MÉTHODE
DE VIOLON

Par

MM.rs BAILLOT, RODE
ET KREUTZER

Membres du Conservatoire de Musique.

RÉDIGÉE

Par

BAILLOT.

Adoptée par le Conservatoire.

Pour Servir à l'Etude dans Cet établissement.

PRIX 24.ft

Gravée par M.me Le Roy

A PARIS

Chez J.M BAULT M.d de Musique rue S.t honoré N.o 125, au mont d'or,
entre la rue des poulies et la maison d'Aligre.
Et Péristile du Théâtre de l'opéra Comique rue Favart N.o 461.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

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

Le 13 germinal an 9.

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

Les citoyens Baillot, Kreutzer et Rode, ont été désignés pour préparer ce travail.

Le 25 pluviôse an 10, le citoyen Baillot a présenté à la Commission la rédaction d'une Méthode de Violon. Ce travail examiné avec le plus grand soin a été adopté.

Le citoyen Grasset, membre de la Commission, a été chargé d'en faire le rapport à l'assemblée générale.

Les membres de la Commission,

P. BLASIUS, KREUTZER, LAHOUSSAYE, GUÉNIN, GRASSET,
CATEL, CHÉRUBINI, BAILLOT.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DES MEMBRES DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

Le 5 ventose an 10.

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

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

SARRETTE Président.

LE DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

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

Arrête:

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

SARRETTE.

METHODE DE VIOLON

INTRODUCTION.

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

ORIGINE DU VIOLON.

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

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

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

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

SA NATURE ET SES RESSOURCES.

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

SES DIFFERENS CARACTERES.

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

(1) Charles. Cours d'Acoustique.
(2) Rousseau. Diction: de Musique.
(3) Charles. Cours d'Acoustique.

DES PROGRÈS.

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

CAUSE DE SES PROGRÈS.

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

DU GÉNIE QUI RECULE LES BORNES DE L'ART.

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

DU GOÛT QUI RÈGLE LE GÉNIE.

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

PREMIÈRES QUALITÉS DE L'ARTISTE.

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

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

ÉTUDE DU MÉCANISME DU VIOLON.

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

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

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

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

PREMIERE PARTIE.

DU MÉCANISME DU VIOLON.

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

ARTICLE PREMIER.

TENUE DU VIOLON.

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

ARTICLE II.

TENUE DE LA MAIN ET DU BRAS GAUCHE.

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

Il faut éloigner du manche, mais sans roidir le poignet, la paume de la main, pour que les doigts puissent tomber d'aplomb sur les cordes.

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

ARTICLE III.

TENUE DE L'ARCHET.

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

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

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

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

ARTICLE IV.

TENUE DE LA MAIN ET DU BRAS DROIT.

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

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

ARTICLE V.

MOUVEMENS DES DOIGTS DE LA MAIN GAUCHE.

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

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

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

ARTICLE VI.

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

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

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

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

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

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

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

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

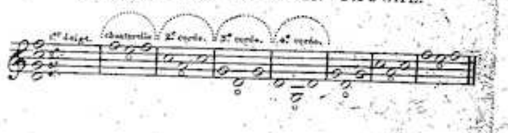
N.B On conçoit que si l'élève est encore très petit, il ne pourra employer son archet jusqu'à la pointe sans en changer tout à fait la direction en le tirant en arrière. C'est au maitre à lui faire employer une longueur d'archet proportionnée à celle de son bras, et même à lui placer le Violon d'une manière également conforme à la petitesse de son bras, c'est-à-dire à lui faire tenir le menton du côté droit de la queue du Violon. Mais s'il se sert d'un petit Violon, il faudra qu'il observe alors la tenue prescrite par l'Article 1er

ARTICLE VII.

EXERCICE DE LA MAIN GAUCHE.

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

EXERCICE DE LA MAIN GAUCHE.



ARTICLE VIII.

DE L'ATTITUDE EN GÉNÉRAL.

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

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

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

OBSERVATIONS.

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

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

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

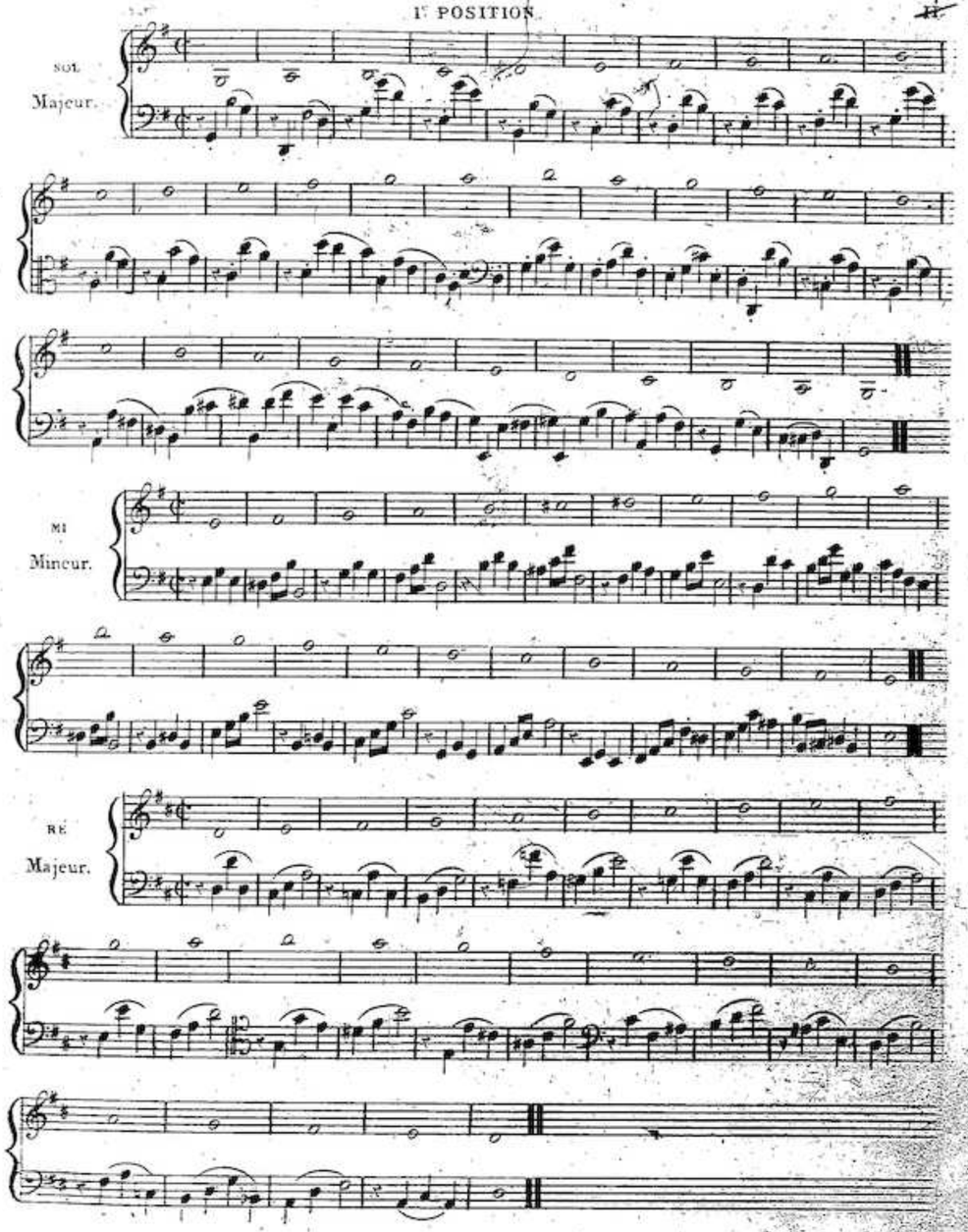
(1) Tiré de la Méthode de Chant, du Conservatoire de Musique.

REMARQUE.

Les Basses des Gammes dans les leçons suivantes ont été faites par le Citoyen CHERUBINI

1re POSITION.

SOL
Majeur.

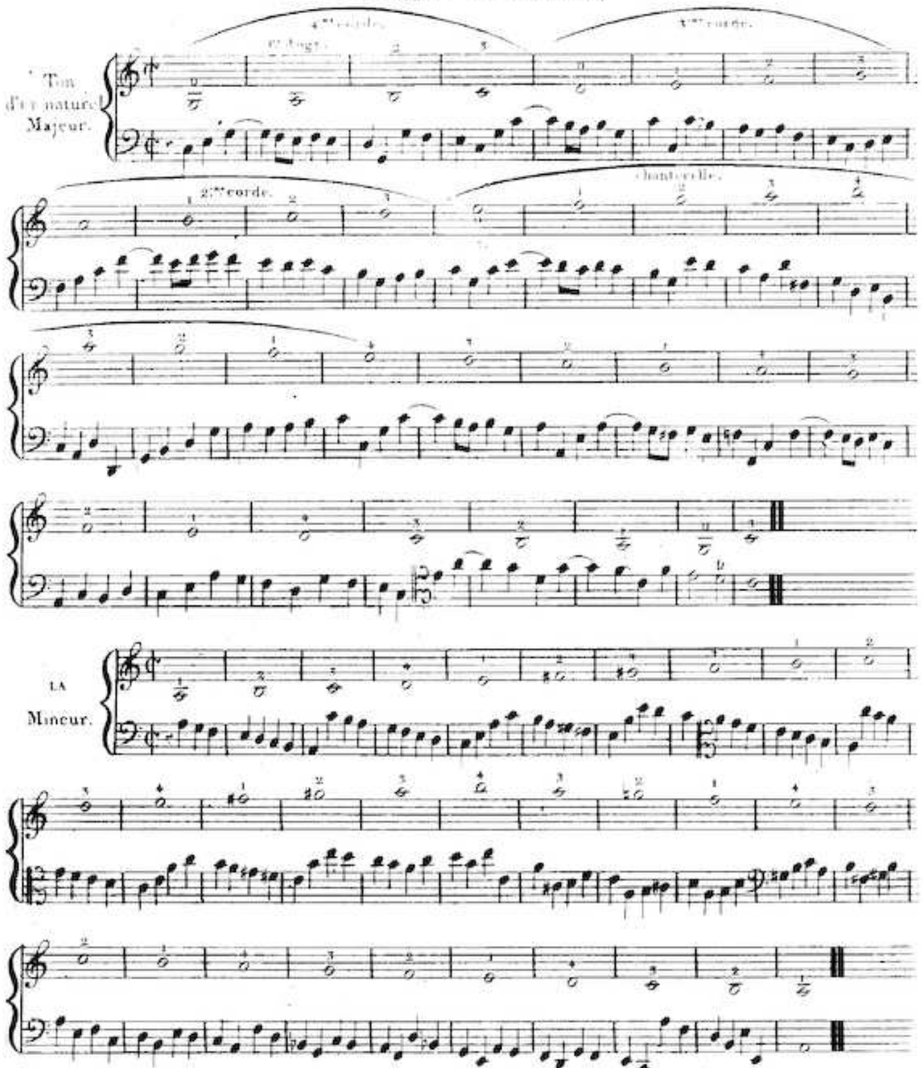


MI
Mineur.

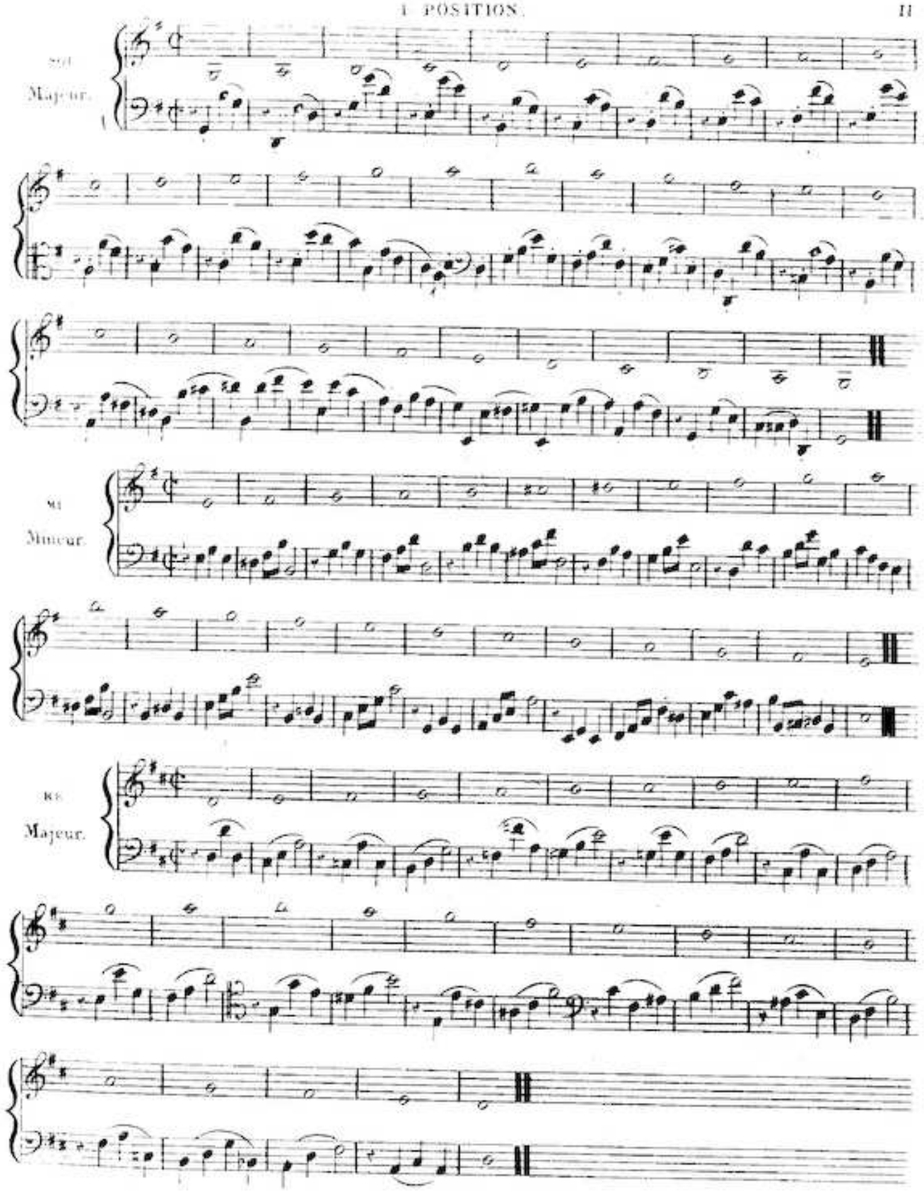
RÉ
Majeur.

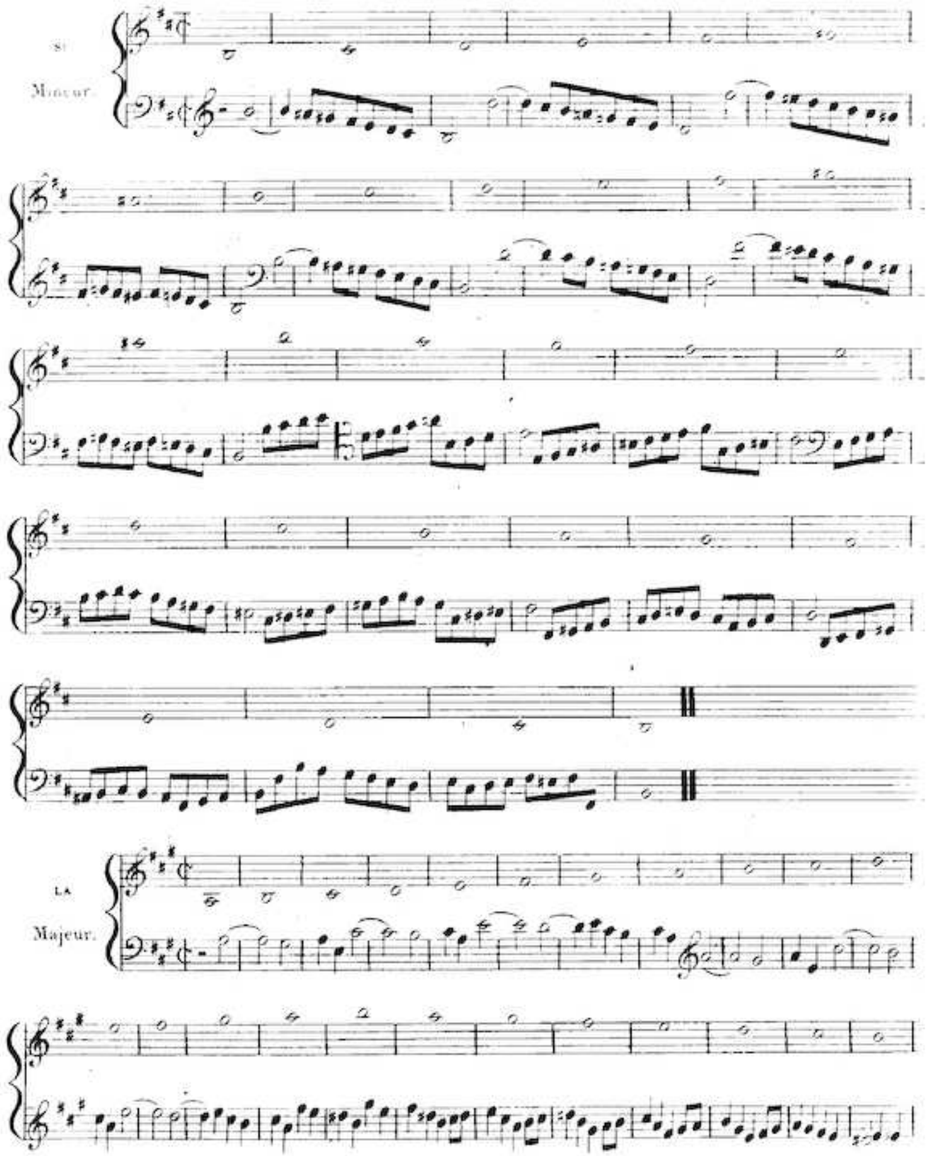
Toutes ces gammes doivent être jouées en soutenant les sons tout d'un bout à l'autre de l'archet. Quant au mouvement, il faut le prendre en général très lent; il y a cependant des gammes où le caractère de la basse exige que le mouvement soit un peu accéléré; le maître les distinguera facilement.

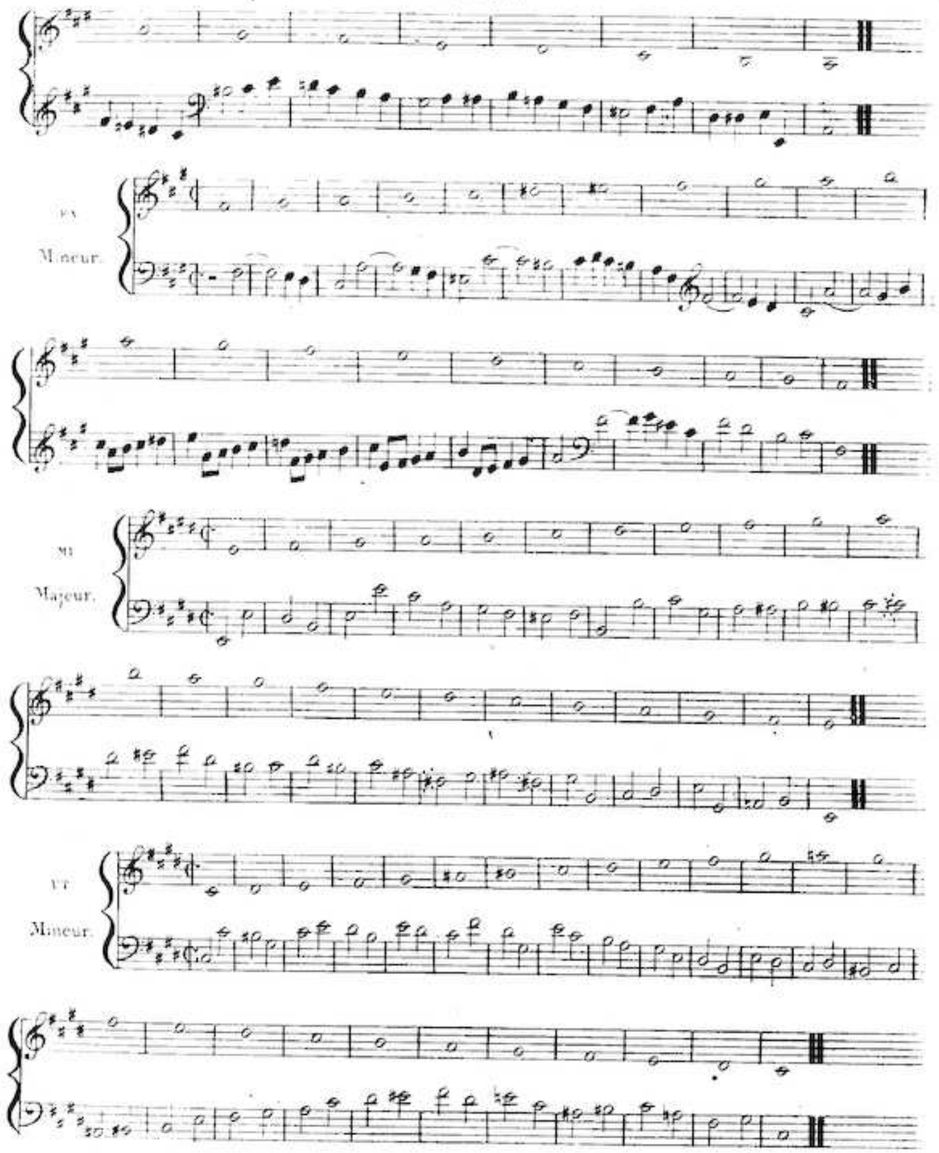
PREMIERE POSITION.(*)

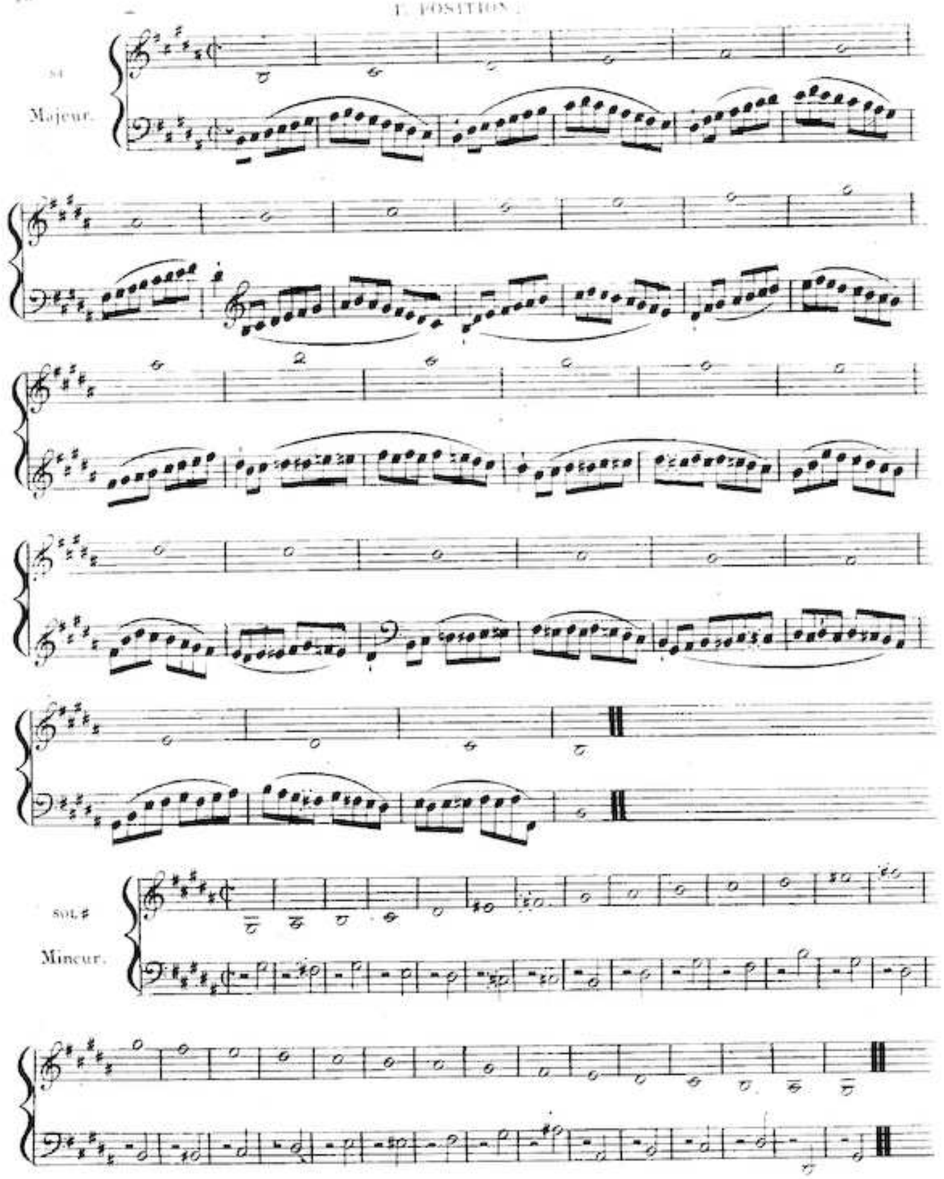


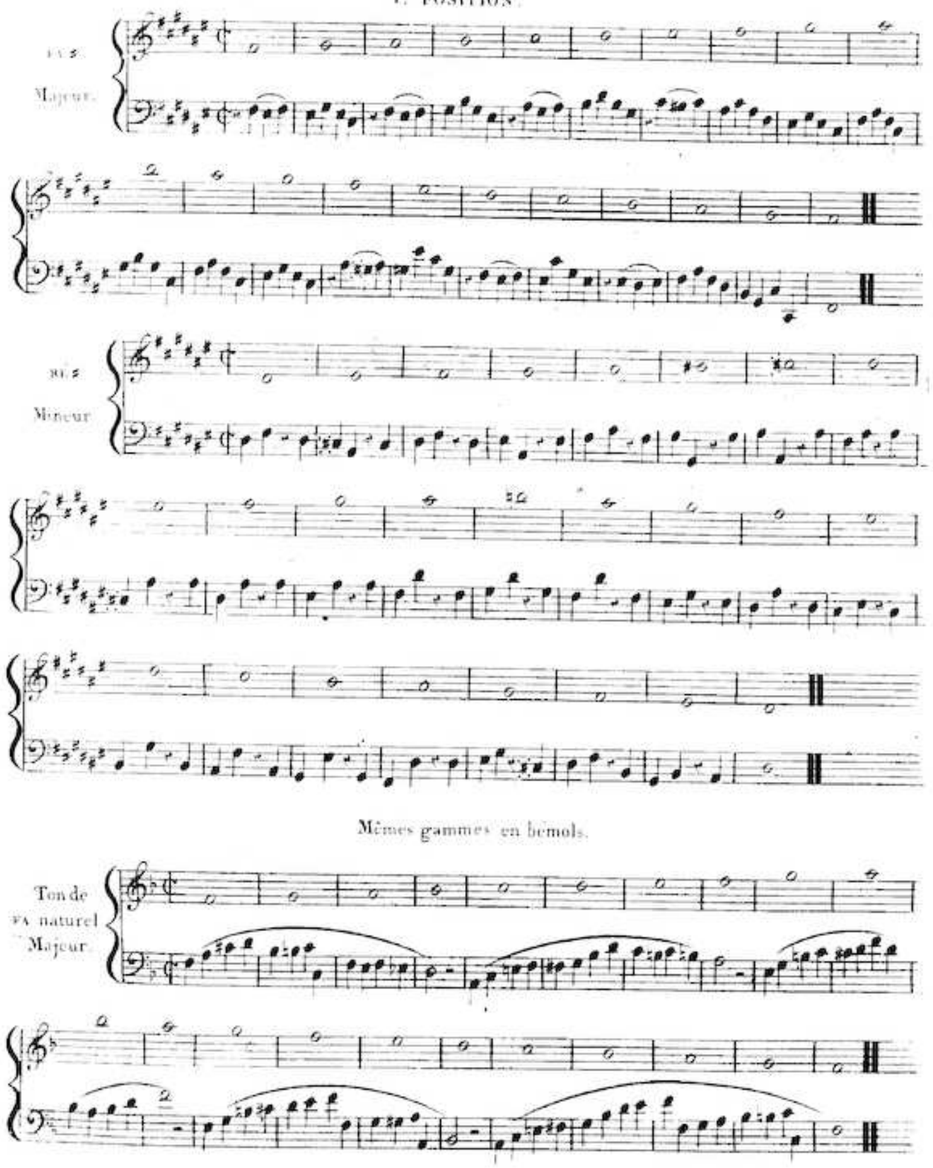
(*) Nº toutes les Basses des Gammes simples aux sept différentes positions sont de CHERUBINI.




SI
Mineur.
LA
Majeur.


FA
Mineur.
MI
Majeur.
UT
Mineur.





Mêmes gammes en bémols.

V.e POSITION.

Mi Mineur.

Si Majeur.

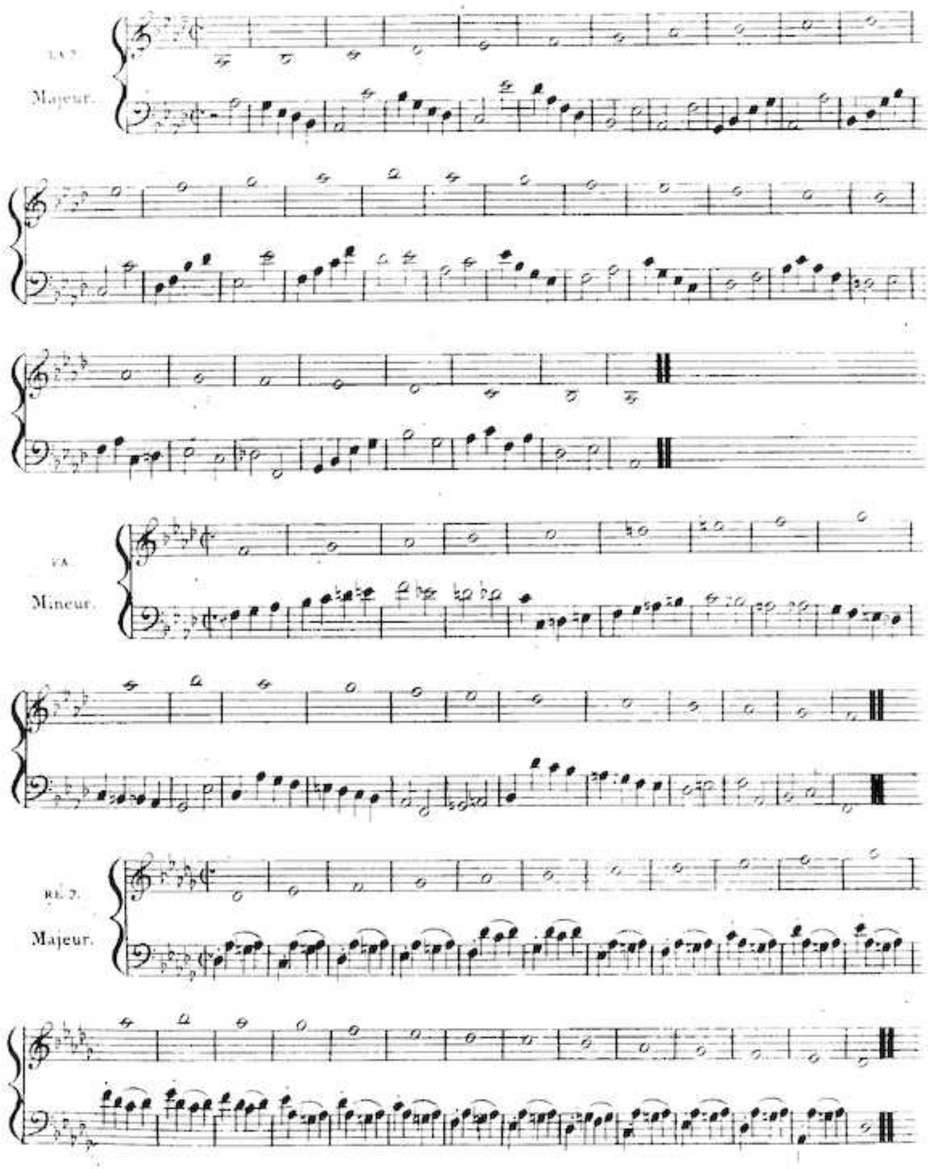
V.e POSITION.

Mi ♭ Mineur.

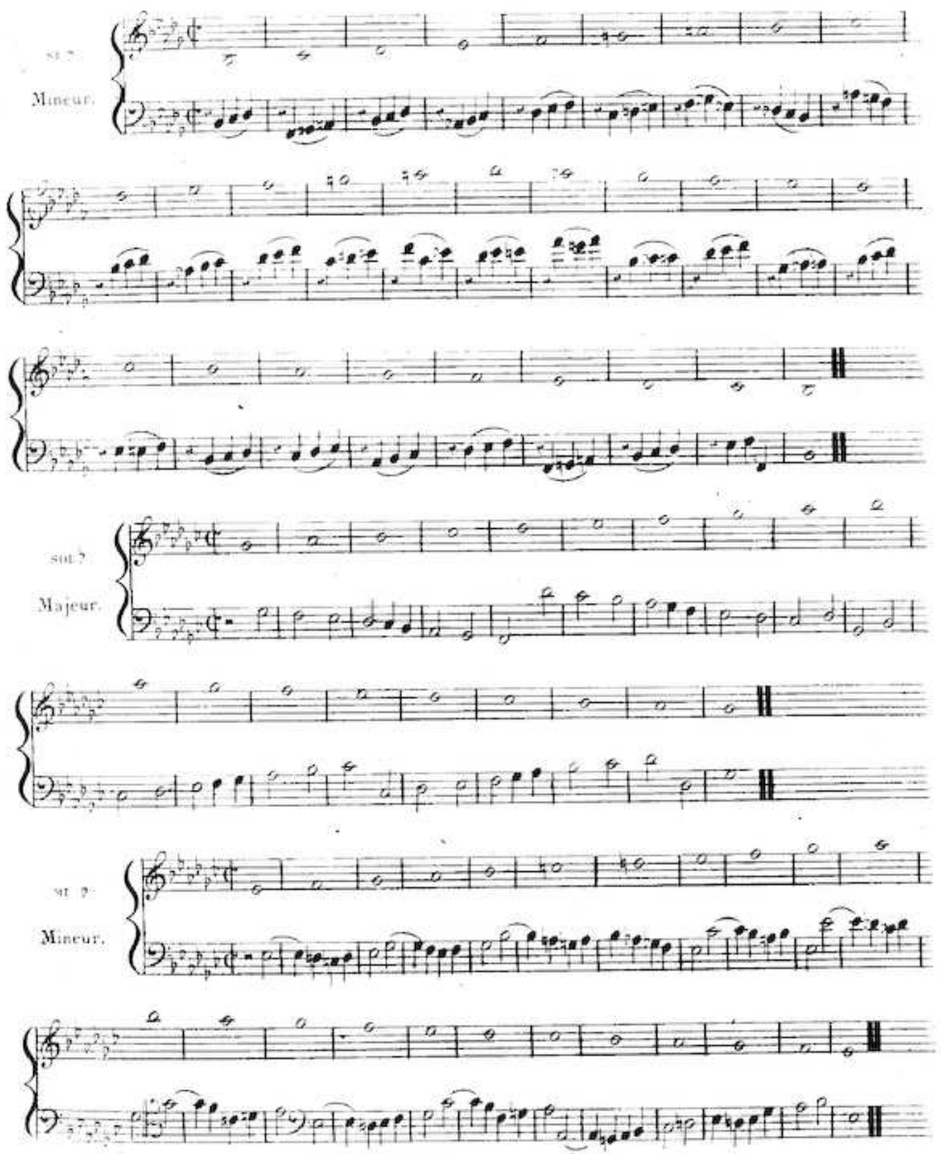
Mi ♮ Majeur.

