Pierre, Marie, François de SALES

BAILLOT

MANUSCRIT AUTOGRAPHE

DE

L'ART DU VIOLON

L'Art du Violon,

Nouvelle Méthode,

Dédiée

à ses Elèves

Par

P. Baillot,

Membre de la Légion d'honneur, de la Musique particulière du Roi, et Professeur au Conservatoire de Musique.

1/

4. Pages

Observations

relatives à cette nouvelle Méthode.

L'Auteur à ses Élèves

Mes Amis

C'est en cherchant avec Vous à pénétrer dans les Secrets du Violon que je suis parvenu à fixer, dans leur plus grande généralité, les principes de cette nouvelle Méthode; il m'est si doux de penser à la part que Vous avez prise ainsi à mon Ouvrage, que j'ai voulu Vous en offrir la Dédicace comme un Souvenir de nos communs travaux et de nos plaisirs les plus purs.

Puisse ce fidèle Témoin de notre amour pour l'art Sublime que nous Cultivons, déposer longtemps en faveur du lien d'amitié qui, en m'unissant à Vous, mes chers Élèves, a si puissamment contribué au Charme de ma Vie!

Baillot

Observations
relatives à cette nouvelle Méthode.

Origine de la Méthode de Violon du Conservatoire.

Lorsque nous avons été chargés, il y a plus de trente ans, de poser les bases de l'enseignement du Violon au Conservatoire de Musique, nous n'avions acquis préalablement aucune connaissance positive sur l'Art d'étudier cet Instrument; Notre instruction n'avait point été au delà de quelques Notions vagues et de quelques traditions incomplètes : il nous a fallu errer ou tâtonner pendant bien des années avant de nous arrêter à quelques uns de ces procédés que l'on appelle les Secrets de l'art. à l'appui de nos études particulières, nous avons recherché les ouvrages Elémentaires les plus remarquables; il aurait fallu sans doute commencer par là, mais les facilités nous manquaient; ces ouvrages étaient en très petit Nombre; d'ailleurs ils avaient été faits à une époque trop éloignée pour aider à surmonter les difficultés Nouvelles et pour donner la flexibilité de moyens que les Compositions Modernes rendaient de plus en plus nécessaire. (1) ~~(Nota.)~~ ✝ V.S.

1ère Méthode publiée comme un Essai.

Nous avons tâché d'y suppléer en publiant, comme un essai, le résultat de nos propres découvertes : Notre amour pour l'Art nous en faisait un devoir; il

Note.

~~Nota.~~ (1) Les seules Méthodes de Violon que nous ayons pu examiner avant la publication de la 1e Méthode du Conservatoire sont celles de Geminiani, de Corretto, (1798), de Léopold Mozart, de Dupont, et de l'Abbé fils.

Les Méthodes ou les ouvrages Élémentaires qui ont paru depuis sont: de Baillaux, de Cornet, de Lorenzetti, de Cambini, de Woldemar, de Mr. J. B. Cartier, de Mr. Faure, de Mr. Pastou, de Mr. Guhr (de Francfort) et de Mr. Mazas.

Tartini nous a laissé quelques conseils utiles mais très peu étudiés dans une lettre adressée à Mad. Sirmen et rélatée dans les Notices de Mr. Fayolle. Son arte dell'arco, rempli de détails qui prêtent encore plus à la variété d'expression qu'à la variété de l'archet, sous le rapport de ce que l'on entend aujourd'hui par effets, laisse tout à deviner à l'Élève attendu qu'aucun signe, aucun accent marqué ne vient l'aider à en rendre non seulement le sens, mais, le plus souvent même, le Matériel.

Viotti avait entrepris un ouvrage Élémentaire sur le Violon: nous n'avons aucune connaissance ~~ni~~ de la Nature des Matériaux qu'il a laissés, ~~ni de leur quantité~~. un Traité Didactique écrit par Viotti avec cet esprit juste, ce sentiment délicat et profond qui le caractérisait, et riche d'exemples composés par lui, ~~Viotti~~ Jouit Jouant du plus grand intérêt: espérons que les dépositaires de ces ~~[illegible]~~ précieux manuscrits, ~~[illegible]~~ cédant à ~~[illegible]~~ à nos vœux, ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ nous rendront à même d'en jouir. /.

Nécessité de la revoir prévue dès son adoption.

Méthode Nouvelle.

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

Nous avons donc refait entièrement cette Méthode dont les principes fondamentaux restent cependant toujours les mêmes. Nous avons cherché à la compléter en traitant un grand nombre d'objets nouveaux dont, jusqu'à présent, on n'avait point, (du moins à notre connaissance) fait l'application à l'étude du violon.

Extraits devant servir de Mnémoniques.

Presque tous les exemples ont été tirés des Auteurs considérés comme classiques, c'est à dire, dont les ouvrages peuvent servir de type dans chaque genre; nous avons cru qu'il valait mieux procéder ainsi du connu à l'inconnu, que d'offrir des exemples dont l'application ne serait pas aussi claire, aussi positive, ni par conséquent aussi efficace; ces exemples ne pouvant avoir pour eux l'autorité du temps et de l'usage, ni présenter, comme les extraits, l'avantage de devenir au besoin une sorte de Mnémoniques.

D'ailleurs, plus le violon offre aujourd'hui de variété dans ses ressources, plus il fallait mettre de diversité dans les exemples. C'est un précepte de saine doctrine d'éviter la confusion des genres, de ne point mélanger les styles et de chercher à les rendre dans toute leur pureté, et c'est

dans l'espoir de contribuer à faire atteindre ce but que nous avons multiplié les extraits des différens Auteurs, persuadés que, dans l'exécution de leurs ouvrages, il est indispensable de se servir des mêmes moyens si l'on veut obtenir les mêmes effets, que d'ailleurs cette diversité offre plus de charmes au développement du génie du jeune Artiste qui se sent en état de créer; qu'enfin ces citations inspireront peut-être assez d'intérêt aux Elèves pour les porter à remonter à la source, à prendre connoissance des ouvrages d'où elles ont été puisées, et pour les convaincre de la nécessité de conserver fidèlement à chacun des compositeurs le caractère qui lui est propre.

Il nous a semblé surtout que le premier but d'une Méthode devoit être de développer l'intelligence et d'exercer le jugement ~~qui dirigent le mécanisme~~ afin de ne pas rendre vains tous les efforts du travail et les résultats de la patience. Le mécanisme, ~~après~~, ne peut manquer aujourd'hui d'alimentes. Chaque difficulté à ses études spéciales ~~c'est~~ est ~~simple~~ ~~Mais une Méthode doit guider dans l'arrangement des matières~~ ~~Méthodes~~ ~~faire connoître le lien qui les unit et le but où ils doivent tendre.~~

Mais une Méthode doit guider dans l'arrangement des matières, faire connoître le lien qui les unit et le but où ~~ils~~ doivent tendre. Quelques personnes ont cru accélérer l'instruction au moyen de Méthodes abrégées, les confondant ainsi avec les Méthodes abréviatives. Celles-ci doivent être au contraire fortement étudiées et ~~profitées~~ propitiées que l'intelligence la moins favorisée y ~~trouve~~ voie plus tôt et plus clairement à se conduire. ~~Il en~~ Nous pensons que tel est

Mais une Méthode doit guider dans l'arrangement des matières, faire connoître le lien qui les unit et le but où ils doivent tendre.

Méthodes Abrégées confondues avec les Méthodes Abréviatives.

un des plus sûrs moyens d'abréger les Études, et cette opinion sera notre excuse pour tous les détails dans lesquels nous sommes entrés.

Extension donnée à cette Méthode.

Nous avons également pensé que l'enseignement du Violon, le premier de tous les instruments, devait être établi sur les bases les plus larges : on peut voir, par le Plan de cet ouvrage, que telle a toujours été Notre intention, et que, depuis l'origine du Conservatoire, Nous avons travaillé de bonne foi à empêcher les Élèves confiés à nos soins de devenir prédominans d'une École, ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ — cherchant à donner à l'École elle même la plus grande extension possible et à laisser aux Élèves la plus grande liberté d'essor ;

2 pl.

2.

6. Paper

Introduction.

Introduction.

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

Origine du Violon.

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

Histoire du Violon.

Un ouvrage encore inédit, qui est le résultat des plus intéressantes recherches faites par un estimable Professeur, Mr. G. B. Cartier, et dont nous appelons de tous nos vœux la publication, tend à prouver que le Violon est d'invention Moderne, et que l'Archet était inconnu aux Anciens.

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

La Viol[redacted] accompagnait la Voix au 15e Siècle. Cet instrument ayant été employé à cette époque en France, sous une plus petite dimension, reçut le nom de Violino, petit Violon, ou Violon à la Française, ainsi qu'on le voit désigné sur d'anciennes Partitions.

(1) Notices sur Corelli, Tartini, &c. par Mr. Fayolle. — 1810. —

Luthier le plus célèbre.

Duiffoprugcar, né dans le Tyrol Italien, vers la fin du 15e Siècle, vint en France en 1515. et mourut à Lyon en 1530. il fut le plus ancien et le plus célèbre des Luthiers dont le nom soit parvenu jusqu'à nous; ses instruments sont d'une bonté remarquable et d'un fini précieux. il eut pour élèves: Perra, Magini, Coppa et Amati. la famille des Amati a travaillé pendant plusieurs générations à perfectionner la facture du violon à laquelle Stradivari, qui leur a succédé, est parvenu à donner le dernier degré de supériorité.

Ses Elèves.

Structure du Violon.

Depuis 300. ans, on n'a rien changé à l'ensemble de la structure du violon; mais ses proportions intérieures ont reçu, depuis le siècle dernier, quelques modifications qui ont entraîné l'élévation du Diapason, le rencrossement et la longueur du manche, et l'augmentation de la grosseur des cordes, suites naturelles d'un plus grand développement dans l'exécution. On a donc essayé à diverses reprises de varier sa forme et ses proportions; on a fait des violons à voutes élevées et à voutes surbaissées; en forme de guitare ou de sistre; on en a fait avec d'autres bois que l'érable et le sapin; on a voulu même en faire de métal; on a ajouté à quelques uns des cordes de laiton sous le chevalet et sous l'attache des cordes; ceux-ci, ont été construits sans barre, ceux-là, sans âme. Mais ces nombreux essais n'ont servi, jusqu'à présent, qu'à faire apprécier davantage sa forme primitive et à faire ressortir le mérite de tant de simplicité uni à tant de puissance.

Matériel du Violon.

Deux planches et quatre points d'appui composent toute sa charpente. Quatre cordes, placées le long d'un manche, sont mises en vibration par une mèche de crins frottés de résine et fixée aux deux extrémités d'une baguette. Un chevalet soutient les cordes, frémit le premier sous l'archet, et communique ses tressaillements à une âme de bois cachée dans le corps de

l'instrument, ~~pour en soutenir~~ cette âme soutient la Voûte; ~~Celle~~, secondée par une barre qui maintient l'équilibre, elle met toutes les parties de l'édifice en rapport entr'elles, et, centre du mouvement harmonieux, fait rayonner au loin les sons qui vibrent sous l'archet. — tel est ~~le~~ le Matériel du Violon.

Ce Matériel est toutefois très éloigné de la perfection: il manquait à la Musique un Ouvrage où la structure du Violon fût spécialement considérée sous le rapport des Lois de l'Acoustique; un membre de l'Académie des Sciences, Mr. Savart, s'en est occupé, et nous avons l'espoir de posséder bientôt des Constitutions Mathématiques sur la facture du Violon pour laquelle on a employé jusqu'ici le tâtonnement à défaut de règles positives. les expériences Multipliées de Mr. Savart ayant confirmé ses Calculs, — l'Acoustique, et particulièrement le Violon, doivent en retirer beaucoup d'avantages.

Caractères divers du Violon. —

Maintenant si l'on considère le Violon sous le rapport de ses divers Caractères et de ses effets, on y trouve la richesse unie à la simplicité, la grandeur à la délicatesse, la force à la douceur; il excite à la joie et ~~à la sympathie~~ à la tristesse, selon la manière dont on sait l'interroger, sa réponse est Vulgaire ou Sublime; toute Mélodie lui appartient; toute Harmonie est de son domaine, et le Génie fait de lui son plus noble interprète; initié, par de continuelles étreintes, à tous les mystères du Cœur, il respire, il palpite avec lui. Son timbre est une seconde Voix humaine qui, par sa position et l'étendue de son diapason, semble destinée à servir de Notes supplémentaires à la Voix Naturelle. Ce timbre est en même temps si varié qu'on peut lui donner le Caractère Chanteur du hautbois, la douceur pénétrante de la flûte, le son noble et touchant du Cor, l'éclat Belliqueux de la trompette, le vague fantastique de l'Armonica, les vibrations successives de la harpe, les vibrations simultanées du Piano, enfin la ~~A~~ gravité harmonieuse de l'Orgue.

Ses Quatre Cordes suffisent à tant de prestiges ; elles donnent plus de 4. Octaves 1/2 de Grave à l'aigu ; Moteur de cette lyre des temps Modernes, l'Archet Vient l'animer d'un Souffle divin et produit des Merveilles en Servant de Véhicule à toutes les affections de l'Ame et à tous les élans de l'imagination.

Archet.

Virtuosed les plus Célèbres.

" Le Violon, fait par sa Nature pour régner dans les Concerts et pour obéir à tous les élans du Génie, a pris les " différens Caractères que les grands Maîtres ont voulu lui donner : " Simple et Mélodieux sous les doigts de Corelli ; harmonieux, " touchant et plein de grâce sous l'archet de Tartini, Aimable " et Suave sous celui de Jarnowick, Noble et Grandiose avec Lugnani, " plein de feu, plein d'Audace, Pathétique, Sublime entre les " mains de Viotti, il s'est élevé jusqu'à prendre les passions avec " autant ~~d'éclat~~ de Grandeur et d'énergie que de charme et de " douceur. " (1)

Rode. et Kreutzer.

Combien il est pénible pour nous d'ajouter aux noms des grands Artistes qui ne sont plus, ceux de nos deux Collègues Rode et Kreutzer, descendus presqu'en même temps dans la tombe ! pourquoi faut-il déjà pleurer la perte de ces honorables amis et regretter s'être de ne les entendre plus ! l'un dont le jeu plein de Charme, de pureté, d'élégance, rendait si bien les qualités Aimables de son esprit et de son Cœur ; l'autre dont le Caractère franc et l'imagination ardente se retrouvaient dans la hardiesse et la chaleur de son exécution ! Élèves chéris de ces ~~grands~~ habiles Maîtres, vous chercherez à rendre avec fidélité l'empreinte de leur Âme ; vous les retrouverez eux mêmes et tout entiers dans leurs Compositions ; ils y respirent encore ! leurs talens revivront en vous : Conservateurs de leurs traditions, vous empêcherez que l'oubli ne pose

(1) Ce passage est extrait de la 1.e Méthode que nous avons rédigée pour le Conservatoire. Tant d'années écoulées depuis sa publication, n'ont mis à portée le Comité et d'apprécier les beautés de la Musique de Leclair, et ce nom célèbre ne peut être rappelé par nous qu'avec l'admiration qui lui est dûe. un auteur que nous citons à l'article des Sons soutenus, Hubert Leblanc, parle de son ouvrage en ces termes : " les trois douzaines Sonates des Œuvres de M.r Leclair étalèrent en pompe " la Majesté du jeu du Violon " .....

sa main glacée sur leurs ouvrages, et vous partager leur gloire en vous identifiant à leurs inspirations ! (+)

Auguste Kreutzer.

(+) Auguste Kreutzer vous restait ; il vient aussi de nous être enlevé.

Cet homme excellent jouissait d'une ~~[illegible]~~ réputation peut-être moins étendue que son frère Rodolphe, mais il avait un mérite aussi solide, un talent éminent que relevaient encore sa modestie et la touchante candeur de son âme. La mort de celui qui avait su captiver l'affection de tous devait occasionner des regrets unanimes, et rien n'a manqué à cet égard ni à notre douleur ni à sa gloire.

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

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

Mr. Paganini.

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

On a vu du premier abord que sa manière de jouer du Violon était, en général, toute à lui, et n'avait que peu de ressemblance avec celle des autres Virtuoses : cette différence donne à son jeu le piquant de la Nouveauté, et cependant ce jeu repose presque entièrement sur l'emploi de certaines difficultés dont on a fait usage autrefois, telles que les Sons harmoniques, les Pizzicato, et les Accordatures, et qui, depuis longtemps, étaient tombés en désuétude : à la vérité Mr. Paganini a ajouté de nouveaux effets à ceux-ci, il a tiré un si grand parti des doubles Sons harmoniques et de l'emploi exclusif de la 4ème Corde, que le Violon, entre ses mains, devient un instrument à part, comme l'Artiste lui même s'est placé hors ligne.

Observation sur l'art en général.

Il est une observation importante à faire ici ; c'est que, le plus souvent, l'art perd d'un côté ce qu'il gagne de l'autre : on perd en Simplicité ce que l'on obtient en élégance ; en Sons graves, ce que l'on ajoute en Sons aigus ; en Chants expressifs et Naturels ce que l'on trouve en choses d'effet ; en Grandeur, ce que l'on acquiert en délicatesse : cependant, le Génie peut tout employer avec succès pourvu que ce soit avec mesure, c'est à dire, pourvu qu'il ne passe point de certaines limites que le goût doit fixer.

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

intitulé : L'art de jouer du Violon de Paganini, Appendice à toutes les Méthodes qui ont paru jusqu'à présent.

Mr. Guhr, de Francfort, a fait paraître un ouvrage # dans lequel on trouvera la plupart des procédés employés par Mr. Paganini ; cet ouvrage Méthodique donne l'explication la plus détaillée des principaux passages et des effets qui particularisent son jeu ; il ne doit point être considéré comme faisant suite à la Méthode du Conservatoire, conçue dans un tout autre Système ./.

Progrès de l'art.

Progrès de l'Art.

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

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

Corelli fut le premier qui, en 1700, publia un ouvrage remarquable pour le Violon : le charme de la mélodie, la régularité de la facture, et la pureté du style, firent considérer ses sonates comme le modèle de ce genre de composition ; Mais les Virtuoses qui ont brillé depuis et que nous avons cités au commencement de cet ouvrage, ont ajouté, chacun selon son génie, quelque richesse à l'art de jouer du Violon, et puissamment contribué à en étendre le domaine. Delà devait naître le besoin, non d'en fixer les limites, mais d'établir les bases de l'enseignement. Pour donner à ce travail le développement convenable, il ne fallait pas qu'il fut le produit isolé du système d'un seul, mais bien le résultat combiné des observations de plusieurs. C'est sous ce point de vue que l'on devait entreprendre un ouvrage élémentaire dans le sein du Conservatoire, dont le but était, non seulement de former des Elèves, mais de réunir en un corps de doctrines les bases de toutes les diverses branches d'instruction et d'ajouter incessamment aux connaissances acquises au moyen des révisions dont nous avons parlé au commencement de ce traité.

Tendance naturelle au perfectionnement.

Aucun Art ne peut rester stationnaire ; cette vérité, qu'on a répétée si souvent de nos jours, ne signifie rien autre chose si non que l'esprit humain veut toujours aller au-delà

de ce qu'il apprenait : l'homme, dit Young, quand il durerait autant que le Soleil, serait toujours apprenant quelque Vérité Nouvelle, et mourrait encore affamé de Science.

L'Artiste ne se lasse point de chercher le mieux.

L'Artiste, dévoré du besoin de produire, et animé de la plus Noble Ambition, ne se lasse point de chercher le mieux, Objet de tous ses travaux, il le poursuit, cet objet, jusqu'à la Mort ; il ne s'arrête pas même à ce terme si l'espoir d'une Vie future lui fait entrevoir dans un monde meilleur le Complément de tous les moyens d'arriver à la perfection, il est dans Notre Nature de vouloir toujours étendre le pouvoir de nos Sens ; Notre âme, impatiente de briser ses liens, cherche une issue pour s'élancer dans l'infini ; l'imagination, favorisant Notre penchant pour le merveilleux, nous prête ses Ailes pour nous élever dans des régions inconnues, tant il nous semble beau de quitter la terre ! mais hélas ! il faut bientôt retomber, trahis par notre faiblesse : nous sentons alors la nécessité de nous replier sur nous mêmes et de chercher le Véritable domaine de l'art, Non dans le Vague, ni dans les choses Matérielles ou dans les effets physiques de la Nature ~~[illegible]~~, mais dans Notre propre Coeur, dans l'ordre Moral ~~[illegible]~~ dans le Sentiment, cette douce Vie de l'âme, cette Source intarissable d'une félicité pure.

Revenir à le chercher dans son propre Coeur.

Progrès du Mécanisme, résultat nécessaire de la tendance au perfectionnement Matériel.

Cependant l'Art, dont les Principes sont immuables, éprouve des Changements que le temps amène dans les Formes, et qui obligent à Modifier ainsi qu'à étendre le Mécanisme, esclave nécessaire de qui veut devenir Maître absolu de son talent. les découvertes qui paraissent d'abord peu importantes, finissent quelquefois par avoir les plus grands résultats ; une Aiguille ne nous a-t-elle pas fait découvrir un nouveau Monde ? La Société, dit Pascal est un homme qui apprend ~~toujours~~. Gardons nous donc de

rester jamais dans l'étroit sentier de la routine; ouvrons à la nouvelle génération toutes les portes de l'avenir; ne l'arrêtons point dans son élan, ne refroidissons point son ardeur; ~~cette ardeur même [illegible] belles destinées~~.

Mais ce serait la trahir que de ne pas l'avertir du danger des innovations précipitées; le temps seul nous apprend la juste valeur des choses nouvelles: c'est un maître infaillible pour qui veut écouter son leçon. — Étudions sous cette la marche de l'art, multiplions les essais: s'il avance, favorisons tous ses mouvements; s'il est prêt à reculer, faisons nos efforts pour le retenir. — Suivons la trace du bien en cherchant le mieux, sans quoi nous perdrions la boussole qui peut nous conduire jusqu'à lui.

Favoriser les nouvelles découvertes.

Éviter le danger des innovations précipitées.

Mais ici, l'application devient difficile; la Musique tenant à nos sensations les plus intimes, participe à tout ce qu'elles ont de vague et d'indéfinissable; à la vérité, ses effets n'en sont que plus pénétrans, et c'est un de ses avantages sur les autres arts; ~~mais [illegible] principal [illegible] d'autant moins déterminé, [illegible] et aussi moins [illegible]~~.

Quel sera le guide de l'artiste:

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

La Conscience.

Dans notre système Musical, il existe un rapport entre les intervalles, un ordre matériel qui n'a point de meilleur juge que l'oreille: l'oreille est la conscience des sons, elle nous avertit de ce qui entretient ou de ce qui trouble cet ordre matériel; c'est ainsi que la conscience, proprement dite, nous éclaire sur ce qui est bien ou mal,

selon l'ordre Moral ; C'est la Conscience qui doit être prise pour Guide dans tout ce qui est du ressort de l'intelligence et du Sentiment : C'est cette Voix Secrette, Sage Conseillère d'une âme immortelle, que l'Artiste doit toujours interroger, et qui, le portant à faire de Nobles Sacrifices ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~, lui fait considérer les objets du point le plus élevé, le décide sur le choix, et donne à son âme cette chaleur et cette force de Conviction qui se répand sur toutes ses Oeuvres. le Beau devient pour lui Synonime du Bien : l'un, abrégé de l'oeuvre Divine, est cet ensemble qui frappe les Sens, qui laisse une forte impression dans l'âme, et dont l'Unité est le principal attribut ; l'autre est ce même Beau ~~[illegible]~~ apparaît instinctivement, ou plutôt sentie par le Calme et le bonheur qu'il apporte à Notre Conscience ; le premier, est dans le charme des proportions, le second, dans le sentiment de l'ordre ; il existe de tels rapports entre l'un et l'autre, que ces deux Qualités viennent souvent à être confondues dans la même expression, et que l'on dit une Belle Action comme on dit une Belle Symphonie ou un Bon Tableau. les Grecs n'avaient qu'un Mot pour rendre les deux idées.

Le Beau, Synonime du Bien sous quelques rapports.

—

L'Artiste doit travailler à réunir ces deux genres de mérite ; il y parviendra si, après des études d'ailleurs approfondies, il agit d'après l'impulsion Morale qui mène aux succès Solides. J. J. Rousseau ne voulait point d'autre preuve de la bonté d'un livre que la disposition dans laquelle on se trouve après l'avoir lu : Quoique l'effet d'un ouvrage de Musique ne puisse être comparé en tous points à celui d'un ouvrage de littérature, on ne peut nier que la Musique, considérée comme l'expression de nos

Nécessité d'un but Moral dans les Arts.

—

sentiments et le langage de nos passions, naît sur notre âme une très grande influence; or, le compositeur et l'exécutant ont le choix de cette expression, ce choix est le Style, et si le Style est tout l'homme, il faut bien en subir les conséquences. Nous n'avons point l'intention d'appliquer ici cette pensée au caractère de l'Artiste, ce qui serait sujet à contestation, mais nous croyons pouvoir l'appliquer à son goût; le choix des moyens dont il se sert nous fera connaître infailliblement ce qui lui plaît, ce qui le captive, ce qui l'entraîne; il sera jugé sur ce choix, résultat de ce qu'il sent.

Le Style est le choix des expressions. Le Style est tout l'homme: Conséquences.

Pour se former un bon Style, il faut commencer par se nourrir des Auteurs Anciens: nous avons désigné ceux qu'il est indispensable de bien connaître.

Commencer par étudier les Auteurs anciens.

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

S'attacher aux ouvrages Modernes qui peuvent étendre les moyens d'expression.

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

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

Si donc, parmi tous ces génies qui présentent une si heureuse variété, il en est un qui convienne plus particulièrement à votre manière de sentir, étudiez-le, imitez-le: imiter n'est pas copier, ne vous y trompez pas! Se choisir un modèle n'est pas, ~~comme peintre et~~ matériellement parlant, copier ce modèle; c'est suivre la marche du maître qu'on préfère et s'éclairer de son expérience; profiter de tout ce qui est bien(1). Voyez tous les talens éminens; ils ont commencé par faire comme d'autres avant de se frayer une route nouvelle. Si l'admiration de tous pouvait se fixer sur un seul, on vous dirait que le violon n'a jamais été plus grand, plus beau, que sous l'archet de Viotti, dans cette brillante carrière qu'il a parcourue en triomphe. Avec la noble et touchante simplicité de son style, le grandiose et la magnificence de ses concertos; mais, une admiration exclusive ne saurait être un sentiment vrai, car l'admiration doit être fondée sur la justice autant que sur la sensibilité, et, qui pourrait avoir tout dit? Consultez donc votre conviction,

(1) Le sage, disent les orientaux, apprend de tout le monde. (v. l'asie, par M.r Victorine de Chastenay.)

écouter ~~parler~~ Votre Cœur, C'est le plus grand Maître de Musique : tenter d'autres moyens, d'autres effets ; le Génie d'exécution a des Secrets pour faire revivre tous les genres de Beauté et pour inventer de nouveaux Accens ; le Génie du Compositeur sait trouver des idées et des Formes Nouvelles au moment où l'art semble les avoir toutes épuisées. Jeunes Elèves, que Votre imagination s'allume au flambeau du Génie qui a le plus d'empire sur Votre âme ! qu'elle s'en éclaire et le prenne pour guide, il sera temps après de Vous frayer Votre route, et, si nous pouvons nous exprimer ainsi, de Vous revêtir de Votre individualité. Si la Nature Vous a doués d'une Véritable originalité, Vous ne perdrez jamais ce don précieux que Vous portez en Vous mêmes, et Vous y ajouterez tous les avantages que donne la Science des autres, confirmée par Votre examen et réunie à Vos propres lumières.

Diversité dans les Goûts.

C'est un grand bienfait de la Providence que cette diversité dans les Goûts produite par la diversité dans les talens ; la Carrière est immense et les palmes y sont innombrables : allez y cueillir celles que Votre Cœur préfère ; mais, au nom de l'art Divin que Vous cultivez, ne faites rien qui ne soit digne de lui ! préférez toujours les Muses aux Sirènes, et rappellez Vous ce que Rousseau disait à Son Emile : Sois homme sensible, mais sois homme sage ; si tu n'es que l'un des deux, tu n'es rien.

Le Violon et le Piano se partagent l'Empire de la Musique Instrumentale.

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

Le Piano.

Le Piano, Partition Vivante, a le pouvoir de tout faire entendre et de tout retracer ; dépositaire immédiat de la pensée, il semble posséder les Secrets de la Science et se plaire à les dévoiler sur le Clavier ; après surtout,

Le Violon.

à Maintenir les Lois de l'Harmonie autant que le Violon peut l'être à les enfreindre, l'un et l'autre sont le Virtuose ~~[illegible]~~, dans son étymologie, ~~[illegible]~~ de force, et d'habileté, ~~[illegible]~~.

Le Virtuose.

Le Virtuose de nos Jours, ~~[illegible]~~, le plus digne d'admiration est comme aux temps Anciens, Celui qui, en sachant d'abord suivre ~~[illegible]~~ la marche, de son siècle dont ensuite l'entraîner, par l'impulsion de son Génie et à lui faire ainsi presser le pas.

~~Il est le Orphée~~ ~~il est le Orphée, réussit~~

Mais le Musicien des temps Modernes, nourri des brillantes fictions de l'Antiquité, se sent toutefois porté d'une autre manière à en réaliser les prodiges : On ne verra donc point en lui l'Orphée ou l'Amphion des temps fabuleux, policant les Peuples Sauvages et bâtissant des Villes au Sons de la Lyre ; Ce n'est plus le Barde du moyen âge, versant sur l'ame agitée des héros, comme une rosée rafraîchissante, la douce Mélodie de ses chants ; (1) Ce n'est pas non plus le Troubadour ou le Ménestrel de la renaissance, chantant l'Amour et les Combats ; Mais c'est l'Artiste du 19e Siècle, cet Homme passionné pour tout ce qui est Beau, pour tout ce qui est Vrai, c'est celui qui dans ses Oeuvres a toujours le Bien pour objet, et le Beau, pour Modèle : les Grandes Pensées lui viennent du Cœur. (2) Sa Vie entière est un élan continuel d'admiration vers les Merveilles de la Nature, et ses inspirations semblent jaillir du sein de cet enthousiasme Créateur.

L'Artiste du 19e Siècle.

Gardien du feu sacré.

Gardien du feu sacré, il met ~~[illegible]~~ sa Gloire et son Bonheur à le communiquer à ses semblables, il les tient sous le charme de cette langue Universelle, que le sentiment seul comprend partout, et qui n'est inintelligible que pour l'homme neal d'accord avec lui même.

Cependant le Véritable Artiste, remontant à la source de toute inspiration, se garde bien de s'en attribuer les succès. (3)

(1) Poésies d'Ossian.
(2) Vauvenargues.
(3) Les Anciens disaient : ab Jove Principium.

plein de Confiance dans le pouvoir de son art, s'élève avec passion, il élève aussi avec Simplicité et Modestie; c'est ainsi que, sans y prétendre personnellement et laissant toute gloire à cet Art, il relève tant de courages abattus, fait oublier tant de peines, calme tant d'agitations, apaise tant de haines, et fait battre tant de Cœurs à l'unisson: Mission Sublime de Paix et d'Amour! mais difficile à remplir, hérissée d'obstacles, inséparable de dégoûts; pour surmonter les uns et vaincre les autres, il faut à **l'Artiste** un esprit droit, un Cœur sensible et généreux, une Âme élevée, et une Volonté ferme et Constante.

Sa Mission.

Qu'il Nous soit permis d'exprimer ici un Vœu que nous formons dans l'intérêt de Notre art, et dont les résultats ne seraient point étrangers à la Gloire et à la prospérité de Notre Belle France.

Vœu formé pour que de grands Concerts annuels soient donnés alternativement dans chaque Ville Principale de France.

Depuis longtemps en Angleterre, et depuis quelques années en Allemagne, en Suisse, et même dans plusieurs Contrées du Nord de nos Départements, il se fait des réunions solennelles où les exécutants des Villes, Provinces et Cantons d'alentour, sa grandeur et, sont entendre, avec la Pompe convenable, dans la Ville désignée chaque année, les Chefs-d'œuvre des plus grands Compositeurs.

Conclusion.

Ces fêtes Olympiques des temps Modernes présentent tant d'avantages que nous ne saurions lequel d'entre eux on pourrait plus particulièrement signaler: intérêt des Beaux arts, intérêt du Commerce, intérêt Politique, Culte Moral, digne de tout ce qu'il y a de grand et d'honorable parmi les hommes Civilisés, bienfait inappréciable de la Concorde qui devient tout à la fois la Cause et l'effet de ces réunions, moyen puissant de donner à l'art Musical la plus heureuse extension et cette religieuse influence sur les mœurs qui est un gage de bonheur pour les Peuples,

tels seraient les résultats de ces fêtes annuelles en France; elles y répandraient le goût de la Musique & feraient participer les Départements aux progrès de l'enseignement Musical. Cet ordre de choses entrait, dès l'origine, dans le Plan du fondateur de Notre Conservatoire; (1) l'instruction devait aller du centre à la Circonférence et revenir ensuite alimenter le foyer d'où elle était partie.

Ces Solennités auraient bientôt multiplié les ressources qui leur sont nécessaires pour s'Aggrandir et s'améliorer; elles se trouveraient en Sympathie avec l'urbanité, le caractère expansif et généreux de la Nation Française: occasion d'une Gloire toute Nouvelle, cette Gloire ne serait achetée par aucun sacrifice qui puisse coûter un regret à l'Humanité: loin de là, dans les Pays que nous avons cités, les produits des réunions sont destinés à des Oeuvres de Bienfaisance, tant il semble Naturel que le Malheur doive à la Musique tous les genres de secours et de Consolations!

L'émulation est un des plus grands ressorts de ces institutions et l'Art gagne toujours aux rivalités: la rivalité d'ailleurs, perdant ici tout ce qu'elle a d'hostile, agit en faveur de l'union, le Combat tourne au profit de tous les Combattants, le Bonheur commun est la récompense du parti vainqueur, et l'Art seul étend sa Domination, Aspirant toujours à de Nouveaux triomphes./.

Pridot

(1) Mr. Sarrette.

Avertissement
relatif à l'ordre suivi dans cet ouvrage.

La Marche des Etudes, en général, et celle du Mécanisme de l'instrument, en particulier, sont indiquées par la Marche même de la Nature qui veut que l'on passe, peu à peu, des choses les plus simples aux choses plus compliquées; mais la gradation, prise à la lettre, est impraticable. C'est au Maître à trouver la leçon qui convient à l'Elève; or, la leçon, dans cette Méthode, se reproduit de trois Manières:

1°. Dans la Définition, et dans l'Exemple qui vient à l'appui.

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

2°. Dans les Etudes purement Mécaniques et dans les difficultés Elémentaires soumises à une Formule.

Cette Formule offre le plus de chances pour les surmonter.

3°. Enfin, dans l'application de tous les Principes aux morceaux que l'on doit choisir dans le Catalogue de Musique Ancienne et Moderne placé à la fin de cet ouvrage.

Le Maître a besoin, pour bien diriger l'Elève, de commencer par se pénétrer lui même de ces trois Manières de considérer la leçon; il est donc nécessaire qu'il voie l'ouvrage dans la suite qu'il présente, afin qu'il puisse en saisir les déductions, et les appliquer à propos: Cette ce qui nous a déterminés à présenter le Texte sans interruption.

Ainsi après chaque Définition lue attentivement par l'Elève et chaque Exemple démontré par le Maître, après chaque Etude Mécanique d'une leçon, on doit faire choix d'un Morceau Mélodique ou développé, relatif à cette leçon, ~~et finir par~~ ~~choisir~~ en suivant généralement l'ordre chronologique.

La leçon reproduite de 3. Manières:
1°. pour la Définition et l'Exemple.
2°. pour les Etudes du Mécanisme soumises à une Formule.
3°. pour l'application des Principes à des Morceaux choisis sur la Musique Ancienne et Moderne.

L'Elève s'appliquera d'abord à jouer ces leçons correctement, il y mettra dans chacune d'elles le sentiment qu'il sera naturellement porté à lui donner, mais sans y être aidé, sans qu'on lui parle de Style, ni de la poétique du Violon. S'il est né avec le Génie de la Musique, c'est alors qu'on s'en apperçoira promptement à sa manière de deviner les intentions de l'Auteur, et l'on avancera ses Etudes en conséquence; mais on doit l'habituer, avant toute, à rendre avec une exactitude scrupuleuse ce que l'Auteur a matériellement indiqué. On sait que l'expression Matérielle est insuffisante, mais on ne sait peut-être pas assez qu'elle est aussi essentielle que l'expression poétique, car elle est à la Musique ce que le dessin est à la Peinture dont presque tout le mérite est nul si les contours sont mal tracés. 16

Expression Notée, doit précéder l'expression Poétique ou Spontanée.

