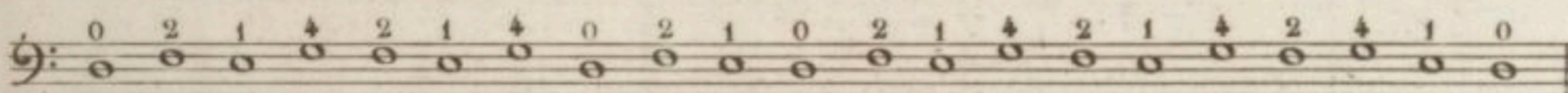
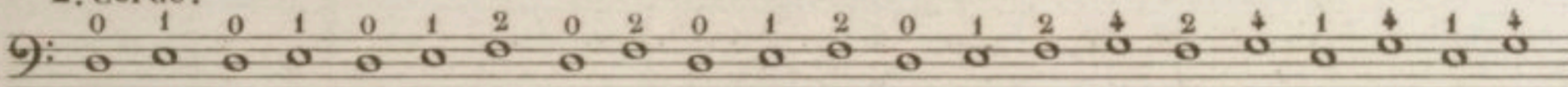
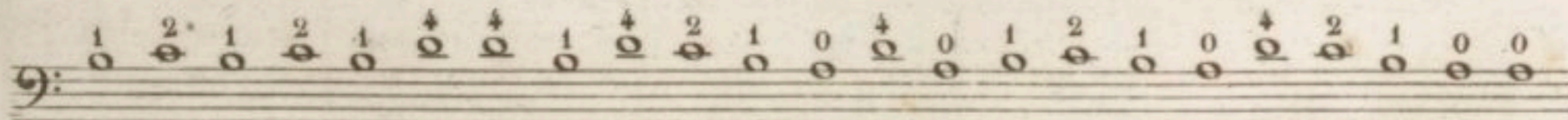
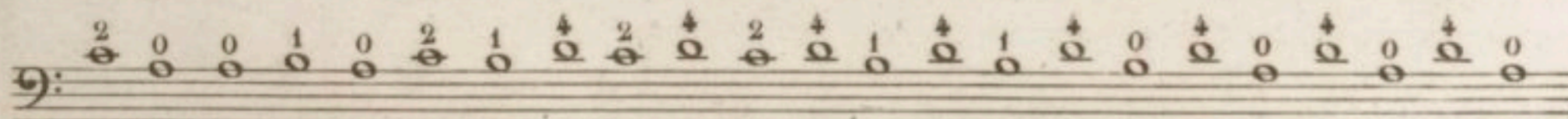
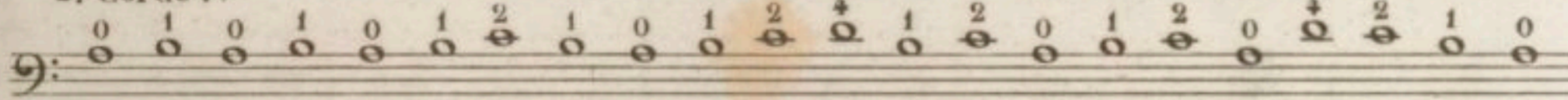
4^e Corde.3^e Corde.2^e Corde.1^{re} Corde.

TABLEAU DES 6 POSITIONS.

1^e Position. 2^e Position. 3^e Position. 4^e Position. 5^e Position. 6^e Position.

Sur la Corde LA.

Sur la Corde RE.

Sur la Corde SOL.

Sur la Corde UT.

Voici un second tableau indiquant quelles sont les notes comprises dans chacune des six positions.

TABLEAU.

	4 ^e Corde.	3 ^e Corde.	2 ^e Corde.	1 ^e Corde.
1 ^e Position.	0 1 3 4	0 1 3 4	0 1 2 4	0 1 2 4
2 ^e Position.	1 2 4	1 2 4	1 2 4	1 2 4
3 ^e Position.	1 2 4	1 2 4	1 2 4	1 3 4
4 ^e Position.	1 2 4	1 3 4	1 3 4	1 3 4
5 ^e Position.	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3
6 ^e Position.	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3

On peut aussi pousser jusqu'à 17 le nombre des Positions du Violoncelle, en partant des cordes à vide et en montant par demi-ton; en voici le Tableau :

TABLEAU.

	1 ^{re} Position.	2 ^e	3 ^e	4 ^e	5 ^e	6 ^e	7 ^e	8 ^e	9 ^e	10 ^e	11 ^e	12 ^e	13 ^e	14 ^e	15 ^e	16 ^e	17 ^e
1 ^{re} Corde.	0	0	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e
2 ^e Corde.	0	0	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e
3 ^e Corde.	0	0	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e
4 ^e Corde.	0	0	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e

LEÇON III.

Exercices sur les quatre premières positions.

1^{re} Position.

0 3 + 1 0 0 0 0 0 5 + 1 0 0 0 0 0 2 + 1 0 0 0 0 0 2 4 1

0 0 0 0 + 2 1 + 2 1 0 2 1 0 + 1 0 + 1 0 + 3 1 + 3 1 0 3

1 0 4 1 0 + 3 0 + 3 1 4 3 1 3 1 0 3 0 3 + 1 + 1 2 4 0 + 0 0 0

2^e Position.

1 + 2 1 4 1 + 2 1 + 1 4 2 1 2 + 1 + 2 1 +

1 2 + 1 + 2 1 + 2 1 2 1 + 2 + 2 2 1 2 1

+ 2 4 2 2 1 2 1 + 2 + 2 2 1 2 1 2 1 0 0

3^e Position.

4^e Position.

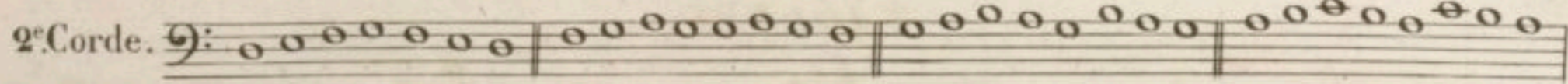
1^e Position. 2^e Position. 3^e Position. 4^e Position.

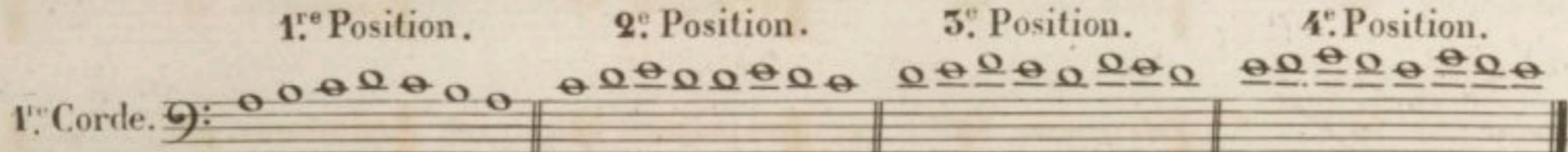
4^e Corde.

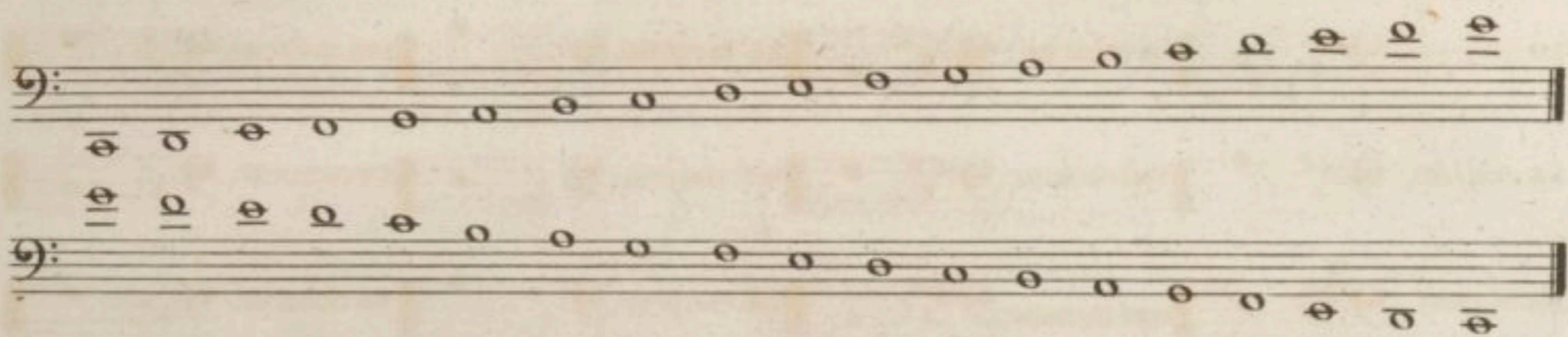
1^e Position. 2^e Position. 3^e Position. 4^e Position.

3^e Corde.

1^{re} Position . 2^{re} Position . 3^{re} Position . 4^{re} Position .

2^e Corde. 

1^{re} Corde. 



§ 6.

MODES.

Dans la gamme d'**UT** que nous avons déjà donnée, le demi-ton se trouve du troisième au quatrième degré; nous appelons cette gamme *mode majeur* ou *Ton majeur* et elle sert de modèle pour toutes les *gammes majeures*.

Si donc, on veut construire une gamme exactement analogue, en partant d'un autre ton, on sera obligé d'avoir recours soit aux Dièses, soit aux Bemols, pour obtenir une disposition tout à fait identique; l'expérience a démontré que les Tons diésés se suivent de cinq degrés en cinq degrés, en montant, et les Tons bémolisés de cinq degrés en cinq degrés, en descendant, ainsi:

Une gamme dans laquelle le premier demi-ton se trouve placé du second au troisième degré constitue ce qu'on appelle, *Mode mineur* ou *Ton mineur*. La gamme de **LA** sert de modèle pour tous les *Tons mineurs*, car elle n'a pas besoin d'altérations, les autres gammes mineures se construisent d'après elle, au moyen des Dièses ou des Bemols.

Les signes d'altération au lieu de se placer devant les notes, se posent ensemble à la Clef, où ils valent pour toute la durée du morceau.

On rencontre aussi parfois des altérations devant les notes, dans le cours d'un morceau de musique, elles prennent alors le nom d'*accidents*, et ne valent que pour la durée de la mesure où elles se trouvent, et aussi pour le commencement de la mesure suivante, pourvu que cette seconde mesure ait pour première note, le ton altéré à la mesure précédente.

On appelle *Tons relatifs*, les Tons majeurs et mineurs qui portent les mêmes signes d'altération à la Clef: Le tableau suivant donne tous les Tons majeurs diésés et bémolisés avec leurs relatifs Mineurs.

TABLEAU.

UT majeur. LA mineur. UT majeur. LA mineur.
 SOL majeur. MI mineur. FA majeur. RÉ mineur.
 RÉ majeur. SI mineur. SI^b majeur. SOL mineur.
 LA majeur. FA[#] mineur. MI^b majeur. UT mineur.
 MI majeur. UT[#] mineur. LA^b majeur. FA mineur.
 SI majeur. SOL[#] mineur. RÉ^b majeur. SI^b mineur.
 FA[#] majeur. RÉ[#] mineur. SOL^b majeur. MI^b mineur.
 UT[#] majeur. LA[#] mineur. UT^b majeur. LA^b mineur.

On voit par ce Tableau

1^o Que la *Tonique* (c'est à dire la Note qui sort de point de départ pour former une gamme quelconque) d'un Ton majeur avec Dièses est un degré audessus du dernier Dièse placé à la Clef, et celle d'un Ton mineur un ton audessous.

2^o Que la *Tonique* d'un Ton majeur avec bémols est l'avant dernier bémol placé à la Clef, et celle d'un Ton mineur trois degrés audessus du dernier bémol.

3^o Que le relatif mineur d'un Ton majeur se trouve toujours trois degrés plus bas et réciproquement.

Dans les Tons mineurs on a l'habitude de hausser le sixième et le septième degré en montant, Exemple :

LA mineur. ou bien FA mineur.

Le septième degré ainsi haussé s'appelle *Note sensible*.

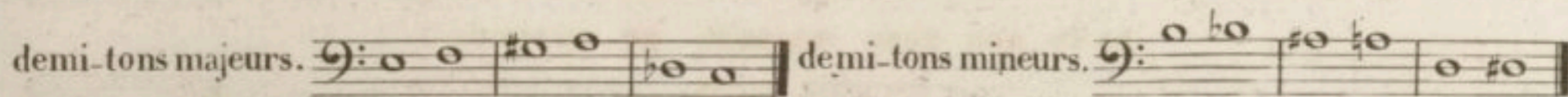
En descendant, on rétablit les deux notes haussées dans leur ton primitif.

LA mineur. FA mineur.

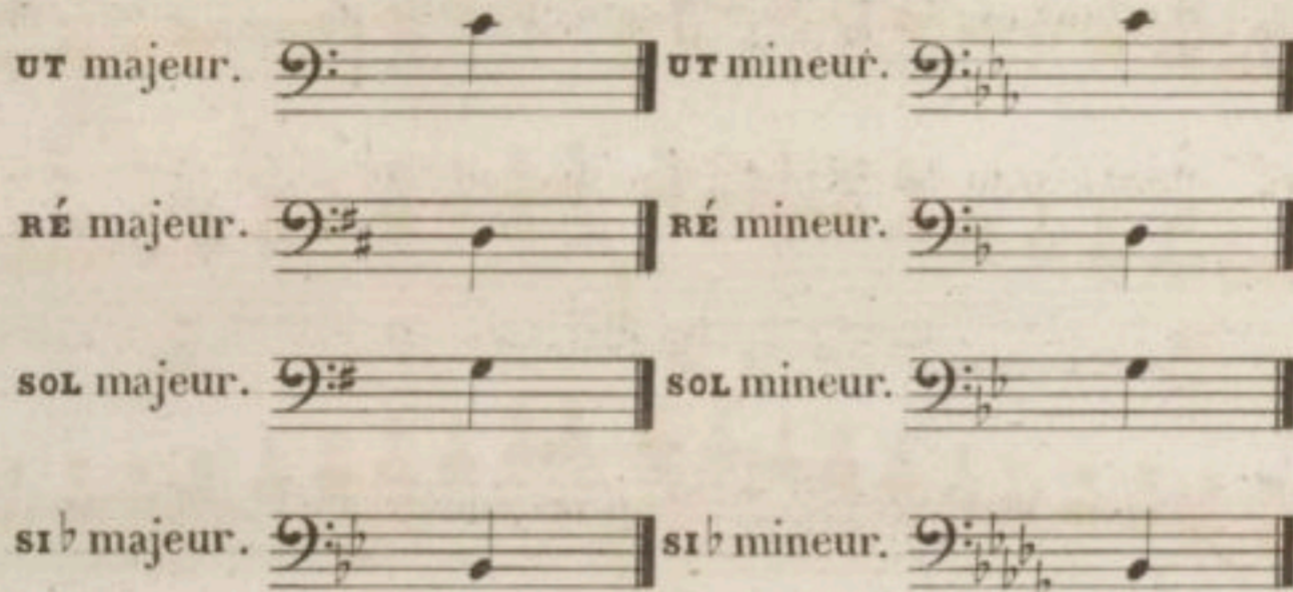
Quelquefois, mais moins souvent, on hausse seulement le septième degré en montant et on le laisse haussé en descendant, Exemple :

LA mineur.

On nomme *demi-tons majeurs* ou *diatoniques*, ceux qui portent sur deux degrés différents de la portée, et *demi-ton mineurs* ou *chromatiques*, ceux qui se trouvent sur le même degré, Exemple:



Pour passer du *mode majeur* au *mineur*, il faut avoir recours à trois signes d'abaissement, Exemple:



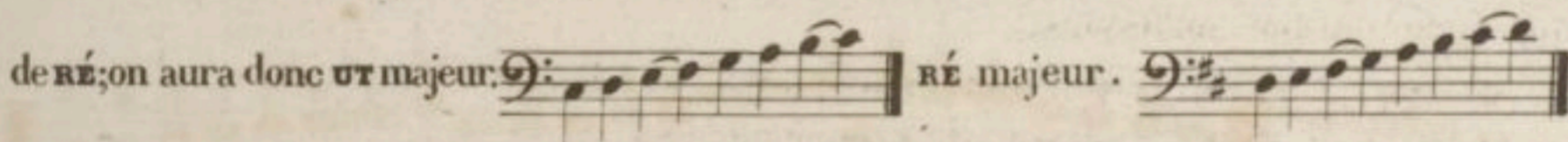
Et réciproquement pour passer du *mineur* au *majeur*, il faut recourir à trois signes d'élévation.

§ 7

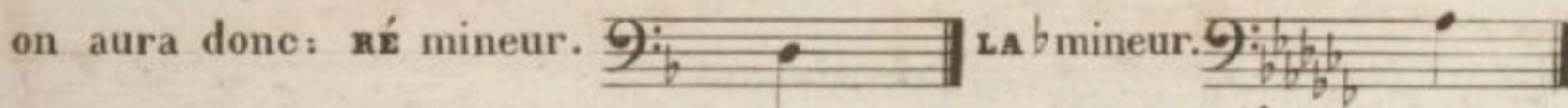
TRANSPOSITION.

Transposer, c'est changer le Ton d'un morceau de musique, en élévation ou en gravité.

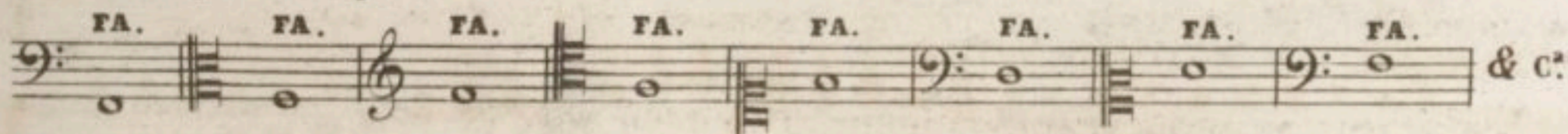
Si on propose, par exemple, de hausser d'un ton la gamme d'*Ut* majeur, on cherchera dans le tableau ci-dessus la gamme majeure qui commence un ton plus haut, et on trouvera que c'est celle



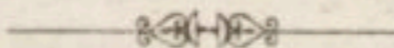
Si on propose de baisser de trois tons la gamme de *RÉ mineur*, on cherchera pareillement quelle est la gamme mineure qui commence trois Tons plus bas et on trouvera que c'est celle de *LA b mineur*;



On peut aussi transposer en changeant de Clef, ce que peut s'effectuer sur tous les degrés de la gamme, au moyen des Clefs, dont nous avons donné la nomenclature, comme il est facile de s'en convaincre par l'exemple suivant:



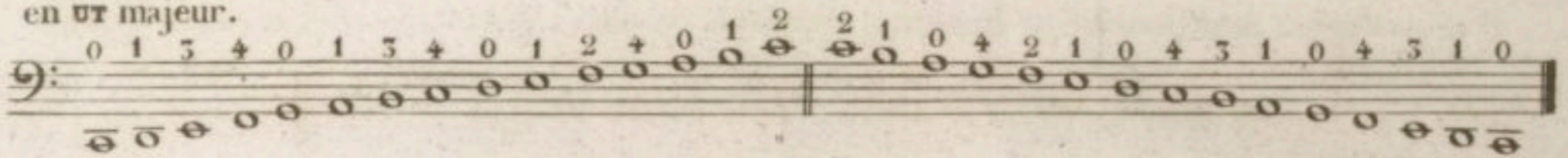
Lorsqu'on rencontre des signes accidentels, dans la notation première du morceau, il ne faut pas les oublier en transposant.



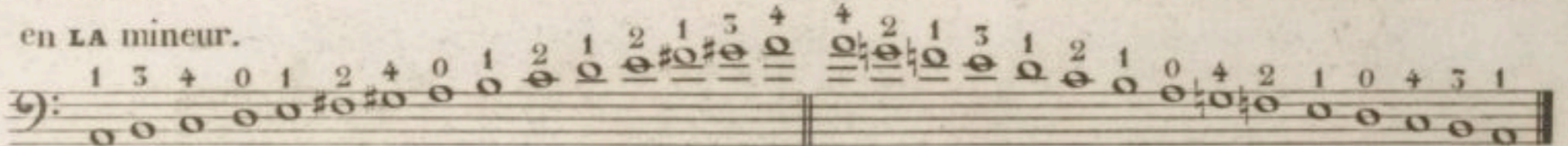
GAMMES

DANS LES TONS MAJEURS ET MINEURS (1)
les plus usités.

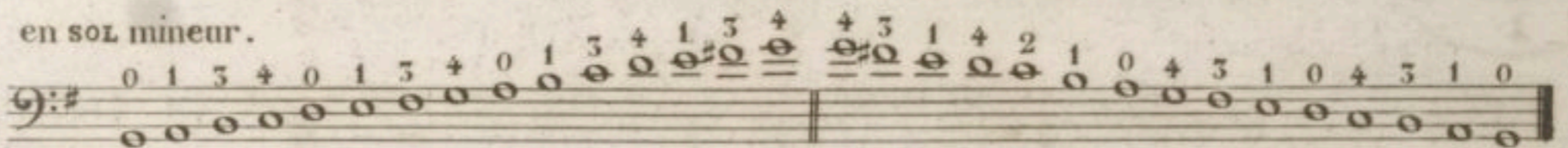
en UT majeur.



