

Méthode

pour jouer du violon

à l'usage des écoles
et pour apprendre par soi-même

ainsi qu'un

Dictionnaire abrégé
des mots étrangers et du vocabulaire musical

par Johann Adam Hiller

Leipzig
Librairie Breitkopf
[1792 ?]

Traduction française et notes : F. Roussel 2016

Présentation

Ma traduction se base sur un exemplaire de l'*Anweisung zum Violinspielen* conservé à la Bayerische Staatsbibliothek (Mus. th. 7233) et téléchargeable en ligne.

Les notes de Hiller sont données (en lettres) en bas de page.

Mes notes explicatives (en chiffres) sont regroupées en fin de recueil.

F. R.

Avant-propos

La publication de cette *Méthode pour jouer du violon* trouve son origine dans un besoin de la Thomasschule¹ de Leipzig, et dans un besoin peut-être encore plus pressant des autres écoles (comme je peux le déduire de l'état des élèves qui viennent de ces autres écoles pour faire contrôler leurs aptitudes musicales). C'est ce besoin que j'ai cherché à combler, dans une certaine mesure. Mon objectif ne pouvait donc être que d'exposer clairement et brièvement les premières bases pour jouer du violon, d'une manière simple, compréhensible, et dans un sens, nouvelle, afin que chaque débutant puisse me comprendre, et ainsi apprendre par lui-même, dans tous les cas sans autre maître. Je n'ai donc pas voulu former des virtuoses, mais seulement des ripiéristes efficaces....

Je demande que l'on ne perde pas de vue cette perspective, lorsqu'on jugera de cet ouvrage. Nous avons une *Ecole de Violon* de Mozart, et une de Löhlein, sans compter les quelques autres *Méthodes* gravées à Vienne. Aucune n'était utilisable pour mon objectif. C'est pourquoi je me suis vu obligé de préparer ce petit livre, qui est si bien le mien, que je ne me suis servi ni de Mozart, ni de Löhlein, ni de Geminiani, ni de Kauer² (sauf quelques petites choses dans les deux premiers chapitres que j'ai prises chez Mozart). Certes, j'enseigne la même chose qu'eux, mais je me flatte de l'avoir fait d'une autre manière.

On a l'habitude dans les ouvrages musicaux didactiques de commencer directement avec l'apprentissage des notes. Comme dans ma méthode de chant, je me suis servi d'une autre méthode, et j'ai associé tout de suite l'apprentissage des notes avec une application pratique. Ainsi le débutant trouvera tout plus évident et moins pénible, et celui qui est compétent dans ce domaine pourra dire quelle méthode est la meilleure.

Une *Méthode* semblable pour le jeu du violoncelle est presque terminée et pourra suivre bientôt, si quelque désir se manifeste.

Chapitre I

Description du violon, et comment l'entretenir de manière appropriée

§1

Le violon ou *Geige*, (en italien *il violino*) est un instrument en bois de sapin, monté de quatre cordes en boyau, dont on tire des sons en plaçant les doigts de la main gauche sur les cordes et en frottant celles-ci dans un sens et dans l'autre avec des crins de cheval tendus sur une longue baguette, que l'on nomme l'archet. Il est composé des parties suivantes :

- 1) un fond [*Boden*] voûté, et d'une table, ou dessus, semblable au fond. Sur la table, au milieu, de chaque côté, se trouvent deux ouvertures en forme de ff qui permettent d'observer l'intérieur de l'instrument
- 2) tout autour, de minces cloisons latérales courbées en-dedans et en-dehors, appelées éclisses. Ces trois pièces ensemble constituent le corps, ou *corpus*
- 3) un manche étroit et commode à saisir dans la main, recouvert sur sa partie supérieure d'une planchette lisse et noire de bois dur, dont une partie se prolonge au dessus de la table, et sur laquelle on touche et on presse les cordes avec les doigts, ce pourquoi elle porte le nom de touche. L'extrémité supérieure du manche s'appelle la tête, et est décorée soit par une volute en forme d'escargot, soit par une tête de lion. Quatre chevilles y sont insérées, qui servent à tendre les cordes et à accorder le violon. Par ailleurs, appartenant aussi au violon, et servant à en jouer,
- 4) une baguette, ou archet, tendu de crin de cheval blanc, qui est pourvu, à l'extrémité où on le prend avec la main droite, d'une autre petite pièce de bois ou d'ivoire ajourée appelée hausse [*Fröschgen*], et dans laquelle les crins sont fixés, ainsi qu'à sa pointe, à l'autre extrémité. Cette hausse sert à tendre plus ou moins les crins, selon qu'on la rapproche ou qu'on l'éloigne de la pointe au moyen d'une vis placée dans la baguette. Les crins sont enduits d'une résine purifiée, la colophane, afin qu'ils accrochent mieux les cordes, et produisent un son plus puissant.

§2

En-dehors de cela, il faut encore signaler une petite planchette mince dans la partie inférieure du violon, que l'on appelle le cordier [*Saitensessel*], car les cordes y sont attachées. Elles s'étendent ensuite jusqu'aux chevilles, en passant sur ce qu'on nomme le chevalet, puis plus haut, à l'extrémité de la touche, sur le sillet. Le chevalet doit être placé exactement entre les deux incisions transversales des ff, et afin que celui-ci n'exerce pas trop de pression sur la table lorsque les cordes sont tendues ; et en vue d'obtenir une vibration plus puissante du fond, on introduit un petit morceau de bois, appelé âme, qui s'adapte parfaitement dans le corps du violon, sur le côté droit, un peu derrière le chevalet^a.

^a C'est lorsque l'âme tombe que l'on se rend le mieux compte à quel point elle contribue à la puissance et à la plénitude du son. Car dans cette situation le violon semble n'être rien de plus qu'une boîte.

Du côté opposé à l'âme, une petite bande de bois est collée contre la table, appelée barre d'harmonie [*Balke*], justement dans le but de rendre le son plus épais et plus plein.

§3

Il existe divers types d'instruments à cordes frottées, qui sont semblables au violon du point de vue de la forme, et ne s'en distinguent que par la taille. Pour ne pas m'étendre exagérément, je vais seulement mentionner ceux qui sont le plus souvent adjoints au violon dans la musique d'ensemble [*volle Musik*], et que tout violoniste peut facilement apprendre à jouer par lui-même.

L'instrument le plus proche du violon, mais un peu plus grand, est l'alto, dit aussi *Bratsche* ou *Altgeige* (en italien *alto-violà*). Il est aussi monté de quatre cordes qui sont accordées une quinte plus grave que celles du violon ; ces cordes sont donc, de droite à gauche : la, ré, sol, ut, tandis que celles du violon sont : mi, la, ré, sol. Comme son nom l'indique, il joue en clé d'alto.

Nettement plus grand, le violoncelle, ou *Bassettel* (en italien *violoncello*), est semblable au précédent pour l'accord, qui est : la, ré, sol, do, mais une octave plus grave que l'alto.

En tant qu'instrument de basse, il joue en clé de basse, mais change aussi très souvent pour la clé de ténor. Ceux qui jouent des concertos sur cet instrument doivent aussi acquérir de l'aisance avec les clés d'alto et de violon.

Jusqu'ici nos accords étaient en quintes, de sorte qu'une corde était toujours une quinte plus grave ou plus aiguë que la suivante. Mais la contrebasse [*Violon*] (en italien *violone* ou *contrabasso*), le plus grand et le plus grave des instruments de la famille du violon, s'écarte complètement de ce type d'accord, puisqu'elle est accordée en quarts ; de haut en bas : sol, ré, la, mi, et de bas en haut : mi, la, ré, sol, c'est-à-dire exactement l'inverse du violon. Un violoniste n'aura guère de goût pour cet instrument, car il n'est pas aussi homogène avec le violon que les instruments précédemment décrits, et de plus ses cordes épaisses et fortement tendues raidissent et engourdissent quelque peu les doigts. C'est donc mettre le monde à l'envers et marcher sur la tête, pour n'en juger qu'à peu près, que de jouer sur cet instrument, qui par sa nature devrait servir de basse fondamentale à tous les autres, la mélodie d'une voix supérieure ou un concerto, et de faire jouer aux instruments aigus la partie grave d'accompagnement. En Utopie cela peut peut-être exister, mais en Allemagne...

§4

Nous allons à présent revenir au violon, et donner quelques indications pour son entretien. Il faut nettoyer soigneusement la poussière, la crasse, et la colophane qui tombe de l'archet sur la table.

Le chevalet et l'âme doivent toujours être placés, comme on l'a déjà dit, à une légère distance l'un de l'autre, d'environ un pouce. De la position de ces deux pièces dépend beaucoup la qualité et la pureté du son que l'on tire du violon. Les cordes doivent être entre elles dans un rapport correct de grosseur, dont on peut juger par les yeux, ou par la pression du doigt sur la corde lorsqu'elle est accordée. La corde aiguë, *mi*, est la plus fine, le *la* voisin doit être un peu plus gros ; la corde de *ré* est la plus grosse, et le *sol* filé argent peut avoir à peu près la grosseur du *la*. Dans ce domaine, presque tout dépend d'une exacte attention et de l'expérience.

Chapitre I

Par ailleurs il faut préserver l'instrument de l'humidité, et ne pas le placer dans des endroits fermés et humides, car sinon les cordes gonflent et s'effilochent, produisant un son non pas beau et pur, mais terne et mal défini ; et les parties collées, joints ou barre d'harmonie, ont tendance à se disjoindre, ce qui provoque un ronflement dans le son. On ne doit pas davantage l'exposer aux rayons du soleil, ni le laisser derrière un poêle qui chauffe, car il peut en résulter des fissures dans l'instrument, ou du moins les cordes peuvent se dessécher au point de rendre un son désagréable et perçant.

En général la fine corde de *mi* n'est pas attachée directement au cordier, mais fixée à celui-ci par l'intermédiaire d'un lien un peu fort. Mais lorsque la corde casse, il ne faut pas laisser les extrémités ou les nœuds restants accrochés ou pendus à ce lien, si l'on ne veut pas passer pour une personne peu soigneuse. Dans les chevilles ces liens sont tout à fait superflus, à moins qu'il ne s'avère nécessaire de rallonger par ce moyen une corde trop courte.

Pour faire tourner les chevilles, il ne faut pas être trop violent et encore moins utiliser les dents, comme les mauvais musiciens de rue [*Musikanten*] en ont l'habitude. Dans cette situation, on tirera légèrement la cheville en arrière pour la rendre plus docile. Une cheville qui ne tient pas bien et lâche souvent ne doit être maintenue ni avec de la salive, ni en la frottant de colophane ; la première solution n'aide que pour peu de temps, et est inconvenante, la deuxième produit par la suite plus de dommages que de secours. Dans ce cas, on préférera enrouler la corde un peu davantage, et on l'amènera aussi près que possible de la cloison qui est du côté de la tête de la cheville.

Chapitre II

Comment on doit tenir le violon et conduire l'archet

§1

Bien des violonistes, à leur apparence et à leur manière de tenir le violon, font voir immédiatement qu'ils ne viennent pas des meilleures écoles et que leur jeu ne vaut pas grand-chose. Mozart a donné, concernant la manière de tenir correctement le violon, une double illustration. Et s'il tient certes la première manière pour détendue et agréable, il confesse en même temps qu'elle n'est pas à recommander, car dans les allers et retours de la main, le violon n'est tenu par rien de ferme si l'on ne se rend pas maître, par une longue pratique, de la capacité à le tenir solidement contre la poitrine, entre le pouce et l'index.

La seconde manière, d'après la deuxième illustration, est certainement la meilleure. En effet, le violon est placé contre le cou, de sorte qu'il repose quelque peu sur la partie avant de l'épaule, et vienne sous le menton du côté où se trouve la corde aiguë, celle de *mi*. C'est de cette façon qu'il peut être maintenu par le menton le plus simplement lors des déplacements de la main dans un sens et dans l'autre. La première phalange du pouce est ensuite placée sur le côté gauche du manche, un peu courbée en-dehors, de sorte qu'elle ne touche pas la corde grave de *sol*. La troisième phalange du premier doigt ou index se referme sur le côté droit du manche, de sorte qu'en tournant la main vers l'extérieur, les autres doigts, en position recourbée, puissent être placés avec une aisance égale sur chacune des quatre cordes. Il est essentiel de tenir le violon de cette manière, et de ne jamais laisser les autres parties de la main toucher au manche.

Le violon ainsi installé, sa partie restée libre peut toujours pointer légèrement en haut, car le placer totalement horizontal sur l'épaule serait aussi contraint qu'inconfortable. Il ne faut pas que la main s'éloigne trop à l'extérieur, du côté gauche, mais qu'elle vienne plutôt vers la droite, afin que l'archet puisse aller à sa rencontre plus aisément. On ne tiendra pas non plus la tête du violon trop bas, ce qui arrive quand on appuie fermement le bras gauche sur le côté gauche [du corps]. Le bras gauche doit être tenu aussi libre que le droit, et si on l'éloigne un peu du corps en le portant en avant, la tête du violon prendra la direction appropriée par rapport aux autres parties de l'instrument, c'est-à-dire que sans jamais être plus haut qu'elles, ce qui serait une faute, elle ne doit pas non plus pendre exagérément vers le bas.

§3

On prend l'archet dans sa partie inférieure, près de la hausse, dans la main droite, entre le pouce et la phalange médiane de l'index. La première phalange du petit doigt se pose dessus, ce qui détermine du même coup la position des deux doigts restant.

Pour la conduite de l'archet, on fera attention à ce qui suit :

- 1) on doit le placer plutôt à plat sur les cordes, qu'incliné vers l'extérieur, car on obtient ainsi un son plus puissant, puisque tous les crins agissent avec la même tension, et par ailleurs on ne risque pas aussi facilement, en appuyant fortement, de toucher du même coup les cordes avec le bois de l'archet

Chapitre II

- 2) le bras ne doit pas être raide dans la conduite de l'archet. On fait mouvoir légèrement la partie du bras qui commence à l'épaule, et le plus fortement celle qui commence au coude, la main restant naturelle et détendue, c'est-à-dire que l'on doit laisser tomber la main lorsqu'on tire l'archet en bas, et la plier un peu vers le haut lorsqu'on pousse. Ceci implique en soi que le bras ne peut pas être tenu fermement contre le corps. Il est nécessaire de l'éloigner et de l'élever modérément, mais jamais au point qu'il arrive à l'horizontale de l'épaule
- 3) on doit apprendre à placer l'archet sur les cordes avec tant de douceur, que le son semble sortir, non d'un coup violent, mais d'un souffle délicat. On exercera ces prises de son [*Aufsetzen*] tantôt de la pointe, en poussant, tantôt de la partie inférieure, en tirant, tantôt du milieu de l'archet, en tirant en en poussant. Il faut aussi, dès le début, s'accoutumer à un long coup d'archet et ne pas prendre modèle sur ces égarés qui ne jouent que de la pointe de l'archet, et le tiennent au milieu. Pourquoi leur archet est-il si long, s'ils ne veulent jamais faire usage de sa longueur ? Il faut de plus
- 4) tirer et pousser l'archet autant que possible en ligne droite sur les cordes, et ne pas aller tantôt près du chevalet, tantôt près de la touche. Lorsqu'on a trouvé l'endroit où l'on peut tirer du violon le son le meilleur et le plus plein, il faut toujours y rester. On le trouvera à une petite distance du chevalet. Comme on ne peut trouver ce qu'on ne cherche pas, cette recherche doit donc être recommandée à tous les violonistes. Car bien qu'on ne puisse certes pas jouer toujours avec la même puissance, il faut cependant montrer de temps en temps ce dont un instrument est capable, et quel genre de son il renferme en lui.
- 5) Les doigts ne doivent pas être étendus en longueur sur les cordes, mais courbés, la phalange médiane en hauteur. La pointe des doigts doit presser fortement les cordes si l'on veut qu'elles rendent un son pur et plein. Par la pointe des doigts on n'entend pas ici les ongles : on fera bien de les couper, afin de ne pas abîmer les cordes et de ne pas les rendre rugueuses
- 6) on laissera chaque doigt au-dessus de la corde et au-dessus de sa note après l'avoir soulevé ; on se gardera d'étendre l'un ou l'autre doigt en hauteur, de le retirer en arrière vers la main, ou pire encore de le cacher complètement sous le manche. La rapidité dans le jeu et la sécurité de la justesse rendent nécessaires cette constante disponibilité des doigts
- 7) un débutant doit toujours jouer fort et avec puissance, et avec de longs coups d'archet. Certes la rudesse d'un coup d'archet puissant et inégal offense les oreilles, mais lorsqu'on a acquis une meilleure maîtrise de l'archet, cette rudesse disparaît aussi, qui fait penser que l'instrument ne pourrait rien donner d'autre, par lui-même, qu'un son criard et grinçant.

Puisque beaucoup dépend d'une bonne présentation, il faut encore signaler quelques mauvaises manières qu'ont différents violonistes, afin que l'on apprenne à s'en préserver. Les plus courantes sont : les mouvements du violon à droite et à gauche, ou en haut et en bas ; le fait de tordre et tourner la tête, voire tout le corps ; de faire des moues avec la bouche ou de froncer le nez, ou de souffler par le nez ou de haleter avec la bouche, comme si l'on était en train de couper du bois. Toute exécution musicale ne doit trahir ni effort, ni tension. Jouer ce qui est difficile comme ce qui est simple, avec la même décontraction et la même tranquillité, sans bruit et sans affectation, voilà le plus haut sommet de l'art.

Chapitre III

Comment apprendre à reconnaître les notes et à les trouver sur le violon

§1

Nous allons voir à présent ce que l'on peut produire comme sons en plaçant les doigts sur une corde, et faire l'essai pour commencer avec trois doigts seulement, afin d'épargner le petit doigt.

Mais puisqu'on ne peut jouer sur un instrument s'il n'est pas accordé, il faut bien, avant toute chose, donner des instructions pour savoir comment on peut accorder juste les quatre cordes du violon. On appelle ces cordes, de la plus grave, filée avec un fil d'argent, à la plus aiguë : *sol, ré, la, mi*.