La Méthode du Conservatoire a été divisée, dès l'origine, en deux Parties; l'une, relative au Mécanisme, l'autre appliquée au Style et à l'Expression: cette division doit être maintenue par la raison que nous avons donnée: qu'il ne faut s'occuper que d'une seule chose à la fois. (voyez sa Manière de travailler.) 20

Division à maintenir: Mécanisme. Expression.

Que l'Elève se pénètre donc bien de la nécessité d'obtenir le meilleur Mécanisme avant de passer outre, qu'il apprenne à travailler lentement, seul moyen d'avancer plus vite, et qu'il ne s'attache surtout aux choses d'Expression qu'après avoir obtenu le pouvoir de s'y livrer sans entraves. . 24

Planche 1ère.

Nota : Toutes les figures de ces Planches sont réduites d'un 12ème de la grandeur exacte des modèles.

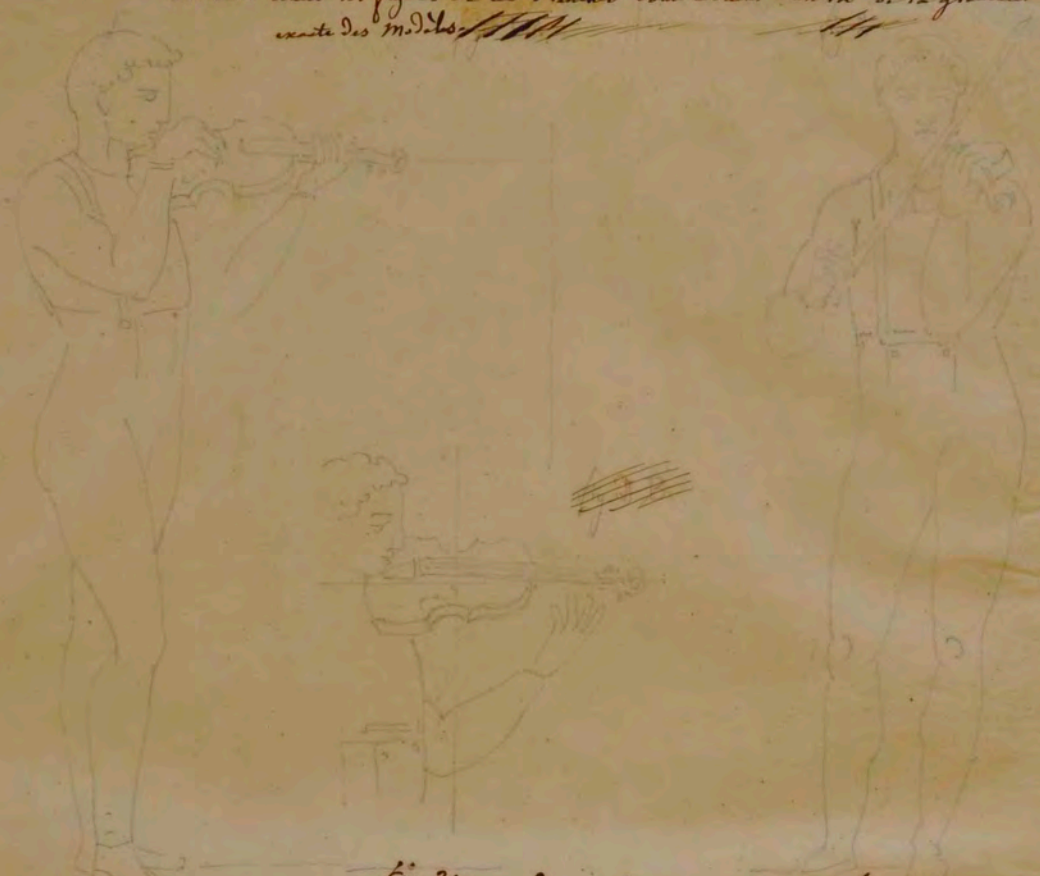


Figure 1.
Ensemble de l'attitude, vue de profil.

Fig. 2.
Manière d'asseoir si le pied est bien tenu.

Fig. 3.
Ensemble de l'attitude, vue de face.

Fig. 4
Position naturelle des doigts sur les b. croisés.

Fig. 5
Position forcée et d'affectation.

Fig. 6
Ensemble de l'attitude, lorsqu'on joue adagio.

Fig. 7.
Maniere du pied lors d'une orchestre.

Fig. 8
Hauteur de la table sur laquelle il est bon de mettre les papiers du quatuor.

Fig. 10.
Position des pieds relativement au papier.

Planche 2e.

Fig. 11.
Position du poignet et du bras droit, en tirant l'arbalète.

Fig. 12.
Position du poignet et du bras droit, en poussant l'arbalète.

Fig. 13.
Position de la main gauche, chaque doigt étant fixé sur la corde qui lui correspond.

Fig. 14
Manière de tirer l'arbalète.

Position ordinaire de la flèche sur la corde.

Fig. 15.

Fig. 16
Position ordinaire de l'arbalète, lorsque le pied est en premier à l'extrémité du manche.

Fig. 17.
Position vicieuse de l'arbalète

Fig. 18.
Idem.

Fig. 19.
Idem.

Planche 3e.

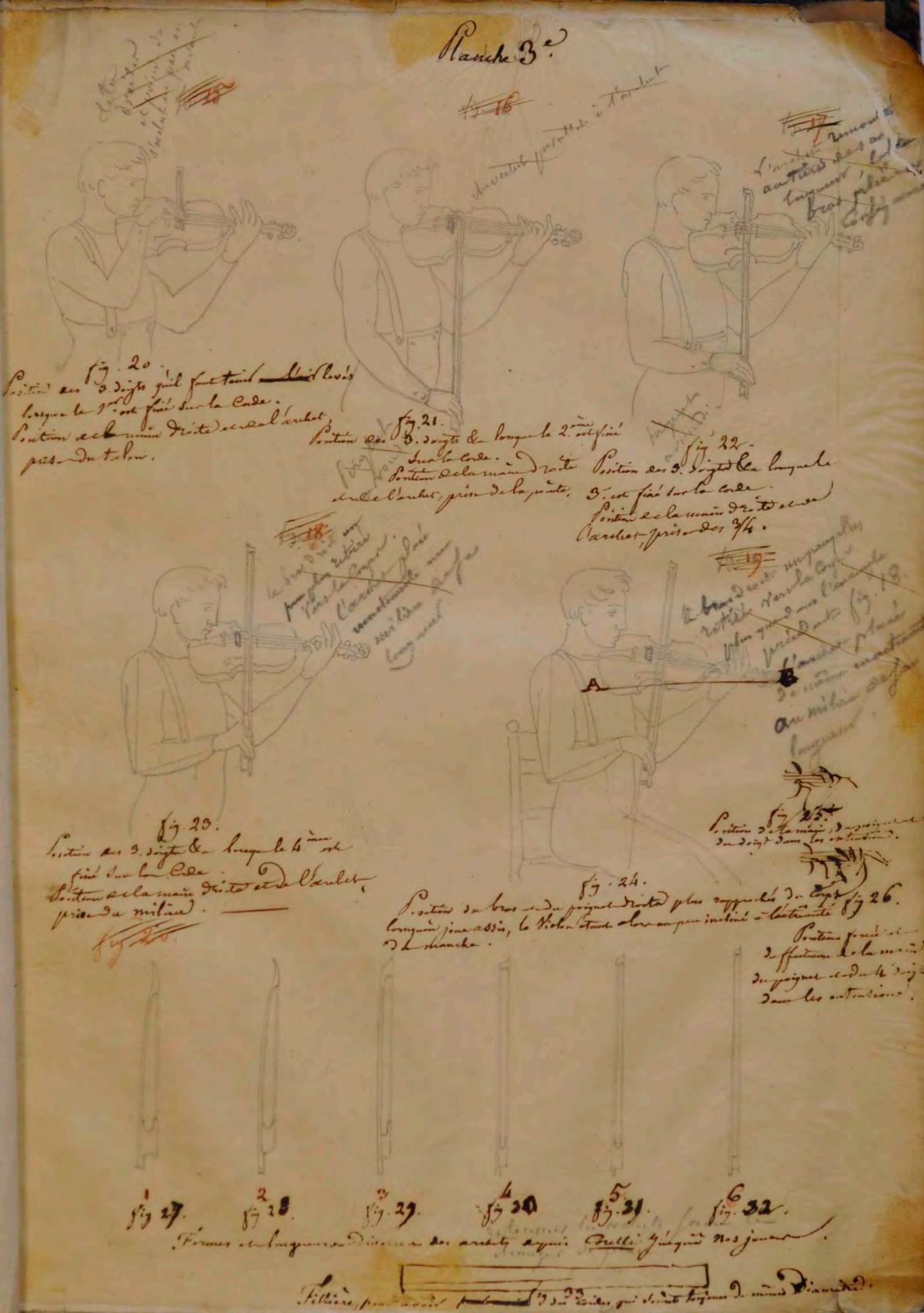


Fig. 20
Position des 3. doigts qu'il faut tenir lorsque le 1er est fixé sur la Corde.
Position de la main droite et de l'archet près du talon.
Fig. 21.
Position des 3. doigts & lorsque le 2ème est fixé sur la Corde.
Position de la main droite et de l'archet, près de la pointe.
Fig. 22.
Position des 3. doigts & lorsque le 3e est fixé sur la Corde.
Position de la main droite et de l'archet, près des 3/4.
Fig. 23.
Position des 3. doigts & lorsque le 4ème est fixé sur la Corde.
Position de la main droite et de l'archet, près du milieu.
A
B
Fig. 24.
Position du bras et du poignet droite plus rapprochés du corps lorsque jouant assis, le Violon étant alors un peu incliné à l'extrémité droite.
Fig. 25.
Position de la main, du poignet et des doigts dans les extensions.
Fig. 26.
Position forcée et de souffrance de la main du poignet et des doigts dans les extensions.
1 Fig. 27.
2 Fig. 28.
3 Fig. 29.
4 Fig. 30
5 Fig. 31.
6 Fig. 32.
Formes et longueurs diverses des archets depuis Corelli jusqu'à nos jours.
Filière, pour arcets
Fig. 33 Coupe qui donne la longueur du manche

5/

13. Pages.

Principes du Mécanisme.

Principes du Mécanisme.

Article Premier.

Attitude.

1°. Le Corps et la Tête, droits.

2°. La poitrine ouverte et avancée.

3°. — Les épaules effacées.

4°. — Se placer à peu près à la distance d'un pied 8. à 9. pouces, du pupitre ~~de la~~ Place, mais un peu à Gauche, afin de pouvoir lire les deux pages de Musique sans ~~L~~ déranger le Manche du Violon. 6. à 7. pouces, du point A au point B

5°. Le bas du Pupitre, sur lequel la Musique est posée, doit être à la hauteur du Creux de l'estomach, un peu au dessous.

6°. Le point du Corps portant sur la Jambe gauche, mais sans que le Corps soit penché.

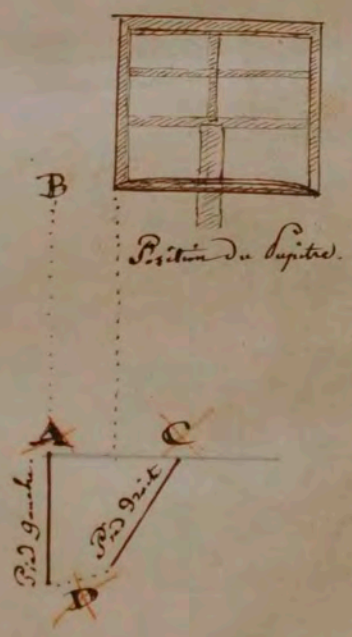
7°. — Le pied gauche, droit devant le Pupitre, c'est à dire, parfaitement équerré avec lui.

8°. Le pied droit, sur la même ligne que le gauche, et ~~placé~~ posé Naturellement, un peu en dehors, de cette manière: — C.

9°. — L'intervalle qui se trouve entre les deux côtés intérieurs des talons, de 4. pouces Demi à 5. pouces. — D.

10°. — Éviter, autant qu'il est possible, — l'avancer la hanche gauche

11°. — ~~Tenir~~ tenir le Corps un tant soit peu cambré et appuyé sur les reins.



Article 2. —

Manière de tenir le Violon.

1.° Le Violon doit être placé sur la Clavicule.

2.° – incliné vers la Droite, d'environ 45. degrés.

3.° – Enfoncé contre le Col.

4.° – Retenu par le menton, du coté gauche et la gorge, ~~contre le Cou droit~~ le menton appuyant dessus le Violon, mais non sur ~~la gorge~~.

5.° – Le Menton non avancé, et appuyé sans excès ~~sur~~ sur la partie la plus saillante, et non de côté.

6.° – L'épaule Gauche aidant cette position par dessous le Violon pour éviter de serrer la poitrine, ce qui arriverait si on avancait l'épaule par dessus.

7.° – Soutenir le Violon horizontalement.

8.° – L'extrémité du manche, en ligne directe du milieu de l'épaule gauche.

Article 3. —

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

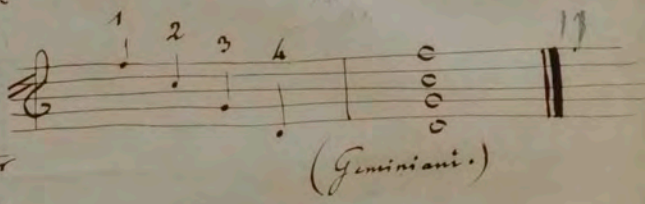
1.° – Soutenir le Violon, sans le serrer, entre le milieu de la 1.e phalange du pouce et le milieu de la 3.e phalange de l'index.

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

3°. tenir la paume de la main dans une position Naturelle[1], ~~c'est à dire~~, sans la rapprocher ni l'éloigner du manche, et sans raidir le poignet.

C'est un défaut assez commun que de tendre le poignet lorsque l'on fait une extension ou que l'on place le petit doigt sur une corde basse ; il en résulte un effet contraire à ce qu'on veut obtenir, puisqu'alors on éloigne le doigt, tout en cherchant à l'avancer.

4°. – En plaçant les doigts l'un après l'autre sur les Notes ci contre et les y laissant, la corde se trouvera verticalement sous le milieu du violon ; ce doit être sa position habituelle :



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

Epreuve.

Pour s'assurer si le violon est bien soutenu entre l'épaule et le menton par l'une et par l'autre, il faut en faire l'épreuve en le lâchant de la main gauche, qu'on laissera ouverte à peu de distance du manche, par précaution ; Si toutes les conditions se trouvent remplies, (nous disons toutes, c'est à dire, que nous y comprenons la pose du corps appuyé sur les reins, aile de la tête, &c) le violon se soutiendra de lui même rigoureusement.

[1] Voyez l'art. intitulé : du Naturel dans l'art.

Article 4.

Manière de tenir l'Archet.

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

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

3°. — Éviter de plier le pouce.

4°. Le placer contre la hausse de manière à ce qu'il la touche un peu, à son extrémité supérieure, sans toutefois la faire entrer dans l'échancrure; on a négligé ce principe, et l'on a eu tort; dans cette position, la main dispose mieux de la force ou de la retenue de l'archet: un peu d'habitude en fera bientôt sentir tout l'avantage. #

~~5°. Placer le pouce de façon à ce que le milieu de son extrémité soit vis à vis de la ligne qui sépare le doigt du milieu de le 3e doigt.~~

~~Placer le doigt le 3e doigt~~

Après avoir mis le pouce, ~~[illegible]~~ à l'endroit prescrit et sur le côté, il faut placer les ~~4~~ autres doigts quatre

Lorsque la main, qui tend toujours à glisser, vient à s'éloigner de la hausse, il ne faut pas ~~[illegible]~~ remettre le pouce à sa place. ~~[illegible]~~

~~[illegible]~~

~~[illegible]~~

5°. Placer le doigt du milieu sur la baguette de la manière à ce que le milieu de l'extrémité du pouce soit vis à vis de la ligne qui sépare le doigt du milieu de le 3e doigt.

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

7.° — Eviter de séparer l'index des autres doigts qu'il ne faut, ainsi qu'on l'a déjà dit, ni plier, ni tendre, mais que l'on doit laisser arrondis comme ils le sont naturellement.

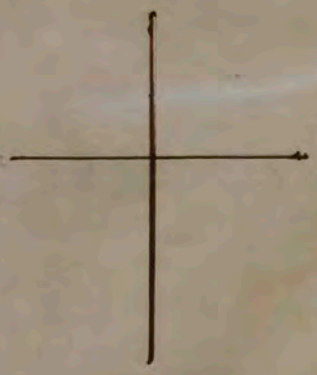
8.° — En tirant l'archet jusqu'au bout, la main, tournant sur le pouce, s'incline un ~~tant soit~~ peu vers la gauche lorsqu'on est arrivé à la pointe. — Quand on pousse l'archet jusqu'au talon, par l'effet de ce mouvement sur le pouce, — l'index se trouve droit, c'est à dire d'équerre avec la baguette.

9.° — Il faut tenir la baguette un peu inclinée vers la partie supérieure de la touche; mais dans les traits détachés légèrement du milieu, on la tiendra plus ou moins près de la perpendiculaire pour favoriser par plus ou moins d'élasticité le jeu de la baguette ou le sautillement de l'archet.

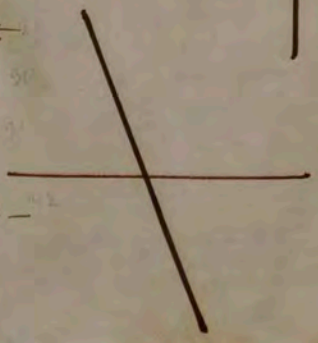
10.° — L'archet doit être ~~[redacted]~~ tiré ou poussé en ligne parallèle au chevalet, ~~c'est à dire~~, toujours ~~[redacted]~~ placé sur la corde de manière à la couper en angle droit, loi invariable pour que la corde soit bien mise en vibration et pour que le son soit pur: — exemple 1. — — —

11. Jamais l'archet ne doit avoir l'une ou l'autre de ces directions: exemples 2. et 3. —

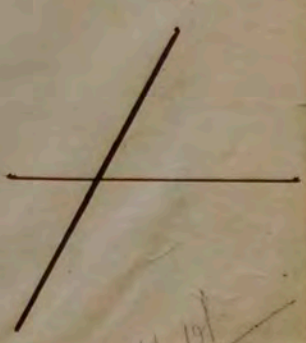
1.



2.

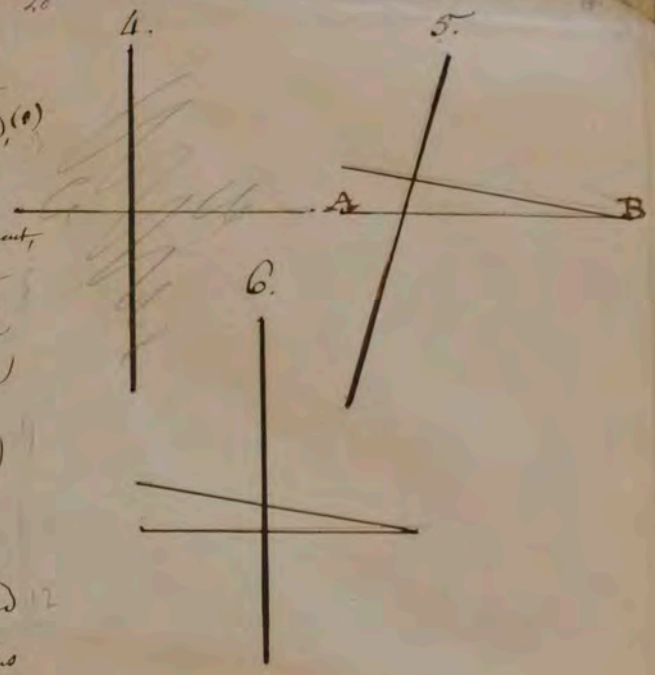


3.



11 pl

12°. Mais si le Violon est tenu un peu plus bas que la ligne horizontale, comme il arrive nécessairement lorsque l'on joue assis,(1) sa pente exige que l'on tienne le bras droit plié encore plus qu'il n'est ordinairement, afin que l'Archet se retrouve en angle droit sur la Corde, comme dans l'exemple 5. — Car, si l'archet était placé comme dans l'exemple 1. sa position serait vicieuse puisqu'il coupérait alors la Corde de travers. — Voyez l'exemple 6. —



13°. Poser le Crin de l'archet entre le rond des ouïes du Violon et la touche, un peu plus près des ouïes que de la touche.

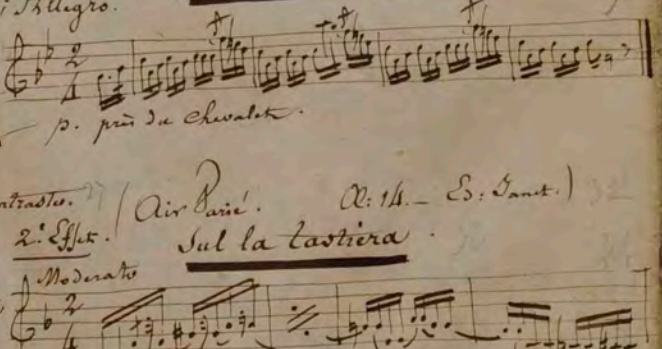
14°. — Approcher plus ou moins le Crin du Chevalet, selon qu'on voudra tirer plus ou moins de son dans le Chant en jouant fort.

15°. — Il est bon de s'éloigner du Chevalet pour obtenir du moëlleux et de la rondeur dans les traits qu'il faut donner dans les Chants.

16°. — Au moyen du plus grand rapprochement et du plus grand éloignement des Crins, du Chevalet, on dispose de deux effets opposés; l'un, désigné par ces mots: Sul ponticello, ~~c'est dire~~ tout contre le chevalet; en s'appuyant presque point l'archet, le son est sifflant et nasillard; il convient pour de certains contrastes. — L'autre, indiqués: Sul la tastiera, sur la touche; — en allongeant légèrement l'archet, on y obtient des sons doux et flûtés. —

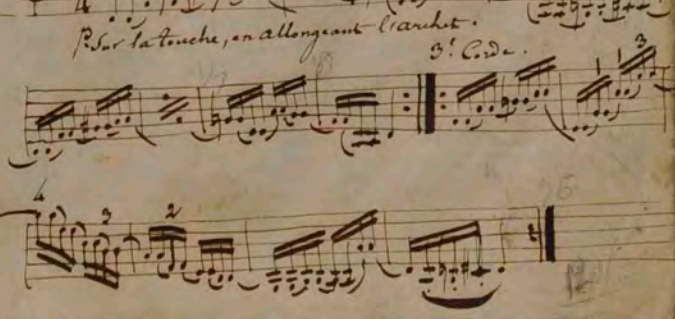
(7° Quintette de Boccherini. — Ed: Janet)

1er. Effet. Sul ponticello.



(Air varié. Op: 14. — Ed: Janet.)

2° Effet. Sul la tastiera.



(1) C'est à dire si la ligne horizontale est tirée du ~~point~~ côté droit du Violon A ~~jusqu'au~~ point B. exemple 5.

Article 5.

Manière de tenir la main, le Coude, et le bras droit.

1.° — Commencer le Coup d'Archet à l'origine du Crin, le poignet arrondi; en tirant, laisser la jointure du poignet un peu plus haut que la Baguette, — jusques et compris le bout de l'archet, afin que cette jointure ait le jeu nécessaire pour que la main puisse aller librement, et au besoin avec vitesse, de ~~droite~~ gauche à droite en tirant l'archet, et ~~de gauche~~ droite en le poussant.

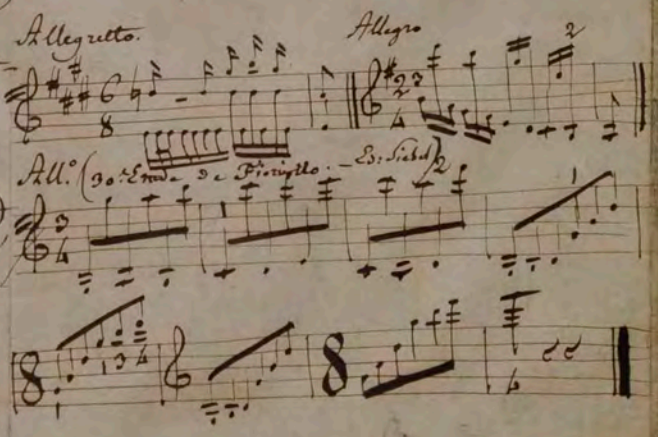
2.° L'avant bras et le poignet doivent conserver la plus grande souplesse.

3.° L'arrière bras et le Coude ne participeront jamais en rien d'une manière directe aux mouvements de l'avant bras. à cet effet, on laissera tomber le Coude sous aucune force, dans un état de Nullité complette.

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

Passages à Exercer dans cette intention.

(2.e Trio de Viotti. — 4.e Trio. — idem)
Ed: Naderman.



Article 6.

Mouvement des doigts de la main gauche.

1°. – Laisser tomber les doigts d'assez haut pour qu'ils aient un peu d'élan, la 1re phalange d'aplomb sur la corde, mais sans chercher à lui donner de la perpendicularité.

2°. – Appuyer les doigts peu ou beaucoup, en raison de ce que l'on joue légèrement ou forte, mais ~~les appuyer~~ cependant ~~toujours~~ assez pour que l'appui du doigt l'emporte sur celui de l'archet.

3°. – Laisser les doigts posés dans les gammes ascendantes faites avec quelque vitesse : dans les gammes descendantes, n'en lever qu'un, et laisser les autres posés.

4°. – Mais dans les mouvements lents, ou modérés, et pendant les Notes longues de tous les mouvements, lorsqu'un seul doigt est posé, il faut tenir les trois autres doigts en l'air, (plus ou moins haut, suivant leur position naturelle,) pour qu'ils puissent retomber au besoin avec indépendance qu'ils acquièrent ainsi, et pour qu'ils articulent les Notes avec netteté, surtout dans les passages coulés où ils ont tout à faire à cet égard.

Article 7.

Mouvemens de l'Archet, de la main, et du bras droit.

Note
Pour le Graveur :

Tous les Archets devront être faits avec la plus grande exactitude et de la longueur de 27. lignes, et 4 points, les exemples en dessins auront été réduits, (comme tout devant être) d'un dixième.

1°. — Dans les premières Etudes, on employera l'archet d'un bout à l'autre, et, dès les premières gammes, on ne se servira que du tiers de sa longueur, pris du milieu : du point A au point B. —

B A

2°. Le petit doigt soutient le poids de l'archet lorsqu'on approche la hausse du chevalet ; à mesure que la hausse s'en éloigne en tirant l'archet, le petit doigt cesse de soutenir la baguette, jusqu'à ce que son appui devienne inutile ~~qu'il devient de plus fort~~ quand on est à la pointe ; On peut le lever alors sans inconvénients dans quelques Adagios, mais il faut le remettre aussitôt après sur la baguette, et l'y ~~appuyer~~ appuyer un peu ~~doucement~~ quand on passe d'une corde à l'autre, comme dans les exemples donnés dans l'Article 5, parceque, dans ce genre de traits, le petit doigt aide à détacher la Note précédente et à porter tout de suite après l'archet sur l'autre corde.

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

mais surtout dans le pouce.

4°. — Les Quatre doigts, placés sur la baguette, ~~et dessus~~ appuient sur l'Archet pour mettre la Corde en vibration; cet appui, qui doit être quelquefois très fort, écraserait infailliblement la Corde si, pour l'empêcher, le pouce ne contrebalançait point cette force en serrant beaucoup la baguette quand on veut tirer un grand son ou alléger l'Archet. Ainsi lorsque l'on recommande d'appuyer l'Archet, il faut toujours comprendre que le pouce doit alors fortement serrer la baguette en dessous en même temps que les autres doigts appuient en dessus.

5°. — Afin de conserver la direction de l'Archet toujours parallèle au Chevalet, toujours en angle droit avec la Corde, comme on l'a dit à l'art.° 4. il faut, quand on pousse l'Archet et lorsqu'on est parvenu à peu près aux deux tiers de sa longueur, rapprocher davantage, pencher un peu l'avant bras de la poitrine ~~et~~ et arrondir la main avec souplesse vers le montant à mesure qu'on arrive au commencement du talon de l'Archet; la Corde droite A, s'entralonne un peu avancé à cet effet (exemple 1.)

Mais quand on tire l'Archet jusqu'à la pointe; (exemple 2) la Corde a ne doit pas cesser de demeurer dans la ligne perpendiculaire à l'épaule b.

Il en est de même lorsque l'on est au milieu de l'Archet, (exemple 3.)

La position de l'arrière bras est vicieuse dans l'exemple 4:

Celle de l'exemple 5. l'est également en ce qu'elle donne une fausse direction à l'avant bras et à l'Archet.

~~et~~ et de l'arrière bras,

et arrondissant le dessus de la main ~~[illegible]~~

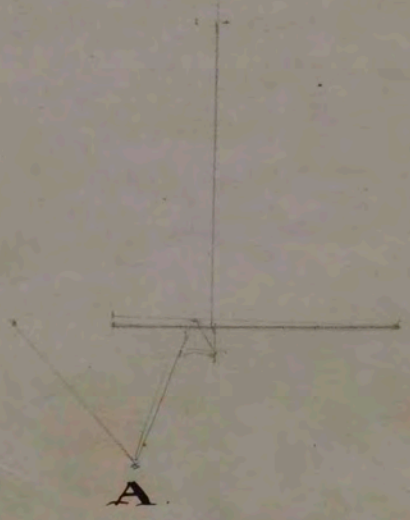
~~[illegible]~~

~~[illegible]~~ et faisant la jointure du pouce élevée de Cinq à 6 lignes au dessus de la partie supérieure du chevalet, en dessous de fixer la position du poignet lorsque la hausse de l'Archet se trouve près des Cordes.

14 pl

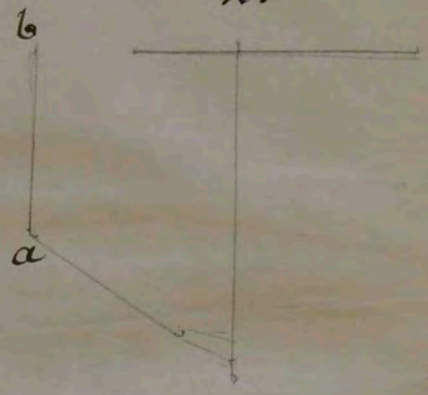
Position du bras,
lorsque l'on tire l'archet
depuis le Talon.

1.



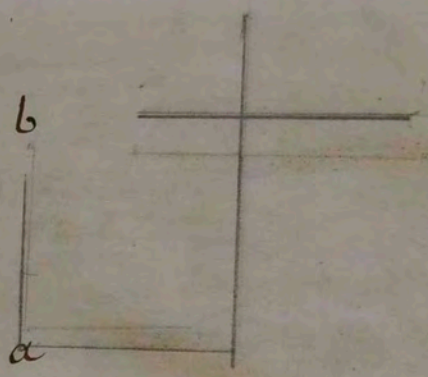
Position du bras,
lorsque l'on pousse l'archet
depuis la Pointe.

2.



Position du bras,
lorsque l'on est vis-à-vis du milieu
de l'archet.

3.

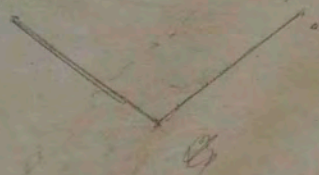


Mauvaise Position.

4.

Mauvaise Position.

5.



Nota. Si l'Elève est un enfant, ou s'il est d'une petite taille, il ne peut employer l'Archet jusqu'à la pointe sans en changer la direction en le tirant en arrière; il faut donc veiller alors à ce qu'il n'emploie qu'une longueur d'Archet proportionnée à celle de son bras. Il faut lui placer le Violon en conséquence, ~~et lui~~ ~~faire tenir le menton du côté de la gauche~~, et lui faire tenir le menton du côté de la Chanterelle jusqu'à ce qu'il soit assez grand pour jouer sans peine en le plaçant du côté de la 4ème Corde. Mais s'il se sert d'un Violon à petit patron, il le tiendra de la manière généralement en usage et prescrite par l'article 2.

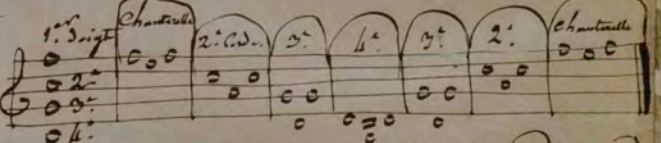
Article 8.

Epreuve:

Pour être assuré que la ~~corde~~ de la Main gauche est bien placée, et que les doigts sont posés d'aplomb chacun sur une seule Corde, on exercera le passage suivant, cité à l'article 3.

~~Epreuve.~~

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



(Ce Passage est extrait de la Méthode de Geminiani.)

Article 9.

De l'Attitude en Général.

Une Attitude Noble et aisée favorise le développement de tous les moyens, permet à la grâce

d'accompagner les mouvemens du bras et de l'Archet, et augmente le charme de l'exécution en faisant voir que l'on s'est rendu Maître de l'instrument et que l'on surmonte toutes les difficultés sans efforts.

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

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

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

Nota. Les enfans ou les jeunes gens dont les épaules n'ont pas encore assez de largeur pour soutenir le Violon, et les Dames qui jouent de cet instrument et qui n'ont rien dans

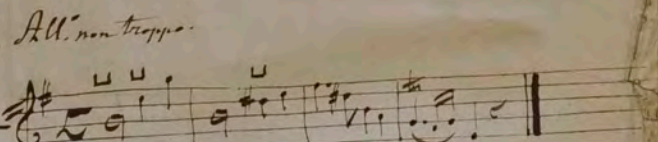
leur ajustement pour les aider à le tenir facilement et penché du côté droit, peuvent remplir le Vide existant entre l'épaule gauche et le Violon en y plaçant un Mouchoir épais ou une espèce de Coussin : l'expérience nous a prouvé qu'on s'en trouvait bien, et que ce moyen, qui offre l'avantage de tenir convenablement le Violon, est sans inconvénients et n'est pas même apperçu.

Règles Générales,

Pour tirer ou pousser l'archet.

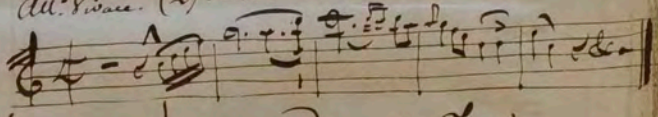
Il faut, en général, tirer l'archet quand la phrase commence en frappant :

(18e Concerto de Viotti. – Ed: Sieber.)



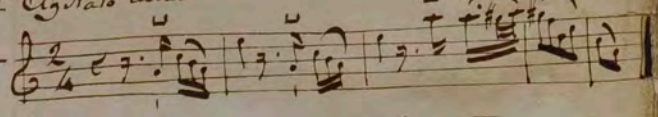
Pousser l'Archet quand la phrase commence en levant :

(27e C. de Viotti. – Ed: Janet.)

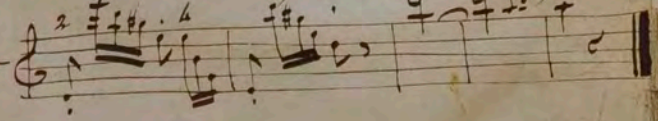


Excepter de cette Règle les passages composés de plusieurs Notes et de plusieurs Coups d'Archet :

(22e C. de Viotti. – Ed: Frey.)



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



Tirer les Notes longues qui offrent un repos, surtout les Notes finales, puisqu'alors l'Archet, tombant de lui même du fort au faible, c'est à dire du Talon à la Pointe, le Son va toujours en diminuant par le mouvement Naturel du bras qui se remet au repos.

6.

8. Pages.

Exercices Préparatoires.

15 Exercices Préparatoires

à faire pratiquer sans Musique,
lorsque l'Elève sera familiarisé avec les principes
contenus dans les 9 premiers Articles.

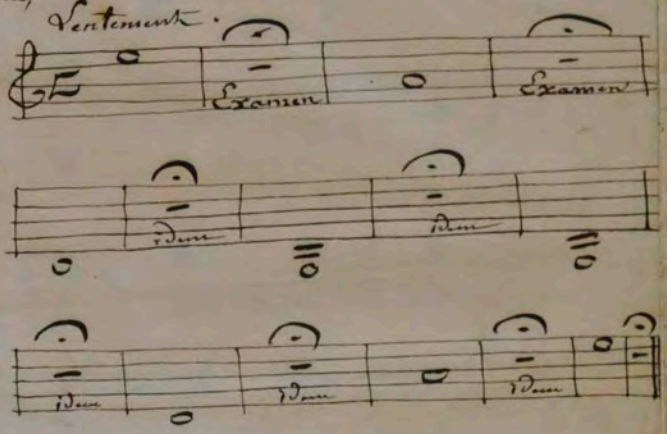
Nota: la première chose à faire est d'apprendre à accorder le Violon le plus promptement, le plus ~~[illegible]~~ piano, et le mieux possible. ~~[illegible]~~ Voyez l'article ~~[illegible]~~ intitulé: Manière de travailler.