Ut Mineur.

V. POSITION.



V. POSITION.



Par quintes

Par sixtes

Par septièmes

Par octaves

Par neuvièmes

Par dixièmes

Ut ?
Majeur.

La ?
Mineur.

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

Gammes par secondes.

Par tierces.

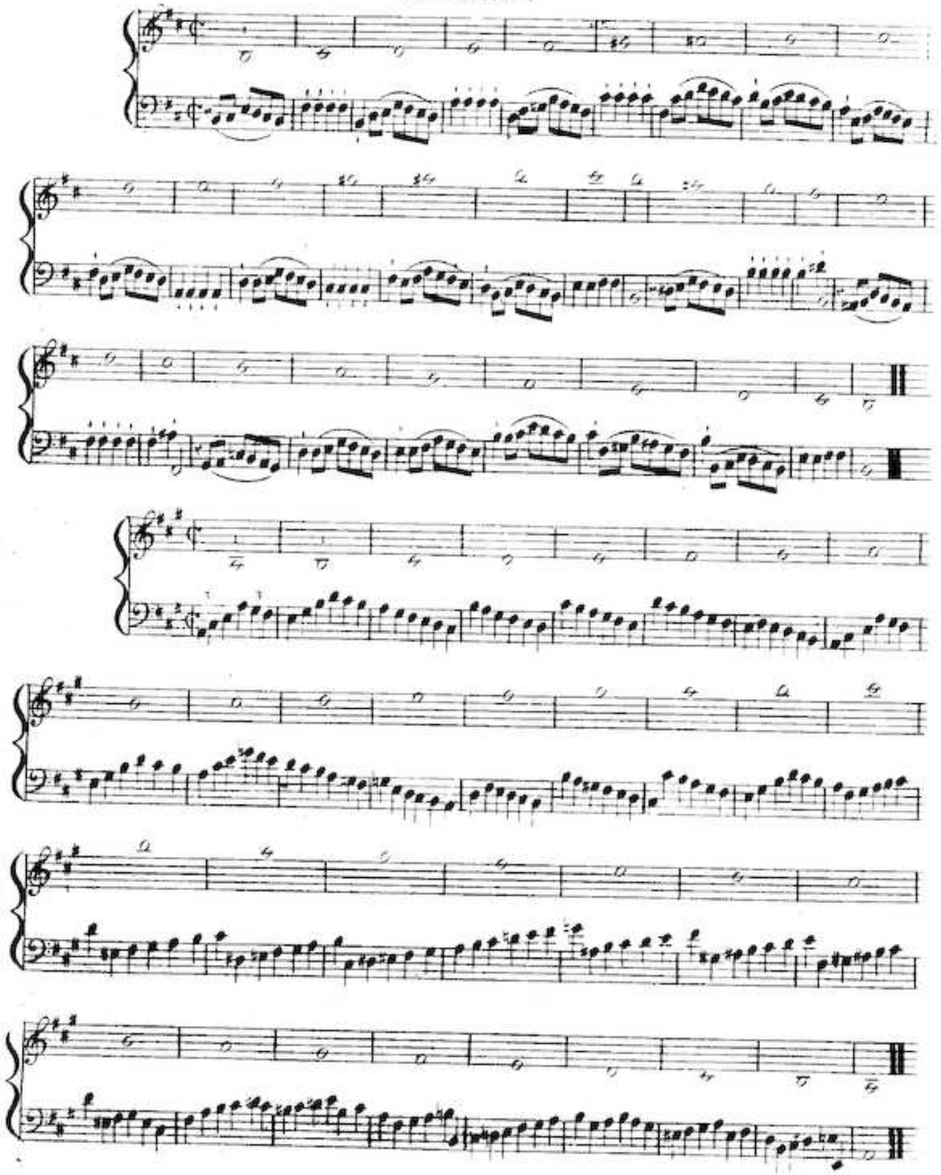
Par quartes.

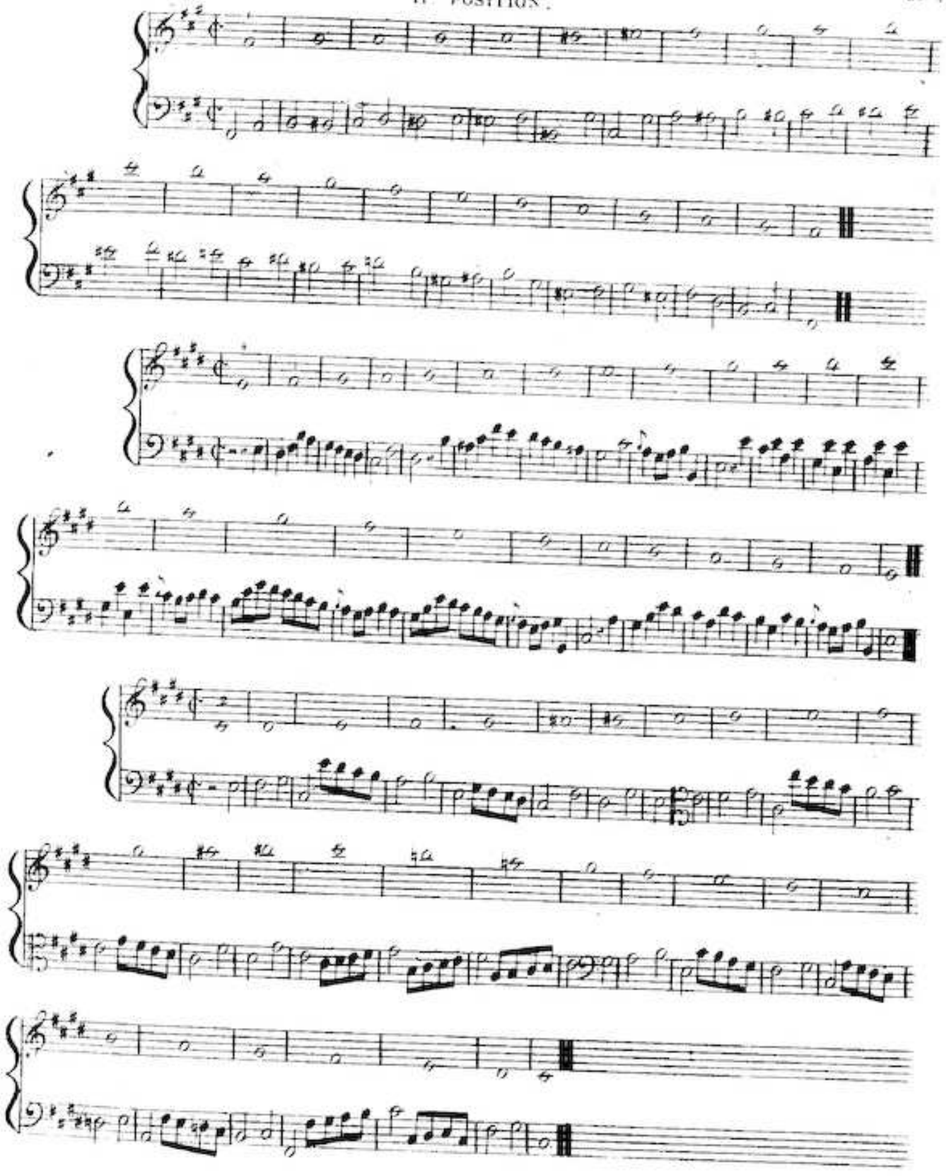
1re POSITION.
Mêmes exercices dans différens ton.

(BAILLOT)

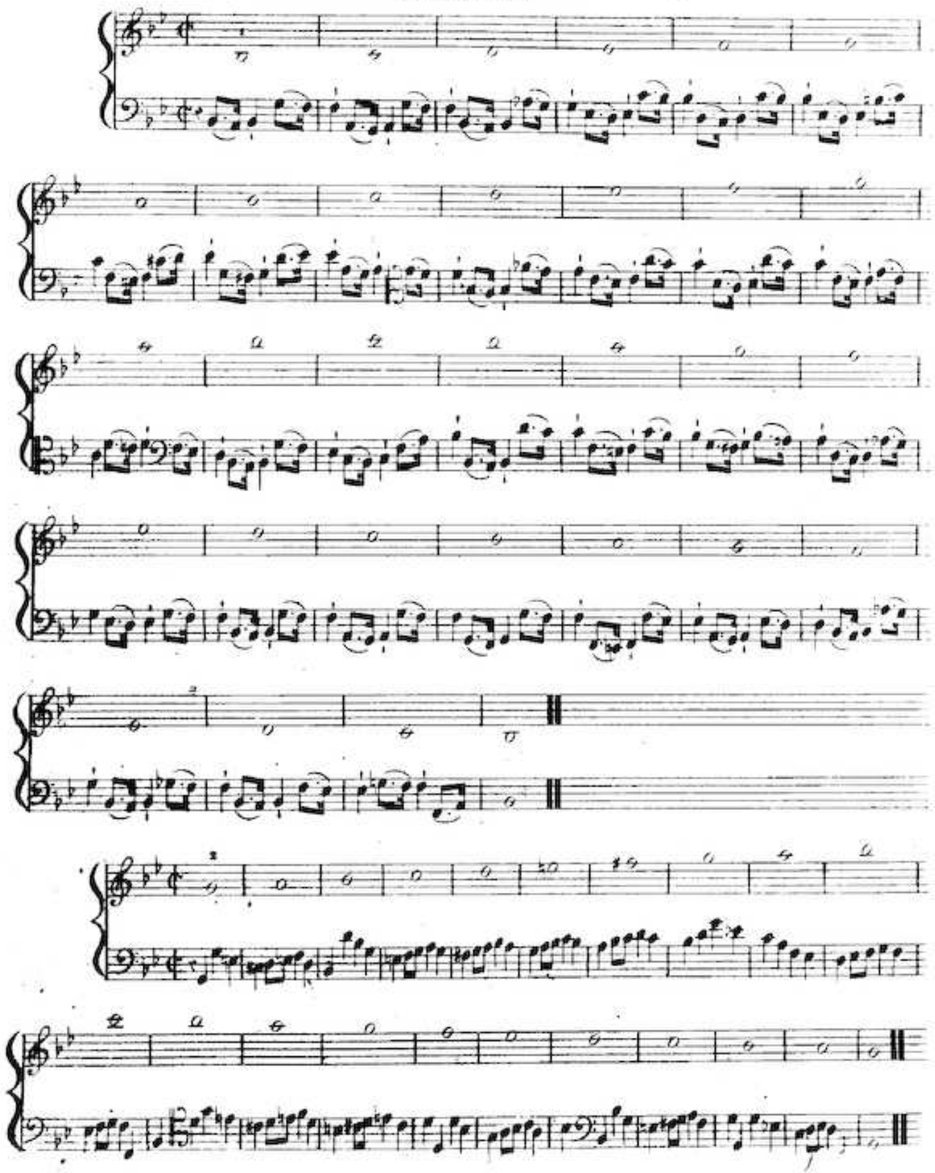
DEUXIÈME POSITION.

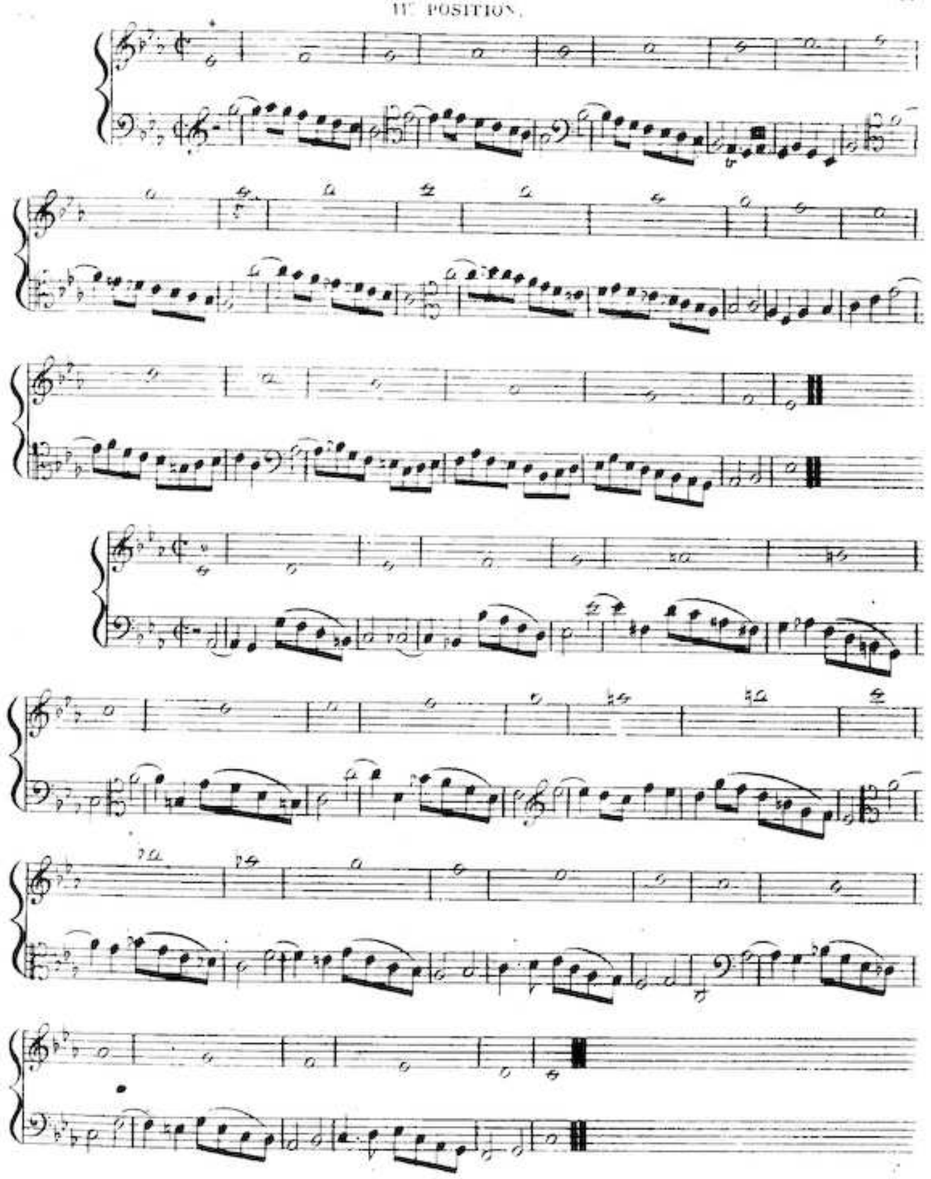
IIIe POSITION.

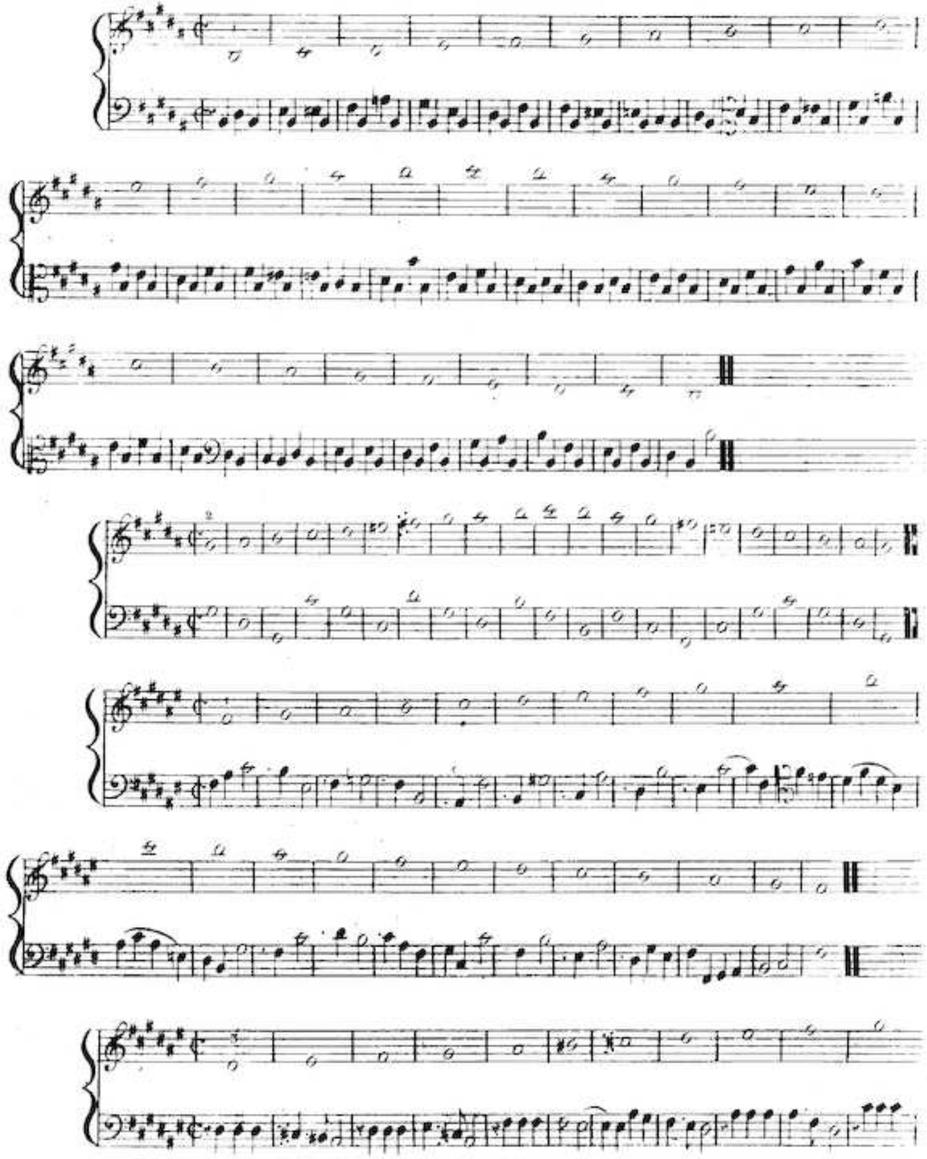


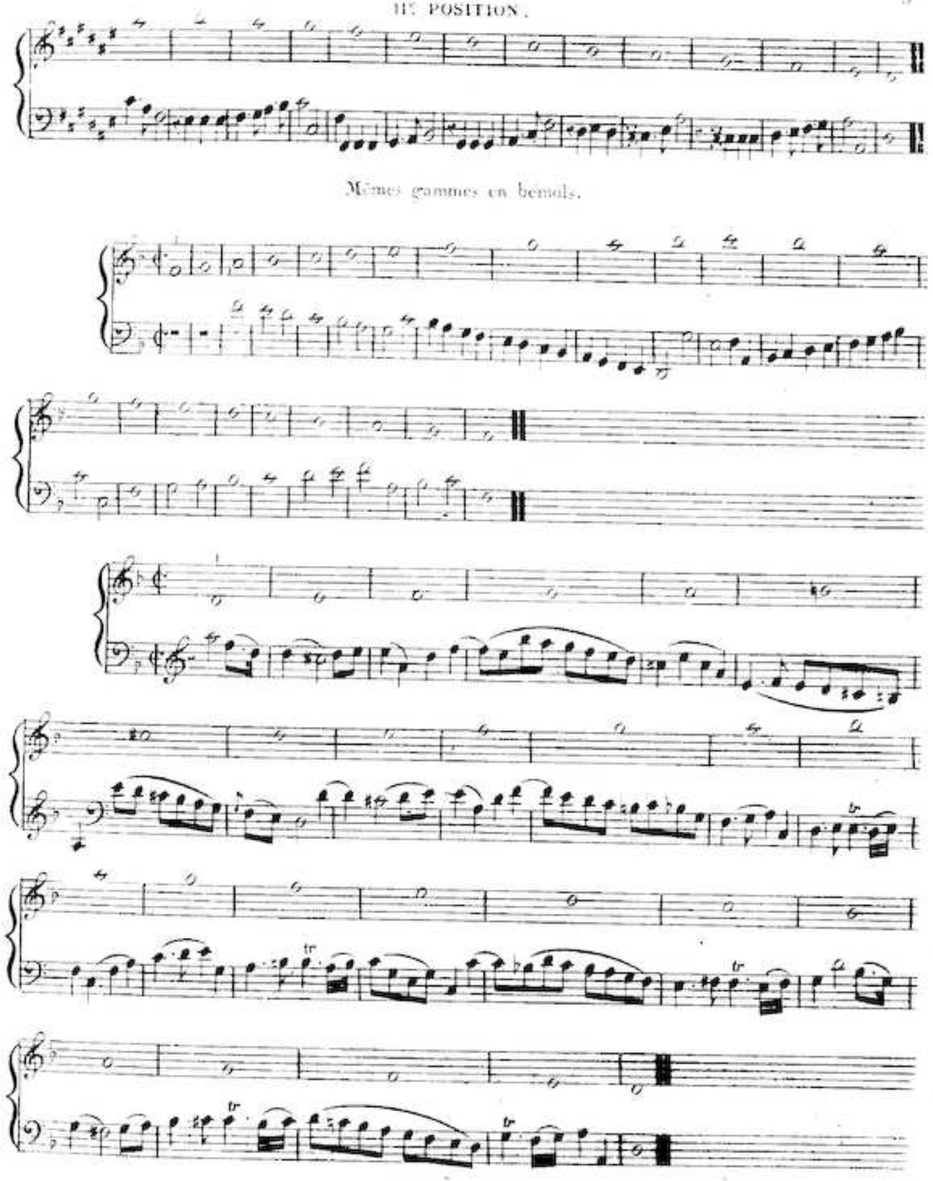


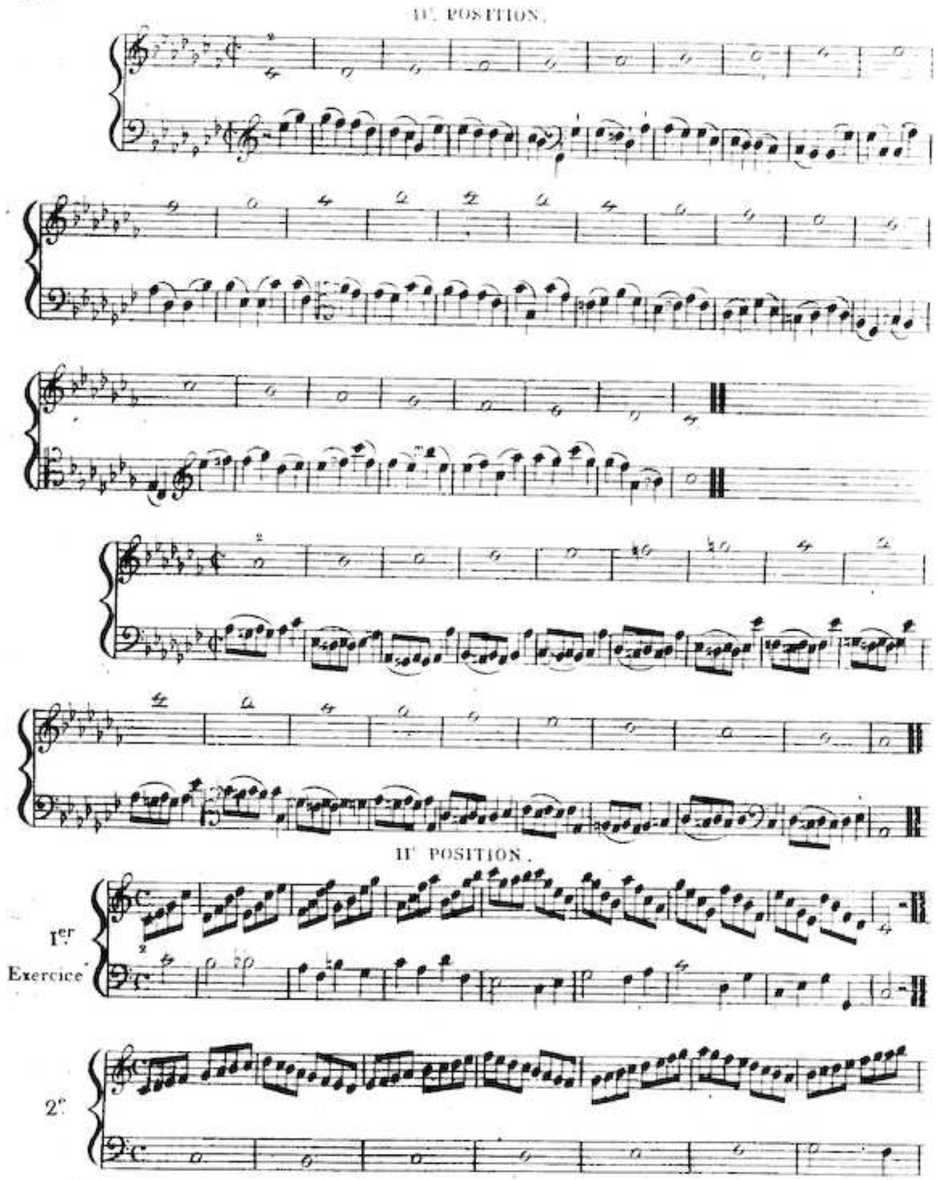
III. POSITION.

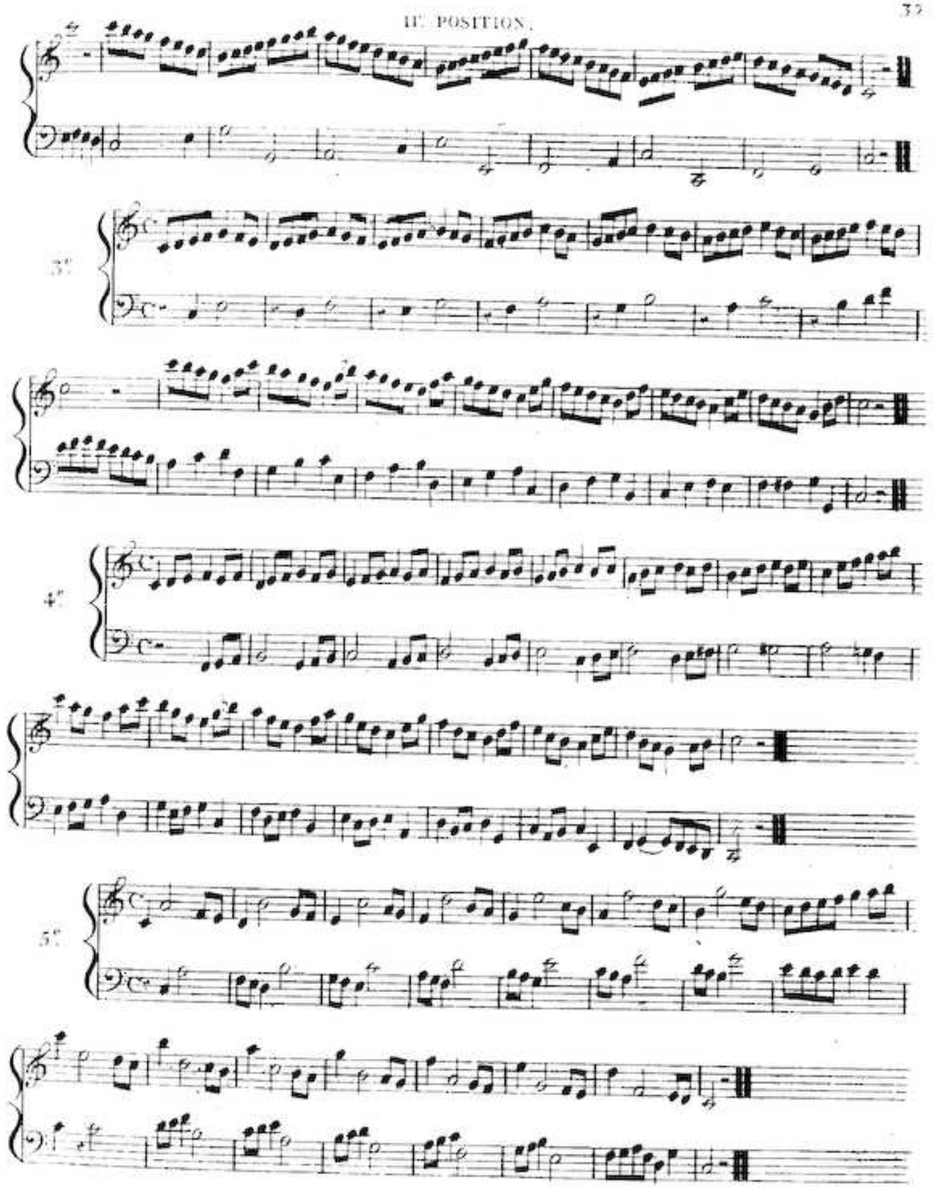


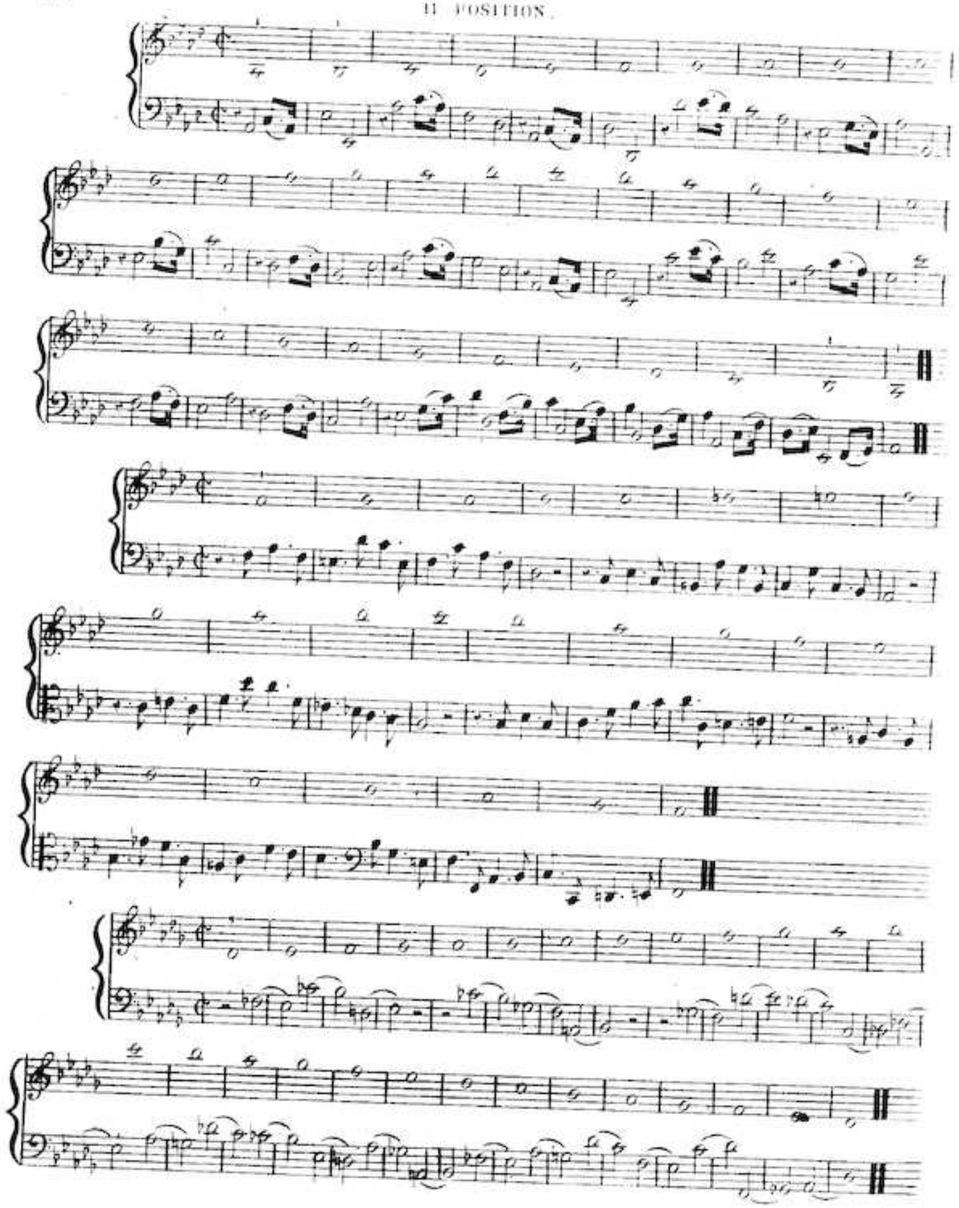


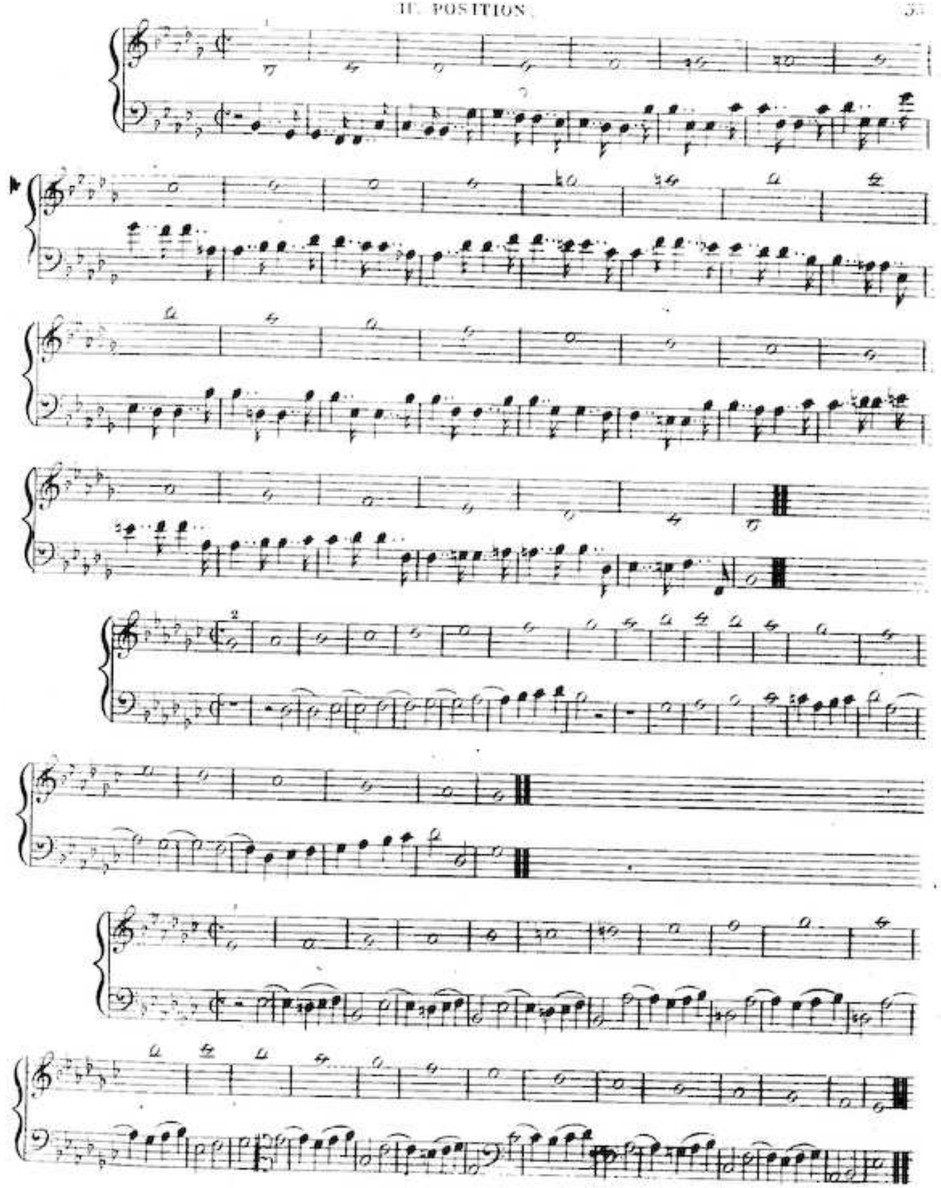





IIe POSITION.
IIe POSITION.
1er
Exercice
2^e


3^e
4^e
5^e





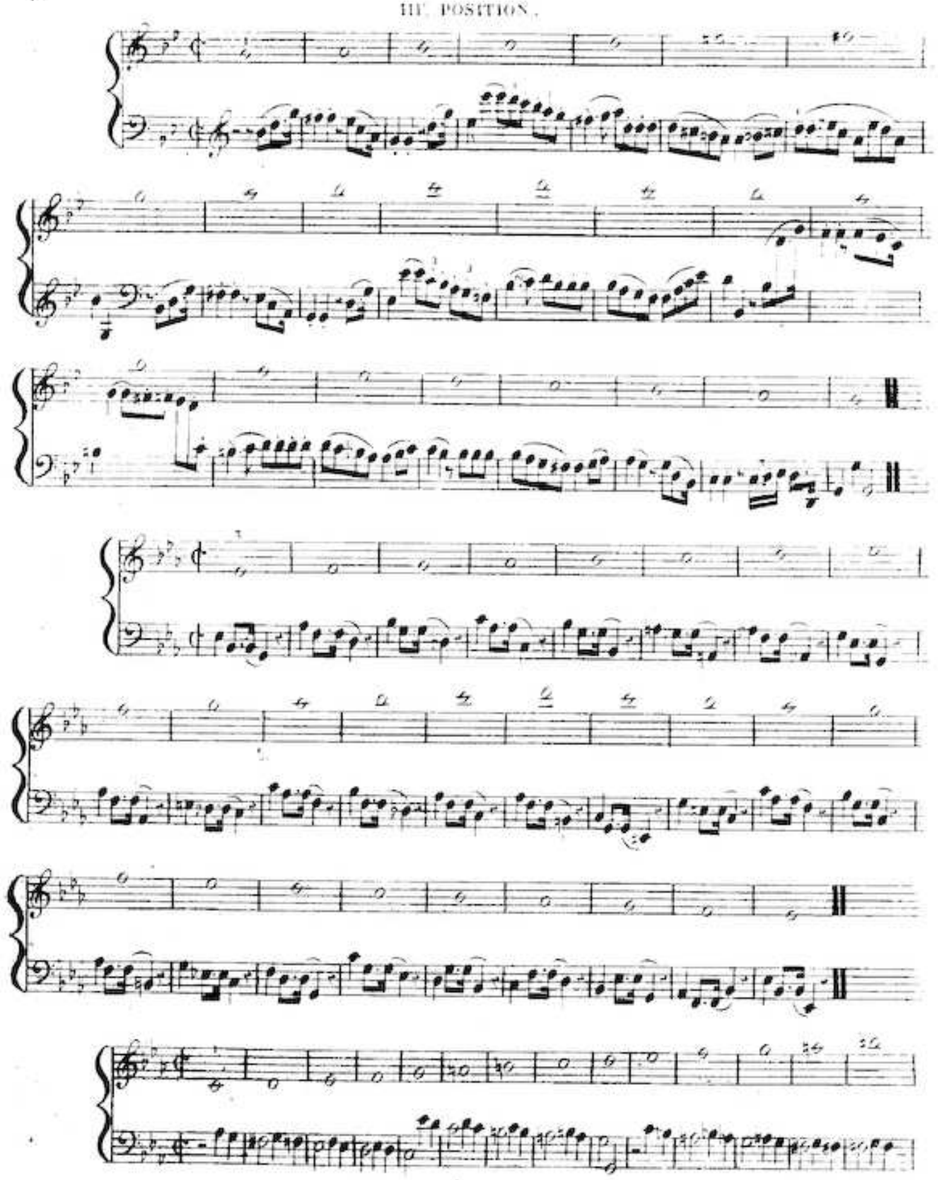
Mêmes exercices dans differens tons.