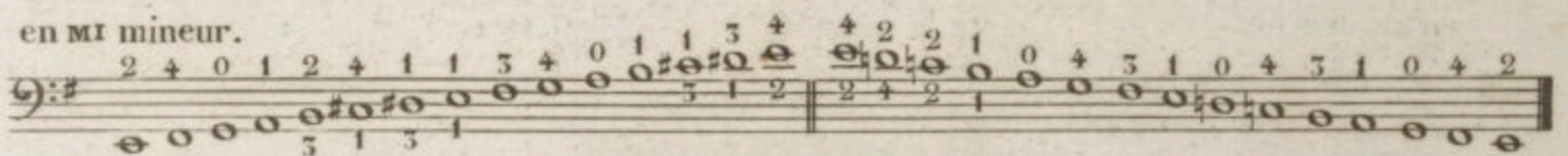
en LA mineur.



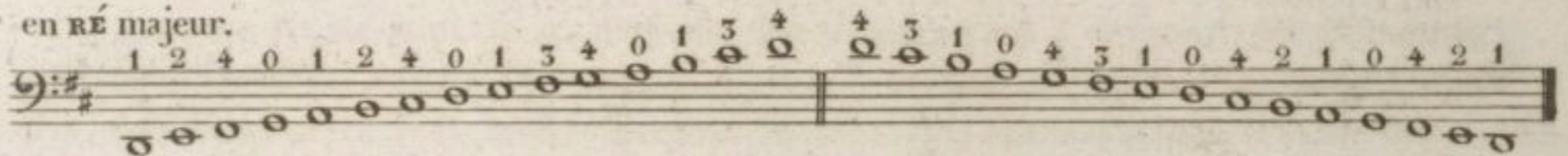
en SOL mineur.



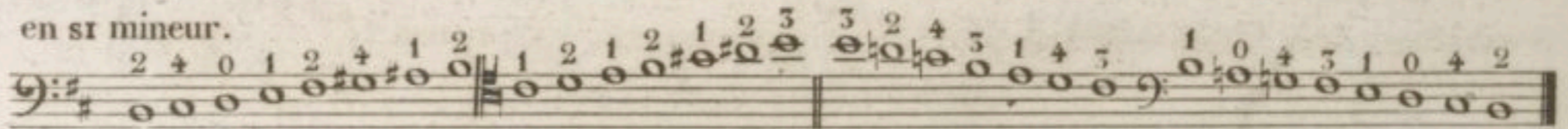
en MI mineur.



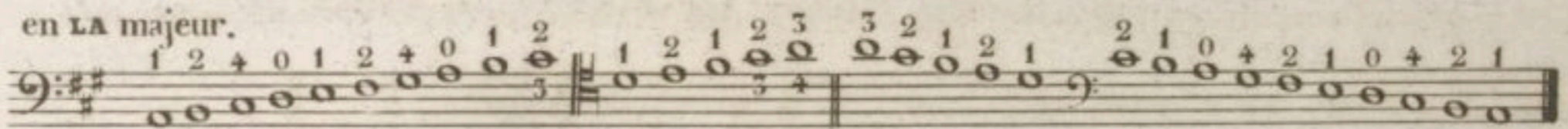
* en RÉ majeur.



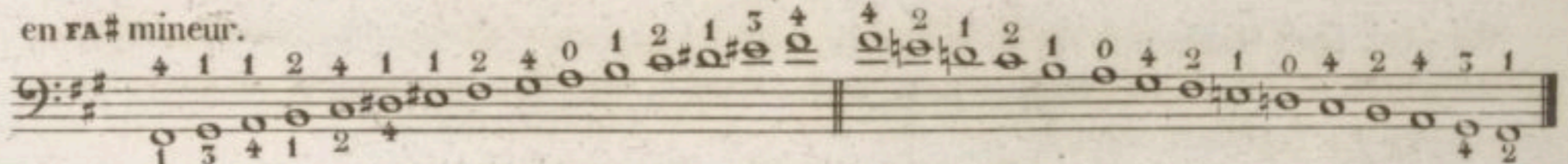
en SI mineur.



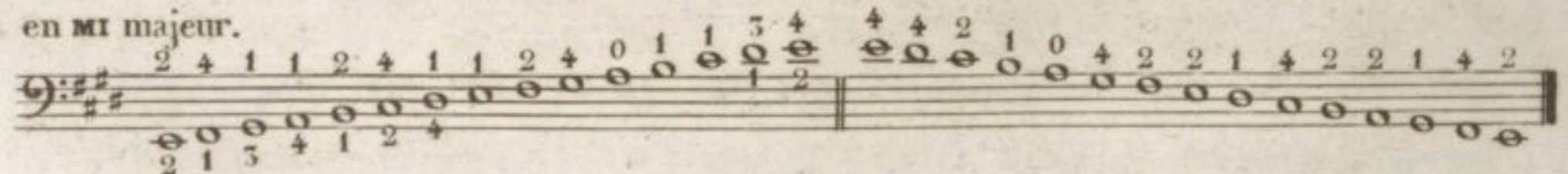
en LA majeur.



en FA# mineur.



en MI majeur.



(1) On trouve au Paragraphe 6 l'explication de ce qu'il faut entendre par *Gamme majeure* et *Gamme mineure*.

en UT # mineur.

en SI majeur.

en SOL # mineur.

en FA # majeur.

en RE # mineur.

en FA majeur.

en RE mineur.

en SI b majeur.

en SOL mineur.

en MI b majeur.

en UT mineur.

en LA b majeur.

en FA mineur.

en RÉ b majeur.

en SI b mineur.

en SOL b majeur.

en MI b mineur.

Quant aux gammes de **UT b majeur**, de **LA b mineur**, de **UT z majeur** et de **LA z mineur** nous avons cru inutile de les indiquer ici, parcequ'elles sont d'un usage très peu fréquent.

DÉMANCHÉ. *Démancer* c'est transporter la main, dans son entière disposition, d'une position à l'autre; le démanché s'obtient généralement en appuyant avec force le côté droit du pouce sur les cordes et en le faisant ainsi servir de sillet mobile. Ce procédé est d'une exécution assez difficile, il ne s'emploie guère que dans des cas exceptionnels; aussi ne pouvons nous en parler avec un plus grand détail dans cet ouvrage élémentaire; c'est aux méthodes complètes et transcendantes qu'il appartient de traiter à fond de pareils sujets.

GAMMES POUR PRÉPARER LE DÉMANCHÉ.

Le pouce doit chasser les autres doigts en glissant avec légèreté. Le contraire a lieu en descendant.

en UT majeur

1^{re} corde - 2^e corde

en LA mineur

1^{re} corde

en SOL majeur

1^{re} corde - 2^e corde

en MI mineur.

1^{re} corde 2^e corde

en RÉ majeur.

1^{re} corde 2^e corde

en SI mineur.

en FA majeur.

1^{re} corde 2^e corde

en RÉ mineur.

1^{re} corde 2^e corde

en SI b majeur.

1^{re} corde 2^e corde

en SOL mineur.

1^{re} corde 2^e corde

La *gamme chromatique* s'exécute sur le Violoncelle avec trois doigts: il est très-rare qu'on se serve du quatrième.

PAR DIÈSES EN MONTANT.

PAR BÉMOLS EN DESCENDANT.



DEUXIÈME PARTIE.

§ 1.

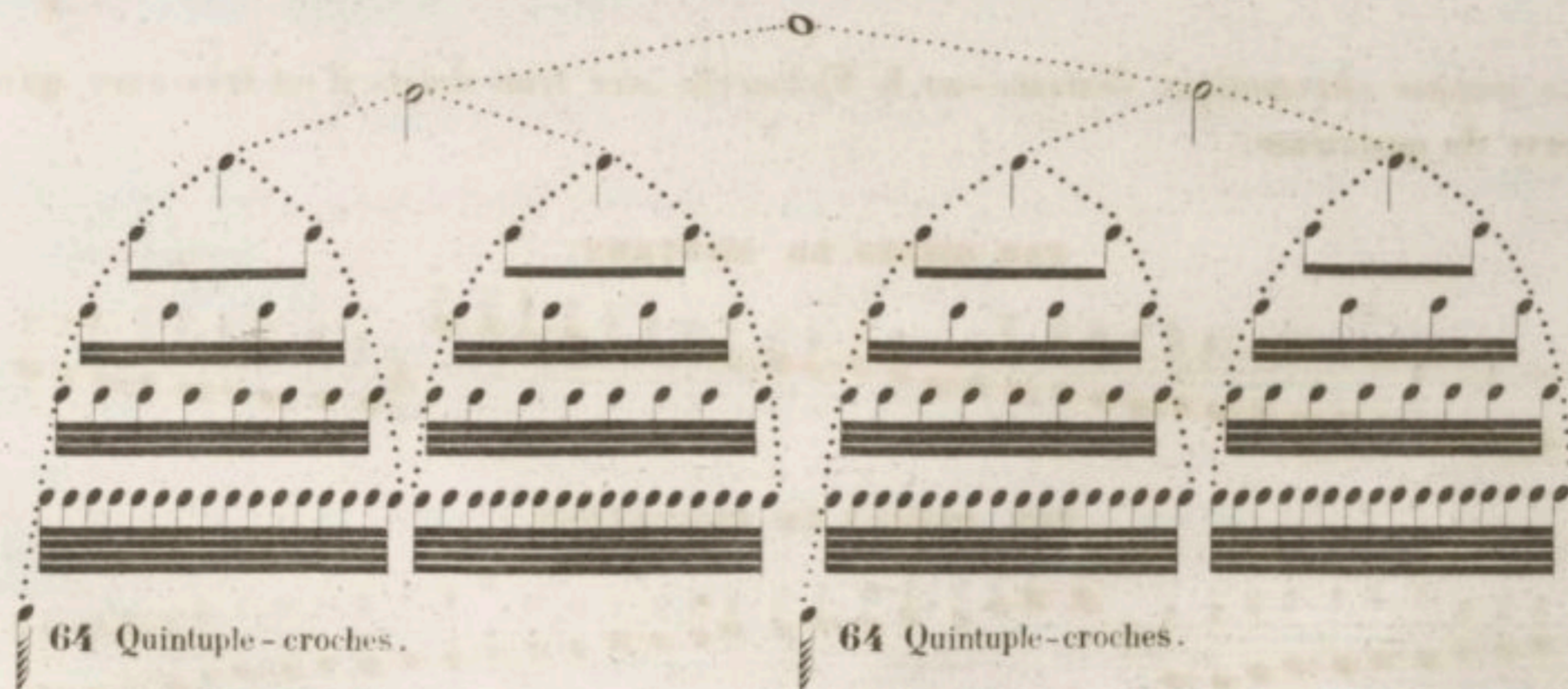
DURÉE DES TONS.

De même que les tons diffèrent en hauteur, de même ils diffèrent en durée, et la valeur de cette durée peut s'indiquer d'une manière précise par la forme des notes, Exemple:

○	Ronde	(ou Entière)		
○	ou	○	Blanche	(ou Moitié)
○	ou	●	Noire	(ou Quart)
○	ou	●	Croche	(ou Huitième)
○	ou	●	Double-croche	(ou Seizième)
○	ou	●	Triple-croche	(ou Trente deuxième)
○	ou	●	Quadruple-croche	(ou Soixante quatrième)
○	ou	●	Quintuple-croche	(ou Cent vingt huitième)

D'après cela, la Ronde vaut deux blanches ou quatre noires, ou huit croches &c. La Blanche vaut deux noires, ou quatre croches, ou huit double-croches &c. La Noire vaut deux croches, ou quatre double-croches, ou huit triple-croches et ainsi de suite. Chacune des notes représentées ci dessus vaut donc la moitié de celle qui précède, et le double de celle qui suit.

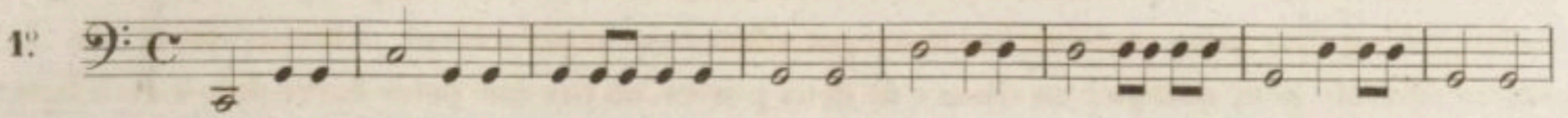
Voici un Tableau qui rendra cette démonstration encore plus claire:

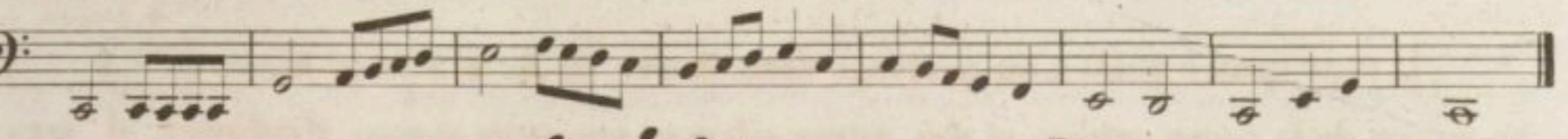


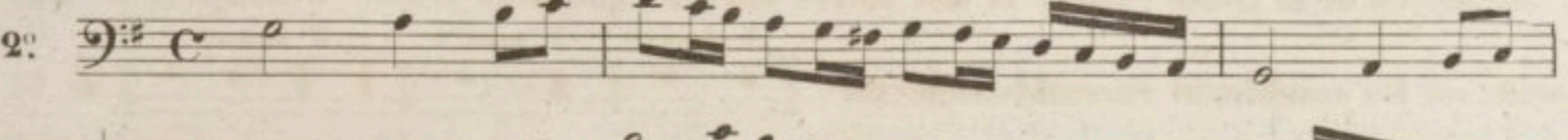
Les exercices suivants ne sont relatifs qu'à la plus ou moins longue durée des notes, sans qu'il y soit proprement question de la mesure

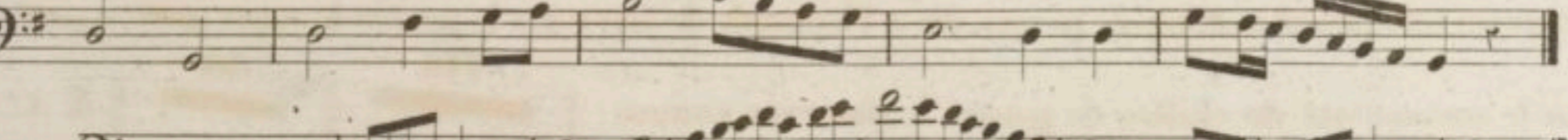
LEÇON IV.

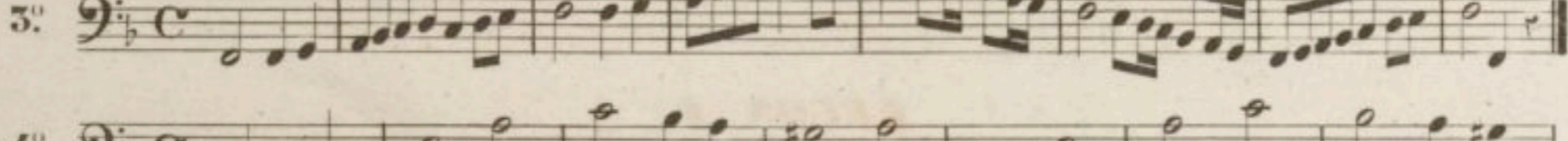
Exercices progressifs
dans les différentes valeurs de notes.

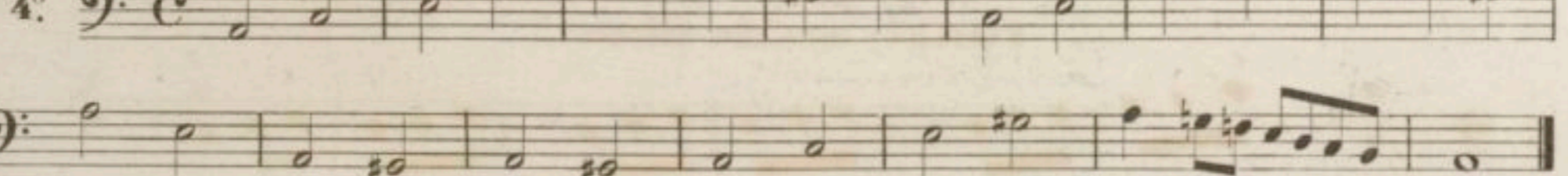
1^o 

2^o 

3^o 

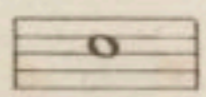
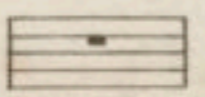
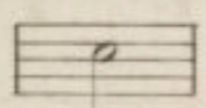
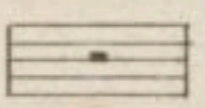
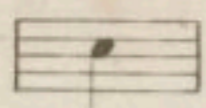
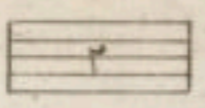
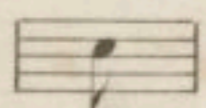
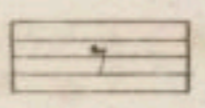
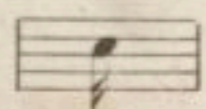
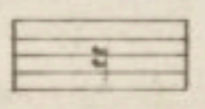
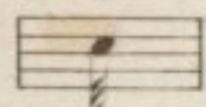
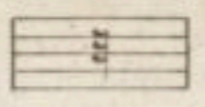
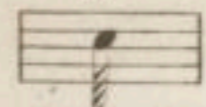
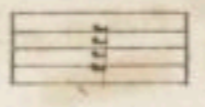
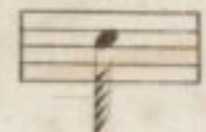
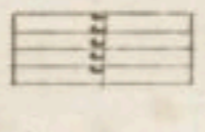
4^o 

5^o 

6^o 

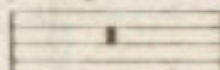
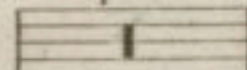
§ 2. — SILENCES.

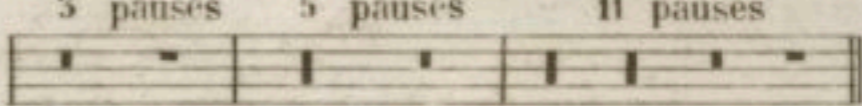
En musique, les intervalles de repos s'indiquent au moyen de certains signes nommés *Silences*. Il y en a autant que de valeurs de notes, c'est-à-dire que chaque valeur de note a son silence équivalent, Exemple:


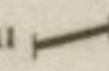
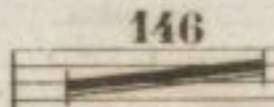
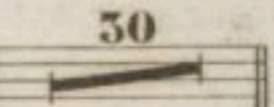
		Pause
		Demi-pause
		Soupir (ou quart de pause)
		Demi-soupir (ou 8 ^e de pause)
		Quart de soupir (ou 16 ^e de pause)
		Demi-quart de soupir (ou 32 ^e de pause)
		Seizième de soupir (ou 64 ^e de pause)
		Trente deuxième de soupir (ou 128 ^e de pause)

Ainsi la pause entière dure le tems d'une ronde, la demi-pause le tems d'une blanche, le soupir le tems d'une noire, et ainsi de suite.

(Nota bene) Il arrive fréquemment, dans l'exécution d'un morceau de musique, qu'on doive se taire plus longtems qu'une pause entière; ces nouveaux silences se représentent ordinairement de la manière suivante: pour indiquer un silence de deux pauses, on tire une petite barre de la 4^e à la 3^e ligne:

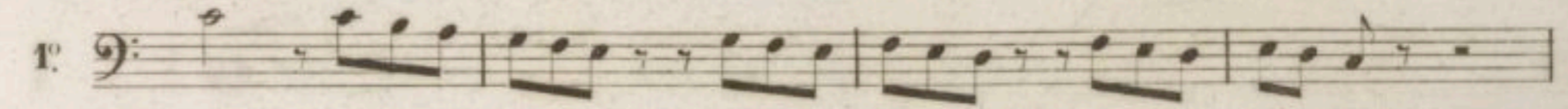
2 pauses  Pour quatre pauses, on prolonge cette barre de la 4^e à la 2^e ligne:  4 pauses

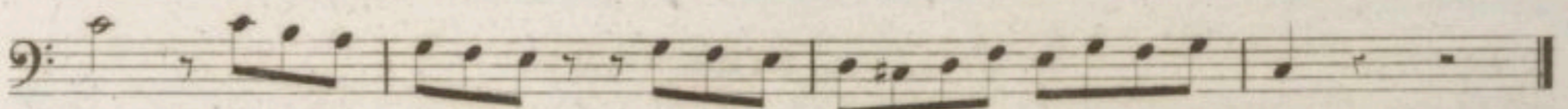
Au moyen de la pause entière et des autres silences que nous venons d'indiquer, il sera facile, en les combinant ensemble, d'obtenir:  & C:

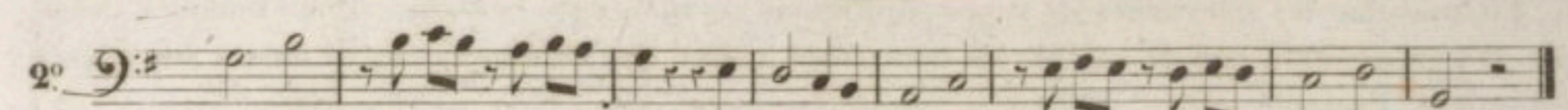
Pour un très grand nombre de pauses, on a l'habitude de tirer sur la portée le signe  ou , en le surmontant du chiffre de pauses à observer, comme:  146  50 & C:

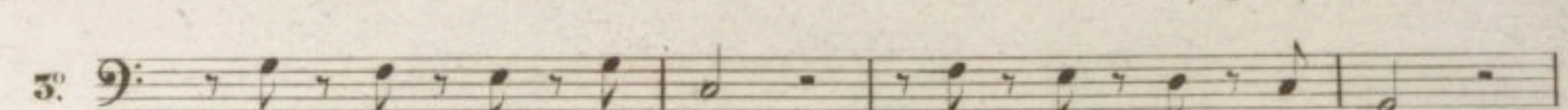
LEÇON V.

