

## L'AUTEUR A SES ELEVES

### MES AMIS

C'est en cherchant avec vous à pénétrer dans les secrets du violon que je suis parvenu à fixer, dans leur plus grande généralité, les principes de cette nouvelle méthode; il m'est si doux de penser à la part que vous avez prise ainsi à mon ouvrage, que j'ai voulu vous en offrir la dédicace comme un souvenir de nos communs travaux et de nos plaisirs les plus purs.

Puisse ce fidèle témoin de notre amour pour l'art sublime que nous cultivons, déposer longtemps en faveur du lien d'amitié qui, en m'unissant à vous, mes chers élèves, a si puissamment contribué au charme de ma vie.

BAILLOT.



L'ART DU VIOLON

Nouvelle Méthode

Dediee

A SES ELEVES

PAR

P. BAILLOT

*Membre de la Légion d'honneur de la musique particulière du Roi  
et Professeur au Conservatoire de musique*

Prix : 50<sup>s</sup>

*de l'Imprimerie du Conservatoire de Musique*

*PARIS, au DEPOT CENTRAL DE LA MUSIQUE, et de la Librairie. Rue des Filles St Thomas, N° 5. Place de la Bourse.*

## OBSERVATIONS

RELATIVES A CETTE NOUVELLE METHODE.

Origine de la méthode de Violon du Conservatoire.

Lorsque nous avons été chargés, il y a plus de trente ans, de poser les bases de l'enseignement du violon au Conservatoire de musique, nous n'avions acquis préalablement aucune connaissance positive sur l'art d'étudier cet instrument; notre instruction n'avait point été au delà de quelques notions vagues et de quelques traditions incomplètes: il nous a fallu errer ou tâtonner pendant bien des années avant de nous arrêter à quelques uns de ces procédés que l'on appelle les secrets de l'art. A l'appui de nos études particulières, nous recherchâmes les ouvrages élémentaires les plus remarquables; nous aurions dû sans doute commencer par là, mais les facilités nous manquaient: ces ouvrages étaient en très petit nombre, d'ailleurs ils avaient été faits à une époque trop éloignée pour aider à surmonter les difficultés nouvelles et pour donner la flexibilité de moyens que les compositions modernes rendaient de plus en plus nécessaire. (1)

L'œuvre publiée comme un essai.

Nous fûmes invités à y suppléer en publiant, comme un essai, le résultat de nos propres découvertes. Notre amour pour l'art nous en faisait un devoir; il nous fit aujourd'hui une loi de profiter des leçons de l'expérience pour relaire cette méthode dont la révision, au bout d'un certain espace de temps, avait été considérée comme utile et arrêtée en conséquence de son adoption.

Méthode nouvelle.

Cet ouvrage a donc été entièrement relait par nous, bien que les principes fondamentaux en soient conservés. Nous avons cherché à le compléter en traitant d'un grand nombre d'objets nouveaux qui, jusqu'à présent, du moins à notre connaissance, n'avaient point été appliqués à l'étude du violon.

Presque tous les exemples ont été tirés des auteurs considérés comme classi-

(1) Les seules méthodes de Violon que nous ayons pu examiner avant la publication de la 1<sup>re</sup> méthode du Conservatoire sont celles de *Giannantonio Corrette*, (1778) de *Luigiotti*, *Mozart*, de *Dupont*, et de *L'Alibi*.

Les méthodes ou les ouvrages élémentaires qui ont paru depuis sont de *Burthen*, de *Barnet*, de *Lucretti*, de *Cambini*, de *Haldemane*, de *M. J. B. Carter*, de *M. Fuxer*, de *M. Piston*, de *M. Gode* (de Tranchbatt) et de *M. Mares*.

*Vicini* nous a laissé quelques conseils utiles, mais très peu étendus, dans une lettre adressée à M<sup>lle</sup> Sarmis, relatée dans les notices de M<sup>lle</sup> Eschle. Son *Art de Lire*, rempli de détails qui peignent encore plus à la variété d'impression qu'à la variété de l'Arche et sous le rapport de ce que l'on entend aujourd'hui par *effet*, laisse tout à désirer à être attendu qu'aucun signe, aucun accent marqué ne vient l'aider à en rendre non seulement le sens, mais le plus souvent même le matériel.

*Vitti* avait entrepris un ouvrage élémentaire sur le Violon; nous n'avons aucune connaissance de la nature des notions qu'il a laissées. Un traité didactique écrit par Vitti avec cet esprit juste, ce sentiment délicat et profond que le compositeur et riche d'exemples composés par lui, serait sans doute du plus grand intérêt; espérons que les dépositeurs de ces matériaux, quels qu'ils soient, cedant à nos vœux, nous mettront à même d'en faire usage.

Extraits tirés de son ouvrage.

ques, leurs ouvrages pouvant servir de type dans chaque genre: nous avons cru qu'il valait mieux procéder ainsi du connu à l'inconnu, que d'offrir des exemples dont l'application ne serait pas aussi claire, aussi positive, ni par conséquent aussi efficace; ces exemples ne pouvant avoir pour eux l'autorité du temps et de l'usage, ni présenter, comme les extraits, l'avantage de devenir au besoin une sorte de mnémonique.

D'ailleurs, plus le violon offre aujourd'hui de variété dans ses ressources, plus il fallait mettre de diversité dans les exemples. C'est un précepte de saine doctrine d'éviter la confusion des genres, de ne point mélanger les styles et de chercher à les rendre dans toute leur pureté, et c'est dans l'espoir de contribuer à faire atteindre ce but que nous avons multiplié les extraits de différents auteurs, persuadés que, dans l'exécution de leurs ouvrages, il est indispensable de se servir des mêmes moyens si l'on veut obtenir les mêmes effets; que d'ailleurs cette diversité offre plus de chances au développement du génie du jeune artiste qui se sent en état de créer; qu'enfin ces citations inspireront peut-être assez d'intérêt aux élèves pour les porter à remonter à la source, à prendre connaissance des ouvrages où elles ont été puisées, et pour les convaincre de la nécessité de conserver fidèlement à chacun des compositeurs le caractère qui lui est propre.

Il nous a semblé surtout que le premier but d'une méthode devait être de développer l'intelligence et d'exercer le jugement afin de ne pas rendre vains tous les efforts du travail et les résultats de la patience. Le mécanisme ne peut manquer aujourd'hui d'ailleurs: chaque difficulté a ses études spéciales; mais une méthode doit guider dans l'emploi, dans l'arrangement de ces matériaux, faire connaître le lien qui les unit et le but où ils doivent tendre. Quelques personnes ont cru accélérer l'instruction au moyen de méthodes *Abrégées*, les confondant ainsi avec les méthodes *Abréciées*. Celles-ci doivent être au contraire tellement étendues et positives que l'intelligence la moins favorisée y voie plutôt et plus clairement à se conduire. Nous pensons que tel est un des plus sûrs moyens d'abrégier les études, et cette opinion sera notre excuse pour tous les détails dans lesquels nous sommes entrés.

Méthodes abrégées confondues avec les méthodes abrégées.

Extension donnée à cette méthode.

Nous avons également pensé que l'enseignement du violon, le premier de tous les instruments, devait être établi sur les bases les plus larges: on peut voir, par le plan de cet ouvrage, que telle a toujours été notre intention, et que, depuis l'origine du Conservatoire, nous avons travaillé de bonne foi à empêcher les élèves confiés à nos soins de devenir prisonniers d'une école, cherchant à donner à l'école elle-même la plus grande extension possible et à laisser aux élèves la plus grande liberté d'essor.



## INTRODUCTION

Si l'on veut approfondir un art, il faut, autant qu'il est possible, chercher à en connaître l'origine et suivre tous les changements que le temps doit y avoir apportés afin d'en observer la marche progressive. C'est ainsi que l'on apprend à choisir la route la meilleure et à mesurer la distance qui reste à parcourir pour atteindre au plus haut degré de perfection.

Origine  
du  
Violon.

Mais l'origine du Violon est encore entourée de ténèbres. Sur la foi de quelques médailles et pierres gravées où l'on voit Apollon, Orphée, et Amphion, représentés avec un Violon semblable aux nôtres, on a cru pendant longtemps que cette invention remontait au temps les plus reculés. L'antiquité de ces médailles est aujourd'hui fort contestée (1).

Histoire  
du  
Violon.

Un ouvrage encore inédit, qui est le résultat des plus intéressantes recherches faites par un estimable Professeur, M. J. B. Cortez, et dont nous approuvons de tous nos vœux la publication, tend à prouver que le Violon est d'invention moderne, et que l'archet était inconnu aux anciens.

Il paraît que dès le 9<sup>e</sup> ou 10<sup>e</sup> Siècle on faisait usage du Rebec, Violon à trois cordes, dont on jouait avec un petit archet, et que l'on n'a commencé à se servir du Violon à 4 cordes que vers le milieu du 14<sup>e</sup> Siècle, ce fut alors que le Violon succéda au Rebec.

Le Violon accompagné de son au 15<sup>e</sup> Siècle. Cet instrument avait été employé à cette époque en France, sous une plus petite dimension, regard le nom de *Violon*, petit Violon, ou *Violon à la française*, ainsi qu'on le voit désigné sur d'anciennes Partitions.

Luthier  
le plus célèbre.  
Ses Elèves.

Duillaprogna, né dans le Nord Italien, vers la fin du 15<sup>e</sup> Siècle, vint en France en 1595, et mourut à Lyon en 1700. C'est le plus ancien et le plus célèbre des Luthiers dont le nom soit parvenu jusqu'à nous; ses instruments ont une beauté remarquable et un fini précieux. Il eut pour élèves PATA, MAGINI, COPPA, et AMATI. La famille des Amati a travaillé pendant plusieurs générations à perfectionner la facture du Violon à laquelle Stradivari, qui leur a succédé, est parvenu à donner le dernier degré de supériorité.

Structure  
du  
Violon.

Depuis 500 ans, on n'a rien changé à l'ensemble de la Structure du Violon, mais ses proportions intérieures ont reçu, depuis le siècle dernier, quelques modifications qui ont entraîné l'élévation du Diapason, le renversement et la longueur du manche, et l'augmentation de la grosseur des cordes, suites naturelles d'un plus grand développement dans l'exécution. On a donc essayé à diverses reprises de varier sa forme et ses proportions; on a fait des Violons à toutes élever et à toutes surhaussées, en forme de Guitare ou de Sistre; on en a fait avec d'autres bois que l'Érable et le Sapin, on a voulu même en faire de métal, on a ajouté à quelques uns des cordes de l'alon sous le chevalet et sous l'attache des cordes; ceu-ci, ont été construits sans barre, crum-lin, sans ame. Mais ces nombreux essais n'ont servi, jusqu'à présent qu'à faire apprécier d'avantage sa forme primitive et à faire ressortir le mérite de tout de simplicité unie à tant de puissance.

Matériel  
du  
Violon.

Deux planches et quatre points d'appui composent toute sa charpente. Quatre cordes, placées le long du manche, sont mises en vibration par une meche de crin traitée de résine et fixée aux deux extrémités d'une baguette. Un chevalet soutient les cordes, frémis le premier sous l'archet, et communique ses trevailllements à une ame de bois cachée dans le corps de l'instrument. Cette ame soutient la table; secondée par une barre qui maintient l'équilibre, elle met toutes les parties de l'édifice en rapport entr'elles, et, centre du mouvement harmonique, fait rayonner au loin les sons qui vibrent sous l'archet. Tel est le Matériel du Violon.

Ce Matériel est toutefois très éloigné de la perfection; il manquait à la Musique un ouvrage où la Structure du Violon fut spécialement considérée sous le rapport des lois de l'acoustique, un mé-

(1) Notices sur Corelli, Tartini, etc. par M. Faville-1810

trouvé l'acoustique des violons, M. Sarti (Venezien) occupé et nous avons l'espoir de posséder bientôt des certitudes sur l'acoustique du Violon pour laquelle on a employé jusqu'ici le tâtonnement à défaut de règles positives. Les expériences multipliées de M. Sarti, avant confirmés ses calculs, l'acoustique, et particulièrement le Violon, doivent en retirer beaucoup d'avantages.

Caractères  
du  
Violon.

Maintenant si l'on considère le Violon sous le rapport de ses divers Caractères et de ses effets, on trouve la richesse unie à la simplicité, la grandeur à la délicatesse, la force à la douceur, et la joie et sympathie avec la tristesse. Selon la manière dont on soit l'instrument, sa réponse est vulgaire ou sublime, toute mélodie lui appartient, toute harmonie est de son domaine et le génie fait de lui son plus noble interprète; tout, par de certaines étroites; tous les mystères du cœur il respire, il palpète avec lui. Son timbre est une *Seconde voix humaine* qui par sa position et l'étendue de son diapason, semble destinée à servir de notes supplémentaires à la voix naturelle. Ce timbre est en même temps si varié qu'on peut lui donner le Caractère *chantant du Haut Bois*, le doux et plébéien de la *Flûte*, le son noble et touchant du *Cor*, l'éclat belliqueux de la *Trumpette*, le vague fantaisique de l'*Armonica*, les vibrations successives de la *Harpe*, les vibrations simultanées du *Pan*, *orgue* de la grande harmonieuse de l'*Orgue*. Ses quatre cordes suffisant à tout de prestiges, elles donnent plus de 400 tons  $\frac{1}{2}$  de grave à l'aigu, mais dans ce laps des temps modernes, l'archet vient l'animer d'un souffle divin et produit ses merveilles en servant de guide à toutes les affections de l'âme et à tous les élans de l'imagination.

Caract.

Voix  
les plus célèbres.

Le Violon, fait par son nature pour régner dans les concerts et pour être à tous les élans du génie, a pris les différents caractères que les grands maîtres ont voulu lui donner; simple et mélodieux sous les doigts de *Corelli*, harmonieux, touchant et plein de grâce sous l'archet de *Tartini*, aimable et suave sous ce de *Geminelli*, noble et grandiose avec *Paganini*, plein de feu, plein d'audace, pathétique, sublime entre les mains de *Vitti*, il s'est élevé jusqu'à peindre les passions avec autant de grandeur et d'énergie que de charme et de douceur. (1)

Rebec  
Arcontez.

Combien il est pénible pour nous d'ajouter aux noms des grands artistes qui ne sont plus, ceux de nos deux collègues *Rubi* et *Arcontez*; descendus presque en même temps dans la tombe! pourquoi faut il déjà pleurer la perte de ces honorables amis et regretter s'il de ne les entendre plus! l'un dont le jeu plein de charme, de pureté, d'élégance, rendait si bien les qualités aimables de son esprit et de son cœur; l'autre dont le caractère franc et l'imagination ardente se retraçaient dans la hardiesse et la chaleur de son exécution; élever chéris de ces habiles maîtres, vous cherchiez à rendre avec fidélité l'expression de leur âme; vous les retrouverez eux mêmes et tout entiers dans leurs compositions, ils y respirent encore! leurs talents revivront en vous, conservateurs de leurs traditions, vous empêcherez que l'oubli ne pose sa main glacée sur leurs ouvrages, et vous partagerez leur gloire en vous identifiant à leurs aspirations! (2)

(1) Ce passage est extrait de la Méthode que nous avons rédigée pour le Conservatoire. Tant d'années écoulées depuis sa publication nous ont mis plus à portée de connaître et d'apprécier les beautés de la Musique de Corelli, et ce nom célèbre ne peut être rappelé par nous qu'avec l'admiration qui lui est due. Un Auteur que nous citons à l'article des sons soutenus, (*Hubert le Blanc*) parle de ses ouvrages en ces termes: « Les trois douzaines sonates des livres de M. Leclair étalèrent en pompe la majesté du jeu de Violon ».

Auguste Kreutzer.

(2) *Auguste Kreutzer* nous a écrit il y a aussi de nous être enlevé. Cet homme excellent possédait d'une réputation peut être moins étendue que son frère *Rodolphe*, mais il avait un mérite aussi solide, un talent vraiment que relevaient encore sa modestie et la touchante candeur de son âme; la mort de celui qui avait su captiver l'affection de tous devait occasionner des regrets unanimes, et rien n'a manqué à cet égard ni à notre douleur ni à sa gloire.

Il était tellement cher de ses élèves, tellement apprécié par eux, qu'ils ne peuvent qu'honorer de plus en plus sa mémoire en continuant à le prendre pour modèle.

Pour nous, regrettant en lui le véritable artiste autant que l'ami sincère, l'artiste qui a si bien compris et si bien atteint le but de son art en se distinguant par les qualités qui honorent l'homme et le talent, nous chercherons quelques consolations dans les souvenirs qu'il laisse, souvenirs aussi utiles que chers, et que l'art même ne peut manquer d'étendre et de perpétuer.



M. Paganini.

Inscrire dans cet ouvrage le nom de M. Paganini au moment où les succès qu'il vient d'obtenir à Paris justifient sa réputation est pour nous un devoir et un honneur indépendamment du plaisir que nous éprouvons à lui rendre justice.

On a vu de premier abord que sa manière de jouer du Violon était, en général, toute à fait nouvelle, que peu de ressemblance avec celle des autres virtuoses; cette différence donne à son jeu le caractère de la nouveauté, et cependant ce jeu repose presque entièrement sur l'emploi de certaines difficultés dont on a fait usage autrefois, telles que les *sous harmoniques*, les *Piccato*, et les *Accordatures*, et qui, depuis longtemps, étaient tombées en désuétude; à la vérité M. Paganini a ajouté de nouveaux effets à ceux-ci, il a tiré un si grand parti des doubles sous harmoniques et de l'emploi exclusif de la 4<sup>e</sup> corde, que le Violon, entre ses mains, devient un instrument à part, comme l'artiste lui-même s'est placé hors de ligne.

Observation sur l'art de jouer.

Il est une observation importante à faire ici; c'est que, le plus souvent, l'art perd d'un côté ce qu'il gagne de l'autre; on perd en simplicité ce que l'on obtient en élégance; en sous graves, ce que l'on ajoute en sous aigus; en chants expressifs et naturels ce que l'on trouve en choses difficiles et grand, ce que l'on acquiert en délicatesse; cependant, le génie peut tout employer avec succès pourvu que ce soit avec mesure, c'est-à-dire, pourvu qu'il ne passe point de certaines limites que le goût doit fixer.

Il appartient donc au génie de créer des effets nouveaux, au goût, d'en régler l'emploi, et au temps, seul de les sanctionner.

M. Gahr, de Francfort, a fait paraître un ouvrage(1) dans lequel on trouvera le plupart des procédés employés par M. Paganini; cet ouvrage méthodique donne l'explication la plus détaillée des principaux passages et des effets qui particularisent son jeu; il ne doit point être considéré comme faisant suite à la méthode du Conservatoire, composée dans un tout autre système.

### PROGRÈS DE L'ART.

Nous ne voulons point entreprendre l'histoire du Violon; nous devons simplement remonter à l'époque où l'on a commencé à donner à cet instrument une marche régulière.

Point d'où l'on est parti. Premier ouvrage remarquable, composé pour le Violon.

Corelli fut le premier qui, en 1709, publia un ouvrage remarquable pour le Violon; le charme de la mélodie, la régularité de la facture, et la pureté du style, firent considérer ses sonates comme le modèle de ce genre de composition; mais les virtuoses qui ont brillé depuis et que nous avons cités au commencement de cet ouvrage, ont ajouté, chacun selon son génie, quelque richesse à l'art de jouer du Violon, et puissamment contribué à en étendre le domaine. De là devait naître le besoin, non d'en fixer les limites, mais d'établir les bases de l'enseignement. Pour donner à ce travail le développement convenable, il ne fallait pas qu'il fut le produit isolé du système d'un seul, mais bien le résultat combiné des observations de plusieurs. C'est sous ce point de vue que l'on devait entreprendre un ouvrage élémentaire dans le sein du Conservatoire, éde dont le but était, non seulement de former des élèves, mais de réunir en un corps de doctrine les bases de toutes les diverses branches d'instruction et d'ajouter incessamment aux connaissances acquises au moyen des révisions dont nous avons parlé au commencement de ce traité.

Tendance naturelle au perfectionnement.

Aucun art ne peut rester stationnaire; cette vérité, qu'on a répétée si souvent de nos jours ne signifie rien autre chose sinon que l'esprit humain veut toujours aller au delà de ce qu'il aperçoit; l'homme, dit Young, quand il durerait autant que le soleil, veut toujours appercevoir quelque vérité nouvelle, et mourrait encore affamé de science.

L'artiste, dévoré du besoin de produire, et animé de la plus noble ambition, ne se laisse point de chercher le mieux, objet de tous ses travaux, il le poursuit, cet objet, jusqu'à la mort; son imagination s'élançe même au delà de ce terme si l'espoir d'une vie future lui fait entrevoir le complément de tous les moyens d'arriver à la perfection; il est dans notre nature de vouloir toujours étendre le pouvoir de nos sens; notre ame, impatiente de briser ses liens, cherche un issue pour s'élever dans l'infini; l'imagination, favorisant notre penchant pour le merveilleux, nous prête ses ailes pour nous élever dans

(1) L'art de jouer du violon de Paganini, appendice à toutes les méthodes qui ont paru jusqu'à présent.

des régions inconnues, tant il nous semble bon de quitter la terre; mais hélas! il faut bientôt retomber, trahi par notre faiblesse; nous sentons alors la nécessité de nous replier sur nous mêmes et de chercher le véritable domaine de l'art, non dans le vague, ni dans les choses matérielles ou dans les effets physiques de la nature, mais dans notre propre cœur, dans l'ordre moral et dans le sentiment, cette douce vie de l'ame, cette source intarissable de félicité.

Progrès de l'art même, résultat de l'absence au perfectionnement matériel.

Cependant l'art, dont les principes sont immuables, éprouve des changements que le temps amène dans les formes, et qui obligent à modifier ainsi qu'à étendre le mécanisme, esclave nécessaire de l'art, qui veut devenir maître absolu de son talent. Les découvertes qui paraissent d'abord peu importantes, finissent quelquefois par avoir les plus grands résultats: une aiguille ne nous a-t-elle pas fait découvrir un nouveau monde? La société, dit Pascal, est un homme qui apprend toujours. Gardons nous donc de rester jamais dans l'étroit sentier de la routine; ouvrons à la nouvelle génération toutes les portes de l'art, ne l'arrêtons point dans son élan, ne refroidissons point son ardeur; mais ce serait la trahir que de ne pas l'avertir du danger des innovations précipitées; le temps seul nous apprend la juste valeur des choses nouvelles; c'est un maître inflexible pour qui veut étonner ses leçons. — Étudions sans cesse la marche de l'art, multiplions les essais; s'il avance, favorisons tous ses mouvements; s'il est prêt à reculer, faisons nos efforts pour le retenir. Suivons la trace du bien en cherchant le mieux, sans quoi nous perdrons la hausse qui peut nous conduire jusqu'à lui.

Étudions les nouvelles découvertes. Évitez le danger des innovations précipitées.

Mais ici, l'application devient difficile; la Musique tenant à nos sensations les plus intimes, participe à tout ce qu'elles ont de vague et d'indéfinissable; à la vérité, ses effets n'en sont que plus pénétrants, et c'est un de ses avantages sur les autres arts.

Quelle est la règle de l'artiste?

Quel sera donc le guide que prendra l'artiste pour donner une bonne direction à son talent, pour admettre ou rejeter à propos, pour choisir enfin entre ce bien, qui peut devenir une barrière funeste à ses progrès, et ce mieux, qui peut le conduire à des écarts dangereux?

La conscience.

Dans notre système musical, il existe un rapport entre les intervalles, un ordre matériel qui n'a point de meilleur juge que l'oreille; l'oreille est la conscience des sons, elle nous avertit de ce qui entrechoque ou de ce qui trouble cet ordre matériel; c'est ainsi que la conscience, proprement dite, nous éclaire sur ce qui est bien ou mal, selon l'ordre moral; c'est la conscience qui doit être prise pour guide dans tout ce qui est du ressort de l'intelligence et du sentiment; c'est cette voix secrète, sage conseillère d'une ame immortelle, que l'artiste doit toujours interroger, et qui, le portant à l'air de nobles sacrifices, lui fait considérer les objets du point le plus élevé, le décide sur le choix, et donne à son esprit cette chaleur et cette force de conviction qui se répand sur toutes ses œuvres; le beau devient pour lui synonyme du bien. L'un, abrégé de l'œuvre divine, est cet ensemble qui frappe les sens, qui laisse une forte et durable impression dont l'unité est le principal attribut; l'autre est ce même beau apperçu intuitivement ou plutôt senti par le calme et le bonheur qu'il apporte à notre conscience; le premier, est dans le charme des proportions, le second, dans le sentiment de l'ordre; il existe de tels rapports entre l'un et l'autre, que ces deux qualités viennent souvent à être confondues dans la même expression, et que l'on dit une belle action comme on dit une bonne symphonie ou un bon tableau. Les Grecs n'avaient qu'un mot pour rendre les deux idées.

Nécessité d'un but moral dans les arts.

L'artiste doit travailler à unir ces deux genres de mérite; il y parviendra si, après des études d'ailleurs approfondies, il agit d'après l'impulsion morale qui mène aux succès solides. J. J. Rousseau ne voulait point d'autre preuve de la bonté d'un livre que la disposition dans laquelle on se trouve après l'avoir lu; quoique l'effet d'un ouvrage de Musique ne puisse être comparé en tous points à celui d'un ouvrage de littérature, on ne peut nier que la Musique, considérée comme l'expression de nos sentiments et le langage de nos passions, n'ait sur notre ame une très grande influence; or, le

Le style est le choix des expressions. Le style est tout l'homme. Conséquence. Commencer par imiter les Anciens.

Compositeur et l'exécutant ont le choix de cette expression, ce choix est le style, et si le style est tout l'homme, il faut bien en subir les conséquences. Nous n'avons point l'intention d'appliquer ici cette pensée au caractère de l'artiste, ce qui serait sujet à contestation, mais nous croyons pouvoir l'appliquer à son goût; le choix des moyens dont il se sert nous fera connaître infalliblement ce qui lui plaît, ce qui le captive, ce qui l'entraîne; il sera jugé sur ce choix, résultat de ce qu'il sent.

Pour se former un bon style, il faut commencer par se nourrir des Auteurs anciens; nous



avons désigné ceux qu'il est indispensable de bien connaître.

On s'attachera ensuite dans les ouvrages modernes à tout ce qui peut étendre les moyens d'exécution dans les choses que l'art peut avoir. C'est-à-dire, dans celles qui tendent à conserver au Violon son caractère, caractère si beau, si noble, si hauchant, que ce serait grand dommage de le dénaturer. Quel que soit enfin le genre que l'on préfère, nous croyons avoir assez protesté contre tout système exclusif, et contre toutes les espèces de querelles qui n'ont jamais rien prouvé, sinon que l'on a mal compris l'art pour lequel on se dispute; ainsi que nous l'avons déjà dit, l'harmonie ne doit pas être un sujet de discord; il vaudrait mieux laisser à l'art quelques imperfections que de l'attaquer dans son principe et de méconnaître la grandeur de son but: accords divins, qui réunissent les hommes de tous les pays, de toutes les croyances, de tous les partis, qu'avez-vous de commun avec les passions qui les divisent!

Surgit-il un genre qui soit de nature à reculer les bornes de l'exécution, non pour exciter l'étonnement au moyen d'un surcroît de difficultés vaincues, mais pour offrir quelques moyens de plus à l'éloquence ou aux effets qui ont de l'empire sur l'âme? que, pénétrés de cette noble destination, les élèves cherchent à en faire un digne usage, mais qu'ils ne perdent jamais de vue la source des vrais plaisirs, cette première innocence de l'art qui nous fut préférée aux qualités brillantes. La simple et naïve expression du cœur, expression dont on ne se lasse jamais parce qu'elle est l'élément habituel et nécessaire de notre sensibilité.

Si donc, parmi tous ces génies qui présentent une si heureuse variété, il en est un qui conviendrait plus particulièrement à votre manière de sentir, d'adopter, d'imiter; imiter n'est pas copier, ne vous y trompez pas! se choisir un modèle n'est pas, matériellement parlant, copier ce modèle, c'est suivre la marche du maître qu'on préfère et s'éclairer de son expérience; profitez de tout ce qui est bien; (1) voyez tous les talents éminents, ils ont commencé par faire comme d'autres avant de se frayer une route nouvelle. Si l'admiration de tous pouvait se fixer sur un seul, on vous dirait que le Violon n'a jamais été plus grand, plus beau, que sous l'archet de *Votti*, dans cette brillante carrière qu'il a parcourue en triomphe avec la noble et touchante simplicité de son style, le grandiose et la magnificence de ses concertos; mais une admiration exclusive ne saurait être un sentiment vrai, car l'admiration doit être fondée sur la justice autant que sur la sensibilité, celui qui pourrait avoir tout dit? consultez donc votre conviction, écoutez votre cœur, c'est le plus grand maître de Musique et de tous autres moyens, d'autres effets; le génie d'exécution a des secrets pour faire revivre tous les genres de beauté et pour inventer de nouveaux accents; le génie du compositeur sait trouver des idées et des formes nouvelles au moment où l'art semble les avoir toutes épuisées. Jeunes élèves, que votre imagination s'allume au flambeau du génie qui a le plus d'empire sur votre âme; qu'elle s'en éclaircisse et le prenne pour guide, il sera temps après de vous frayer votre propre route, et si nous pouvons nous exprimer ainsi, de vous revêtir de votre individualité. Si la nature vous a doués d'une véritable originalité, vous ne perdez jamais ce don précieux que vous portez en vous-mêmes, et vous y ajouterez tous les avantages que donne la science des autres, confirmés par votre examen et réunis à vos propres lumières.

C'est un grand bienfait de la providence que cette diversité dans les goûts produits par la diversité dans les talents; la carrière est immense et les palmiers y sont innombrables; allez y cueillir celles que votre cœur préfère; mais, au nom de l'art divin que vous cultivez, ne faites rien qui ne soit digne de lui; préférez toujours les muses aux sirènes, et rappelez-vous ce que Rousseau disait à son Émile: *Sois homme sensible, mais sois homme sage; si tu n'es que l'un des deux, tu n'es rien.*

Le Violon et le Piano se partagent aujourd'hui l'empire de la Musique instrumentale.

Le Piano, partition vivante, a le pouvoir de tout faire entendre et de tout retracer; de positiver immédiatement la pensée, il semble posséder les secrets de la science et se plaire à les dévoiler.

(1) Le sage, disent les Orientaux, apprend de tout le monde.  
(de l'Asie, par M<sup>re</sup> Victoria de Chastenay.)

sur le clavier; apte, surtout, à maintenir les lois de l'harmonie autant que le Violon peut l'être à les exécuter, l'un et l'autre font le *retense*, mot qui dans son étymologie, implique l'idée de force, d'habileté, et de persévérance.

Le virtuose de nos jours, le plus digne d'admiration est, comme aux temps anciens celui qui, en sachant d'abord suivre la marche de son siècle dont il est le coryphée, réussit à l'entraîner ensuite par l'impulsion de son génie et à lui faire ainsi presser le pas.

Mais le Musicien des temps modernes, nourri des brillantes fictions de l'antiquité, se sent quelquefois porté d'une autre manière à en réaliser les prodiges; on ne verra donc point en lui l'*Ossipe ou l'Auphion* des temps barbares, jouant les peuples sauvages, et balissant des villes aux sons de la lyre; ce n'est plus le *Bardo* du moyen âge, versant sur l'âme agitée de héros, comme une rosée rafraîchissante, la douce mélodie de ses chants; (1) ce n'est pas non plus le *Troubadour* ou le *Ménéstral* de la renaissance, chantant l'amour et les combats, mais c'est l'*Artiste* du 19<sup>e</sup> siècle, c'est l'homme passionné pour tout ce qui est beau, pour tout ce qui est vrai, c'est celui qui dans ses œuvres a toujours le bien pour objet, et le beau pour modèle: *les grandes pensées lui viennent du cœur* (2) sa vie entière est un élan continu d'admiration vers les merveilles de la nature, et ses inspirations semblent jaillir du sein de cet enthousiasme créateur.

Gardien du feu sacré, il met sa gloire et son bonheur à le communiquer à ses semblables; il les tient sous le charme de cette langue universelle, que le sentiment sait comprendre partout, et qui n'est intelligible que pour l'homme mal d'accord avec lui-même.

Cependant le véritable *Artiste*, remontant à la source de toute inspiration, se garde bien de s'en attribuer les succès; (3) plein de confiance dans le pouvoir de son art, s'il l'exerce avec passion, il l'exerce aussi avec simplicité et modestie; c'est ainsi que, sans y prétendre personnellement et laissant tout faire à cet art, il relève tant de courages abattus, fait oublier tant de peines, calme tout d'agitations, apaise tant de haines, et fait battre tant de cœurs à l'unisson; mission sublime de paix et d'amour! mais difficile à remplir, hérissée d'obstacles, inséparable de dégoûts; pour surmonter les uns et vaincre les autres, il faut à l'*Artiste* un esprit droit, un cœur sensible et généreux, une âme élevée, et une volonté ferme et constante.

Qu'il nous soit permis d'exprimer ici un vœu que nous formons dans l'intérêt de notre art, et dont les résultats ne seraient point étrangers à la gloire et à la prospérité de notre belle France.

Depuis longtemps en Angleterre, et depuis quelques années en Allemagne, en Suisse, et même dans plusieurs contrées du Nord de nos départements, il se fait des réunions solennelles où les exécuteurs des villes, provinces et cantons d'alentour se rendent et font entendre, avec la pompe convenable, dans la ville désignée chaque année les chefs-d'œuvre des plus grands compositeurs.

Ces fêtes olympiques des temps modernes présentent tant d'avantages que nous ne saurions lequel d'entre eux on pourrait plus particulièrement signaler: intérêt des beaux arts, intérêt du commerce, intérêt politique, but moral, digne de tout ce qu'il y a de grand et d'honorable parmi les hommes civilisés, bienfait inappréciable de la concorde qui devient tout à la fois la cause et l'effet de ces réunions, moyen puissant de donner à l'art musical la plus heureuse extension et cette religieuse influence sur les mœurs qui est un gage de bonheur pour les peuples, tels seraient les résultats de ces fêtes annuelles en France; elles y répandraient le goût de la Musique et feraient participer les départements aux progrès de l'enseignement musical. Cet ordre de choses entraînerait, dès l'origine, dans le plan du fondateur de notre Conservatoire; (4) l'instruction devait aller du centre à la circonférence et revenir ensuite alimenter le foyer d'où elle était partie.

Ces solennités auraient bientôt multiplié les ressources qui leur sont nécessaires pour s'agrandir et s'améliorer; elles se trouveraient en sympathie avec l'humanité, le caractère expansif et généreux

(1) *Poésies d'Ossian*.  
(2) *Vauvenargues*.  
(3) Les anciens disaient: *ab jure principium*.  
(4) M<sup>re</sup> Sarréte.



de la nation Française; occasion d'une gloire toute nouvelle, cette gloire ne serait achetée par aucun sacrifice qui puisse coûter un regret à l'humanité; loin de là, dans les pays que nous avons cités, les produits des réunions sont destinés à des œuvres de bienfaisance, tout il semble naturel que le meilleur doive à la Musique tous les genres de secours et de consolations!

L'émulation est un des plus grands ressorts de ces institutions et l'art gagne toujours aux rivalités; la rivalité d'ailleurs, pendant ici tout ce qu'elle a d'hostile, agit en faveur de l'union, le combat tourne au profit de tous les combattans, le bonheur commun est la récompense du parti vainqueur, et l'art seul étend sa domination, aspirant toujours à de nouveaux triomphes.

### AVERTISSEMENT

relatif à l'ordre suivi dans cet ouvrage.

La marche des études, en général, et celle du mécanisme de l'instrument, en particulier, sont indiquées par la marche même de la nature qui veut que l'on passe, peu à peu, des choses les plus simples aux choses plus compliquées; mais la gradation, prise à la lettre, est impraticable. C'est au maître à trouver la leçon qui convient à l'élève; or, la leçon, dans cette méthode, se reproduit de trois manières:

La leçon précédente de l'élève.

1<sup>o</sup> Dans la *définition*, et dans l'*exemple* qui vient à l'appui.

La première chose à faire est de bien comprendre, afin de parvenir plutôt à bien faire.

2<sup>o</sup> Dans les *études purement mécaniques*, et dans les difficultés *élémentaires* soumises à une *formule*.

Cette formule offre le plus de chances pour les surmonter.

3<sup>o</sup> Enfin, dans l'*application de tous les principes* aux morceaux que l'on doit choisir dans le catalogue de Musique ancienne et moderne placé à la fin de cet ouvrage.

Le maître à besoin, pour bien diriger l'élève, de commencer par se pénétrer lui-même de ces trois manières de considérer la leçon; il est donc nécessaire qu'il voie l'ouvrage dans la suite qu'il présente, afin qu'il puisse en saisir les deductions, et les appliquer à propos; c'est ce qui nous a déterminés à présenter le texte sans interruption.

Ainsi après chaque *définition* lue attentivement par l'élève et chaque *exemple* démontré par le maître, après chaque étude mécanique d'une leçon, on doit faire choix d'un morceau technique ou développé, relatif à cette leçon, en suivant généralement l'ordre chronologique.

L'élève s'appliquera d'abord à jouer ces leçons correctement, il mettra dans chacune d'elles le sentiment qu'il sera naturellement porté à lui donner, mais sans y être aidé, sans qu'on lui parle de style, ni de la poétique du Violon. S'il est né avec le génie de la Musique, c'est alors qu'on s'en apercevra promptement à sa manière de deviner les intentions de l'auteur, et l'on avancera ses études en conséquence; mais on doit l'habituer, avant tout, à rendre avec une exactitude scrupuleuse ce que l'auteur a matériellement indiqué. On sait que l'expression matérielle est insuffisante, mais on ne sait peut-être pas assez qu'elle est aussi essentielle que l'expression poétique, car elle est à la Musique ce que le dessin est à la peinture dont presque tout le mérite est nul si les contours sont mal tracés.

L'expression matérielle doit précéder l'expression poétique et spontanée.

Division à maintenir :  
mécanisme.  
expression.

La méthode du Conservatoire a été divisée, dès l'origine, en deux parties: l'une, relative au *mécanisme*, l'autre appliquée au *style et à l'expression*; cette division doit être maintenue par la raison que nous avons donnée; qu'il ne faut s'occuper que d'une seule chose à la fois. (Voyez la *manière de travailler*.)

Que l'élève se pénétre donc bien de la nécessité d'obtenir le meilleur mécanisme avant de passer outre, qu'il apprenne à travailler lentement, seul moyen d'avancer plus vite, et qu'il ne s'attache surtout aux choses d'expression qu'après avoir obtenu le pouvoir de s'y livrer sans entraves.

## L'ART DU VIOLON (1)

### PRINCIPES DU MÉCANISME

#### ARTICLE PREMIER.

##### Attitude.

- 1<sup>o</sup> Le corps et la tête, droits.
- 2<sup>o</sup> La poitrine ouverte et avancée.
- 3<sup>o</sup> Les épaules effacées.
- 4<sup>o</sup> Se placer à peu près à la distance d'un pied, 8 à 9 pouces du pupitre et en face de lui, mais un peu à gauche, de 4 à 5 pouces, du point A au point B, afin de pouvoir lire les deux pages de Musique sans déranger le manche du Violon. (Voyez planche I figure 9.)
- 5<sup>o</sup> Le bas du pupitre sur lequel la Musique est posée, doit être à la hauteur du creux de l'estomac, un peu au dessous.
- 6<sup>o</sup> Le poids du corps portant sur le pied gauche, mais sans que le corps soit penché.
- 7<sup>o</sup> Le pied gauche, placé devant le pupitre, c'est-à-dire parfaitement d'équerre avec lui.
- 8<sup>o</sup> Le pied droit, sur la même ligne que le gauche, et posé naturellement, un peu en dehors.
- 9<sup>o</sup> L'intervalle qui se trouve entre les deux côtes intérieurs des talons, de 4 pouces et demi à 5 pouces.
- 10<sup>o</sup> Eviter, autant qu'il est possible, d'avancer la hanche gauche. (Voyez pl. I fig. 10.)
- 11<sup>o</sup> Tenir le corps un tant soit peu cambié et appuyé sur les reins. (Voyez planche I figure 1 et 5.)

#### ARTICLE II.

##### Manière de tenir le Violon.

- 1<sup>o</sup> Le Violon doit être placé sur la clavicle.
- 2<sup>o</sup> Incliné vers la droite, d'environ 45 degrés.
- 3<sup>o</sup> Enfoncé contre le col.
- 4<sup>o</sup> Retenu par le menton, du côté gauche et tout contre la queue, le menton appuyant sur le Violon, mais non sur la queue ou les cordes.
- 5<sup>o</sup> Le menton non avancé, et appuyé sans excès sur la partie la plus saillante, et non de côté.
- 6<sup>o</sup> Le coude étant avancé sous le milieu du Violon, l'épaule gauche sera d'elle-même placée convenablement pour le soutenir, et l'on évitera ainsi de le lever, ce qui comprimerait la poitrine.
- 7<sup>o</sup> Soutenir le Violon horizontalement.
- 8<sup>o</sup> L'extrémité du manche, en ligne directe du milieu de l'épaule gauche. (Voy. pl. I fig. 5.)

#### ARTICLE III.

##### Manière de tenir la main, le bras, et le coude gauche.

- 1<sup>o</sup> Soutenir le Violon, sans le serrer, entre le milieu de la 4<sup>e</sup> phalange du pouce et le milieu de la 3<sup>e</sup> phalange de l'index.

(1) Les éditeurs ont mis ce titre à la nouvelle méthode de M. Baillot pour empêcher qu'elle ne soit confondue avec la première du même Auteur.

2° Empêcher que le manche ne touche à la partie de la main qui joint le pouce à l'index. On doit laisser dans cette partie un espace assez grand pour pouvoir y passer la pointe de l'archet. Il est bon d'en faire de temps en temps l'essai.

3° Tenir la paume de la main dans une position *naturelle*. (1) sans la rapprocher ni l'éloigner du manche, et sans raidir le poignet.

4° Il est un défaut assez commun que de reculer le poignet lorsque l'on fait une extension ou que l'on plie le petit doigt sur une corde basse; il en résulte un effet contraire à ce qu'on veut obtenir, puisqu'alors on éloigne le doigt, tout en cherchant à l'avancer. (Voyez pl. III fig. 25 et 26.)

5° En pliant les doigts l'un après l'autre sur les notes ci-contre et les y laissant, le corde se trouve verticalement sous le milieu du Violon; ce doit être sa position habituelle. (Voyez pl. II fig. 43.)



Mais lorsque l'on sera obligé de monter très-haut sur la 4<sup>e</sup> corde, il faudra nécessairement que le corde fautive la position de la main et qu'il s'élève alors plus ou moins selon la hauteur des notes que l'on aura le soin d'indiquer.

#### ÉPREUVE.

Pour s'assurer si le Violon est bien soutenu entre l'épaule et le menton par l'un et par l'autre, il faut en faire l'épreuve en le tirant de la main gauche qu'on laissera ouverte à peu de distance du manche par précaution; toutes les conditions se trouvent remplies, (nous disons toutes, c'est-à-dire, que nous y comprenons la pose du corps appuyé sur les reins, celle de la tête, etc.) le Violon se soutiendra de lui-même horizontalement. (Voy. pl. I fig. 2.)

### ARTICLE IV.

#### Manière de tenir l'archet. (Voyez pl. II fig. 44.)

1° Soutenir l'archet avec tous les doigts, la main arrondie *naturellement*, et les doigts placés sur la baguette sans être ni pliés, ni tendus.

2° Lorsqu'on étend la main pour saisir l'archet, on verra que si, dans cette position renversée de la main, on veut passer le pouce sous les autres doigts, il se présente à côté, et que si l'on place alors la baguette de l'archet entre les quatre doigts en dessus, et le pouce en dessous, elle viendra se poser sur la partie charnue du pouce qui est près de l'ongle et qui n'est pas tout à fait à l'extrémité du doigt, car le pouce doit de passer la baguette d'environ 2 lignes. C'est sur ce point qu'il a plus de force pour serrer l'archet quand cela est nécessaire.

3° Éviter de plier le pouce.

4° Le placer contre la hausse de manière à ce qu'il la touche un peu à son extrémité inférieure, sans toutefois le faire entrer dans l'échancrure; on a négligé ce principe, et l'on a eu tort: dans cette position, la main dispose mieux de la force ou de la retenue de l'archet; un peu d'habitude on fera bientôt sentir tout l'avantage. Lorsque la main, qui tend toujours à glisser, vient à s'éloigner de la hausse, il ne faut pas négliger de remettre le pouce à sa place.

5° Après avoir mis le pouce à l'endroit prescrit et sur le côté, il faut placer les quatre autres doigts bien arrondis sur la baguette et de manière à ce que le milieu de l'extrémité du pouce soit vis-à-vis de la ligne qui est entre le doigt du milieu et le 3<sup>e</sup> doigt.

6° Poser la baguette sur le milieu de la 2<sup>e</sup> phalange de l'index.

7° Éviter de séparer l'index des autres doigts qu'il ne faut, ainsi qu'on l'a déjà dit, ni plier, ni tendre, mais qu'on doit laisser arrondis comme il le sont naturellement. (Voy. pl. II fig. 44 et pl. III fig. 24.)

8° En tirant l'archet jusqu'au bout, la main, tournant sur le pouce, s'incline un peu vers la gauche lorsqu'on est arrivé à la pointe. — Quand on pousse l'archet jusqu'au talon, par l'effet de ce mouvement sur le pouce, l'index se trouve droit, c'est-à-dire d'équerre avec la baguette.

9° Il faut tenir la baguette un peu inclinée vers la partie supérieure de la touche; mais dans les traits détachés légèrement du milieu, on la tiendra plus ou moins près de la perpendiculaire pour favoriser par plus ou moins d'élasticité le jeu de la baguette ou le sautellement de l'archet. (Voyez pl. III fig. 20, 21, 23.)

(1) Voyez l'article intitulé: *Naturel dans l'art.*

10° L'archet doit être tiré ou poussé en ligne parallèle au chevalet, toujours placé sur la corde de manière à la couper en angle droit, loi invariable pour que la corde soit bien mise en vibration et pour que le son soit pur. (Voy. pl. II fig. 45.)

11° Jamais l'archet ne doit avoir l'une ou l'autre des directions indiquées à la planche II Voy. fig. 47, 48, 49.

12° Mais si le Violon est tenu un peu plus bas que la ligne horizontale, comme il arrive nécessairement, lorsque l'on joue assis, (1) sa pente exige que l'on plie le bras et le poignet encore plus qu'il ne le sont ordinairement, afin que l'archet se retrouve en angle droit sur la corde. (Voyez pl. III fig. 24 et pl. II fig. 46) car, si l'archet était placé comme dans la pl. II fig. 49, sa position serait vicieuse puisqu'il couperait alors la corde de travers.

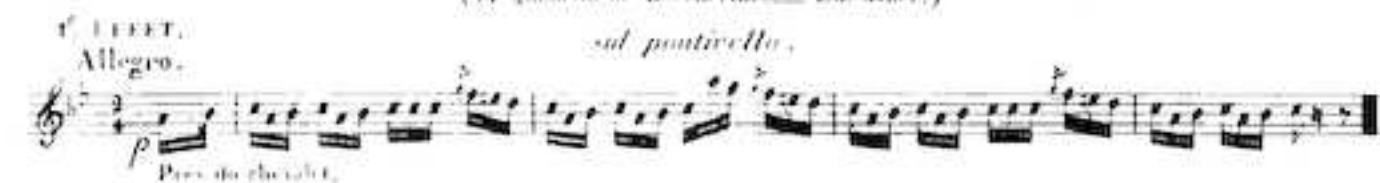
13° Poser le crin de l'archet entre le rond des ongles du Violon et la touche, un peu plus près des ongles que de la touche. (Voy. pl. II fig. 45.)

14° Approcher plus ou moins le crin du chevalet, selon qu'on voudra tirer plus ou moins de son dans le chant en jouant fort.

15° Il est bon de s'éloigner du chevalet pour obtenir du milieu et de la rondeur dans les traits ainsi que de la douceur dans les chants.

16° Au moyen du plus grand rapprochement ou du plus grand éloignement des crins du chevalet, on obtient deux effets opposés; l'un désigné par ces mots: *sur ponticello, tout contre le chevalet*; en n'appuyant presque point l'archet, le son est sifflant et nasillard; il convient pour de certains contrastes.

(7. Quatrième de Beethoven. — Ed. Juillet.)



L'autre, indiquée: *sur la tastera, sur la touche*; en allongeant légèrement l'archet, on y obtient des sons doux et hâtés.

(Air sacre par Kallot, Opus 41. — Ed. Juillet.)



### ARTICLE V.

#### Manière de tenir la main, le coude, et le bras droit.

1° Commencer le coup d'archet à l'origine du crin, le poignet arrondi; *en tirant*, laisser la jointure du poignet un peu plus haut que la baguette, jusques et compris le bout de l'archet, afin que cette jointure ait le jeu nécessaire pour que la main puisse aller librement, et au besoin avec vitesse, de droite à gauche en tirant l'archet et de gauche à droite en le poussant. (Voy. pl. II fig. 11, 12, et pl. III fig. 21.)

(1) C'est-à-dire si la ligne horizontale est tirée du point A au point B. (Voyez pl. III fig. 24.)



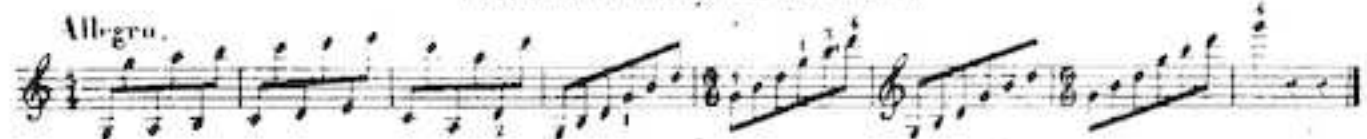
- 2<sup>e</sup> L'avant bras et le poignet doivent conserver la plus grande souplesse.  
 3<sup>e</sup> L'arrière bras et le coude ne participeront jamais en rien d'une manière directe, aux mouvements de l'avant bras. A cet effet, on laissera tomber le coude sans aucune force, dans un état de nullité complète.

Passages à exécuter dans cette intention.



Jouer du bras, (c'est-à-dire de l'arrière bras et du coude,) est un des plus grands défauts que l'on puisse avoir, il faut s'appliquer sans cesse à l'éviter. Quand on joue sur les cordes basses, le poignet se lève pour les atteindre, l'avant bras ne fait que le suivre, encore ce mouvement est-il presque nul lorsqu'il faut passer vivement d'une corde à l'autre, comme dans ces traits.

(30<sup>e</sup> Etude de Fiorillo. — Ed. Scher.)



## ARTICLE VI.

### Mouvement des doigts de la main gauche.

- 1<sup>er</sup> Laisser tomber les doigts d'assez haut pour qu'ils aient un peu d'élan, la 1<sup>re</sup> phalange d'aplomb sur la corde, mais sans chercher à lui donner de la perpendicularité. (Voyez pl. I fig. 4 et 5)  
 2<sup>e</sup> Appuyer les doigts peu ou beaucoup, en raison de ce que l'on joue légèrement ou fort, mais en pendant assez pour que l'appui du doigt l'emporte sur celui de l'archet.  
 3<sup>e</sup> Laisser les doigts posés dans les gammes ascendantes faites avec quelque vitesse; dans les gammes descendantes, n'en lever qu'un, et laisser les autres posés.  
 4<sup>e</sup> Mais dans les mouvements lents, ou modérés, et pendant les notes longues de tous les mouvements, lorsqu'un seul doigt est posé, il faut tenir les trois autres doigts en l'air; (plus ou moins haut suivant leur position naturelle,) pour qu'ils puissent retomber au besoin avec l'indépendance qu'ils acquièrent ainsi, et pour qu'ils articulent les notes avec netteté, surtout dans les passages coulés où ils ont tout à faire à cet égard. (Voy. pl. III fig. 20, 21, 22, 23.)

## ARTICLE VII.

### Mouvement de l'archet, de la main, et bras droit.

- 1<sup>er</sup> Dans les premières études, on emploiera l'archet d'un bout à l'autre, et, dès les premières gammes, on ne se servira que du tiers de sa longueur, pris du milieu; du point A au point B.



- 2<sup>e</sup> Le petit doigt soutient le poids de l'archet lorsqu'on approche la hausse du chevalet; à mesure que la hausse s'en éloigne en tirant l'archet, le petit doigt cesse de soutenir la baguette, jusqu'à ce que son appui devienne inutile.

quand on est à la pointe on peut le lever alors sans inconvénient dans quelques arpeges, mais il faut le remettre aussitôt après sur la baguette, et l'y appuyer un peu quand on passe d'une corde à l'autre, comme dans les exemples donnés dans l'article 5, parce que, dans ce genre de traits, le petit doigt aide à détacher la note poussée et à porter tout de suite après l'archet sur l'autre corde.

