# 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

Dédiée

A SES ÉLÈVES

PAR


**P. BAILLOT**

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


*Prix : 50 f.*


*de l'Imprimerie du Conservatoire de Musique*

*à 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 nouvelle de 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 en tâtonnant 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)

1.re Méthode 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 fait aujourd'hui une loi de profiter des leçons de l'expérience pour refaire cette méthode dont la révision, au bout d'un certain espace de temps, avait été considérée comme utile et arrêtée en conséquence dès son adoption.

Nécessité de la revoir prévue dès son adoption.

Méthode nouvelle.

Cet ouvrage a donc été entièrement refait 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 classiques, 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.

Extraits devant tenir lieu de commentaire.

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 différens 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'alimens: 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 *Abréviatives*. 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'abréger les études, et cette opinion sera notre excuse pour tous les détails dans lesquels nous sommes entrés.

Méthodes abréviatives confondues avec les méthodes abréviatives.

Extension donnée à cette méthode.

Nous avons également pensé que l'enseignement du violon, le premier de tous les instrumens, 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.

(1) Les seules méthodes de Violon que nous avons pu examiner avant la publication de la 1.re méthode du Conservatoire sont celles de *Geminiani*, de *Corrette*, (1758) de *Leopold Mozart*, de *Dupont*, et de l'*Abbé Libon*.

Les méthodes sur les ouvrages élémentaires qui ont paru depuis sont: de *Lacoste*, de *Baumel*, de *Lavenette*, de *Cambini*, de *Habeneck*, de M.r *J. B. Cartier*, de M.r *Fiorio*, de M.r *Pixis*, de M.r *Casimir* (de Versailles) et de M.r *Mazas*.

*Tartini* nous a laissé quelques conseils utiles, mais très peu circonstanciés, dans une lettre adressée à M.me Sarmet relatée dans les mémoires de M.r Lavoille. Son *Arte del'Arco*, exempt de détails qui peuvent entraver plus à la variété d'expression qu'à la variété de l'Archet sous le rapport de ce que l'on entend aujourd'hui par *effet*, laisse tout à désirer à celui qui attendu qu'aucun signe, aucun accent marque ne vient guider à en rendre non seulement le sens, mais le plus souvent même, le matériel.

*Viotti* avait entrepris un ouvrage élémentaire sur le Violon: nous n'avons eu une connaissance de la nature des matériaux qu'il a laissés. Un traité didactique écrit par Viotti avec cet esprit juste, ce sentiment délicat et profond qu'il exprimait, et riche d'exemples composés par lui, serait sans doute du plus grand intérêt; espérons que les dépositaires de ces matériaux, quels qu'ils soient, rendant à nos vœux, nous mettront à même d'en juger.

# 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 origine remontait aux 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.r J.B. Cartier, et dont nous appelons 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.e ou 10.e 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.e Siècle ce fut alors que le Violon succéda au Rebec.

La *Viole* accompagnait la voix au 15.e Siècle. Cet instrument ayant été employé à cette époque en France, sous une plus petite dimension, reçut 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.

Duiffopruggar, né dans le Tirol Italien, vers la fin du 15.e Siècle, vint en France en 1515, et mourut à Lyon en 1570. C'est le plus ancien et le plus célèbre des Luthiers dont le nom soit parvenu jusqu'à nous; ses instruments sont d'une beauté remarquable et d'un fini précieux. Il eut pour élèves Paul 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 300 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 élevures et à toutes surbaissures, en forme de Guitare ou de Sistre; on en a fait avec d'autres bois que l'Erable et le Sapin, on a voulu même en faire de métal, on a ajouté à quelques uns des cordes de laiton sous le chevalet et sous l'attache des cordes; ceux-ci, ont été construits sans barre, ceux-là, sans âme. 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 tant 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 d'un manche, sont mises en vibration par une mèche de crins frottée de résine et fixée aux deux extrémités d'une baguette. Un chevalet soutient les cordes, frémit le premier sous l'archet, et communique ses tressaillemens à une âme de bois cachée dans le corps de l'instrument. Cette âme soutient la voûte; secondée par une barre qui maintient l'équilibre, elle met toutes les parties de l'édifice en rapport entr'elles, et, centre du mouvement harmonieux, fait raisonner 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 manuel

(1) Notices sur Corelli, Tartini, etc. par M.r Fayolle. 1810





[illegible] M.r Savart, vient de couper et nous avons l'espoir de posséder bientôt des certitudes mathématiques sur la facture du Violon pour laquelle on a employé jusqu'ici le tâtonnement à défaut de règles positives. Les expériences multipliées de M.r Savart ayant confirmé ses calculs, l'acoustique, et particulièrement le Violon, doivent en retirer beaucoup d'avantages.

Caractères divers 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, la crainte à la joie et sympathise avec la tristesse. Selon la manière dont on sait l'interroger, sa réponse est vulgaire ou sublime; toute mélodie lui appartient; toute harmonie est de son domaine; et le génie lui-même lui-même, inspiré par de continuelles étreintes, sous les meurtrissures du cercueil respire, il palpite 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 humaine. Le timbre est en même temps si varié qu'on peut lui donner le *Caractère* champêtre du *Hautbois*, la douceur plaintive de la *Flûte*, le son mâle et touchant du *Cor*, l'éclat belliqueux de la *Trompette*, le vague fantastique de l'*Harmonica*, les vibrations successives de la *Harpe*, les vibrations simultanées du *Piano* et la gravité harmonieuse de l'*Orgue*. Ses quatre cordes suffisent à tant de prestiges, elles donnent plus de 4 Octaves ½ du grave à l'aigu, and in the hands of the masters of modern times, the bow animates it with a soul, the divine art prodigue ses merveilles en versant des flots de sons à toutes les affections de l'âme et à tous les élans de l'imagination.

L'archet

Avantages qu'offre le Violon.

Le Violon doit par sa nature régner dans les concerts et pour obéir à tous les élans du génie, a pris les différens 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 celui de *Gaviniès*, mâle et grandiose avec *Pugnani*, plein de feu, plein d'audace, pathétique, sublime sous les mains de *Viotti*, il s'est élevé jusqu'à peindre les passions avec autant de grandeur et d'énergie que de charme et de douceur. (1)

Rode, Kreutzer.

Combien il est pénible pour nous d'ajouter aux noms des grands artistes qui ne sont plus, ceux de nos deux collègues *Rode* et *Kreutzer*, descendus presqu'en même temps dans la tombe! pourquoi faut il déjà pleurer la perte de ces honorables amis et regretter sitôt 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! élèves chéris de ces habiles maîtres, vous chercherez à rendre avec fidélité l'expression de leurs airs; vous les retrouverez eux mêmes et tout entiers dans leurs compositions, ils y respirent encore! leurs talens 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 inspirations! (2)

(1) Ce passage est extrait de la 1.re 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 Leclair, 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.r Leclair établiront en pompe la majesté du jeu du Violon.*»

Auguste Kreutzer.

(2) *Auguste Kreutzer* nous restait, il vient aussi de nous être enlevé.

Cet homme excellent jouissait d'une réputation peut être moins étendue que son frère *Rodolphe*, mais il avait un mérite aussi solide, un talent entouré 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 nécessairement des regrets unanimes, et rien n'a manqué à cet égard ni à notre douleur ni à sa gloire.

Il était tellement chéri de ses élèves, tellement apprécié par eux, qu'ils ne pouvaient 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.r Paganini.* Inscrire dans cet ouvrage le nom de M.r *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 du premier abord que sa manière de jouer du Violon était, en général, toute à lui, n'offrait que peu de ressemblance avec celle des autres virtuoses; cette différence donne à son jeu le piquant de la nouveauté, et cependant ce jeu repose presqu'entièrement sur l'emploi de certaines difficultés dont on a fait usage autrefois, telles que les *sons harmoniques*, les *Pizzicato*, et les *Accordatures*, et qui, depuis longtemps, étaient tombées en désuétude: à la vérité M.r *Paganini* a ajouté de nouveaux effets à ceux-ci, il a tiré un si grand parti des doubles sons harmoniques et de l'emploi exclusif de la 4.e 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 en général. 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 sons graves, ce que l'on ajoute en sons aigus; en chants expressifs et naturels, ce que l'on trouve en choses difficiles et brillantes, ce que l'on acquiert en délicatesse et profondeur, 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.r *Guhr*, de Francfort, a fait paraître un ouvrage(1) dans lequel on trouvera la plupart des procédés employés par M.r *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 lié ou soumis à la méthode du Conservatoire, composée dans un tout autre système.

## PROGRÈS DE L'ART.

Nous ne voulons point entreprendre ici 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. Première ouvrage remarquable, composé pour le Violon. Corelli fut le premier qui, en 1700, 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, école 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'instructions 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 découvrit autant que le soleil, avait toujours apperçu 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 fasse point de chercher *le mieux*, objet de tous ses travaux, il le poursuit, cet objet, jusqu'à la mort; son imagination s'élance 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 âme, impatiente de briser ses liens, cherche un issue pour s'élancer 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, tout il nous semble beau de quitter la terre! mais hélas! il faut bientôt retomber, trahis par notre faiblesse, dans ce séjour mortel où 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'âme, cette source intarissable de félicité.

Progrès du mécanisme, résultat nécessaire de la tendance au perfectionnement matériel. Cependant l'art, dans 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 qui veut de ce 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'avenir, 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 infaillible pour qui veut écouter ses leçons. — Etudions sans cesse la marche de l'art, multiplions les essais; s'il avance, favorisons tous ses mouvements; s'il est prêt à reculer, laissons nos efforts pour le retenir. Suivons la trace du bien en cherchant le mieux, sans quoi nous perdrions la boussole qui peut nous conduire jusqu'à lui.

Favoriser les nouvelles découvertes. Eviter 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 prétieux, et c'est un de ses avantages sur les autres arts.

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 contrarient 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 secrette, sage conseillère d'une âme immortelle, que l'artiste doit toujours interroger, et qui, le portant à faire 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

Le beau, synonyme du bien sous quelques rapports. 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 intérieurement 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 sentimens et le langage de nos passions, n'ait sur notre âme une très grande influence; or, le 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 infailliblement ce qui lui plaît, ce qui le captive, ce qui l'entraîne; il sera jugé sur ce choix, résultat de ce qu'il sent.

Le style est le choix des expressions. Le style est tout l'homme: Conséquence.

Commencer par étudier les Auteurs anciens. Pour se former un bon style, il faut commencer par se nourrir des *Auteurs anciens*: nous

sur le chaiser; apte, surtout, à manier avec les bois de l'harmonie autant que le Violon peut l'être à les exécuter, l'un et l'autre font le *virtuose*, mot qui dans son étymologie, implique l'idée de force, d'habileté, et de persévérance.

Le virtuose.

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 toutefois porté d'une autre manière à en réaliser les prodiges: on ne verra donc point en lui *l'Orphée* ou *l'Amphion* des temps fabuleux, policant les peuples sauvages, et bâtissant des villes aux sons de la lyre; ce n'est plus *le Barde* du moyen âge, *versant sur l'onde agitée des héros, comme une rosée rafraîchissante, la douce mélodie de ses chants*; (1) ce n'est pas non plus *le Troubadour* ou *le Ménestrel* de la renaissance, chantant l'amour et les combats, mais c'est *l'Artiste* du 19e 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 continuel d'admiration vers les merveilles de la nature, et ses inspirations semblent jaillir du sein de cet enthousiasme créateur.

L'Artiste du 19e siècle.

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 seul comprendra partout, et qui n'est inintelligible 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 tant 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.

Vœu d'une fête musicale annuelle dans la Ville principale de France.

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 longtems en Angleterre, et depuis quelques années en Allemagne, en Suisse, et même dans plusieurs contrées du Nord de nos départemens, il se fait des réunions solennelles où les exécutans 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'entr'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 départemens aux progrès de l'enseignement musical. Cet ordre de choses entrait, 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.

CONCLUSION.

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

(1) Poésies d'Ossian.
(2) Vauvenargues.
(3) Les anciens disaient: *ab jove principium.*
(4) Mr Sarrette.



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

S'attacher aux ouvrages modernes qui posséd. et étendent les moyens d'expression.

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 avouer, c'est-à-dire, dans celles qui tendent à conserver au Violon son caractère, caractère si beau, si noble, si touchant, 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 discorde; 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 réunissez 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!

Se choisir un modèle avant de se renfermer dans son individualité.

Sur-gît-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'ame? 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 fait préférer aux qualités brillantes, la simple et naïve expression du cœur, expression dont on ne se lasse jamais parce qu'elle est l'aliment habituel et nécessaire de notre sensibilité.

Si donc, parmi tous ces génies qui présentent une si heureuse variété, il en est un qui convienne plus particulièrement à votre manière de sentir, étudiez-le; imitez-le: imiter n'est pas copier, et 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 talens éminens, 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 *Viotti*, 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, eh! qui pourrait avoir tout dit? consultez donc votre conviction, écoutez votre cœur, c'est le plus grand maître de Musique: entrez d'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 accens; 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 ame! qu'elle s'en éclaire 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 donné une véritable originalité, vous ne perdrez jamais ce don précieux que vous portez en vous mêmes, et vous y ajouterez tous les avantages que donne la science des autres, confirmée par votre examen et réunie à vos propres lumières.

Diversité dans les goûts.

C'est un grand bienfait de la providence que cette diversité dans les goûts produits par la diversité dans les talens; la carrière est immense et les palmes 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 rappellez vous ce que Rousseau disait à son Emile: *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 l'empire de la musique instrumentale.

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; dépositaire immédiat de la pensée, il semble posséder les secrets de la science et se plaire à les dévoiler

(1) Le sage, dit-il les Orientaux, apprend de tout le monde.
(de l'Asie, par Mme Victorine de Chastenay.)

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 malheur 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, perdant 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 reproduite de 3 manières.

1°. 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°. 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°. 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 suive l'ouvrage dans la suite qu'il présente, afin qu'il puisse en saisir les déductions, 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 mélodique 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 apperçevra 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 notée, doit précéder l'expression poétique et spontanée.

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.*)

Division à maintenir *mécanisme, expression.*

Que l'élève se pénètre 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°. Le corps et la tête, droits.
2°. La poitrine ouverte et mauvée.
3°. Les épaules effacées.
4°. 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 la marche du Violon. (Voyez planche 1 figure 9.)
5°. Le bas du pupitre sur lequel la Musique est posée, doit être à la hauteur du creux de l'estomach, un peu au dessous.
6°. Le poids du corps portant sur la jambe gauche, mais sans que le corps soit penché.
7°. Le pied gauche, placé devant le pupitre, c'est-à-dire parfaitement d'équerre avec lui.
8°. Le pied droit, sur la même ligne que le gauche, et posé naturellement, un peu en dehors.
9°. L'intervalle qui se trouve entre les deux côtés intérieurs des talons, de 4 pouces et demi à 5 pouces.
10°. Tailler, autant qu'il est possible, d'avancer la hanche gauche. (Voyez pl. 1 fig. 10.)
11°. Tenir le corps un tant soit peu cambré et appuyé sur les reins. (Voyez planche 1 figure 1 et 3.)

### ARTICLE II.

### Manière de tenir le Violon.

1°. Le Violon doit être placé sur la clavicule,
2°. Incliné vers la droite, d'environ 45 degrés,
3°. Enfoncé contre le cou,
4°. Retenu par le menton, du côté gauche et tout *contre* la queue, le menton appuyant sur le Violon, mais non sur la queue ou tire cordes.
5°. Le menton non avancé, et appuyé sans excès sur la partie la plus saillante, et non de côté.
6°. 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°. Soutenir le Violon horizontalement.
8°. L'extrémité du manche, en ligne directe du milieu de l'épaule gauche. (Voy. pl. 1 fig. 3.)

### ARTICLE III.

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

1°. Soutenir le Violon, sans le serrer, entre le milieu de la 1ère phalange du pouce et le milieu de la 3e 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 de cet 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.

C'est un défaut assez commun que de reculer le poignet lorsque l'on fait une extension ou que l'on pince 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)

4°. En plaçant les doigts l'un après l'autre sur les notes ci-contre et les y laissant, le coude se trouvera verticalement sous le milieu du Violon; ce doit être sa position habituelle. (Voyez pl. II fig. 13)



Mais lorsque l'on sera obligé de monter très haut sur la 4e. corde, il faudra nécessairement que le coude fasse la position de la main et qu'il s'avance alors plus ou moins selon la hauteur des notes que l'on aura besoin d'atteindre.

### ÉPREUVE.

Pour s'assurer si le Violon est bien soutenu entre l'épaule et le menton par l'une et par l'autre, il faut en faire l'épreuve en le lâchant de la main gauche qu'on laissera ouverte à peu de distance du manche, par précaution, si 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. 14)

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 de 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 dépasser 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°. Eviter 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 en 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 3e. doigt.

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

7°. Eviter de séparer l'index des autres doigts qu'il ne faut, ainsi qu'on l'a déjà dit, ni plier, ni tendre, mais que l'on doit laisser arrondis comme il le sont naturellement. (Voy. pl. II fig. 14 et pl. III fig. 21)

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 sautillement 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. 15)

11°. Jamais l'archet ne doit avoir l'une ou l'autre des directions indiquées à la planche II Voy. fig. 17. 18. 19.

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 f. 16) car, si l'archet était placé comme dans la pl. II fig. 19, sa position serait vicieuse puisqu'il couperait alors la corde de travers.

13°. Poser le crin de l'archet entre le rond des ouïes du Violon et la touche, un peu plus près des ouïes que de la touche. (Voy. pl. II fig. 15)

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 moëlleux 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: *sul ponticello, tout contre le chevalet*, en n'appuyant presque point l'archet, le son est sifflant et nasillard; il convient pour de certains contrastes.

(7e. Quadrille de Kreutzer. — Ed. Janet.)

1er. EFFET.
Allegro. *sul ponticello.*



Près du chevalet.

L'autre, indiqué: *sul la tastiera, sur la touche*, en allongeant légèrement l'archet, on y obtient des sons doux et flûtés.

(Air suisse par Baillot. Oeuvre 11. — Ed. Janet.)

2e. EFFET.
Moderato. *sul la tastiera.*



Sur la touche, en allongeant l'archet. Serpe.

3e. Corde.

## 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.° L'avant bras et le poignet doivent conserver la plus grande souplesse.

3.° L'arrière bras et le coude ne participeront jamais en rien d'une manière directe aux mouvemens de l'avant bras. A cet effet, on laissera tomber le coude sans aucune force, dans un état de nullité complète.

Passages à exercer dans cette intention.

(2.e Trio de Viotti. 4.e Trio idem. Ed. Nadermann.)




*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 trois.

(30.e Etude de Fiorillo. — Ed. Sieber.)




## ARTICLE VI.

### Mouvement des doigts de la main gauche.

1.° Laisser tomber les doigts d'assez haut pour qu'ils aient un peu d'élan, la 1.e phalange d'aplomb sur la corde, mais sans chercher à lui donner de la perpendicularité. (Voyez pl. I fig. 4 et 5.)

2.° 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.° 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.° Mais dans les mouvemens lents, ou modérés, et *pendant les notes longues* de tous les mouvemens, 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'il 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 dras droit.

1.° 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.° 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 arpèges, 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 pouter tout de suite après l'archet sur l'autre corde.

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

4.° 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 pouce ne contre-balançait 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 pouce doit alors fortement serrer la baguette en dessous en même temps que les autres doigts appuient en dessus.

5.° 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, (B) rapprocher peu à peu l'avant bras de la poitrine et de l'arrière bras, et arrondir la main avec souplesse vers le mentonet 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 pouce élevée de cinq à six lignes au dessus de la partie supérieure du chevalet, on éitera 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 l'est également en ce qu'elle donne comme la précédente, une fausse direction à l'avant bras et fait couper la corde de travers.

*Nota*. Si l'Elève 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 peine en le plaçant du côté de la C.e 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.

### EPREUVE.

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 exercera le passage suivant, cité à l'article 3.

Ne levez qu'un doigt à la fois en laissant les trois autres posés.




(Voy. pl. II fig. 15)

(Ce passage est extrait de la méthode de *Geminiani*.)

## 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. II, 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 infaillibles 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:

(16e Concerto de Viotti. — Ed. Sieber.)

All.o non troppo.




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

(27. C. de Viotti. — Ed. Janet.)

All.o vivace.



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

(22e C. de Viotti. — Ed. Frey.)

Agitato assai.



*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 pratiquer à un commençant lorsqu'il sera familiarisé avec les principes contenus dans les 2 premiers articles.

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

## 1.e 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'Elève rectifiera ensuite lui même:
1.° La position des pieds.
2.° Celle du corps.
3.° des épaules.
4.° des bras et des coudes.
5.° de la main gauche.
6.° de la main droite.
7.° du poignet droit.
8.° de l'Archet.
9.° du Violon.
10.° de la tête.

Il fera cet examen sévèrement pendant chaque silence.

## 2.e LEÇON.

Sur les 4 cordes à vide.

Dans la 2.e 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 baisser la pointe 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.e LEÇON.

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

Moins lentement.




## 4.e LEÇON.

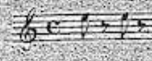
Détacher vivement la note du point A au point B et la couper net en laissant l'Archet sur la corde.

Moderato.



## 5.e LECON.

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



Moderato.



Avant de passer à la leçon suivante, il est necessaire de placer la main gauche comme on l'a indiqué 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 :

Laisser tous les doigts posés, ne lever ensuite que le doigt qui fait la note à vide.



## 6.e LECON.

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.



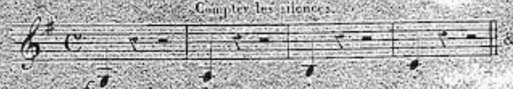

## 7.e LECON.

Détacher du milieu de l'Archet :




Executer comme si c'était écrit de cette manière :

Compter les silences.

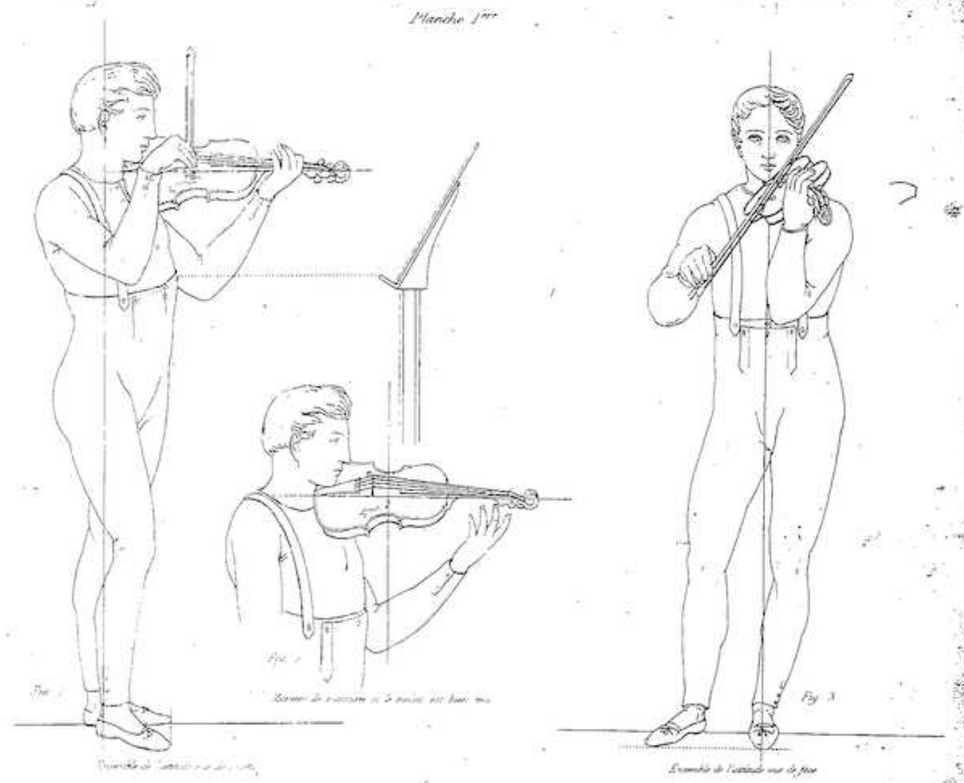


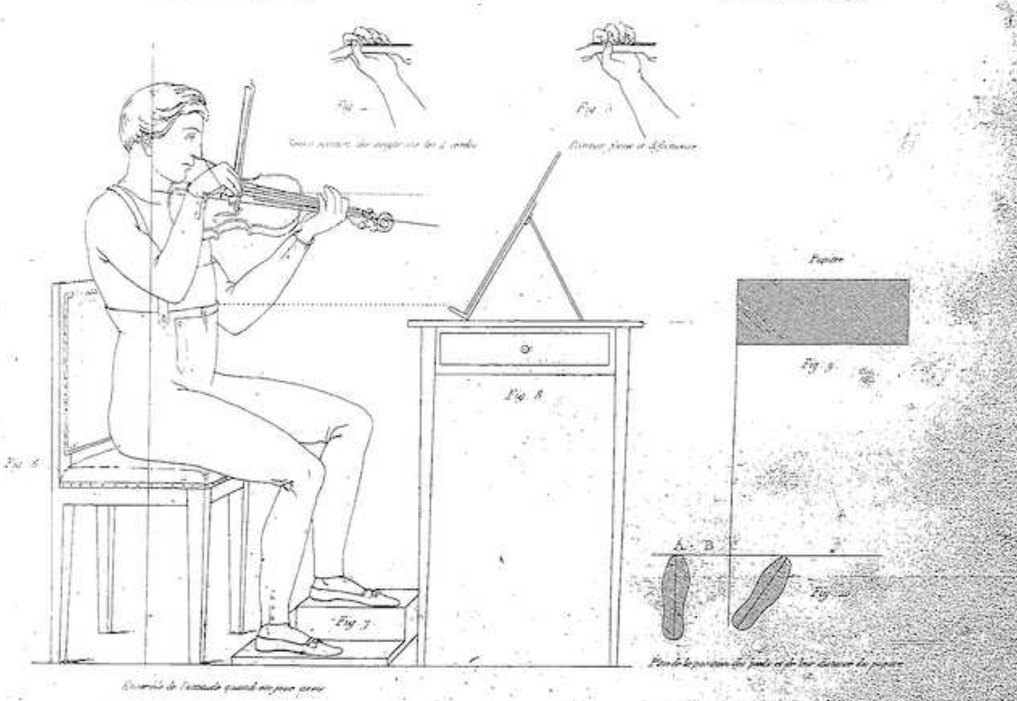
(1) Toutes les fois que nous nous servirons de cette indication *du milieu de l'archet*, il faudra l'entendre de cette manière : qu'on doit employer l'archet dans l'espace qui se trouve entre le point Azet le point B(*) on en verra la raison plus tard à la *direction de l'archet* on aura soin seulement de commencer et de finir chaque note plus ou moins près du point M selon le mouvement plus ou moins animé donné à la leçon, ou selon la valeur des notes.

(*) Voyez la 4.e Leçon.








Nota : Toutes les figures de ces planches sont réduites au 1/10me de la grandeur nécessaire pour l'exécution.



Fig. 11

Dessein du poignet et du bras droit en mauvaise position.



Fig. 12

Dessein du poignet et du bras droit en meilleure position.

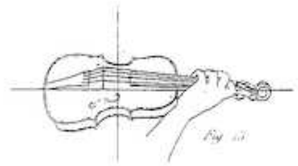


Fig. 13

Dessein de la main gauche, doigts mis sur les cordes qui les correspondent.



Fig. 14

Manière de tenir l'archet.