Mais voici que surgit la question : quelle corde accorder en premier, et où prendre pour cela le son juste ? Si l'on avait sous la main un clavier bien accordé, on pourrait l'utiliser pour s'en sortir. Mais si ce n'est pas le cas, on doit savoir comment s'y prendre d'une autre manière. Dans ce but on se servira des débuts des trois mélodies de choral connues : *Wir gläuben all' an einen Gott - Lobt Gott, ihr Christen all' zugleich - Nun sich der Tag geendet hat*.³

Les deux premières notes de ces mélodies donnent d'emblée l'intervalle qui permet d'accorder correctement deux cordes. On chante donc le début de *Wir gläuben all*, en donnant à la corde de ré le son de « *Wir* », et à la corde de la le son de « *gläu* », et ainsi les deux cordes de ré et de la, frottées ensemble avec l'archet, produiront un mélange de sons agréable, un intervalle que l'on nomme quinte juste ; les quatre cordes du violon sont d'ailleurs toutes accordées les unes par rapport aux autres en quintes pures. À partir du la on chante à présent *Lobt Gott, ihr Christen*, et sur la syllabe « *Gott* » on a à nouveau le son sur lequel il faut accorder la corde de mi. Il reste encore la corde de sol. Pour l'accorder, on prend la corde de ré, accordée précédemment, et l'on chante à la manière d'un ténor *Nun sich der Tag*, puisqu'ensuite la syllabe « *sich* » donne le son sur lequel il faut accorder la corde de sol. On doit souvent jouer deux cordes ensemble, jusqu'à ce que l'oreille s'accoutume à l'harmonie de quinte juste, et que le secours des chorals ne soit plus nécessaire.

§2

À présent si l'on doit faire un essai pour placer les doigts, on joue l'une des quatre cordes avec l'archet, puis l'on y pose le premier doigt ou index, ensuite le deuxième, puis le troisième ; on laisse en place chaque doigt posé, puis l'on soulève un doigt après l'autre, dans l'ordre inverse, jusqu'à la corde à vide. Si l'on donne à chaque fois un coup d'archet^a, on entendra quatre sons en montant et autant en descendant, qui ne forment certes aucune mélodie sensée. On entreprend donc la chose à nouveau, en essayant de placer les doigts de telle sorte que la

^a Il est presque préférable au début de commencer par laisser l'archet, de prendre la partie inférieure du violon sous le bras droit, et de pincer les notes avec le pouce de la main droite, pour mieux observer avec les yeux la position des doigts. C'est ce qu'on appelle jouer *pizzicato*.

Chapitre III

mélodie donne les deux premières lignes du choral *Ach Gott und Herr, wie groß und schwer*⁴, mais inversées, la deuxième ligne en premier ; on commence en poussant, on tire sur le deuxième son, on pousse sur le troisième, et ainsi de suite en alternant. Si l'on fait cet exercice sur les quatre cordes, on aura déjà posé de bonnes bases de justesse.

§3

Si l'on considère maintenant les trois doigts en place avec les yeux, on trouvera que le deuxième doigt est deux fois plus éloigné du premier que du troisième. Là-dessus repose la différence entre un ton et un demi-ton, que l'on doit dorénavant chercher à assimiler avec l'oreille, et à toujours sentir. On s'en rend compte qu'il y a un ton entre le sillet et le premier doigt, et entre le premier et le deuxième doigt, alors qu'il n'y a qu'un demi-ton entre le deuxième et le troisième, en voyant que l'on pourrait placer un autre doigt entre ceux-là, qui diviserait ce ton en deux demi-tons, chose impossible entre le deuxième et le troisième doigt. Que l'on expérimente comment les choses sonnent, lorsque le premier et le troisième doigt conservent leur position, et que le deuxième est placé plus près du premier ; puis lorsqu'on recule le premier doigt plus près du sillet, les deux autres doigts conservant leurs places précédentes. Dans le premier cas, le demi-ton se trouvera entre le premier et le deuxième doigt, dans le second, entre le sillet, ou la corde à vide, et le premier doigt. Ce retrait des doigts en arrière est important pour la suite. Pour rendre cette leçon, ainsi que celles qui restent à présenter, visibles par les yeux et compréhensibles par la raison, la connaissance des notes est nécessaire, et il nous faut l'entreprendre immédiatement.

§4

Les notes sont pour la musique ce que sont les lettres pour la langue. On écrit un discours avec des lettres, et une mélodie [*Gesang*] avec des notes. Pour lire un discours, il faut connaître les lettres, pour chanter ou jouer une mélodie, il faut comprendre les notes. Ces signes arbitraires, mais conçus avec une grande intelligence, sont placés sur et entre des lignes parallèles, au nombre de cinq, qui constituent ce qu'on appelle la portée [*Notenplan*]. Il faut observer deux choses sur ces signes :

- 1) la tête, qui peut être soit creuse, soit pleine, et qui exprime, par sa position sur ou entre les lignes, la hauteur du son
- 2) la hampe qui lui est attachée, avec ou sans crochet, par lequel on détermine la durée du son désigné, et sur lequel se fonde l'apprentissage du rythme, dont il sera question au chapitre V.

§5

Ces notes, dans la mesure où elles indiquent la hauteur du son, sont nommées au moyen de lettres, que l'on doit apprendre en général dans l'ordre suivant : c, d, e, f, g, a, h. Puisque ces sept lettres ne suffisent pas, et de loin, à nommer tous les sons divers que peuvent produire les voix ou les instruments, on recommence chaque fois la série depuis le début ; et pour des raisons qui deviendront claires par la suite, on choisit de placer à nouveau la lettre c à la fin, pour avoir huit lettres : c, d, e, f, g, a, h, c. Pour l'instant signalons seulement qu'entre e [mi] et f [fa], et entre h [si] et c [ut], il y a toujours un demi-ton, et entre toutes les autres, un ton.

§6

Nous allons à présent essayer de placer ces lettres sous les notes pour ce qui concerne le violon ; ce sera l'occasion de remarquer que lorsque les cinq lignes de la portée ne sont plus en état de contenir toutes les notes possibles, on y ajoute au-dessus et en-dessous quelques courtes lignes. De plus, pour nommer les notes, conformément à l'objectif, on place au début de la portée un certain signe, que l'on appelle la clé. La clé de violon, dont se servent également presque tous les instruments à vent, se place sur la deuxième ligne en partant du bas, et se nomme la clé de sol ; elle exprime que toutes les notes qui se présentent sur cette ligne s'appellent *sol*.

Si l'on veut maintenant nommer et apprendre à retrouver toutes les notes du violon, dans toute l'étendue de sa tessiture, que l'on observe attentivement la position des têtes, et à quelle corde à vide elles appartiennent. Dans ce but, on a exprimé les quatre cordes à vide, G [SOL], D [RÉ], A [LA], E [MI], par des majuscules. Le fait que la série des lettres commence par g ne change pas le moins du monde l'ordre de leur succession, et il y a toujours, comme précédemment, un demi-ton de h à c et de e à f. On appelle ces notes les **notes naturelles**. Mais il n'est pas encore question de la manière de les jouer.



Ici, nous avons sur chaque corde à vide quatre notes, que l'on peut appeler aussi degrés. S'agit-il justement des quatre dont il était question au §2 ? C'est ce que nous allons chercher à savoir maintenant.

On a dit au §3 qu'il y avait un demi-ton entre le deuxième et le troisième doigt, c'est-à-dire entre le troisième et le quatrième son. Si l'on cherche maintenant où se placent les demi-tons dans la série des notes donnée en haut, on trouve que les notes de la série G, a, h, c tombent juste ; mais pour D, e, f, g, et A, h, c, d, le demi-ton est entre le premier et le deuxième doigt, ou bien le deuxième et le troisième degré, et pour E, f, g, h, le demi-ton est entre la corde à vide et le premier doigt, ou le premier et le deuxième degré. On ne pourrait donc pas représenter correctement en notes les quatre sons jouées sur les cordes de ré, la, et mi, chacun à sa manière, si l'on ne pouvait élever ou abaisser l'une ou l'autre note d'un demi-ton ; car la portée ne permet pas d'intercaler de nouvelles notes par demi-tons.

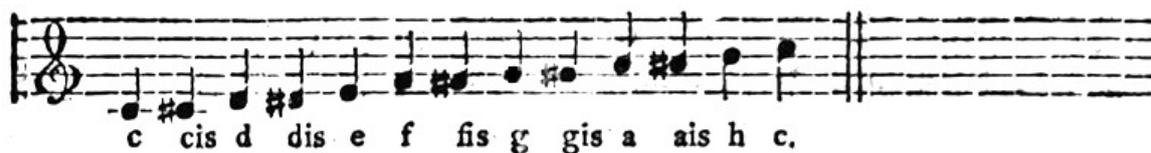
Pour les yeux, deux signes placés devant les notes permettent d'obtenir cet effet, l'un, le #, élève, l'autre, le b, abaisse d'un demi-ton. On a coutume d'appeler ces notes des **notes artificielles** ou **chromatiques**.

§7

Mais cette modification doit aussi être exprimée dans le nom de la note ; pour ce faire, dans le cas du # on ajoute à la lettre la syllabe -is, et dans le cas du b la syllabe -es. Nous n'allons le considérer que sur huit sons, puisque le reste se déduit facilement.

Chapitre III

1) rehaussés par un dièse :



2) abaissés par un bémol :



Dans la deuxième ligne, on dit « b » au lieu de « hes » pour restituer au b la prééminence qu'il avait avant l'introduction du h ; « as » et « es » sont plus commodes à prononcer que « aes » et « ees ». Dans certaines circonstances on trouve aussi un dièse devant e et h, et un bémol devant c ou f ; dans ce cas on donne les premiers « eis » et « his » et les seconds « ces » et « fes ».

Un troisième signe, \natural , se nomme signe de rétablissement, car on ne l'utilise que lorsqu'une note rehaussée par un dièse ou abaissée par un bémol doit être rétablie dans sa forme et sa dénomination initiale. La croix simple, X, que l'on appelle en général double croix, car elle rehausse doublement, c'est-à-dire qu'elle élève encore d'un demi-ton une note déjà rehaussée par un dièse, de même que le grand ou double bémol, $\flat\flat$, se présentent rarement. Dans la langue parlée, on a coutume dans ce cas de redoubler également la dénomination, et de dire : « ciscis », « disdis », « asas », « gesges ». On fait remarquer ici une fois pour toutes que toutes ces notes rehaussées et abaissées doivent être jouées avec le même doigt que la note naturelle.

§8

Nous allons revenir à présent à nos quatre sons joués aux §2 et §3, et puisque nous avons trouvé qu'ils ne correspondaient pas aux suites de notes établies au §6 sur les cordes de ré, la, et mi, voir comment y remédier. Que l'on se souvienne qu'il doit y avoir un demi-ton entre le deuxième et le troisième doigt, du troisième au quatrième degré. Si à présent on élève le f au fis, et le c au cis, ces quatre sons ont à présent entre eux les mêmes rapports que dans la série G, a, h, c. De même sur la corde de mi, le premier son f est un obstacle, puisqu'il est distant du e d'un demi-ton au lieu d'un ton. Une fois ce f rehaussé au fis, il n'y a à nouveau qu'un demi-ton jusqu'au g, ce pourquoi le g doit de même être rehaussé, pour amener le demi-ton à sa place correcte, entre le troisième et le quatrième degré. Voyons maintenant à quoi ressemble la portée :



Jouons à présent encore une fois ces quatre sons, sur chacune des cordes, d'après les notes, après avoir appris à les jouer justes avec le secours des mélodies de chorals citées plus haut ; ensuite jouons exactement le même nombre de notes d'après les séries établies au §6, en étant attentif à la place des demi-tons, qui nécessitent de placer les deux doigts très près l'un de

Comment apprendre à reconnaître les notes

l'autre, alors que les tons réclament de les éloigner de sorte qu'un autre doigt puisse trouver confortablement sa place entre eux.

§9

Quatre sons dans cet ordre, avec un ton entre le premier et le second, et le second et le troisième, et un demi-ton entre le troisième et le quatrième, se nomment une demi-gamme ou un **tétracorde**. Par **gamme** on entend une suite de huit sons, où se trouvent cinq tons plus deux demi-tons. Ces gammes sont de deux espèces, majeures, *dur*, ou mineures, *moll*, ce qui provient de ce que les demi-tons ne se trouvent pas placés entre les mêmes degrés dans les deux espèces. La note caractéristique de ces gammes est la tierce, ou le troisième son de la série. Dans la gamme majeure elle est grande, dans la gamme mineure, petite. Par conséquent dans le premier cas l'un des demi-tons tombe entre le troisième et le quatrième degré, dans le second entre le deuxième et le troisième. Dans les deux cas, l'autre demi-ton prend place entre le septième et le huitième degré.

À présent si les quatre sons que nous avons appris à jouer forment une demi-gamme, on peut supposer que ces quatre sons répétés deux fois donneront une gamme entière. Et c'est bien le cas.

Nous pouvons maintenant assembler, avec nos quatre tétracordes précédents, trois gammes complètes. Lorsqu'on les joue, on commence toujours en poussant, puis on tire et on pousse l'archet sans le soulever, dans un mouvement égal et lent, mais avec un peu de pression.



Il s'agit de gammes majeures, on le voit à la tierce, qui est grande dans les trois cas. On doit les jouer avec application à l'endroit et à l'envers, en montant et en descendant, en faisant attention, en descendant, à ne pas poser un doigt après l'autre comme en montant, mais à placer les trois ensemble, et à les soulever seulement l'un après l'autre.

§10

Dans les tonalités mineures il y a une petite difficulté. Pas de question à se poser concernant la tierce mineure : elle est la note caractéristique à laquelle on reconnaît la nature de la tonalité. Mais pour ce qui est du deuxième tétracorde, les anciens théoriciens de la musique, ainsi que la plupart des nouveaux, l'ont emprunté aux tonalités majeures, disant : « il faut monter par la sixte majeure et la septième majeure, et descendre par la septième mineure et la sixte mineure ». Ce qui aurait cette apparence^a :

^a Pour familiariser le débutant avec ce que l'on appelle les intervalles, j'ai placé sous les notes des gammes présentées ici les chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 pour prime, seconde, tierce, quarte, quinte, sixte, septième et octave. On prendra soi-même facilement ceci comme modèle pour d'autres tonalités, et pour trouver des intervalles plus grands, neuvième, dixième, onzième.

Chapitre III

Three musical staves showing ascending and descending scales with fingerings. The first staff shows a scale with fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. The second staff shows a scale with fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. The third staff shows a scale with fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

Même sans vouloir trouver bizarre de descendre une gamme autrement qu'on ne la monte, même sans pouvoir critiquer le caractère choquant et dur de la sixte majeure en montant, la septième mineure en descendant fait tout de même une bien triste figure, car la septième majeure, en tant que *Subsemitonium modi*, ne devrait jamais se laisser évincer. Certes cette gamme est la plus commode dans la vitesse, et c'est pourquoi le violoniste devrait toujours s'en occuper le plus.

Dans mes *Instructions pour le chant*⁵, j'ai vivement recommandé une autre forme de tonalité mineure, dans laquelle on monte et on descend par la sixte mineure et la septième majeure, et à mon avis, à bon droit ; car sans cela on n'apprend jamais à reconnaître et à rencontrer l'intervalle de seconde augmentée entre cette sixte et cette septième, alors qu'il se présente très souvent de nos jours, en particulier dans les mouvements lents. Cette hétérodoxie n'a pas été inutile dans mon école, elle ne le sera certainement pas pour les violonistes. Je vais donc présenter les trois gammes mineures précédentes sous cette forme. On doit les jouer en montant et en descendant de la même manière, en prêtant attention à la seconde augmentée entre 6 et 7.

Two musical staves showing ascending and descending scales with fingerings. The first staff shows a scale with fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. The second staff shows a scale with fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

Chapitre IV

Comment maîtriser la touche au moyen de bons doigtés

§1

L'*Applicatur* est la manière de placer les doigts sur la touche qui permet de jouer confortablement et juste toutes les notes demandées. Jusqu'à présent, les maîtres violonistes parlent toujours d'une *Applicatur* entière et d'une demi-*Applicatur*, sans penser qu'en plus de leur demie et de leur entière, il en existe encore une troisième, pour laquelle ils n'ont pas de nom : celle-là même, dans laquelle nous avons jusqu'ici joué quelques gammes, et dans laquelle nous en jouerons bientôt encore davantage. Ce n'est certes pas la seule incohérence que l'on trouve dans les leçons habituelles des musiciens professionnels. Ils devraient plutôt dire : dans l'*Applicatur*, qui reste toujours la même, on doit seulement apprendre à changer la position de la main ; le nombre de ces positions [*Lagen*] peut dépasser dix pour un violoniste concertiste actuel, qui grimpe jusqu'auprès du chevalet ; tandis qu'un modeste ripiériste^a peut se contenter de trois ou quatre. Et s'il a de temps en temps besoin d'une position plus élevée, il réussira bien à l'apprendre lui-même à partir de ce qui va être enseigné ici.

Nous allons maintenant passer en revue ce qui concerne la seconde, la troisième et la quatrième position, et seulement signaler que la position dans laquelle nous avons jusqu'à présent posé les doigts est la première⁶.

§2

Toutefois pour nous familiariser complètement avec cette matière, il nous faut y rester encore un peu. Nous allons ajouter un élément nouveau, qui est l'utilisation du petit doigt. Pour tout exprimer de manière claire et certaine, les doigtés seront dorénavant indiqués par des chiffres placés sous les notes : 0 signifie la corde à vide, 1 l'index, 2 le majeur, 3 l'annulaire, 4 le petit doigt. Puisque sans l'usage de ce dernier certaines gammes ne sont pas du tout jouables au violon, et qu'il est nécessaire, pour diverses raisons, d'éviter les cordes à vide, nous allons donc immédiatement apprendre à mettre le petit doigt en action, et dans ce but refaire les gammes majeures précédentes. Pour varier, elles pourront se suivre dans l'ordre inverse. À cette occasion, faisons observer que l'habitude n'est pas de placer devant chaque note un signe de rehaussement ou d'abaissement pour déterminer la tonalité, comme nous l'avons fait jusqu'ici, mais d'indiquer ces signes une fois pour toutes au début de la portée, immédiatement après la clé. Ils restent ainsi valables pour toute la pièce, comme s'ils étaient placés devant chaque note en particulier.

^a Celui qui aide à renforcer l'orchestre dans les pièces à grand effectif, symphonies, arias, chœurs, etc.

Chapitre IV

The image shows four staves of musical notation in G major (one sharp). Each staff contains a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 0, 1, 2, 3, 4, and 1. The first two staves show ascending and descending scales starting on the open string (0). The third and fourth staves show ascending and descending scales starting on the first fret (1).