1e. Leçon.

Sur les 4. Cordes à Vide.

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

Ventement.



Aidé d'abord par le Maître, — l'Elève rectifiera ensuite lui même:

1°. — La position des pieds. —
2°. — Celle du Corps. —
3°. — des Epaules. —
4°. — des bras et des Coudes. —
5. — de la main gauche. —
6°. — de la main droite. —
7°. — Du poignet droit. —
8°. — de l'Archet. —
9°. — du Violon. —
10°. — de la tête. —

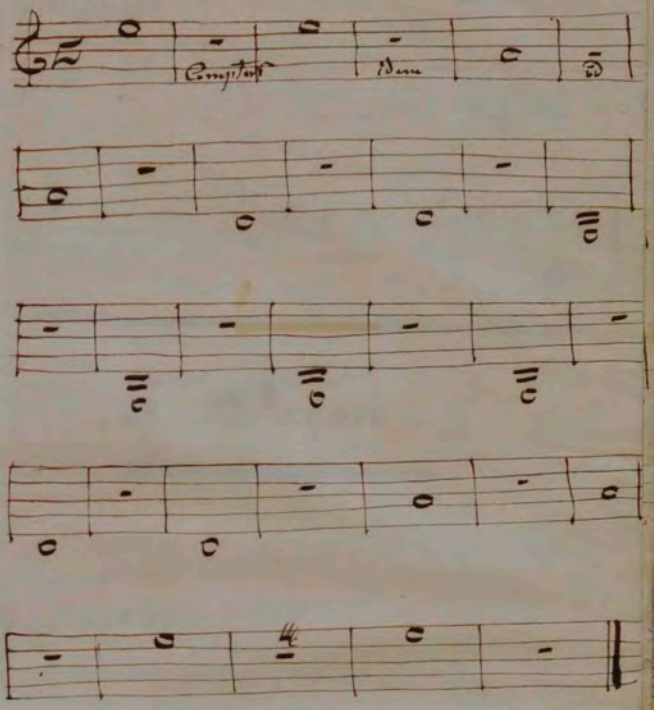
Il fera cet examen Vivement, — pendant chaque Silence.

Dans la 2.ème leçon, il ne fera le silence que dans mesure dont il compte, intérieurement, sans les battre, [redacted], de cette manière :

2.ème Leçon.

Sur les 4. Cordes à Vide.

Moins lentement.



Pendant les Silences, après les deux Notes, Placer le Crin de l'Archet sur la Corde voisine par un léger mouvement de la Baguette qui en fait baisser la pointe lorsqu'on est au talon, et en lever un peu le poignet lorsque l'on est à la pointe. — Cadant bras et le Coude suivent ce mouvement, mais, abandonnés et sans force.

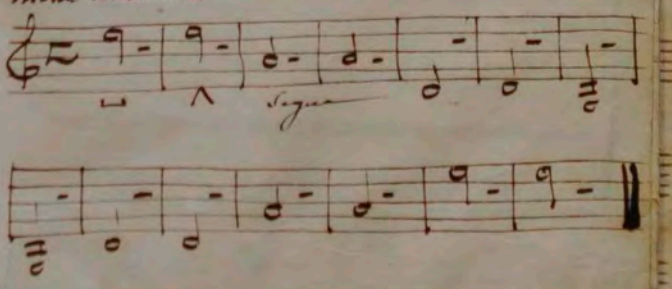
[redacted]

Diez, l'Archet, après l'Origine du Crin lorsqu'au milieu [redacted] Seulement : Compter les 2. Temps de Silence :

3.e Leçon

[redacted]

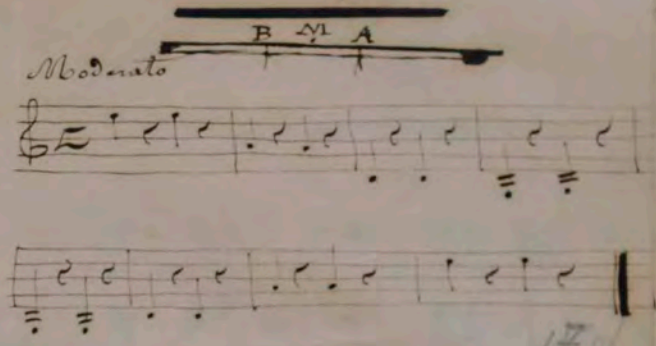
Moins lentement.



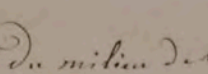
[redacted]

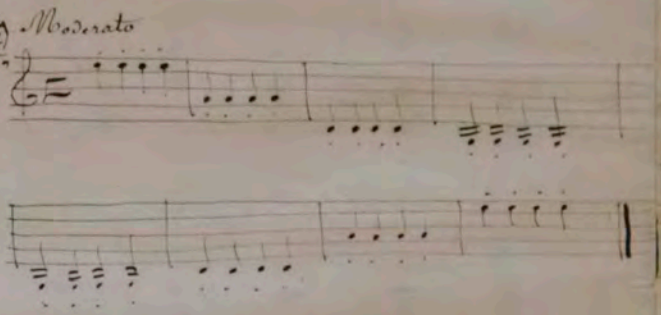
4.e Leçon.

Détacher vivement la Note du Point A au Point B. et la Coupert net en laissant l'Archet sur la Corde:



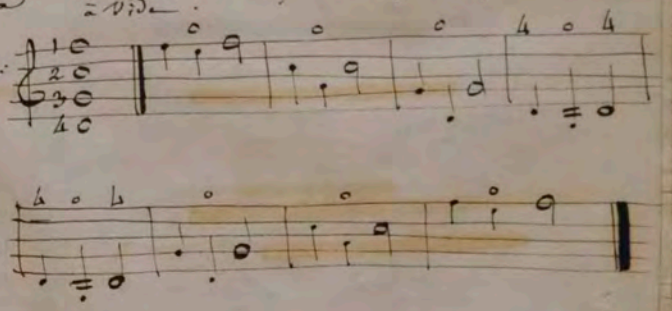
5.e Leçon.

Détacher de même du milieu de l'archet, en séparant chaque Note par un Silence de cette manière:  et l'arrêtant sur la Corde.



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

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



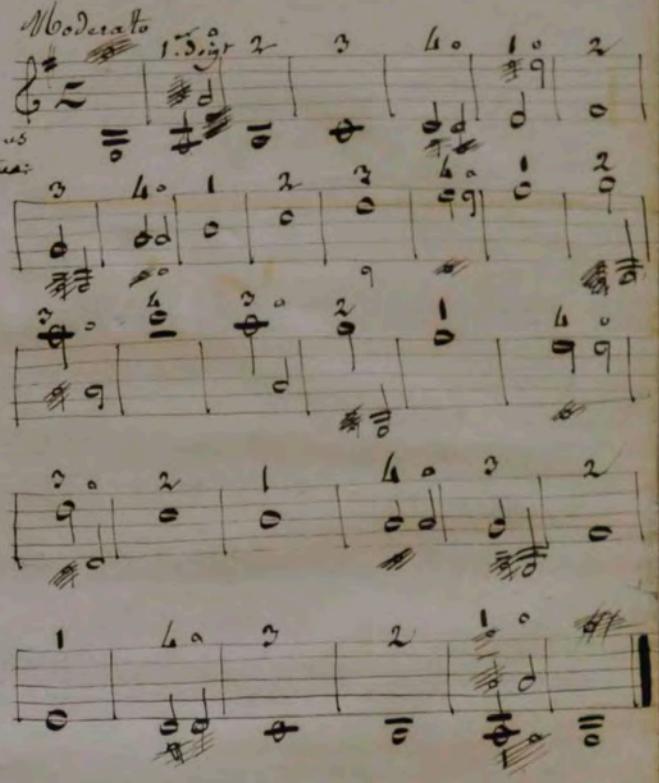
(1) Toutes les fois que nous nous servirons de cette indication: du milieu de l'archet, il faudra l'entendre de cette manière: qu'il doit employer l'Archet dans l'espace qui se trouve entre le point A et le point B. mais nous verrons la raison plus tard à la Division de l'archet. on aura soin seulement de commencer et de finir chaque Note plus ou moins près du point M selon le mouvement plus ou moins animé donné à la Leçon, ou selon la Valeur des Notes.

6.e Leçon.

Gamme en Sol.

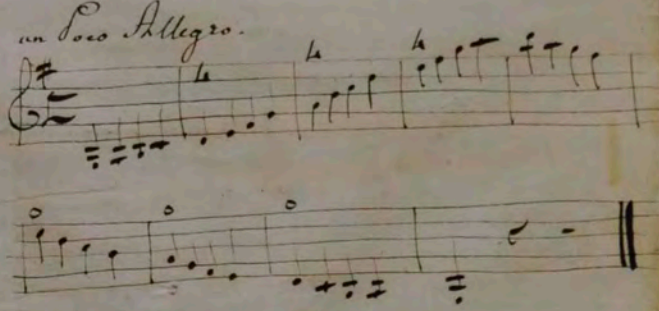
Employer tout l'Archet.

Pour assurer l'intonation, il faut consulter les Notes à Vide ainsi qu'on le trouve indiqué ci dessous:



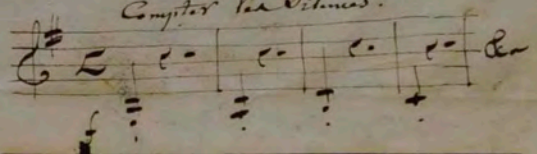
7.e Leçon.

Détacher du milieu de l'archet:



Exécuter comme si c'était écrit de cette manière:

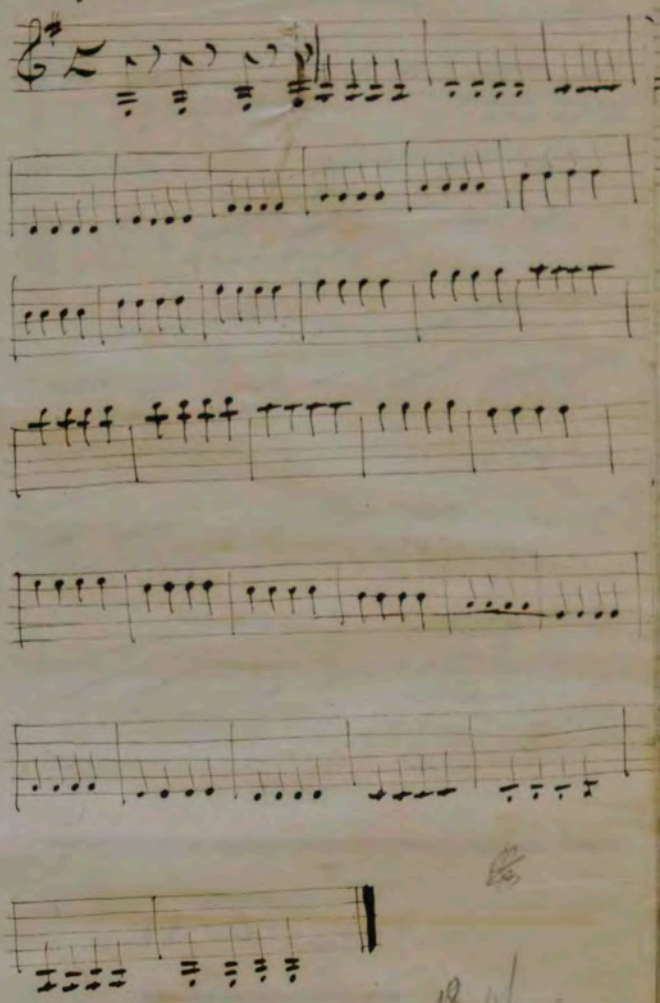
Compter les Silences.



8.e Leçon.

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

Allegro



18 pl

9.e Leçon.

Etudes pour les doigts.

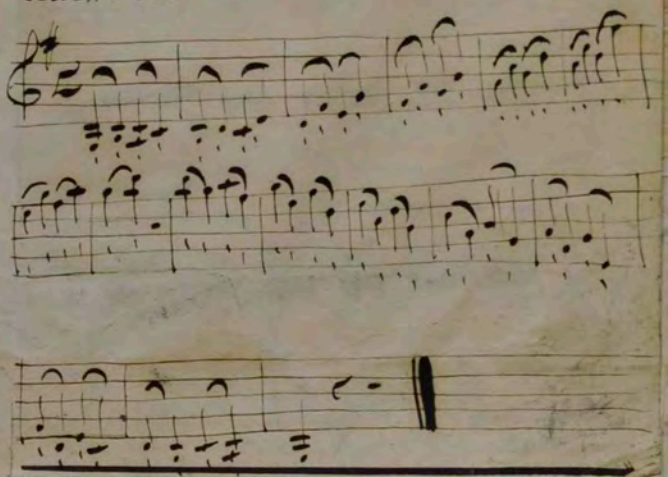
Du milieu de l'archet:

Détacher, comme on l'a marqué en dessous.

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

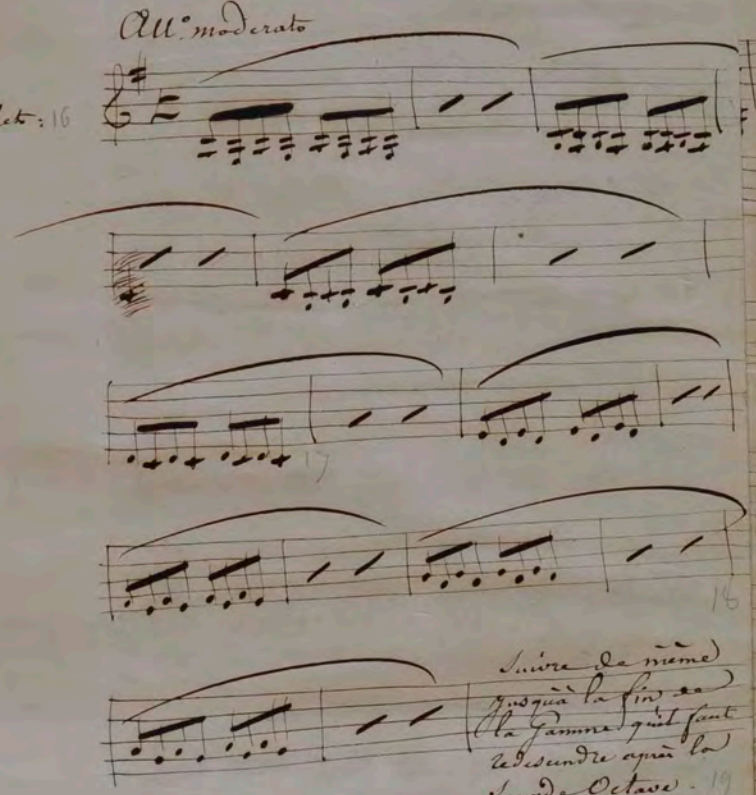
Dans les Coulés, faire tomber les doigts d'assez haut pour qu'ils aient de l'élan.

All.o Moderato



10.e Leçon.

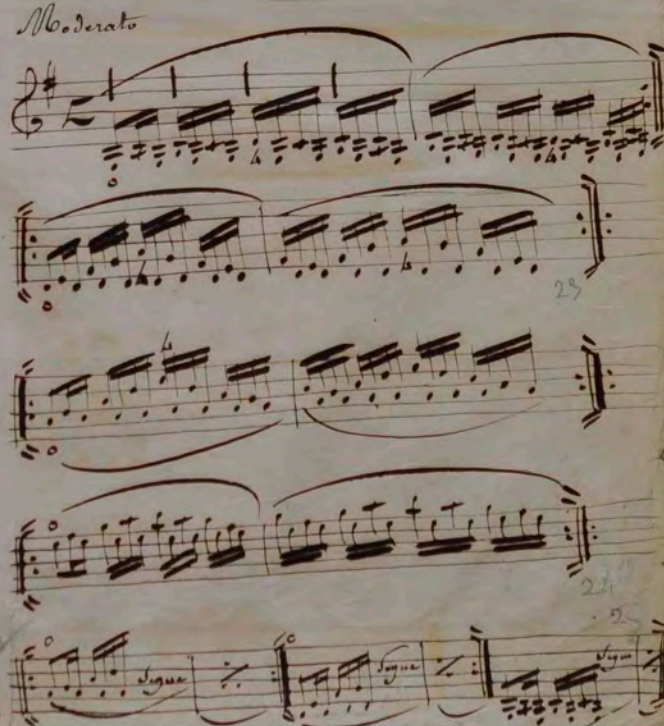
Employer toute l'Archet: 16



11.e Leçon. 20

Faire tomber les doigts sur la Corde avec un peu de force, avec souplesse et avec égalité. 21

Compter les temps comme on l'a indiqué dans la 1.e mesure. 22

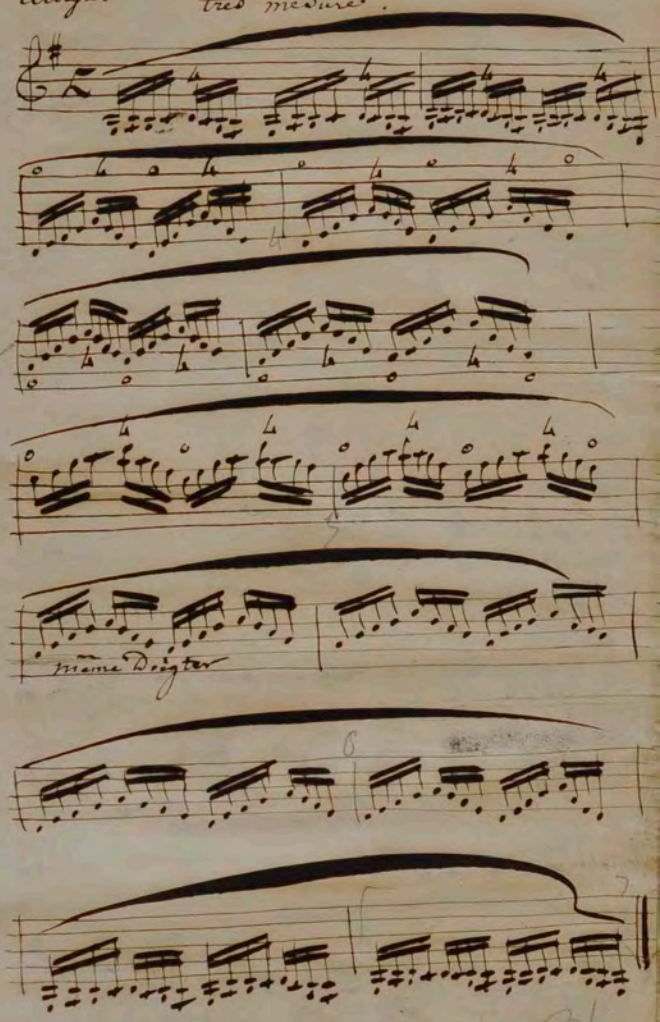


1901

12. Leçon.

Employer tout l'Archet.

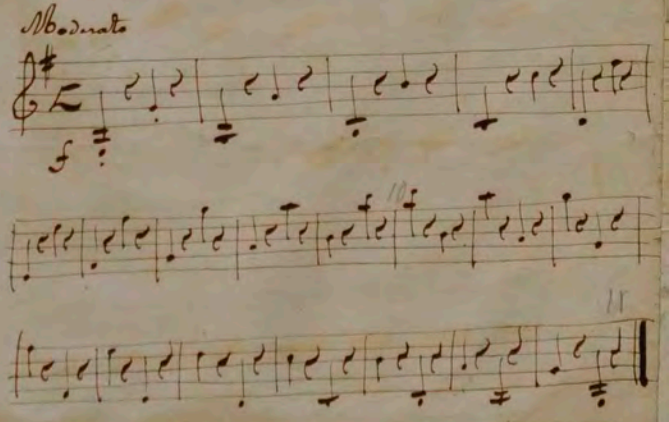
Mêmes Observations qu'à la précédente Leçon.



13. Leçon.

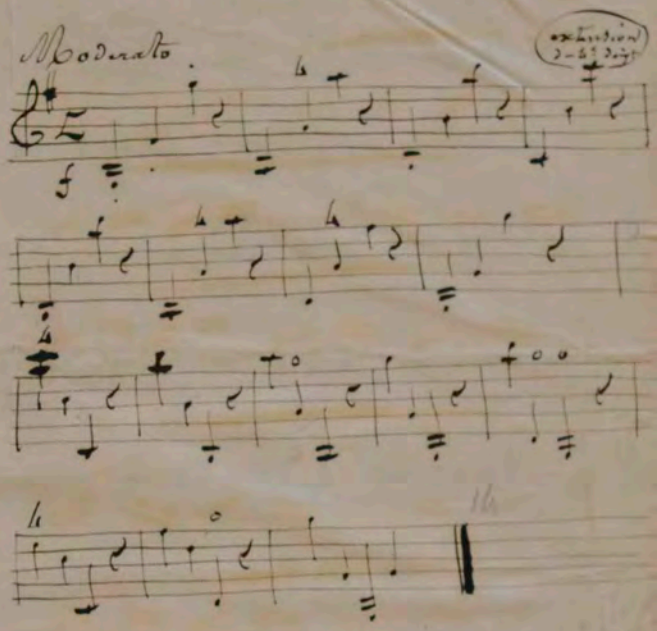
Du milieu de l'Archet.

en s'arrêtant net sur la Corde à chaque Note.



14.e Leçon.

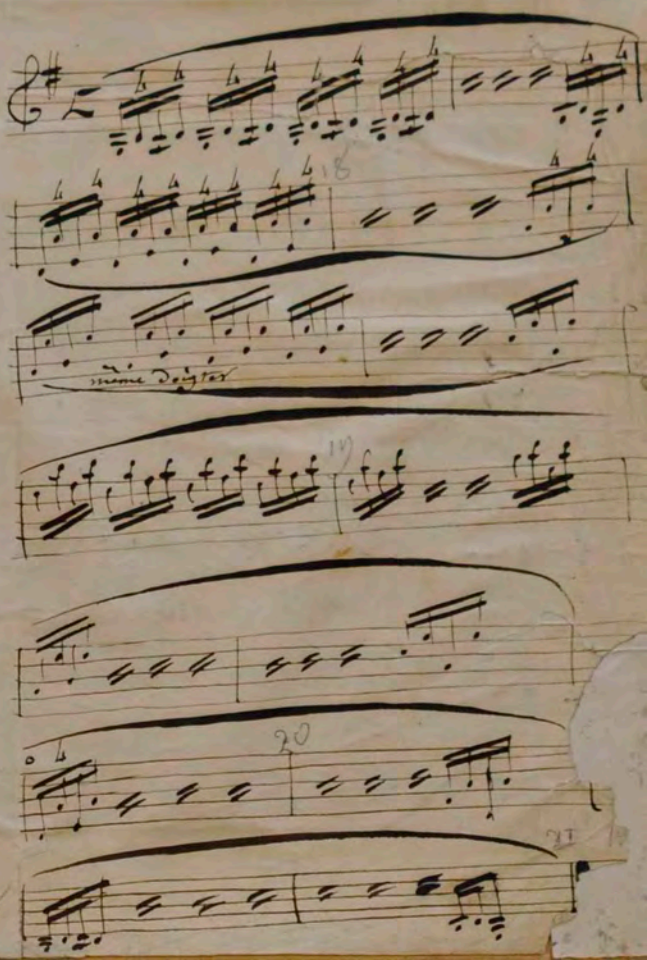
Pour trouver les octaves avec facilité, et pour pratiquer l'Extension 13



15.e Leçon.

Exercice pour le 4.ème doigt. 16

Frapper la Corde avec le petit doigt en le faisant tomber de haut : 17



1e Position.

24

Gammes d'une Octave

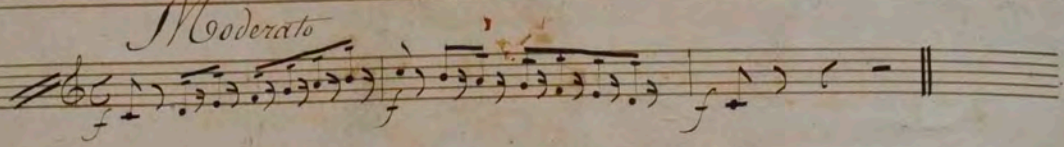
dans tous les Tons,

Précédées

de Trois Notes

pour assurer l'intonation.

Gammes d'une Octave



B M A (Archet 27 ligne 27)

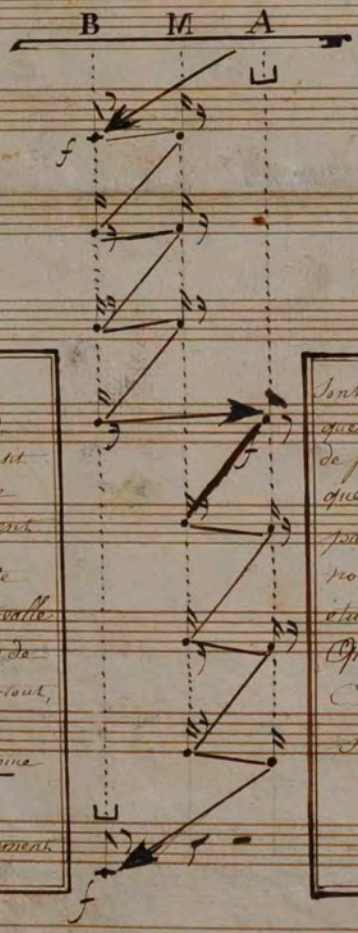
ut, détachés depuis A Jusqu'à B.

Ré mi fa sol la si, détachés depuis B Jusqu'à M.

ut, détaché depuis B Jusqu'à A.

Si la sol fa mi ré, détachés depuis A Jusqu'à M.

Le dernier ut, détaché depuis B Jusqu'à A.



Nota.

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

Pour exercer l'oreille à cette prompte comparaison d'un intervalle avec l'autre, il est donc nécessaire de travailler les 1.res Gammes surtout, dans un mouvement modéré.

On verra, plus tard, que la retenue d'Archet et les modulations déterminées par l'Accompagnement

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

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

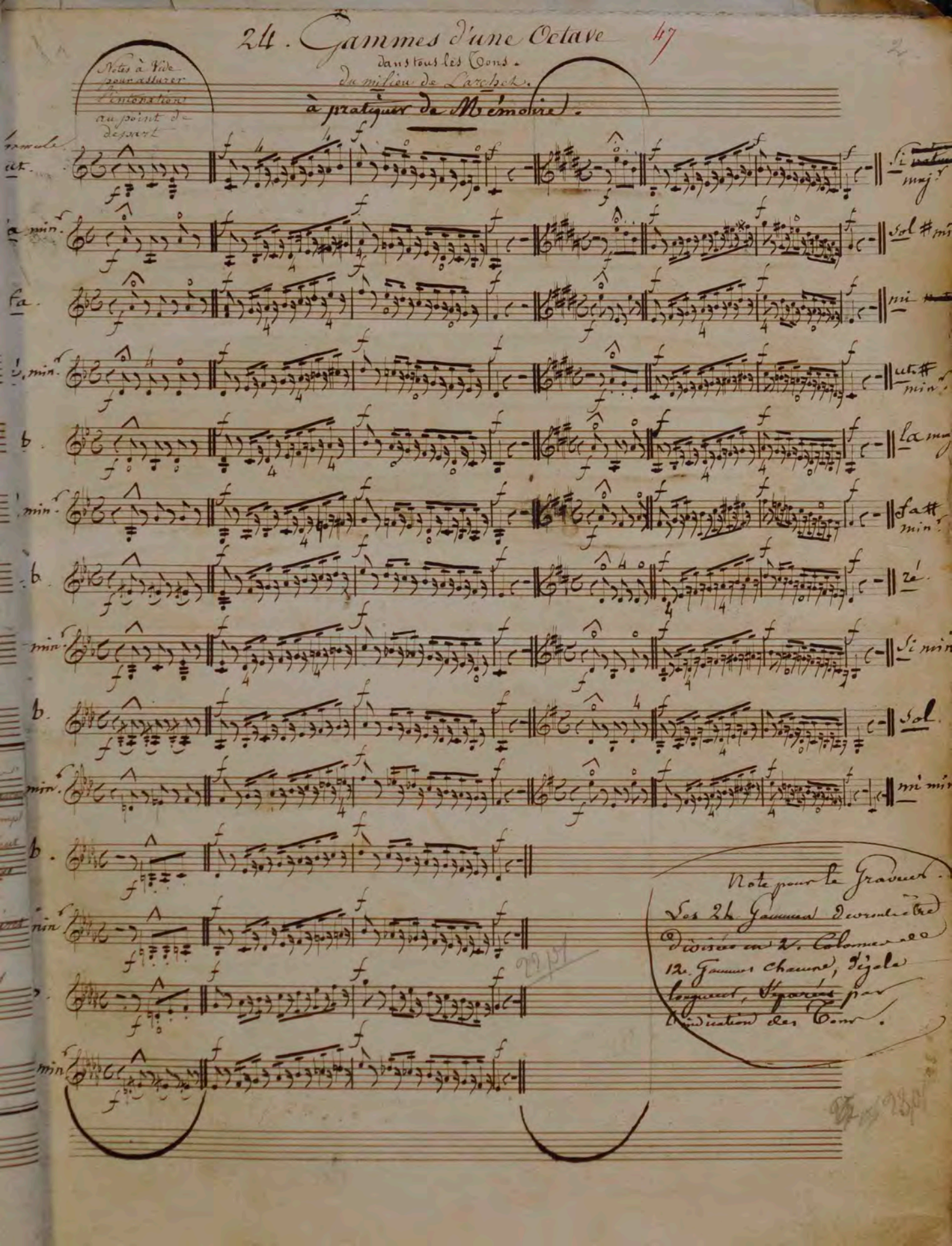
24. Gammes d'une Octave

dans tous les Tons.

du milieu de l'archet.

à pratiquer de Mémoire.

Notes à Vide pour assurer l'intonation au point de départ



Note pour le Graveur.

Les 24 Gammes d'octave doivent être divisées en 2. Colonnes de 12. Gammes chacune, égales longueur, séparées par l'indication des Tons.

12 Gammes

En Bémols et en dièses
Semblables ~~sur le Clavier~~ sur ~~le Clavier~~ les Instruments à Clavier,
Mais d'un Doigter ~~et d'un~~ Caractère différens sur le Violon.

Mi b. majeur — Ré # majeur.

Ré b maj. — Ut # majeur.

idem — Sol b maj. — Fa # maj.

idem — Mi b mineur — Ré # min.

idem — Ut b maj. — Si # maj.

idem — La b mineur — Sol # mineur.

7/

~~Le Sage~~
17. Sages de
Mouiques.

1e Position.

Gammes

Dans tous les Tons,

à la 1.ere Position

Premiere Position (1)

(1) Les Basses de Jommelli qui faisoient partie de la 1re Méthode, elles sont de Mr Chambonnieres, elles avoient été mises sur la Clef de Sol d'ut naturel pour en faciliter l'execution sur le Violon.

Con Moderazione

(2) 1re Corde 4e Corde 3e Corde 2e Corde 1re Corde

Andante

La Mineur

(2) Il faut faire la note du petit doigt et coudlier la Corde = Voir toutes les fois que l'intonation est équivoque. Cette remarque concerne tous les Doigtés que j'ai marqué doubles.

Sol Majeur

Si Mineur

Ré Majeur

Si Mineur

La Majeur

Fa Mineur

Mi Majeur

ut Mineur

Si Majeur

Sol # Mineur

Fa ♯ Majeur

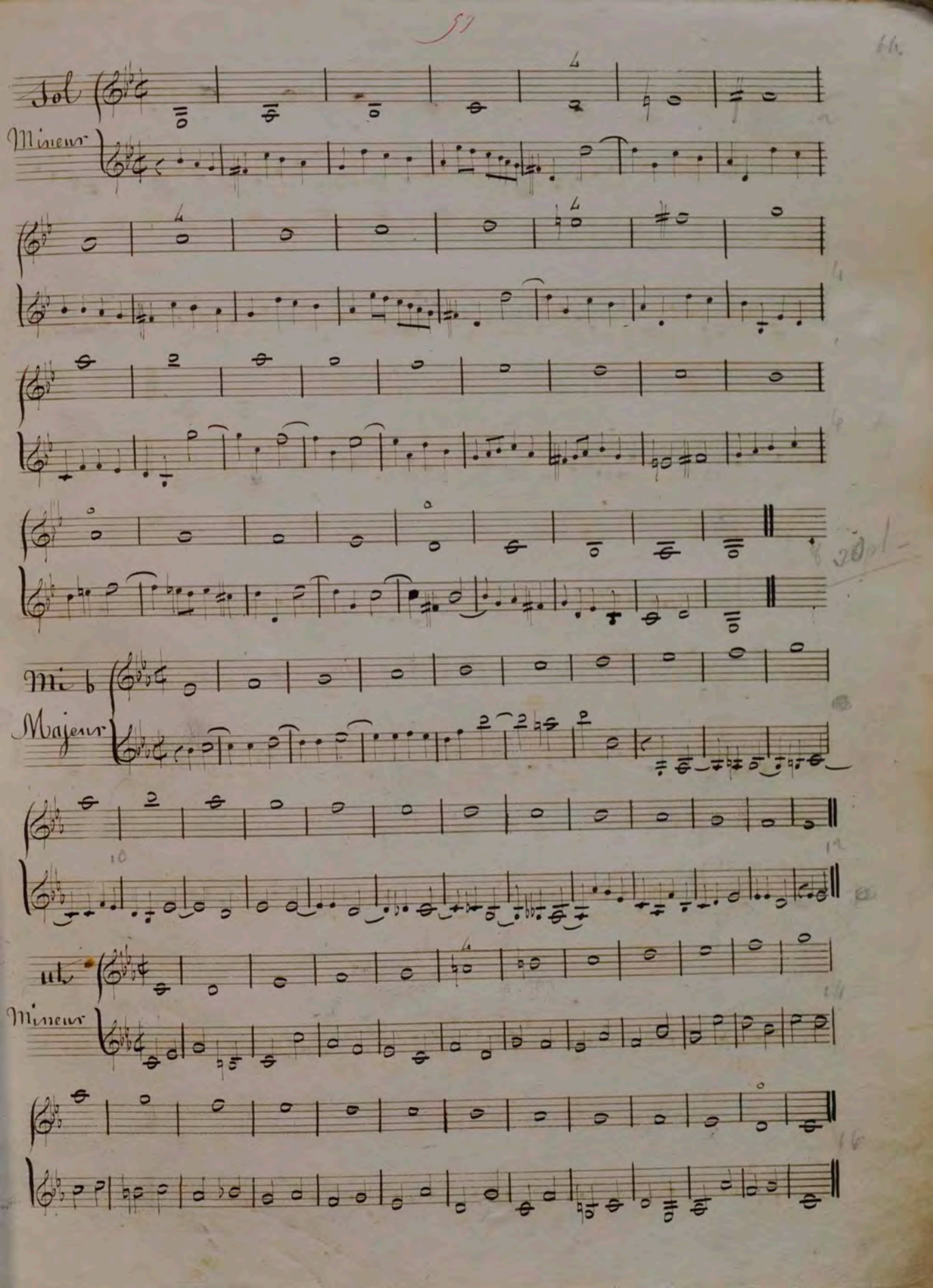
Ré ♯ Mineur

Mêmes Gammes en Bemols.

Ton de Fa naturel Majeur

Ré Mineur.

Si Majeur.