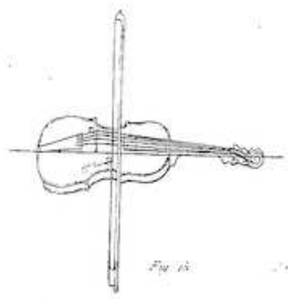


Fig. 15

Dessein renversé de l'archet sur la corde.

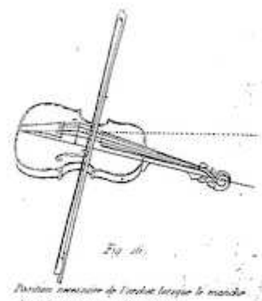


Fig. 16

Dessein renversé de l'archet lorsque le manche du violon est un peu abaissé en bas.

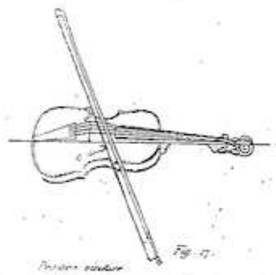


Fig. 17

Dessein renversé de l'archet et sur lequel on a marqué du bras droit.

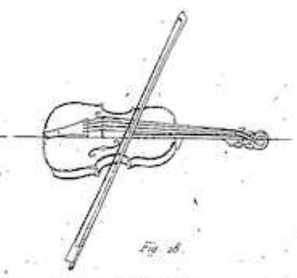


Fig. 18

Dessein renversé.

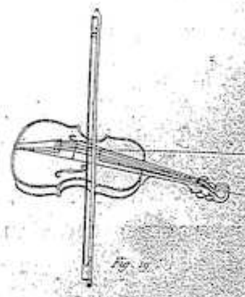


Fig. 19

Dessein renversé.

Planche 3ème



Fig 19

Position de la main gauche et des 3 doigts qui y font leurs fonctions lorsque le 1er doigt est posé sur la corde.
Position de la main droite. L'archet tenu en talon.

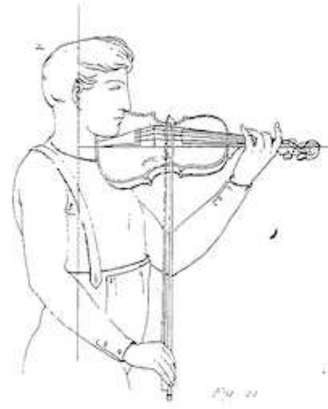


Fig 21

Position de la main gauche et des 3 doigts qui y font leurs fonctions lorsque le 4e doigt est posé sur la corde.
Position de la main droite. L'archet tenu à la pointe.

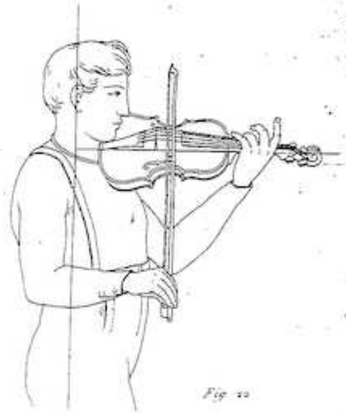


Fig 22

Position de la main gauche et des 3 doigts qu'il faut avoir libres lorsque le 3e doigt est posé sur la corde.
Position de la main droite. L'archet tenu vers le milieu.

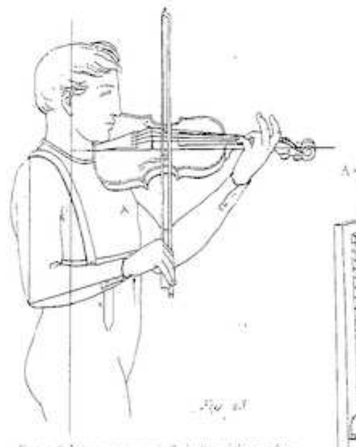


Fig 23

Position de la main gauche et des 3 doigts qui y font leurs fonctions lorsque le 4e doigt est posé sur la corde.
Position de la main droite. L'archet tenu vers le milieu.



Fig 24

Position du bras et du poignet droit plus rapprochés du corps, lorsque les jeux sont ouverts.
La manière dont la main droite tient alors un peu inférieure au bois.



Fig 25

L'extrémité de la main, du poignet et du 4ème doigt dans les extensions.



Fig 26

Position formée en différentes de la main, du poignet et du 4ème doigt dans les extensions

Formes de longueurs diverses des archets depuis l'archet parfait jusqu'à ceux usités

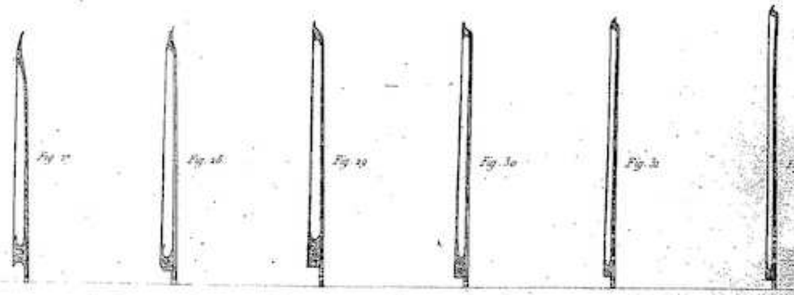


Fig 27 | Fig 28 | Fig 29 | Fig 30 | Fig 31 | Fig 32

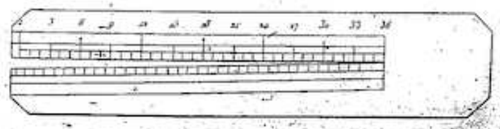


Fig 33

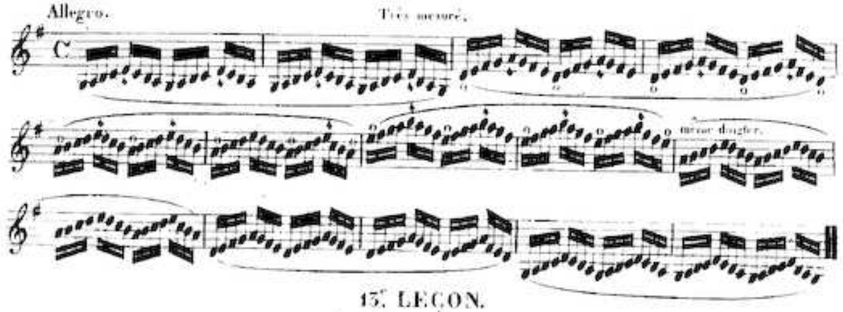
Filet pour chasser les cordes qui seront tendues de même diamètre

## 12.e LEÇON.

Employer tout l'Archet:

Mêmes observations qu'à la précédente Leçon.

Allegro. Très mesuré.




## 13.e LEÇON.

Du milieu de l'Archet.

En s'arrêtant net sur la corde à chaque note:

Moderato.



## 14.e LEÇON.

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

Moderato.




## 15.e LEÇON.

EXERCICE pour le 4.me doigt.

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



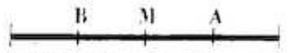





## GAMMES D'UNE OCTAVE.

Moderato.





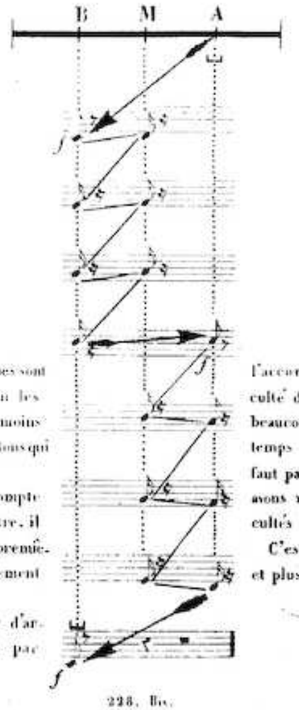

*Ut*. détaché depuis A jusqu'à B.

*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 demi-tons 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 sentira, plus tard, que *la retenue* d'archet et les modulations déterminées par l'accompagnement, sont une grande difficulté de plus que des commençans auraient 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 surement et plus vite.

## 8.e LEÇON.

Détacher du milieu de l'Archet, en séparant chaque note comme on l'a indiqué dans la 1.re mesure :

Allegro.



## 9.e LEÇON.

### ÉTUDES pour les doigts.

du milieu de l'archet.

*Détacher*, comme on l'a marqué en dessous.
*Coulez* ensuite, comme on l'a indiqué en dessus.
Dans les coulées, faire tomber les doigts d'assez haut pour qu'ils aient de l'élan.

All.o moderato.



## 10.e LEÇON.

Employer tout l'Archet :

All.o moderato.



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

## 11.e 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.re mesure.



# 24 GAMMES D'UNE OCTAVE

DANS TOUS LES TONS.

Du milieu de l'archet

à pratiquer de mémoire.

Notes à voir pour avoir l'intonation au point de départ.

FORMULE.

*Ut* Naturel.

*La* Mineur.

*Fa* Naturel.

*Re* Mineur.

*Si* ♭ Majeur.

*Sol* Mineur.

*Mi* ♭ Majeur.

*Ut* Mineur.

*La* ♭ Majeur.

*Fa* Mineur.

*Re* ♭ Majeur.

*Si* ♭ Mineur.





*Sol* ♯ Majeur.

*Mi* ♯ Mineur.

*Si* Majeur.

*Sol* ♯ Mineur.

*Mi* Majeur.

*Ut* ♯ Mineur.

*La* Majeur.

*Fa* ♯ Mineur.

*Re* Majeur.

*Si* Mineur.

*Sol* Majeur.

*Mi* Mineur.

## 12 GAMMES

En Bémols et en Dièses, semblables sur les instrumens à Clavier, mais d'un doigté et d'une exécution différens sur le Violon.




## GAMMES

### 1.re ET 2.e POSITION

(A)

(1) Les Basses des Gammes suivantes, faites et portées de la 1.re Méthode et celles notées de M. Habeneck, qui les a mises sur le Clef de sol pour en faciliter l'exécution sur le Violon.




(2) Il faut faire la note du petit doigt et commencer la seconde à vide toutes les fois que l'intonation est exigeante. Cette remarque concerne tous les doigtés ou que l'on emploie deux doigts.







Ré Majeur.

Si Mineur.





La Mineur.

Fa Mineur.

Mi Majeur.

Ut Mineur.

Si Majeur.

Sol ♯ Mineur.





Fa ♯ Majeur.

Ré Mineur.

MÊMES GAMMES EN BÉMOLS.

Ton de Fa Majeur.

Ré
Mineur.

Si
Majeur.





Sol
Mineur.

Mi
Majeur.

Si
Mineur.

Lab
Mineur.

*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.





Par Tierces.

Par Quartes.

Par Quintes.

La ♭ Majeur.

Fa Mineur.

Re ♭ Majeur.





Sol ♭ Mineur.

Sol ♭ Majeur.

Ut ♭ Mineur.

Fa ♭ Majeur.

Par Sixtes.

Par Septiémes.





Par Octaves.

Par Neuviémes.

Par Dixiémes.

## 4.me POSITION.

1.er EXERCICE.

2.me

3.me

4.me

3.me





## 5.me POSITION.



1.er EXERCICE.

Très détaché

2.me

3.me

4.me

5.me

## OBSERVATION
### Relative aux études des positions choisies.

La petitesse de la main d'un enfant ne lui permet point de s'élever facilement plus haut que la V.e Position; aussi quelque soit l'ordre d'Exercice, le plus tendre à monter aux positions très élevées, nous avons toûjours considéré le danger de hâter le développement de l'Elève par des études qui sont de nature à fatiguer son organisation. On choisira donc, dans les diverses positions celles qui conviennent à son âge et à la grandeur de sa main, chercheras aussi tout à la fois à ménager et à étendre ses moyens.

### 2.me POSITION.








### 5.me POSITION.



## 6me POSITION.

1er EXERCICE.

2me

3me

4me

5me



## 7me POSITION.



1er EXERCICE.

2me

3me

4me

5me

## INDICATION

Pour trouver facilement les sept Positions.




## INDICATION MNEMONIQUE.

(B. Iovatore, Lettre C. Ed. Frey.)








(Étude aux sept Positions de Campagnoli. Éd. Frey.)

Air du Petit matelot.




# GAMME.

But essentiel de l'étude.

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 réfléchit 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 toutes les différentes *teintes* et leurs nuances les plus délicates.

Manière d'étudier la Gamme.

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

Gammes longtemps considérées comme étant d'une faible importance et étudiées en conséquence.

Nous avons reconnu que la lenteur appliquée communément aux gammes était la cause qui en faisait rejeter 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.re *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.

Durée 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 ½ 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 *Vocalisation* est à l'art du chant.

# GAMMES DIATONIQUES DE DEUX OCTAVES.

## FORMULE à appliquer, *de mémoire*, à toutes les principales études élémentaires

Nota. Cette formule consiste à monter et à descendre les 24 tons majeurs et mineurs en prenant deux *Ut* et deux *Ut* ♯ comme points de départ. Cet exercice peut passer alternativement d'un ton majeur à son ton relatif mineur, en pratiquant *constamment* la même succession de doigtés sur toutes les études et les différents coups d'archet après en avoir bien appris le doigté sur la gamme.

## GRAND DÉTACHÉ.

Détachez d'abord sûrement 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 ¾. On doit ensuite lancer ces gammes en coulant, en laissant tomber les doigts de haut avec force, souplesse et égalité, comme on l'a indiqué en dessous. A ce mouvement ♩ = 138, durée, 2 minutes.

Commencez par avec ce coup d'archet en mouvement indiqué.

Tons relatifs.

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.

Comment on peut les lier, les coupés, les piqués, les sautés, etc.

(Nota) Règle générale à observer dans toutes celles de ces études où le doigté est marqué, on ne changera de position qu'autant qu'une nouvelle position sera indiquée.





13 *Sol* ♯ Majeur.
14 *Mi* ♯ Mineur.
15 *Si* Majeur.
16 *Sol* ♯ Mineur. (1)
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.

# PASSAGE

en notes d'accord parfait,
à jouer de mémoire
POUR LE MARTELÉ ET LE STACCATO.

*1er en Ruthe ;*

Vite mesure à deux temps ( ♩ = 104 ) durée 4 minutes.

*2e en Staccato*

Allegro moderato ( ♩ = 138 ) durée 3 minutes.

Exercer d'abord ce coup d'archet sur une seule note et avec un coup d'archet pour chaque note avant de le faire comme à celle-ci.

*Tous ensemble.*

Même coup d'archet jusqu'à la fin.

# GAMMES DIATONIQUES

DE DEUX OCTAVES,
à jouer de mémoire
*POUR LE DETACHÉ LÉGER*

Détachez légèrement et avec netteté du milieu de l'archet de-hors en dedans (↓ ↑ etc.)

Accentuez comme ceux-ci (Exercez d'abord ce coup d'archet sur une seule note.)

Accompagnement.

1 2 *Tous ensemble.*

3 4

5 6

7 8

9 10

11 12





13 14

15 16

17 18

19 20

21 22

23 24

## GAMMES PAR TIERCES

### A DEUX OCTAVES

à jouer de mémoire.

*COULÉES.*

(♩= 90, durée 5 minutes)









# PASSAGE
## de dix notes d'accord parfait
### en montant et en descendant
### à jouer de mémoire
### *POUR DIVERS COUPS D'ARCHET.*

1°_Le détaché légère un peu allongé, du milieu de l'archet.
2°_Le détaché soutiller un peu court, idem.
3°_Le détaché articulé appelé *Accenté*.
4°_Le 2 notes coulées.
Travailler ainsi ces 10 notes en montant, puis en descendant.
5°_Pour enfler les 4 dernières notes passant le 2me au 3me et enchaînant le 4me mesure à la 5me.

Pendule ou métronome à mettre avant de jouer ces études aux mouvements (♩ = 132) donnés de chaque exercice, comprenant les 24 tons à deux mesures chacun. L'unisson.

1 *Ut* Majeur.
2 *La* Mineur.
3 *Fa* Majeur.
4 *Ré* Mineur.
5 *Si♭* Majeur.
6 *Sol* Mineur.
7 *Mi♭* Majeur.
8 *Ut* Mineur.
9 *La♭* Majeur.
10 *Fa* Mineur.





11 *Ré♭* Majeur.
12 *Si♭* Mineur.
13 *Sol♭* Majeur.
14 *Mi♭* Mineur.
15 *Si* Majeur.
16 *Sol♯* Mineur.
17 *Ré* Majeur.
18 *Ut♯* Mineur.
19 *La* Majeur.
20 *Fa♯* Mineur.
21 *Ré♭* Majeur.
22 *Si* Mineur.
23 *Sol* Majeur.
24 *Mi* Mineur.

GAMMES PAR TIERCES
A 3 OCTAVES.
*DÉTACHÉES.*
A jouer de mémoire.

(♩ = 108, durée, 6 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 PAR OCTAVES DÉTACHÉES

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

(♩= 112 durée de 2 Mesures ½)

1



2



3



4



5



6







7



8



9



10



11



12

13

14

15

16

17

18





19

20

21

22

27

24

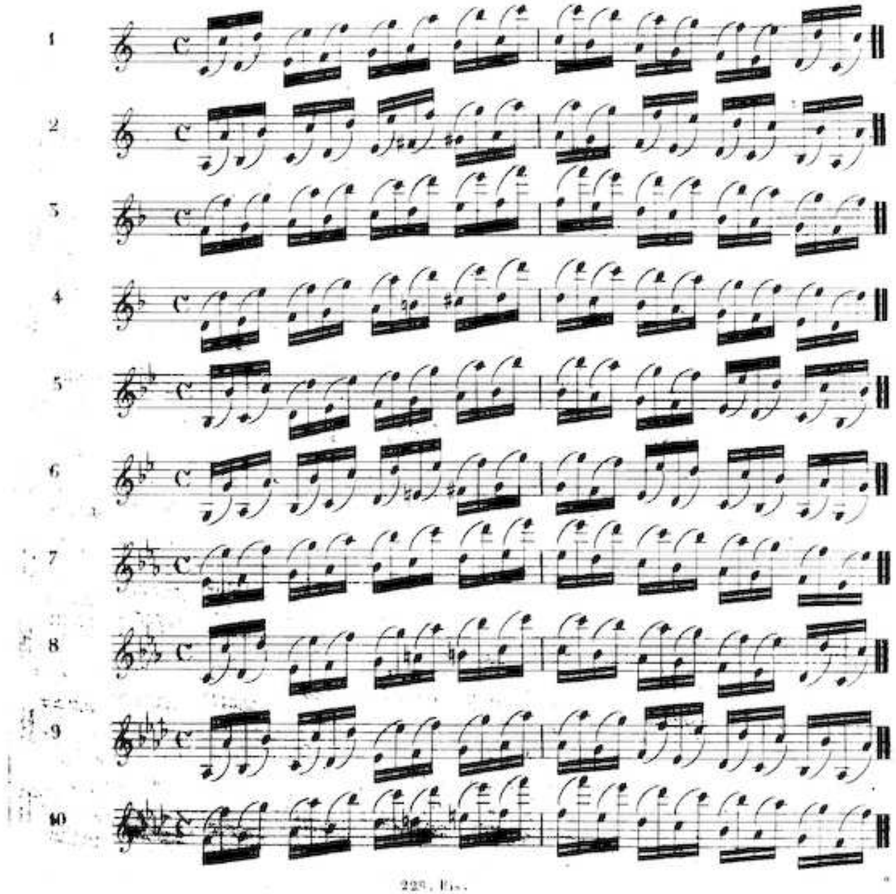
## GAMMES PAR OCTAVES COULÉES.

ÉPREUVE POUR L'INTONATION.
à jouer de mémoire.



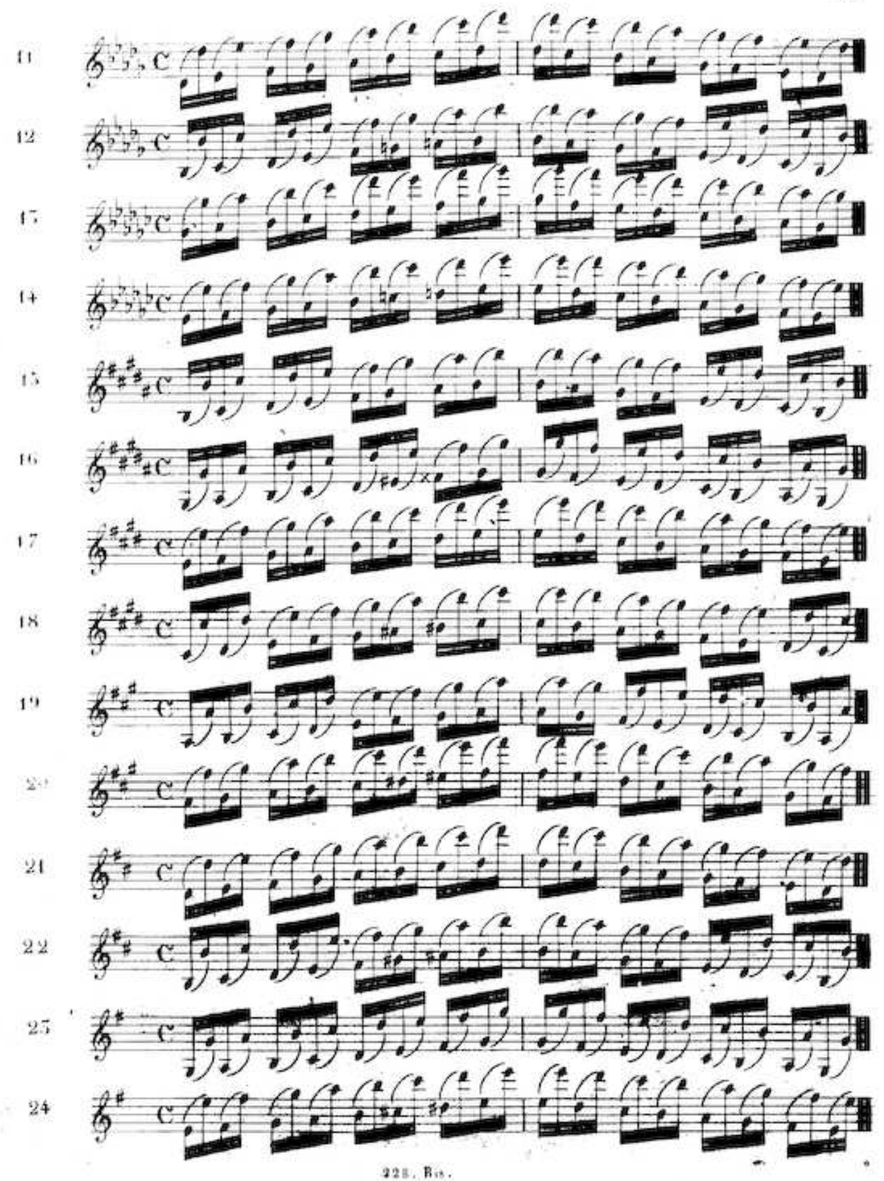

(♩=100. durée 2 Minutes.)

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







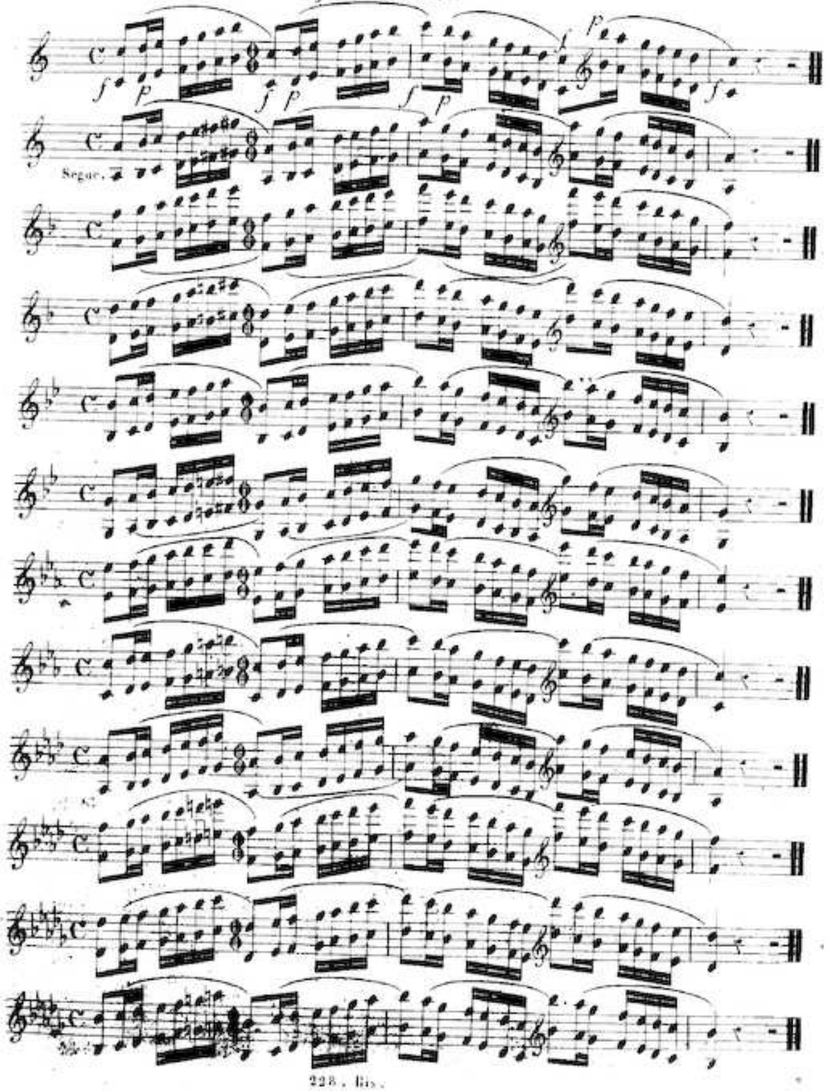



## GAMMES EN OCTAVES

COULÉES ET SIMULTANÉES,
à jouer de mémoire.

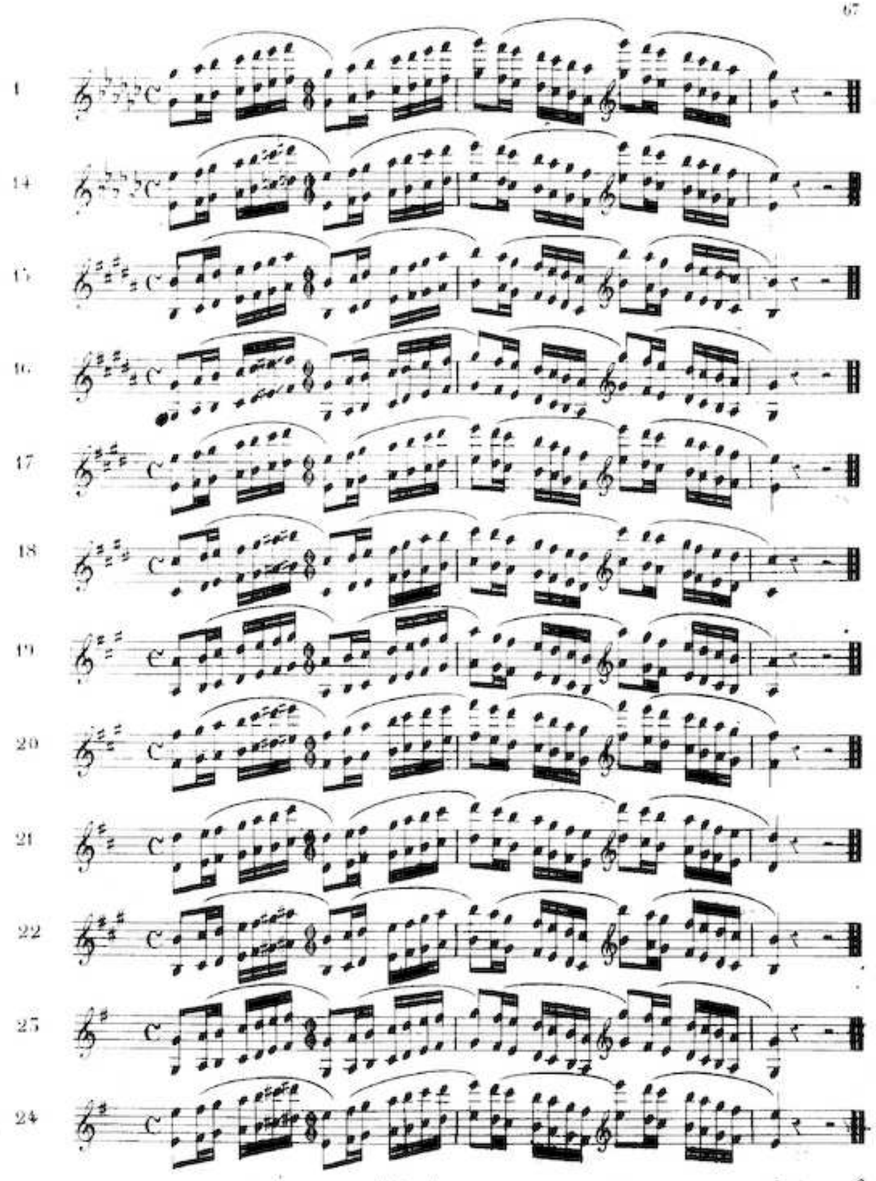
(♩=72. durée 3 Minutes.)