(BAILLOT)

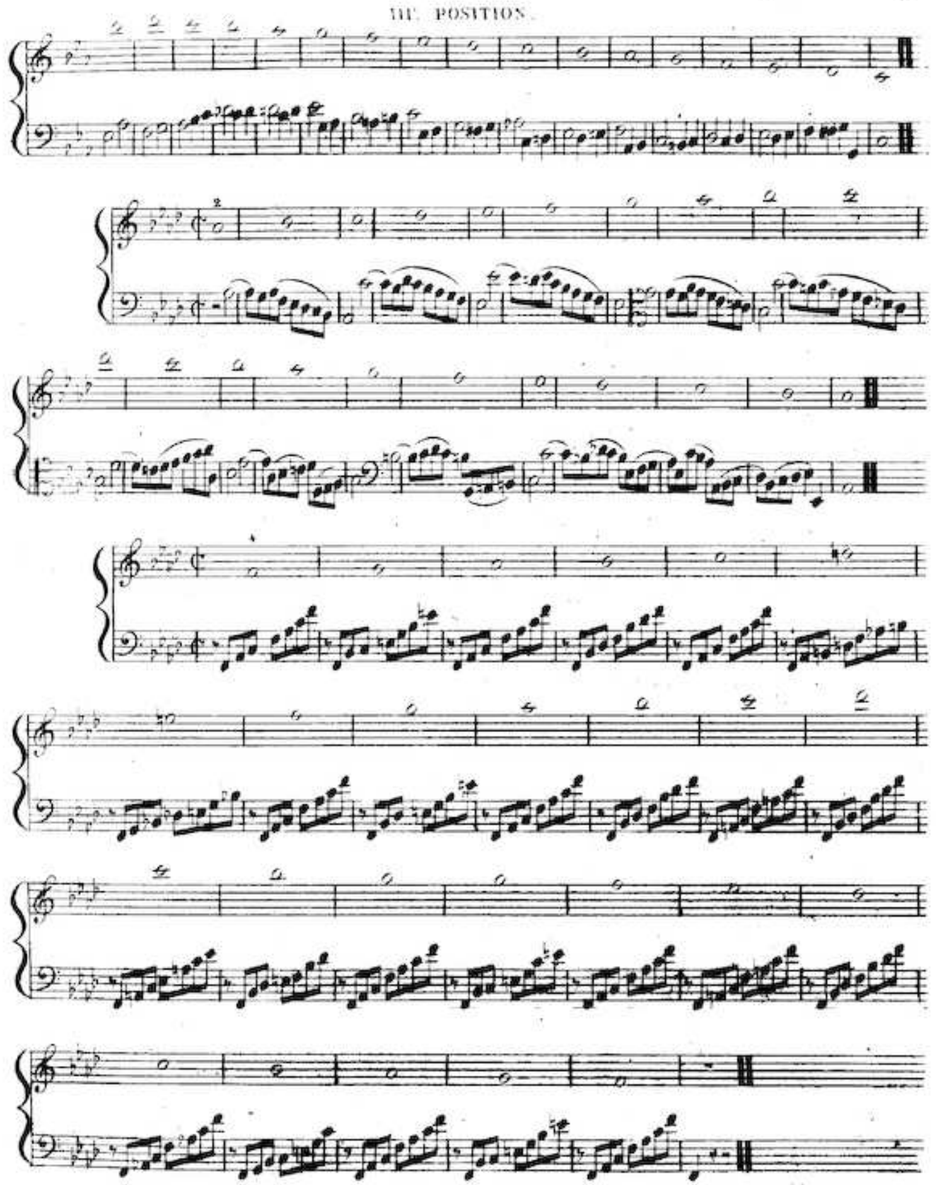
TROISIÈME POSITION.

Mêmes gammes en bémols.

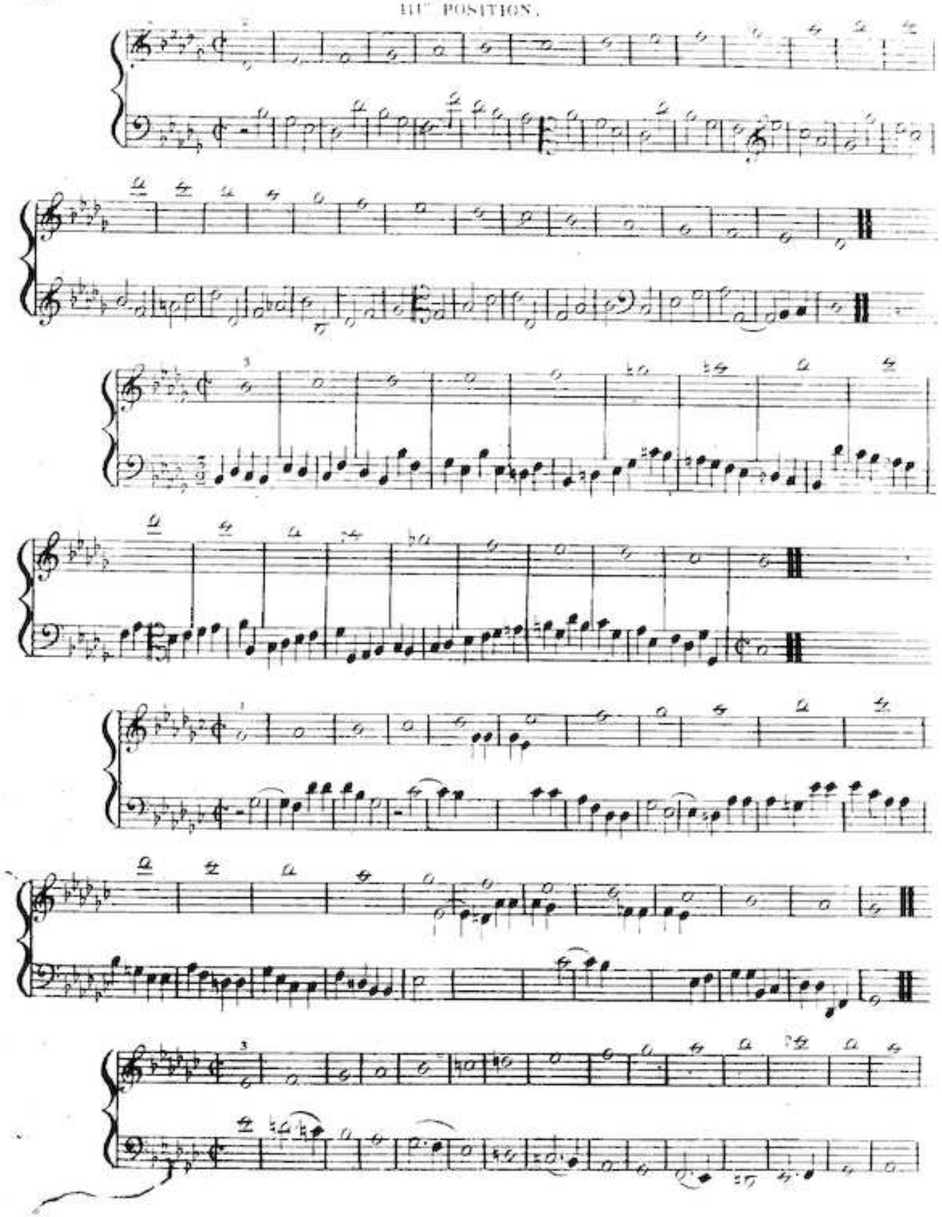
III. POSITION.



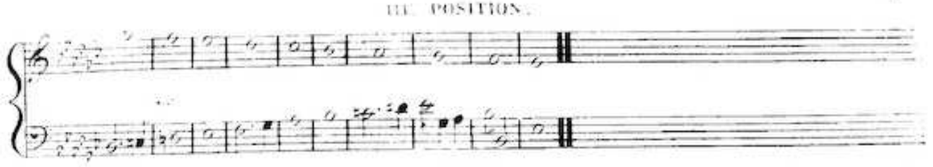
III. POSITION.



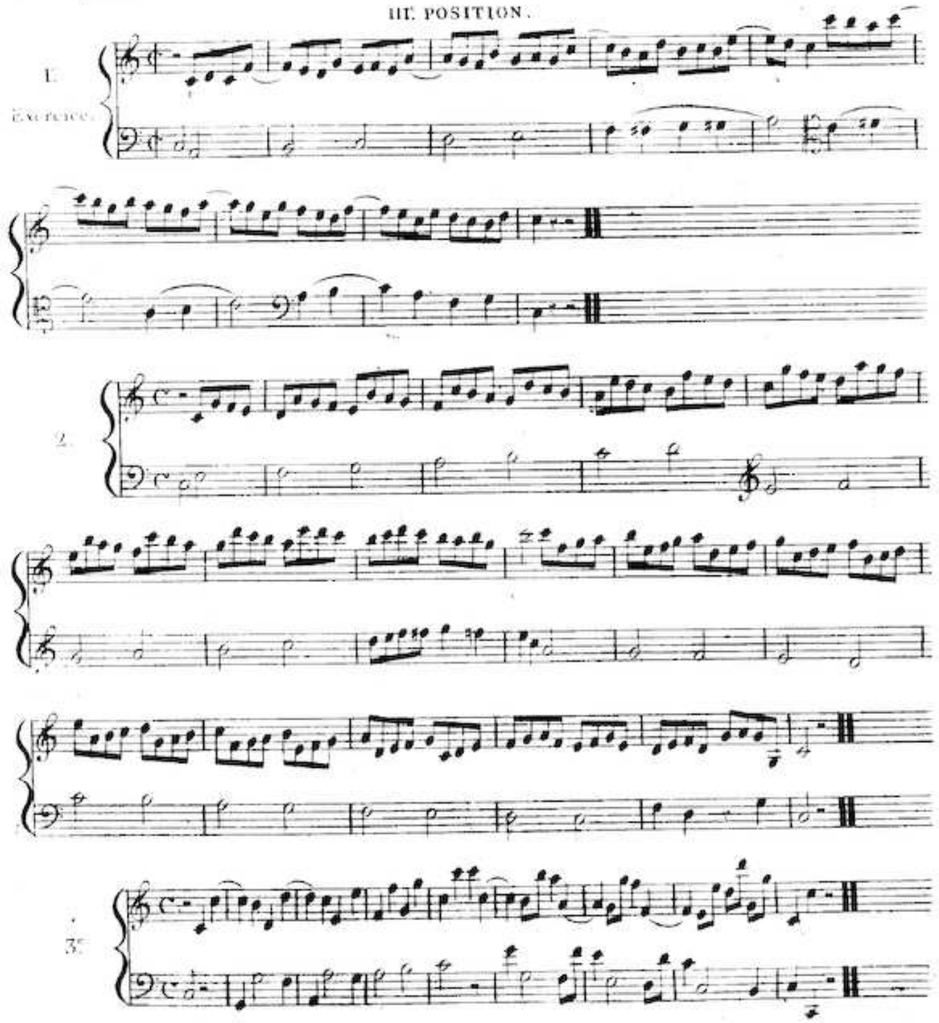
IIIe POSITION.



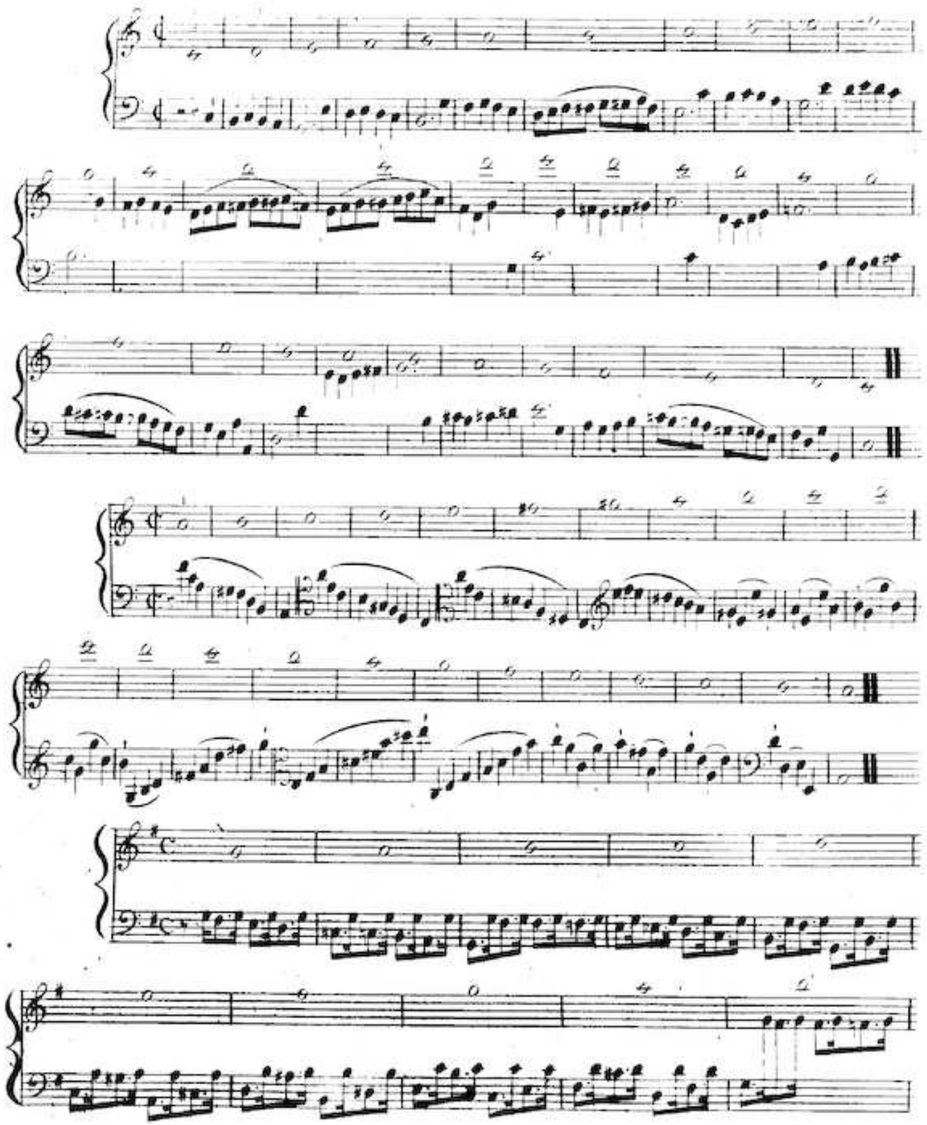
IIIe POSITION.

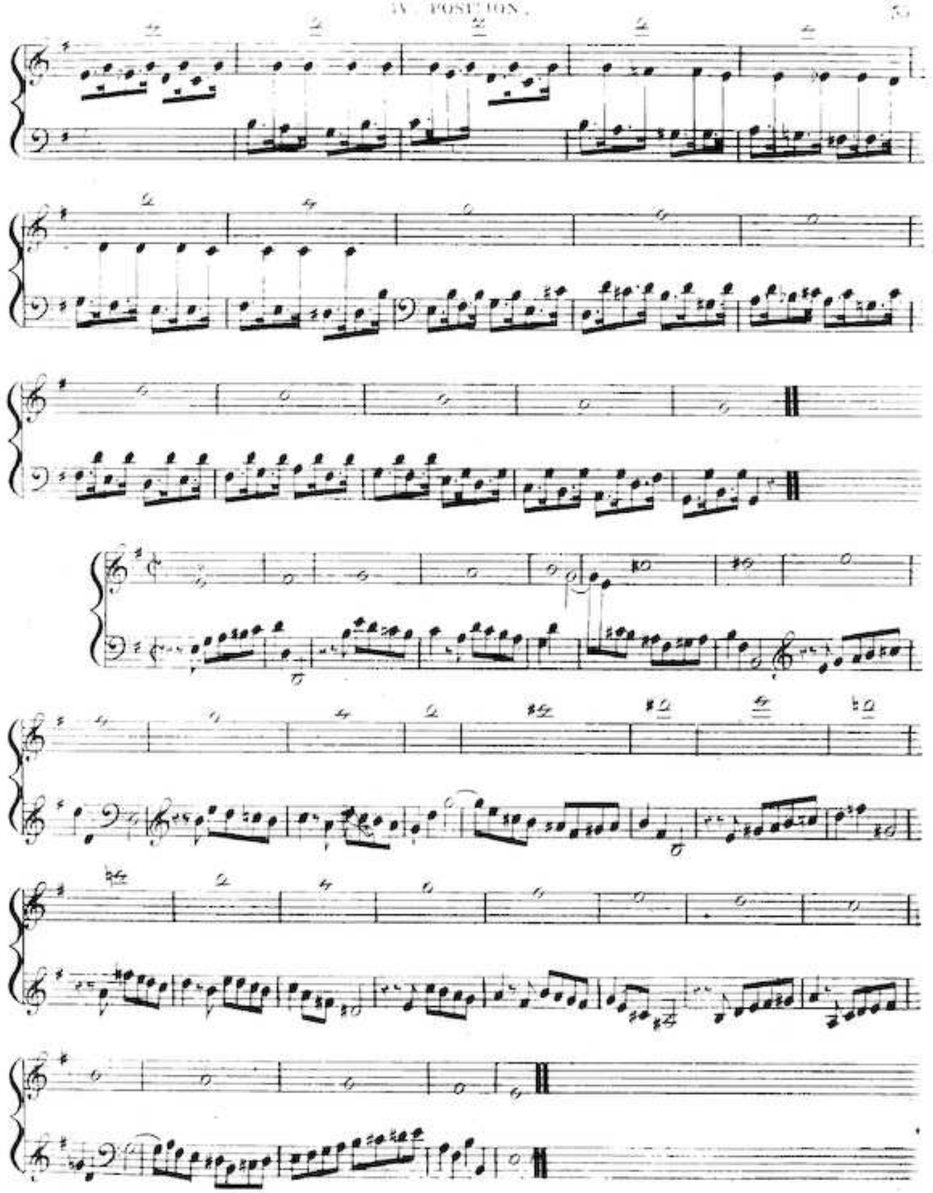


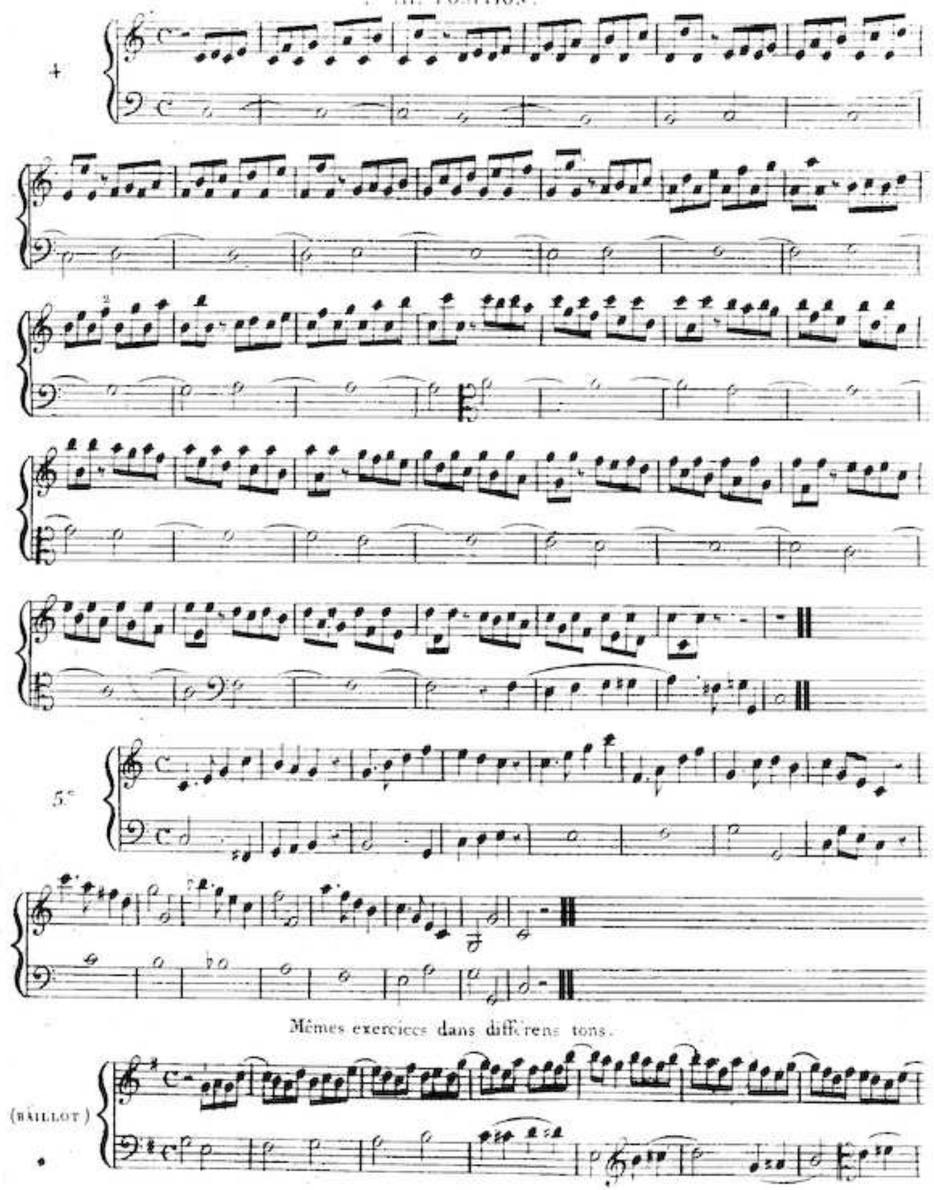
IIIe POSITION.



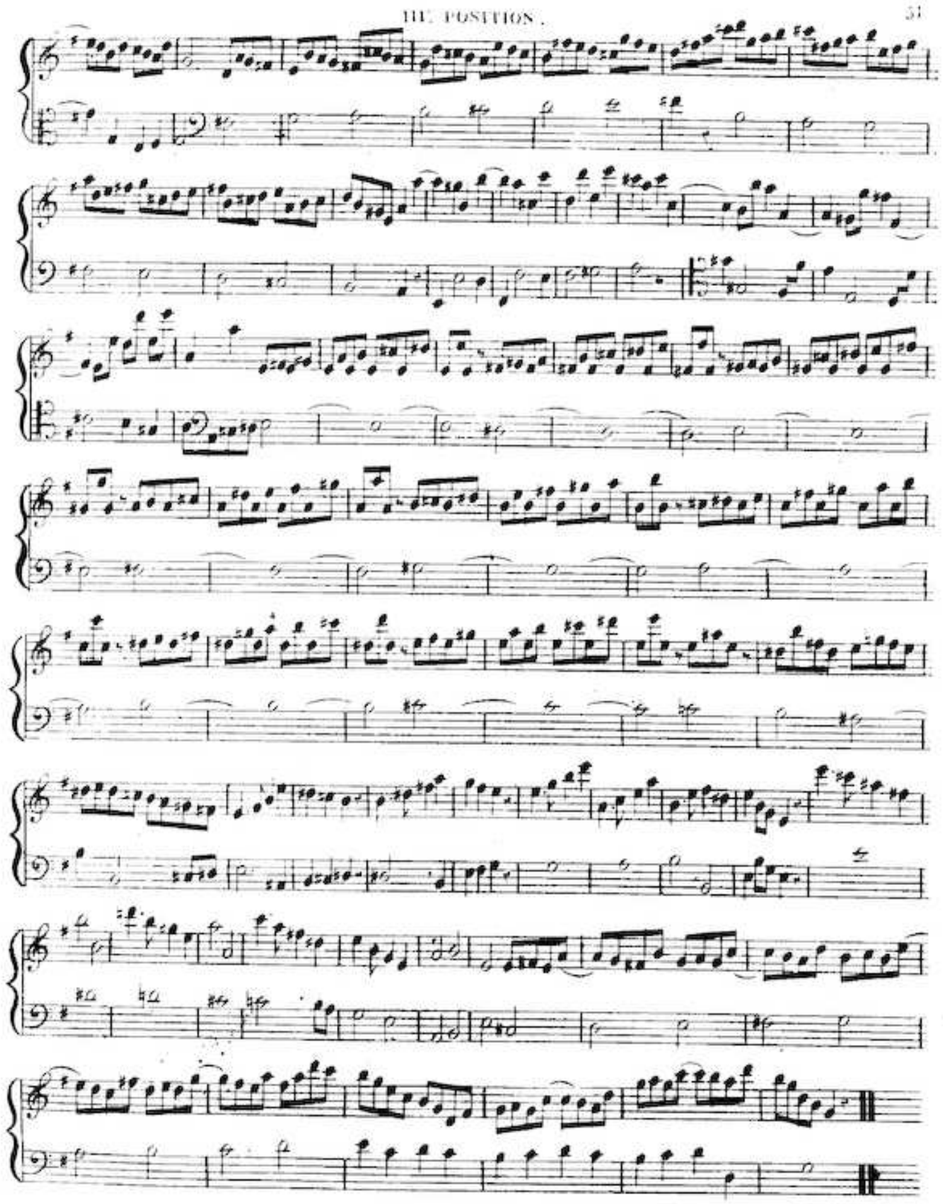
QUATRIÈME POSITION.



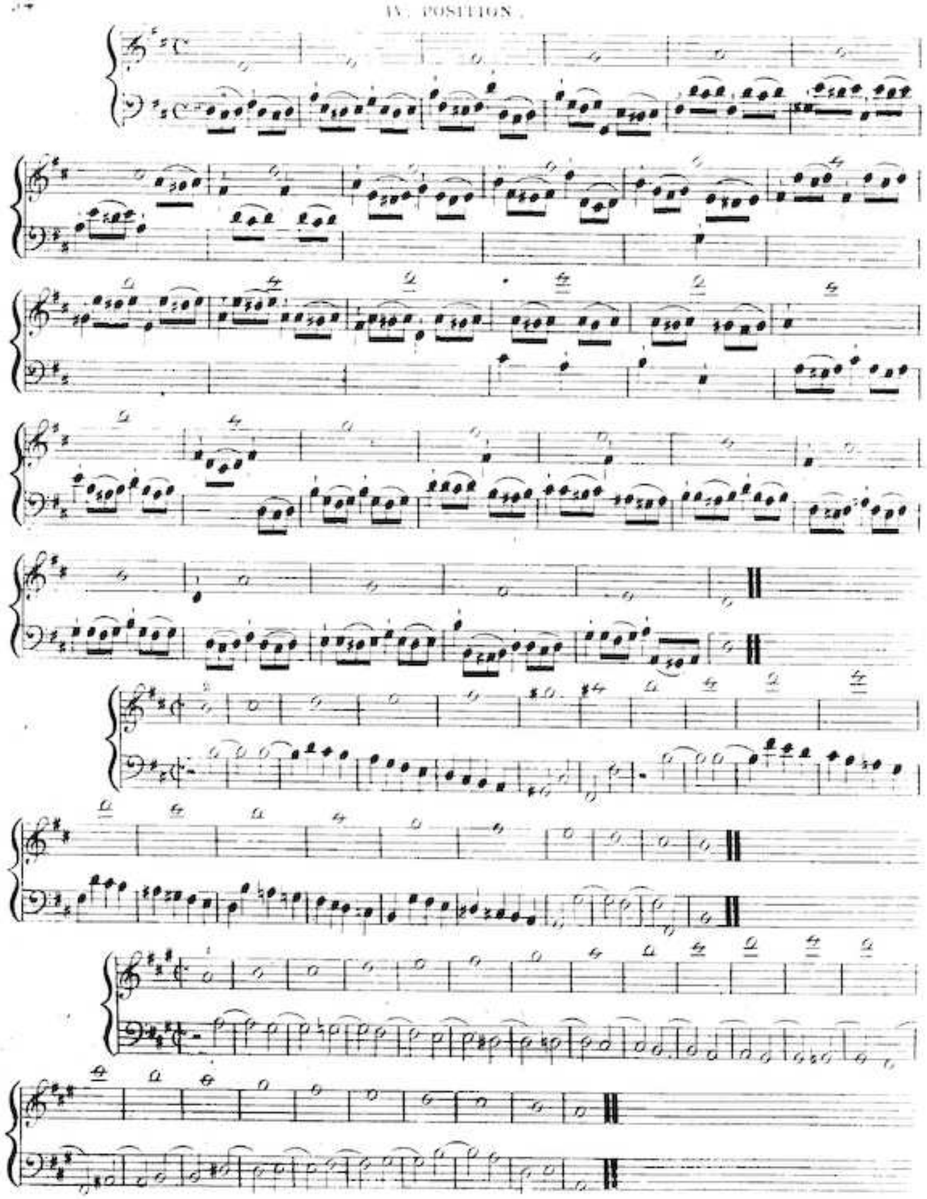


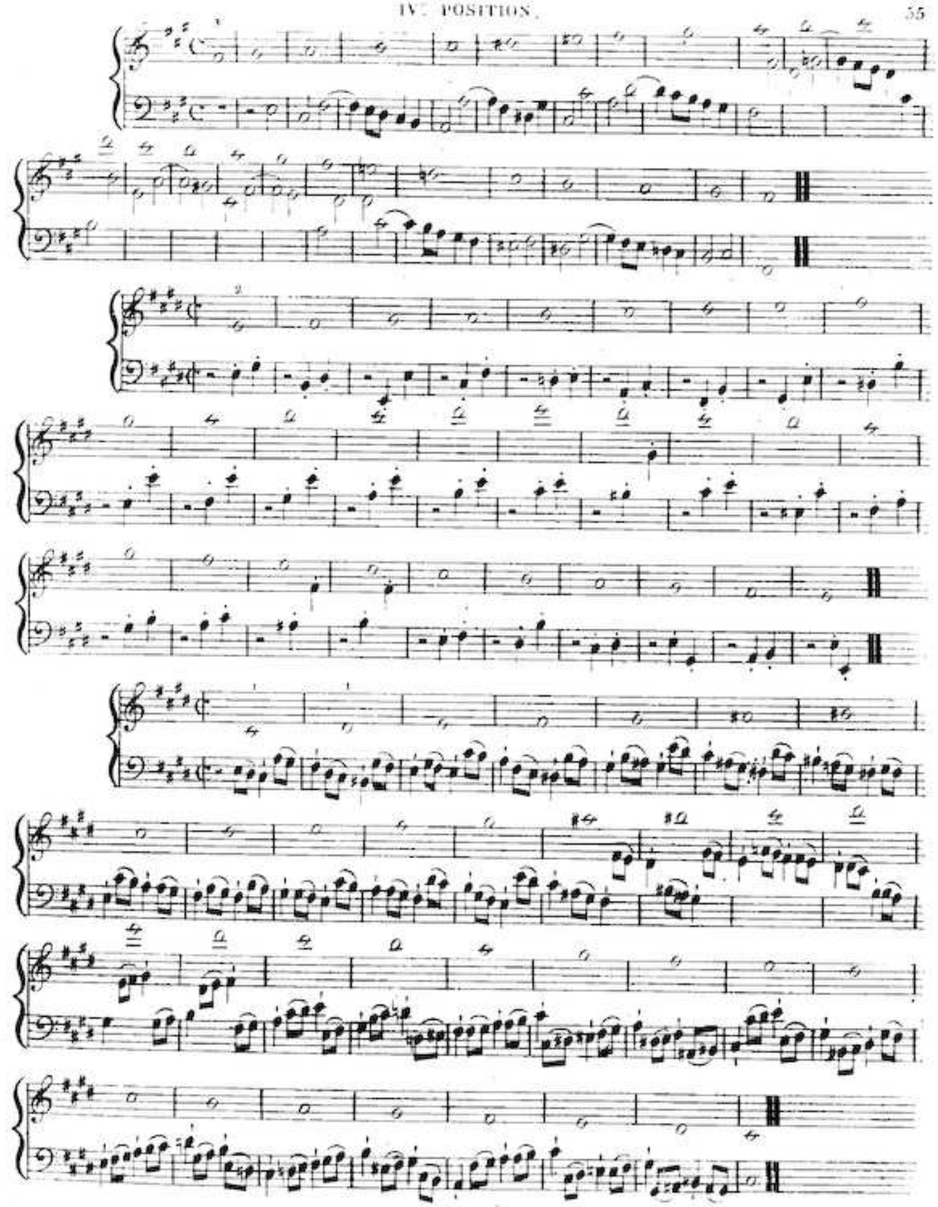


Mêmes exercices dans différens tons.