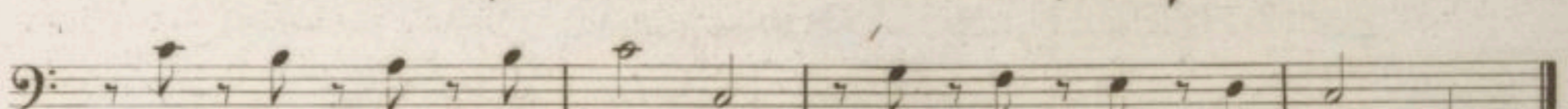
Exercices avec des Silences.

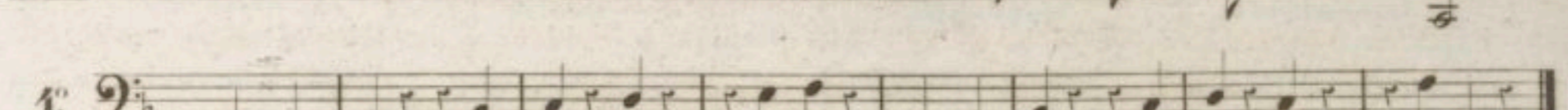
1^o 

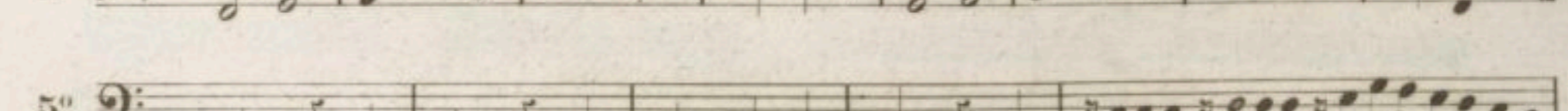


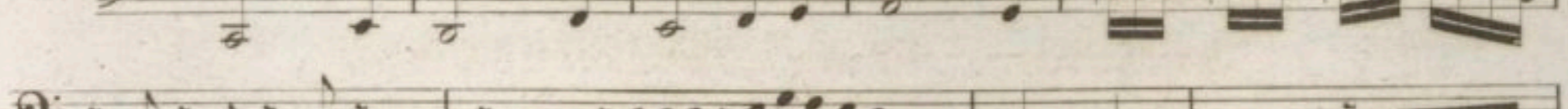
2^o 

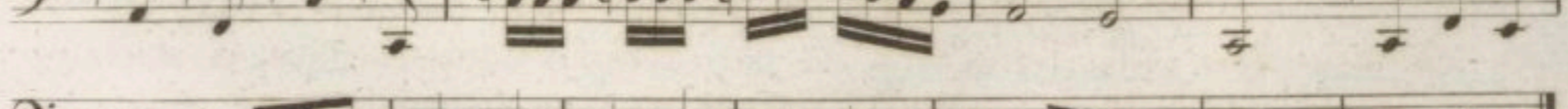
3^o 

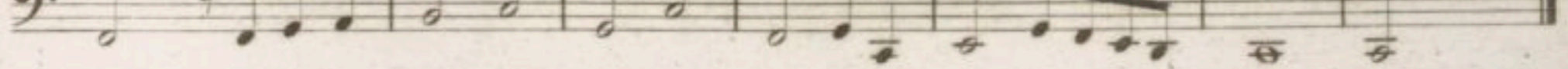


4^o 

5^o 







§ 3.

POINT. — LIAISON.

Dans le partage de l'Entière (Ronde) que nous avons donné plus haut, la division se fait toujours de deux en deux, de quatre en quatre, c'est-à-dire, dans une proportion paire; lors donc qu'on veut obtenir une proportion impaire, c'est-à-dire de trois en trois, de six en six, de neuf en neuf, &c. on est obligé de recourir à de nouveaux caractères, qui possèdent cette faculté: ces caractères sont le *Point* • et la *Liaison* — ou —.

Le *Point*, placé après une note, la prolonge de la moitié de sa valeur; ainsi une Ronde pointée vaut trois Blanches, une Blanche pointée trois Noires, et ainsi de suite. La *Liaison* réunit en une les deux valeurs de notes qu'elle surmonte; d'après cela:

○	•	ou	○	égale	○	○	○
○	•	ou	○	égale	○	○	○
○	•	ou	○	égale	○	○	○
○	•	ou	○	égale	○	○	○
○	•	ou	○	égale	○	○	○
○	•	ou	○	égale	○	○	○
○	•	ou	○	égale	○	○	○

Un second *Point*, placé après le premier, sert encore à prolonger la note de la moitié du premier point, Exemple:..... ○ •• égale ○ ○ ○ ○

○	••	égale	○	○	○	○
○	••	égale	○	○	○	○
○	••	égale	○	○	○	○
○	••	égale	○	○	○	○

La *Liaison* peut également produire des valeurs qu'on ne pourrait pas obtenir sans elle, comme:..... ○ — ou ○ — ou ○ — &c.

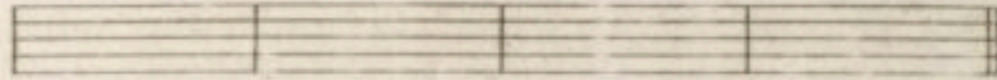
Les Silences sont susceptibles d'être pointés, ce qui les prolonge également de la moitié de leur valeur, ainsi un soupir pointé ʘ• vaut trois demi-soupirs ʘ ʘ ʘ, ou une noire pointée ʘ•; et ainsi des autres.

§ 4.

MESURE. — TEMS. — ACCENTUATION.

Toutes les figures de notes donnent bien entr'elles une proportion relative, mais elles ne déterminent pas d'une manière précise la durée des tons; c'est la mesure seule qui peut fournir cette dernière indication.

LA MESURE est une unité de tems acceptée qui se reproduit à intervalles réguliers et donne à la fois la division, en parties égales, de la durée des tons, et l'ordre symétrique de leur accentuation. On sépare les mesures entr'elles par une ligne perpendiculaire sur la portée, qu'on appelle *Barre de Mesure*:

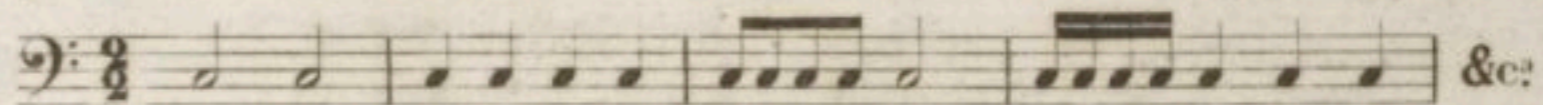


Toute mesure a ses parties principales ou *Tems principaux*; ces parties peuvent consister en Rondes, Blanches, Noires, Croches, &c. seulement il est de rigueur qu'elles soient toutes de la même espèce.

On indique par le chiffre inférieur l'*Espèce* de note adoptée, et par le chiffre supérieur le *Nombre* qu'on en veut faire entrer dans la mesure; autrement dit, le nombre des tems principaux de la mesure, comme: $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{3}{8}$ &c.

Cette indication numérique se place toujours après la clef.

Les tems principaux se subdivisent eux mêmes en fractions plus petites, et cette division peut s'opérer dans le sens qui convient au compositeur, pourvu, toutefois, qu'elle remplisse exactement la valeur de la mesure. La mesure à $\frac{2}{2}$, par exemple, peut se remplir indifféremment par:



En exécutant une mesure quelconque, il y a certaines parties sur lesquelles nous appuyons tout naturellement, et sans y penser, c'est ce qu'on appelle *Accentuation*; les parties sur lesquelles on appuie sont les *Tems forts*, et celles sur lesquelles on passe légèrement, les *Tems faibles* de la mesure.

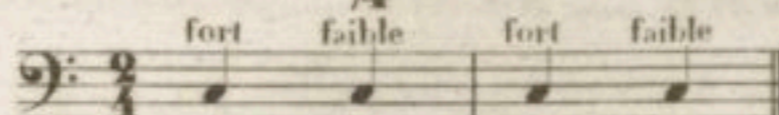
Cette accentuation est d'une si grande importance dans la coupe d'un morceau de musique, que nous avons cru devoir l'adopter comme base des divisions mensurales.

Nous diviserons, en conséquence, toutes les mesures en deux grandes catégories, savoir: Les *mesures simples primitives* qui n'ont qu'un tems fort, et les *mesures composées dérivées* qui en ont plusieurs.

Les mesures simples primitives sont *paires* ou *impaires*.

Les premières comprennent toutes les mesures à deux tems, qui ont un tems fort et un faible, comme: $\frac{2}{1}$, $\frac{2}{2}$ ou $\mathfrak{2}$ ou $\mathfrak{2}$ ou \mathfrak{C} , $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{2}{16}$ &c.

La mesure à $\frac{2}{1}$ se compose de deux Rondes (*Entières*), celle à $\mathfrak{2}$ de deux Blanches (*Demies*) celle à $\frac{2}{4}$ de deux Noires (*Quarts*), et ainsi des autres. Dans toutes ces mesures, le premier tems est fort, et le second faible; dans la mesure à $\frac{2}{4}$, par exemple:



Cela posé, nous pouvons passer aux exercices suivants:

LEÇON VI.

1^o *fort faible* 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

2^o 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

Les Mesures simples primitives impaires se composent de trois tems, le premier fort, les deux derniers faibles, comme:

$$\frac{3}{1}, \frac{3}{2}, \frac{3}{4} \text{ ou } 3, \frac{3}{8}, \frac{3}{16},$$

La Mesure à $\frac{3}{4}$ se compose de trois Rondes, celle à $\frac{3}{2}$ de trois Blanches, ou une Ronde pointée, et ainsi des autres.

Comme nous l'avons dit, dans ce genre de Mesure, le premier tems seul est fort, le second et le troisième sont faibles; prenons pour exemple la mesure à $\frac{3}{4}$.

fort faible faible fort faible faible

Cela connu, nous donnerons les deux exercices suivants sur la Mesure à $\frac{3}{4}$ et à $\frac{3}{8}$.

LEÇON VII.

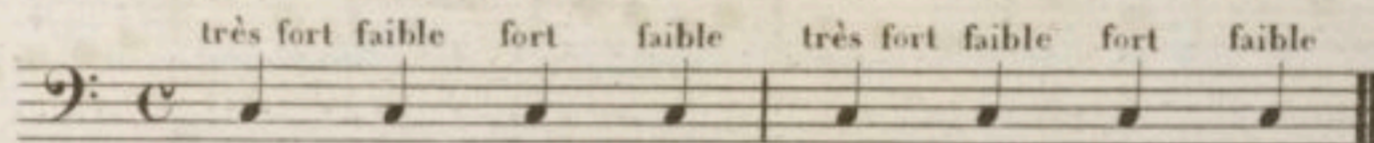
1^o *fort faible faible* 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

2^o 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 D.C.

Passons actuellement aux *Mesures composées dérivées*; la moins compliquée de ces Mesures est celle à *Quatre tems* qui se compose de deux Mesures à Deux tems réunies en-une; de ce nombre sont: $\frac{4}{1}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{4}{4}$ ou C, $\frac{4}{8}$, $\frac{4}{16}$, &^c.

La Mesure à Quatre tems est *Paire*; le premier tems est fort, le second faible, le troisième fort, le quatrième faible; toutefois, il ne faut pas confondre la Mesure à deux tems avec celle à Quatre, car dans cette dernière, le second tems fort ne l'est pas autant que le premier, en un mot l'accentuation grave ne se fait positivement sentir qu'au retour périodique de chaque Mesure.

Prenons pour exemple la Mesure à C.



Voici quelques exercices sur la Mesure à Quatre tems.

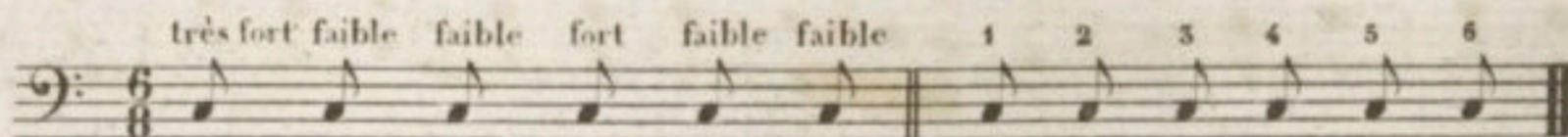
LEÇON VIII.

très fort faible fort faible

La seconde espèce de Mesure composée dérivée Paire est celle à *Six tems*, qui renferme deux tems forts et quatre tems faibles; de ce genre sont:

$$\frac{6}{2}, \frac{6}{4}, \frac{6}{8}, \frac{6}{16} \text{ \& }^c.$$

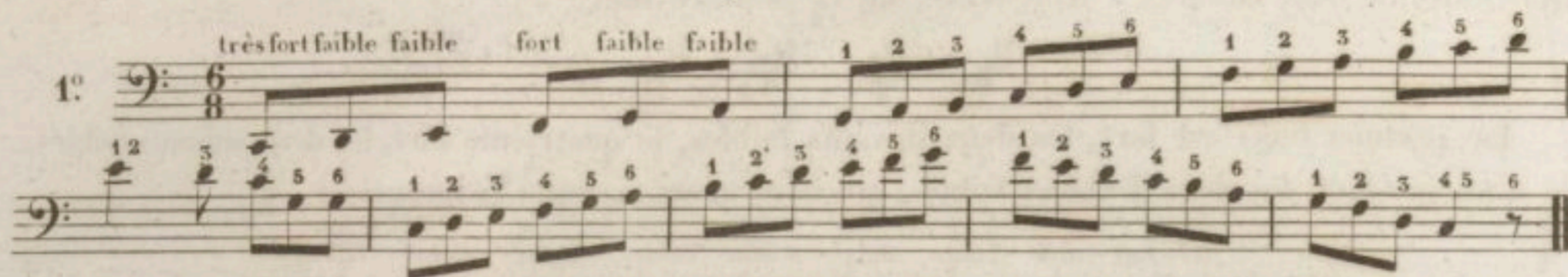
Cette Mesure est évidemment formée de deux mesures à trois tems; ainsi, le premier tems est fort, les deux suivants faibles, le quatrième fort, les deux derniers faibles; prenons pour exemple la mesure à $\frac{6}{8}$.



Mais nous observerons pareillement que le second tems fort l'est un peu moins que le premier. Voici quelques exercices sur la mesure à six tems.

LEÇON IX.

très fort faible faible fort faible faible 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

1^o 

faible $\frac{12}{8}$ fort faible faible fort faible faible 1 2 3 4 5 6 12 3 4 5 6 12 3 4 5 6

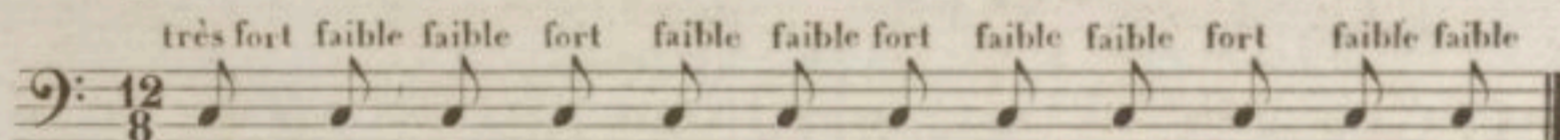
2^o 

D.C.

Vient ensuite la mesure à *Douze tems* qui renferme quatre tems forts, et huit faibles; de ce nombre sont: $\frac{12}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{12}{16}$.

La Mesure à Douze tems se compose de quatre mesures à trois tems, ce qui détermine son accentuation: le premier tems fort, les deux suivants faibles, le quatrième fort les deux suivants faibles, le septième fort, les deux suivants faibles, enfin le dixième fort et les deux derniers faibles; mais de tous ces tems forts il n'y a que le premier sur lequel tombe véritablement l'accent; c'est ce qui distingue cette mesure de la mesure à trois tems. Prenons pour Ex: la Mesure à $\frac{12}{8}$.

très fort faible faible fort faible faible fort faible faible fort faible faible



Voici deux exercices sur la Mesure à Douze tems.

LEÇON X.

très fort faible faible fort faible faible fort faible faible fort faible faible 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 12 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1^o 

12 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

2^o 

12 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 12 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 12 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 12 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

12 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 12 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 12 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Il n'y a qu'une seule espèce de Mesure composée dérivée *Impaire*, c'est celle à *Neuf tems* qui renferme trois mesures à trois tems; de ce nombre sont:

$$\frac{9}{2}, \frac{9}{4}, \frac{9}{8}, \frac{9}{16}, \&c.$$

Le premier tems est fort, les deux suivants faibles, le quatrième fort, les deux suivants faibles, le septième fort, les deux derniers faibles; prenons pour exemple la mesure à $\frac{9}{8}$.



Même remarque, relativement à l'accentuation des tems forts.

Voici deux exercices, sur la Mesure à Neuf tems.

LEÇON XI.

très fort faible faible fort faible faible fort faible faible

1^o

2^o

§. 5.

MANIÈRE DE BATTRE LA MESURE.

L'action de battre la Mesure a pour objet d'indiquer d'une manière précise le partage de la Mesure en tems égaux.

Le plus souvent on bat la mesure avec la main, ou on la désigne en comptant à voix haute; d'autres fois on indique, avec le pied, les principaux tems de la mesure. Chaque genre de Mesure se bat d'une manière particulière.

La Mesure à *Deux tems* se bat par un 1^{er} coup de haut en bas, et un 2^e de bas en haut, Exemple:

La Mesure à *Trois tems* se bat par un 1^{er} coup de haut en bas, un 2^e à droite, et un 3^e en l'air. Exemple:

La Mesure à *Quatre tems* se bat par un 1^{er} coup de haut en bas, un 2^e coup à gauche, un 3^e coup de gauche à droite, et un 4^e coup en l'air. Exemple:

La Mesure à *Six tems* se bat comme celle à Deux tems; la Mesure à *Douze tems* comme celle à Quatre tems, et la Mesure à *Neuf tems* comme celle à Trois tems, en comptant trois tems pour chaque coup.

REMARQUE. En jouant du *Violoncelle*, on marque quelquefois la mesure avec le pied, ou par un léger mouvement de la tête dans les directions que nous avons données cidessus. Cependant il est mieux de tenir le corps immobile et de compter intérieurement.

§. 6.

SYNCOPE.

La *Syncope* est la réunion d'un tems faible à un tems fort dans une seule émission de son, comme:

Ainsi, toutes les fois que sur le tems fort tombe une note brève, et sur le tems faible une note longue, il y a Syncope; mais dans ce cas il arrive que le tems primitivement faible, prédomine sur le tems fort, à cause de la valeur de la note, c'est-à-dire que le tems fort devient faible, et que le tems faible devient fort; la Syncope a donc toujours pour résultat de *déplacer l'Accentuation*, de la transporter d'un temps à un autre.

Les exercices suivants rendront cette vérité plus sensible.

LEÇON XII.

1° *2/4* *6/8*

2° *6/8*

3° *3/4*

§. 7.

TRIOLETS. SECTOLETS.

Notre système de Notation n'offrant aucun caractère particulier, pour partager le tems en nombres impairs, on a dû recourir à l'espèce de notes usitée pour la division paire, en prenant *trois* de ces notes au lieu de *deux* et en les surmontant du chiffre 3.

Ainsi, par exemple, une noire qu'on voudra partager en trois parties égales, se représentera de la manière suivante.

Division Paire

Division Impaire

Ceci s'applique pareillement à toute valeur quelconque de Notes, Exemple:

Voilà ce qu'on appelle *Triolet*; nous allons donner quelques exercices pour familiariser avec cette division impaire du tems.

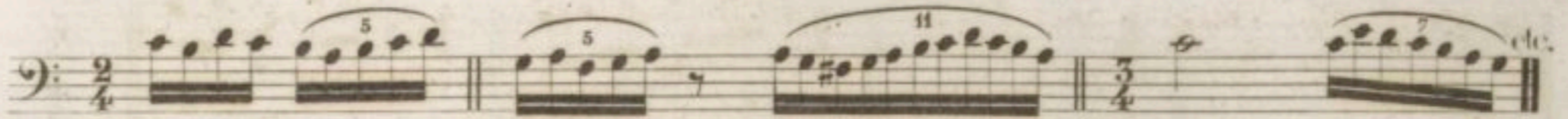
LEÇON XIII.

Il ne faut pas confondre le *Sextolet* avec le *Double-Triolet*; le *Sextolet* est la division d'une note en six parties au lieu de *Quatre*, et par conséquent, l'accentuation n'est plus la même que pour le *Double-Triolet*, Exemple:

On voit que le *Triolet* doit s'exécuter comme des Croches dans une mesure à $\frac{6}{8}$, et le *Sextolet* comme des Croches dans une mesure à $\frac{3}{4}$.