Si on fait l'essai de la même manière sur les gammes mineures, on aura déjà vu toute l'*Applicatur* ; car ce qui va suivre n'apporte rien de nouveau, mais se fonde entièrement sur cette première position de la main.

§3

Jusqu'ici il y avait toujours une corde à vide sur la première note ou tonique. Mais puisque toutes les notes naturelles, ainsi que la plupart des notes artificielles ou chromatiques, peuvent avoir leur propre gamme, nous allons nous familiariser avec quelques-unes d'entre elles, en majeur et en mineur, et remarquer à cette occasion que chacun des doigts peut devenir la tonique, comme la corde à vide l'était précédemment. Les gammes mineures, selon l'ancien usage, ne sont présentées qu'en descendant, car elles viennent la plupart du temps ainsi, en accord avec l'armature habituelle.

Pour savoir comment s'y prendre avec les gammes mineures en général, il faut se reporter au §9 du chapitre précédent.

Que l'on applique tout cela, en se persuadant que seule l'étude des gammes peut former en profondeur un musicien, et que les négliger, c'est laisser partout derrière soi des difficultés et des approximations.

Nous allons commencer avec la corde de la, et lorsque la tessiture l'autorise sans changement de la position de la main, redoubler la gamme. Nous connaissons déjà les gammes majeures et mineures commençant sur les cordes à vide, sol, ré, la, voici donc à présent une gamme, ou le premier doigt porte la tonique. Jusqu'à présent, c'est toujours si qui a suivi la, mais nous allons abaisser ce si d'un demi-ton, afin de commencer par la gamme de si bémol. Il apparaît clairement de soi-même, qu'il faut reculer le premier doigt de moitié, à partir du si, en direction du sillet, pour obtenir le si bémol.

Comment maîtriser la touche au moyen de bons doigtés

Donc sur la corde de la :

B dur. B moll.
1 2 3 4 1 2 3 4 4 3 2 1 4 3 2 1

H dur. H moll.
1 2 3 4 1 2 3 4 4 3 2 1 4 3 2 1

Sur la corde de ré :

Es dur. Es moll.
1 2 3 4 1 2 3 4 4 3 2 1 4 3 2 1

E dur. E moll.
1 2 3 4 1 2 3 4 4 3 2 1 4 3 2 1

Sur la corde de sol :

As dur. A moll.
1 2 3 4 1 2 3 4 4 1 2 3 4 1 2 3

A dur. A moll.
1 2 3 4 1 2 3 4 4 3 2 1 4 3 2 1

On verra par la suite que cette manière d'exécuter les gammes est la plus importante et la plus nécessaire.

§4

À présent il faut encore considérer les gammes dans lesquelles le deuxième et le troisième doigt portent la tonique. Sur la corde de la, plus aucune gamme n'est possible sans que la main ne se déplace en-dehors de la première position. Nous allons donc les rechercher seulement sur les cordes de sol et ré.

Chapitre IV

1) avec le deuxième doigt sur la corde de ré

F dur. F moll.
2 3 4 1 2 3 4 1 1 4 3 2 1 4 3 2

Fis dur. Fis moll.
2 3 4 1 2 3 4 1 1 4 3 2 1 4 3 2

ce qui correspond sur la corde de sol à :

B dur. B moll.
2 3 4 1 2 3 4 1 1 4 3 2 1 4 3 2

H dur. H moll.
2 3 4 1 2 3 4 1 1 4 3 2 1 4 3 2

2) avec le troisième doigt sur la corde de ré

G dur. G moll.
3 4 1 2 3 4 1 2 2 1 4 3 2 1 4 3

C dur. C moll.
3 4 1 2 3 4 1 2 2 1 4 3 2 1 4 3

sur la corde de sol :

C dur. C moll.
3 4 1 2 3 4 1 2 2 1 4 3 2 1 4 3

C dur. C moll.
3 4 1 2 3 4 1 2 2 1 4 3 2 1 4 3

Lorsque les notes des cordes à vide ré, la, ou mi, et du premier doigt sont distantes d'un demi-ton, il est plus commode de prendre la corde à vide, plutôt que le doigté du petit doigt. C'est ce que veulent dire les doubles chiffres placés sous les notes.

Voilà presque tout ce qu'on peut jouer sur le violon dans la première position de la main. La deuxième, la troisième, la quatrième position ne sont rien d'autre que la transposition de l'*Applicatur* qui vient d'être décrite. En effet, on est en deuxième position lorsque le premier doigt prend la place du deuxième ; si on le positionne à la place du troisième, on obtient la troisième position. Il apparaît désormais bien clairement qu'il est inconséquent de nommer ces deux positions *demi-Applicatur* et *Applicatur* entière. Car dans quel genre d'*Applicatur*

aurions-nous dans ce cas travaillé jusqu'à maintenant ? On ne l'appellerait pourtant pas « quart d'*Applicatur* » ! Et lorsqu'on met le premier doigt à la place du quatrième, de quelle *Applicatur* s'agit-il ? Ne voit-on pas, et n'aurait-on pas dû voir depuis longtemps que l'*Applicatur* reste toujours la même, et ne varie que suivant les positions de la main ?

§5

On a dit à la fin du §3 de ce chapitre que le doigté enseigné à cet endroit précis était le plus important et le plus utile, ceci se confirme lorsqu'on constate que dans toutes les positions suivantes ce doigté est le seul et l'unique. La deuxième, la troisième et la quatrième position n'apportent donc rien de nouveau, elles ne font que transposer chaque fois au degré supérieur le doigté de la première position.

Gammes à la seconde position :

The image displays four musical staves, each representing a scale in second position. The first staff is marked 'C dirr.' and shows a scale with fingerings 1 2 3 4 1 2 3 4 1 4 3 2 1 4 3 2. The second staff is marked 'C meff.' and shows a scale with fingerings 1 2 3 4 1 2 3 4. The third staff shows a scale with fingerings 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4. The fourth staff shows a scale with fingerings 1 2 3 4 1 2 3 4 4 1 2 3 4 1 2 3.

Le doigté dans cette position n'est pas seulement le plus courant, c'est aussi le plus facile. Avec lui, on peut jouer aussi facilement en cis et en fis qu'en c et en f. Beaucoup de gammes que nous avons découvertes en première position se jouent plus facilement en seconde. Et si l'on veut vraiment maîtriser sa touche, que l'on cherche à jouer toutes les gammes, dans toute la tessiture du violon, dans cette position et dans les suivantes, sans déplacer la main.

Chapitre IV

Gammes à la troisième position :

On laisse le soin à l'élève de trouver par son propre zèle les modifications pour les gammes mineures ; de même qu'il pourra bien deviner ce qu'il en est de la quatrième position ; en effet le premier doigt est placé sur le quatrième degré, et l'on procède pour la gamme exactement comme en seconde ou en troisième position. Nous réservons pour la suite les changements de position, c'est-à-dire la manière de passer d'une position à une autre.

§6

À propos de la gamme chromatique, que l'on ne trouvera presque jamais complète, il faut noter, comme on l'a déjà dit au §6 du chapitre III, qu'une note abaissée ou rehaussée, marquée par un dièse ou un bémol, doit être jouée avec le même doigt que la note naturelle. Par exemple :

Puisqu'entre mi et fa et si et ut, on ne peut placer un demi-ton intermédiaire, puisque ce sont eux-mêmes des demi-tons, les notes rehaussées mi dièse et si dièse, les notes abaissées do bémol et fa bémol ne sont autres que respectivement les fa, ut, si, et mi naturels. Il est donc préférable de les sortir désormais de la série, et ne travailler que la gamme suivante, en montant et en descendant, pour s'habituer au déplacement des doigts en avant et en arrière.

§7

Nous n'avons travaillé jusqu'ici qu'avec des secondes, c'est-à-dire avec des tons et des demi-tons. Nous voulons encore évoquer ici seulement une petite différence entre les grands et les petits demi-tons. On les reconnaît plus facilement sur la portée que dans l'exécution. Le petit demi-ton, avec son signe de rehaussement ou d'abaissement, se place sur le même degré que la note naturelle ; le grand demi-ton se trouve sur le degré voisin, plus grave ou plus aigu. Ainsi, dans les deux gammes chromatiques ci-dessus, ut-ut dièse, ré-ré dièse, si-si bémol, la-la bémol, sont de petits-demi-tons ; tandis que do dièse-ré, ré dièse-mi, si bémol-la, la bémol-sol sont de grands demi-tons.

§8

Au §9 du chapitre III, on a déjà fait connaître, dans une note, les intervalles usuels dans la musique.

Nous devons ici nous arrêter quelque peu sur ce sujet, pour les connaître de plus près et apprendre à les doigter. Ils sont divisés en intervalles justes, majeurs et mineurs, consonants et dissonants. À la catégorie des intervalles justes appartiennent l'unisson, la quarte, la quinte et l'octave. Ce sont les consonances parfaites, qui deviennent des dissonances si on les augmente ou les diminue. Les tierces et les sixtes, majeures et mineures, sont les consonances imparfaites ; toutes les autres : secondes, septièmes, neuvièmes, onzièmes, font partie des dissonances. Cette courte présentation peut suffire pour un violoniste débutant, celui qui désire en savoir plus trouvera un complément dans mes *Instructions pour le chant* et dans tout livre qui traite de l'harmonie.

Pour la pratique voici seulement les plus importants :

Tierces

g. f. f. g. g. f. f.

Quartes a)

Parmi les tierces ci-dessus, les majeures et les mineures sont mêlées en désordre, « g » désigne les majeures [*groß*], « k » désigne les mineures [*klein*].

Parmi les quartes, on en trouve une à a) qui n'est pas juste, mais trop grande d'un demi-ton, on la nomme **triton**.

Chapitre IV

The image shows three musical staves in treble clef, each illustrating a different interval. The first staff is labeled 'Quintes' and shows a sequence of notes with a final interval labeled 'b)'. The second staff is labeled 'Sixtes' and shows a sequence of notes with a final interval labeled 'c)'. The third staff is labeled 'Octaves' and shows a sequence of notes with a final interval of an octave. Fingering numbers are placed below the notes for the final intervals: '2 1' for 'b)', '2 3' for 'c)', and no numbers for the octave.

Parmi les quintes, celle de la lettre b) est trop petite d'un demi-ton, on ne joue donc pas les deux notes avec le même doigt, comme pour les autres quintes justes, mais on suit pour le doigté ce qu'indiquent les chiffres placés en-dessous.

On retrouve à c), dans le mouvement descendant des sixtes, cette quinte diminuée.

Chapitre V

De la valeur des notes, des barres de mesure, et autres notions voisines

§1

Nous pourrions traiter maintenant des coups d'archet, qui pour un violoniste sont de la plus extrême importance ; mais avant d'entreprendre cette étude primordiale, nous devons toutefois rattraper ce qui nous manque encore pour une connaissance complète des notes. Jusqu'à présent toutes les notes étaient semblables les unes aux autres pour ce qui concerne leur valeur ou durée. Il est maintenant utile de se familiariser avec des notes de valeur supérieure ou moindre que celles que nous avons vues plus haut. Celles-ci se nommaient des noires. Plus grandes qu'elles en valeur, plus longues en durée, nous avons la blanche  et la ronde . Moindres en valeur, plus courtes en durée, la croche , la double-croche , et la triple-croche .

On voit que ces notes sont construites par progression arithmétique et par multiplication par deux. Cette division peut être poussée encore plus loin. On obtient une division en 64 notes, en multipliant 32 par 2, et une division en 128, en multipliant à nouveau 64 par 2. Ces notes minuscules, ou, comme on les nomme plus justement, ces notes très rapides se rencontrent de temps en temps. On les reconnaît au crochet supplémentaire que chacune possède pour ce qui la concerne ; ce qui est valable aussi pour les traits horizontaux, lorsqu'un grand nombre se suivent, en effet dans ce cas elles sont reliées les une aux autres par autant de traits horizontaux qu'elles avaient de crochets lorsqu'elles étaient isolées.

§2

Du point de vue de leur valeur ou durée, les notes se succèdent ainsi :

- 1) ronde [*Ganze Tact*] ou mesure complète
- 2) blanche [*Halbe Tact*] ou demi-mesure
- 3) noire [*Viertel*] ou quart de mesure
- 4) croche ou huitième
- 5) double-croche ou seizième
- 6) triple-croche ou trente-deuxième

Chacune de ces notes est contenue deux fois dans la plus grande qui la précède immédiatement, quatre fois dans la suivante, et ainsi de suite suivant la progression signalée plus haut.

La table qui suit permet d'avoir la meilleure vue d'ensemble ; on doit la lire en suivant les colonnes. Par exemple : « une ronde contient deux blanches, ou quatre noires, etc » ; « une blanche contient deux noires, ou quatre croches, etc ».

Ganzer Tact	1								
Halber Tact	2	1							
Viertel	4	2	1						
Achtel	8	4	2	1					
Sechzehntel	16	8	4	2	1				
32 theilige	32	16	8	4	2	1			
64 theilige	64	32	16	8	4	2	1		
128 theilige.	128	64	32	16	8	4	2		

À chaque valeur de note est associé également un signe de silence, qui la remplace lorsqu'elle n'apparaît pas elle-même. On appelle ces signes « silences » [*Pausen*] et le fait de les observer s'appelle « faire silence » [*pausieren*]. Ils ont l'apparence et la valeur indiqués ci-dessous. Lorsqu'il faut faire silence pendant plusieurs mesures complètes, on a coutume de le signaler précisément par un chiffre placé au-dessus.



Dans certains cas, il faut faire durer une note plus longtemps que sa valeur ne le permet, il y a alors deux manières de l'exprimer : soit on adjoint à la première note une seconde plus courte qui lui est liée au moyen d'un arc placé au-dessus, ou bien on place un point derrière la note, qui l'allonge de la moitié de sa valeur. Lorsqu'il y a deux points derrière une note, le deuxième vaut à son tour la moitié de la valeur du premier. Par exemple ceci :



§3

Sur ces divisions et sur ces différentes valeurs de notes et de silences, se fondent ce qu'on nomme le tempo [*Zeitmaß*], le mouvement [*Bewegung*], la mesure [*Tact*] ou la métrique [*Tactart*] ; cette dernière dénomination indique de combien de notes de même valeur, ou de

valeur différente, se compose une mesure ; et cette séparation des mesures est exprimée sur la portée par un trait qui traverse les cinq lignes. Le tempo ou le mouvement, c'est-à-dire la vitesse générale à laquelle on doit prendre les notes, sont signalés par un mot italien ou allemand placé en tête. Pour une utilisation provisoire, nous n'allons donner que les plus utiles et les plus connus, nous parlerons plus en détail des autres ultérieurement : *Allegro*, rapide, *Allegretto*, un peu rapide, *Andante*, tranquille, allant, *Adagio*, *Largo*, *Lento*, lent.

§4

Nous voulons maintenant, avant toute chose, nous familiariser davantage avec les divers types de mesure, car dans tous les exemples futurs il faudra s'y référer. Pour mieux s'y retrouver, on peut les diviser en mesures **paires** [gerade] et **impaires** [ungerade]. À la catégorie des mesures paires appartiennent toutes celles dont le nombre d'unités [*Tacttheile*] peut se diviser en deux moitiés égales, ce qui est le cas avec 2, 4, 6, 8, et 12. Celles qui ne peuvent être divisées de cette manière sont impaires, comme 3 ou 9. Les unités consistent soit en blanches, soit en noires, soit en croches, soit en doubles-croches ; et pour la représentation de ces types de mesure, qui est placée au début de chaque pièce, tout de suite après la clé et l'armature qui détermine la tonalité, le nombre d'unités est placé en haut, leur valeur en bas, selon le modèle de la fraction en arithmétique. Ici nous n'apprendrons que les types de mesure les plus courants, à partir desquels les autres sont faciles à expliquer.

La métrique à deux est la plus simple et la plus importante. En fait partie la mesure à 2/2, qui est la plupart du temps exprimée par un C barré : **C**. Elle contient deux blanches, quatre noires, ou huit croches. Celle qui lui ressemble le plus est la mesure à 2/4, et dans la plupart des cas on peut utiliser l'une pour l'autre. Les mesures à six-quatre (6/4) et six-huit (6/8) relèvent aussi de la métrique à deux, même si certains les comptent dans les mesures impaires. Elles sont fondamentalement semblables au 2/2 et au 2/4, et ne se différencient de ces mesures à deux que par le fait qu'une blanche est subdivisée en trois noires, et non en deux, et une noire en trois croches, et non en deux ; un cas de figure, qui se présente souvent dans toutes sortes de mesures. Trois notes reliées de la sorte en une seule se nomment un triolet ; d'ailleurs on place de temps en temps au-dessus un « 3 ».

Je me suis servi du mot « subdiviser » [*zergliedern*], et l'on doit noter que lorsqu'on subdivise une unité, que ce soit une blanche, une noire ou une croche, en deux parties plus petites, on appelle celles-ci subdivisions [*Tactglieder*]. Ainsi dans la mesure à 2/2 les blanches sont les unités, les noires des subdivisions ; dans le 2/4 ou le 4/4 les noires sont des unités, les croches des subdivisions.

Ce qu'on nomme à présent le quatre-quatre (4/4), exprimé par un C non barré, est peu différente du 2/4 ou du 2/2. Si l'on prend les subdivisions de ces derniers comme unités, on obtient le 4/4. Ainsi le 2/4 serait très souvent mieux exprimé par un 4/8.

Le 12/8 est de même nature que le 4/4, simplement ses unités se subdivisent en trois croches au lieu de deux.

§5

Comme mesures impaires on ne trouve que le trois-huit (3/8), le trois-quatre (3/4) et le neuf-huit (9/8). Cette dernière mesure, à laquelle on peut aussi associer le 9/4 que l'on ne rencontre plus très souvent, a cette spécificité que le chiffre du haut ne renvoie pas à l'unité, comme dans les autres types de mesure, mais aux subdivisions, dont on doit compter trois dans une unité : fondamentalement, le 9/8 est très peu différent du 3/4.