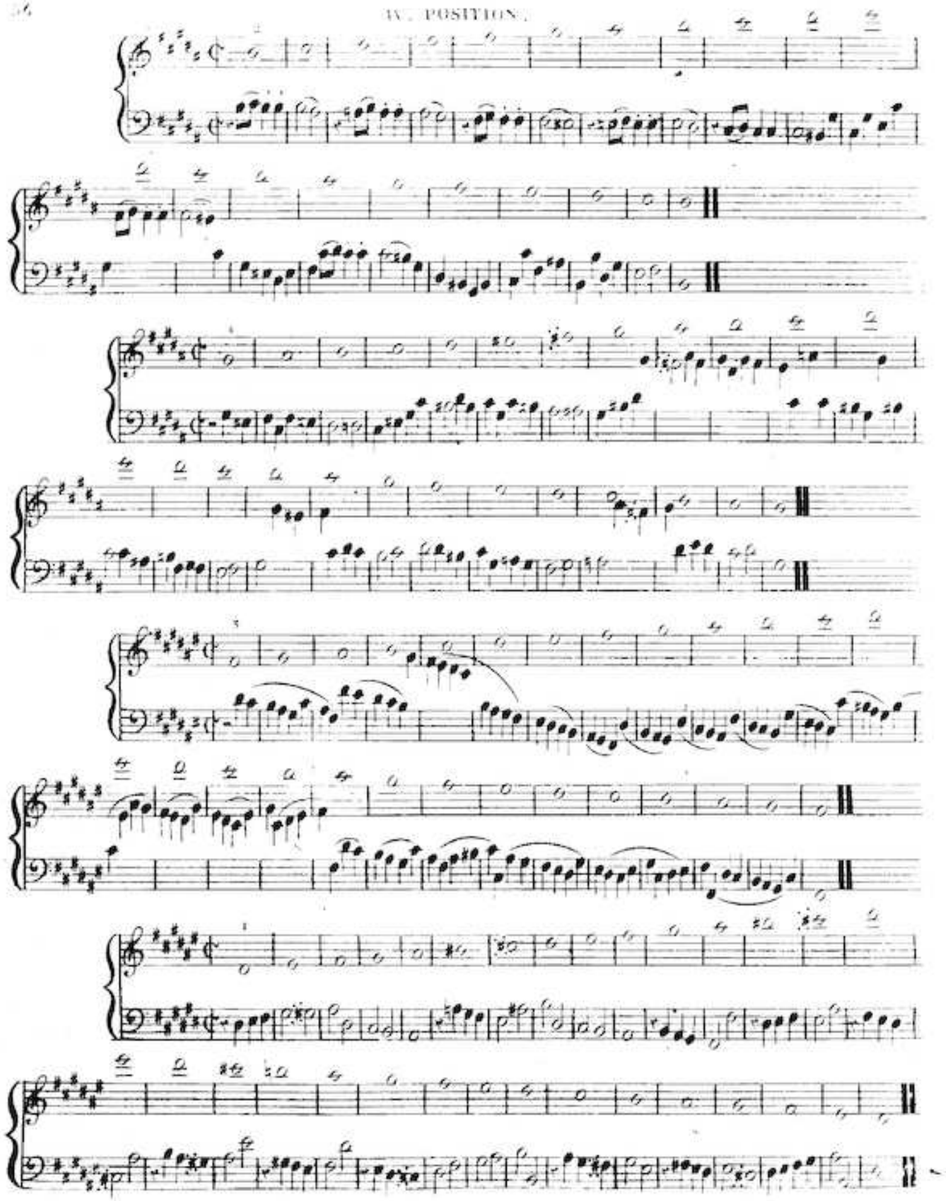


IV. POSITION.



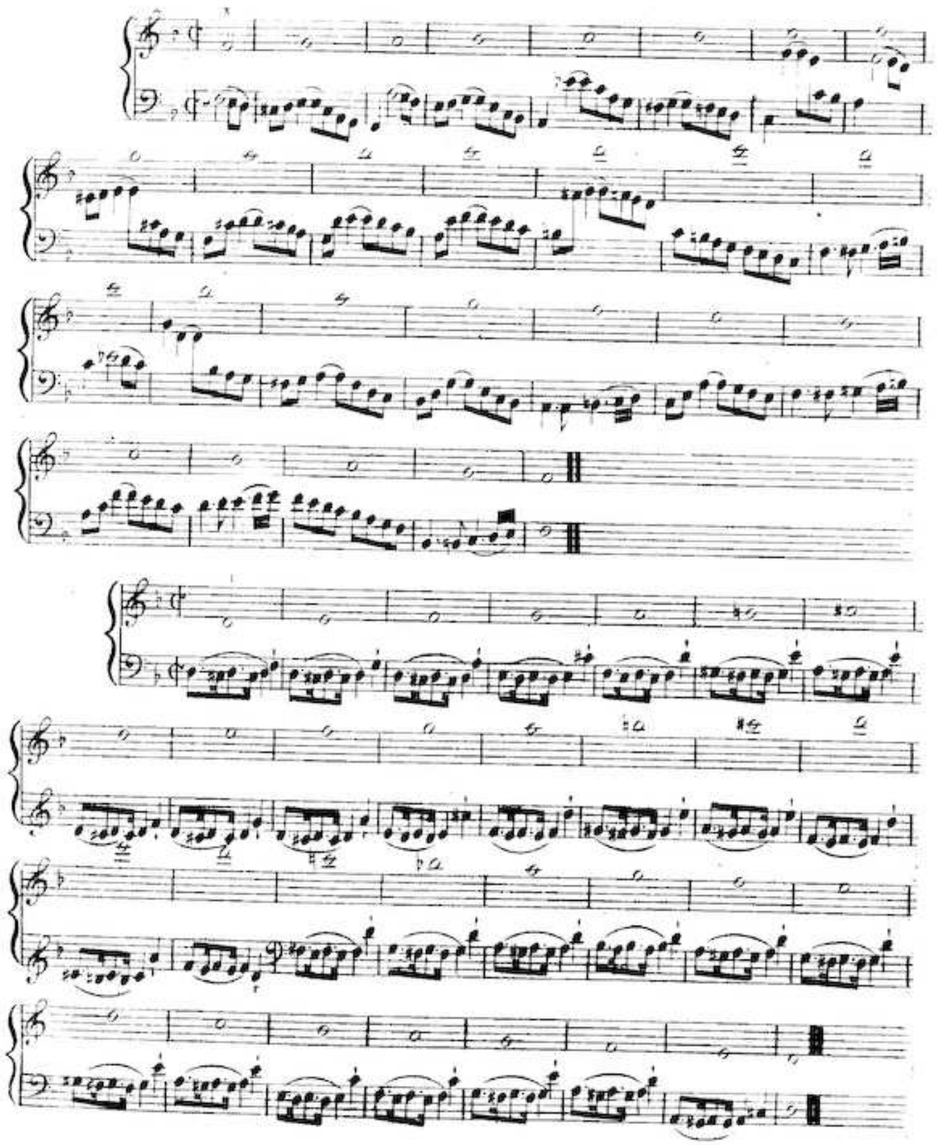


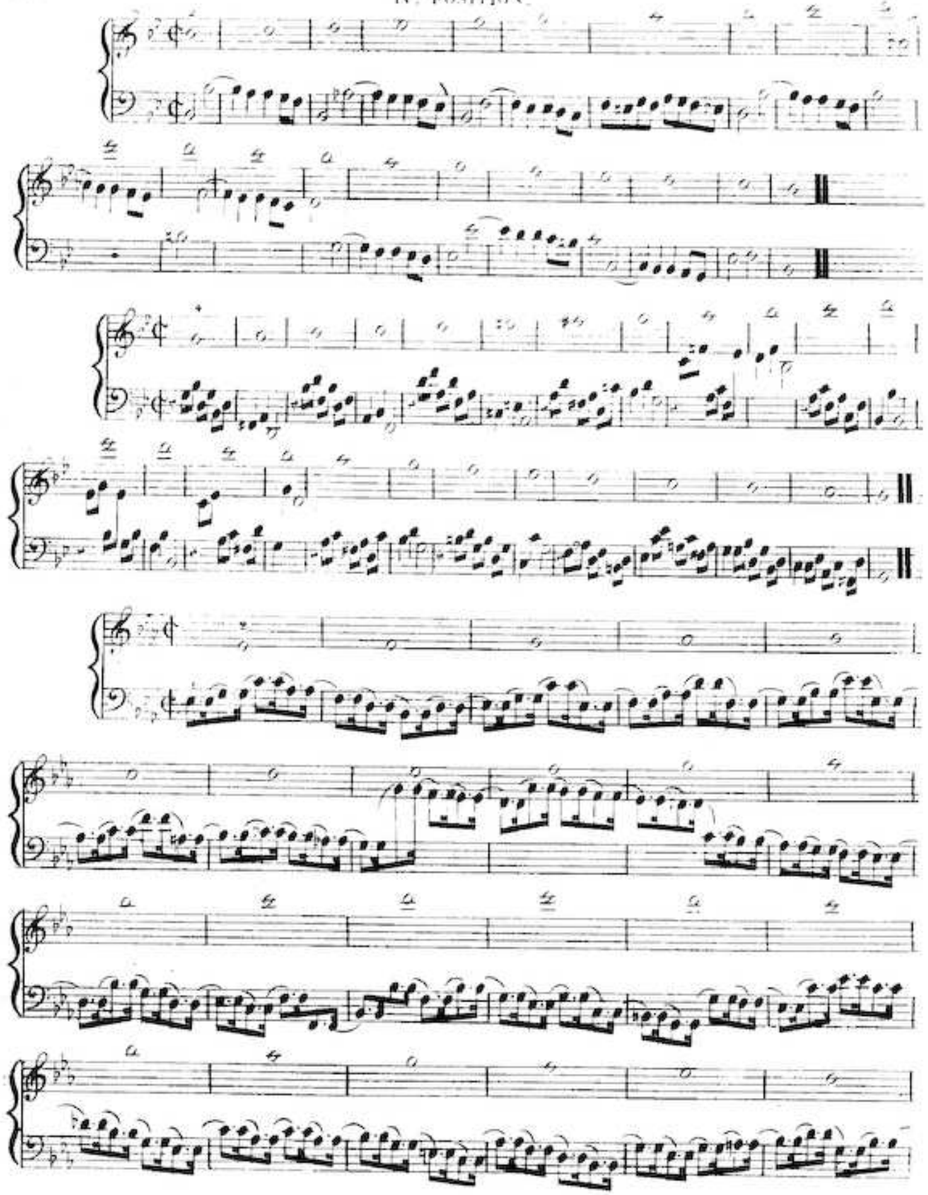
IV.e POSITION.

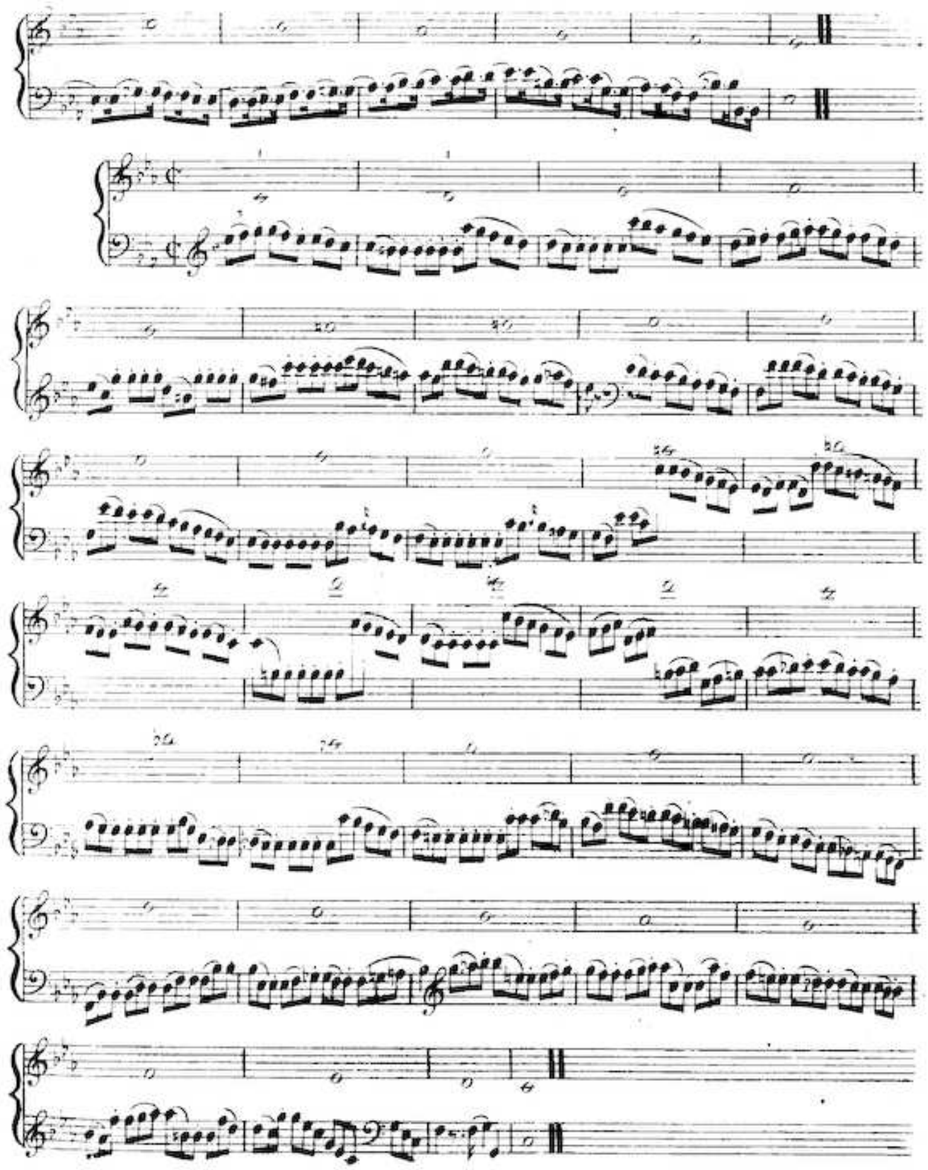


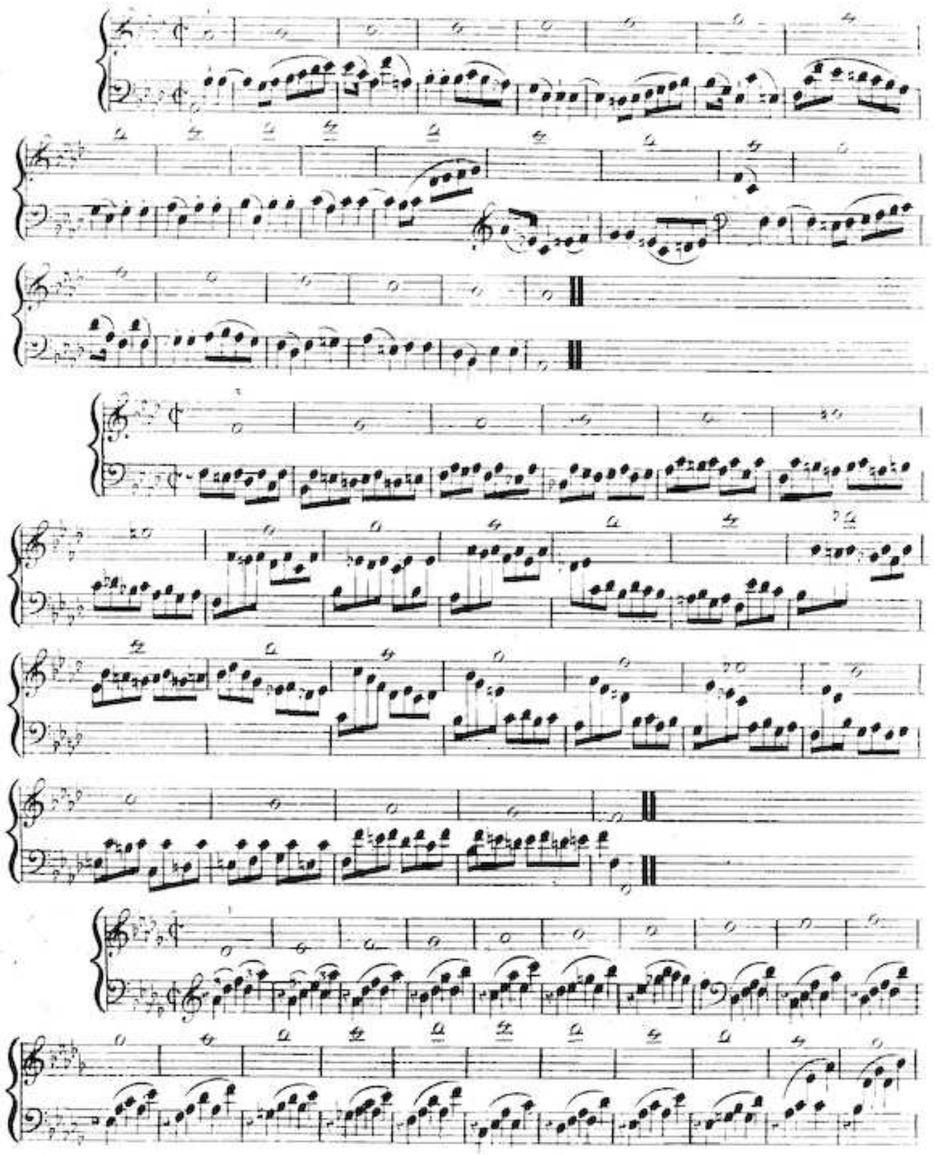
IV.e POSITION.

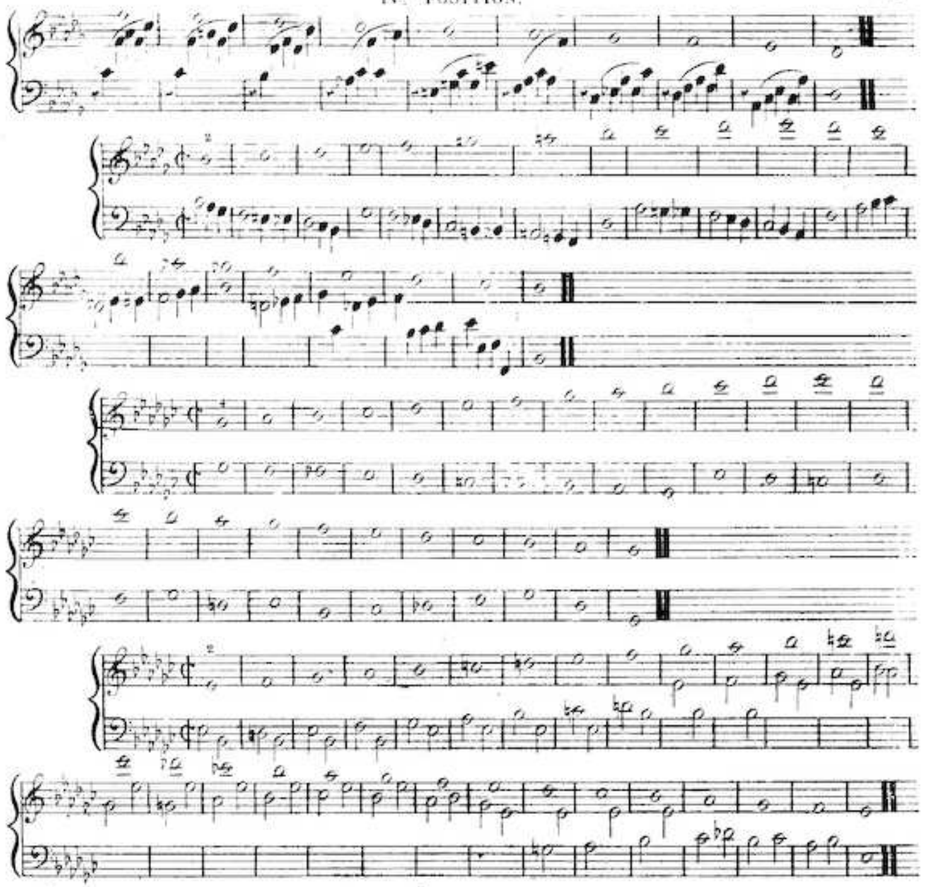
Mêmes gammes en bémols





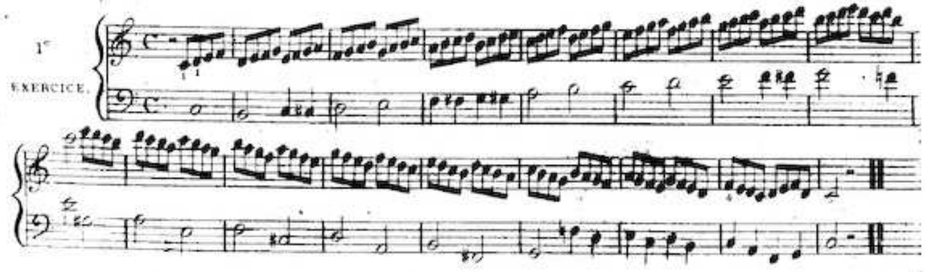






QUATRIÈME POSITION.

1er EXERCICE.



2.

3.

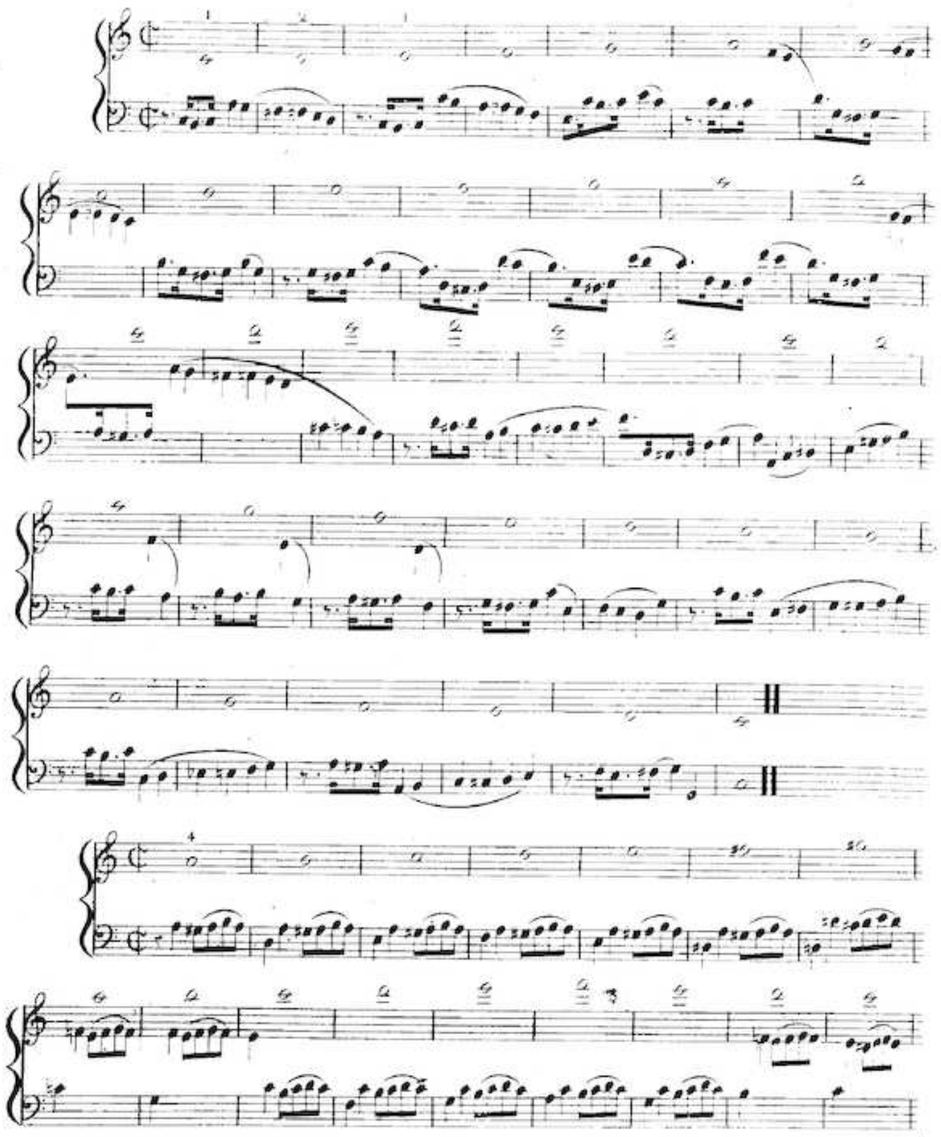
4.

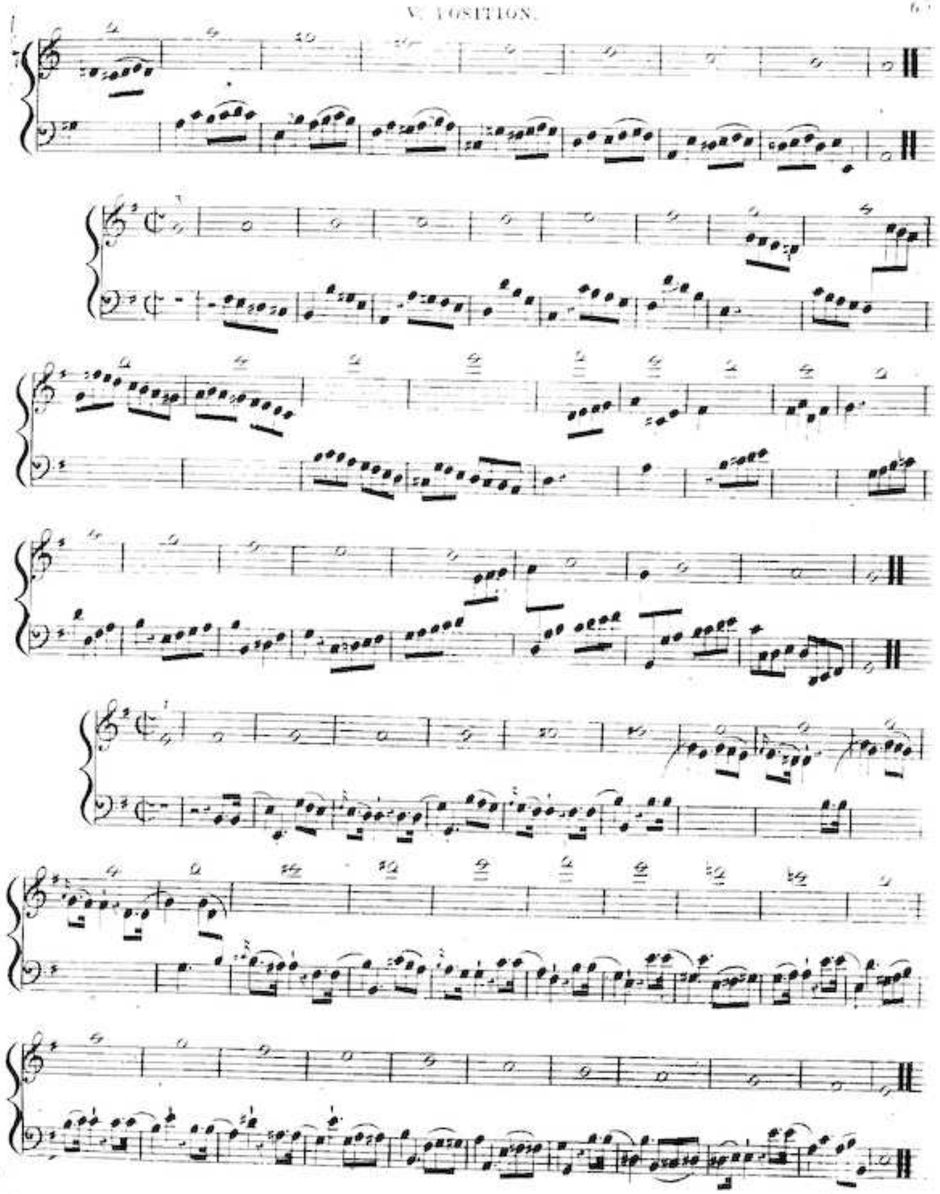
5.

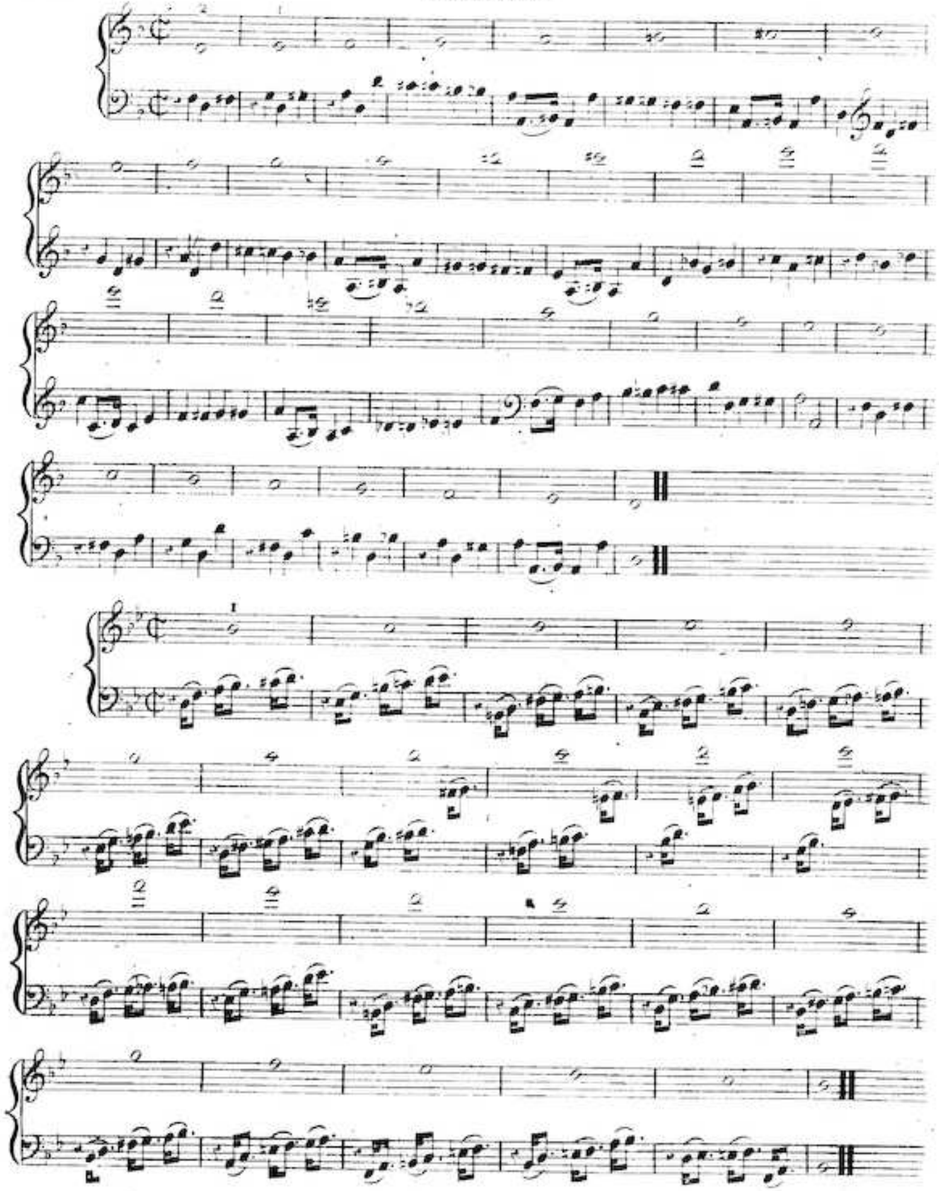
Mêmes exercices dans différens tons.

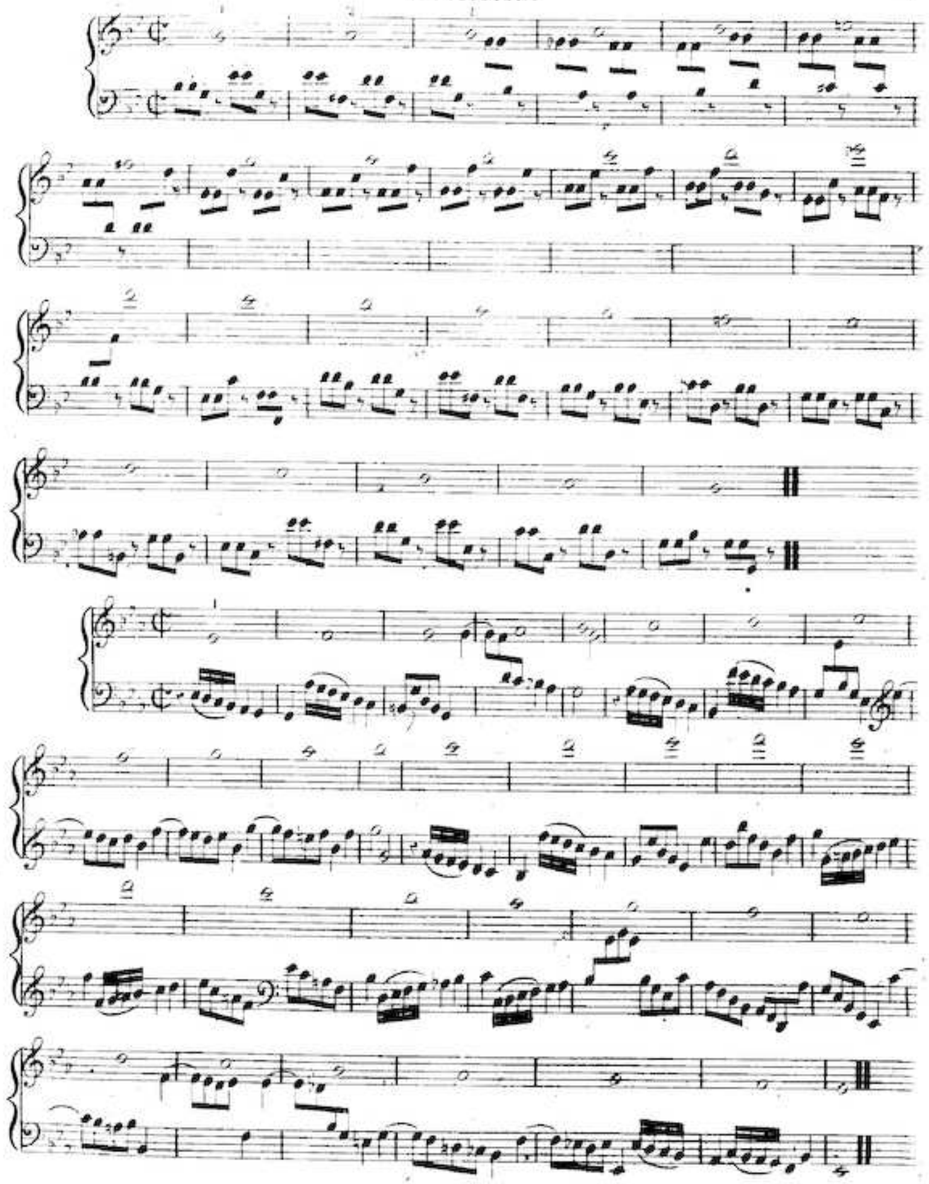
(BAILLOT)

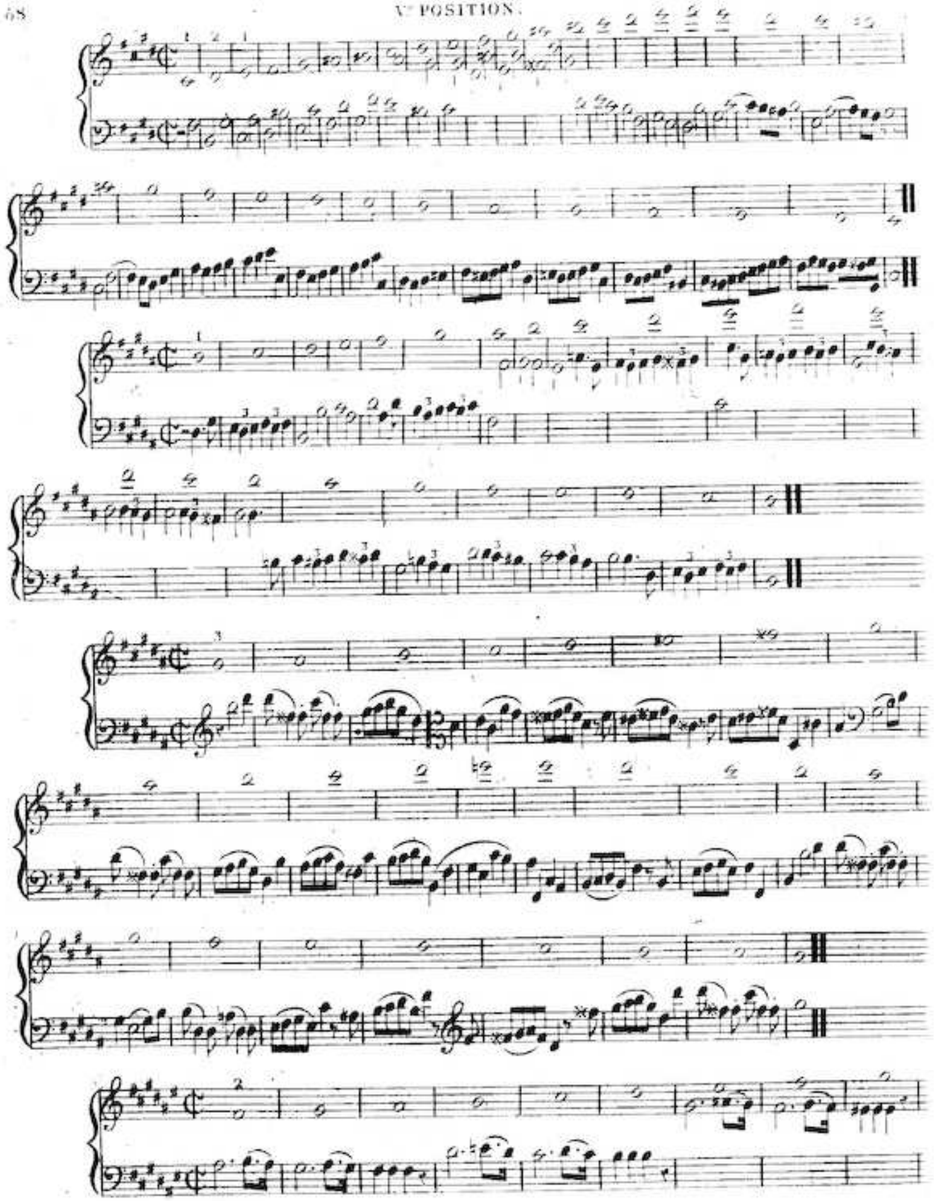
CINQUIÈME POSITION.