Outre le *Triolet* et le *Sextolet*, il y a encore plusieurs autres figures impaires, dont l'exécution doit remplir la valeur d'un tems ou d'une note; de ce nombre sont: 5, 7, 9, 11, 13, &c. qu'on pourrait appeler *Quintolets*, *Septolets*, &c. ces figures doivent pareillement se représenter par l'espèce

de Notes paires la plus analogue, en surmontant le groupe d'un chiffre indicateur, Comme :



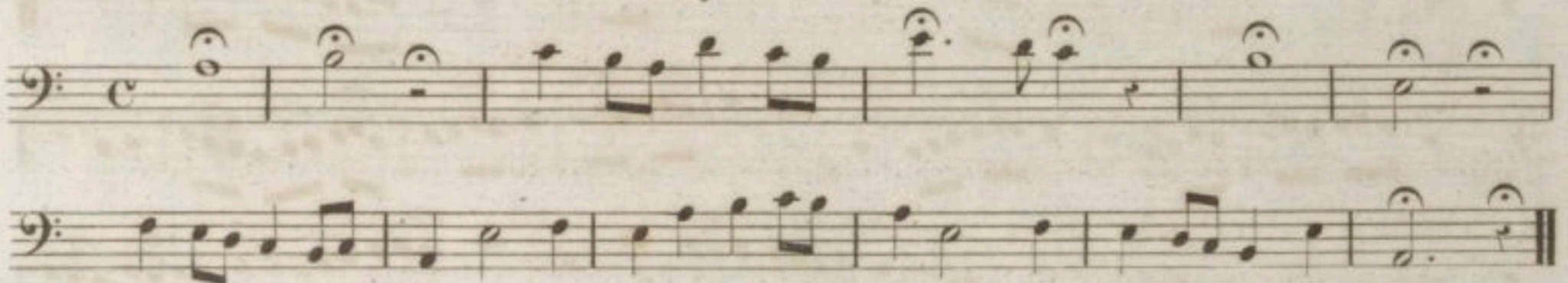
Il faut, autant que possible, exécuter ces groupes dans une proportion rigoureusement régulière de la mesure, c'est-à-dire, en donnant à chaque note du groupe une égale durée, et à la réunion de toutes les notes, la valeur du tems dont elles tiennent la place.

§. 8.

INTERRUPTIONS ET ALTÉRATIONS DE LA MESURE.

La plus forte interruption que puisse subir la Mesure est celle du *Point d'orgue* ∞. Ce Signe placé sur une note ou sur un silence, indique qu'il faut s'y arrêter un certain tems. Le *Point d'orgue* peut se placer sur toute espèce de Note ou de Silence.

LEÇON XIV.



Outre le *Point d'orgue* il existe encore d'autres altérations qui dérangent sensiblement la Mesure. Voici les plus usitées avec la manière de les désigner.

Senza tempo..... Sans mesure.

Ad libitum A volonté.

A piacere..... Id:

Colla parte..... Avec la partie principale.

Avec une des altérations précédentes, la mesure n'a plus ni ordre, ni régularité fixe. Elle dépend absolument du goût de l'exécutant.

§. 9.

MOUVEMENT.

Le *Mouvement* est le degré de vitesse ou de lenteur qui détermine, pour chaque morceau de Musique, la durée des sons. Il y a trois caractères de *Mouvement* bien distincts, savoir :

LENT

MODÉRÉ

VIF

Mais naturellement, entre ces trois Mouvements principaux, viennent prendre place une foule de Mouvements intermédiaires; en voici la succession, du *Lent* au *Vif*.

<i>Largo</i>	Large.
<i>Larghetto</i>	Un peu moins large.
<i>Lento</i>	Lent.
<i>Tardo</i>	Lent.
<i>Grave</i>	Grave, Lourd.
<i>Adagio</i>	Un peu moins lent.
<i>Andantino</i> ⁽¹⁾	Un peu moins lent qu' <i>Andante</i> .
<i>Andante</i>	Allant, Modéré.
<i>Moderato</i>	Modéré.
<i>Allegretto</i>	Un peu plus vif que <i>Moderato</i> .
<i>Allegro</i>	Gai, Vif.
<i>Vivace</i>	Vif.
<i>Presto</i>	Un peu plus vif.
<i>Vivacissimo</i>	Très vif.
<i>Prestissimo</i>	Le plus vif possible.

Depuis quelques années, on a inventé un Instrument nommé *Métronome*, qui indique d'une manière encore plus précise, le degré de mouvement voulu par l'auteur.

Aussi bien que la mesure, le mouvement est susceptible d'éprouver quelques altérations; les unes ont pour but de le presser, comme:

<i>Accelerando</i>	En accélérant.
<i>Più moto</i>	Plus vite.
<i>Stretto</i>	En serrant.

Les autres de le ralentir, comme:

<i>Rallentando</i>	En ralentissant.
<i>Ritardando</i>	En retardant. ⁽²⁾

Lorsqu'après avoir observé l'une des altérations ci-dessus, on doit reprendre le mouvement primitif, on en est averti par les mots *a Tempo* (dans le mouvement voulu)

⁽¹⁾ On n'est pas d'accord sur la signification précise du mot *Andantino*; les uns regardent ce mouvement comme un peu plus vif, les autres comme un peu plus lent que celui d'*Andante*.

⁽²⁾ On joint parfois, aux indications précédentes, les mots:

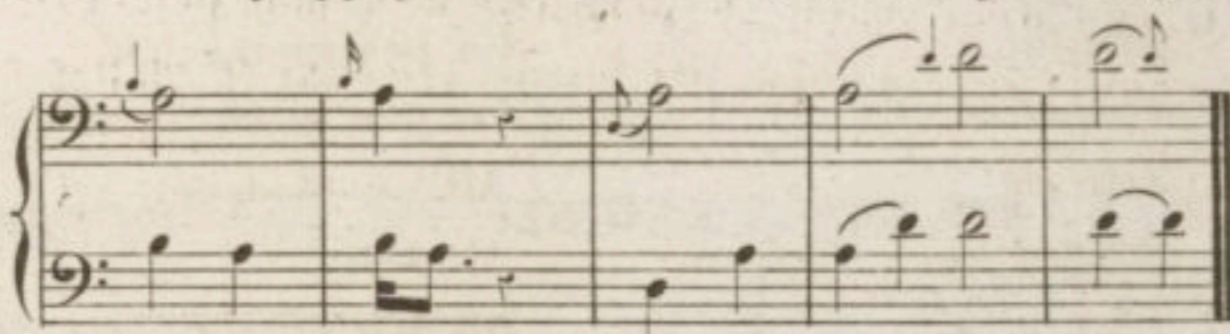
<i>Più</i>	Plus.
<i>Molto</i>	Beaucoup, Très.
<i>Assai</i>	Idem.
<i>Poco un poco</i>	Peu, un Peu.
<i>Poco a poco</i>	Peu à Peu.
<i>Non troppo</i>	Pas trop.
<i>Non molto</i>	Idem.
<i>Sempre</i>	Toujours.

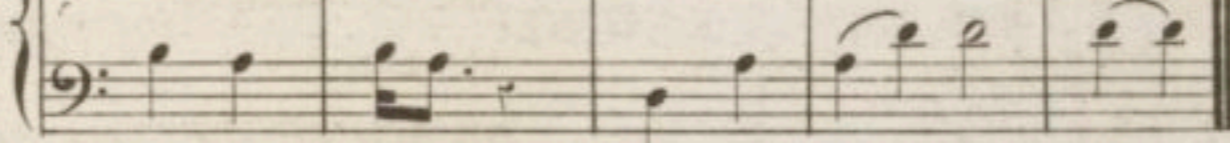
§ 10.

ORNEMENTS.

Les *Ornements* ont cela de particulier qu'ils ne comptent pas dans la valeur de la mesure; il y en a de plusieurs sortes, dont voici les plus usitées.

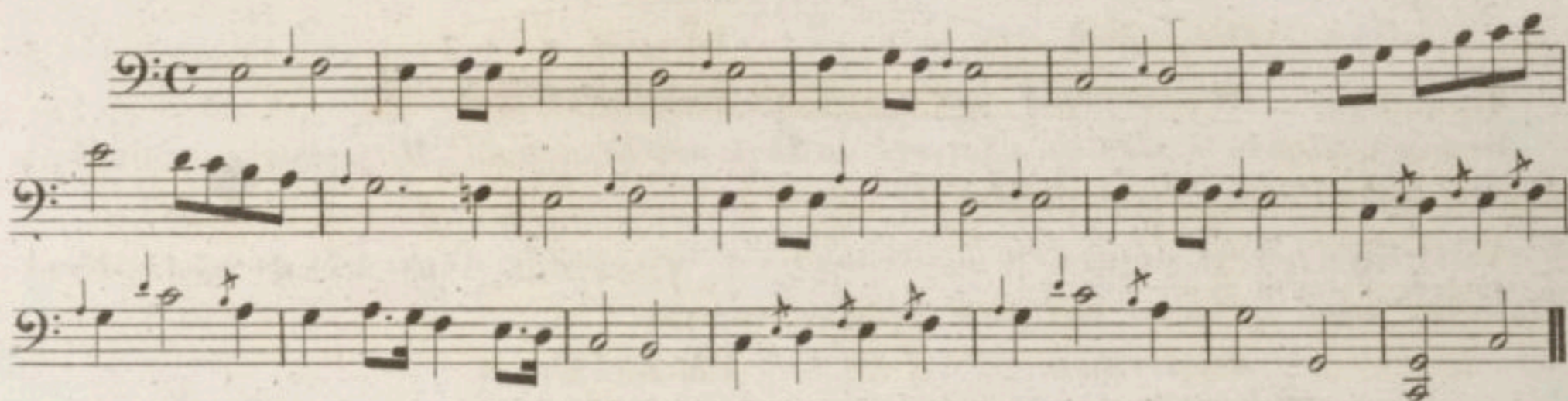
L'*Appoggiature* est une note de goût qu'on place devant ou après une note essentielle, et qui emprunte à celle-ci une partie de sa valeur. Quelquefois on glisse légèrement sur l'*Appoggiature*, d'autres fois on y appuie assez fortement; cela dépend du goût et de l'expression:

Manière d'écrire. 

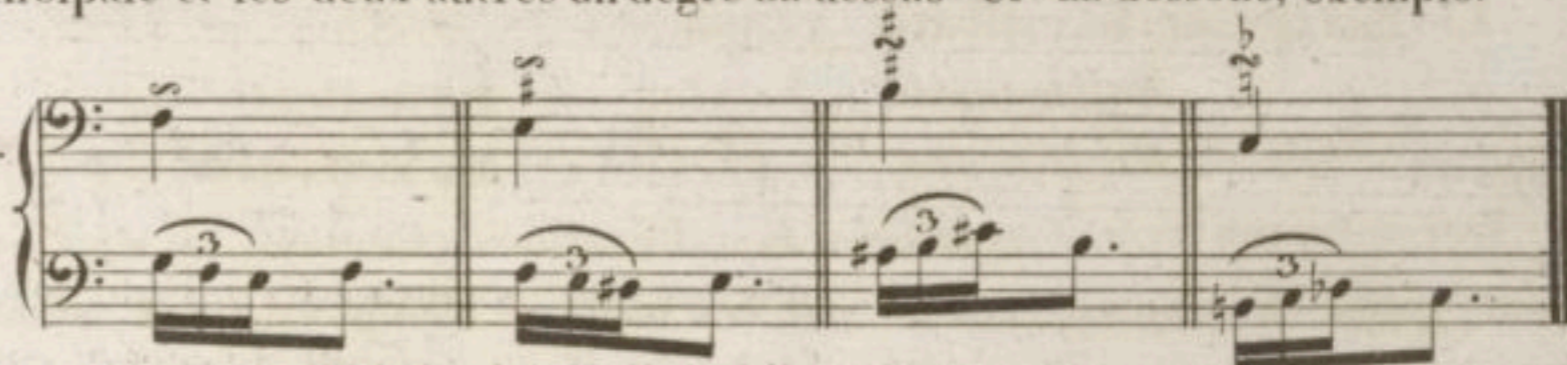
Exécution. 

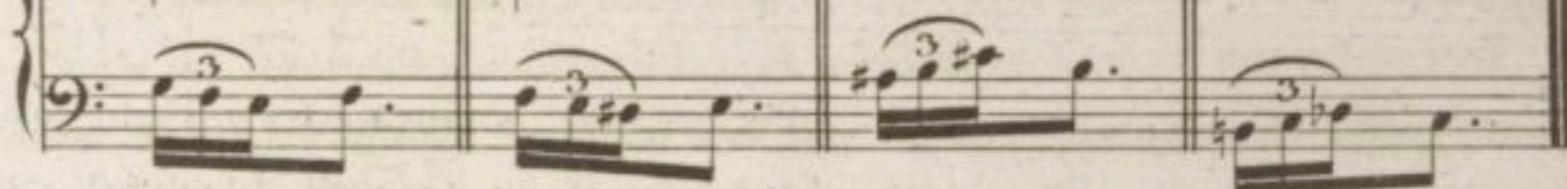
Voici un exercice avec des *Appoggiatures*.

LEÇON XV.



Le *Brisé* ou *Gruppetto* ~ ou ~ consiste en un groupe de trois petites notes, l'une à l'unisson de la note principale et les deux autres un degré au-dessus et au-dessous, exemple:

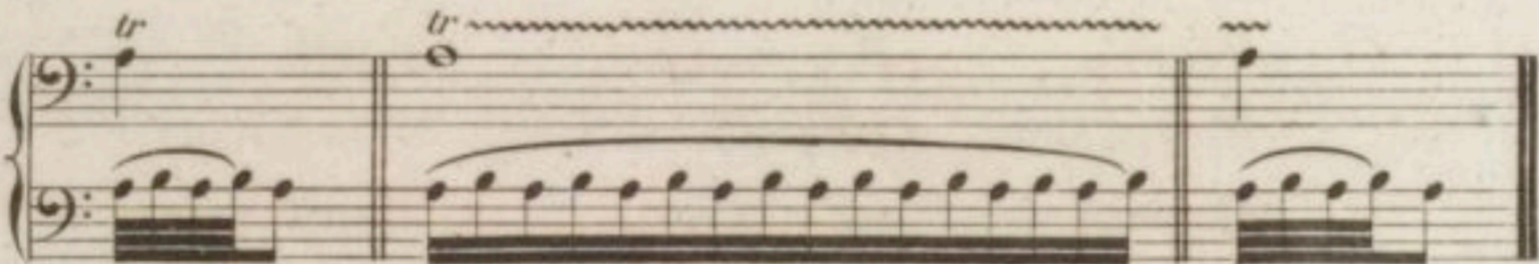
Manière d'écrire. 

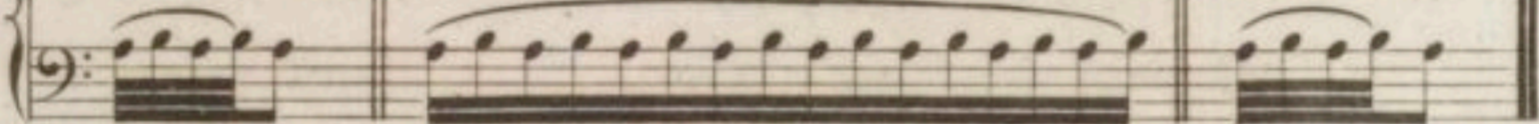
Exécution. 

LEÇON XVI.