La connaissance des différents types de mesure est par ailleurs nécessaire pour apprendre à jouer en mesure, ce qui est l'âme de la musique. Cette affaire, qui donne tant de mal à beaucoup de débutants, peut leur être rendue beaucoup plus facile si on les fait travailler d'emblée dans un mouvement régulier, avec la main ou la pointe du pied, en disant en même temps ces chiffres : 1 2, 1 2 – 1 2 3, 1 2 3 ; puis qu'ensuite, en maintenant bien le mouvement, on leur fait redoubler les chiffres :

1 2 1 2, 1 2 1 2 – 1 2 1 2 1 2, 1 2 1 2 1 2

1 2, 1 2 - 1 2 3, 1 2 3

On leur apprend ensuite à être constamment attentifs à la pulsation, pour qu'ils la ressentent profondément et solidement. C'est un mot placé en tête qui indique, comme je l'ai déjà dit, si elle doit être lente ou rapide. Il faut ensuite rechercher si la mesure demandée se sent le plus souvent, et se compte le plus confortablement d'après les unités ou d'après les subdivisions. Dans des mouvements qui ne sont pas très rapides, ou véritablement lents, on peut s'exercer avec les deux manières de compter, par exemple d'abord en noires, puis en croches ; mais aussi de manière à pouvoir passer des noires aux croches, puis des croches aux noires. En faisant cela, on ne doit pas trop se soucier de savoir s'il y a quatre noires ou huit croches dans une mesure, mais plutôt de compter correctement chaque note pour elle-même, c'est-à-dire de donner à une note longue le nombre d'unités ou de subdivisions qui lui appartient, et de prendre dans une unité ou une subdivision autant de notes courtes qu'il est nécessaire pour la remplir. Chaque unité se trouvant seule doit toujours être appelée « 1 ». Avec les silences on procède de même ; ils interrompent certes la continuité de la mélodie, mais ne doivent pas interrompre le déroulement du compte. Quelques exemples rendront la chose plus claire.

En comptant par unités :

En comptant par subdivisions :

De la valeur des notes, des barres de mesure, et autres notions

Cette manière de compter les notes les plus longues avec 1, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, ne doit pouvoir être sentie que par celui qui joue, elle ne doit pas être perceptible par l'auditeur au travers de battements de pieds ou de heurts dans l'archet.

Encore un exemple dans une mesure à trois :

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The staff contains a sequence of notes: a quarter note (F#), a quarter note (G), and a half note (A). This is followed by a bar line and a 9/8 time signature. The notes in the 9/8 section are: a quarter note (B), an eighth note (C), a quarter note (D), an eighth note (E), a quarter note (F#), an eighth note (G), a quarter note (A), an eighth note (B), and a quarter note (C). The final section of the staff shows a quarter note (D), an eighth note (E), a quarter note (F#), an eighth note (G), and a quarter note (A). Below the staff, there are three groups of fingerings corresponding to the notes above. The first group (3/4) has fingerings: 1 2 3, 1 2 3, and 1 2 3. The second group (9/8) has fingerings: 1 2 3, 1 2 3, 1 2 3, 1 2 3, 1 2 3, 1 2 3, 1 2 3, 1 2 3, and 1 2 3. The third group (3/4) has fingerings: 1 2 3, 1 2 3, and 1 2 3.

Chapitre VI

Du coup d'archet

§1

Une fois que tout ce qui a été expliqué jusqu'ici est bien assimilé, on doit passer à l'importante étude du coup d'archet. On doit appliquer, dans les exemples pratiques qui seront donnés, tout ce qui a été dit au sujet des tonalités, de la valeur des notes, de la métrique, et de la manière de compter.

§2

On déplace l'archet, nous le savons déjà, dans les deux sens : le premier sens se nomme pousser [en haut], le second tirer [en bas]. Pour indiquer ces coups d'archets sur chaque note, nous avons besoin d'un signe commode. Ce sont les deux mots « en haut » [*hinauf*] et « en bas » [*herunter*] qui vont nous le donner. On dit dans la vie courante, *nauf* [en haut] et *runter* [en bas] : « Il est monté, et ne va pas tarder à redescendre » [*Er ist nauf gegangen, und wird bald wieder runter kommen*]. Ce sont les premières lettres de ces mots abrégés, n et r, qui serviront de signes pour exprimer le tiré et le poussé.

§3

Il faut se souvenir ici de ce qui a été dit à propos de la conduite de l'archet au chapitre II, §3 et suivants. On a probablement déjà appris à l'observer en jouant les gammes. À présent il faut donner ici quelques règles à ce sujet. Notons donc les points suivants :

- 1) chaque note isolée réclame son coup d'archet propre
- 2) lorsque deux notes, ou davantage, sont reliées par un arc de liaison, elles doivent être prises dans un seul coup d'archet
- 3) quand il n'y a pas plus de deux notes dans une mesure, la première est tirée, la seconde est poussée. On procède de même avec quatre, huit, ou plus, à moins que des arcs de liaisons n'indiquent autre chose ; dans ce cas on prend dans un seul archet toutes les notes comprises dans l'arc de liaison. C'est ce qu'on appelle **lier** [*schleifen*]. En toutes circonstances on doit toujours veiller à ce que la première note d'une mesure, ainsi que celle de sa deuxième moitié, puisse être prise en tirant. Il s'ensuit que lorsqu'au début d'une pièce se trouve placée une courte note isolée, elle doit être prise en poussant. Nous allons le préciser par des exemples :

Du coup d'archet



Dans le troisième exemple on voit apparaître ce qui semble être une exception à la règle. Il est parfois utile de faire deux notes dans le même sens, pour préserver la règle et garder l'archet en ordre. C'est en poussant que cette répétition est la plus commode, en tirant elle n'a lieu qu'après une note longue. Par exemple :



Pourtant il y a aussi des cas où le tiré doit être répété plus d'une fois. Par exemple :



§4

Nous voulons encore ajouter ici une remarque, qui relève en fait du chapitre précédent. Nous y avons dit, on s'en souvient, qu'une note peut toujours être divisée en deux plus petites. La première de ces deux a toujours plus de poids que la seconde, et c'est la raison pour laquelle la première doit être prise en tirant, la seconde en poussant.

S'il n'y a que deux notes au total dans une mesure, et que l'on marque leur mouvement avec la main, on doit abaisser la main sur la première et l'élever sur la seconde. Dans le langage technique musical, l'abaissement se nomme *thesis*, l'élévation *arsis*. On dit : cette note est en *thesis*, celle-ci est en *arsis*. La première reçoit le poussé, la seconde le tiré. Ceci est valable également pour les petites notes qui résultent de la division d'une plus grande, si elles ne sont pas liées de deux en deux dans le même archet. On observera dans cette perspective les exemples donnés au paragraphe précédent.

Il arrive parfois que la première petite note soit remplacée par un silence de même valeur ; ce silence s'appelle un soupir [*Suspir*], car le joueur ne saurait mieux le sentir qu'en se figurant

Chapitre VI

une courte respiration. Après un soupir il faut toujours commencer en poussant, à moins que les liaisons en décident autrement. Par exemple :

L'apparence des soupirs n'est pas seulement , mais aussi, dans la mesure rapide *Alla breve* : . Par exemple :

Allabreve.

§5

Lorsqu'on a vraiment assimilé ce qui a été dit jusqu'ici, on peut l'appliquer facilement à tous les cas de figure possibles. Certes il pourrait bien arriver, de temps à autre, que l'on bute sur des choses qui risqueraient de mettre le coup d'archet en désordre ; on doit alors chercher à s'en sortir soit en liant deux notes, soit en répétant le tiré ou le poussé. Mais il faut avant tout observer les liaisons et les coups d'archet indiqués au-dessus des notes. Par exemple :

Ce qui pourrait être écrit aussi ainsi, et joué exactement dans le même mouvement :

Ces liaisons sont appelées syncopes ; et selon la règle, la note qui précède une syncope doit toujours être en tirant.

Du coup d'archet

No. 1.
 No. 2.
 No. 3.
 No. 4.
 No. 5.

Dans les N^o2, 3, 4 et 5, il faut observer exactement les coups d'archet, tels qu'on les trouve au-dessus des notes. Mais comme ce n'est que rarement le cas, bien que l'on rencontre souvent ce genre de figures, surtout dans les symphonies, on pourrait certes les jouer toujours comme dans le N^o1 ; mais si cela devait sortir de façon trop sauvage, on pourrait y mêler un autre type brillant de coup d'archet, ou bien même l'appliquer du début à la fin, pour obtenir une égalité du coup d'archet lorsqu'un grand nombre joue ensemble. Le Concertmeister Cannabich⁷ a introduit un jour ce coup d'archet à la Chapelle de Mannheim :

Chapitre VI



Nous ne donnerons pas davantage d'exemples ici. Faisons seulement remarquer qu'un trait vertical sur une note exige un coup d'archet tranchant, qui quitte la corde.

Les points derrière les notes ne changent rien au coup d'archet. On doit seulement veiller à ne pas donner au point une durée trop courte, il vaut mieux l'allonger un peu, toujours comme s'il y avait deux points. On a traité de cette matière au chapitre V, §2.

§6

Les mesures à trois temps semblent poser quelques difficultés si l'on veut jouer chaque première note de chaque mesure en tirant. Heureusement cela n'est pas si décisif dans ce cas, car une mesure sur deux aura de toute façon sa première note en tirant (a), et on peut aussi s'en sortir en prenant deux notes dans le même archet (b) ou en répétant le tiré (c).

§7

Les triolets méritent une remarque particulière, surtout lorsque les coups d'archet n'y sont pas indiqués. Si toutefois ils le sont, il n'y a rien de plus à rappeler, on doit s'y tenir exactement.

La meilleure manière de jouer des triolets qui ne portent pas d'indication est de lier les deux premières notes en tirant, et de détacher la troisième en poussant. Que l'on note bien que la plus grande égalité est requise dans l'exécution des triolets, et que ni la première ni la dernière note ne doivent être plus longues que les deux autres. Dans certaines circonstances cependant, on peut, et l'on doit détacher aussi la première note, et lier ensuite les deux autres. Lorsqu'il est précédé d'une note de la valeur d'un triolet entier, on peut reprendre l'archet.

Du coup d'archet

The image shows two musical staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Above the notes, there are diagonal lines indicating bowing: upward for G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and downward for F#4, E4, D4, C4. Below the staff are rhythmic markings: 'r r n r n r n'. The second staff is in bass clef and contains a sequence of notes: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2. Above the notes, there are diagonal lines indicating bowing: downward for G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, and upward for F#2, E2, D2, C2. Below the staff are rhythmic markings: 'r n r n r n r n r n r n r n'.

On peut aussi jouer cet exemple du début à la fin avec le même coup d'archet. Il serait donc très bon que les compositeurs indiquent toujours l'espèce du coup d'archet au-dessus des notes, et que les copistes les reproduisent aussi fidèlement, au lieu, comme cela arrive hélas fréquemment, de les omettre complètement, ou de les placer d'une manière si imprécise qu'on ne sait souvent pas pour quelles notes, et combien de notes est valable un \curvearrowright .

§8

Il faut encore faire connaître quelques manières d'indiquer les coups d'archet. Nous savons ce qui signifie l'arc placé au-dessus des notes. Lorsque une pièce complète doit être jouée liée, on trouve souvent, au lieu de l'arc, le mot *legato* ou *ligato* indiqué sous les notes.

Sans ce mot et sans arc au-dessus des notes, elles peuvent être jouées chacune avec son coup d'archet ; et lorsque ceci doit être le cas du début à la fin, on trouve parfois en-dessous le mot *sciolto* (séparé) [*gelöst*]. Si ce détaché doit se faire avec un coup d'archet plus rapide et plus séparé [*getrennt*], on place soit des traits au-dessus des notes : |||, soit, en-dessous, le mot *staccato* (que l'on traduit en général en allemand par *gestoßen*).

L'indication de points (. . .) au-dessus des notes, lorsque ces points ne sont pas là à tort pour exprimer des traits, réclame une tout autre interprétation, qui s'appelle en langage technique *punto d'arco* (impulsion d'archet, [*Stoß mit dem Bogen*]). Dans ce cas on prend plusieurs de ces notes ainsi marquées dans le même archet, et on les joue courtes en donnant un petit coup avec l'archet.

On est dans le même ordre d'idée que ce *a punto d'arco* lorsqu'un arc se trouve ajouté au-dessus des points $\overset{\curvearrowright}{\cdot \cdot \cdot}$, mais la différence est que dans le premier cas, les notes sont jouées plus séparées, avec un archet sautillant, et dans le second les notes sont jouées plus liées, avec un archet plus ferme qui exerce une pression délicate. La dernière indication se trouve très souvent dans les mouvements lents sur des notes répétées.

Nous allons éclairer la chose par quelques exemples, en signalant encore auparavant que le *punto d'arco* peut être fait le plus aisément en poussant, de la pointe de l'archet jusqu'au milieu. Pour l'autre manière, il est indifférent d'être en tirant ou en poussant ; on procède comme il a été enseigné plus haut, en cherchant cependant toujours à prendre autant de notes en un seul coup d'archet, que la longueur de l'archet le permet. Si le son change après 4 ou 8 notes, on peut aussi changer le coup d'archet.

Chapitre VI



Pour ne pas multiplier inutilement les signes, on peut enlever les points dans le second exemple, les coups d'archets seuls sont suffisants.

Au lieu de la première note on trouve aussi souvent un silence : dans ce cas le poussé est préférable au tiré, sans que celui-ci soit toutefois exclu.



Ce qu'on appelle le *Pikiren*, qui appartient davantage au jeu du soliste qu'à celui du ripiériste, est semblable au *punto d'arco*, dont il ne diffère que par la vitesse. L'archet doit y être tenu plus librement, entre le premier et le deuxième doigt seulement, et avec un équilibre constant. Celui qui désire s'y exercer peut l'essayer sur ce trait, en poussant :



Nous allons nous tourner maintenant à nouveau vers les questions de doigtés, donc voici à suivre :

Chapitre VII

§2

Lorsque les sons montent encore plus haut, on doit aussi monter dans les positions. Par exemple, en montant en quatrième :

A musical staff in G major (one sharp) and common time (C). The melody starts on the second line (G) and ascends to the fifth line (B). The notes are: G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G. The fingering sequence below the staff is: 4 1 2 3 1 2 3 4 4 3 2 1 3 2 1 4.

Jusqu'en cinquième, en passant par la troisième :

A musical staff in G major (one sharp) and common time (C). The melody starts on the second line (G) and ascends to the fifth line (B). The notes are: G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G. The fingering sequence below the staff is: 4 1 2 1 2 1 2 3 3 2 1 2 1 2 1 4.

Ou bien entièrement en quatrième :

Two musical staves in G major (one sharp) and common time (C). The first staff shows the melody from G to B with fingering: 1 2 3 1 2 3 4 1 1 2 3. The second staff shows the continuation from B down to G with fingering: 4 4 3 2 1 4 3 2 1.

De même, en première, troisième et cinquième positions :

A musical staff in G major (one sharp) and common time (C). The melody starts on the second line (G) and ascends to the fifth line (B). The notes are: G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G. The fingering sequence below the staff is: 1 2 1 2 1 2 3 4 4 3 2 1 2 1 2 1.

Des changements de position

Certains se servent aussi du deuxième doigt pour le passage d'une position à une autre, et jouent cette gamme ainsi :



Pour décider, il faut expérimenter les deux manières, et choisir la plus facile ; mais on peut bien supposer que la montée avec le premier doigt aura l'avantage.

§3

Mais il n'y a pas que les notes aiguës qui rendent nécessaires ces changements de position, que l'on appelle communément démanchés [*Übersetzen*] ; on ne pourra pas non plus jouer avec aisance et sûreté certaines figures, certains ornements ou certains passages dans le grave si l'on ne monte pas dans les positions hautes, afin de rester sur la même corde.

On transposera aussi ce dernier exemple en mi bémol et en la bémol, sur les cordes de ré et sol.

Chapitre VII



Dans les troisième, quatrième et cinquième exemples c'est le trille qui impose le démanché. Puisque nous ne savons encore rien de cet ornement, nous le réservons pour le prochain chapitre.

§4

Si l'on peut atteindre une note plus aiguë par une extension du petit doigt, alors le changement de position n'est pas nécessaire. De même il est meilleur de redescendre de la troisième position en passant par la seconde, au moyen d'une extension en arrière du premier doigt, plutôt que directement en première. On trouve ces deux cas dans l'exemple suivant :



Chapitre VIII

Des ornements

§1

Les ornements sont de petits éléments accessoires et arbitraires au moyen desquels on rend l'exécution d'une pièce plus belle et plus séduisante. Puisque la pureté et la clarté sont ce qu'il y a de plus distingué et de plus essentiel en musique, il s'ensuit que les ornements ne doivent pas leur porter préjudice, mais qu'ils doivent au contraire être eux-mêmes purs et clairs ; et puisque ce sont seulement des décorations arbitraires qui sont à peu près ce que sont les épices dans les plats, on comprendra bien qu'il faille aussi peu surcharger une musique d'ornements qu'on ne ferait saler sa soupe à l'excès, ou couvrir sa salade de poivre.

§2

Dans les ornements on alterne les ports de voix [*Vorschläge*] et les trilles [*Triller*]⁸, et on peut tous les ranger sous ces deux rubriques. Même s'il n'est pas permis au ripiériste d'ajouter des ornements de sa main lorsque le compositeur ne les a pas prescrits, leur connaissance lui est tout de même utile à plus d'un titre.

Les ports de voix sont indiqués par de petites notes placées devant les plus grandes, les trilles par certains signes placés au-dessus des notes.

On divise les ports de voix en deux catégories : les variables et les invariables. La durée des variables, que l'on appelle aussi ports de voix soutenus [*Vorhalte*], prend une partie de celle de la note suivante ; tandis que les invariables restent toujours semblables devant toutes les notes, qu'elles soient longues ou courtes. Il ne s'agit d'ailleurs de rien d'autre que d'un son annexe, emprunté au degré supérieur ou inférieur conjoint, et bien connecté à la note principale au moyen d'un même et unique coup d'archet. On les appelle aussi ports de voix-pincés [*Zwickvorschläge*], ou mieux *Accents*.



Ce qui, écrit en grosses notes, aurait cette apparence :



§3

Lorsqu'on prend deux de ces ports de voix, l'un par dessous, l'autre par dessus, on obtient un port de voix double [*Doppelvorschlag*], qui renferme en général un saut de tierce. Si l'on y

ajoute le son intermédiaire, on obtient le *Schleifer*. Les deux doivent être aussi complètement unis à la note principale, dans le même coup d'archet, que le coulé simple.



Il y a des compositeurs qui sur une note longue, en particulier au début d'une pièce, font usage de l'ornement indiqué à la lettre a).