Sol
Mineur
Mi b
Majeur
ut
Mineur

La b Majeur

Fa Mineur

Ré b Majeur

Si b Mineur

Sol b Majeur

Mi b Mineur

14.

ut b Majeur

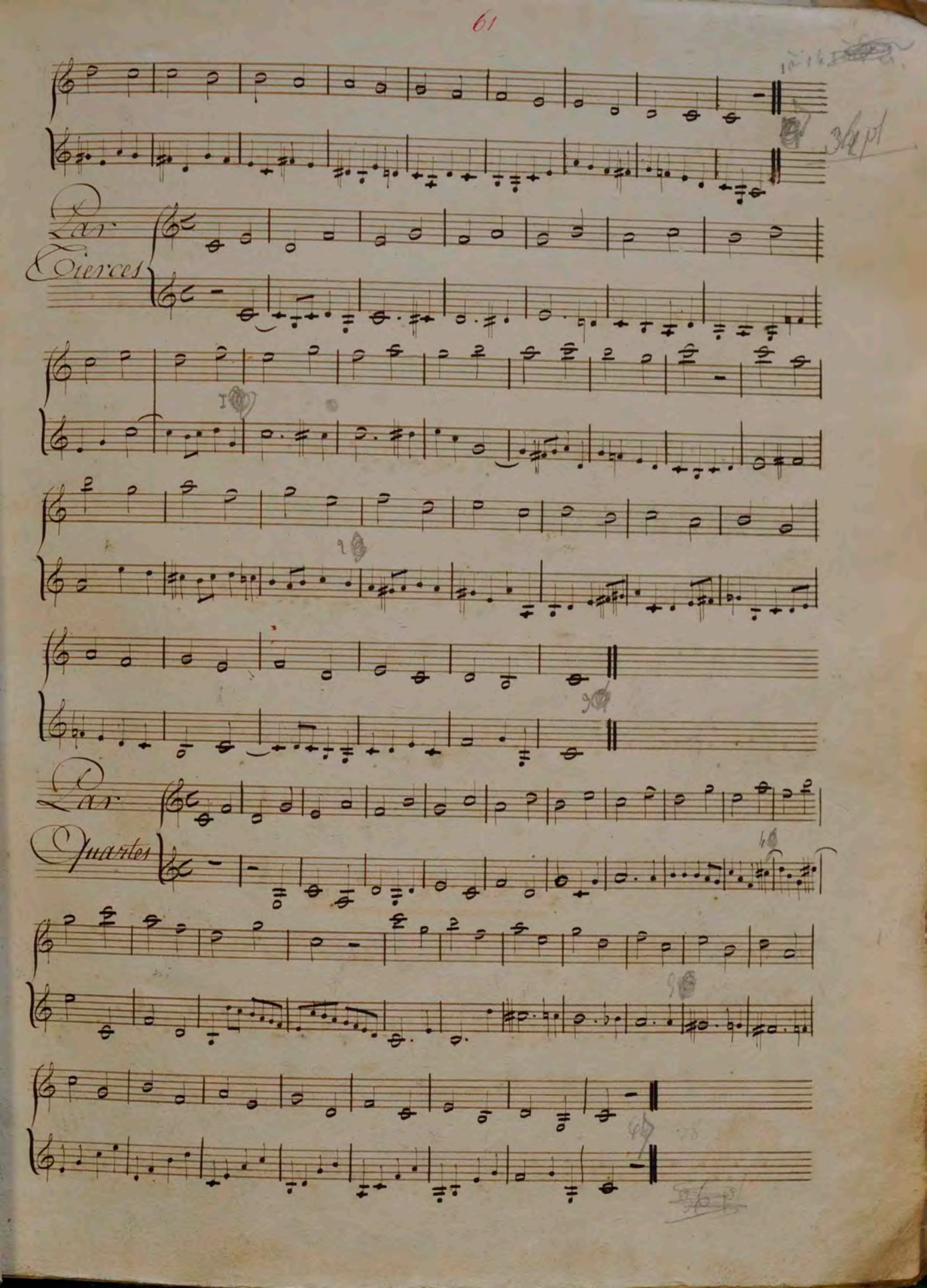
La b Mineur

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

Intervalles divers.

Gammes par Secondes

Du milieu de l'archet


Par
Tierces
Par
Quartes

16.

Par Quintes

Par Sixtes

Par Septièmes

Par Octaves

Par Neuvièmes

Par Dixièmes

8/

21. Pages.

Six autres Positions.

Observation

relative aux Etudes des Positions élevées.

La petitesse de la main d'un enfant ne lui permet point, en général, d'atteindre plus haut que la 4e Position, à moins qu'on ne l'ait exercé dès l'âge le plus tendre à monter aux positions très élevées ; Mais nous avons fait connaître le danger de hâter le développement de l'Elève par des études qui sont de nature à fatiguer son organisation. On choisira donc, dans les diverses Positions celles qui conviennent à son âge et à la grandeur de sa main, cherchant ainsi tout à la fois à ménager et à étendre ses Moyens.

Que observation n° 5

2e Position.

2eme Position

1er Exercice

2eme

3eme

4ème

8

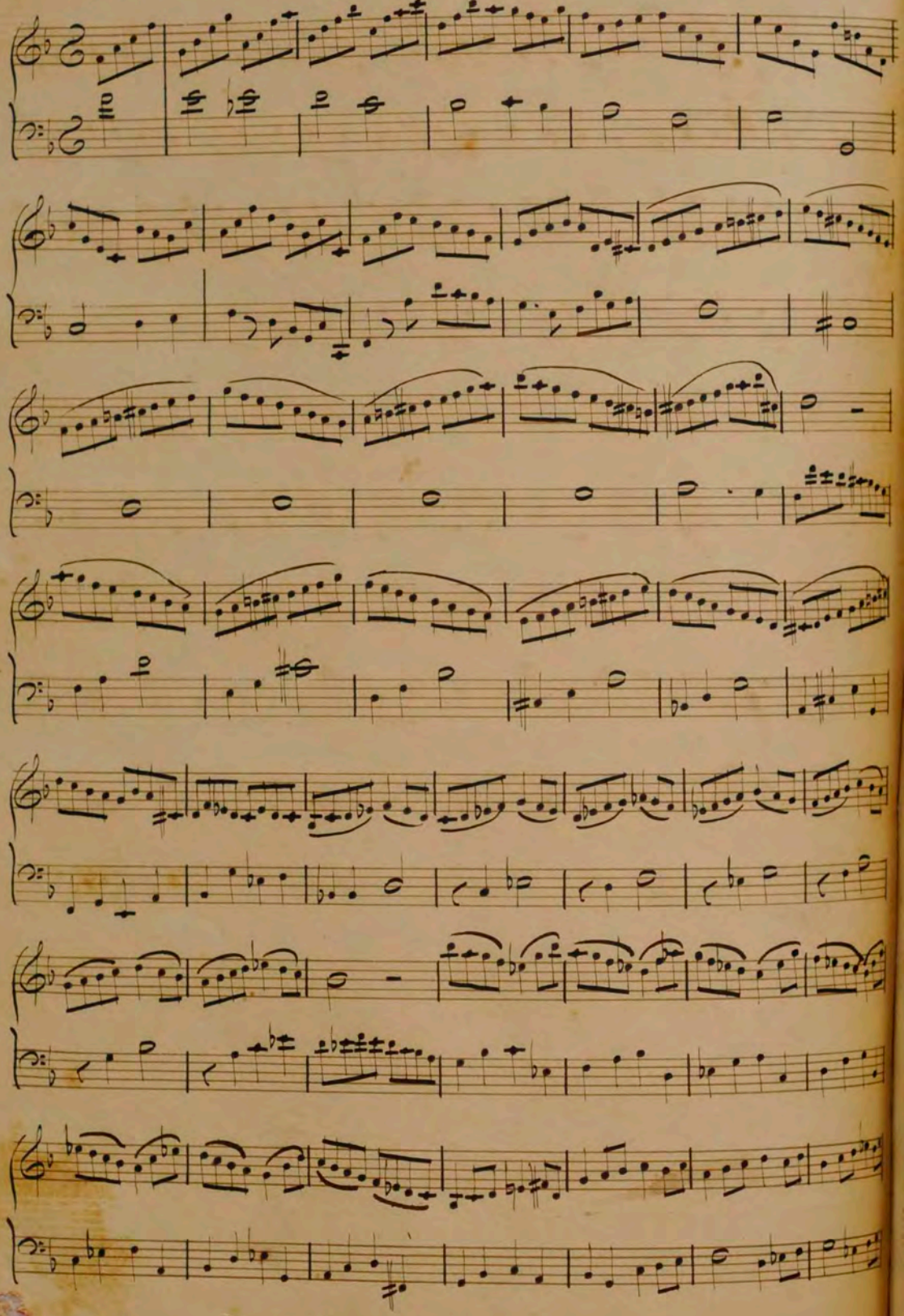
9

5ème

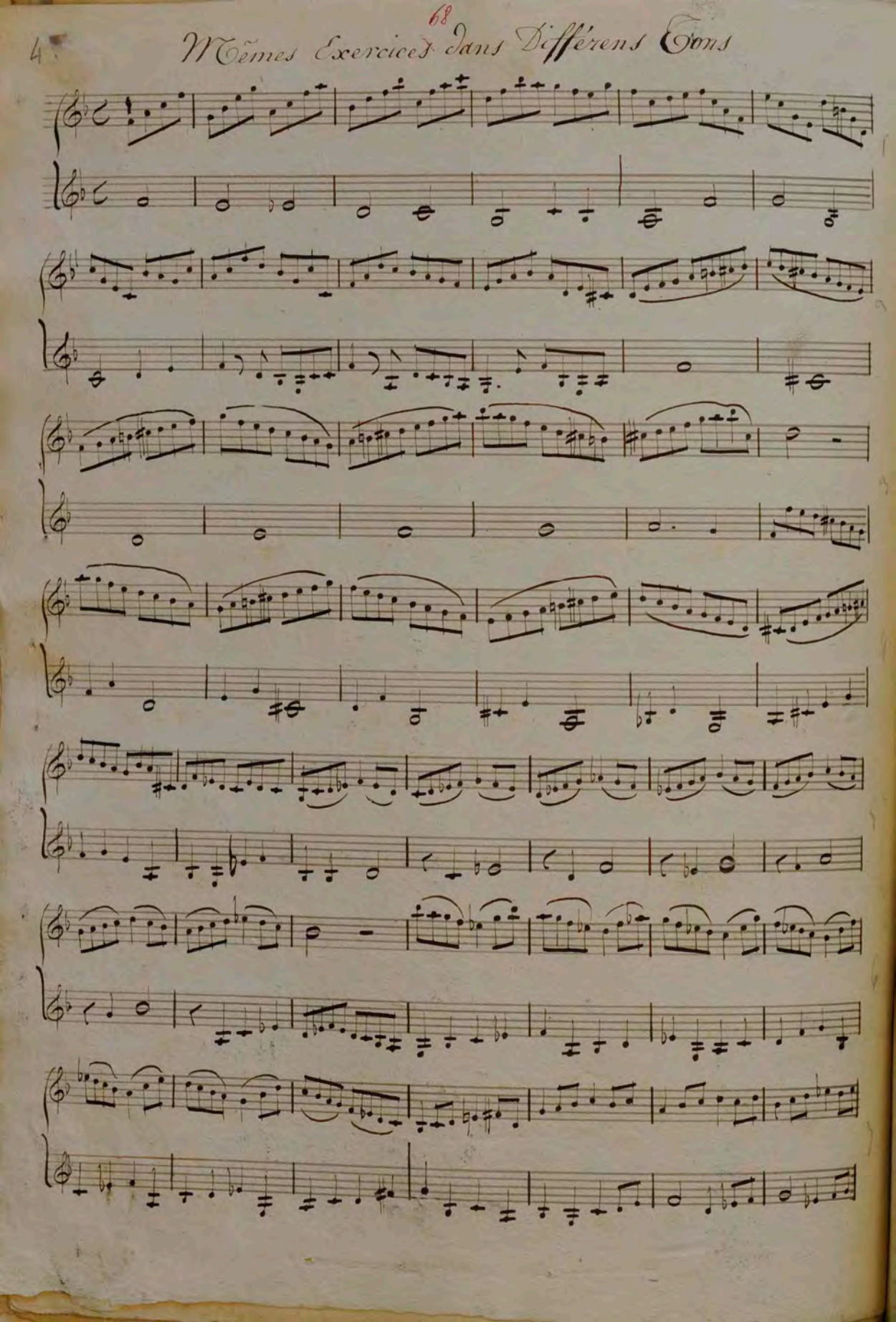
10

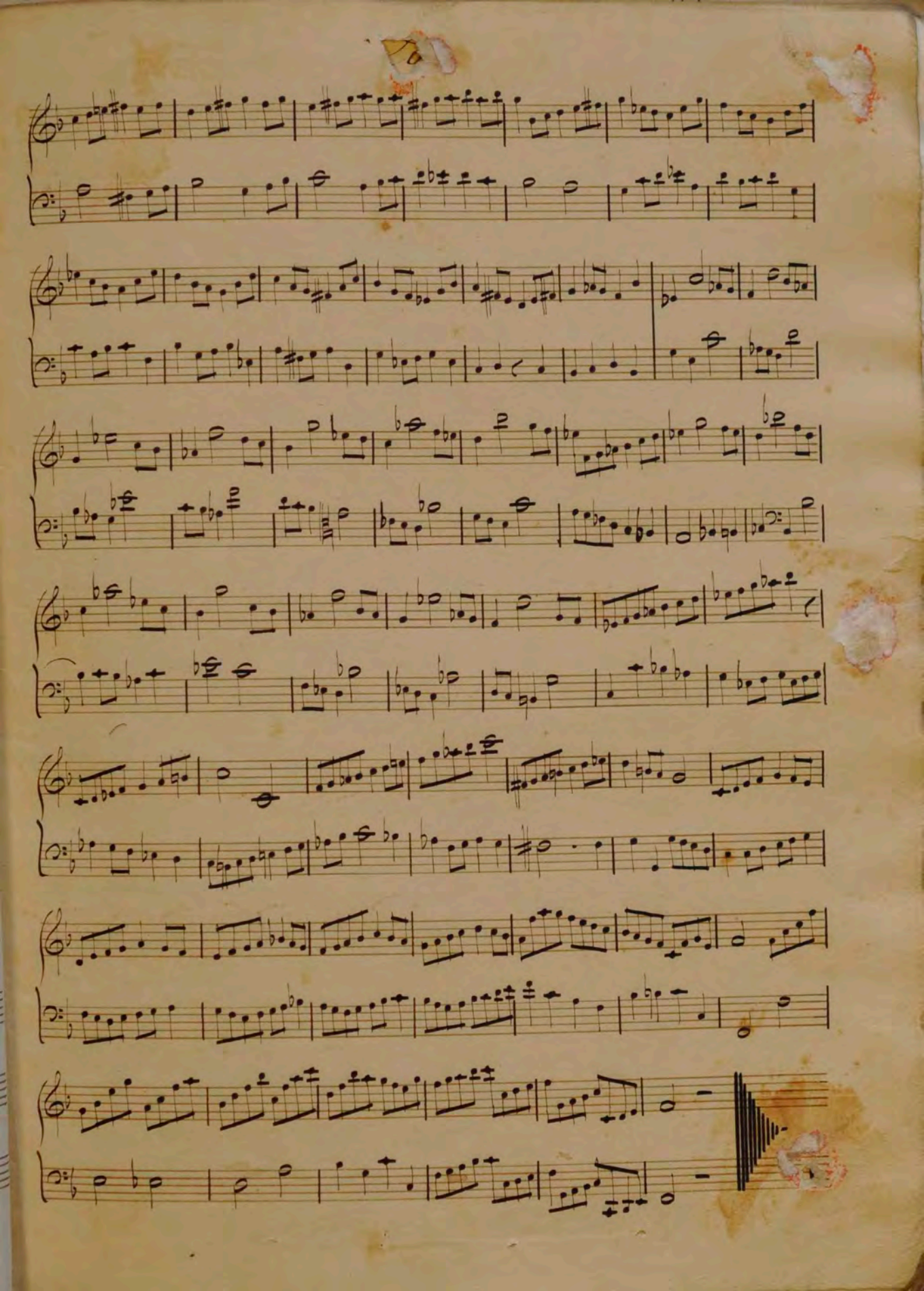
8 pl

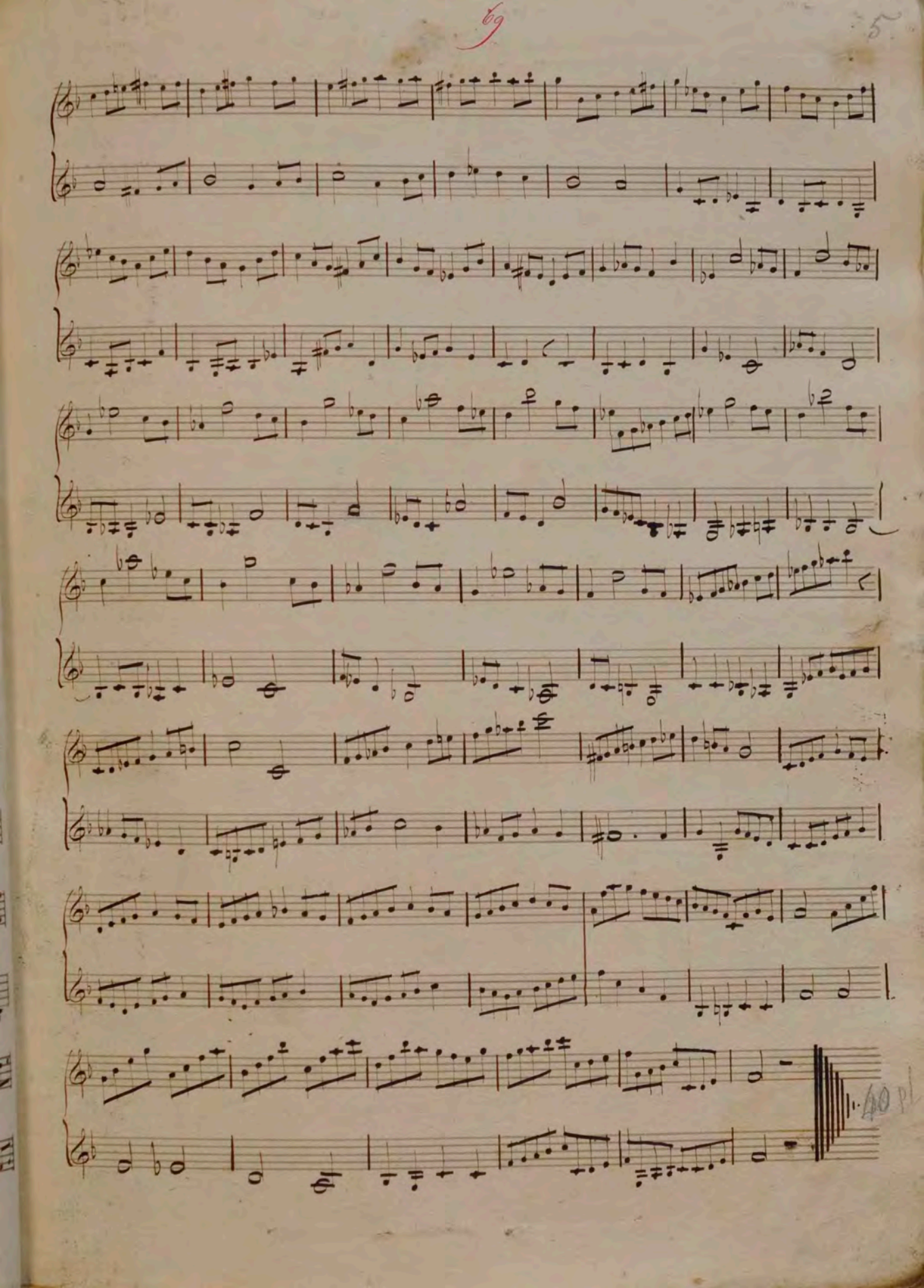
Mêmes Exercices dans différens Tons.



4. Mêmes Exercices dans Différens Tons






40 pl

3.eme Position 7o

1.er Exercice

2.eme

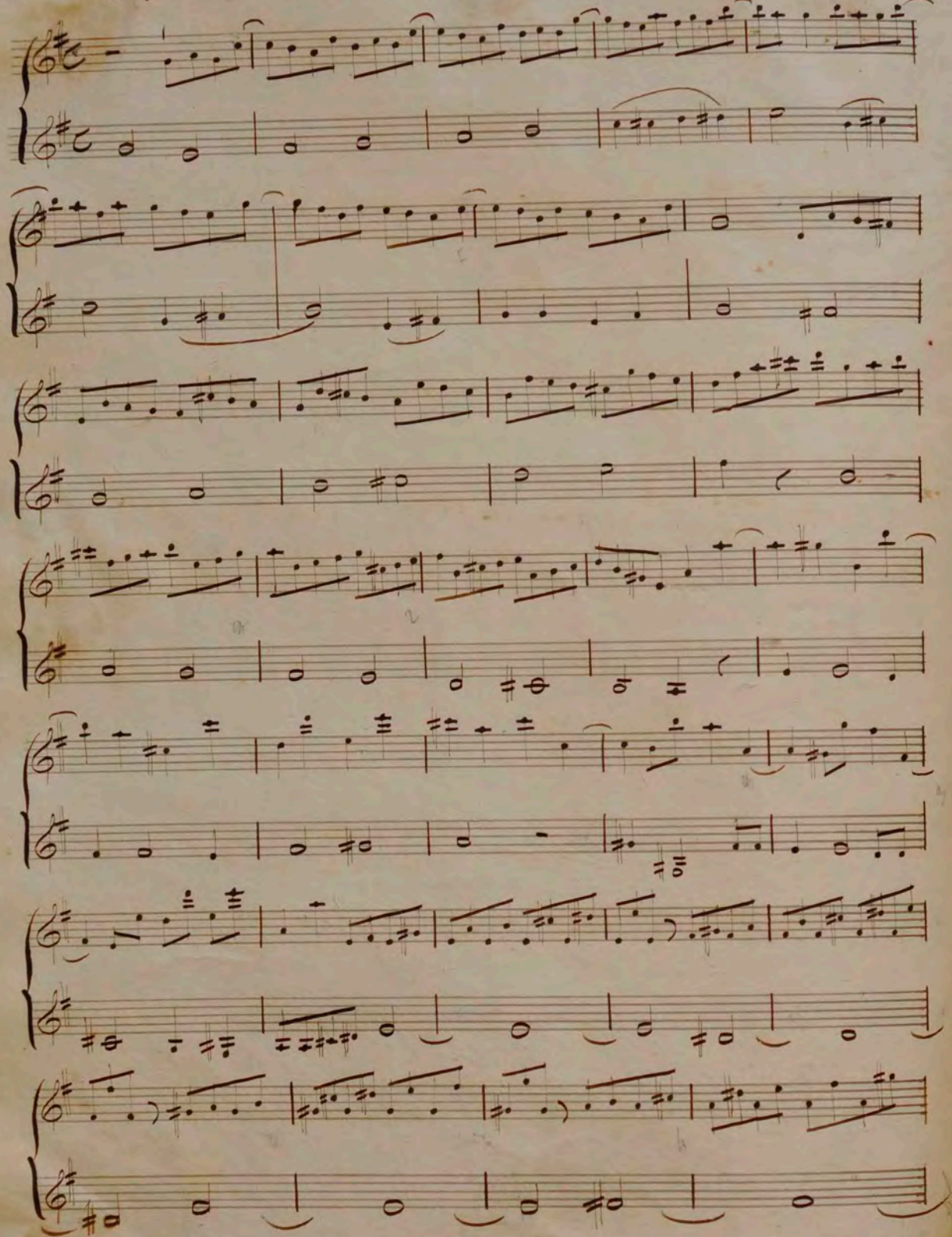
3.e

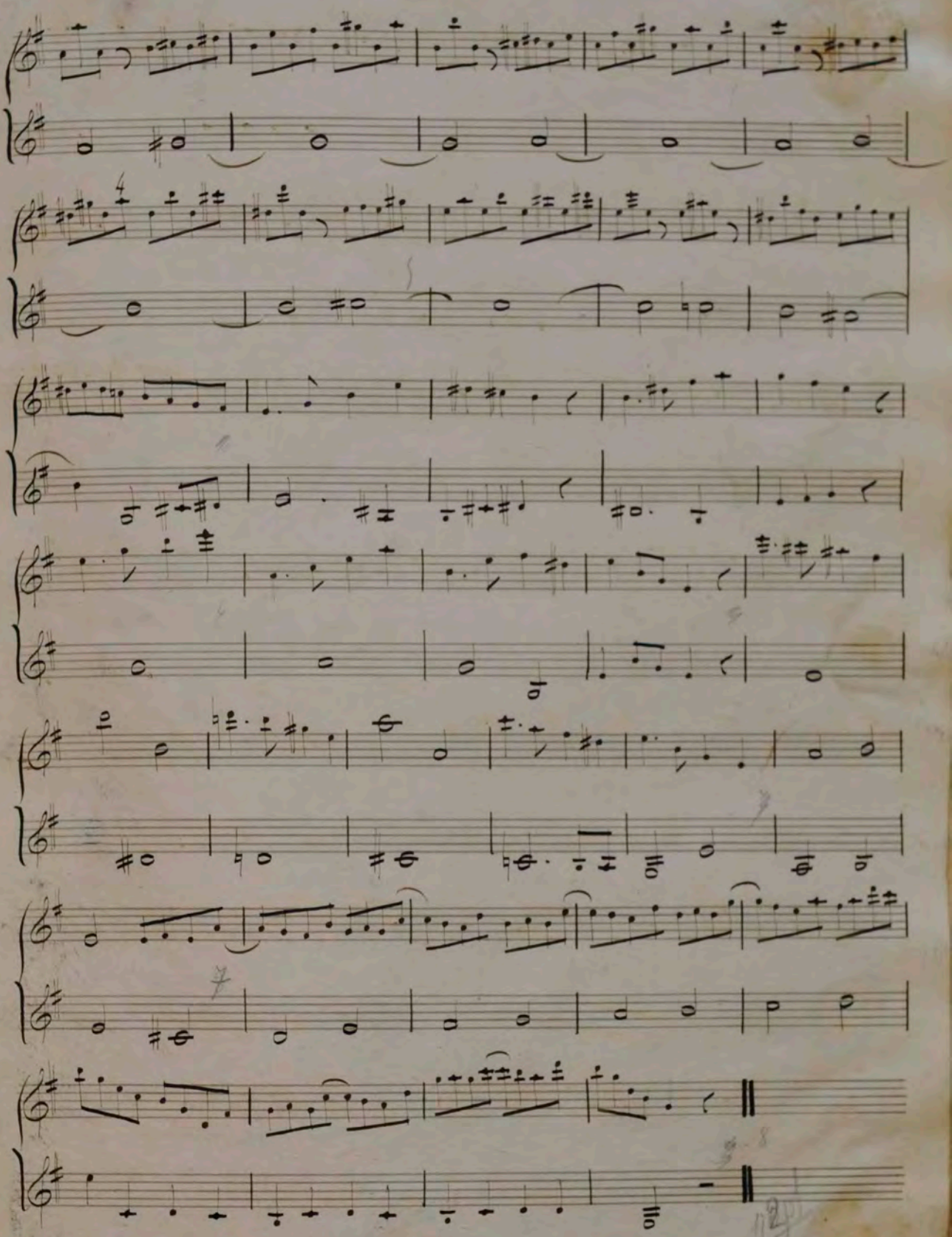
4.e

5.e

f. risoluto Chaque Note détachée Coupée

Mêmes Exercices dans différens Tons.





4.ème Position

1.er Exercice

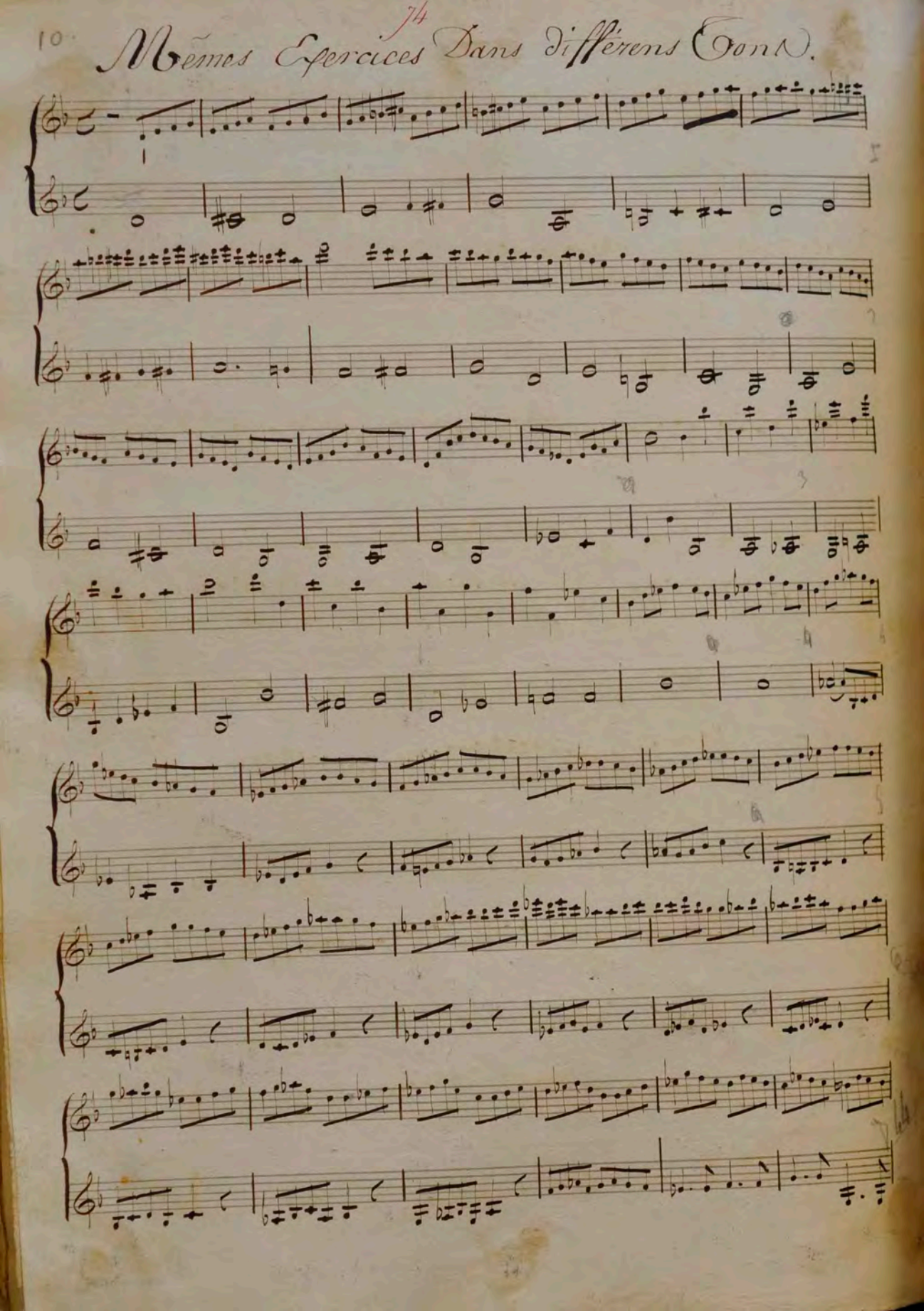
2.ème

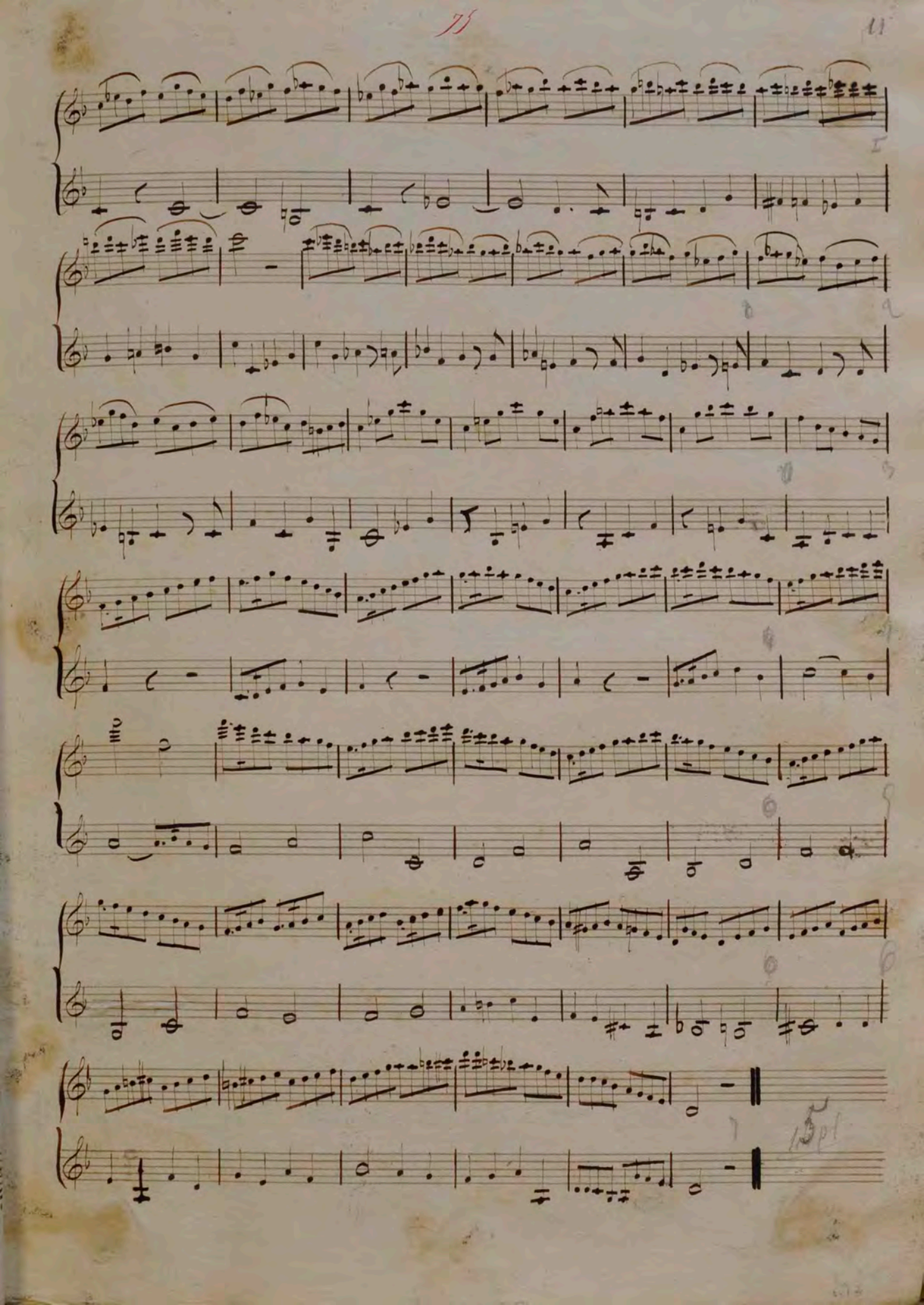
3.e

4.e

5.e

Mêmes Exercices Dans différens Ton.