Le *Trille* est la répétition rapide et alternative de la note principale avec une note auxiliaire supérieure; le Trille s'indique par les deux lettres *tr* ou par une ligne tremblée
 ~~~~~ Exemple:

Manière d'écrire. 

Exécution. 

Quelquefois on ajoute aux Trilles des notes d'agrément:

Exécution. 

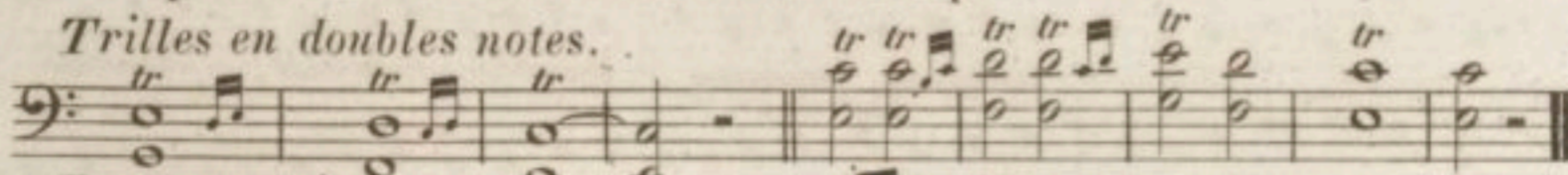
Sur le Violoncelle, le Trille s'exécute au moyen d'un battement précipité d'un doigt sur une corde, pour que le Trille soit bon, il faut que ce battement soit rapide et d'une parfaite égalité; les doigts seuls doivent agir, mais il ne faut pas que le poignet soit raide.

LEÇON XVII.

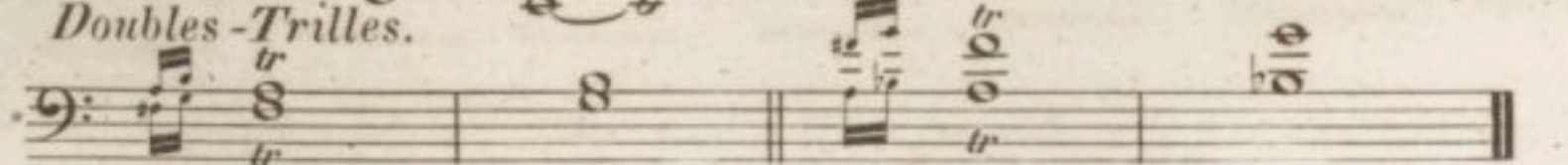
EXERCICE AVEC DES TRILLES.

Quelquefois on exécute le Trille sur une corde en tenant une autre corde, c'est ce qu'on appelle Trille en doubles notes; d'autres fois on exécute le Trille sur les deux cordes à la fois; c'est ce qu'on nomme *Double-Trille*, exemple:

*Trilles en doubles notes.*

1<sup>o</sup> 

*Doubles-Trilles.*

2<sup>o</sup> 

Mais ce genre d'ornement est très difficile, et on ne doit s'y hasarder que lorsqu'on sait parfaitement exécuter le Trille simple.

## TROISIÈME PARTIE.

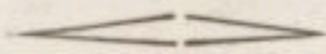
### § 1.

#### INTENSITÉ.— EXPRESSION.

L'expression est l'art de donner à un morceau de musique le caractère qui lui convient.

Les signes d'expression les plus usités sont les suivants:

|                                                        |                                                                       |
|--------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|
| <i>Forte</i> ..... ( <i>f</i> ).....                   | Fort.                                                                 |
| <i>Fortissimo</i> .... ( <i>ff</i> ).....              | Très fort.                                                            |
| <i>Piano</i> ..... ( <i>p</i> ).....                   | Faible.                                                               |
| <i>Pianissimo</i> .... ( <i>pp</i> ).....              | Très faible.                                                          |
| <i>Mezzo-forte</i> ... ( <i>mf</i> ).....              | Moitié fort.                                                          |
| <i>Rinforzando</i> ... ( <i>rf</i> ).....              | } En renforçant.                                                      |
| <i>Sforzando</i> ..... ( <i>sf</i> ).....              |                                                                       |
| <i>Crescendo</i> ..... ( <i>cresc:</i> ) ou $\lessdot$ | En croissant. { Qui indique qu'il faut enfler le son progressivement. |
| <i>Decrescendo</i> ... ( <i>decrec:</i> ) ou $\gtrdot$ | En décroissant. { Qui est l'effet contraire du Crescendo.             |
| <i>Diminuendo</i> ... ( <i>dim:</i> ).....             | Comme le précédent.                                                   |
| <i>Smorzando</i> .... ( <i>smz:</i> ).....             | En mourant.                                                           |



La réunion du *Crescendo* et du *Decrescendo*.

{ Qui indique qu'il faut enfler le son jusqu'au milieu de la valeur, et en diminuer ensuite l'intensité. (1)

Le coulé ou Legato

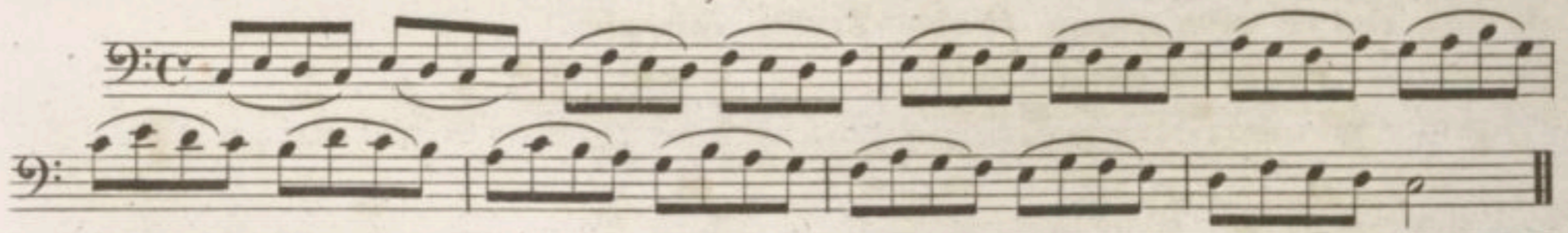
Qui consiste à bien lier entr'elles une succession de notes.

Le détaché ou Staccato

Qui à l'inverse du coulé a pour objet de bien détacher les notes. (2)

Le *Coulé* s'obtient sur le Violoncelle, en produisant toutes les notes avec un même coup d'archet.

### LEÇON XVIII.



(1) Ces signes d'Expression et la plupart de ceux qui vont suivre, sont quelquefois accompagnés, comme les indications de Mouvement, des mots *Più*, *molto* et autres dont il a été fait mention dans le renvoi du § 9 (Deuxième partie.)

(2) Le mot *Tenuto* ou *Ten:* placé audessus d'une note indique le contraire du *Staccato*, et marque qu'il faut bien soutenir le son.

Le **STACCATO** s'obtient sur le Violoncelle en laissant tomber l'archet de manière à ce qu'il bondisse en sautillant sur les cordes, sans toutefois les quitter; ce genre d'expression est très difficile, et ne s'acquiert que par un long travail; la seconde espèce de Staccato plus particulièrement appelée *Martelé* a encore plus de vigueur et de sécheresse voici une leçon sur ces deux genres de *Détaché*:

## LEÇON XIX.

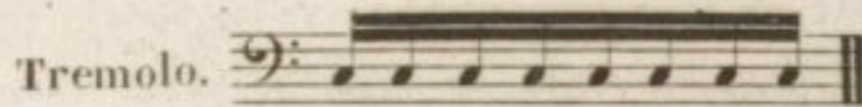
*Staccato.*

*Martelé.*

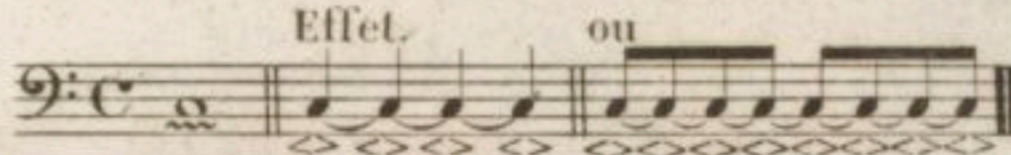
## LEÇON XX.

Exercices sur les divers genres d'expression qui précèdent.

Le **TREMOLLO** est une sorte de roulement très rapide qu'on obtient en laissant l'archet bondir sur les cordes par son propre poids. Le Tremolo s'écrit ordinairement par des triples croches.



Les **SONS ONDULÉS**. On appelle ainsi un coup d'archet qui consiste dans plusieurs sons filés, dont on fait sentir le *forte* au commencement de chaque Temps ou de chaque demi-Temps de la mesure, exemple:



La **SACCADE** est une secousse d'archet rude et prompte que l'on imprime aux notes généralement de 2<sup>e</sup>. en 2<sup>e</sup>. ou de 3<sup>e</sup>. en 3<sup>e</sup>. et quelquefois aussi irrégulièrement, c'est-à-dire sans symétrie, exemple:



Le **PIZZICATO** est un effet qu'on obtient en pinçant la corde avec un doigt de la main droite ou de la main gauche au lieu de se servir de l'archet.

La **SOUSDINE** est un petit instrument qu'on adapte au chevalet et qui a pour résultat de voiler le timbre du Violoncelle et de lui donner un caractère mystérieux et plaintif.

Sul **PONTICELLO** est une espèce de son qu'on obtient en approchant le plus possible l'archet du chevalet et en le promenant légèrement sur les cordes. On n'emploie guère cet effet qu'avec des doubles-croches, exemple:



Outre ces signes d'expression, il en existe encore d'autres, mais qui s'appliquent plus spécialement au caractère général d'un passage d'assez longue durée, ou même de tout un morceau, de ce nombre sont:

|                         |                               |
|-------------------------|-------------------------------|
| <i>Affettuoso</i> ..... | Affectueusement.              |
| <i>Agitato</i> .....    | Agité.                        |
| <i>Amabile</i> .....    | Aimable, Gracieux.            |
| <i>Amoroso</i> .....    | Amoureux.                     |
| <i>Brillante</i> .....  | Brillant.                     |
| <i>Cantabile</i> .....  | En chantant, (Mouvement lent) |
| <i>Con brio</i> .....   | Avec gaité et éclat.          |
| <i>Con moto</i> .....   | Avec mouvement. (Mouvementé.) |
| <i>Con anima</i> .....  | Avec âme.                     |
| <i>Con fuoco</i> .....  | Avec feu.                     |
| <i>Dolce</i> .....      | Doux, avec douceur.           |
| <i>Espressivo</i> ..... | Avec expression.              |
| <i>Leggiero</i> .....   | Avec légèreté.                |
| <i>Maestoso</i> .....   | Majestueusement.              |
| <i>Marcato</i> .....    | Marqué.                       |
| <i>Sostenuto</i> .....  | Soutenu.                      |



## § 2.

**ARPEGES — DOUBLES CORDES — SONS HARMONIQUES.**

On entend par le mot *Arpège* un accord brisé, c'est-à-dire dont on fait successivement entendre toutes les notes avec rapidité, comme:



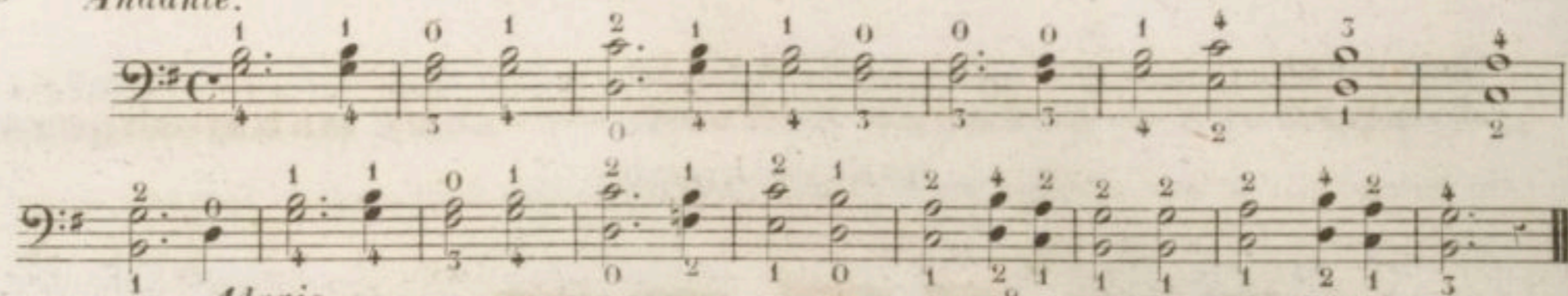
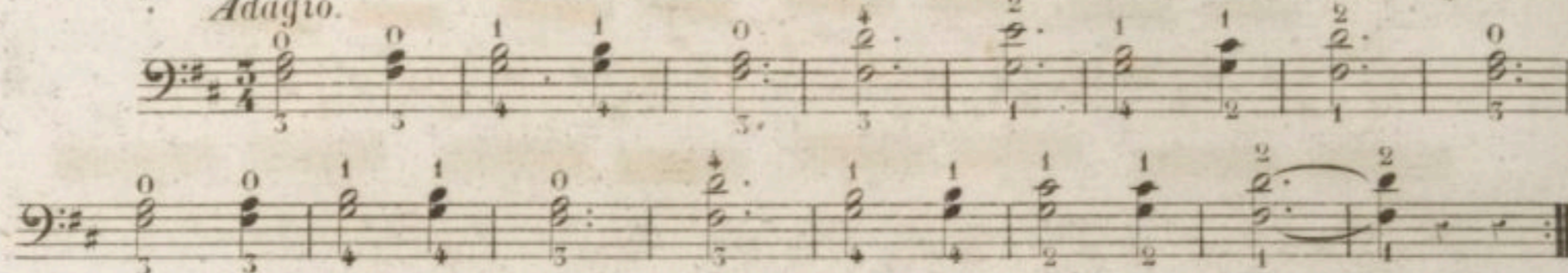
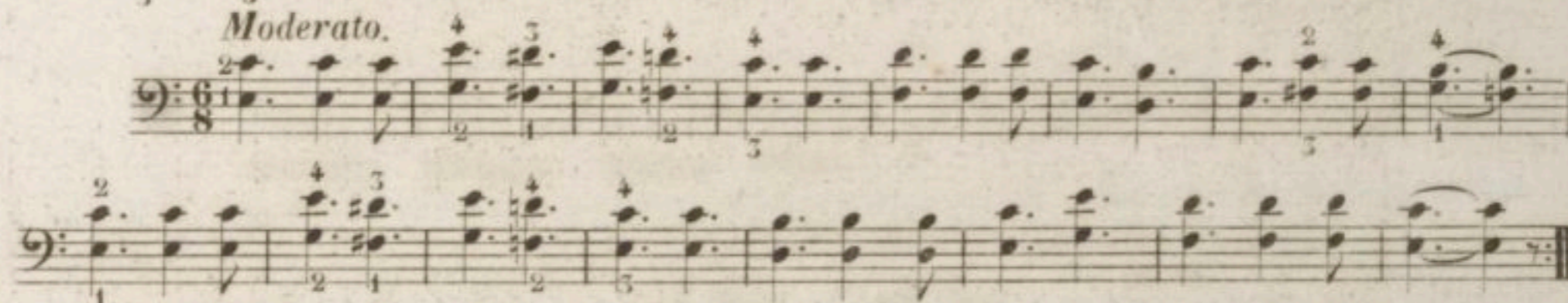
Les Arpèges se font en passant alternativement l'archet sur les cordes, et d'après ce qu'on a vu, les Arpèges se font tantôt sur 3 cordes, tantôt sur 4 cordes, exemple:



*Doubles-cordes.* La nature du Violoncelle permet d'y faire entendre plusieurs tons à la fois, c'est-à-dire de faire vibrer en même tems plusieurs cordes par un seul coup d'archet; cet effet s'obtient ordinairement sur deux cordes et c'est ce qu'on appelle *Doubles cordes*.

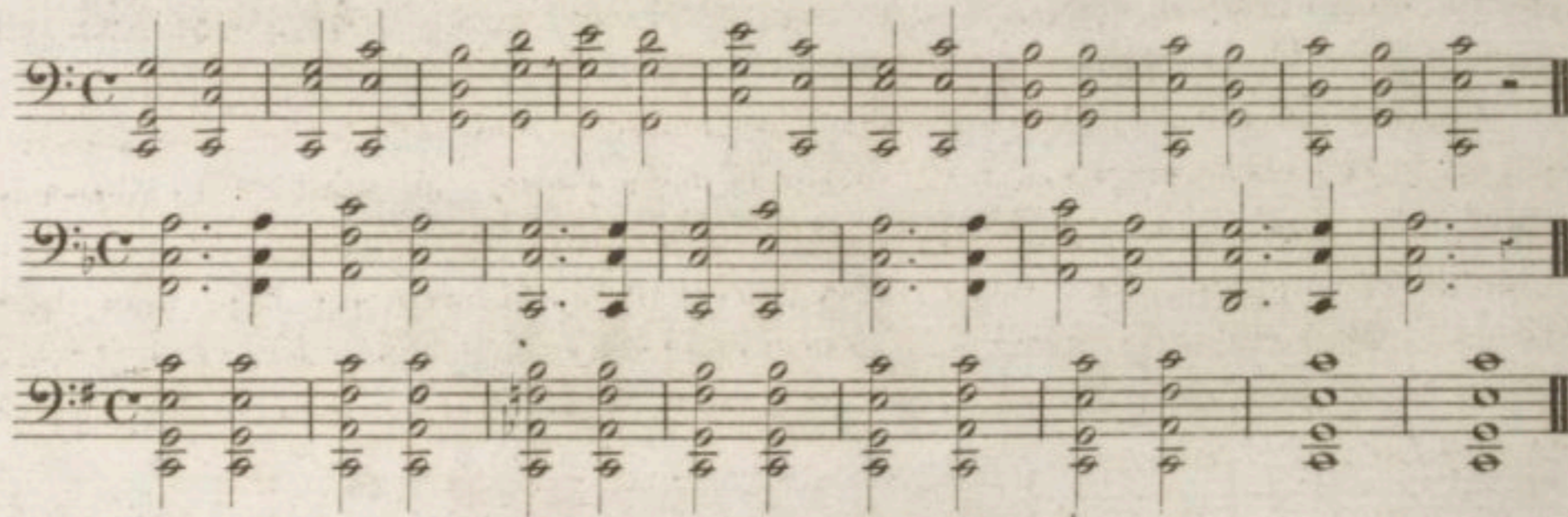
Les doubles cordes se font à vide ou doigtées. Il faut bien prendre garde que l'archet porte également sur les deux cordes, afin que l'une ne résonne pas plus fortement que l'autre; la parfaite justesse est aussi un point essentiel, auquel on doit s'attacher.