On l'appelle doublé [*Doppelschlag*], et on l'exprime par ce signe : ∞, placé au-dessus des notes.

Mais il ne peut jamais être placé sur une seule note, car contrairement au *Schleifer*, il n'appartient pas au temps de la note suivante, mais à celui de la précédente. Ces exemples seraient donc totalement faux :



Au contraire ceci est correct :



Pour les autres terminaisons [*Nachschläge*], on ferait bien de les écrire comme il faut, en toutes notes.



Ici, on ne sait pas s'il s'agit de ports de voix ou de terminaisons ; dans la deuxième hypothèse il vaut mieux l'écrire ainsi :



§4

Nous en arrivons à présent aux ports de voix appelés soutenus [*Vorhalte*], et qui prennent une partie du temps de la note. La règle dit : pour une note qui se divise en deux, le port de voix soutenu prend la première moitié, et la note l'autre moitié ; pour une note qui se divise en trois, le port de voix prend les deux premières parties, et la note la troisième. Mais cette dernière règle souffre aujourd'hui de fréquentes exceptions. On pourrait se passer complètement de cette leçon, si les compositeurs voulaient avoir l'amabilité d'indiquer précisément eux-mêmes cette répartition des durées, et de l'exprimer clairement, soit par les

Des ornements

petites notes du port de voix, soit par les grosses notes et les arcs de liaison. On voit sur l'exemple suivant comme cela serait facile à faire :



Ceci, exprimé en grosses notes, aurait cette apparence :



Et de même ceci :



donnerait, en grosses notes :



De cette manière, l'interprète saurait exactement comment le compositeur a pensé la chose, et pourrait se régler dessus. Mais si l'on ne met que des noires ou des croches, sans distinction, devant toutes les notes, qu'elles soient longues ou courtes, l'interprète se retrouve souvent dans l'embarras.

C'est particulièrement le cas sur les notes qui se divisent en trois, ou sur les notes longues et pointées. On respectera cependant la règle dans toute la mesure du possible, en notant bien encore que le port de voix soutenu et la note ne doivent jamais être joués avec des coups d'archets séparés, mais toujours au contraire dans un seul et unique coup d'archet, de sorte que le port de voix soit commencé avec force et que la note principale lui soit ensuite liée plus faiblement. Nous passons à présent aux trilles.

§5

Le trille consiste en un fort martèlement sur une note avec le doigt qui suit. Ce martèlement ne se fait qu'avec le deuxième, le troisième ou le quatrième doigt ; le premier battra sur une corde à vide, or on n'y fait pas de trille. Le doigt qui bat est éloigné de celui qui reste posé soit d'un demi-ton, soit d'un ton ; il faut donc surveiller que ce dernier reste bien immobile à sa place et ne se rapproche ni ne s'éloigne de l'autre. Dans le premier cas le trille deviendrait trop serré, dans le second trop large.

Chapitre VIII

Lorsque le martèlement s'arrête, on adjoint encore une terminaison, un peu plus lente, avec la note inférieure à celle du doigt posé. Ceci s'appelle un trille complet ; on le trouve surtout aux fins (a) ou dans les césures [*Einschitten*]⁹ (b), sur l'avant-dernière note. Sur la portée on l'exprime par « tr » au-dessus de la note, la terminaison étant tantôt ajoutée, tantôt omise (c).

The image shows two musical staves illustrating trills. The first staff, labeled 'c)', shows a trill in second position with a 'tr' above the note and a fermata over the final note. The second staff, labeled 'b)', shows a trill in third position with a 'tr' above the note and a fermata over the final note. The text 'En seconde position' and 'En troisième position' is written below the respective staves.

Que le trille rende nécessaire le passage dans une autre position, nous l'avons déjà dit au chapitre VII, §3. On en trouve ici de nouvelles preuves. Certes on pourrait s'éviter de monter en seconde position dans le premier exemple si le petit doigt était déjà suffisamment fort pour effectuer le martèlement, ce qu'il n'est pas cependant, en général : c'est pourquoi il a besoin de s'exercer beaucoup pour le devenir.

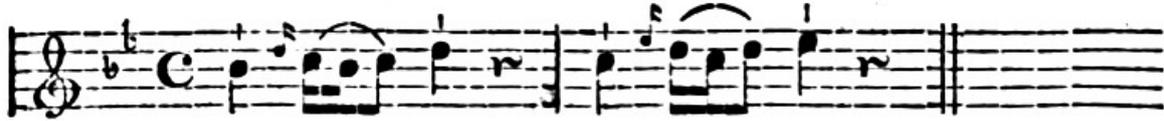
§6

Lorsqu'on omet la terminaison, cela s'appelle un demi-trille ou *Pralltriller*. On l'indique en général par un ** ou un *** au-dessus de la note, et l'on doit blâmer les quelques compositeurs qui emploient au lieu de cela le signe habituel du trille complet « tr ». Le *Pralltriller* ne réclame pas ici d'explication supplémentaire ; il est seulement utile de noter que l'on en trouve parfois plusieurs les uns derrière les autres, et que pour le réussir il faut changer très souvent de position, surtout si le petit doigt n'est pas en état de rendre service. C'est pourquoi j'ai jugé utile de marquer les doigtés sous les exemples suivants, lorsque le petit doigt doit être remplacé par les autres. Les lettres placées en haut désignent les cordes sur lesquelles se placent les doigts.

The image shows two musical staves illustrating *Pralltriller*. The first staff is in D major (one sharp) and the second is in A major (two sharps). Above the notes, letters 'D', 'A', 'E A', and 'D.' indicate the strings used. Below the notes, numbers 1-3 indicate the fingers used. The first staff has a sequence of notes with double asterisks (**) above them, and the second staff has a sequence of notes with triple asterisks (***) above them.

§7

Le mordant [*Mordent*] est un court demi-trille renversé, c'est-à-dire qu'il utilise la note inférieure comme celui-là utilise la note supérieure. De nos jours on préfère l'écrire en toutes notes dans les symphonies et autres pièces semblables, et on l'augmente aussi volontiers d'un port de voix bref.



Voici donc ce qu'un futur violoniste doit absolument savoir, et ce à quoi il doit s'exercer avec zèle.

Nul doute qu'il se mettra ainsi en état d'aider à renforcer les violons d'un orchestre, comme un ripiériste compétent, mais aussi de tenir sa propre partie dans les duos, trios et quatuors.

Avoir sa propre recherche et sa propre réflexion, faire toutes sortes d'essais, observer les autres joueurs, leur poser des questions pour apprendre d'eux, tout cela peut, petit à petit, servir pour la suite, et remplacer ce qui ici a été omis par souci de brièveté. Je concède qu'il m'aurait été facile d'entremêler dans mon œuvre toutes sortes d'exemples pour s'exercer, ou de les ajouter en annexe. Mais puisque j'ai principalement voulu rendre service aux jeunes gens, et en particulier aux jeunes gens pauvres, il fallait que je fasse ce livre aussi bon marché que possible, et que j'élimine tout le superflu. On ne peut pas supposer qu'il soit difficile pour quelqu'un de dénicher quantité de pages de musique pour violon, pour avoir en plus quelque chose pour s'exercer. Car le plus important n'est pas ce qu'on travaille, mais comment on le travaille, et avec quelle réflexion, quelle attention, quelle persévérance on se met à l'ouvrage. Malgré tout, je ne suis pas hostile à l'idée de publier, un jour futur, une collection de petites pièces de travail pour deux violons. Pour l'instant, que l'on se contente de ce qui est là, qu'on l'étudie et le pratique honnêtement, et l'on prendra bientôt conscience de son utilité.

Chapitre IX

De quelques signes arbitraires et mots techniques que l'on rencontre dans la musique

§1

Comme tous les musiciens n'ont pas une idée exacte des mots techniques empruntés à d'autres langues, nous voulons les expliquer ici d'une manière plus circonstanciée et plus complète ; mais auparavant faire connaître encore quelques signes accidentels que l'on rencontre souvent.

L'un est le signe de reprise, qui consiste en une double barre de mesure un peu plus épaisse, avec deux ou quatre points placés entre les cinq lignes. On le trouve la plupart du temps au milieu ou à la fin d'une pièce. Lorsqu'il se trouve à ces deux endroits en même temps, celui du milieu a des points de chaque côté. C'est un excellent moyen de prolonger son déballage musical et de dire deux fois ses plaisanteries, que nos faiseurs de rondos savent très bien utiliser dans leurs concertos et dans leurs quatuors. Ces points de reprise apparaissent aussi parfois dans le cours d'une pièce, à côté de deux barres de mesures éloignées l'une de l'autre, lorsque le copiste n'a écrit qu'une seule fois un passage qui devrait être répété. Par surcroît on y ajoute encore le mot *bis*, et l'on étend volontiers au dessus un grand arc. C'est plus qu'il ne serait nécessaire.

§2

Je veux ici, dans la foulée, expliquer aussi quelques mots qui s'appliquent également aux reprises, et qui se présentent souvent dans les choses vocales, Arias, Duettos, etc. Lorsqu'à la fin d'une pièce il est écrit *da Capo*, « du début », on recommence la pièce depuis le tout début.

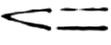
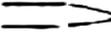
Si la reprise ne doit pas remonter si loin, on place où l'on veut un signe convenu, la plupart du

temps sous cette forme : , et l'on écrit à la fin *dal Segno*, « du signe ». Dans les deux cas il est rare cependant que l'on rejoue tout jusqu'à la fin ; on trouve dans la suite un signe de fin, que l'on n'observe pas la première fois, et qui consiste souvent en une simple double barre, mais parfois aussi en deux points avec deux arcs placés au-dessus et en-dessous des barres de

mesure : 

Certains compositeurs se contentent d'un point avec un arc, et le placent même aussi volontiers sur la dernière note ou le dernier silence. Mais cela provoque une ambiguïté, car un point avec un arc sur une note ou un silence possède sa propre signification, selon laquelle cette note est tenue *ad libitum* plus longtemps que sa valeur ne l'exige. Cette ambiguïté est parfois levée par l'adjonction du mot *Fine*, « fin ». On notera ce qui est dit ici à propos du signe de tenue ou *fermata*.

§3

Un autre signe, à la mode depuis peu de temps, et qui n'est certes pas encore universellement connu, concerne une certaine manière de jouer. Une note qui doit être soutenue longtemps peut soit être commencée faible, puis renforcée, soit commencée forte, puis affaiblie. C'est ce qu'on a désigné jusqu'à présent par les mots italiens : *crescendo*, en croissant, *decrescendo*, ou mieux *diminuendo*, en diminuant, *smorzando*, en s'éteignant, en mourant. Mais depuis quelque temps, deux signes deviennent à la mode, qui sont tout aussi adaptés, voire presque plus adaptés pour exprimer ces manières de jouer différentes. On exprime la première manière ainsi :  et la seconde ainsi :  . On trouve aussi parfois ces signes sur des phrases musicales complètes.

Le *Custos* :  est un signe que l'on dispose à la fin d'une page, à la place de la note qui commence la page suivante.

Pour expliquer les mots techniques restants, et pour décrire également quelques instruments, je vais me servir de l'ordre alphabétique.

À suivre donc :

Supplément

Dictionnaire des mots étrangers et du vocabulaire que l'on rencontre souvent en musique

Pour comprendre les explications données dans certains des articles suivants, où il est question des différentes octaves, avec des traits placés sur les lettres désignant les notes, il faut d'abord prendre connaissance de l'article *Tablature*.

A

Accent, Accento : les Français et les Italiens nomment ainsi les coulés invariables qui ont été expliqués au chapitre VIII, §2. On entend aussi très souvent par là la syllabe longue d'un mot. On dit par exemple « la première (ou la deuxième) syllabe porte l'accent ».

Accompagnamento : accompagnement. Se présente sous diverses formes. Fort ou faible, avec beaucoup ou peu d'instruments. Une voix soliste est toujours au minimum accompagnée par une basse, même dans le récitatif soi-disant « non-accompagné ».

Adagio : à l'aise. Dans un sens musical, sert pour dire lent, et exprime le premier degré de la lenteur, *lento* et *largo* étant les deuxième et troisième degrés.

Ad libitum, en italien *a piacere* : comme on veut. Sur les titres de symphonies ou de concertos on trouve parfois : *con Corni, con Oboi ad libitum*, ce qui veut dire que l'on peut les avoir, ou s'en passer.

A due : à deux. Se rencontre de temps en temps dans les parties d'alto, lorsqu'il y a des passages avec des doubles notes ; il faut alors penser « à deux altos », l'un jouant la ligne supérieure, l'autre la ligne inférieure. Mais s'il est écrit *a due corde*, « sur deux cordes », alors les deux doivent jouer les doubles-cordes demandées. On le trouve parfois aussi dans les parties de violon.

Affetuoso : avec affect, avec émotion.

Allabreve : ancienne mesure à deux temps dont l'usage s'est prolongé jusqu'à nos jours, bien que nous en ayons réduit la valeur de moitié. Pour les Anciens, cette mesure avait 4 minimes [*Minimas*] ou blanches, tandis que nous y mettons 4 noires. Leurs deux semi-brèves [*Semibreves*] se changeaient chacune en deux minimes, et à la place de leur brève [*Brevis*] nous avons aujourd'hui une semi-brève ou ronde. Ces messieurs qui s'imaginent qu'*Allabreve* signifie vite, ou doit être pris toujours vite, se trompent complètement. Que l'on puisse aussi le prendre lentement, ils peuvent s'en rendre compte d'après le choral : car est-ce donc autre chose qu'une mesure *Allabreve* ?

Alla capella : dans le style de la chapelle ou de l'église. On trouve parfois cette indication au lieu du *Allabreve* précédent ; elle est donc de même nature.

Allegro : allègre, joyeux. Et puisque dans ce cas on est d'ordinaire toujours aussi un peu vif et rapide dans ses mouvements, le mot est pris en général dans ce sens. Pour indiquer un degré supérieur de vitesse et de feu, on ajoute *assai*, « suffisamment », ou *di molto*, « très ». *Non troppo*, *non tanto*, « pas trop », diminuent au contraire la vitesse. *Presto* est le véritable mot qui exprime la vitesse en musique. *Allegretto*, « un peu allègre » ou « un peu vite » est le diminutif, *Allegriissimo*, *Allegriissimamente* sont les superlatifs d'*Allegro*. Ce que sont des diminutifs ou des superlatifs s'apprend dans toutes les grammaires de toutes les langues.

Allemanda : pièce de danse à quatre temps, qui est souvent présente dans les ballets, au théâtre. Autrefois les allemandes étaient très à la mode dans les pièces de clavier.

Alterato, altéré. Les Italiens et les Français nomment « altérés » les notes et les intervalles rehaussés par un dièse ou abaissés par un bémol.

Alto, *Contr'alto* : la voix d'alto, d'une étendue de deux octaves de fa² à fa⁴. L'alto ou *Bratsche* joue sur les partitions de la voix d'alto. Celles-ci s'écrivent avec la clé d'ut sur la troisième ligne de la portée, de la manière suivante dans l'ambitus de la *Bratsche* :



Les majuscules correspondent aux cordes à vide.

Ambitus : étendue d'une voix, d'un instrument, mais également d'une pièce musicale, d'un choral, etc.

Amoroso : ravissant, adorable.

Andante, « allant, pas à pas ». C'est le mouvement qui tient le milieu entre le lent et le rapide. Certains, comme Graun¹⁰ par exemple, le rapprochent plus de l'*Adagio* ; d'autres, comme Hasse¹¹, le prennent avec plus de feu, et l'approchent ainsi davantage de l'*Allegro*. Le diminutif *Andantino* devrait bien, certes, être pris un peu plus tranquille que l'*Andante*, mais la plupart le considèrent comme analogue à un *Allegretto*. Il est triste qu'aucun parlement musical n'ait encore déterminé quelque chose de fixe sur ce sujet et sur bien d'autres.

Anglaise : danse anglaise que tous les enfants connaissent s'ils sont bien éduqués. Dans les symphonies, les sonates et les concertos les plus récents, on trouve beaucoup de choses dans ce goût-là, ainsi que dans d'autres endroits, où elles ne sont certainement pas à leur place.

Animoso, « animé, vif ».

Applicatura : position, ordre des doigts sur les instruments à cordes et à vent. En lisant ce livre on se sera déjà en partie familiarisé avec cette notion.

Arciliuto, *Archiliuto* : grand luth, appelé théorbe, qui a huit cordes graves, que n'a pas le luth commun, afin de pouvoir jouer la basse continue [*Generalbaß*] en plus du clavecin ou de l'orgue dans les orchestres et les chœurs d'église. Le plus grand maître et le plus grand compositeur pour cet instrument était Leopold Sylvius Weiss¹², autrefois en poste à la chapelle de Dresde. Voir *Luth*.

Arco : archet ; *coll'arco* : avec l'archet : on trouve ceci sous les notes, lorsqu'un pizzicato a précédé. Nous l'avons déjà évoqué dans une note au chapitre III, §1. Davantage plus loin.

Ardito : avec entrain, avec cœur

Aria : Air. Pourrait n'avoir été à l'origine rien de plus qu'un petit *Lied*, ce que les Français appellent aujourd'hui une *chanson*, mais s'est développé peu à peu jusqu'à une grande pièce vocale de dimensions étendues, avec toutes sortes d'instruments pour l'accompagnement. Il consistait autrefois en deux parties, la première très longue, la seconde très courte. Le compositeur mettait toutes ses forces dans l'élaboration de la première, et se débarrassait de la seconde avec tant de négligence, et en la laissant si déplumée, qu'une reprise de la première était nécessaire pour ne pas prêter le flanc à la citation d'Horace : *amphora coepit institui, currente rota, urceus exit*¹³. Les plus récents compositeurs ont essayé de modifier cette forme de l'*Aria* de différentes manières.

Arietta : petit *Aria*, qui soit n'est pas aussi riche en détails que celui-ci, soit ne consiste qu'en une seule partie. Les Français inversent la chose, et nomment *Ariette* les grands *Arias* à leur façon, et leurs chansons d'opéra s'appellent *Airs*.