5.eme Position

1er. Exercice

2eme

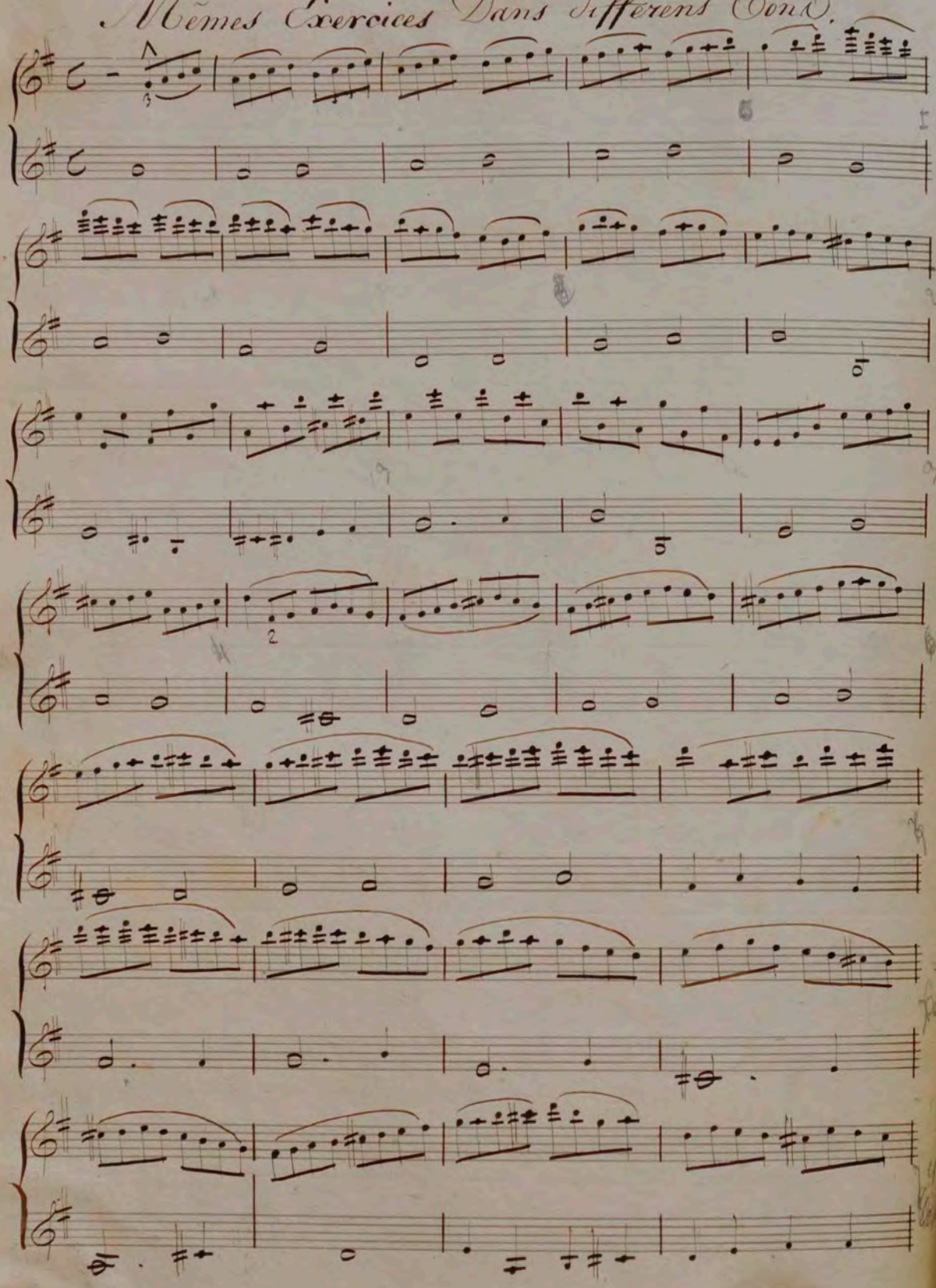
très détaché

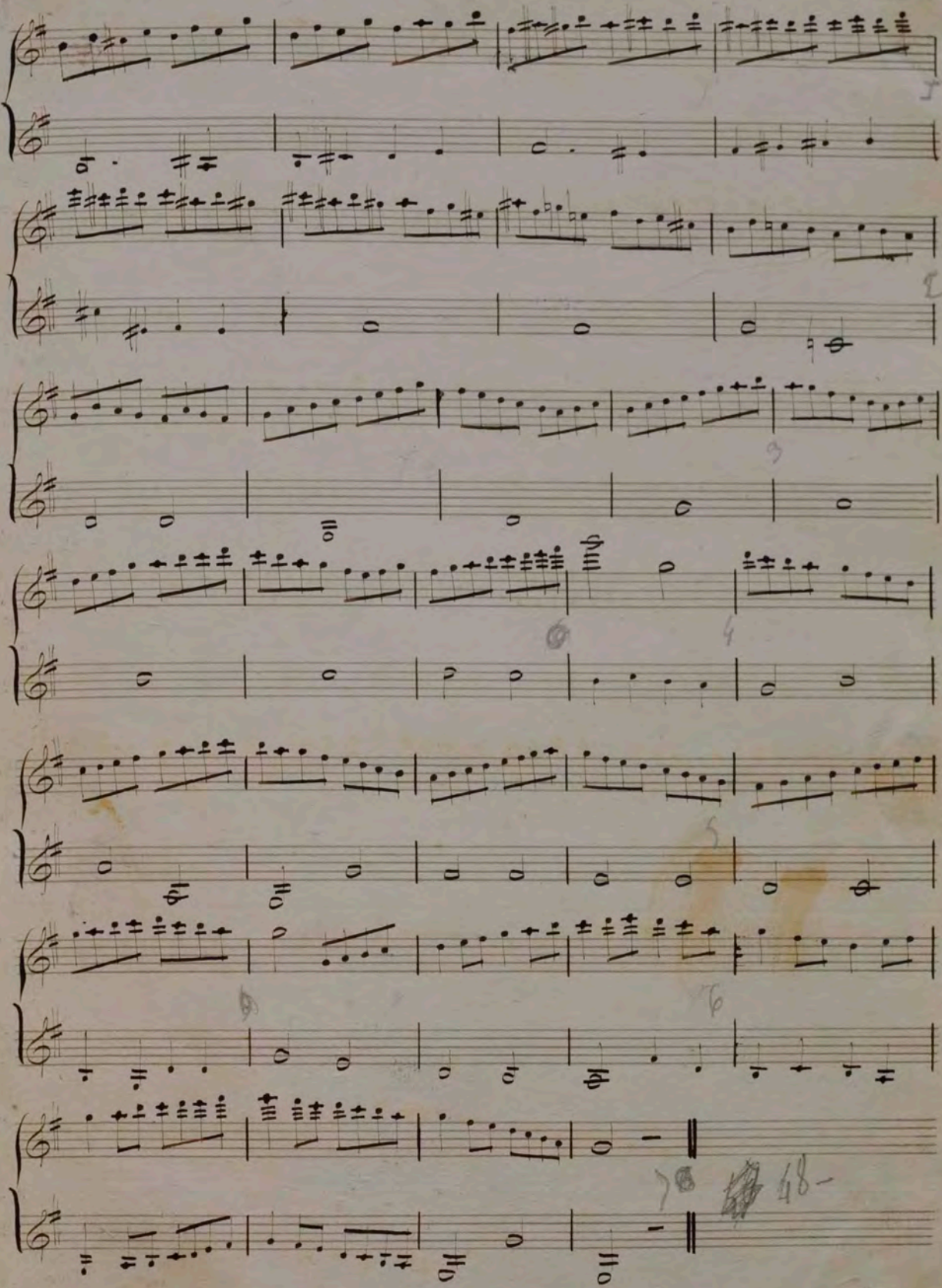
3eme

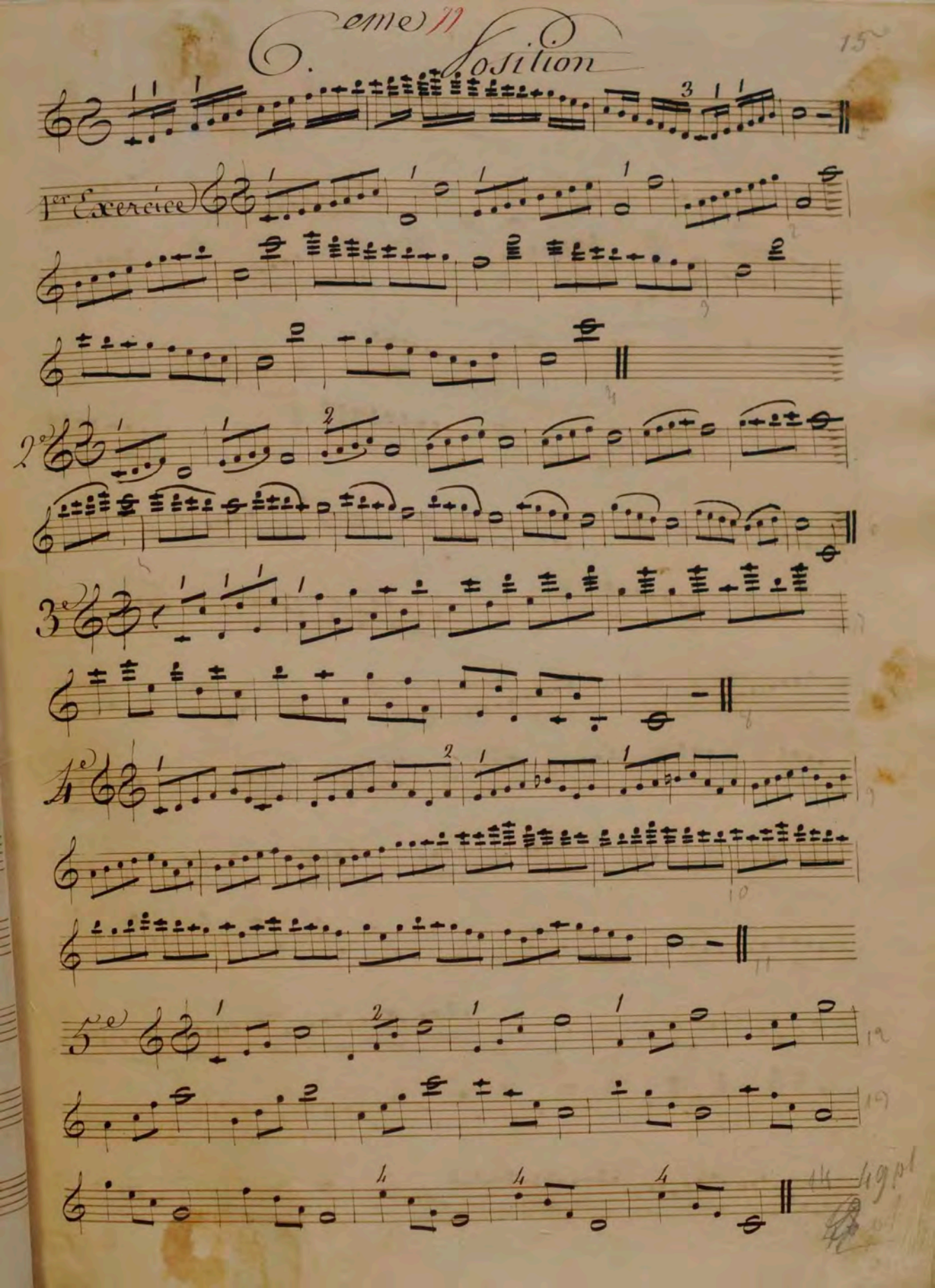
4eme

5eme

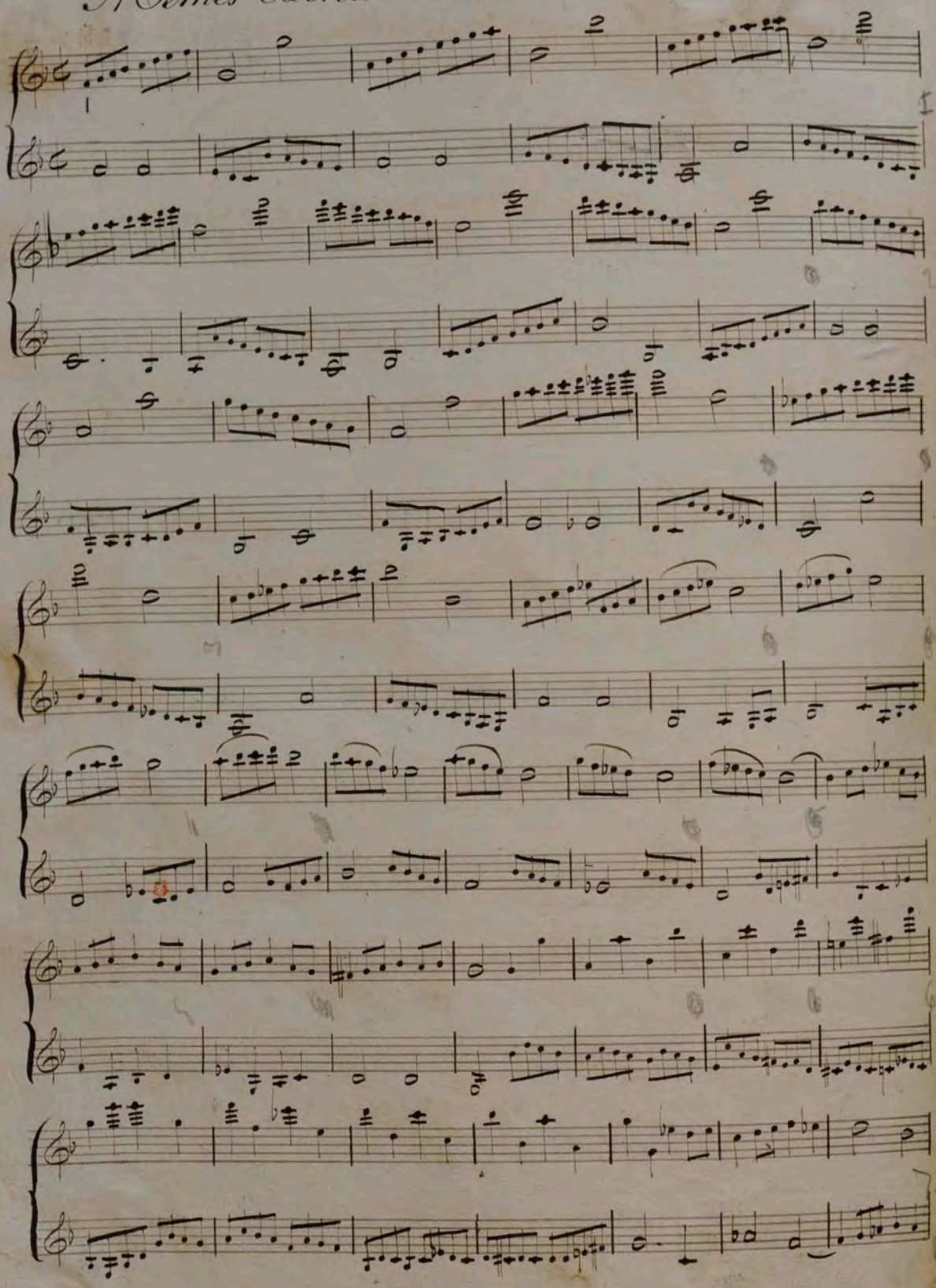
Mêmes Exercices Dans différens Tons.

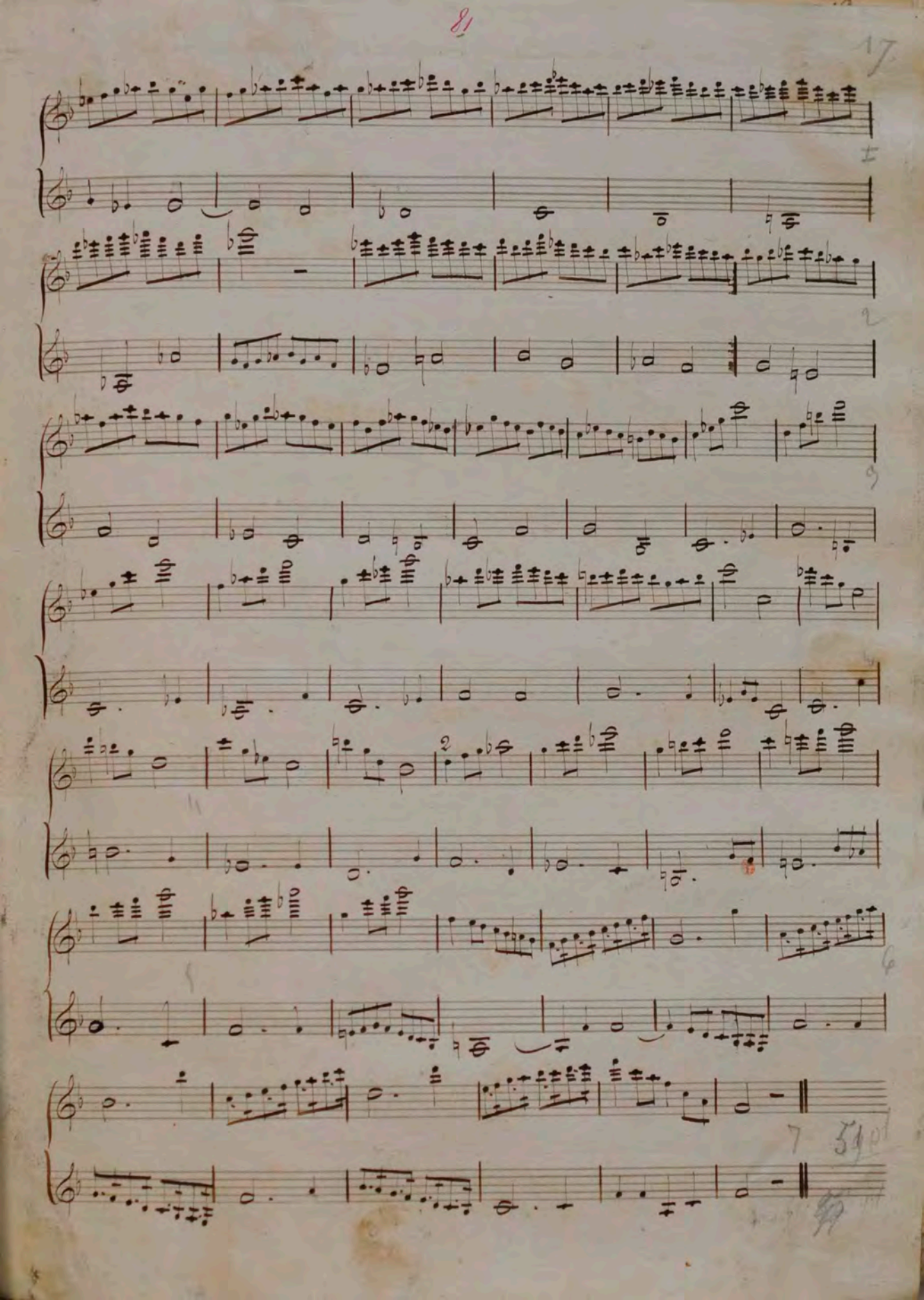



48-


Deuxième Position
1er Exercice
2e
3e
4e
5e

Mêmes Exercices Dans différens Tons.





7eme Position

1er Exercice

2eme

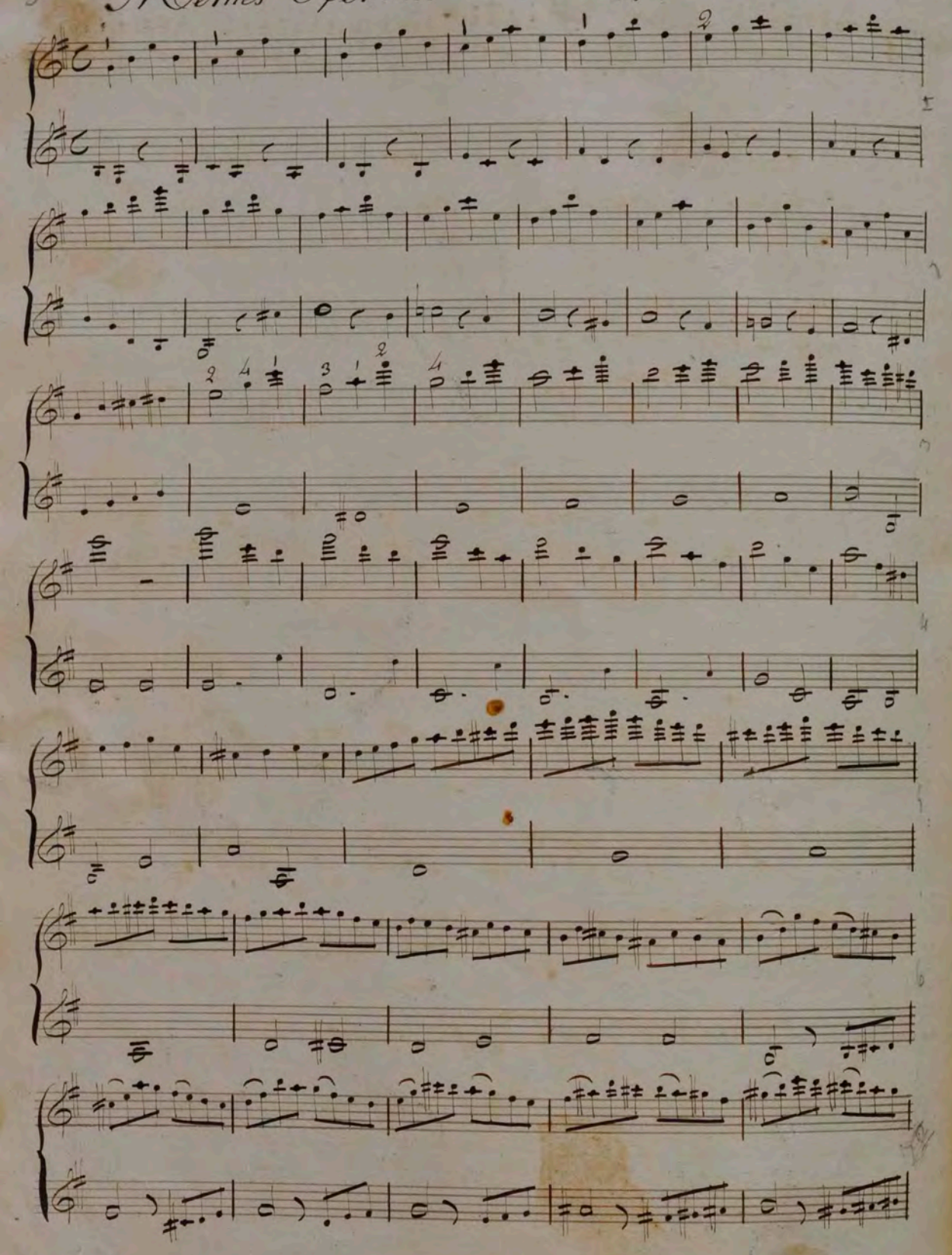
3e

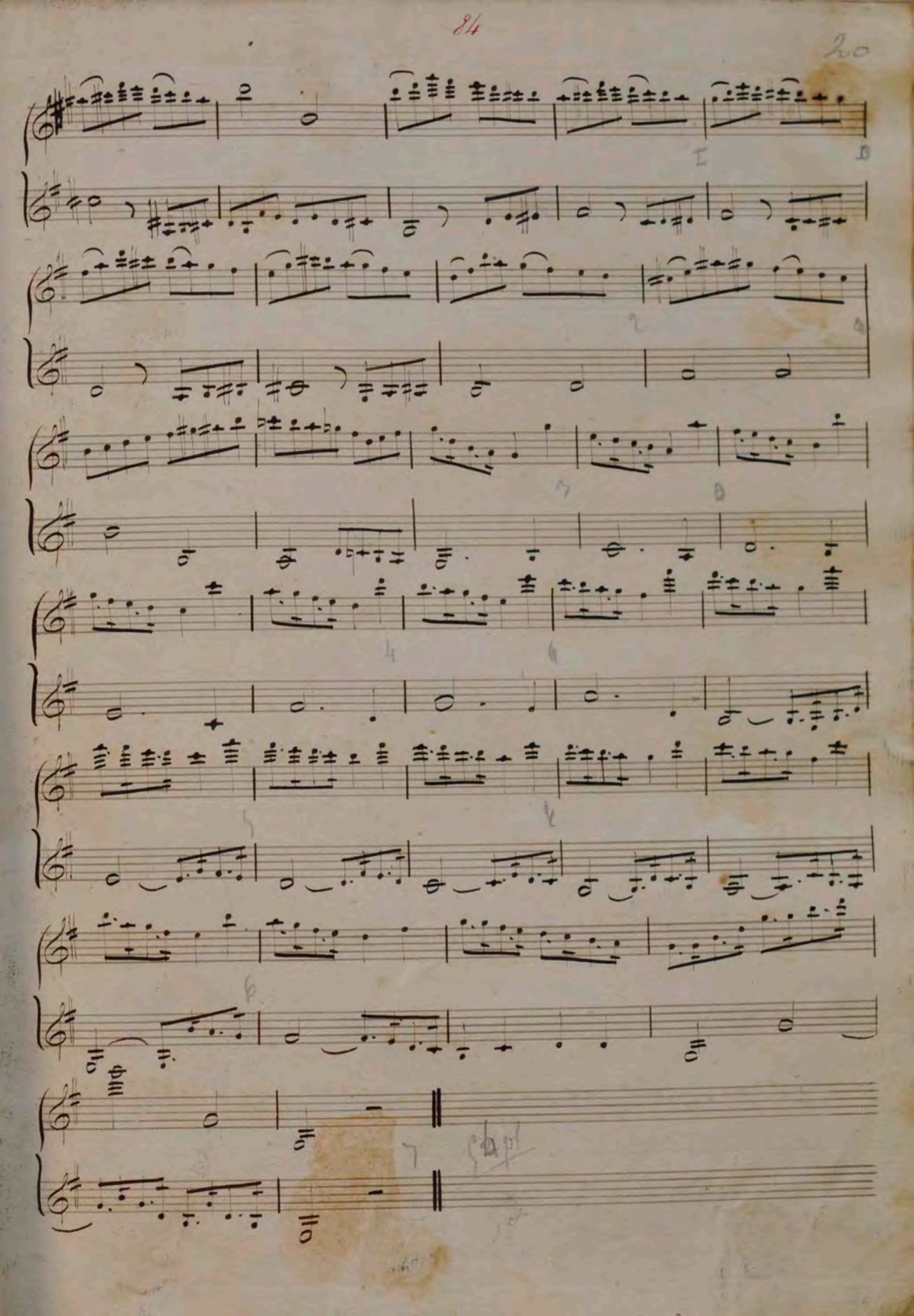
4e

5e

19

Mêmes Exercices Dans Différens Tons.





Indication
pour trouver facilement les sept Positions.

(coupant davantage les mesures)

Chanterelle. 1er doigt — 1. Position. 2. Position. 3. Position. 4. position. 5. position. 6. position. 7. Position.

Seconde. 1er doigt — 1re Position. 2e 3e 4e 5e 6e 7e

Troisième. 1er doigt — 1re Position. 2e 3e 4e 5e 6e 7e

Quatrième. 1er doigt — 1re Position 2e 3e 4e 5e 6e 7e

Indication Mnémonique.

1e Position. All.o mod.o (C. de Kreutzer. Lettre C. Ed: Frey)

2e Position. Maestoso assai (15e C. de Viotti. Ed: Sieber)

3e Position. Scherzo Allegretto (39e Quatuor d'Haydn. Ed: Pleyel.) 4e Corde

4e Position. Rondo. (Concerto de Beethoven. Ed: Richault.) 4e Corde

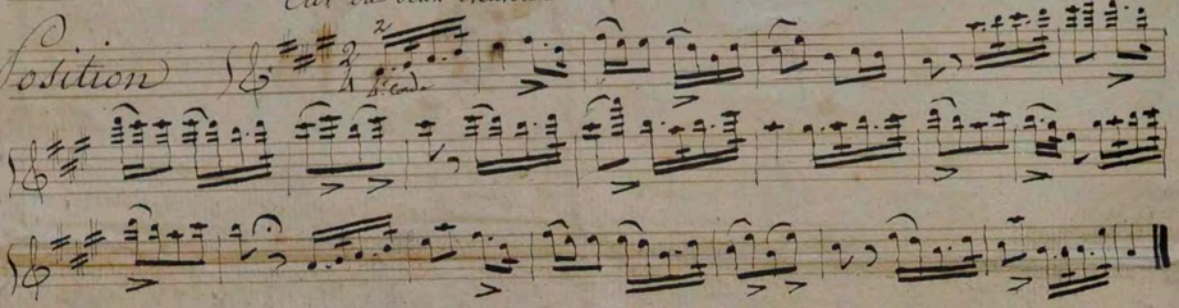
5e Position. Adagio (19e C. de Viotti. Ed: Pleyel) 4e Corde

6e Position. All.o Spiritoso (73e Quatuor d'Haydn. Ed: Pleyel) 3e Corde 4e C. 4e Corde

(Etude aux sept Positions de Campagnoli. – D. Frey.)

Air du Petit Matelot.

Position



1. avec 2 Longues de mauvaise

Gamme.

Beautés de la Gamme.

La Gamme est l'échelle de notre Système Musical; elle offre, telle qu'elle est, ~~une Mélodie~~, un Chant Noble et Symétrique, susceptible de beaucoup d'expression et de Variétés; elle s'applique à tous les mouvements de l'harmonie, elle accompagne toutes les Mélodies, et lorsque l'on réfléchit sur ses limites, on a peine à comprendre comment Cinq Tons et deux demi-Tons peuvent fournir autant de combinaisons et présenter autant de ressources. — On ne saurait donc l'étudier avec trop de soin sous tous ses aspects et avec toutes ses Chames. ~~[illegible]~~ : c'est la palette sur laquelle on doit bien préparer les Couleurs, pour avoir à sa disposition tous les différens Tons — et leurs Nuances les plus délicates.

Manière d'étudier les Gammes.

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

Gammes lentes, doivent être faites moins fréquemment, et dans quel but.

Nous avons ~~[illegible]~~ reconnu que la lenteur, appliquée communément aux ~~[illegible]~~ Gammes ~~[illegible]~~ était ~~[illegible]~~ la cause qui en fait rejetter ou négliger l'étude; ~~[illegible]~~ on a d'ailleurs dit pourquoi les Gammes faites avec trop de lenteur n'étaient pas aussi profitables que celles auxquelles on donnait assez de mouvement pour en déterminer la tonalité. mais ~~[illegible]~~ on n'a pu rejetter entièrement les Gammes lentes puisque celles, qui sont destinées à former l'intonation sous le rapport de l'harmonie et placées dans les Etudes de la 1re Position, doivent être exécutées avec une certaine lenteur.

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

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

Durée des Gammes formulées dans tous les tons

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

Le Maximum de ces temps est de 6 à 7 Minutes 1/2.

et Le Minimum est de 1 Minute.

Résultats.

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

Enfin nous recommandons la pratique constante de ces Etudes formulées comme devant être à l'art du Violon ce que la Vocalisation est à l'art du Chant.

45/X

3 lignes

9/

22 Pages
9 Articles

Titre a mettre en tête de l'article

Formule

Pour les Principales Etudes Elementaires.

~~Gamme.~~

Manière d'Etudier les Gammes.

1. Formule pour toutes les P.les Etudes Elementaires Pour le Grand Détaché
2. Gammes 2 Octaves p. Pour le Détaché Léger.
3. Passage En Notes D'Accord Parfait. Pour le Martelé et le Marc
4. Passage En Dix Notes, Jdem ..... Jdem .....
5. Gammes par Tierces, à 2 Octaves, Coulées. 6. A 3 Octaves Détac
7. Gammes par Octaves Détachées. 8. Jdem, Coulées.
9. Idem. Coulées et Simultanées.

il manque ici 4 pages

1.

89

Gammes Diatoniques

de 2. Octaves.

Formule

de Mémoire

à Appliquer à toutes les principales

Etudes Elémentaires.

Pour le Grand Détaché.

Justesse, Mesure, Netteté.

Gammes de 2. Octaves.

D'attaquer d'abord vivement du milieu de l'archet qu'il faut laisser légèrement posé sur la Corde.

Couler ensuite en faisant tomber les doigts d'abord avec force, souplesse et agilité et comme on l'a marqué en dessous.

Coupez nettement chaque Note comme on l'a marqué en dessus.

à ce mouvement (♩=160), durée, 6. Minutes 1/4.

à ce Mouvement (♩=108), durée, 2 Minutes [redacted]

Cours de la Gamme

1 ut Majeur

Compter vivement les temps et enchaîner toutes ces Gammes jusqu'à la fin, de la même manière.

2 La Mineur

3 Sol maj.r

4 ré Min.r

5 Si bémol maj.r

6 Sol Min.r

7 mi b Maj.r

8 ut min.r

9 La b maj.r

10 La b Min.r

11 ré b maj.r

12 Si b min.r

Commencez par exercer le Coup d'archet sur une seule Note:

Nota. Règle générale à observer: dans toutes celles de ces Etudes où le Doigté est marqué, on changera de position quand cette même Nouvelle position sera indiquée.

13 Sol b Majeur

14 Mi b ~~Majeur~~ Mineur

15 Si ~~Naturel~~ Majeur

16 Sol dièze Mineur

17 Mi ~~Naturel~~ Majeur

18 ut dièze Mineur

19 La Majeur

20 Fa dièze Mineur

21 Ré Majeur

22 Si Mineur

23 Sol Majeur

24 Mi Mineur

25 ut Majeur

2. 9e

Gammes Diatoniques de Deux Octaves.

Pour le Détaché léger.

Détachez légèrement et avec Netteté du milieu de l'archet, d'abord à ce mouvement (♩ = 100) — Ensuite à cet autre Mouvement (♩ = 126) Durée 5. m.

Gammes Diatoniques.

Cours Méthodique

1 ut Majeur — accompagnt

2 La Mineur

3 Re majeur

4 Re mineur

5 Sol Majeur

6 Sol mineur

7 Mi b majeur

8 ut Mineur

9 Si b Majeur

10 Si mineur

11 Ré b Majeur

12 Si b mineur

Exercer d'abord ce Coup d'archet sur une seule Note.

13 Sol b majeur

14 Mi b mineur

15 Si # mineur

16 Sol # mineur

17 Mi mineur

18 Ut # mineur

19 Si majeur

20 Fa # mineur

21 Ré majeur

22 Si mineur

23 Sol majeur

24 Mi mineur

3.

Passage

en Notes d'Accord parfait.

Pour le Martelé et le Staccato.

1°. en Martelé :

à Ce mouvement (♩ = 104), durée, 4. Minutes.

2°. en Staccato :

à Ce mouvement (♩ = 108), durée, 2. Minutes.

Passage en Notes d'Accord Parfait.

Exercer d'abord le Coup d'archet sur une Note, et avec un Coup d'archet pour chaque Note avant de le faire comme à cette 1. Ligne !

Martelé de la pointe

Con ritardando

Segue

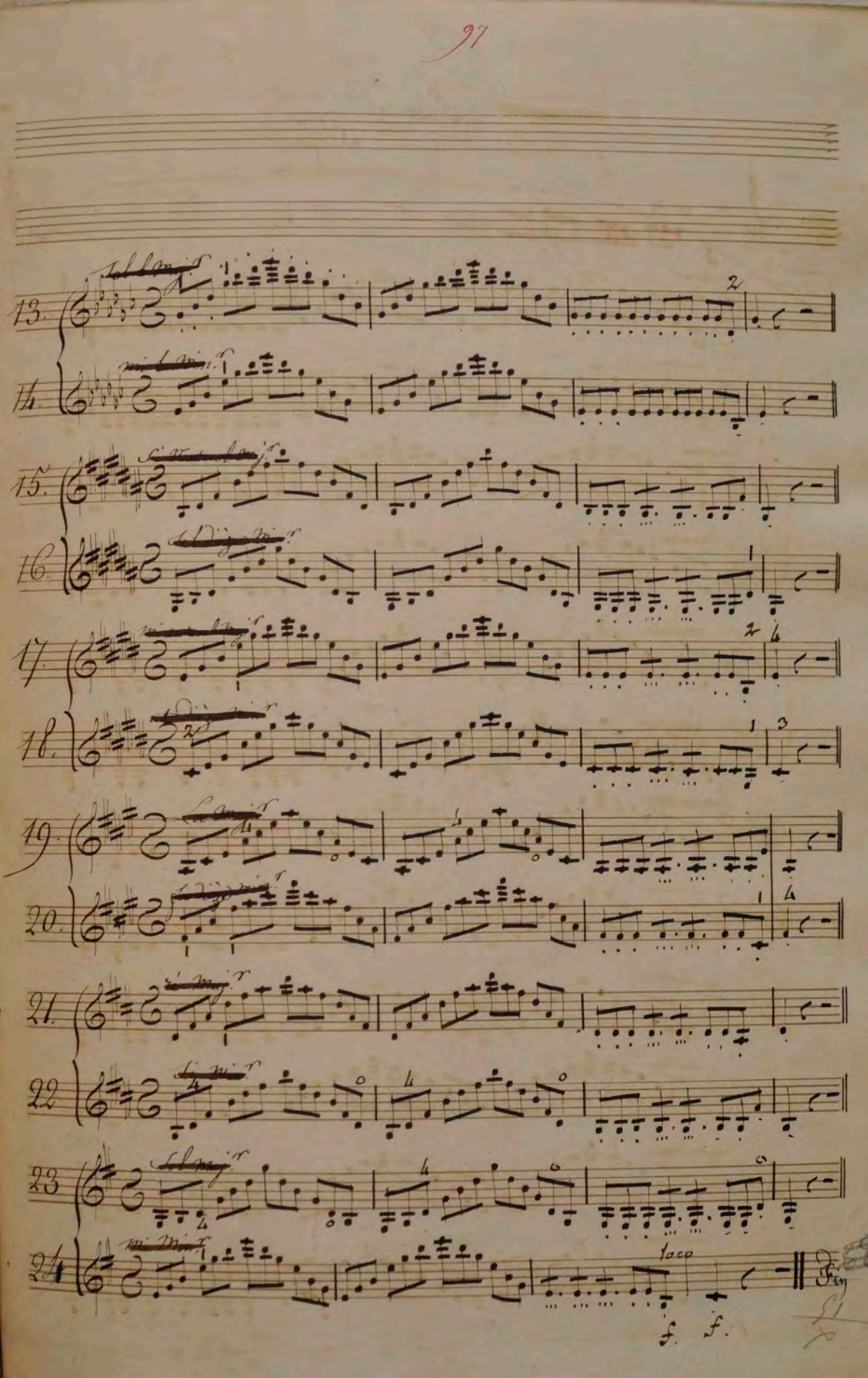
Idem

Idem

Idem

Idem

Note. Il faut faire Grande la portion indiquée Ci-dessus en Chiffre Romain Lorsque l'on Exécutera l'Imitation d'une autre portion.


13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22
23
24
loco
f.
f.
Fin

Passage de Dix Notes d'Accord parfait en montant, et en descendant.

Pour divers coups d'Archet.

1°. — en détaché léger un peu allongé, du milieu de l'archet.

2°. — en détaché sautillé un peu court, dem.