3<sup>e</sup> Quand il est nécessaire de mettre de la force dans le jeu, elle doit être uniquement dans le ponce, l'index, et le poignet; mais surtout dans le ponce, l'avant bras obéit à cette force en restant dans une indépendance absolue de l'arrière bras.

4<sup>e</sup> Les quatre doigts placés sur la baguette, appuyant sur l'archet pour mettre la corde en vibration, et appui, qui doit être quelquefois très fort, écraserait infailliblement la corde si, pour l'empêcher, le ponce ne contre-balanceait point cette force en serrant beaucoup la baguette quand on veut tirer un grand son ou alléger l'archet. Ainsi lorsque l'on recommande d'appuyer l'archet, il faut toujours comprendre que le ponce doit alors fortement serrer la baguette en dessous en même temps que les autres doigts appuient en dessus.

5<sup>e</sup> Afin de conserver la direction de l'archet toujours parallèle au chevalet, toujours en angle droit avec la corde, comme on l'a dit à l'article IV, il faut quand on pousse l'archet et lorsqu'on est parvenu à peu près aux deux tiers de sa longueur (1) s'approcher peu à peu l'avant bras de la poitrine et de l'arrière bras, et arrondir la main avec souplesse vers le menton à mesure qu'on arrive au commencement du talon de l'archet; le coude droit s'est alors un peu avancé à cet effet. En arrondissant le dessus de la main et en tenant la jointure du poignet élevée de cinq à six lignes au dessus de la partie supérieure du chevalet, on évitera de forcer la position du poignet lorsque la hausse de l'archet se trouve près des cordes. (Voy. pl. III fig. 20.)

Mais quand on tire l'archet jusqu'à la pointe, le coude ne doit pas cesser de demeurer dans la ligne perpendiculaire à l'épaule. (Voy. pl. III fig. 21.)

Il en est de même lorsque l'on est au milieu de l'archet. (Voy. pl. III fig. 23.)

La position de l'arrière bras est vicieuse dans la fig. 17 pl. II.

Celle indiquée dans la fig. 18 pl. II est également en ce qu'elle donne comme la précédente, une fautive direction à l'avant bras et fait couper la corde de travers.

Nota. Si l'élève est un enfant, ou s'il est d'une petite taille, il ne peut employer l'archet jusqu'à la pointe sans en changer la direction en le tirant en arrière; il faut donc veiller alors à ce qu'il n'emploie qu'une longueur d'archet proportionnée à celle de son bras. Il faut même lui placer le Violon en conséquence, et lui faire tenir le menton du côté de la chanterelle jusqu'à ce qu'il soit assez grand pour jouer sans prime en le plaçant du côté de la C corde. Mais s'il se sert d'un Violon à petit patron, il le tiendra de la manière généralement en usage et prescrite par l'article 2.

## ARTICLE VIII.

### ÉPREUVE.

Pour être assuré que le coude et la main gauche sont bien placés, et que les doigts soient posés d'aplomb chacun sur une seule corde, on exécutera le passage suivant, cité à l'article 5.



## ARTICLE IX.

### de l'Attitude en général. (Voyez pl. I fig. 1 et 3.)

Une Attitude noble et aisée favorise le développement de tous les moyens, permet à la grâce d'accompagner

(1) (Voyez pl. III fig. 22.)

les mouvemens du bras et de l'archet, et augmente le charme de l'exécution en faisant voir que l'on s'est rendu maître de l'instrument et que l'on surmonte toutes les difficultés sans effort.

On évitera de donner à l'attitude ou une recherche affectée qui deviendrait ridicule, ou une négligence que l'on ne doit jamais se permettre lorsque l'on paraît en public.

Quand on est à peu près sûr de la manière dont on est parvenu à tenir le Violon, et de la régularité de mouvement des doigts et de l'archet, il est utile alors de jouer devant une glace, pour voir si l'attitude est belle et gracieuse, et pour observer s'il n'y a point dans la figure ou dans les membres quelques contractions, signes infallibles de raideur. La meilleure chose à faire, pour se bien juger, étant de se mettre, pour ainsi dire, à distance de soi, le moyen nous en est physiquement donné par la réflexion de notre image.

Mais ce moyen, appliqué aux détails, pourrait induire en erreur en ce qu'il manquerait de fidélité, attendu qu'une glace change la position des objets de droite à gauche, et donne par conséquent aux lignes du mouvement une apparence contraire à la vérité. Il ne faut donc jouer devant une glace que pour observer l'attitude en général.

*Nota.* Les enfans ou les jeunes gens dont les épaules n'ont pas encore assez de largeur pour soutenir le Violon, et les dames qui jouent de cet instrument et qui n'ont rien dans leur ajustement pour les aider à le tenir avec facilité et penché du côté droit, peuvent remplir le vide existant entre l'épaule gauche et le Violon en y plaçant un mouchoir épais ou une espèce de coussin: l'expérience nous a prouvé que ce moyen, offre de grands avantages, qu'il est sans inconvénient et que le mouchoir étant placé en dedans du vêtement sur l'épaule, il ne doit pas même être aperçu.

**RÈGLES GÉNÉRALES.**

Pour tirer ou pousser l'archet.

Il faut, en général, *tirer* l'archet quand la phrase commence en frappant:

*All.<sup>o</sup> non troppo.*  
(15. Concerto de Violin. — Ed. Scher.)

*Pousser* l'archet quand la phrase commence en levant:

*All.<sup>o</sup> vivace.*  
(27. C. de Violin. — Ed. Jaquet.)

Excepter de cette règle les passages composés de plusieurs notes et de plusieurs coups d'archet.

*Agitato assai.*  
(22. C. de Violin. — Ed. Frey.)

*Pousser* la cadence finale, puisque sa résolution se fait au temps fort de la mesure suivante:

(Idem.)

*Tirer* les notes longues qui offrent un repos, surtout les notes finales puisqu'alors l'archet, tombant de lui-même du fort au faible, c'est-à-dire du *talon* à la *pointe*, le son va toujours en diminuant par le mouvement naturel du bras qui se remet au repos.

**EXERCICES PRÉPARATOIRES**

à faire préparer par le maître, et à exécuter par l'élève, d'après les principes contenus dans les 2 premiers articles.

*Nota:* La première chose à faire est d'apprendre à accorder le Violon le plus promptement, le plus *piano*, et le mieux possible. Voyez l'article intitulé: *Manière de travailler.*

**1. LEÇON.**

Sur les 4 cordes à vide.

Lentement. L'Archet employé d'un bout à l'autre, et en ligne parallèle au chevalet.

- Aidé d'abord par le Maître, l'Élève rectifiera ensuite lui-même:
- |                            |                       |
|----------------------------|-----------------------|
| 1. La position des pieds.  | 6. de la main droite. |
| 2. Celle du corps.         | 7. du poignet droit.  |
| 3. des épaules.            | 8. de l'Archet.       |
| 4. des bras et des coudes. | 9. du Violon.         |
| 5. de la main gauche.      | 10. de la tête.       |

Il fera cet examen soigneusement pendant chaque silence.

**2. LEÇON.**

Sur les 4 cordes à vide.

Dans la 2. leçon, il ne fera le silence que d'une mesure dont il comptera les temps, intérieurement, sans les battre, de cette manière:

Moins lentement.

Pendant les silences, après les deux notes, placer le crin de l'archet sur la corde voisine par un léger mouvement de la baguette qui en fait boiser le pont; lorsqu'on est au *talon*, et en levant un peu le poignet lorsque l'on est à la *pointe*. L'avant bras et le coude suivent ce mouvement, mais abandonnés et sans force.

**3. LEÇON.**

*Tirer* l'archet depuis l'origine du crin jusqu'au milieu seulement: compter les 2 temps de silence.

Moins lentement.

**4. LEÇON.**

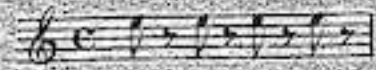
Détacher vivement la note du point A au point B et la couper net en laissant l'Archet sur la corde:

Moderato.



5. LEÇON.

Detacher de même du milieu de l'Arche. (1) en séparant chaque note par un silence de cette manière et s'arrêtant sur la corde.



Moderato.



Avant de passer à la leçon suivante, il est nécessaire de placer la main gauche comme on l'a indiquée à l'article 8, pour s'assurer que chaque doigt ne touche qu'une corde à la fois, ce dont on a la preuve, en faisant le passage que voici.



6. LEÇON.

GAMME en Sol.

Employer tout l'Archet.

Pour assurer l'intonation, il faut consulter les notes à vide ainsi qu'on le trouve indiqué ci-dessous.



7. LEÇON.

Detacher du milieu de l'Archet.

Un poco allegro



Executer comme si c'était écrit de cette manière:



(1) Toutes les fois que nous nous servirons de cette indication: du milieu de l'Archet, il faudra l'entendre de cette manière, qu'on doit employer l'archet dans l'espace qui se trouve entre le point A et le point B, ou en vers le point plus tard à la droite de l'archet, on aura son commencement et de finir chaque note plus ou moins près du point M, selon le mouvement plus ou moins animé, donne à la leçon, ou selon la valeur des notes.

\* Voir la 4. Leçon.

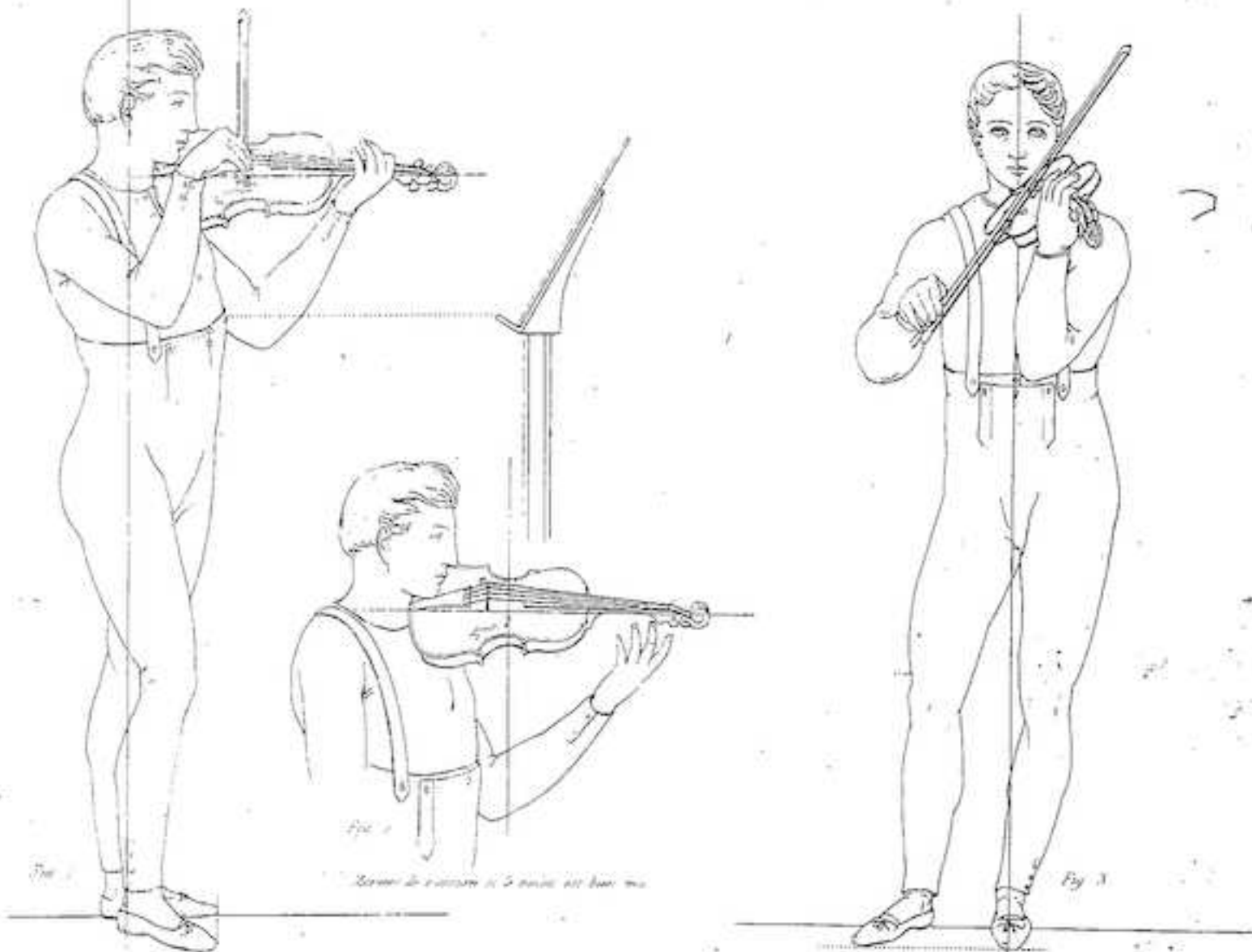


Fig. 1

Exemple de l'attitude sur le haut

Fig. 2

Exemple de l'attitude sur le bas

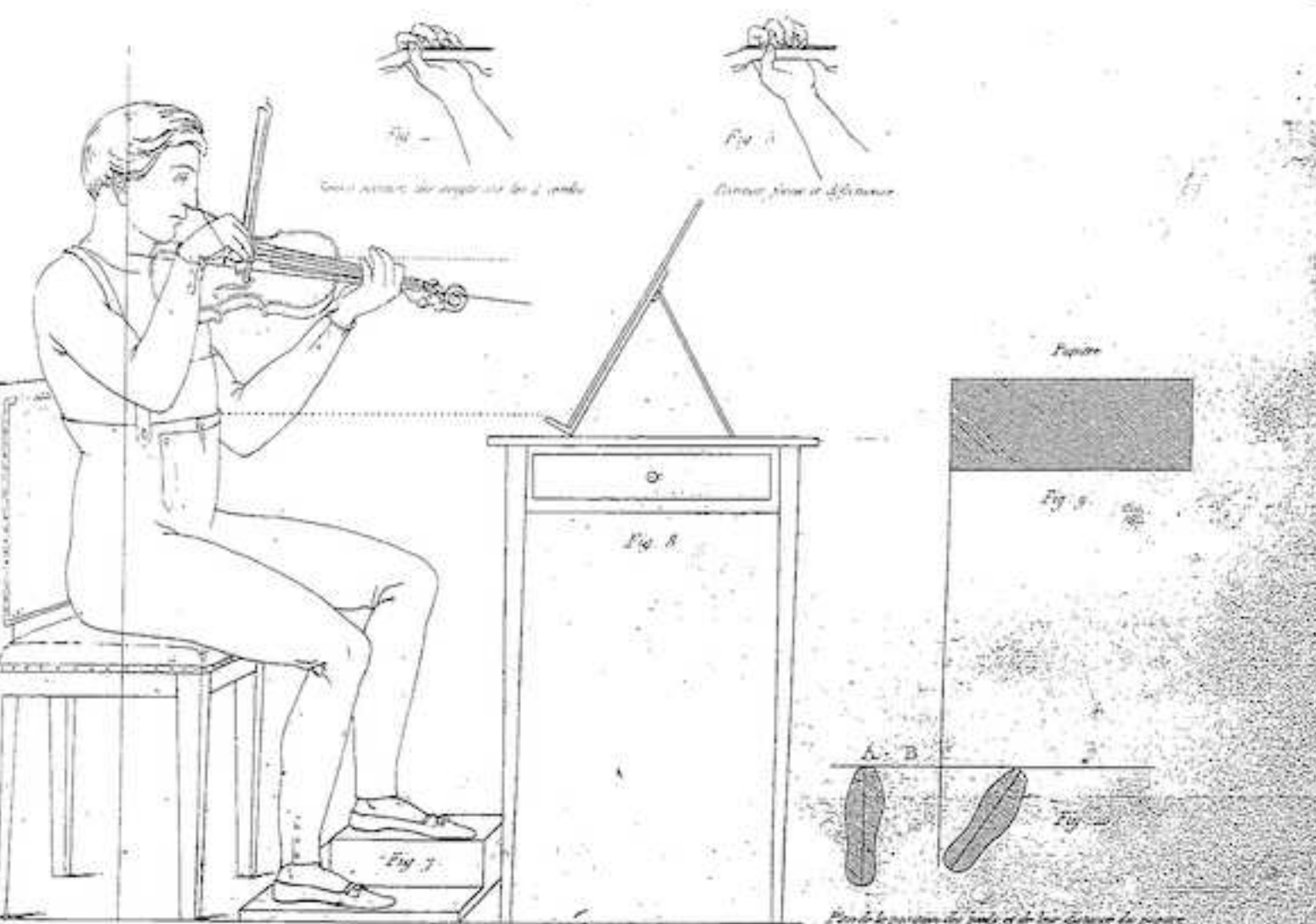


Fig. 3

Exemple de l'attitude sur le haut

Fig. 4

Exemple de l'attitude sur le bas

Fig. 5

Fig. 6

Fig. 8

Fig. 9

Fig. 7

Exemple de l'attitude quand on joue assis

Plan de la position des pieds et de la distance de la main

Nota: Toutes les figures de cet ouvrage sont réduites au 1/10<sup>e</sup> de la grandeur naturelle des modèles.





Fig. 1. Position de la main et du bras droit en tenant l'instrument.



Fig. 2. Position de la main et du bras droit en tenant l'instrument.

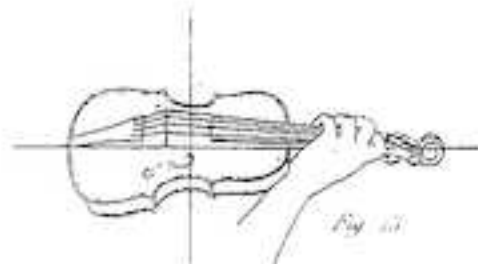


Fig. 3. Position de la main gauche. L'instrument est tenu fixe sur le corse qui lui correspond.



Fig. 4. Manière de tenir l'archet.

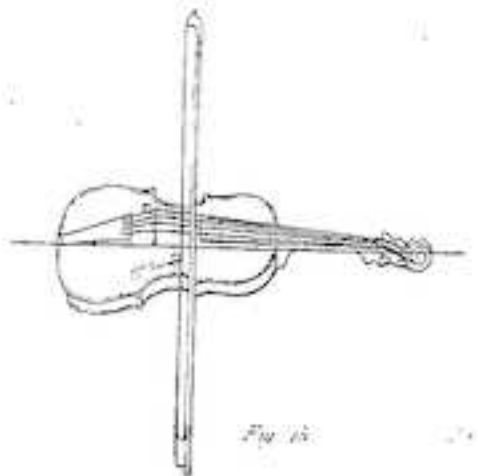


Fig. 5. Position excessive de l'archet sur la corde.

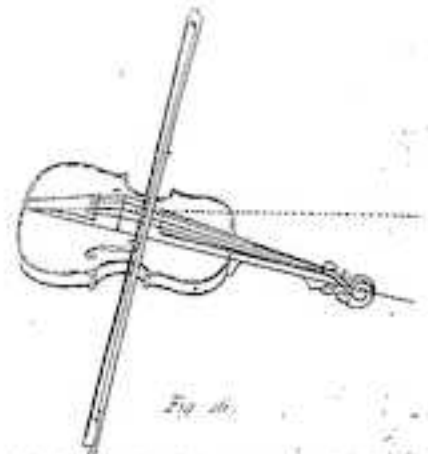


Fig. 6. Position excessive de l'archet lorsque le manche du violon est un peu incliné en bas.



Fig. 7. Position excessive de l'archet et du bras droit en tenant l'instrument.

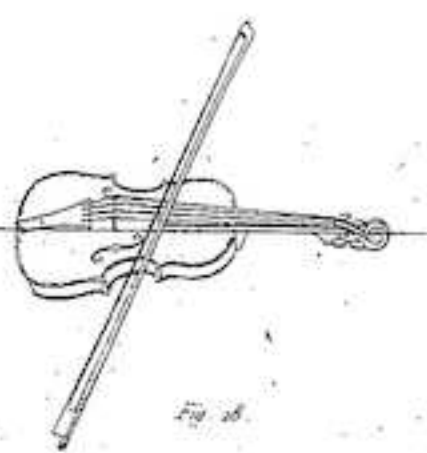


Fig. 8. Position normale.

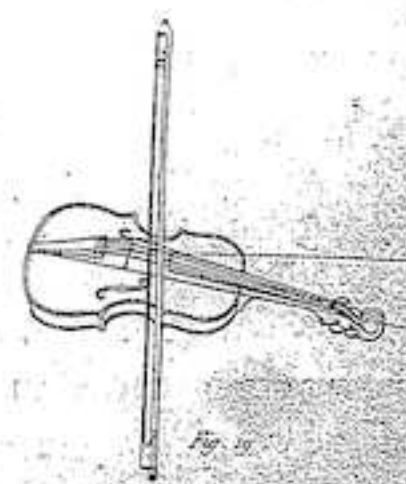


Fig. 9. Position normale.





Fig. 17

Position de la main gauche et des 3 doigts qui y font leur appui lorsque le 1<sup>er</sup> doigt est fixé sur le corde.  
Position de la main droite, l'archet tenu en l'air.



Fig. 18

Position de la main gauche et des 3 doigts qui y font leur appui lorsque le 1<sup>er</sup> doigt est fixé sur le corde.  
Position de la main droite, l'archet tenu à la main.

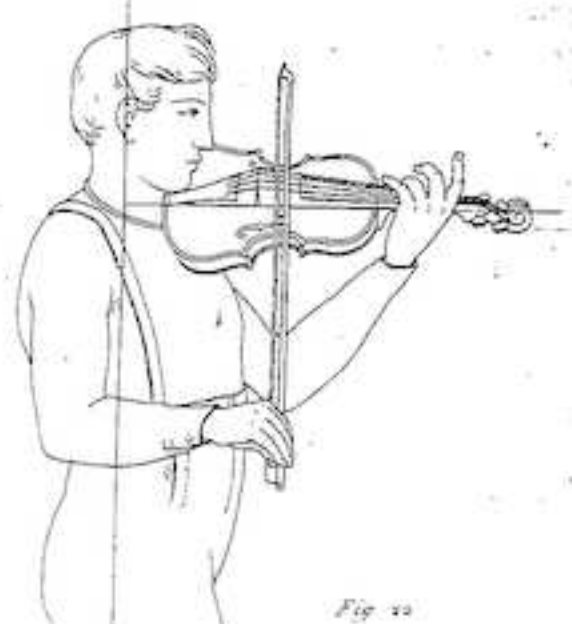


Fig. 19

Position de la main gauche et des 3 doigts qui y font leur appui lorsque le 1<sup>er</sup> doigt est fixé sur le corde.  
Position de la main droite, l'archet tenu en l'air.

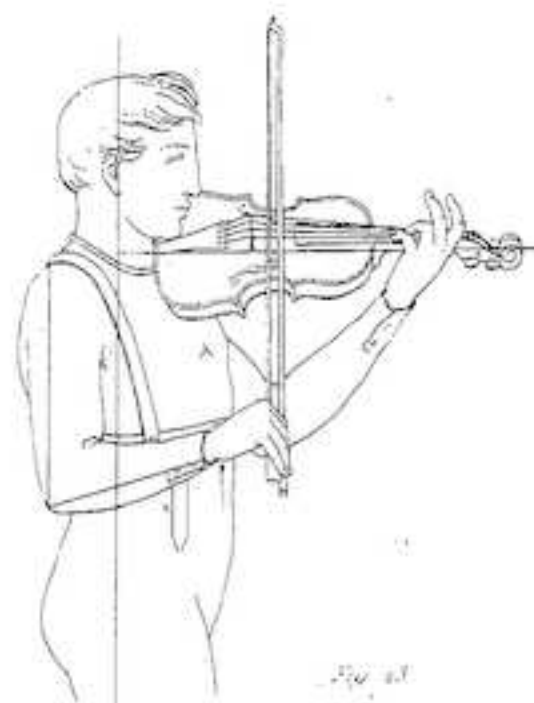


Fig. 20

Position de la main gauche et des 3 doigts qui y font leur appui lorsque le 1<sup>er</sup> doigt est fixé sur le corde.  
Position de la main droite, l'archet tenu en l'air.

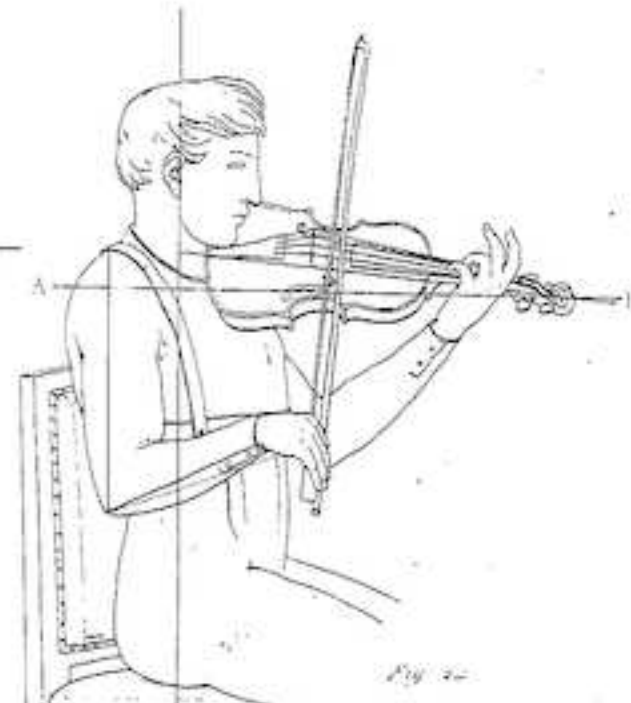


Fig. 21

Position de la main et de la paume des doigts plus rapprochés du corps, lorsque la main est le manche de l'instrument tenu en l'air.



Fig. 22

Position de la main, de la paume et du 1<sup>er</sup> doigt dans les positions.



Fig. 23

Position finale et dernière de la main, de la paume et du 1<sup>er</sup> doigt dans les positions.

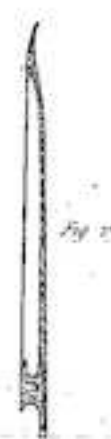


Fig. 24

Forme de l'arc.  
Forme des cordes.  
Forme des cordes.  
Forme des cordes.



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30

Tableau pour donner des cordes qui soient convenables à l'usage de l'instrument.



12. LEÇON.

Employer tout l'Archet.  
Mêmes observations qu'à la précédente Leçon.

Allegro. Très assuré.

13. LEÇON.

Du milieu de l'Archet.

En s'accrochant net sur la corde à chaque note.

Moderato.

14. LEÇON.

Pour trouver les octaves avec facilité, et pour pratiquer l'extension.

Moderato.

15. LEÇON.

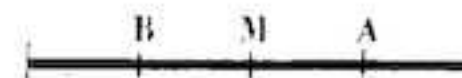
EXERCICE pour le 4<sup>e</sup> doigt.

Frapper la corde avec le petit doigt en le faisant tomber de haut.

Même doigt. Segno.

GAMMES D'UNE OCTAVE.

Moderato.



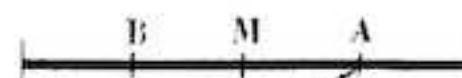
Ut détaché depuis A jusqu'à B.

Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, détachés depuis B jusqu'à M.

Ut détaché depuis B jusqu'à A.

Si, La, Sol, Fa, Mi, Ré, détachés depuis A jusqu'à M.

Le dernier Ut détaché depuis B jusqu'à A.



NOTA.

L'expérience prouve que les gammes sont plus difficiles à faire justes quand on les fait lentement; l'oreille saisit alors moins bien les intervalles de tons et demitons qui caractérisent la tonalité.

Pour exercer l'oreille à cette prompte comparaison d'un intervalle avec l'autre, il est donc nécessaire de travailler les premières gammes surtout, dans un mouvement modéré.

On verra, plus tard, que la retenue d'archet et les modulations déterminées par

l'accompagnement, sont une grande difficulté de plus que des commençans auroient beaucoup de peine à surmonter en même temps que celle de l'intonation, et il ne faut pas perdre de vue le principe que nous avons adopté de ne faire étudier les difficultés élémentaires qu'une à la fois.

C'est le moyen d'avancer plus sûrement et plus vite.



8. LEÇON.

Détacher du milieu de l'Archet, en séparant chaque note comme on l'a indiqué dans la 1<sup>re</sup> mesure;  
Allegro.

9. LEÇON.  
ETUDES pour les doigts.

du milieu de l'Archet.

*Détacher*, comme on l'a marqué en dessous.

*Couler* ensuite, comme on l'a indiqué en dessus.

Dans les cordes, faire tomber les doigts d'assez haut pour qu'ils aient de l'élan.

M<sup>o</sup>. moderato.

10. LEÇON.

Employer tout l'Archet.

M<sup>o</sup>. moderato.

Suivez de même jusqu'à la fin de la gamme qu'il faut redescendre après la seconde octave.

11. LEÇON.

Faire tomber les doigts sur la corde avec un peu de force, avec souplesse et avec égalité.

Compter les temps comme on l'a indiqué dans la 1<sup>re</sup> mesure.

220. Bis.

24 GAMMES D'UNE OCTAVE

DANS TOUTES LES TONNES.

Du milieu de l'archet  
à pratiquer de mémoire.

Notes à vide pour  
éviter l'intonation  
au point de départ.

FORMULE.

*La* Naturel.

*La* Mineur.

*Fa* Naturel.

*Si* Mineur.

*Si* Majeur.

*Sol* Mineur.

*Re* Majeur.

*La* Mineur.

*Fa* Majeur.

*Re* Mineur.

*Si* Majeur.

*Si* Mineur.

*Sol* Majeur.

*Re* Mineur.

*Si* Majeur.

*Sol* Mineur.

*Re* Majeur.

*La* Mineur.

*Fa* Majeur.

*Fa* Mineur.

*Re* Majeur.

*Si* Mineur.

*Sol* Majeur.

*Re* Mineur.



12 GAMMES

En Bémols et en Dièses, semblables sur les instruments à clavier, mais d'un doigt et d'un corps tiers différents sur le Violon.

(1) Les Bémols des gammes mineures s'écrivent après la C<sup>e</sup>. Méthode et les mineures de M<sup>e</sup> l'écrivent après les mineures sur la C<sup>e</sup> de Sol pour en faire l'écriture continue sur le Violon.

GAMMES

1<sup>re</sup> POSITION

(A)

(2) Il faut faire la note du petit doigt et commander la corde vide toutes les fois que l'intonation est égale. Cette remarque concerne tous les doigts que l'on a respectés doubles.

1<sup>re</sup> POSITION



C POSITION

*10*  
Majeur.

*11*  
Mineur.

C POSITION

*12*  
Mineur.

*13*  
Mineur.

*14*  
Majeur.

*15*  
Mineur.



*Si*  
Majeur.

*Sol #*  
Mineur.

*Fa #*  
Majeur.

*Re*  
Mineur.

MÊMES GAMMES EN BEMOLS.

Ton de *Fa* Majeur.



1<sup>re</sup> POSITION.

*ii*  
Mineur.

*si*  
Majeur.

228. Ex.

1<sup>re</sup> POSITION.

*sol*  
Mineur.

*fa*  
Majeur.

*mi*  
Mineur.

228. Ex.



C. POSITION.

Minore.

Musical notation for C. POSITION, including a Minore section. The page contains several systems of musical notation for the C. POSITION, including a section labeled 'Minore.'.

INTERVALLES DIVERS

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

GAMMES par secondes.

Du milieu de l'archet.

Musical notation for GAMMES par secondes, including a 'Du milieu de l'archet' instruction. The page contains several systems of musical notation for 'GAMMES par secondes'.

C. POSITION.

Par Tierces.

Par Quartes.

Par Quintes.

Musical notation for C. POSITION, including sections for 'Par Tierces', 'Par Quartes', and 'Par Quintes'. The page contains several systems of musical notation for these intervals.



*La* ♭  
Majeur.

*Fa*  
Mineur.

*Re* ♭  
Majeur.

220. Bis.

*Sol*  
Mineur.

*Sol* ♭  
Majeur.

*Mi* ♭  
Mineur.

*Si* ♭  
Majeur.

228. Bis.



C<sup>e</sup> POSITION.

Par Sixtes.

Par Septièmes.

C<sup>e</sup> POSITION.

Par Octaves.

Par Neuvièmes.

Par Dixièmes.



1<sup>er</sup> EXERCICE.

1<sup>er</sup> EXERCICE.

*Fresco detache*



OBSERVATION  
Relative aux études des positions clavier.

La position de la main d'un enfant se lui permet pour se tenir d'atteindre plus haut que la 5<sup>e</sup> position, à moins qu'on ne l'ait exercé d'abord le plus tendre à monter aux positions. Les claviéristes nous ont fait connaître le danger de l'écarter le développement de l'Élève par des études qui sont de nature à fatiguer son organisation. On choisira donc, dans les diverses positions celles qui contiennent le son 2<sup>e</sup> et à la grande et le son 1<sup>er</sup> et le 3<sup>e</sup> au bas à manager et à claudes ses moyens.

2<sup>e</sup> POSITION.

1<sup>er</sup> EXERCICE.

2<sup>me</sup>

3<sup>me</sup>

4<sup>me</sup>

5<sup>me</sup>

5<sup>me</sup> POSITION.

1<sup>er</sup> EXERCICE.

2<sup>me</sup>

3<sup>me</sup>

4<sup>me</sup>

5<sup>me</sup> *Risoluto.*



1<sup>er</sup> EXERCICE.

1<sup>me</sup>

2<sup>me</sup>

3<sup>me</sup>

4<sup>me</sup>

5<sup>me</sup>

1<sup>er</sup> EXERCICE.

1<sup>me</sup>

2<sup>me</sup>

3<sup>me</sup>

4<sup>me</sup>

5<sup>me</sup>



INDICATION

Pour trouver facilement les sept Positions.

CHANTERELLE. 1<sup>er</sup> Doigt..... 1..... 1..... 1..... 1..... 1..... 1.....  
 2<sup>e</sup> Position. 2<sup>e</sup> Position. 3<sup>e</sup> Position. 4<sup>e</sup> Position. 5<sup>e</sup> Position. 6<sup>e</sup> Position. 7<sup>e</sup> Position.

SECONDE. 1<sup>er</sup> Doigt..... 1..... 1..... 1..... 1..... 1..... 1.....  
 2<sup>e</sup> Position. 2<sup>e</sup> Position. 3<sup>e</sup> Position. 4<sup>e</sup> Position. 5<sup>e</sup> Position. 6<sup>e</sup> Position. 7<sup>e</sup> Position.

TROISIEME. 1<sup>er</sup> Doigt..... 1..... 1..... 1..... 1..... 1..... 1.....  
 2<sup>e</sup> Position. 2<sup>e</sup> Position. 3<sup>e</sup> Position. 4<sup>e</sup> Position. 5<sup>e</sup> Position. 6<sup>e</sup> Position. 7<sup>e</sup> Position.

QUATRIEME. 1<sup>er</sup> Doigt..... 1..... 1..... 1..... 1..... 1..... 1.....  
 2<sup>e</sup> Position. 2<sup>e</sup> Position. 3<sup>e</sup> Position. 4<sup>e</sup> Position. 5<sup>e</sup> Position. 6<sup>e</sup> Position. 7<sup>e</sup> Position.

INDICATION MNEMONIQUE.

1<sup>er</sup> POSITION. Allegro moderato. (B. Kotzler, Lettre C. Ed. Frey.)

2<sup>me</sup> POSITION. Maestoso assai. (15<sup>e</sup> Concerto de Vitti, Ed. Sieber.)

3<sup>me</sup> POSITION. Scherzo allegretto. 4<sup>e</sup> Corde. (30<sup>e</sup> Quatuor d'Hindt, Ed. Pleyel.)

4<sup>me</sup> POSITION. Rondo. 4<sup>e</sup> Corde. (Concerto de Beethoven, Ed. Richard.)

5<sup>me</sup> POSITION. Adagio. 1<sup>er</sup> Corde. (19<sup>e</sup> C. de Vitti, Ed. Pleyel.)

6<sup>me</sup> POSITION. Allegro spiritoso. 5<sup>e</sup> Corde. 4<sup>e</sup> Corde. (75<sup>e</sup> Quatuor d'Haydn, Ed. Pleyel.)

(Suite aux sept Positions de Capozzoli, Ed. Frey.)

Air du Petit mouton.

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

GAMME.

Résultat de la Gamme.

La *Gamme* est l'échelle de notre système musical elle offre, telle qu'elle est, un chant noble et symétrique, susceptible de beaucoup d'expression et de variété; elle se prête à tous les mouvements de l'harmonie, elle accompagne toutes les mélodies; et lorsque l'on s'élève sur ses limites, on a peine à comprendre comment cinq tons et deux demi-tons peuvent fournir autant de combinaisons et présenter autant de ressources. On ne saurait donc l'étudier avec trop de soin sous tous ses aspects et avec toutes ses nuances; c'est la palette sur laquelle on doit bien préparer les couleurs, pour avoir à sa disposition toute les différentes tons et leurs nuances les plus délicates.

Méthode d'étudier les gammes.

Lorsqu'il s'agit de *Gammes*, la première idée qui se présente est celle d'une espèce de supplice; on tout au moins, d'un long ennui qu'il n'est pas donné à tout le monde de supporter ou de vaincre.

Gammes lentes ou vives, quel doit être leur mouvement.

Nous avons reconnu que la lenteur, appliquée communément aux gammes était la cause qui en fait sauter ou négliger l'étude; on a dit ailleurs pourquoi les gammes faites avec trop de lenteur n'étaient pas aussi profitables que celles auxquelles on donnait assez de mouvement pour en déterminer la tonalité. Mais on n'a pu rejeter entièrement les gammes lentes puisque celles qui sont destinées à former l'intonation sous le rapport de l'harmonie et placées dans les études de la 1<sup>re</sup> Position, doivent être exécutées avec une certaine lenteur.

Il faut tant de peine et de patience dans les arts pour obtenir de bons résultats, que l'on ne doit pas s'épargner les efforts qui ont pour but d'applanir les difficultés, d'abréger les études, et de hâter le moment d'en recueillir le fruit.

Toutefois ces efforts sont moins pénibles qu'on ne l'imagine le temps que l'on met à faire des gammes, de mémoire, et comme nous l'avons indiqué, n'exige pas une patience aussi héroïque que l'on serait porté à le croire.

Deux des Gammes formulées dans tous les tons.

La plus longue leçon consacrée à ces gammes exécutées de suite dans les 24 tons d'après la formule, et le mouvement marqué, a pour durée 7 minutes 1/2 et la plus courte ne dure qu'une minute, ainsi qu'on peut le voir en tête de ces leçons.

Résultat.

En admettant que l'on ne prenne d'abord que la moitié de la vitesse du mouvement marqué, jusqu'à ce que l'intonation soit assurée, il en résulte qu'un travail de quelques minutes, fait chaque jour avec attention, donne dans la pratique des études élémentaires, une sûreté et une rectitude que l'on ne pourrait obtenir en plusieurs années, d'une autre manière qui nous soit connue.

Enfin nous recommandons la pratique constante de ces études formulées comme devant être à l'art du violon ce que la *localisation* est à l'art du chant.



GAMMES DIATONIQUES DE DEUX OCTAVES.  
FORMULE à appliquer, de mémoire, à toutes les principales études élémentaires.

Noter : cette formule convient également à l'usage des 24 positions les plus usitées en regard du *MI* de la corde III<sup>e</sup> (à l'usage de la Guitare). — Pour passer alternativement d'un ton majeur à un ton mineur, il suffit de changer le mode de la gamme, sans modifier la formule.

GRAND DÉTACHÉ.

Détachez d'abord vivement du milieu de l'archet qu'il faut laisser posé sur la corde. — Coupez nettement chaque note, comme on l'a marqué au-dessus. — à ce mouvement ♩ = 160, durée, 6 minutes 1/4. On devra ensuite jouer ces gammes en descendant, en faisant tomber les doigts de haut avec force, souplesse et égalité, comme on l'a indiqué en dessous. à ce mouvement ♩ = 150, durée, 2 minutes.

Commencer par ces gammes en coup d'archet sur une seule note.

1 *Ut* Majeur.  
2 *La* Mineur.

3 *Fa* Majeur.  
4 *Re* Mineur.

5 *Si* Majeur.  
6 *Sol* Mineur.

7 *Mi* Majeur.  
8 *Ut* Mineur.

9 *La* Majeur.  
10 *Fa* Mineur.

11 *Re* Majeur.  
12 *Si* Mineur.

Coupez nettement chaque note, comme on l'a marqué au-dessus.

(Nota) Règle générale à observer dans toutes ces études où le doigt est marqué, ou le changement de position qu'autant qu'une nouvelle position sera indiquée.

13 *Sol* Majeur.  
14 *Mi* Mineur.

15 *Si* Majeur.  
16 *Sol* Mineur.

17 *Mi* Majeur.  
18 *Ut* Mineur.

19 *La* Majeur.  
20 *Fa* Mineur.

21 *Re* Majeur.  
22 *Si* Mineur.

23 *Sol* Majeur.  
24 *Mi* Mineur.

25 *Ut* Majeur.

(1) On peut également jouer cette gamme à la position dite du SILLET.  
228 Bis.



*Very March.*

Avec mouvement (♩ 100) dans  
4 minutes.

Exercer d'abord le coup  
d'archet sur une note an-  
te et avec un coup d'archet  
pour chaque note avant de le  
faire comme à la fin.

PASSAGE

en notes d'accord parfait,  
à jouer de mémoire  
POUR LE MARTELE ET LE SPACCATO.

*Very Moderato.*

Avec mouvement (♩ 100) dans  
3 minutes.

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10

11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24

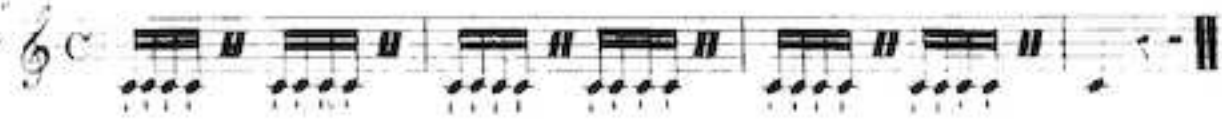


GAMMES DIATONIQUES  
DE DEUX OCTAVES  
à jouer de mémoire  
POUR LE DÉTACHÉ LÉGER

Détachez légèrement et accu-  
rez le doigt de l'index de l'autre main  
bord à ce moment (1800)

Accompagnez avec le 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> doigts  
dextre 3 minutes 1/2

Exercice d'habileté  
comp. d'archet sur une  
seule note.



Accompagnement.

1. *Tous les doigts.*

2. *Tous les doigts.*

3. *Tous les doigts.*

4. *Tous les doigts.*

5. *Tous les doigts.*

6. *Tous les doigts.*

7. *Tous les doigts.*

8. *Tous les doigts.*

9. *Tous les doigts.*

10. *Tous les doigts.*

11. *Tous les doigts.*

12. *Tous les doigts.*

13. *Tous les doigts.*

14. *Tous les doigts.*

15. *Tous les doigts.*

16. *Tous les doigts.*

17. *Tous les doigts.*

18. *Tous les doigts.*

19. *Tous les doigts.*

20. *Tous les doigts.*

21. *Tous les doigts.*

22. *Tous les doigts.*

23. *Tous les doigts.*

24. *Tous les doigts.*

25. *Tous les doigts.*



GAMMES PAR TIERCES  
A DEUX OCTAVES  
à jouer de mémoire.  
COURTES.

(9. 30. durée 5 minutes)

12 numbered staves of musical notation, each containing a pair of treble and bass clef staves. The exercises consist of ascending and descending triadic patterns across two octaves. The notation includes fingerings (1-2-3) and slurs. The exercises are numbered 1 through 12.

12 numbered staves of musical notation, continuing the triadic exercises from page 34. Each exercise is shown as a pair of treble and bass clef staves. The exercises are numbered 13 through 24.



PASSAGE

de dix notes d'accord parfait  
en montant et en descendant  
à jouer de mémoire

POUR DIVERS COUPS D'ARCHET.

- 1. La de table légère ou peu chargée, de milieu de l'archet.
- 2. La de table soignée un peu court, ibid.
- 3. La de table artouillé appelé *staccato*.
- 4. La 2 notes couleurs.
- 5. Travaillez ainsi ces 10 notes en mont., tout pour en descendant.
- 6. Descendez ces 10 notes couleurs passant la 2<sup>e</sup> au 1<sup>er</sup> et enchaînant la 3<sup>e</sup> mesure.
- 7. 14. 5<sup>e</sup>.

Prendre un mouvement modéré  
avant de passer ces études ces mes-  
sures (4 - 152) durée de chaque  
exercice comprenant les 24 tons à  
deux mesures chacun. 1 minute.



1  
La Major.

2  
La Minor.

3  
Fa Major.

4  
Re Minor.

5  
Si Major.

6  
Sol Minor.

7  
Mi Major.

8  
E Minor.

9  
La Major.

10  
Fa Minor.

11  
Re Major.

12  
Si Minor.

13  
Sol Major.

14  
Mi Minor.

15  
Fa Major.

16  
Sol Minor.

17  
Re Major.

18  
E Minor.

19  
La Major.

20  
Fa Minor.

21  
Re Major.

22  
Si Minor.

23  
Sol Major.

24  
Mi Minor.



GAMMES PAR TIERCES

A 3 OCTAVES

DÉTACHÉES.

3 jours de mémoire.

(4. 104. notes, 6 minutes.)

Exercise 1: Treble clef, C major, 3/4 time. Ascending and descending scale of thirds, 3 octaves. Includes fingering numbers 1-3 and accents.

Exercise 2: Treble clef, C major, 3/4 time. Ascending and descending scale of thirds, 3 octaves. Includes fingering numbers 1-3 and accents.

Exercise 3: Treble clef, C major, 3/4 time. Ascending and descending scale of thirds, 3 octaves. Includes fingering numbers 1-3 and accents.

Exercise 4: Treble clef, C major, 3/4 time. Ascending and descending scale of thirds, 3 octaves. Includes fingering numbers 1-3 and accents.

Exercise 5: Treble clef, C major, 3/4 time. Ascending and descending scale of thirds, 3 octaves. Includes fingering numbers 1-3 and accents.

Exercise 6: Treble clef, C major, 3/4 time. Ascending and descending scale of thirds, 3 octaves. Includes fingering numbers 1-3 and accents.

Exercise 7: Treble clef, C major, 3/4 time. Ascending and descending scale of thirds, 3 octaves. Includes fingering numbers 1-3 and accents.

Exercise 8: Treble clef, C major, 3/4 time. Ascending and descending scale of thirds, 3 octaves. Includes fingering numbers 1-3 and accents.

Exercise 9: Treble clef, C major, 3/4 time. Ascending and descending scale of thirds, 3 octaves. Includes fingering numbers 1-3 and accents.

Exercise 10: Treble clef, C major, 3/4 time. Ascending and descending scale of thirds, 3 octaves. Includes fingering numbers 1-3 and accents.

Exercise 11: Treble clef, C major, 3/4 time. Ascending and descending scale of thirds, 3 octaves. Includes fingering numbers 1-3 and accents.

Exercise 12: Treble clef, C major, 3/4 time. Ascending and descending scale of thirds, 3 octaves. Includes fingering numbers 1-3 and accents.



15

14

13

12

11

10

9

8

7

6

5

4

3

2

1

19

18

17

16

15

14

13

12

11

10

9

8

7

6

5

4

3

2

1



GAMMES PAR OCTAVES DÉTACHÉES

à exercer dans un mouvement modéré jusqu'à ce que l'on soit en état de les faire très vite et de mémoire.

(No. 112. durée 7 Minutes 1/2)

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12



15 

14 

13 

12 

11 

10 

9 

10 

20 

21 

22 

23 

24 



GAMMES PAR OCTAVES COULÉES.

PREMIÈRE POUR L'INTONATION.  
à jouer de mémoire.



(♩ = 100, durée 2 Minutes.)

Il faut exécuter ces gammes dans tous  
les tons, d'abord sur 2, trois, ensuite sur  
trois et sur quatre.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

225. Bis.

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

225. Bis.



### GAMMES EN OCTAVES

(No 74, durée 3 Minutes.)

COULÉES ET SIMULTANÉES.  
à jouer de mémoire.

Employer le doigt qui se présente le plus naturellement.

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

13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24



OBSERVATIONS.

Il résulte du doigtier indiqué ci contre pour les gammes chromatiques:  
 1<sup>o</sup> qu'à partir de la dernière octave, le doigtier est le même pour les 24 Gammes, ce qui en applaudit la difficulté la plus grande.  
 2<sup>o</sup> que sur les 24 Gammes, 12 tons de ces gammes sont doigtés absolument de la même manière, et que la différence qui existe entre elles et les 12 autres ne porte que sur une note, c'est-à-dire que dans les unes on suit le doigtier ordinaire de la gamme diatonique: jusqu'au *Sol* naturel ou *Fa*  $\times$ , et que dans les autres on suit ce doigtier jusqu'au *Mi* naturel ou *Fa*  $\times$ .

Explication des signes.

□ doigtiez comme à l'ordinaire jusqu'à cet autre signe □  
 \* laissez le doigt appuyé jusqu'à cet autre signe \*  
 Notes: Ces Gammes, qu'il faut d'abord dans un mouvement modéré, doivent être exercées jusqu'à ce que l'on puisse les jouer facilement dans la vitesse.

GAMMES CHROMATIQUES  
 de 3 OCTAVES.



DEMI-TONS.  
GAMMES CHROMATIQUES D'UNE OCTAVE.

à jouer de mémoire.

Allegro moderato.

Musical score for page 68, featuring 12 staves of chromatic scales in various keys and clefs. The scales are arranged in pairs, with the first staff of each pair in a treble clef and the second in an alto or bass clef. The keys range from C major to B minor. Each staff contains a single line of music with fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes. The tempo is marked 'Allegro moderato'.

Musical score for page 69, featuring 12 staves of chromatic scales in various keys and clefs. The scales are arranged in pairs, with the first staff of each pair in a treble clef and the second in an alto or bass clef. The keys range from C major to B minor. Each staff contains a single line of music with fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes. The tempo is marked 'Allegro moderato'.



12. 

13. 

14. 

15. 

16. 

17. 

18. 

19. 

20. 

21. 

22. 

23. 

24. 



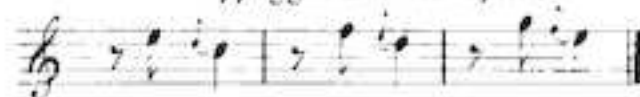
## AGRÈMENS DU CHANT.

On appelle agrèmens du chant :

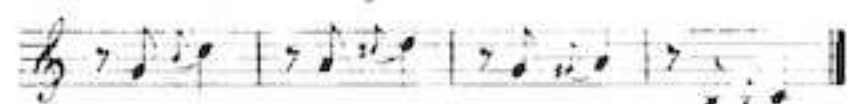
1. Les *petites notes* ou *Appoggiatures*.
2. Les *ports de voix*.
3. Les *trilles, brisés, et doubles trilles*.
4. Les *petits groupes*.
5. Le *moribant*.

## PETITE NOTE OU APPOGGIATURE.

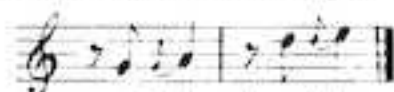
C'est-à-dire note qu'il faut appuyer.

Quand on pose la *petite note* en dessus elle est d'un ton, ou d'un demi-ton.*Appoggiature mélodique.*

Posée en dessous, elle doit toujours former un intervalle d'un demi-ton.

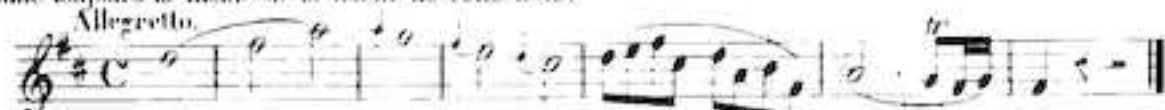


Cependant on la fait aussi d'un ton lorsque ce ton se répète :



La *petite note* 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 *Appoggiature préparée* quand elle est précédée d'une grande note située au même degré qu'elle; on lui donne toujours la moitié de la valeur de cette note :



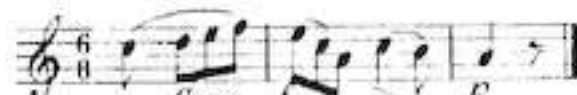
L'Appoggiature devant être appuyée, ainsi que l'indique son nom, il ne faut l'appuyer ni trop ni trop peu pour ne point exagérer ou affaiblir son caractère doux et affectueux.

Par une conséquence de l'accent donné à l'Appoggiature on doit faire entendre faiblement la note qui la suit.