Arioso : à la manière d'un *Aria*. Il y a parfois des endroits dans un récitatif, où le chant et l'accompagnement instrumental sont tenus à une stricte observation du tempo indiqué, ce qui n'est pas le cas habituellement dans un récitatif (voir *Recitativo*). Dans ce cas on écrit au-dessus soit *a tempo*, au mouvement, soit *arioso*. L'*arioso* n'est donc pas une pièce en lui-même, mais un passage inséré dans un récitatif, qui appartient davantage au domaine de l'*Aria* qu'à celui du récitatif. Si d'aventure un compositeur écrit ce mot à une autre occasion, c'est par l'effet de l'insouciance habituelle, qui nous fait croire que d'autres nous comprendront, puisque nous nous sommes compris nous-mêmes.

Arpa : harpe. Instrument dont les cordes sont pincées avec les doigts, comme l'indique son nom qui vient du grec *αργάζω*, « je pince ». Nous avons deux sortes de harpes. L'une est montée de cordes métalliques à gauche et à droite, avec entre les deux une sorte de caisse de résonance. On l'appelle harpe de table [*Tischharfe*], car on la pose sur ce genre d'objet pour la jouer. L'autre est la harpe de David [*Davidsharfe*], on la trouve souvent dessinée en tête des livres de psaumes et de prières à chanter. Il serait trop long de rentrer dans le détail des différentes sortes de harpes de David. Il est indéniable, lorsqu'on les a entendues jouer par un Petri¹⁴, qu'elles possèdent une certaine majesté et une certaine dignité, qui nous fait déplorer d'en voir tant passer dans toutes les rues, dans les messes et dans les foires, jouées par des gens qui ne sont ni des David, ni des Petri.

Arpeggiare : arpéger à la manière d'une harpe, jouer en accords brisés. Ce mot se présente souvent pour les instruments munis de cordes. Sur les claviers il est très facile d'arpéger. Sur le violon et les instruments semblables, le fait de devoir poser tous les doigts ensemble pose parfois quelque difficulté. Le coup d'archet doit être précisément écrit, et le joueur doit être attentif à toujours attaquer chaque première note avec énergie.

Arsis : battue en haut [*Aufschlag*], élévation de la main dans la battue de la mesure. Vient de *αίσιω, tollo*, « je lève ». Voir chapitre VI, §4.

Assai : assez, suffisamment. Utilisé en association avec d'autres mots ; en musique on le prend en général dans le sens de « très », « beaucoup » : *Allegro assai*, très vif, *Adagio assai*, très lent. Est-ce tout à fait correct ? On pourrait facilement en douter. Mais *usus est tyrannus* [l'usage commande].

A tempo : Voir *Arioso*

Augmentazione, Augmentatio : augmentation. Artifice utilisé parfois dans les fugues, lorsque le thème, dans l'une ou l'autre voix, entre en valeurs deux fois plus longues, sans perturber l'ordre et la cohérence du tout. On en trouve un exemple dans le magnifique chœur *Christus hat uns ein Vorbild gelassen* du *Todes Jesu* de Graun¹⁵.

Authentus (modus) : s'oppose à *plagalus* lorsqu'il est question des anciens modes ou tons grecs. Sur ce sujet, les bases sont pauvres, la confusion domine dans tous les livres. Donc pas un mot de plus à ce propos. Voir *Modus*.

B

Balletto : en musique, désigne une suite de pièces de danse, qui étaient autrefois jouées et dansées entre les actes dans les opéras et les comédies, mais qui, au-delà, n'avaient pas le moindre rapport avec le contenu de la pièce. C'est d'abord en France que ceci fut trouvé absurde, et que la machinerie, la pantomime et les ballets furent mêlés à l'action partout dans la pièce ; cette forme de spectacle, depuis l'époque de Gluck¹⁶, a rencontré la plus grande approbation.

Baritono : on appelle ainsi une voix de basse qui a plus d'aigus que de graves, et ressemble à peu près à un ténor grave. Les Anciens utilisaient la clé de fa sur la troisième ligne pour cette voix. Autrefois on connaissait aussi sous ce nom un instrument semblable à la *viola da gamba*, qui était monté sur le dessus avec des cordes en boyau, mais en-dessous avec des cordes métalliques, que l'on faisait sonner avec le pouce.

Bassethorn : voir *Corno inglese*

Basso : basse. Désigne la partie la plus grave de toute une musique ; on nomme aussi ainsi certains instruments sur lesquels cette partie est jouée. *Basso continuo*, « basse continue », c'est ce qu'on trouve très souvent sur les parties d'orgue chiffrées. Il y a d'autres appellations que l'on expliquera dans leur propre article.

Basson ; c'est, en français, ce que le *Fagotto* est en italien. Voir *Fagotto*.

Bis : deux fois. Voir Chapitre IX, §1.

Bourrée : pièce de danse à quatre temps. On en rencontre beaucoup dans les anciennes sonates pour clavier.

Braccio : bras. Parfois accolé au mot *Viola* : *Viola da braccio*, d'où le mot allemand *Bratsche*.

Buffo, Buffone : se dit dans l'opéra comique italien du chanteur qui joue les rôles comiques.

Burlesco, en français *bourlesque* [sic], « en plaisantant » : on écrivait autrefois de temps en temps ceci sur une phrase, et on laissait l'interprète libre de vouloir l'y trouver ou non. Les Anciens n'avaient pas tant de *vis comica* que certains de nos plus récents compositeurs.

C

Cadenza : cadence, fin. La cadence parfaite est toujours faite à la basse à partir de la quinte vers la tonique ; la cadence imparfaite saute à la basse de la quarte vers la tonique. Ces deux fins se trouvent souvent l'une et l'autre dans les chœurs d'église.

Cadenza fiorita : cadence ornementée. C'est ce que le chanteur ou l'instrumentiste font, selon leur fantaisie, à la fin d'un *Aria* ou d'un concerto. Celles à deux, trois, ou même quatre voix doivent être écrites.

Caesura : césure ou *Einschnitt*. Si l'on voit la fin complète comme un point, la *Caesur* est un point-virgule, une demi-fin, qui laisse encore dans l'attente de quelque chose.

Cammerton : voir *Chorton*

Supplément

Canone, un canon est une composition élaborée, dans laquelle deux voix, ou davantage, reproduisent la mélodie de la première voix, en observant exactement les mêmes intervalles. Il y en a de nombreuses sortes. Walther¹⁷, dans son *Musicalisches Lexicon*, en donne 18, et ce n'est pas tout, loin de là. Nos chers Anciens gâchaient beaucoup de leur temps avec ces artifices, et aucune oreille humaine ne leur en a su le moindre gré.

Canon per augmentationem : voir *Augmentatio*

Cantabile : pouvant être chanté, agréablement chantant. Les compositeurs récents l'utilisent souvent à la place d'*Adagio* ; il faut du moins toujours prendre leur *Cantabile* un peu lentement

Cantata : désigne une pièce vocale composée de différents types de compositions, tels que des Arias, des récitatifs, des chœurs. La *Cantata* a longtemps dominé dans nos églises évangéliques. Certaines très bonnes compositions ne seraient pas à rejeter, si seulement le texte valait quelque chose. Sous la même forme il existe beaucoup de cantates de circonstance, pour des mariages ou des anniversaires de petits ou de grands mécènes. Les compositeurs italiens Buononcini, Scarlatti, Marcello, et d'autres ont fait aussi jadis de nombreuses cantates à voix seule, avec accompagnement d'une basse chiffrée, qui étaient excellentes pour les études des chanteurs.

Cantilena, un chant, un Lied. Le pieux et candide messenger de Wandsbeck¹⁸, le cher Matthias Claudius¹⁹ qui m'a donné bien des heures de bonheur comme *Asmus omnia sua secum portans*²⁰, et m'en donne encore, élabora un poème musical sur la naissance de notre Sauveur, que composa le Capellmeister Reichardt²¹, et qu'il nomma « Cantilène de Noël » [*Weynachts-Cantilene*], puisque ce n'était pas une *chanson*, et afin de ne pas lui donner le nom méprisé de *Cantate*. Il n'en fallut pas davantage pour que ce mot soit conservé ; car pour une fois le tampon des autorités latines et allemandes n'était pas requis.

Canto, *Diskant*, la plus aiguë des quatre parties vocales. Les Italiens préfèrent dire *soprano*, tandis que les *Florilegia* en restent au *Cantus* et au *Discantus*. Voir *Soprano*. Un bon *Diskant* a toujours besoin d'une étendue allant de ut³ à ut⁵.

Canzone, *canzonetta* (en français *chanson*) : un *Lied*, qui ne fait défaut à aucune Nation, et sur lequel les jeunes débutants en composition essaient leurs premières forces.

Capriccio : fantaisie libre qu'un interprète exécute sur son instrument. Par extension, certains nomment ainsi les conclusions ornementées et les cadences.

Carillon, ou *Glockenspiel*. Autrefois construits avec des cloches de verre à deux battants. Sur certains orgues on trouve ces misérables objets métalliques, et depuis les tours de certaines villes on martyrise chaque jour les oreilles des habitants avec ces *Glockenspiel*. Soit ils sont actionnés par des rouleaux, comme les boîtes à musique, soit ils sont munis de deux claviers, l'un pour les mains, l'autre pour les pieds, et un *carillonneur* ou *Glockenspieler*, recruté spécialement pour cela, accomplit cette tâche herculéenne, au péril de sa santé, pour un salaire de misère.

Cavata, *Cavatina* : les compositeurs usent de ces intitulés de manière si aléatoire, que l'on est parfois bien en peine de donner la vraie signification du mot. En général on appelle cavatine un joli petit Aria, parfois associé à un récitatif.

Cembalo, Clavicembalo : instrument monté de cordes métalliques, en forme d'aile [*Flügel*], ce pourquoi on l'appelle généralement en Allemagne un *Flügel*. Il fait partie des instruments à clavier, et comporte un ou deux claviers. Le son, produit par un petit morceau de plume de corbeau qui est inséré transversalement dans la tangente, est très clair et chantant. On fait trop d'honneur à ce qu'on nomme le *Pianoforte* en le laissant évincer les *Flügel* et les clavicornes [*Claviere*]. *Cimbalo* ou *Cimbal*, est un autre instrument, dont il sera question en temps et en lieu.

Cercar della nota, pour un chanteur, c'est anticiper la note à venir sur la syllabe qui précède ; on ne l'écrit jamais sur la portée. Voyez ma courte méthode de chant simplifiée²², page 64, §61.

Chaconne : une pièce de danse à 3/4, où la basse se répète continuellement toutes les quatre mesures, de sorte que la mélodie consiste en un grand nombre de variations.

Chalumeau ou *Schalmey* : cet instrument est depuis longtemps tombé dans l'oubli au profit du hautbois, bien meilleur.

Chiave, voir *Clavis*

Chitarra, ou *Guitarre* : instrument plat sur le dessus et le dessous, monté de doubles cordes en boyau, dont le jeu est semblable à celui du luth, et qui est très apprécié en Espagne.

Chorus (en italien *Choro*) : chœur, signifie : 1) l'endroit dans une église ou dans une salle, on l'on joue de la musique ; 2) un grand nombre de chanteurs rassemblés dans une *Kapelle*, une église ou une école ; 3) une pièce musicale à plusieurs parties, chantée en même temps par toutes les voix.

Chromatique : on nomme ainsi une musique dans laquelle, dans l'une ou l'autre voix, se présentent des progressions mélodiques qui sont plus semblables à la gamme chromatique qu'à la gamme diatonique. Voir chapitre IV, §6 et l'article *Genus*.

Cimbalo, Zimbal : instrument rectangulaire, monté de cordes en métal, joué avec de petites baguettes en bois. En général, on le nomme *Hackbrett* [tympanon]. Sur la base cet instrument, réservé aux tavernes et aux foires, est fondé le *pantaleon*, beaucoup plus grand et prestigieux²³.

Cithara : citharre. C'est chez nous un instrument de la famille du luth, monté de cordes et métal, qui sert de passe-temps aux gens du commun. Quel genre d'instrument était-ce chez les Grecs et les Romains ? C'est ce que les savants n'ont pas encore complètement décidé.

Clarino : trompette. Ses partitions sont écrites en clé de violon, et toujours en ut, sans égard pour la tonalité. Mais si l'instrument est naturellement un ou deux tons plus haut, il est abaissé jusqu'à la tonalité désirée, qui doit être toujours précisée en tête de la partition, au moyen de tons [*Krumbogen*]²⁴ et de pièces ajoutées. Il en va de même pour les cors [*Waldhornen*]. Les deux instruments ont aussi en commun d'avoir des gammes restreintes. L'octave supérieure est complète ; dans l'octave médiane, ils ont seulement la triade harmonique, et dans le grave, encore une quinte et une octave. Par ailleurs, certains sons de la gamme ne sont pas justes : le fa est trop haut, le si naturel est trop bas ; celui qui souffle doit forcer la justesse avec l'embouchure.



Supplément

Clarinetto : instrument inventé au début de ce siècle, semblable au hautbois, mais pourvu d'un bec à la place de l'anche. Comme tous les sons ne sont pas également commodes à faire sortir sur un seul et même instrument, il en existe de différentes hauteurs, par exemple les clarinettes en si bémol ou en ut.

Clavecin : voir *Clavicembalo*

Claviatura signifie, pour un instrument à clavier, une rangée de touches en bois noires et blanches, que l'on appelle *Claves*.

Clavicordio, [*Clavier*], L'instrument le plus connu, et le meilleur aussi bien pour l'exercice que pour le plaisir. Il en existe sans liens, où chaque tangente possède sa propre corde, ou avec liens, où deux tangentes frappent une corde. Ces derniers n'ont pas grande valeur.

Clavis est aussi le nom de la clé musicale qui est placé avant les notes, au début d'une pièce, et répété également sur chaque ligne. Dans notre musique actuelle, nous avons trois de ces clés : les clés d'ut, de sol, et de fa. La clé d'ut est utilisée pour les trois parties vocales, le Diskant, l'alto et le ténor ; la clé de sol est pour les violons et les instruments à vent, la clé de fa précède les parties de basse. Voici leur apparence, leur signification et leurs positions :



Coda, en latin *Cauda*, la queue, est le supplément qui parfois, lorsque la pièce est déjà terminée, traîne encore derrière.

Colascione (diminutif *Colascioncino*) : instrument monté de deux cordes seulement, qui ressemble à un luth mais en beaucoup plus petit, et avec un manche d'autant plus long. Il est très apprécié en Russie et en Turquie. Il y a quelques années, deux Italiens, les frères Colla, l'ont fait connaître dans nos régions.

Comes, [*Gefährte*] : compagnon. C'est ainsi que l'on nomme, dans une fugue, une deuxième voix qui imite le chant de la première, appelée pour sa part *Dux*, ou guide.

Come sopra : « comme ci-dessus », comme précédemment : c'est ce que les compositeurs indiquent dans leurs partitions lorsqu'ils veulent s'épargner de la peine, et qu'ils ne veulent pas réécrire ce qu'ils ont déjà écrit auparavant.

Comma : il sert en musique pour la division d'un ton entier. Ce comma de $81/80^{25}$, constitue la différence entre un grand ton et un petit ton : si l'on donne à celui-là 9 commas, celui-ci n'en contient que 8. Le grand demi-ton consiste en 5 de ces commas, le petit demi-ton en 4.

Concertante : concertant ; adjectif qui est parfois accolé au nom d'une partie qui a quelque chose à jouer en propre : *Violino concertante*, *flauto concertante*. On trouve aussi pour cela l'adjectif *obligato*.

Concerto, ou concert : on nomme ainsi 1) une assemblée de musiciens qui jouent différentes pièces les unes à la suite des autres, dans un lieu déterminé. 2) une pièce dans laquelle plusieurs instruments se font entendre en rivalisant brillamment. Ceci s'appelait *concerto grosso*, ou concert fort [*starke Concert*], mais aujourd'hui on préfère les plus faibles, dans lesquels se fait entendre un seul instrument prépondérant, que les autres se contentent d'accompagner. Si deux instruments jouent, on l'appelle alors double concerto [*Doppelconcert*].

Conclusione : mouvement final, appelé aussi *Finale*.

Consonanza : consonance ; ce qui sonne bien, par opposition à la dissonance, qui sonne mal. On trouvera au chapitre IV, §8, la manière dont ceci s'applique aux intervalles.

Continuo : ce qui continue, qui se maintient. Voir *Basso*.

Contralto : voir *Alto*.

Contrapunto : contrepoint. C'est un procédé de composition qui consiste à ajouter, contre une première voix, une deuxième, une troisième, etc. Ceci se faisait point contre point [*punctum contra punctum*] puisque on écrivait avec des points avant l'invention de nos notes : on comprend donc aussi maintenant l'origine du terme. Il s'agit de contrepoint simple si l'une des voix reste dominante, et que les autres ne font que l'accompagner harmoniquement. Mais si deux voix sont organisées de telle sorte que l'une puisse prendre la place de l'autre, cela s'appelle contrepoint double.

Cornetto, cornettino : le cornet. Instrument un peu courbe, en corne ou en bois recouvert de cuir, et percé de six trous, qui sert pour renforcer le Diskant avec les trombones. Il a d'ailleurs une embouchure semblable à ceux-ci, quoique plus petite. C'est le plus difficile des instruments à vent. L'étendue du grand va de la² à ut⁵ celle du petit de ré³ à ré⁵ ou quelques notes plus haut.

Corno, corno di caccia, [Waldhorn], cor. Sur la nature et les caractéristiques de cet instrument, voir *Clarino*. On trouve des cors en ut, en mi bémol, en fa, en sol et en si bémol. Ceux en mi bémol et en si bémol, ou plutôt en mi et en si bémol, suffisent, en ajoutant des tons, pour s'adapter à toutes les tonalités. Depuis quelques années, on a inventé un système qui permet de jouer dans tous les tons sur un seul et même cor.

Corno inglese, cor anglais. Fabriqué en bois et recouvert de cuir, il est de forme courbe, conçu avec à l'extrémité un entonnoir ou couvercle en laiton, comme les trompettes. On ferme ou l'on ouvre différents trous sur le côté avec les doigts, et une petite anche est insérée pour souffler, comme pour le hautbois. Il sonne une quarte plus grave que celui-ci. C'est lui qui a donné naissance au cor de basset [*Bassethorn*], qui n'est connu que depuis peu de temps, mais on souffle dans ce dernier au moyen d'un bec au lieu d'une anche, comme pour les clarinettes.

Corona : on nomme ainsi le signe de tenue décrit au chapitre IX, §2.

Couplet : les Français appellent ainsi les différentes sections d'une composition en forme de Lied.

Courante (en italien *Corrente*) : une pièce de danse à trois temps, consistant en notes rapides qui courent.