Employez le doigté qui se présente le plus naturellement.







## OBSERVATIONS.

Il résulte du doigter indiqué ci contre pour les gammes chromatiques:

1.° qu'à partir de la deuxième octave, le doigter est le même pour les 24 Gammes, ce qui en applanit la difficulté la plus grande.

2.° que sur les 24 Gammes, 12 tons de ces gammes sont doigtés absolument de la même manière, et que la différence qui existe entr'elles et les 12 autres ne porte que sur une note, c'est-à-dire que dans les unes on suit le doigter ordinaire de la gamme diatonique jusqu'au *Sol* naturel ou *Fa* ✕, et que dans les autres on suit ce doigter jusqu'au *Ut* naturel ou *Fa* ♮.

### Explication des signes.

⊐ doigtez comme à l'ordinaire jusqu'à cet autre signe ⊏

✳ laissez le doigt appuyé jusqu'à cet autre signe ✳

*Nota:* Ces Gammes, qu'il faut étudier d'abord dans un mouvement modéré, doivent être exercées jusqu'à ce que l'on puisse les jouer facilement dans la vîtesse.

### GAMMES CHROMATIQUES de 3 OCTAVES.







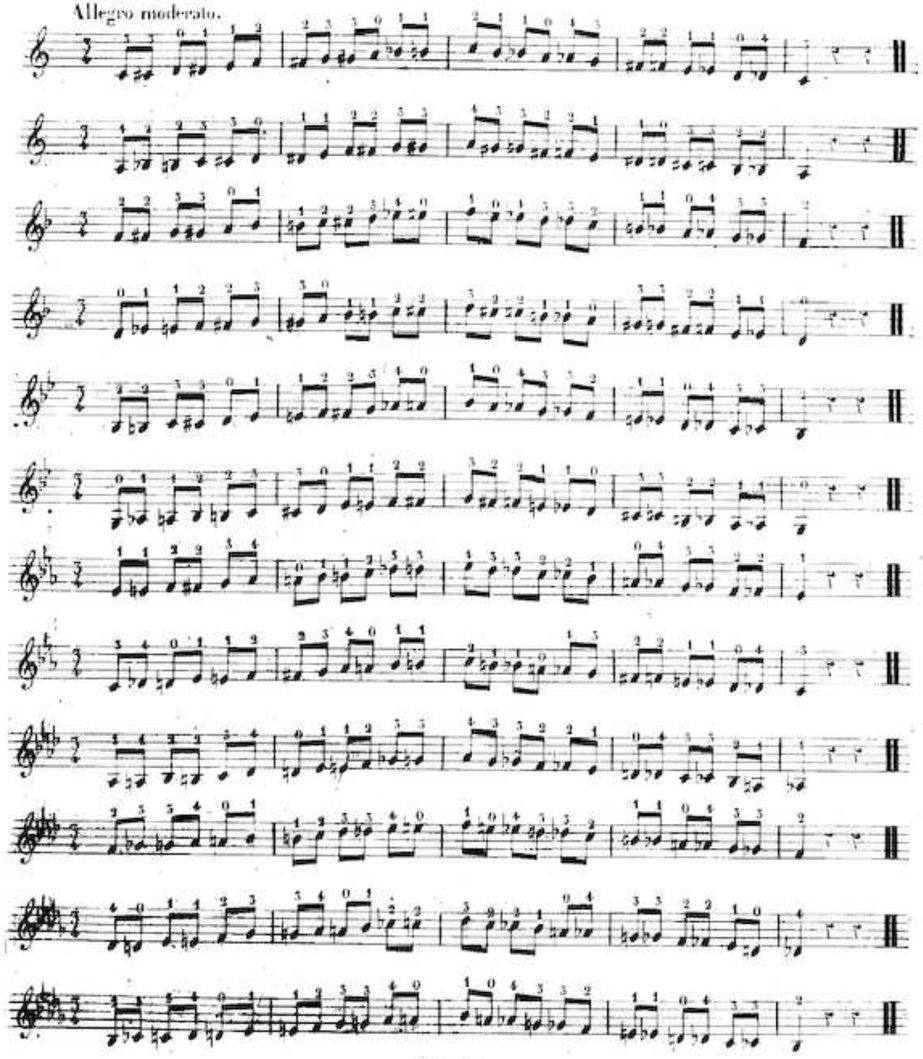



## DEMI-TONS.

### GAMMES CHROMATIQUES D'UNE OCTAVE.

à jouer de mémoire.

Allegro moderato.









12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.





19.

20.

21.

22.

23.

24.

# AGRÉMENS DU CHANT.

On appelle agrémens du chant:

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

## 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:

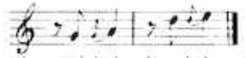
*Appoggiature mélodique.*



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:

Allegretto.



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.

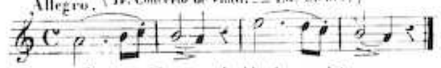
Par une conséquence de l'accent donné à l'Appoggiature on doit faire entendre faiblement la note qui la suit.

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 écho.

(9e. Quatuor de Beethoven. Edit: Janet.)



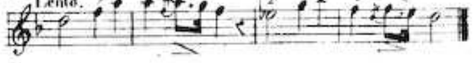

Allegro. (11e. Concerto de Viotti. — Edit: Sieber.)



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; en employant le même doigt pour le faire, on lui donne plus de grâce et d'expression.




Ces derniers agrémens sont rarement indiqués.

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

(22e. C. de Viotti.)




Voici une double Appoggiature qui se fait en articulant également et avec légèreté les deux petites notes et en restant 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, d'appuyer, de mieux faire sentir le rhythme, 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.*

(39e. Quatuor d'Haydn. — Edit: Pleyel.)




(4e. Quintette de Beethoven. — Edit: Janet.)




## PORTS DE VOIX.

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

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

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 précisément tout le temps de sa valeur, sans pour cela ralentir la mesure.

*Première manière de porter le son.*

(19e. C. de Viotti. — Edit: Pleyel.)

Maestoso 104 = ♩



Segue



La seconde manière se pratique entre deux sons qui forment un intervalle plus ou moins grand et qui procèdent par degrés disjoints ensemble; 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'anticipant.

PORTS DE VOIX.




(Quintette de Mozart.)




On fait aussi le Port de Voix de cette manière :



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

(13e Étude de Fiorillo. — Éd. Sieber.)



Pour ce Port de Voix, *traînez* un peu le C doigt en effleurant, mais à pointe le *Si* dièze, et portez le son directement au *Sol* qu'il faut faire crescendo.

All.o non troppo ($10\frac{1}{2} = \phi$) (15e Concerto de Viotti. — Éd. Sieber.)








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

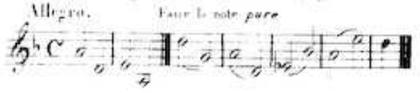
(6e Concerto de Rode. — Éd. Ois.)

All.o non troppo $\phi = 66$



(56e Quatuor d'Haydn. — Éd. 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 traînements ou les glissades qui font entendre des notes intermédiaires, telles que celle-ci, elles sont du plus mauvais effet :

(18e 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 veut faire, ce doigt effleurant à peine le demi-ton supérieur à la dernière note :

(58e Quatuor d'Haydn. — Éd. Pleyel.)

Allegro scherzo.




EFFET.




RÈGLE GÉNÉRALE

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

Adagio.



Dix Leçon. Le grave, mesurez 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 alternatifs 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. (*cadere*)

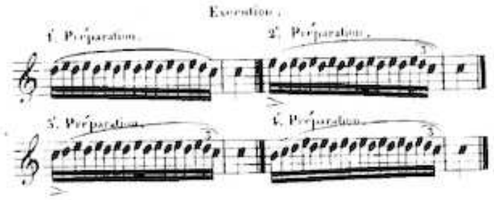
Il y a trois choses à considérer dans le trille 1°. la *préparation*, 2°. les *battemens*, 3°. la *terminaison*.

On fait ordinairement usage de quatre préparations.

Indication.



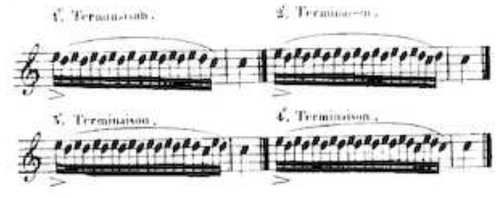
Exécution.




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 décèle 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.

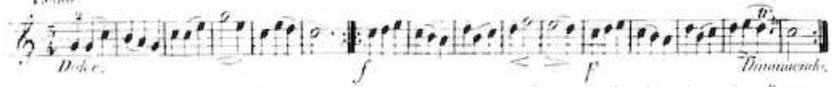
La 2. *préparation* est celle dont on fait plus souvent usage.





Les *terminaisons* conviennent moins en général aux chants simples:

(Air chantant Italienne, attribué à Durante.)




Quant aux *terminaisons* ornées, en voici trois de moindre exemples à la suite de l'article sur les *points-d'orgue*.

Voyez au N°. 2. Lettre A. les *points-d'orgue* ou *tenues* pour amener la cadence finale. Et au N°. 1 et 2, lettres, les *terminaisons* de cadence dans tous les tons.

On fait plus facilement le *trille*, surtout dans les passages d'un mouvement vif, en appuyant peu le doigt fixé pendant les battements de l'autre doigt; ces battemens en sont plus libres. On doit éviter de faire le trille avec roideur 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 vîtesse, avec élasticité, et avec un léger claquement sur la corde dans l'Allegro, car dans l'Adagio, la cadence doit être nulle et onctueuse, conforme au caractère de ce mouvement.

Dans une suite de *trilles* il vaut souvent mieux se servir de deux doigts différens que de cadencer avec le même:

(Concerto de Viotti. Edit. Sieber.)




Il faut terminer la cadence dans le même mouvement que les battemens,

Allegro assai.



et non 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 vîtesse, et diminuant de même de manière à terminer lentement; exemple:

Adagio, ou point-d'orgue.



## TRILLES EN GAMMES.

*Ton Majeur.*

Moderato.

1.re *Manière d'enchaîner 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.

EXÉCUTION

Moderato.

Avec 8 notes à chaque temps.

Moderato.

2.me *Manière d'enchaîner 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.

Avec 8 notes à chaque temps.

Moderato





## TRILLES EN GAMMES.

*Ton Mineur.*

Moderato.

1.re *Manière d'enchaîner 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.

EXÉCUTION

Moderato.

Avec 8 notes à chaque temps.

Moderato

2.me *Manière d'enchaîner 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.

Avec 8 notes à chaque temps.

Moderato.

Cres - - -

## PETIT GROUPE.

PETIT GROUPE de trois notes.

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




Il faut marquer la 1.re note un peu plus fort que les autres et la soutenir plus longtemps dans un chant; mais dans un passage d'un mouvement animé, le petit groupe doit être lié d'une manière brusque et précipitée propre à marquer le rhythme, exemple:

(Sonate de Mozart, pr. Piano et V.n Edit. Pleyel.)




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




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



Le suivant est appelé par les Italiens *il mordente impertinente*. Comme il est composé ici de 4 notes, nous le rangeons parmi les *petits groupes*.

(3.e Variation de l'Art de l'archet de Tartini.)




N.B. Les petites notes doivent se faire avec vitesse et légèreté, avec un petit *chevrotté*, et l'on doit traîner le Sr qui est appuyé.





## DOUBLE ET TRIPLE CORDE.

La meilleure étude préparatoire que l'on puisse donner pour le double corde est celle de tous les intervalles, detachés l'un de l'autre par un petit silence qui permet de juger l'intonation, de reconnaître laquelle des deux notes est basse, 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)

Epreuver *UT*, par le *Sol* à vide, de cette manière.



Epreuver le *Mi* par *UT*, 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 bouchées (faites avec le doigt.)

(3.e Concerto de Viotti, Edit. Sieber.)




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 le succès 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 *Ré*, 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.e Caprice de Rollet, Edit. Ozi.)




(1) Pour trouver cette note, consultez l'indication qui est placée avant chaque gamme de la 1.re position.

## GAMMES

en doubles cordes à tous les intervalles.

Allegro moderato.

N° 1.

N° 2.

N° 3.

Loco.





N° 4.

N° 5.

N° 6.

N° 7.

N° 8.

Segue.

Segue.

Double corde, Exercice dans différens tons.





Loco.

Loco.

## DOUBLE CORDE.

### GAMMES EN TIERCES et de deux octaves.

à jouer de mémoire.

Détaché du milieu de l'archet.

Moderato.

*sempre*

*idem.*

*sempre*

# 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 imposées comme règles nécessaires, ne font qu'embarrasser ou refroidir l'exécutant et donner à l'étude une tendance à la subtilité qui doit éviter 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'a pas toutefois le terme de sa puissance. Son défaut d'élasticité la rend propre aux sons amortis, aux accens modérés de l'archet, et, par la faiblesse naturelle de son extrémité, elle devient, dans le chant, la limite où l'expression *expire*.

Pour trouver ces trois divisions, ou, si l'on veut, chacune de ces parties de la division de l'archet, il n'est pas besoin de compas, et l'on pourrait, les yeux fermés, saisir le point où chaque division a le plus d'efficacité 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 chacune. 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 suivans.

Talon.

Aspiration.

*Force de retenue.*

(22e Concerto de Viotti. — Ed. Frey.)




*Force d'appui.*

(56e Quatuor d'Haydn. — Ed. Pleyel.)




(17e Concerto de Viotti. — Ed. Sieber.)




(2e Concerto de Baillot. — Ed. Ozi.)



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

Tous les accords tirés du talon de l'archet.

Allegro.




Milieu

Respiration

*Moëlleux dans le chant.*

(22e Concerto de Viotti. — Ed. Frey.)

Moderato 108 = ♩



(71e Quatuor d'Haydn. — Ed. Pleyel.)

Andante con moto.








ELASTICITÉ DANS LE TRAIT.

*DÉTACHÉ UN PEU ALLONGÉ.*

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

(24e Concerto de Viotti. — Ed. Frey.)

Allegro 108 = ♩




*DÉTACHÉ DE TRÈS PEU D'ÉTENDUE.*

Même séparation produite par l'élasticité de la baguette. Le coup d'archet doit avoir *très peu* d'étendue, 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*.

(65e Quatuor d'Haydn. — Ed. Pleyel.)

FINALE, Vivace.



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 étendue puisque les quatres mesures doivent se faire en tirant d'un seul coup d'archet.

1.er EXEMPLE.

Adagio.




### ACCENS MAIS DANS LE TRAIT.

*Martelé.*

Allegretto 138 =

De la pointe.

(17.e Concerto de Viotti, — Ed. Sieber.)




All.o assai.

(5.e Trio de Viotti, — Ed. Naderman.)




Moderato 120 =

De la pointe.

(1.er Caprice de Rode, — Ed. Frey.)








(7.e Concerto de Baillot Oeuvre 7. — Ed. Ozi.)

Martelé un peu étendu et entremêlé 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 eu partager 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, on sent qu'il doit commencer fort et aller en diminuant, ce fait naturellement du talon à la pointe de l'archet.

Cependant, le chant exige souvent dans le son une gradation très ménagée à se sortir de la poitrine ou l'aspiration fa retenue; à l'imitation de la voix, il faut aussi que l'archet emploie cette aspiration 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 la peine qu'éprouve 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*, *coulés*, *diminués*, *liés*, *syncopés*, à celle des coups 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 moyens; quant aux moyens artificiels dont il s'agit, on doit les considérer comme des inversions ou renversemens 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 traînant 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.

La netteté du grand détaché dans les traits.

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°. De connaître le principe du détaché en général, et les diverses sortes de détachés qui donnent un peu tant de charme et de variété.

2°. De savoir de quelle partie ou division de l'archet on doit se servir pour les bien exécuter.

3°. 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'élémens différens dans le même trait, seront l'objet d'un article spécial.

Quant aux *détachés*, ils offrent bien entr'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.

Le coup d'archet vif est le principe des détachés.

On a vu que deux coups d'archet, *le lent*, et *le vif*, étaient le principe de tous les autres.

Le coup d'archet *vif* est essentiellement le principe des détachés.

Les détachés, par rapport à leur effet sur la corde, sont:

*Mats*. *Elastiques*. *Traînés*.

Coups d'archet mats.

Les coups d'archet *Mats* sont:

1°. *le grand Détaché*. — 2°. *le Martelé*. — 3°. *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 chaque deux.

Le crin de l'archet, laissé sur la corde, empêchant que ses 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°. *le Détaché léger*. — 2°. *le Perlé*. — 3°. *le Sautillé*.

4°. *le Staccato à ricochet ou jetté et rebondissant*.

Manière de les faire en général.

Avec plus de jeu, plus d'*élasticité* d'archet que les précédens 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 traînés.

Les coups d'archet *traînés* sont:

1°. *le Détaché plus ou moins appuyé*. — 2°. *le Détaché filé*.

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

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





## 1

## *DÉTACHÉS MATS.*

### GRAND DÉTACHÉ

Division du grand détaché



*Grand Détaché* Manière de le travailler.

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

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

Tempo giusto $\frac{152}{2} = \text{♩}$ (1) Exécution. Portez l'archet sans quitter la corde.



Sostenuto (Messe à 3 voix, de M. Cherubini. — Ed. Frey.)



ff

## 2

## *MARTELÉ.*

Division du Martelé



*Martelé* Manière de le travailler.

1°. ——— Le pouce serré contre la baguette,
2°. ——— piquez chaque note vivement et également
3°. ——— du poignet, laissant suivre un peu l'avant bras
4°. ——— si le mouvement est moins vif,
5°. ——— et si, par conséquent, le coup d'archet est moins court;
6°. ——— un petit repos entre chaque note,
7°. ——— laissez l'archet sans force sur la corde après la note faite
8°. ——— allongez un peu le martelé sur la chanterelle pour corriger la maigreur des sons aigus.

Moderto $\frac{72}{2} = \text{♩}$ (Prelude de Baillot.)



(1) On peut articuler ce grand détaché mat jusqu'au numéro $\frac{152}{2} =$ deux doubles croches du métronome de Maelzel, et même jusqu'au $\frac{160}{2} =$ deux doubles croches si le passage est de courte durée. — Ce mouvement dépassé on profite de l'élasticité de la baguette pour faire le *détaché léger* indiqué au numéro 1 des coups d'archet.

### *COUP D'ARCHET LENT.*

Adagio



### Retenue d'archet.

( 26e Quatuor d'Haydn. — Ed. Pleyel. )

Adagio.




La *retenue* d'archet dans l'Adagio en décide le caractère pris dans son acception générale, caractère qui consiste en un sentiment profond et concentré dans lequel on se complaît tellement que l'on voudrait le conserver longtemps dans le cœur. C'est ce sentiment que le lecteur 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 :

( 8e Quatuor de Mozart. — Ed. Janet. )

Adagio non troppo.




2° 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*; ceux qui exigent un certain appui, comme le martelé ou le staccato doivent être faits de manière à ce que toutes les notes aient de la *rondeur*.

### *COUP D'ARCHET VIF.*

Allegro. *Légèrete.*







( 25e Concerto de Viotti. — Ed. Frey. )

Allegro.




( 9e Concerto de Rodlof. — Oeuvre 50. — Ed. M.lle Pleyel. )

*Rondeau.*

Allegro 76 = ♩

Martelé un peu loin du chevalet.




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 *détaché*, qu'il y a, par exception, des coups d'archet qui doivent être *traînés*, 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 traînant, et l'autre accompagne en détachant.

### EXEMPLE.

( 32e Etude de Fiorillo. — Ed. Sieber. )

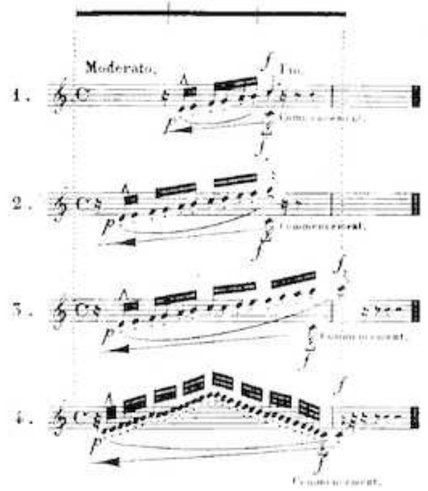
Adagio espressivo.



## 3
## *STACCATO*

Le *staccato* ou *détaché articulé* se fait en tirant brusquement et fort la 1.re note, et en poussant avec égalité toutes les autres que l'on pousse du même coup d'archet comme de petits marteaux vifs et courts.

L'échelle 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'étendue 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 du quel 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'acquérir 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 pouce 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.

Manière de le travailler. 1.° Serrez un peu l'archet en appuyant le pouce contre la baguette pour marquer brusquement et fort la 1.re note de chaque temps et laissez du jeu à l'archet pour les autres notes.

2.° Tirez fort et très vivement cette 1.re note.

3.° Arrêtez l'archet bien 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 1.re 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 comptant 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 d'étendue au *staccato* selon le nombre de notes, conformément aux exemples placés au commencement de cet article.

Exercez ce passage d'abord très lentement.




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 mouvemens des N.os 112 et 152 du métronome de Maëzel dans ces passages ou dans leurs équivalens.




## STACCATO ou DÉTACHÉ
### articulé de toutes les espèces.

Sur la même note.




Sur la même corde,

(Variations de M.r C. Lafont, Nocturne sur les Chevaliers de la fidélité.)



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.)

Andante.

7.

Avec beaucoup de notes sur la même corde.

4. Corde.

8.

Avec beaucoup de notes en changeant de cordes.
(5e Etude de Baillot, inédite.)

9.

En arpeggio.
(5e Etude de Baillot, inédits.)

Maestoso.

10.

Avec douceur.
(11e Concerto de Viotti. — Ed. Janet.)

All.o maestoso 100 = ♩

11.





Modérément.
(5e Etude de Fiorillo.)

Allegro.

12.

Vite.
(7e Caprice de Rode. — Ed. Frey.)

Moderato.

13.

Très vite.
(2e Thème varié par Mr Dontrepont. — Ed. Pleyel.)

Moderato.

14.

Chantant.
(Serenade de Beethoven. — Ed. Janet.)

Adagio.

15.

Large et moëlleux.
(2e Quatuor de Baillot. — Ed. Janet.)

All.o con molto 152 = ♩

16.

Restez à la position.

3e Corde.

Largement et crescendo.
(19e Concerto de Viotti. — Ed. Pleyel.)

Maestoso.

17.

En tirant.

Moderato.

18.

Varié.

(7.e Caprice de Rode. — Ed. Frey.)

Moderato 104 = ♩

19.



Manière dont on peut varier ce passage en *staccato*.

Allegretto 100 = ♩ (Rondo du 24.e Concerto de Viotti. — Ed. Frey.)

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 le 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.o moderato. (On pourra exercer de même cette 2.e Etude de Kreutzer. — Ed. Frey.)

22.







## STACCATO à RICOCHET
### ou détaché jetté.

Manière de le travailler. Le *staccato à ricochet* se fait en tirant ou en poussant, mais plus généralement en tirant l'archet et en le jettant 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 R. Kreutzer dans ce passage.

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

25.



(5.e Variation du 5.e Air varié de M.r de Bériot. — Ed. Trenpenas.)

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.r 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.r Paganini est le premier que nous ayons entendu en faire usage.

## 4

## *DÉTACHÉS ÉLASTIQUES.*

### DÉTACHÉ LÉGER.

Division

1.
*Détaché Léger.*
Manière de le travailler.

Séparez chaque note en tenant l'archet très légèrement sur la corde, en profitant de l'élasticité de la baguette pour lui donner un sautillement imperceptible et un peu allongé, ainsi qu'on l'a dit à la division de l'archet en donnant ce passage pour exemple :

Allegro 108 = 𝅗𝅥



EXÉCUTION.



## 5

## *DÉTACHÉ PERLÉ.*

2.
*Détaché perlé.*
Manière de le travailler.

Séparez de même chaque note en profitant de l'élasticité de la baguette, mais donnez très peu de tension à l'archet en raison du mouvement, ainsi qu'on l'a dit à la division de l'archet en citant ce passage pour exemple.

Vivace.

Toutes les notes rondes égales.



## 6

## *DÉTACHÉ SAUTILLÉ.*

3.
*Détaché sautillé*
Manière de le travailler.

Faites sautiller l'archet à la même place, légèrement et en quittant un peu la corde :

Paesiello demandait que cet accompagnement de Violon d'un *Judicchat* de sa composition fut très détaché pour mieux contraster avec le chant qui soutient des rondes.

Allegro non troppo.







## 7

## *STACCATO À RICOCHET*

4
Staccato à ricochet.

En présentant le tableau de toutes les espèces de *staccato* nous avons placé le *staccato à ricochet* bien qu'il soit essentiellement du nombre des coups d'archet *élastiques*, puisque c'est au moyen du rebondissement de l'archet jeté sur la corde que les notes se trouvent articulées ainsi qu'on l'a fait avec le dos de l'archet dans le passage de l'ouverture du **Calife de Bagdad** que nous avons cité en parlant du rhythme. La manière de faire le *staccato à ricochet* est indiquée à la suite des exemples du *staccato de toutes les espèces*. (Voyez staccato à ricochet ou détaché jeté, page 107.)

## 8

## *DÉTACHÉ TRAINÉ ou appuyé.*

*Détaché traîné.*
Manière de le travailler.

*Le détaché traîné*, se fait du milieu ou de la pointe de l'archet qu'on laisse plus ou moins appuyé sur la corde et de manière à ce qu'il n'y ait aucune séparation entre chaque note.

On en fait usage dans le *tremolando* et dans les doubles croches de symphonies où l'effet en est embelli par le nombre des instruments.

EXEMPLES

(Symphonie d'Haydn.)

Adagio.



Allegro vivo.

Coup d'archet traîné chantant.
Manière de le travailler.

Ce coup d'archet s'emploie aussi dans quelques passages qui demandent un accent traîné que l'auteur indique par ces mots: *straciuato*, ou *straciuando l'arco*, *traîné*, ou, *en traînant l'archet*.