Ainsi quand il se trouve deux notes liées à la fin d'une phrase, il faut appuyer la première et laisser mourir la seconde comme un *r* muet.

(9. Quatrième de Beethoven. — Ed. Janet.)

And. con moto.



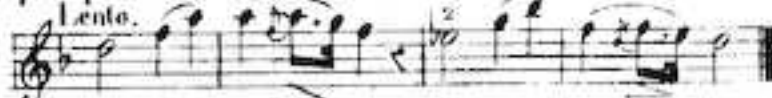
Allegro. (15. Concerto de Viotti. — Ed. Sieber.)



On peut faire une double Appoggiature.

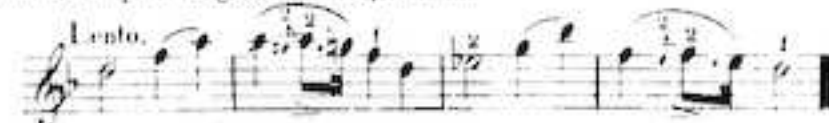


On fait aussi l'Appoggiature à une tierce inférieure; elle est alors vive et légère et l'on appuie la note qui la suit comme Appoggiature principale.



Dans tous les cas où il y a deux Appoggiatures de suite, c'est la plus longue qui prévaut.

On fait enfin l'Appoggiature à un demi-ton au dessous de l'Appoggiature principale; on emploie le même doigt pour la faire, on lui donne plus de grâce et d'expression.



Appoggiature faite avec le doigt de la note précédente.



Ces derniers agrèmens sont rarement indiqués.

Autre manière de faire l'Appoggiature d'un demi-ton au dessous :

(22. C. de Viotti.)



Voici une double Appoggiature qui se fait en articulant également et avec légèreté les deux petites notes et en reposant sur la grande.



Toutes les Appoggiatures dont nous venons de parler peuvent être appelées *mélodiques*, puis qu'elles servent à donner de la grâce et de la tournure au chant.

Il est une autre sorte d'Appoggiature que l'on doit appeler *rhythmique* parce qu'elle a pour but de marquer l'appuyer, de mieux faire sentir le rythme, c'est-à-dire la mesure, la cadence d'un morceau. On en trouve de nombreux exemples dans les meilleurs Auteurs.

On doit la faire vivement et presque sur la grosse note. Dans les mouvemens animés, on la fera naturellement plus vive que dans les mouvemens lents; cependant elle conservera toujours dans ceux-ci une certaine vitesse qui la fera distinguer de la *petite note mélodique*.

*Appoggiature rhythmique.*

(39. Quatrième d'Haydn. — Ed. Pleyel.)



(4. Quatrième de Beethoven. — Ed. Janet.)



## PORTS DE VOIX.

Il y a deux manières de porter la voix ou les sons.

La première, lorsqu'on lie plusieurs sons d'égal valeur qui précèdent par degrés conjoints ou disjoints, comme dans cet exemple.

Première manière de porter le son.

(19. C. de Viotti. — Ed. Pleyel.)



Ces notes doivent être articulées également et distinctement, sans que les doigts ou l'Archet les séparent par des mouvemens marqués. Il faut enfin les faire *largement*, ce qui ne veut pas dire avec étendue d'Archet, mais en soutenant chaque note positivement tout le temps de sa valeur, sans pour cela ralentir la mesure.





La seconde manière se pratique entre deux sons qui forment un intervalle plus ou moins grand et qui précèdent par degrés disjoints l'un de l'autre; elle consiste en une liaison fort légère qui part de l'extrémité de la première des deux notes pour passer à celle qui suit en l'accompagnant.

#### PORTS DE VOIX.



On fait aussi le Port de Voix de cette manière :



On met au nombre des Ports de Voix les passages *légèrement traités* d'une note à une autre, avec le même doigt :



Pour ce Port de Voix, traitez un peu le C. doigt en effleurant, mais à peine, le *Sol* d'après, et portez le son directement au *Sol* qu'il faut faire croquer.

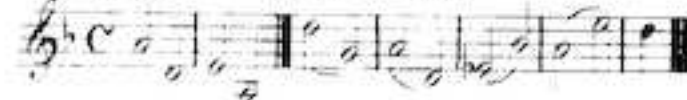


Lorsqu'on passe d'une note à un intervalle éloigné, il faut généralement que ce soit avec franchise et sans à l'air, en tendant le doigt directement sur la note séparée, soit en montant, soit en descendant, *sans port de voix* :

(17. Concerto de Beethoven. — Ed. Ozer.)  
Allegro non troppo  $\text{♩} = 66$



(18. Quatuor d'Haydn. — Ed. Pleyel.)  
Allegro. Faire la note *pure*



Le Port de Voix ayant une expression affectueuse, on tomberait dans la fadeur si on l'employait trop souvent. On ne saurait trop éviter les trébuchements ou les glissades qui font entendre des notes intermédiaires, telles que celles-ci, elles sont du plus mauvais effet :

(19. C. de Viotti.)



Le Port de Voix descendant se fait en traînant un peu le doigt, non de la note qu'on fait, mais de celle qu'on va faire, ce doigt effleurant à peine le demi-ton supérieur à la dernière note :

(20. Quatuor d'Haydn. — Ed. Pleyel.)



#### RÈGLE GÉNÉRALE

Du grave à l'aigu, nuancez du *doux* au *fort*.





De l'age, il grave, maniez du fort au Doux.



Cette règle a peu d'exceptions pour les Ports de Voix. Elle en a davantage pour les traits dont les sons très aigus demandent à être radoucis.



TRILLE.

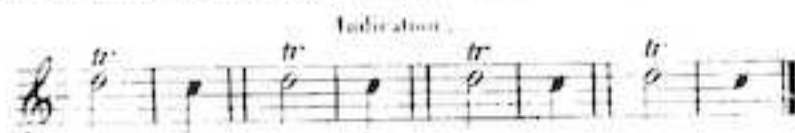
Le trille consiste dans les battements alternés de deux notes qui doivent toujours être à un ton ou à un demi-ton d'intervalle.

Le trille d'un ton est *majeur*; celui d'un demi-ton est *mineur*.

On l'appelle aussi *cadence* parce qu'il se fait ordinairement sur un mouvement de basse qui amène un repos harmonique sur lequel le chant vient tomber. *Cadence!*

Il y a trois choses à considérer dans le trille : 1. la *préparation*, 2. les *battements*, 3. la *termination*.

On fait ordinairement usage de quatre préparations :



La 1. se fait par la note même sur laquelle le trille est indiqué.

La 2. se fait par la note supérieure.

La 3. par la note inférieure.

La 4. par l'arrière note inférieure.



Les trois derniers exemples commençant par des Appoggiatures, il faut appuyer ces premières notes qui donnent au doigt un certain élan et plus de grace et de souplesse pour faire le trille.

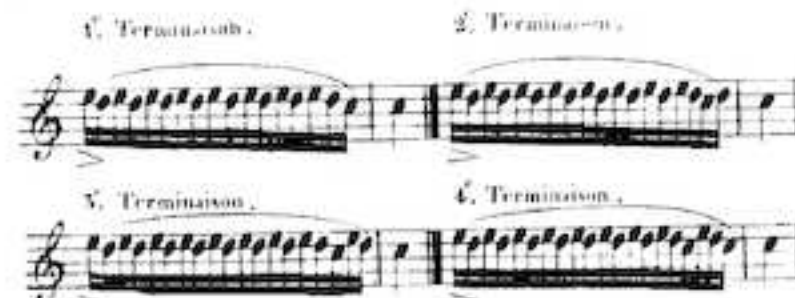
On emploie de même quatre terminaisons.

La 1. se fait en ajoutant une note aux battements, avant la note finale.

La 2. en ajoutant deux notes.

La 3. en ajoutant trois notes.

La 4. en ajoutant quatre notes.

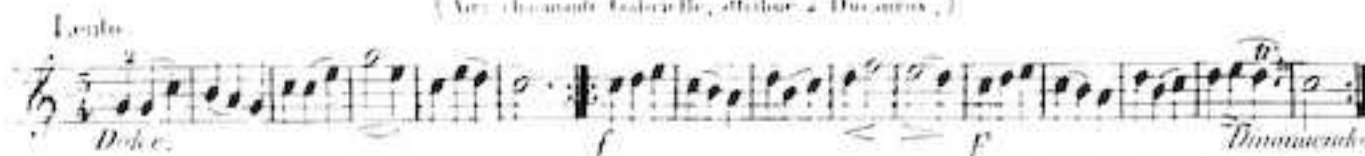


On peut employer l'une des quatre préparations avec chacune des terminaisons, suivant le caractère de la phrase où le trille est placé; c'est au goût à choisir; il se décide particulièrement dans ce choix qui est la pierre de touche du sentiment, car il suffit d'une mauvaise terminaison de cadence pour prouver que le passage ou quelquefois l'ensemble du morceau n'a pas été compris.

La 2. préparation est celle dont on fait plus souvent usage.

La 1. terminaison convient mieux en général aux chants simples :

(Voir l'exemple Gabrielles, attribué à DUCLOS.)



Quant aux terminaisons ornées, on en trouve de nombreux exemples à la suite de l'article sur les points-d'orgue.

Voiez au N. 2 L. III. V. les points-d'orgue ou boucasses pour amener la cadence finale. Et au N. 1 et 2, le trille, les terminaisons de cadence dans tous les tons.

On fait plus facilement le trille, surtout dans les passages d'un mouvement vil, en appuyant peu le doigt fixé pendant les battements de l'autre doigt; ces battements en sont plus libres. On doit éviter de faire le trille avec violence et une espèce de force qui le rendrait chevrotant, il faut au contraire lui donner de la souplesse et le faire avec une sorte de renoncement pour qu'il soit égal et brillant, c'est-à-dire, pour que le doigt tombe avec la même vitesse, avec élasticité, et avec un léger claquement sur la corde dans l'Allegro, car dans l'Adagio, la cadence doit être molle et onctueuse, conforme au caractère de ce mouvement.

Dans une suite de trilles, il vaut souvent mieux se servir de deux doigts différents que de cadencer avec le même.

2. Concerto de Violin. — Ed. Sibley.

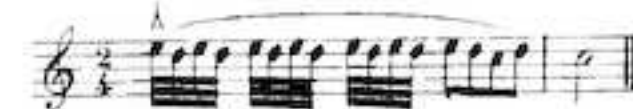


Il faut terminer la cadence dans le même mouvement que les battements.

Allegro, assai.



et son de cette manière :



Il y a des exceptions à cette règle dans les cadences finales d'Adagio ou dans celles des points-d'orgue, exemple :

Adagio.



On fait aussi quelquefois des cadences dans ces deux cas en commençant avec lenteur, augmentant peu à peu de vitesse, et diminuant de même de manière à terminer lentement, exemple :

Adagio, ou point-d'orgue.





TRILLES EN GAMMES,  
Ton Majeur.

Moderato. *Tous au clair.*

1<sup>re</sup> Manière d'exécuter les trilles.

Intervalle d'une tierce entre la dernière note et la première note de la mesure, en montant et en descendant la gamme.

EXÉCUTION

Moderato. *Tous.*

Moderato. Avec 8 notes à chaque temps.

2<sup>de</sup> Manière d'exécuter les trilles.

Intervalle d'un demi-ton entre l'avant dernière et la dernière note de la mesure, en montant et en descendant la gamme.

Moderato. *demi-ton*

Moderato. Avec 8 notes à chaque temps.

TRILLES EN GAMMES,  
Ton Mineur.

Moderato. *Tous au clair.*

1<sup>re</sup> Manière d'exécuter les trilles.

Intervalle d'une tierce d'une note à l'autre en montant et en descendant.

EXÉCUTION

Moderato. *Tous.*

Moderato. Avec 8 notes à chaque temps.

2<sup>de</sup> Manière d'exécuter les trilles.

Intervalle d'un demi-ton entre l'avant dernière et la dernière note de la mesure, en montant et en descendant la gamme.

Moderato. *demi-ton*

Moderato. Avec 8 notes à chaque temps.



Le *brisé* est un trille que l'on ne commence que par la note inférieure ou par la note supérieure, et que l'on n'achève point. Exemple :

**BRISÉS.**  
*Indication.* *BRISÉ* *Exécution*

ou l'inverse

Ou l'indique par le signe ordinaire du trille, *tr*, ou quelquefois par celui-ci :

(S. Tiers et C. Concerto de Violon. — Ed. Naderman, Scher.)

*Andantino.*  
*Indication.* *Exécution.*

*Solo.*

**MORDANT.**

Le *mordant* est aussi un *brisé* ou un trille que l'on n'achève pas. Il est indiqué de même par ce signe *tr* ou par cet autre :

(C. Divertissement de Violon. — Ed. Janet.)

*Allegretto. 408 = ♩*

**DOUBLE TRILLE**

On suit pour le *double trille* les mêmes principes que pour le trille simple. Cependant on est quelquefois obligé de faire des changements aux finales de cadence. En voici des exemples :

*Indication.* *Exécution.*

Voici une espèce de trille qui, sans être double, se fait en double corde :

(Thème varié de Baillot, Op. 57. — Ed. Ozer.)

*Moderato.*

On appelle *trille tenué* celui qui, sans être double, non plus que le précédent, se fait aussi en double corde et entre deux notes qui obligent à laisser deux doigts posés.

(36. Vae: Art de Percuter de Tartini, Art de Violon de M. J. B. Catel.)

Doigt. des 2 passages marqués de ce signe ✳



PETIT GROUPE.

C'est un agrément composé de trois et quelquefois de quatre notes. Ces notes doivent former entre elles une tierce mineure ou une tierce diminuée autrement le petit groupe serait d'un effet dur :

PETIT GROUPE de trois notes.

Lento. En montant. En descendant.

De quatre notes.

Toujours en montant.

Il faut marquer la 1<sup>re</sup> note un peu plus fort que les autres et la soutenir plus long-temps dans un chant, mais dans un passage d'un mouvement animé, le petit groupe doit être fait d'une manière brusque et précipitée propre à marquer le rythme, exemple :

(Sonnate de Mozart, pt. Primo Op. 11 Ed. Pleyel.)

Allegro. Indication.

Excitation.

On peut venir le petit groupe de cette manière et de beaucoup d'autres, principalement dans le chant

Moderato.

Excitation.

Voici un agrément qui tient du mordant et du petit groupe.

Le suivant est appelé par les Italiens d' mordente impetante. Comme il est composé de 4 notes, nous le rangeons parmi les petits groupes.

(5. Variation de l'Air de l'opéra de Tartini.)

Indication.

Excitation.

\* N.B. Les petites notes doivent se faire avec vitesse et le 1<sup>er</sup> avec un petit sforzando, et l'on doit traîner le 4<sup>e</sup> qui suit après.

DOUBLE ET TRIPLE CORDE.

La meilleure étude préparatoire que l'on puisse donner pour le double corde est celle de tous les intervalles doubles, séparés par un petit silence qui permet de juger l'intonation, de reconnaître laquelle des deux notes est fautive, ou si aucune des deux n'est juste.

Il faut fixer son attention sur la note la plus facile à faire, et la comparer avec une note à vide correspondante de l'accord dans lequel on se trouve en consultant cette note, elle sert de guide pour celle que fait le doigt posé. (1)

Essayer IIII, par le Sol à vide, de cette manière.

Essayer le Mi par IIII, et ensuite par le Sol :

On emploiera le même moyen dans les passages analogues.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES.

Eviter de changer de doigt ou de faire en même temps des notes à vide et des notes hautes. (faites avec le doigt.)

Moderato.

(3. Concerto de Viotti, Ed. Nader.)

Laisser la main appuyée contre le corps du Violon dans les passages semblables à celui-ci et se servir des mêmes doigts.

Après avoir pratiqué les exercices à tous les intervalles, on devra étudier la Musique à double corde des anciens auteurs, en choisissant la plus aisée afin de parvenir par degrés à jouer les morceaux de cette espèce dans la Musique moderne avec la sûreté d'intonation que leur complication rend plus difficile.

TRIPLE CORDE.

Dans le triple corde il faut poser l'Archet près de la touche et sur la corde B<sup>2</sup>, et poser du talon de l'Archet, les cordes étant plus flexibles à mesure qu'on s'éloigne du chevalet, il suffit d'appuyer sur la corde que nous venons de désigner et qui est la plus élevée, pour que les deux autres cordes parlent en même temps.

(5. Opéra de Ballet, Ed. Oz.)

Moderato.

(1) Pour trouver cette note, consultez l'indication qui est placée avant chaque gamme de la C<sup>e</sup> position.



GAMMES

en doubles cordes à tous les intervalles.

N° 1. *Allegro moderato.*

N° 2.

N° 3.

Luce.

N° 4.

N° 5.

N° 6.

Luce.



N<sup>o</sup> 7.

N<sup>o</sup> 8.

1<sup>re</sup> 2<sup>e</sup> 3<sup>e</sup> 4<sup>e</sup> 5<sup>e</sup> 6<sup>e</sup> 7<sup>e</sup> 8<sup>e</sup> 9<sup>e</sup> 10<sup>e</sup> 11<sup>e</sup> 12<sup>e</sup> 13<sup>e</sup> 14<sup>e</sup> 15<sup>e</sup> 16<sup>e</sup> 17<sup>e</sup> 18<sup>e</sup> 19<sup>e</sup> 20<sup>e</sup> 21<sup>e</sup> 22<sup>e</sup> 23<sup>e</sup> 24<sup>e</sup> 25<sup>e</sup> 26<sup>e</sup> 27<sup>e</sup> 28<sup>e</sup> 29<sup>e</sup> 30<sup>e</sup> 31<sup>e</sup> 32<sup>e</sup> 33<sup>e</sup> 34<sup>e</sup> 35<sup>e</sup> 36<sup>e</sup> 37<sup>e</sup> 38<sup>e</sup> 39<sup>e</sup> 40<sup>e</sup> 41<sup>e</sup> 42<sup>e</sup> 43<sup>e</sup> 44<sup>e</sup> 45<sup>e</sup> 46<sup>e</sup> 47<sup>e</sup> 48<sup>e</sup> 49<sup>e</sup> 50<sup>e</sup> 51<sup>e</sup> 52<sup>e</sup> 53<sup>e</sup> 54<sup>e</sup> 55<sup>e</sup> 56<sup>e</sup> 57<sup>e</sup> 58<sup>e</sup> 59<sup>e</sup> 60<sup>e</sup> 61<sup>e</sup> 62<sup>e</sup> 63<sup>e</sup> 64<sup>e</sup> 65<sup>e</sup> 66<sup>e</sup> 67<sup>e</sup> 68<sup>e</sup> 69<sup>e</sup> 70<sup>e</sup> 71<sup>e</sup> 72<sup>e</sup> 73<sup>e</sup> 74<sup>e</sup> 75<sup>e</sup> 76<sup>e</sup> 77<sup>e</sup> 78<sup>e</sup> 79<sup>e</sup> 80<sup>e</sup> 81<sup>e</sup> 82<sup>e</sup> 83<sup>e</sup> 84<sup>e</sup> 85<sup>e</sup> 86<sup>e</sup> 87<sup>e</sup> 88<sup>e</sup> 89<sup>e</sup> 90<sup>e</sup> 91<sup>e</sup> 92<sup>e</sup> 93<sup>e</sup> 94<sup>e</sup> 95<sup>e</sup> 96<sup>e</sup> 97<sup>e</sup> 98<sup>e</sup> 99<sup>e</sup> 100<sup>e</sup>

Segno.

Loco.

Double corde, Exercice dans différents tons.

228. No.

Loco.

Loco.

229. No.



DOUBLE CORDE.  
GAMMES EN TIÈRES et de deux octaves.

à partir de mineurs.

Détaché du maître de l'arcet.  
Moderato.



# ARCHET

## DIVISION DE L'ARCHET.

Diviser l'archet, c'est déterminer de quelle partie de l'archet on doit se servir pour rendre, particulièrement et le mieux possible, tel effet ou tel accent.

Les divisions trop multipliées et impossibles comme règles nécessaires, ne le valent qu'à en rassoir ou refroidir l'exécution et donner à l'étude une tendance à la subtilité qui fait fuir dans les choses de sentiment. Trop de finesse rapetisse les objets; on doit s'attacher à les traiter en grand pour en dessiner largement les traits et le caractère, ce qui n'exclut point la délicatesse et la finesse que l'on met ensuite dans les détails, lorsque la justesse de l'expression le veut ainsi.

D'après la dimension de l'archet, sa forme, et la manière dont on le tient, voici la division à laquelle nous avons cru devoir nous arrêter.

Trois parties égales.

Pointe.	Milieu.	Talon.
Faiblesse.	Equilibre.	Force.

**Talon de l'archet.** Le talon de l'archet a la force en partage; il marque les temps, frappe les accords et rend avec énergie les accents qui exigent une certaine puissance de son. Il dispose également de la force de retenue (voyez Coup d'archet lent.) et dans le chant, l'aspiration remonte jusqu'à lui.

Le milieu possède l'équilibre, la force tempérée par la douceur; il est meilleur dans la pesanteur, élastique dans la légèreté; il est, pour ainsi dire, le centre de l'expression; c'est lui qui respire.

**Pointe.** La pointe, éloignée du principe moteur, n'est pas toutefois le terme de sa puissance. Son défaut d'élasticité la rend propre aux sons amortis, aux accents mûrs du caractère, et, par la faiblesse naturelle de son extrémité, elle devient, dans le chant, la limite où l'expression expire.

Pour trouver ces trois divisions, on se peut servir, chacune de ces parties de la division de l'archet, il n'est pas besoin de compas, et l'on pourrait, les yeux fermés, sentir le point où chaque division a le plus de difficulté pour ce que l'on veut faire; d'ailleurs, tel passage demande à être joué de cette partie du talon qui tient à la hausse, tel autre, de cette même partie qui commence le milieu, et ainsi de suite; puisque ces divisions se succèdent, il est clair que la fin de l'une devient le commencement de l'autre.

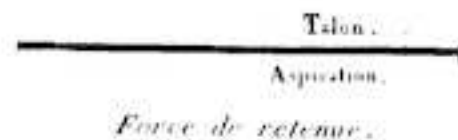
**Milieu de chaque division.** Mais lorsque l'on trouve cette simple indication: du talon, du milieu, de la pointe de l'archet, il faut généralement employer le milieu de chacune de ces divisions.

**Extrémités de chaque division.** Les deux extrémités de chacune conviendront mieux à ce qui demande le plus de force ou le plus de faiblesse dans le son.

**Point juste.** Les trois divisions ou les trois parties qui constituent la division générale de l'archet, ayant été bien déterminées et pratiquées dans toute leur étendue, l'élève intelligent trouvera sans peine le point juste qu'il est nécessaire d'employer pour caractériser les passages ou les traits, selon leur mouvement.

## DIVISION DE L'ARCHET

appliquée aux exemples suivants.



Adagio 69 = ♩ (22. Concerto de Viotta. — Ed. Fies.)

Force d'appui.

(56. Quatuor d'Haydn. — Ed. Pleyel.)

Presto e con tutta la forza. Il terre moto. Staccato. f

Allegretto 158 = ♩ (17. Concerto de Viotta. — Ed. Scher.)

(3. Concerto de Beethoven. — Ed. Gai.)

Allegro 126 = ♩ Tiré du talon de l'archet. C. Gode



(3. Symphonie de Beethoven. — Ed. Pleyel.)

Allegro.

Tous les accords tirés du talon de l'archet.

Segno.

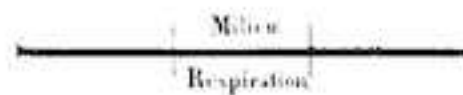
ff

f

f

f

f



Mouvement dans le chant.

(22. Concerto de Viotti. — Ed. Feytaud.)

Moderato 108 = ♩

p

p

(71. Quatuor d'Haydn. — Ed. Pleyel.)

Andante con moto.

mezzo forte.

Tra.

ELASTICITÉ DANS LE TRAIT.

DÉTACHÉ UN PEU ALLONGÉ.

Les notes doivent être séparées par le mouvement élastique de la baguette, par un sautillerment d'archet imperceptible, un peu allongé.

Allegro 108 = ♩

(24. Concerto de Viotti. — Ed. Feytaud.)

f

f

f

f

Execution

DÉTACHÉ DE TRÈS PEU DÉTENDUE.

Même séparation produite par l'élasticité de la baguette. Le coup d'archet doit avoir un très-petit sautillerment, en raison du mouvement de ce finale, et toutes les notes doivent être égales, séparées, rondes, comme des perles, ce qui fait appeler ce coup d'archet le perlé.

(65. Quatuor d'Haydn. — Ed. Pleyel.)

FINALE. Vivace.

p

Staccato.

Segno.

5. Fois.



Pointe  
Expiration

**FAIBLESSE ET LIMITE DU SON.**

Dans ces deux exemples on doit commencer par le *talon* de l'archet et finir à l'extrémité de la pointe en abandonnant peu à peu l'archet à son propre poids et laissant expirer le son par degrés. Le second exemple exige la plus grande retenue puisque les quatre mesures doivent se faire en tirant d'un seul coup d'archet.

1. EXEMPLE. Adagio. 2. EXEMPLE.

**ACCENS MITS DANS LE TRAIT.**

Allegretto 158 = *De la pointe.* (17. Concerto de Violi. — Ed. Schuler.)  
*Martelé un peu étendu et bon du cheval.*

All.<sup>o</sup> assai. (3. Tejo de Violi. — Ed. Naderman.)  
*Martelé un peu plus étendu que le 1. et toujours martelé.*

Moderato 120 = *De la pointe.* (1. Caprice de Bole. — Ed. Frey.)  
*Martelé très court et articulé très vivement.*  
*rester à la position.*

(V. Concerto de Baillot Opus 7. — Ed. Orl.)

*Martelé un peu étendu et entrepris de notes chantantes.*

Allegro 124 =

**OBSERVATION**

relative à la division de l'archet.

En parlant de la *division de l'archet*, nous avons avancé qu'il résultait de la dimension de l'archet, de sa forme, et de la manière dont on le tient, qu'il avait en partage au *talon*, la force d'appui ainsi que celle de retenue au *milieu*, l'équilibre, et à la *pointe*, la faiblesse.

D'après ces propriétés, un son qui doit commencer fort et aller en diminuant, se fait naturellement du *talon* à la *pointe* de l'archet.

Cependant, le chant exige souvent dans le son une gradation très ménagée à se surfer de la poitrine ou l'expiration. Et retenu; à l'imitation de la voix, il faut aussi que l'archet emploie cette expiration et cette retenue qu'il possède, pour ne donner, de même, qu'un son faible d'abord et qui *aille en augmentant de force*, d'où il semblerait que le principe relatif à la division de l'archet est illusoire.

Mais, les exceptions, loin de détruire ce principe, ne font au contraire que le confirmer par le principe même à opérer ce renversement de forces; ces exceptions prouvent de plus qu'il doit exister dans la main d'un artiste habile un pouvoir capable de disposer à propos ou de la force d'appui, ou de celle de retenue, et de donner, au besoin, à la *pointe* de l'archet, une force qui n'est pas dans sa nature.

Pour obtenir ce pouvoir, il est nécessaire de se livrer à l'étude des sons *soutenus, entés, diminués, filés, syncopés*, à celle des temps d'archet *contrariés, nuancés à contre sens*, si l'on veut que l'archet obéisse à toutes ces variétés d'expression qui produisent de si beaux effets.

Au surplus, il est peu de phrases de Musique qui ne doivent faire reconnaître jusqu'à l'évidence le principe de la division de l'archet tel que nous l'avons exposé, car, les lois de la physique le veulent ainsi — comme premier moyen; quant aux moyens artificiels dont il s'agit, on doit les considérer comme des inversions ou renversements d'archet avec lesquels il est indispensable de se familiariser.

**DEUX COUPS D'ARCHET,**

Le lent et le vif, principe de tous les autres.

On met la corde en vibration avec l'archet par deux moyens:

1. En traitant l'archet *lentement*, avec plus ou moins de retenue et d'appui.

C'est ainsi que l'on peut chanter sur le Violon, à l'imitation de la voix qui n'agit point par saccades et ne sépare point les sons, mais qui les soutient et les porte l'un à l'autre.



COUPS D'ARCHET DÉTACHÉS.

Le détaché dépend de la façon de le faire.

La netteté est l'une des trois bases du mécanisme de toute bonne exécution. (1) Cette netteté dépend en grande partie de la manière dont on fait le détaché; il est donc essentiel:

- 1<sup>o</sup> De connaître le principe du détaché en général, et les diverses sortes de détachés qui donnent au jeu tant de charme et de variété.
- 2<sup>o</sup> De savoir de quelle partie ou division de l'archet on doit se servir pour les bien caractériser.
- 3<sup>o</sup> De s'attacher à quelques détails de mécanisme pour obtenir les moyens de les faire plus facilement.

Les coups d'archet variés, c'est-à-dire composés d'éléments différents dans le même trait, seront l'objet d'un article spécial.

Quant aux détachés, ils offrent bien entre eux une variété, mais cette variété n'est que relative, et l'on doit les considérer comme coups d'archet élémentaires parcequ'ils ont un caractère qui leur est propre et qui sert à la composition des coups d'archet mélangés.

On a vu que deux coups d'archet, le *lent*, et le *vil*, ont le principe de tous les autres. Le coup d'archet *vil* est essentiellement le principe des détachés. Les détachés, par rapport à leur effet sur la corde, sont:

Mats,                      Élastiques,                      Trainés.

Coups d'archet mats.

Les coups d'archet mats sont:

- 1<sup>o</sup> le grand Détaché, — 2<sup>o</sup> le Martelé, — 3<sup>o</sup> le Staccato.

Manière de les faire en général.

Laisser l'archet légèrement posé sur la corde.

Articuler les notes, par un mouvement plus ou moins étendu, avec le poignet et l'avant bras.

Profiter du jeu de la baguette plus ou moins flexible pour cela un deux.

Le cri de l'archet, laissé sur la corde, empêchant que ces vibrations ne soient entièrement libres, ce défaut de liberté donne à la note faite ainsi un accent que nous ne saurions appeler qu'*accent mat*.

Coups d'archet élastiques.

Les coups d'archet élastiques sont:

- 1<sup>o</sup> le Détaché léger, — 2<sup>o</sup> le Percé, — 3<sup>o</sup> le Sautillé.
- 4<sup>o</sup> le Staccato à ricochet ou jetté et rebondissement.

Manière de les faire en général.

Avec plus de jeu, plus d'élasticité d'archet que les précédents dont on a vu que l'élasticité était un peu restreinte.

Quelquefois assez sautillés pour quitter un peu la corde, mais dans de certains passages seulement.

Coups d'archet trainés.

Les coups d'archet trainés sont:

- 1<sup>o</sup> le Détaché plus ou moins appuyé, — 2<sup>o</sup> le Détaché trépidé.

Ceux-ci doivent être considérés comme mixtes puisqu'ils se font en trainant l'archet assez vivement et qu'ils tiennent ainsi à la fois du coup d'archet *lent* et du coup d'archet *vil*.

(1) Voyez l'article intitulé: Manière de travailler.

1  
DÉTACHÉS MATS.  
GRAND DÉTACHÉ.

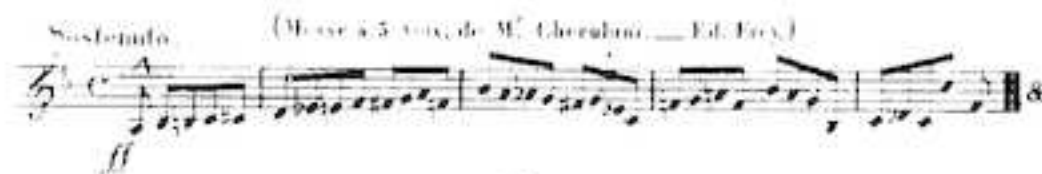
Division du grand détaché.



Grand Détaché Manière de le travailler.

- 1<sup>o</sup> ——— Attaquez la corde en tirant,
- 2<sup>o</sup> ——— avec un peu d'appui,
- 3<sup>o</sup> ——— loin du chevalier,
- 4<sup>o</sup> ——— très vivement,
- 5<sup>o</sup> ——— ne faites entendre qu'un seul coup,
- 6<sup>o</sup> ——— arrêtez l'archet tout court,
- 7<sup>o</sup> ——— laissez-le sans force sur la corde,
- 8<sup>o</sup> ——— faites de même en poussant.

Nota. Étendre plus ou moins l'archet selon le mouvement.



2  
MARTELÉ.

Division du Martelé.



Martelé Manière de le travailler.

- 1<sup>o</sup> ——— Le pouce serré contre la baguette,
- 2<sup>o</sup> ——— piquez chaque note vivement et également du poignet, laissant suivre un peu l'avant bras,
- 3<sup>o</sup> ——— si le mouvement est moins vil,
- 4<sup>o</sup> ——— et si, par conséquent, le coup d'archet est moins court;
- 5<sup>o</sup> ——— un petit repos entre chaque note,
- 6<sup>o</sup> ——— laissez l'archet sans force sur la corde après la note faite,
- 7<sup>o</sup> ——— allongez un peu le martelé sur la chanterelle pour corriger la maigreur des sons aigus.

Moderato 72 = ♩ (Période de Ballet.)



(1) On peut articuler ce grand détaché mat jusqu'à numéro 152 = deux doubles croches du métronome de M. Chelard même jusqu'à 160 = deux doubles croches si le passage est de courte durée. — Ce mouvement dépassé n'apporte de flexibilité de la baguette pour faire le détaché léger indiqué au numéro 1 des coups d'archet.



COUP D'ARCHET LENT.



Retenue d'archet.

(26<sup>e</sup> Quatuor d'Haydn. — Ed. Pleyel.)



La *retenue* d'archet dans l'Adagio en définit le caractère pris dans son acception générale, caractère qui consiste en un sentiment profond et concentré dans lequel on se complait tellement que l'on voudrait le conserver longtemps dans le cœur. C'est ce sentiment que la lenteur de l'archet doit justement exprimer en ne quittant la note qu'au dernier moment et comme avec regret.

Cette *retenue* d'archet n'exclut cependant point les grands mouvements de la passion qui ne peuvent être bien rendus qu'avec beaucoup de mouvement dans l'archet. Exemple :



2<sup>e</sup> Le second moyen dont on se sert pour mettre la corde en vibration est de passer l'archet *vivement dessus*, c'est ainsi que se font les traits. La plupart des coups d'archet de ces traits doivent être *légers*, c'est-à-dire qu'ils exigent un certain appui, comme le martelé ou le staccato doivent être faits de manière à ce que toutes les cordes aient de la *rondeur*.

COUP D'ARCHET VIF.



228. Bis.



(9<sup>e</sup> Concerto de Ballo. — Opus 30. — Ed. M<sup>lle</sup> Pleyel.)



Tous les coups d'archet proviennent nécessairement de ces deux moyens employés pour faire vibrer la corde; ils ont pour principe *la lenteur* ou *la vitesse*, il faut s'attacher à les bien caractériser afin de soutenir et lier les sons dans le *chant* et de détacher nettement dans le *trait* qui lui sert de contraste.

On verra dans l'article *d'archet*, qu'il y a, par exception, des coups d'archet qui doivent être *trainés*, et que, par cette raison, l'on peut considérer comme coups d'archet *lents*, puisqu'étant employés dans un trait vif, ils se font avec un peu de cette *retenue* généralement exigée dans un chant.

COUP D'ARCHET COMPOSÉ.

Il est un autre coup d'archet que l'on peut appeler *composé* puisqu'il consiste dans l'emploi simultané du coup d'archet lent et du coup d'archet vif. Il demande à la fois autant de *vivacité* que de *retenue*, et il doit produire l'effet de deux parties différentes dont l'une chante, en trainant, et l'autre accompagne en détachant.

EXEMPLE.



228. Bis.



3  
STACCATO

Le *staccato* ou *détaché articulé* se fait en tirant brusquement et fort la *f*. note, et en piquant avec égalité toutes les autres que l'on pousse du même coup d'archet comme de petits martèls vifs et courts. L'étendue du *staccato* est proportionnée au nombre de notes dont il est composé; exemples:

Cependant si le caractère du morceau l'exige, on fera le *staccato* plus largement, c'est-à-dire, en donnant plus de durée à chaque note et plus d'élan à l'archet; exemple:

Quelques personnes ont la faculté de faire le *staccato* très vite, naturellement, c'est-à-dire, sans le secours du travail, par un mouvement de raideur donné au poignet ainsi qu'au bras, par une espèce de frémissement au moyen duquel on articule toutes les notes avec une grande facilité. — Il est rare que l'on puisse le placer en mesure et le faire autrement qu'à la volée si l'on ne cherche à le régler de la manière indiquée ci-après.

Le *staccato* qui peut s'acquies par le travail est un composé de mordant et de mollesse; c'est une légère attaque de corde réitérée faite par un mouvement du poignet, suivie d'un peu d'abandon de l'archet moins soutenu par

le ponce pendant le petit arrêt que l'on fait sur la corde à chaque note. On parvient plus facilement à faire le *staccato* en exagérant le piqué et l'arrêt sur la corde jusqu'à ce que l'on soit en état de l'articuler nettement plus vite et avec légèreté.

- Membre de la tesselle.
1. Serrez un peu l'archet en appuyant le ponce contre la baguette pour marquer brusquement et fort la *f*. note de chaque temps et laissez du jeu à l'archet pour les autres notes.
  2. Tirez fort et très vivement cette *f*. note.
  3. Arrêtez l'archet tout court sur la corde à chaque temps.
  4. Piquez également toutes les autres notes du même coup d'archet poussé, mais *piano* comparativement à la *f*. note de chaque temps.
  5. Arrêtez un peu l'archet sur la corde à chacune de ces notes faites *piano*.
  6. Poussez fort et très vivement la dernière note en la coupant comme la première.
  7. Exercez vous également à enlever la dernière note ainsi que l'on doit le faire quelquefois.
  8. Donnez plus ou moins de durée au *staccato* selon le nombre de notes, conformément aux exemples placés au commencement de cet article.

Exercice de passage d'abord très lentement.

Moderato,

Le mordant et la légèreté d'archet employés ainsi alternativement mettront bientôt en état de faire le *staccato* avec égalité, et de le placer en mesure aux mouvements des N<sup>os</sup> 112 et 152 du système de Méizel dans ces passages ou dans leurs équivalens.

STACCATO ou DÉTACHÉ articulé de toutes les espèces.

Sur la même note.

Moderato,

1.

Sur la même corde.

126 = ♩ (Variations de M. C. Lafont. Nocturne sur les Chevaliers de la fidélité)

2.



Sur la gamme en montant.

3. 

Sur la gamme en descendant.

4. 

Sur des notes d'accord en montant.

5. 

Sur des notes d'accord en descendant.

6. 

Avec peu de notes.

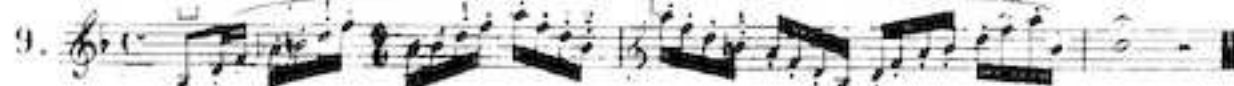
(Thème varié de Rode.)

7. 

Avec beaucoup de notes sur la même corde.

8. 

Avec beaucoup de notes en changeant de cordes.  
(8. Etude de Baillot, inédite.)

9. 

En arpeggio.

(7. Etude de Baillot, inédite.)

10. 

Avec douceur.

All. maestoso 100 =  $\frac{4}{4}$  (11. Concerto de Viotti. — Ed. Janet.)

11. 

Moderément.

(5. Etude de Fiorillo.)

12. 

Vite.

Moderato. (7. Caprice de Rode. — Ed. Fies.)

15. 

Très vite.

(2. Thème varié par M. Diabelli. — Ed. Paganini.)

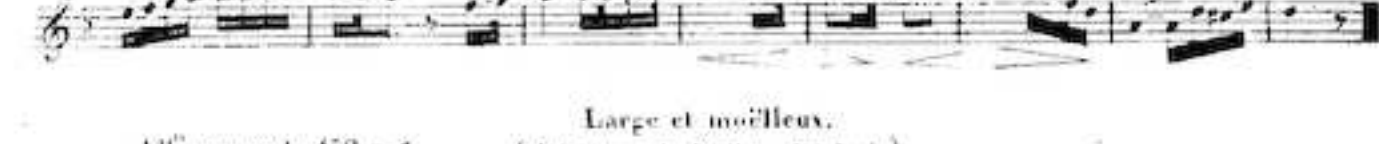
14. 

Chantant.

(Sérénade de Beethoven. — Ed. Janet.)

15. 





Largement et moulléux.

(2. Quatuor de Baillot. — Ed. Janet.)

16. 

Restez à la position.

3. Corde



Largement et crescendo.

(19. Concerto de Viotti. — Ed. Pleyel.)

17. 

En tirant.

18. 



Varie.  
(7. Caprice de Bialy. — Ed. F. v.)

Moderato 104 = ♩

19. 

Manière dont on peut varier ce passage en *staccato*.  
Allegretto 400 = ♩ (Bando du 2<sup>e</sup> Concerto de Viotti. — Ed. F. v.)

20. 

TIRÉ ET POUSSÉ ALTERNATIVEMENT.

Le *staccato* ou *détaché articulé* peut se faire en tirant dans la plupart des passages donnés ci-dessus pour exemples. Il est utile d'exercer ce coup d'archet de toutes les manières, pour obtenir la souplesse, la vivacité et la légèreté convenables dans les traits. On y parviendra en le pratiquant sur la formule des gammes, et comme dans l'exemple suivant.

21. 

All. moderato (On pourra exercer de même cette 3<sup>e</sup> Etude de Kreutzer. — Ed. F. v.)

22. 

STACCATO À RICOCHET  
ou détaché jetté.

Manière. Le *staccato à ricochet* se fait en tirant ou en poussant, mais plus généralement en tirant l'archet et en le jetant de l'extrémité du milieu, et d'environ deux pouces de hauteur sur la corde; il rebondit alors et pique plusieurs notes de lui-même par l'effet de ce rebondissement; il faut enlever l'archet vivement de dessus la corde à chaque note poussée.

C'est ainsi que nous l'avons vu pratiquer à B. Kreutzer dans ce passage.

Allegro moderato (10. Concerto de Kreutzer. — Ed. Pleyel.)

23. 


(5. Variation du 5. Air varié de M. de Bériot. — Ed. Troupenas.)

24. 

Dans ce dernier exemple, l'auteur a fait un heureux emploi du *staccato ordinaire* et de celui à ricochet.

Au moyen du rebondissement de l'archet employé dans le *staccato à ricochet* on articule un plus grand nombre de notes d'un seul coup d'archet tiré ou poussé; il suffit alors de faire tomber l'archet d'un peu plus haut sur la corde. (1) On en trouvera des exemples dans l'ouvrage de M. Guhr, de Francfort.

On n'a jusqu'à présent, employé pour indiquer le *ricochet* aucun signe différent de celui du *staccato ordinaire*.

On pourrait se servir de celui-ci: 

(1) M. Paganini est le premier que nous ayons entendu en faire usage.







*Variations*  
qui les toutes  
note.

La plupart de ces *airs* seraient moins connus et finiraient par être oubliés si les *variations* ne venaient souvent les reproduire et les fixer dans la mémoire à la faveur de leur diversité dont le thème est toujours la base. Échos du passé, monuments de l'histoire, ils nous rendent fidèlement le ton de leur époque et ils semblent venir témoigner, par la douce rêverie et par la nature des sentiments qu'ils inspirent, que dans tous les temps les mêmes passions ont fait vibrer les mêmes cordes du cœur.

VARIÉTÉ D'ARCHET.

Nous ne présenterons point ici le tableau de toutes les combinaisons possibles des coups d'archet ; leur diversité matérielle ne peut intéresser qu'autant qu'elle contribue à l'effet sensible au caractère du trait. Ce caractère fait connaître assez généralement le genre d'un auteur et renferme un des principaux secrets du génie qui le distingue. Il faut donc s'attacher à rendre le trait avec toute son intention jusques dans les plus petits détails.

Traits caractéristiques.

(28. Concerto de Vioti, lettre H. — Ed. Janet.)

Moderato. Du milieu de l'archet, ferme et moelleux.

Trait énergique.

Moderato. (Même Concerto.)

Trait doux et chantant.

Loco.

pp

Cres.

(17. Concerto de Rode, Ed. Janet.)

POLONAISE.

De la pointe de l'archet.

Trait brillant.







(6. Concerto de Beethoven — Ed. Janz)

Maestoso

De la pointe de l'archet.

Trait chantant.

Musical score for the first piece, featuring a vocal line and three string staves. The tempo is Maestoso. The score includes dynamic markings such as *p* and *legato p*.

Rondo.

(Concerto de Kreutzer, lettre C. — Ed. Fies.)

Trait énergique.

Musical score for the second piece, featuring a vocal line and two string staves. The tempo is Rondo. The score includes dynamic markings such as *f*.

Trait chantant.

(Concerto de Kreutzer, lettre G. — Ed. Fies.)

Musical score for the third piece, featuring a vocal line and three string staves. The tempo is Trait chantant. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *tr*.

(1. Concerto de Beethoven — Opus 57. — Ed. Janz.)

Allegro non troppo  $\text{♩} = 66$

Trait énergique.

Musical score for the fourth piece, featuring a vocal line and four string staves. The tempo is Allegro non troppo. The score includes dynamic markings such as *f* and *tr*. A section is labeled "Sur la corde".

Allegro risoluto  $\text{♩} = 126$ , (5. Concerto de Beethoven — Ed. Janz)

Trait chantant.

Musical score for the fifth piece, featuring a vocal line and four string staves. The tempo is Allegro risoluto. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *cres.*



(Concerto de Violon par Beethoven, — Ed. Schmidt.)

Tres legérement et du milieu de l'archet.

Allegro ma non troppo

Trait  
déliat et léger

Musical score for the first piece on page 116. It consists of a violin part and a piano accompaniment. The tempo is 'Allegro ma non troppo'. The violin part is marked 'Trait déliat et léger'. The piano part includes dynamics such as 'Cres.', 'dim.', 'f', and 'Dol.'. The score is written in C major and common time.

(Concerto de Violon de W. F. Auber, — Ed. Foy.)

Allegro ma non troppo

Trait  
gracieux et léger

Musical score for the second piece on page 116. It consists of a violin part and a piano accompaniment. The tempo is 'Allegro ma non troppo'. The violin part is marked 'Trait gracieux et léger'. The piano part includes the marking 'Dolce'. The score is written in C major and common time.

(Concerto position d'Auguste Kreutzer.)

Allegro Moderato

Trait  
élegant et varié.

Musical score for the third piece on page 117. It consists of a violin part and a piano accompaniment. The tempo is 'Allegro Moderato'. The violin part is marked 'Trait élégant et varié'. The piano part includes the marking 'Dolce'. The score is written in C major and common time.



(Fantasie de Beethoven, op. 44, de Gaillarde, T. II., no. 68.)

Allegro vivo 120 Très légèrement, sautillé du milieu de l'archet.

4. Corde.

Même coup d'archet pour les doubles croches.

Allegro moderato 56 Sautillé du milieu de l'archet.

Segue.

1. Fois. 2. Fois.

COUPS D'ARCHET  
sur des notes alternativement longues et brèves.

On rencontre souvent des passages composés de notes longues et brèves sur lesquels il est important de fixer son attention, attendu que le coup d'archet qu'ils demandent n'est presque jamais indiqué, et que, si on les exécute tels qu'ils sont notés, on faisant un coup d'archet pour chaque note, l'une longue, et l'autre brève, (ce qui survient cependant dans de certains cas,) cette inégalité rend le passage gauche et embarrassé. En effet, la note longue, n'étant, en général, d'allonger l'archet, et la brève exigeant le contraire, il en résulte qu'à la 2<sup>e</sup> note, et aux suivantes, l'archet s'écarte vers la pointe, et finit par manquer; que si, pour éviter cet inconvénient, on allonge la note brève, l'effet de remonter un peu l'archet et de lui faire prendre du champ, on agit contre la nature du passage, car une brève doit être faite non seulement en un plus court espace de temps, mais encore avec moins d'étendue d'archet, afin qu'elle soit vive et légère et qu'elle ait le caractère de sa durée.

Voici quelques exemples qui donneront les moyens d'éviter les ennuis dont on vient de parler:

Exécutez d'abord cet exemple tel qu'il est écrit.  
Presto.

1<sup>er</sup> MOYEN.

(2. Concerto de Viotti, T. I., Solo.)  
Allegro assai.

2<sup>er</sup> MOYEN.

(6. Concerto de Kreutzer, T. I., Capriccio.)  
Allegro maestoso.

3<sup>er</sup> MOYEN.

(10. Quatuor d'Haydn, T. I., Presto.)  
Allegretto.

Allegro vivo. AIR FRANÇAIS.



Musical score for the first piece on page 118, featuring five staves of music. The notation includes various dynamics such as *ff*, *f*, *p*, and *tr*. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

VARIATIONS.

Coups d'archet continus.

(Variations de Baillot sur un Menuet de Paganini, Opus 36. — Ed. Naxos successeur d'Arnold/Lesclapart.)

Allegro  $\text{♩} = 104$

Du milieu et du talon de l'archet.

Musical score for the variations on page 118, featuring six staves of music. The notation includes dynamic markings such as *ff*, *f*, *p*, and *tr*. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

(Menuet de Paganini, Opus 36. — Ed. Naxos successeur d'Arnold/Lesclapart.)

Tempo forte et animé.

Allegro  $\text{♩} = 96$

Musical score for the first piece on page 119, featuring five staves of music. The notation includes dynamic markings such as *p* and *Cres.*. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

(Menuet de Fischer varié par Baillot, inédit.)

Un peu animé  $\text{♩} = 120$

Musical score for the second piece on page 119, featuring five staves of music. The notation includes dynamic markings such as *f* and repeat signs labeled "1. Fois." and "2. Fois.". The piece concludes with a double bar line and repeat signs.



Moderato. Marquer les basses pleines et faire le triple-croche sûr et accentué ainsi que la note suivante.

(Vivace pour Ballad, Opus 24. — Ed. F. G.)

Dans la 1. reprise, marquer la basse pleine et décider et les autres notes *pianissimo*.

Dans la 2. reprise, piquer vivement et très légèrement la note supérieure, avec les basses et tout le reste *piano* qu'on finit de à prime.

Andante  
♩ = 58  
Tres légèrement

(Tendresse variée par M. F. Balouckian. — Ed. Siche.)

Toutes les notes très égales, et avec la plus grande netteté.

Allegro assai.  
♩ = 120

(Air varié de M. de Bériot, Opus 3. — Ed. Troupine)

Toutes les notes égales et très légères, soit coulées, soit piquées.

Moderato

### SACCADE.

La *saccade* est une secousse d'archet rude et prompt que l'on donne aux notes, généralement de deux ou trois, de trois ou quatre, et quelques fois irrégulièrement, c'est-à-dire sans symétrie.

Ce que l'on doit surtout éviter dans la *saccade*, c'est la dureté, puisqu'elle est un premier effet de sa nature.

La *saccade* n'est bonne qu'autant qu'elle n'altère point la pureté du son.

La *saccade*, placée dans un trait d'orchestre, prend dans sa rudesse, par l'effet des masses, une plénitude de son que ne peut lui donner un seul instrument.

Dans le Violon solo, elle est destinée à rompre la monotonie, à relever le trait, à lui donner de l'énergie. Il faut s'attacher d'autant plus alors à corriger sa dureté naturelle que sa brusque opposition exige dans le coup d'archet un mouvement vil et tranchant qui rendrait bientôt le jeu sec et heurté si l'on ne cherchait à fonder la *saccade* avec les autres notes du trait.

### Coups d'archet saccadés.

(24. Concerto de Vauts. — Ed. Fies.)

Marcato  
♩ = 108

Tous les *sf* sur les *f* notes doivent être faits mollement, en allongeant un peu l'archet.

Allegro giusto.

Marque.

(4. Concerto de Bode. — Ed. Jinet.)



2<sup>o</sup> MOYEN.

Allegretto. *Toujours pousser la langue et la brève.*

3<sup>o</sup> MOYEN.

Traits et motifs qui doivent être joués comme ils sont écrits, un coup d'archet à chaque note.

(7. Concerto de Vioti. — Ed. Scher.)

Maestoso. *Poussez la brève très vivement et très légèrement. Soutenez la note pointée en la traitant piano.*

(Rondo du 12. Concerto de Vioti. — Ed. Scher.)

Allegretto. *Poussez de même la brève très légèrement. Soutenez la note pointée en la traitant piano.*

4<sup>o</sup> MOYEN.

(Concerto de Kreutzer. — 1<sup>re</sup> V. — Ed. Fies.)

Rondo. *Tirez la brève très vivement et très légèrement.*

ARPEGES.