**LEÇON XXI.****EXERCICE EN DOUBLES CORDES.**

*Andante.**Adagio.**Moderato.*

Quelques artistes exécutent encore sur le Violoncelle ce qu'on est convenu d'appeler des *Triples cordes* et même des *Quadruples cordes*, mais on sent bien qu'il est impossible de prendre simultanément un accord de trois et de quatre notes; cet effet n'est donc autre chose qu'un arpège excessivement rapide qui trompe en quelque sorte l'oreille par sa rapidité.

Voici quelques exercices sur les Triples et les Quadruples cordes.

*LEÇON XXII.*

On nomme *Sons harmoniques* des sons d'un timbre particulier qui se distinguent par une grande douceur et ne sont pas sans analogie avec les sons du Flageolet, ce qui fait qu'on les appelle aussi parfois *Sons de Flageolet*. Les Sons harmoniques s'obtiennent sur le Violoncelle, en posant légèrement les doigts sur certaines divisions de la corde; ils sont fort différents pour la hauteur, de ceux qu'on produirait en appuyant le doigt tout à fait. Les sons harmoniques s'indiquent ordinairement par un 0.

Voici un tableau des sons harmoniques du Violoncelle sur les quatre cordes en montant et en descendant.

TABLEAU.

The diagram illustrates the natural harmonics for each of the four strings of a cello. It is organized into four sections, one for each string (1<sup>re</sup> Corde, 2<sup>e</sup> Corde, 3<sup>e</sup> Corde, 4<sup>e</sup> Corde). Each section contains two staves: the top staff is labeled 'Corde' and the bottom staff is labeled 'Effet'. In the 'Corde' staves, circles with numbers (0, 1, 2, 3, 4) represent fingerings, and numbers (1, 2, 3, 4) represent positions. The 'Effet' staves show the resulting harmonic notes. The word 'Pouce' (thumb) is written above certain notes to indicate they are produced by the thumb.

Il y a encore une espèce de sons harmoniques nommée *sons harmoniques artificiels*: on l'obtient sur le Violoncelle, en plaçant à la fois, sur la même corde, le premier doigt qu'on appuie fortement et le quatrième qu'on pose avec légèreté sur la quarte du ton pris par le premier doigt; cette disposition produit l'harmonique à la double octave du son touché par le premier doigt. Au lieu du premier et du quatrième doigt, on peut employer également le pouce et le troisième doigt. Les *sons harmoniques artificiels* s'indiquent ordinairement par deux notes (une petite et une grande) l'une audessus de l'autre.

GAMMES EN SONS HARMONIQUES NATURELS ET ARTIFICIELS.

This musical exercise is titled 'GAMMES EN SONS HARMONIQUES NATURELS ET ARTIFICIELS' and is in G major. It consists of two staves: 'Exécution' (execution) and 'Effet' (effect). The 'Exécution' staff shows the notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and positions (1, 2, 3, 4) indicated above them. The 'Effet' staff shows the resulting harmonic notes. The word 'Pouce' (thumb) is written above certain notes to indicate they are produced by the thumb.

en RÉ majeur

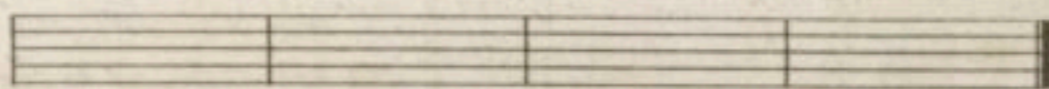
Exécution.

Effet.

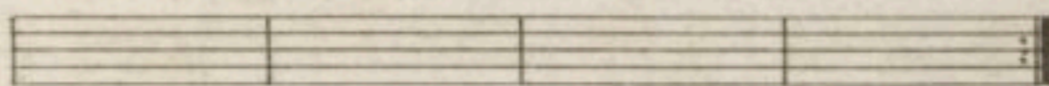
## §. 3.

**DÉSIGNATION DES PARTIES D'UN MORCEAU DE MUSIQUE.**

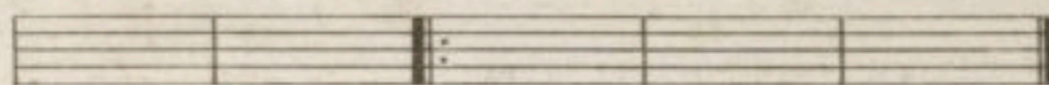
Deux barres verticales qui traversent la portée indiquent la fin d'une partie d'un morceau plus grande qu'une mesure.



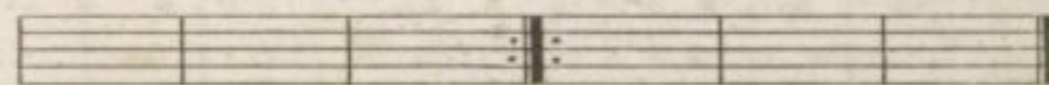
Deux points à gauche de ce signe indiquent qu'il faut répéter la partie qui vient d'être jouée:



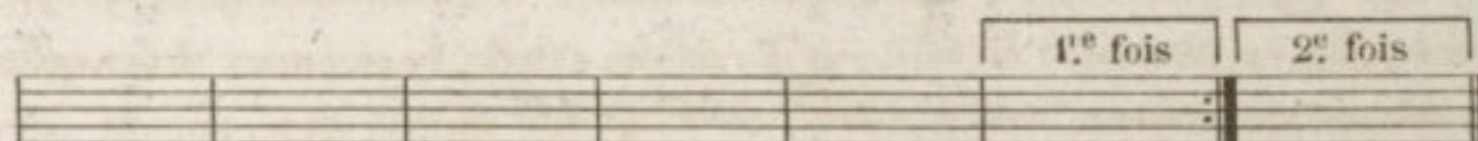
Deux points à droite indiquent qu'il faut répéter la partie suivante:



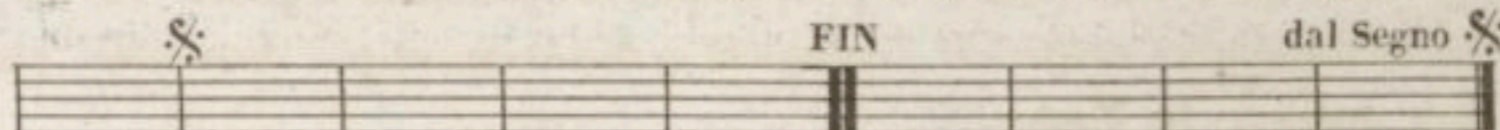
Enfin deux points de chaque côté du signe indiquent qu'il faut répéter les deux parties.



Si dans la répétition d'une partie on doit omettre une ou plusieurs mesures de la fin, et y suppléer par d'autres mesures, on indique ce changement de la manière suivante:



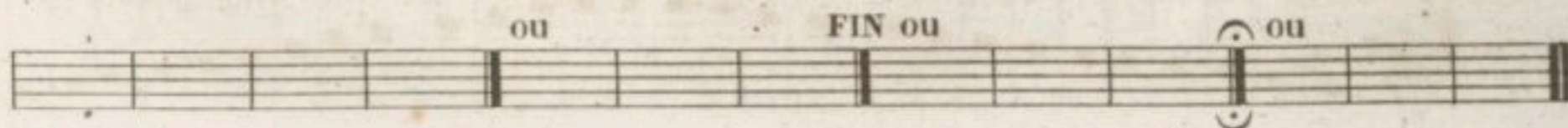
Pour indiquer l'endroit où il faut reprendre, on employe quelquefois le signe  $\S$  ainsi:



Ce qui veut dire qu'il faut retourner du 2.º signe à son premier correspondant, et de là aller jusqu'aux deux barres surmontées du mot Fin.

**DA CAPO** indique qu'il faut reprendre depuis le commencement.

La fin d'un morceau de musique s'indique indifféremment d'une des manières suivantes :



(Remarque) Pour indiquer que l'instrument doit jouer seul, on écrit **SOLO** audessus de la portée; et **TUTTI** quand tous les instruments doivent jouer ensemble.

**ATTACA SUBITO** veut dire: Attaquez tout de suite, (la partie suivante ou le morceau suivant).

**VOLTI SUBITO** ou **V. S.** signifie: Tournez tout de suite.

**SEGUE** signifie: Suivez.

#### § 4. — ABRÉVIATIONS.

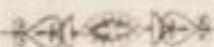
Les abréviations les plus usitées sont les suivantes :

Manière d'écrire

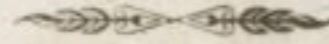
Exécution.

Le mot *Bis* (deux fois) surmonté d'une ligne courbe indique qu'il faut répéter la phrase. Il en est de même d'un passage compris entre deux doubles barres avec points, Exemple:

Tous les renvois et reprises dont nous avons parlé au paragraphe précédent, sont de véritables abréviations.



# SECTION II.



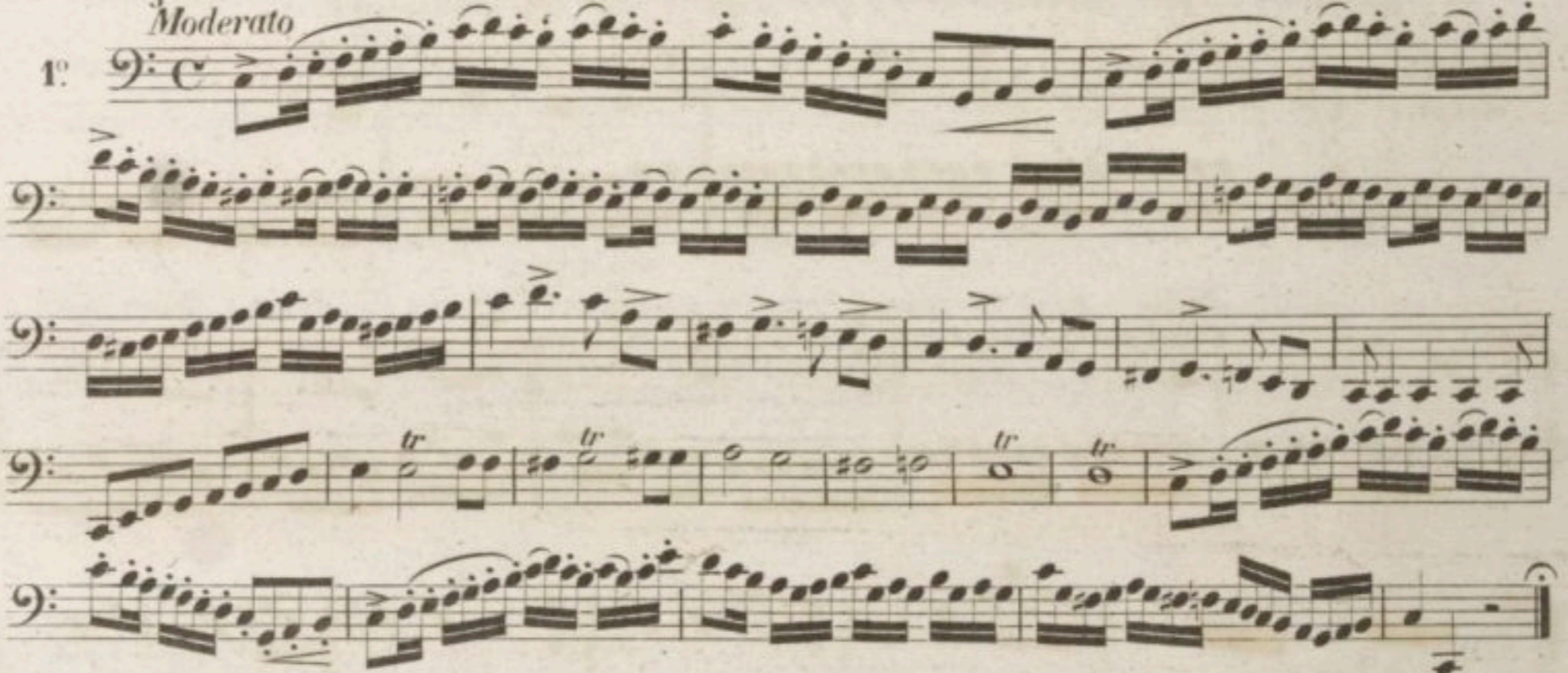
## PREMIÈRE PARTIE.

### EXERCICES DANS LES TONS MAJEURS ET MINEURS LES PLUS USITÉS.

en ut majeur.

*Moderato*

1<sup>o</sup>



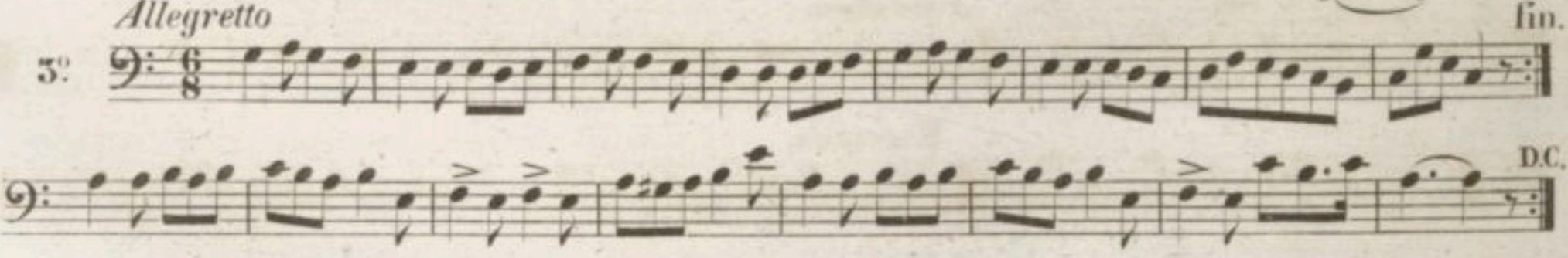
*Andante*

2<sup>o</sup>



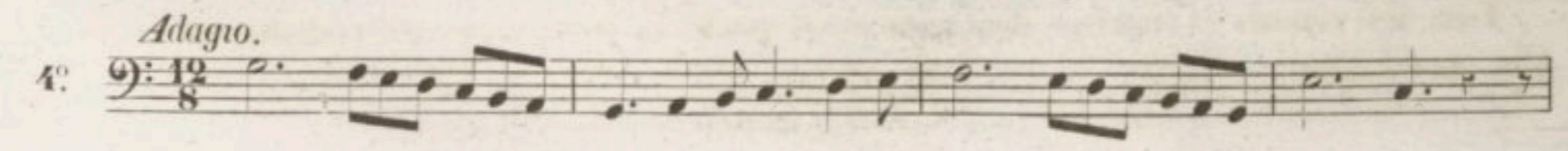
*Allegretto*

3<sup>o</sup>



*Adagio.*

4<sup>o</sup>



First system of musical notation in bass clef, consisting of three staves with various rhythmic patterns and notes.

en LA mineur.  
*Andante*

1.  $\text{C}$  *p* *f*

Second system of musical notation in bass clef, starting with a common time signature 'C' and dynamic markings 'p' and 'f'.

Third system of musical notation in bass clef, continuing the piece with various note values and rests.

*fin.* *f*

Fourth system of musical notation in bass clef, ending with a double bar line and dynamic marking 'f'.

Fifth system of musical notation in bass clef, featuring a double bar line and the marking 'D.C.' at the end.

*Allegro*

2.  $\frac{9}{4}$  *mf*

Sixth system of musical notation in bass clef, starting with a 9/4 time signature and dynamic marking 'mf'.

Seventh system of musical notation in bass clef, with dynamic markings 'p' and 'mf'.

Eighth system of musical notation in bass clef, with dynamic markings 'f', 'p', 'mf', and 'f'.

Ninth system of musical notation in bass clef, starting with a dynamic marking 'ff'.

Tenth system of musical notation in bass clef, with a dynamic marking 'mf'.

Eleventh system of musical notation in bass clef, continuing the piece with various note values.

Twelfth system of musical notation in bass clef, concluding the piece with a final note and bar line.

*Moderato*

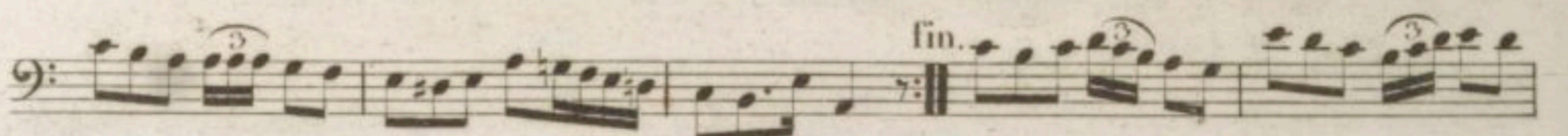
3<sup>o</sup> 

fin. 

DC. 

*Allegretto*

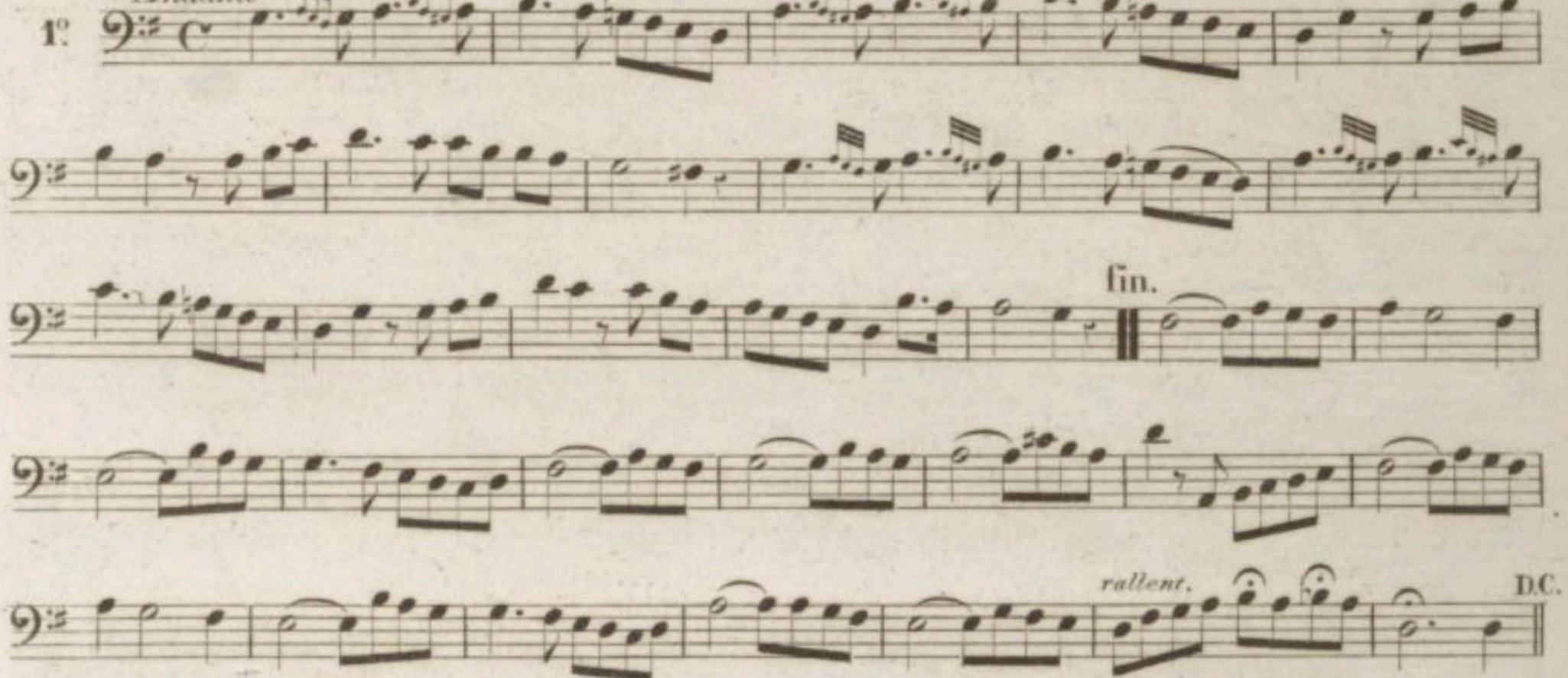
4<sup>o</sup> 

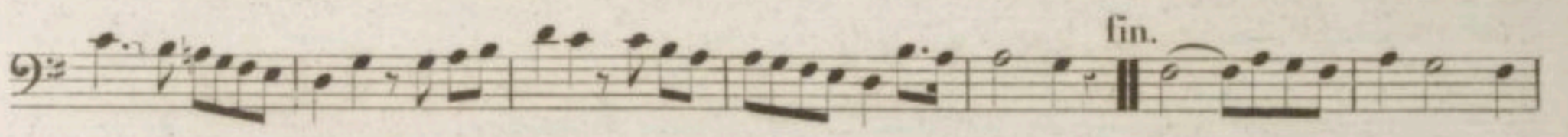
fin. 


DC. 


en SOL majeur.

*Andante*

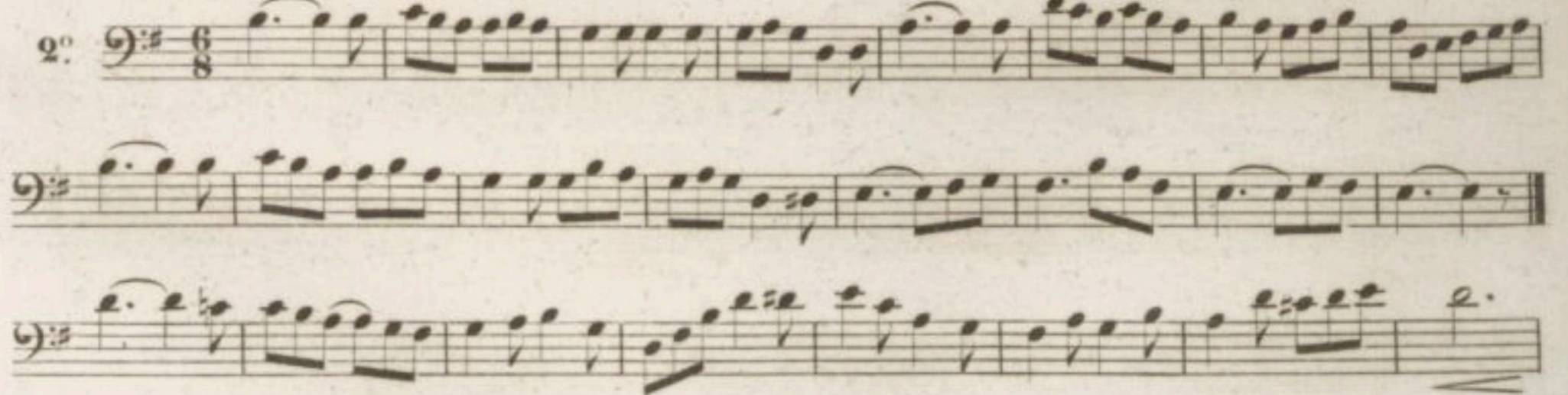
1<sup>o</sup> 

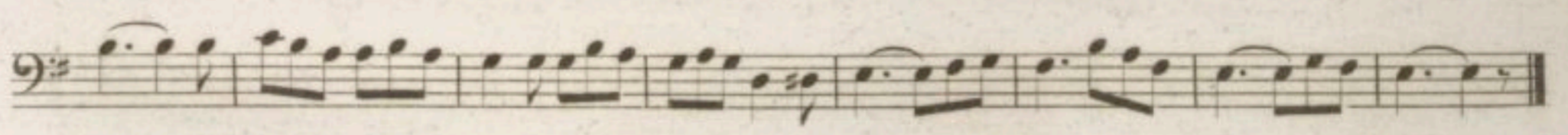
fin. 

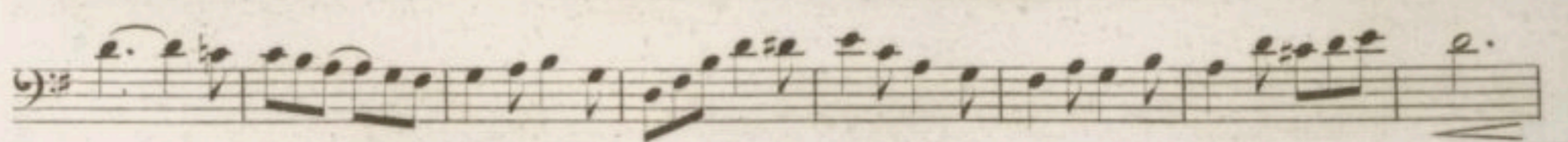
rallent. 

DC. 

*Sicilienne.*

2<sup>o</sup> 







*Andante*

3<sup>o</sup>

*Maestoso*

4<sup>o</sup>

en MI mineur.

*Adagio*

1<sup>o</sup>

*Moderato*

2<sup>o</sup>  $\text{B}\flat$   $\frac{12}{8}$

*Andante* fin  
 3<sup>o</sup>  $\text{B}\flat$   $\frac{6}{8}$

en RÉ majeur. D.C.  
 1<sup>o</sup>  $\text{B}\flat$   $\frac{3}{4}$

*Allegretto.*  
 2<sup>o</sup>  $\text{B}\flat$  C

en si mineur. *Andante*  
 1<sup>o</sup>  $\text{B}\flat$  C

Four staves of musical notation in bass clef, 2/4 time signature. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

*Moderato.*

2<sup>o</sup> 
 A single staff of musical notation in bass clef, 9/4 time signature, marked "Moderato". It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