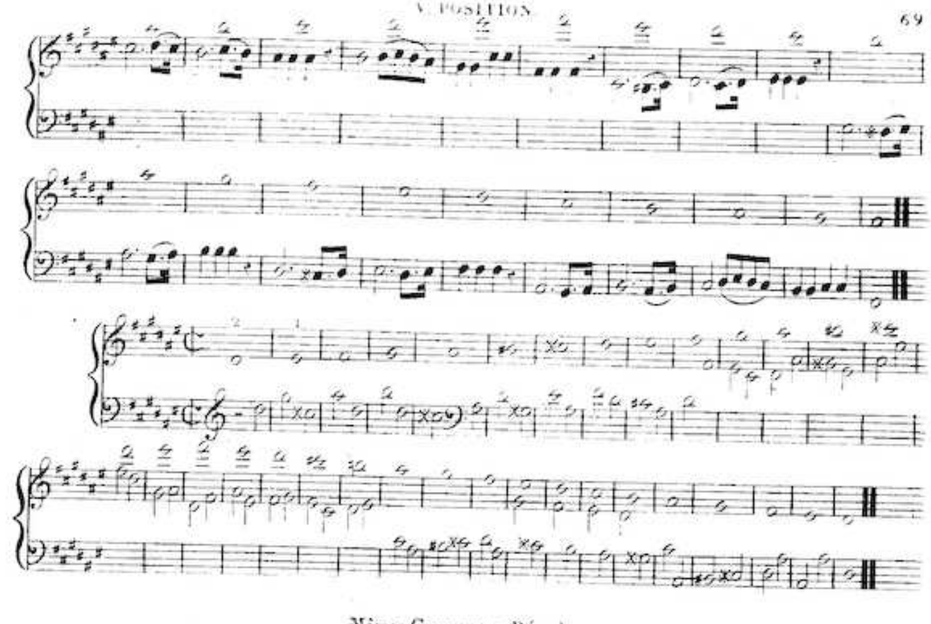




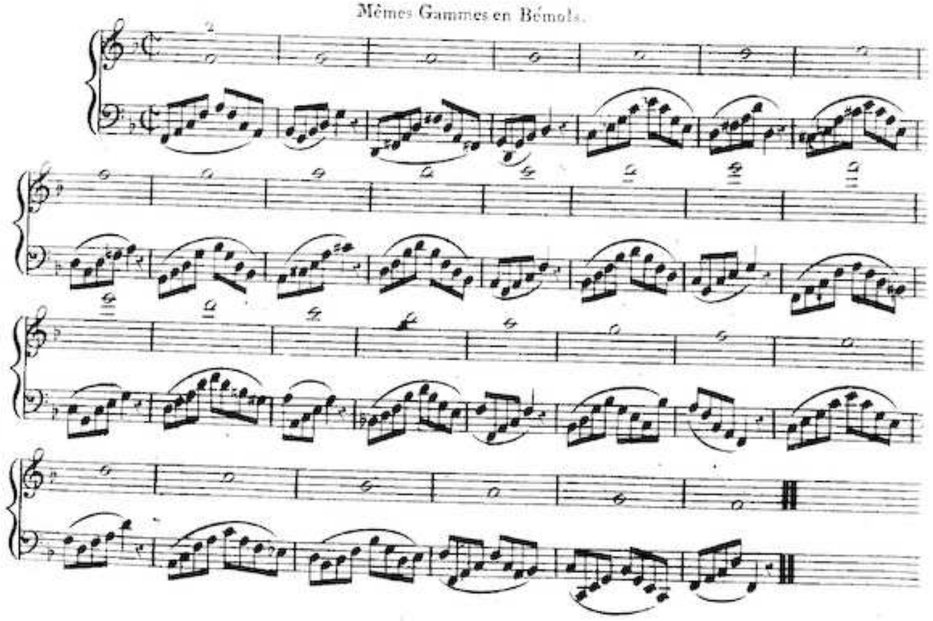




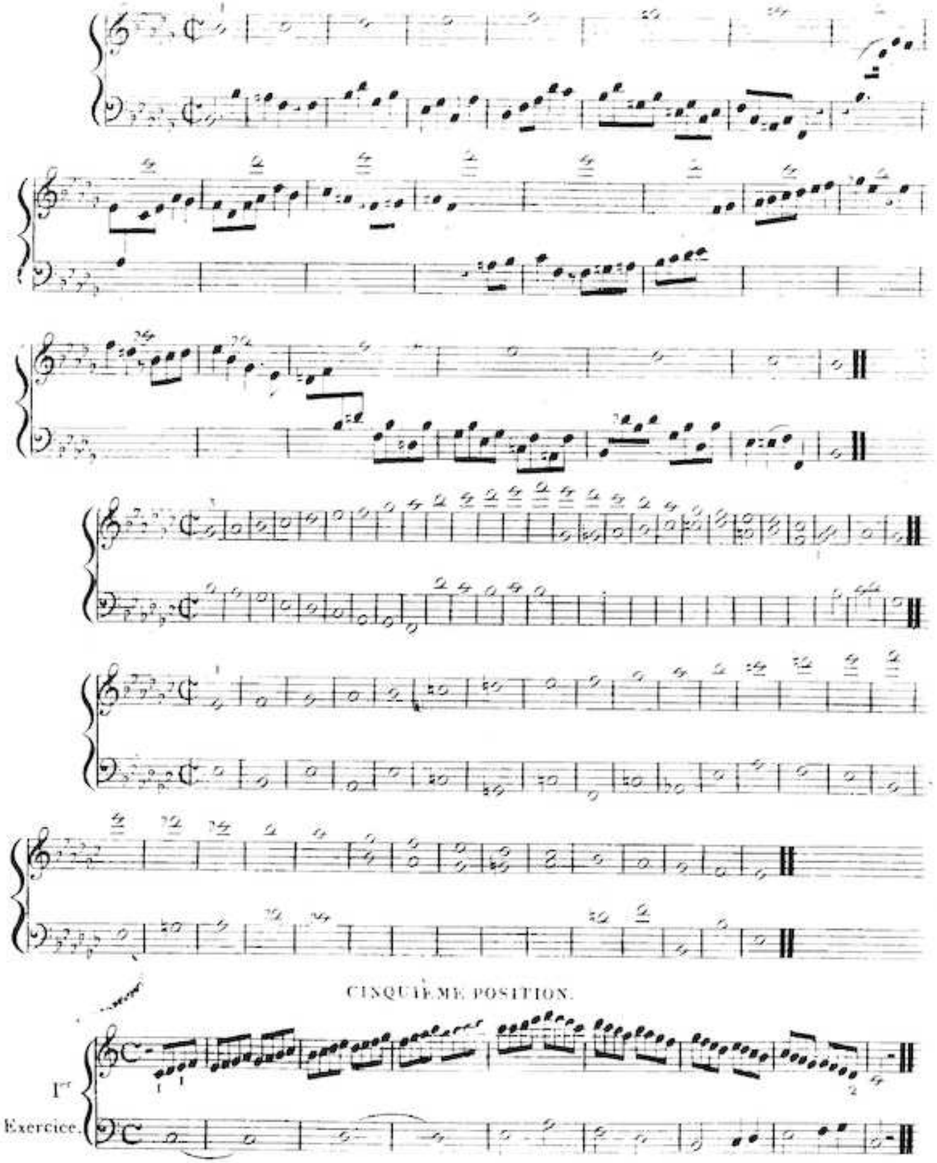




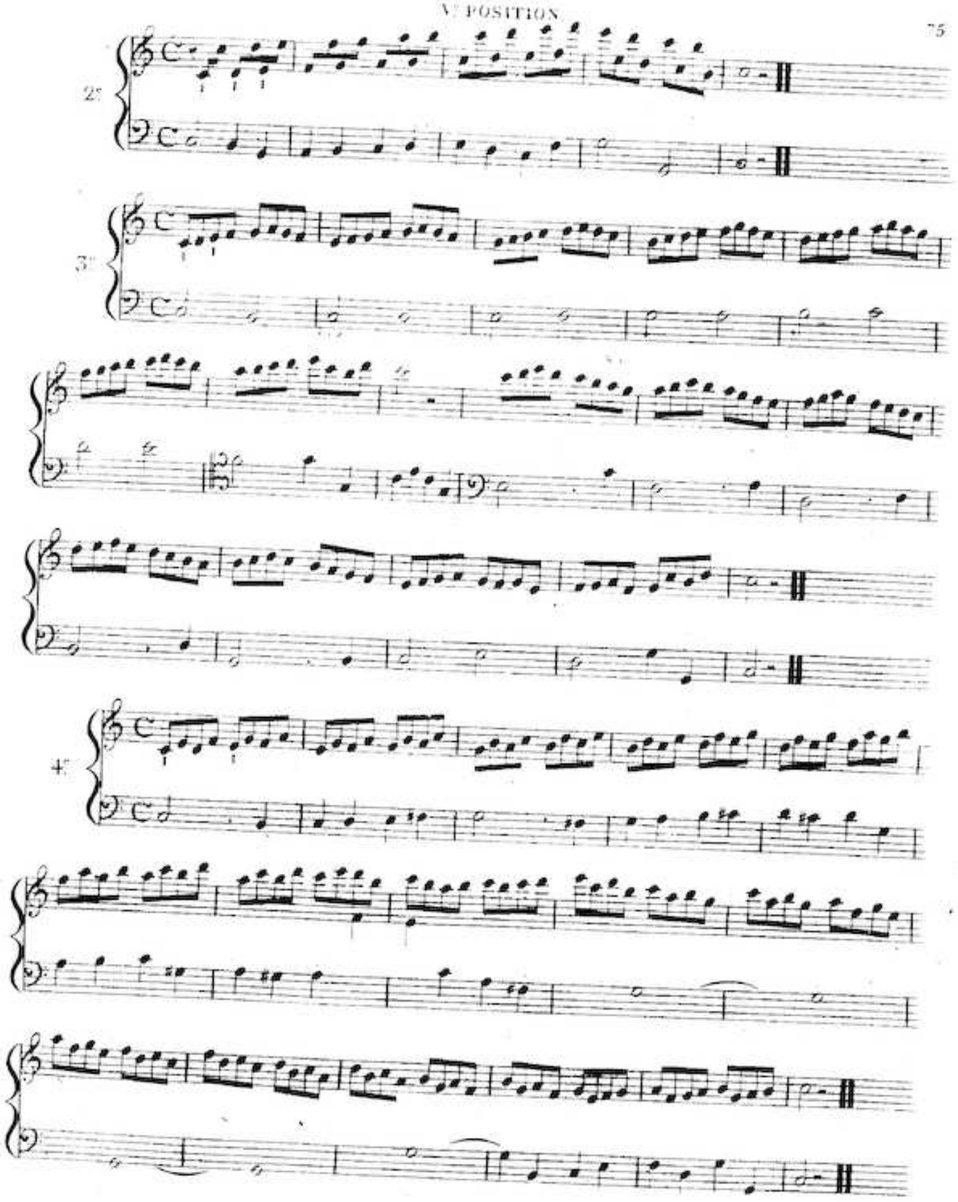
Mêmes Gammes en Bémols.



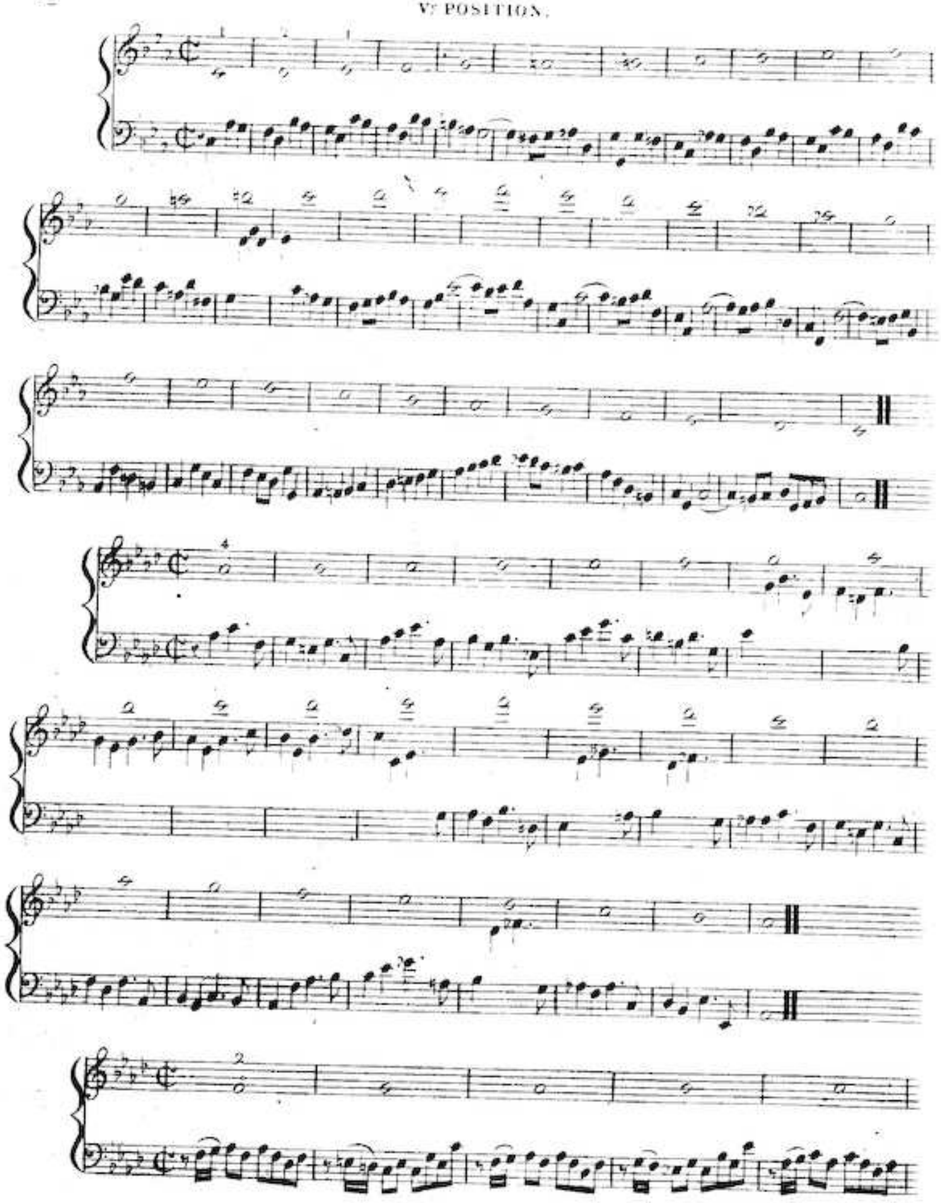
V.e POSITION.

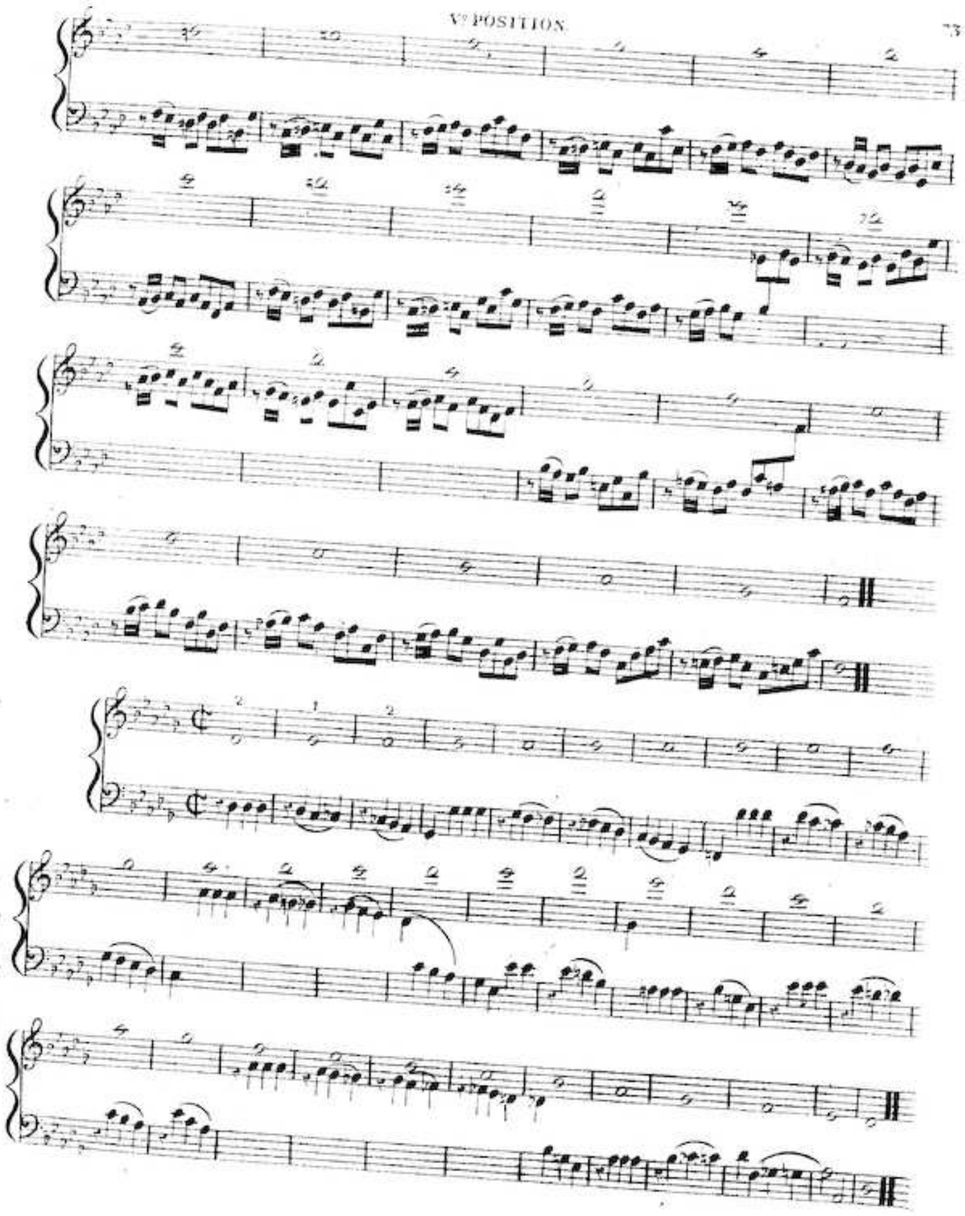


CINQUIÈME POSITION.



Ve POSITION.





5

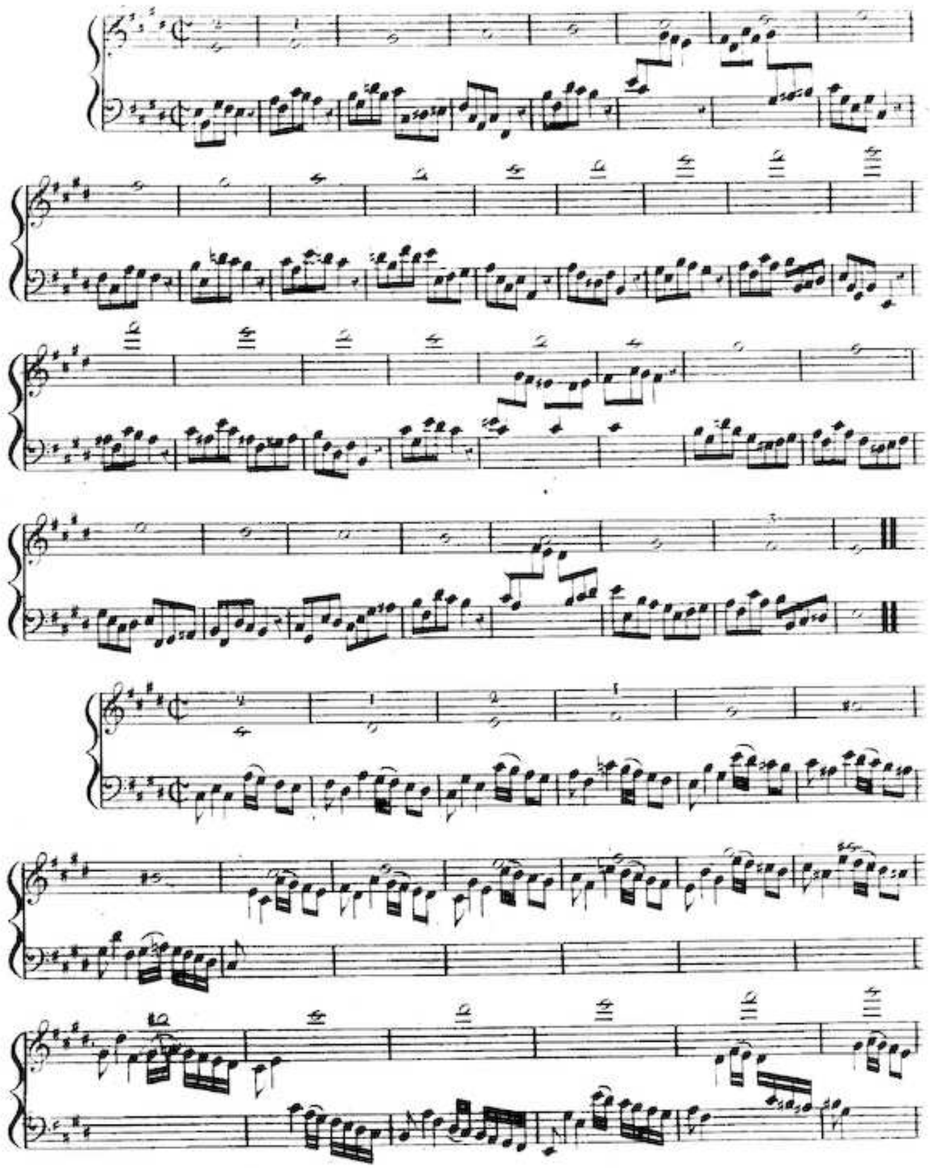
Mêmes Exercices dans différens tons.

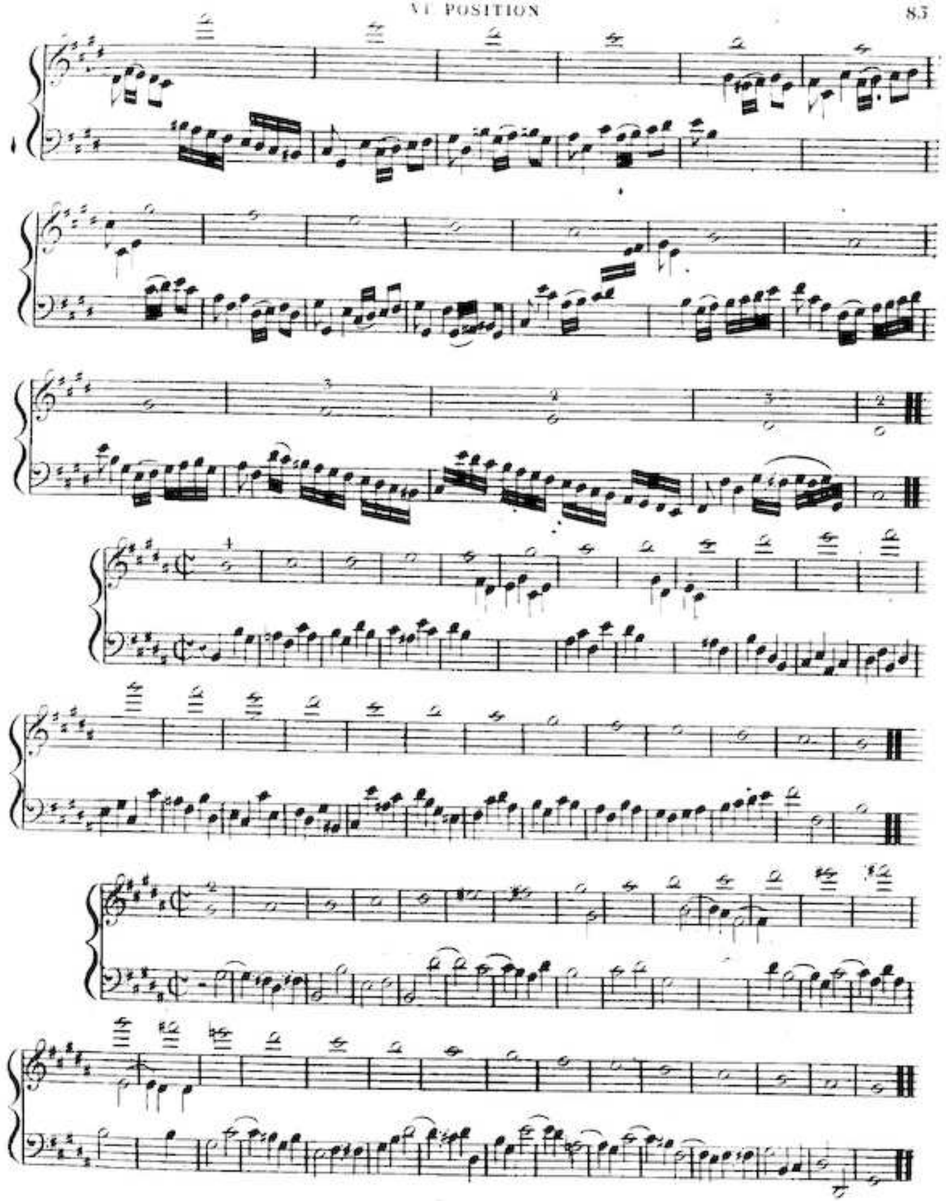
4e Corde.

(BAILLOT)

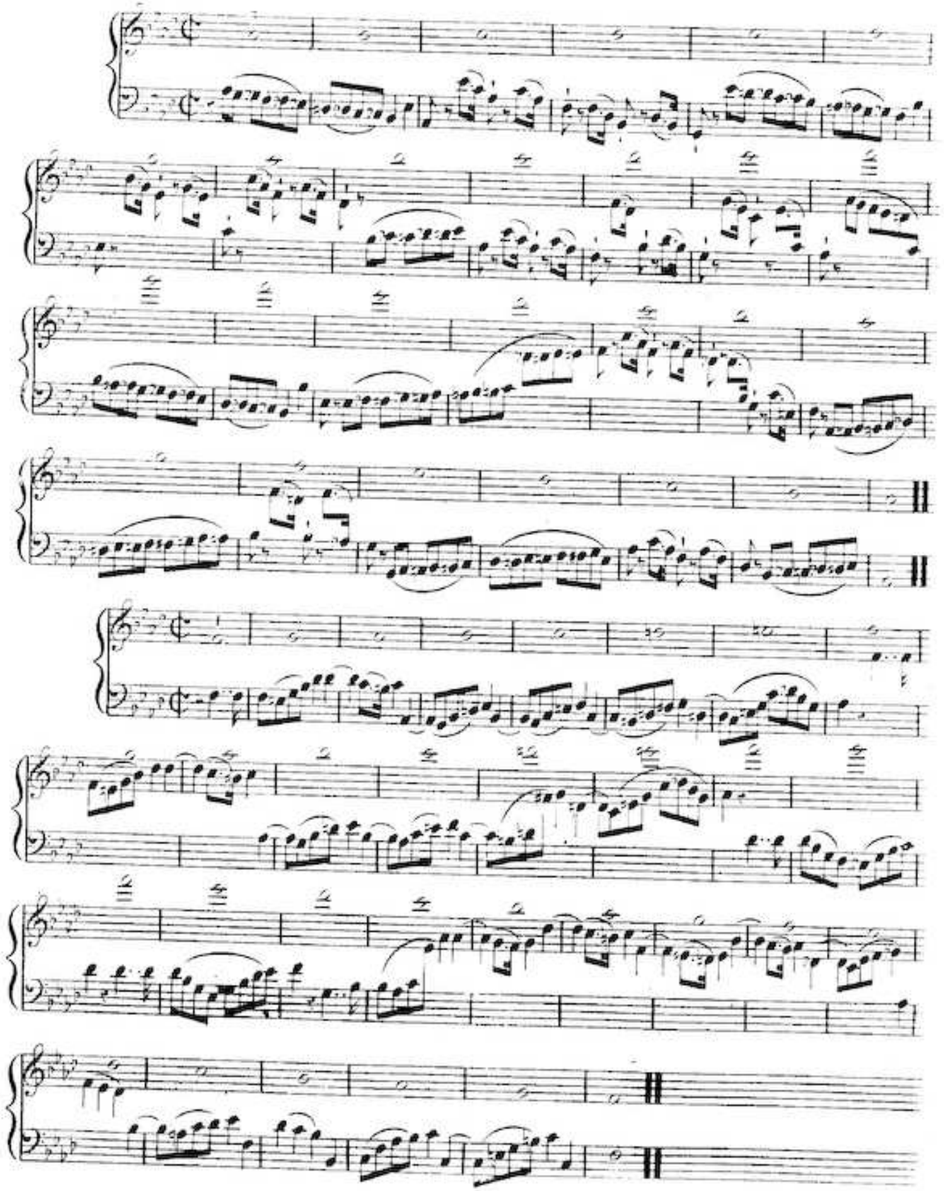
Sur la 4e

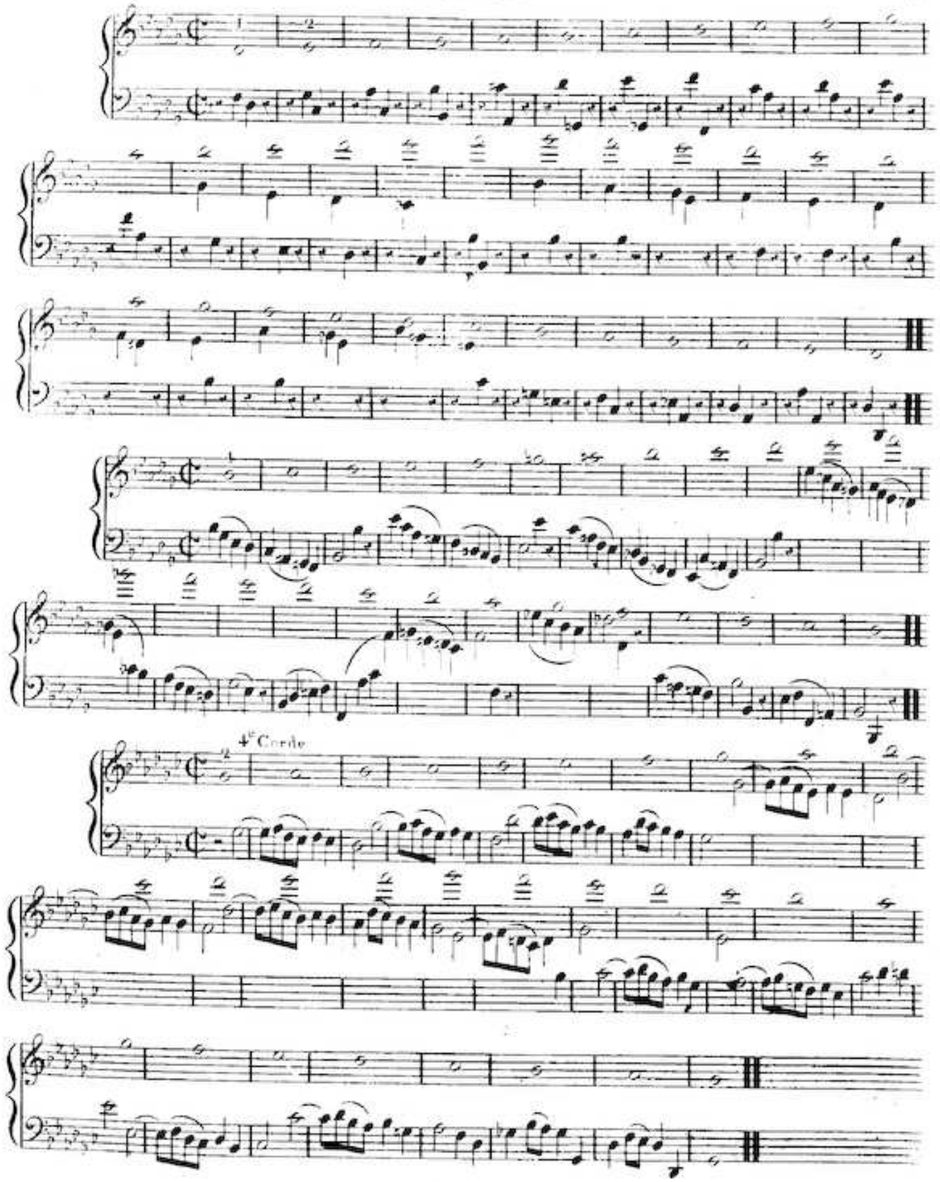
Sur la 4e





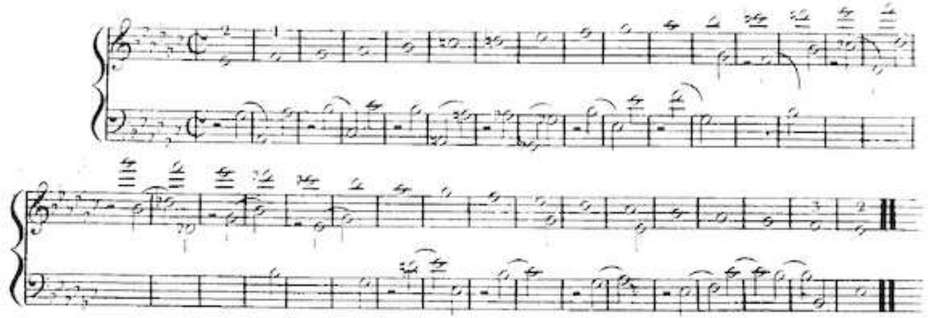
Mêmes Gammes en Bémols.