Les arpeges sont ainsi appelés parce qu'ils font entendre les notes d'un accord successivement, comme la harpe.

1<sup>o</sup> Les arpeges doivent être faits, en général, du milieu et même du talon de l'archet, lorsque leur caractère oblige à ce qu'ils soient sautillés.

Quand on se sert d'un archet un peu lourd de la pointe, cette condition n'est pas à négliger, puisque la pointe rebondit alors facilement; il est à remarquer toutefois qu'on se sert un peu moins du talon, le mouvement du poignet qui se fait des cordes basses à la chanterelle, est moins grand et que, par conséquent, ce moyen est préférable.

2<sup>o</sup> Il faut mettre dans les arpeges la plus grande souplesse de poignet et éviter la moindre participation du coude et de l'arrière bras qui doivent rester sans aucun mouvement direct lorsque la main droite revient des cordes basses à la chanterelle et de la chanterelle aux cordes basses.

3<sup>o</sup> Donner la plus grande légèreté à la plupart d'entre eux.

4<sup>o</sup> Marquer plus particulièrement les notes basses dans certains arpeges et les faire pleines.

et au-dessus dans quelques autres.

5<sup>o</sup> Chercher en eux un effet d'estompe, quelque chose qui frappe par dessus tout le reste.

Cet effet peut être produit, en marquant les basses et faisant les autres notes *pianos*, en faisant entendre le chant à la partie supérieure, en variant l'archet, ou enfin en mettant dans tout l'arpegge la plus grande égalité.

En voici des exemples:

ARPEGES

Allegro. Arpeges le plus simples.

Effets d'arpeges.

(15. Concerto de Vioti. — Ed. Scher.)

Tempo di Minuetto. Marquer la note supérieure piquée et passer de suite à la note basse, sans intervalle.

(Concerto de F. de Kreutzer. — Ed. Fies.)

Rondo Allegretto. Marquer vivement et fort les 2 notes supérieures.



COUPS D'ARCHET D'UNE EXPRESSION PARTICULIERE.

(7) Caprice ou Etude de Ballet, Opus 2 - Ed. Op. 1

Accentuer les 1<sup>re</sup> notes de chaque triplet et faire les 2 autres en *pianissimo* jusqu'au commencement à peine.

Allegretto  $\text{♩} = 92$

(8) Caprice de Ballet - adieu.

Accentuer la 1<sup>re</sup> de deux en deux et faire entendre à peine la 2<sup>e</sup>.

Allegro con molta espressione  $\text{♩} = 112$

(9) Caprice de Ballet - adieu.

Allegro non troppo  $\text{♩} = 84$  Du milieu de l'archet.

(10) Caprice de Ballet - Opus 1

Faire le commencement du milieu de l'archet.

All.  $\text{♩} = 92$

(11) Caprice de Ballet, Opus 1 - 1<sup>er</sup> Menuet - 1

Sur la touche, de la pointe, et qu'on entende à peine, jusqu'au mol forte.

Presto agitato  $\text{♩} = 112$



Accent saccadé que lui donnait l'Autour.

De la pointe de l'archet.

Musical notation for the first exercise, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The notation includes dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *ppp*.

(Viol. de Kreutzer. — Ed. Lœv.)

Second musical exercise in treble clef, featuring a key signature of one sharp and a common time signature. It includes dynamic markings like *f* and *f*.

(Viol. de Ballot. — Ed. Lœv.)

Third musical exercise in treble clef, featuring a key signature of one sharp and a common time signature. It includes the tempo marking *Allegro risoluto* and a metronome marking of 426.

Coup d'archet saccadé, en coiffant.

Un poco di moto = 144

(Viol. de Ballot. — Opus 20. — Ed. Pleyel.)

Fourth musical exercise in treble clef, featuring a key signature of one sharp and a common time signature. It includes the instruction *Sur le taut* and dynamic markings like *f*.

BARIOLAGE.

On donne le nom de *Bariolage* à une espèce de passage qui présente une apparence de désordre et de bizarrerie en ce que les notes ne sont point faites de suite sur la même corde; (voyez les exemples 1) ou en ce que les notes *Mi La Ré* sont faites, non comme dans les exemples 2 et 3 sur la même corde, mais alternativement avec un doigt appuyé et avec la corde à vide. (Voyez les exemples 4 et 5) ou bien enfin en ce que l'on fait entendre la note à vide dans une position qui demanderait qu'on la fit avec un doigt. (Voyez l'exemple 6.)

Example 1 of *Bariolage*, marked *Allegro*, showing a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5.

Example 2 of *Bariolage*, showing a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5.

Example 3 of *Bariolage*, showing a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5.

Passages doigtés comme on les ferait ordinairement

Même passage le même.

(Viol. de Kreutzer de Jannowick.)

(Viol. de Mouton d'Hayde. — Opus 20. — Ed. Pleyel.)

Allegretto

Indiqué par l'Autour.

Two musical exercises in treble clef, featuring a key signature of one sharp and a common time signature. They include dynamic markings like *f* and *f*.

ETUDE DE BARIOLAGE.

Le *Bariolage* n'est pas toujours indiqué; il ne faut s'en servir qu'avec beaucoup de réserve et seulement dans quelques passages qui se prêtent à ce changement de cordes et à ce mélange alternatif de notes faites avec le doigt et faites à vide. Il faut surtout consulter la nature du trait bien plus que la disposition des notes. En général, il ne convient que dans les morceaux d'un style léger, et il serait de plus dans ceux d'un style sérieux ou de grands effets sans point admis.

Example 1 of the *Bariolage* study, marked *Allegro*, showing a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5.

Example 2 of the *Bariolage* study, showing a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5.

Example 3 of the *Bariolage* study, showing a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5.

Example 4 of the *Bariolage* study, showing a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5.



Timbre  
et durée.

On distingue deux choses dans le son d'un instrument, la *qualité* ou le *timbre*, et la *durée*, ou le *degré de force*.

Le plus beau timbre est celui qui réunit le plus à l'état le Violon possède tous les avantages qui résultent de ces deux qualités. (Voyez l'introduction.)

Le son d'un Violon dépend d'abord de sa construction, mais celui qui le joue le modifie tellement ensuite qu'il partage le mérite du facteur en vieillissant le son mûrit de l'instrument et en donnant ainsi à son timbre toute l'expression dont il est susceptible.

Il faut donc s'attacher à en tirer des sons pleins, forts et mûrs, mais sans oublier que la douceur et la délicatesse doivent accompagner la grandeur; la force doit être réservée pour les contrastes ou les effets particuliers qui exigent l'emploi de ce genre de puissance, tandis que la douceur et la grâce sont les moyens qu'il faut habituellement employer pour émouvoir et persuader.

Le son est produit par la manière dont on met les cordes en vibration. (Voyez l'article qui traite de deux coups d'archet principe de tous les autres.) On a vu qu'il fallait avoir le plus grand soin de tirer toujours l'archet parallèlement au chevalet pour obtenir un son pur. La justesse contribue également à la pureté du son et en augmente l'intensité en ce qu'une note juste fait résonner les notes qui lui sont consonnantes.

Longueur  
du son.

La longueur du son, c'est-à-dire la manière de faire vibrer la corde aussi également qu'il est possible, est le principe de ce qu'on appelle *largueur* dans le jeu.

Cette largueur consiste à proportionner la durée des sons et l'étendue de l'archet à la valeur des notes et à la grandeur du style.

Elle se manifeste en même temps et par une force de retenue et par une impulsion d'archet. On ne saurait autrement la définir qu'en disant qu'elle est un composé de lenteur et de vitesse. (Voyez l'article intitulé deux coups d'archet, principe de tous les autres.) Dans l'adagio, c'est un peu plus que la retenue ordinaire; dans l'allégo, c'est plus que la vitesse accoutumée de l'archet, mais avec une continuité de vibration qui semble résider dans l'archet et lui rendre en *largueur* ce qu'il donne en étendue.

Il arrive quelquefois de confondre la *longueur* du coup d'archet avec la *largueur* du jeu. Cette longueur, quand elle est déplacée, n'est point la véritable grandeur, elle n'en est que la charge, tandis qu'il suffit le plus souvent de peu d'étendue d'archet pour rendre avec largueur les phrases les plus élevées.

(1) Pour obtenir la plus grande intensité de son possible, toutes choses étant égales d'ailleurs, c'est-à-dire, la distance du crin au chevalet et la pression étant la même dans tous les cas, il faut tirer l'archet plus lentement pour les sons graves que pour les sons aigus; voilà le principe général. Mais si l'on fait varier la pression de l'archet et sa distance au chevalet, on pourra obtenir des sons aigus très intenses lorsque la corde sera attaquée très près du chevalet lui-même. Il paraîtrait donc, qu'il existe un rapport déterminé entre le nombre des aspérités des crins et la vitesse imprimée à l'archet, ainsi qu'avec le nombre des vibrations de la corde, et cela est si vrai que si l'on pousse avec légèreté l'archet très rapidement sur une corde, au lieu d'entendre le son fondamental il en obtient ordinairement l'octave aigüe, et même, lorsque la corde est longue, des harmoniques, souvent très élevées, telles que la 12<sup>e</sup>, la double et triple octave.

Mais, à l'exception de quelques tentatives faites par le célèbre géomètre Daniel Bernoulli, en vue d'analyser les particularités de ce genre d'ébranlement, la science ne donne aucun renseignement positif sur cette question.

(1) Mémoire de M. Savart.

Nota. Des exemples de toutes les espèces de coups d'archet *forte* étant données dans l'article du *détaché*, le coup d'archet *lent* est le seul dont nous parlerons ici.

Pour soutenir le son:

Manner de son  
dans le violon.

Tenez l'archet fort, d'un bout à l'autre, avec plus ou moins de lenteur, selon le mouvement. Evitez que l'on entende le changement de l'archet ou le moindre secousse soit au talon soit à la pointe; à cet effet, serrez la baguette avec le pouce lorsque le talon s'approche du chevalet pour empêcher qu'il ne pèse sur la corde, et lorsque le changement de l'archet se fait à la pointe, allégez la main avec vitesse pour que le commencement de la note poussée ne soit pas entendu.

Assurez-vous que la pression des doigts contre la baguette à mesure que l'archet arrive vers la pointe, vous obtiendrez ainsi un son dont le degré d'intensité sera absolument le même pendant toute la durée de la note.

Son soutenu également d'un bout à l'autre de l'archet.

Adagio

(17) Quintette à il violon. — Ed. Pleyel.

Lento

Allegro

(18) Quintette de Mozart. — Ed. Janet.

### SONS SOUTENUS PIANO.

Manner de son  
dans le violon.

Tenez l'archet très légèrement sur la corde et abandonnez-le à son propre poids en cessant de le serrer à mesure qu'il approche de la pointe. Mêmes observations d'ailleurs pour éviter qu'on n'entende aucun changement aux extrémités de l'archet.

Andante cantabile

(19) Quintette de Beethoven. — Ed. Janet.

Sempre piano dolce.

### SONS ENFLÉS.

Manner de son  
dans le violon.

Augmentez la force du son d'une manière insensible jusqu'à la pointe ou jusqu'au talon de l'archet si l'on commence en poussant.

Lento



SONS DIMINUÉS.

Manière de jouer les sons. Commencez un peu fort, et mollement, mais sans faire entendre l'attaque de la corde, puis mourez peu à peu la force du son en approchant de la fin de la note, ou diminuez cette force, de la pointe au talon de l'archet.

Allegro moderato,  $\text{♩} = 66$  (V. Trio de Ballet, Opus 1. — Ed. Oz.)

SONS FILÉS.

Manière de jouer les sons. Commencez le plus piano possible. Augmentez par degrés la force du son jusqu'au milieu de l'archet. Diminuez la de même jusqu'à ce que le son se perde.

Sons filés très lentement. Adagio assai.

Manière de jouer les sons. Pour parvenir à se rendre maître de l'archet dans ce genre de difficulté il faut : Diviser chacune de ces rondes en 16 doubles croches au N° 20 du métronome de Maelzel. Augmenter la force du son à proportion de l'augmentation des nombres jusqu'à la moitié de la mesure où le son doit arriver à sa plus grande intensité. Diminuer graduellement cette force jusqu'à la fin, dans la même proportion inverse.

EXEMPLE.

Exemples de sons filés dans divers mouvements.

Adagio,  $\text{♩} = 66$  (V. Concerto de Vivaldi, — Ed. Sch.)

Les sons filés se jouent également doucement et dans les traits qui ont quelque vitesse.

EXEMPLES.

Allegro moderato,  $\text{♩} = 126$  (V. Concerto de Beethoven, Opus 46. — Ed. Oz.)

Allegro moderato,  $\text{♩} = 66$  (V. Concerto de Beethoven, Opus 1. — Ed. Oz.)

Moderato,  $\text{♩} = 104$  (V. Caprice de Beethoven, — Ed. Fros.)

ETUDES PARTICULIÈRES

Pour les sons filés.

Il n'est point d'élèves auxquels on ne recommande de *filés des sons*, de même qu'on leur dit : *lignes des gammes*; mais si on ne leur indique pas clairement la manière de travailler ces sortes d'études, il en est peu qui aient le courage de les entreprendre, et surtout de les continuer. On ne s'exerce, en général, à *filés des sons* que sur des gammes sans accompagnement ou sur des notes isolées. Il est difficile de vaincre l'ennui que ne manque jamais de faire naître la lenteur inhérente à l'étude de cette espèce de coup d'archet; cependant, renoncer pour cette raison aux moyens de se rendre maître serait avoir peu de constance, peu de force de volonté, et l'on doit posséder ces deux qualités pour réussir dans un art qui demande toujours autant de passion dans la pratique que d'application dans le travail. Or, comme on l'a déjà dit, le mécanisme, dans l'étude, ne saurait se suffire à lui-même, il a besoin d'être aidé par le sentiment.

Quelques gammes ou rondes avec accompagnement. Aux leçons dont la sécheresse met la patience à une épreuve salutaire, et dont on a donné un exemple au commencement de cet article, on ajoutera les gammes en rondes à la première position; la basse qui les accompagne, en développant le sentiment de l'intonation sous le rapport harmonique, ainsi qu'on l'a vu dans la *manière de travailler*, rendra cette étude aussi agréable qu'utile. De plus, quelques études fleuries auxquelles l'imagination et le cœur puissent prendre part, exécuteront également les élèves à exercer les *sons filés*, et leur feront obtenir plus facilement cette



3° Il y a d'autres manières de marquer les notes que l'on syncope en lisant les notes écrites sans aucune saignée ni aucune manière particulière à la note, laissant à la basse à marquer les temps.

(4. Quatuor de Mozart. — Ed. Jout.)

5° Mesure sans mesure.

Andante non moto.

**AUTRE ESPÈCE DE SYNCOPE**  
appelée temps dérobé.

Il est une manière d'altérer ou de rompre la mesure qui tient de la syncope et que l'on appelle *tempo rubato* ou *désordre*, *temps dérobé* ou *trouble*. Ce *temps dérobé* est d'un grand effet, mais il devient fatigant et insupportable s'il est abusivement employé. Il tend à exprimer le trouble et l'agitation et peu de compositeurs l'ont noté ou indiqué le caractère du passage suffit en général pour pousser l'exécutant à l'improviser d'après l'inspiration du moment. Il ne doit, pour ainsi dire, en faire usage que malgré lui, lorsqu'entraîné par l'expression, elle l'oblige à perdre son apparence, toute mesure et à se dériver ainsi du trouble qui l'obsède. Nous disons qu'il ne perd la mesure qu'en apparence c'est-à-dire, qu'il doit conserver une sorte d'aplomb qui le retienne dans les limites de l'harmonie du passage et qui le fasse rentrer à propos dans la mesure exacte des temps. C'est ici le cas d'appliquer cette observation :

*Souvent un beau désordre est un effet de l'art.*

Ce désordre sera donc de nature à plaire, même à être trouvé beau, il deviendra un *effet de l'art* s'il est le résultat du travail et de l'inspiration, et si l'artiste l'emploie sans être obligé de penser aux moyens dont il se sert.

On peut noter, jusqu'à un certain point est artificiel, mais, comme tous les autres passages, il perd beaucoup de son effet à être exécuté de sang froid.

Nous ne donnons ici des exemples de ce genre d'accent que pour éclairer sur son usage et pour empêcher ainsi l'abus que l'on pourrait en faire.

**TEMPS DÉROBÉ.**

Passage tel que l'auteur l'a noté.

Mestoso  $\text{♩} = 104$

[19. Concerto de Viotti. — Ed. Pleyel.]

Apprenu de la manière de rendre ce passage.

Presto,  $\text{♩} = 116$ . [18. Concerto de Viotti. — Ed. Sieber.]

Apprenu de la manière dont ce passage peut être rendu la dernière fois qu'on le répète dans ce rondel.

Presto.

**SONS ONDULÉS.**

Il y a diverses manières d'onduler le son; on y parvient :

1. En appuyant l'archet sur la corde par degrés, d'abord de moins en moins et s'élevant ensuite avec plus ou moins de vitesse, plus ou moins de fréquence.
2. En donnant à la main gauche un léger balancement ou tremblement qui se communique au doigt posé sur la corde.
3. En employant ces deux moyens à la fois.

**I.**

**ONDULATION PRODUITE PAR L'ARCHET.**

Manière d'onduler le son par l'archet.

Pressez l'archet sur la corde, lentement et faiblement d'abord, plus fort ensuite, et diminuez peu à peu son appui, les vibrations augmenteront et diminueront d'intensité en proportion de cet appui ou de la vitesse de l'archet; il résultera, de cette plus ou moins grande amplitude d'oscillation de la corde, une *ondulation* dans le son, si vous rendez cette ondulation fréquente en faisant un peu fléchir la baguette et en lui donnant une espèce de palpitation que l'on indique par ce signe ou par celui-ci :

L'ondulation, produite par l'archet seulement, est d'une expression vague et pure parce que, d'une part, elle se fait en général dans les mouvements lents ou modérés, et sur une corde à vide, et que de l'autre, lorsqu'on la fait, un doigt étant posé sur la corde et restant immobile, la justesse de la note conserve sa fixité. Tandis que, dans une autre espèce d'ondulation, cette justesse est momentanément altérée, comme on le verra dans l'article suivant.

Cantabile (75. Quatuor de Boccherini. — Ed. Jout.)



passance de retour, cette magie des notes qui ne sont pas le son que d'un seul son peut produire un si grand empire sur l'âme.

Aux de nous  
des progrès  
des genres de  
toute.

C'est dans cette vue que nous avons choisi pour exemples les morceaux suivants : leur expression est pure, mais tendre, le caractère pastoral des airs suisses appelés *ranz des vaches*, les longues tenues de leurs finales qui se prolongent dans les vallées et se perdent dans les montagnes, nous semblent propres à favoriser particulièrement l'étude des *sons filés*. Cette étude, par sa nature, s'applique d'elle-même au charme de la rêverie, situation de l'âme dont on ne saurait déterminer ni le commencement ni la fin, et qui devient un sentiment délicieux lorsqu'un son, un seul, accout, dominant une direction à la pensée, la fixe tout le coup sur un objet dont l'image est dans le cœur, et faisant vibrer la corde sensible, se met en harmonie avec nos affections les plus chères.

AIR ANCIEN.

Larghetto.

RANZ DES VACHES.

(Tire du Dictionnaire de musique de L.L. Rousseau)

MÉTRE RANZ DES VACHES

(L'opéra Viotti l'a entendu dans les montagnes de Suisse, et l'a noté.)

SONS SYNCOPÉS.

La *syncopé* est un prolongement sur le temps fort d'un son commencé sur le temps faible : ainsi toute note syncopée est à contre-temps et toute suite de notes syncopées est une marche à contre-temps (Dictionnaire de musique moderne, de M. Casati-Blaze.)

On exécute les syncopes de trois manières :  
1<sup>re</sup> Manière. En enflant la note et accélérant le mouvement de l'archet jusqu'à la fin de cette note, mais légèrement.

EXEMPLE.

Allegretto (Ronde du 29 Concerto de Viotti. — Ed. Janet.)

Dans cette espèce de syncopé il faut avoir soin de traîner la note très piano après la petite secousse marquée par cet angle < on par le signe équivalent *f*, afin d'éviter la dureté qui serait le résultat de la secousse terminée brusquement. Cette syncopé doit être faite comme un son filé dans la vitesse, mais dont le milieu serait un peu marqué et la fin très précipitée.

2<sup>e</sup> La seconde manière de syncoper est d'attaquer la note et de laisser étouffer le son immédiatement après l'attaque.

EXEMPLE.

Scherzo Allegro (Morceau de 6. Quatuor de Beethoven. — Ed. Janet.)

(5) Notes de M. Pavolle sur Casati, Tartini, Viotti, etc.



ONDULATION PRODUITE PAR LA MAIN GAUCHE.

Manière d'obtenir le son avec la main gauche.

Posez un doigt sur la corde, tenez les 3 autres doigts, les levres, et faites balancer la main gauche d'un seul pied, dans un mouvement plus ou moins modéré, de manière à ce que cette oscillation ou ce tremblement de la main se communique au doigt posé. Au moyen de ce léger tremblement, le doigt, restant toute fois sur la même note, avance et recule un peu, et la corde, alternativement raccourcie et rallongée dans son premier état par ce mouvement, émet un son que nous appelons *ondulation* dont voici à peu près l'effet.



Cette *ondulation*, produite avec plus ou moins de lenteur, par le doigt est d'une expression aimable, tendre, et quelquefois pathétique; mais le balancement du doigt altère momentanément la justesse du son. Pour que l'oreille n'en souffre point et en soit aussitôt consolée il faut commencer et finir par faire entendre le ton juste et pur. L'*ondulation* placée avec discrétion donne au son de l'instrument beaucoup d'analogie avec la voix lorsqu'elle est fortement émue. Le moyen d'expression est très puissant, mais s'il était souvent employé, il aurait bientôt perdu la vertu d'émoouvoir et n'aurait plus que le dangereux inconvénient de dénaturer la mélodie, et de faire perdre au style cette précieuse naïveté qui fait le plus grand charme de l'art en ce qu'elle tend toujours à le rappeler à sa simplicité primitive.

Viotti employait l'*ondulation* de la manière indiquée dans les exemples suivants.



On voit par l'exemple ci dessus que l'*ondulation* peut être produite à la fois par le mouvement du doigt et par celui de l'archet, mais ce dernier n'agit que comme *ondulation* simple, c'est-à-dire telle qu'elle a lieu dans le son filé *cre-scendo, forte et diminuendo* tandis que celle qui est occasionnée par le mouvement du doigt est fréquente et peut comporter ici à peu près quatre balancements, un pour chaque valeur de double croche, mais sous qu'ils soient sensiblement mesurés.

EXEMPLE.



(1<sup>re</sup> Quatrième de Viotti. — Op. 1. — Viol.)



ONDULATION PRODUITE SIMULTANÉMENT par le mouvement de l'archet et par le mouvement du doigt.

Dans cette *ondulation* le doigt et l'archet agissent ensemble et plus vivement que dans les deux espèces précédentes.

(Chasse de Leclair, 9<sup>e</sup> Sonate, 3<sup>e</sup> livre, Ouvre V.)



L'*ondulation* serait intolérable dans une certaine vitesse; elle doit être également rejetée dans une succession de notes, elle n'est d'un bon effet que sur une note longue ou sur la même note répétée.

Il faut éviter de donner à l'*ondulation* une mollesse qui rendrait le jeu saranné, ou d'y mettre une raideur qui nuirait à la grâce et à la facilité; éviter surtout de prendre l'habitude du tremblement de la main qu'on ne doit employer que lorsque l'expression le rend nécessaire, en se conformant d'ailleurs à tout ce qui a été indiqué pour en empêcher l'abus.



TIMBRE ET CARACTÈRE  
des quatre cordes du Violon.

Indépendamment du timbre qui appartient au Violon en général et de celui qui dépend de la facture de chaque Violon en particulier, il est une variété de timbre que chacune de ses cordes est susceptible de recevoir de l'événement, et au moyen de laquelle, ainsi qu'on l'a dit dans l'introduction, on peut donner au Violon le caractère de *Hautbois*, celui de la *Flûte*, du *Cor*, de la *Trumpette*, de l'*Armonica*, et, sous le rapport de son harmonie, le caractère de la *Harpe*, du *Piano*, et même de l'*Orgue*.

**Chantrelle.** La chantrelle, dont le timbre est clair et argentin, et dont quelques notes peuvent être considérées comme additionnelles à la voix, convient surtout aux passages brillants, aux débuts, qui deviennent d'autant plus remarquables qu'ils sont à un diapason plus élevé, et semblent être, jusqu'à un certain degré, le résultat d'un mouvement passionné qui fait élever plus ou moins la voix en raison de la force du sentiment qui l'anime.

EXEMPLES

(46) Concerto de Viotti. — Ed. Naderman.

Allegro Solo.

(47) Concerto de Beethoven. — Ed. Reichelt.

Allegro ma non troppo.

La chantrelle, par l'effet du contraste, donne plus de douceur à l'expression du mélancolique et fait mieux ressortir la beauté des sons graves.

EXEMPLE.

(48) Concerto de Viotti. — Ed. Suhrer.

Allegro non troppo.

Les sons aigus, employés avec toutes les ressources de la science et du génie, et rendus avec délicatesse et pureté, sont d'un effet ravissant; on en trouve un exemple remarquable dans l'offertoire de la messe de Requiem de M. Cherubini, et dont voici quelques mesures:

Andante.

Le timbre de la chantrelle a de l'analogie, dans les notes élevées, avec la petite Flûte, et convient aux morceaux vifs et d'une expression légère.

Allegro vivo.

Timbre de la petite Flûte.

**Seconde corde.** La seconde corde a quelque chose de doux et de pénétrant qui lui donne la plus grande analogie avec le timbre de la voix de femme. Elle est au des principaux charmes du Violon, car tout son pouvoir est dans sa corde supérieure.

EXEMPLE.

(49) Quatuor de Mozart. — Ed. Joubert.

1<sup>re</sup> Violon.

On obtient de la seconde corde des sons analogues à ceux de la Flûte, principalement de puis la quatrième, quatrième ou cinquième note.

EXEMPLE.

(50) Quatuor de Mozart. — Ed. Joubert.

Allegro vivace assai.

Timbre de la Flûte.

Sur la corde A.

Cette corde prend aussi le timbre du Hautbois et même celui de la Musette, le Hautbois des montagnes.

Pour imiter ce timbre, il faut appuyer l'archet un peu plus qu'à l'ordinaire, le rapprocher du chevalet, et que l'on sente que les aspérités du rein retiennent, pour ainsi dire, les vibrations de la corde.

EXEMPLE.

Sur la corde A.

Timbre du Hautbois et de la Musette.

Moderato.



**Troisième corde** — La troisième corde a le caractère noble et sévère de la voix de *contralto*. Elle convient surtout au style grandiose, et sans avoir la puissance et la force de la 4<sup>e</sup> corde, elle en a presque la sonorité majesté.

EXEMPLE.  
(Air de Handel.)

Adagio assai.  $\text{♩} = 56$

**Son caractère d'imitation.** — Cette corde est celle sur laquelle on imite le mieux les sons flûtés. Pour les obtenir on promène l'archet sur la touche très légèrement et avec rapidité afin de laisser à la corde la plus grande liberté possible. Le son a pour lors une intensité bien moins considérable que celle qu'il peut acquérir quand on veut produire des sons analogues à ceux du Hautbois; cette différence d'intensité dans les deux cas provient évidemment de ce que, pour produire le son du Hautbois, on écarte la corde si près du chevalet qu'elle est contrainte à s'écarter beaucoup plus de sa position du repos qu'elle ne le fait lorsqu'elle est ébranlée près de la touche et avec une grande légèreté, quand on veut obtenir des sons flûtés.

EXEMPLE.  
(2<sup>e</sup> Nocturne intitulé le Songe, de Baillot. — Œuvre 35 — Ed. Nalès, à Lyon.)

Andante con moto.  $\text{♩} = 88$

Allegro.

L'exemple suivant exige plus de rapidité dans le coup d'archet.

**Quatrième corde** — La quatrième corde est celle qui détermine l'empire du Violon; il y a sur d'autres instruments, des sons plus graves, mais on n'en trouve point qui aient autant d'autorité. C'est la voix de Tenor dans toute sa beauté. Cette corde tient sous sa dépendance les notes consonnantes des cordes plus aiguës. Si elle est d'une mauvaise qualité, elle paralyse tout ce qui répondrait à sa voix; si elle est pure et sonore elle donne le ressort et la vie à tout le reste. Son énergie, sa voix puissante vaut à elle seule tout un instrument, et plus cette voix est grave, plus elle favorise l'expression pour atteindre jusqu'au sublime.

Adagio. (De la 4<sup>e</sup> Sonate de S<sup>b</sup>. Bach. Pour Clavier et Violon. — Ed. Nageli, à Zurich.)

(5<sup>e</sup> Duo de Violin Hommage à l'amitié. — Ed. Janet.)

Andante cantabile.  $\text{♩} = 76$

**Son caractère d'imitation.** — Les sons de la 4<sup>e</sup> corde se prêtent à l'imitation du Cor, surtout dans les tons un peu élevés; il suffit d'appuyer assez fortement les doigts et l'archet pour donner à ces sons de la franchise et du mordant lorsque le mouvement est vif, et beaucoup de rondeur lorsque le mouvement est lent, et de rapprocher l'archet du chevalet pour que la force de vibration rende plus fidèlement les sons nobles et touchans du Cor.

(Romance de Martini.)

Cantabile.

4<sup>e</sup> Corde jusqu'à la fin.

(Rondo du Concerto de Beethoven. — Ed. Richault.)

Sol G

On produit également sur la 4<sup>e</sup> corde les sons de la Trompette en montant jusqu'aux notes très élevées, et en donnant plus de force et de mouvement à l'archet.

(Rondo du 2<sup>e</sup> Concerto de Baillot. — Ed. Ozi.)

4<sup>e</sup> Doigt très appuyé... du talon de l'archet.

On verra aux articles qui traitent des Accords et Préludes harmoniques, du Pizzicato, des Sons Harmoniques, du Troisième son et de la Quadruple corde, de quelle manière on peut parvenir jusqu'à un certain point, à imiter sur le Violon le Piano, la Harpe, l'Armonica, et l'Orgue.



c'est-à-dire à rendre quelques uns de leurs effets.

Il est peu de musique qui ne porte quelquefois à ces imitations, soit que le Compositeur les ait indiquées ou laissé pressentir par un titre général comme celui de *Pastorale, Chasse, morceau militaire* &c, soit que l'exécutant, saisissant les analogies, ait été au devant de toute indication à cet égard. Ce sont des richesses dont le Violon doit profiter sans doute, mais qui ne doivent pas faire perdre de vue ses trésors naturels, c'est-à-dire, les accents de la voix qu'il est destiné à suppléer.

Après avoir donné connaissance des ressources que l'on trouve dans les divers timbres des 4 cordes du Violon et avoir présenté les avantages qu'on peut en retirer, il est à propos de prémunir les élèves contre l'abus de ces sortes d'effets: l'imitation n'est pas le but de l'art mais le moyen sans lequel il n'y a pas d'art. Il ne faut donc employer les imitations de timbre dont il s'agit que quand on y est porté par le sujet même et pour en mieux rendre le caractère: ces imitations deviennent puériles dès l'instant où elles ne sont pas nécessaires, elles deviennent même dangereuses en ce qu'elles dégèrent alors en traits de mécanisme connus sous le nom de passages de cordes qui ne sacrifient que trop souvent la pensée musicale au faux brillant, moyen funeste de dénaturer l'expression, de se perdre dans le vague et de parler sans rien dire.

NUANCES.

« On entend par nuance les degrés différens par lesquels peut passer une couleur en conservant le nom qui la distingue des autres. » (1)

Ce mot n'a été appliqué que depuis peu de temps à la musique; on ne trouve aucun article qui lui soit consacré dans le Dictionnaire de musique de J. J. Rousseau ni dans celui de M. Castil-Blaze.

Nous ne pouvons entrer ici dans les raisons de l'analogie qui existe entre les sons et les couleurs, (2) nous devons nous en tenir à un fait, c'est que les nuances, telles que l'on en comprend aujourd'hui l'application dans la musique, sont les degrés différens de douceur ou de force par lesquels peuvent passer un ou plusieurs sons dans une note, un chant, un trait ou un morceau entier.

On détermine ces degrés par les indications connues sous le nom de *Piano, Crescendo, Forte, Diminuendo*, ces indications s'étendent depuis le son que l'on entend à peine jusqu'à celui dont la plus grande force a pour limite le moment où l'oreille cesse de recevoir une impression agréable.

Les nuances sont à la musique ce que le clair obscur et le jeu des lumières sont à la peinture. Leur puissance est si grande qu'elle suppléent la musique même et qu'il suffit quelquefois d'un seul son, d'un degré de force ou de douceur déterminé avec art, pour produire autant d'effet que le plus beau passage d'harmonie.

Filer un son, nuancer ou soutenir une ronde, est une des plus grandes difficultés du Violon; voici ce que dit à ce sujet un Auteur fort original du siècle dernier: (3)

« Somis, (Maître de Pugnani) parut sur les rangs; il étala le majestueux du plus beau coup d'archet de l'Europe, il franchit la borne où l'on se brise, surmonta l'écueil où l'on échoue, en ce un mot vint à bout du grand oeuvre sur le Violon, la tenue d'une ronde. Un seul tiré d'archet se dura, . . . . . que le souvenir en fait perdre haleine quand on y pense. »

Que la tenue d'une corde soit faite avec égalité et d'une seule nuance, ou que cette note passe par toute les différences du *Piano* au *Forte*, l'étude en est, dans ces divers cas, recommandée comme le meilleur moyen d'obtenir une belle qualité de son, un jeu large, et les facultés de mécanisme nécessaires pour bien chanter.

(1) Dictionnaire de Besdant.  
(2) Voyez dans la Revue musicale de M. Fétis les Lettres de M. Arzi sur l'acoustique, 6<sup>e</sup> année, N. 26, 28 juillet 1832.  
(3) Hubert Leblanc, Détroque de la Basse de Violon contre les entreprises du Violon.

On doit appliquer toutes les sortes de nuances aux principes élémentaires qu'on exerce sur les gammes en différens tons.



Passage nuancé en montant.

(Concerto de Violon de Beethoven. — Ed. Richault.)



Passage nuancé en descendant.

(Même Concerto.)



Ces deux exemples, et un grand nombre d'autres que l'on pourrait donner, font voir qu'il est naturel d'exécuter crescendo les passages qui vont en montant, et diminuendo ceux qui vont en descendant; en effet, le ton ne s'élève que parce que le sentiment prend plus de force, et plus cette force diminue, plus le ton doit aller au grave. (4)

PROPORTION DANS LES NUANCES.

On doit observer les nuances avec le plus grand soin, et lorsqu'elles ne sont point indiquées, c'est au talent de l'artiste à y suppléer, cela tombe sous le sens, mais l'objet sur lequel il faut que l'on fixe le plus son attention est sur la proportion convenable des nuances; c'est moins à la lettre qu'il est essentiel de s'attacher qu'à l'esprit même et sur tout à l'esprit du morceau qu'on exécute. Que de degrés n'y a-t-il pas entre le Forte qui doit soutenir la voix ou la partie principale sans jamais la couvrir, et le Forte de l'oratorio où les chœurs se trouvent joints à la symphonie! entre la force du son dont un petit espace exige de modérer l'intensité, et la force d'exécution nécessaire dans un vaste théâtre!

Chaque genre de musique, chaque lieu de réunion demande une proportion particulière dans les nuances; il ne faut pas perdre de vue cette règle, car, la musique finit là où commencent le bruit et la confusion, et d'une autre part, il ne saurait y avoir d'effet lorsque la cause manque de puissance pour se faire sentir.

Il est au surplus un moyen très simple d'augmenter l'effet des nuances et des oppositions, c'est d'accoutumer l'oreille à des sons doux en prenant la douceur et la légèreté pour base de son jeu, pour principe dominant de son exécution (5) les sensations de l'auditeur étant ainsi ménagées, la nuance a bien plus de prise sur son âme, et l'exécutant gagne alors en puissance ce qu'il a réservé en moyens pour énoncer.

(1) Cette règle souffre une exception pour les notes très aiguës que l'on doit au contraire adoucir pour éviter qu'elles ne soient dures et criardes en raison de leurs plus fréquentes vibrations.  
(2) On conçoit cependant qu'il faut prendre un degré intermédiaire et laisser aux nuances le moyen de se faire sentir en moins comme en plus, au dessous de la force autant qu'en dessus, en un mot, qu'il faut prendre le terme moyen.



## DOIGTER.

L'expérience fait voir que l'on ne peut fixer le *doigter* d'une manière absolue ou d'une manière uniforme et invariable, et que l'on est obligé d'admettre trois sortes de *doigters*.

- 1<sup>o</sup> — Le *Doigter le plus sûr*, en général.
- 2<sup>o</sup> — Le *Doigter le plus facile*, pour les petites mains.
- 3<sup>o</sup> — Le *Doigter expressif* ou *caractéristique* de chaque auteur.

## 1

## DOIGTER LE PLUS SÛR.

Dans un passage ou un trait difficile, si le compositeur a fixé lui-même le *doigter*, on devra le suivre autant que possible, pour s'identifier avec le style de l'auteur, le *doigter* étant un des moyens qui servent à caractériser le style.

Mais si le *doigter* n'est pas indiqué, il faudra choisir celui qui offre le plus de sûreté p<sup>r</sup> l'intonation.

En essayant un passage plusieurs fois de différentes manières on évitera de s'en tenir à ses habitudes, et l'on verra quel est le meilleur moyen à employer afin de monter, descendre, ou rester à la même position, d'après les observations faites ci-dessus.

Voici, en outre, quelques principes généraux qui donneront des facilités pour arriver à ce but.

1<sup>o</sup> Il vaut mieux monter, ou descendre, aux demi-tons, ou aux positions qui offrent un appui à la main, comme à la 3<sup>e</sup> ou à la 4<sup>e</sup> position.

## EXEMPLE.



2<sup>o</sup> Changer de position avec régularité, en se servant du même doigt à chaque fois; ce mouvement répété, donne au trait une égalité d'action qui en fait la sûreté.



3<sup>o</sup> Rester à la même position quand le passage le permet; cette manière étant la plus simple, doit être, en général, préférée, excepté lorsque les habitudes connues du compositeur ou le caractère de sa musique exigent le contraire: ainsi, *Viotti*, gardait presque toujours la même position, ce qui l'obligeait à jouer sur plusieurs cordes, tandis que *Rode*, jouait souvent sur la même corde, ce qui l'obligeait à changer de position.

Si l'on veut rendre les compositions en se rapprochant le plus possible de leur véritable sens, il faut chercher à *doigter* selon le genre, bien connu, de chaque auteur.

## 2

DOIGTER LE PLUS FACILE  
pour les petites mains.

Mais ces moyens de sûreté ne peuvent être les mêmes pour tout le monde, et le défaut de souplesse ou la petitesse de la main s'opposent souvent à ce qu'on les emploie. C'est alors que l'on doit chercher la sûreté dans des moyens d'exception tout individuels.

## 5

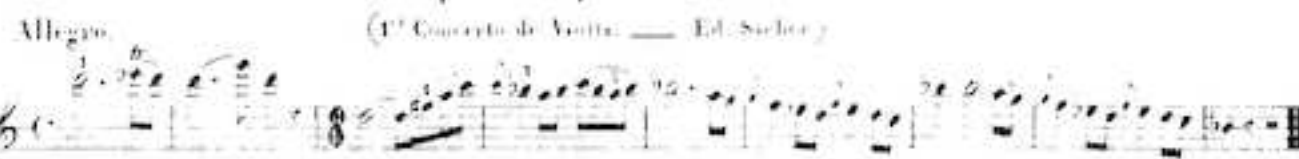
DOIGTER EXPRESSIF  
et caractéristique de chaque auteur.

En étudiant la musique des divers auteurs, on aura dû remarquer la différence qui existe dans leur manière de *doigter*; selon le sentiment qu'ils voulaient donner à leurs traits, ils faisaient usage ou de la même position, ou de la même corde, ou prenaient diverses positions dans le même passage, afin de mieux rendre leurs accents. Pour exécuter leurs ouvrages dans l'esprit qui les a dictés, il faut nécessairement employer des moyens semblables à ceux dont ils se sont servis, sans quoi l'on ne manquerait point de dénaturer leur pensée et de tomber dans la confusion des genres, étant le plus funeste dans un art qui repose sur une vérité de sentiment que l'on ne peut altérer sans détruire toute espèce d'intérêt.

## APPLICATION

des trois sortes de *Doigters*.

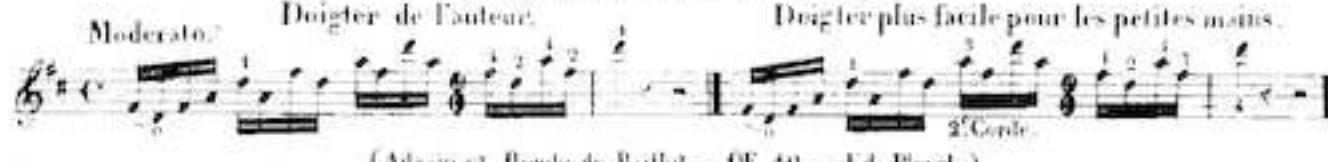
Si l'on entreait dans toutes les considérations particulières au *doigter*, on se perdrait dans l'immensité des détails. On se bornera donc à donner des exemples des trois sortes de *doigters* dont chacun fera de soi-même l'application, en se pénétrant de leur principe, et en s'aider d'ailleurs des règles générales que l'on vient de faire connaître.

Doigter le plus sûr, et Doigter le plus facile  
pour les petites mains.

## Doigter généralement usité.



## Doigter plus facile pour les petites mains.



## Allegro. C Doigt.





(Fantasia Pastorale de M.H. Henckova. — Ed. Scher.)

Allegretto quasi Allegro.

Restez le même doigt.

Doigt de l'auteur, plus facile en ce qu'on évite de revenir à une position en arrière.

### DOIGTIER EXPRESSIF et caractéristique de chaque auteur.

Nous avons dit que *Viotti* gardait presque toujours la même position, c'est-à-dire évitait le déplacement de la main, ce qui l'obligeait à changer de corde. Les chants simples et les traits en reçoivent une expression qui tient au caractère de chaque corde ainsi qu'on l'imagine différent que prend chacune d'elles aux diverses positions. Ce caractère, peu sensible à la 1<sup>re</sup> position, se modifie à mesure que l'on vient à une position plus élevée; il a quelque chose de plein et de meilleur, favorable au genre d'expression de l'auteur.

Allegro vivace. (27<sup>e</sup> Concerto de Viotti. — Ed. Janet.)

2<sup>e</sup> Corde. Restez.

Le doigt marqué *en dessus*, est celui que nous avons vu employer à l'auteur. En essayant celui marqué *en dessous*, on en sent aussitôt le désavantage, et l'on est frappé du caractère donné au chant par le 1<sup>er</sup> doigt.

Le passage suivant en est encore un exemple remarquable: le doigt *de dessus* est celui qu'employait l'auteur. Celui *de dessous* n'est marqué que pour en faire sentir la différence.

(Rondo du 14<sup>e</sup> Trio de Viotti. — Ed. Frey.)

Allegretto. Restez à la même position jusqu'à la fin.

Doigt de Kreutzer. Kreutzer changeait fréquemment de position sur toutes les cordes, ce qui convient aux chants brillants et aux traits hardis.

(Concerto G. de Kreutzer. — Ed. Frey.)

Moderato. Doigté par l'auteur.

228. Bis.

Voici, du même auteur, un doigtier expressif qu'il faudrait bien se garder de changer.

(Concerto G. de Kreutzer. — Ed. Frey.)

Moderato. Doigté par l'auteur.

Doigt de Kreutzer. Kreutzer changeait de position sur les mêmes cordes, ce qui favorise les ports de voix dans les chants graves et donne à ses chants une certaine mollesse dans l'expression au moyen de l'homogénéité des sons de la même corde.

(1<sup>re</sup> Sonate de Rode. — Ed. Frey.)

Cantabile. Doigté par l'auteur.

2<sup>e</sup> Corde. de la même sonate.

C'est en observant dans chaque auteur les différences qui tiennent aux choix de la position, de la corde et du doigt, que l'on pourra doigter d'autant mieux sa propre musique selon le genre d'expression qu'on voudra lui donner.

(2<sup>e</sup> Edition de la 4<sup>e</sup> Méthode de Violon de Baillot. 50 Etudes sur la gamme. — Ed. Ori.)

Allegro non troppo. 2<sup>e</sup> Corde.

Doigtier d'un caractère uniforme sur les cordes différentes. Près de la touche.

### OBSERVATIONS GÉNÉRALES.

Appui de la main contre le corps du violon.

Dans les traits difficiles, il faut appuyer hardiment et assez fortement la partie inférieure de la main gauche contre le corps du violon en bas de l'éclisse qui tient au manche, depuis la 3<sup>e</sup> position qu'on y trouve tout justement; pour les positions plus élevées, ce n'est plus la main qui s'appuie contre l'éclisse c'est le pouce que l'on fait glisser contre le manche jusqu'à son extrémité, (si l'on approche du chevalet,) et c'est lui qui, à son tour, sert de point d'appui à la main.

L'exécutant reconnaîtra les passages où il faut tenir le violon plus ferme, bien enfoncé contre le col et bien retenu par le menton, en même temps que la main ajoute à cette fermeté par son appui contre l'éclisse supérieure; il donnera de cette manière plus de sûreté à son jeu et plus de liberté à ses doigts: qu'il se garde toutefois de l'exagération s'il veut jouer avec grace et avec facilité.

C'est également à lui à juger quand il faut employer l'adresse dans les cas, plus fréquents, où le mouvement de la main qui s'allonge et se replie, favorise si bien les extensions et les changements de position, qu'il rendrait presque inutile l'appui du menton sur le violon si cet appui ne donnait une grande sûreté d'exécution dans les passages difficiles.



EXERCICE.

Pour assurer le doigt et l'intonation.

4<sup>me</sup> Corde. 3<sup>me</sup> 2<sup>me</sup> Chantrelle.

Gammes du même doigt en montant.

Chantrelle. 3<sup>me</sup> 2<sup>me</sup> 4<sup>me</sup> du même doigt en descendant.

EXERCICE.

Pour se tirer des positions irrégulières dans lesquelles on se trouve quelquefois engagé en déchiffrant.

Allegro. Chantrelle. Seconde. Troisième. Quatrième.

EXTENSIONS.

On appelle *Extension* l'action d'étendre un ou plusieurs doigts pour atteindre, sans changer de position, une note plus ou moins éloignée de la position où l'on est. *L'extension* se fait le plus ordinairement du petit doigt; on l'a pratiqué cependant aussi du 3<sup>e</sup> doigt. On l'emploie du petit doigt pour les dixièmes, et du 3<sup>e</sup> pour les octaves.

Il faut exercer de bonne heure les petites mains à faire les *extensions* afin de leur donner de la souplesse et d'allonger par un fréquent usage le 3<sup>e</sup> et le 4<sup>e</sup> doigts.

La 1<sup>re</sup> *Extension* à pratiquer est celle d'un demi-ton.

Extension d'un demi-ton.

La 2<sup>me</sup> *Extension* est celle d'un ton.

Extension d'un ton.

La 3<sup>e</sup> espèce d'*extension* est celle qui se fait sur les 4 cordes; pour que le petit doigt atteigne facilement les cordes basses il ne faut pas oublier d'avancer suffisamment le coude gauche. Beaucoup de personnes, en faisant des *extensions*, contractent la mauvaise habitude de plier le poignet en arrière lorsqu'il

veut employer ou tendre le 4<sup>e</sup> doigt, ce qui l'éloigne de la note au lieu de l'avancer sur elle; c'est un très-grand défaut puisqu'il fait faire au poignet un mouvement qui n'est pas nécessaire, et qui, par ce même, devient nuisible. Pour l'éviter, on fera les exercices suivants en ayant soin de ne donner de mouvement qu'aux doigts. (Voyez pl. III fig. 25 et 26.)

3<sup>me</sup> ESPÈCE D'EXTENSION.

Tendre le petit doigt sans reculer le poignet.

1.

De même.

2. Extension sur toutes les cordes.

4<sup>me</sup> ESPÈCE.

SUITE D'EXTENSIONS EN DIXIÈMES.

Extensions en dixièmes.

(Note.) Pour éviter de plier le poignet en arrière, en voulant plier le 4<sup>e</sup> doigt, ainsi qu'on en a parlé à l'article précédent, il faut, dans les dixièmes, commencer par poser ce 4<sup>e</sup> doigt.

(12<sup>e</sup> Caprice de Baillot. Op. 2. — Ed. Oz.)

Adagio.  $\text{♩} = 60.$

Sostenuto.

5<sup>me</sup> ESPÈCE.

EXTENSIONS EN OCTAVES.

Dans l'article relatif au *doigter*, nous avons donné pour exemple le passage suivant où *l'extension* est faite du 3<sup>e</sup> doigt dans une suite d'octaves et par le moyen de laquelle on évite de revenir à une position en arrière.



(L'autour Pastorale de M. Habereck aîné. — Ed. Scher.)

Allegretto quasi Allegro.

Extérieurs en Octaves.

EXPRESSION DES DOIGTS.

Les doigts et l'archet ont un mouvement simultané. Mais indépendamment de cet ensemble qu'ils doivent avoir, les doigts ont un mouvement qui leur est propre et dont on tire un grand parti lorsqu'un sentiment vrai et un goût éclairé en dirigent l'emploi. Ce mouvement a lieu de diverses manières et doit toujours naître de la nature du passage dont on veut bien rendre toute l'expression. L'archet suit les sons comme le vent et chante, les doigts articulent comme la parole; ils prononcent, et semblent quelquefois parler. Voici quelques moyens dont le succès dépend de la juste application qu'on en peut faire.

1<sup>er</sup> MOYEN.

Articuler. Faire tomber les doigts d'assez haut sur la corde pour qu'ils aient un peu de force, beaucoup de simplicité et que leurs mouvements aient la plus grande égalité; il en résulte:

- 1<sup>o</sup> Que les doigts tombant avec élan et indépendants rencontrent plus sûrement le point de la justesse que lorsqu'ils sont posés timidement sur la corde.
- 2<sup>o</sup> Que l'*aplomb* est une conséquence de cette égalité dans le mouvement des doigts.
- 3<sup>o</sup> Que les notes se trouvent toutes bien articulées par la chute des doigts, surtout dans les passages coulés, la *netteté* doit également être le résultat de cette manière de faire tomber les doigts.

Or, on a vu, dans l'article qui traite de la manière de travailler, que ces trois qualités étaient la base de toute bonne exécution. Toute expression qui manquerait de ces qualités premières, serait mauvaise. Il faut donc considérer comme un des premiers moyens matériels, le *mouvement égal* des doigts, tel que l'indique l'exemple suivant que l'on pratiquera en se servant de l'un et de l'autre doigt.

Moderato.

(N.B.) Dans le doigté marqué en-dessus, on fixera sur tout son attention sur le 1<sup>er</sup> doigt que l'on aura soin d'appuyer plus que les autres parce qu'il est plus faible.

2<sup>em</sup> MOYEN.

Couper la dernière note. Couper la dernière note d'un trait en faisant tomber le doigt en même temps qu'on arrête ou qu'on enlève l'archet. On l'indique par un point ou par un petit trait allongé.

Allegro.

3<sup>em</sup> MOYEN.

Articuler légèrement. Faire entendre, mais à peine, un léger claquement des doigts sur la corde en même temps que l'archet tire des sons flûtés par sa légèreté et sa position avancée d'environ 2 pouces sur la touche.

(1<sup>er</sup> Tru de Violin — Ed. Naderman.)

Allegretto più tosto presto.

ff

4<sup>em</sup> MOYEN.

Trainer le doigt. Trainer le même doigt d'une note à l'autre par intervalles insensibles.

(Sonate de Beethoven, Op. 47, arr. Cor ou Violon.)

Allegro.

Diminuendo.

Ce passage ayant été fait pour le Cor, on peut en mieux rendre l'effet sur le Violon en se servant du doigté indiqué ci-dessus.

5<sup>em</sup> MOYEN.

Glisser le doigt. Glisser en avant ou en arrière un doigt posé pour lui en substituer adroitement un autre.

pour lui en substituer un autre. Eviter de faire entendre dans ce passage les petites notes marquées d'une croix, que l'on fait quel- que fois, mal à propos, en changeant de position, et dont l'effet est désagréable.

(Art de l'Archet de Tartini.)

Eviter de faire entendre les petites notes.

6<sup>em</sup> MOYEN.

Trainer le même doigt en montant ou en descendant. Trainer tout soit peu le même doigt dans les passages en demi-tons, ascendants ou descendants.