D

Danse (en italien *Danza*) : *Tanz*.

Diatonico : diatonique. Se dit d'un chant qui, dans sa progression vers l'aigu, se règle sur les gammes majeures et mineures décrites au chapitre III §8.

Diminuendo : en diminuant, du point de vue de la force du son.

Diminuzione : diminution. Se dit lorsqu'un thème est imité par une autre voix en notes de valeur deux fois plus rapides.

Discanto : voir *Canto*.

Supplément

Discreto, con discrezione : avec modération, tant dans la force du son que dans la vitesse.

Dissonanza : dissonance. Voir chapitre IV, §8.

Dolce : doux, aimable. Analogue au *piano* ; n'est signalé cependant qu'aux endroits qui réclament une exécution particulièrement douce et chantante.

Dominante : on nomme ainsi la quinte de chaque tonalité, puisqu'avec la tierce majeure, le *Subsemitonio modi*, elle détermine la tonalité, et la domine par là même.

Drama : une pièce de théâtre [*Schauspiel*]. *Drama per musica* : *Singspiel*, opéra.

Duetto : pièce vocale ou instrumentale à deux voix.

Dulcino : douciane. Petit basson [*Fagott*] qui sonne une quinte au-dessus du basson habituel.

Dux : guide. Voix qui commence dans les canons et les fugues. Voir *Comes*.

E

*Embouchure*²⁶ : *Ansatz*, pour les instruments à vent.

Enharmonicum, qualifie le *genus* : voir *Genus*.

Entrée : *Eingang*. Voir *Intrada*.

Espressione : expression, *Ausdruck*. *Con espressione* : avec expression, *mit Ausdruck*.

EUOUAE : se trouve dans les anciens missels et livres de chorals, à la fin des Psaumes. Provient de l'agrégation des six syllabes des deux mots *seculorum Amen*. Destiné aux chanteurs pour indiquer l'art et la manière de commencer et terminer un chant, au moyen des notes placées au-dessus.

F

Fa : dans l'ancienne solmisation de Guido d'Arezzo, le degré supérieur d'un demi-ton, l'autre étant appelé *mi*.

Fach : se trouve adjoint à certaines registrations de l'orgue, comme les Mixtures et les Cymbales. On exprime ainsi le nombre de tuyaux qui doivent sonner ensemble sur un seul son.

Fagotto : *Fagott*. Basse habituelle des instruments à vent. Possède une étendue allant du contre-si bémol (si⁻¹ bémol) jusqu'au la³ bémol ou naturel.

Falsetto : voix de fausset. S'oppose à la voix de poitrine, et entre en jeu lorsque celle-ci ne peut plus atteindre les notes aiguës.

*Fanfare*²⁷ : un éclat sonore irrégulier de trompettes et de timbales, comme on en entend dans les festins, lorsqu'on déclenche un *Vivat*. Les ménétriers ordinaires l'appellent *Tusch*.

Fantasia : voir *Capriccio*.

Fermata : arrêt, fin d'une pièce. On appelle aussi *Fermate* le signe qui l'indique : 

Fine, en latin *Finis* : fin.

Flageolet : petit sifflet en ivoire pour dresser les oiseaux chanteurs ; possède quatre trous au-dessus, deux en-dessous. On trouvera les doigtés [*Applicatur*] pour cet instrument dans la *Musiksaal* de Majer, à la page 51²⁸.

Flauto, [*Flöte*] : flûte. La flûte à bec [*Schnabelflöte*] ou flûte douce va du fa³ au sol⁵, mais s'utilise rarement dans les musiques à grand ensemble [*vollen Musiken*]. La petite flûte à l'octave, ou *Flauto piccolo*, est plus souvent utilisée.

Flauto traverso : flûte traversière [*Querflöte*] ou flûte d'Allemagne. Désigne en réalité l'instrument, très courant et apprécié dans tous les orchestres, devant lequel la flûte à bec a dû finalement s'effacer. La *Schweizerpfeife* et le fifre des soldats n'appartiennent donc pas à cette catégorie. L'étendue de cet instrument va de ré³ à la⁵. Nous avons deux bonnes méthodes pour cet instrument : l'une de Quantz²⁹, l'autre de Tromlitz³⁰.

Folies d'Espagne: danse espagnole connue.

Fondamento : fondement, basse fondamentale.

Forlana : danse très pratiquée à Venise.

Forte : fort. S'oppose à *piano*, faible. La plupart du temps indiqué sous les notes par une abréviation : *for.*, ou bien seulement *f*. De même, *mezzo forte*, à moitié fort : *mf*; et *fortissimo* : *ff*.

On trouve aussi *p.f.*, *poco forte*, un peu fort ; *più f.*, *più forte*, plus fort ; *sf.*, *sforzato*, attaqué avec force ; *rinf.*, *rinforzato*, est analogue à *più forte*.

Fuga : fugue. Pièce musicale élaborée, dans laquelle une voix semble fuir devant l'autre, celle-ci paraissant toutefois suivre ses traces ; c'est-à-dire dans laquelle une voix imite l'autre. Voir *Dux* et *Comes*. Il existe des fugues à deux, trois, quatre voix, ou davantage. Lorsque plusieurs thèmes sont liés ensemble, et conduits avec art, cela s'appelle une double fugue.

Fuß, *Fußton* : pied. Mot technique qui provient de la longueur des tuyaux d'orgue. Le huit pieds est la hauteur de son habituelle de tous les instruments, d'après laquelle les claviers sont aussi accordés. Prenons l'ut médium c³ comme une hauteur de son de huit pieds, et remarquons que si cet ut³ sonnait comme un ut⁴, une octave plus haut, on aurait alors quatre pieds, s'il sonnait encore une octave au-dessus, comme ut⁵, ce serait deux pieds. De même en allant vers le grave : si cet ut³ sonnait une octave plus bas, ce serait seize pieds, et trente-deux pieds, s'il sonnait encore une octave plus grave. Ces dénominations proviennent de la longueur du tuyau d'un ut¹ grave d'orgue.

G

Gaillarde, en italien *Gagliarda* : pièce de danse sautillante et pleine d'entrain.

Gavotta : pièce de danse à quatre temps.

Genus musicum : genre musical [*Klanggeschlecht*]. Les Anciens en avaient trois : le diatonique, voir *Diatonico*, le chromatique, voir *Chromatisch*, et l'enharmonique, où chaque demi-ton était encore divisé en deux moitiés plus petites, les quarts de ton. De ce dernier, nous n'avons rien conservé dans la musique d'aujourd'hui, si ce n'est la manière d'écrire les quarts de ton. Mais dans la pratique, on les considère comme une seule et même note, et sur le violon on les joue avec le même doigté. Par exemple :



Supplément

Gigue [sic] : pièce de danse à 3/8 ou 6/8, que l'on trouvait toujours autrefois dans les Suites pour clavier.

Grazioso : gracieux, aimable.

Grave : sérieux, lent.

Guida : le guide dans une fugue. Voir *Dux*.

H

Harmonica : nouvel instrument très apprécié inventé par Franklin³¹. Il consiste en cloches de verre fixées sur un axe, qui tourne au moyen d'une roue. On frotte celles-ci avec les doigts mouillés. On a aussi, en différents endroits, essayé d'y adjoindre un clavier. Le son doux et fondant qu'on en tire surpasse la sonorité de tous les autres instruments.

Hautbois : *Oboe*. Instrument bien connu et très utile dans les musique à grand ensemble, dont l'étendue va de ut³ à ré⁵, voire quelques notes plus haut. Besozzi³², Fischer³³, Le Brun³⁶, se sont rendus célèbres comme virtuoses de cet instrument. *Hautbois d'amour* : un peu plus gros et plus grave d'une tierce mineure, que le précédent.

I

Imitazione : imitation. L'imitation libre est celle qui ne se contraint pas aux règles de la fugue, mais imite seulement certains passages, avec certains intervalles choisis.

Inganno [*Betrug*] : tromperie. Lorsqu'une dissonance reçoit une résolution étrange et inattendue, ou lorsqu'à la cadence, au lieu de la tonique, un autre degré arrive, par exemple la tierce ou la sixte.

Intervallum : intervalle. Éloignement entre deux sons dans deux voix différentes. Il faut noter que dans le compte de l'intervalle on doit intégrer aussi bien le degré inférieur que le degré supérieur. On trouvera une présentation sommaire des intervalles au chapitre III, dans la note du §9.

Intrada, en français *Entrée* : symphonie qui introduit une pièce musicale de plus grande dimension, un opéra, un oratorio, une cantate, etc.

Introduzione, en latin *Introductio* : exactement la même chose qu'une *Intrada*.

L

Lagrimoso : qui tire des larmes, triste, émouvant.

Lamentabile : plaintif

Lamentazione : chant de lamentation, musique funèbre.

Largo : très lent ; c'est le plus haut degré de lenteur dans l'exécution. *Larghetto* est le diminutif, il amoindrit quelque peu le degré de lenteur dans le mouvement.

Legato, *ligato* : lié. Voir chapitre VI, §8.

Lento : lent.

Liuto : luth. Voir *Arciliuto*.

M

Maestoso : majestueux, somptueux.

Maestro di capella : maître de chapelle [*Kapellmeister*].

Mandola, mandora : petit instrument de la famille du luth.

Mediante : mot qui désigne la tierce dans toute gamme, car par sa « médiation » la gamme est rendue majeure ou mineure.

Menuet, en italien *Menuetto* : pièce de danse bien connue à 3/4. On ne trouve que deux fois huit mesures dans les deux parties. *Tempo di menuetto* : dans le mouvement d'un menuet. Se rencontre très souvent en tête de mouvements plus longs dans les symphonies.

Messa, ou mieux *Missa* : musique habituelle de l'église romaine, dont on fait aussi parfois usage dans les églises évangéliques. Elle consiste en quatre parties, ou concerti, comme les nomment les compositeurs : 1) *Kyrie*, 2) *Gloria*, 3) *Credo*, 4) *Sanctus* et *Agnus Dei*. Il y a certes peu de textes destinés à la musique qui soient susceptibles d'autant de splendeur et de variété dans l'expression : il n'y a d'ailleurs aucun texte au monde qui ait été mis en musique un nombre aussi incalculable de fois, et qui le sera encore.

Mezzo, à demi. *Mezzo forte* : à moitié fort, c'est-à-dire moyennement fort. *Mezzo piano* : moyennement doux. *A mezza voce* : à mi-voix.

Mi : voir *Fa*.

Missa : voir *Messa*

Moderato : modéré. Se trouve sur des pièces de musique tantôt seul, tantôt en association avec d'autres mots se rapportant au mouvement : *Allegro moderato*.

Modus : tonalité. Dans notre musique actuelle, nous avons deux types de tonalités différents, majeur et mineur. Voir chapitre III, §8 et 9. Les anciens tons d'église, ou tonalités, sont encore en usage dans le chant choral de l'église romaine, mais ne peuvent plus nous être utiles à rien. Nous pouvons en tous cas savoir et retenir qu'ils sont d'origine grecque, et ne sont rien d'autre que des types d'octaves. Nous pouvons également signaler leurs noms.

On les divise en *authenticos* et *plagales*.

Les authentiques sont :

Dorius : ré² mi² fa² sol² la² si² ut³ ré³

Phrygius : mi² fa² sol² la² si² ut³ ré³ mi³

Lydius : fa² sol² la² si² ut³ ré³ mi³ fa³

Mixolydius : sol² la² si² ut³ ré³ mi³ fa³ sol³

Aeolius : la² si² ut³ ré³ mi³ fa³ sol³ la³

Ionius : ut² ré² mi² fa² sol² la² si² ut³

Les plagals :

Hypodorius : la¹ si¹ ut² ré² mi² fa² sol² la²

Hypophrygius : si¹ ut² ré² mi² fa² sol² la² si²

Hypolydius : ut² ré² mi² fa² sol² la² si² ut³

Supplément

Hypomixolydius : ré² mi² fa² sol² la² si² ut³ ré³

Hypoaëolius : mi² fa² sol² la² si² ut³ ré³ mi³

Hypoionius : sol¹ la¹ si¹ ut² ré² mi² fa² sol²

Mattheson leur a apporté le repos dans la troisième partie de son *Orchester*, avec la solmisation de Guido, et leur a élevé un monument d'état avant la page de titre.³⁴ *Requiescant in pace*³⁵! Walther dit à ce sujet, dans le *Musicaliches Lexicon*³⁶, quelque chose de très vrai et pertinent : « Il s'est passé avec eux ce qui arrive à certaines rues dans les villes, autrefois habitées par certaines professions, par exemple des serruriers, des fourreurs, des forgerons, et d'autres semblables, qui en ont pris les noms, et les gardent encore, bien qu'aucun de ces métiers n'y habite plus ; de sorte que *nil nisi nomen restat*³⁷. »

Modus transpositus : tonalité transposée. Ces transpositions existaient déjà pour les tonalités grecques citées ci-dessus, et la musique plus récente, par la transposition de ses deux tonalités naturelles, en obtient vingt-quatre ; car chacun des douze sons que nous avons dans la gamme chromatique est susceptible d'une gamme majeure et d'une gamme mineure.

Monochordium : monocorde. Si l'on tend une corde sur une planche, et que l'on place en-dessous, à chacune des deux extrémités, un chevalet, on obtient un monocorde. Ce n'est donc pas un instrument pour le jeu ; il a été inventé pour pouvoir explorer tous les sons, au moyen d'un troisième chevalet mobile, et faire des mesures et des calculs selon leur longueur de corde ou de fil retors, comme dit Riepel³⁸.

Mottetto : motet. La plupart du temps, une composition vocale à quatre parties sur une parole biblique. Il en existe pour deux et trois chœurs. On appelle également motet une Aria avec récitatif sur un texte latin, auquel est généralement adjoint un *Halleluja*, avec lequel un chanteur se produit pendant la messe, dans l'église catholique.

Musetta : musette [*Sackpfeife*] [*Dudelsack*]. Instrument très ancien, dont Virgile attribue l'invention à Pan. Une pièce de danse porte également ce nom.

Musica : musique. L'art des sons avait pour les Anciens une signification beaucoup plus large que pour nous. Ils désignaient ainsi tous les arts des neuf Muses.

Musicus : celui qui s'est lancé dans la musique, et la pratique. Les Italiens nomment principalement un chanteur *Musico*.

O

Obligato : obligé. Identique à *concertante*. On dit par exemple *con Flauto obligato*, si la partie de flûte contient quelque chose en propre, dont on ne peut se passer.

Oboè : voir *Hautbois*.

Offertorium : dans l'église romaine, le chant ou la musique que l'on fait pendant la messe pendant l'offrande du peuple.

Opera : œuvre. *Opera I*, *Opera II*, etc. Se rencontre souvent dans les titres des œuvres musicales.

Opera, *operetta* : opéra. Spectacle musical, au contenu sérieux ou comique : *opera seria*, *opera buffa*. De nos jours la deuxième espèce a presque entièrement supplanté la première, non sans inconvénient pour la noblesse et la grandeur de la musique.

Oratorium : oratorio. Singspiel sacré, joué pendant le Carême, en particulier le vendredi saint, dans les églises et les chapelles. Un oratorio doit être par essence dramatique ; lorsqu'il ne l'est pas, comme par exemple *Der Tod Jesu* de Graun³⁹, il faut plutôt l'appeler cantate de la Passion.

Orchestra : orchestre. C'est en fait l'endroit, devant le théâtre, où se trouvent les musiciens. On utilise le mot dans ce sens aussi dans les églises et salles de concert.

Organo : orgue.

Ouverture : la même chose que l'*Intrada* ou l'*Introduzione* en italien. Autrefois ces symphonies d'introduction avaient leur propre forme, commençant par un mouvement lent et fortement marqué, suivi d'une fugue bien travaillée, et se terminant ensuite par un mouvement léger et plein d'entrain, à 2/4, 3/4 ou 6/8. Haendel en a fait un très grand nombre, qui ne devraient pas tomber dans l'oubli, au moins auprès des musiciens, même si le public n'en fait plus grand cas.

P

Pandora : sorte de grande cithare.

Pantaleon : instrument inventé au début de ce siècle, issu du tympanon bien connu. Le pantaleon est trois fois plus long que celui-ci, et monté de cordes en boyau. On le frappe avec un petit marteau courbe. Ce bel et majestueux instrument serait davantage considéré s'il n'était pas aussi impraticable, en raison de sa taille, et aussi pénible et coûteux à entretenir. Feu Binder⁴⁰, organiste de la cour à Dresde du temps d'Auguste III⁴¹, recevait chaque année 200 Reichsthaler pour les cordes. Le nom de l'instrument vient de son inventeur Pantaleon Hebenstreit⁴², membre de la *Capelle* de Dresde.

Passacaille : pièce de danse semblable à la *Chaconne*, mais plus douce et plus lente.

Passepied : également une pièce de danse française, que l'on joue avec beaucoup de légèreté et de rapidité.

Pastorale : pièce de musique à la manière des bergers, pour laquelle on choisit de préférence une mesure à 6/8, et que l'on joue entièrement avec de longs coups d'archets. On en entend très souvent dans les églises au moment des fêtes de Noël.

Piano, abréviation *pia* ou *p* : doux, faible. Les différentes gradations sont : *poco pia.* : un peu doux, *più pia.* : plus doux, *pianissimo* ou *pp.* : très doux. Mais à quoi sert de connaître ces mots, si on ne les respecte pas ? À la question : quand joue-t-on suffisamment *piano* ? la réponse est : lorsqu'on joue de manière à entendre tout à fait distinctement le chanteur ou le soliste.

Pizzicato : qui n'est pas frotté avec l'archet, mais pincé avec un doigt.

Poco : un peu. *Poco piano*, *poco allegro* : un peu doux, un peu allègre.

Polonoise, en italien *Polacca* : danse polonaise.

Presto : rapide. En musique on le considère en général comme le plus haut degré de rapidité.

Supplément

Q

Quattro, a quattro voci : pièce à quatre parties. Et non pas *quadro*, qui désigne une peinture.

R

Recitativo : récitatif. Un type de chant qui ressemble plutôt à un discours ou à une narration. On pourrait l'appeler déclamation en notes, car il est chanté d'après les règles de celle-ci, et non selon la mesure. On distingue le récitatif accompagné et le non-accompagné, même si à ce dernier est toujours adjoint un instrument de basse, de préférence un clavecin, pour maintenir le chanteur dans le ton, et assurer la modulation.