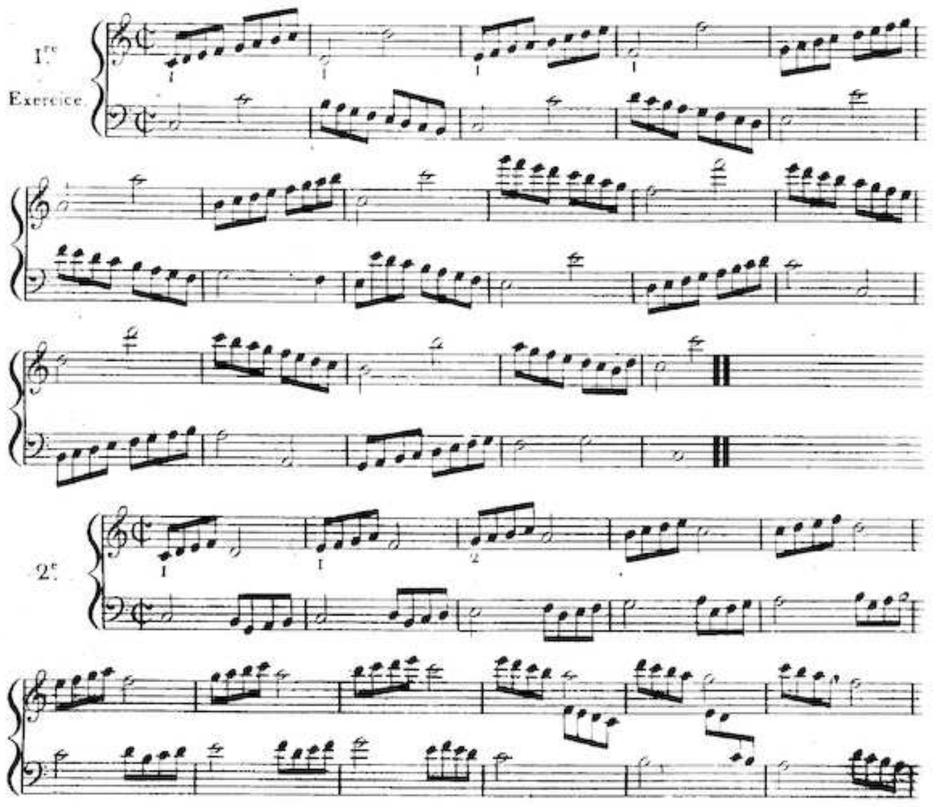

4e Corde

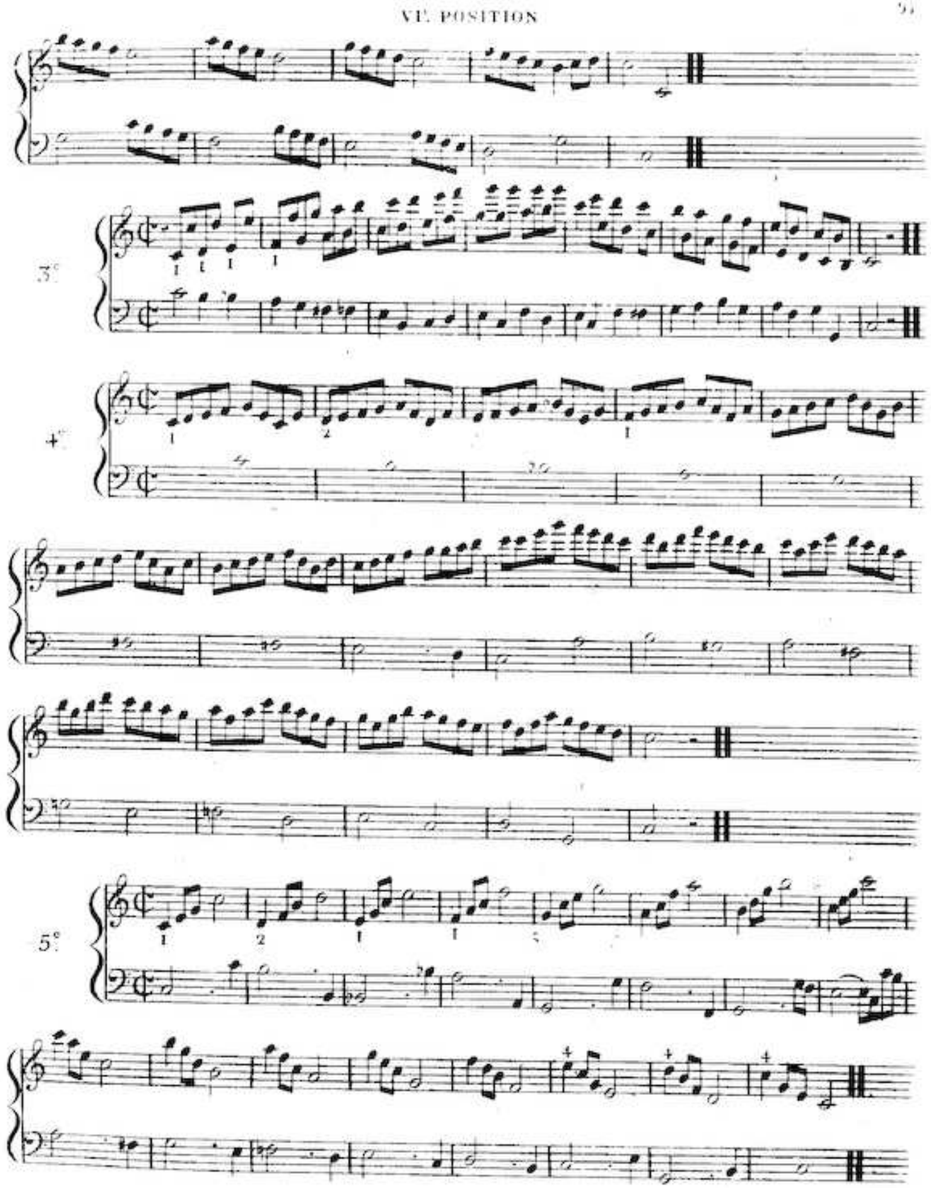
Mêmes Exercices dans différens tons.

(VAILLOT)

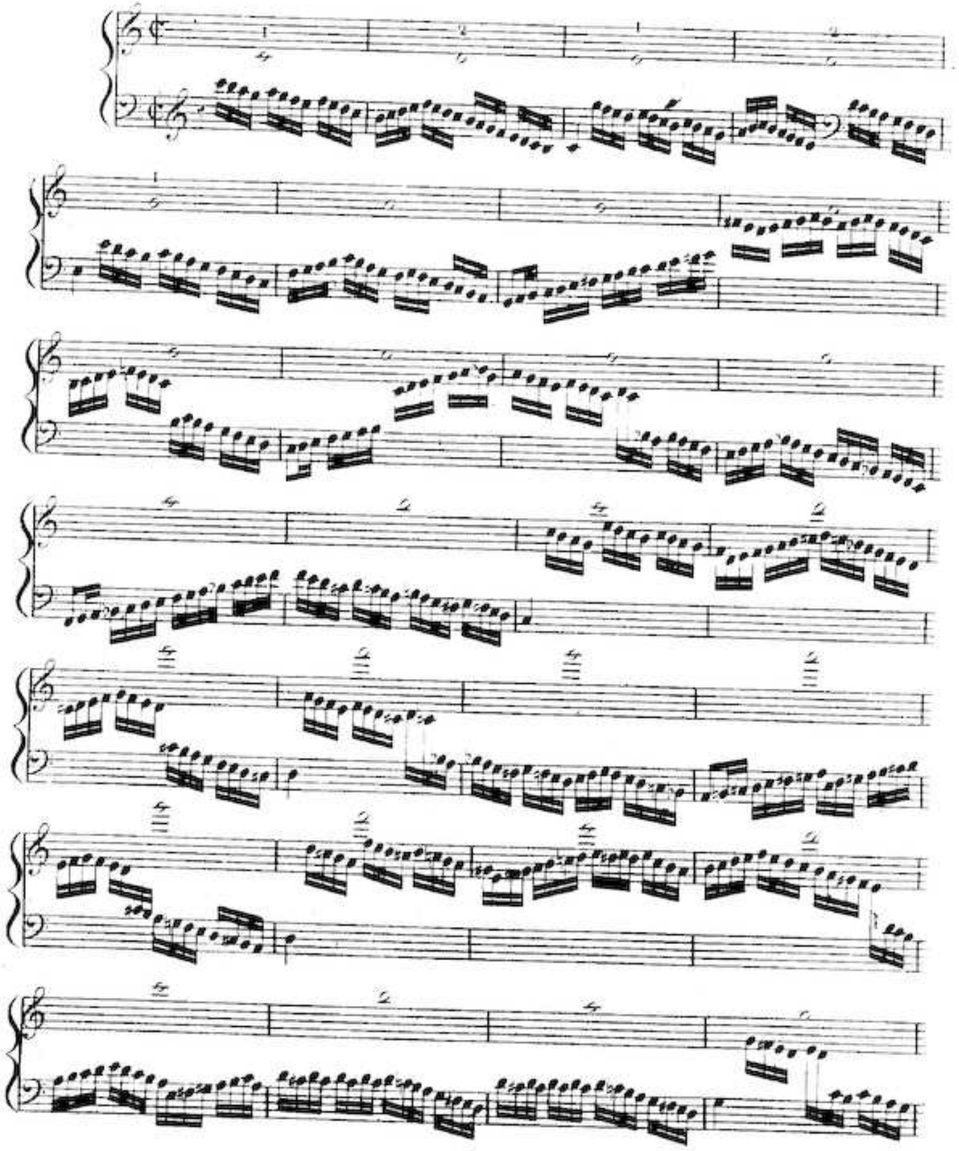


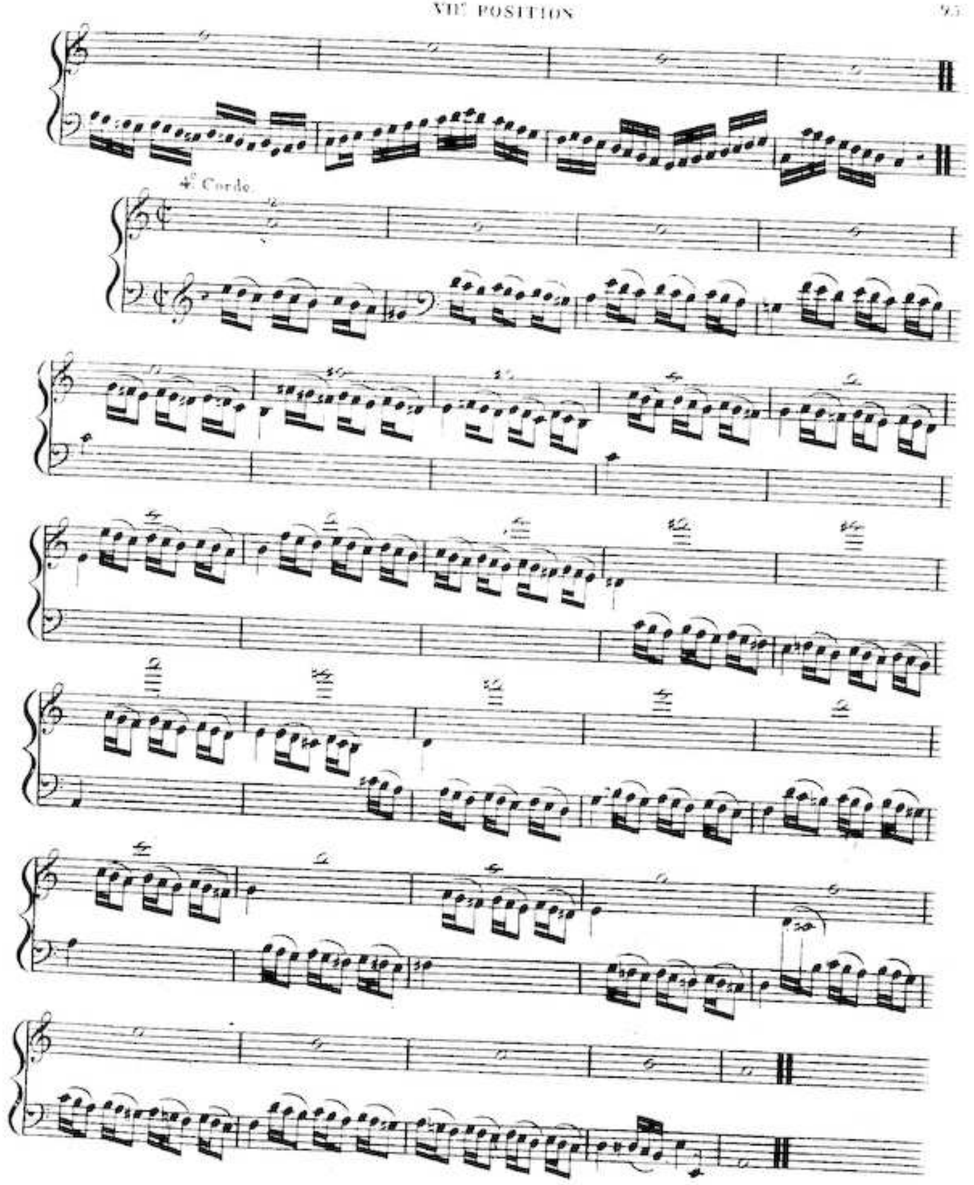
VIe POSITION



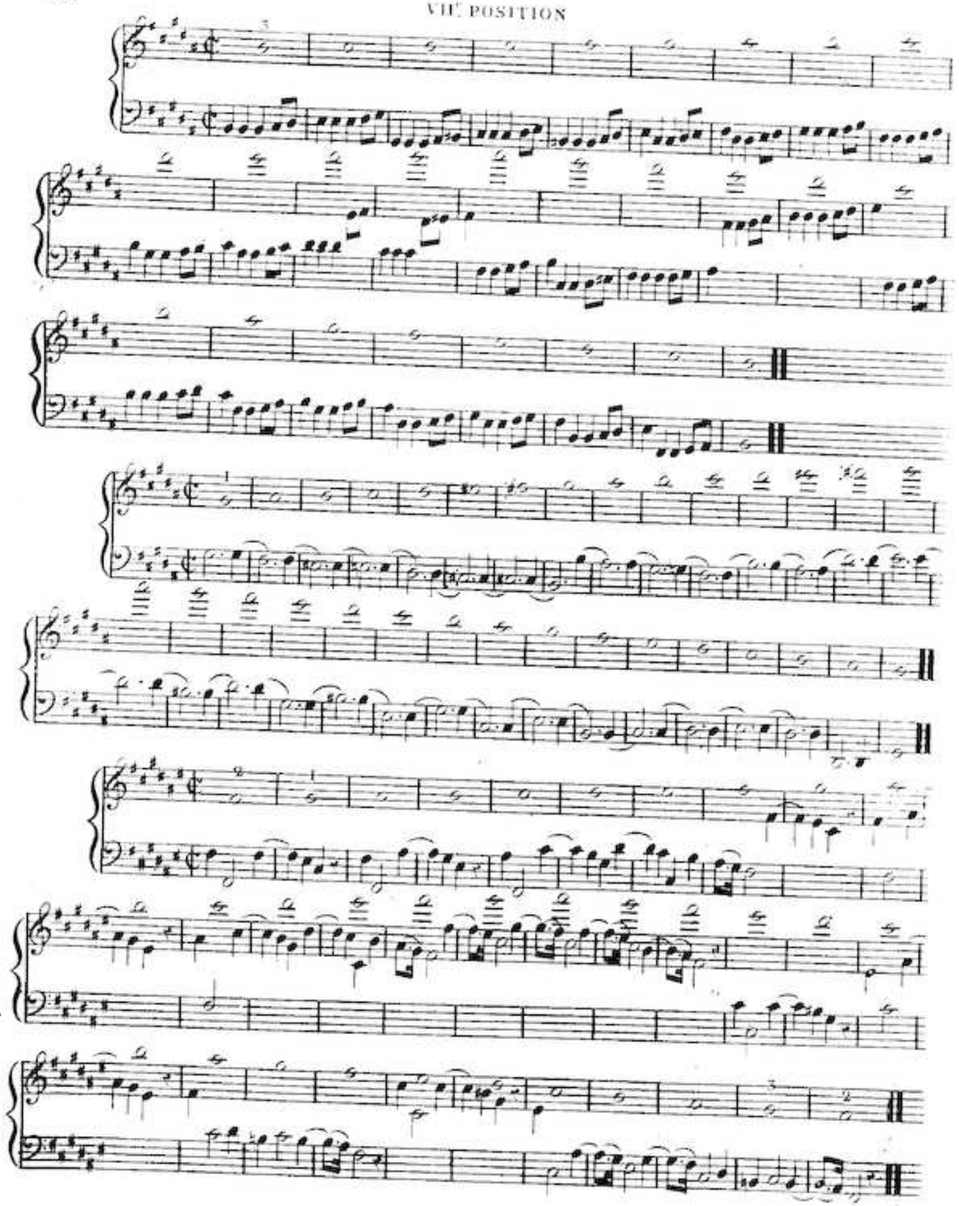


SEPTIEME POSITION

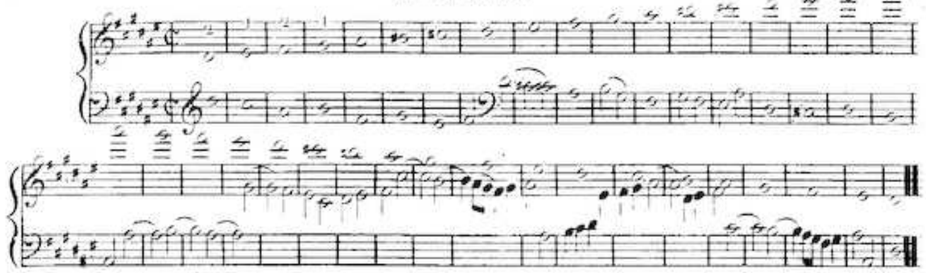




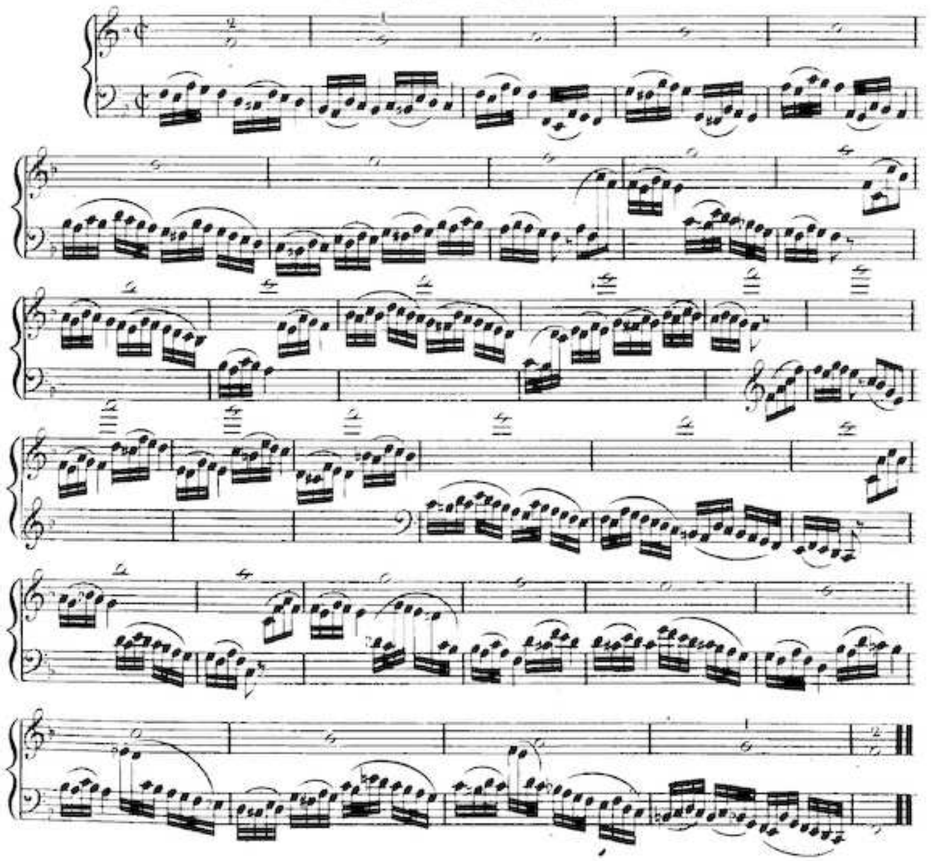
VIIe POSITION

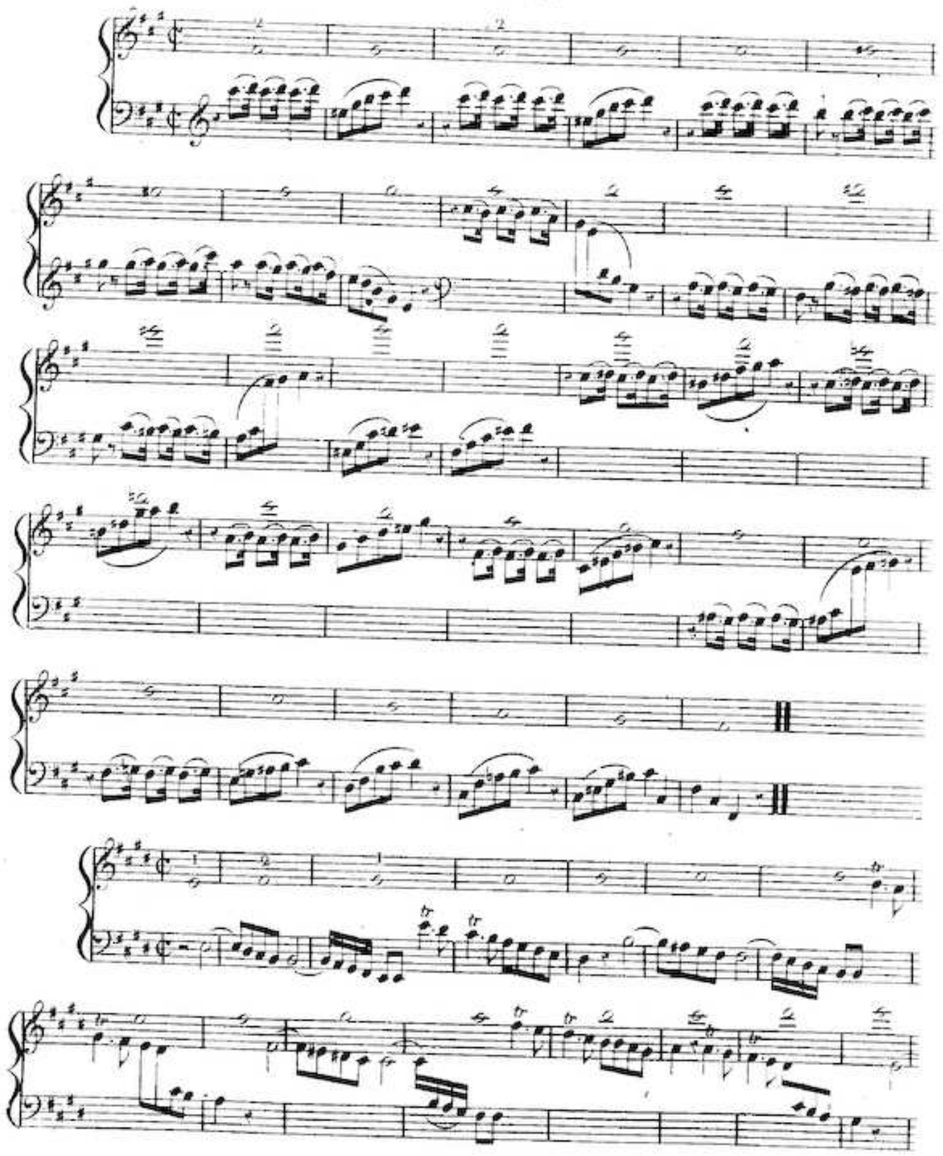


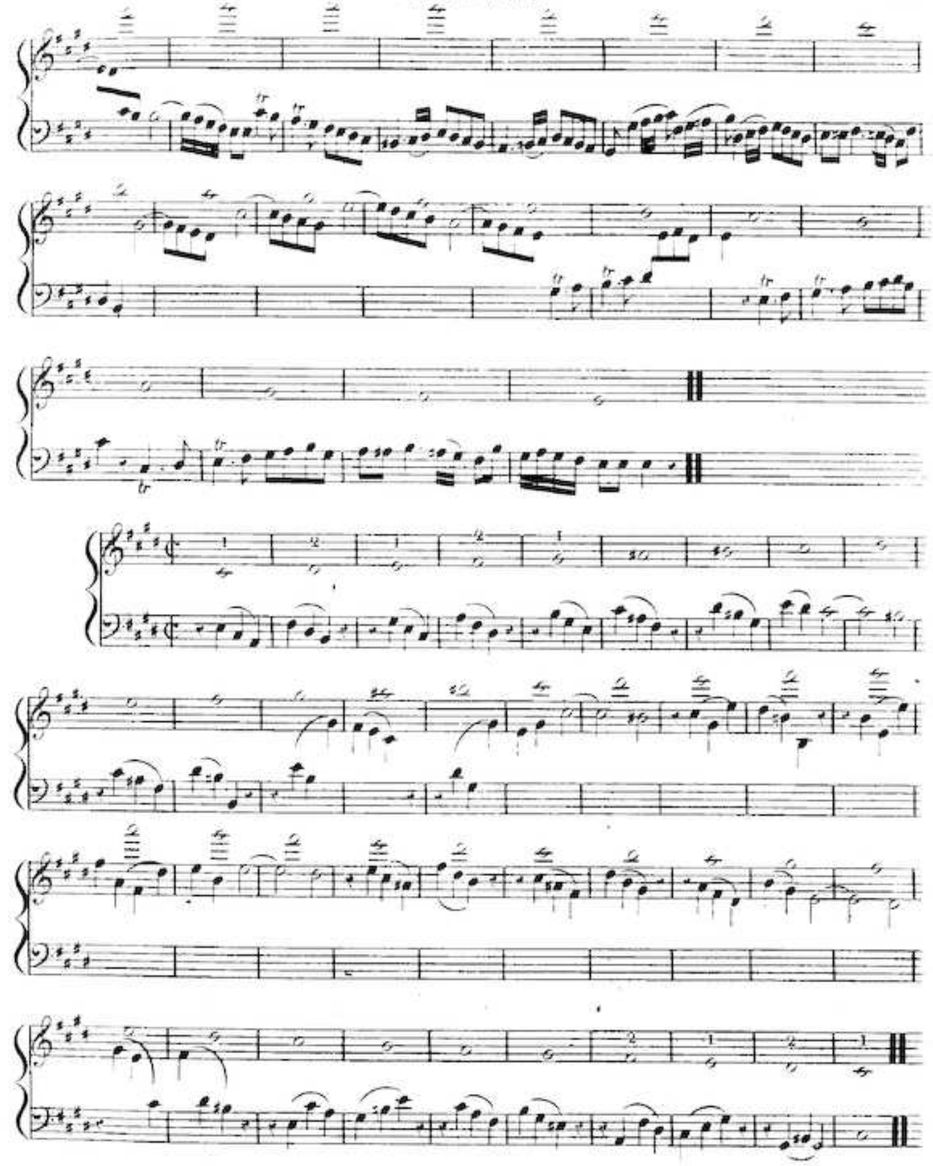
VIIe POSITION

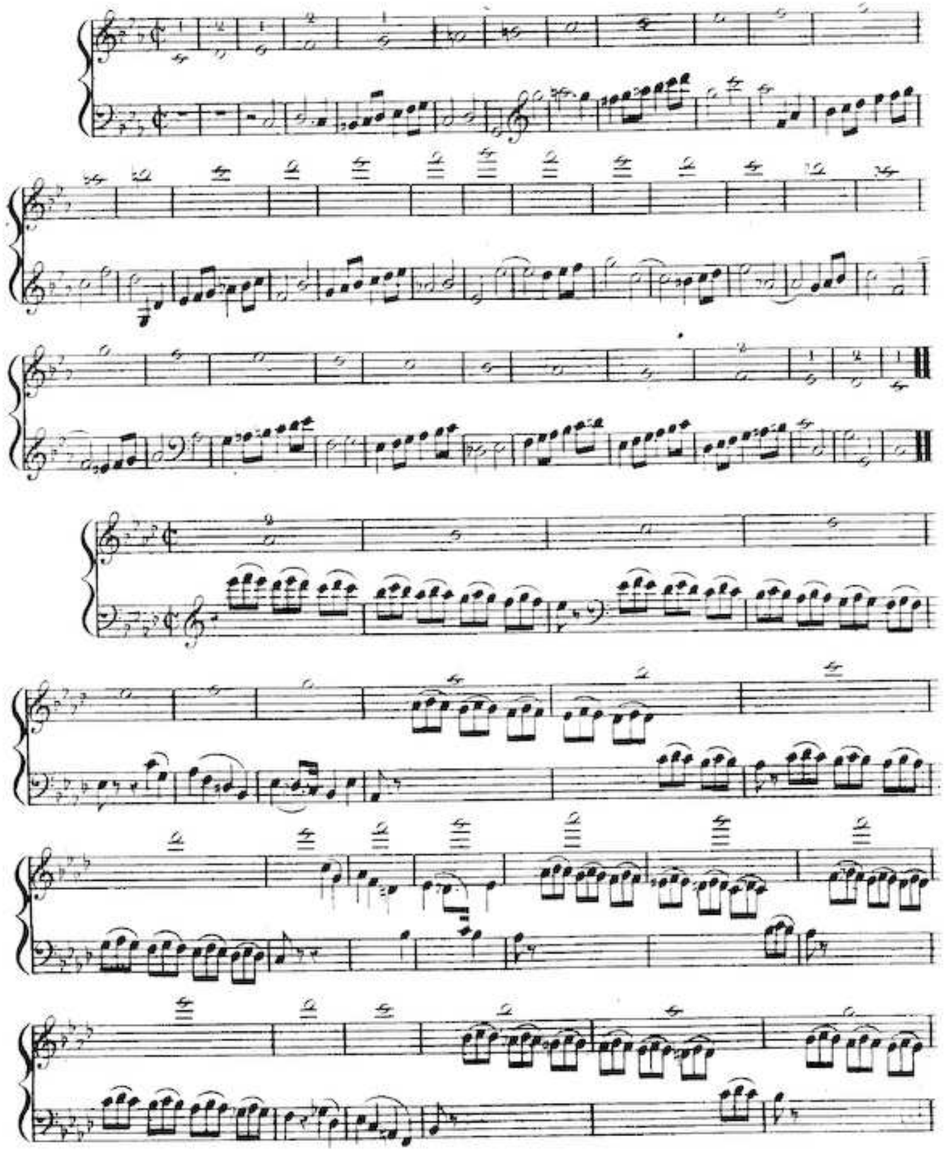


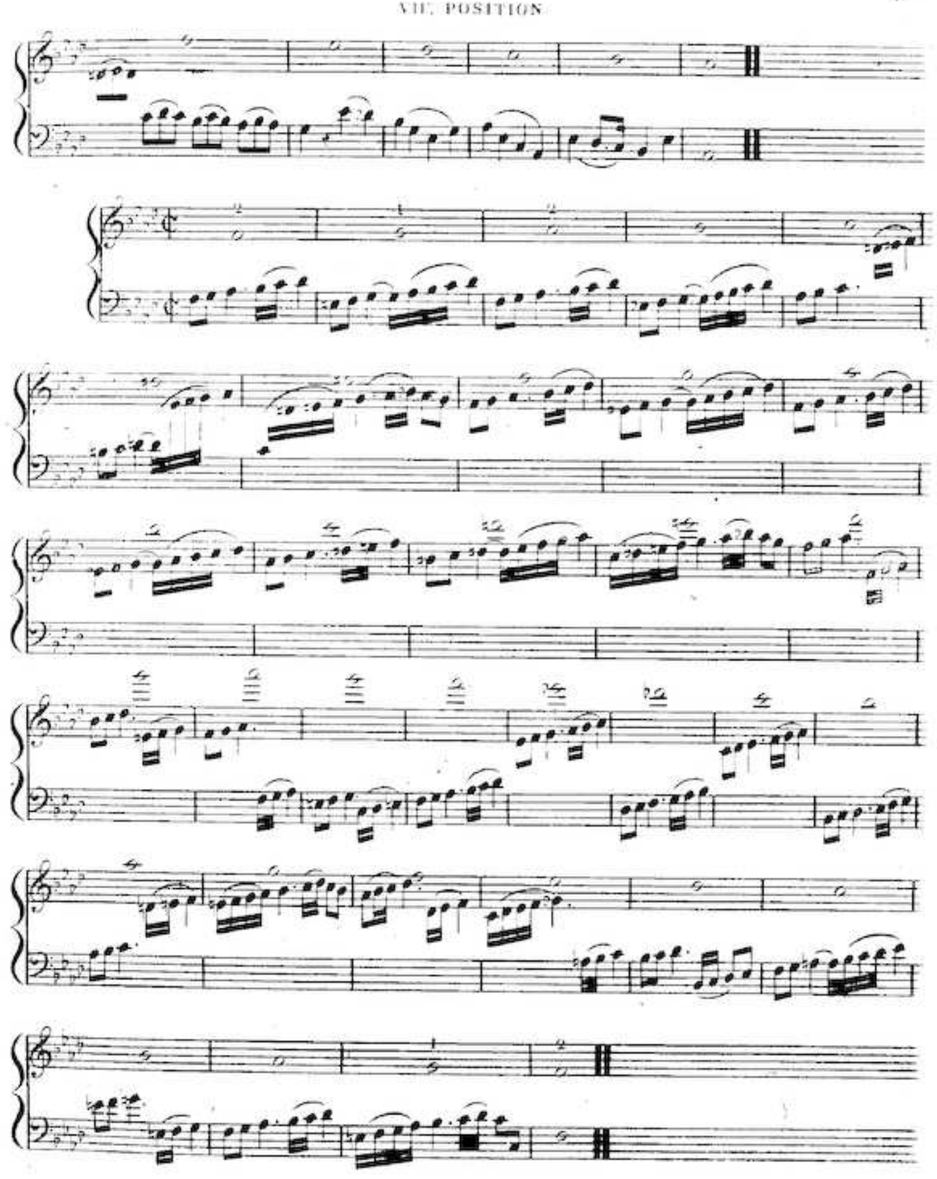
Mêmes Gammes en Bémols.