*Demi-ton en montant.*

(Thème varié de Baillot, Op. 17. — Ed. Pleyel.)

3<sup>em</sup> VAR<sup>em</sup> Moderato.



Caractère de chaque ton.

Caractère particulier du mode mineur.

Mode mineur naturel à la condition humaine.

Analyse entre le mode mineur et la négation.

Chaque ton, considéré sous le rapport des accidens qui le composent, l'est à dire des dièses ou bé-mols qui en changent les intervalles, a un caractère particulier dont l'étude approfondie de tous les grands auteurs donnera le secret. L'élève, doué de sensibilité et d'imagination, aura peu de peine à trouver l'analogie des tons avec le genre d'expression de chaque morceau de musique; et il trouvera dans la variété attachée à la diversité de leurs couleurs, une source intarissable de moyens d'expression.

Mais indépendamment du caractère de chacun des tons, le *mode mineur* considéré en lui-même et appliqué à tous les tons en général, a un caractère qui lui est propre et sur lequel il n'est pas sans intérêt de fixer son attention. L'intervalle de demi-ton, placé à la tierce de la tonique, détermine le *mode mineur*, cet intervalle, qui présente au raisonnement l'idée d'une chose incomplète et de moindre étendue, est également compris sous ce rapport par le sens de l'ouïe et semble être l'expression naturelle de la peine et de la privation. La plupart des airs que la tradition a conservés et qui ont ainsi reçu cette espèce de sanction portent l'empreinte d'une certaine tristesse inséparable de la condition humaine; il n'est pas jusqu'aux airs de danse des différens peuples dont le *ton mineur* ne trahisse le penchant de l'homme à la mélancolie puisque le plaisir ne peut si bien l'en distraire, qu'il n'en recueille lui-même la teinte; c'est enfin sur ce ton que l'infortuné, privé de tout, ne manque jamais d'implorer le secours de la pitié.

Nous ne pouvons nous défendre de trouver une singulière analogie entre le *ton mineur* et la *négation* si touchante dont l'illustre auteur de Génie du christianisme parle en ces termes:

« Les tons négatifs sont fort multipliés chez les écrivains d'un génie mélancolique; ne serait-ce point que les âmes tendres et tristes sont naturellement portées à se plaindre, à désirer, à douter, à s'exprimer avec une sorte de timidité, et que la plainte, le désir, le doute, et la timidité sont des *privations* de quelque chose? l'homme sensible ne dit pas avec assurance, je connais les maux, mais il dit, comme Diderot, *non ignora mali*, enfin, les images favorites des poètes mélancoliques sont presque toutes empruntées d'objets *négatifs* tels que le silence des nuits, l'ombre des bois, la solitude des montagnes, la paix des tombeaux, qui ne sont que l'absence du bruit, de la lumière, des hommes, et des inquiétudes de la vie. »

Chateaubriand, Génie du christianisme. Tome 3, chapitre X. Parallèle de Virgile et de Racine.

Les morceaux les plus saillans des grands compositeurs sont en mode mineur.

Les morceaux que l'on distingue le plus, parmi les chefs d'œuvre des compositeurs, sont en *mode mineur*: il y règne cette mélancolie profonde que les ressourcens de l'art ont détrempe, embellie et qui agit plus sûrement que la joie sur les cœurs souffrants et les âmes tendres; admirable effet de l'harmonie qui se met à l'unisson de nos peines afin de mieux les adoucir!

ORNEMENS.

Le premier mérite de la simplicité est de laisser à découvert l'unité, et surtout du vrai beau. Ces deux choses concourent à captiver l'intérêt ou l'admiration en fixant les facultés de l'âme toutes à la fois sur le caractère du sujet. Mais la simplicité n'exclut pas toujours les *ornemens*; l'expression peut être parée par les grâces pourvu quelle ne soit jamais éclipsée par elles.

L'imagination invente les *ornemens*, le goût s'attache à les diversifier, à les caractériser et à les placer convenablement. Il les permet, les choisit, et doit souvent les exclure, car il ne suffit pas que les *ornemens* soient gracieux et fleuris, il faut, sur toutes choses, qu'ils ne soient employés qu'à propos.

Les compositeurs ont noté leur musique de deux manières différentes; Corelli et Tartini, les plus anciens pour la musique de violon, bien qu'ils aient écrit leurs fugues et leurs morceaux de mouvement tels qu'on doit les exécuter, (aux nuances et aux accens près,) n'ont cependant écrit que le canevas de leurs *adagios*; on en voit la preuve dans quelques anciennes éditions de leurs sonates ou le chant orné se trouve placé sous le chant simple.

Mais vers la fin du siècle dernier Haydn, Mozart, et plus tard Beethoven, ont déterminé leurs intentions en notant les chants tels qu'ils ont voulu qu'ils fussent rendus, du moins

quant à la note, ne laissant, en général, sous ce rapport, presque rien à l'arbitraire de l'exécutant; peu à peu, cet usage s'est répandu; depuis quelques années enfin, les Compositeurs ont cherché à ne rien omettre de ce qui pouvait rendre plus exactement leur pensée, et ils ont non seulement noté les *Ornemens*, mais encore indiqué les *Nuances*, les *Doigtiers*, les *Coups d'archet*, le *Caractère*, et tous les principaux élémens de l'*accent*.

C'est à l'exécutant à reconnaître de quelle espèce de manière est notée la musique qu'il va jouer, afin de se conformer à son exigence. Cela n'est pas si facile à discerner que l'on pourrait le croire, si l'on considère que la manière positive de noter n'a été admise qu'insensiblement, et que l'on en trouve beaucoup de morceaux de musique où les *Ornemens* et *Accens* du chant ne se trouvent qu'innocemment ou placés dans quelques passages principaux, comme pour avertir l'exécutant qu'il peut y donner carrière à son imagination.

Il en résulte donc, comme nous l'avons déjà dit, plusieurs manières de noter; en voici des exemples:

NOTE SIMPLE

Laisant les ornemens à faire à l'exécutant.

(C' Sonate de Corelli, Opus 5, Ed. d'Amsterdam)

Grave. (1)      Allegro.      Adagio. (2)

Grave. (3)      Allegro.      Adagio. (4)

ORNEMENS NOTÉS PAR CORELLI.

(Editeur Roger, d'Amsterdam.)

Grave. (1)      All<sup>o</sup>      Adagio (2)      Grave. (3)      All<sup>o</sup>





*Demi-ton en descendant.*

(1<sup>er</sup> Concerto de Baillot. Op. 3. — Ed. G. Ric.)

RONDO.  $\text{♩} = 150.$   
Presto ma non troppo.



*Demi-ton en descendant.*

(Air varié par Baillot. Op. 20. — Ed. Pleyel.)



228. Bis.

### 7<sup>o</sup> MOYEN.

Le ton de notes  
doit prouder  
tout une phrase  
de chant.

Il y a des notes qui sont liées par le même coup d'archet, ce sont les notes *enchaînées*; les doigts les articulent. Il y en a d'autres qui sont liées en même temps par le doigt et l'archet, ce sont les notes *bravées*; on veut de voir que l'on les ait souvent deux notes à la fois. Dans de certains passages de chant, l'expression et l'affinité des notes enchaînées exigent même que plusieurs notes qui se succèdent par tons ou demi-tons, soient liées sans aucune articulation au moyen du même doigt que l'on trace à cet effet sur le corde en le faisant glisser d'une manière sensible. Il en résulte un effet de mélodie sur le vif pour rendre ces sortes d'accents.

En voici un EXEMPLE.



### 8<sup>o</sup> MOYEN.

Appuyer le doigt ou le relever peu à peu avec lenteur, sans altérer la valeur des notes.

Ce moyen, employé à propos, donne aux demi-tons l'expression tendre et mélancolique qui leur convient, en général, dans les mouvements lents et que l'on pourroit qualifier d'*expression mineure* en se rappelant ce qui a été dit à l'article *mode mineur*.

(7<sup>o</sup> Quatuor de Mozart. — Ed. Lenoir.)

Appuyer et  
relever le doigt  
avec lenteur



### RÉSUMÉ.

L'expression des doigts a besoin d'être employée avec ménagement et d'être aussi employée avec ménagement et d'être aussi employée avec ménagement et d'être aussi employée avec ménagement. On évitera donc de s'en servir trop souvent et de mettre dans le manière de glisser le doigt un trop de force ou la moindre affectation.

Dussek disait qu'il fallait *pétir le primo*, que n'aurait il pas pu dire du violon dont la puissance expressive permet à l'artiste de faire, si l'on peut s'exprimer ainsi, passer son âme au bout de ses doigts, et folâtrer si souvent à scier les cordes et l'archet comme on presse la main d'un ami!

### MODE MINEUR.

Définition  
du Mode.

On sait que le *mode* de toute pièce de musique est la tendance à faire le repos final sur un certain ton auquel il seroit impossible d'en substituer un autre. Cette tendance provient d'une disposition particulière que tous les autres sons du système ont relativement à ce son principal.

On appelle *échelle du mode* la série des sons du mode rangés entre eux dans l'ordre le plus simple, dist. en partant du son principal, que l'on nomme *tonique*.

Mode Majeur.

Le *mode majeur* est celui dans lequel la 2<sup>e</sup> note de l'échelle fait une tierce majeure avec le son principal.

Mode Mineur.

Le *mode mineur* est celui dans lequel la 2<sup>e</sup> note de l'échelle fait une tierce mineure avec le même son.

228. Bis.



Adagio (4)

Musical score for Adagio (4), consisting of three staves of music. The notation includes various rhythmic values and phrasing.

NOTE SIMPLE.

Adagio

(Sonnate de Tartini. — Ed. de Paris.)

Musical score for Adagio (Sonnate de Tartini), consisting of one staff of music.

DEUXIÈMES NOTES PAR TARTINI  
de 4 manières différentes  
et cités dans l'Art du Violon, de M. J. B. Cartier.

Adagio.

Musical score for Adagio (deuxième notes par Tartini), consisting of two staves of music.

NOTE SIMPLE

Sans aucune indication d'ornemens.

(Adagio du 1<sup>er</sup> Concerto, composé par Viotti, & dans l'ordre numérique.)

Musical score for Adagio (du 1<sup>er</sup> Concerto de Viotti), consisting of four staves of music. The first staff is marked 'Solo'.

On voit que rien n'a été indiqué comme *Ornement* dans cet Adagio excepté quelques appoggiatures et quelques cadences, encore ne sont elles qu'énoncées sans aucun des détails qui pourrait leur donner de la grâce et de l'expression. Les membres de phrases qui se trouvent aux mesures 9, 10, 11, 12, 13 et 14, doivent, évidemment, être ornés, car s'il est naturel et nécessaire, en général, d'ajouter quelque agrément à un passage qui se répète deux fois, à plus forte raison doit on varier celui dont les valeurs sont les mêmes six fois de suite.

56

Manière dont cet Adagio peut être orné.

Musical score for Manière dont cet Adagio peut être orné, consisting of ten staves of music. The score includes various performance instructions such as 'Tutti', 'Solo', 'Point d'orgue', 'All. Mod<sup>o</sup>', 'Cres.', 'Dolcissimo', 'Allegro', 'Lento', 'All<sup>o</sup>', 'Piu allegro', 'Bitempo', '2. Cords.', and 'Adagio, Tutti'.



Dans les deux Adagios suivans, quelques tournures sont indiquées, et cependant les finales sont notées de manière à exiger une terminaison plus fleurie.

Adagio non troppo. (50. Concerto de Viotti. — Ed. Pleyel.)

Ornemens que l'on pourrait faire sur cette finale:

1   
 2

CRANT SIMPLE

Que l'on doit exécuter tel que l'Auteur l'a écrit.

Andante cantabile. (6. Quatuor de Mozart. — Ed. Joubert.)

Ici, bien loin de vouloir orner ce chant, il faut en rendre la note pure, avec tout le charme qui lui appartient, en conservant la beauté du dessin, les ornemens de l'Auteur ressortent ensuite avec toute leur légèreté et leur expression. Malheur à qui voudrait y ajouter quelque chose! — Ce n'est pas le moment de créer, c'est celui de se laisser pénétrer du sentiment profond qu'inspire ce morceau divin.

Andante cantabile. Même chant, orné par Mozart.

Enfin il faut rendre avec simplicité les chants larges tels que ceux des exemples suivans: moins il y trouve de notes, et plus il peut y avoir de richesse dans l'accent.

Maestoso 108 = ♩ (24. Concerto de Viotti. — Ed. Frey.)

(Concerto de Kreutzer. — Lottet. — Ed. Frey.)

Allegro giusto (6. Concerto de Rode. — Ed. Frey.)

Allegro non troppo (6. Concerto de Baillat. Oeuvre 5. — Ed. Ozer.)

Dans les exemples tirés des oeuvres de Corelli et de Tartini, on a pu voir que la manière de noter de ces compositeurs était non seulement simple, mais on peut dire, nue, dans les Adagios, tandis qu'ils les surchargeaient d'ornemens lorsqu'ils les faisaient entendre. On doit remarquer à ce sujet que, plus la musique instrumentale s'est répandue, et plus la manière de noter le chant a pris d'extension, tandis que l'exécution, par cette raison même, est devenue moins arbitraire.

Change ment dans le notation opérée par suite des progrès de la musique dramatique qui a fait substituer, dans la musique instrumentale, à des chants pour la plupart pleins de charme, mais d'une expression vague, une mélodie plus positive, adaptée à la scène lyrique et aux accents de la passion.



Le Violon devait, plus qu'aucun autre instrument, participer à ces progrès par l'effet de son analogie avec la voix, analogie qui le porte à l'imiter jusques dans les accents de la parole.

Ce fut surtout vers la fin du siècle dernier, que presque toutes les conceptions musicales prirent un allure dramatique; la musique d'Église fut la première à se servir du langage des passions, peut-être pour mieux les combattre; vint ensuite celle du grand Opéra, telle que *Gluck*. Elle conçut pour prêter ces mêmes passions avec énergie, pour intéresser le cœur à tout ce qu'elles peuvent avoir de plus noble et de plus généreux. La Symphonie, créée par *Haydn* fit entendre chaque instrument dans son caractère et concourant à une action générale ou à l'expression d'un objet déterminé. Il en fut de même de tous les ouvrages de *Mozart*, sans en excepter un seul, depuis la Valse jusqu'au *Requiem*. Le même système fut suivi dans les premières compositions de *Beethoven* et dans ses admirables Symphonies où il trouva le moyen d'exprimer toutes les passions et de prêter tous les tableaux, de parler à la fois avec tant de succès au cœur et à l'imagination!

Les Concertos de *Viotti* introduisirent cette marche dramatique dans la musique de Violon; leur caractère soutenu, leurs chants nobles et expressifs, qui semblent avoir été faits sur des paroles, firent connaître que le premier des instruments n'est jamais plus beau que dans les compositions dictées par un sentiment profond et par le besoin d'épanouir plutôt que par le simple désir de briller.

De cette tendance au style dramatique (1) devait naître la nécessité de multiplier les signes et de noter toutes les inflexions pour frapper plus juste au gré du Compositeur. C'est ce que les Auteurs modernes ont fait, et c'est ce qui rend la musique mise au jour avant cette époque beaucoup plus difficile à exécuter et à bien traduire; nous appuyons sur cette observation pour que les élèves ne se rebutent point à la vue du grand nombre d'ouvrages où l'absence des signes fait à leur intelligence, un appel qui ne peut manquer de tourner à leur avantage s'ils veulent se donner la peine d'approfondir leurs études.

L'abondance des signes est favorable à la musique en ce qu'elle peut empêcher bien des contre-sens et servir de guide à ceux qui ne sauraient s'en passer, mais elle pourrait finir par éteindre le génie d'exécution qui se plaît surtout à deviner, à créer à sa manière. On évitera cet inconvénient en étudiant la musique ancienne et en ne la perdant jamais de vue; elle laissera toujours à l'imagination un vaste champ pour s'exercer.

#### Résumé relatif aux Ornaments.

- 1° Faire les Ornaments à propos, c'est-à-dire, lorsqu'ils sont nécessaires.
- 2° Les faire convenables au sujet.
- 3° N'en faire alors ni trop, ni trop peu.
- 4° S'en abstenir entièrement lorsque le sujet l'exige.

(1) On pourrait trouver une preuve de cette tendance dans l'indication des mouvements; jusques vers le milieu du siècle dernier cette indication était prise dans les différents airs de danse auxquels les mouvements en répondant, c'est ainsi que la plupart des morceaux de musique instrumentale étaient désignés par les noms de *Sarabande, Menuet, Gavotte, Gigue, Allemande*, ces noms ont été remplacés en grande partie par ceux d'*Adagio, Andante, Allegro, Presto, &c.* Mais depuis que le style dramatique a été introduit dans tous les genres de composition, il est aujourd'hui peu de morceaux qui n'aient une indication positive à l'effet d'exprimer une passion, et les indications de *Vivace, Agitato, Molto, Appassionato, Con sentimento, Ritornello, Furiato, &c.* ont succédé à ceux dont la signification se rapportait plutôt aux mouvements, considérés en eux-mêmes sans tout ce qu'ils avaient de vague, qu'aux mouvements de l'âme relatifs à un objet déterminé.

#### PONCTUATION MUSICALE.

Les notes sont employées dans la musique comme les mots dans le discours; elles servent à construire une phrase, à former un sens, on doit par conséquent employer pour elles les points et les virgules ainsi qu'on le fait dans un discours écrit pour en distinguer les périodes et les membres, et le rendre plus aisé à comprendre. (1)

Mais les légères séparations, les silences de très courte durée, ne sont pas toujours indiqués par le compositeur; il faut donc que l'exécutant les introduise, lorsqu'il en voit la nécessité, en laissant mourir la note finale du membre de phrase ou de la période entière, et qu'il éteigne même cette note un peu avant la fin de sa valeur, dans certains cas; exemple.

##### DEMI-REPOS OU VIRGULES.

Adagio non troppo. (27<sup>e</sup> Concerto de Viotti. — Ed. Janet)

Exécution.

Al. mod<sup>o</sup>. (Concerto lettre C. de Kreutzer. — Ed. Frey)

Exécution.

##### NOTES FINALES MELODIQUES.

Dans les terminaisons mélodiques, la note finale est presque toujours précédée d'une *appoggiature* ou note que l'on doit appuyer, par conséquent cette note finale ne doit pas être plus entendue que l'*E* muet à la fin des mots.

Adagio non troppo.  $\text{♩} = 60$ . (Air varié par Baillot. — OE. V. — Ed. Ori)

NOTES FINALES HARMONIQUES.

Lorsque la terminaison est harmonique, c'est à dire, se fait sur une des notes de l'accord, sans appoggiature, on ne doit donner à cette note ni dureté, ni trop de douceur, si ce n'est à la fin de sa valeur ou il est nécessaire de laisser éteindre le son pour annoncer la terminaison de la phrase ou du morceau.

Adagio. ( $\text{♩} = 84$ ) (Air varié par Baillot. — OE. 15. — Ed. Janet)

1<sup>re</sup> Corde. 3<sup>e</sup> Corde.

(1) On conçoit que les silences exprimés dans la musique par les soupirs, demi ou quart de soupirs, sont l'équivalent des points et des virgules employés dans le discours.



Lorsque ce point de repos est sur la tonique, ce n'est qu'une suspension qui n'exige qu'une simple tournure de très peu d'étendue.

Suspensions et tournures sur la tonique.

Trait que l'on peut ajouter à la note de repos.

Trait que l'on peut ajouter entre le 1<sup>er</sup> et le 2<sup>d</sup> point d'orgue.

Tournure sur la dominante, pour amener la cadence finale.

Trait que l'on peut ajouter entre le 2<sup>d</sup> point d'orgue et le trille.

Voiez-ici après les exemples de suspensions et de tournures dans tous les tons, Lettre A. et Lettre B.  
 « Le point d'orgue proprement dit, est celui qui se fait sur la dominante, et auquel on donne un certain développement. Il s'appelle cadence, parcequ'il se fait sur la 5<sup>e</sup> note d'une cadence finale, et il s'appelle aussi arbitraire, à cause de la liberté qu'on y laisse à l'événant de se livrer à ses idées et de suivre son propre goût. » (1)

Mais il y a plusieurs sortes de points d'orgue qu'il est important de ne pas confondre, puisque rien ne saurait être bon, dans les choses d'agrément surtout, que ce qui est fait à propos.

On peut donc faire un point d'orgue mesuré ou non mesuré, écrit ou non écrit on peut également lui donner plus ou moins d'étendue selon qu'il est annoncé plus ou moins longuement par le mouvement de basse ou le *Tutti* qui le précède.

EXEMPLES

De toutes sortes de points d'orgue.

- Nous diviserons les points d'orgue de cette manière.
- 1<sup>o</sup> Suspensions ou tournures sur la tonique. . . . . Lettre A — 1
  - 2<sup>o</sup> Points d'orgue de peu d'étendue, ou tournures sur la dominante pour amener la cadence finale. . . . . Lettre A — 2 B. 1 et 2
  - 3<sup>o</sup> Points d'orgue avec pédale ou note de basse soutenu jusque'à la fin. . . . . Lettre C.
  - 4<sup>o</sup> Sans pédale et sans modulation. . . . . Lettre D.
  - 5<sup>o</sup> Avec accompagnement et modulation. . . . . Lettre E.
  - 6<sup>o</sup> Sans accompagnement, avec modulation. . . . . Lettre F.
  - 7<sup>o</sup> Tiré du sujet. . . . . Lettre G.
  - 8<sup>o</sup> Sujet mêlé avec des passages de fantaisie. . . . . Lettre H.
  - 9<sup>o</sup> Entièrement de caprice. . . . . Lettre I.
  - 10<sup>o</sup> Revenant au motif sans interruption et s'attachant à lui par ce qu'on appelle une rentrée. . . . . Lettre J.

Les points d'orgue qui viennent d'être désignés sont présentés ci-après comme exemples et ne peuvent être donnés comme modèles, puisque ce genre d'agrément est abandonné au goût de l'événant; mais quelque soit l'espèce de points d'orgue dont on fasse usage, il faut particulièrement remarquer que le point d'orgue, tant de sa nature ou point de repos, on doit commencer par établir ce repos ou faisant une longue tenue qui le sépare de ce qui précède, rappeler ensuite par de petits repos intermédiaires son origine, son allure indépendante et capricieuse, sa rêverie inspirée, et faire enfin un repos final et un trille de la durée de plus de deux mesures, afin d'en déterminer bien clairement la conclusion.

(1) Dictionnaire de musique moderne par M. Castil-Blaze.

POINTS-D'ORGUE  
 Appelés Tournures ou Suspensions, sur la Tonique.

Lettre A. — 1. —

Moderato

All'vivo

Mod<sup>to</sup>

Poco All.

Mod<sup>to</sup>

And<sup>te</sup>

All<sup>o</sup> Mod<sup>to</sup>

Mod<sup>to</sup> assai

All<sup>o</sup>





Les *repos complets* ou terminaisons qui sont figurées par un *point* dans le dessin sont mieux annoncés dans le chant lorsque l'on ralentit et adoucit en même temps les dernières notes qui terminent la phrase ou le morceau.



Mais les *repos complets*, qui se font sur des notes d'accord, ou finales harmoniques, doivent être annoncés avec fermeté de manière à faire sentir que le sens de la phrase ou du morceau se termine sur ces notes comme s'il y avait un *point*.

Dans les exemples suivants les dernières notes seront articulées avec franchise et décision, coupées et non traînées comme on le fait souvent; on évitera la mollesse dans les finales de cette nature, soit à la partie principale, soit à la basse, et l'on en détachera vivement les notes, mais sans affectation.




Il y a des cas où, tout en frappant avec fermeté les notes finales en accord, il faut soutenir la note supérieure, comme dans les exemples suivants qui sont notés à cet effet.



Pour mieux déterminer la fin d'un morceau, on a souvent noté les accords en sons soutenus, même dans le presto; en voici un exemple.



POINTS DE REPOS.

Il y a des *points de repos* de plusieurs espèces qui ne sont tous indiqués que par ce signe 

On ne doit cependant pas les faire de la même manière, il est nécessaire de les définir, chacun en particulier pour éviter toute incertitude ou toute confusion.

N<sup>o</sup> 1.  
Point de repos  
Auquel on n'ajoute rien.



N<sup>o</sup> 2.  
Point de repos  
Après lequel on peut faire un petit trait entre le *point d'orgue* ou *point de repos* et la note qui suit.



N<sup>o</sup> 3.  
Point d'arrêt ou silence  
Après lequel il faut quitter la note.



On ne saurait trop recommander de rester, dans ces *points d'arrêt* ou *silences*, tout le temps nécessaire à l'effet. Pour que le *silence* contraste avec le mouvement qui le précède, il lui faut une certaine durée qui puisse le faire apprécier; la raison le veut ainsi, mais le sentiment fait plus; car il sait à propos en faire sentir l'éloquence et le génie du musicien soumet l'ouvrier entier à son art, il peint tous les tableaux par des sons et il fait parler le silence même. (L.J. Rousseau)

N<sup>o</sup> 4.

POINT D'ORGUE.

C'est un *point de repos* ainsi nommé parce que, dans son origine, l'orgue, pendant sa durée, soutenait la tonique ou la dominante.



15. *pp*

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22. *Mod<sup>to</sup>* *rallent.*

23. *Mod<sup>to</sup>* *rallent.*

24. *Alf* *pp*

de peu d'étendue, ou Tournures sur la Dominante, pour amener la Cadence finale.

Lettre A. — 2.

1. *un poco lento*

2.

3.

4.

5. *mod<sup>to</sup>*

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12. *pp*



Voces Terminaisons en La Mineur.

Molto Bassa.

This page contains 24 numbered musical staves, arranged in two columns of 12. Each staff represents a different voice part. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as *pp* and *p*. The piece is in a minor key and features complex melodic lines with many accidentals.

MELES TERMINAISONS DE CADENCES

Dans tous les Tons.

Lettre B. — 2.

Molto Bassa.

This page contains 24 numbered musical staves, arranged in two columns of 12. Each staff represents a different voice part. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as *pp* and *5<sup>me</sup> Corda*. The piece is in a minor key and features complex melodic lines with many accidentals.



Musical score on page 40, measures 13-24. The score is in treble clef with a key signature of one flat. It features a variety of textures including sixteenth-note runs and chords. Performance markings include *Molto*, *Allegro*, *Andante*, *rit.*, and *Allegro*. A *restez.* marking is present above measure 23.

TERMINAISONS DE CADENCES

Lettre B. — I.

Musical score on page 41, measures 1-24. The score is in treble clef with a key signature of one flat. It is titled "Autres Terminaisons en Ut Majeur". The score includes dynamic markings such as *pp*, *2<sup>me</sup>*, *3<sup>me</sup>*, *4<sup>me</sup>*, *Molto assai*, *p*, *pp*, *ppp*, and *Andante*.



25 26 27 28 29 50 51 52 53 54 55 56

57 58 59 40 41 42 43 44 45 46 47 48

228. Bis.

Avec Pédale ou note de Basse soutenue jusqu'à la Fin.

Lettre C.

Moderato

Lettre C.

Sans Pédale et sans Modulation.

Lettre D.

Allegro

D.



Avec Accompagnement et Modulations

( 227 Concerts de Vienne, 1814, 1815 )

Lettre E.

Allegretto

Sans Accompagnement avec Modulations.

Lettre F.

Allegretto



Musical score for page 178, featuring multiple staves of complex rhythmic patterns and melodic lines. The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, *pp*, and *ppp*. The notation is dense with sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups.

Lettre G.

Sujet mêlé avec des passages de fantaisie.

Musical score for page 179, titled "Sujet mêlé avec des passages de fantaisie." The score includes tempo markings such as *Allegro*, *All. moderato*, and *Allegro*, along with dynamic markings like *p*, *pp*, and *ppp*. The notation features complex rhythmic patterns and melodic lines, with some sections marked "Piu Allegro" and "Lento".

Lettre II.

Entièrement de caprice.

(Point d'Orgue du Septime de Beethoven... Ed. Just.)

Musical score for page 179, titled "Entièrement de caprice." The score includes tempo markings such as *Presto* and *calento ad libitum*. The notation features complex rhythmic patterns and melodic lines, with some sections marked "sopra una corda".

Lettre I.



GENÉRIES.

(Tutti-Allegro du 3<sup>e</sup> Quatuor de Pleyel - 1<sup>er</sup> Pleyel.)

Lettre J.

1<sup>ere</sup> *pp* *avec mouvement.*

2<sup>me</sup> *pp* *colla ped.*

Motif du Rondo

3<sup>me</sup> *pp*

Motif

4<sup>me</sup> *diminuendo.*

5<sup>me</sup> *pp*

*f* *pp*

*p*

*p* *pp* *p* *pp*

Motif

*vibrato.*

4<sup>me</sup> *ff*

*p*

*pp*







Molto

Allegretto

Poco più tosto

Motif.

PRELUDES  
mélodiques et harmoniques.

Le prélude est un trait de chant qui passe par les cordes principales du ton pour l'animer, pour commander le silence, vérifier si l'instrument est d'accord, et préparer l'oreille à ce qu'on va lui faire entendre. (1)

Les autres  
préludes.  
Prélude écrit.

Il y a deux sortes de préludes le *prélude écrit* et le *prélude improvisé*.  
Le *prélude écrit* est employé sous plusieurs formes. Les plus anciens auteurs, *Corelli*, *Geminiani*, et d'autres, en faisant une espèce d'introduction à plusieurs parties; *Sebastien Bach* fait un usage fréquent de ce genre de prélude dans ses pièces de clavier, mais dans les sonates qu'il a composées pour un violon seul, la forme du prélude est presque celle des autres morceaux. Les auteurs modernes ont vainc donné au *prélude écrit* la forme d'un passage de chant.

Ce passage en trait de chant peut être simple ou harmonique, on peut le présenter aussi sous un autre aspect, c'est à dire, exclu des accords.

Mélodique  
Harmonique.

Dans le premier cas le *prélude est mélodique*, dans le second, il est *harmonique*.

EXEMPLE.

Chant simple  
Moderato.

Prélude mélodique.  
Moderato.

Prélude harmonique.  
Allegretto assai.

Prélude  
improvisé.

Le *prélude improvisé* permet au virtuose de se livrer entièrement à ses inspirations. Ce genre de prélude a été pratiqué pour le piano ou l'orgue par *Händel*, *Bach*, *Mozart*, *Cherubini*, et *Beethoven*; les organistes et les pianistes modernes ne font point négliger, mais, parmi les violons, on ne peut citer à notre connaissance, que *Rudolphe Kreutzer* qui s'y soit livré avec succès; encore n'est-il jamais improvisé en public, quoiqu'il en ait bien les moyens; l'improvisation exige une habitude acquise par une pratique constante, il n'a manqué à de grands talents qu'un travail suivi à cet égard, les études ne sauraient donner le génie, mais elles peuvent fournir les moyens de mettre les idées en œuvre et d'en tirer le plus grand parti.

Notre objet n'est pas de traiter ici de l'improvisation; nous devons nous borner à en appliquer un simple trait de chant ou un passage d'harmonie au prélude de quelques mesures destiné à préparer l'oreille ou à commander le silence. C'est dans cette intention que nous avons placé ci après quelques préludes et quelques marches d'harmonie 1° pour régler l'emploi du prélude dont l'application est devenue confuse; 2° pour faire sentir le danger de pré luder mal à propos.

Nous avons dit dans l'introduction, que le violon se prêtait tellement à l'harmonie qu'il pouvait rendre les accords par succession de notes comme la harpe, et les accords simultanés, comme le piano, les premiers, au moyen des *impèges*, les seconds, par les *accords plaqués*. L'étude des accords ayant été trop négligée, nous avons mis à la suite des *préludes mélodiques*, les exercices en *préludes harmoniques*, afin de familiariser avec un des plus beaux effets du violon, les accords; et de mettre les élèves plutôt en état d'exécuter toutes les fugues et sonates de *Corelli*, *Tartini*, *Geminiani*, et les sonates de *Schubert* à *Bach* dans la fugue en *II* désignée ci après, demanderait à elle seule qu'on se livrât à ce genre d'étude pour parvenir à en rendre toutes les beautés.

(Sonate de Bach, pour le violon seul.)

FIGURE.

(1) Dictionnaire de musique moderne, par M. Castel-Blaze.



Marches d'harmonie en 2e mineur

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

Pédale supérieure

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

Flûte

Clarinet

Basson

Pédale

PEUDES HARMONIQUES  
50 EXERCICES  
en accords dans tous les tons  
N° 2

N° 1 Marches d'harmonie

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25



Allegro non troppo (♩ = 100) *Lento*

15

Allegro vivace (♩ = 132)

14

Allegro (♩ = 116)

15

Moderato (♩ = 100)

16

Allegro vivo (♩ = 130)

17

Maestoso (♩ = 84)

18

Allegro (♩ = 116)

19

Filabile (♩ = 88)

20

All Brillante (♩ = 136)

21

Moderato (♩ = 116)

22

Risoluto (♩ = 126)

25

Allegro (♩ = 112)

24

All<sup>o</sup> très animé (♩ = 144)

CODA

PRELUDES HARMONIQUES  
50 EXERCICES  
en accords d'ut majeur et de la mineur  
N° 1

Marches d'harmonie en ut Majeur.

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

15



passer et qui, à lui seul et poussé au plus haut degré, dispenserait d'art et d'art, pouvait se passer de mécanisme. Nous sommes donc obligés de dire comment nous comprenons ce naturel qui plie à des choses qui paraissent lui être contraires.

Il n'est rien de moins naturel que la position du bras et de la main gauche pour soutenir le violon et celle du poignet droit lorsqu'on approche le talon de l'archet du chevalet, mais comme n'étant aucune raideur dans ces positions, et en ne leur donnant que les mouvements nécessaires on conservera le naturel comme nous l'entendons, c'est-à-dire que cette attitude gênante a cependant pour but de favoriser les mouvements réguliers des doigts et de l'archet que les doigts, dans cette position ont la faculté de tomber d'aplomb sur la corde, d'attendre toutes les notes de la position, tout ce qu'ils obtiennent par la plus grande liberté de leurs mouvements, et naturellement dans une position qui n'est point naturelle, il en est de même de l'archet, qui au moyen du poignet que l'on arrondit à propos, en le ramenant vers le menton, coupe aisément la corde en angle droit et vive, sans peine, un son pur parce que la vibration est excitée de la manière la plus naturelle à toute corde que l'on veut faire vibrer.

Il résulte de cette explication que, sous le rapport du mécanisme, le naturel consiste à ne faire que les mouvements qui sont nécessaires.

Et que sous le rapport intellectuel le naturel est un laisser aller au sentiment que doit nous dominer, un abandon également nécessaire dans l'artiste pénétré de son sujet, abandon qui le dispense de recherche ou de peine dans les procédés de l'art qu'il s'est rendu familiar, abandon délicieux que l'on trouve dans les fables de la Fontaine et auquel le style naïf permet de se livrer avec toute liberté.

En s'éloignant du naturel, on tombe dans l'exagération, la dureté, l'enflure, ou le maniéré, toutes choses ennemies de la vérité qui n'a besoin d'aucun effort pour se produire, et que l'on ne reconnaît jamais mieux que lorsqu'elle se présente sous les dehors du naturel.

### CARACTÈRE MUSICAL.

#### Accent qui le détermine.

Dans la seconde partie de cette méthode qui traite de l'expression et de ses moyens, il est dit que le caractère d'un morceau de musique dépend en grande partie de son mouvement, nous devons ajouter qu'il dépend aussi de l'accent qui le détermine.

Ce caractère est si souvent mal saisi et pris même à contre sens qu'il est nécessaire de le définir.

Le caractère est la teinte générale donnée à l'expression de la composition et dont l'auteur a fait choix pour déterminer son intention de manière à saisir l'âme de l'auditeur en lui faisant éprouver le sentiment qu'il a voulu peindre.

C'est ainsi qu'un morceau, dont les traits généraux sont bien prononcés, est gai ou triste, vil ou tempéré, sublime ou simple selon nos affections, le degré auquel on les ressent, et le ton sur lequel on les exprime.

Le mot caractère a beaucoup d'autres acceptions, le style, qui consiste dans le choix des expressions, lui est équivalent, mais dans un sens moins étendu.

Nous entendons ici par caractère le trait distinctif et frappant de l'ensemble d'une composition ou de quelques unes de ses parties.

Il peut être divisé en 4 caractères principaux qui sont comme la source essentielle des autres, et qui se trouvent en rapport naturel avec les 4 âges de la vie et la progression générale du cœur humain.

#### CARACTÈRES.

- 1. — Simple Naïf.
- 2. — Vigor Indécis.
- 3. — Passionné Dramatique.
- 4. — Calme Religieux.

Le Naturel est un abandon nécessaire.

Définition du caractère.

4 Caractères principaux en rapport avec les 4 âges de la vie.

De quel genre est le caractère.

Le caractère d'un morceau de musique est déterminé par le mouvement, par le ton, par le Rhythme, par la nature de la mélodie, par celle de l'harmonie ou par celle des variétés de l'accompagnement, par le timbre, par le degré d'intensité du son, et par l'accent qui lui reconnaît aussitôt l'expression dominante de la composition et qui en soutient l'effet dans tous les détails.

Accent.

Ainsi le caractère est tracé par le compositeur, et l'accent est rendu par l'exécutant, cet accent est le moyen dont il se sert pour ce qui n'est souvent pas indiqué ou ne l'est qu'imparfaitement, mais qui le serait en vain par tous les signes possibles si l'exécutant, l'employant d'ailleurs avec les ressources de son caractère, n'y faisait participer les facultés de son âme.

Rendez le caractère de la musique avec l'accent qui lui convient et vous saurez énoncer intelligez cet accent ou prenez-le lui, et le morceau le mieux caractérisé manquera son effet.

### ACCENT.

Définition.

L'accent musical, c'est une énergie plus marquée attachée à un trait, à une note particulière de la mesure, du rythme, de la phrase musicale, soit 1<sup>o</sup> en articulant cette note plus fortement ou avec une valeur graduée, 2<sup>o</sup> en lui donnant une valeur de temps plus grande, 3<sup>o</sup> en la détachant des autres par une intonation distincte au grave ou à l'aigu, &c.

L'accent est dans le caractère de l'exécution.

Dans la musique, l'intonation de la voix ou de l'instrument étant déterminée, ce n'est pas l'opéra qui cherche l'accent mais dans la manière de faire cette intonation, ainsi chaque chanteur, chaque instrumentiste donnera un accent particulier à la même mélodie. L'accent appartient en entier à l'exécution, il éprouvera donc comme elle des variations selon que l'exécutant aura plus ou moins de talent ou de sensibilité. (1)

D'après cette définition, l'accent étant une énergie plus marquée sur une note que l'on appuie plus ou moins, sur une valeur que l'on allonge, sur un son grave ou aigu que l'on détache des autres, il en résulte que le matériel de l'accent peut être indiqué par des signes.

Matériel de l'accent.

Ce matériel est en effet marqué par les notes, les points, les silences, les coups d'archet, les appoggiatures, les ports de voix, les doigts, &c.

Mais dans le 2<sup>o</sup> paragraphe il est dit que ce n'est pas là qu'il faut chercher l'accent, mais dans la manière de faire la note.

Rien n'est plus vrai sans doute; cependant cette manière peut dépendre en quelques parties 1<sup>o</sup> de la nature des signes employés par le compositeur; 2<sup>o</sup> du génie de l'exécutant, si rien ne le met sur la voie, et de sa sensibilité ou de son inspiration quand il rend le signe sous l'influence du moment.

Il y a donc deux manières de rendre l'accent, l'une que l'on peut devoir au mécanisme, et l'autre que l'on doit à l'inspiration.

L'étude ne saurait donner l'expression, mais elle aurait à l'accent tous les matériaux dont elle a besoin et sans lesquels on manquerait de précision, de justesse, et l'on frapperait à côté du but. Partis de ce point de la sensibilité la plus grande ne pourrait rendre convenablement et avec un accent expressif ce passage d'Alceste, s'il ne s'était longtemps exercé à filer des sons.

Animé. (Opéra d'Alceste de Gluck.)

Cel et fort ce tourment ex-tré-me et me dé-chire et mourra che le cœur.

Accent Dramatique et Accent Instrumental.

Il faut remarquer à cette occasion en quoi l'accent dramatique diffère de l'accent instrumental; le premier doit être l'expression la plus juste du sentiment indiqué par la parole, tandis que le second, bien qu'il soit soumis au caractère du morceau et souvent aussi dramatique (mais sans paroles qui le circonscrivent) a pour lui toute la latitude que ce genre de musique entraîne avec lui, de sorte que l'exécutant mettra souvent sur les mêmes notes des accents différents de ceux qu'il y a.

(1) Dictionnaire de musique moderne de M. Castil-Blaze.



## N° 2. Autres marches d'harmonie.

The musical score consists of 25 numbered staves, arranged in two columns. The left column contains staves 1 through 13, and the right column contains staves 14 through 25. Each staff is a single line of music in a common time signature (C), featuring various harmonic progressions and rhythmic patterns. The notation includes notes, rests, and bar lines.

## DIAPASON.

### OU TON RÉGULATEUR.

**Définition.** — Le diapason est le point fixe duquel on est convenu de partir pour que le système d'intonation n'éprouve aucune altération dans son ensemble ni dans ses parties et que *l'ut* ne promène jamais de la place du *Si* ni celle du *Bé*. On retrouve ce point fixe au moyen d'un petit instrument monoton dit *diapason* que l'on nomme *diapason*, qui est disposé de manière à faire résonner constamment et sans la moindre altération le ton *La*. C'est sur cet invariable régulateur que l'on accorde tout les instruments. On a choisi le ton *La* attendu que tout les instruments à cordes ont une corde qui donne ce ton à vide. (1)

Voilà bien le diapason comme on a voulu qu'il soit, mais non pas tel qu'il est par le *La*, car cet invariable régulateur reste bien le même pour un concert ou pour un théâtre, (et encore varie-t-il selon la température) mais chaque réson à le sien, il en résulte de graves inconvénients auxquels on a cherché à porter remède à diverses époques.

**Diapason fixe des concerts.** — En 1812, on a reconnu la nécessité d'adopter, pour les classes du Conservatoire, un diapason, terme moyen entre les plus bas et les plus élevés en conséquence on a fait fabriquer sur ce diapason des instruments à vent pour cette école.

En 1821, un diapason a été adopté pour le théâtre de l'Académie royale de musique, une ordonnance prescrivit même à tout les théâtres royaux de France de s'en servir, cette mesure n'a été mise à exécution qu'au grand opéra et pendant quelque temps seulement, des motifs de convenances personnelles ont prévalu et ont fait reprendre les anciens instruments à vent dont on s'était servis dans les concerts.

**Nécessité d'un diapason fixe pour les voix.** — Cependant la diversité des diapasos vient chaque jour entraver l'exécution; fatiguer les voix et faire sentir qu'il serait temps enfin d'adopter un régulateur pour le ton ainsi qu'on l'a fait pour la mesure.

**La mesure.** — On n'ignore pas qu'il y aurait, pour y parvenir, de grands obstacles à surmonter, mais il serait digne de notre époque, avide de perfectionnement, de chercher à déterminer le *son fixe* dont on s'est tout occupé le siècle dernier, et d'établir un diapason que les physiciens de concert avec les praticiens, chercheroient à mettre le mieux possible en rapport avec l'étendue de la voix, et qui serait en même temps fixé sur des bases mathématiques auxquelles on ne pourrait rien changer de telle manière qu'il servirait à faire prendre le ton ainsi que l'on prend connaissance du degré de température au thermomètre, de la division de la mesure au métronome, ou de l'heure au temps moyen (2).

Le diapason fixe de cette manière avec tous les gages qui doivent inspirer la confiance, serait insensiblement mis en usage sans qu'il fut besoin d'aucune mesure générale pour obliger à s'en servir, il suffirait que l'autorité favorisât son emploi, les innovations ne se faisant jamais mieux accueillir que par la simple conviction de leur utilité.

### DU NATUREL DANS L'ART.

**Le naturel dans l'art, difficile à définir.** — Le *naturel* dans l'art est une des choses les plus rares à trouver et les plus difficiles à définir. L'un semble opposé à l'autre, et cependant on sait que, dans son acception générale, l'art n'est qu'une imitation de la nature, mais dès qu'il faut expliquer ce que c'est que cette nature qui doit servir de modèle, tout s'obscurcit ou du moins, toutes les applications sont sujettes à être contestées.

**Qu'on veut ou ne comprend dans cet ouvrage.** — Cependant, dans le cours de cet ouvrage, nous parlons souvent du naturel dont on ne peut se

(1) Dictionnaire de musique moderne, par M. Castil-Blanc.

(2) Le *son fixe* a été, tout récemment encore, l'objet des recherches de nos plus célèbres Physiciens. Ils l'ont enfin déterminé. Nous pouvons donc espérer de voir nos vœux remplis s'ils veulent bien, conjointement avec des artistes expérimentés, appliquer leurs découvertes à la fixation d'un Diapason. *Voyez l'intéressant article de la Revue musicale de M. Félix à ce sujet, publié postérieurement à notre travail sur la date du 21. N° 4255. N° 47.*



**Variés les accens.**

vait placés précédemment.

On doit donc approfondir les études élémentaires pour obtenir les moyens de varier les accens, et de les rendre tous avec justesse, quand le sujet le permet ou l'exige.

**Travail du Matériel de l'arcet.**

**Travail nécessaire à cet effet.**

*Nuances.* Faire passer une note en un trait par tous les degrés de douceur et de force dont le violon est susceptible.

*Parts de voix.* les employer avec délicatesse, avec une finesse exempte d'effort.

*Appogiatures.* leur donner la flexibilité qui leur convient.

*Détachés.* articulés avec pondération, liberté, délicatesse, fermeté ou mollesse.

*Sous-soutenus, filés, enflés, diminués.* avec la retenue, la lenteur d'archet proportionnée au mouvement leur donner à propos une vibration égale ou onduleuse cette vibration avec le secours du doigt ou de l'archet, et quelquefois par le concours des deux en même temps.

*Attaques de cordes.* faire ces attaques les unes avec fermeté, et en mordant un peu la corde au commencement de la note, et les autres en conservant cette fermeté, mais de manière à ce que le mordant ne soit pas entendu.

Tels sont les principaux matériaux de l'accent, le génie fait le reste, il est vrai que ce reste indéfinissable est tout l'accent, mais pour l'obtenir, il faut que l'art vienne seconder la nature.

« On ne trouve point de sang froid le langage des passions, dit J.-J. Rousseau. C'est une vérité établie qu'il faut être ému soi-même pour émouvoir les autres. Bien ne peut donc suppléer dans la recherche de l'accent pathétique, à ce génie qui réveille à volonté tous les sentimens, et il n'y a d'autre art en cette partie que d'allumer en son propre cœur le feu qu'on veut porter dans celui des autres. »

**Erreur accréditée.**

Ceci est incontestable, mais nous avons des raisons de penser qu'il en a été fait quelquefois une dangereuse application par le génie même auquel on ne peut refuser tout pouvoir, lorsqu'on se passe de culture, s'il veut tirer parti de sa fécondité il doit bien préparer la terre qui fera germer ses fruits et empêcher que rien ne détourne la sève qui les nourrit.

On a cru pendant longtemps, et beaucoup de personnes partagent encore cette erreur, que le génie était dispensé de travail et au dessus des détails du mécanisme, tandis qu'il est à remarquer que les plus grands artistes sont précisément ceux qui ont eu à leur disposition le plus de moyens matériels, ces moyens ont été pour eux les aîles qui leur ont servi à s'élever. On en était venu à penser que le désordre était un des meilleurs indices, une des plus justes conséquences du génie!

**Les plus beaux talens sont ceux qui ont été le mieux ordonnés.**

Nous ne sortons point de notre sujet en combattant ce préjugé il est facile de le détruire en faisant observer, que les plus beaux talens sont ceux qui ont été le mieux ordonnés, et que les œuvres du génie sont précisément celles où l'ordre règne plus particulièrement, non qu'il y soit mis en évidence avec affectation, mais parce que son influence est telle que tout ce qui nous frappe et nous émeut est déterminé par lui. Les contrastes, la symétrie, la variété même, en un mot tout ce qui concourt à faire sentir l'analogie, la liaison des idées et à ramener à l'unité principe de l'ordre, en sont les élémens essentiels.

**L'ordre.**

L'ordre enfin est le trait caractéristique de la création, et l'harmonie n'est autre chose que l'ordre mis en mouvement.

Revenant à l'objet particulier de cet article, nous pouvons assurer qu'il n'est pas un accent même celui que l'on peut le plus arbitrairement varier, dont l'effet ne soit dû à l'ordre qui lui assigne sa véritable place et qui détermine sa proportion.

**Voies préparées à la justesse de l'accent.**

La réflexion apprend à régler l'usage de chaque chose, l'inspiration lui est précisément opposée puisqu'elle est un mouvement improvisé de l'âme, mais un travail réfléchi lui prépare toutes les voies, et de plus, lui prête, sans qu'elle s'en doute, l'autorité du savoir. C'est alors que ce souffle divin se dirige avec justesse sur le point qu'il doit atteindre; son accent devient d'autant plus expressif qu'il se trouve plus d'accord avec le sentiment qui en est l'objet.

**TABEAU**

des principaux accens qui déterminent le caractère.

1 <sup>er</sup> CARACTÈRE.		
Simple.	ACCENS.	Voix.
1. Simple	.....	Simple
2. Pastoral	.....	Pastorale
3. Champêtre	.....	Idem
4. Rustique	.....	Rustique
5. Villageois	.....	Pastorale
6. Gaï.	.....	Allegro - Gaïo - Scherzoso
7. Vil et Léger	.....	Vivace - Leggiero
8. Doux et Gracieux	.....	Dolce - Grazioso
9. Tendre et Affectueux	.....	Tenere - Affettuoso
2 <sup>em</sup> CARACTÈRE.		
Vague.	ACCENS.	Indécis.
10. Vague	.....	Fantastico - Caprizioso
11. Annulé	.....	Mosso - Vivace - Brio - Spiritoso
12. Agité	.....	Agitato - Frobile
13. Retenu	.....	Ritornato - Rallentando
3 <sup>em</sup> CARACTÈRE.		
Passionné	ACCENS.	Dramatique
14. Passionné	.....	Appassionato - Furioso - Disperato
15. de Mélancolie	.....	Melancolico
16. de Tristesse	.....	Mesto
17. Pénitent	.....	Espressivo - Con intimissima sentimento
18. de Douleur	.....	Con Dolore
19. Voilé Concentré	.....	Con Sordini - Sotto voce - Che a pena si sente
20. Brillant	.....	Brillante
21. Énergique	.....	Energico
22. Véhément	.....	Stiracchiato
23. Dramatique	.....	Drammatico
24. Martial	.....	Militare - Tempo di marcia
25. Résolu, Firme	.....	Risolto - Imperioso
26. Noble, Grandiose	.....	Nobile - Grandioso
4 <sup>em</sup> CARACTÈRE.		
Calmé	ACCENS.	Religieux
27. Calmé	.....	Moderato - Tranquillo
28. Majestueux	.....	Majestoso - Grande
29. Religieux	.....	Religioso
30. Enthousiastique - Sublime	.....	Con fuoco







(Ouverture de la Flûte enchantée de Mozart.)

Accent  
Vif et léger. *Allégo*

(1<sup>re</sup> Quatuor d'Haydn — Ed. Pleyel.)

Accent  
doux et  
Gracieux. *Andantino Grazioso*  
*con sordini*

(1<sup>re</sup> Quatuor de Beethoven — Ed. Janz.)

Accent  
tendre  
et Affectueux. *Minuetto*

(11<sup>e</sup> Caprice de Rub. — Ed. Fies.)

Accent  
tendre  
et Affectueux. *(d = 208)*  
*appassionato*

2<sup>e</sup> CARACTÈRE.

*Logue, indécis.*

(10<sup>e</sup> Sonate de Tartini, appelée la Didone Abandonnée. — Ed. Oz.)

Accent  
plaintif  
et suppliant.

(1<sup>re</sup> Quatuor d'Haydn — Ed. Pleyel.)

Accent  
Animé. *Allegretto*

(2<sup>e</sup> Quatuor de Beethoven — Ed. Pleyel.)

Accent  
Passionné  
et Agité. *Finale*  
*All. ma non presto*

(1<sup>re</sup> Duo de Beethoven — Ed. Janz.)

Accent  
Retenu. *Andantino*  
*scop. p.*

(2<sup>e</sup> Quatuor de Mozart — Ed. Janz.)

Accent  
vif et  
Dramatique. *Andante*

3<sup>e</sup> CARACTÈRE.

*Passionné, Dramatique.*

(18<sup>e</sup> Duo de Viotti — Ed. Naderman.)