Il faut alors approcher un peu l'archet du chevalet, jouer très piano, et séparer chacune des notes par un petit silence après les avoir traînées avec le moins d'étendue d'archet possible.

Minuetto con moto. (58e Quintette de Boccherini. — Ed. Janet.)



Strascinando l'arco e pianissimo.

EXÉCUTION.



De la pointe en traînant l'archet.

*Variations qui les font ressortir.*

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, monumens de l'histoire, ils nous rendent fidèlement le tour de leur époque et ils semblent venir témoigner, par la douce rêverie et par la nature des sentimens 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 convenable 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 toutes ses intentions jusques dans les plus petits détails.

*Traits caractéristiques.*

(28e. Concerto de Viotti (lettre H.—Ed. Janet.)

Trait énergique

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



(Même Concerto.)

Trait doux et chantant.

Moderato.









(1er Concerto de Rode.—Ed. Janet.)

Trait brillant.

POLONAISE. De la pointe de l'archet.



*Détaché appuyé.* Manière de le travailler

*Le détaché appuyé* se fait quelque fois de la pointe de l'archet dans les traits dont le caractère exige un son un peu plus mat que dans le marcelé, ce qui oblige à tenir l'archet sur la corde avec continuité.

Ce détaché tient à la manière dont l'auteur de l'étude notée ci-après lisait habituellement les traits ; on ne doit l'appliquer que rarement dans les autres compositions que les semblables.

(92e Caprice de Rode. — Ed. Frey.)

Moderato assai. 100 = 𝅗𝅥



Un peu appuyé de la pointe.

*Le détaché appuyé* se fait aussi du milieu de l'archet ; mais il change alors de caractère et s'emploie ordinairement dans les *batteries*, arpèges continués dont toutes les notes sont détachées.

*Batteries.* Manière de les travailler

Employez pour les *batteries* le moins d'archet possible ;

Articulez toutes les notes très vite et très nettement.

(92e Etude de Baillot, notée.)

Sans quitter la corde, et du milieu de l'archet.

Vivace assai.



fp fp fp fp Segue.

9

## DÉTICHÉ FLÛTÉ. (détaché fort légèrement.)

Le *Détaché flûté* est indiqué par les mots *flautato* ou *strascinato*, *flûté* ou *traîné*.

Ce coup d'archet ne produit un effet complet, c'est-à-dire, imitant la Flûte, que dans le médium, sur la 2e et la 3e corde ainsi que l'exemple ci-après le fera voir.

*Détaché flûté.* Manière de le travailler

Posez légèrement alors la pointe de l'archet sur la touche, à peu près à un pouce de son extrémité.

Etendez un peu chaque note *piano* avec égalité et avec une sorte de nonchalance.

(69e Quintette de Boccherini. — Ed. Janet.)

Minuetto.



Strascinato.

Mais si l'on veut adoucir les sons sur la chanterelle et sur la 4e et les rendre aussi *flûtés* que leur diapason le permet, les coins du Violon, lorsque l'on joue sur ces deux cordes, s'opposant à ce que l'on mette l'archet sur la touche, surtout si l'on est sur la chanterelle, on devra se rapprocher le plus qu'il sera possible de l'extrémité de la touche et employer d'ailleurs la même manière de traîner l'archet.





# UNITÉ. VARIÉTÉ.

*Unité. Variété.* Principe et source de l'intérêt.

*L'unité* et la *Variété* sont le principe et le soutien de l'intérêt. L'une, fixe l'attention sur le sujet, et par l'ensemble et la continuité qui la caractérisent, frappe et captive l'âme sans laisser le temps à la réflexion de diminuer l'intérêt qui l'accompagne ou de refroidir le sentiment dont elle s'empare. L'autre, par d'heureuses diversions et d'agréables détails, prévient la monotonie et donne plus de relief à l'objet principal, soit en le présentant sous d'autres aspects, soit en aidant sa marche par quelques épisodes qui conservent toujours de l'analogie avec lui. Telle est la fugue avec ses *divertissemens et ses artifices*; telles sont, en général la plupart des compositions de l'école Allemande dans lesquelles *l'idée mère*, revient sous les développemens dont elle est susceptible; telles sont dans un autre genre, les compositions de l'école Italienne où la *variété* consiste principalement dans une *succession d'idées heureuses* qui, par une analogie de sentiment, appartient plutôt à l'expression générale du morceau qu'aux élémens matériels du sujet; tels sont aussi *les traits* qui servent à contraster avec les chants et qui deviennent à la sonate ou au concerto ce que les divertissemens sont à la fugue ; telles sont enfin *les variations*, espèce de traits qui n'en diffèrent qu'en ce qu'elles tendent à rappeler le thème ou à le représenter sous des rhythmes, une harmonie, et des caractères différens.

On trouvera, à la suite de cet article, des exemples de ces deux genres de *Variété*.

*Traits énergiques ou chantants.*

Les *traits*, étant destinés comme on vient de le dire, à servir d'opposition aux chants par le mouvement des notes et la participation du rhythme, ils doivent être exécutés, en général, avec hardiesse et fermeté et quelquefois avec énergie; cependant il y a des traits chantants qui demandent de la douceur et de la grâce, d'autres qui exigent de la légèreté et de la délicatesse: l'exemplel est de les bien caractériser.

## VARIATIONS.

*Variations.*

Les *Variations* nous paroissent encore plus favorables que les traits aux progrès du mécanisme en ce qu'elles ont, le plus souvent, un rhythme particulier; elles présentent d'ailleurs un genre de difficultés qui, par sa continuité même, offre le plus sûr moyen de s'en rendre maître.

Mais si l'on faisait trop souvent usage des variations soit dans l'étude, soit dans les concerts, elles manqueraient le but et ne pourraient elles mêmes échapper à la monotonie.

*Variété artificielle.*

En effet, on ne peut se lasser de la variété qui naît de la diversité des sujets ou des chants simples, lorsqu'ils ont un caractère particulier qui les distingue; mais il n'en est pas ainsi de la *variété artificielle*, qui a pour but de revêtir d'autres formes les chants ou sujets primitifs: cette variété cesse d'avoir l'attrait du changement ou des oppositions par son retour trop fréquent et par l'emploi répété des moyens qui, par leur ressemblance et leur symétrie, font bientôt sentir les limites du genre.

*Thème varié.*

Quant au *thème varié*, en lui même il suffit au compositeur pour révéler toutes les ressources de son imagination et de son savoir. Ce genre de composition n'a été négligé par aucun Auteur, et l'on trouvera, dans les variations des anciens et des modernes, les élémens de toutes sortes de difficultés et les esquisses de toute espèce de caractères.

*Airs nationaux. Chants populaires.*

Les *Airs Nationaux* et les *Chants Populaires* que l'on choisit le plus ordinairement pour thèmes des variations, ont une influence morale qu'il est utile de signaler ici: le caractère distinctif d'une nation s'y montre à découvert et réagit ainsi sur lui même. Ces chants ne se seraient point transmis à la postérité si leur naïve simplicité ne les avait fait retenir facilement et si, d'ailleurs leur puissance remémorative n'augmentait le plaisir que l'on trouve à les redire. Il n'est pas un de ces airs qui n'ait bercé notre enfance, qui ne nous ait ému ou consolé dans l'âge des passions, qui n'ait fortifié ou exalté notre ame dans l'âge mûr, ou qui, plus tard enfin, n'ait fait retrouver de douces larmes au vieux Barde: « murmurant tout bas les chants des siècles passés. » (1)

(1) Ossian.

(6. Concerto de Rode. — Ed. Janet.)

Maestoso

De la pointe de l'archet.

Trait chantant.

*p*

*Legato p*

Rondo.

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

Trait énergique.

*f*

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

Trait chantant.





(1. Concerto de Baillot. — Oeuvre 5. — Ed. Ozi.)

Allegro non troppo ♩ = 66.

Trait énergique.

*f*

Sur la 4e corde.

Allegro risoluto ♩ = 126. (5e Concerto de Baillot. — Ed. Janet.)

Trait chantant.

*f*

*p*

*cres.*

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

Très légèrement et du milieu de l'archet.

Allegro ma non troppo

Trait délicat et léger

Cres - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - cen - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - do. *f* *Dimin.*

*Dol.* *f* *p* *p* *p*

Cres - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - cen - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - do. *f*

*f* *f*

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

Allegro ma non troppo

Trait gracieux et léger

*Dolce.*





*f*

(Concerto posthume d'Auguste Kreutzer.)

Allegro Moderato

Trait élégant et varié.

(Fantaisie de Baillot sur des airs de Guillaume Tell, inédite.)

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

1. Corde.

Même coup d'archet presque sur les doubles croches.

(Fantaisie en Ré sur des airs de Baillot, inédite.)

Allegro moderato ♩. = 56 Sautillé du milieu de l'archet.

Segue.

Segue.

1. Tons. 2. Tons.





## 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, en faisant un coup d'archet pour chaque note, l'une longue, et l'autre brève, (ce qui convient cependant dans de certains cas,) cette inégalité rend le passage gauche et embarassé. En effet, la note longue oblige, en général, d'allonger l'archet, et la brève exigeant le contraire, il en résulte qu'à la 2.e note et aux suivantes l'archet dérive 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 embarras dont on vient de parler:

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

Presto.

1.er MOYEN.

(2. Concerto de Viotti. Ed. Sieber.)

Allegro assai.

2.me MOYEN.

(6.e Concerto de Kreutzer. Ed. Cousineau.)

Allegro maestoso.

2.me MOYEN.
Deux notes *brèves* et 2 *pointées*.

(20.e Quatuor d'Haydn. Ed. Pleyel.)

Allegretto.

Allegro vivo. AIR FRANÇAIS.

Loco.

## VARIATIONS.

Coups d'archet continues.

(Variations de Baillot sur un Menuet de Pugnani. — Œuvre 56. — Ed. Naderman, successeur d'Armand de Lasuze.)

Du milieu et du talon de l'archet.

Allegro ♩ = 104





(Œuvre 56. — Ed. M[lle] Erard.)

Toujours lié et soutenu.

Allegro ♩ = 96

Sujet.

Cres.

Sujet.

(Menuet de Fischer varié par Baillot, inédit.)

Un peu animé ♩ = 120

Rentrez

1.re Fois.

1. 2. Fois.

(6e Concerto de Rode. — Ed. Frey.)

Moderato. Marquer les basses pleines et bien le triple croche sec et accentuée aussi que la note suivante.



(Air varié par Baillot, Oeuvre 24. — Ed. [illegible])

Dans le 1er reprise, marquer la basse pleine et décidée et les accords notés *pianissimo*.

Dans le 2e reprise, jetter vivement et très légèrement la 1re note supérieure, avec les basses et tout le reste *piano* qu'on l'entende à peine.



(Tyrolienne variée par W. F. Rahnerck sine. — Ed. Sieber.)

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

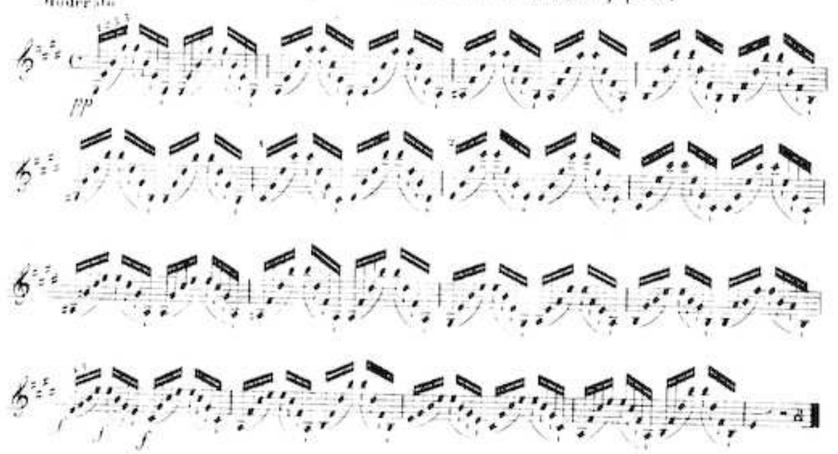






(Air varié de Mr de Bériot. Oeuvre 3. — Ed. Troupenas)

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



## SACCADE.

La *saccade* est une secousse d'archet rude et prompte que l'on donne aux notes, généralement de deux en deux, de trois en trois, et quelquefois 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 vif et tranchant qui rendrait bientôt le jeu sec et heurté si l'on ne cherchait à *fondre* la *saccade* avec les autres notes du trait.

### Coups d'archet saccadés.

(24e Concerto de Viotti. — Ed. Frey.)




Allegro giusto.

Marque.

(4e Concerto de Rode. — Ed. Janet.)



Allegretto.

3.me MOYEN.

Toujours *pousser* le bouchon et le brosser.

4.me MOYEN.

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

(7.e Concerto de Viotti. — Ed. Sieber.)

Maestoso.

*Pousser* le bouchon très vivement et très légèrement.
*Soutenir* la note pointée en la traînant piano.

*pp* Coup d'archet

Notes égales.

(Rondo du 12.e Concerto de Viotti. — Ed. Janet.)

Allegretto.

*Pousser* de même le bouchon très légèrement.
*Soutenez* la note pointée en la traînant piano.

5.me MOYEN.

(Concerto de Kreutzer. — Lettre X. — Ed. Frey.)

Rondo.

*Tirez* le bouchon très vivement et très légèrement.

## ARPÈGES.

*Arpèges. Manière de les exécuter.*

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

1.° Les *arpèges* 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 nécessaire puisque la pointe rebondit alors facilement; il est à remarquer toutefois qu'en se servant du milieu ou 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.° Il faut mettre dans les *arpèges* la plus grande souplesse de poignet et éviter le moindre partcipation du coude et de l'avant-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.° Donner la plus grande légèreté à la plupart d'entr'eux.

4.° Marquer plus particulièrement les notes basses dans certains arpèges et les faire pleines





et sonnantes dans quelques autres.

5.° Chercher en outre un *effet*, c'est-à-dire, quelque chose qui frappe par dessus tout le reste.

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

En voici des exemples:

## ARPEGES

Allegro.

Arpèges le plus simples.

1.

2.

3.

*p* *p* *p* *p* *p* *p*

## Effets d'arpèges.

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

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

Tempo di Minuetto.

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

Marquer vivement et fort les 2 notes supérieures.

Rondo Allegretto.

*ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

4. Corde

## COUPS D'ARCHET D'UNE EXPRESSION PARTICULIÈRE.

(4.e Caprice du Ballet — Opéra.)

Accentuer les 4.e notes de chaque triolet et faire les 2 autres si *piano* qu'on les entende à peine.

Allegretto ♩ = 92

1

*pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

(8.e Caprice du Ballet — idem.)

Accentuer le 1.er de deux en deux et faire entendre à peine le 2.e

Allegro con molta espressione ♩ = 112

2

Sur le milieu de l'archet.

*p* *f* *p*

Rinf. Rinf.

(9.e Caprice du Ballet — idem.)

Allegro non troppo ♩ = 84 Du milieu de l'archet.

3

*f* *p* *f*





(11.e Caprice du Ballet — Opéra.)

Avec le premier et du milieu de l'archet.

Allegro ♩. 92

4

(Du 5.e Trio de Ballet, Opéra N.o 14 Manuscrit.)

Sur le bouchon, de la pointe, et qu'on entende à peine jusqu'au mot *forte*.

Presto agitato ♩ = 112

5

*fff* Coup d'archet très court.

*p*

*Forte*

*pp* *mf* *f*

Cres - - -

Accent saccadé que lui donnent l'Archet.

De la pointe de l'archet.



(Traité de Kreutzer. — Ed. Imbert.)



(5e Leçon de Baillot. — Ed. Imbert.)

Allegro risoluto ♩=126



Coup d'archet saccadé, en montant.

(Arrangé par Baillot. — Pensée 20. — Ed. Pleyel.)

Un poco di moto ♩=144




## 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 n'en sont point faites de suite sur la même corde (voyez le 1er exemple) 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 fît avec un doigt. (Voyez l'exemple 6.)

Allegro.







Passages doigtés comme on les ferait ordinairement








(Trio de Mozart et Haydn. — Arrangement. — Ed. Pleyel.)

Allegretto

Indiqué par l'Auteur.



## 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 doigté faites à vide. Il faut surtout consulter le caractère du trait bien plus que la disposition des notes. En général, discordant que dans les morceaux d'un style léger et il serait déplacé dans ceux d'un style sévère où de pareils effets ne sont point admis.

Allegro.



# SON

Timbre et intensité.

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

**Le plus beau timbre est celui qui réunit le plus de douceur à l'éclat. Le Violon possede 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 sonnerie 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 moelleux, 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, tandisque 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 pesanteur 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 jeu.

La rondeur 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 *longueur* dans le jeu.

Cette longueur 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 hauteur 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'allegro, c'est plus que la vitesse accoutumée de l'archet, mais avec une continuité de vibration qui semble retenir cet élan d'archet et lui rendre en *longueur* ce qu'il donne en étendue.

Il arrive quelquefois de confondre la *longueur* du coup d'archet avec la *longueur 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 longueur les pensées 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 presente avec légèreté l'archet très rapidement sur une corde au lieu d'en tirer le son fondamental on en obtient ordinairement l'octave aigüe, et même, lorsque la corde est longue, des harmoniques souvent très élevées, telles que la 12e, la double et triple octave.»

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

(1) Mémoire de Mr. Savart.





## SONS SOUTENUS FORT.

Note. Des exemples de toutes les espèces de coups d'archet cités étant donnés dans l'article du *détaché*, le coup d'archet *tenu* est le seul dont nous ayons à nous occuper ici.

Pour soutenir le son:

Manière de soutenir le son fort.

Tirez 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 ni le moindre accroissement ou talon soit à la pointe, à cet effet, servez 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 adresse pour que le commencement de la note poussée ne soit pas entendu.

Augmentez la pression des doigts contre la baguette à mesure que l'archet avance vers le pouce, 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.




## SONS SOUTENUS PIANO.

Manière de soutenir les sons piano.

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.




## SONS ENFLES.

Manière d'enfler le son.

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.



## SONS DIMINUÉS.

Manière de diminuer le son. Commencez un peu fort et modérément, mais sans faire entendre l'attaque de l'archet; diminuez peu à peu la force du son en approchant de la fin de la note, ou diminuez cette force, de la pointe ou talon de l'archet.

(4e Trio de Baillot, Œuvre 47. — Ed. Ozi.)

Allegro moderato. 𝅗𝅥 = 66



## SONS FILÉS.

Manière de filer 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 parvenir à bien exécuter 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° 50 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. 𝅗𝅥 = 66 (16e Concerto de Viotti. — Ed. Sieber.)







Ces sons filés se emploient rarement dans l'allegro et dans les traits qui ont quelque vitesse.

EXEMPLES

Allegro moderato. 𝅗𝅥 = 126 (4e Concerto de Rode. Œuvre 28. — Ed. Ozi.)



Allegro moderato. 𝅗𝅥 = 66 (4e Concerto de Baillot. Ed. Ozi.)



Moderato. 𝅗𝅥 = 104 (5e Œuvre de Rode. Ed. Frey.)



## ÉTUDES PARTICULIÈRES
### Pour les *sons filés*.

Il n'est point d'élèves auxquels on ne recommande de *filer des sons*, de même qu'on leur dit: *faites 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 *filer 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 le lent travail inhérent à l'étude de cette espèce de coup d'archet: cependant, renoncer pour cette raison aux moyens de s'en 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 de persévérance 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 en 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.

Etudes fleuries. De plus, quelques études fleuries auxquelles l'imagination et le cœur puissent prendre part, exciteront également les élèves à exercer les *sons filés* et leur feront obtenir plus facilement cette



5.° Il y a d'autres morceaux de musique dont le caractère exige que l'on syncope en faisant les notes égales sans aucune saccade ni aucune manière particulière à la note, laissant à la basse à marquer les temps.

(4.e Quatuor de Mozart. — Ed. Janet.)




## 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 *distractato*, *temps dérobé* ou *troublé*. Ce *temps dérobé* est d'un grand effet, mais il deviendrait par sa nature, fatigant et insupportable s'il était souvent 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 en apparence, toute mesure et à se délivrer 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'ploomb 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 cet artifice, mais, comme tous les accents passionnés, il perdra 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.



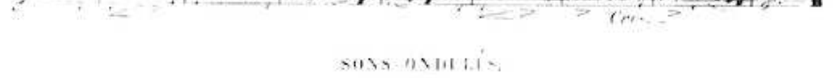





Appercu de la manière de rendre ce passage.




Appercu de la manière dont ce passage peut être rendu *la deuxième fois* qu'on le répète dans ce rondo.




## SONS ONDULÉS.

Il y a diverses manières d'*onduler* le son ou s'y parvient:

1.° En appuyant l'archet sur la corde par degrés, diminuant de moitié cet appui et le déplaçant mouvement avec plus ou moins de vîtesse, 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.

### 1
### ONDULATION PRODUITE PAR L'ARCHET.

Manière d'ondoler le son avec l'archet.

Passez 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 vîtesse 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 calme 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 fatidique; dans une autre espèce d'*ondulation*, cette justesse est momentanément altérée, comme on le verra dans l'article suivant.



puissance de rétention, cette magie des mélodies qui n'a souvent besoin que d'un seul son pour produire un si grand empire sur l'âme.

Airs de mandolines propres aux gens de la basse.

C'est dans cette vue que nous avons choisi pour exemples les morceaux suivants, leur expression grave, mais tendre, le caractère pastoral des airs suisses appelés *ranz des vaches*, les longues tenues de leurs flûtes 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 accent, donnant une direction à la pensée, le fixe tout à coup sur un objet dont l'image est dans le cœur, et fesant vibrer la corde sensible, soit en harmonie avec nos affections les plus chères.

AIR ANGLAIS.




RANZ DES VACHES.

(Tiré du Dictionnaire de musique de J.J. Rousseau)








AUTRE RANZ DES VACHES

(Tel que Viotti l'a entendu dans les montagnes de Suisse, et tel qu'il l'a noté (5))




## SONS SYNCOPÉS.

« *La syncope* 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. Castil-Blaze.)

On exécute les syncopes de trois manières :

Trois manières de syncoper.

1°. En enflant la note et accélérant le mouvement de l'archet jusqu'à la fin de cette note, mais légèrement.

EXEMPLE.

(Rondo du 29e Concerto de Viotti. — Ed. Janet.)




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

2°. La seconde manière de syncoper est d'attaquer la note et de laisser éteindre le son immédiatement après l'attaque.

EXEMPLE.

(Menuet du 6e Quatuor de Beethoven. — Ed. Janet.)




(5) Notices de M.r Fayolle sur Corelli, Tartini, Viotti, etc.

## 2

## ONDULATION PRODUITE PAR LA MAIN GAUCHE.

Manière d'ondoler le son avec la main gauche.

Posez un doigt sur la corde, tenez les 3 autres doigts levés, et faites balancer la main gauche d'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 toutefois sur la même note, avance et recule un peu, et la corde, alternativement exercée et remise dans son premier état par ce mouvement, rend un son une *ondulation* dont voici la pure l'effet.




Cette *ondulation*, produite avec plus ou moins de douceur, par le doigt est d'une expression suivie, tendre et quelquefois pathétique; mais le balancement du doigt altère momentanément la justesse du ton. Pour que l'oreille n'en souffre point et en soit accessible 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 timbrée. Le moyen d'expression est très puissant, mais s'il était souvent employé, il aurait bientôt perdu la vertu d'émouvoir 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 suivans.

(9e Concerto de Viotti. Ed. Pleyel.)




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 *crescendo, forte* et *diminuendo*; tandis que celle qui est occasionnée par le mouvement du doigt est fréquente et peut comporter ici à peu près quatre balancemens, un pour chaque valeur de double croche, mais sans qu'ils soient sensiblement mesurés.

EXEMPLE.







(11e Quatuor de Viotti. — Ed. Pacini.)




## 3

## 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, 9e Sonate, 3e livre, Ouverture V. )




L'*ondulation* serait intolérable dans une certaine vitesse; elle doit être également rejettée 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 suranné, ou d'y mettre une raideur qui nuirait à la grace 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 que 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'exécutant, et au moyen de laquelle, ainsi qu'on l'a dit dans l'introduction, on peut donner au Violon le caractère du *Hautbois*, celui de la *Flûte*, du *Cor*, de la *Trompette*, de l'*Harmonica*, et, sous le rapport de son harmonie, le caractère de la *Harpe*, du *Piano*, et même de l'*Orgue*.

*Chanterelle* — Son caractère naturel. voix de soprano

*La chanterelle*, dont le timbre est clair et argentin, et dont quelques notes peuvent être considérées comme additionnelles à la voix, convient surtout aux passages brillans, 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.

(9e Concerto de Viotti. — Ed. Naderman.)




Allegro ma non troppo (Concerto de Rieschouwsky. — Ed. Richault.)




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

EXEMPLE.

Allegro non troppo. (18e Concerto de Viotti. — Ed. Sieber.)

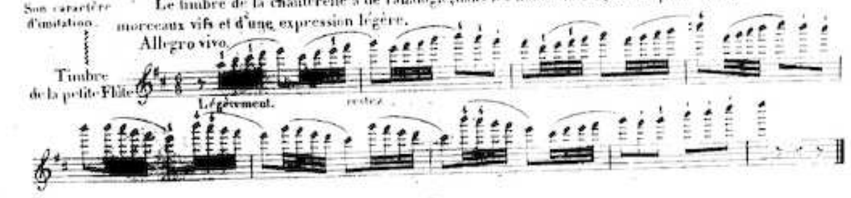



Les sons aigus, employés avec toutes les ressources de la science et du génie, et rendus avec délicatesse et pureté, sont d'un effet ravissant: on en trouve un exemple remarquable dans l'offertoire de la messe de Requiem de M.r Cherubini, et dont voici quelques mesures:




Son caractère d'imitation. Timbre de la petite Flûte.

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








*Seconde corde* — Son caractère naturel. voix de femme.

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

EXEMPLE.

(5e Quatuor de Mozart. — Ed. Janet.)




Son caractère d'imitation.

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

EXEMPLE.

(5e Quatuor de Mozart. — Ed. Janet.)




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

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

EXEMPLE.



*Troisième corde* Son caractère naturel, son étendue.

*La troisième corde* a le caractère noble et velouté de la voix de *contralto*; elle convient surtout au style grandiose, et sans avoir la puissance et la force de la 4e. corde, elle en a presque la majesté.

EXEMPLE.

(Air de Handel.)




Son caractère d'imitation. Timbre de la Flûte.

Cette corde est celle sur laquelle on rend 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 ébranle 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.

(2e. Nocturne intitulé le Songe, de Baillot. — Œuvre 35 — Ed. Naderman, à Lyon.)




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




*Quatrième corde* Son caractère autorel; son étendue de Tenor.

*La quatrième corde* est celle qui détermine l'empire du Violon; il y a, sur d'autres instrumens, 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 aigües. 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.











Son caractère d'imitation. Timbre du Cor.

Les sons de la 4e. 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.







On produit également sur la 4e 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.

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* &, 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 accens de la voix qu'il est destiné à suppléer.

Observation. 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 dégénèrent 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.r 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 « un mot vint à bout du grand œuvre sur le Violon, *la tenue d'une ronde*: Un seul tiré d'archet « 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 l'Académie.
(2) Voyez dans la Revue musicale de M.r Fétis les Lettres de M. Azaïs sur l'acoustique, 6.e année, N.° 26, ... 28 juillet 1832.
(3) *Hubert Leblanc, Défence de la Basse de Viole 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 parceque le sentiment prend plus de force, et plus cette force diminue, plus le ton doit aller au grave. (1)

## PROPORTION DANS LES NUANCES.

S'attacher dans les nuances à l'esprit, et non à la lettre seulement.