Three staves of musical notation in bass clef, 9/4 time signature, continuing the "Moderato" section. The notation is dense with beamed notes and rests.

*Andante.*  
En LA Majeur.

1<sup>o</sup> 
 A single staff of musical notation in bass clef, common time signature (C), marked "Andante" and "En LA Majeur".

Staff of musical notation in bass clef, common time signature, ending with a double bar line and the word "Fin.".

Staff of musical notation in bass clef, common time signature, ending with a double bar line and the word "D.C." (Da Capo).

*Allegretto.*

2<sup>o</sup> 
 A single staff of musical notation in bass clef, 6/8 time signature, marked "Allegretto".

Staff of musical notation in bass clef, 6/8 time signature, ending with a double bar line and the word "Fin.".

Staff of musical notation in bass clef, 6/8 time signature, ending with a double bar line and the word "D.C." (Da Capo).

Ainsi, toutes les fois que sur le tems fort tombe une note brève, et sur le tems faible une note longue, il y a Syncope; mais dans ce cas il arrive que le tems primitivement faible, prédomine sur le tems fort, à cause de la valeur de la note, c'est-à-dire que le tems fort devient faible, et que le tems faible devient fort; la Syncope a donc toujours pour résultat de *déplacer l'Accentuation*, de la transporter d'un tems à un autre.

Les exercices suivants rendront cette vérité plus sensible.

LEÇON XII.

1°  $\frac{2}{4}$   $\frac{6}{8}$   $\frac{3}{4}$

2°  $\frac{6}{8}$

3°  $\frac{3}{4}$

§. 7.

TRIOLETS. SECTOLETS.

Notre système de Notation n'offrant aucun caractère particulier, pour partager le tems en nombres impairs, on a dû recourir à l'espèce de notes usitée pour la division paire, en prenant *trois* de ces notes au lieu de *deux* et en les surmontant du chiffre 3.

Ainsi, par exemple, une noire qu'on voudra partager en trois parties égales, se représentera de la manière suivante.

Division Paire

Division Impaire

Ceci s'applique pareillement à toute valeur quelconque de Notes, Exemple:

Voilà ce qu'on appelle *Triolet*; nous allons donner quelques exercices pour familiariser avec cette division impaire du tems.

### LEÇON XIII.

Il ne faut pas confondre le *Sextolet* avec le *Double-Triolet*; le *Sextolet* est la division d'une note en six parties au lieu de *Quatre*, et par conséquent, l'accentuation n'est plus la même que pour le *Double-Triolet*, Exemple:

On voit que le *Triolet* doit s'exécuter comme des Croches dans une mesure à  $\frac{6}{8}$ , et le *Sextolet* comme des Croches dans une mesure à  $\frac{3}{4}$ .

Outre le *Triolet* et le *Sextolet*, il y a encore plusieurs autres figures impaires, dont l'exécution doit remplir la valeur d'un tems ou d'une note; de ce nombre sont: 5, 7, 9, 11, 13, &c. qu'on pourrait appeler *Quintolets*, *Septolets*, &c. ces figures doivent pareillement se représenter par l'espèce

Moderato.  
En Ré Mineur.

1<sup>o</sup>

Andante.

2<sup>o</sup>

Adagio.  
En si b Majeur.

1<sup>o</sup>

Andante.

2<sup>o</sup>

Moderato.  
En sol Mineur.

1<sup>o</sup>

*Andante.*

2<sup>o</sup>

*Andante.*  
*En mi b Majeur.*

1<sup>o</sup>

*Tempo di marcia.*

2<sup>o</sup>

Moderato.  
En ut Mineur.

1<sup>o</sup>

Andante.

2<sup>o</sup>

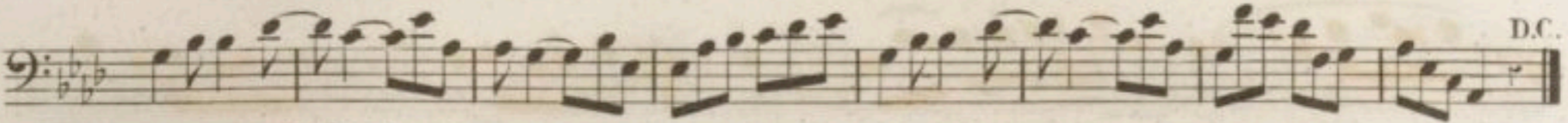
Adagio.  
En LA b Majeur.

1<sup>o</sup>



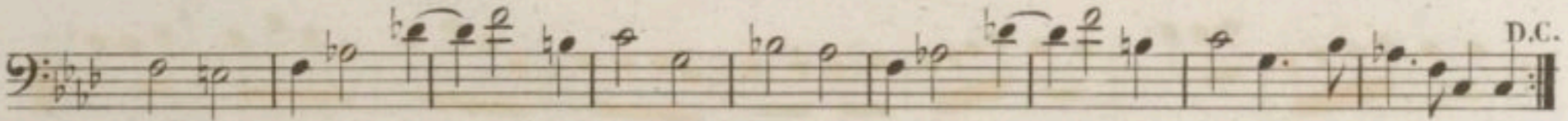
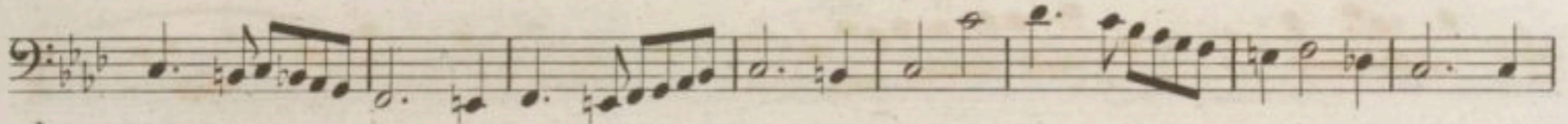
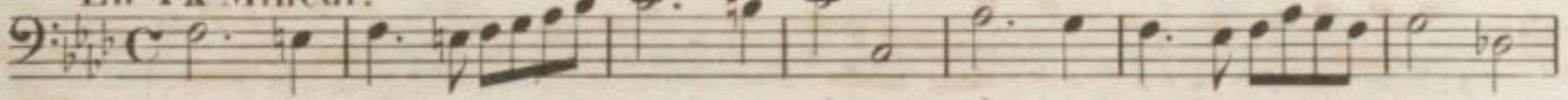
*Andante.*

2<sup>o</sup>



*Andante.*

En FA Mineur.



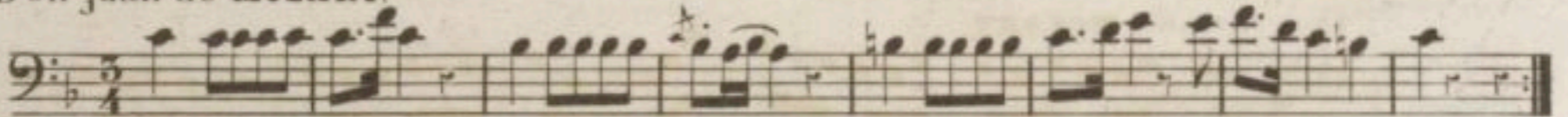
### SECONDE PARTIE.

CHOIX DE MORCEAUX DE DIVERS AUTEURS.

*Minuetto.*

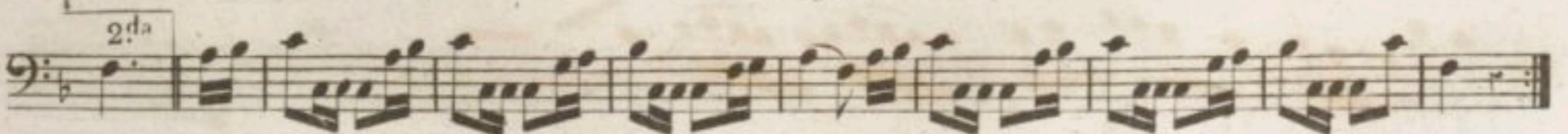
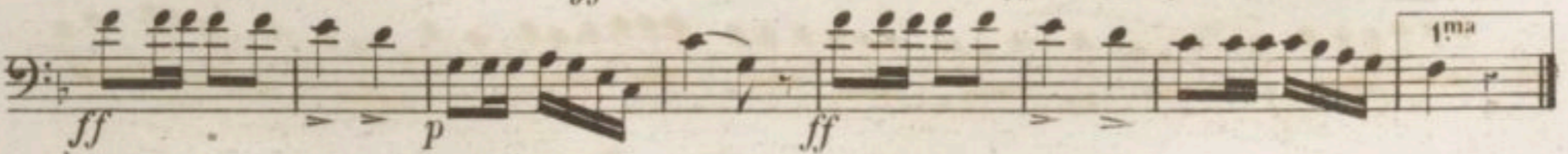
Don juan de MOZART.

1<sup>o</sup>



Eurianthe de WEBER Marche.

2<sup>o</sup>



*And: con moto*  
de C.M. de WEBER.

3<sup>o</sup>

Air polonais.

4<sup>o</sup>

*f* Allegretto.  
Don Juan de MOZART.

5<sup>o</sup>

Larghetto.  
G. M. de (WEBER.)

6.

Andante.  
Figaro de (MOZART.)

7.

Moderato.  
Valse de (PFEIFER.)

8.

D. C. al Segno dal Fine.

L'ancrède de (ROSSINI.)

Moderato.

9.

9. Musical score for 'L'ancrède de' by Rossini, measures 9-19. The score is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a series of eighth-note patterns, many of which are grouped into triplets. The piece concludes with a 'Tempo 1°' marking and the instruction 'ad libitum.'

Moderato.

Barbier de Séville (ROSSINI.)

10.

10. Musical score for 'Barbier de Séville' by Rossini, measures 10-14. The score is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time (C) signature. It features eighth-note patterns and includes a first ending section labeled '1.º Fois.' and a second ending section labeled '2.º Fois.'

Famille Suisse de (VVEIGL.)

11.

First staff of exercise 11, bass clef, 5/4 time signature. Dynamics: *p* (piano) and *fp* (fortissimo piano).

Second staff of exercise 11, bass clef, 5/4 time signature. Includes a triplet of eighth notes.

Third staff of exercise 11, bass clef, 5/4 time signature. Includes a triplet of eighth notes.

Allegretto de (HUMMEL.)

12.

First staff of exercise 12, bass clef, common time (C). Dynamics: *p* (piano).

Second staff of exercise 12, bass clef, common time. Includes first and second endings: **1<sup>re</sup> Fois.** and **2<sup>e</sup> Fois.** Dynamics: *f* (forte), *p* (piano).

Third staff of exercise 12, bass clef, common time. Includes first and second endings: **1<sup>re</sup> Fois** and **2<sup>e</sup> Fois**. Dynamics: *f* (forte), *p* (piano).

Valse du Duc de REICHSTADT.

13.

First staff of exercise 13, bass clef, 3/4 time signature.

Second staff of exercise 13, bass clef, 3/4 time signature.

Third staff of exercise 13, bass clef, 3/4 time signature.

Fourth staff of exercise 13, bass clef, 3/4 time signature.

Fifth staff of exercise 13, bass clef, 3/4 time signature. Ends with **Fin.**

Sixth staff of exercise 13, bass clef, 3/4 time signature. Includes first and second endings: **1<sup>re</sup> F.** and **2<sup>e</sup> F.**

Seventh staff of exercise 13, bass clef, 3/4 time signature. Includes first and second endings: **1<sup>re</sup> Fois.** and **2<sup>e</sup> Fois.** with **D.C.** (Da Capo) marking.

*All. moderato.*  
Air de HAYDN.

14. *f*

*f* *p* *pp*

1.º Fois. 2.º Fois.

*Andante.*  
Ranz des Vaches de la Suisse.

15.

*p*

*Andantino.*  
Air de HAYDN.

16. *p*

*p* *tr.*

Dernière pensée de G. M. de WEBER.

17.

*p* *Fin.* *D.C.*

Le Duc d'Olonne (d'AUBER.)

18.

Musical score for 'Le Duc d'Olonne' by Jean-Baptiste Auber. It consists of five staves of music in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

La Part du Diable (d'AUBER.)  
*Moderato.*

19.

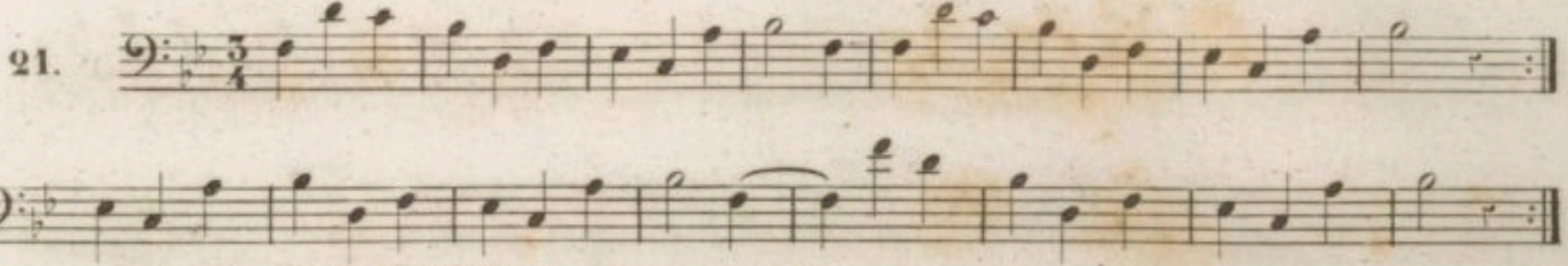
Musical score for 'La Part du Diable' by Jean-Baptiste Auber. It consists of five staves of music in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Moderato'. The notation features complex rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings.

Chansonnette de M.<sup>me</sup> MALIBRAN.

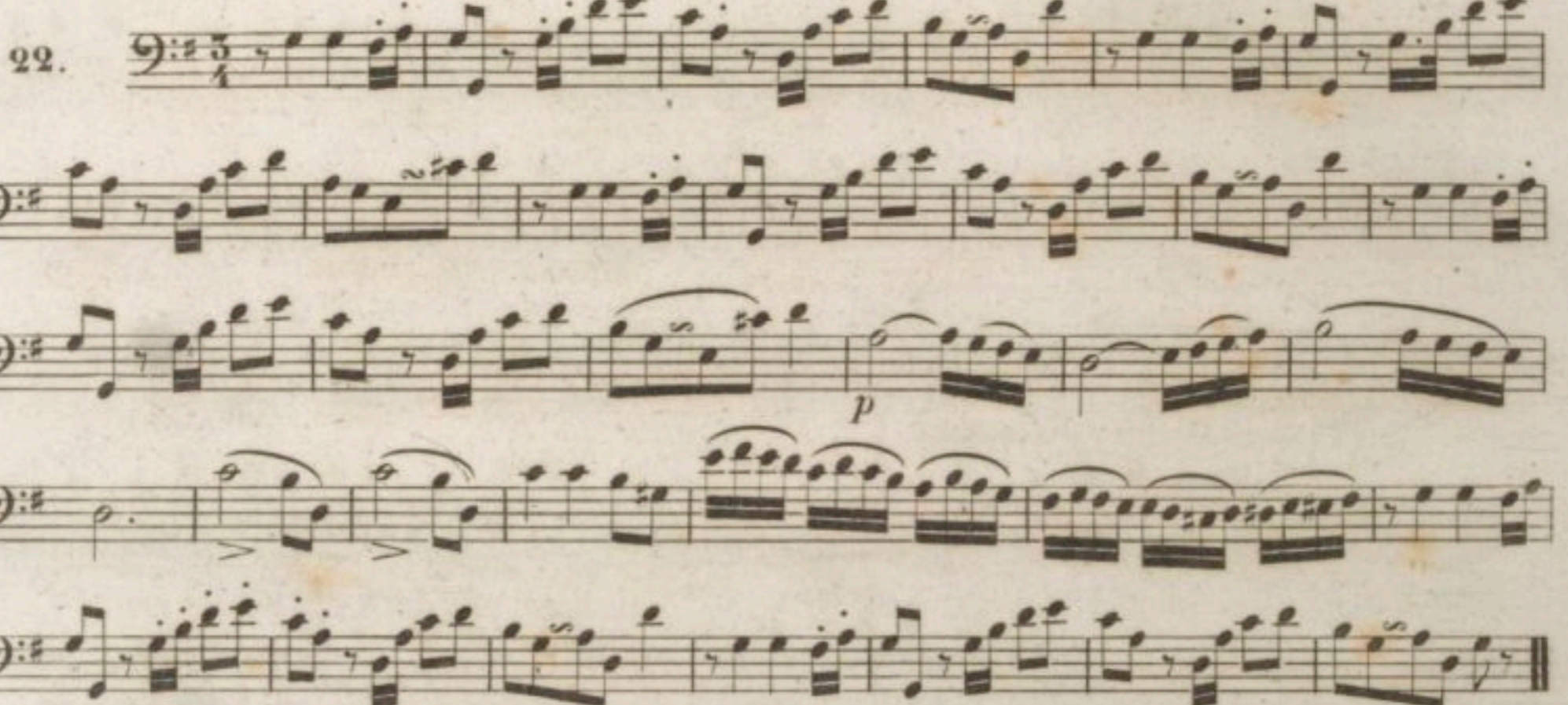
20.

Musical score for 'Chansonnette de M. me Malibran' by Jean-Baptiste Auber. It consists of four staves of music in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is 'Moderato'. The notation includes slurs, dynamic markings such as 'mf' and 'p', and the instruction 'diminuendo'.

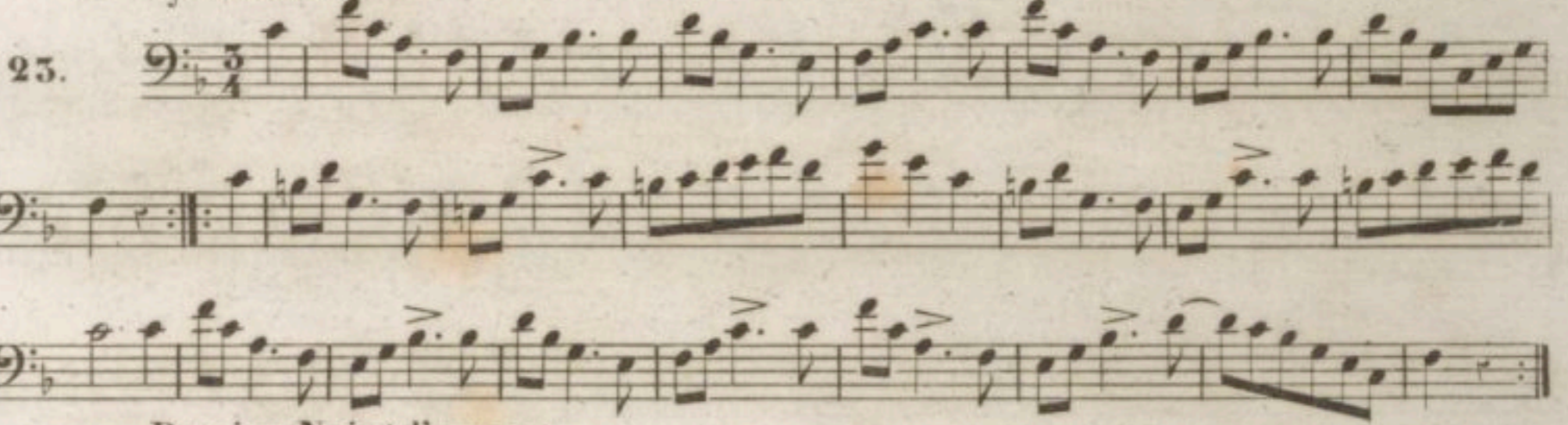
Air Hongrois.

21.  Musical notation for the first piece, measures 1-2. It consists of two staves in bass clef with a 5/4 time signature. The first staff contains the first two measures, and the second staff contains the next two measures.

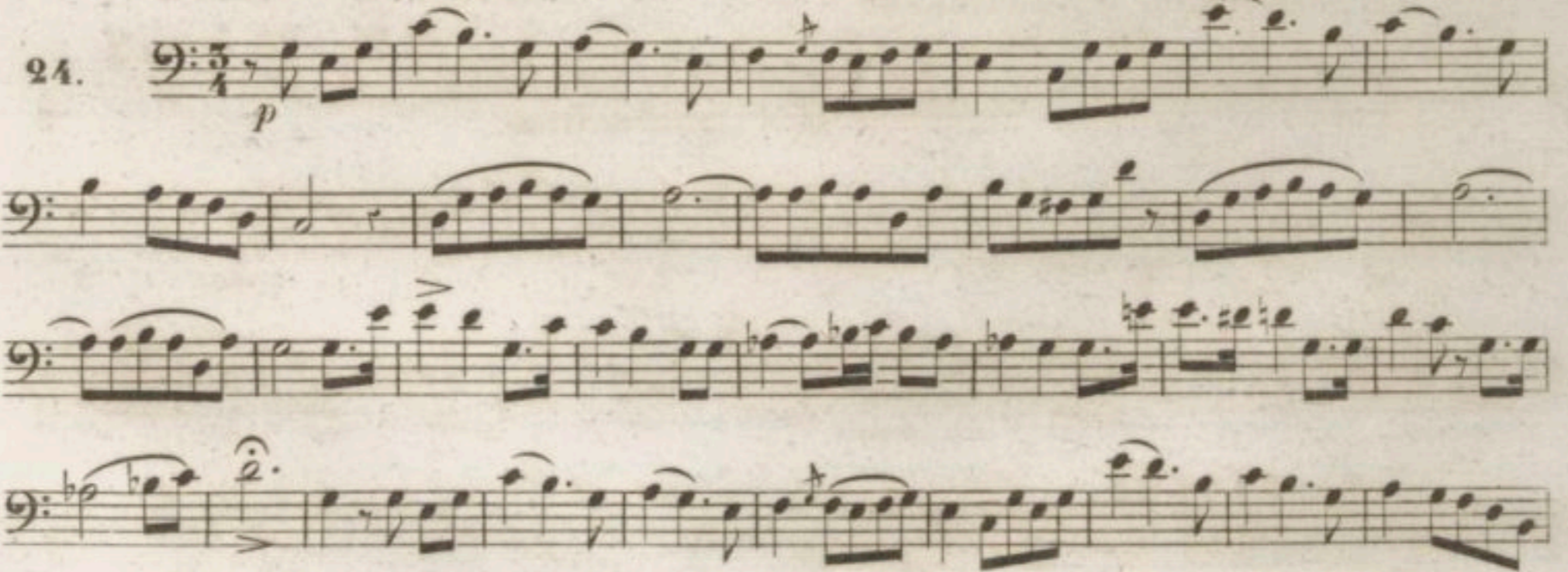
Domino Noir (d'AUBER.)

22.  Musical notation for the second piece, measures 1-4. It consists of four staves in bass clef with a 5/4 time signature. The first staff contains the first four measures, and the subsequent three staves contain measures 5-8.

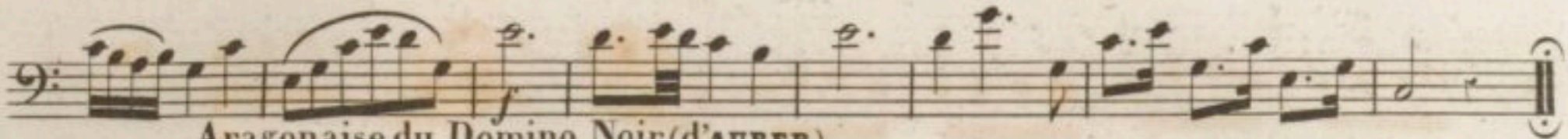
Tyrolienne.