VII. POSITION

1re Exercice

2e

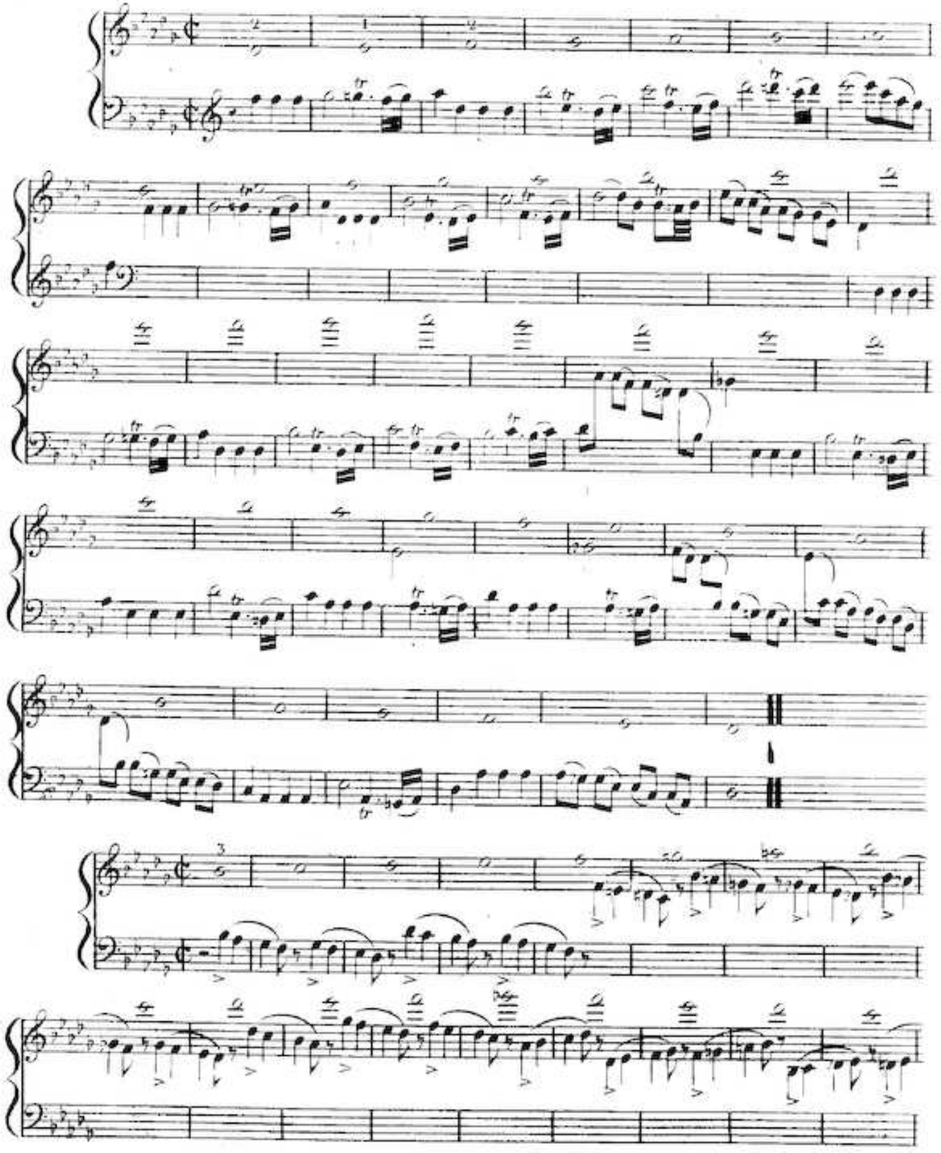
3e

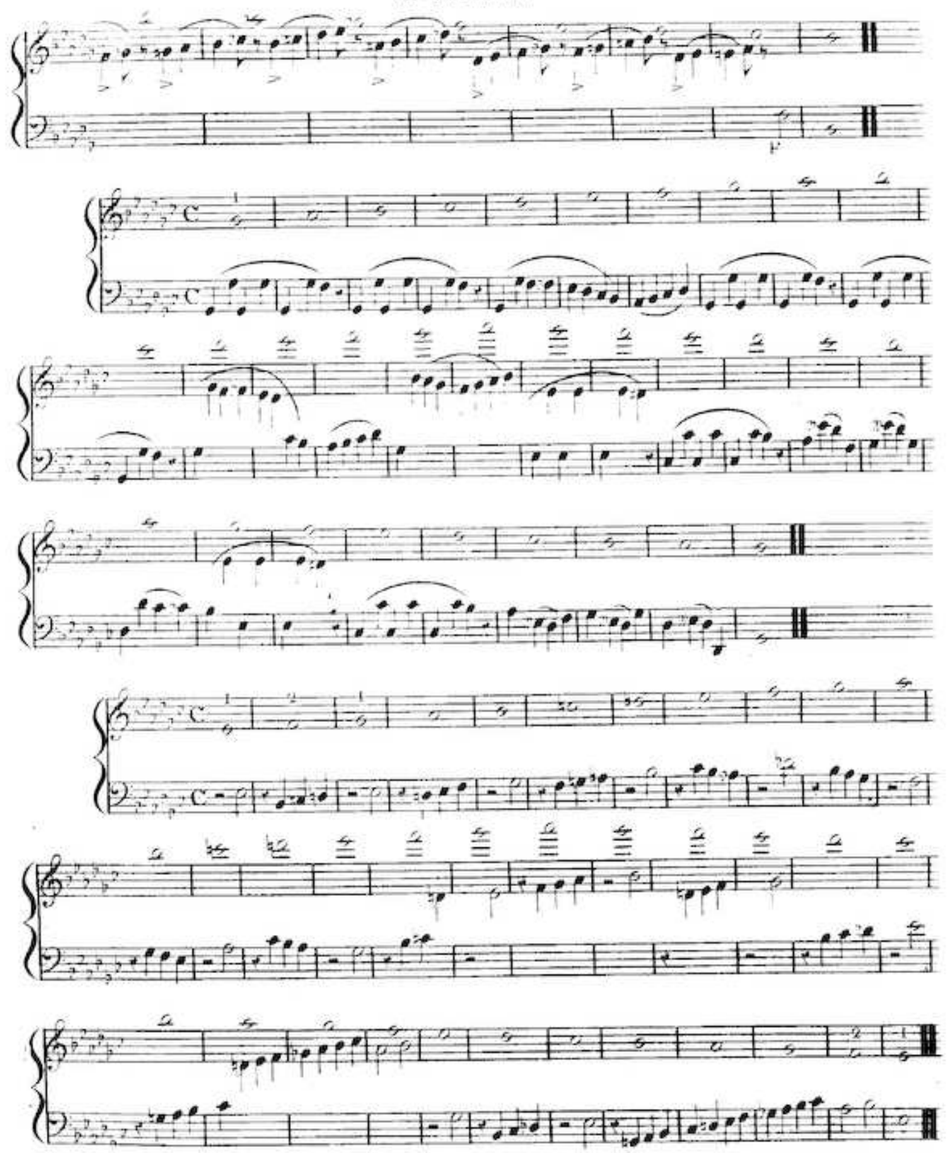
4e

5e

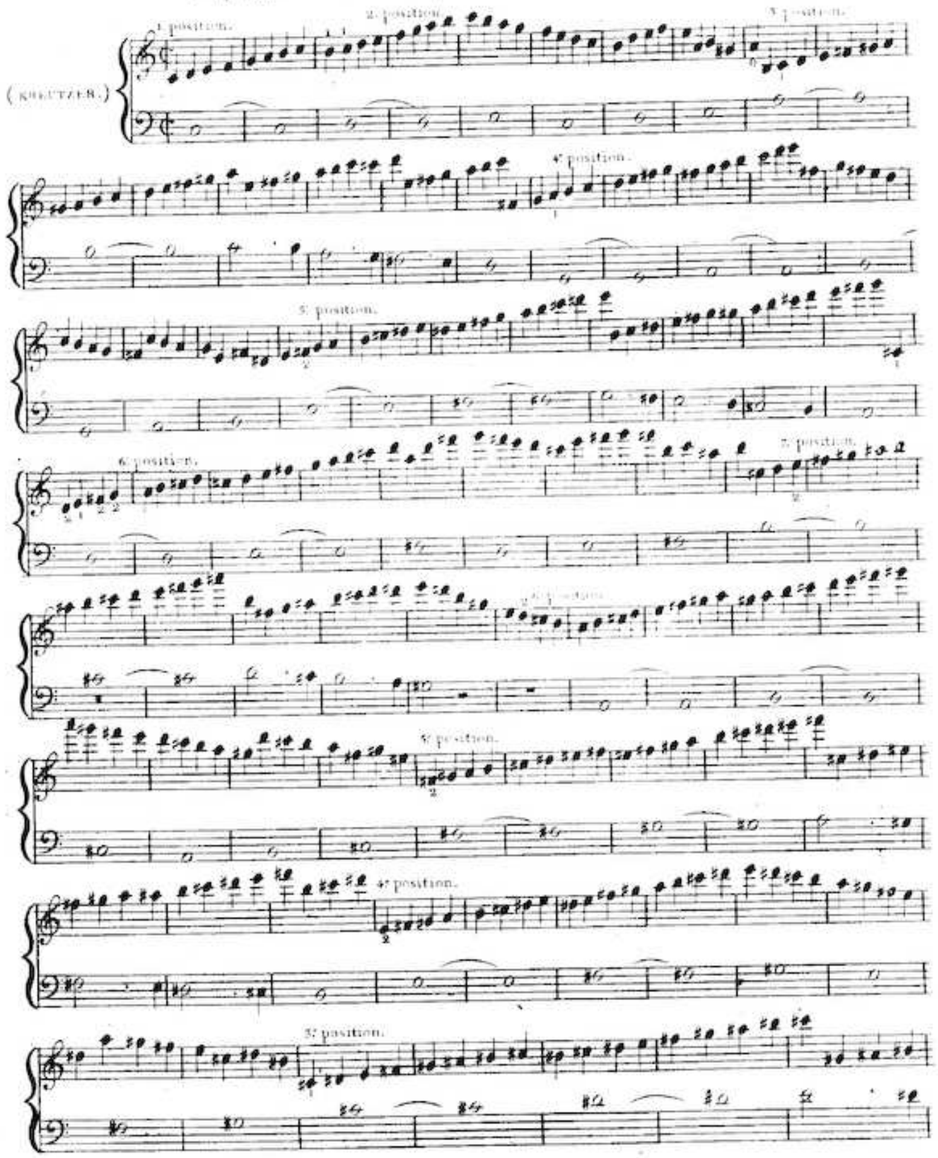
Mêmes Exercices dans différens tons.

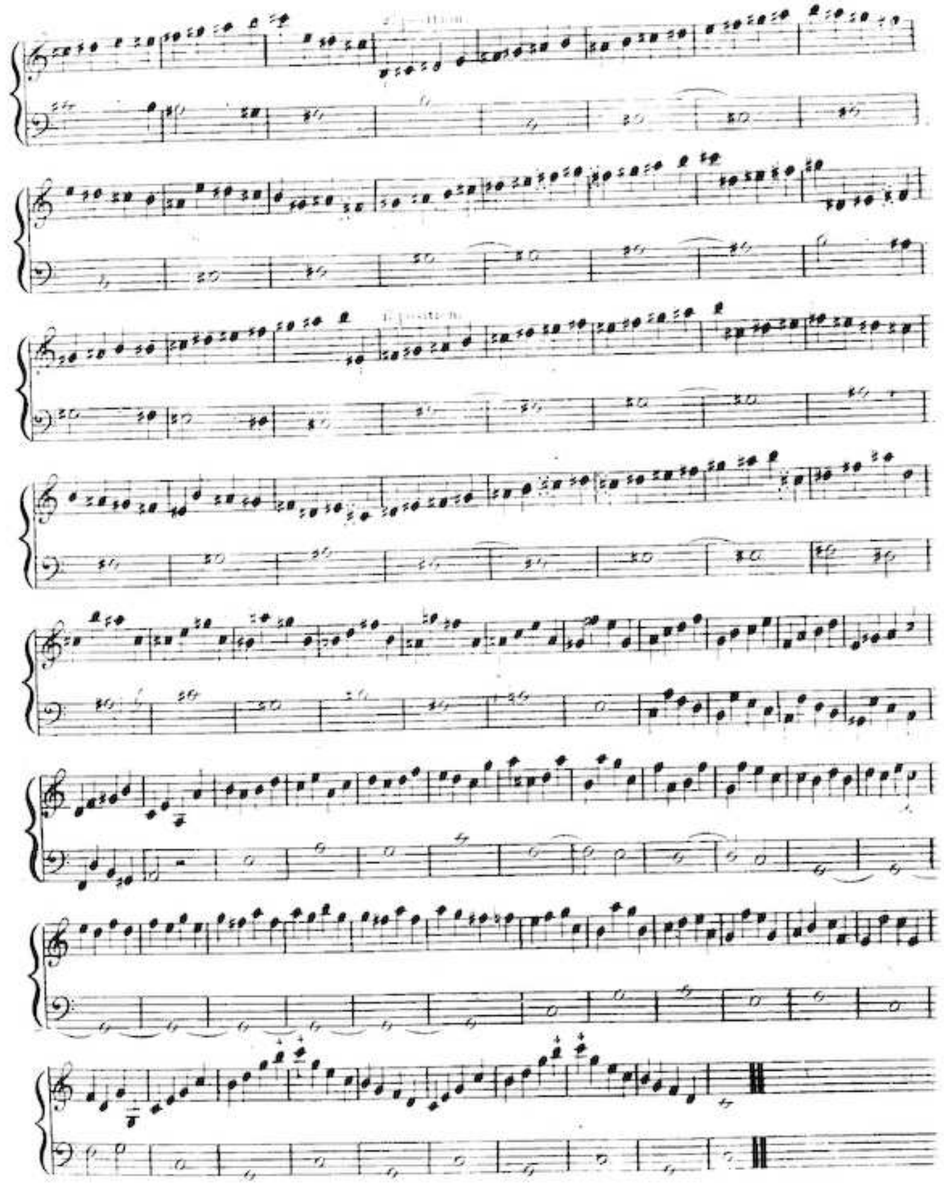
(BAILLOT)





Récapitulation de toutes les positions et des tons en dièzes.





Récapitulation de toutes les positions et des tons en bémols.

(KREUTZER.)

1re position. 2e position. 3e position.

4e position.

5e position.

6e position.

7e position.

loco

6e position.

4e position.

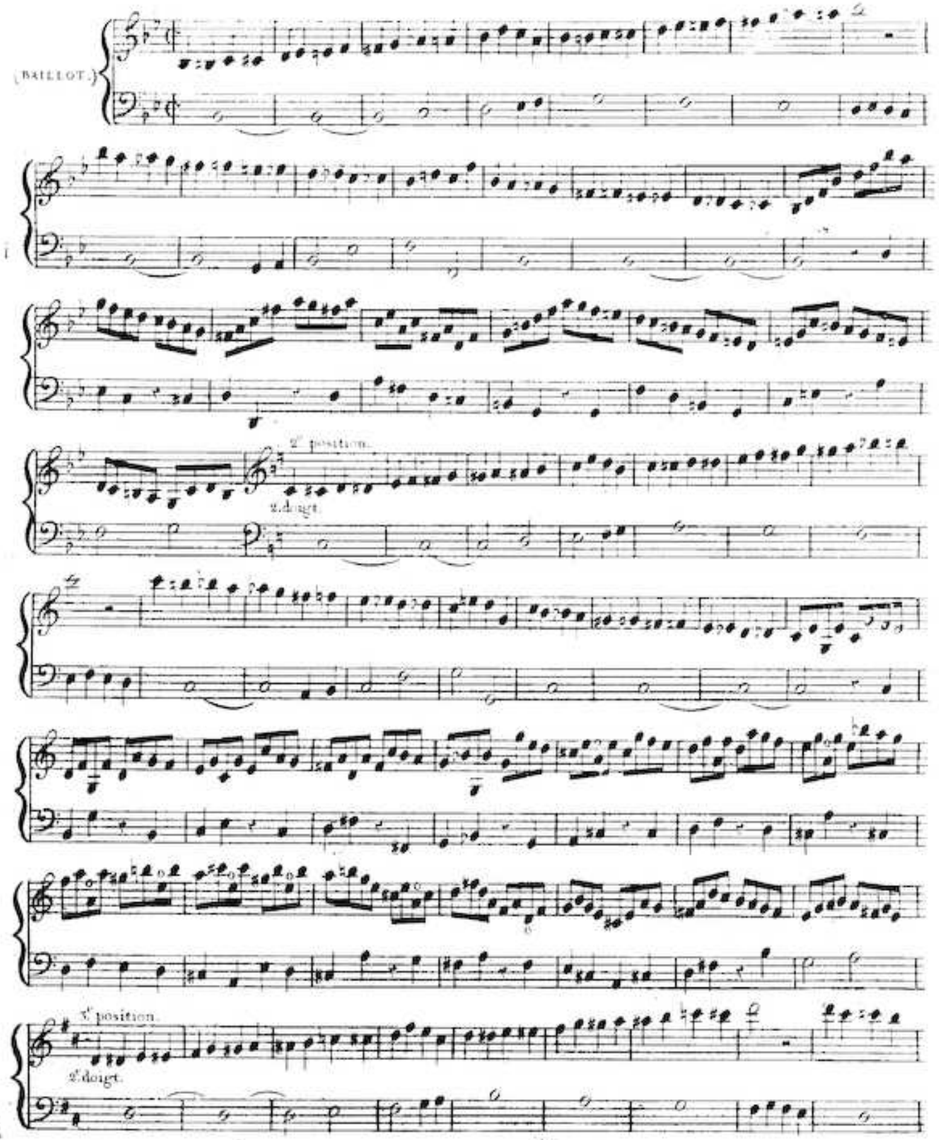
3e position.

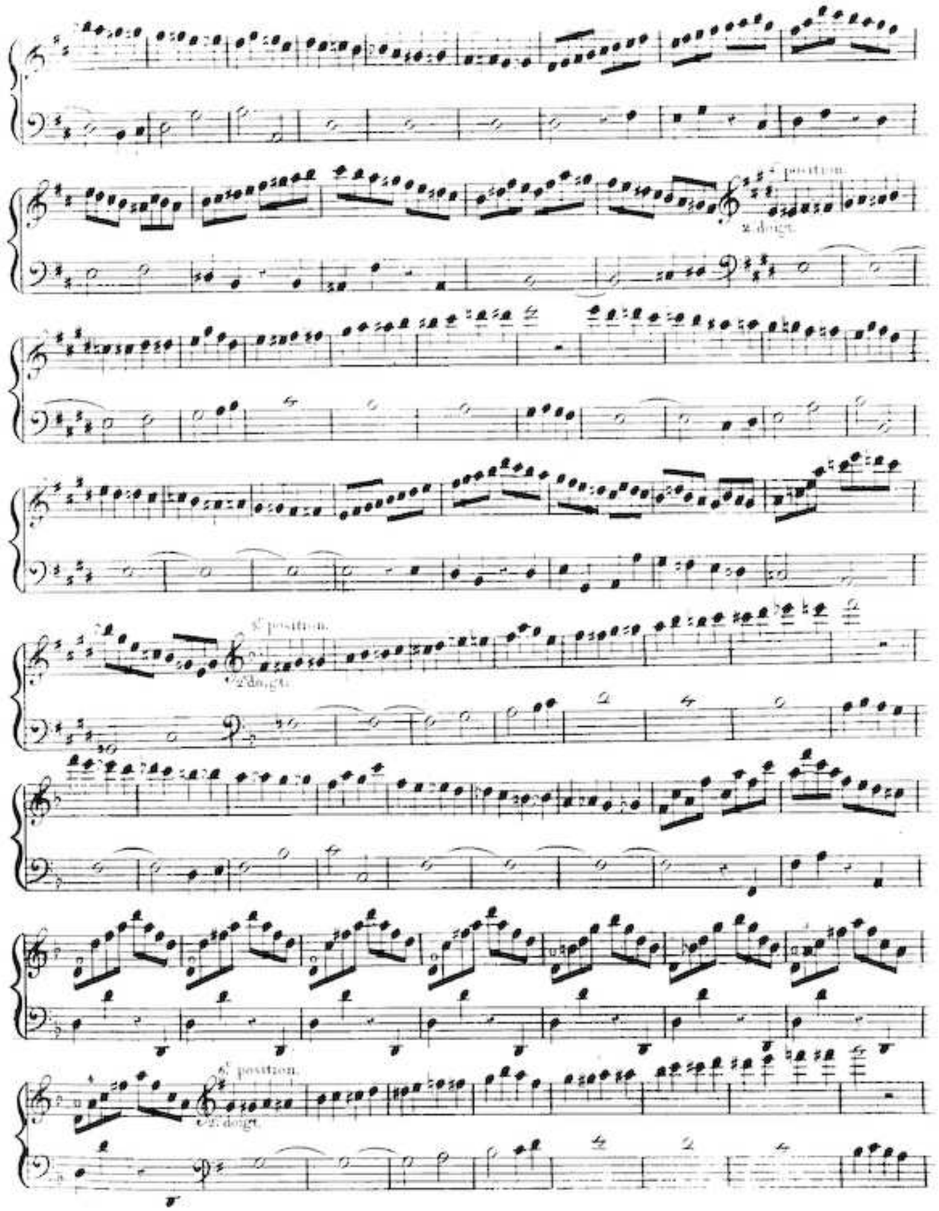
1re position. 2e position.

3e position.

2e position. 4e position.

Exercice pour les demi tons aux 2e positions.





1
(KREUTZER)

loco

2
(KREUTZER)

3
(KREUTZER)

loco

loco

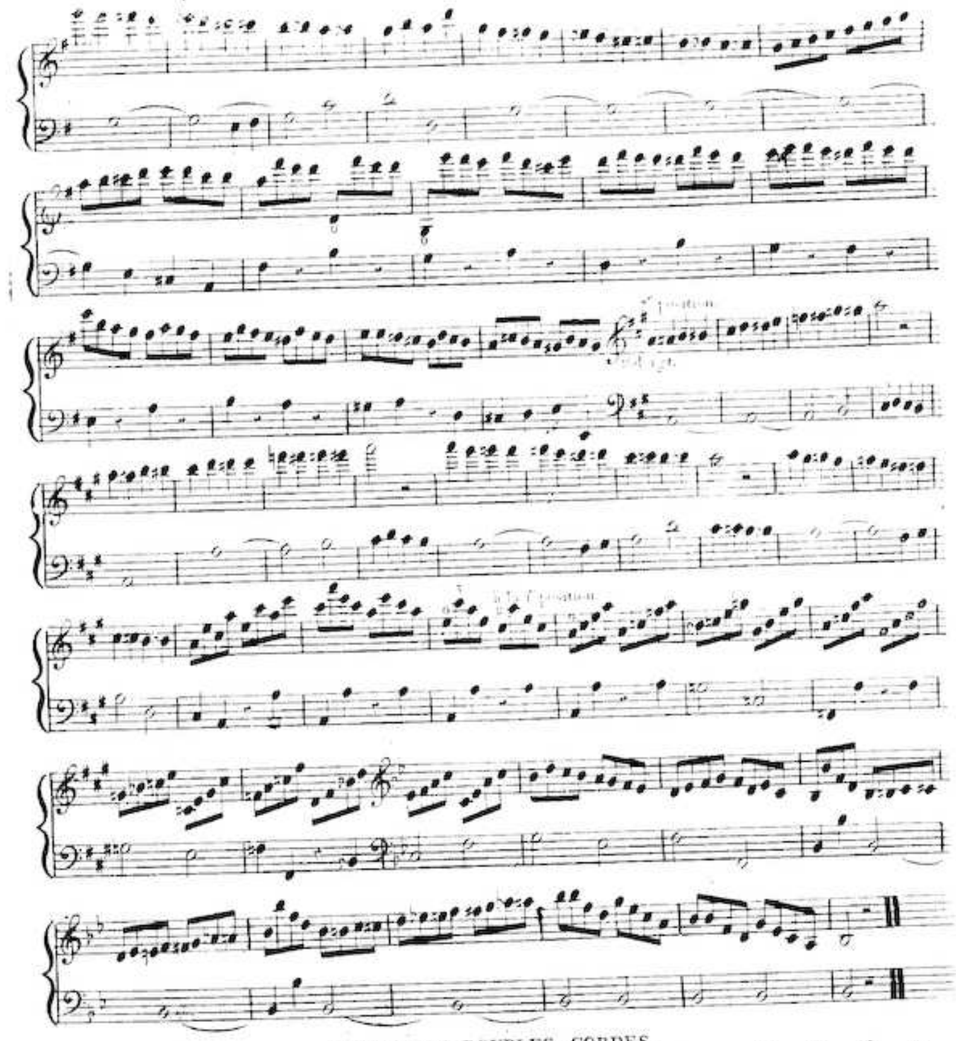
N° 6

N° 7

N° 8

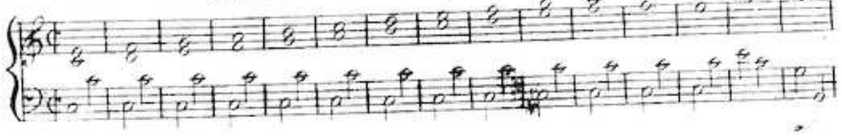
Double corde.

Exercice dans différens tons.

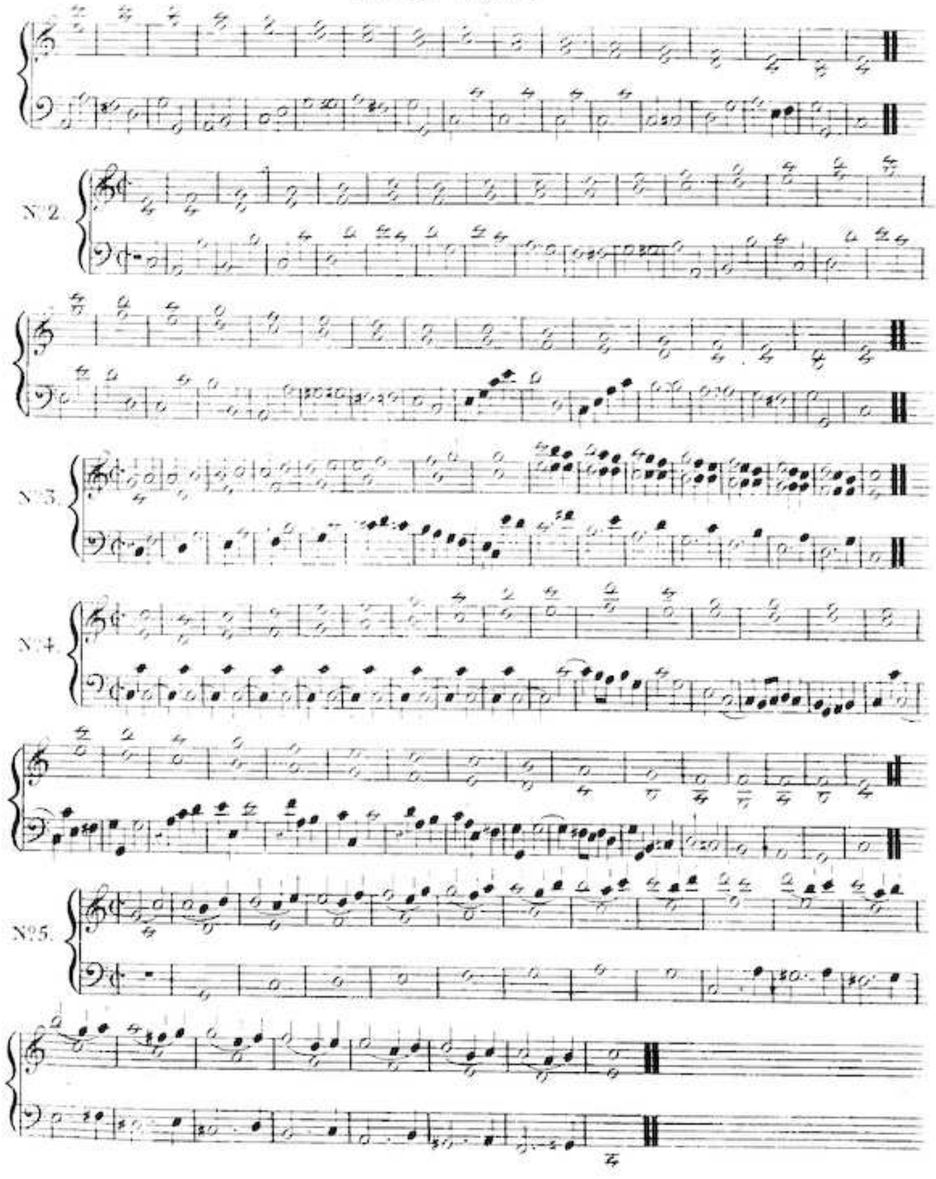


GAMMES EN DOUBLES CORDES.

N°1.



DOUBLE CORDE.



N°2.

N°3.

N°4.

N°5.

Les compositeurs emploient quelquefois la petite note pour indiquer le PORTAMENTO, OU PORT DE VOIX.

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

TRILLE.

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

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

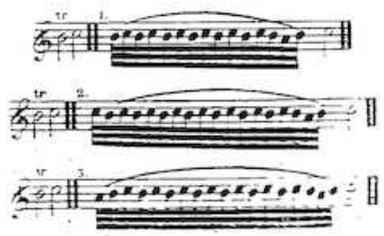
Il y a deux sortes de Trilles: celui d'un TON, et celui d'un DEMI-TON.

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

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

Trille de seconde majeure. Trille de seconde mineure.

Préparations.

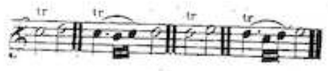


Manière de le terminer.

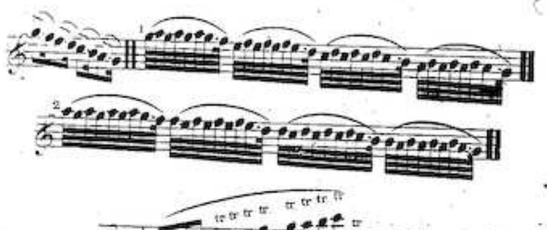
Le Trille s'employe non seulement dans les fins de phrases qu'on appelle cadences finales, mais encore dans les autres cadences harmoniques, et dans les chans comme dans les traits.

On peut y joindre une petite note de passage:

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



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



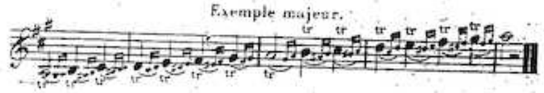
On fait une suite de Trilles en glissant le doigt et en faisant un battement alternatif sur chaque note.

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

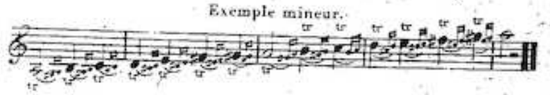
Ou bien en faisant sentir la note principale, c'est à dire celle sur laquelle le Trille est marqué.

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

Exemple majeur.



Exemple mineur.

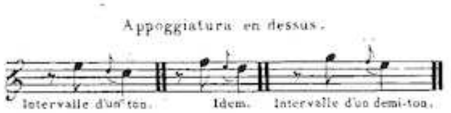


AGRÉMENS DU CHANT.

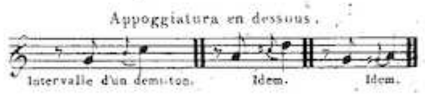
PETITE NOTE, ou APPOGIATURA. (1)

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

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



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

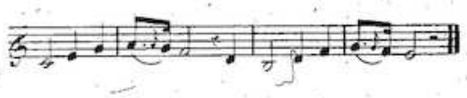


Elle vaut ordinairement la moitié de la valeur de la note dont elle est suivie, et cette valeur est prise sur celle de cette note même.

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

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

On peut faire une double Appoggiatura de cette manière:



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

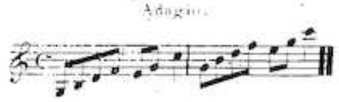
Voici une autre espèce de double Appoggiatura, qui se fait en articulant également et avec légèreté les deux petites notes, et en restant sur la grande.

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

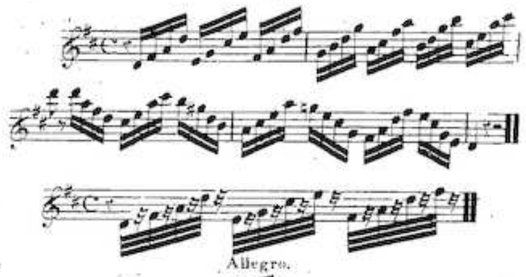
Si elles doivent être nécessairement détachées, on les soutiendra tout le tems de leur valeur, avec la même étendue d'archet.

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

Adagio.

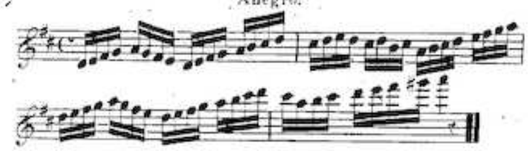


Maestoso.



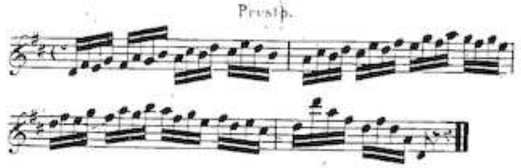
Dans l'ALLEGRO, l'archet aura moins d'étendue; on commencera la note à peu près vers les trois quarts de la baguette, et l'on fera les notes sans les séparer par des repos.

Allegro.



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

Presto.



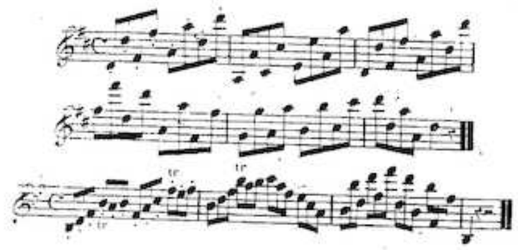
Plus on allongera ces coups d'archets, et plus ils produiront d'effet si on les place à propos; mais il ne faut rien outrer, et l'on doit chercher à régler son archet suivant la mesure de ses moyens.

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

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

On l'employe de même dans les triolets.

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



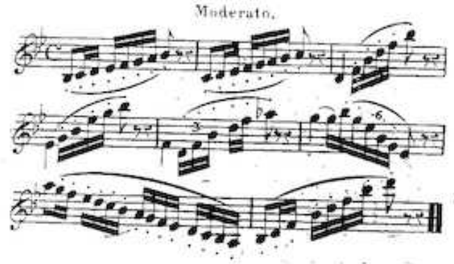
STACCATO.

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

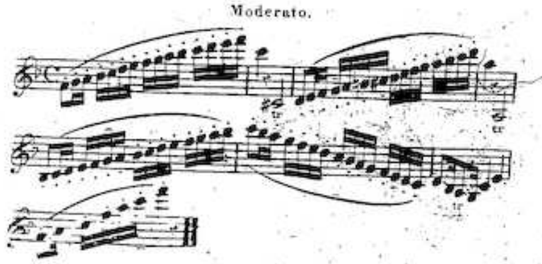
On ne doit mettre aucune roideur dans le Staccato; l'archet doit avoir du jeu dans la main, et le pouce doit seulement un peu presser la baguette. On parvient à le faire en le travaillant lentement, et en arrêtant l'archet à chaque note.

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

Moderato.



Moderato.



DOUBLE TRILLE.

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

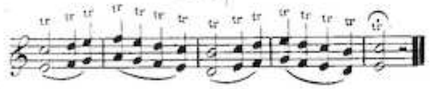
On les prépare et on les termine de même.

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

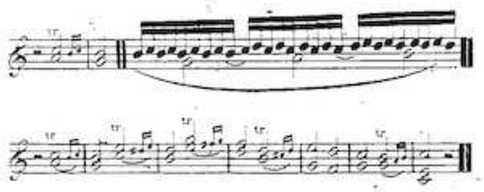
Suite de Trilles.

Cependant on peut terminer celui-ci de la manière suivante.

Il y a une espèce de Trille qui, sans être double, se fait en double corde.



On fait quelquefois ce Trille entre deux notes qui obligent à laisser deux doigts posés.



PETIT GROUPPE, ou GRUPETTO. (1)

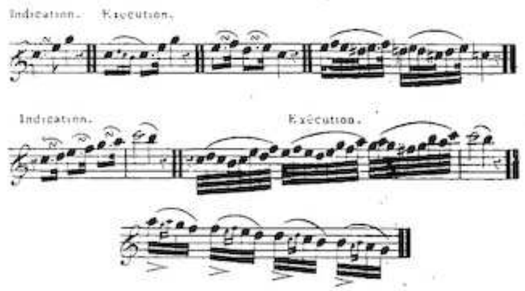
On donne ce nom à un agrément composé de trois notes.

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

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

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

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



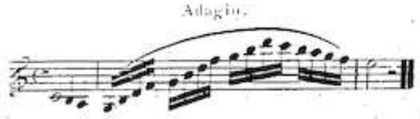
On peut former de cette manière et de beaucoup d'autres.

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

DIVISION DE L'ARCHET.