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.

Moyen d'augmenter l'effet des nuances et des oppositions.

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; (2) 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 émouvoir.

(1) Cette règle souffre une exception pour les notes très aigües 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° — Le *Doigter le plus sûr*, en général.
2° — Le *Doigter le plus facile*, pour les petites mains.
3° — 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.

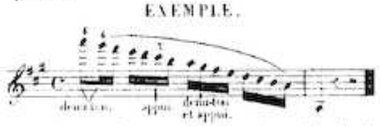
Mais si le *doigter* n'est pas indiqué, il faudra choisir celui qui offre le plus de sûreté pr l'intonation.

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° Il vaut mieux monter, ou descendre, aux demi-tons, ou aux positions qui offrent un appui à la main, comme à la 5e ou à la 1re position.

EXEMPLE.




2° 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° 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.





## 3

## DOIGTER EXPRESSIF
### et caractéristique de chaque auteur.

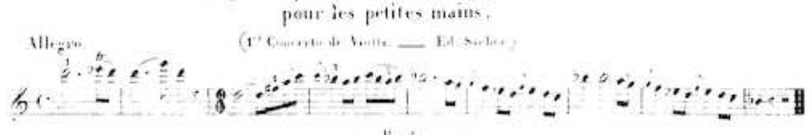
En étudiant la musique des divers auteurs, on aura dû remarquer la différence qui existe dans leur manière de *doigter*, selon le sentiment qu'ils voulaient donner à leurs traits, ils faisaient usage ou de la même position, ou de la même corde, ou prenaient diverses positions dans le même passage, afin de mieux rendre leurs écrits. 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, écueil le plus funeste dans un art qui repose sur une série de sentiments que l'on ne peut altérer sans détruire toute espèce d'intérêt.

## APPLICATION
### des trois sortes de Doigters.

Si l'on entrait 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'aidant 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.

(1er Concerto de Viotti. — Ed. Sieber.)







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

### Doigter généralement usité.




### Doigter plus facile pour les petites mains.




(40e Concerto de Viotti. — Ed. Sieber.)




(Adagio et Rondo de Raillot. — OE. 40. — Ed. Pleyel.)



(Fantaisie Pastorale de M.r Hebenreck aine. — Ed. Sulzer.)

Allegretto quasi Allegro.




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

## DOIGTER EXPRESSIF

### et caractéristique de chaque auteur.

Doigter de Viotti.

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

(27.e Concerto de Viotti. — Ed. Janet.)

Allegro vivace.




Le *doigter* marqué *en dessus*, est celui que nous avons eu 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.er *doigter*.

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

(Rondo du 16.e Trio de Viotti. — Ed. Frey.)

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



Doigter 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. 4.e Corde. Doigté par l'auteur.







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

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

Moderato. Doigté par l'auteur.



Doigter de Rode.

*Rode* changeait de position sur les mêmes cordes, ce qui favorise les ports de voix dans les chants gracieux et donne à ces chants une certaine unité dans l'expression au moyen de l'homogénéité des sons de la même corde.

(1.re Sonate de Rode. — Ed. Frey.)

Cantante. Doigté par l'auteur.




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.e Edition de la 4.me Méthode de Violon de Baillot. 50 Etudes sur la gamme. — Ed. Ore.)

Allegro non troppo. ♩ = 126.

Doigter d'un caractère analogue sur des cordes différentes.




## OBSERVATIONS GÉNÉRALES.

Appui de la main contre le corps du violon.

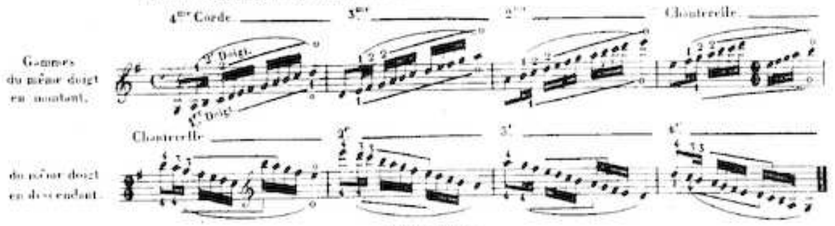
Dans les traits difficiles, il faut appuyer hardiment et assez fortement la partie inférieure de la main gauche contre le corps du violon en bas de l'échisse qui tient au manche, depuis la 3.e position qu'on y trouve tout justement; pour les positions plus élevées, ce n'est plus la main qui s'appuie contre l'échisse 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'échisse 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 fréquens, où le mouvement de la main qui s'allonge et se replie, favorise si bien les extensions et les changemens de position, qu'il rendrait presqu'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 doigter et l'intonation.




## EXERCICE.

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




## 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 pratique cependant aussi du 3e doigt. On l'emploie du petit doigt pour les dixièmes, et du 3e 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 3e et le 4e doigts.

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




La 2de *Extension* est celle *d'un ton*.




La 3e 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 fe-





roient employer en tendre le 4e doigt, ce qui l'éloigne de la note au lieu de l'avancer sur elle, c'est un très grand défaut parce qu'il fait faire au poignet un mouvement qui n'est pas nécessaire et qui, par cela même, devient nuisible. Pour l'éviter, on fera les exercices suivans en ayant soin de ne donner de mouvement qu'aux doigts. (Voyez pl. 124 fig. 25 et 26.)

### 3me Espèce d'Extension.

Tendre le petit doigt sans reculer le poignet.




### 4me Espèce.

SUITE D'EXTENSIONS EN DIXIÈMES.




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

(12me Caprice de Rolla. Œ. 2. — Ed. Ozi.)




### 5me Espèce.

EXTENSIONS EN OCTAVES.

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

( Cantate Pastorale de M. Halevy. Ch. avec Pno. — Ed. Sieber. )

Extension en Octave.




## 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 soutient les sons comme la voix et chante, les doigts articulent comme le poëte ils prononcent, et semblent quelquefois parler.

Voici quelques moyens dont le succès dépend de la juste application qu'on en peut faire.

### 1.er MOYEN.

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

1.° 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.° Que l' *aplomp* est une conséquence de cette égalité dans le mouvement des doigts.

3.° Que les notes se trouvant toutes bien articulées par la chûte 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.




(N.B.) Dans le doigter marqué en dessus, on fixera surtout son attention sur le 1.er doigt que l'on aura soin d'appuyer plus que les autres parce qu'il est plus faible.

### 2.me 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.




### 3.me MOYEN.

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





( 8.me Livr. de Violin. — Ed. Nederlandsche. )




### 4.me MOYEN.

Traîner le doigt. Traîner le même doigt d'une note à l'autre par intervalles inexprimables.

( Sonate de Beethoven Op. 47. avec Cor ou Violon. )




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

### 5.me MOYEN.

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

Eviter de faire entendre dans ce passage les petites notes marquées d'une croix, que l'on fait quelquefois 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.me MOYEN.

Traîner le même doigt en montant ou en descendant. Traîner tout soit peu le même doigt dans les passages en demi-tons, ascendans ou descendans.

*Demi-ton en montant.*

( Thême varié de Baillot. Op. 17. — Ed. Pleyel. )



Caractère de chaque ton.

Chaque ton, considéré sous le rapport des accidens qui le composent, c'est à dire des dièzes ou bémols 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.

Caractère particulier du mode mineur.

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 incomplete et de moindre étendue, est également compris sous ce rapport par le sens de l'ouie 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 reçoi, se 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.

Mode mineur autorel à la condition humaine.

Analogie entre le mode mineur et la négation.

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

« Les tours négatifs sont fort multipliés chez les écrivains d'un génie mélancolique, ne serait-ce point que les ames 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 Dideu, *non ignara mali*. enfin, les images favorites des poëtes 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 ressources de l'art ont de tous temps embellie et qui agit plus sûrement que la joie sur les cœurs souffrans et les ames 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, cet attribut du vrai beau. Ces deux choses concourent à captiver l'intérêt ou l'admiration en fixant les facultés de l'ame 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 *Doigters*, 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 noté la musique qu'il va jouer, afin de se conformer à son exigences. 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 Agrémens du chant ne se trouvent qu'énoncés ou placés dans quelques passages principaux, comme pour avertir l'exécutant qu'il peut s'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

Laissant les ornemens à faire à l'exécutant.

(4me Sonate de Corelli. Oeuvre 5. Edit. d'Amsterdam.)




ORNEMENS NOTÉS PAR CORELLI.

(Editeur Roger, d'Amsterdam.)





*Demi-tons en descendant.*

(4.e Concerto de Baillot. Œ. 3. — Ed. Ozi.)




*Demi-tons en descendant.*

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








## 7.me MOYEN

Traîner le même doigt pendant tout une phrase de chant.

Il y a des notes qui sont liées par le même coup d'archet, ce sont les notes *coulées*; 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 *traînées*, on vient de voir que l'on lesait souvent deux ensemble de cette manière. Dans de certains passages de chant, l'expression et l'affinité des notes entr'elles 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 traîne à cet effet sur la corde en le faisant glisser d'une manière insensible. Il en résulte une espèce de soupir avec lequel on rend ces sortes d'accents.

En voici un EXEMPLE.

Adagio cantabile. (20.me Etude de Baillot. — Ire Liv.)




## 8.me 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 recherchée qu'il procure, en général, dans les mouvements lents et que l'on pourrait qualifier *d'expression musicale* en se rappellant ce qui a été dit à l'article *mode mineur*.

(7.me Quatuor de Mozard. — Ed. Janet.)

Appuyer et relever le doigt avec lenteur




## RÉSUMÉ.

*L'expression des doigts* a besoin d'être employée avec ménagement et délicatesse comme toutes les choses d'effet. On évitera donc de s'en servir trop souvent et de mettre dans la manière de glisser le doigt ou trop de force ou la moindre affectation.

*Dussek* disait qu'il fallait *pétrir le piano*; 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 l'oblige si souvent à serrer 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 serait 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 immédiat, en partant du son principal, que l'on nomme *tonique*.

Mode Majeur. Le *mode majeur* est celui dans lequel la 3.e note de l'échelle fait une tierce majeure avec le son principal.

Mode Mineur. Le *mode mineur* est celui dans lequel la 3.e note de l'échelle fait une tierce mineure avec ce même son.

Adagio (x)



NOTE SIMPLE.

(Sonate de Tartini. — Ed. de Paris.)

Adagio



ORNEMENS NOTÉS PAR TARTINI
de 6 manières différentes
et cités dans l'art du Violon, de Mr J. B. Cartier.

Adagio.



NOTE SIMPLE
Sans aucune indication d'ornemens.

(Adagio du 5.e Concerto, composé par Viotti, 5.e dans l'ordre numérique.)



On voit que rien n'a été indiqué comme *Ornement* dans cet Adagio excepté quelques appogiatures 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 quelqu'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.



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

Adagio non troppo. (10e. Concerto de Viotti. — Ed. Pleyel.)



Ornemens que l'on pourrait faire sur cette finale:



CHANT SIMPLE

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

Andante cantabile. (6e. Quatuor de Mozart. — Ed. Imbt.)



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 élégance 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 s'y trouve de notes, et plus il peut y avoir de richesse dans *l'accent*.

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







(1er. Concerto de Kreutzer. — Lettre C. — Ed. Frey.)



Allegro giusto (4e. Concerto de Rode. — Ed. Frey.)



Allegro non troppo (6e. Concerto de Baillot, Oeuvre 5. — Ed. Ozi.)




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, tandisqu'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.

Changement dans la notation opéré par suite des progrès de la Musique Dramatique.

Ce changement dans la notation s'est opéré 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 accens 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 accens de la passion.

Ce fut surtout vers la fin du siècle dernier, que presque toutes les conceptions musicales prirent une allure dramatique; la musique d'Eglise 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*. Fa concrut pour peindre 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 jusques 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 peindre 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 instrumens n'est jamais plus beau que dans les compositions dictées par un sentiment profond et par le besoin d'émouvoir 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 laisse 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 Ornemens.

1°. Faire les *Ornemens* 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 mouvemens: jusques vers le milieu du siècle dernier cette indication était prise dans les différens airs de danse auxquels les mouvemens correspondaient; 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, Mesto, Appassionato, Con sentimento, Risoluto, Furioso*, &c. ont succédé à ceux dont la signification se rapportait plutôt aux mouvemens, considérés en eux mêmes avec tout ce qu'ils avaient de vague, qu'aux mouvemens de l'ame 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.

(2.d Concerto de Viotti. — Ed: Janet)




(Concerto lettre C. de Kreutzer. — Ed: Frey)




### NOTES FINALES MÉLODIQUES.

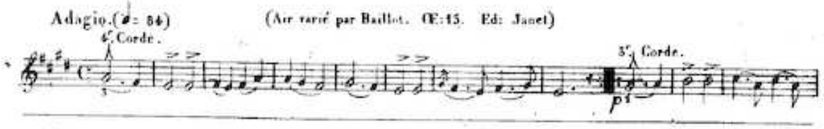
Dans les terminaisons mélodiques, la note finale est presque toujours précédée d'une *appoggiature* ou *note que l'on doit appuyer*, par conséquent cette note finale ne doit pas être plus entendue que l'*E* muet à la fin des mots.

(Air varié par Baillot. — Œ. V. — Ed: Ozi)




### 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 où il est nécessaire de laisser éteindre le son pour annoncer la terminaison de la phrase ou du morceau.




(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 *fourniture* de très peu d'étendue.

Suspensions et tournures sur la *tonique*.




Tournure sur la *dominante*, pour amener la cadence finale.




Voyez-ci 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 5e note d'une cadence finale, et il s'appelle aussi *arbitrio*, à cause de la liberté qu'on y laisse à l'exécutant 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° | Suspensions ou tournures sur la *tonique*. | Lettre A — 1 |
| 2° | *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° | *Points d'orgue* avec pédale ou note de basse soutenue jusqu'à la fin. | Lettre C. |
| 4° | Sans pédale et sans modulation. | Lettre D. |
| 5° | Avec accompagnement et modulation. | Lettre E. |
| 6° | Sans accompagnement, avec modulation | Lettre F. |
| 7° | Tiré du sujet | Lettre G. |
| 8° | Sujet mêlé avec des passages de fantaisie | Lettre H. |
| 9° | Entièrement de caprice. | Lettre I. |
| 10° | Revenant au motif sans interruption et s'enchaînant 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'exécutant; mais quelle que soit l'espèce de *points d'orgue* dont on fasse usage, il faut particulièrement remarquer que le *point d'orgue* étant de sa nature un *point de repos*, on doit commencer par établir ce repos en 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 Mr Castil-Blaze.





## Appelés Tournures ou Supensions, sur la Tonique.

Lettre A. — 1. —






## REPOS, OU POINTS.

Les *repos complets* ou terminaisons qui sont figurées par un *point* dans le discours sont mieux mesurés 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 accentués 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 suivans 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.

(1e. Sonate de Viotti. — Edit. Naderman.)




(3e. Sonate de Viotti.)




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 suivans qui sont notés à cet effet.

(Quatuor de Mozart, pour Pleyel. — Edit. Pleyel)




(4e. Quatuor de Beethoven. — Edit. Janet.)




Pour mieux déterminer la fin d'un morceau, on a souvent noté les accords en sous soupirs, même dans le presto; en voici un exemple.

(78e. Quatuor d'Haydn. — Edit. Pleyel)








## POINTS DE REPOS.

Il y a des *points de repos* de plusieurs espèces; ils 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.° 1.**

Point de repos
Auquel on n'ajoute rien.

(9e. Concerto de Viotti. — Edit. Sieber)




**N.° 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.

(26e. Quatuor d'Haydn. — Edit. Pleyel)




**N.° 3.**

Point d'arrêt ou silence
Après lequel il faut quitter la note.

(11e. Quatuor de Beethoven.)




5e. Quintette de Beethoven. — Edit. Janet)




(38e. Quatuor d'Haydn. — Edit. Pleyel)

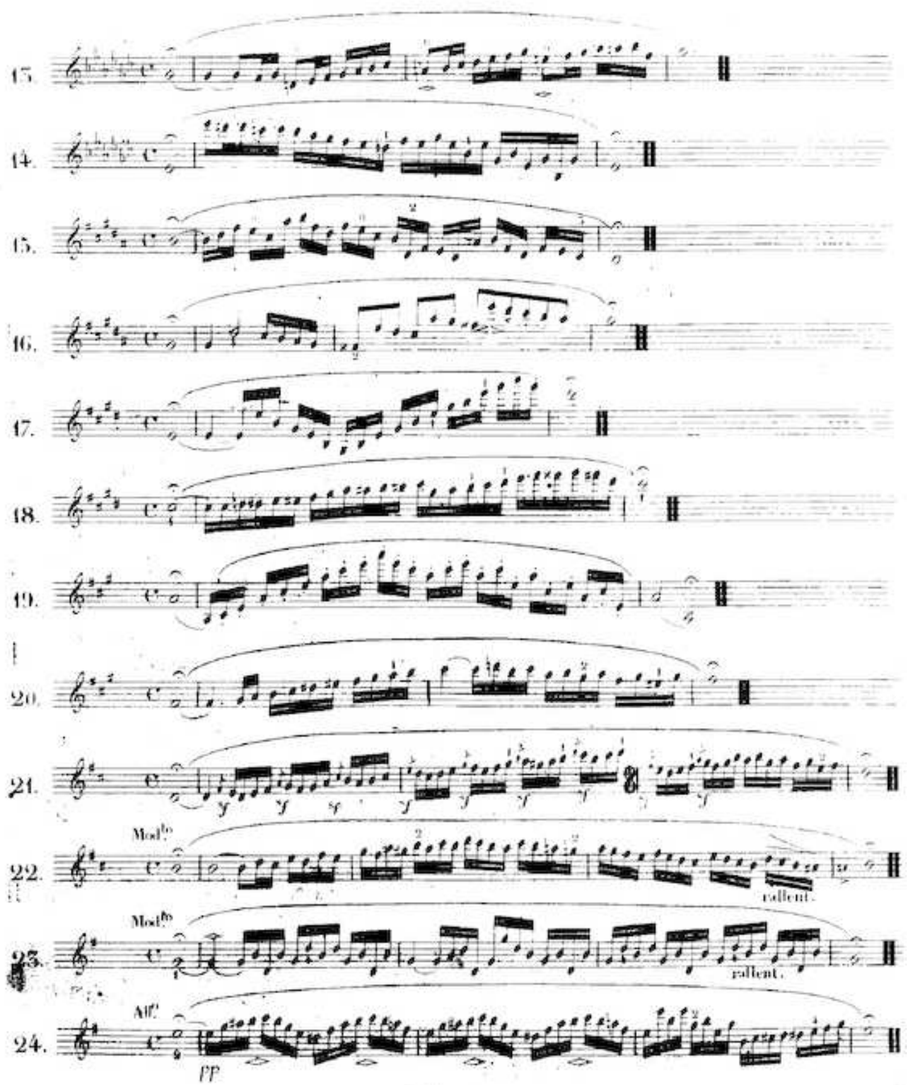



On ne saurait trop recommander de rester, dans ces *points d'arrêt* ou *silences*, tout le temps nécessaire à l'effet. Pour que le *silence* contraste avec le mouvement qui le précède, il lui faut une certaine durée qui puisse le faire apprécier; la raison le veut ainsi, mais le sentiment fait plus; car il sait à propos en faire sentir l'éloquence et le génie du musicien soumet l'univers entier à son art, il peint tous les tableaux par des sons et il fait parler le silence même. » (J.J. Rousseau)

**N.° 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.




228. Liv.



de peu d'étendue, ou Tournures sur la Dominante, pour amener la Cadence finale.

Lettre A. — 2.




228 bis.

## Autres Terminaisons en La Mineur.

Mod^to assai.

1 15 rall.

2 14

3 13

4 16

5 17

6 18 pp

7 19 pp pp 3e Corde.

8 20

9 21 3e Corde.

10 22

11 23 Lent. p

12 24 pp pp



## NEUVIEME TERMINAISONS DE CADENCES

### Dans tous les Tons.

Lettre B. — 2.

Mod^to assai.

1 15 rallent.

2 14

3 13

4 16

5 17

6 18

7 19

8 20

9 21

10 22 pp

11 23 3me Corde. pp

12 24


Mod.to
15
14
16
17
18
19
20
21
22
23
24
rall.
Lento.
rall.
rall.






1.er
2.de
3.me
4.me
Autres Terminaisons en Ut Majeur
Mod.to assai.
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
15
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
rall.
PP
P
PP
Adagio
Tres
f
f
PPP
PP

25 57
26 58
27 59
28 40
29 41
30 42
31 43
32 44
33 45
34 46
35 47
36 48





Avec Pédale ou note de Basse soutenue jusqu'à la Fin.

Lettre C.

Lettre C.

Sans Pédale et sans Modulation.

Lettre D.

D.

Avec Accompagnement et Modulations

( 225 [illegible] de Violon. Liv. Trois. )

Lettre E. Allegro assai

cadenza.





Sans Accompagnement avec Modulations.

Lettre F.

Allegro

F.

*f* *p*

*P Segue*

*Arpeggio*

*p*

Lettre G.





Sujet mêlé avec des passages de fantaisie.

Lettre H.

Più All.o

Entièrement de caprice.

( Point d'orgue du Septuor de Beethoven. — Ed. Jouve. )

Lettre I.

Presto

*cadenza ad libitum.*

*sopra una corda.*

« JEUX FLEUVES »

( Le 2de Allegro du 34e Quatuor de Pleyel — Ed. Pleyel. )

Lettre J.

1ère *même mouvement.*

2ème

*calmez un peu.*

Motif du Rondo

2ème

*diminuez un peu.*

Motif

3ème

*f* *pp*



4ème

*Motif.*

*vibrato.*

*pp*

On a employé les accords avec suivés dans quelques compositions modernes; mais cette partie nous paraissant encore susceptible d'une bien plus grande extension, nous nous en devons lui assigner des études particulières.

## RÈGLES GÉNÉRALES.

Le *Prélude improvisé* n'étant point destiné, en général, à servir de préparation ou d'annonce, il peut être appelé *prélude de fantaisie*, ou *improvisation*; il est libre dans son allure, dans ses formes, dans sa durée; bornons-le à celui qui, suivant l'impulsion de son génie, peut en même temps déployer toutes les ressources de l'art dans ce genre de rêverie qui lui permet d'atteindre jusqu'au sublime!

Mais le prélude improvisé qui sert de préparation ou d'annonce ne peut jouir de la même liberté. Ajoutons qu'il devient nuisible lorsqu'il n'est pas nécessaire, et que le sentiment des convenances peut seul en déterminer la nécessité.

Cette nécessité bien établie il suffira de 4 mesures de chant, rendues avec grâce ou jetées avec élan pour préparer ou annoncer un morceau. Tel sera le *prélude mélodique*.

Quelques accords plaqués avec résolution suffiront de même pour décider le tout ensemble: le silence; tel doit être le *prélude harmonique*.

Mais le silence est, le plus souvent, la seule préparation qu'il convient d'employer; il doit dans toutes les circonstances, succéder au prélude.

Le célèbre *Crescentini* mettait toujours un intervalle entre le dernier accord de la ritournelle et le commencement du chant. Notre admirable *Garat* employait également cette discrète avec un sentiment exquis; elle était d'un effet extraordinaire.

Dans le prélude de préparation, certaines parties veulent être animées, d'autres, rallenties, surtout depuis le dernier temps de l'avant dernière mesure jusqu'à la fin. Il est bon de remarquer ici qu'il en est de même en général pour la terminaison ou la suspension de tout morceau mélodique; cette terminaison se trouve mieux amenée, le repos est encore compris par un léger retard qui le motive et qui l'annonce.

### Dans quels moments et de quelle manière le Prélude peut être employé.

**La 1re partie peut seule préluder.** Il ne faut jamais préluder quand le violon ne joue pas le premier rôle.

**Jamais de prélude entre des morceaux faits pour se succéder immédiatement.** Le prélude peut être placé avant un premier morceau; mais si plusieurs morceaux se succèdent dans le même ouvrage, l'un étant fait pour contraster avec l'autre, un silence complet devient indispensable pour faire jouir de ce contraste. Malheur à celui qui, ne sachant pas accorder son instrument sans bruit, ou quelquefois même en prélude là où il ne faut que le silence, trahit ainsi l'état de son ame! il prouve que n'étant point pénétré de ce qu'il a dit, il ne saurait l'être alors de ce qu'il va dire.

**Après quelques accords, le silence.** Que si l'on a besoin de commander le silence, quelques accords d'annonce suffiront; mais, après cet avertissement, il ne faut pas oublier qu'il n'est rien de meilleur pour disposer l'auditoire au silence, que le silence observé par l'exécutant lui même.

Que l'on se garde donc bien de ces préludes oiseux qui indisposent l'auditeur au lieu de le prédisposer, préludes de mauvais augure, ne lui annonçant que trop le sort auquel il ne peut échapper.

**Le Prélude et le point d'orgue exigent une indulgence.** Le prélude et le point d'orgue, tous deux enfans de l'imagination doivent s'attacher surtout à répondre juste à son appel, car une fois que l'artiste les a entrepris ils deviennent pour lui un écueil ou un sujet de triomphe de plus, et s'il a le malheur de ne pas réussir, on est d'autant moins indulgent que l'on sait qu'il aurait pu se dispenser d'en courir la chance.





## 24 PRELUDES
dans tous les tons.










# PRELUDES

## melodiques et harmoniques.

« Le *prélude* est un trait de chant qui passe par les cordes principales du ton pour l'accorder, pour commander le silence, vérifier si l'instrument est d'accord, et préparer l'oreille à recevoir ce qu'on va lui faire entendre. » (1)

Les autres préludes. — Il y a deux sortes de préludes : le *prélude écrit* et le *prélude improvisé*.

*Prélude écrit.* — Le *prélude écrit* a été employé sous plusieurs formes. Les plus anciens auteurs, *Corelli*, *Geminiani*, et d'autres, en faisaient une espèce d'introduction à plusieurs parties ; *Sébastien Bach* fait un usage le plus souvent de cette espèce de prélude dans ses pièces de clavecin, 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 enfin donné au prélude écrit la forme d'un passage de chant.

Ce passage en trait de chant peut être exécuté selon ces auteurs, on peut le présenter aussi sous un autre aspect, c'est-à-dire, revêtu de ses accords.

*Mélodique et Harmonique.* — Dans le premier cas le prélude est *mélodique*, dans le second il est *harmonique*.

EXEMPLE.




*Prélude improvisé.* — Le *prélude improvisé* permet au virtuose de se livrer entièrement à ses inspirations. Le genre de prélude a été pratiqué pour le piano ou l'orgue par *Handel*, *Bach*, *Mozart*, *Clementi*, et *Beethoven* ; les organistes et les pianistes modernes ne l'ont point négligé, mais, parmi les violons, on ne peut citer à notre connaissance, que Rodolphe Kreutzer qui s'soit livré avec succès encore n'a-t-il jamais improvisé en public, quoiqu'il en eut bien les moyens ; l'improvisation exige une habitude acquise par une pratique constante, il n'a manqué à de grands talens qu'on trouvait sous 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 préludé dont l'application est devenue confuse ; 2.° pour faire sentir le danger de préluder mal à propos.