Accent  
Passionné. *Agitato assai*  
*con molto moto (120-22)*



Allegretto. (Suite de Fétis Op. 11)

Accent de Mélancolie

Allegro (♩ = 120) (57. Quatuor de Beethoven. — Ed. Pleyel.)

Accent de Mélancolie

All. Mod. assai (58. Quatuor de Beethoven. — Ed. Pleyel.)

Accent de Tristesse

Moderato. (59. Quatuor d'Haydn. — Ed. Pleyel.)

Accent de sombre Tristesse

Presto. (60. Trio de Beethoven. — Ed. Pleyel.)

Accent de Pénétrant

Allegro (100 ♩) (61. Concerto de Vieux. — Ed. Pleyel.)

Accent doux et Pénétrant

Mimetto non tanto Presto. (62. Quatuor de W. G. Oubou. — Ed. Pleyel.)

Accent de Douleur

Allegro ma non troppo. (63. Quatuor de Mozart. — Ed. Pleyel.)

Accent Voilé

All. Brillante (♩ = 126) (64. Concerto de Vieux. — Ed. Pleyel.)

Accent Brillant

Molto Allegro. (Quatuor de Don Juan, de Mozart.)

Accent Énergique

Allegro. (67. Quatuor de Beethoven. — Ed. Naleman.)

Accent Véhément



Accent Dramatique Agité. All. vivace. (17<sup>e</sup> Quatuor de M. L. Cherubini. — Ed. Ricordi.)

Accent Dramatique doux et Passionné. Ad. viv. (1<sup>er</sup> Quatuor de M. F. Haydn. — Ed. Ricordi.)

Accent Dramatique noble et Passionné. Adagio non lento. (Quatuor de M. L. Cherubini. — Ed. Ricordi.)

Accent Dramatique Tragique. Allegro. (Quatuor de D. Scarlatti. — Ed. Ricordi.)

Accent Martial. Allegretto. (Symphonie Militaire d'Haydn.)

Accent Martial. Allegretto con moto. (10<sup>e</sup> Quatuor de Beethoven. Op. 10. — Ed. Ricordi.)

Accent Triomphal. Marche guerrière. (de Sébastien Opéra de Gluck. — Ed. Dur.)

(Marche de la mort de Beethoven, pour le mort d'un héros.)

Accent Familier. C.

Accent Résolu et Fier. All<sup>o</sup> con hero. (3<sup>e</sup> Trio de Beethoven. — Ed. Lanet.)

Accent noble et Grandioso. Andante. (36<sup>e</sup> Duo de Viols. — Ed. Naderman.)

4<sup>e</sup> CARACTÈRE Calme, religieux.

Accent Calme. Lento assai e Cantante. (17<sup>e</sup> Quatuor de Beethoven.) *Sotto voce.*

Accent Calme et Religieux. Largo. Contabile e Mesto. (79<sup>e</sup> Quatuor d'Haydn. — Ed. Pleyel.)

Accent Majestueux. Maestoso. (96<sup>e</sup> 2<sup>a</sup>) (5<sup>e</sup> Concerto de Viols. — Ed. Scherz.)



Accent Religieux. *Bien adagio.* [155] Quatuor à Hous. — Ed. Pleyel.]

Accent Enthousiastique. *Allegro.* [La Création, Orchestre d'Haydn. — Ed. Pleyel.]

## RÉSUMÉ

il résulte de ces diverses sortes d'ACCENTS :

- 1<sup>o</sup> - Que les uns ne sont indiqués par aucun signe.
- 2<sup>o</sup> - Que d'autres ne le sont qu'imparfaitement.
- 3<sup>o</sup> - Que les compositeurs modernes et particulièrement Beethoven ont multiplié les signes et les ont marqué avec un soin extrême afin que le caractère du morceau, du passage, ou de la note, fut rendu avec la plus grande justesse d'accent possible.
- 4<sup>o</sup> - Qu'il y a deux manières de considérer l'accent.

L'une, comme *accent général* qui s'applique à tout un morceau ou tout un passage.

L'autre, comme *accent particulier* qui ne s'applique qu'à une note ou à quelques notes.

Nous avons indiqué à chaque citation l'accent qui nous a paru convenir généralement au caractère du morceau. Quant à l'accent particulier à telle note ou tel trait, l'exécutant doit en étudier, en approfondir les signes et suppléer à leur insuffisance par le sentiment.

Aucun exemple n'a été donné pour l'accent qui peut aller jusqu'au sublime, par la raison qui nous a empêché d'en présenter pour les effets. Le sublime recevant toute sa force de ce qui le précède, et toute sa valeur de la manière dont il est amené, et rendu, il lui faut le concours de la pensée du compositeur, celui du moment choisi, celui de l'accent donné, et enfin celui de la sensibilité éclairée des auditeurs pour qu'il apparaisse avec tout son empire. Or il n'en est pas de même en musique qu'en littérature où, à la rigueur, les mots expriment les sentimens, le compositeur donne la vie à sa partition, mais il ne peut lui donner la voix, il lui faut un interprète, et si cet interprète a souvent le pouvoir de rendre sublime, ce qui n'a été que vulgaire, étant rendu médiocrement, que de moyens n'aura-t-il pas pour donner à la sublimité même toute la vérité d'accent et surtout, la simplicité qui en est la base!

Mais manque-t'il quelque chose à cette vérité d'accent? on produit le plus souvent un effet tout contraire à celui qu'on s'étoit proposé, car bien loin d'avoir atteint le sublime on n'a rencontré que le ridicule.

E F F E T,  
et choses d'Effet.

Définition de l'Effet et des choses d'Effet.

« *Effet*, impression agréable et forte que produit une excellente musique sur l'oreille et l'esprit des écoutans. On distinguera sous le nom de *choses d'Effet* toutes celles dont la sensation produite paraît supérieure aux moyens employés pour l'exécuter. » (1)

« Les effets sont relatifs à chaque modification du son; ainsi l'on distinguera les *Effets d'intonation*, les *Effets de Rhythme*, les *Effets d'intensité*, les *Effets de timbre*, les *Effets de caractère*, les *Effets simples*, provenant d'une seule de ces causes, les *Effets composés* c'est-à-dire, ceux qui proviennent de deux ou plusieurs causes à la fois. » (2)

On voit qu'il y a deux manières de considérer l'Effet; la première, comme résultat général du talent de l'artiste dont le but doit être de faire sentir et comprendre ce qu'il exécute, et sous ce rapport, de faire de l'Effet, la seconde, comme résultat particulier des *choses d'Effet* que l'on peut mettre dans ses compositions ou placer quelque fois dans celles des autres.

Choses d'Effet sur le Violon.

Les choses d'Effet se divisent, pour le Violon, en *Effets particuliers* et de *détails*, et en *Effets généraux* ou *prolongés*.

Effets particuliers.

Les *Effets particuliers* consistent:

1<sup>o</sup> en *Oppositions* du grave à l'aigu.

2<sup>o</sup> en *Coups d'archet* diversément faits ou rythmés.

3<sup>o</sup> en *Nuances*, telles que le *crescendo*, le *diminuendo*, les *sons liés*, *radoucis* ou *ouverts*, *sons de timbres divers*.

4<sup>o</sup> en *Couleurs* prolongées.

5<sup>o</sup> en *Surprises*.

6<sup>o</sup> en *Anticipations*.

7<sup>o</sup> en *Rétardances*.

8<sup>o</sup> en *Perturbations*.

Effets généraux ou prolongés.

Les *Effets généraux* ou *prolongés* consistent:

1<sup>o</sup> en *Unissons* et *Octaves*.

2<sup>o</sup> en *Sous harmoniques*.

3<sup>o</sup> en *Sous voilés* de la *Sonance*.

4<sup>o</sup> en *Pizzicato*.

5<sup>o</sup> en *Troisième Son*.

6<sup>o</sup> en *Quadruple Corde*.

7<sup>o</sup> en *Diverses manières d'accorder le Violon*.

8<sup>o</sup> en *Rhythme*.

Les *Effets particuliers* étant de l'essence même et de l'expression de chaque morceau, leur étude ne peut être faite séparément.

Mais les *Effets généraux* ayant, pour ainsi dire, une physionomie et une expression qui leur est propre, nous en donnons la théorie à la suite de cet article.

Ces *Effets*, de quelque nature qu'ils soient, donnent une variété piquante à la composition, quelques uns même, peuvent servir d'épisode agréable dans les *points d'orgue*; mais si on les emploie trop fréquemment, ils émoussent bientôt les sens et vont ainsi détruire à sa source le plaisir qu'ils devaient faire naître; ce sont des pierres précieuses dont la rareté détermine le prix; pour peu qu'on en abuse, elles deviennent un luxe qui finit par ruiner le talent.

(1) Dictionnaire de Musique de J. J. Rousseau.

(2) Dictionnaire de Musique, par M. Castel-Blanc.



Nous signalerions un danger pour l'art; ce danger, d'autant plus grand qu'il est caché par le succès, existe dans l'abus des *Effets* de détails dont nous venons de parler. Un accèment, un coup d'archet, une tournure, un *Effet* neuf et piquant vient-il à réussir? on se hâte d'en faire usage et l'on fait bien, mais si l'on croit pouvoir le placer partout, voilà le mal. À la vérité, les applaudissemens sont certains et deviennent une excuse, ou pour mieux dire, un motif pour l'employer souvent; l'épreuve est forte, il faut l'avouer; le but étant de plaire au public, on a besoin de courage, en pareil cas, pour s'abstenir d'user des moyens qui sont offerts pour y parvenir; mais il faut choisir entre une faveur passagère et une estime durable, entre le succès d'un jour, et celui de la vie entière. Le véritable artiste ne peut hésiter longtemps; il sent qu'il y a des sacrifices bien entendus, des sacrifices partiels, qui tournent au plus grand avantage de son talent.

Le public s'accoutumerait d'ailleurs à ce luxe d'efforts que l'on ferait pour lui plaire; il deviendrait chaque jour plus exigeant en raison de ce que sa sensibilité se trouverait émoussée par la fréquente répétition de ce qui n'aurait plus pour lui l'attrait de la nouveauté. On ne doublerait en vain l'emploi de ces *Effets*, le ressort en serait usé. Il arriverait qu'un jour le public, ne tenant plus compte de tels moyens, écouterait avec froideur ce qu'il aurait accueilli auparavant avec enthousiasme; on ne pourrait alors reconquérir sa faveur qu'en allant puiser à la source du naturel et de la raison qui ne permet pas que l'on détourne trop souvent l'attention due au sujet pour la fixer sur des objets de détails et que l'on change, quelquefois, en une admiration puérile, un sentiment vrai, un intérêt fondé sur le caractère soutenu et sur la marche franche de la composition.

#### EFFETS D'UNISSONS ET D'OCTAVES.

Lorsque deux notes sont à l'unisson, si l'on passe l'archet sur l'une des deux, l'autre frémit et répond à sa voix.

On peut en faire l'expérience non seulement sur les cordes d'un seul instrument, mais encore sur celles de deux instrumens séparés, le second fut-il même très éloigné du premier auquel on fait rendre un son. En posant sur la corde, montée à l'unisson, du second instrument, un corps léger, tel qu'un morceau de papier plié en deux sur cette corde, et en jouant fort sur le premier instrument, on verra la corde du second s'agiter et renverser le papier par l'effet de son rapport avec la corde à vide que l'archet a fait vibrer et qui lui communique sa vibration.

Le même phénomène se reproduit lorsque deux notes sont faites à l'unisson sur le même instrument, l'une, avec un doigt, et l'autre, à vide, ou toutes deux avec un doigt différent.

#### EXEMPLES:

##### EFFET DE L'UNISSON.



Le 2. doigt, tombant sur le *La* à vide, fait entendre sa légère percussion et prouve par la vibration du *La*, rendue sensible par ce moyen, que cette note est à l'unisson de la note que l'on fait vibrer avec l'archet.

Le même effet est produit par les notes qui sont faites à l'octave.

#### EFFET DE L'OCTAVE.



On voit par cet exemple que les effets d'octaves doivent être souvent confondus avec les effets d'unissons auxquels ils participent, puisque les octaves, en même temps qu'elles peuvent faire vibrer l'unisson de leur note grave, font aussi vibrer l'unisson de l'octave supérieure.

Mais lorsque les unissons et les octaves sont faits simultanément sur le Violon, ils ont alors chacun un caractère qui leur est propre: les unissons ont quelque chose de doux, de plaintif et de pénétrant; les octaves offrent plus de gravité et de rondour et sembleraient devoir suffire, par la beauté de leur effet, à des organes plus subtils que les nôtres.

Quelques écrivains ont pensé que les Grecs avaient employé simultanément les unissons et les octaves dans leur système musical, à l'exclusion des autres intervalles; il est difficile de se persuader que ce peuple, doué d'un sentiment si exquis, et que le génie des arts avait placé sous ce rapport au-dessus de tous les autres peuples, n'ait jamais imaginé de former un accord, tandis que l'harmonie est tellement naturelle à de certains peuples modernes, que les hommes les plus grossiers d'entre eux naissent avec l'instinct des accords et qu'ils les improvisent en chœur sans que l'éducation paraisse avoir contribué en rien à y disposer leurs organes. Cependant, d'après ce que nous venons de dire de l'effet des unissons et des octaves sur des sens qui seraient plus subtils que les nôtres, il ne serait peut-être pas impossible que les Grecs, par une conséquence de cette finesse d'organisation qui les caractérisait en toutes choses, se fussent contentés d'unissons et d'octaves pour toute harmonie, et que leur oreille délicate n'eût point senti l'absence des accords, occupée qu'elle était d'ailleurs par la diversité et par la beauté du rythme.

Quelle que soit à cet égard la vérité que l'on pourra peut-être découvrir un jour, ce qu'il nous importe de connaître ici c'est l'application que l'on a pu faire jusqu'à présent des unissons et des octaves successifs et simultanés dans la musique moderne, application que l'on pourrait étendre d'avantage à la musique de Violon.

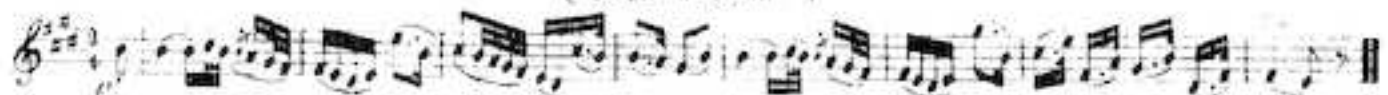
Quelques uns des plus beaux effets de la musique d'ensemble sont produits par les unissons et les octaves, lorsqu'à l'intérêt de la mélodie se trouve joint le prestige du nombre des voix, des instrumens de même nature, ou de ceux de timbre différent. *Haydn* disait que rien ne l'avait plus ému que la voix de six mille enfans chantant un hymne à l'unisson dans le temple de St. Paul de Londres. Nous avons entendu dire la même chose à M. *Cherubini* et à M. *Félics*.

L'adagio, et après noté, de la symphonie en *Mi* mineur d'*Haydn*, d'autant plus grand qu'il est plus simple, peut donner quelque idée de cet effet lorsque les violons sont très nombreux et que ce morceau est exécuté avec tout l'ensemble et toute l'union nécessaire.

On peut considérer l'unisson et même l'octave comme l'expression la plus juste de la sympathie, expression supérieure en quelque sorte à l'harmonie même, puisqu'elle est le résultat d'une concordance parfaite; or, la musique ne saurait inspirer trop souvent cette sympathie; il faut donc ne rien négliger pour en faire sentir tout le charme.

#### EFFET D'UNISSONS SIMULTANÉS À GRAND ORCHESTRE.

(Adagio d'*Haydn*)





2 ETUDES  
pour les unissons successifs et simultanés.  
1<sup>re</sup> Etude pour les unissons successifs.

Allegro non troppo.

Segue.

2<sup>e</sup> Corde et Chantrelle.

Segue.

Ballentando.



Les effets d'octaves simultanées et successives sont très multipliés dans la musique de Piano; le célèbre *Clementi* les a surtout employés avec succès, mais aucun exemple de ce genre d'effet n'est plus remarquable que la 3<sup>e</sup> Sonate de Madame de Montgeroult. (1) Ce morceau, ou plutôt une si grande élévation, une mélancolie si profonde, est un de ceux où les octaves offrent le plus de continuité sans monotonie et une expression tellement remplie d'intérêt que l'on perd de vue la simplicité des moyens employés et jusqu'à l'absence des accords.

#### EFFET D'OCTAVES SUCCESSIVES SUR LE PIANO.

(3<sup>e</sup> Sonate de Madame de Montgeroult. — Ed. Janet.)

*Maestoso*  
*Sempre legato*

#### EFFET D'UNISSONS ET D'OCTAVES SIMULTANÉS en Quintettes.

(5<sup>e</sup> Quintette de Boccherini. — Ed. Janet.)

*Allegro assai.*  
*pp*

Unissons et octaves.

*Minuetto con moto.* Minuet du 37<sup>e</sup> Quintette de Boccherini. — Ed. Janet.

On pourrait croire que ces divers effets n'auraient qu'à perdre à être rendus par un seul violon, mais telle est la puissance et la variété de cet instrument, que ces effets y prennent un caractère particulier, et qu'ils y acquièrent peut-être, à notre sens, une expression plus pénétrante en raison de ce que cette expression est renfermée dans de plus étroites limites, et en ce que, les unissons surtout, y ont encore une plus grande affinité entre eux puisqu'ils s'y confondent dans une commune origine qui les rend pour ainsi dire jumeaux.

(1) Auteur du *Cours de Piano*. — Ed. Janet.

#### EFFET D'UNISSONS ET D'OCTAVES, successifs ou simultanés, pour le violon.

Nous ne connaissons au ou morceau de Violon composé en unissons simultanés, et nous n'avons pu en citer, en exemples d'unissons successifs, que les deux passages suivants: (1)

*Allegro assai.* (Concerto de Lamotte. — 3<sup>e</sup> Corde.)

*Finale* (4<sup>e</sup> Quatuor d'Haydn. — Ed. Janet.)

*Allegro con spirito.*

Les octaves simultanées ont été employées quelquefois, dans des passages de courte durée, mais non d'une manière suivie; en voici des exemples auxquels nous en avons ajouté d'autres plus développés dans des études spéciales placées à la fin de cet article.

*Presto* 112. (10<sup>e</sup> Concerto de Viotti. — Ed. Sieber.)

*Vivato*

Quant aux octaves successives elles sont très fréquemment employées, et il est peu d'études, (sans compter les gammes que nous en avons données) qui ne renferment quelques leçons particulières pour ce genre d'effet.

#### EXEMPLES.

*Andante.* (25<sup>e</sup> Etude de Fiorillo. — Ed. Sieber.)

Sur une corde.

*Allegretto* 84. (19<sup>e</sup> Etude de Rod. — Ed. Foy.)

(1) Il s'en trouve également dans la 24<sup>e</sup> Etude de Fiorillo.



L'ÉTUDE.  
Pour les Octaves simultanées.

*Maestoso.*

6<sup>e</sup> Fois.

4<sup>e</sup> Fois.

*Diminuendo.*



Un poco Allegretto.

*Dolce.*

*Dimin.* *C<sup>o</sup> Vois.*

2<sup>o</sup>ois. Majeur.

*mf* *pp* *mf* *p*

*Dolce.*

*Cresc.*

*Bullent.*

## SONS HARMONIQUES

«Lorsqu'un corps quelconque rend un son, l'observation montre qu'il est toujours le siège de flexions alternatives ou de contractions et de dilatations périodiques qui s'exécutent dans des tems rigoureusement égaux. L'Amplitude de ces vibrations, même dans les cordes du violon, est assez grande pour qu'on puisse apercevoir à l'œil simple que quand une de ces cordes résonne elle s'infléchit dans toute sa longueur, tantôt à droite, tantôt à gauche, en s'écartant de la ligne droite qu'elle occupe dans l'état de repos, mais en restant toujours dans le plan dans lequel on promène l'archet.

«On désigne par l'expression de *centre de vibration* les inflexions alternatives que produit la corde autour de sa position de repos et entre les deux points fixes qui déterminent sa longueur. Lorsqu'on produit le son par la méthode ordinaire, soit à l'aide de l'archet, soit en piquant la corde, elle ne présente qu'un seul centre de vibration, mais il peut arriver qu'une corde, en résonnant, se partage en plusieurs centres de vibrations, ou parties vibrantes de même longueur qui exécutent leurs vibrations dans le tems et qui sont séparées les unes des autres par des points qui paraissent immobiles, et que, pour cette raison, on a appelé des *nœuds de vibration*. Les sons d'une corde qui vibre ainsi en se partageant en un plus grand nombre de parties vibrantes diffèrent beaucoup de ceux que rend la même corde lorsqu'elle ne présente qu'un centre de vibration; la qualité même du son est notablement changée, le timbre en est différent, et, parce que les sons de cette espèce sont plus doux et analogues à ceux de la flûte, on les a appelés *sons harmoniques*.

«Pour déterminer une corde à se partager en deux centres de vibration, il suffit de la toucher légèrement au milieu de sa longueur avec un corps mince ou même avec le bout du doigt, tandis qu'on l'ébranle à l'ordinaire à l'aide de l'archet; si on la regarde alors très-obliquement on aperçoit distinctement les deux parties vibrantes et le point nodal qui correspond à l'endroit où se trouve l'obstacle. En général la corde se divise en deux, trois, quatre, cinq, etc., parties vibrantes égales en longueur et vibrant à l'unisson; si l'on pose le doigt très-légerment à la moitié, au tiers, au quart, au cinquième, etc., de la longueur de la corde, soit du côté du chevalet, soit du côté du sillet, mais le son sera plus net, et l'on sera plus certain de l'obtenir si l'on pose le doigt à la dernière division du côté du chevalet que si on le pose à la dernière division du côté du sillet ou sur d'autres points intermédiaires de division. *Savoir* que le premier a découvert que les cordes pouvaient ainsi se subdiviser en plusieurs parties vibrantes, a déterminé les lois exactes de ce genre de phénomène, et il a reconnu que, quand la corde se partageait en deux parties vibrantes, elle faisait un nombre double de vibrations dans le même tems, et par conséquent qu'elle faisait entendre un son à l'octave de celui qu'elle donne lorsqu'elle ne présente qu'un seul centre de vibration; il a reconnu également que lorsqu'il y a trois parties vibrantes le nombre des vibrations est triple, et, en général que les nombres des vibrations sont proportionnels à ceux des parties vibrantes. Il résulte de là que si l'on appelle en général *LI 1* (le 1<sup>er</sup> *LI* ou le son fondamental) le son de la corde lorsqu'elle ne présente qu'un seul centre de vibration, ce son deviendra *LI 2*, (ou l'octave aigue) lorsque la corde se divisera en deux parties vibrantes, *Sol 2* (le *Sol* de la deuxième octave ou la douzième) lorsqu'il y aura trois centres, *LI 3* (ou la double octave aigue) lorsqu'il y aura quatre centres, et ainsi de suite.

«Le tableau suivant indique, dans sa première colonne, le nombre des parties vibrantes et en même tems celui des vibrations, dans la supposition où l'on désignerait par l'unité le nombre des vibrations de la corde entière; dans sa deuxième colonne il indique les sons qui correspondent aux nombres des parties vibrantes et à celui des vibrations.

Nombre des parties vibrantes et des vibrations.	Sons.
1	LI 1
2	LI 2



5	-----	sol	2
4	-----	fa	3
3	-----	mi	3
6	-----	sol	3
7	-----	la	3 Tripos
8	-----	si	4
9	-----	do	4
10	-----	re	4
11	-----	mi	4 Tripos
12	-----	fa	4
15	-----	sol	4 Tripos
14	-----	la	4 Tripos
15	-----	si	4
16	-----	do	5

«Il est clair que si le son fondamental de la corde, au lieu d'être un *fa*, était par exemple un *sol*, et il faudrait, pour obtenir la série des harmoniques de cette nouvelle corde, élever d'une quinte tous les sons de la deuxième colonne de ce tableau, les élever de deux quintes pour avoir ceux d'une corde qui ferait entendre le son *Re*, et ainsi de suite...» (1)

TABLEAU  
Des sons harmoniques sur la corde *Sol*.

Nœud de corde entière	1/2	1/3	1/4	1/5	1/6	1/7	1/8	1/9	1/10	1/11	1/12	1/13	1/14	1/15	1/16
Fondamental	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

**Du milieu de la corde au sillet.**

**Du milieu de la corde au chevalet.**

**Même résultat sur les autres cordes.**

(1) Mémoires de M. Savart.

Sons harmoniques artificiels.

Placez, à des intervalles déterminés, deux doigts en même temps sur la même corde, l'un, fortement appuyé, et l'autre, posé très légèrement, vous obtiendrez par ce moyen des sons harmoniques artificiels; on les appelle ainsi parce que le doigt appuyé devient alors un sillet mobile qui raccourcit la corde à volonté, tandis que l'autre doigt ne faisant que l'effleurer, détermine le son harmonique correspondant à la division sur laquelle on le pose.

Dans cet exemple, le 1<sup>er</sup> doigt étant appuyé sur le *La*, raccourcit la corde d'un demi ton, et un autre doigt, posé légèrement et en même temps sur les notes supérieures, donne les sons harmoniques un demi ton plus haut.

Par une conséquence de ce procédé, en appuyant le 1<sup>er</sup> doigt successivement sur *Si*, *Ut*, *Re*, etc., et faisant suivre dans l'ordre correspondant un autre doigt qui effleure la corde, on trouvera les sons harmoniques un, deux, trois tons plus haut, et ainsi de suite; c'est de cette manière que l'on fait la gamme en sons harmoniques artificiels.

**GAMME.**

**Autre manière de faire la gamme.**

**On peut faire trois octaves sur la même corde par le moyen des sons harmoniques.**



Trois octaves en notes d'accord.

En suivant les doigts et dessus on obtient les mêmes effets une quinte plus haut, sur la corde *Re*, et sur les cordes *La* et *Mi*, mais les sons de la chanterelle, dans les notes élevées, sont trop aigus pour être employés d'une manière agréable.

Tierces.

Quintes en sons harmoniques naturels.

Quintes en sons harmoniques artificiels.

OCTAVES.

Intervalles éloignés rendus faciles au moyen des sons harmoniques.

*Vela.* Il est encore un moyen d'obtenir des sons harmoniques et que le hasard nous a fait découvrir en posant les doigts un peu plus que pour effleurer la corde et toutefois beaucoup moins que pour les sons ordinaires et en excitant vivement la vibration de la corde avec l'archet, chaque note (autre que les harmoniques naturels *La, Re, Sol*.) sonne alors à l'octave si l'on a soin de placer l'archet au dessus de l'extrémité de la touche en jouant sur la 2<sup>e</sup> et la 3<sup>e</sup> corde, et de l'en éloigner lorsque l'on joue sur la 4<sup>e</sup>.

Jusqu'à présent ce moyen ne nous a paru praticable qu'à la 1<sup>re</sup> position sur les cordes *La, Re, Sol*, et dans les traits suivants.

Effet

Il ne paraît pas que les Physiciens se soient occupés des sons qu'on peut produire par ce procédé, c'est un genre de phénomène dont il serait peut être important de déterminer les lois et que nous avons cru devoir signaler à l'attention des savans qui s'occupent spécialement de l'Acoustique.

Manière d'écrire les sons harmoniques.

Dans les passages faciles et de peu de durée, quelques compositeurs ont indiqué les notes harmoniques telles qu'elles doivent être faites par les doigts sans égard pour la vue, et se sont bornés à mettre au dessous le mot *Armonici, Harmoniques*, comme dans cet exemple:

Mais lorsqu'un passage est plus étendu ou plus compliqué, il vaut mieux le noter tel qu'on l'entend et écrire en seconde ligne au dessous les notes sur lesquelles il faut poser les doigts. Sans cette précaution, l'œil voyant, ainsi que dans l'exemple précédent, le ton de *Sol* pour le ton de *Ré*, et ne se trouvant plus en rapport avec les doigts, il pourrait en résulter de grandes erreurs ou, tout au moins, beaucoup d'incertitude dans l'exécution.

Dans l'exemple suivant les sons harmoniques appartiennent au ton de *Sol*, et les notes du doigtier annoncent à l'œil le ton d'*Ut*.



La 1<sup>re</sup> ligne, écrite seule, et avec cette simple indication: Harm. (harmoniques) tromperait les doigts, car pour obtenir les sons harmoniques il faut faire d'autres notes que celles employées pour les sons ordinaires et, par conséquent, des notes différentes de celles qu'on voit.

La 2<sup>e</sup> ligne, écrite seule, ferait tromper l'exécutant, car, pour obtenir les sons harmoniques on est obligé de présenter aux doigts, dans cette 2<sup>e</sup> ligne, d'autres notes que celles qu'on veut faire entendre.

Mais en écrivant le même passage sur deux lignes, la 1<sup>re</sup> indique les notes telles qu'on doit les entendre; la 2<sup>e</sup> telles qu'il faut que les doigts les fassent pour trouver les harmoniques.

En donnant un aperçu de la théorie des sons harmoniques notre but a été d'en faire connaître la cause, les ressources, et les limites.

Nous y avons ajouté un exposé succinct des premiers moyens dont on peut se servir pour les faire.

Nous avons fait sentir l'avantage que l'on pouvait tirer de choses d'Étude, dont le genre sait toujours si bien profiter, et nous avons également signalé leur danger.

L'emploi le plus heureux et en même temps le plus ingénieux des sons harmoniques nous paraît avoir été fait par M. Paganini dans une de ses variations sur le thème d'Haydn appelé la Prière: les sons harmoniques en double corde, (dont M. Paganini est le premier qui ait fait usage, et l'on sait avec quelle habileté,) viennent comme d'eux mêmes se joindre aux flûtes et sont d'un effet admirable.

Les sons harmoniques se trouvant, par leur nature, en dehors de la manière dont on a, jusqu'à présent, écrit pour le Violon, si l'on veut les étudier avec fruit, il faut avoir recours aux ouvrages de M. Guhr et de M. Mazas qui traitent spécialement de ce genre d'effets.

C'est pourquoi nous nous bornons ici à donner l'exemple le plus simple des sons harmoniques. (1)

Lento. *Air à trois notes, de J. J. Rousseau.*

(1) Nota: On n'avait point encore bien réussi à présenter les sons harmoniques sans équivoque, et il en résultait une difficulté de plus à ajouter à celle de les faire, c'était celle de les lire; mais M. Mazas, dans sa Méthode de Violon, les a notés de manière à en simplifier l'étude et à prévenir toute confusion; dans les exemples que nous avons donnés sur les sons harmoniques, nous nous sommes servis des signes qu'il a adoptés pour sa Méthode.

## NUANCE ARTIFICIELLE. SOURDINE.

Effet  
de la Sourdine.

On peut appeler nuance artificielle celle que l'on obtient sur le Violon par l'emploi de la Sourdine et indépendamment des nuances que font naître les diverses inflexions de l'archet. La Sourdine semble donner au son une espèce de mode mineur. Son timbre voilé a quelque chose de mystérieux, de doux et de plaintif. Il rafraîchit et repose les sens bien souvent fatigués par les effets éclatants; il prépare à d'autres impressions qui sont alors d'autant plus fortes qu'elles ont été amenées par un contraste; il dispose au recueillement, il favorise ces émotions profondes qui ont tant de charmes pour les âmes tendres et mélancoliques, car la musique peut donner une sensation au dessus du plaisir en allant jusqu'à faire du bien.

Il est donc essentiel de se servir de la sourdine toutes les fois que le Compositeur a fait connaître son intention à cet égard; ce serait vainement que l'on croirait y suppléer en jouant très piano; nous pensons avoir assez fait sentir que rien ne pouvait tenir lieu de cet effet de timbre.

(Voyez l'Andante de la symphonie en Mi mineur, l'Introduction de l'Oratorio de la création d'Haydn, l'Adagio du Quintette en Sol mineur de Mozart, le Trio sur la mort d'Haydn et enfin l'admirable *Crucifixus* de la messe à quatre voix de M. Cherubini.)

Nota: La Sourdine, mise sur le chevalet, a plusieurs inconvénients.

1<sup>o</sup> On ne peut la placer sans suspendre et gêner l'exécution.

2<sup>o</sup> Elle dérègle l'accord du Violon.

3<sup>o</sup> Elle fait éprouver autant d'embarras pour l'ôter que pour la mettre.

Il serait donc à désirer que M. M. les Luthiers cherchassent un moyen qui permit à l'exécutant d'assourdir le son du Violon et de le remettre à volonté dans son état naturel sans cesser de jouer, tout en conservant ce timbre particulier que donne la sourdine ordinaire. (1)

## PIZZICATO.

Le Pizzicato se fait en pincant la corde avec un doigt de la main droite ou de la main gauche.

### Pizzicato fait de la main droite.

Le Pizzicato se fait ordinairement de la main droite; il est plus nourri que celui qui se pratique de la main gauche et prend encore plus de rondeur lorsqu'il est fait par les masses qui corrigent sa sécheresse naturelle.

On fait généralement ce Pizzicato avec la partie charnue du pouce, en tenant le Violon comme une Guitare, c'est-à-dire, en travers sous l'avant bras droit. Lorsqu'on a peu de notes à faire, on pince la corde avec l'index ou avec le pouce de la main droite, principalement dans les accords, tenant alors la hausse de l'archet avec les deux derniers doigts pliés. En plaçant le pouce vers le milieu de la touche, on obtient des sons doux.

(40<sup>e</sup> Quatuor d'Haydn. — Ed. Pleyel.)

*en double corde.*

Presto.

De la main droite: Avec le Pouce.

*en accord.*

Avec le Pouce.

(1) Ce problème vient d'être résolu de la manière la plus ingénieuse et la plus satisfaisante par un de nos estimables professeurs de Violon, M. Bellon; nous nous faisons un devoir et un plaisir de signaler ici son invention.



Notes d'accords successives comme sur la harpe, pincées avec le ponce en montant et avec l'index en descendant.

Mod.<sup>to</sup> assai.

avec le ponce. avec l'index. avec le ponce.

Allegro.

Trois notes pincées avec le ponce, et la C note pincée avec l'index.

Accords faits, l'un avec l'archet, l'autre avec l'index de la main droite.

Moderato. pizz. pizz. pizz. Segno.

Pizzicato fait de la main gauche.

On peut aussi pincer la corde avec les doigts de la main gauche; mais ce n'est ni avec la même facilité ni avec autant d'avantages; la corde ne vibre pas aussi librement près du sillet que dans les endroits où elle est plus éloignée de la bouche, le son en est sec. Ce défaut ne peut être corrigé comme avec la main droite qui met la corde en vibration vers le milieu de la bouche pour en tirer des sons moelleux. Les doigts de la main gauche ne peuvent d'ailleurs, à cause de leur position, avoir la même force que le ponce et l'index de la main droite, et s'ils ont plus d'agilité en raison du secours qu'ils se prêtent mutuellement, en pincant la corde l'un après l'autre, ils ont moins d'empire sur elle.

*Stamitz* a quelquefois employé, dans les Solos, cette espèce de *Pizzicato* à peu près de la manière suivante.

Toutes les notes sur lesquelles il y a un point doivent être pincées avec le doigt qui a fait la note précédente; les autres notes se font avec l'archet:

Allegro.

De la main gauche.

Observation générale.

Lorsque, dans un Orchestre, on ne place pas le doigt assez tôt sur la corde pour la pincer avec précision, il en résulte un léger retard qui nuit à l'ensemble et qu'il faut prévenir par une grande attention, par un soin particulier dans l'emploi de ce genre d'effet.

Les *Pizzicatos* étant fréquemment employés par les Compositeurs modernes, il est très utile de s'exercer à les bien faire de la main droite; ils sont susceptibles de beaucoup de nuances que l'on ne peut y mettre si l'on n'en possède le mécanisme.

On trouvera, dans l'ouvrage de M. Guhr tous les exercices nécessaires pour apprendre à faire le *Pizzicato* de la main gauche.

### TROISIÈME SON.

Toutes les fois que deux sons forts, justes, et soutenus se font entendre au même instant, il résulte de la rencontre des ondes sonores un troisième son dont les géomètres et les physiciens ont cherché à déterminer le degré, mais jusqu'ici cette question ne peut pas être considérée comme complètement résolue.

On peut remarquer un effet singulier que nous présentons ici comme un fait isolé en donnant un exemple de l'intonation dont on pourrait en tirer parti; il ne serait pas impossible qu'il se rattachât un jour à un système général aussi que le célèbre Tartini avait entrepris de le faire d'après la découverte du 5<sup>e</sup> son (certain sans aucune manière artificielle).

Lorsque l'on pose sur le table du Violon, du côté de la C<sup>e</sup> corde, près du chevalet, et dans le même sens que l'S de l'arcement, une ét-é de 4 à 5 pouces de longueur et à peu près du poids de deux onces, en soutenant deux sons avec justice et avec égalité, on entend très distinctement un troisième son grave tel que celui qui se trouve indiqué à la 2<sup>e</sup> ligne dans les exemples suivants:

5<sup>e</sup> Son.

On peut entendre encore mieux ce 5<sup>e</sup> son par l'effet du passage du premier intervalle au second, et par l'effet du retour du second intervalle au premier, ainsi que l'exemple noté ci après en offre la preuve. (1)

Moderato.

En faisant l'énumération des divers caractères de timbres que le Violon avait la propriété d'imiter, nous avons dit qu'il pouvait rappeler la gravité harmonieuse de l'Orgue. (Introduction.)

La double corde suffit à cet effet pour donner quelque idée du genre de vibrations qui distingue l'Orgue de tous les instruments; en appuyant l'archet avec force sur les cordes et en le rapprochant ensuite un peu du chevalet, le son prend quelque chose du jeu *nasard* de l'Orgue et l'imitation devient plus exacte lorsque l'on produit des ondulations dans le son par le mouvement de la main gauche. (Voyez l'article des *sons ondulés*.)

(1) Il est inutile de faire observer que le 5<sup>e</sup> son indiqué à la 2<sup>e</sup> ligne ne présente ici qu'une harmonie de détail et non une harmonie suivie.



## EXEMPLE.

[D'Étude de Liszt, — F. Scher.]

Grave.

Ce morceau, exécuté avec lenteur et à plein jeu, prête, par son style, à l'imitation de l'Orgue et peut rappeler quelques effets du plus majestueux des instruments, de celui qui, depuis tant de siècles, a toujours été le sublime organe de la prière.

On peut encore retrouver quelque souvenir de ses effets les plus nobles et les plus doux dans la manière de soutenir les sons en *quadruple corde* telle que nous l'avons indiquée dans cet exemple.

Adagio.

Mais si l'on veut essayer de rappeler sur le Violon une partie de la puissance de l'Orgue, on y réussit d'autant mieux par le procédé dont nous venons de parler que le roulement, occasionné par le mouvement de la clef sur la table du Violon, imite le roulement de l'Orgue, et que cette imitation peut faire illusion pendant quelques instans, surtout si l'on joue dans une salle un peu retentissante.

Voici un exemple de ce genre d'effet.

Grave. CHANT DES LITANIES

3<sup>me</sup> Son.

## QUADRUPLE CORDE.

Les quatre cordes sont fréquemment employées dans les accords, mais ne le sont à la fois que dans les accords plaqués; ils ne peuvent se faire en sons soutenus sur le Violon qu'à l'aide d'un procédé fort simple et qui ne sort point des moyens connus pour faire vibrer les cordes. Nous avons eu l'air d'imaginer il y a bien des années, en ayant fait l'application sur l'Adagio placé ci-dessous et qui fut composé par nous comme essai de ce procédé. Mais d'autres l'ayant pratiqué depuis, on peut en conclure que ce moyen était trop naturellement à la portée de tout le monde pour n'avoir pas été trouvé en même temps par plusieurs personnes. Il y a des inventions, (si l'on peut appeler ainsi de pareils essais,) qui viennent au devant du praticien et que la nécessité présente sans qu'on y pense. Il n'a peut-être fallu pour celles-ci qu'une monture de crin détachée ou une hausse cassée, d'où a pu naître l'idée de remédier au premier inconvénient et de se passer de l'objet du second, en plaçant le bois de l'archet par dessous le Violon et tenant le crin et la baguette de la même main, y laissant d'ailleurs les doigts posés à peu près comme à l'ordinaire.

Les cordes sont ainsi attaquées toutes ensemble; on peut à volonté ne jouer que sur deux ou sur trois en levant ou baissant la main droite; c'est un moyen de donner de la variété à ce genre d'effet qui convient surtout aux Adagios d'un caractère doux, grave ou mystérieux, et que l'on peut pratiquer également dans un mouvement plus ou moins animé.

Exempl. de  
le quadruple  
corde.

Nous avons entendu faire quelques essais de ce procédé qui n'ont pas été mal accueillis du public, mais que l'on a confondu ensuite avec ce qu'on appelle le *charlatanisme*. Si nous comprenons bien ce mot, il ne peut s'appliquer qu'aux choses qui ne répondent pas à ce que l'on a promis, à celles qui trompent par une apparence de vérité ou de talent que le résultat vient contredire. Or, on ne voit pas en quoi il serait indigne du vrai talent d'employer un pareil procédé, il n'importe guères que le crin soit tendu ou détendu, ni que la baguette de l'archet soit placée sous le Violon au lieu d'être au dessus des cordes; l'essentiel est de plaire, de toucher par des moyens qui n'aient rien de mauvais dans leur principe ou dans leur effet. Le procédé dont il s'agit donne la faculté de soutenir les sons sur les 4 cordes à la fois; voilà sa différence avec le moyen ordinaire; il offre donc un avantage de plus dont le génie pourra profiter. Nous sommes persuadés qu'avec de beaux morceaux de musique, d'un caractère calme et religieux, convenables à cette façon de jouer, et rendus avec toutes les nuances et l'expression nécessaires, on aurait un moyen de plus pour ajouter aux effets du Violon, et pour augmenter ainsi le charme de son harmonie.



QUADRUPLE CORDE,  
pour un Violon seul.

Adagio.

228. Bis.

ACCORD DU VIOLON.

AVANTAGES.

Simplicité. — Richesse. Est composé d'une seule et même consonnance parfaite. — Son étendue lui donne les notes des accords N<sup>os</sup> 2, 3, 4, 5, 7 et 8, tandis que ces accords n'ont pas toutes les notes que cette étendue comprend.

INCONVÉNIENTS.

Cette manière d'accorder le Violon n'a d'autre inconvénient que celui qui est attaché à la simplicité; elle ne saurait toujours également plaire à des organes imparfaits; mais on ne s'en écarte jamais qu'on ne sente le besoin d'y revenir.

SCORDATURE

OU DIVERSES MANIÈRES D'ACCORDER LE VIOLON.

AVANTAGES.

Plus grande vibration des octaves à vide *Mi* et *La*, ainsi que des aliquotes.

INCONVÉNIENTS.

Monotone. — Vibrations qui, par leur grande résonnance, ne conviennent qu'à certains caractères de musique exigeant plus de sonorité que d'autres, et qui nuisent ailleurs, attendu que les nuances doivent dépendre de l'exécutant, et qu'aucune note ne doit parler plus qu'une autre malgré lui.

Un ton de moins au grave.

Harmonieux et doux; imitant la Viole d'amour.

Monotone.  
Deux tons de moins à l'aigu.  
Un ton de moins au grave.

Comme le précédent.

Monotone.  
Trois tons de moins dans le grave.  
Moins doux que le précédent par cette raison.

D'un effet grave et doux.

Limite. — La 4<sup>e</sup> corde baissée de trois tons et devenue trop lâche, ne tient point l'accord.

Une note de plus à l'aigu.  
Passages impraticables, rendus faciles et piquants par ce moyen.  
Augmentation de sonorité.

Moins de noblesse en raison du demi ton donné en élévation aux 4 cordes et par rapport au demi ton de moins au grave.

Le Violon solo étant accordé de cette manière et l'orchestre conservant l'accord ordinaire, le caractère de bonlié se trouve altéré par ce mélange.



250

*p*

*f*

*tasto solo*

*Segue subito*

*Largo*

251

*p*

*f*

*Presto*

*Largo*

*tasto solo*



Employé par M. Paganini.

Employé par M. ... de ...

8

Employé par l'Auteur de cette Méthode.

9

Idem.

10

**AVANTAGES.**  
 Changement de l'accord à la 4<sup>e</sup> corde seulement.  
 Plus de sonorité, (avec le Si naturel) et plus d'illusion pour l'emploi de la 4<sup>e</sup> corde, seule, en ce que les notes élevées paraissent plus difficiles à lire qu'elles ne le sont en réalité, la corde étant montée d'une tierce.

Rend faciles des passages qui seraient impraticables sans ce moyen.  
 Avantage du même genre que l'accord précédent, mais moins grand pour l'emploi exclusif de la 4<sup>e</sup> corde. Donnant plus de sonorité aux autres cordes.

Surprise d'un effet doux. Note grave favorable à l'usage 1/2 ton de plus au grave.

Surprise plus prolongée, d'un effet doux et grave, favorable à l'usage 1/2 ton de plus au grave.

Malgré les inconvénients plus ou moins grands que nous venons de signaler, l'expérience prouve que l'on peut quelquefois faire usage avec succès de ces diverses manières d'accorder le Violon.

**INCONVENIENS.**  
 Tierce mineure ou Tierce majeure de moins au grave.

En ton de moins au grave.

La 4<sup>e</sup> corde ainsi baissée ne tient pas à point l'accord si l'effet était prolongé.

La 4<sup>e</sup> corde plus descendue que dans le passage précédent tiendrait encore moins l'accord si l'emploi en était plus prolongé.

Pour éviter cet inconvénient on pourrait mettre une 4<sup>e</sup> plus forte, mais elle ne serait plus en proportion avec les autres cordes, ce qui détruirait cette égalité, cette proportion entre les cordes dont l'effet est d'exécuter avec la plus grande douceur de transition le passage des notes du grave à l'aigu et de l'aigu au grave.

MANIÈRES DIVERSES,

É ACCORDER LE VIOLON.

(Soudie Pastorale, Ed. d'Amsterdam, Opéra 1<sup>er</sup>)

N<sup>o</sup> 1

N<sup>o</sup> 2

ESAJME Grave.

PASTORALE.

Allegro



Presto.

Musical score for page 232, featuring piano and forte dynamics and tempo markings.

Dynamic markings: *p*, *f*, *pp*.

Tempo markings: *Presto.*, *Andante.*, *tasto solo.*

Ending: *Fin*

SERENADE.

(Sonate à deux Violons, Mouvante.)

Nº 5. *Finella.*

Musical score for page 233, featuring piano dynamics and tempo markings.

Dynamic marking: *p*.

Tempo marking: *Larghetto.*



Presto

Musical score for page 254, marked Presto. The score consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The music is highly rhythmic and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Musical score for page 255, marked Allegro. The score consists of ten systems, each with a treble and bass staff. The music is more melodic than the previous page, with some slurs and dynamic markings like 'pp' and 'sempre legato'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.



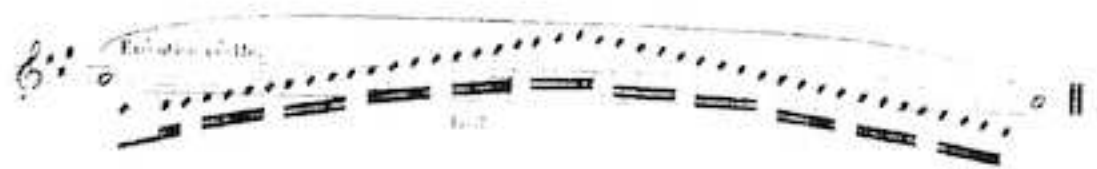
(L'art de jouer du Violon de M<sup>r</sup> Paganini, par M<sup>r</sup> Gode. — Ed. Schott.)

N<sup>o</sup> 6. M. PAGANINI.

Exercice apprenu.



Le Violon doit rester en  
dans les plus hauts de position  
de cette nature.

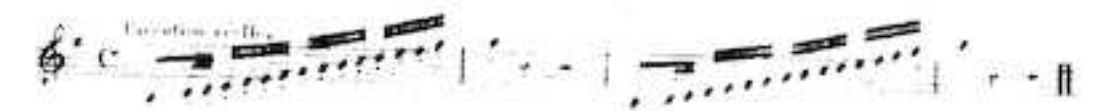


N<sup>o</sup> 7.

Ideu

Presque, Sach. et son  
Exercice apprenu.  
Il en est de même sur la 4<sup>me</sup> position, en et nature.

Sur la 4<sup>me</sup> position en S<sup>o</sup> 7



N<sup>o</sup> 8. Exer. par M<sup>r</sup> Mazas et de Bériot.

(Bariolage, Quatre 9 de M. Mazas. — Ed. Paganini.)

Adagio.



15<sup>e</sup> ETUDE (incédite)

N<sup>o</sup> 9. BALLOU.





Allegro

428. Bis.

N° 4. NARDINI. (Art du Violon de M. J. B. Gaetano.)

Sonata enigmática a Violon seul se faisant la basse au moyen de la scordatura.

N° 5. LULLI. (Sonata, suite de amoureuse.)

Andante. **All.**

*f* *pp* *ppp* *dimin* *pp* *calentando* *ppp* *mf* *crec.*







## MANIÈRE DE TRAVAILLER.

### TALENS PRÉCOCES.

Les talents précoces sont une exception à la marche lente et graduée de la nature; les uns sont le produit d'une organisation plus parfaite et plutôt développée, les autres sont le résultat d'un travail forcé dans le premier cas, cette marche, contraire à la loi commune, a tout-fois quelque chose de naturel puisqu'elle tient à un développement de facultés indépendant de l'éducation; elle n'est dangereuse que si l'on veut ajouter les efforts de l'art aux avances que la nature a faites; dans ce dernier cas, ce n'est plus l'organisation de l'enfant qui a été au devant de l'instruction, c'est la volonté de l'homme qui s'est mise à contre temps à la place d'un ordre que l'on ne peut changer impunément.

Ainsi, loin de hâter les progrès des enfants doués d'une intelligence extraordinaire, on doit plutôt s'appliquer à les ralentir, autrement, c'est fatiguer leurs organes aux dépens de leur constitution, et se presser d'en faire des hommes, c'est s'exposer à en faire de vieux enfants.

Cette précocité n'est point d'ailleurs un gage pour l'avenir; (1) il est sans doute nécessaire de profiter de la souplesse des organes et des muscles, souplesse beaucoup plus grande chez les enfants que chez les hommes faits et qui favorise leurs progrès en tout ce qui tient au mécanisme, mais il faut proportionner le travail à leur âge, à leurs forces, à leur taille. Nous ne voyons pas d'inconvénient à leur faire commencer le violon vers l'âge de sept ans, pourvu que l'on prenne en considération tout ce qui vient d'être dit à cet égard.

On commencera donc par leur choisir un violon d'une dimension qui leur soit convenable et l'on n'exigera point d'eux qu'ils le tiennent rigoureusement d'une manière conforme aux principes, comme ils devront le faire par la suite.

### MARCHE À SUIVRE.

Savoir travailler est un talent; c'est le seul moyen de tirer le meilleur parti des dons de la nature et d'obtenir des succès solides.

Pour acquérir ce talent précurseur, il faut connaître la marche à suivre à cet égard.

Cette marche consiste à partir des éléments les plus simples pour arriver, par degrés, jusqu'aux choses les plus compliquées.

On doit donc étudier, l'un après l'autre, les principes élémentaires, jusqu'à ce qu'on les pratique assez bien pour en faire, peu à peu, un usage collectif, et pour parvenir à former, de ces divers matériaux, un seul tout, un jeu aussi parfait que possible.

Toute l'attention étant fixée sur un seul point, l'élève vient promptement à bout de comprendre ce qu'il doit faire, et il passe ainsi par tous les degrés qui le conduisent au terme de ses travaux, (si toutefois les travaux de l'artiste ont un terme!) il atteindra enfin le but s'il possède assez bien les règles de l'art pour les avoir toutes à sa disposition sans qu'il en soit préoccupé, et si, ayant commencé ses études par un objet unique, *la gamme*, il est devenu assez habile pour ne plus s'occuper que de *la pensée musicale*.

Avant de commencer l'étude du violon, il est indispensable d'apprendre à solfier. La connaissance des notes, des valeurs, des temps, des clefs, de tous les signes, et l'application que l'on doit faire de cette connaissance en chantant ou nommant les notes et divisant la mesure, demande trop d'attention pour que l'élève puisse en distraire une partie au profit des détails du mécanisme d'un instrument. Si, par des études suffisantes dans ce genre, il s'est rendu ce qu'on appelle bon musicien, il a déjà fait pour le talent la moitié du chemin, quel-

(1) Voyez le *Berger* musicale de M<sup>r</sup> Fétis, du 11 juin 1841.

que table que puisse être ce talent par la suite, il sera toujours utile s'il repose sur cette base, tandis que le talent doué des plus beaux moyens et des plus rares qualités ne fera qu'un emploi imparfait de ses facultés, s'il manque d'instruction première.