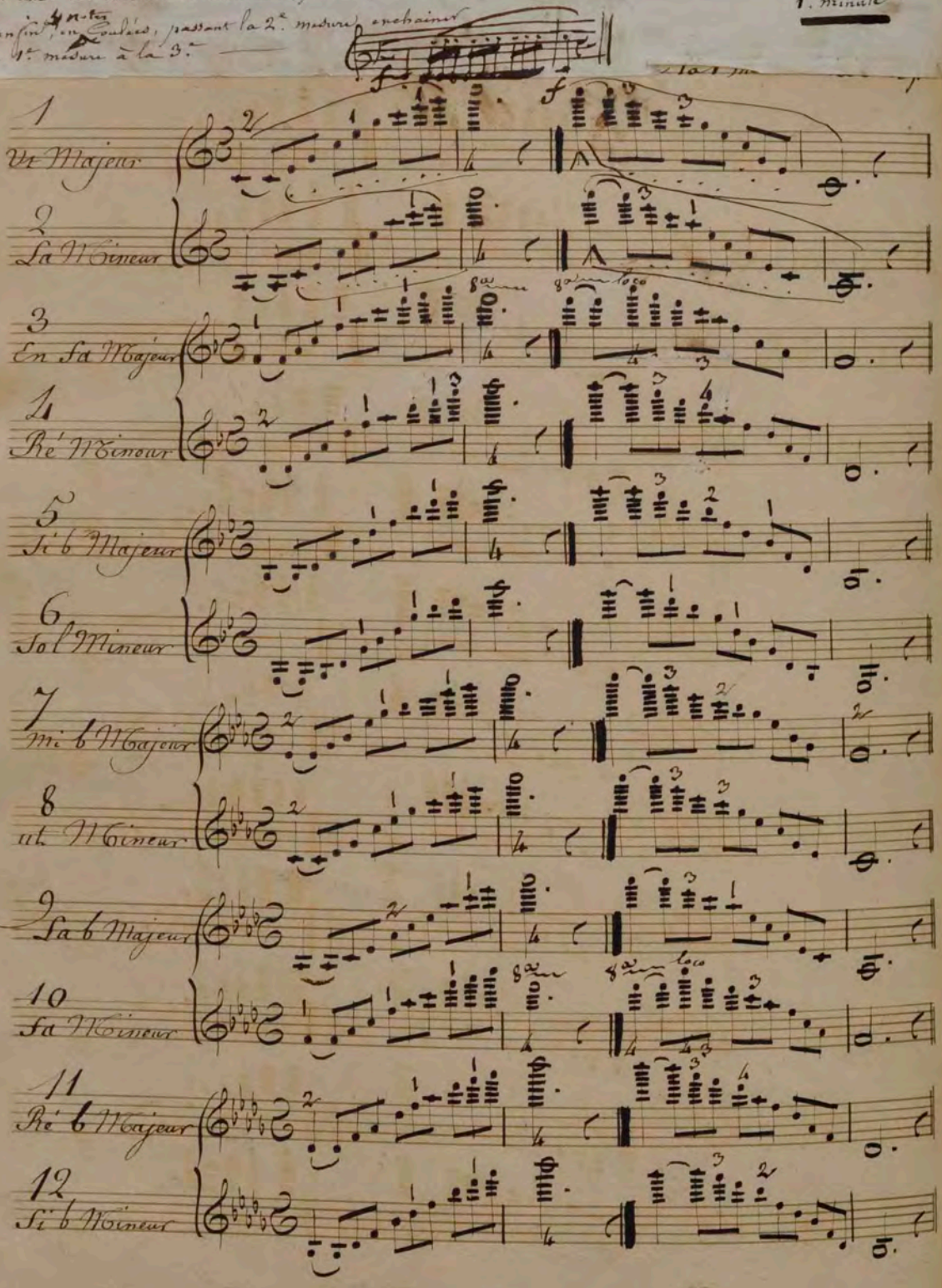
3°. — en détaché articulé appelé Staccato.

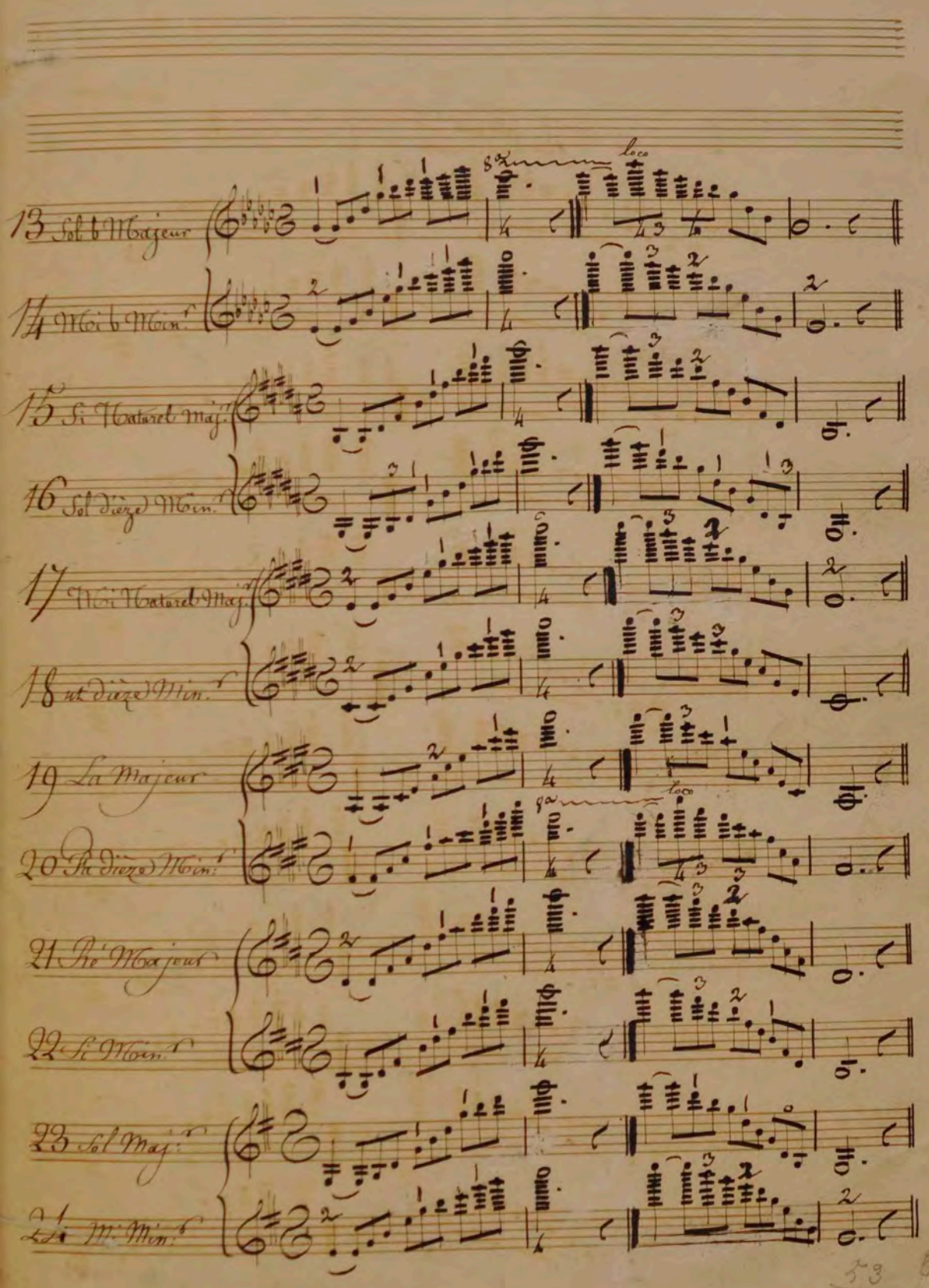
4°. — 7 notes en coulées.
travailler ainsi les 10 notes en montant, puis en descendant.

5°. — puis enfin 4 notes en coulées, passant la 2e mesure enchainer la 1re mesure à la 3e.

Prendre un mouvement modéré avant de jouer ces Etudes à ce mouvement : (♩ = 152)

Durée de chaque Leçon 1. minute.



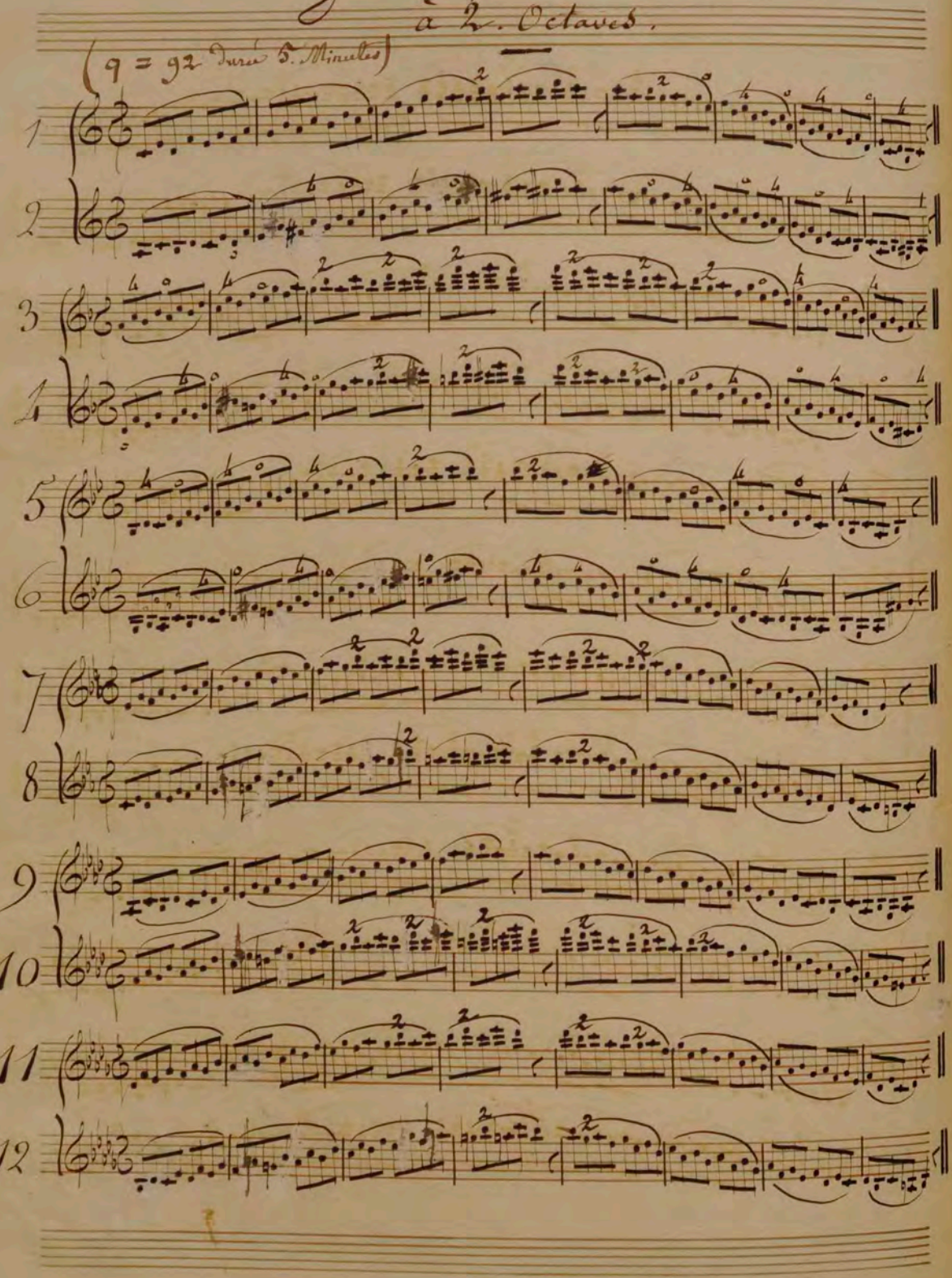

13 Sol b Majeur
14 Mi b Min.r
15 Si Naturel Maj.r
16 Sol dièze Min.r
17 Mi Naturel Maj.r
18 ut dièze Min.r
19 La Majeur
20 Re dièze Min.r
21 Re Majeur
22 Si Min.r
23 Sol Maj.r
24 Mi Min.r
8va
loco
8va
loco

Gammes par Tierces, à 2. Octaves.

Coulées.

Gammes par Tierce,
à 2. Octaves.

(♩ = 92 durée 5. Minutes)



13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

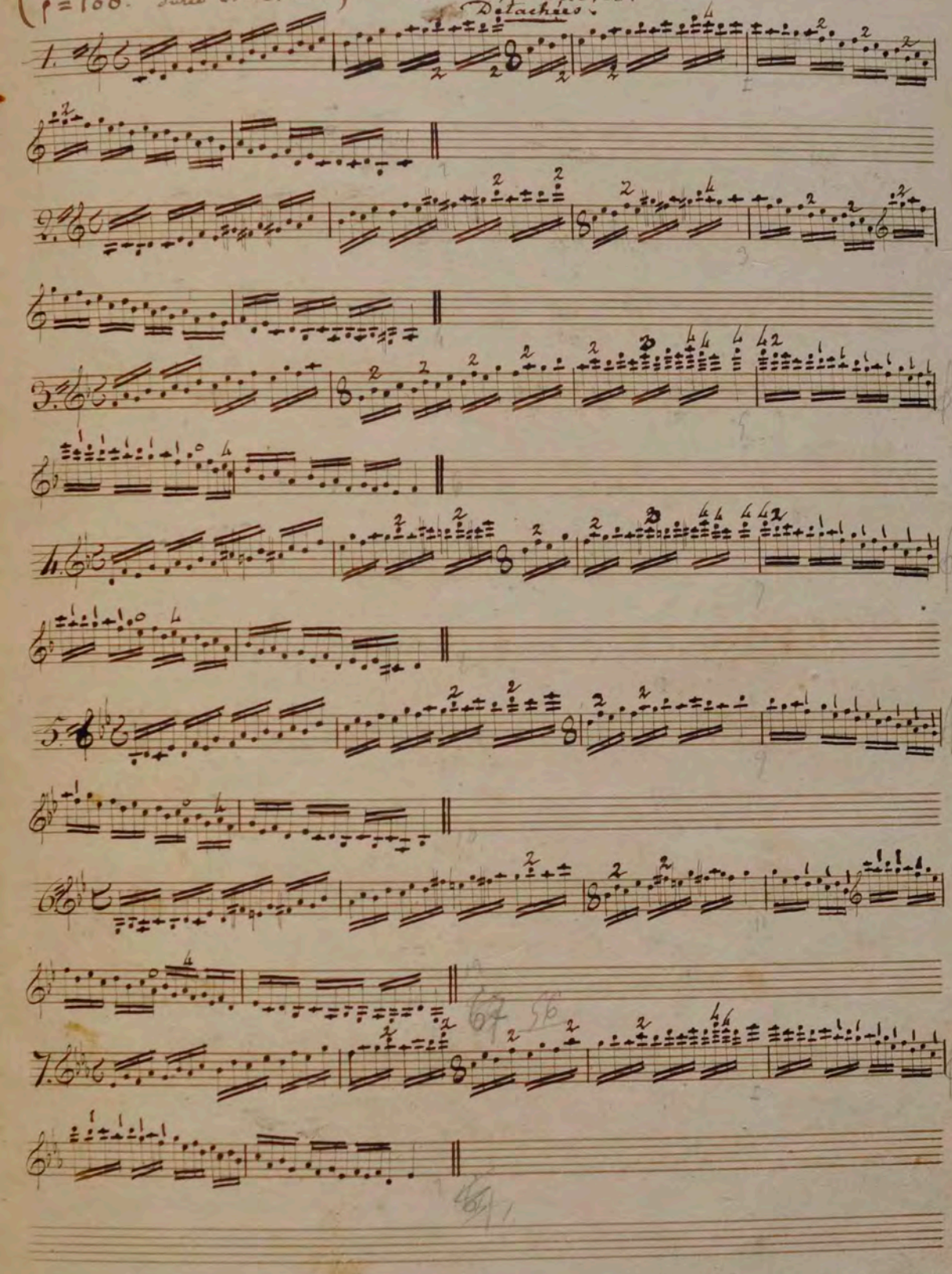
24

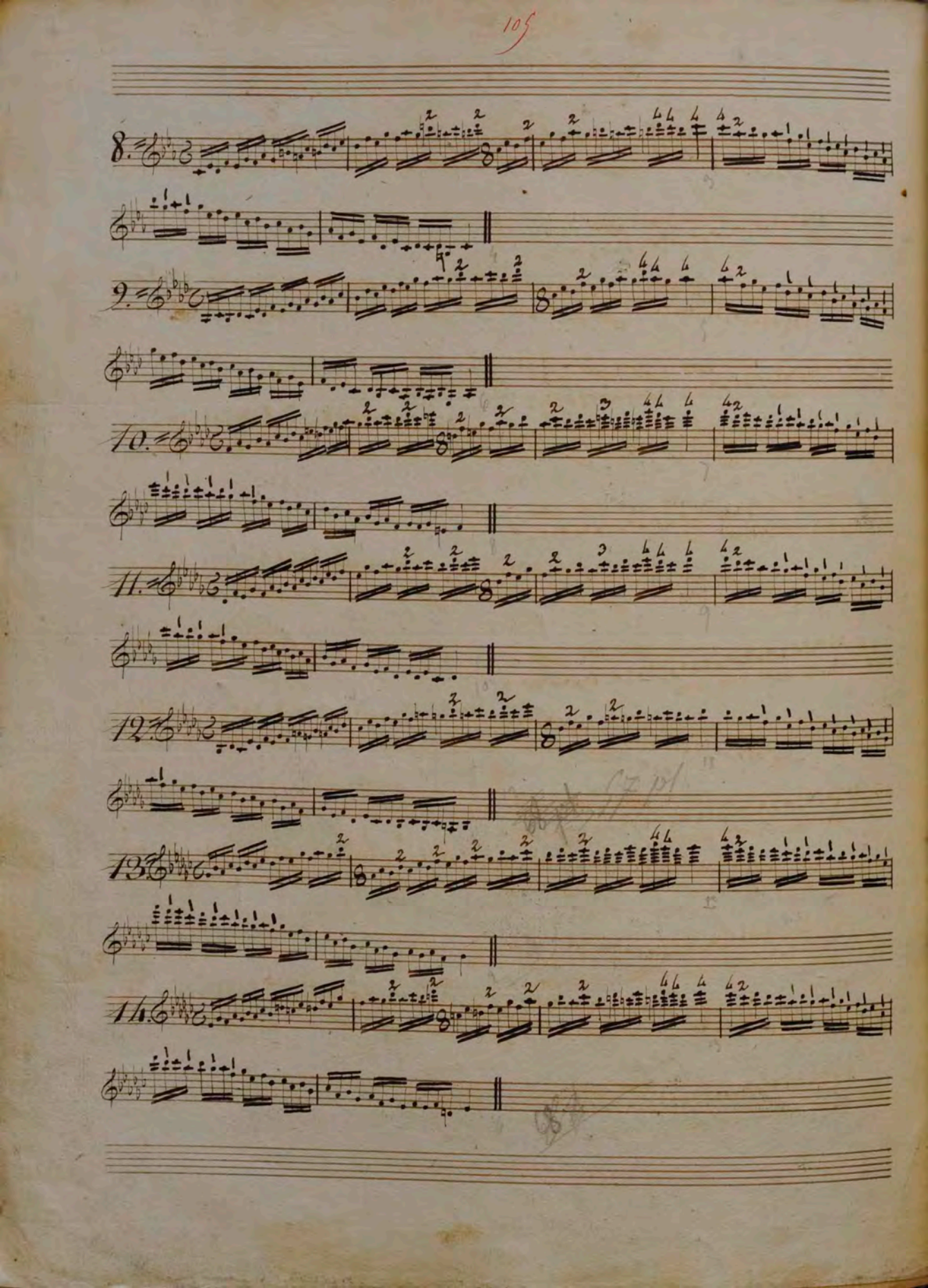
Quick

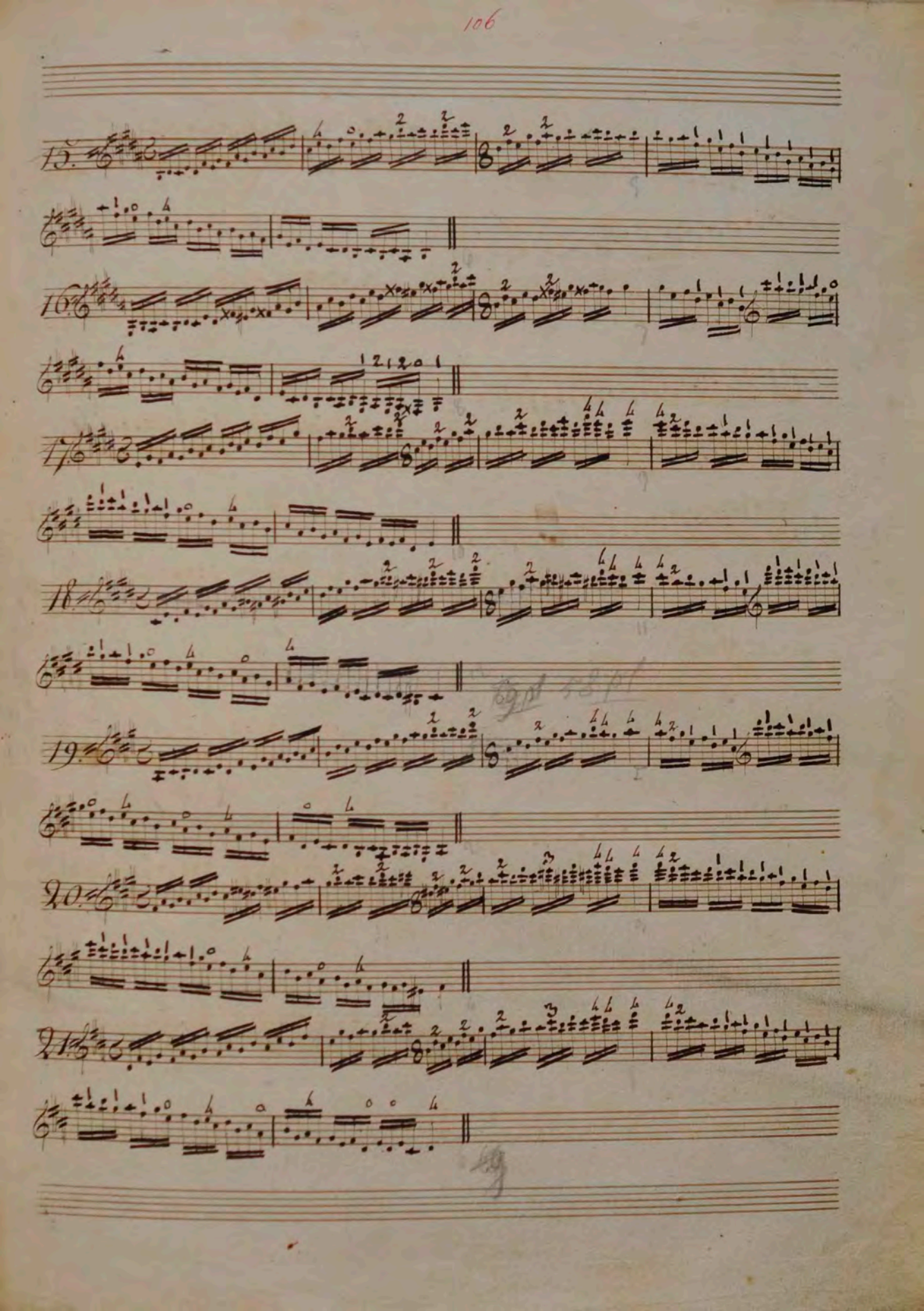
Gammes par Tierces,

(♩=108. Durée 6. Minutes) à 3. Octaves.

Détachées.




8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.


15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.

22.

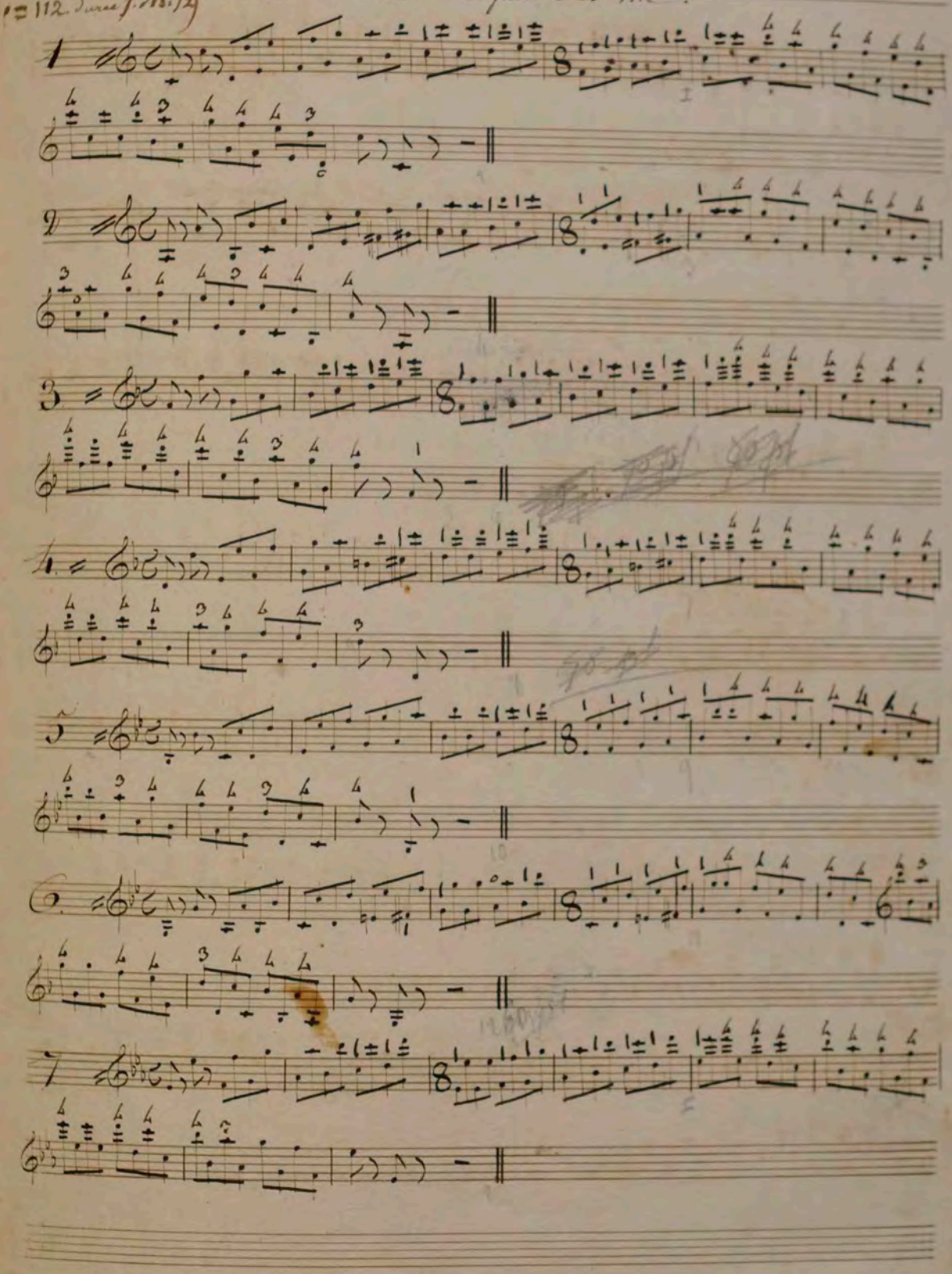
23.

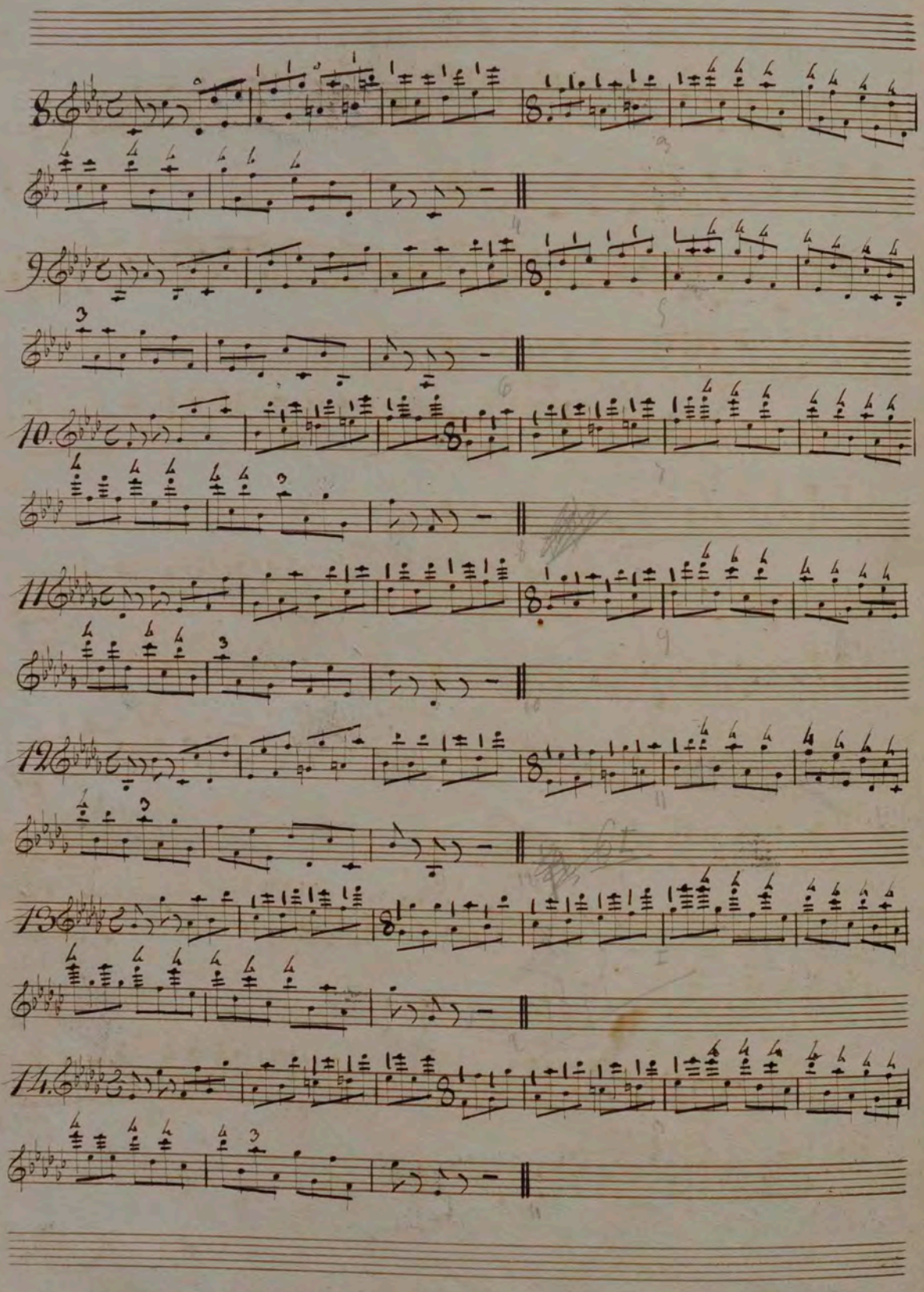
24.

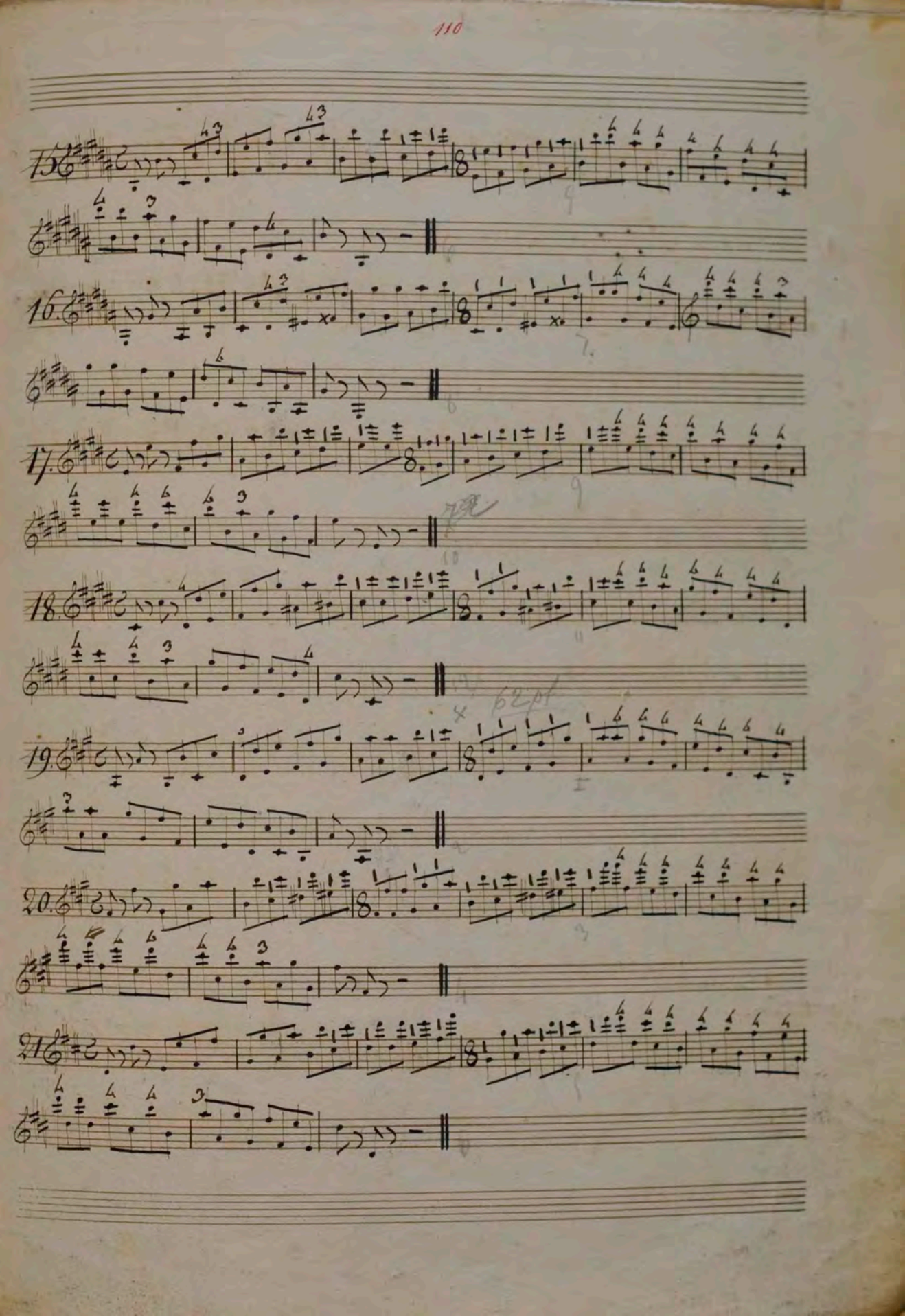
7. Gammes par Octaves, détachées.

à exercer dans un Mouvement Modéré jusqu'à ce que l'on soit en Etat de les faire très Vite.

♩= 112. Durée 7. M. 4/2




8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.


15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.

22.

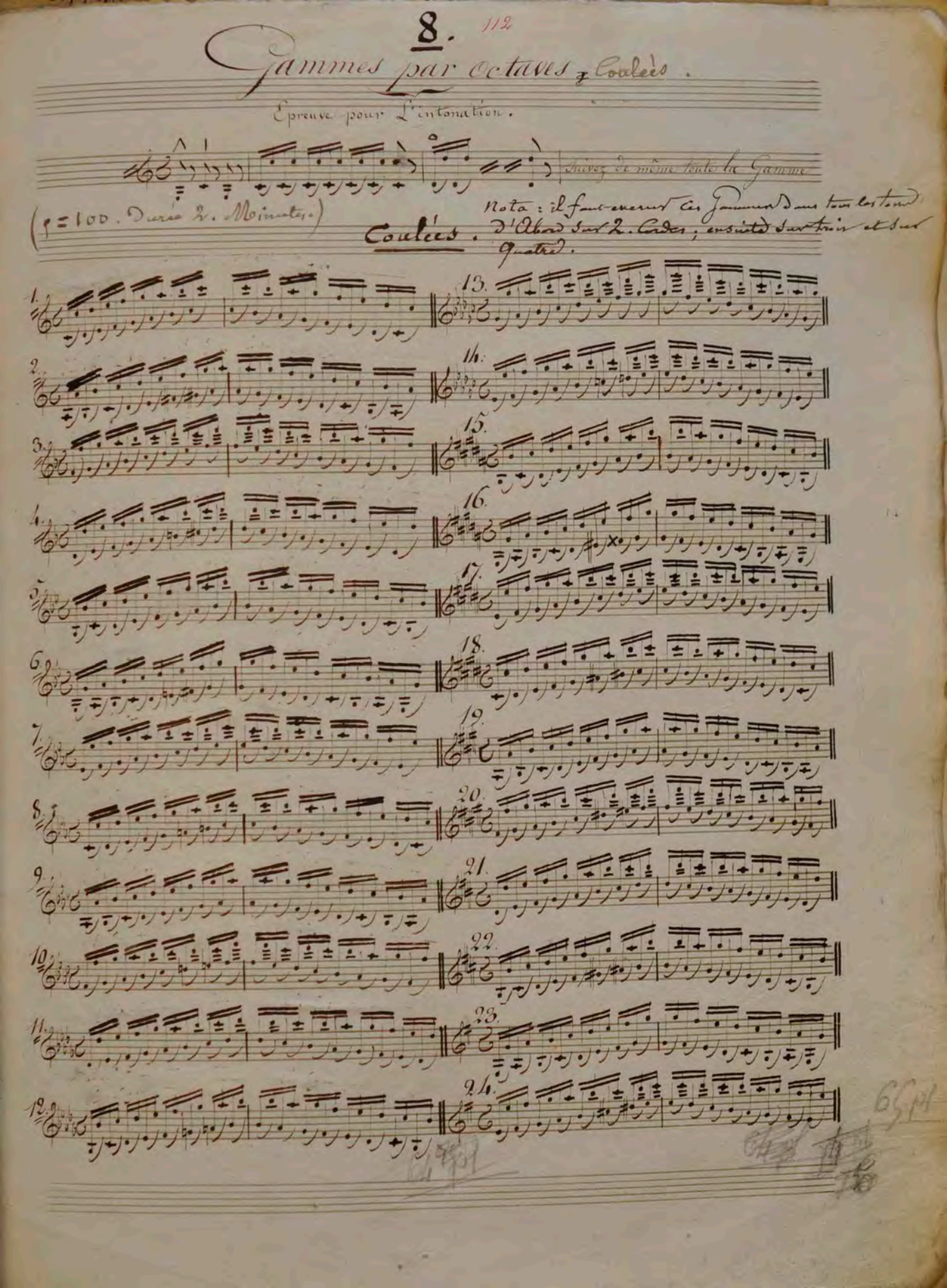
23.