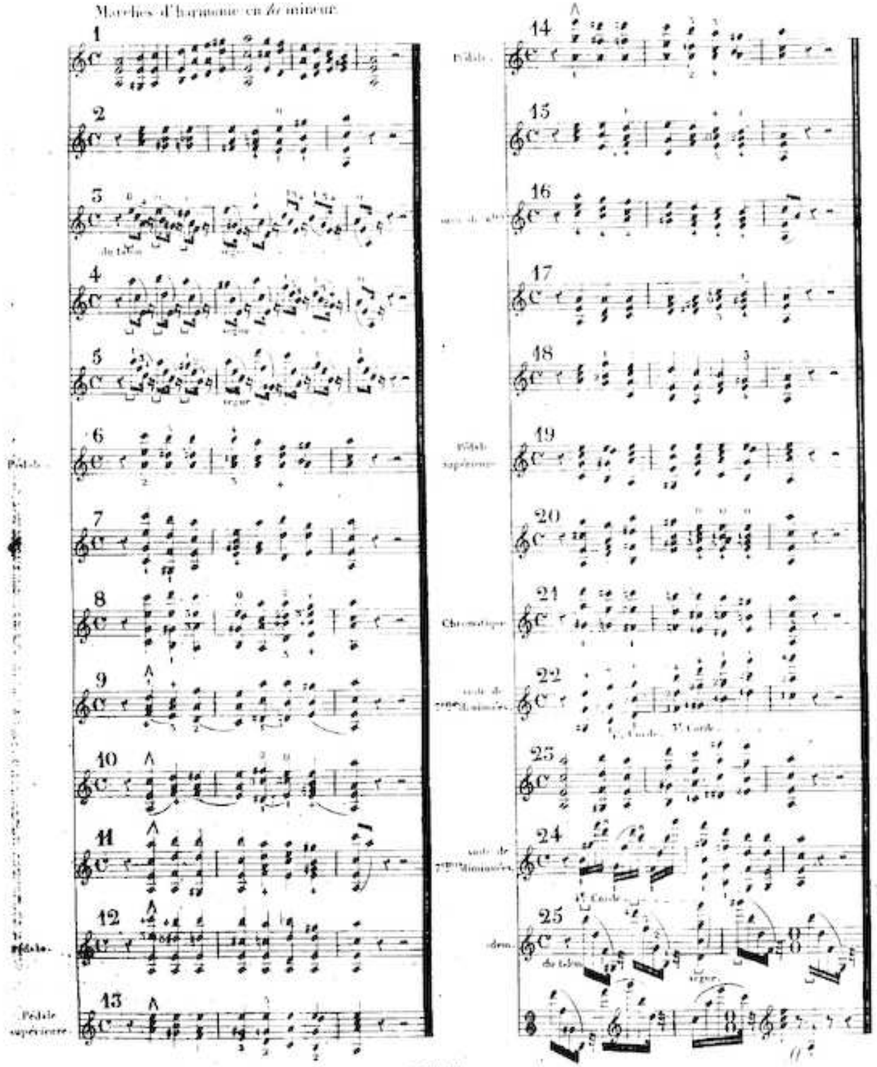
Nous avons dit, dans l'introduction, que le violon se prêtait tellement à l'harmonie qu'il pouvait rendre les accords par succession de notes comme la harpe, et les accords simultanés, comme le piano, les premiers, au moyen des *arpèges*, les seconds, par les *accords plaqués*. L'étude des accords ayant 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 *Sébastien Bach* dont la fugue en *Ut* désignée ci après, demanderait à elle seule qu'on se livrât à ce genre d'étude pour parvenir à en rendre toutes les beautés :

FUGUE. (Sonate de Bach, pour le violon seul.)



(1) Dictionnaire de musique moderne, par M.r Castil-blaze.

Marches d'harmonie en *Re* mineur





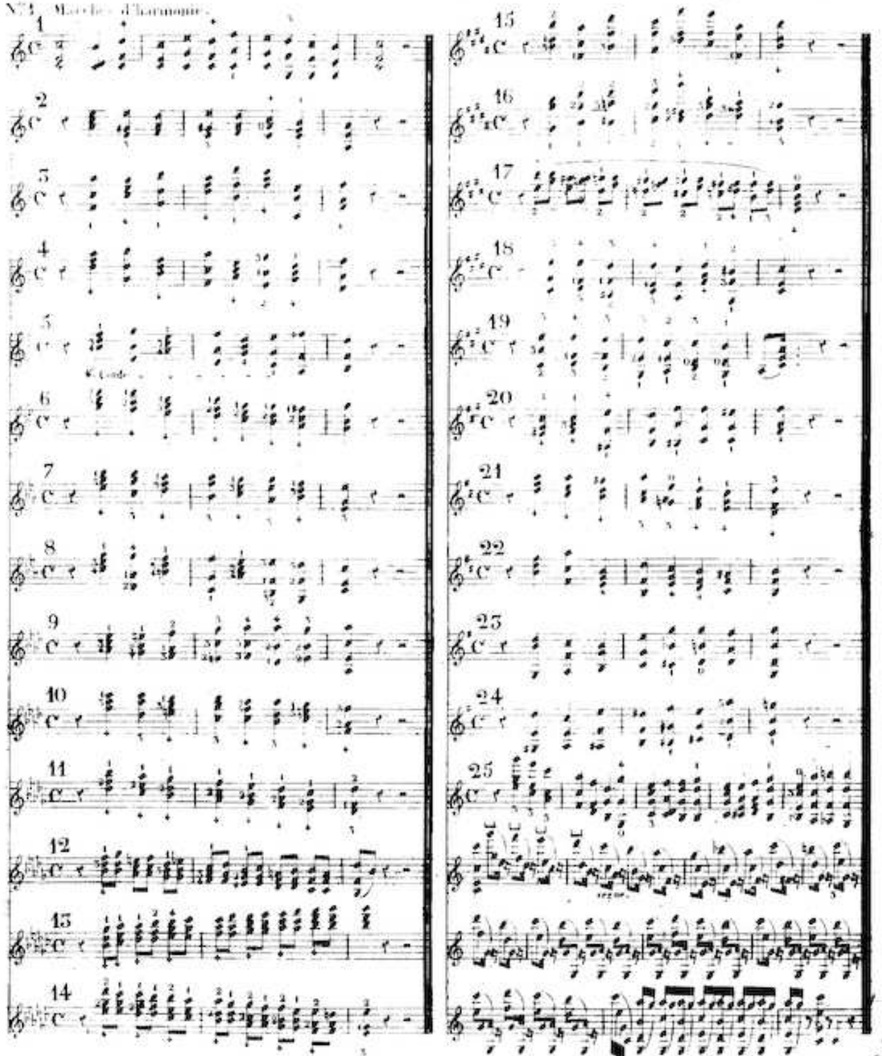


ÉTUDES HARMONIQUES.

## 50 EXERCICES
en accords dans tous les tons

N° 2

N° 1. Marches d'harmonie.



50 EXERCICES
en accords *d'ut* majeur et *la* mineur

N° 1

Marches d'harmonie en *ut Majeur.*



passer et qui, à lui seul et poussé au plus haut degré, dispenserait d'art et d'art, pourrait se passer de mécanisme. Nous sommes donc obligés de dire comment nous comprenons ce naturel appliqué 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 saisir le violon et celle du poignet droit lorsqu'on approche le talon de l'archet du chevalet, mais on ne mettront aucune valeur dans ces positions et en ne leur donnant que les mouvemens *nécessaires* on conservera le naturel comme nous l'entendons, c'est-à-dire que cette attitude gênante n'empêchera point tout de favoriser les mouvemens réguliers des doigts et de l'archet, que les doigts, dans cette position ont la faculté de tomber d'aplomb sur la corde, d'atteindre toutes les notes de la position, avantage qu'ils obtiennent par la plus grande liberté de leurs mouvemens, 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 alors facilement la corde en angle droit et tire, sans peine, un son pur parceque 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 mouvemens qui sont nécessaires.

Le Naturel est un abandon nécessaire.

Et que sous le rapport intellectuel le naturel est un laisser aller au sentiment qui 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 familier, abandon délicieux que l'on trouve dans les fables de la Fontaine et auquel le style naïf permet de se livrer davantage.

En s'éloignant du naturel, on tombe dans l'exagération, la dureté, l'entlure, 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.

Définition du caractère.

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, vif 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.

4 Caractères principaux en rapport avec les 4 âges de la vie.

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. | 3 – Passionné. Dramatique. |
| 2 – Vague. Indécis. | 4 – Calme. Religieux. |



Ce qui détermine 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*, enfin par *l'accent* qui fait reconnaître aussitôt l'expression dominante de la composition et qui en soutient l'effet dans tous les détails.

Accent.

Avec le caractère est tracé par le compositeur, et l'accent est rendu par l'exécutant, cet accent est le moyen dont il se sert mais 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 art, n'y faisait participer les facultés de son âme.

Rendez le caractère de la musique avec l'accent qui lui convient et vous saurez émouvoir; négligez cet accent ou prenez-le à faux, 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 rhythme, de la phrase musicale, soit 1° en articulant cette note plus fortement ou avec une force graduée, 2° en lui donnant une valeur de temps plus grande, 3° en la détachant des autres par une intonation distincte au grave ou à l'aigu; »

L'accent est dans la manière de faire la note.

« Dans la musique, l'intonation de la voix ou de l'instrument étant déterminée, ce n'est pas l'esprit « faut chercher *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)

Matériel de l'accent.

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 altère, 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.

Ce matériel est en effet marqué par *les nuances, les points, les silences, les coups d'archet, les appogiatures, les ports de voix, les chûtes, &c.*

Mais dans le 2e 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° de la nature des signes employés par le compositeur; 2° 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 fournit 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. Artiste doué 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.)




Accent Dramatique. 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 accens différens de ceux qu'il y a-

(1) Dictionnaire de musique moderne de M. Castil-Blaze.

N.° 2. Autres marches d'harmonie.








# DIAPASON.

## OU TON RÉGULATEUR.

Définition du diapason.

« 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 prenne jamais » la place du *Si* ni celle du *Bé*. On retrouve ce point fixe au moyen d'un petit instrument monosonde d'acier que l'on nomme *diapason*, qui est disposé de manière à faire résonner constamment et sans la moindre altération le ton *Lat*. C'est sur cet invariable régulateur que l'on accorde tout les instruments. On a » choisi le ton *Lat* attendu que tout les instrumens 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 fait, 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 réunion a le sien, il en résulte de graves inconvéniens auxquels on a cherché à porter remède à diverses époques.

Diapason fixé officiellement.

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 instrumens 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'un grand opéra et pendant quelque temps seulement, des motifs de convenances personnelles ont prévalu et ont fait reprendre les anciens instrumens à vent dont on s'était servi dans les concerts.

Nécessité d'un et plusieurs.

Cependant la diversité des diapasons 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.

Obstacles et difficultés qu'offre le choix.

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, chercheraient 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 fixé 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 laissant 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.

Ce qu'on entend ou le 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.r Castil Blaze.

(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 orgues remplis s'ils veulent bien, conjointement avec des artistes praticiens, appliquer leurs découvertes à la fixation d'un **Diapason-Note**. Voyez l'intéressant article de la Revue musicale de M.r Félix à ce sujet, publié postérieurement à notre travail sous la date du 21 N.bre 1835. N.° 47.

vant placés précédemment.

**Varier les accens.**

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'accent.**

### 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.

*Ports de voix.* Le employer avec délicatesse, avec une finesse exempte d'affèterie.

*Appogiatures.* Le donner la flexibilité qui leur convient.

*Détachés,* articulés avec rondeur sans le secours de l'archet, fermeté ou mollesse.

*Sons soutenus, filés, enflés, diminués,* avec la retenue, la lenteur d'archet proportionnées au mouvement et leur donner à propos une vibration égale ou ondoler cette vibration avec le secours du doigt ou de l'archet, et quelquefois par le concours des deux en même temps.

*Attaques de corde.* 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, et c'est une vérité que celui qui veut être ému soi même pour émouvoir les autres. Rien 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, hormis celui de se passer de culture s'il veut tirer parti de sa fécondité il doit bien préparer la terre qui lera 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 ailes 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 parceque 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 imprévisé 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 attendrir, son *accent* devient d'autant plus expressif qu'il se trouve plus d'accord avec le sentiment qui en est l'objet.





# TABLEAU

des principaux accens qui déterminent le caractère.

## 1^er^ *CARACTÈRE.*

| *Simple.* | | *Vaif.* | |
|---|---|---|---|
| | ACCENS. | | Indications correspondantes dont on s'est servi jusqu'à présent |
| 1 - *Simple* | | *Vaif* | Semplice — Semplicissimo |
| 2 - Pastoral | | | Pastorale |
| 3 - Champêtre | Nuances du caractère Naïf | | Idem |
| 4 - Rustique | | | Rustico |
| 5 - Villageois | | | Pastorale |
| 6 - Gai | | | Allegro - Gaio - Scherzoso |
| 7 - Vif et Léger | | | Vivace - Leggiere |
| 8 - Doux et Gracieux | | | Dolce - Grazioso |
| 9 - Tendre et Affectueux | | | Tenero - Affettuoso |

## 2^me^ *CARACTÈRE.*

| *Fugue.* | | *Indécis.* | |
|---|---|---|---|
| | ACCENS. | | |
| 10 - *Fugue* | | *Indécis* | Fantastico - Capriziuso |
| 11 - Animé | | | Mosso - Vivace - Brioso - Spiritoso |
| 12 - Agité | | Plaintif | Agitato - Flebile |
| 13 - Retenu | | | Ritenuto - Rallentando |

## 3^me^ *CARACTÈRE.*

| *Passionné* | | *Dramatique* | |
|---|---|---|---|
| | ACCENS. | | |
| 14 - *Passionné* | | | Appassionato - Furioso - Disperato |
| 15 - de Mélancolie | | | Malinconico |
| 16 - de Tristesse | | | Mesto |
| 17 - Pénétrant | | | Espressivo - Con intimissimo sentimento |
| 18 - de Douleur | | | Con Dolore |
| 19 - Voilé Concentré | | | Con Sordini - Sotto voce - Che a pena si sente |
| 20 - Brillant | | | Brillante |
| 21 - Energique | | | Energico |
| 22 - Véhément | | | Stirracchiato |
| 23 - Dramatique | | | Drammatico |
| 24 - Martial | | | Militare - Tempo di marcia |
| 25 - Résolu. Fier | | | Risoluto - Imperioso |
| 26 - Noble. Grandiose | | | Nobile - Grandioso |

## 4^me^ *CARACTÈRE.*

| *Calme* | | *Religieux* | |
|---|---|---|---|
| | ACCENS. | | |
| 27 - *Calme* | | *Tranquille* | Moderato - Tranquillo |
| 28 - Majestueux | | | Maestoso - Grande |
| 29 - Religieux | | | Religioso |
| 30 - Enthousiastique. Sublime | | | Con fuoco |

*ICCENS.*

4ᵉ CARACTÈRE.

*Simple, Naïf.*

(2e Quintette de Boccherini — Ed. Janet.)

Accent Naïf.

Minuetto non Presto.

TRIO.

(Minuetto du 2e Quintette de Boccherini pour Piano Op. — Ed. Pleyel.)

Accent Naïf.

Con moto.

(8e Quatuor de Beethoven — Ed. Janet.)

Accent Naïf.

Andante con moto, quasi Allegretto.

(Symphonie Pastorale de Beethoven — Ed. Pleyel.)

Accent Pastoral.

Allegro ma non troppo.

(même Symphonie.)

Accent Champêtre.

Allegro. Danse Champêtre.





(même Symphonie.)

Accent Rustique.

(35e Duo de Viotti — Ed. Janet.)

Accent Villageois.

Allegretto (♩=92)

(5e Quatuor de Boccherini. Op. 58 — Ed. Sieber.)

Accent Gai.

Allegretto Gaio.

Presto scioltо.

sur la 2e Corde.

(1e Sonate de Berthoven, pour Piano et Violon OE. 30 — Ed. Pleyel.)

Accent Gai.

Allegro vivace.

FINALE.

(3e Quintette de Mr G. Onslow — Ed. Pleyel.)

Accent Gai.

Allegretto con moto (♩= 100)

leggiero

(Ouverture de la Flûte enchantée de Mozart.)

**Accent Vif et léger.**

Allegro

(15e Quatuor d'Haydn. — Edit. Pleyel.)

**Accent doux et Gracieux.**

Andantino Grazioso.

con sordini

**Accent tendre et Affectueux.**

Minuetto.

(19e Quatuor de Boccherini. — Edit. Janet.)

(d = 88)

(11e Caprice de Rode. — Edit. Frey.)

**Accent tendre et Affectueux.**

2e CARACTÈRE.

*Vague, indécis.*

(10e Sonate de Tartini, appelée la Didone Abandonnata. — Edit. Ozi.)

**Accent plaintif et suppliant.**



(13e Quatuor d'Haydn. — Edit. Pleyel.)

**Accent Animé.**

FINALE

All^o spiritoso

(19e Quatuor de Boccherini. — Edit. Pleyel.)

**Accent Passionné et Agité.**

FINALE

All^o non presto

(19e Trio de Boccherini. — Edit. Janet.)

**Accent Retenu.**

Andantino

sempre p

(12e Quatuor de Mozart. — Edit. Janet.)

**Accent retenu, Dramatique.**

Andante

3e CARACTÈRE.

*Passionné, Dramatique.*

(16e Duo de Viotti. — Edit. Naderman.)

**Accent Passionné.**

Agitato assai con molto moto (d = 72)

Allettuoso. (Sonate de Dussek. Op. 9.)

Accent de Mélancolie.

(4e Quatuor de Beethoven. — Edit. Janet.)

Accent de Mélancolie. Adagio ($\dot{\text{d}}$ = 56)

(5e Quatuor de Beethoven. — Edit. Pleyel.)

Accent de Tristesse. All. Mod. Assai

(55e Quatuor d'Haydn. — Edit. Pleyel.)

Accent de sombre Tristesse. Moderato.

(12e Trio de Beethoven. — Edit. Janet.)

Accent Vénétrant. Presto.





Accent doux et Pénétrant. Adagio (100) (21e Concerto de Viotti. — Edit. Pacy.)

(13e Quintette de Mr. G. Onslow. — Edit. Pleyel.)

Accent de Douleur. Minuetto non Lento Presto.

Adagio ma non troppo. (5e Quintette de Mozart. — Edit. Janet.)

Accent Voilé.

All. Brillante ($\dot{\text{d}}$ = 126) (19e Concerto de Viotti. — Edit. Sieber.)

Accent Brillant. Sur la G. Corde.

Molto Allegro. (Ouverture de Don Juan, de Mozart.)

Accent Energique.

(12e Quatuor de Beethoven. — Edit. Nadermann.)

Allegro.

Accent Véhément.

(1er Quatuor de Mr L. Cherubini — inédit.)

Accent Dramatique Agité

All.to assai vivo.

(2e Quatuor de Mr Félix Mendelssohn — Edt Richault.)

Accent Dramatique doux et Passionné

Adagio.

(Ouverture d'Iphigénie en Aulide.)

Accent Dramatique noble et Passionné

Adagio non lento.

(Ouverture de Démophon de Vogel.)

Accent Dramatique Tragique

Allegro.

(Symphonie Militaire d'Haydn.)

Accent Martial

Allegretto.

Accent Martial

Allegretto con moto. (du 11e Quatuor de Beethoven Op. 95 — Ed. Richault.)

(de Sémiramis. Opéra de Catel. Edt Ois.)

Accent Triomphal

Marche guerrière.





(Marche funèbre de Beethoven, pour la mort d'un héros.)

Accent Funèbre

Accent Résolu et Fier.

All.o con brio. (12e Trio de Beethoven. — Edt. Janet)

Accent noble et Grandioso.

Andante. (46e Duo de Viotti. — Edt. Naderman)

4me CARACTÈRE. Calme, religieux.

Accent Calme

Lento assai e Cantante. (17e Quatuor de Beethoven)

Tranquillo.

Sotto voce.

Accent Calme et Religieux.

Largo Cantabile e Mesto. (79e Quatuor d'Haydn. — Edt. Pleyel)

Accent Majestueux.

Maestoso. (96 = 𝅗𝅥)

(5e Concerto de Viotti. — Edt. Sieber)

Accent Religieux.

Poco adagio. (2e Quatuor d'Haydn. — Edit. Pleyel.)

Del.

Accent Enthousiastique.

Allegro. (La Création, Oratorio d'Haydn. — Edit. Pleyel.)

Serré.

Fin

## RÉSUMÉ

### il résulte de ces diverses sortes d'ACCENS:

1°. - Que les uns ne sont indiqués par aucun signe.

2°. - Que d'autres ne le sont qu'imparfaitement.

3°. - 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°. - 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 unes.

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'eut 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'était proposé, car bien loin d'avoir atteint le sublime on n'a rencontré que le ridicule.





# EFFET,
## 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 don la sensation produite paraît supérieure aux moyens employés pour l'exciter.» (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 quelquefois dans celles des autres.

Choses d'Effet sur le Violon.

Les choses d'effet se divisent, pour le Violon, en *Effets particuliers* et de *détail*, et en *Effets généraux* ou *prolongés*.

Effets particuliers.

Les *Effets particuliers* consistent:

1°. en *Oppositions* de grace à force,

2°. en *Coups d'archet* diversement faits ou rhythmés,

3°. en *Nuances*, telles que le *crescendo*, le *diminuendo*, les *sons liés*, *ralentis* ou *enflés*, sons de *timbres divers*,

4°. en *Cadences* prolongées,

5°. en *Surprises*,

6°. en *Anticipations*,

7°. en *Réminiscences*,

8°. en *Perturbation*.

Effets généraux, ou prolongés.

Les *Effets généraux* ou *prolongés* consistent:

1°. en *Unissons* et *Octaves*,

2°. en *Sons harmoniques*,

3°. en Sons voilés de la *Sourdine*,

4°. en *Pizzicato*,

5°. en *Troisième Son*,

6°. en *Quadruple Corde*,

7°. en *Diverses manières d'accorder le Violon*,

8°. 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. Castil-Blaze.

Nous signalerons ici 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 accrement, 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. A 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 redoublerait 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 dûe 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.e doigt**, tombant sur le *Fa* à vide, fait entendre sa légère percussion et prouve par la vibration du *Fa*, 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 rondeur 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'entr'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'eut point senti l'absence des accords, occupée qu'elle était d'ailleurs par la diversité et par la beauté du rhythme.

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.

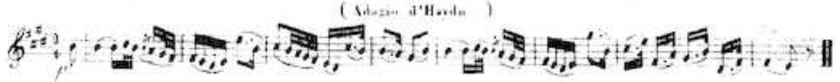
Quelques uns des plus beaux effets de la musique d'ensemble sont produits par les unissons et les octaves, lorsqu'à l'intérêt de la mélodie se trouve joint le prestige du nombre des voix, des instrumens de même nature, ou de ceux de timbre différent. *Haydn* disait que rien ne l'avait plus ému que la voix de six mille enfans chantant un hymne à l'unisson dans le temple de S.t Paul de Londres. Nous avons entendu dire la même chose à M.r *Cherubini* et à M.r *Fétis*.

L'adagio, ci après noté, de la symphonie en *Mi* mineur d'*Haydn*, d'autant plus grand qu'il est plus simple, peut donner quelqu'idée de cet effet lorsque les violons sont très nombreux et que ce morceau est exécuté avec tout l'ensemble et toute l'onction 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 )



Con sordini

## 2 ETUDES
pour les unissons successifs et simultanés.

### 1re Etude pour les unissons successifs.

Allegro non troppo.

Segue.

2e Corde et Chanterelle.





segue.

Rallentando.

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 3ᵉ Sonate de Madame de Montgeroult. (1) Ce morceau, où règnent 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.

(3ᵉ Sonate de Madame de Montgeroult. — Ed. Janet.)




### EFFET D'UNISSONS ET D'OCTAVES SIMULTANÉS
### en Quintettes.

(5ᵉ Quintette de Boccherini. — Ed. Janet.)

Unissons et octaves.







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 entr'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 aucun morceau de Violon composé en unissons simultanés, et nous n'avons guères à citer, en exemples d'unissons successifs, que les deux passages suivans: (1)

(Concerto de Lamotte.)




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.

(17ᵉ Concerto de Viotti. — Ed. Sieber.)




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.

(25ᵉ Etude de Fiorillo. — Ed. Sieber.)







(1) Il s'en trouve également dans la 21ᵉ Etude de *Fiorillo*.

## 1.re ETUDE.
### Pour les Octaves simultanées.

Maestoso.

1.re Fois.

2.me Fois.





Diminuendo.

## 2 ETUDE.

Un poco Allegretto.




228. Bis.



## SONS HARMONIQUES

« Lorsqu'un corps quelconque rend un son, l'observation montre qu'il est toujours le siége 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 *ventre 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 pinçant la corde, elle ne présente qu'un seul ventre de vibration, mais il peut arriver qu'une corde, en résonnant, se partage en plusieurs ventres 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 ventre de vibration: la qualité même du son est notablement changée, le timbre en est différent, et, parceque 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 ventres 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 divisera en deux, trois, quatre, cinq, etc., parties vibrantes égales en longueur et vibrant à l'unisson, si l'on pose le doigt très légèrement 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. *Sauveur* qui 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 partagerait 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 ventre 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 *Ut* 1 (le 1.er *Ut* ou le son fondamental) le son de la corde lorsqu'elle ne présente qu'un seul ventre de vibration, ce son deviendra *Ut* 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 ventres, *Ut* 3 (ou la double octave aigüe) lorsqu'il y aura quatre ventres, 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 | *Ut* 1 |
| 2 | *Ut* 2 |

| | | |
|---|---|---|
| 3 | SOL | 2 |
| 4 | UT | 3 |
| 5 | MI | 3 |
| 6 | SOL | 3 |
| 7 | LA ♯ | 3 Trop grave |
| 8 | UT | 4 |
| 9 | RE | 4 |
| 10 | MI | 4 |
| 11 | FA ♯ | 4 Trop grave |
| 12 | SOL | 4 |
| 13 | LA ♭ | 4 Trop aigu |
| 14 | LA ♯ | 4 Trop aigu |
| 15 | SI | 4 |
| 16 | UT | 5 |

&a &a

«Il est clair que si le son fondamental de la corde, au lieu d'être un *Ut*, était par exemple un *Sol*, «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 lerait «entendre le son *Ré*, et ainsi de suite.» (1)

## TABLEAU
### Des sons harmoniques sur la corde *Sol*.




(1) Mémoires de Mr 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.er doigt étant appuyé sur le *Lab*, 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.er doigt successivement sur *Si*, *Ut*, *Ré*, 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 doigters ci dessus on obtient les mêmes effets une quinte plus haut, sur la corde *Ré*, 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.*








*Nota.* 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 2e et la 3e corde, et de l'en éloigner lorsque l'on joue sur la 4me

Jusqu'à présent ce moyen ne nous a paru praticable qu'à la 1re position sur les cordes *La, Ré, Sol,* et dans les traits suivans.




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 doigter annoncent à l'œil le ton d'*Ut*.



La 1.re 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.e ligne, écrite seule, ferait tromper l'exécutant, car, pour obtenir les *sons harmoniques* on est obligé de présenter aux doigts, dans cette 2.e ligne, d'autres notes que celles qu'on veut faire entendre.

Mais en écrivant le même passage sur deux lignes, la 1.re indique les notes telles qu'on doit les entendre; la 2.e telles qu'il faut que les doigts les fassent pour trouver les *harmoniques*.

En donnant un apperçu 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 succint des premiers moyens dont on peut se servir pour les faire.