Le sentiment de la justesse et celui de la mesure ne se trouvent pas toujours ensemble dans le même individu. Tel prend une intonation juste, sans savoir la musique, et ne saurait frapper les temps de la mesure avec ponctualité; tel autre ne peut prendre un ton juste et bat cependant la mesure avec aplomb.

Cette observation mène à conclure qu'il est bien difficile de faire apprendre et pratiquer à la fois deux choses qui exigent des qualités différentes.

Que sera-ce donc s'il faut ajouter à l'attention qu'exigent, avant tout, la *justesse* et la *mesure*, celle que demandent l'attitude, la manière de tenir le violon et l'archet, les mouvements des doigts, &c. L'élève le mieux organisé ne pourra tirer parti de ses moyens qu'après mille peines et mille efforts, et lorsqu'il en sera venu à peu près à bout, l'expérience nous a fait voir qu'il n'aura pu acquérir quelque instruction en musique sans négliger le mécanisme dont il ne sera plus temps alors de corriger tous les défauts.

Être entreprendre l'étude du violon à l'élève avant qu'il n'ait appris à solfier, c'est le condamner à lire la musique sans la savoir, et à jouer du violon sans le pouvoir.

Ceci posé, on doit prendre connaissance, dans toutes ses parties, de l'instrument qui va devenir l'objet du travail.

### OBSERVATIONS PRÉLIMINAIRES.

Le meilleur violon est celui qui répond le mieux à l'artiste qui a le plus de talent et d'expérience; un virtuose semblerait alors être seul capable de faire le meilleur choix; cependant ce choix demande quelque chose de plus, il exige des connaissances toutes spéciales pour bien juger de quel auteur est un instrument, si quelqu'une de ses parties n'a pas été refaite par un autre, si les proportions n'en ont point été dérangées au lieu d'avoir été remises en équilibre, &c. Il n'y a guères que le concours des lumières d'un véritable virtuose et d'un luthier habile dont la bonne réputation soit une garantie, qui puisse faire juger sainement en pareille matière.

Quant au violon qu'il convient de mettre entre les mains d'un commençant, l'essentiel est d'abord qu'il soit en rapport avec son âge et son organisation: tout violon en bon état peut d'ailleurs lui être donné.

Un violon neuf, n'ayant point la maturité de son d'un vieux violon, fournit à l'élève l'occasion de former la qualité de son de l'instrument; en cherchant à corriger ce qu'il peut avoir d'un peu âpre, il perfectionne tout à la fois le violon et son jeu; mais ce double progrès suppose des moyens acquis.

Nous avons dit que les violons de *Stradivari* avaient une supériorité incontestable sur tous les autres, (V. l'Introduction) et qu'ils la devaient à la rondeur de leur son, à la qualité de leur timbre.

Les violons des *Amati* et des *Guarneri* peuvent avoir autant de qualités, mais ces qualités sont d'un autre genre. Le son en est argentin, et, en général, la douceur ne s'y trouve pas réunie à l'éclat à un aussi haut degré que dans les violons de *Stradivari*.

Il est difficile de juger les violons neufs, on ne peut savoir ce qu'ils perdront ou gagneront en qualités, le temps seul le fait connaître. Nous avons toutefois des violons de fabrique française assez anciens (1) pour ne laisser aucun doute sur leur mérite réel. Il n'est, en outre, point d'années, que nos luthiers n'ajoutent à leur réputation soit par leurs

(1) Ceux de *Nicolas Lupot* (né à Stuttgart, le 4 décembre 1758 et mort à Paris, le 15 août 1824.) dont les talents et la probité répondaient à la haute réputation.

Apprendre à solfier, avant de commencer le violon.

Choix des violons.

Violon convenable aux commençans.

Violon neuf.

Amati.

Guarneri.

Stradivari.

Violons de fabrique française.



découvertes et la beauté de leur facture, soit par leurs imitations des violons de Crémone, imitations auxquelles il ne manque plus que le vernis pour être parfaites, lorsque le temps aura prouvé d'ailleurs la durée de leurs qualités.

Diapason.

Pour donner un point fixe à la main et par conséquent à l'intonation sur les instrumens dont les patrons sont, pour la plupart, de différentes grandeurs, on a généralement adopté une mesure que l'on appelle *diapason*.

Le meilleur diapason du violon est de 7 pouces, 1 ligne, depuis le cran de *F* jusqu'à l'éclisse du haut, au pied du manche, et le manche doit avoir, à partir du même endroit, 5 pouces y compris le sillet (qui doit compter pour 1 ligne 1/2 d'épaisseur dans la longueur des 5 pouces) ce qui donne un total d'un pied depuis le bas du sillet jusqu'au milieu du pied du chevalet. Le milieu des pieds du chevalet doit être placé en face des crans des *F*. (Note fournie par M. Gand Luthier.)

Il faut d'abord voir si le violon est bien *diapasonné*, pour s'habituer à cette mesure que l'on doit retrouver sur presque tous les violons; mais comme elle ne s'y rencontre pas toujours, lorsque l'intonation a été assurée par de bonnes études, il est essentiel de se familiariser avec les violons d'une autre proportion, afin de parvenir à jouer juste sur tous.

Patrons différents. Ne s'en servir que lorsque l'intonation est assurée.

On est souvent dans le cas de changer de violon et d'en rencontrer qui, bien qu'ils soient au diapason, sont toutefois d'une grandeur différente. Il en résulte un grand désappointement pour la main gauche qui n'a plus alors le corps du violon pour appui à la 2<sup>e</sup> position (sa limite ordinaire) lorsque le violon est plus petit, et qui rencontre cet appui plutôt que de coutume lorsque le violon est plus grand. Si l'on n'a point l'habitude de ces différences, elles suffisent pour faire manquer à la justesse. Au surplus, on doit le répéter, il ne faut s'exercer à ces changemens que longtemps après avoir assuré son intonation.

Entretien du violon.

On laisse quelque fois par négligence, ou comme ornement, la poussière de la colophane qui s'amasse au dessous des cordes. Cette poussière a l'inconvénient d'assourdir le violon lorsque la chaleur et l'humidité en font une pâte qui finit par pénétrer dans la table et par en boucher les pores. Il faut donc l'enlever chaque jour avec soin, en prenant des précautions pour ne pas endommager le vernis. Le violon exige d'ailleurs une si grande délicatesse dans le toucher, que la propreté doit être ici le résultat d'un sentiment exquis, nécessaire à la perfection du talent, comme elle est la conséquence d'une bonne éducation et nécessaire au bien être.

Cordes.

Il est indispensable que les *cordes* soient justes à vide, et justes lorsqu'on les fait sonner en quinte avec un seul doigt posé sur 2 cordes. On éprouve la justesse d'une corde:

Manières de les éprouver.

1<sup>o</sup> en prenant des deux mains une étendue de la corde d'un pied de longueur et plus, et la faisant vibrer avec un doigt, tandis qu'on la tend un peu, elle se trouve juste assez ordinairement si elle ne fait voir dans son oscillation que deux lignes bien nettes;

2<sup>o</sup> en faisant sonner la corde à vide, après l'avoir montée au ton, les autres cordes étant d'ailleurs bien d'accord entr'elles;

3<sup>o</sup> cette épreuve ne préjuge pas toutefois la justesse des quintes que l'on essaie alors avec le doigt, et ce troisième moyen est le meilleur dont on puisse se servir.

La moindre humidité rend les cordes basses, c'est pourquoi il faut les essayer légèrement et toujours dans le même sens, lorsque la chaleur ou l'impression de l'air a rendu ce soin nécessaire: on doit faire usage à cet effet d'un linge de toile fine ou d'une étoffe de soie.

Chanterelles de Naples.

Les chanterelles reconnues jusqu'à présent, pour être les meilleures sont celles de Naples, fabriquées au temps de l'année où les boyaux d'animaux sont disposés à être manipulés avec plus de succès. Il ne faut s'en servir, ni lorsqu'elles viennent d'être faites, ni lorsqu'elles sont trop anciennes: dans le premier cas elles n'ont pas pris assez de consistance et elles cassent quant on les monte au ton, dans le second cas, elles se cassent aussi parce qu'elles sont devenues trop sèches.

Qualités nécessaires aux cordes à boyaux, et principalement aux chanterelles.

Les qualités nécessaires aux cordes à boyaux et surtout aux chanterelles sont:

1<sup>o</sup> la justesse. Une corde doit être juste à vide et (ce qui est encore autre chose) juste sous le doigt lorsqu'on l'a fait sonner en quinte avec un seul doigt posé en même temps sur

une autre corde.

2<sup>o</sup> Régularité dans les vibrations.

3<sup>o</sup> Le *couplage*. Il faut qu'elle soit, si l'on peut s'exprimer ainsi, *unctueuse* sous le doigt et sous l'archet.

4<sup>o</sup> La *résistance*, pour monter à un ton très élevé.

5<sup>o</sup> La *durée*, pour résister aux froitemens réitérés de l'archet.

Lorsque le jeu de l'exécutant ou les épaisseurs du violon exigent une monture de cordes un peu forte, les chanterelles qui ont plus de diamètre que les autres sont à préférer, mais il faut se garantir de toute exagération à cet égard.

Dimension des 4 cordes.

On ne saurait assigner ici une dimension positive aux 4 cordes du violon, cette dimension devant être à la fois proportionnée au violon en général, à chaque violon en particulier et à chaque corde entr'elles, c'est aux physiciens à la déterminer; mais, jusqu'à ce qu'ils s'en soient occupés, l'artiste se laissera guider par la délicatesse de ses organes et par la finesse de son tact qui sont pour lui une espèce de géométrie naturelle.

Filière. Sa longueur.

Lors donc que l'on aura déterminé la grosseur qui convient à la chanterelle d'un violon de croix, il sera essentiel de ne jamais changer cette grosseur. A cet effet, on fera usage d'une *filière*, instrument de coupe de 4 à 5 pouces de longueur, et quelquefois plus, ouvert par le milieu de sa largeur.

(Voyez Plaque III Table 32.)

On fait entrer dans le milieu de la filière la corde dont la grosseur se trouvera indiquée par le chiffre des petites divisions, au point même où elle éprouve de la résistance pour être mise plus loin.

Il est également utile de fixer, par ce même moyen, la grosseur des autres cordes.

Chanterelles à 2 fils.

Les chanterelles à 2 fils offrent plus de chances de durée que celles à 3 fils, elles sont, peut être, d'un meilleur usage pour les violons d'orchestre, mais elles sont un peu dures sous l'archet, et cette dureté occasionne un petit sifflement qui n'est guères entendu que par l'exécutant, mais qui suffit pour le préoccuper.

Chanterelles à 3 fils.

Les chanterelles à 3 fils sont préférables pour l'exécution des solos.

Cordes de fabriques françaises.

Il existe en France, plusieurs fabriques de cordes à boyaux; dans quelques unes de ces fabriques, on est parvenu à faire des chanterelles dont la résistance et la durée sont les principales qualités. On travaille chaque jour à leur amélioration, et l'on a déjà obtenu partiellement d'heureux résultats.

4<sup>o</sup> Corde filée.

La 4<sup>o</sup> corde, filée en laiton sur le boyau, est pour cette raison très sujette à des défauts inévitables. Selon le diamètre de la corde ou la force du trait elle devient ou trop dure ou trop molle. Le fil d'argent dont on se sert quelquefois et le fil de laiton lui-même ont l'inconvénient de se polir promptement sous l'archet qui ne peut bientôt plus avoir de prise sur elle, malgré tout le mordant de la meilleure colophane.

Lorsque, par l'effet d'heureuses combinaisons, que nous ne saurions indiquer, une 4<sup>o</sup> a des vibrations nettes et pures, elle donne beaucoup de sonorité aux autres cordes dont elle fait ressonner toutes les consonances, tandis qu'une mauvaise 4<sup>o</sup> paralyse presque entièrement le violon (Voyez l'article *Timbre et Caractère des 4 cordes*.)

Il est bien à désirer que l'on cherche à perfectionner les cordes filées qui ont, principalement sur le son de tous les instrumens à archet, une si grande influence.



Aplomb  
du chevalet.

Chevilles  
manière  
de les faire  
tourner facilement

Après avoir remis une corde, on ne doit pas négliger de replacer le chevalet d'aplomb, la corde remise, surtout la chanterelle, ne manquant jamais de le tirer un peu en avant.

Pour que les chevilles tournent facilement et sans se lâcher, on a imaginé d'y mettre un petit appareil de cuivre appelé *laxateur*, et employé avec succès dans quelques orchestres, cet appareil pourrait rendre le violon un peu pesant et diminuer le son d'un instrument destiné aux solos, le métal dont il est fait est d'ailleurs dans le cas d'occasionner un frottement désagréable sur le manche du violon quand les cordes sont mises en vibration; ces inconvéniens se réduisent à très peu de chose dans les orchestres où les avantages au contraire s'y font sentir avec évidence. Mais, pour éviter les uns et pour conserver une partie des autres aux violons solos, on fait usage d'un procédé fort simple que voici: c'est de retirer les chevilles, de les enduire d'un peu de savon par dessus lequel on met du blanc de ceruse ou du blanc d'Espagne; on les replace dans les trous en les y faisant tourner plusieurs fois jusqu'à ce qu'elles n'offrent plus de résistance lorsque l'on accorde le violon.

Archet.

Du temps de *Corelli*, l'archet, plus court de deux pouces environ, que ceux dont on se sert aujourd'hui, était tendu en arc, la hausse en était élevée, et le bout se terminait en pointe.

(Voyez Planche III, Figure 27.)

On a ensuite fait usage d'archet un peu moins élevé de la hausse et moins court: voici le dessin d'un archet choisi par Pugnani et que nous avons sous les yeux.

(Voyez Planche III, Figure 28.)

La forme en a été insensiblement modifiée à peu près de cette manière:

(Voyez Planche III, Figure 29.)

La variété des coups d'archet rendant plus nécessaire une plus grande flexibilité et un peu plus de force de la pointe, on a baissé la hausse, élevé la pointe, et allongé un peu la baguette:

(Voyez Planche III, Figure 30.)

Voici la forme et la dimension de l'archet dont *Vitti* se servait.

(Voyez Planche III, Figure 31.)

L'archet dont on fait généralement usage aujourd'hui a la même forme que celui-ci, mais il a 27 pouces  $\frac{1}{2}$  de longueur totale. (Voyez Planche III, Figure 32.)

Les archets, plus longs que ceux d'autrefois, sont aussi beaucoup plus garnis de crins: La plupart sont en bois de Brésil, bois qui conserve sa rectitude lorsque celui qui les tourne s'est le choisir et le couper convenablement.

La réputation que M<sup>r</sup> *Touche* s'est acquise dans tous les pays nous porte naturellement à

imiter son fini précieux et la bonté de ses archets comme devant servir de modèle.

Les meilleurs archets sont ceux qui dans l'ensemble de leurs qualités, ont un équilibre tel qu'aucune de ces qualités n'y domine particulièrement, et que la pesanteur et la légèreté, la flexibilité et l'élasticité répondent également à toutes les exigences du mécanisme.

Crins.

Les crins ont une très grande influence sur le son, on a reconnu qu'ils étaient recouverts d'un grand nombre de nodosités ou de légères aspérités; l'expérience montre qu'il faut que ces aspérités soient d'autant plus fortes que la corde qu'il s'agit debranler doit rendre un son plus grave; ainsi, on emploie des crins plus forts pour les altos, pour les basses et les contrebasses, que pour les violons.

On augmente le mordant de ces aspérités en les recouvrant de colophane, substance résineuse qui doit posséder une vertu d'autant plus énergique que les cordes qu'il s'agit de faire vibrer doivent rendre des sons plus graves: ainsi, pour l'archet de la contrebasse, on emploie une colophane plus mordante que celle dont on fait usage pour le violon.

Lorsque les crins sont un peu forts et non polis, ils prennent mieux la corde que les crins fins ou qui sont devenus lisses par trop d'apprêt. La monture de crins doit avoir 4 à 5 lignes de largeur, si la mèche de cette monture n'est pas assez fournie, les crins coupent la corde en peu de temps, et le son a beaucoup moins de rondeur.

L'archet ne doit être, en général, ni trop tendu, ni trop détendu, c'est en fait qu'il appartient de trouver le point convenable: la chaleur fait tendre la baguette, et il faut se tenir en garde contre cet inconvénient. Il est à remarquer que l'on ménage plus facilement l'archet dans l'adagio lorsque le crin est un peu plus détendu qu'à l'ordinaire, et que l'on obtient au contraire plus d'élasticité de la baguette, lorsqu'il est un peu plus tendu, pour de certains traits d'allegro qui exigent cette plus grande élasticité.

Colophane.

Les crins doivent être entretenus avec propreté: quand ils sont un peu grossiers, ce qui arrive toujours, surtout près de la hausse, on les nettoie avec de l'esprit de vin dans lequel on trempe un linge blanc dont on les frotte jusqu'à ce qu'ils soient nets. Cette opération se fait en ôtant la hausse de la mortaise, mais sans qu'il soit nécessaire de séparer les crins de la hausse.

La colophane, résine dont on frotte les crins, est le principe qui détermine la corde à vibrer: privés du secours de cette résine les crins n'auraient qu'une très faible action sur la corde qui resterait sans voix.

En épurant la résine, on y ajoute quelques ingrédients qui lui donnent plus ou moins de prise sur la corde, si elle ne mord point assez, on croit y remédier en en mettant davantage aux crins, mais ce moyen n'aboutit qu'à faire siffler les cordes, et si l'on se sert de colophane trop mordante, cette rudesse les fait crier. Lorsque la chaleur en fait fondre les parties grasses, elle cesse alors de prendre sur la corde, et, par l'effet de cette décomposition, la plus mordante des vient ainsi celle qui agit le moins.

Il est donc très difficile de faire de la colophane dont la qualité ne soit point altérée par les divers changemens de température, et il est à désirer que les chimistes veillent bien s'en occuper. C'est à la science à venir encore au secours de l'art; nous sommes tellement persuadés que l'on ne peut se passer de ses lumières et de sa rectitude que nous avons invoqué ce secours pour le son fixe, que nous l'avons reçu avec reconnaissance pour la théorie des sons harmoniques, que nous l'espérons pour la structure mathématique du violon, et que nous le solliciterons toujours pour tout ce qui peut tendre aux progrès du mécanisme, et à l'amélioration et perfectionnement dont les arts et le commerce connaissent toute l'importance et tout le prix.

« Dans les sciences physico-mathématiques telles que la musique, les démonstrations doivent bien être géométriques, mais déduites physiquement de la chose démontrée. C'est alors et seulement que l'union du calcul à la physique fournit, dans les vérités établies sur l'expérience et démontrées géométriquement, les vrais principes de l'art. Autrement la géométrie seule



donnera des théorèmes certains, mais sans usage dans la pratique; la physique, donnera des faits particuliers, mais isolés, sans liaison entre eux et sans aucune loi générale.

(J.-J. Rousseau, *Dict. de musique*, art. *Système*.)

#### ACCORD DU VIOLON.

L'accord du violon est la première chose sur laquelle on doit fixer l'attention de l'élève. Dès qu'il sera en état de mettre l'archet sur la corde, ce sera, comme on le voit dans les études préliminaires, pour jouer sur les 4 cordes à vide montées en quintes: *mi, la, ré, sol*. Le premier exercice de ses facultés auditives doit donc être dirigé sur ces notes qui seront l'objet de sa 1<sup>re</sup> leçon, et qui deviendront la base de son travail par leur justesse entr'elles.

Cependant, un commençant ne peut accorder le violon lui-même; ce soin demande une certaine force et quelques moyens acquis; mais on lui donnera à juger la justesse des quintes en lui faisant dire qu'elle est la note qui lui semble trop haute ou trop basse.

Son premier exercice ne sera donc qu'un appel à son organisation, au sens de l'ouïe qui sera bientôt l'arbitre de tous les mouvements de ses doigts.

Le maître décidera le moment où l'élève devra faire de l'accord du violon une étude particulière par lui-même, et il lui fera suivre cette étude, à l'exclusion de toute autre, pendant quelques jours, jusqu'à ce qu'il sache se mettre d'accord avec la plus grande promptitude, de manière à ce qu'on l'entende à peine, et toutefois avec une régularité qui soit agréable à l'oreille, comme on le verra plus bas.

Quel que soit l'instrument dont on joue, l'accord est le point de départ de la justesse sans laquelle tout est mauvais; ce point essentiel est malheureusement trop négligé dans les réunions; c'est au premier violon, chef naturel des concerts, à établir à cet égard une bonne discipline, c'est au véritable artiste à la suivre avec le soin le plus scrupuleux.

#### MANIÈRE DE S'ACCORDER.

On doit accorder le violon en quintes justes, avec le plus grand soin, très légèrement pour être à peine entendu, et dans le moins de temps possible, ce que l'on fera en s'y prenant de cette manière:



Quand il est nécessaire de recommencer pour s'assurer de la justesse des quintes il faut y mettre de la régularité et de la promptitude et chercher à rendre ces quintes agréables par une extrême délicatesse, et par une grande pureté de son, quelle que soit la légèreté avec laquelle on effleure les cordes.

Il doit suffire de faire deux fois chacune des 3 quintes lorsque l'on a pris l'habitude de ce procédé et que les chevilles du violon tournent sans peine.

Les cordes étant ainsi livrées à elles-mêmes, et les quintes, séparées par un silence, on juge mieux de la justesse, tandis qu'en jouant un peu fort, elles plient et ne donnent pas le ton juste, et qu'en laissant l'archet sur les cordes, leurs vibrations plus multipliées et continues ne permettent pas d'apprécier aussi bien la justesse dont le moindre petit défaut se fait au contraire sentir, même de loin, lorsqu'on les touche à peine.

Les quintes, répétées vivement et fréquemment, par préoccupation ou par habitude, deviendraient, dans un autre genre, aussi insupportables que lorsqu'elles sont faites lentement. Et à plein son, elles empêcheraient de retirer, du moyen que nous indiquons, tout l'avantage qu'y trouveront les personnes bien organisées qui ne veulent point changer en souffrance le plaisir qu'elles cherchent dans l'harmonie.

Mais lorsqu'il est nécessaire d'étendre l'archet sur les cordes afin d'y faire prendre le colophon, et de se préparer à jouer dans un vaste local, pourquoi ne chercherait-on pas à donner du charme à cette succession de quintes dont la consonnance parfaite, prise isolément, ne laisse pas de flatter l'oreille?

Il suffirait d'ajouter à ces quintes 3 petites notes qui détermineraient leur tonalité de cette manière:



On ne saurait trop tôt prendre l'habitude de s'accorder de la manière indiquée plus haut, pour éviter de devenir le fléau des auditeurs, pour ne pas détruire l'effet de la musique par ces quintes répétées qui viennent fatiguer l'oreille précisément quand elle a besoin de repos. Ce repos lui est nécessaire avant la musique, parce que les sens ont besoin de calme pour recevoir des impressions agréables; il est nécessaire après, pour que l'âme puisse rester sur ces impressions et jouir du bien-être qu'elles lui procurent. Qu'on y fasse attention, plus on fait de bruit en s'accordant, plus il faut de temps pour pouvoir juger de la justesse, et moins on se trouve définitivement d'accord. Il est enfin à remarquer que l'excessive délicatesse de l'oreille, sa grande susceptibilité, bien loin d'être un défaut, est ici une qualité précieuse que l'on doit chercher à conserver; or, comme on ne peut malheureusement fermer les oreilles ainsi que l'on ferme les yeux, il faut d'autant plus éviter tout ce qui peut les offenser et ce qui finirait par les désorganiser.

Le chef d'orchestre doit prendre le *la* sur un diapason déterminé, (voyez Diapason) et faire accorder au ton de ce diapason d'abord le hautbois, et sur celui-ci tous les autres instruments à vent. Puis il en vient aux instruments à corde qui doivent s'accorder sur lui, l'un après l'autre, et se retirer de suite à part pour achever de s'accorder sans qu'on les entende. Le lieu où l'on s'accorde sera toujours éloigné du public. Celui qui donne le *la* soutient le *la* comme le fait un tuyau d'orgue; celui qui le prend fait tinter doucement la note; au moyen de ce tintement il sentira mieux les différences qui conduisent à rencontrer l'unisson.

Mais si l'on s'accorde sur le piano, ou sur quelqu'un qui emploie le tintement au lieu du son soutenu, on doit alors soutenir le son pour se trouver en contraste et pour parvenir ainsi à prendre le ton plus facilement.

#### EXAMEN

Le violon ayant été mis d'accord avec le plus grand soin, il faut examiner attentivement si l'on tient conformément aux règles prescrites:

- |                           |   |
|---------------------------|---|
| 1 <sup>o</sup> Les pieds. | 5 <sup>o</sup> Les bras et les coudes.  |
| 2 <sup>o</sup> Le corps.  | 6 <sup>o</sup> Les mains et les doigts. |
| 3 <sup>o</sup> Le violon. | 7 <sup>o</sup> La tête.                 |
| 4 <sup>o</sup> L'archet.  | 8 <sup>o</sup> L'ensemble sans raidir.  |



JUSTESSE, MESURE, NETTETE.

La *justesse*, la *mesure*, et la *nettete* sont la base de toute bonne execution.

**Justesse.** La 1<sup>re</sup> chose à considérer dans la musique, c'est la *justesse*, ou la division exacte des intervalles, conforme au système musical généralement adopté en Europe et tel que l'approuve une organisation cultivée.

**Mesure.** La 2<sup>e</sup> est la *mesure*, ou la division exacte des temps, l'observation de chaque valeur de note ou de chaque signe, dans un mouvement donné.

**Nettete.** La 3<sup>e</sup> est la *nettete*, qui consiste dans la manière d'articuler toutes les notes avec une pureté de son, une proportion, un équilibre dans le mécanisme tels qu'il n'y ait jamais dans l'exécution la moindre équivoque ou la moindre confusion.

En effet, la musique étant une combinaison de sons, il faut que chacun de ces sons soit en rapport positif avec un autre; c'est ce qui constitue la *justesse*.

La musique étant toute mesurée, à l'exception des récitatifs et de quelques airs de montagnes, on doit lui donner la régularité qui caractérise chacun de ses morceaux en suivant exactement la *mesure*.

Enfin, posséderait-on au plus haut degré les deux qualités précédentes, si l'on n'avait la faculté de tout bien articuler pour tout faire comprendre, les avantages de la *justesse* et de la *mesure* seraient presque nuls sans la *nettete* qui les met à découvert, qui fait entendre la note *pure* et devient ainsi un des principes de la pureté du son.

Quand on s'est assuré, autant qu'il est possible, de ces trois choses élémentaires, travaillées d'abord séparément dans le morceau qui se trouve à l'étude, il faut, 1<sup>o</sup> s'attacher à *bien voir* la musique, à lire avec réflexion tous les signes afin de les suivre selon leur véritable sens:

1<sup>o</sup> Bien voir. 2<sup>o</sup> Apprendre à se juger, savoir quand et pour quelle cause il arrive de mal faire; chercher comment on doit s'y prendre pour faire bien ou faire mieux. On ne veut parler ici que des détails sur lesquels on peut être son propre juge; quant à l'ensemble du talent, l'artiste doit le laisser juger par les autres; il faut à la vérité qu'il apprenne à se connaître; mais comment pourrait-il prononcer dans sa propre cause! en pareil cas, le jugement ne peut être que conditionnel, car il ne suffit pas d'être satisfait de soi, chose assez commune, il faut aller au but et satisfaire aussi les connaisseurs, avantage bien rare!

3<sup>o</sup> Tout détailler. 3<sup>o</sup> Détailler chaque difficulté, une à une; reprendre ensuite d'un peu plus haut pour l'enchaîner avec ce qui la précède et ce qui la suit.

4<sup>o</sup> Appliquer les principes généraux. 4<sup>o</sup> Donner au moins une heure chaque jour à la pratique de toutes les difficultés élémentaires, traitez sur les gammes dans tous les tons, en suivant la *formule*.

5<sup>o</sup> Déchiffrer. 5<sup>o</sup> Déchiffrer souvent, mais de deux manières différentes:

1<sup>o</sup> En s'arrêtant à chaque difficulté pour en trouver le doigt, pour rendre exactement le vrai sens de chaque indication ou de chaque signe, pour corriger tout ce qui est défectueux.

2<sup>o</sup> En ne s'arrêtant jamais, quelque lente que l'on fasse, et ne cherchant qu'à donner ainsi de la vivacité aux yeux, à faire marcher le morceau, à saisir vivement, à se retrouver avec intelligence, et à suivre la mesure en fixant son attention sur chaque 1<sup>er</sup> temps, dut-on se borner à ne faire que la note qui le frappe.

Cette seconde manière est la seule qui puisse rendre lecture; elle sera pratiquée avec plus de succès si l'on déchiffre avec un accompagnateur qui puisse, par son aplomb, servir en même temps de guide.

6<sup>o</sup> Avoir recours à la table des matières par ordre alphabétique. 6<sup>o</sup> Chercher comment on peut venir à bout de surmonter une difficulté; après avoir essayé par divers moyens, on aura recours à la table des matières par ordre alphabétique pour trouver l'article qui traite de l'objet du travail; comparant alors les moyens dont on s'est servi avec ceux qui sont offerts, ces derniers seront d'autant mieux saisis que l'intelligence aura été au devant du précepte.

MESURE.

La *mesure* ne contribue jamais plus à l'effet que lorsque le ressort qui lui donne l'impulsion est imperçu. Tout ce qui met trop en évidence le mécanisme, nuit à l'illusion et détruit l'enchantement.

Le professeur et le chef d'orchestre doivent seuls battre la mesure, l'un pour la rappeler de temps en temps à l'élève qui vient à la négliger, l'autre pour donner l'aplomb aux masses qu'il dirige. Ce dernier la marquera sans bruit, le geste doit suffire, et si l'orchestre chancelé, un seul coup, fessé à propos, devra suffire de même pour rétablir l'aplomb.

Ne jamais battre la mesure pour soi. Quant à celui qui bat la mesure pour son propre compte, il se trompe en croyant ainsi la régler, tandis que, sans s'en apercevoir, il presse ou ralentit le mouvement. Il est donc indispensible de s'habituer à battre la mesure mentalement. Si peu que l'on fasse de mouvement pour la marquer avec le pied ou le violon le jeu se raidit et perd la facilité qui en est un des principaux agréments.

Il faut le sentir mentalement. Pour aller en mesure dans les mouvements modérés: 1<sup>o</sup> il faut sentir mentalement la pulsation de chaque temps; 2<sup>o</sup> dans les mouvements très vifs, il faut sentir simplement une pulsation à chaque mesure, et conserver, dans les divers mouvements, le sentiment des pulsations, pendant toute la durée du morceau; 3<sup>o</sup> Dans les mouvements lents, il faut prendre la croche pour diviseur, compter mentalement cette croche sur chaque valeur de notes, c'est-à-dire, sentir une pulsation sur une croche, deux sur une noire, trois sur une noire pointée, quatre sur une blanche, &c. n'ayant ainsi regard qu'à chaque note ou à chaque signe, sans s'embarrasser de compter jusqu'à 4 croches pour les morceaux à 4 temps ou jusqu'à 6 pour ceux à 3 temps.

Dans les mouvements lents. Quand on se sera rendu ce moyen familier, on ne pourra plus guères se tromper, même en déchiffrant les valeurs les plus compliquées.

MANIÈRE DE MARQUER LA MESURE.

Marquer quelques fois la mesure par une légère sautoie. Si l'on doit, hormis les deux cas dont nous venons de parler, s'abstenir de battre la mesure, il est des morceaux où l'auteur a voulu qu'on la fit sentir et qu'on en marquât les temps avec l'archet par une légère sautoie (1) en voici des exemples:

(un trio de Vioti. Ed: Naderman.)



(1) On dit une légère sautoie afin d'éviter que le signe >> soit mal vu et ne mène à l'exagération; il indique ici une intention et le sentiment du rythme que l'on doit donner au morceau.



(27. Andante de Baillot. Ouv. 26. Ed. Janet.)

Andante (♩ = 80)

## METRONOME.

Metronome,  
horloge  
de la  
musique.

Admirable instrument, horloge de la musique, chronomètre perfectionné qui, en fixant à jamais le mouvement donné par l'impulsion du génie, en fait entendre les divisions avec une égalité parfaite tenant à une des grandes lois de la nature! régulateur sublime, soumis toutes fois à l'intelligence et au sentiment qui savent le suivre ou s'en écarter à propos!

## EMPLOI DU METRONOME.

Le suivez  
et s'en écarter  
à propos.

Le *metronome*, est destiné à donner à l'exécution un caractère positif qu'elle ne pouvait avoir, ou du moins conserver, dans le vague des mouvements indiqués par des mots qui n'étaient plus en rapport avec elle. Cependant on ne doit considérer le mouvement, marqué à tel degré du *metronome*, que comme le point de départ qui détermine le caractère et décide l'impulsion à donner au morceau, mais non comme un signe de l'obligation où l'on serait de continuer ce mouvement avec une rigueur absolue. L'aplomb doit approcher de cette régularité mathématique, mais il ne doit pas l'égaliser. Le cœur, dont les mouvements sont si variés, même dans leur constance, ne saurait être en harmonie avec l'insensibilité, l'aplomb, cet effet de la volonté et du mouvement de l'âme, libre comme elle dans sa captivité, ne peut dépendre d'un objet matériel qui donnerait à sa marche une contrainte, une raideur inflexible et, pour ainsi dire, un caractère de fatalité incompatible avec son principe.

On ne se servira donc, en général, du *metronome* que pour connaître la première impulsion donnée par l'auteur.

Mais on pourra l'employer avec utilité pour donner au jeu le plus d'aplomb et de régularité possible dans les traits, en les détaillant d'abord lentement, et les faisant ensuite dans un mouvement accéléré du *metronome*, on suivra ses battements pendant tout un morceau dont l'expression permet jusqu'au bout l'égalité de mouvement; et l'on jouera immédiatement après le même morceau sans *metronome*.

## MOYENS DE FACILITER LE TRAVAIL.

Travailler  
debout.

Travailler debout les études, et les morceaux qui se jouent ordinairement debout dans les concerts.

Travailler  
assis.

Travailler assis ceux que l'on joue assis dans les réunions moins nombreuses. Ces deux positions différentes exigent de l'habitude pour chacune d'elles.

Facilité  
donnée pour  
jouer assis.

Le mouvement de l'archet est plus libre quand on est debout; aussi est-ce debout que l'on a coutume de jouer les solos qui demandent le développement de tous les moyens dans un grand local. Mais la position de celui qui joue assis, comme l'exige l'intimité du quatuor, est très gênante et défavorable, si l'on n'a soin de remédier à ses inconvénients en ayant un siège plus élevé, de 5 à 6 pouces, que ceux dont on se sert ordinairement, (1) on en sentira aussitôt l'avantage pour les mouvements du bras droit qui sont libres alors, tandis qu'ils sont fort gênés surtout dans les doubles croches, lorsque l'on est assis bas. Un marche-pied (de très peu d'élevation) devient nécessaire avec un siège élevé: les violons d'orchestre, dont la fatigue est très souvent excessive, trouveront un grand soulagement à se servir d'un marche-pied beaucoup plus haut pour le pied gauche que pour le pied droit.

(Voyez Plaque I, Figure 6 et 7.)

hauteur  
du  
pupitre.

Le bas du pupitre, sur lequel la musique est posée, doit être à la hauteur du creux de l'estomac, soit que l'on joue assis ou debout, et pour celui qui est debout, le pupitre se met à environ 14 pouces de distance. Ces mesures sont déterminées pour que l'exécutant n'ait point à lever ni à baisser la tête en lisant la musique, et pour qu'il conserve une belle attitude.

Lorsque les têtes de pupitres d'un quatuor sont posées, non sur les pieds des pupitres, mais sur une table de 3 pieds 1/2 de longueur et d'environ 2 pieds 4 pouces d'élevation, il s'établit un rapport plus direct entre les exécutants qui ne sauraient être trop rapprochés les uns des autres pour ce genre de musique où ils doivent, pour ainsi dire, s'entendre à demi mot, et se dire quelquefois tant de choses à l'oreille. (Voyez pl. I, Fig. 8.)

Pour éviter de donner une mauvaise direction à l'archet en jouant assis, position qui oblige à baisser un peu le manche du violon, il ne faudra pas négliger de consulter l'article « des principes du mécanisme ».

## PRÉPARATION

nécessaire pour jouer en public.

Préparation  
la meilleure.

La meilleure *préparation*, pour jouer en public, est dans de bonnes études antérieures; ce n'est pas le travail du moment qui doit bien disposer l'artiste à se faire entendre, c'est le travail des années.

Préparation  
nécessaire.

Quant à la *préparation* nécessaire pour le jour où l'on doit jouer devant une assemblée imposante, elle consiste en plusieurs choses dont aucune ne peut être négligée impunément; voici les plus essentielles:

1° Examen du violon et de l'archet: le violon doit avoir été monté avec soin peu de jours avant, pour que l'on ait eu le temps de s'assurer de la justesse et de la bonté des cordes. L'archet ne doit avoir ni des crins usés, qui se cassent fréquemment et ne prennent plus sur la corde, ni des crins neufs qui ont un peu de rudesse: quelques heures d'exercice suffisent pour que ces derniers aient la qualité convenable au son.

(1) Environ de 24 à 22 pouces d'élevation, depuis le plancher. (Voyez pl. I, Fig. 6.)



2° Jouer assez longtemps pour que les doigts soient bien assouplis et pour que l'archet soit *sur la corde*, expression technique, voulant dire que, par l'effet d'un exercice suffisant, le bras a pris assez d'empire sur la corde pour l'attaquer avec autant de force ou de légèreté, avec autant de retenue ou de vivacité que l'exécution l'exige.

S'exercer en conséquence à plein jeu, dans un endroit qui n'ait point de résonance.

3° Jouer plusieurs fois de suite, seul, sans distraction, ce que l'on doit exécuter le même jour: le recueillement est nécessaire pour se pénétrer profondément de ce que l'on doit exprimer avec la plus entière conviction.

4° Il est avantageux de se joindre aux symphonistes quelque temps avant le *solo*, pour que l'instrument et celui qui s'en sert aient le temps de se faire à la température de la salle. Sans cette précaution, la chaleur agit sur l'un et sur l'autre d'une manière très défavorable.

5° Donner l'élan à l'orchestre en jouant dans le *rit. tutti*; esser quelques mesures avant le *solo* qui se détache mieux sur le premier plan, par l'effet de ce silence.

6° Ne jouer par cœur que si l'on est bien sûr de sa mémoire, et que si l'on a contracté depuis longtemps l'habitude de paraître en public.

Il est beau de se présenter ainsi avec tous les dehors de l'inspiration, il semble que le virtuose ait plus de pouvoir sur les auditeurs en paraissant tellement pénétré de ce qu'il va dire que rien de matériel ne soit nécessaire pour le lui rappeler; mais quelques inconvénients balancent de si précieux avantages. Le premier, est de laisser moins de latitude à l'exécutant pour varier ses morceaux, c'est-à-dire pour en changer souvent, même lorsqu'il les a composés, attendu qu'il ne peut risquer la moindre hésitation, et qu'un répertoire étendu exigerait une très grande mémoire.

Le second inconvénient est d'être obligé à un travail tellement répété sur les mêmes morceaux que l'on puisse, pour ainsi dire, s'en reposer sur la mémoire des doigts, plutôt que sur celle de la pensée, ce qui donnerait au mécanisme plus d'empire qu'il ne lui en faut laisser, et lui permettrait de commander au lieu d'obéir lorsque l'inspiration porterait à faire quelque chose d'inattendu.

Le troisième est de nuire à ces légers changemens improvisés, à ces élans de l'âme que l'on risque d'autant moins alors, que l'on est retenu par l'appréhension de se soustraire à l'accompagnement, et de se perdre en se livrant à toute la chaleur de l'exécution.

L'orateur peut se reprendre, l'improvisateur habile trouve le moyen de remplacer une idée par une autre lorsque celle dont il avait annoncé le développement vient à lui échapper: l'acteur qui reste court, peut être soufflé; on peut omettre des passages entiers sans troubler la scène; mais le violon solo, jouant de mémoire et accompagné d'un orchestre, ne peut s'écarter du texte sans s'y être préparé ou s'il n'improvise sur l'harmonie même des accompagnemens.

Ces observations tendent à faire sentir le danger de jouer de mémoire, à moins que l'on ne soit sûr de ne jamais la trouver en défaut, ce qui ne détruirait point encore l'effet des inconvénients que nous avons signalés.

Mais ces inconvénients disparaissent lorsque l'on joue sans accompagnement: avec une bonne organisation et de l'habitude on peut devenir improvisateur, et à plus forte raison suppléer à quelque inexactitude ou quelque absence de mémoire. Au surplus, on ne saurait trop cultiver la mémoire, ce merveilleux don de la nature, car il ne saurait y avoir de progrès sans elle, et la science n'est que la mémoire des générations; mais, cette espèce de trésor, (la science,) ne passe et n'appartient qu'au génie qui sait le grossir.<sup>(1)</sup>

Choix des morceaux.

Le point le plus important, suivant nous, est le choix des morceaux; l'expérience peut seule éclairer l'artiste sur ce qui convient le mieux à son genre de talent, et surtout à un auditoire qui change, à la vérité, chaque jour, mais dont la sensibilité est cependant toujours

(1) de l'Asie, par M<sup>lle</sup> Victorine de Chateaux.

le même et toujours émue par le vrai beau.

Préparation morale.

Une autre espèce de *préparation* est bien souvent nécessaire à celui qui ne peut se produire en public sans une très vive émotion et qui a besoin d'exaltation pour paraître devant des juges indifférens ou sévères, avides de sensations, toujours susceptibles d'entraînement, mais auxquels on ne peut donner le change sur la vérité d'expression.

L'artiste, possédant d'ailleurs assez de moyens matériels, remonte à la source du talent, il va se pénétrer de tout ce qu'il y a de beau et de grand dans tous les genres: il contemple un Raphaël, il pleure une Euridice, il admire un Auguste, il sympathise avec un Léonidas, l'enthousiasme s'empare de lui avec un *da di da*; il est inspiré, qu'il puisse alors, et d'autres yeux lui rendront bientôt les pleurs qu'il aura versés.

## MANIÈRES DE SE PLACER

pour se faire entendre.

Deux manières de se placer.

Il y a deux manières de se placer pour jouer en public:

L'une en présentant le violon du côté des cordes, afin que le son parvienne directement dans toutes les parties de la salle.

L'autre, en se mettant en face du public, position naturelle à tous ceux qui viennent se faire entendre.

La première manière a l'avantage de ne rien laisser perdre du son dans les plus petits détails, les rayons sonores étant dirigés vers le plus grand nombre des auditeurs. Mais, elle a l'inconvénient d'obliger le violon solo à tourner le dos au chef d'orchestre et d'empêcher ainsi qu'il n'y ait entre le solo et les accompagnemens tout l'ensemble nécessaire.

Manière qui est à préférer pour le solo.

La seconde manière nous paraît mériter la préférence en ce qu'elle est plus naturelle et plus convenable par rapport au public; elle offre aussi plus de facilité pour l'accompagnement, et si l'orchestre est placé au bas du théâtre, le violon solo, resté seul sur la scène, y est tellement en évidence que l'on ne peut rien perdre de la délicatesse de son jeu, et qu'ainsi placé, il se fait toujours assez entendre du public lorsqu'il soit d'ailleurs s'en faire écouter.

Sur le quatuor.

Mais pour les morceaux d'ensemble, il est à propos que la partie principale soit, plus que les autres, à portée d'être entendue dans tous les détails; pour que le quatuor surtout puisse être suivi avec intérêt, il est nécessaire que le 1<sup>er</sup> violon ait à sa droite le plus grand nombre des auditeurs et que personne ne soit placé ni à sa gauche ni derrière lui; cette disposition est indispensable pour qui veut bien entendre; elle n'est pas moins nécessaire pour l'exécutant qui a besoin de se trouver en rapport avec l'auditoire. Il suffit sans doute, que dans ce but, le son parvienne sans obstacle à l'oreille de l'écouter que l'on verra même, quelquefois, chercher pendant l'exécution des morceaux lents à se mieux pénétrer du sentiment qu'ils expriment ou à mieux saisir le tableau que l'auteur a voulu peindre, en mettant la main devant les yeux afin que rien ne puisse le distraire; mais ceci n'est qu'une exception, car en général, le sens de la vue semble venir à l'aide du sens de l'ouïe pour faire comprendre avec plus de justesse l'expression de l'accent par l'expression du geste, et l'artiste ne peut se passer de savoir l'auditeur ainsi placé sous l'influence de son expansion, puisque ce n'est que par l'échange continu des sensations qu'il fait naître contre celles qu'il reçoit lui-même de l'effet qu'elles ont produit, que de nouvelles inspirations viennent lui donner de nouveaux moyens pour émouvoir. Il est averti de ces sensations par le plus léger mouvement, et lorsque les applaudissemens, (seul genre de bruit compatible avec la musique et le plus puissant des aiguillons) se font entendre, on voit presque toujours

(1) O Tuba, que de cœurs sous avez électrisés jusqu'au moment où le vôtre a cessé de battre!



leçon qu'il donne, de manière à pouvoir juger promptement ce que l'élève peut faire de contraire aux principes du mécanisme. En conséquence, il a soin de se mettre à la droite de l'élève et de se tourner vers lui, afin de surveiller tous les mouvements de l'avant-bras et la direction de l'archet.

Cette position modifiée.

Quand il est nécessaire d'employer la démonstration, de joindre l'exemple au précepte, il présente le côté des cordes du violon à l'élève afin que celui-ci puisse voir, entendre et s'aider du concours de deux sens à la fois pour saisir l'objet de la démonstration en observant les doigts et l'archet jusques dans leurs moindres mouvements.

Quelquefois en face de l'élève.

Le professeur se place aussi quelquefois en face de l'élève afin de voir si l'attitude est telle qu'elle doit être pour qu'il y ait de la souplesse dans les mouvements, de l'équilibre dans le maintien, et de la grâce dans l'ensemble de la pose.

L'écouter à son aise.

Pour s'assurer si l'élève a bien compris toutes les indications données dans l'article qui traite de la manière de travailler il est utile de l'écouter quelquefois à son aise. On peut d'autant mieux le diriger ensuite que l'on apprend ainsi à connaître la juste mesure de son intelligence, à juger de sa mémoire et de la délicatesse de son organisation selon qu'il s'aperçoit plus ou moins de ses fautes, qu'il les corrige avec plus ou moins de soin, ou qu'il se décide à passer outre sans s'y arrêter. L'élève, livré à lui-même dans son travail, privé de l'influence d'un témoin, fournit au professeur la plus favorable occasion de juger de sa capacité.

L'écouter à une grande distance.

Enfin, si l'élève est avancé dans ses études, le professeur se placera souvent à une grande distance de lui, pour mieux apprécier l'ensemble et l'effet de son jeu.

On doit souvent laisser faire l'élève, avant de lui indiquer ce qu'il faut faire, il en résulte plusieurs avantages :

- 1° celui d'exercer son intelligence à comprendre sans le secours d'autrui;
- 2° d'habituer son esprit à comparer, à saisir le rapport des choses entre elles;
- 3° d'exciter son imagination à prendre de l'essor, à inventer des moyens, et de développer ainsi son génie.

Guider et abandonner à propos l'élève à lui-même.

Mais on conçoit le danger qu'il y aurait pour l'élève à pousser trop loin de pareilles recherches dans ses études; le bon sens doit en marquer le terme, on ne fera jamais rien de bien sans lui, c'est d'ailleurs au maître à étudier si bien son élève qu'il sache à propos le guider ou l'abandonner à lui-même.

Il a été recommandé à l'élève : 1° de détailler les difficultés en s'arrêtant à chacune d'elles lorsqu'il sent que cela est nécessaire; 2° d'enchaîner ensuite cette difficulté en reprenant la phrase précédente pour la joindre à ce qui suit. Lorsqu'il sera parvenu à un certain degré qui lui permettra de faire ce qu'on appelle marcher un morceau avec quelque facilité, le professeur lui fera prendre l'habitude de corriger les défauts de son mécanisme et ses fautes d'exécution en continuant de jouer et sans manquer à la mesure.

Apprendre à se rectifier sans crainte de jouer. Lui indiquer par signes.

A cet effet, on les lui indiquera au moyen de quelques signes convenus avec lui, de telle sorte que par un mouvement d'archet du professeur et sans qu'il lui soit besoin de dire une parole, l'élève, déjà un peu instruit, comprenne aussitôt ce qu'il doit rectifier :

- 1° Replacer les pieds.
- 2° Avancer la poitrine.
- 3° Se tenir en face du pupitre.
- 4° Hausser le manche du violon.
- 5° Avancer le coude gauche.
- 6° Lever les doigts de la main gauche.
- 7° Remettre l'archet parallèlement au chevalet.
- 8° Mieux tenir les doigts de la main droite.
- 9° Le pouce à sa place.
- 10° Le poignet droit dans une position naturelle.

- 11° Moins pencher la baguette.
- 12° Laisser tomber le coude.
- 13° Remettre le coude en ligne perpendiculaire à l'épaule droite.
- 14° Redresser la tête.
- 15° Avoir le menton droit devant le milieu de la poitrine.
- 16° Appuyer le menton sans l'avancer.
- 17° Placer le menton tout contre la queue ou tire-cordes.
- 18° Ne faire d'autres mouvements des doigts de la main gauche de l'avant-bras et du poignet droit que ceux qui sont nécessaires.
- 19° Aucune contraction dans la figure.
- 20° Aucune raideur en général.
- 21° Juste.
- 22° En mesure.
- 23° Net.
- 24° Animer.
- 25° Retenir.

Quelques-unes de ces observations, faites à propos, et par signes, comme on vient de le dire, donnant à l'élève l'habitude d'une continuelle attention sur ses mouvements, cette habitude, une fois contractée, lui laissera la faculté de perfectionner incessamment le mécanisme sans recherche, et rien ne pourra le distraire ensuite de la pensée musicale qui devra l'occuper uniquement.

Démonstration.

La démonstration est le plus court moyen pour faire arriver au but dans les choses d'exécution, mais il serait à propos de ne point la prodiguer à un élève très intelligent. Il faut lui laisser essayer ses propres forces lorsqu'il a obtenu assez de moyens mécaniques pour en faire de lui-même l'application.

But déterminé à donner au travail.

Lorsque l'élève est parvenu au point de pouvoir se faire entendre avec succès, son travail doit être dirigé vers un but positif, et il faut qu'il prépare des morceaux pour les exécuter à une époque déterminée, devant des auditeurs faciles à émouvoir mais difficiles à satisfaire, il en retirera surtout le plus grand avantage s'il a le bon esprit de suivre ce précepte :

*Ames qu'on vous conseille et non pas qu'on vous loue.*

Car le véritable artiste tient moins à être loué qu'à être senti; il ne fait cas de la louange que s'il peut la regarder comme un témoignage d'affection; ce qu'il désire par dessus tout, c'est d'émouvoir, c'est de communiquer ce qu'il sent, c'est de trouver des coeurs qui lui répondent à l'unisson; en pareil cas, un tressaillement, un sourire, une larme, lui en disent assez, et quand il s'aperçoit qu'il a été compris, ce bonheur est pour lui tellement au dessus de toutes les vaines jouissances de l'amour propre, qu'il lui semble avoir quitté la terre et habiter déjà un monde meilleur.

## RÉSUMÉ

### de la manière de travailler.

- 1° Travailler une seule chose à la fois.
  - 2° Enchaîner ce que l'on est parvenu à bien faire avec ce qui précède et ce qui suit.
  - 3° Moins l'élève est avancé, plus son travail doit être court et fréquent.
- Il lui faut des repos au bout de quelques minutes, et il doit recommencer ses essais à plusieurs reprises dans la journée.
- 4° Les gammes étant minutées, on peut régler son travail de manière à repasser chaque jour pendant une ou plusieurs heures, les difficultés élémentaires, dans tous les tons, au moyen de la formule, cette étude devra être faite de mémoire, comme on l'a déjà dit.



ses moyens d'expression croissent en proportion de l'enthousiasme qu'il inspire.

#### PROGRAMME.

Il ne suffit pas que l'artiste soit bien préparé pour le public, il faut aussi que le public le soit à ce qu'on va lui faire entendre.

On sait que l'art musical doit avoir pour but d'éveiller, de parler à l'âme en chatouillant l'oreille, de faire naître une image dans l'esprit, et plus souvent encore, un sentiment dans le cœur. Lorsque la musique est appliquée à la scène lyrique, les paroles, le geste, le costume et les décorations viennent aider le spectateur à en comprendre le sens en général et les intentions en particulier.

Mais quelle que soit la vérité de caractère de la musique instrumentale, cette vérité ne saurait être saisie avec la même sagacité par tous les auditeurs sans une annonce qui mette sur la voie l'intelligence de quelques uns, et fasse en même temps un appel à l'imagination et à la sensibilité de tous.