24.

8.

Gammes par Octaves & Coulées.

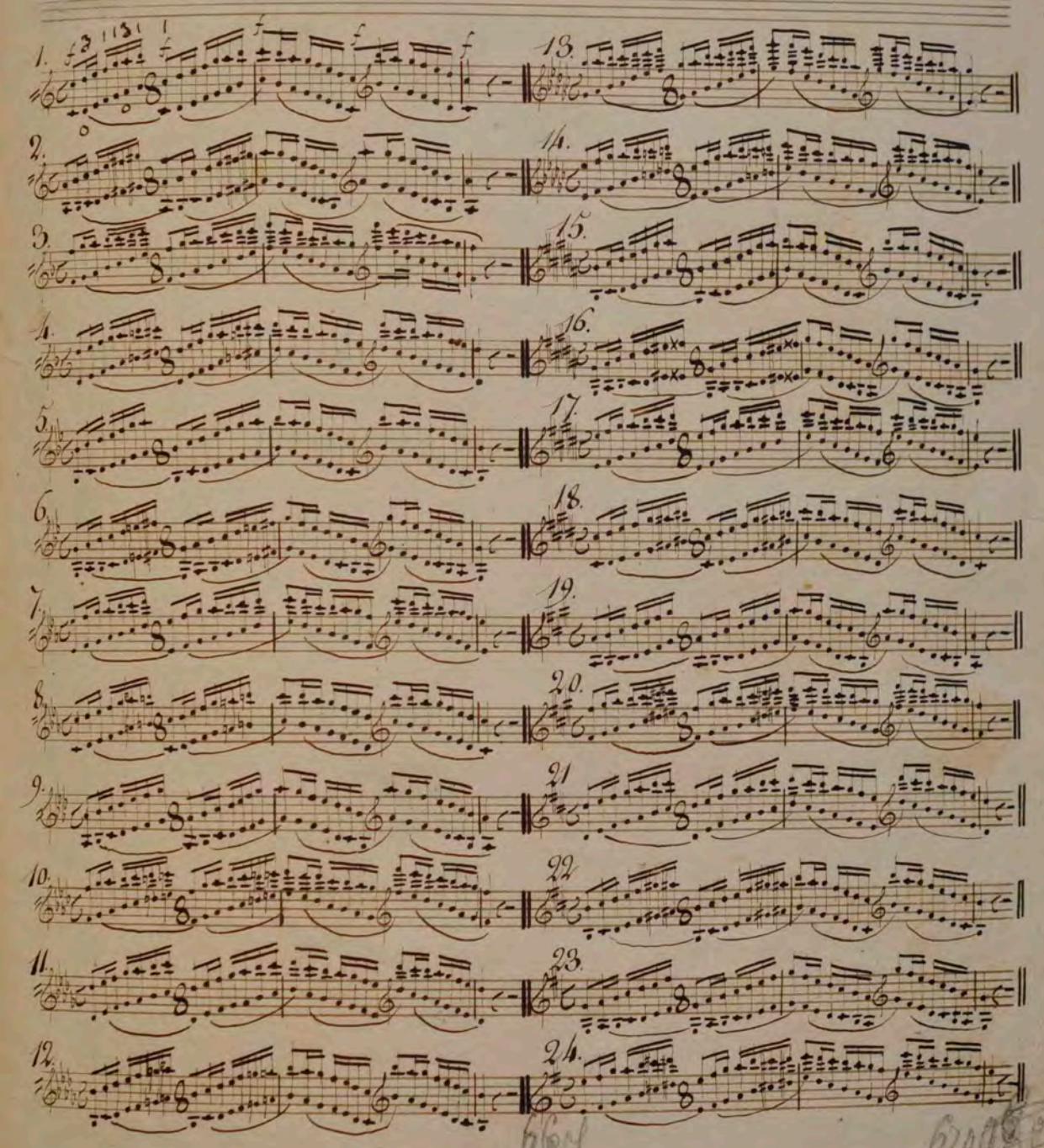
Epreuve pour l'intonation.



Gammes en Octaves

Coulées et Simultanées.

(♩ = 72. Durée 3. Minutes 1/2) Nota: employer le Doigter qui se présente le plus naturellement.



10

Demi-Tons.

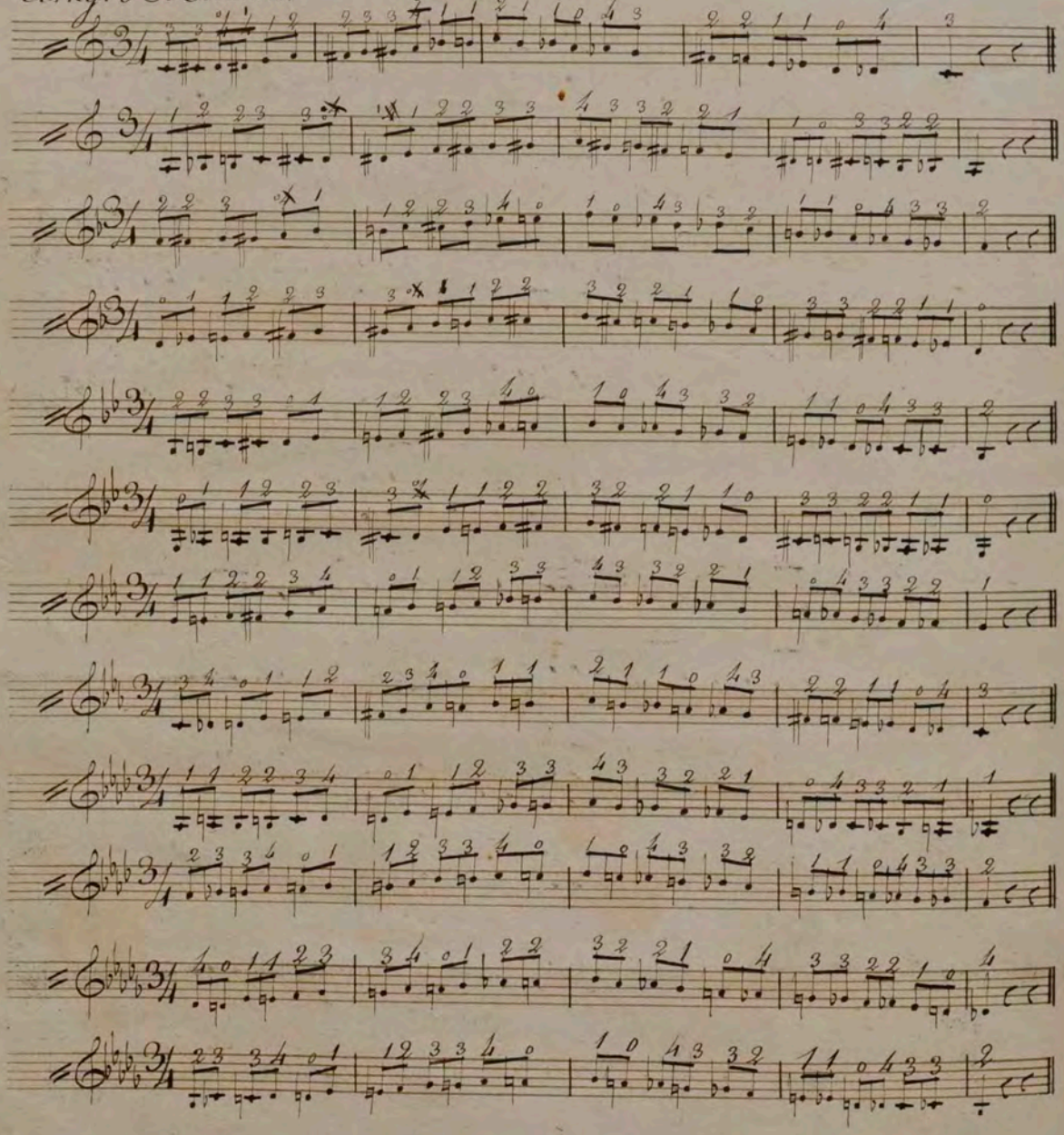
Gammes Chromatiques

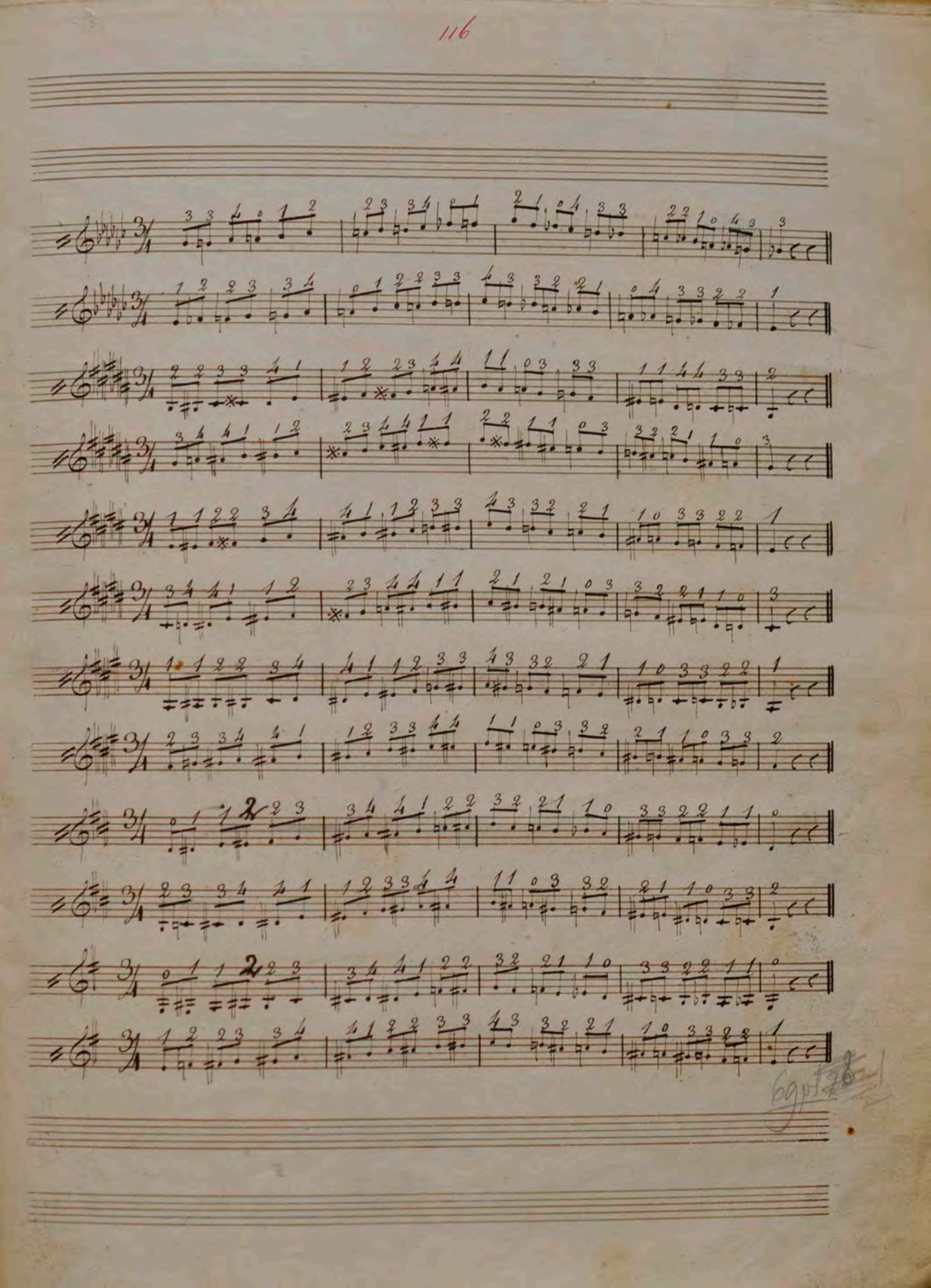
Gammes Chromatiques
d'une Octave.

Demi-Tons

Gammes d'une Octave.

Allegro Moderato.





Gammes Chromatiques

de 3 Octaves

Observation.

Il résulte du Doigter indiqué ci contre pour les Gammes Chromatiques

1°. Qu'à partir de la dernière Octave, le Doigter est le même pour les 24. Gammes, ce qui en applanit la difficulté la plus grande.

2°. Que sur les 24. Gammes, 12 tent de ces Gammes sont doigtés Absolument de la même manière, et que la différence qui existe entr'elles et les 12. autres ne porte que sur une Note, C'est à dire que dans les unes on suit le Doigter ordinaire de la Gamme Diatonique Jusqu'au Sol Naturel ou Fa ✱ et que dans les autres, on suit ce Doigter Jusqu'au Mi Naturel ou Fa b

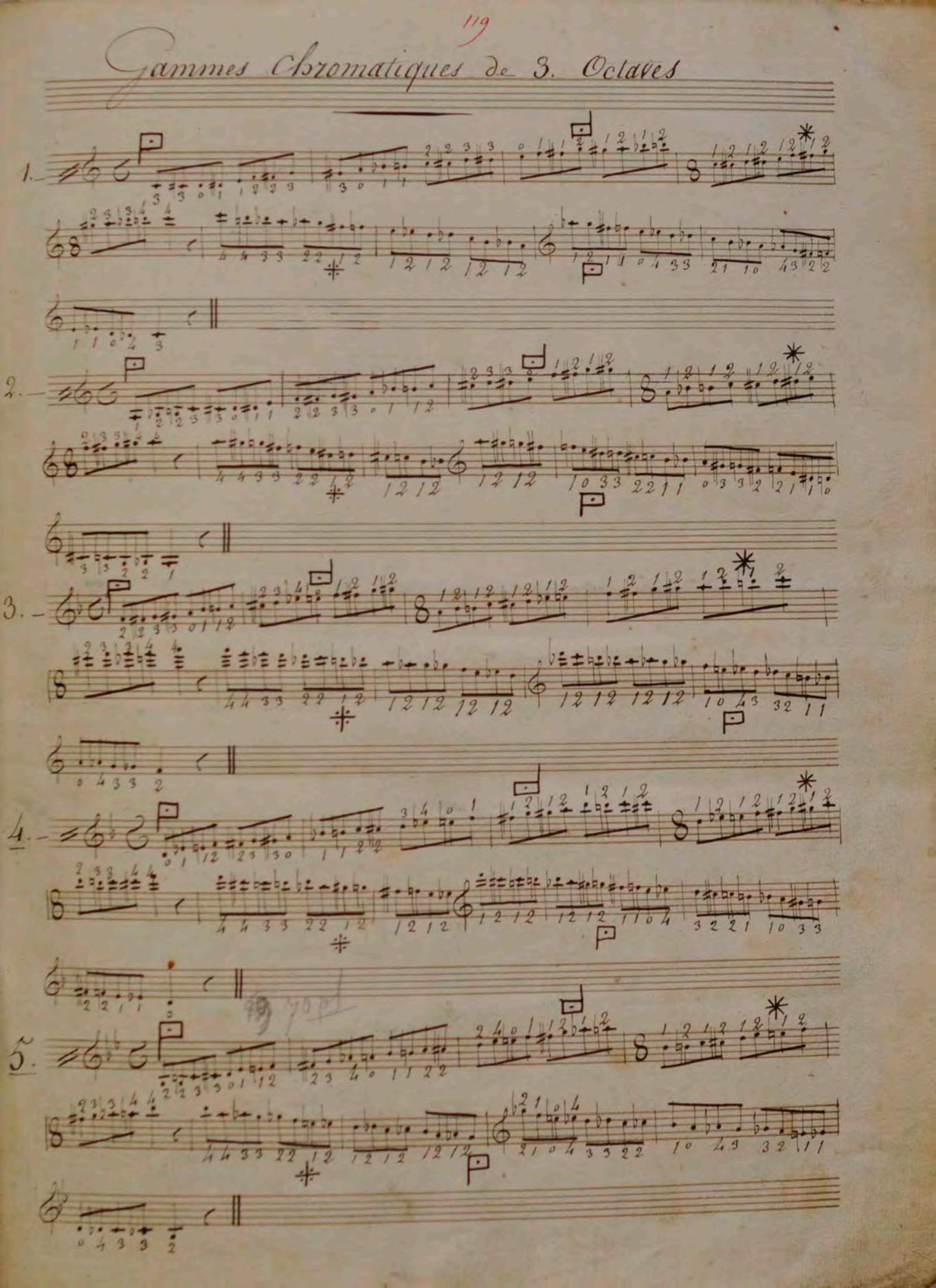
Explication des Signes:

⊡ Doigtez comme à l'ordinaire Jusqu'à cet autre signe ⊡

✱ Laissez le doigt Appuyé Jusqu'à cet autre signe ✱

Nota: Ces Gammes, qu'il faut étudier d'Abord dans un Mouvement Modéré, doivent être exercées Jusqu'à ce que l'on puisse les Jouer facilement dans la Vitesse ♩.

Gammes Chromatiques de 3. Octaves



6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

11.

15 Pages.

Agrémens du Chant.

1. Petites Notes ou Appoggiatures.
2. Ports de Voix.
3. Trilles. Brisés. Mordans Doubles trilles.
4. Petits Groupes.

Agrémens du Chant.

On appelle Agrémens du chant: les

1.° Les Petites Notes ou Appoggiatures.

2.° Les Ports de Voix.

3.° Les Trilles. Tridés, et doubles Trilles.

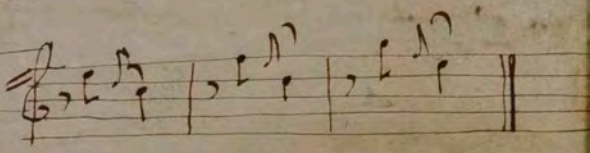
4.° Les petits Groupes.

5.° Les Mordants.

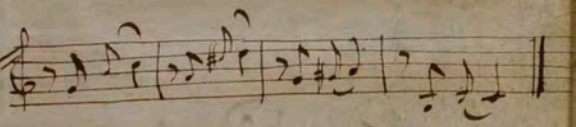
Petite Note ou Appoggiature,

C'est à dire Note qu'il faut appuyer.

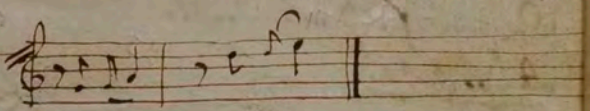
Quand on pose la petite Note au dessus elle est d'un Ton, ou d'un Demi-Ton:



Posée en dessous, elle doit toujours former un intervalle d'un demi Ton:

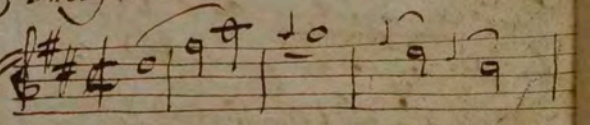


Elle est aussi d'un Ton lorsque ce Ton est répété:

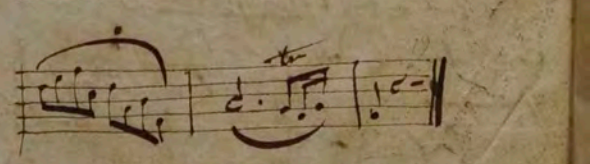


La petite Note tient ordinairement la moitié de la Valeur de la Note dont elle est suivie, et cette Valeur est prise sur celle de cette Note même.

On l'appelle Appoggiature préparée quand elle est précédée d'une grande Note située au même degré qu'elle: on lui donne toujours la moitié de la Valeur de cette Note:



Appoggiature Mélodique.



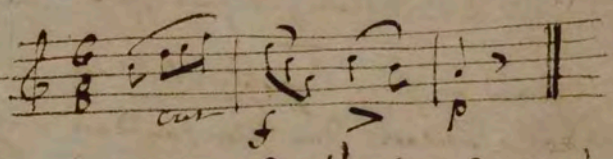
L'Appoggiature doivent être appuyées, ainsi que l'indique son nom, il ne faut l'appuyer ni trop ni trop peu pour ne point exagérer ou affaiblir son caractère doux et affectueux.

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

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

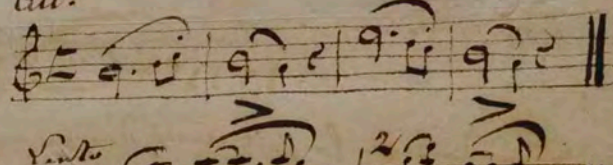
(9e Quatuor de Beethoven. Ed: Janet)

Andante con moto

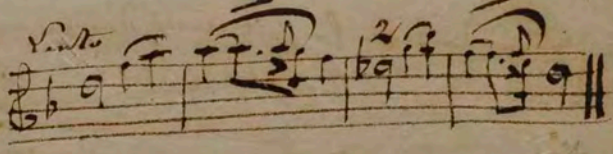


(14e Concerto de Viotti. _ Ed: Sieber)

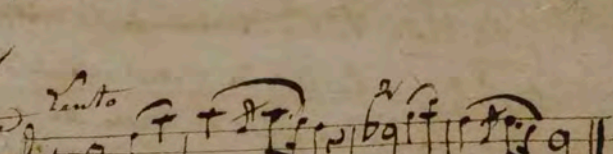
All.



On peut faire une double Appoggiature:

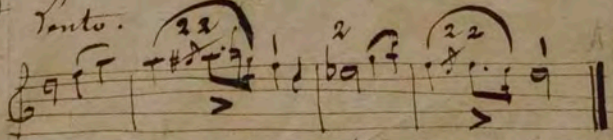


On fait aussi l'Appoggiature à une tierce inférieure; elle est alors liée à la note et l'on appuye la Note qui la suit comme appoggiature principale.

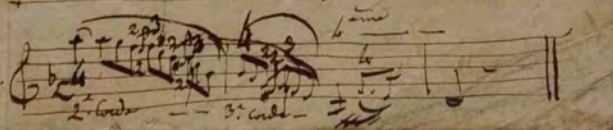


Dans tous les Cas où il y a deux Appoggiatures de suite, c'est la plus longue qui précède.

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



Appoggiatura faite avec le doigt de la Note précédente.



Ces derniers Agrémens sont rarement indiqués.

Voici une autre double appoggiatura qui se fait en articulant également et avec legato les deux petites Notes étant restant sur la grande.

Toutes les appoggiatures dont nous venons de parler peuvent être appelées Mélodiques puisqu'elles servent à donner de la grâce et de la tournure au Chant. /. ~~appoggiatures Rhythmiques~~

Il est une Autre Sorte d'appoggiature que l'on doit appeler Rhythmique parcequ'elle a pour but de marquer, d'appuyer, de mieux faire sentir le Rhythme, c'est à dire la mesure, la Cadence d'un morceau. on en trouve ~~vieille~~ de nombreux exemples dans les meilleurs Auteurs.

On doit la faire Vivement et presque sur la grosse Note. dans les Mouvemens animés, on la fera Naturellement plus Vive que dans les Mouvemens lents: Cependant elle Conservera toujours dans Caractère une certaine Vitesse qui la distinguera de la petite Note Mélodique.

Autre manière de faire l'appoggiature d'un demi-Ton au dessus.

Adagio. (22e C. de Viotti)

Appoggiature Rhythmique.

(39e Quatuor d'Haydn. – Ed. Pleyel.)

Allegro

Adagio (4e Quintette de Beethoven.) Ed: Sauer.)

Ports de Voix.

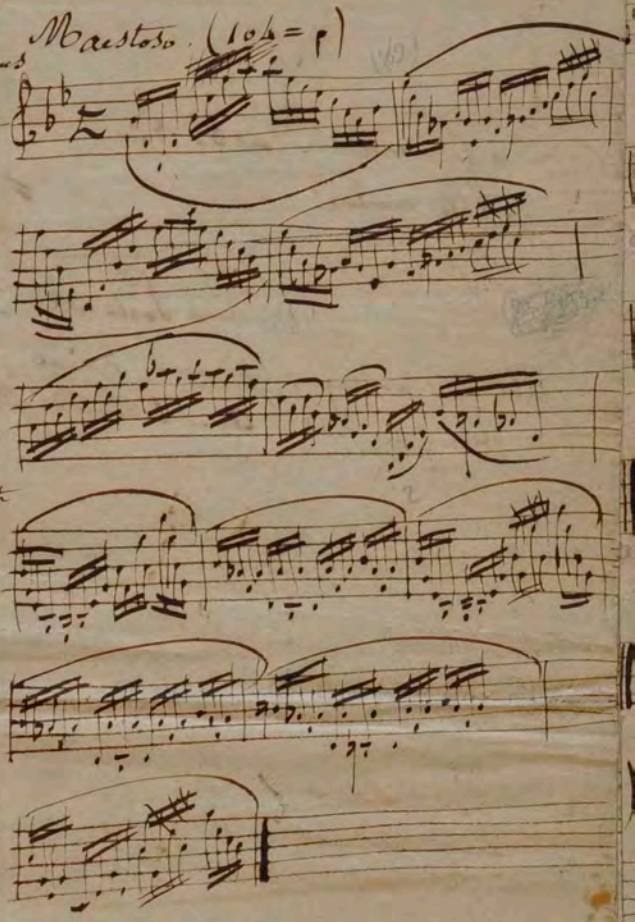
Il y a deux manières de porter la voix ou les sons.

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

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

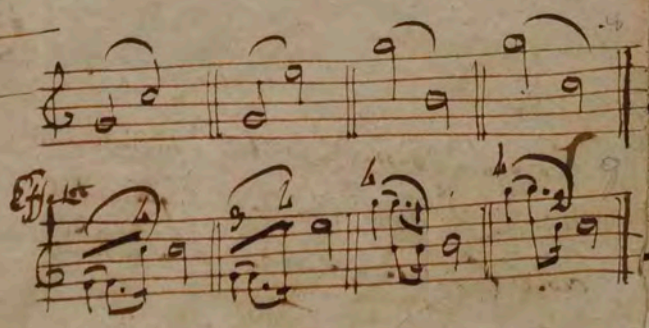
Première Manière de porter le Son.

(Sig.r C. de Nielli — Ed: Seyd)

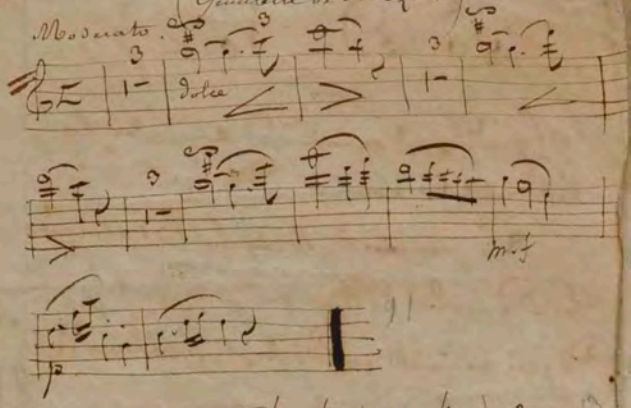


La seconde Manière s'exécute entre deux sons qui forment un intervalle plus ou moins grand et qui procèdent par degrés disjoints seulement : elle consiste en une liaison fort légère qui part de l'extrémité de la première des deux notes pour passer à celle qui suit en l'anticipant.

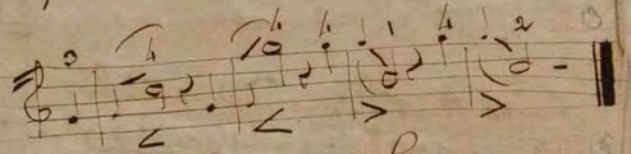
Ports de Voix.



(Quintette de Mozart)

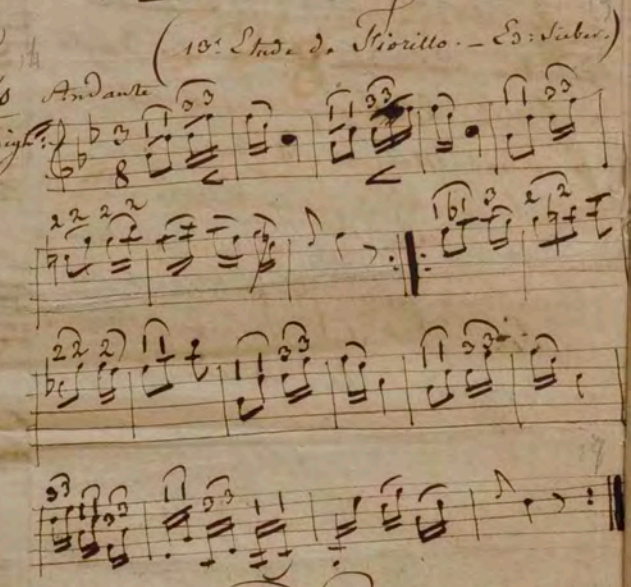


On fait aussi le Port de Voix de cette manière

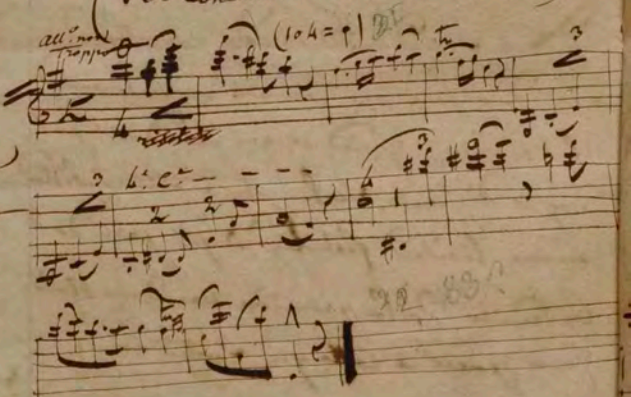


On met au nombre des Ports de Voix les passages légèrement traînés d'une Note à une autre, avec le même doigt.

(10e Etude de Fiorillo. – Ed: Sieber)



(18e Concerto de Viotti. Ed: Sieber)



Pour ce Port de Voix, traîner un peu le 1er doigt en effleurant, mais à peine, le Si dièze, et porter le Son directement au Sol qu'il faut faire Crescendo.

Lorsqu'en passant d'une Note à un intervalle éloigné, il faut généralement que on doite avec fermeté et sans rien faire entendre

en posant le doigt directement sur la Note séparée, soit en montant, soit en descendant, sans Port de Voix :

(1er Concerto Baillot 23. Mi)

All. non troppo (♩ = 66)

(7e Quatuor d'Haydn. – Ed. Pleyel)

All. faire la Note pure.

Le Port de Voix ayant une expression affectueuse, on le trouvera dans le Andante ~~et~~ ~~de~~ l'employait ~~souvent~~.

On ne saurait trop éviter les traînements ou les glissades qui font entendre des Notes intermédiaires, telles que celles ci ; elles sont du plus mauvais effet :

(18e C. de Viotti.)

~~Mauvais~~.

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

(38e Quatuor d'Haydn. – Ed. Pleyel)

All. Scherzo

Port de Voix un peu traînant.

Effet.

2e doigt — 1er doigt

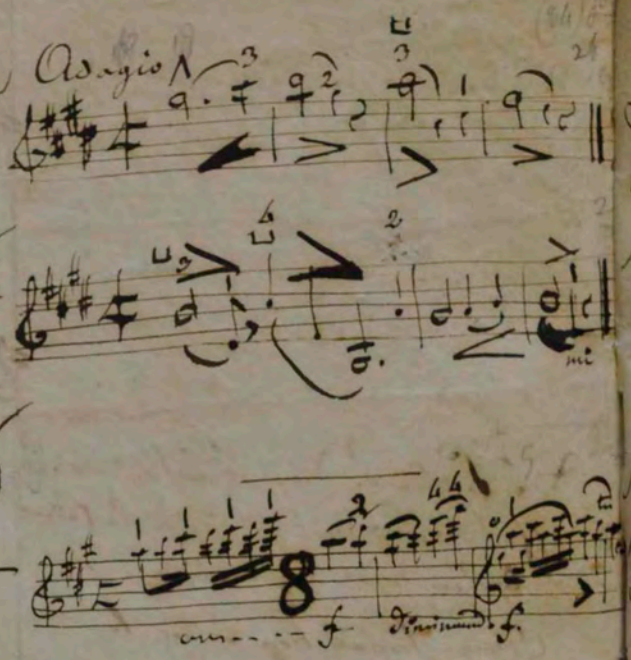
légèrement

Règle Générale.

Du Grave à l'aigu, nuances
Du Doux au Fort.

De l'Aigu au Grave, nuances
Du Fort au Doux.

Cette règle a peu d'exceptions pour les Forts au Vent.
elle en a davantage pour les traits dont les sons très aigus demandent à être réduits.



Trille.

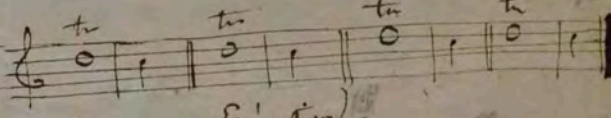
Le Trille consiste dans les battements alternatifs de deux Notes qui doivent toujours être à un Ton ou à un demi-Ton d'intervalle.

Le Trille d'un Ton est majeur; celui d'un demi-Ton est mineur.

On l'appelle aussi Cadence parce qu'il se fait ordinairement sur un mouvement de Basse qui amène un repos harmonique sur lequel le Chant vient tomber. (Cadence)

Il y a trois choses à considérer dans le Trille: 1°. la Préparation. 2°. les Battements. 3°. la Terminaison.

Indication.



On fait ordinairement usage de quatre Préparations.

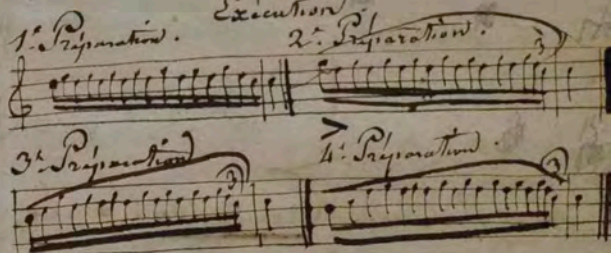
La 1re. se fait par la Note même sur laquelle le Trille est indiqué.

La 2e. se fait par la Note supérieure.

La 3e. par la Note inférieure.

La 4e. par l'arrière Note inférieure.

Exécution.



Les trois dernières exemples commencent par des Appogiatures, il faut appuyer ces premières Notes qui donnent au doigté un certain élan pour faire le Trille.

~~[illegible]~~

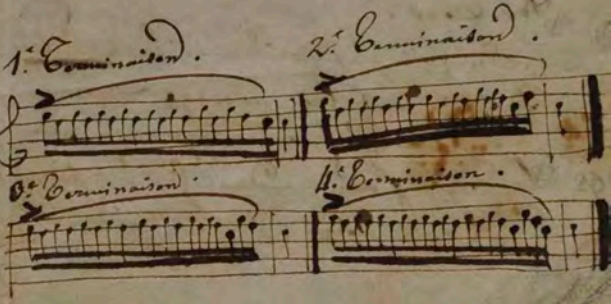
On emploie de même quatre Terminaisons.

La 1re. se fait en ajoutant une Note aux Battements, avant la Note finale.

La 2e. en ajoutant deux Notes.

La 3e. en ajoutant trois Notes.

La 4e. en ajoutant quatre Notes.