Nous avons fait sentir l'avantage que l'on pouvait tirer des choses *d'Effet*, dont le génie 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.r Paganini* dans une de ses variations sur le thême *d'Haydn* appelé *la Prière*: les *sons harmoniques* en double corde, (dont *M.r Paganini* est le premier qui ait fait usage, et l'on sait avec quelle habilité,) 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.r Guhr et de M.r 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)

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.r 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.

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.

Effets de la Sourdine.

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 rafraichit et repose les sens bien souvent fatigués par les effets éclatans, 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 ames 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.r Cherubini.)

*Nota:* La Sourdine, mise sur le chevalet, a plusieurs inconvéniens.

1.° On ne peut la placer sans suspendre et gêner l'éxécution.

2.° Elle dérange l'accord du Violon.

3.° 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 pinçant la corde avec un doigt de la main droite ou de la main gauche.

### *Pizzicato fait de la main droite.*

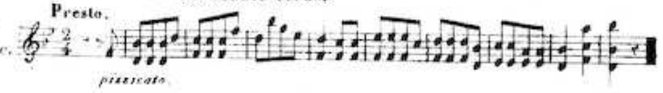
Le *Pizzicato* se fait ordinairement de la main droite; il est plus nourri que celui qui se pratique de la main gauche et prend encore plus de rondeur lorsqu'il est fait par les masses qui corrigent sa sécheresse naturelle.

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, ou lorsque le mouvement ne laisse point le temps de mettre le Violon dans cette position, 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.e Quatuor d'Haydn. — Ed. Pleyel.)

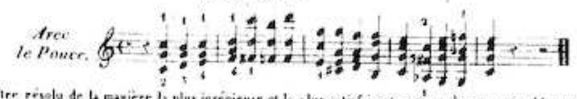
*en double corde.*

De la main droite. Avec le Pouce.




*en accords.*

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.r 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 pouce en montant et avec l'index en descendant.




Trois notes pincées avec le pouce, et la 4.e note pincée avec l'index.




Accords faits, l'un avec l'archet, l'autre avec l'index de la main droite.




*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 vibrant pas aussi librement près du sillet que dans les endroits où elle est plus éloignée de la touche, 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 touche pour en tirer des sons moëlleux. Les doigts de la main gauche ne peuvent d'ailleurs, à cause de leur position, avoir la même force que le pouce et l'index de la main droite, et s'ils ont plus d'agilité en raison du secours qu'ils se prêtent mutuellement, en pinçant 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:

*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.r 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 complettement résolue.





Nous allons remarquer un effet singulier que nous présentons ici comme un fait isolé en donnant un exemple de la manière dont on pourrait en tirer parti; il ne serait pas impossible qu'il se rattachât un jour à un système général ainsi que le célèbre Tartini avait entrepris de le faire d'après la découverte du 3.e son (dit non sonore) par une marche artificielle:

Lorsque l'on pose sur la table du Violon, du côté de la 4.e corde, près du chevalet, et dans le même sens que l'S de l'archet, une règle de 4 à 5 pouces de longueur et à peu près du poids de deux onces, en soutenant deux sons forts, justes et avec égalité, on entend très distinctement un troisième son grave tel que celui qui se trouve indiqué à la 2.e ligne dans les exemples suivants:




On peut entendre encore mieux ce 3.e 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)




En faisant l'énumération des divers caractères de timbres que le Violon a eu 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 quelqu'idée du genre de vibrations qui distingue l'Orgue de tous les instrumens: 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 3.e son indiqué à la 2.e ligne ne présente ici qu'une harmonie de détail et non une harmonie suivie.

EXEMPLE.

(L'Etude de Fiocchi, Exercice.)

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 voilés 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 ronflement 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.ème Son.







## QUADRUPLE CORDE.

Les quatre cordes sont fréquemment employées dans les accords, mais ne le sont a 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 cru l'avoir imaginé il y a bien des années, en ayant fait l'application sur l'Adagio placé ci-dessus 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 celle-ci qu'une monture de crins 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.

Emploi de la quadruple corde.

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.

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.








## ACCORD DU VIOLON.

| | AVANTAGES. | INCONVÉNIENS. |
|---|---|---|
| 1 Accord ordinaire du violon. | Simplicité. — Richesse. Est composé d'une seule et même consonnance parfaite. — Son étendue lui donne les notes des accords N.os 2, 3, 4, 6, 7 et 8, tandis que ces accords n'ont pas toutes les notes que cette étendue comprend. | 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. | INCONVÉNIENS. |
|---|---|---|
| 2 Employé par Tartini. | Plus grande vibration des octaves à vide *Mi* et *La*, ainsi que des aliquotes. | 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. |
| 3 Employé par Barbella. | Harmonieux et doux; imitant la Viole d'amour. | Un ton de moins au grave.<br>Monotone.<br>Deux tons de moins à l'aigu.<br>Un ton de moins au grave. |
| 4 Employé par Nardini. | Comme le précédent. | Monotone.<br>Trois tons de moins dans le grave.<br>Moins doux que le précédent par cette raison. |
| 5 Employé par Lolli. | D'un effet grave et doux. | Limité. — La 4.e corde baissée de trois tons et devenue trop lâche, ne tient point l'accord. |
| 6 Employé par M.r Paganini. | Une note de plus à l'aigu.<br>Passages impraticables, rendus faciles et piquants par ce moyen.<br>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.<br>Le Violon solo étant accordé de cette manière et l'orchestre conservant l'accord ordinaire, le caractère de tonalité se trouve altéré par ce mélange. |

tasto solo

Segue subito

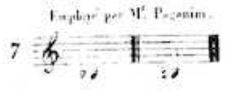
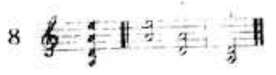




Presto.

Largo

tasto solo.

| | AVANTAGES. | INCONVENIENS. |
|---|---|---|
| Employé par Mr Paganini.  | Changement de l'accord, à la 4e corde seulement. Plus de sonorité, (avec le *Si* naturel) et plus d'illusion pour l'emploi de la 4e corde, seule, en ce que les notes élevées paraissent plus difficiles à faire qu'elles ne le sont en réalité, la corde étant montée d'une tierce. Rend faciles des passages qui seraient impraticables sans ce moyen. | Tierce mineure ou Tierce majeure de moins au grave. |
| Employé par Mr Lafont le Père.  | Avantage du même genre que l'accord précédent, mais moins grand pour l'emploi exclusif de la 4e corde. Donnant plus de sonorité aux autres cordes. | Un ton de moins au grave. |
| Employé par l'Auteur de cette Méthode.  | Surprise d'un effet doux. Note grave favorable à l'arpège. ½ Ton de plus en grave. | La 4e corde ainsi baissée ne tiendrait point l'accord si l'effet était prolongé. |
| Idem.  | Surprise plus prolongée, d'un effet doux et grave, favorable à l'arpège et à la terminaison du morceau. Une quarte de plus au grave. | La 4e corde plus détendue 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 4e 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. |

Malgré les inconvéniens 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*.





# MANIÈRES DIVERSES,

D'ACCORDER LE VIOLON

(Sonate Pastorale, Ed. d'Amsterdam Oeuvre 4e)

Accord de Violon.

N° 1 

Scordatura

N° 2 

PASTORALE. Grave.



Presto.

Andante.

Tasto solo.

Fin





SERENADE.

(Sonate à deux Violons, Manuscrite.)

N°5. BURLETTA.

Larghetto.

Presto







Allegro.



(L'art de jouer du Violon de Mr Paganini, par Mr Gebr... Ed. Schott.)

N.° 6. Mr. PAGANINI.

Exécution apprendre.

Impératrice.

Le Violon doit monter un demi ton plus haut pour l'exécution de cette sonate.

Exécution en Ut.

Ut ?

N.° 7. Idem

Presto. Sur le Mi ♭ mal.

Exécution apprendre.

Idem

Ut

Il en est de même sur la 4.me monter en Ut naturel.

Sur le Ut monter au Si ♭

Exécution en Ut.

Ut

Exploit par Mrs Mazas et de Bériot.

N.° 8.

(Barcarolle, Oeuvre 9. de Mr. Mazas. Ed. Pacini.)

Adagio.

solo. 4.e Cord.

4.e Cord.

dolce.





15.e ETUDE (inédite)

N.° 9 BAILLOT.

Cadenza.

All.° brillante.

un poco rallentando. P

en tournant la cheville

PP

PP

PP

accelerando e cres.

loco

f tr

tr

tr

f I.° Tempo.

P

P

P

arpeggio

f

P

Allegro

Bis





N° 4. NARDINI. (Art du Violon de M.r F. B. Cartier.)

Sonate énigmatique à violon seul se faisant la basse au moyen de la scordatura.

N° 5. LOLLI. (Sonate, extrait de mémoire.)

Andante.

All.o

p

cres

f

pp

mf

dimin

pp

Violoncelle

ppp

## 23.me ETUDE (inédite)

N.° 10. BAILLOT.








## RHYTHME.

Définition du Rhythme.

Le *Rhythme* est d'un effet si puissant, sa variété et son importance se sont tellement accrues dans la musique moderne, qu'il est nécessaire de le bien définir, afin que l'on puisse mieux en rendre tout l'esprit et tout le caractère.

Le mot rhythme signifie *nombre, mesure, cadence*; c'est le rhythme qui frappe l'oreille lorsque le tambour bat le rappel, la générale, le pas de charge, ou la retraite, et c'est lui qui les fait distinguer au moyen du retour symétrique des longues et des brèves, sans le secours d'aucun son appréciable. C'est par le rhythme que les castagnettes caractérisent si bien les airs de danse espagnols:

*RHYTHME,*
dont le son n'est point appréciable.

CASTAGNETTES.




*RHYTHME*
dont le ton est déterminé.




Le rhythme bien marqué, bien scandé donne la vie à la musique et détermine tellement son allure, que l'auditeur est entraîné à la suivre et ne peut souvent s'empêcher d'en attaquer les temps et la mesure.

Le célèbre Haydn nous a indiqué lui même le mouvement et le rhythme de l'un de ses *Andante*, noté ci-après. Il y mettoit une exactitude d'accent, une légèreté dans les brèves, qui nous auroit prouvé avec évidence le sentiment particulier qu'il attachoit au rhythme, si ses admirables compositions avoient pu nous laisser quelque doute à cet égard:




Les deux exemples suivans rappelleront aussi les merveilleux effets du mélange des rhythmes dans les symphonies de Beethoven.




Il faut s'attacher dans le rhythme:
1.° à la *précision*, qui lui donne le caractère.
2.° à l'*accent*, qui le détermine.
3.° à la juste *proportion* dans la mesure, qui le fait ressortir ou empêche la confusion.

# MANIÈRE DE TRAVAILLER.

## TALENS PRÉCOCES.

Les talens 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 toutefois 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 enfans 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 enfans.

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 enfans 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 élémens 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 fondre, 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*.

Apprendre à solfier, avant de commencer le violon.

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 la Revue musicale de Mr. Fétis, du 11 juin 1831.



que faible 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 mouvemens 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.

Faire 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.

Choix d'un violon.

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.

Violon convenable aux commençans.

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.

Violon neuf.

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.

Amati. Guarneri. Stradivari..

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*.

Violons de fabrique française.

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 Stuttgard, le 4 décembre 1758 et mort à Paris, le 13 août 1824.) dont les talens et la probité répondaient à la haute réputation.

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 l'*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 ½ 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 *ff*. (*Note fournie par M.r 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 différens. 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 7.e 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.° 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.° 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.° 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 lasses, c'est pourquoi il faut les essuyer 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.° *la justesse*. Une corde doit être juste à vide et être 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.° *l'égalité* dans les vibrations.

3.° la *souplesse*. Il faut qu'elle soit, si l'on peut s'exprimer ainsi, *onctueuse* sous le doigt et sous l'archet.

4.° la *résistance*, pour monter à un ton très élevé.

5.° la *durée*, pour résister aux frottemens 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.

Lors donc que l'on aura déterminé le grosseur qui convient à la chanterelle d'un violon de choix, il sera essentiel de ne jamais changer cette grosseur. A cet effet, on fera usage d'une *filière*, instrument de cuivre de 4 à 5 pouces de longueur, et quelquefois plus, ouvert par le milieu de sa largeur.

Filière. Son usage.

( Voyez Planche III Figure 35 )

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 4 fils.

Les chanterelles à 4 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.me Corde filée.

La 4.me corde, filée en laiton sur le boyau, est pour cette raison très sujette à des défectuosités 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.me a des vibrations nettes et pures, elle donne beaucoup de sonorité aux autres cordes dont elle fait resonner toutes les consonnances, tandis qu'une mauvaise 4.me paralyse presqu'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.

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.

Chevilles, manière de les faire tourner facilement.

Pour que les *chevilles* tournent facilement et sans se lâcher, on a imaginé d'y mettre un petit appareil de cuivre appelé *traiteur*, 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 frôlement 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 réduire d'un peu de savon par dessus lequel on met du blanc de céruse 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 *Viotti* 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 ½ 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 emploie sait le choisir et le couper convenablement.

La réputation que M^r *Tourte* s'est acquise dans tous les pays nous porte naturellement à





citer ici le 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 exigeances 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 d'ébranler 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 au 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.

Les crins doivent être entretenus avec propreté: quand ils sont un peu graissés, 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 abat la hausse de la mortaise, mais sans qu'il soit nécessaire de séparer les crins de la hausse.

Colophane.

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 ingrédiens 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 devient 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 veuillent bien s'en occuper. C'est à la science à venir encore ici 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 des matériaux* nécessaires à l'emploi et à la fabrication des instrumens, 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 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 entr'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 1re 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 mouvemens 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, tandisqu'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 continuelles 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 la colophane, 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 précisement 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 lasse 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 instrumens à vent. Puis il en vient aux instrumens 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 ton 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° Les pieds.
2° Le corps.
3° Le violon.
4° L'archet.
5° Les bras et les coudes.
6° Les mains et les doigts.
7° La tête.
8° L'ensemble sans raideur.

## JUSTESSE, MESURE, NETTETE.

La *justesse*, la *mesure*, et la *netteté* sont la base de toute bonne exécution.

. Justesse. La 1re 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 2de est la *mesure*, ou la division exacte des temps, l'observation de chaque valeur de note ou de chaque signe, dans un mouvement donné.

Netteté. La 3me est la *netteté*, 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 *netteté* 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

1° Bien voir. d'abord séparément dans le morceau qui se trouve à l'étude, il faut, 1° s'attacher à *bien voir* la musique, à lire avec réflexion tous les signes afin de les suivre selon leur véritable sens;

2° Se bien juger. 2° 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° Tout détailler. 3° 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° Appliquer les 4° Donner au moins une heure chaque jour à la pratique de toutes les difficultés élémen-
gammes formules à toutes les difficultés élémentaires. taires sur les gammes dans tous les tons, en suivant la *formule*.

5° Déchiffrer. 5° Déchiffrer souvent, mais de deux manières différentes:

1° En s'arrêtant à propos. (1°) en s'arrêtant à chaque difficulté pour en trouver le doigter, pour rendre exactement le vrai sens de chaque indication ou de chaque signe, pour corriger tout ce qui est défectueux

2° En ne s'arrêtant jamais. (2°) en ne s'arrêtant jamais, quelque faute 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 1er temps, dut-on se borner à ne faire que la note qui le frappe.

Cette seconde manière est la seule qui puisse rendre lecteur; 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° Avoir recours à la table des matières par ordre alphabétique. 6° 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 inaperçu. 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.

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 chancèle, un seul coup, frappé 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 indispensable 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 agrémens.

Il faut la sentir mentalement.

Pour aller en mesure dans les mouvemens modérés:

1° il faut sentir mentalement la pulsation de chaque temps.

Moyen d'y parvenir dans les mouvemens vifs.

2° dans les mouvemens très vifs, il faut sentir simplement une pulsation à chaque mesure, et conserver, dans les divers mouvemens, le sentiment des pulsations, pendant toute la durée du morceau.

Dans les mouvemens lents.

3° *Dans les mouvemens 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 égard qu'à chaque note ou à chaque signe, sans s'embarrasser de compter jusqu'à 8 croches pour les morceaux à 4 temps ou jusqu'à 6 pour ceux à 3 temps.

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 quelquefois la mesure par une légère saccade.

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 fît sentir et qu'on en marquât les temps avec l'archet par une légère saccade (1) en voici des exemples:

(1re Scène de Viotti. Ed: Naderman.)

Presto agitato assai.




(1) On dit *une légère saccade* afin d'éviter que ce signe > soit mal saisi et ne mène à l'exagération; il indique ici une intention et le sentiment du rhythme que l'on doit donner au morceau.

(2e Andante de Baillot. Œuv. 26. Ed. Janet.)




## MÉTRONOME.

Métronome, 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 toutefois à l'intelligence et au sentiment qui savent le suivre ou s'en écarter à propos!**

## EMPLOI DU MÉTRONOME.

Le suivre et s'en écarter à propos.

Le *métronome*, est destiné à donner à l'exécution un caractère positif qu'elle ne pouvait avoir, ou du moins conserver, dans le vague des mouvemens indiqués par des mots qui n'étaient plus en rapport avec elle. Cependant on ne doit considérer le mouvement, marqué à tel degré du métronome, 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'exclure. Le cœur, dont les mouvemens 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 métronome 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 métronome; on suivra ses battemens 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 métronome.





## 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.

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.

Facilités données pour jouer assis.

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 inconvéniens 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 mouvemens 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'élévation) 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 Planche 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'estomach, soit que l'on joue assis ou debout, et pour celui qui est debout, le pupitre se met à environ 12 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 5 pieds ½ de longueur et d'environ 2 pieds 4 pouces d'élévation, il s'établit un rapport plus direct entre les exécutans 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 antécédentes; 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 21 à 22 pouces d'élévation, 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 résonnance.

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 1er tutti; cesser 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 inconvéniens 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'obliger 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 inconvéniens que nous avons signalés.

Mais ces inconvéniens disparaissent lorsque l'on joue sans accompagnemens: avec une bonne organisation et de l'habitude on peut devenir improvisateur, et à plus forte raison suppléer à quelqu'inexactitude ou quelqu'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.*(1)

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 Mme Victorine de Chastenay.





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 fond, (2) il est inspiré, qu'il paraisse 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.

Pour 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 1er 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'écoutant 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 continuel 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

(2) O Talma! que de cœurs tous 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 mouvemens 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 mouvemens.

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 mouvemens, de l'aplomb dans le maintien, et de la grâce dans l'ensemble de la pose.

L'écouter à son insu.

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 insu. 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 entr'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.

Apprendre à l'élève à se rectifier sans cesse de jouer.
Lui indiquer par signes.

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.

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 mouvemens 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, donneront à l'élève l'habitude d'une continuelle attention sur ses mouvemens: 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.

Les *démonstrations* est le plus court moyen pour faire arriver au but dans les choses d'exécution, mais il serait à propos de ne point le 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:

*Aimez qu'on vous conseille et non pas qu'on vous loue.*

Le véritable artiste tient moins à être loué qu'à être senti.

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 cœurs 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 s'accroître 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'émouvoir, de parler à l'ame en charmant l'oreille, et 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, *tiance*, ou animé, *presto*, ou vif &.

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; entr'acte, de Gluck; marche funèbre, de Beethoven; rêve, de Tartini; prière, d'Haydn*, &.

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 aperçut, dans une situation d'ame 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 le

(1) Ainsi que l'a fait M.r Fétis 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'ame, mais si l'on y prend garde, quelque préliminaire l'aura servi à cet egard, même à l'insu de l'auditeur.

L'œuvre d'un artiste inconnu et quel que soit son mérite, ne frappe point aussi 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 réside 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'œuvres ne produire aucun effet et passer inaperçus parce que l'auditoire 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 Leclair*, 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 arrivait 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 *péristyle*; en sculpture, le *piédestal*, en peinture, les *galeries*, la *perspective*, le *cadre*, le *tiret*, 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 1.er *accord* ou le *ton donné*, enfin, *l'annonce* et le *programme*.

Il est si beau de captiver l'ame, 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 connait ce mot de Fontenelle qui pouvait 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: *Ma sonate où 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 présens 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 qu'exigent ces talens 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 constans 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 œuvre, 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 inaperçu 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'ingratitude, 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 complette 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 perfections 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 brillans succès, dans son abnégation complette 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 déplaisirs 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 rhythme 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 graces, 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 espece 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 fois 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 changemens 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 justesse 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* sera partie essentielle de notre système musical, le *mouvement*, qui détermine l'action et l'*éploiement* qui en fixe l'étendue feront des 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'auront point éprouvé de changement notable.

Quand au *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 sentimens à exprimer, des tableaux à peindre? sous quelque forme que soient présentés les moyens de l'art, il saura 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'émouvoir par d'heureuses combinaisons de sons n'était pas si étranger à notre nature que jusqu'à présent on avait paru le croire.

L'homme est, à notre sens, un instrument plus ou moins bien d'accord: 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 seul comme *l'harmonie est l'expression* expansive de tous: dans sa plainte solitaire, l'homme se dit, *ta mélodie est en moi!* lorsque le sent de l'adversité l'agite et fait courber 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 sentimens 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 sentimens, si l'on peut s'exprimer ainsi, qui doit rassurer sur la durée des œuvres du génie. Nous en appellons 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'œuvres de Palestrina, de Handel, de Sebastien 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 accens 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 tems 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.r Fétis ne peut plus laisser de doute [illegible]





les choses déjà faites. Il faut 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'artiste, montrer seul et faire oublier les moyens dont il se sert pour émouvoir.

Que l'élève devenu habile dans le mécanisme du violon ne se 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 né sensible, il faut qu'il porte dans son âme cette force expansive, cette chaleur de sentiment qui s'étend au dehors, qui se communique, qui pénètre, qui brûle. C'est ce feu sacré qu'une fiction ingénieuse fait dérober par Prométhée pour animer l'homme.

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

### MOYENS D'EXPRESSION.

La véritable expression dépend du *son*, du *mouvement*, du *style*, du *goût*, de *l'éploiement* 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 celle du violon. Cet instrument admirable fait le fonds de tous les orchestres et suffit au grand compositeur pour en tirer tous les effets que les mauvais musiciens cherchent inutilement dans l'alliage d'une multitude d'instrumens divers.»

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

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

Avant que le chant ait achevé sa période, ou que l'auditeur ait attaché une idée à ce que l'on exécute, le *son* frappe d'abord ses sens et vient émouvoir son âme: il est pour l'oreille ce qu'est la beauté pour les yeux, le premier soin 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 Pugnani 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, Leveau, Stamitz, Leclerc, Gariniès, Nardini, Pugnani, et Viotti. (2) Rousseau. Dict. de Musique. Art.e Expression. (3) Dict. de Musique. Art.e Expression. (4) Voyez l'Art.e *Son* 1.re Partie. (5) Nous devons faire observer ici de nouveau que cette seconde Partie de la 1.re Méthode a été écrite il y a plus de 30 ans, et que nous avons eu, depuis, quelques heureuses occasions d'entendre *Viotti*: et de sorte que notre ancienne admiration pour ses talens n'a fait qu'accroître notre estime et notre prédilection pour ce beau génie dont les accens étaient si vrais, si naturels et à la fois si élevés qu'ils donnaient à toutes ses inspirations le plus attachant comme le plus grand caractère.

## MOUVEMENT.

Les anciens avaient divisé la musique relativement à ses effets sur l'ame, en trois espèces: musique *tranquille, active, et enthousiastique.*(1)

Ces principaux caractères sont compris dans les trois mouvemens connus sous le nom d'*adagio, moderato, presto.*

Le caractère d'un morceau de musique dépend en grande partie de son mouvement; il n'est personne qui n'ait essayé de changer le mouvement d'un air, et qui n'ait fait ainsi un mauvais choix. Le 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 sent quelle est 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 aura soin de placer dans l'*adagio* des traits de vitesse ou de lui donner un accent énergique, un caractère qui annonce son mouvement, on fera les ornemens plus larges, les petites notes plus basses, les trilles plus souples et plus onctueux, et le coup d'archet soutenu beaucoup plus longuement que dans l'allegro.

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

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

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

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

## STYLE.

C'est la manière d'exprimer, le choix des expressions, l'accent qu'on donne à chaque morceau qui caractérisent le *style*. Ainsi, d'après ce qu'on vient 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'ame, en trois espèces: musique *tranquille, active, enthousiastique*, la première était un chant exempt d'un mouvement modéré, ce qui la fait nommer *morale*; la seconde était un chant plus vif qui convenait aux passions. La troisième soumettait l'ame 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 *douleur*, l'*enthousiasme*.

La musique se divise en trois espèces: musique d'*affliction*, de *gaieté*, de *calme*. (Aristide-Quintilien commentateur.)

Euclide établit trois caractères de mélodie, celui qui *élève l'ame*, celui qui *l'énerve et l'avilit*, 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 peint le calme et les émotions si douces qu'elles ne détruisent 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, aurait-il connu, ainsi que moi, que l'Allegro devient enthousiastique lorsqu'on y joint l'accessoire du bruit et l'appareil de l'imitation?
(Observations sur la musique, par Mr. de C.)





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

Mais cette originalité à laquelle il ne faut jamais viser, doit être naturelle, on ne peut l'affecter sans se trahir et sans être bizarre; c'est un 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 convient. 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 fourmures agréables, mais à s'en abstenir quand le sujet le demande, ou à les employer à propos, et à tirer les ornemens de la nature même de l'expression du chant, comme on l'a déjà dit.(1) C'est au maître alors à seconder son élève, à favoriser le développement de son goût en lui faisant connaître qu'un morceau touchant et passionné n'est point un air de bravoure, et qu'un Adagio n'a rien de commun avec les mouvemens brusques et précipités de l'Allegro; qu'on ne doit pas jouer le Quatuor d'une manière aussi ferme et aussi développée que le Concerto; qu'il faut proportionner son jeu à la grandeur du sujet, modifier ses sons et ménager ses moyens suivant que l'exigent les passages d'une expression différente, et ne rien faire enfin qui ne corresponde au caractère principal du morceau.

Mais on espère en vain guider un élève si sa sensibilité ne va pas au 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, on la mesure n'est simplement que déguisée, c'est-à-dire qu'en feignant d'y manquer un moment, on se retrouve bientôt après aussi exact à la suivre qu'auparavant.

Si l'on use 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. 1re 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 mouvemens.

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

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

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

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

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

Dans le *Quatuor*, il sacrifie toutes les richesses de l'instrument à l'effet général, il prend l'esprit de cet autre genre de composition dont le dialogue charmant semble être une conversation d'amis qui se communiquent leurs sensations, leurs sentimens, leurs affections mutuelles; leurs avis quelquefois différens





font naître une discussion animée à laquelle chacun donne ses développemens et se plaît bientôt à suivre l'impulsion donnée par le premier d'entr'eux dont l'accent les entraîne, sûr qu'il ne fait sentir que par la force des pensées 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'en est pas de même dans le *Concerto*; le Violon doit y développer toute sa puissance: c'est pour lui, c'est ici qu'il règne 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 doit 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 tour à tour la majesté, la force, le pathétique et ses moyens les plus puissans pour toucher la multitude. Un chant élégant et simple qui se reproduit sous différentes formes et conserve toujours l'attrait de la nouveauté, c'est un début noble et bien que le musicien artiste avec franchise et dont il développe le caractère soit dans les traits qu'il fait avec énergie, soit dans les sons qu'il rend avec douceur.