23.  Musical notation for the third piece, measures 1-4. It consists of three staves in bass clef with a 5/4 time signature. The first staff contains the first four measures, and the subsequent two staves contain measures 5-8.

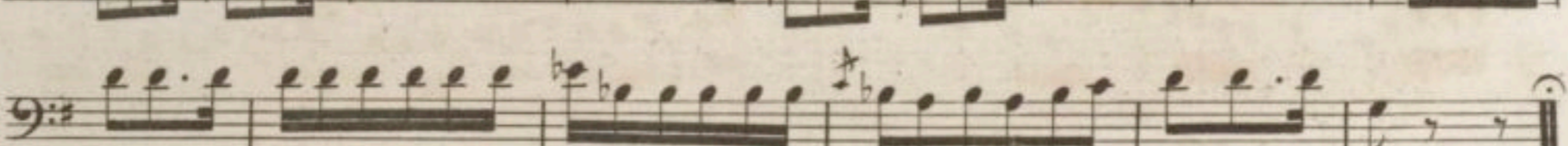
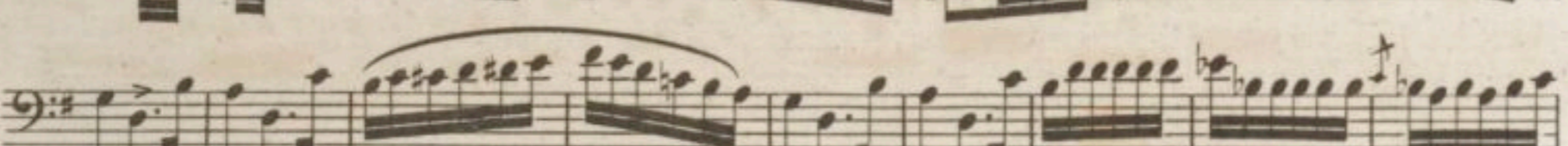
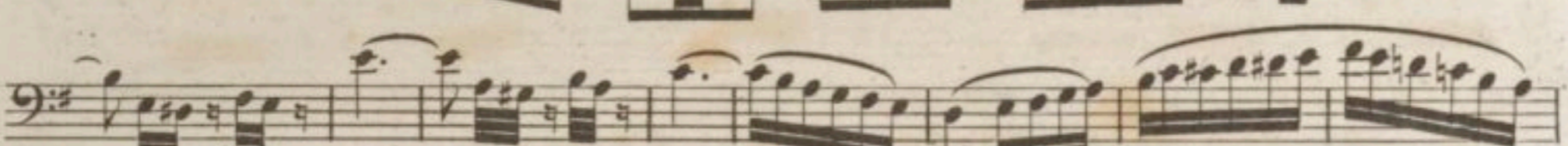
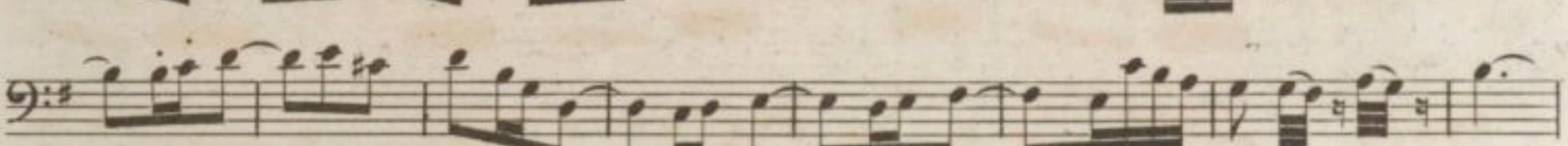
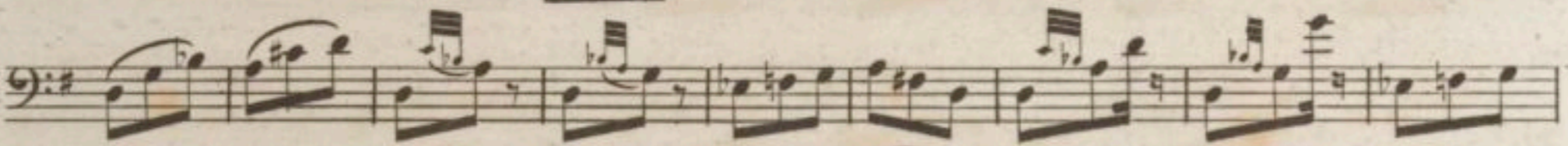
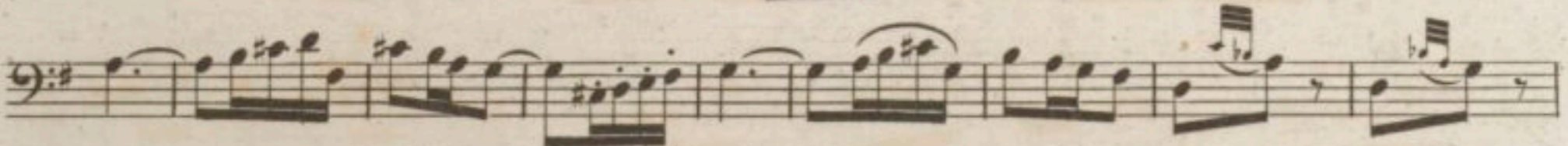
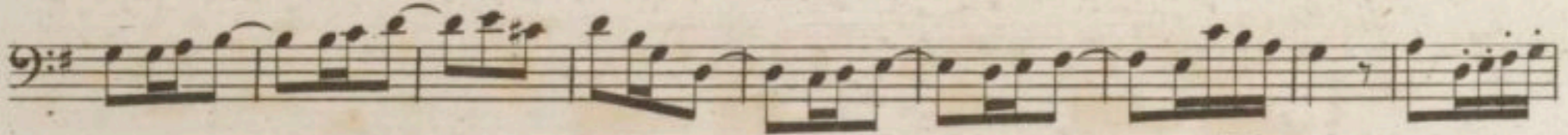
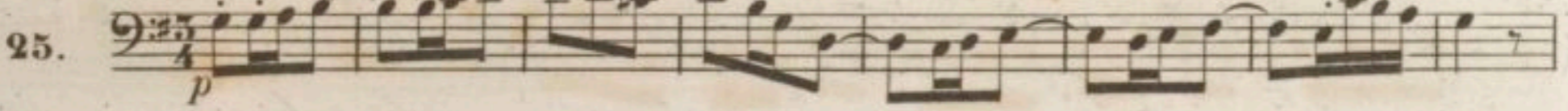
Domino Noir (d'AUBER.)

24.  Musical notation for the fourth piece, measures 1-4. It consists of four staves in bass clef with a 5/4 time signature. The first staff contains the first four measures, and the subsequent three staves contain measures 5-8.

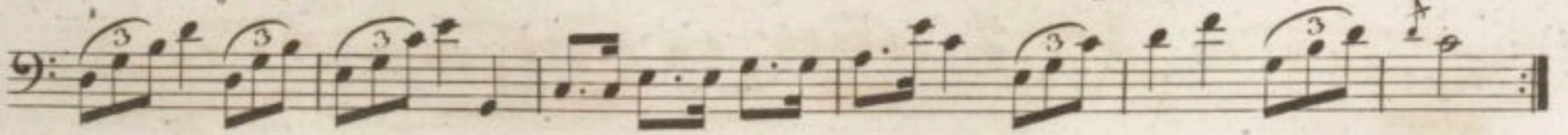
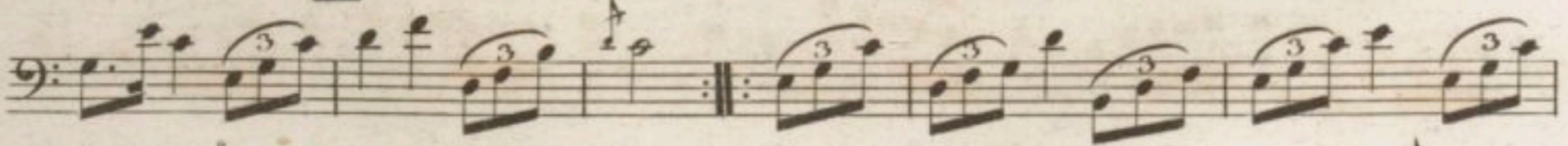
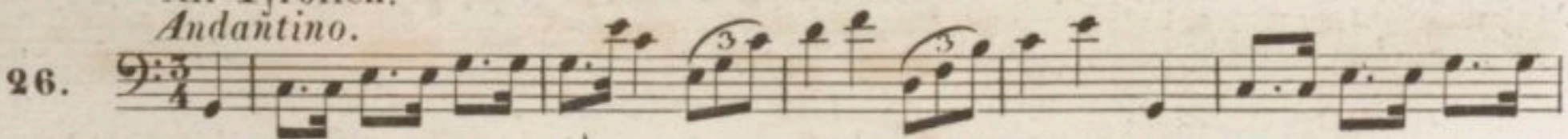




Aragonaise du Domino Noir (d'AUBER)  
All: non troppo.



Air Tyrolien.  
Andantino.



## Air Russe.

27. Musical score for 'Air Russe' in bass clef, 9/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and contains a series of eighth notes with stems pointing up. The second and third staves continue the melody with similar rhythmic patterns and some slurs.

## Air Suisse.

28. Musical score for 'Air Suisse' in bass clef, 9/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth notes and some triplets. The second and third staves continue the piece with similar intricate rhythms and some slurs.

## Polonaise des Puritains (BELLINI.)

29. Musical score for 'Polonaise des Puritains (BELLINI.)' in bass clef, 5/4 time signature. It consists of eight staves of music. The piece is characterized by dense, rhythmic patterns of beamed eighth notes. There are several trills (tr.) and dynamic markings, including 'p' (piano) and '>' (accent). The score concludes with a double bar line.

This page of handwritten musical notation consists of 14 staves, each beginning with a bass clef. The music is written in a single system and features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth-note runs, eighth-note patterns, and quarter-note passages. Dynamics are indicated by *p* (piano) and *ff* (fortissimo). Articulation is marked with accents (>) and slurs. The notation includes many beamed notes and rests, typical of a technical or virtuosic piece. The paper shows signs of age, with some staining and discoloration.

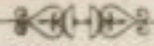
*Allegro.*

50.

The musical score is written in bass clef with a 6/8 time signature. It begins with a dynamic marking of *f* (forte) on the seventh staff. The notation is dense, featuring many sixteenth-note passages and slurs. The piece ends with a double bar line on the fifteenth staff.



*TABLE DES MATIÈRES.*



SECTION I.

PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES.

|                                                                                                                                                                      |          |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| Introduction .....                                                                                                                                                   | Pages 2. |
| <b>PREMIÈRE PARTIE.</b>                                                                                                                                              |          |
| §. 1. <i>Intonation.</i> Ton, Notes, Portée .....                                                                                                                    | 2.       |
| §. 2. Clefs .....                                                                                                                                                    | 3.       |
| §. 3. Octave, Gamme, Intervalles .....                                                                                                                               | 5.       |
| §. 4. Signes d'altération .....                                                                                                                                      | 5.       |
| §. 5. <i>Du Violoncelle.</i> Accord, Etendue, Tenue de l'Instrument et position du corps. Doigter.<br>Tenue pose et mouvement de l'archet, Positions, Demanché ..... | 6.       |
| §. 6. Modes .....                                                                                                                                                    | 15.      |
| §. 7. Transpositions .....                                                                                                                                           | 15.      |
| <b>DEUXIÈME PARTIE.</b>                                                                                                                                              |          |
| §. 1. <i>Durée</i> des Tons .....                                                                                                                                    | 20.      |
| §. 2. Silences .....                                                                                                                                                 | 21.      |
| §. 3. Point, Liaison .....                                                                                                                                           | 23.      |
| §. 4. Mesure, Temps, Accentuation .....                                                                                                                              | 23.      |
| §. 5. Manière de battre la mesure .....                                                                                                                              | 28.      |
| §. 6. Syncope .....                                                                                                                                                  | 29.      |
| §. 7. Triolets, Sextolets .....                                                                                                                                      | 30.      |
| §. 8. Interruptions et altérations de la mesure .....                                                                                                                | 32.      |
| §. 9. Mouvement .....                                                                                                                                                | 32.      |
| §. 10. Notes qui ne comptent pas dans la valeur de la mesure, Ornaments .....                                                                                        | 34.      |
| <b>TROISIÈME PARTIE</b>                                                                                                                                              |          |
| §. 1. <i>Intensité</i> Expression .....                                                                                                                              | 36.      |
| §. 2. Arpèges, Doubles cordes, Sons harmoniques .....                                                                                                                | 39.      |
| §. 3. Désignation des parties d'un morceau de musique .....                                                                                                          | 42.      |
| §. 4. Abréviations .....                                                                                                                                             | 43.      |

SECTION II.

**PREMIÈRE PARTIE.**

Exercices dans les tons majeurs et mineurs les plus usités .....

44.

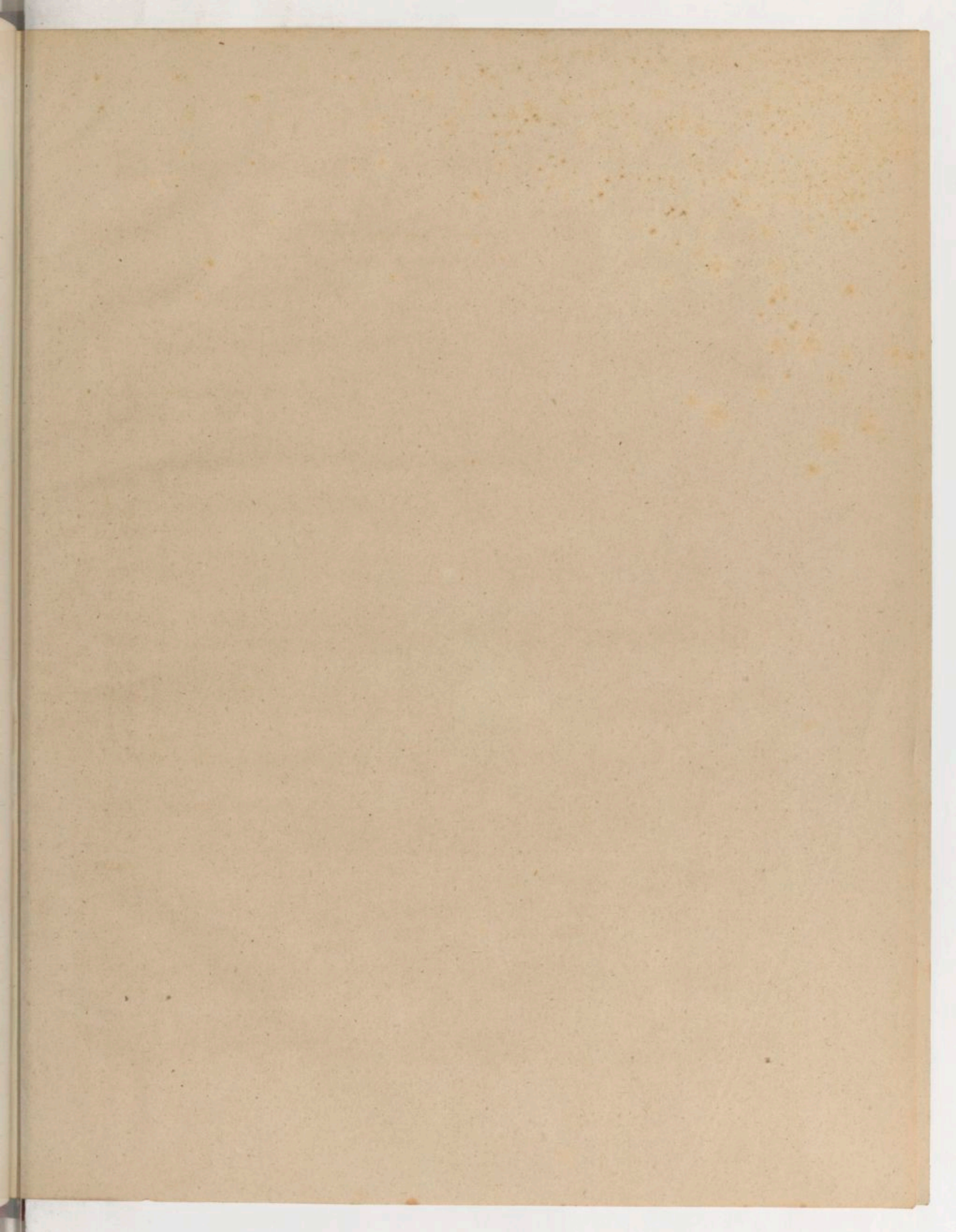
**SECONDE PARTIE.**

Choix de morceaux de divers auteurs .....

55.

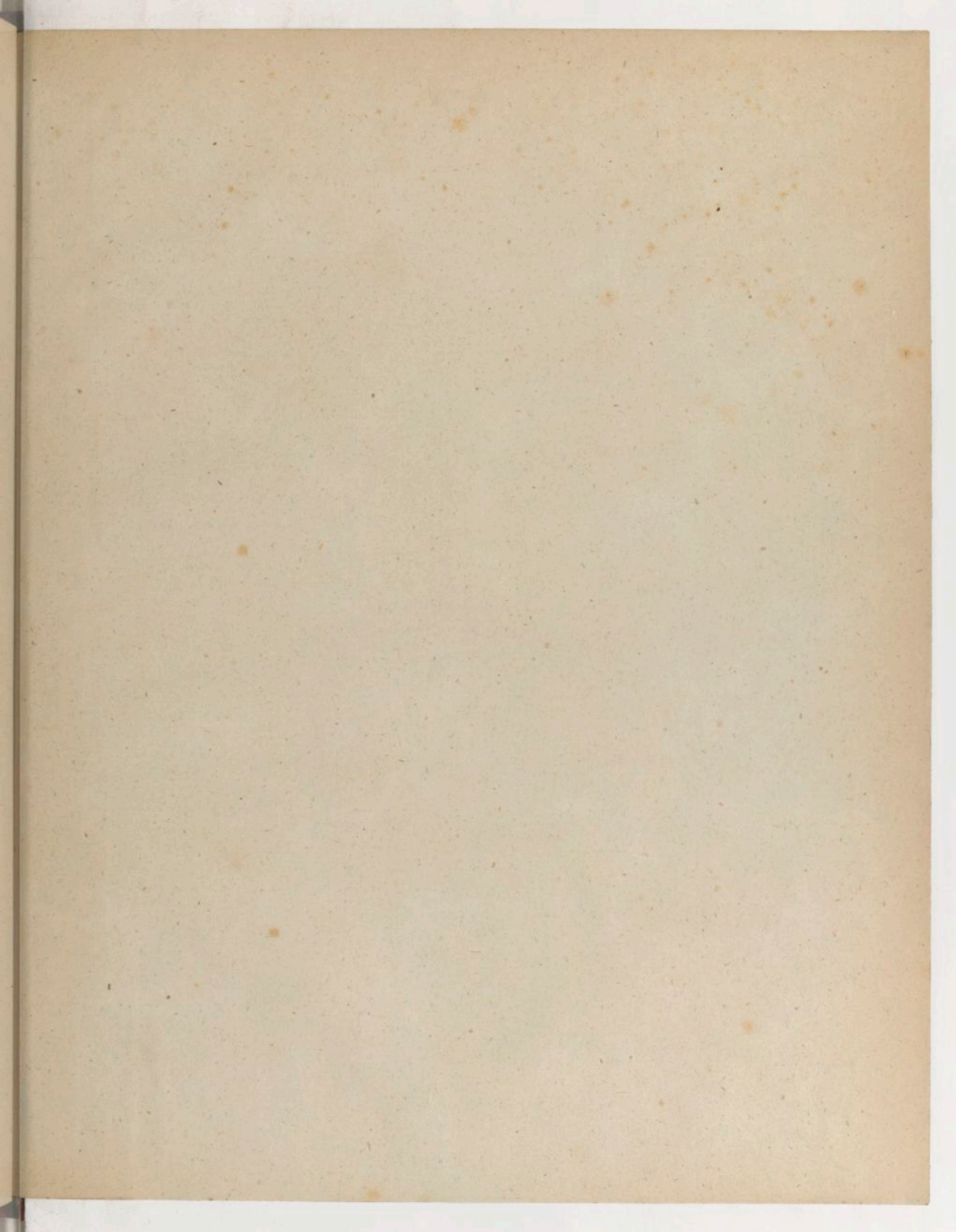
FIN.

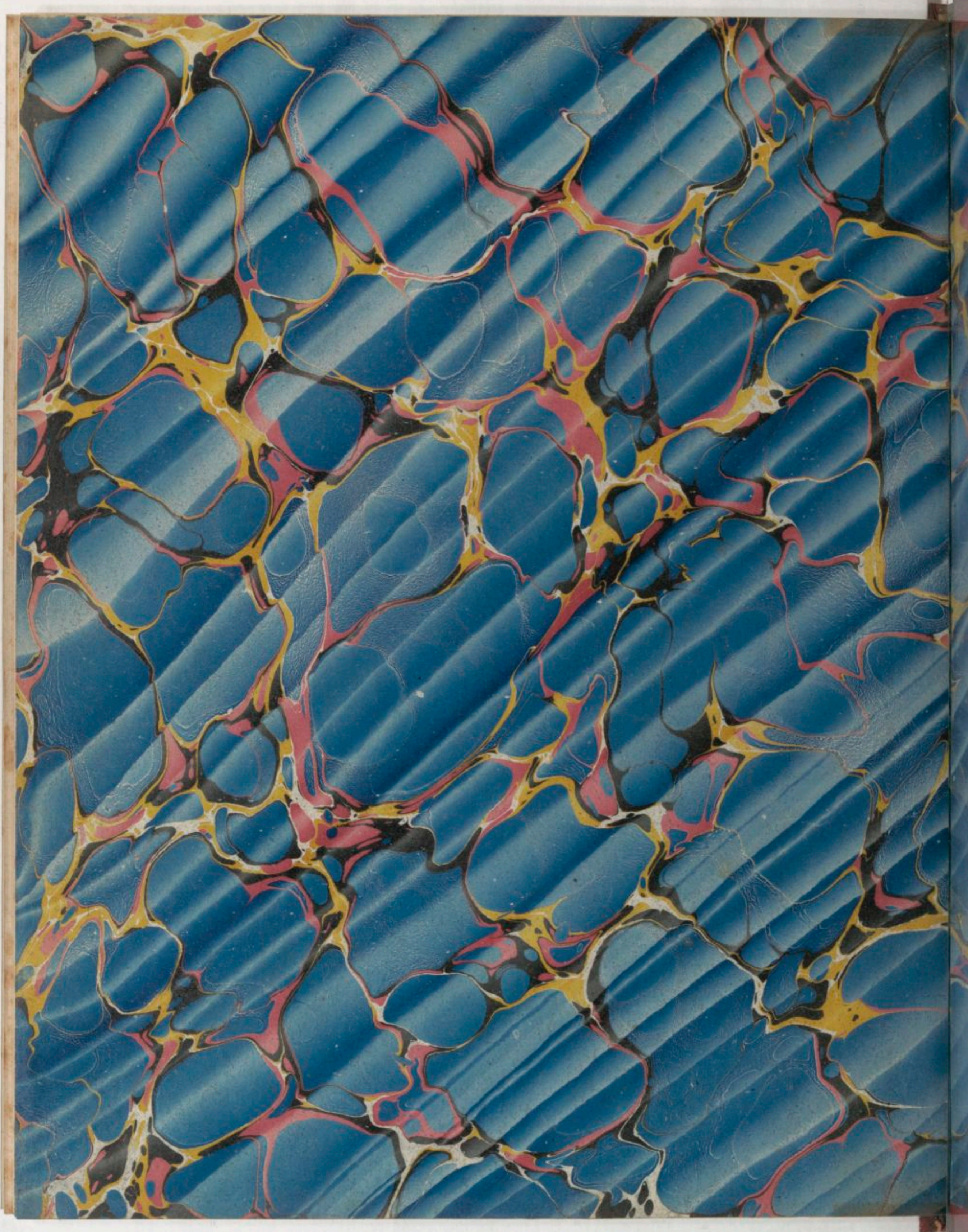














IN  
V

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE  
  
3 7531 04860679 3