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

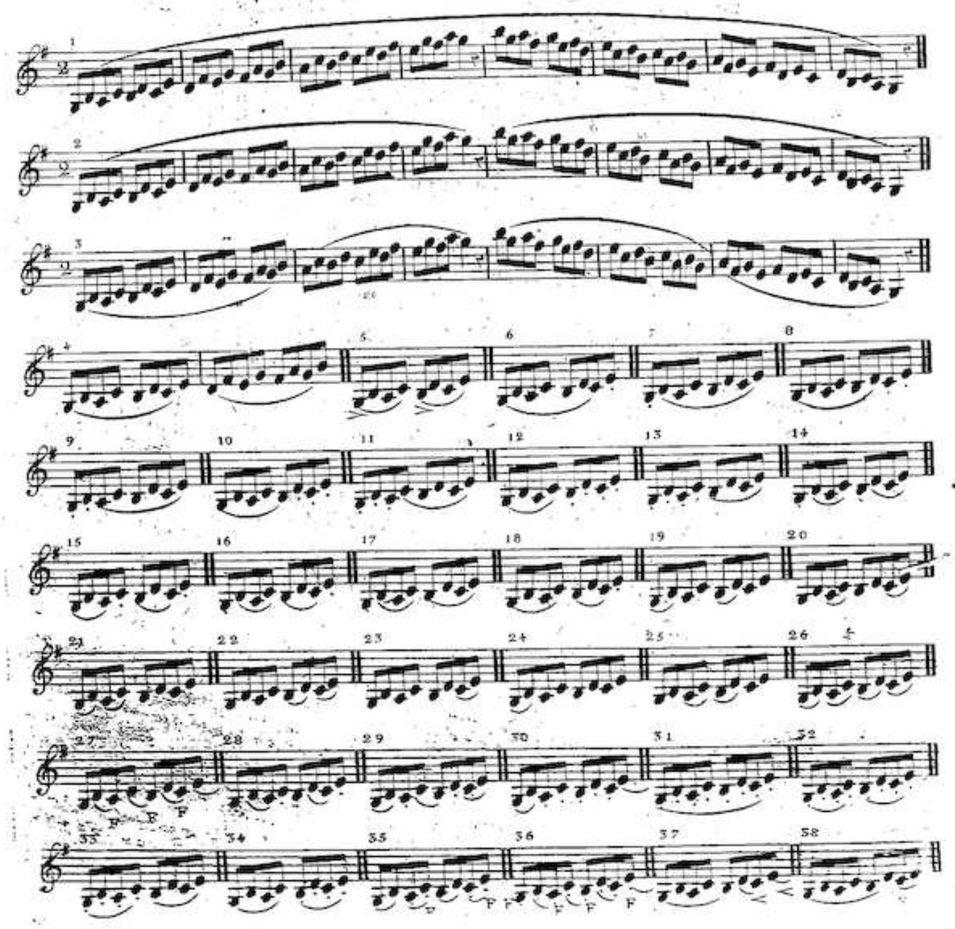
Dans l'ADAGIO, où tous les sons doivent être soutenus lentement, on employera l'archet d'un bout à l'autre et on donnera le plus de liaison possible à toutes les notes.



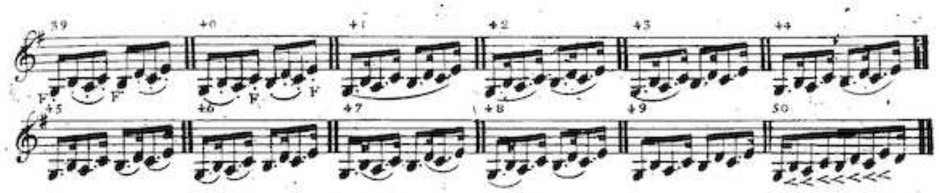
VARIÉTÉ DE L'ARCHET.

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

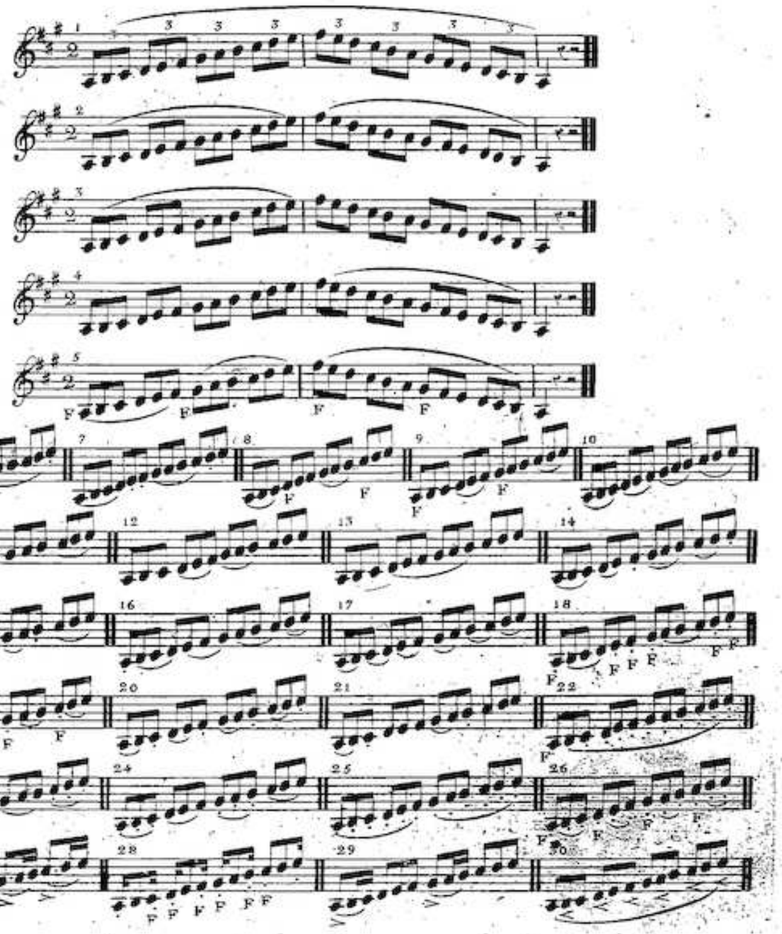
COUPS D'ARCHET VARIÉS.



SUITE
des coups d'Archet variés.

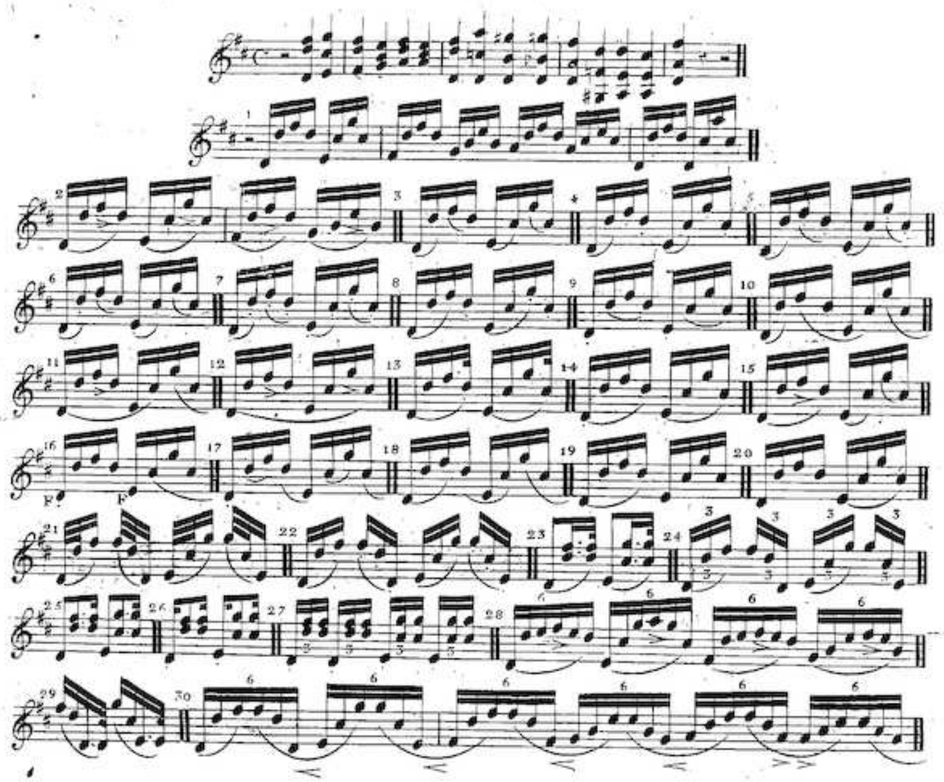


TRIOLETS.



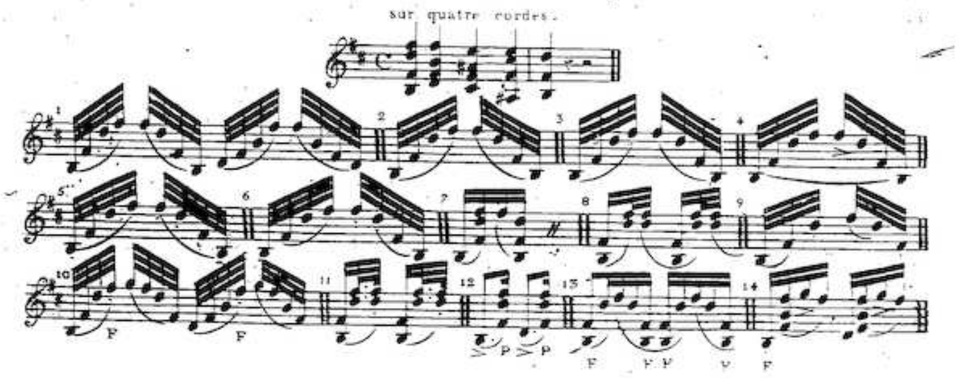
ARPEGGIO

sur trois cordes.



ARPEGGIO

sur quatre cordes.



SON.

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

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

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

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

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

SONS SOUTENUS FORT.

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

Largo.

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

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

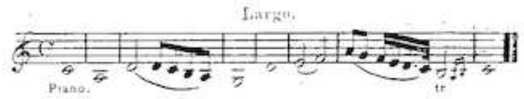
(1) Rousseau. Dict. de Musique.
(2) Système de Tartini. Dict. de Musique de Rousseau.

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

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

SONS SOUTENUS PIANO.

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



SONS ENFLÉS, DIMINUÉS, NUANCÉS.

SONS ENFLÉS.

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

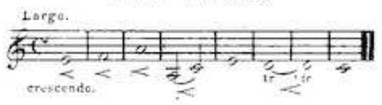
SONS DIMINUÉS.

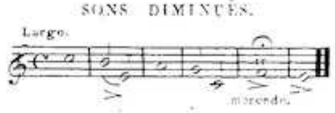
On commencera très fort, et l'on diminuera peu à peu la force du son en approchant de la pointe.

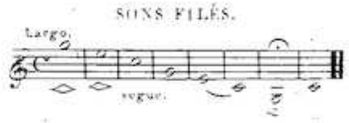
SONS FILÉS.

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

On peut filer les sons d'une autre maniere, en faisant faire une espece d'ondulation à l'archet. Cela s'employe quelquefois dans les tenues et les points d'orgue, mais on doit user rarement de cette manière de filer les sons.— Le compositeur l'indique par ce signe ~~~~.







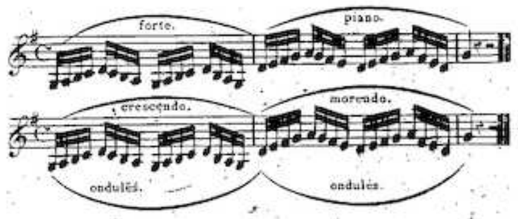
NUANCES.

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

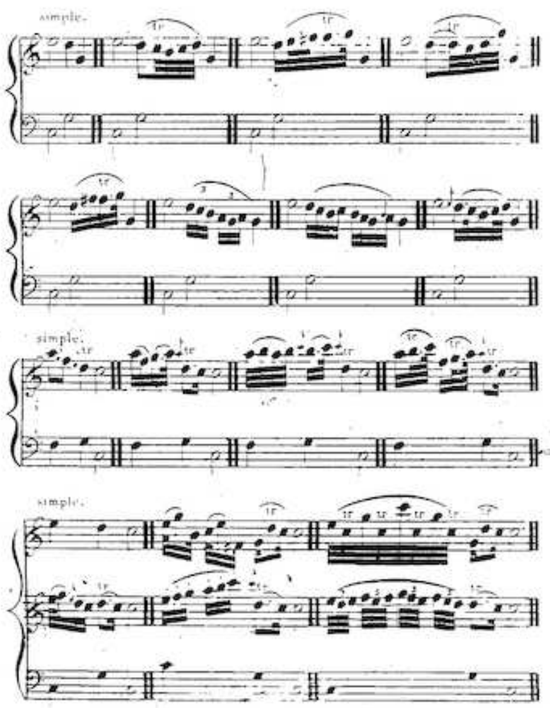
On peut appliquer à plusieurs notes et même à des phrases entières, à des morceaux entiers, les principes qu'on vient d'exposer.

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

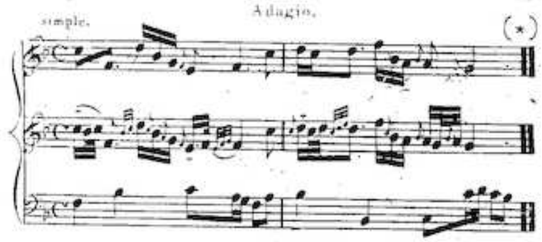
Il est une règle générale qu'il ne faut point négliger: c'est que tous les passages qui vont du grave à l'aigu doivent se faire en augmentant la force du son, et qu'il faut diminuer le son pour ceux qui vont de l'aigu au grave. C'est une loi de rigueur dans le chant, et c'est de la Méthode de Chant même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



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



(1) Rousseau, Dict. de Musique, Art. Broderies.



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

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

(1) Tartini, même ouvrage.

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

N°. 1.

Adagio

N°. 2.

Maestoso

N°. 3.

Maestoso

N°. 4.

Allegro

N°. 5.

Martelé

Moderato

N°. 6.

Maestoso

N°. 7.

Presto ma non troppo

N°. 8.

Moderato

2e Corde.

3e Corde.

N.° 9.

Andante

FF P F

FF P F

N.° 10.

Moderato

N.° 11.

Allegretto

N.° 12.

Maestoso assai

N.° 13.

En effleurant la corde

Allegro

P

F

N.° 14.

Andante

FF

N.° 15.

Allegro

N.° 16.

Moderato

N.° 17.

Allegro non troppo

N.° 18.

Presto

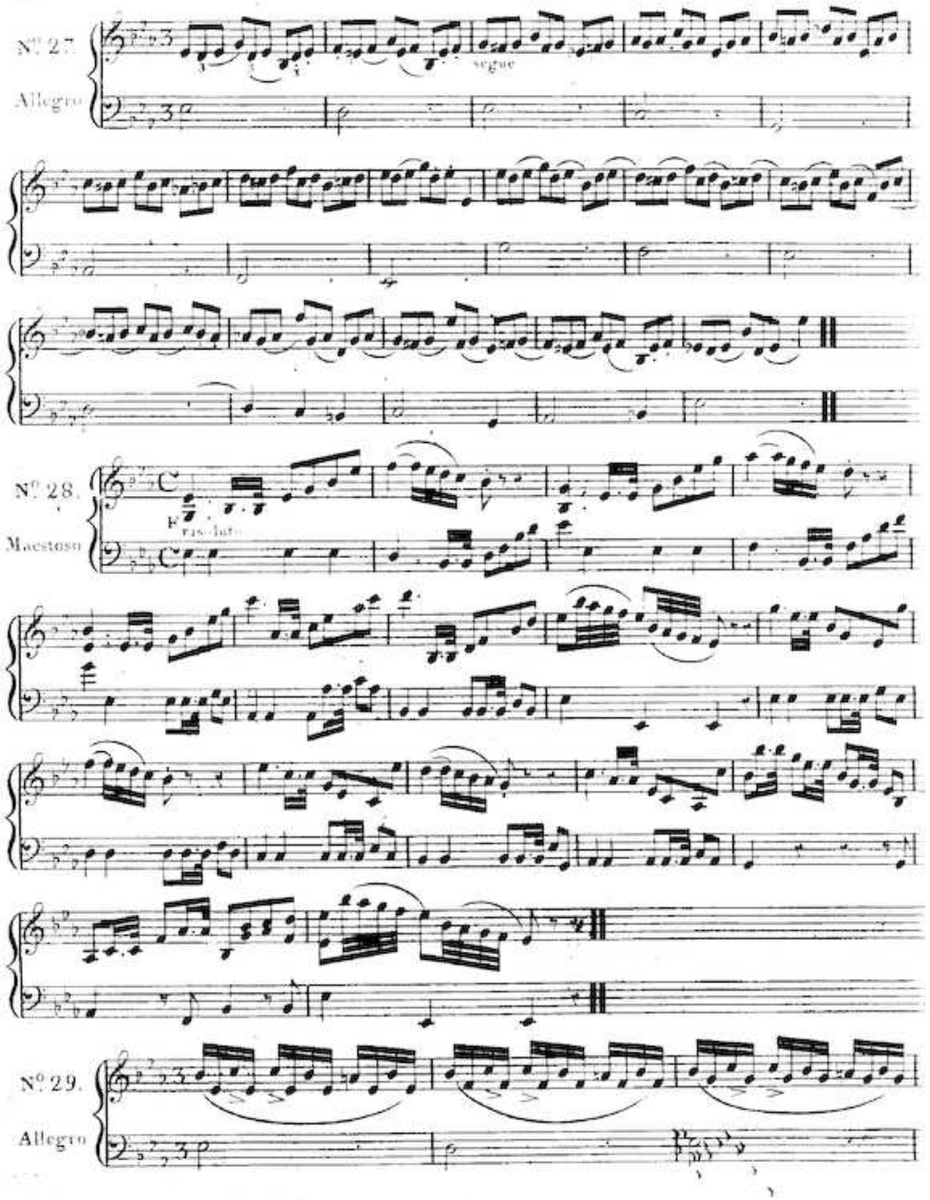
N.° 19.

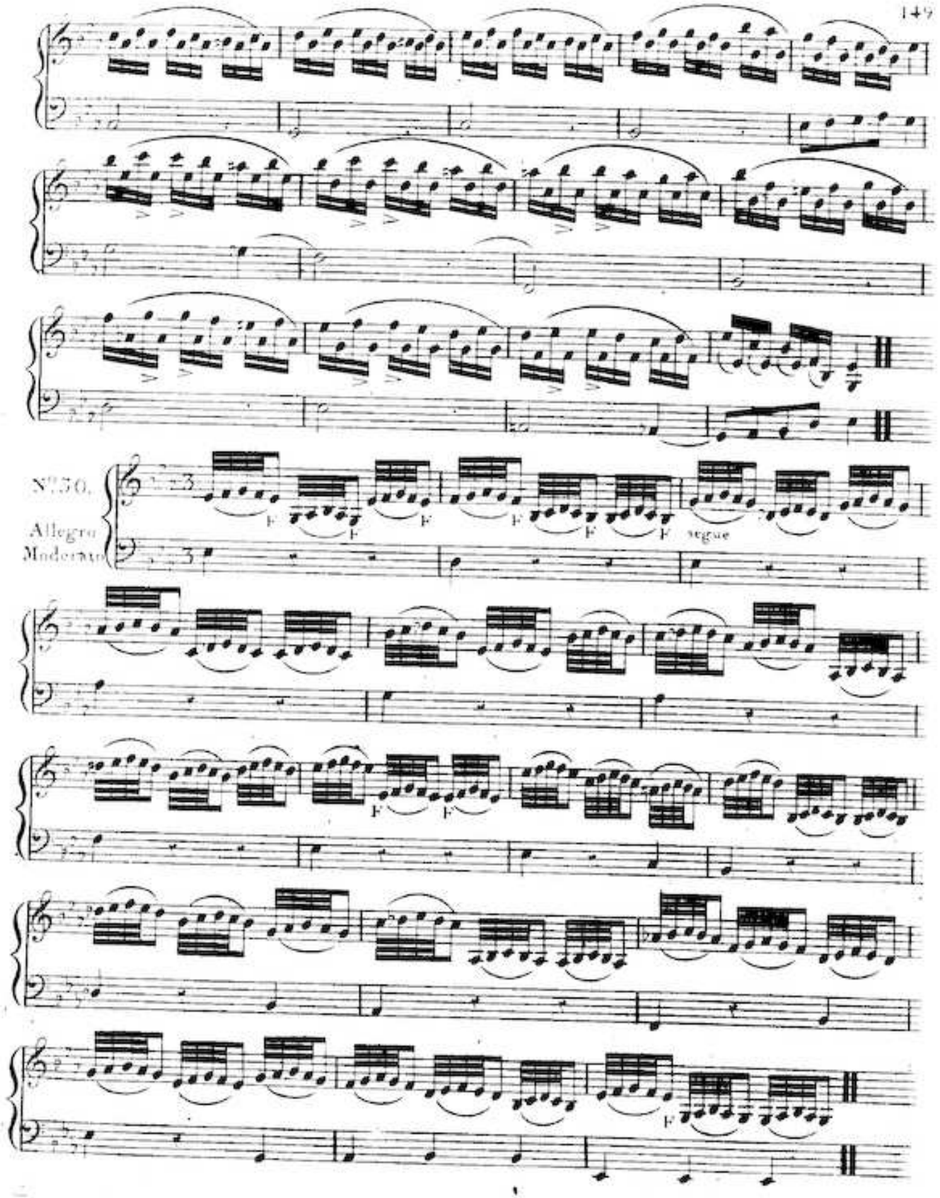
Maestoso

N.° 20.

Adagio

con espressione


Nº 27.
Allegro
segue
Nº 28.
Maestoso
F risoluto
Nº 29.
Allegro


Nº 30.
Allegro Moderato
F
segue

3e Corde. 2e Corde.

N.o 21.
Allegro non troppo

2e Corde.

3e Corde.

N.o 22.
Allegro

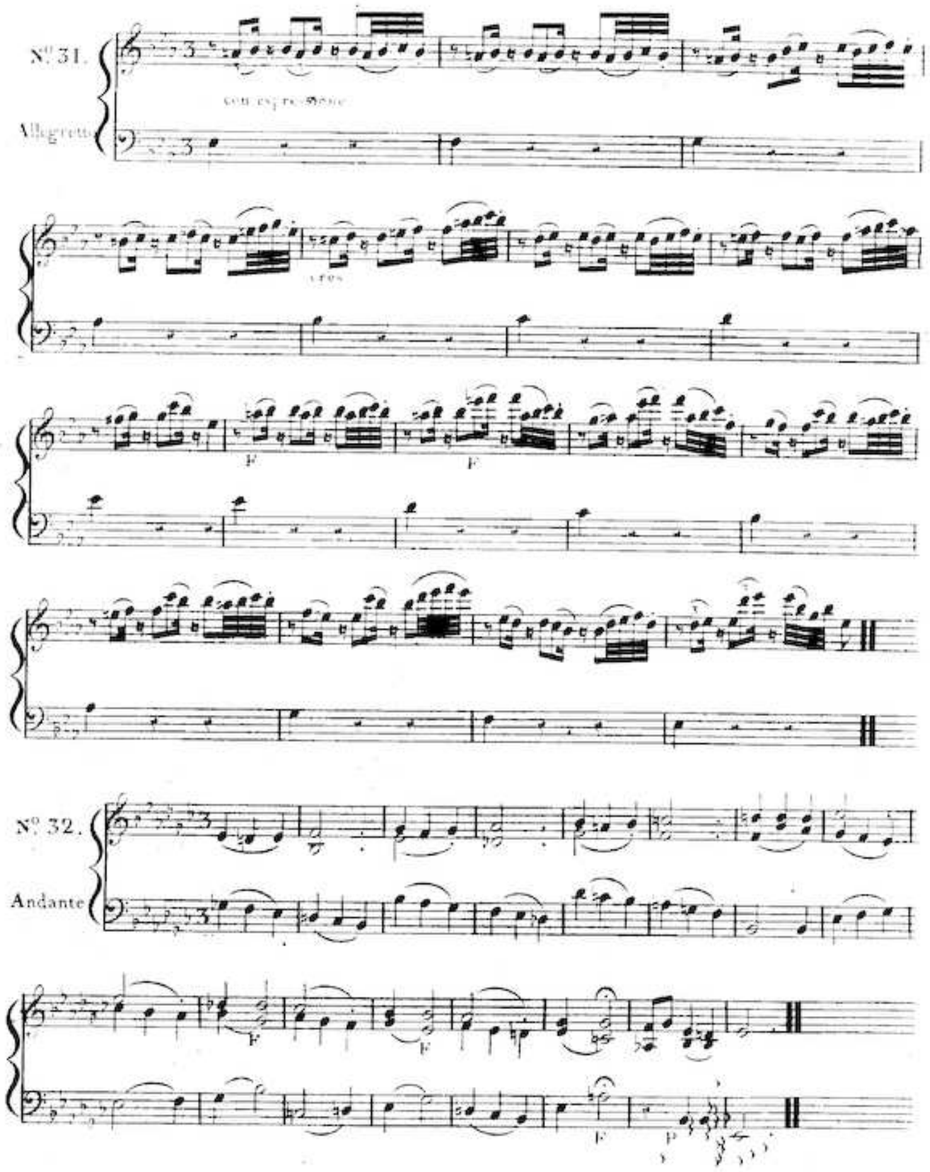
N.o 23.
Allegretto

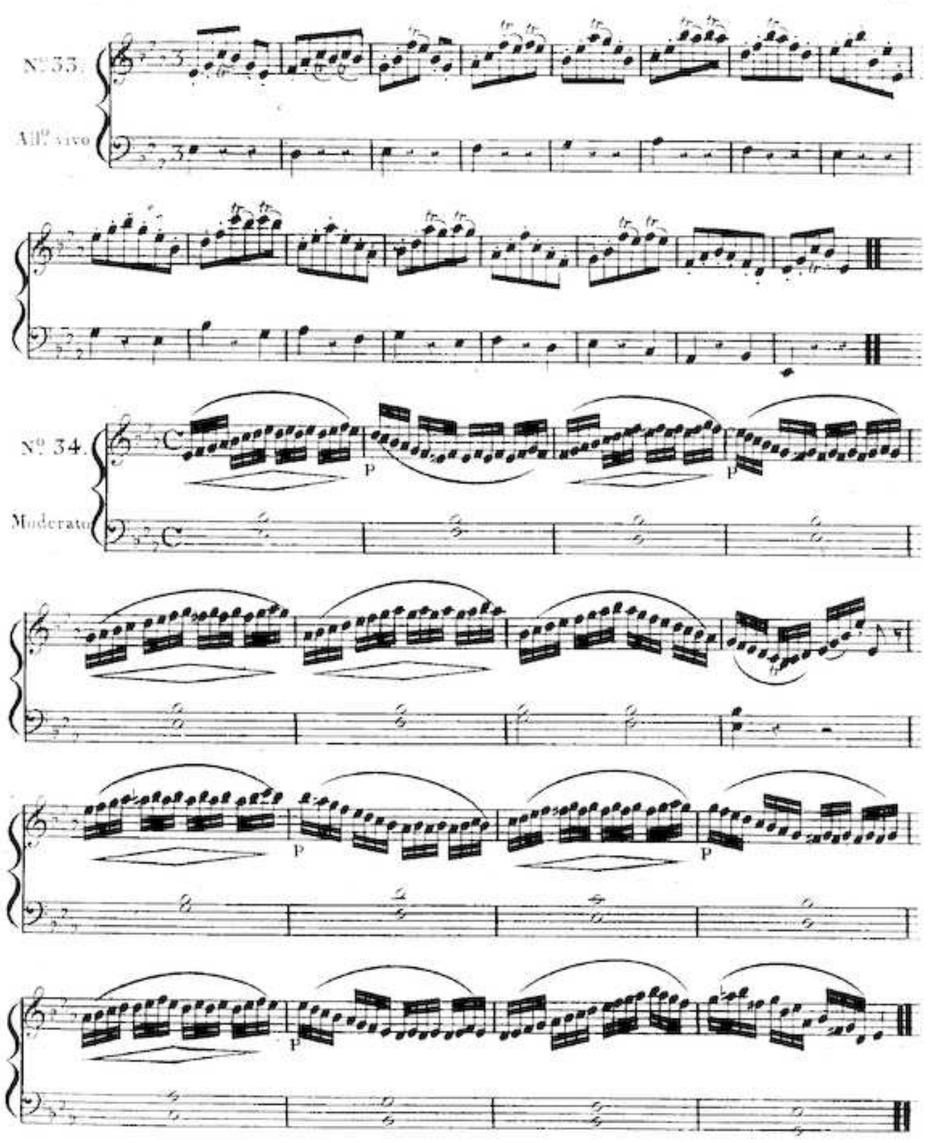
N.o 24.
Allegro

segue

N.o 25.
Allegretto

N.o 26.
Moderato


Nº 31.
Allegretto
con espressione
cres
F
F
Nº 32.
Andante
F
F
F
P


Nº 33.
Allº vivo
Nº 34.
Moderato
P
P
P
P
P

N° 35.

Allegro

N° 36.

Allegretto

N° 37.

Moderato

N° 38.

Allegro

N° 39.

Vivace

N° 40.

Allegro Moderato

Sur la 4e Corde.

N.o 41.

Maestoso assai

N.o 42.

Allegro

N.o 43.

Allegro

N.o 44.

Allegro non troppo

N.o 45.

En poussant
Sur les 3e cordes basses.

Allegro

Nº 46.
Allegro
con fuoco

Nº 47.
Andante
Con molto espressione

Nº 48.
Presto
Agitato.

Nº 49
Allegro
Segue

Nº 50
Presto
assai
Fine

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

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

L'expression exige donc que l'on donne avec la plus grande exactitude à la musique qu'on exécute le mouvement qui convient à son caractère primitif; soit que l'on veuille lui conserver ce caractère et ne rien faire qui passe l'altérer, ainsi on évitera de placer dans l'ADAGIO des traits de vitesse ou de lui donner un accent étranger au caractère qu'annonce son mouvement, on fera les ornemens plus larges, les petites notes plus lentes, les trilles plus simples et plus onctueux, et le coup d'archet soutenu beaucoup plus lentement que dans l'allegro.

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

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

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

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

DU STYLE.

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

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

La distinction d'Aristide-Quintilien se rapporte à ces trois mots: ADAGIO, ANDANTE, ALLEGRO. Il considère l'Adagio plutôt comme triste que comme tendre. Je m'éloigne encore peut-être de son opinion. L'Andante peint le calme et les émotions si douces qu'elles ne détruisent pas l'idée du repos. L'Allegro exprime la gaîté comme le nom seul l'indique. Aristide-Quintilien qui ne fait pas mention de la musique Enthousiastique, aurait-il conçu, ainsi que moi, que l'Allegro devient Enthousiastique lorsque c'est l'inspiration seule du beau et l'appareil de l'imitation?

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

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

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

DU GOUT.

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

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

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

(1) Art. Ornemens, I. partie.

IIme PARTIE.

DE L'EXPRESSION ET DE SES MOYENS.

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

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

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

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

DES MOYENS D'EXPRESSION.

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

DU SON.

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

(1) On doit indiquer comme les meilleurs compositions en ce genre celles de [illegible], HANDEL, TARTINI, GEMINIANI, [illegible], [illegible], [illegible], [illegible], [illegible], [illegible], [illegible] et VIOTTI.

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

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

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

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

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

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

DU MOUVEMENT.

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

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

(2) Voyez l'Art. sur 1re Partie.

(3) Les philosophes avaient divisé la musique, relativement à ses effets sur l'âme, en trois espèces, musique TRANQUILLE, ACTIVE, ENTHOUSIASTIQUE: la première était en chant grave d'un mouvement modéré, ce qui la fit nommer MOLLE. La seconde était un chant plus vif qui convenait aux passions. La troisième saisissait l'âme et la remplissait d'yvresse. (Notes de l'abbé Lebatteux sur la poétique d'Aristote.)

Il y a trois principes de la musique, dit Plutarque; la [illegible], la [illegible], l'ENTHOUSIASME.

La musique se divise en trois espèces: musique d'[illegible], de [illegible], de [illegible]. (Aristide-Quintilien, musicien grec.)

Euclide établit trois caractères de mélodie, celui qui [illegible], celui qui [illegible] et [illegible], celui qui la TRANQUILLISE.

par le premier d'entr'eux dont l'ascendant les entraîne; accordant qu'il ne fait sentir que par la force des pensées qu'il met en evidence, et qu'il doit moins au brillant de son jeu qu'à la douceur persuasive de son expression.

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

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

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

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

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

VIII.

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

DE L'APLOMB.

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

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

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

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

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

Pour y parvenir, il faut que la tête soit de bonne heure accoutumée à modérer la vivacité des sens, et à régler ces passions qui doivent animer l'exécutant: s'il se laisse entrainer par elles, plus de mesure, plus de nuances, plus d'effets; s'il a trop de retenue, il est froid: l'art consiste à maintenir en équilibre le sentiment qui vous entraine et celui qui vous retient: c'est, comme on le voit, un autre genre d'aplomb que celui qui tient uniquement à la division exacte des tems et à la mesure; on le doit à la grande habitude autant qu'à la maturité du talent.

DU GENIE D'EXECUTION.

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

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

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

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

Dans le QUATUOR, il sacrifie toutes les richesses de l'instrument à l'effet général, il prend l'esprit de cet autre genre de composition dont le dialogue charmant semble être une conversation d'amis qui se communiquent leurs sensations, leurs sentimens, leurs affections mutuelles: leurs avis quelquefois différens font naître une discussion animée à laquelle chacun donne ses développemens et se plait bientôt à suivre l'impulsion donnée

TABLE DES MATIERES

PREMIERE PARTIE

DU MÉCANISME DU VIOLON.

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

INTONATION.

Ire POSITION. Gammes simples en dièses ..... 10.
Mêmes gammes en bémols ..... 15.
Gammes en tt. par 2es 3es 4es 5es 6es 7es et 8es ..... 20.
Mêmes exercices dans différens tons ..... 24.

IIe POSITION. Gammes simples en dièses ..... 26.
Mêmes gammes en bémols ..... 31.
Cinq exercices en tt ..... 36.
Mêmes exercices dans différens tons ..... 38.

IIIe POSITION. Gammes simples en dièses ..... 40.
Mêmes gammes en bémols ..... 44.
Cinq exercices en tt ..... 49.
Mêmes exercices dans différens tons ..... 50.

IVe POSITION. Gammes simples en dièses ..... 52.
Mêmes gammes en bémols ..... 57.
Cinq exercices en tt ..... 61.
Mêmes exercices dans différens tons ..... 62.

Ve POSITION. Gammes simples en dièses ..... 64.
Mêmes gammes en bémols ..... 69.
Cinq exercices en tt ..... 74.
Mêmes exercices dans différens tons ..... 76.

VIe POSITION. Gammes simples en dièses ..... 78.
Mêmes gammes en bémols ..... 84.
Cinq exercices en tt ..... 90.
Mêmes exercices dans différens tons ..... 92.

VIIe POSITION. Gammes simples en dièses ..... 94.
Mêmes gammes en bémols ..... 103.
Cinq exercices en tt ..... 110.
Mêmes exercices dans différens tons ..... 110.
Récapitulation de toutes les positions et des tons en dièses ..... 112.
Récapitulation de toutes les positions et des tons en bémols ..... 114.
Trois exercices pour les démanchés ..... 116.
Exercice pour les demi-tons aux sept positions ..... 118.
DOUBLE CORDE. Huit exercices en tt sur tous les intervalles ..... 120.
Exercice dans différens tons ..... 122.
AGRÉMENS DU CHANT ..... 125.
EXTENSION DE L'ARCHET ..... 132.
VARIÉTÉ DE L'ARCHET ..... 132.
Son ..... 133.
Nuances ..... 137.
Ornemens ..... 138.
Cinquante études sur la gamme ..... 140.

IIe PARTIE.

De l'expression et de ses moyens ..... 156.
Du son ..... 158.
Du mouvement ..... 159.
Du Style ..... 160.
Du goût ..... 161.
De l'aplomb ..... 162.
Du génie d'exécution ..... 163.

FIN.