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

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

Heureux celui que la nature a doué d'une profonde sensibilité! il possède au dedans de lui-même une source intarissable d'expression. Les années ne font qu'accroître sa richesse, elles lui donnent des sensations nouvelles, elles varient ses situations, elles modifient ses sentimens: plus ses idées se murissent, plus sa raison s'éclaire, et plus il 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: il choisit ses souvenirs, ses regrets, les plaisirs qu'il a goûtés, les maux qu'il a soufferts; ce qui ne serait que noire à un talent vulgaire, il le fait tourner au profit de son art: le chagrin aiguise sa sensibilité et prête à ses accens le charme délicieux de la mélancolie; les épreuves même de l'adversité réveillant son énergie, exaltent son imagination et lui donnent ces mouvemens sublimes, ces idées fortes que les grands obstacles font naître et qui semblent jaillir du sein des orages: quel que soit enfin le sort qui l'entraîne, la mélodie est son interprète, son amie fidèle, elle lui donne la plus pure de toutes les jouissances en lui révélant le secret de communiquer toutes les sensations qu'il éprouve, et d'intéresser ses semblables à sa destinée.

---

FIN de la 2^me^ PARTIE.

---

# EXPLICATION
## des signes employés dans cet ouvrage.

### 1.° POUR L'ARCHET.

*Tirez:* ——— ⊓

*Poussez:* ——— V

*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 piano ——— 𝅗𝅥 ou 𝅗𝅥

*Ricochet*, ou coup d'archet jetté en tirant ou en poussant: ——— ou

Quadruple corde: ———

### 2.° 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.er crochet en dessous, le 2.me en dessus. ——— 3

Les ♯, ♭ ou ♮ accidentels s'ajoutent au *groupetto* de la manière suivante 1.° *au dessus* du signe, pour la petite note supérieure. ——— 1.

2.° *Au dessous*, pour la petite note inférieure. ——— 2.

3.° *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.me ligne.





Il en est *de même* du signe accidentel qui se met avant le *trille*. ———

Le signe accidentel se met également *avec le trille* pour la petite note qui se fait en arrière. ———

*Mordant*. ———



*Traîner* ou *glisser* le doigt sur la corde. ———

*Pincer la corde* avec le doigt ——— Pizzicato ou Pizz.

### 3.° POUR LES VALEURS.

*Points ronds* ne donnant à la note que moitié de sa valeur. ———

*Trait 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.° POUR LES OCTAVES.

*Octave* en dessus. ———

*Octave* en dessous. ———

*Double octave* en dessus. ———



### 5.° POUR L'ORCHESTRE.

*Point de ralliement*, pour recommencer un tutti, un passage de symphonie ou de morceau d'ensemble. ——— A. B. C. &.

## 6.e POUR LE SON.

*Son soutenu.*

*Son diminué.*

*Son enflé.*

Mêmes signes pour les *syncopes.*

Note un peu *prolongée* ou *appuyée*, dans tous les mouvements; — *sf* — *fz* — *rinf*

*Son filé.* — ou

*Son ondulé* avec l'archet. —

*Son ondulé* avec le doigt. — ou

*Son ondulé* avec le doigt et l'archet. —

Mettez la *Sourdine.* — ou

Ôtez la *Sourdine.* — ou

Son harmonique. —




Troisième son. —

## 7.e POUR DIVERSES INTENTIONS.

*Restez*, gardez la même position. —




*Prolongez* et *appuyez* la note —

Laissez le doigt appuyé pendant que vous faites les autres notes.

*Soutenez* la note également. —

*Solito*, ou *maniera solita di suonare*, ce qui signifie qu'il faut jouer *comme à l'ordinaire* après les sons harmoniques ou autres effets qui ont été précédemment employés.

*Nota Bene*, signifie qu'il faut laisser le 1.er doigt posé fermé dans les passages où la main droite doit revenir en arrière, ce qui est la même chose que le signe marqué plus haut par une étoile.

*Cordes* sur lesquelles on doit jouer —





# CATALOGUE

des Auteurs dont les compositions servent à l'enseignement dans les Classes du Violon du Conservatoire.

## COMPOSITEURS MORTS, ordre chronologique.

| Noms. | Lieu et date de la Naissance. | | Lieu et date de la Mort. | | Âge | Ouvrages. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| CORELLI (Archangelo) | FUSIGNANO (Imola) | 1653 | ROME, 18 Janvier | 1713 | 60 ans | 12 Sonates, Trios, Concertos |
| GEMINIANI (Francesco) | LUQUES | 1680 | DUBLIN, 17 7bre | 1762 | 82 | Sonates, Concertos, Méthode |
| HANDEL (Georges Frédéric) | HALL | 1684 | LONDRES | 1759 | 73 | Trios, Concertos |
| PORPORA (Nicolo) | NAPLES | 1685 | NAPLES | 1767 | 82 | Sonates |
| BACH (J. S.Sebastien) | EISENACH, 21 Mars | 1685 | LEIPSICK, 28 Juillet | 1750 | 65 | Sonates, Concertos |
| LOCATELLI (Pietro) | BERGAME | 1690 | AMSTERDAM | 1764 | 74 | Sonates, Art de l'archet, Concertos |
| TARTINI (Giuseppe) | PIRANO, 12 Avril | 1692 | PADOUE, 16 Février | 1770 | 78 | Sonates, Concertos |
| LECLAIR (Jean Marie) | LYON | 1697 | PARIS, 22 8bre | 1764 | 67 | Sonates, Concertos |
| BARBELLA (Emanuelle) | NAPLES | | NAPLES | 1775 | | Sonates, Sérénades |
| NARDINI (Pietro) | LIVOURNE | 1727 | FLORENCE | 1796 | 71 | Sonates |
| GAVINIES (Pierre) | BORDEAUX, 11 Mai | 1726 | PARIS 9.e 7bre | 1800 | 74 | Sonates, Concertos, Matinées |
| PUGNANI (Gaetano) | TURIN | 1728 | TURIN | 1798 | 70 | Sonates, Trios, Concertos |
| LOLLI | BERGAME | 1728 | NAPLES | 1796 | 68 | Sonates |
| HAYDN (Joseph) | GORRAU, 31 Mars | 1732 | VIENNE, 29 Mai | 1809 | 77 | Sonates, Duos, Quatuors |
| BOCCHERINI (Luigi) | LUCQUES, 18 Janvier | 1740 | MADRID | 1805 | 65 | Sonates, Duos, Trios, Quatuors, Quintettes |
| JARNOVICK | PARIS ou PALERME, VERS | 1745 | PÉTERSBOURG, Juin | 1804 | 59 | Concertos |
| MESTRINO (N) | | 1759 | PARIS | 1780 | 21 | Concertos |
| VIOTTI (Jean Baptiste) | FONTANETO | 1755 | LONDRES, 3 Mars | 1824 | 69 | 12 Sonates, 24 Trios, 17 Quatuors, 29 Concertos |
| MOZART (Jean Chrysostome Wolfgand Théophile) | SALZBOURG, 27 Janvier | 1756 | VIENNE, 5.e 8bre | 1792 | 36 | Duos, Trios, Quatuors, Quintettes |
| BRUNI | CONI | 1759 | CONI | 1821 | 62 | Études, Sonates, Duos, Trios |
| KREUTZER (Rodolphe) | VERSAILLES, 16. 9bre | 1766 | GENÈVE, 6 Janvier | 1831 | 65 | 38 Études, Sonates, Duos, Trios, Quatuors, Concertos, Variations |
| BEETHOVEN (Louis Van) | BONN | 1772 | VIENNE, 26 Mars | 1827 | 56 | Duos, Quatuors, Quintettes, Rondos, Concertos |
| RODE (Jacques Pierre Joseph) | BORDEAUX, 16 Février | 1774 | au Château de BOURBON-sur-TONNEINS-CARGUILLON, 26.e 9bre | 1830 | 56 | Sonates, Duos, Quatuors, Concertos, Variations, Études |
| KREUTZER (Jean Nicolas Auguste) | VERSAILLES, 5 7bre | 1778 | PARIS, 31 Août | 1832 | 54 | Duos, Variations, Concertos |

## AUTEURS VIVANS, ordre alphabétique.

| Noms. | Études. | Ouvrages Élémentaires. | Compositions diverses. |
|---|---|---|---|
| ALDAY (F.ois) | 28 Études | | Concertos |
| AUBER (F.ois) | | | Duos, Trios, Quatuors, Concertos, Simphonie, Concert.o, Variations, Nocturnes |
| BAILLOT (Pierre, Marie, François de sales) | 12 Études ou Caprices, 6 idem 50 id. ou le Carême, 24 id. modèles | Méthode, art du Violon N.lle Méthode | Variations |
| BÉRIOT (de) | 10 Études | | Sonates, Duos, Quatuors |
| BLONDEAU | | | |
| CAMPAGNOLI | Études sur 7 Positions | | Variations |
| CARTIER (J. B.) | | Art du Violon | Sonates, Récréations |
| CLAVEL | | | Duos, Concertos, Nos 1.er |
| CREMONT | | | |
| DUFRESNE | 50 Études | | Trios, Quatuors, Nos 1.er etc |
| FÉMY (F.) | | | Concertos |
| GUÉNÉE (L.) | 6 Études ou Caprices | | |
| GUHR (de Francfort) | | L'art de jouer du Violon de PAGANINI | Concertos, Fantaisies, Nos 1.er |
| HABENECK aîné (François) | 3 Études ou Caprices | | Concertos, Fantaisies, Nos 1.er |
| LAFONT (Charles Philippe) | | | Duos, Concertos, Trios |
| LIBON (Philippe) | 20 Études | | Concertos, Simph. Concert |
| MAUREE (Louis) | 9 Études | | Concertos, No 1.er |
| MAYSEDER (J.) | 6 Études | | Concertos, Récréations, etc |
| MAZAS (Frédéric) | Caprices | Méthode | Caprices, Sonates, No 1.er |
| PAGANINI (Nicolo) | Études | | |
| PASTOU | | Méthode | |
| SCHAVENEB | 25 Études, Échelle harmonique | | Concertos |
| SAUZAY (Louis) | 12 Études tirées de ses œuvres | | Concertos, Variations |
| VERVY (N) | Études | | |

# TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES.


A.

Pages.

ABUS des effets . . . 206
ACCENT ou ce qui détermine le caractère musical . . . 193
——— (définition de l') . . . 193
——— (matériel de l') . . . 193
——— dramatique . . . 193
——— instrumental . . . 193
(travail matériel de l') . . . 194
ACCENS (tableau des principaux) . . . 195
——— en exemples . . . 196
——— (résumé des) . . . 204
ACCOMPAGNATEUR du piano . . . 261
ACCORD du violon. Manière de s'accorder . . . 248
ACCORDS divers du violon . . . 227, 229
1° Avantages . . . 227
2° Inconvéniens . . . 227
AGRÉMENS du chant . . . 74
*AIATI* (note sur) . . . 245
APLOMB . . . 265
APPOGGIATURES ou petites notes . . . 74
ARCHET. Manière de le tenir . . . 12
——— (division de l') . . . 92
——— (coups d') principes de tous les autres . . . 97
——— (coups d') d'une expression particulière . . . 128
——— (coups d') en notes longues et brèves . . . 121
ARRÊT. Voy. *Pause*.
ARTISTE (l') du 19e siècle . . . 9
ATTITUDE . . . 11
——— (de l') en général . . . 15
AUTEURS ANCIENS. Commencer par les étudier . . . 7
AVERTISSEMENT relatif à l'ordre suivi dans cet ouvrage . . . 10
——— relatif à la seconde partie de cette méthode . . . 262
*AZAÏS* (Mr) . . .

B.

*BACH* . . . 185
*BACH.* (Sébastien) . . . 183
BEAU (le) synonyme du bien sous quelques rapports . . . 7
*BEETHOVEN* . . . 94,
*BOCCHERINI* . . .
BRAS droit. Voy. *Tenue* . . .
——— gauche. (idem) . . .
BRISÉS . . . 80
BUT déterminé à donner au travail . . . 259
——(nécessité d'un) moral dans les arts . . . 7

C.

CALME. voy. *Caractères* . . .
CARACTÈRE musical. sa définition . . . 192
——— (ce qui détermine le) . . . 193
CARACTÈRES divers du violon . . . 5
CARACTÈRES principaux . . . 195
——— 1° Simple — Naïf . . . 198
——— 2° Vague — Indécis . . . 198
——— 3° Passionné — Dramatique . . . 199
CARACTÈRE 4e Calme — Religieux . . . 203
*CARTIER* (Mr J. B.) . . . 4
CATALOGUE des auteurs anciens et des auteurs modernes qui ont composé spécialement de la musique de violon et dont les ouvrages seront, pour la plupart, à l'étude des classes du conservatoire . . . 271
CATEL . . .
CHANGEMENS opérés dans la notation . . . 161
CHANTERELLES de Naples . . . 244
*CHASTENAY* (Mme Victorine de) . . . 8, 254,
*CHATEAUBRIAND* (Mr de) . . . 156
CHEF d'orchestre . . . 260
CHEVALET, son aplomb . . . 246
*CHERUBINI* (Mr) . . . 24, 207,
CHEVILLES, manière de les faire tourner facilement . . . 246
CHOIX d'un Violon . . . 243
——— des morceaux . . . 254
*CLÉMENTI* . . . 185
COLOPHANE . . . 247
COMPOSITEUR. voy. *Violon*
CONCERTS annuels. Avis pour leur formation dans chaque ville principale de France . . . 9
CONCLUSIONS générales . . .
CONSCIENCE, guide de l'artiste . . . 7
CORDES, manière de les éprouver . . . 244
*CORELLI* (Note sur) . . . 5
COUDE droit. voy. *Tenue* . . .
——— gauche. (idem) . . .
*CRESCENTINI* . . . 184
CRINS . . . 247

D.

DANSE. voy. *Violon* de la . . .
DEMI soupirs ou virgules . . . 163
DEMI-ton . . . 68
DÉTACHÉ (grand) . . . 68, 101
——— léger . . . 108
DÉTACHÉS de toute espèce . . . 108
DIAPASON. sa définition . . . 191
——— fixé à diverses époques . . . 191
——— (de la nécessité d'adopter un) . . . 191
DIRECTION diverses que l'on peut donner au talent sur le violon . . . 260
DIVISIONS de l'archet . . . 92
DOIGTER . . . 146
1° le plus sur . . . 146
2° le plus facile . . . 146
3° le caractéristique . . . 147
DOUBLE corde . . . 85
DOUBLE trille . . . 81
DRAMATIQUE. Voy. *Caractères* . . .
*DUFFOPRUGEAR* (Note sur) luthier célèbre du 16e siècle . . . 4







E.

Pages.

EFFETS. sa définition . . . 205
——— des choses d') . . . 205
EFFETS divers sur le violon . . . 206
——— (abus des) . . . 206
ÉPREUVE pour la tenue du violon . . . 12
——— pour la tenue de l'archet . . .
EXERCICES préparatoires à faire pratiquer sans musique . . . 17
EXPLICATION du sujet . . . 222
EXPRESSION (de l') et de ses moyens . . . 262
——— poétique et spontanée . . .
——— notée . . . 10
——— des doigts . . . 152
EXTENSION . . . 150
EXTRAITS de divers auteurs dessinant servir de mnémonique . . . 196

F.

*FÉTIS* (Mr) . . . 207
FILIÈRE. son usage . . . 245
FORMULE pour le grand détaché . . . 46
FORMULES pour les principales études élémentaires . . . 46

G.

GAMMES d'une octave dans tous les tons . . . 21
——— à pratiquer de mémoire . . . 22
GAMMES à deux octaves pour le détaché léger . . . 48
——— par tierces à deux octaves coulées . . . 54
——— à trois octaves détachées . . . 56
——— par octaves détachées . . . 60
——— idem coulées . . . 64
——— 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 . . . 76
——— en différens tons . . . 90
*GIRAT* . . . 184
*GIARNIES* (Note sur) . . . 5
GÉNIE d'exécution . . . 266
GOUT . . . 265
GOUTS. leur diversité . . . 8
*GUARNERI* . . . 243

H.

*HAYDN* . . . 241, 207, 162
HISTOIRE du violon par J. B. Cartier. (ouvrage inédit.) . . . 4

I.

INDÉCIS. voy. *Caractères* . . .
INDICATION pour trouver facilement les divers positions . . . 44
INTERVALLES divers . . . 54
INTERVALLES des sons harmoniques . . . 216
INTRODUCTION . . . 4

J.

JUSTESSE . . . 250

K.

*KREUTZER* (Rod.) Note sur) . . . 5, 183
*KREUTZER* (Auguste) (idem) . . . 5

L.

*LECLAIR* (Note sur) . . . 5
LEÇON (la) reproduite de trois manières . . . 10
*LIPOT*. (Note sur) . . . 245
LUTHIERS célèbres . . . 4
——— (élèves des) . . . 4

M.

MAIN droite. Voy. *Tenue* . . .
——— gauche (idem) . . .
MANIÈRE de s'accorder . . . 248
——— de travailler . . . 242
——— d'écrire les sons harmoniques . . . 219
——— de se placer pour se faire entendre 1° dans le solo; 2° dans le quatuor . . . 255
MARTELÉ . . . 255
MATÉRIEL du violon . . . 50, 101
MÉCANISME . . . 6
——— expression, division à maintenir . . . 11
MÉTHODE de violon du conservatoire, son origine . . . 10
——— (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 . . . 44
MODE mineur . . . 155
MODÈLE. nécessité de s'en choisir un . . . 8
*MONTGEROULT* (Mme de) . . . 208
MORDANS . . . 80
MOUVEMENT . . . 264
MOUVEMENS 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, 183

N.

NAÏF. Voy. *Caractère* . . .
NATUREL dans l'art. sa définition . . . 191
NÉCESSITÉ d'adopter un diapason . . . 191
NETTETÉ . . . 250
NOTATION . . . 161
NOTE simple . . .
NOTES finales mélodiques . . . 163
——— harmoniques . . . 163
NOTES ou notices sur *Corelli, Duiffoprugear, Gariniés, Kreutzer* (Rodolphe), *Kreutzer* (Auguste), *Leclair, Lupot*, Mr *Paganini, Pugnani, Rode, Tartini*, Mr *Tourte, Viotti*. (voy. ces noms.) . . .
NUANCE artificielle. soudigue . . . 221
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 revoir. — Méthode nouvelle. — Extension qu'elle a reçu donnée.

2. INTRODUCTION.

Origine du violon. — Luthiers célèbres. — Structure et matériel du violon. — Ses caractères. — Archet. — Virtuoses célèbres. — 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 but moral. — Le style. — Étudier les auteurs anciens. — S'attacher aux ouvrages modernes qui peuvent étendre les moyens d'expression. — Se choisir d'abord un modèle. — Diversité des goûts. — Le piano et le violon. — Le virtuose. — L'Artiste du 19e siècle. — Vœu 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 du coude gauche. — Tenue de l'archet. — Id. 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.

1re Position. — Gammes dans tous les tons. — Observations relatives 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 coulées. — Gammes détachées, &c.

9. DEMI-TONS.

Gammes chromatiques dans tous les tons.

10. AGRÉMENS DU CHANT.

Petites notes ou appoggiatures. — Ports de voix. — Trilles ou cadences. — Reversé, Mordans, Doubles trilles. — Grupetto.

11. DOUBLE ET TRIPLE CORDE.

Observations. — Gammes en double corde à tous les intervalles. — Id. en différens tons.

12. ARCHET.

Division de l'archet. — Coups d'archet, principe de tous les autres. — Détachés de toute espèce. — Unité, variété. — Variété d'archet.

13. SON.

Sons soutenus fort. — Id. piano. — Sons enflés. — Diminués. — Filés. — Syncopés. — Temps d'école. — Sons ondulés.

14. TIMBRE ET CARACTÈRE DES QUATRE CORDES.

Chanterelle. — Seconde corde. — Troisième. — Quatrième. — Observation.

15. NUANCES.

Leurs proportions. — Nuances artificielles. — Sourdine.







16. DOIGTER.

Le plus sur. — Le plus facile. — Le caractéristique. — Extensions. — Pizzicato. — Expression des doigts. — Mode Mineur.

17. ORNEMENS.

Note simple. — Ornemens notés. — Changemens dans la notation. — Résumé.

18. PONCTUATION MUSICALE.

Demi-repos ou virgules. — Notes finales mélodiques. — Id. harmoniques. — Repos ou points.

19. POINTS DE REPOS ET POINTS D'ORGUE.

Point de repos auquel on n'ajoute rien. — Id. après lequel on peut faire un petit trait. — Point d'arrêt ou d'attente. — Point d'orgue. — Exemples de toutes sortes de points d'orgue.

20. PRÉLUDES MÉLODIQUES ET HARMONIQUES.

Prélude d'essai. — Prélude improvisé. — De quelle manière le prélude peut être placé. — Préludes mélodiques. — Id. 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 correspondans aux 4 âges de la vie. Ce qui détermine le caractère. — Accent. — Tableau des principaux accens. — Exemples. — Résumé.

24. EFFETS.

Définition de l'effet et des causes d'effet. — Unissons et octaves. — Sons harmoniques. — Sourdine. — Pizzicato. — Trémolo sur. — Quadruple corde. — Manières diverses d'accorder le violon. — Idem.

25. MANIÈRE DE TRAVAILLER.

Talens précoces. — Marche à suivre. — Observations préliminaires. — Accord du violon. — Justesse, Mesure, Netteté. — Le métronome. — Moyens de faciliter le travail. — Manières de se placer pour se faire entendre. — Préparation nécessaire pour jouer en public. — Observations et leçons 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. — Aplomb. — Génie d'exécuteur.

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.

Auteurs morts. — Auteurs vivans.

29. TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES.

30. TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES.

Pages

O.

OBSERVATIONS relatives à cette nouvelle méthode. . . . 2
——— 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. . . . 38
OCTAVES et unissons. . . . 206
ORCHESTRE sur (*violon d'*). . . .
ORIGINE du violon. . . . 4
ORNEMENS. . . . 156
——— notés. . . . 157
OUVRAGE (premier) remarquable composé pour le violon. 6
OUVRAGES modernes. S'attacher à ceux qui prouvent bien les moyens d'expression. . . . 8

P.

*PAGANINI* (Note sur) M^r. . . . 6
PASSAGE pour le martelé. . . . 50
——— pour le staccato. . . . 50
PASSIONNÉ voy. *Caractères* . . . .
PETIT groupe ou grupetto. . . . 84
PETITES notes ou appoggiatures. . . . 74
PIANO (le) et le violon. . . . 8
PIZZICATO. . . . 221
POINT de départ de l'art du violon. . . . 6
POINT d'arrêt ou silence. . . . 165
POINT de repos. . . . 165
1°. après lesquels on n'ajoute rien. . . . 165
2°. après lesquels on peut faire un petit trait. . . . 165
——— d'orgue. Exemples de toute espèce. . . . 165
PONCTUATION musicale. . . . 163
PORTS de voix. . . . 75
POSITION (première). . . . 24
POSITIONS élevées. . . . 38
——— (observation relative aux). . . . 38
POUSSÉ Voy. Règles générales. . . . 16
PRÉLUDE écrit. . . . 183
——— improvisé. . . . 183
——— (place du). . . . 184
——— (règles générales du). . . . 184
PRÉLUDES mélodiques. . . . 185
——— harmoniques. . . . 187
PRÉPARATION nécessaire pour jouer en public. . . . 253
——— morale, idem. . . . 255
PRINCIPES du mécanisme. . . . 11
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

Q.

QUADRUPLE corde. . . . 225
——— (emploi de la) essai. . . . 225
QUATUOR. Voy. (*Violon de*). . . .

R.

RÈGLES générales pour tirer ou pousser l'archet. . . . 16
RELIGIEUX. Voy. *Caractères*. . . . .
REPOS ou points. . . . 164
RÉSUMÉ relatif aux ornemens. . . . 162
——— des accens. . . . 204
——— de la manière de travailler. . . . 259
*RODE*. (Note sur). . . . 5
RHYTHME sa définition. . . . 241
——— 1^re espèce. . . . 241
——— 2^e. idem. . . . 241
——— 3^e. idem. . . . 241

S.

*SIBRETTE* (M^r). . . . .
*SAVART* (M^r.). . . . 5, 215
SCIENCE (la) appelée au secours de l'art. . . . .
SECONDE partie de la méthode. . . . 262
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. Voy. *caractères*. . . . .
SOLO. voy. *violon*. . . . .
SON. (troisième) ce que c'est. . . . 222
——— (application du 3^e.) . . . 223
SONS. 1. soutenus fort. . . . 131
——— 2. soutenus piano. . . . 131
——— 3. enflés. . . . 131
——— 4. diminués. . . . 132
——— 5. filés. . . . 132
——— 6. syncopés. . . . 135
——— 7. temps dérobé. . . . 136
——— 8. ondulés. . . . 137
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
*STRADIVARI*. (Note sur). . . . .
STRUCTURE du violon. . . . 4
STYLE. est le choix des expressions. . . . 7, 264

T.

TABLE alphabétique des matières, page 275 et Analytique pa. 272
TABLEAU des sons harmoniques. . . . 216
TALENS précoces. . . . 242
*TARTINI*. (Note sur). . . . 2 5
TEMPS dérobé. . . . 136
THÉORIE des sons harmoniques. . . . 215







Pages

TIRÉ. Voy. Règles générales. . . . .
TIMBRE et caractère des 4 cordes du Violon. . . . 140
*TOURTE*. (Note sur) M^r. . . . 246
TRAVAIL. manière de travailler. . . . 242
——— matériel des accens. . . . 194
TRILLES ou cadences. . . . 78
TRIPLE corde. . . . 85

U.

UNISSONS et octaves. . . . 206
UNITÉ et variété. . . . 111

V.

VAGUE. Voy. *Caractères*. . . . .
VARIÉTÉ et unité. . . . 111
——— d'archet. . . . 112
VIOLON manière de le tenir. . . . 11
——— convenable aux commençans. . . . 243
——— seul. . . . 243
VIOLON. (diapason du). . . . 244
——— (entretien du). . . . 244
——— solo. . . . 260
——— de quatuor. . . . 260
——— (professeur de). . . . 260
——— chef d'orchestre. . . . 260
——— accompagnateur du piano. . . . 261
——— d'orchestre. . . . 261
——— de la danse. . . . 261
——— compositeur. . . . 261
VIOLONS de fabrique française. . . . 243
——— de patrons différens. . . . 244
*VIOTTI* (Note sur) . . . . 2, 5, 263
VIRTUOSE (le) . . . . 9
VIRTUOSES célèbres cités dans cet ouvrage. *Corelli, Gaviniés, Kreutzer*. (Rodolphe) *Kreutzer* (Auguste) *Leclair*, M^r *Paganini, Pugnani, Rode, Tartini, Viotti*.
VOCALISATION. . . . .


*Fin de la table des matières.*

## *ARTICLES OUBLIÉS.*


ARCHET (Coup d') lent. . . . 98
——— vif. . . . 98
——— composé. . . . 99
——— détaché. . . . 100
——— (Variété d') . . . . 112
ARPÈGES. . . . 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. . . . 135
*GUHR* (M^r.) de Francfort. . . . 6
MOYENS d'expression. . . . 265
OBSERVATION relatives à la division de l'archet. . . . 97
ONDULATION produite par l'archet. . . . 137
——— ——— la main gauche. . . . 138
——— ——— le mouvement de l'archet et par celui des doigts. . . . 139
PRÉLUDES (24) dans tous les tons. . . . 185
SAC DES. . . . 125
SON. . . . 130, 265
——— (faiblesse et limite du) . . . 96
TALENS précoces. . . . 242
TERMINAISONS de cadences. . . . 171
TRILLES en gammes. . . . 82, 83
VARIATIONS. . . . 111
VARIÉTÉ d'archet. . . . 112