Repercussio : dans la fugue, la succession, correctement observée, des deux voix principales, le guide et le compagnon⁴³.

Retardatio : retard [*Aufenthalt*] : tenue d'un son dans l'une des voix, tandis que les autres continuent.

Rhythmus : un certain nombre de mesures, qui forment ensemble une cohérence mélodique. Il en existe de trois, quatre, ou cinq mesures : ceux de quatre mesures sont les meilleurs⁴⁴.

Ricercare, ricercata : sorte de fugue libre.

Rigaudon, pièce de danse allègre à quatre temps.

Ripieno : qui remplit. On l'indique sur les parties vocales et instrumentales qui s'arrêtent pendant le chant du soliste, et renforcent seulement le chœur entier.

Risoluto : « délivré ». Voir *Sciolto*.

Ritornello : dans les concertos et les arias, la phrase que jouent les instruments d'accompagnement au début, au milieu, et à la fin, lorsque le concertiste ou le chanteur se tait.

Rondeaux : cette dénomination, de nos jours, est expliquée et éclairée jusqu'à la nausée par des concertos, des arias et des symphonies, donc *manum de tabula*⁴⁵.

S

Salmo : psaume.

Sarabanda : pièce de danse grave, très appréciée en Espagne.

Sciolto : détaché, « délivré ». Lorsqu'on trouve ce mot sous les notes, chacune est jouée avec son coup d'archet propre.

Scordato : désaccordé.

Segno, en latin *Signum* : signe. *Dal segno* : recommencer au signe. Voir chapitre IX, §2.

Semi : demi. *Semitonium* : demi-ton.

Senza : sans. *Senza stromenti, senz'organo* : sans instruments, sans orgue.

Serenata : musique du soir [*Abendmusik*].

Serpent : instrument à vent en forme de serpent recourbé, avec six trous. Il est parfois utilisé avec d'autres instruments à vent pour renforcer la basse.

Sforzato : attaqué fortement avec l'archet, et tenu plus faiblement ensuite.

Si : on. *Si replica* : on répète. *Si segue* : on continue. *Si volti* : on tourne. *Si tace* : on se tait.

Siciliana : chant ou danse de Sicile.

Sinfonia, en français *symphonie* : ce qui sonne ensemble. Les pièces de musique qui portent ce nom sont si connues et courantes, qu'il n'est pas nécessaire d'en dire plus.

Smorzando : en s'éteignant, en mourant. Voir *Diminuendo*.

Soave : du latin *suavis* : agréable, aimable.

Soggetto, en latin *subjectum* : mélodie à partir de laquelle est élaborée une pièce musicale, fugue ou autre semblable. Analogue à *Thema*.

Solo : seul, un seul.

Sonata : pièce instrumentale sans, ou avec peu d'accompagnement.

Sopra : ci-dessus. Voir *Come sopra*.

Soprano : voix supérieure, *Diskant*. Voir *Canto*.

Sostenuto : soutenu. En soutenant bien, tant dans la mesure que dans l'archet.

Sotto : sous. *Sotto voce* : sans toute la force de la voix.

Sordino : petit instrument fait de bois, ou d'autre matériau, que l'on place sur le chevalet du violon pour donner un son plus doux.

Spiccato : voir *Staccato*.

Spiritoso, con spirito : avec vivacité et feu.

Staccato : détaché [*abgestoßen*]. Voir chapitre VI, §8. Certains écrivent *stoccatto*.

Stretto : serré. *Alla stretta* : dans une fugue, moment où les répercussions se rapprochent.

Stromento : instrument.

Solfeggio : exercice pour la voix, sans texte, ou également pour un instrument, qui sert seulement à exercer la justesse et la mesure, ainsi que certains passages et doigtés difficiles.

Solmisatio : manière de chanter les échelles de sons [*Scalen*] sur les six syllabes inventées par Guido d'Arezzo (dit l'Arétin) : ut ré mi fa sol la ; chose totalement misérable et infirme.

Subito : vite. *Si volti subito* : on tourne vite.

Subjectum : voir *Soggetto*.

Subsemitonium modi : le demi-ton inférieur dans la gamme. Les nouveaux théoriciens allemands de la musique le nomment *Leiteton*, ou note conductrice, car il conduit dans une nouvelle tonalité.

Suspir, en italien *sospiro* : soupir. Première partie de la mesure engloutie dans un court silence. Voir chapitre VI, §4.

Symphonia, voir *Sinfonia*.

Syncopatio, Syncope : lorsque les deux parties ou les deux éléments d'une note sont disposés de sorte que la première moitié soit en levée, et la deuxième sur le temps fort. Voir les exemples au chapitre VI, §5.

Supplément

Systema : rassemblement de différents éléments dans un tout théorique. On parle de système de l'harmonie, de système des tonalités. On appelle aussi les cinq lignes de la portée *Notensystem*.

T

Tablature, la manière d'écrire la musique. L'écriture des notes aujourd'hui en usage se nomme tablature italienne ; elle a évincé l'allemande qui était précédemment utilisée, mais qui n'était pas, de loin, aussi commode. Néanmoins on a conservé encore certaines dénominations issues de celle-ci, qu'il faut connaître. L'étendue complète des sons, par exemple sur le clavier, depuis le C (ut) grave, jusqu'au c aigu, était divisé en quatre octaves, et désigné de différentes manières. La première octave, ou plus exactement les sept premiers sons en partant du grave, étaient nommées la grande octave, et s'écrivait avec des majuscules : C, D, E, F, G, A, H.

Les sept sons suivants s'appelaient la petite octave, ou l'octave sans traits, écrits en petites lettres : c, d, e, f, g, a, h. On écrivait ainsi les sept sons suivants : \bar{c} , \bar{d} , \bar{e} , \bar{f} , \bar{g} , \bar{a} , \bar{h} et on les nommait octave « à un trait ».

On devinera bien à présent pourquoi les sept prochains sons, $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{f}}$, $\bar{\bar{g}}$, $\bar{\bar{a}}$, $\bar{\bar{h}}$, s'appelaient l'octave « à deux traits »,

et que l'octave « à trois traits » commençait avec le $\bar{\bar{\bar{c}}}$ aigu⁴⁶.

Tamburo : tambour.

Tasto solo ou *t.s.* : se rencontre souvent dans la basse continue [*Generalbaß*], lorsqu'on doit frapper seulement les notes simples, sans l'harmonie qui va avec.

Tempo, *Zeitmaß* : mouvement de la mesure. *Tempo di menuetto* : dans le mouvement d'un menuet.

Tenore : la plus aiguë des voix d'homme, une octave plus grave que le *Diskant*.

Terzetto : pièce vocale à trois voix. Pour les pièces instrumentales, le nom usuel de ce genre de pièce est *Trio*.

Tetrachordum : échelle [*Scale*] de quatre sons, qui constituait une partie de l'ancien système musical, tandis qu'elle constitue une moitié du nôtre.

Thema : phrase d'une fugue ou d'une autre composition.

Theorba, *Tiorba* : voir *Arciliuto*.

Thesis : battue vers le bas [*Niederschlag*], qui tombe toujours sur la première partie de la mesure.

Timpani : timbales [*Pauken*].

Tirata : trait ou passage rapide de notes montantes ou descendantes, par degrés conjoints.

Toccata : pièce de clavier ou d'orgue, la plupart du temps une fantaisie libre.

Transitus : passage [*Durchgang*]. Lorsqu'il y a deux notes pour une, et que la seconde est dissonante, on l'appelle *transitus regularis*, mais si la première note est dissonante et la seconde consonante, c'est alors un *transitus irregularis*, et cette note [dissonante] s'appelle

appoggiature [*Wechselnote*], tandis que dans le premier cas on l'appelle note de passage [*durchgehende Note*].

Transpositio : transposition. Elle était souvent utilisée avec les anciens modes [*Tonarten*]. De nos jours, transposer signifie jouer dans un ton autre que celui qui est indiqué, ce qui arrive souvent à l'orgue.

Tremolo : tremblement. Sur les instruments à cordes, on le fait avec l'archet. La difficulté consiste à ne faire entendre ni choc ni arrêt, mais également à ne pas perdre le tempo.

Trias harmonica : le triple son de la prime, de la tierce et de la quinte, qui avec la prime redoublée ou rehaussée d'une octave, se nomme accord parfait à quatre voix.

Tritonus : intervalle de quarte augmentée, qui consiste en trois tons entiers.

Tromba : en fait, une trompette. On dit aussi *Clarino*, et l'on applique le mot *Tromba* aux trombones [*Posaunen*], nommés sinon *Tromboni*.

Tutti : tous. Adjectif, qui se rapporte toujours à un substantif. Lorsqu'on dit « chanter un tutti », ou « voici le tutti qui arrive », c'est donc par la négligence des gens du métier.

V – U

Variatione : variation. Walther l'explique très naïvement, disant : « On parle de *Variatio* lorsqu'une mauvaise mélodie vocale ou instrumentale est variée ou décorée par l'ajout de notes de plus petite valeur, mais de sorte que l'on puisse néanmoins reconnaître et comprendre la mélodie de base. » L'épidémie de variationite a, depuis quelque temps, recommencé à sévir de manière effrayante : fasse le Ciel qu'elle ne dure pas trop longtemps !

Vaudeville : en France on nomme ainsi n'importe quelle chanson de rue ; mais c'est aussi le joyau très distingué de leur Opérette nationale.

Villanella : chanson paysanne, danse pour la vieille.

Viola : violon alto. Voir chapitre I, §3 et l'article *Braccio*.

Viola d'amore : violon monté de six cordes, de plus grande taille, et d'une forme différente, possédant aussi en-dessous quelques cordes en laiton qui passent à travers le chevalet, et résonnent doucement lorsqu'on fait sonner celles du haut. De même type et de même nature est la...

Viola da gamba, viole de gambe ou *Kniegeige*, qui est seulement plus grande et donc plus grave, de sorte qu'elle rejoint en grande partie la voix de ténor. Comme le violoncelle, on la tient entre les genoux, elle a de même six cordes accordées ainsi : ré³, la², mi², ut², sol¹, ré¹.

Violino : la description de cet instrument exceptionnel est donnée dans le premier chapitre. Ce qui est utile à savoir pour en jouer fait tout le contenu de ce livre.

Violoncello : petite basse de violon [*kleine Baßgeige*]. Autrefois il en existait avec cinq ou six cordes. Aujourd'hui on se contente de quatre, et l'on obtient autant, si ce n'est plus.

Violone : grande basse de violon [*große Baßgeige*], la sous-basse de seize pieds des autres instruments de huit pieds. Voir chapitre I, §3.

Virtù : habileté exceptionnelle et force dans l'exécution de la musique, que ce soit dans le chant ou sur les instruments. Ceux qui se distinguent de la sorte, ou croient se distinguer, s'appellent *Virtuosi*, *Virtuose*. Parfois ces Messieurs-dames pourraient prier pour demander d'autres qualités.

Vivace : vif

Supplément

Unisono : unisson. À l'unisson : lorsque deux voix, ou davantage, marchent ensemble avec les mêmes notes, ou bien à l'octave.

Voce : la voix. Également *voce cantate*. *A voce sola* : pour une voix seule.

FIN

Notes du traducteur

¹ Johann Adam Hiller était Kantor de la Thomaskirche (église Saint Thomas) à Leipzig de 1789 à 1800, église liée à la Thomasschule (école Saint Thomas) dont il est question ici. Le plus célèbre Kantor de la Thomaskirche auparavant avait été, évidemment, Jean Sébastien Bach, de 1723 à 1750.

² Ferdinand Kauer (1751-1831), musicien viennois, auteur d'une *Kurzgefasste Violinschule für Anfänger* (Vienne, 1787). L'autre méthode viennoise à laquelle Hiller fait allusion dans le paragraphe précédent est sans doute celle Ignaz Schwegl (*Verbesserte Grundlehre der Violin*, Vienne ¹1786, ²1794).

³ Voici les trois mélodies de choral concernées :

1) Wir gläuben all' an einen Gott



2) Lobt Gott, ihr Christen all' zugleich



3) Nun sich der Tag geendet hat



A noter que J. A. Hiller publie lui-même à Leipzig en 1793 un *Allgemeines Choral-Melodien Buch*, « pour les églises et les écoles », où figure par exemple une version de *Wir glauben all' an einem Gott* (n°236).

⁴ Voici les deux premières phrases de ce choral dans la version de Hiller (*Allgemeines Choral-Melodien Buch*):

Ach Gott und Herr —

⁵ *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange*, Leipzig 1774, pp. 57-59.

⁶ Dans les méthodes de violon antérieures (L. Mozart, Löhlein notamment), il n'est pas fait usage de l'idée moderne de *position* (*Lage* en allemand), mais du concept archaïque d'*Applicatur* ou *Application*, qui désigne la relation (ou *application*) d'un système d'écriture de la musique au doigté d'un instrument particulier. On parle d'*Applicatur* entière lorsque le premier doigt se trouve sur une note située sur une ligne de la portée (ce qui correspond aux actuelles positions impaires), et de *demi-Applicatur* lorsque le premier doigt se trouve sur une note située dans une interligne (positions paires). Mais chez L. Mozart comme chez Löhlein, la position « ordinaire », actuelle première position, est en-dehors du système des *Applicatur*. Ils ne parlent d'*Applicatur* que lorsque la main monte sur le manche. D'où ce paragraphe de Hiller, qui marque une transition vers le système moderne des « positions ».

⁷ Christian Cannabich (1731-1798), premier violon et directeur de l'orchestre de la cour de Mannheim à partir de 1774. "Si la Musique [à Salzbourg] était constituée comme à Mannheim! La subordination qui règne dans cet orchestre! L'autorité qu'exerce Cannabich - tout est accompli avec sérieux; Cannabich, qui est le meilleur directeur que j'aie jamais vu, est aimé et craint de ses subordonnés." W. A. Mozart, lettre à son père Leopold, 9 juillet 1778, traduction Geneviève Geffray, éd. Flammarion.

⁸ Je traduis *Triller* par « trille », et non par « tremblement » comme le font Quantz et Marpurge, avec l'idée que le mot sera plus explicite pour le lecteur moderne.

⁹ Voir l'entrée *Caesura* dans le Dictionnaire à la fin de l'ouvrage.

¹⁰ Carl Heinrich Graun (1704-1759)

¹¹ Johann Adolph Hasse (1699-1783)

¹² Leopold Sylvius Weiss (1687-1750)

¹³ « On commence une amphore, et la roue indocile en un vase commun change la molle argile » Horace, Art poétique, v. 21-22. Traduction Lefebvre-Laroche, éd. Didot, Paris 1798.

¹⁴ Francesco Petrini (1744-1819).

¹⁵ *Der Tod Jesu*, oratorio de Carl Heinrich Graun (1704-1759), créé à Berlin le 26 mars 1755.

¹⁶ Christoph Willibald Gluck (1714-1787).

¹⁷ Johann Gottfried Walther (1684-1748), auteur d'un célèbre dictionnaire de musique, le *Musicalisches Lexicon* (Leipzig, 1732).

¹⁸ *Der Wandsbecker Bothe*, « le messager de Wandsbeck », titre d'un journal de la ville de Wandsbeck dans lequel le poète Matthias Claudius publiait des textes et poèmes.

¹⁹ Matthias Claudius (1740-1815) poète allemand, auteur notamment du texte de « La jeune fille et la mort », mis en musique par F. Schubert. Une partie de ses textes est publié sous le pseudonyme d'Asmus.

²⁰ Les œuvres de M. Claudius parues dans le journal *Der Wandsbecker Bothe* furent ensuite publiées séparément sous ce titre : *Asmus omnia sua secum portans* « Asmus portant tous ses biens avec lui ». Ce titre fait lui-même référence à un passage du premier Paradoxe de Cicéron.

²¹ Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), maître de chapelle (*Capellmeister*) à la cour de Prusse de 1775 à 1777.

²² Peut-être *Anweisung zur Singekunst in der deutschen und italienischen Sprache, zum Gebrauch der Schulen*, Frankfurt und Leipzig 1773.

²³ Le *pantaleon*, inventé par Pantaleone Hebenstreit (1668-1750) était une sorte de tympanon dont l'ambitus habituel (environ trois octaves) était augmenté à cinq octaves.

²⁴ *Krumbogen* : littéralement, « arcs courbes ».

²⁵ Il s'agit là d'un rapport de hauteurs, 81/80 correspond à ce qu'on appelle comma syntonique, la différence entre 4 quintes pures et une tierce majeure pure à la double octave.

²⁶ En français dans le texte.

²⁷ En français dans le texte.

Notes

-
- ²⁸ Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majer (1689-1768) : *Neu-eröffneter theoretisch- und practischer Musiksaal*, (Salon de musique théorique et pratique, nouvelle édition). Nuremberg, édition Johann Jacob Cremer, 1741.
- ²⁹ Johann Joachim Quantz (1697-1773) : *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin, 1752.
- ³⁰ Johann George Tromlitz (1725-1805) : *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, Leipzig, édition Adam Friedrich Böhme, 1791.
- ³¹ Benjamin Franklin (1706-1790). Il s'agit évidemment de l'harmonica de verre.
- ³² Alessandro Besozzi (1702-1793).
- ³³ Ludwig August Lebrun (1752-1790).
- ³⁴ Johann Mattheson (1681-1764) : *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg, édition B. Schiller, 1713.
- ³⁵ « Qu'ils reposent en paix. »
- ³⁶ Johann Gottfried Walther (1684-1748) : *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek*, Leipzig, 1732.
- ³⁷ « Rien ne subsiste que le nom. »
- ³⁸ Joseph Riepel (1709-1782).
- ³⁹ Voir note 15.
- ⁴⁰ Christlieb Siegmund Binder (1723-1789).
- ⁴¹ Auguste III (1696-1763), roi de Pologne et électeur de Saxe de 1733 à 1763. Sa cour était à Dresde.
- ⁴² Pantaleon Hebenstreit (1668-1750).
- ⁴³ Voir les articles *Dux* et *Comes*.
- ⁴⁴ On traduirait aujourd'hui ce *Rhythmus* par « carrure ».
- ⁴⁵ Littéralement : « J'ôte ma main de la table. » Autrement dit : « Je passe mon tour. »
- ⁴⁶ Dans les autres articles, nous avons transcrit cette manière d'indiquer les octaves en notation moderne française : C correspond à ut¹, sous la portée en clé de fa, c correspond à ut², etc.