L'avantage de cette annonce est d'empêcher la plupart des auditeurs de se perdre dans le vague que présente par sa nature la musique instrumentale, de leur donner un point d'appui qui leur permette de suivre, avec plus de facilité et plus d'intérêt, la forme et le développement de la *pensée musicale*, sans qu'ils soient pour cela privés de ce vague délicieux qui les laisse maîtres, jusqu'à un certain point, du choix principal de l'objet traité par le compositeur: le *Programme* est enfin le rayon qui vient éclairer la scène.

A cet effet, le caractère des morceaux de musique peut être indiqué par le nom même des mouvemens qui les déterminent, tels que *grave*, ou sérieux, *allegro*, ou gai, *mesto*, ou triste, *adagio* ou lent, *ritace*, ou animé, *presto*, ou vif, &c.

Quelques compositions se trouvent aussi désignées par un titre général que l'auteur a choisi, tel que celui de *symphonie militaire*, d'*Haydn*, *symphonie héroïque*, *pastorale*, *orage*, de *Beethoven*; *chasse du jeune Henri*, de *Méhul*; *cavalier*, de *Gluck*; *marche funèbre*, de *Beethoven*; *rêve*, de *Tartini*; *prière*, d'*Haydn*, &c.

Enfin un grand nombre de morceaux peuvent être désignés par le *ton* dans lequel ils ont été composés. Cette indication suffit même quelquefois pour rappeler le souvenir d'un ouvrage et pour réveiller tout-à-coup et comme par enchantement les sensations qu'il a fait naître.

Mais la musique que l'on n'a point encore exécutée en public, a besoin d'une annonce plus positive; cette annonce devra être faite avec autant de réserve que de justesse, si l'on veut atteindre le but.

On vient de faire sentir la nécessité de dire tout ce qu'il faut, mais on ne doit dire que ce qu'il faut; l'on évitera donc avec le même soin de faire un programme qui serait insignifiant ou emphatique.

Le premier moyen de captiver l'attention dépend d'abord de la réputation de l'artiste: une espèce de magie attachée à son nom doit disposer les esprits en sa faveur; cette magie, cette puissance, c'est le vrai talent qui la donne.

Le second moyen consiste dans le programme, comme nous l'avons dit plus haut.

Un troisième moyen, non moins efficace que les deux autres serait de rendre le public attentif par quelque récit ou quelque discours (1) qui le mit, sans qu'il s'en aperçût, dans une situation d'âme propre à recevoir de vives et profondes impressions. C'est ce que ferait le mélodrame proprement dit, si quelqu'homme de génie voulait s'en emparer, non pour offrir des actions monstrueuses ou révoltantes, mais pour amener de beaux morceaux de musique instrumentale bien adaptés à la scène, et pour faire ainsi ressortir la

(1) Ainsi que l'a fait M. Félix dans ses Concerts historiques.

puissance, le charme et la variété de ce genre de composition.

Les pièces de théâtre étaient autrefois précédées d'un prologue, les anciens avaient considéré cette préparation comme nécessaire, et *Molière* lui-même l'avait consacrée; le cœur humain n'a point changé: il appartient sans doute au génie de s'emparer subitement de toutes les facultés de l'âme, mais si l'on y prend garde, quelque préliminaire l'aura servi à cet égard, même à l'insu de l'auditeur.

L'œuvre d'un artiste inconnu et quel que soit son mérite, ne frappe point ainsi au premier abord et n'est point accueillie avec la confiance qu'inspire toujours une célébrité bien établie.

Le moindre fait historique, une date, un mot, une anecdote, une observation, ont la plus grande influence sur la destinée et le succès d'un morceau de musique. L'expérience révèle à ce sujet des choses que l'on ne pourrait comprendre si l'on se refusait à croire à la puissance du programme. On a vu des chefs-d'œuvre ne produire aucun effet et passer inaperçus parce que l'auditeur n'avait point été suffisamment averti. On a été également témoin de la vogue d'ouvrages médiocres parce qu'on les avait fait voir au public à travers le prisme de l'imagination.

Tel est demeuré froid et distrait en écoutant une composition dont il ne comprenait pas le sens, ou s'est écrié: *Sonate que me veux tu!* (1) qui aurait peut-être écouté avec émotion le *Tombeau de Lecteur*, avec intérêt le *Rêve de Tartini*, avec attendrissement les *Duos de Viotti dictés: les uns par le regret, les autres, par l'espoir*, et tous par le sentiment, comme un *hommage à l'amitié*. (2)

Mais s'il servait que, poussé par un désir immodéré d'attirer le public, ou de faire de l'effet, on se laissât entraîner à faire une annonce pompeuse, il est presque certain que le succès ne pourrait y répondre, et le but serait alors dépassé.

Il n'est point de parties dans les Beaux Arts où un moyen quelconque de préparer l'effet n'ait été et ne soit encore employé. En architecture, c'est la *façade* ou le *porchiste*; en sculpture, le *piédestal*; en peinture, les *galeries*, la *perspective*, le *cadre*, le *livret*, en littérature, la *préface* ou le  *sommaire*; dans les ouvrages dramatiques, *l'exposition*, *l'ouverture*, *l'introduction*, *l'entr'acte*, la *ritournelle*, dans la musique instrumentale, le *prélude*, un *et accord* ou le *ton donné*, enfin, *l'annonce* et le *programme*.

Il est si beau de captiver l'âme, l'entreprendre même, est un dessein si grand, si honorable, qu'il n'est pas de moyens dont on ne fasse usage pour y parvenir: les artistes, dignes de ce nom, se servent des nobles ressorts que leur offrent le vrai beau, le goût le plus épuré, et le but moral qu'ils ont toujours en vue; les autres, moins heureusement doués, abusent de ces moyens ou plutôt en font un mauvais emploi et se laissent aller au charlatanisme qui, tel qu'un programme exagéré, promet toujours beaucoup plus qu'il ne peut tenir.

Une juste connaissance de ses propres moyens et une vraie modestie feront trouver la mesure et les termes convenables d'une annonce: la confiance n'est point l'orgueil, et la modestie n'est point une fausse humilité; on veut toujours la voir les yeux baissés, il y a bien quelque raison pour qu'elle soit ainsi: elle ne se recueille en elle-même qu'après avoir élevé ses regards vers les plus hautes régions de la pensée et avoir acquis une conviction plus intime de l'imperfection des choses humaines.

#### OBSERVATION RELATIVE AU PROFESSEUR.

Un professeur expérimenté sait combien il est important de se placer pendant la

(1) Tout le monde connaît ce mot de Fontenelle qui pourrait être juste quand il l'a dit et que l'auteur de la *Revue musicale* a si spirituellement parodié en disant un jour, très à propos: *au lieu de es tu!*

(2) Dédicace de ces duos.



5° Se rappeler que l'on saura mieux un passage ou un morceau en le répétant un grand nombre de fois, dans la même heure ou dans la même journée, qu'en ne le jouant qu'une ou deux fois par jour, pendant des semaines ou des mois entiers.

6° Savoir cependant distinguer les difficultés que l'on peut vaincre en peu de temps par un travail opiniâtre, de celles que l'on ne peut obtenir que par une longue pratique.

7° Chercher, à la table des matières par ordre alphabétique, l'objet dont on s'occupe particulièrement, afin de le bien comprendre et d'avoir présents les moyens d'en venir à bout.

8° Ne pas attendre la fatigue pour quitter le travail: on ne peut la braver sans que le jeu ne perde son élan, ses moyens, et la sensibilité, son ressort. S'appliquer à connaître ses forces et limiter son travail en conséquence, sous peine d'altérer sa santé et de nuire à ses progrès.

#### DIRECTIONS DIVERSES

que l'on peut donner au talent sur le violon.

Si nous sommes entrés dans quelques détails qui ont pu paraître superflus pour le violon comme instrument *solo*, c'est parce que nous sommes loin de le considérer uniquement sous ce point de vue. Le talent de bien jouer du violon, d'après l'extension que nous avons donnée aux études, peut être appliqué à différentes parties de la musique dont chacune suffit pour faire rechercher l'artiste comme homme utile et pour le conduire à la célébrité. On peut donner à ce talent, une fois acquis, une direction particulière, et selon son génie, ses études, ses moyens, son caractère et ses goûts, devenir *violon solo*, *violon de quatuor*, *professeur*, *chef d'orchestre*, *accompagnateur du piano*, *violon d'orchestre*, *violon de la danse*, *violon compositeur*.

Heureux est l'artiste, assez favorisé de la nature, pour réunir en sa personne toutes les qualités qui exigent ces talents divers! mais, non moins heureux et toujours honorable est celui qui, connaissant la portée de ses moyens, sait borner son ambition à bien réussir dans une seule de ces parties, et parvient à s'y perfectionner par de constants efforts!

1° Le *violon solo*, par l'étendue et la variété de ses moyens, par le charme de son style, par la puissance de son expression, frappe, émeut, entraîne un auditoire nombreux, étend au loin sa réputation, se fait comprendre à tous les peuples civilisés au moyen du langage universel dont il se sert, il conserve tout le pouvoir de son talent lorsque, renonçant aux succès trop faciles et dangereux pour l'art, il étudie et captive tellement le public qu'il finit par être son guide s'il a su commencer par être son élève.

2° Le *violon de quatuor* sait prendre tous les styles, employer tous les accens pour intéresser, émouvoir un auditoire, moins nombreux, mais plus éclairé, auditoire que l'instruction a rendu plus difficile et plus délicat et dont le goût épuré rend l'approbation plus flatteuse. Traducteur des chefs-d'œuvres qui peuvent servir de type à tous les genres de compositions instrumentales, il entretient le feu sacré, il ouvre une immense galerie où chacun peut aller puiser à la source du vrai beau dans ce nouveau musée.

3° Le *professeur*, dont le jugement et la patience sont toujours en oeuvre, cherche sans cesse à parler à l'intelligence de l'élève pour que celui-ci parvienne à rectifier lui-même tout ce qu'il fait. Il s'adresse surtout à sa sensibilité afin qu'il comprenne le véritable objet de la musique, et qu'il sache faire, avec autant de sentiment que de raison, une juste application de ses études.

4° Le *chef d'orchestre*, destiné à gouverner les masses, use du moyen le plus sûr pour se faire obéir: il inspire autant d'amour que de respect, autant de confiance que de crainte. Professeur expérimenté, il fait, de chaque répétition, une leçon générale. Dans l'exécution, occupant le centre du mouvement, il la dirige d'une main si habile que son mérite reste imperçu de la multitude: frappée des beautés de l'ensemble, elle ne saurait voir d'où part l'étincelle électrique dont la commotion se fait si fortement ressentir à tous. La responsabilité qui pèse presque toute entière sur le chef d'orchestre n'est point, en général, assez remarquée: le succès d'un ouvrage fait trop souvent oublier celui qui a le plus contribué à sa réussite. Mais malgré cette apparence d'insouciance, on finit toujours

par lui tenir compte des services qu'il a rendus, et dans les occasions importantes ou dans les circonstances difficiles où l'on sent mieux alors le prix d'un chef habile, il reçoit de nouvelles preuves de confiance qui deviennent pour lui de nouveaux moyens de bien mériter de l'art.

5° L'*accompagnateur du piano* favorisé par l'instrument même qu'il seconde, passe en revue les chefs-d'œuvre des anciens et des modernes, car la plupart des grands compositeurs ont écrit pour le piano. Il voit, pour ainsi dire, se dérouler devant lui l'histoire complète de la musique; le piano étant, par son essence, l'instrument de l'harmonie, fait connaître, mieux qu'aucun autre, l'esprit de chaque composition, tandis que le violon, suppléant à l'insuffisance du piano pour soutenir les sons, est de nature à mieux rendre les choses de sentiment dans les passages de chant, et tous les accens de la passion.

Le secours mutuel que se prêtent ces deux instrumens est une des plus grandes perfectiones de l'art, un des plus grands charmes attachés à la musique instrumentale.

6° Le *violon d'orchestre* soldat dévoué d'une armée plus ou moins bien disciplinée, artisan ignoré des plus brillants succès, dans son obéissance complète de lui-même, ne pense qu'au bien général et à la perfection de l'ensemble. Au milieu de ses plus grandes fatigues, il est constamment soutenu par le sentiment de l'ordre, par le besoin d'harmonie, par l'attachement au devoir, par l'honneur enfin qui l'emporte sur tous ses dégoûts et le rend sensible à des applaudissemens qui ne lui sont pas personnellement destinés, mais qu'il lui suffit de pouvoir ajouter à l'approbation de sa conscience.

7° Enfin le *violon de la danse* n'est plus retenu par les préjugés dans une sphère étrangère à la bonne musique. Aujourd'hui que la puissance du rythme est mieux connue, que le charme attaché à la danse de caractère est mieux senti, l'artiste qui sait choisir et conserver fidèlement le genre des airs de danse de nos meilleurs compositeurs, qui les rend avec aplomb, avec goût, avec tout l'effet des nuances; qui leur donne cet accent animé d'une gaieté franche, et, tout à la fois cette décence qui accompagne toujours les grâces, cet artiste peut être aussi un grand musicien car il se sert du pouvoir de son art pour exciter à la joie comme d'autres s'en servent pour intéresser à la tristesse, et sous un de ses aspects le plus admirable, c'est-à-dire, comme étant la cause dont la danse n'est que l'effet.

8° Le *Violon compositeur*. Il nous reste à parler de la plus haute direction à donner au talent du virtuose: les qualités qui peuvent le faire distinguer comme *compositeur* sont le complément de toutes celles que nous avons cherché à inculquer aux élèves dans cet ouvrage qui n'a pas seulement pour objet de former le mécanisme mais encore de développer le génie d'exécution. L'exécution est le premier moyen de création dont il se sert pour bien rendre toute espèce de musique, en y comprenant celle qu'il pourra composer un jour. Le génie de l'exécutant et celui du compositeur ont ce rapport entr'eux, qu'ils ont en vue le même objet, qu'ils tendent tous deux au même but: la *pensée musicale*; mais ils y arrivent par des chemins différens: l'*exécutant*, parvient à exprimer la pensée d'un autre à l'aide des signes qu'il convertit en idées, tandis que le *compositeur* réussit à peindre la sienne à l'aide des idées qu'il convertit en signes.

Le virtuose, (que nous supposons toujours avoir reçu du ciel l'influence secrète,) ne devient compositeur qu'après de longues études toutes spéciales et qui ne sont point du ressort de cette méthode; mais rien de ce qu'elle renferme ne doit lui être étranger, ou, encore moins, indifférent, car nous avons cité quelques uns des chefs-d'œuvre des plus grands compositeurs, nous avons parcouru les vastes domaines de leur génie, retournant à dessein cette terre féconde pour que le jeune artiste put y semer à son tour, et parvenir, par une sage culture, à y récolter au profit de l'art.

Le génie d'exécution porte d'ailleurs, de lui-même, à la création d'idées nouvelles ou d'expressions qui lui sont propres. On a vu peu de virtuoses qui n'aient été en même temps compositeurs et qui ne se soient fait un genre, un style conforme à leur individualité, et par cela même, facile à reconnaître. Dans la crainte de paraître imitateur, on court quelquefois après l'originalité: peine inutile! la nature y a pourvu, elle a donné à chaque talent un caractère particulier, la médiocrité seule peut ressembler à tout parce qu'elle n'est que le reflet du vrai talent, mais celui-ci ne peut offrir par lui-même que de l'analogie et jamais de ressemblance, car il a sa source dans le sentiment auquel chaque individu laisse l'empreinte de ses affections.



## SECONDE PARTIE.

La seconde partie de cette Méthode, qui traite de l'expression et de ses moyens, est la même que celle que nous avons publiée à la suite de la première méthode rédigée pour le Conservatoire.

Le temps peut apporter des changements à quelques parties du mécanisme et peut offrir des moyens de le simplifier ou de l'enrichir, mais l'expression a pour but de rendre, avec justice, ce qui a été composé dans un système donné; or, pendant la durée de ce système on ne peut rien changer aux bases de l'ordre établi.

Ainsi, tant que la tonalité dont on se sert sera conservée, la justesse d'intonation sera donnée pour première condition dans la musique; aussi longtemps que la mesure fera partie essentielle de notre système musical, le mouvement, qui détermine l'action et l'aplomb qui en fixe l'effet, et les qualités indispensables qu'il faudra toujours appliquer à toute bonne exécution. Tant que la netteté, la pureté du timbre, la douceur et l'éclat de la voix charmeront l'oreille, on devra considérer le son comme le premier moyen d'expression. Les règles du style ne peuvent changer qu'avec le système du langage dont il choisit les formes; et le goût, ce sentiment des convenances, pris dans son acception la plus générale, sera constamment le même tant que les convenances de l'art n'aient point éprouvé de changement notable.

Quand on génie d'exécution, qui pourrait douter qu'il ne soit de tous les systèmes et de tous les temps? n'aura-t-il pas toujours à rendre le langage des passions? n'aura-t-il pas des sentiments à exprimer, des tableaux à peindre? sous quelque forme que soient présentés les moyens de l'art, il aura bien se créer une voix nouvelle pour parler ce langage des Dieux dont le vocabulaire est dans l'âme. Trois siècles de chefs-d'œuvre ont déjà prouvé que la philosophie de la musique était fondée sur les principes immuables de la raison et du sentiment, et que l'art d'émuvoir par d'infinies combinaisons de sons n'était pas si étranger à notre nature que jusqu'à présent on avait pu le croire.

L'homme est, à notre sens, un instrument plus ou moins bien accordé; il gémit dès qu'il respire, il chante dès qu'il sait aimer. *Mélodie! douce et consolante inspiration du sentiment! vous êtes l'expression intime d'un sentiment comme l'harmonie est l'expression expansive de tous; dans sa plainte solitaire, l'homme se dit, la mélodie est en moi! lorsque le vent de l'adversité l'agite et fait rouler sa tête, il gémit et, comme le roseau, sa voix devient mélodieuse. Dans ses chants d'allégresse et de joies partagées, lorsque son cœur est ému par de nobles passions, lorsque son âme vient à s'ouvrir à des sentiments généreux, il s'écrie: l'harmonie est en nous! et les échos des montagnes retentissent de ses chants patriotiques, et les voûtes du temple prolongent en accords ses cantiques sacrés!*

Le cœur de l'homme, malgré la mobilité qu'on lui reproche, a dans ses affections une constance, une uniformité, une généalogie de sentiments, si l'on peut s'exprimer ainsi, qui doit ressortir sur la durée des œuvres de génie. Nous en appelons ici non seulement aux admirateurs d'Homère et à ceux qui sont encore sensibles au récit des malheurs de Didon, mais à ceux qui ont entendu les chefs-d'œuvre de Palestrina, de Handel, de Sébastien Bach et d'autres encore; nous leur demandons si, pénétrés de ces sublimes inspirations, l'effet qu'elles ont produit sur eux ne suffit pas pour témoigner que le cœur répond toujours aux mêmes accents par les mêmes soupirs! (1)

### DE L'EXPRESSION ET DE SES MOYENS.

On vient de considérer le violon sous le rapport du mécanisme, et l'on a fourni les principes matériels qui sont propres à développer dans un élève les moyens physiques que la nature peut lui avoir donnés: quand il aura vaincu ces difficultés élémentaires, on lui en fera faire l'application dans un bon choix de musique, d'une difficulté progressive, capable de lui former en même temps le jeu et le goût, car il ne pourra sortir de l'ordre commun et faire de grandes choses qu'en étudiant

(1) Le succès des Concerts historiques, donnés récemment par M. Féty ne peut plus laisser de doute sur ce point.

les choses déjà faites, et se 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 émuvoir.

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

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

### MOYENS D'EXPRESSION.

La véritable expression dépend du son, du mouvement, du style, du goût, de l'aplomb et du génie d'exécution.

#### 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 emploie 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 d'instrument, dit Rousseau, (3) dont on tire une expression plus variée et plus universelle que du violon. Cet instrument admirable fait le fonds de tous les orchestres et suffit au grand compositeur pour en tirer tous les effets que les mauvais musiciens cherchent inutilement dans l'alliage d'une multitude d'instruments 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 touchant du Cor; cette variété dépend du talent de celui qui sait l'employer.

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 différents 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 entend, le son frappe d'abord ses sens et vient émuvoir 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 assez bien le souvenir du son que Tartini et Paganini tiraient de leur violon pour en faire la différence et pour avoir présent le genre d'expression qui les caractérisait; quoique depuis trop longtemps 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. (5)

Que ceux qui désirent une belle qualité de son commencent à la préparer par les moyens mécaniques que nous avons indiqués, (4) 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.

(1) On doit indiquer comme les meilleures compositions en ce genre celles de Corelli, Handel, Tartini, Geminiani, Locatelli, Paganini, Stamitz, Leclair, Gavini, Nardini, Pugnani, et Viotti. (2) Rousseau, Dict. de Musique, Art. Expression. (3) Dict. de Musique, Art. Expression. (4) Voyez l'Art. Son 1<sup>re</sup> Partie. (5) Nous devons faire observer ici de nouveau que cette qualité de son est fondée sur une certaine vibration, pour ses talents les autres dont l'art qu'on croit être notre estime et notre prédilection pour ce beau jeu dont les accords sont si doux, si naturels et à la fois si divers qu'ils donnaient à toutes ses inspirations le plus agréable comme le plus grand caractère. 228. Bis.



## MOUVEMENT.

Les anciens avaient divisé la musique relativement à ses effets sur l'âme, en trois espèces : musique *tranquille, active, et enthousiastique*. (1)

Ces 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'en ait fait ainsi un morceau très gai de l'Adagio le plus triste, ou un air touchant du Presto le plus animé.

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

Il faut en outre lui conserver ce caractère et ne rien faire qui puisse l'altérer; ainsi on verra de placer dans l'*Andante* des traits de vitesse ou de lui donner un accent étranger au caractère qu'on donne 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 qu'il est 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 vil et d'animé.

On ne fait au surplus que mettre les élèves sur la voie pour le coup d'archet; s'ils avaient une infinité d'autres choses à leur dire, et les plus intelligens decrochant déjà qu'il y a des degrés de mouvemens qui participent des trois dont nous venons de parler, comme le *Longhetto*, 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.

## STYLE.

C'est la manière d'exprimer, le choix des expressions, l'accent qu'on donne à chaque morceau qui caractérise 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 imprime à ses ouvrages un cachet particulier, un style qui lui est propre, qui tient à sa manière de sentir et d'exprimer.

(1) Les philosophes avaient divisé la musique relativement à ses effets sur l'âme, en trois espèces : musique *tranquille, active, enthousiastique*, la première était un chant sans d'un mouvement modéré, ce qui la fit nommer *musica*, la seconde était un chant plus vil qui convenait aux passions. La troisième soulevait l'âme et la remplissait d'ivresse. (Notes de l'abbé Lebatteux sur la poétique d'Aristote.)

Il y a trois principes de la musique, dit Plutarque, la gaieté, la douceur, l'enthousiasme.

La musique se divise en trois espèces : musique d'*Allusion*, de *paix*, de *calme*. (Aristide-Quintilien.)

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

« La distinction d'Aristide Quintilien se rapporte à ces trois mots : *Adagio, Andante, Allegro*. Il considère l'*Adagio* plutôt comme triste que comme tendre, je m'éloigne en ce point de son opinion. L'*Andante* peut le calmer et les émotions si douces qu'elles ne dérangent pas l'idée du repos. L'*Allegro* exprime la gaieté comme le nom seul l'indique. Aristide-Quintilien qui ne fait pas mention de la musique enthousiastique, avait à l'esprit, ainsi que moi, que l'*Allegro* devient enthousiastique lorsqu'on y joint l'excès du bruit et l'appareil de l'instrument. (Observations sur la musique, par M. de C.)

C'est ici l'école de bien des écrivains; tel a la faculté de rendre la musique d'un auteur qui ne peut jouer celle d'un autre; ses doigts, son archet, son jeu tout s'y refuse, parcequ'il n'a pas en lui la flexibilité nécessaire pour prendre tous les styles, ou qu'il n'est pas assez bien organisé pour saisir les différentes manières de phraser, et les différents accents à donner aux phrases; à ce donner 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 des 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 prendra tout entier, et prendra ce caractère d'originalité propre à ceux qui disent ce qu'ils sentent et n'exécutent que d'après les inspirations du cœur et les élans de l'imagination.

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

## GOÛT.

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

Il est une autre espèce de goût formé par le résultat des comparaisons, par le jugement, par l'expérience, c'est le *goût perfectionné* qui joint au goût naturel la connaissance particulière des convenances dont on vient de parler; il est à la fois un don de la nature et le fruit de l'éducation; il exige de la réflexion autant que de l'instinct, il ne consiste pas, comme beaucoup de personnes le croient, à placer dans un morceau de chant des ornemens ou des tournures agréables, mais à s'en abstenir quand le sujet le demande, ou à les employer à propos, et à tirer les ornemens de la nature même de l'expression du chant, comme on l'a déjà dit. (1) C'est au maître alors à secondar 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 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 n'est donc pas celle que donne le maître, mais celle que l'élève sait prendre lui-même.

## APLOMB.

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

L'expression permet quelquefois une légère altération dans la mesure, mais, en 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 retrace 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 temps 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.

(1) Art. Ornemens. 1. partie.



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 commencer 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 mouvements.

L'équilibre 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 le temps et la mesure. On dirait que c'est le mouvement du sang qui nous a rendu le rythme nécessaire et qu'on doit aux battements du cœur l'origine de la mesure. Dans la peinture des passions ne saurait pas en effet, ces émotions tantôt vives, tantôt lentes, ces mouvements plus ou moins accélérés que l'amour, la haine, le plaisir, la douleur, 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'équilibre, et de suivre un mouvement donné.

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

#### GÉNIE D'EXÉCUTION.

C'est lui qui saisit d'un coup d'œil les différents 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 grâce au sentiment, la naïveté à la grâce, la force à la douceur, et marquer toutes les nuances qui délimitent les oppositions; passer tout-à-coup à une expression différente, se plier à tous les styles, à tous les accents; faire sentir sans affectation les passages les plus saillants, et jeter un voile adroit sur les plus vulgaires; se pénétrer du génie d'un morceau jusqu'à lui prêter des charmes que rien n'indique, aller même jusqu'à créer des effets que l'auteur abandonne souvent à l'instinct; tout traduire, tout animer, faire passer dans l'âme de l'auditeur le sentiment que le compositeur avait dans la sienne; faire revivre les grands génies des siècles passés, et rendre enfin leurs sublimes accents 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 entendu le thème de ses accords, que son âme se monte au niveau du sujet.

La sonate espèce de Concerto dépourvu de ses accompagnements, 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 sentiments, leurs affections mutuelles; leurs avis quelquefois différents

font naître une discussion animée à laquelle chacun donne ses développements et se plaît bientôt à suivre l'impulsion donnée par le premier d'entre eux; dans l'ascendant les entraine, descendant qu'il ne fait sentir que par la force des penes qu'il met en évidence, et qu'il doit moins au brillant de son jeu qu'à la douceur persuasive de son expression.

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

Probablement dans l'Adagio, il contient une douceur et une unité; dans les plus touchants, tantôt il laisse errer son jeu et sa pensée sous une harmonie grave et religieuse, tantôt il remplit dans un tour, pour plaire et tendre et varie ses accents 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 soulevée parcourant l'espace, il se frappe l'échelle de l'auditeur le moins attentif et cherche au fond 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'accents et de caractères, il donne l'essor à toute sa vivacité, il communique à ceux qui l'exécutent le feu qui l'anime, il les fait participer à ses élans; il frappe, il élève 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 débris toujours de la joie ou par l'agitation de la douleur; bientôt il se ranime par degrés, il augmente la force de son son, redouble ses effets, porte l'émotion à son dernier période, jusqu'à ce que l'enthousiasme s'empare de l'auditeur comme de musique; électrique à la fois, et leur fasse éprouver ces transports si pleins de charmes qu'amène toujours la véritable expression.


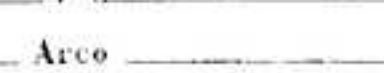







Heureux celui que la nature a doué d'une profonde sensibilité; il possède au dedans de lui-même une source intarissable d'expression. Les années ne font qu'accroître sa richesse, elles lui donnent des sensations nouvelles, elles varient ses situations, elles modifient ses sentiments; plus ses idées se nourrissent, plus sa raison s'éclaire, et plus il acquiert de simplicité dans ses moyens et d'énergie dans ses effets; l'expression a franchi pour lui les bornes de l'art, elle devient, pour ainsi dire, le récit de sa vie; le charme, le regret, les plaisirs qu'il a goûtés, les maux qu'il a soufferts; ce qui ne ferait qu'un jeu à un talent vulgaire, il le fait tourner au profit de son art; le chagrin aiguise sa sensibilité et porte à ses accents le charme délicieux de la mélancolie; les épreuves même de l'adversité réveillent son énergie, exaltent son imagination et lui donnent ces mouvements sublimes, ces idées fortes que les grands artistes font naître et qui semblent jaillir du sein des orages; quel que soit enfin le sort qui l'entraîne, l'améliore est son interprète, son amie fidèle, elle lui donne la plus pure de toutes les jouissances en lui révélant le secret de communiquer toutes les sensations qu'il éprouve, et d'intéresser ses semblables à sa destinée.

FIN de la 2<sup>me</sup> PARTIE.



EXPLICATION  
des signes employés dans cet ouvrage.

1<sup>o</sup> POUR L'ARCHET.

Tirez: _____	
Poussez: _____	
Avec l'archet: _____	Arco _____
Ondulez le son avec l'archet: _____	 (1)
Détachez du milieu de l'archet: _____	
Staccato ou détaché articulé. _____	
Martelé: _____	
Attaquez la note et traînez la ensuite un peu, très pisme _____	 s ou s
Ricochet, ou coup d'archet jetté en tirant ou en poussant. _____	 ou i
Quadruple corde: _____	

2<sup>o</sup> POUR LES DOIGTS.

Trille: _____	 tr ou † dans l'ancienne musique.
Groupetto ou petit groupe: _____	 s'indique de trois manières.
Commençant par la même note que celle qui a une valeur réelle; 2 crochets égaux. _____	1. 
Commençant par la note supérieure, un grand crochet en dessus, un petit, en dessous. _____	2. 
Commençant par la note inférieure, le 1 <sup>er</sup> crochet en dessous, le 2 <sup>o</sup> en dessus. _____	3. 
Les #, b ou k accidentels s'ajoutent au groupetto de la manière suivante 1 <sup>o</sup> au dessus du signe, pour la petite note supérieure. _____	1. 
2 <sup>o</sup> Au dessous, pour la petite note inférieure. _____	2. 
3 <sup>o</sup> L'un à côté de l'autre pour les deux, selon leur succession. _____	3. 

(1) Ce signe, qui se trouve dans quelques auteurs, est équivoque puisqu'il est le même que celui du staccato. Nous avons cherché à le remplacer par un autre que l'on trouvera ci après article 6. 2<sup>o</sup> ligne.

Il en est de même du signe accidentel qui se met avant le trille. \_\_\_\_\_

Le signe accidentel se met également sous le trille pour la petite note qui se fait en arrière. \_\_\_\_\_

Morchant. \_\_\_\_\_

Traînez ou glissez le doigt sur la corde. \_\_\_\_\_

Pincer la corde avec le doigt. \_\_\_\_\_



3<sup>o</sup> POUR LES VALEURS.

Points ronds ne donnant à la note que moitié de sa valeur. \_\_\_\_\_

Trille allongé ne donnant à la note que le quart de sa valeur. \_\_\_\_\_

Dans les coulés, avec ces deux signes, il faut donner à la note les 3 quarts de sa juste valeur, et dans un mouvement lent, à peu près toute sa valeur. \_\_\_\_\_

4<sup>o</sup> POUR LES OCTAVES.

Octave en dessus. \_\_\_\_\_

Octave en dessous. \_\_\_\_\_

Double octave en dessus. \_\_\_\_\_



5<sup>o</sup> POUR L'ORCHESTRE.

Point de rallentement, pour recommencer un tutti, un passage de symphonie ou de morceau d'ensemble. \_\_\_\_\_

A. B. C. &







TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES.

A.	Pages	B.	Pages
ARCS des effets.....	206	CARACTÈRE <sup>2</sup> (color - Religion).....	205
ACCENT ou ce qui détermine le caractère musical.....	195	CARTIER (M <sup>r</sup> J. B.).....	4
— (définition de l').....	195	CATALOGUE des auteurs anciens et des auteurs modernes	
— (matériel de l').....	195	qui ont composé spécialement de la musique	
— dramatique.....	195	de violon et dont les ouvrages servent pour la	
— instrumental.....	195	plupart à l'étude des élèves du conservatoire.....	271
— (travail matériel de l').....	194	CATEL.....	161
ACCENS (tableau des principaux).....	195	CHANGEMENTS opérés dans la notation.....	161
— en exemples.....	196	CHANTERELLES de Naples.....	244
— (résumé des).....	204	CHASTENAY (M <sup>lle</sup> Victorine de).....	8, 254
ACCOMPAGNATEUR du piano.....	261	CH. VIEAUBRAND (M <sup>re</sup> de).....	156
ACCORD du violon. Manière de s'accorder.....	248	CHEF d'orchestre.....	260
ACCORDS divers du violon.....	227, 229	CHEVALET, son emploi.....	246
1 <sup>er</sup> Avantages.....	227	CHEVILLES, manière de les faire tourner le devant.....	246
2 <sup>es</sup> Inconvénients.....	227	CHOIX d'un Violon.....	245
AGREMENTS du chant.....	74	— des instruments.....	254
ALATI (note sur).....	245	CLÉMENTI.....	185
APLOMB.....	265	COLOPHANE.....	247
APPOGGIATURES ou petites notes.....	74	COMPOSITEUR. <i>voir Violon</i> .....	
ARCHET. Manière de le tenir.....	12	CONCERTS annuels. Area pour leur formation dans chaque	
— (division de l').....	92	ville principale de France.....	9
— (coups d') principes de tout les autres.....	97	CONCLUSIONS générales.....	7
— (coups d') d'une expression particulière.....	128	CONSCIENCE, guide de l'artiste.....	7
— (coups d') en notes longues et brèves.....	121	CORBES, manière de les éprouver.....	244
ARRÊT. <i>voir Bâton</i> .....		CORBELLI (Note sur).....	5
ARTISTE (l') du 19 <sup>e</sup> siècle.....	9	COUDE droit. <i>voir Tige</i> .....	
ATTITUDE.....	11	— gauche (idem).....	
— (de l') en général.....	15	CRÉSCENTINI.....	184
AUTEURS ANCIENS. Connaître par les études.....	7	CRINS.....	247
VERTISSEMENT relatif à l'ordre suivi dans cet ouvrage.....	10		
— relatif à la seconde partie de cette mé- thode.....	262	D.	
AZAIS (M <sup>r</sup> ).....		DANSE. <i>voir Violon de 3e</i> .....	
B.		DEMI repos ou virgules.....	165
BACH.....	185	DEMI-ton.....	68
BACH. (Sébastien).....	185	DÉTACHÉ (grand).....	68, 101
BEAU (le) synonyme du bien sous quelques rapports.....	7	— léger.....	108
BRETHOVEN.....	94	DÉTACHÉS de toute espèce.....	108
BOCCHERINI.....		DIAPASON, sa définition.....	191
BRAS droit. <i>voir Tige</i> .....		— (voir à diverses époques).....	191
— gauche (idem).....		— (de la nécessité d'adopter un).....	191
BRISÉS.....	80	DIRECTION diverses que l'on peut donner au talent sur	
BUT déterminé à donner au travail.....	259	le violon.....	260
— (nécessité d'un) moral dans les arts.....	7	DIVISIONS de l'archet.....	92
C.		DOIGTER.....	146
CALME. <i>voir Caractères</i> .....		1 <sup>er</sup> le plus sûr.....	146
CARACTÈRE musical, sa définition.....	199	2 <sup>e</sup> le plus facile.....	146
— (ce qui détermine le).....	195	3 <sup>e</sup> le caractéristique.....	147
CARACTÈRES divers du violon.....	5	DOUBLE corde.....	85
CARACTÈRES principaux.....	195	DOUBLE taille.....	81
1 <sup>er</sup> Simple - Naïf.....	198	DRAMATIQUE. <i>voir Caractères</i> .....	
2 <sup>e</sup> Vague - Indécis.....	198	DUFFOPRIGEAR (Note sur) luthier célèbre du	
3 <sup>e</sup> Passionné - Dramatique.....	199	16 <sup>e</sup> siècle.....	4

E.	Pages	F.	Pages
EFFET, sa définition.....	205	FÉTIS (M <sup>r</sup> ).....	207
— des choses d').....	205	FIÈRE, son usage.....	245
EFFETS divers sur le violon.....	206	FORMULE pour le grand détail.....	46
— (abus des).....	206	FORMULES pour les principales études élémentaires.....	46
EPREUVE pour la tenue du violon.....	12		
— pour la tenue de l'archet.....	17	G.	
EXERCICES préparatoires à faire pratiquer sans musique.....	222	GAMMES d'une octave dans tous les tons.....	21
EXPLICATION du 3 <sup>e</sup> son.....	222	— à pratiquer de mémoire.....	22
EXPRESSION (de l') et de ses moyens.....	262	GAMMES à deux octaves pour le détaché léger.....	48
— pratique et spontanée.....	262	— par tierces à deux octaves coulées.....	54
— notée.....	10	— à trois octaves détachées.....	56
— des doigts.....	153	— par octaves détachées.....	60
EXTENSION.....	150	— deux coulées.....	64
EXTRAITS de divers auteurs descriptifs de musique.....	196	— coulées et simultanées.....	66
		— chromatiques d'une octave dans tous les tons.....	68
		— de trois octaves (idem).....	70
		— en double corde à tous les intervalles.....	26
		— en différents tons.....	90
		GIBAT.....	184
		G. HINIES (Note sur).....	5
		GÉNIE d'exécution.....	266
		GOUT.....	265
		GOUTS, leur diversité.....	8
		GUARNERI.....	245
		H.	
		HAYDN.....	241, 207, 163
		HISTOIRE du violon par J. B. Cartier. (ouvrage inédit).....	4
		I.	
		INDÉCIS. <i>voir Caractères</i> .....	
		INDICATION pour trouver facilement les divers positions.....	44
		INTERVALLES divers.....	54
		INTERVALLES des sons harmoniques.....	216
		INTRODUCTION.....	4
		J.	
		JUSTESSE.....	250
		K.	
		ARRUTZER (Bod.) (Note sur).....	5, 185

L.	Pages	M.	Pages
LECLAIR (Note sur).....	5	MAIN droite. <i>voir Tige</i> .....	
LEÇON (L.) reproduite de trois manières.....	10	— gauche (idem).....	
LÉPOT. (Note sur).....	245	MANIÈRE de s'accorder.....	248
LUTHIERS célèbres.....	4	— de travailler.....	242
— (classe des).....	4	— d'écrire les sons harmoniques.....	219
		— de se placer pour se faire entendre. 1 <sup>er</sup> dans	
		le solo; 2 <sup>e</sup> dans le quatuor.....	255
		MARTELF.....	50, 101
		MATÉRIEL du violon.....	4
		MÉCANISME.....	11
		— expression, division à maintenir.....	10
		MÉTHODE de violon du conservatoire, son organe.....	2
		— (première) publiée comme un essai.....	2
		— nouvelle de violon.....	2
		MÉTHODES abrégées.....	3
		MESTRINO.....	
		MESURE, observations relatives à cet objet.....	251
		MÉTRONOME, manière de s'en servir.....	252
		MNÉMONIQUE musicale.....	54
		MODE miroir.....	155
		MODÈLE, nécessité de s'en choisir un.....	8
		MONTGEROULT (M <sup>re</sup> de).....	208
		MORDANS.....	80
		MOUVEMENT.....	264
		MOUVEMENTS des doigts de la main gauche.....	16
		— de l'archet, de la main et du bras droit.....	14
		MOYENS de faciliter le travail.....	253
		MOZART.....	162, 185
		N.	
		NAÏF. <i>voir Caractères</i> .....	
		NATUREL dans l'art, sa définition.....	191
		NÉCESSITÉ d'adopter un diapason.....	191
		NETTETÉ.....	250
		NOTATION.....	161
		NOTE simple.....	161
		NOTES fixes mélodiques.....	165
		— harmoniques.....	165
		NOTES ou notices sur Corelli, Duffoprigear,	
		Gavinià, Kreutzer (Rodolphe), Kreutzer	
		(Auguste), Leclair, Lepot, M. Paganini,	
		Pugnani, Rode, Tartini, W. Tourte,	
		Viotti. (voir ces noms).....	
		NUANCE artificielle, son effet.....	231
		NUANCES.....	144
		— (proportion dans les).....	145



## TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES.

## 1. OBSERVATIONS RELATIVES À CETTE NOUVELLE MÉTHODE.

Origine de la méthode de violon du Conservatoire. — Nécessité de la leçon. — Méthode nouvelle. — Extension qu'elle a donnée.

## 2. INTRODUCTION.

Origine du violon. — Luthiers célèbres. — Structure et matériel du violon. — Ses caractères. — Archet. — Virtuosité. — Clés. — Observations.

## 3. PROGRÈS DE L'ART.

Point de départ. — Premier ouvrage remarquable composé pour le violon. — Progrès du mécanisme. — La conscience, guide de l'Artiste. — Nécessité d'un bon goût. — Le style. — Étudier les auteurs anciens. — S'attacher aux ouvrages modernes qui prouvent étendre les moyens d'expression. — Se choisir d'abord un modèle. — Diversité des goûts. — Le piano et le violon. — Le virtuose. — L'Artiste du 19<sup>e</sup> siècle. — Vein pour la formation de grands concerts annuels en France. — Conclusion.

## 4. AVERTISSEMENT RELATIF À L'ORDRE SUIVI DANS CET OUVRAGE.

La leçon reproduite de trois manières. — Expression notée. — Mécanisme. — Expression.

## 5. PRINCIPES DU MÉCANISME.

Attitude. — Tenue du violon. — Idem, de la main, du bras et de corde gauche. — Tenue de l'archet. — Idem, de la main, du coude et du bras droit. — Main gauche. — Mouvement de l'archet, de la main et du bras droit. — De l'attitude en général. — Règles générales pour tirer ou pousser l'archet.

## 6. EXERCICES PRÉPARATOIRES.

## 7. LES SEPT POSITIONS.

1<sup>re</sup> Position. — Gammes dans tous les tons. — Observation relative aux positions élevées. — Pour trouver facilement les six positions.

## 8. FORMULE POUR LES PRINCIPALES ÉTUDES ÉLÉMENTAIRES.

Manière de les étudier. — Grand détaché. — Léger élastique. — Martelé. — Staccato. — Gammes courbées. — Gammes de touches &c.

## 9. DEMI-TONS.

Gammes chromatiques dans tous les tons.

## 10. ACCÈS DE CHANT.

Petites notes ou appoggiatures. — Plets de voix. — Trilles ou cadences. — Brisés, Mordans, Doubles trilles. — Gruppetto.

## 11. DOUBLE ET TRIPLE CORDE.

Observations. — Gammes en double corde à tous les intervalles. — Idem, en différents tons.

## 12. ARCHET.

Division de l'archet. — Coups d'arrêt, principe de tous les autres. — Détachés de toute espèce. — Unité, variété. — Variété d'arrêt.

## 13. SON.

Sous soutenus fort. — Idem, piano. — Sous ruffés. — Diminués. — Filés. — Synopés. — Temps décalé. — Sous ondulés.

## 14. TIMBRE ET CARACTÈRE DES QUATRE CORDES.

Chanterelle. — Seconde corde. — Troisième. — Quatrième. — Observation.

## 15. NUANCES.

Leurs proportions. — Nuances artificielles. — Sourdeur.

## 16. DOIGTIER.

Le plus sûr. — Le plus facile. — Le caractéristique. — Extensions. — Pizzicato. — Expression des doigts. — Mode Mineur.

## 17. ORNEMENTS.

Note simple. — Ornements notes. — Changements dans la notation. — Résumé.

## 18. PONCTUATION MUSICALE.

Deux repos ou virgules. — Notes finales mélodiques. — Idem, harmoniques. — Repos ou points.

## 19. POINTS DE REPOS ET POINTS D'ORGUE.

Point de repos auquel on ajoute rien. — Idem, après lequel on peut faire un petit trait. — Point d'arrêt ou silence. — Point d'arrêt. — Exemples de toutes sortes de points d'orgue.

## 20. PRÉLUDES MÉLODIQUES ET HARMONIQUES.

Prelude écrit. — Prelude improvisé. — De quelle manière le prelude peut être placé. — Préludes mélodiques. — Idem, harmoniques.

## 21. DIAPASON.

Sa définition. — Diapason fixé à diverses époques. — Nécessité d'en adopter un.

## 22. DU NATUREL DANS L'ART.

Difficulté de le définir. — Comment on le comprend dans cet ouvrage.

## 23. CARACTÈRE MUSICAL. — ACCENT QUI LE DÉTERMINE.

Sa définition. — Quatre caractères principaux correspondants aux 4 tons de la sixte. — Ce qui détermine le caractère. — Accent. — Tableau des principaux accents. — Exemples. — Résumé.

## 24. EFFETS.

Définition de l'éffet et des classes d'éffet. — Unisson et octaves. — Sons harmoniques. — Sourdeur. — Pizzicato. — Troisième son. — Quadruple corde. — Manières diverses d'écouter le violon. — Ritardano.

## 25. MANIÈRE DE TRAVAILLER.

Talens précoces. — Marche à suivre. — Observations préliminaires. — Accord du violon. — Justesse, Mesure, Netteté. — Le virtuose. — Moyens de faciliter le travail. — Manières de se placer pour se faire entendre. — Préparation nécessaire pour jouer en public. — Observations relatives au professeur. — Résumé. — Directions diverses que l'on peut donner au talent sur le violon. — Violon solo. — Violon de quatuor. — Professeur. — Chef d'orchestre. — Accompagnateur du piano. — Violon d'orchestre. — Violon de la danse. — Violon compositeur.

## SECONDE PARTIE.

## 26. DE L'EXPRESSION ET DE SES MOYENS.

Avertissement. — De l'expression et de ses moyens. — Son. — Mouvement. — Style. — Goût. — Appui. — Génie d'exécution.

## 27. EXPLICATION DES SIGNES.

Pour l'archet. — Pour les doigts. — Pour les valeurs. — Pour les octaves. — Pour l'orchestre. — Pour le son. — Pour diverses intentions.

## 28. CATALOGUE DES ÉTUDES PROGRESSIVES.

Autres mots. — Autres vers.

## 29. TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES.

## 30. TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES.



	Pages
<b>O.</b>	
OBSERVATIONS relatives à cette nouvelle méthode.....	3
— préliminaires sur la marche à suivre.....	243
— dans le travail.....	242
— sur l'art en général.....	6
— relatives au professeur.....	257
— relatives aux positions élevées.....	58
OCTAVES et quatuors.....	206
ORCHESTRE (voir <i>Violon d'</i> ).....	4
ORIGINE du violon.....	4
ORNEMENTS.....	156
— notés.....	157
OUVRAGE (premier) le plus capable composé pour le violon.....	6
OUVRAGES modernes. S'attacher à ceux qui peuvent être des les moyens d'expression.....	8
<b>P.</b>	
PAGANINI. (Note sur) M <sup>r</sup> .....	6
PASSAGE pour le martelé.....	50
— pour le staccato.....	50
PASSIONNÉ (voir <i>Caractères</i> ).....	84
PETIT groupe ou groupetto.....	74
PETITES notes ou appoggiatures.....	8
PIANO (le) et le violon.....	221
PIZZICATO.....	6
POINT de départ de l'art du violon.....	165
POINT d'arrêt ou silence.....	165
POINT de repos.....	165
1 <sup>o</sup> après lesquels on n'ajoute rien.....	165
2 <sup>o</sup> après lesquels on peut faire un petit trait.....	165
— d'orgue. Exemples de toute espèce.....	163
PONCTUATION musicale.....	75
PORTS de notes.....	24
POSITION (première).....	58
POSITIONS élevées.....	58
— (observation relative aux).....	16
POUSSE. Voir Règles générales.....	183
PRÉLUDE écrit.....	183
— improvisé.....	184
— (place du).....	184
— (règles générales du).....	183
PRÉLUDES mélodiques.....	187
— harmoniques.....	187
PRÉPARATION nécessaire pour jouer en public.....	255
— marche, idem.....	255
PRINCIPES du mécanisme.....	41
PROFESSEUR.....	260
PROGRAMME.....	256
PROGRÈS de l'art.....	6
— du mécanisme.....	7
PROPORTION dans les nuances.....	145
PUGNANI. (Note sur).....	5
PUPITRE. (hauteur du).....	253
— du quatuor.....	253
<b>Q.</b>	
QUADRUPLE corde.....	225
— (emploi de la) essai.....	225

QUATUOR. Voir ( <i>Violon de</i> ).....	36
<b>R.</b>	
RÈGLES générales pour tirer ou pousser l'archet.....	164
RELIGIEUX. Voir <i>Caractères</i> .....	162
REPOS ou points.....	204
RÉSEMI relatif aux ornements.....	259
— des accents.....	204
— de la manière de travailler.....	259
RODE. (Note sur).....	5
RHYTHME sa définition.....	241
— 1 <sup>o</sup> espèce.....	241
— 2 <sup>o</sup> idem.....	241
— 3 <sup>o</sup> idem.....	241
<b>S.</b>	
SABRETTE (M <sup>r</sup> ).....	5, 215
SALVATI (M <sup>r</sup> ).....	5, 215
SCIENCE (la) appelée au secours de l'art.....	262
SECONDE partie de la méthode.....	268
SIGNES. (signification des).....	268
— 1. pour l'archet.....	268
— 2. pour les doigts.....	268
— 3. pour les valeurs.....	269
— 4. pour les octaves.....	269
— 5. pour l'orchestre.....	269
— 6. pour le son.....	270
— 7. pour diverses intentions.....	270
SIMPLE. Voir <i>caractères</i> .....	222
SOLO. voir <i>Violon</i> .....	223
SON. (troisième) ce que c'est.....	151
— (application du 3 <sup>e</sup> ).....	151
SONS. 1. soutenus fort.....	151
— 2. soutenus piano.....	151
— 3. vultés.....	151
— 4. diminués.....	152
— 5. filés.....	152
— 6. syncopés.....	155
— 7. temps dérobé.....	156
— 8. molochés.....	157
SONS harmoniques.....	215
— idem. (théorie des).....	215
— idem. (tableau des).....	216
— idem. (intervalles des).....	217
— idem. (manières de les écrire).....	219
SOURDINE.....	221
STACCATO. (passages pour le).....	50, 102
STR. IDIOM. (Note sur).....	4
STRUCTURE du violon.....	7, 264
STYLE. est le choix des expressions.....	7, 264
<b>T.</b>	
TABLE alphabétique des matières, page 275 et Analytique pa. 272	216
TABEAU des sons harmoniques.....	242
TALENS précoces.....	2
TARTINI. (Note sur).....	2
TEMPS dérobé.....	156
THÉORIE des sons harmoniques.....	215

	Pages
TIRE. Voir Règles générales.....	140
TIMBRE et caractère des 4 cordes du Violon.....	246
TOURTE. (Note sur) M <sup>r</sup> .....	242
TRAVAIL. manière de travailler.....	191
— matériel des accens.....	78
TRILLES ou cadences.....	85
TRIPLE corde.....	206
<b>U.</b>	
UNISSONS et octaves.....	111
UNITÉ et variété.....	206
<b>V.</b>	
VAGUE. Voir <i>Caractères</i> .....	111
VARIÉTÉ et suite.....	152
— d'archet.....	152
— nuances de le ton.....	11
— consistant aux communications.....	243
— modes.....	243

Fin de la Table des matières.

ARTICLES OUBLIÉS.

ARCHET (Coup d') lent.....	98
— vif.....	98
— composé.....	99
— détaché.....	100
— (Variété d').....	113
ARPEGES.....	122
BARIOLAGE.....	126
DOUBLE CORDE. Gammes en tierces et de deux octaves.....	90
EFFETS d'unissons et d'octaves.....	206
ETUDES particulières pour les sons filés.....	153
GUHR (M <sup>r</sup> ) de Francfort.....	6
MOYENS d'expression.....	263
OBSERVATION relatives à la division de l'archet.....	97
ONDULATION produite par l'archet.....	157
— la main gauche.....	158
— le mouvement de l'archet et.....	159
— par celui des doigts.....	159
PRELUDES (24) dans tous les tons.....	185
SACRÉS.....	125
SON.....	130, 263
— (faiblesse et limite du).....	96
TALENS précoces.....	249
TERMINAISONS de cadences.....	171
TRILLES en gammes.....	82, 85
VARIATIONS.....	111
VARIÉTÉ d'archet.....	112