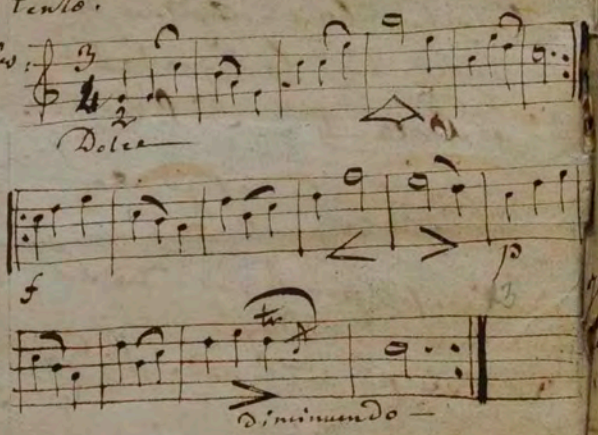


On peut employer l'une des Quatre Préparations avec chacune des Terminaisons, suivant le Caractère de la phrase où le Trille est placé : C'est au Goût à choisir ; il se décide particulièrement dans ce choix qui est la pierre de touche du Sentiment, car il suffit d'une mauvaise terminaison de Cadence pour prouver que le passage auquel on fait l'ensemble du morceau n'a pas été compris.

La 2e. Préparation est celle dont on fait plus souvent usage.

La 1e. Terminaison convient Ventre. mieux en général aux chants simples.

(Air : Charmante Gabrielle attribué à Ducauroy.)



Quant aux Terminaisons ornées, on en trouvera de nombreux exemples à la suite de l'Article sur les Points-d'orgue.

Voyez au N°. 2. Lettre A. les Points-d'orgue ou Tournures pour amener la Cadence finale.

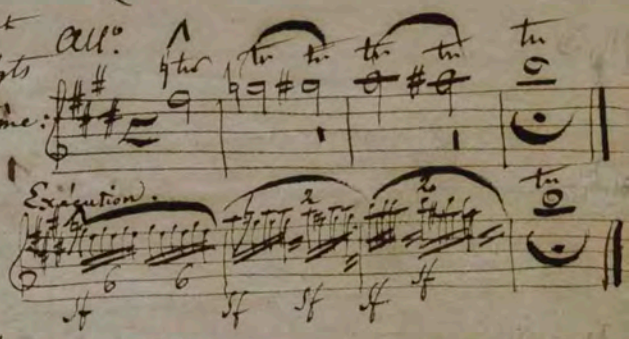
et au N°. 1. et 2. Lettre B. les Terminaisons de Cadences dans tous les Tons.

On fait plus facilement le Trille, surtout dans les passages d'un mouvement vif, en appuyant peu le doigt fixe pendant les battements de l'autre doigt ; ces battements

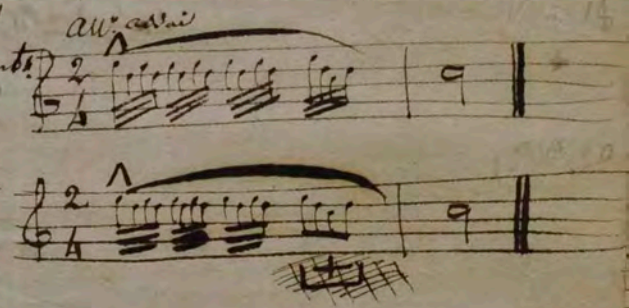
on doit plus libres. On doit éviter de faire le Trille avec raideur et une espèce de force qui le rendrait chevrotant, il faut au Contraire lui donner de la Souplesse, en le faisant avec une sorte de renonnement pour qu'il soit égal et brillant. C'est-à-dire pour que doigt tombe avec la même Vitesse, avec élasticité, et avec un léger claquement sur la Corde dans l'Allegro, Car dans l'Adagio, la Cadence doit être molle et onctueuse, Conforme au Caractère de ce mouvement.

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

Dans une Suite de Trilles il vaut beaucoup mieux se Servir de deux doigts différents que de Cadences avec le même:

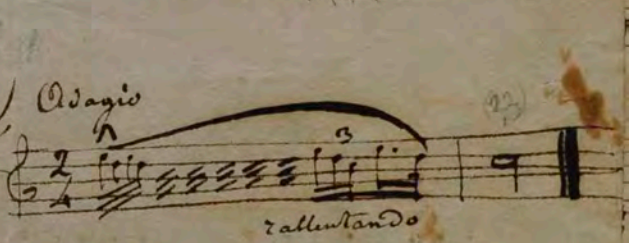


Il faut terminer la Cadence dans le même Mouvement que les Battements:

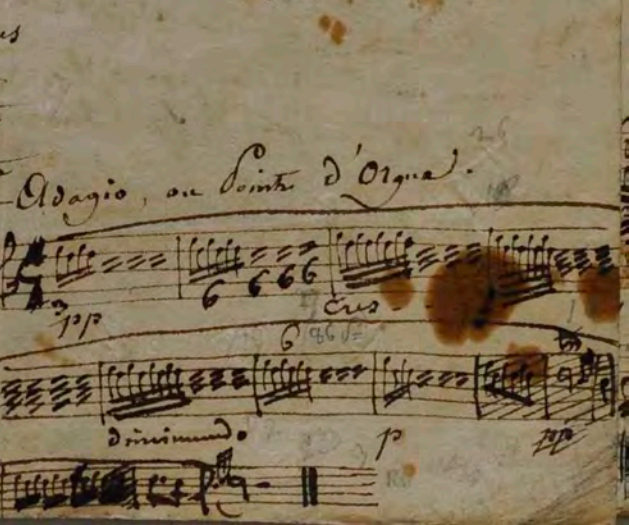


et non de cette manière:

Il y a des exceptions à cette règle dans les Cadences finales d'adagio ou dans celles des Points-d'orgue, exemple:



On fait aussi quelquefois des Cadences dans ces deux ~~genres~~ Cas en commencant avec lenteur, augmentant peu à peu de Vitesse, et diminuant de même de manière à terminer lentement, exemple:



Brisé.

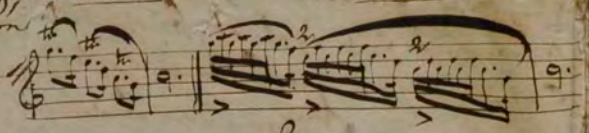
Le Brisé est un Trille que l'on ne commence que par la Note écrite ou par la Note Supérieure, et que l'on n'achève point. exemple :

on l'indique par le Signe ordinaire du Trille, ou quelquefois par celui-ci :

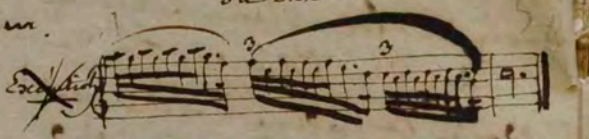
(tr)

Brisés.

Indication. Exécution.



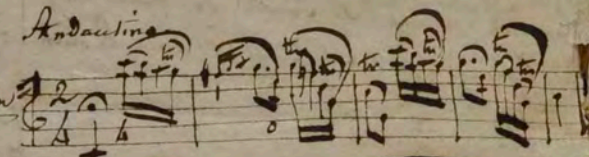
ou bien



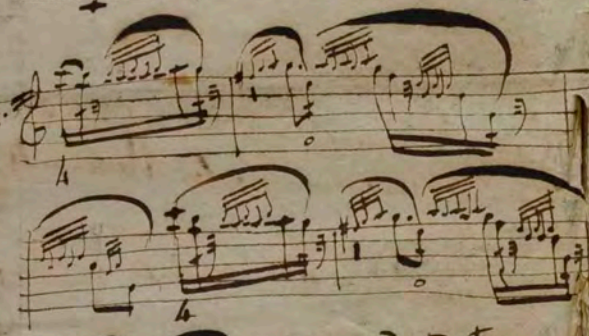
(3.e Trio et 5.e Concerto de Viotti.
(Ed: Naderman. Sieber.)

Andantino

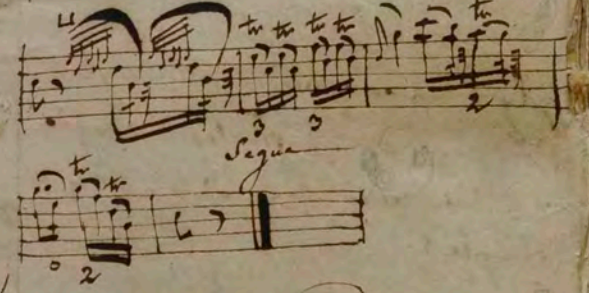
Indication



Exécution.



Segue



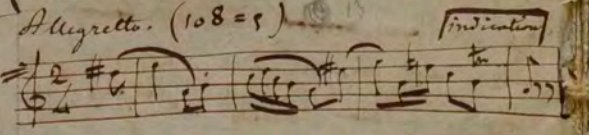
Mordant.

Le Mordant est aussi un Brisé ou un Trille que l'on n'achève point. Il est indiqué de même par le Signe tr ou par cet autre ~.

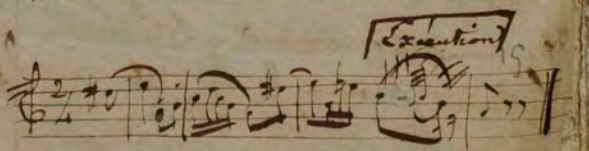
(1.er Divertissement de Viotti. – Ed: Imbault)

Allegretto. (108 = ♩)

Indication

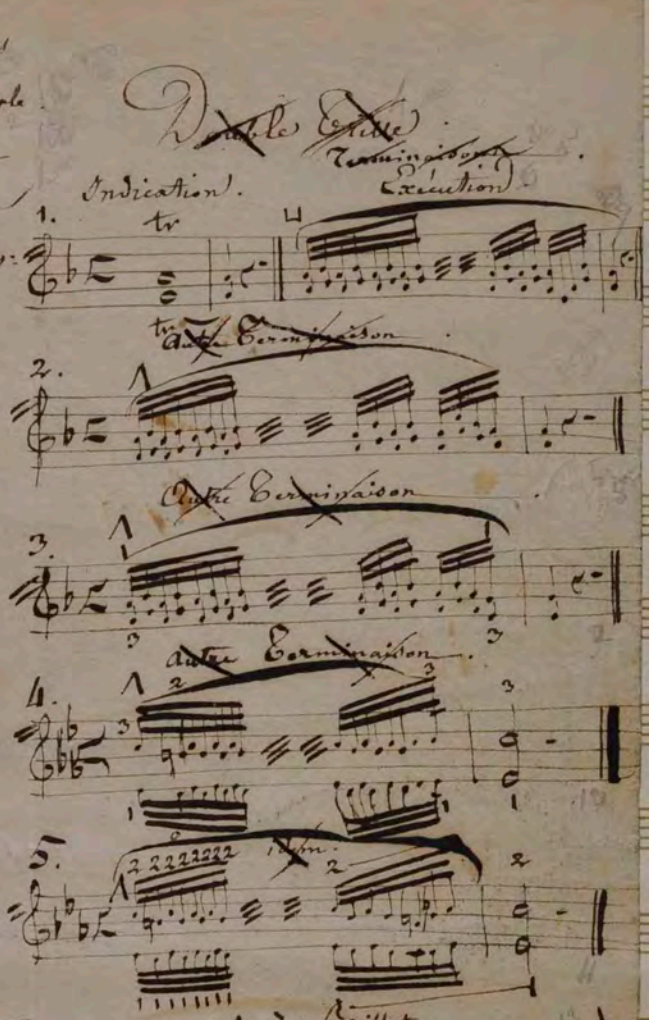


Exécution



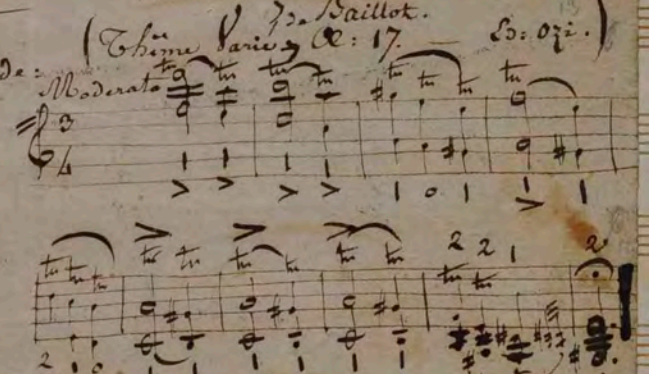
Double Trille.

On suit pour le Double Trille les mêmes principes que pour le Trille simple. Cependant on est quelquefois obligé de faire des changements aux finales de Cadences, en voici des exemples:



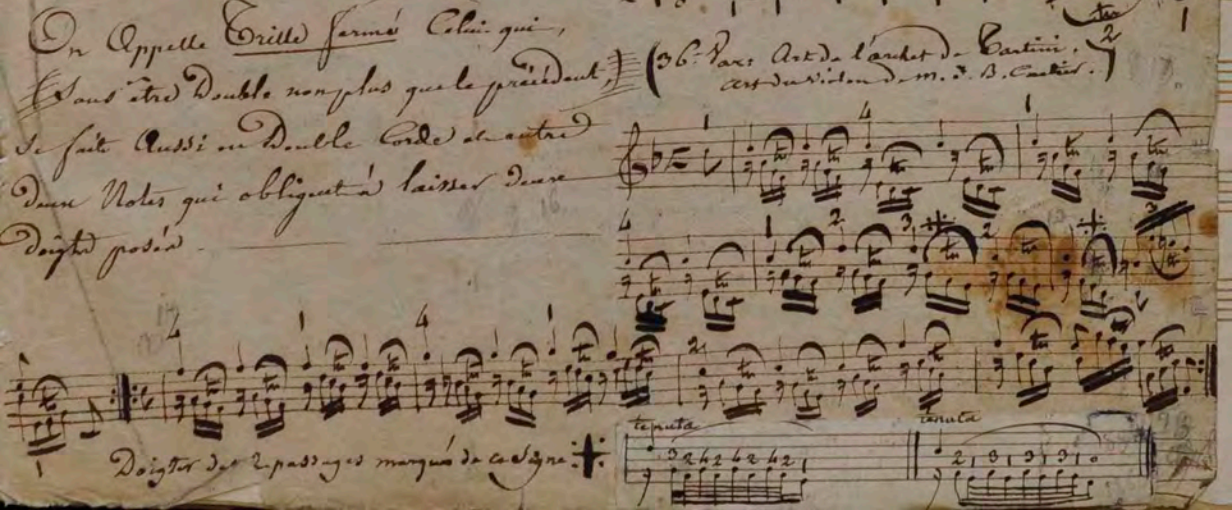
Voici une espèce de Trille qui, sans être double, se fait en double corde:

(Thème Varié, Op: 17. — Ed: 0zi.) J. de Baillot.



On appelle Trille fermé celui qui, sans être double non plus que le précédent, se fait aussi en double corde et entre deux Notes qui obligent à laisser deux doigts posés.

(3e Vars. Arr. de l'Arbre de Cartini. arr. du violon de M. J. B. Cartier.)



Doigter des 2 passages marqués de ce signe: ✝

Trilles en Gammes.

Trilles en Gammes.

Moderato très Mesuré. Ton Majeur.

Suite du 2.e doigt jusqu'à chaque

Exécution :

1.e Manière d'enchaîner les Trilles. intervalle d'une tierce entre la dernière Note d'une mesure et la 1.re Note de l'autre : en montant la gamme.

Moderato.

tierce tierce idem

Suivre toute la gamme de même

avec 8 notes à chaque temps.

Moderato.

2.e Manière d'enchaîner les Trilles. intervalle d'un demi ton entre l'avant dernière et la dernière Note de la mesure. en montant et en descendant la Gamme.

Moderato.

demi-ton. demi-ton. demi-ton.

avec 8 notes à chaque temps.

Moderato

Trilles en Gammes.

Moderato

Ton Mineur.

Continuer du 2.e doigt jusqu'au 1.er chiffre

Exécution :

1.e Manière d'enchaîner les Trilles.

intervalle d'une tierce d'une mesure à l'autre en montant seulement.

Moderato

tierce

tierce

Suivre toute la Gamme de même.

Idem.

avec 8 Notes à chaque temps.

Moderato

&c.

&c.

2.e Manière d'enchaîner les Trilles.

intervalle d'un demi ton entre l'avant dernière et la dernière Note de la mesure, en montant et en descendant la Gamme.

Moderato

&c.

&c.

avec 8. Notes à chaque temps.

Moderato

&c.

&c.

Petite Groupe.

C'est un Agrément composé de Trois et quelquefois de Quatre Notes.

Ces Notes doivent former entre elles une Tierce Mineure ou une Tierce diminuée. Autrement le petit Groupe serait d'un effet dur:

Il faut marquer la 1re Note un peu plus fort que les autres et la soutenir plus longtemps dans un Chant; mais dans un passage d'un Mouvement animé, il doit être fait d'une Manière brusque et précipitée, propre à Marquer le Rhythme. exemple

Petite Groupe de 3. Notes.

Lento. en Montant. en descendant.

de 4. Notes.

très Vistement

(Sonate de Mozart. p. Piano a N.mo 5. Oeuv.)

Indication.

Allegro

Exécution.

On peut orner le petite Groupe de cette manière et de beaucoup d'autres, principalement dans le Chant:

Moderato

Exécution.

Voici un Agrément qui tient du Mordant et du petite Groupe:

Bis.

Le suivant est appelé par les Italiens il Mordente imperfettamente. Comme il est composé ici de 4. Notes, nous le rangerons parmis les Petites Groupes.

Indication.

Exécution.

(2e Variation de l'art de l'archet de Tartini)

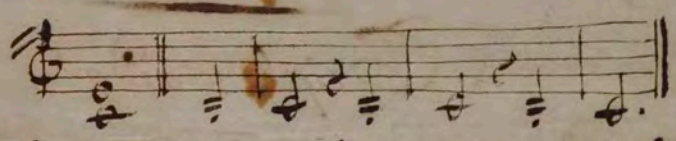
Nota. Les petites Notes doivent se faire avec Vitesse et Legerete, avec un petit Sforzando, et l'on doit prendre le Sé qui suit après.

Double et Triple Corde.

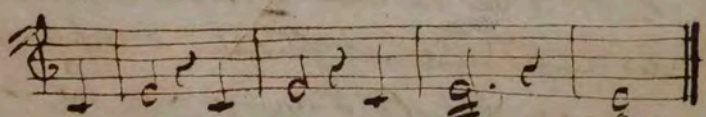
La meilleure Etude préparatoire que l'on puisse donner pour la double Corde est celle de tous les intervalles, détachés, séparés par un petit silence qui permet de juger l'intonation, de reconnaître l'égalité des deux Notes, et de savoir si aucune des deux n'est juste.

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

Eprouver l'ut, par le sol à Vide, de cette manière:



Eprouver le mi par l'ut, et ensuite par le sol:

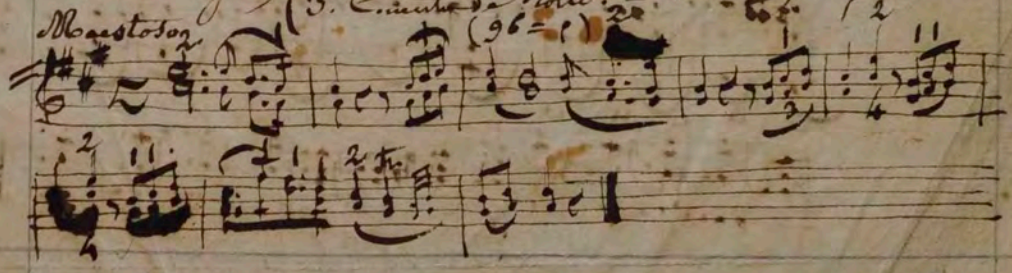


On employera la même moyen dans les passages analogues.

Observations Générales.

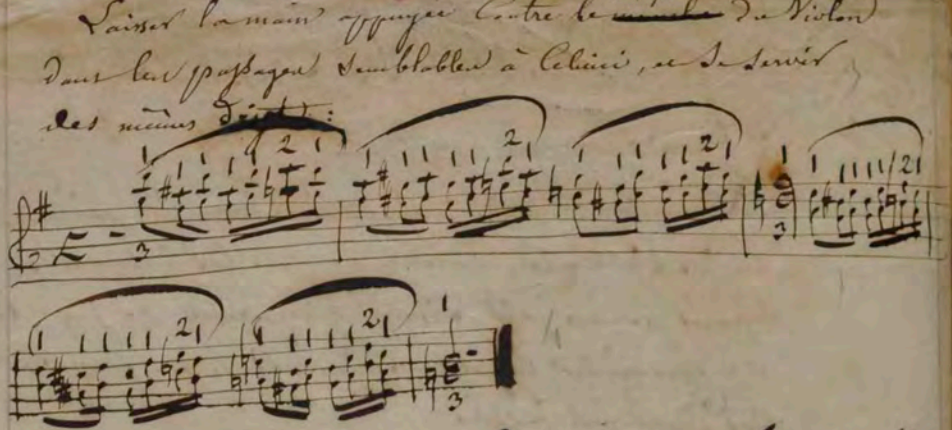
Eviter de changer de doigté, ou de faire en même temps des Notes à Vide et des Notes bouchées; ~~Chaque doigté~~ Faites avec le doigté.

(3. Concerto de Viotti. — E3: Bielow)



(1) Pour trouver cette Note, consulter l'indication qui est placée avant chaque Gamme de la 1re Position.

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

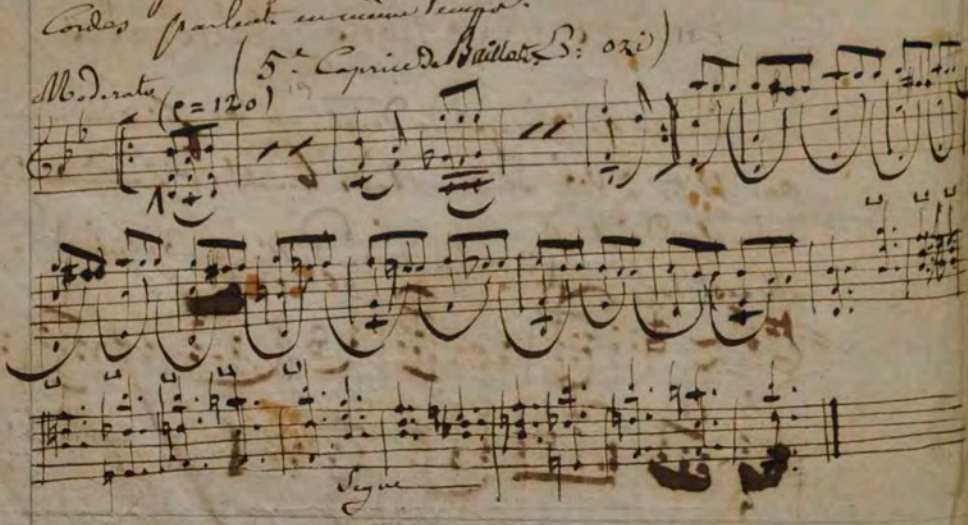


Après avoir pratiqué les Exercices à toutes les intervalles, on devra étudier la musique à double Corde des anciens auteurs en choisissant la plus aisée afin de parvenir par degrés à jouer les nombreux de cette espèce dans la musique moderne avec la justesse d'intonation que leur complication rend plus difficile.

Triple Corde

Dans la triple Corde il faut poser l'archet près de la touche et sur la Corde ré, et jouer du talon de l'archet, les Cordes étant plus flexibles à mesure qu'on s'éloigne du Chevalet, il suffit d'appuyer sur la Corde que nous venons de désigner et qui est la plus élevée pour que les deux autres Cordes parlent en même temps.

(5e Caprice de Baillot, p. 02i)



12.

7 ½ 8 Pages

Double et Triple corde.

Gammes

En

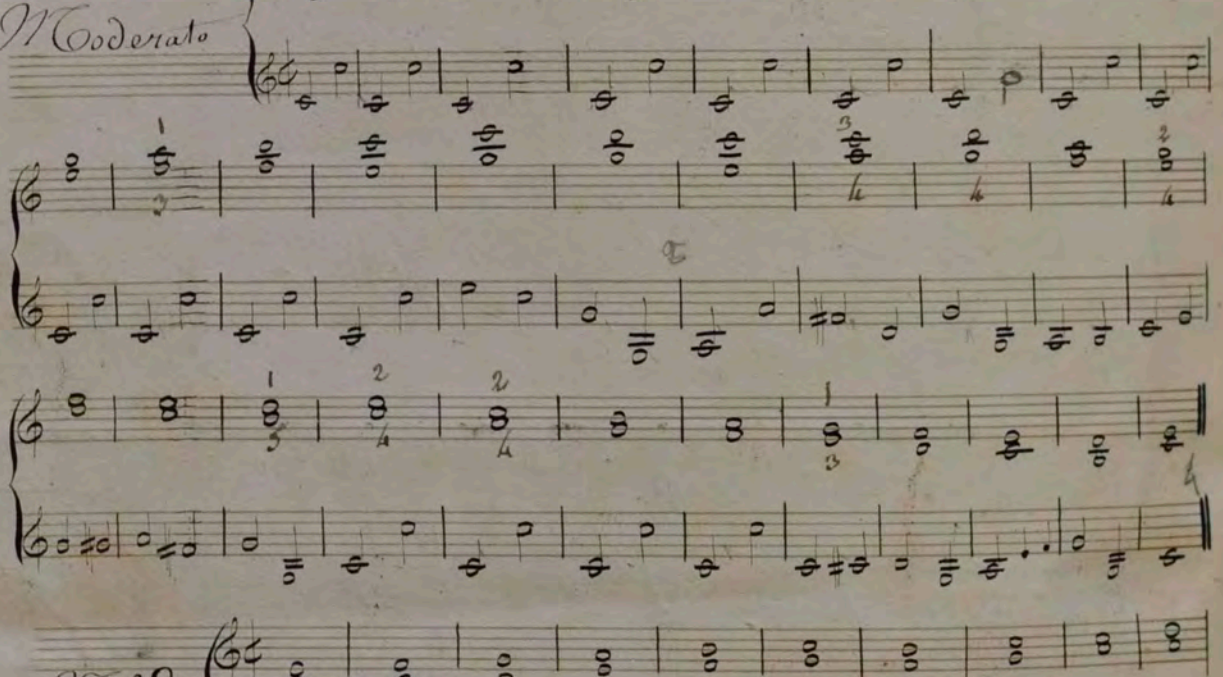
Doubles Cordes,

à tous les intervalles.

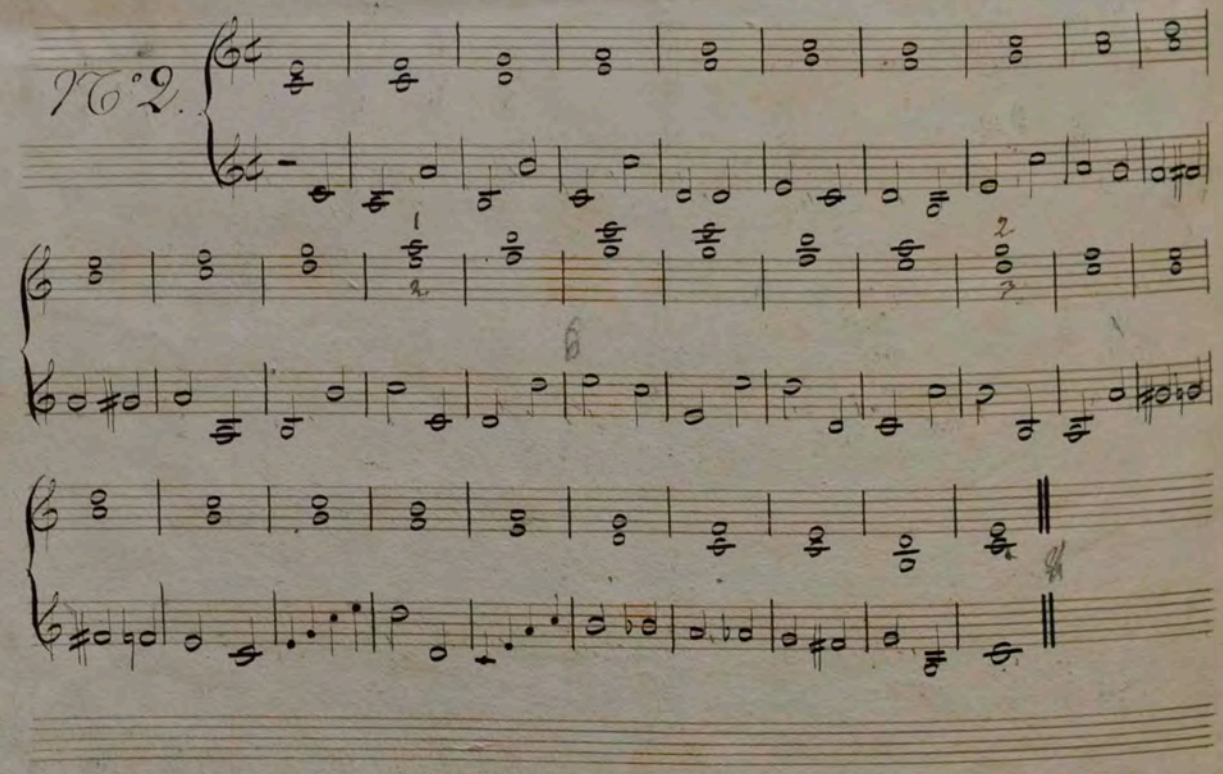
Gammes en doubles tierces à tous les intervalles.

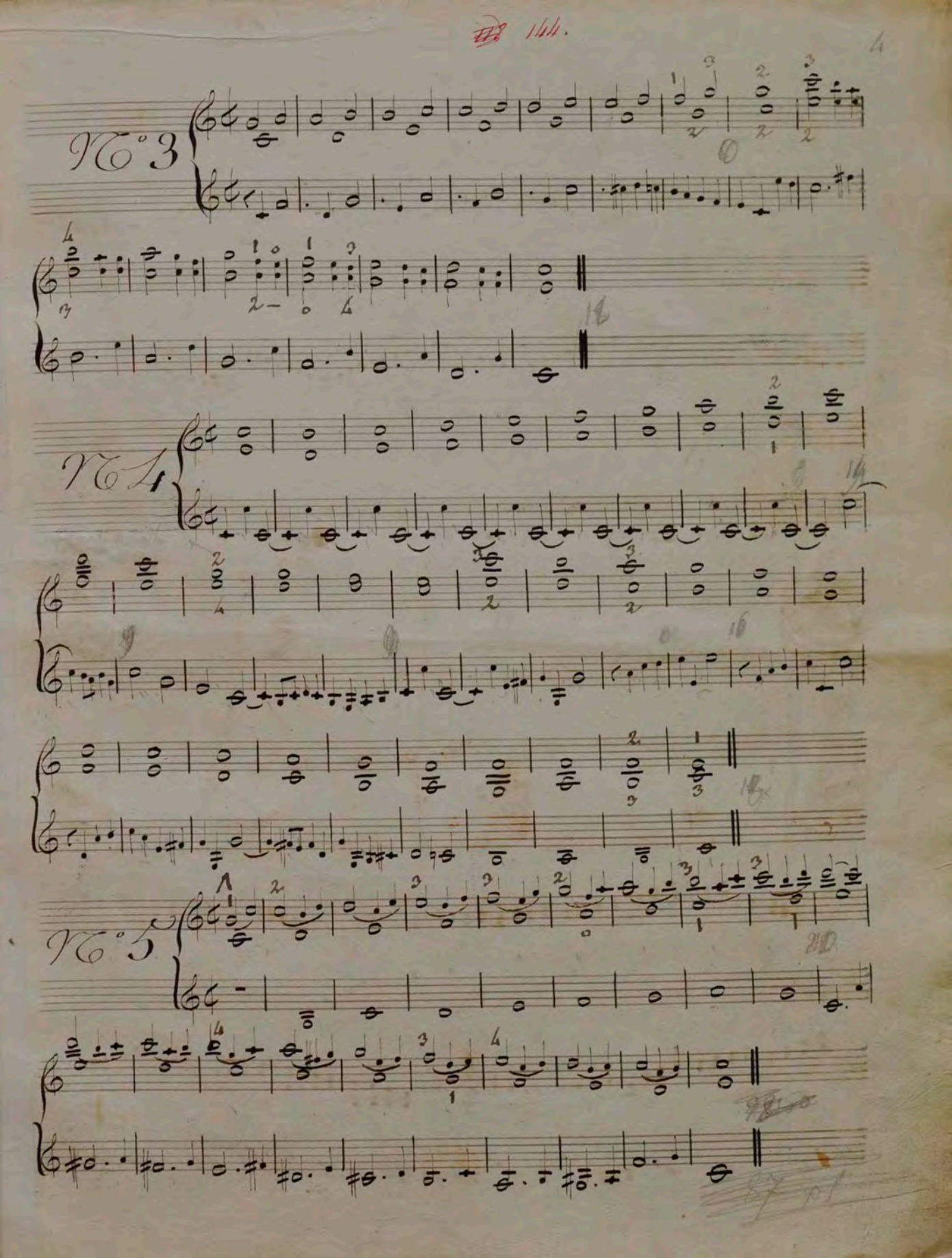
N°1.

Allo. Moderato



N°2.




N°3
N°4
N°5

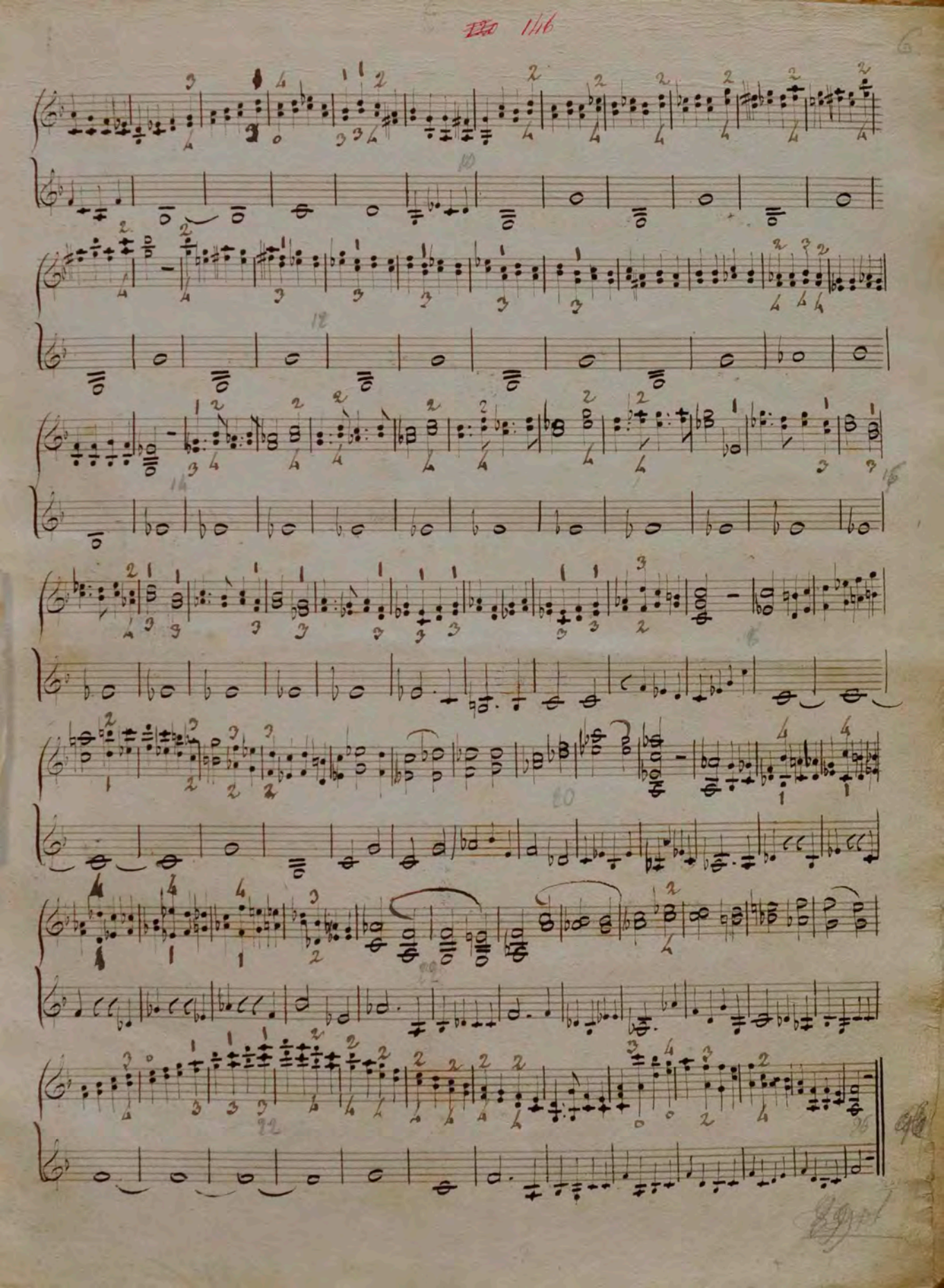
N°6

N°7.

N°8

Segue

Double Corde. Exercice dans différens tons.



Double Corde.

Gammes en Tierces
et
De Deux Octaves.
Dans tous les Tons.

Double Corde

Gammes en Tierces et de 2 Octaves.

à jouer de Mémoire.

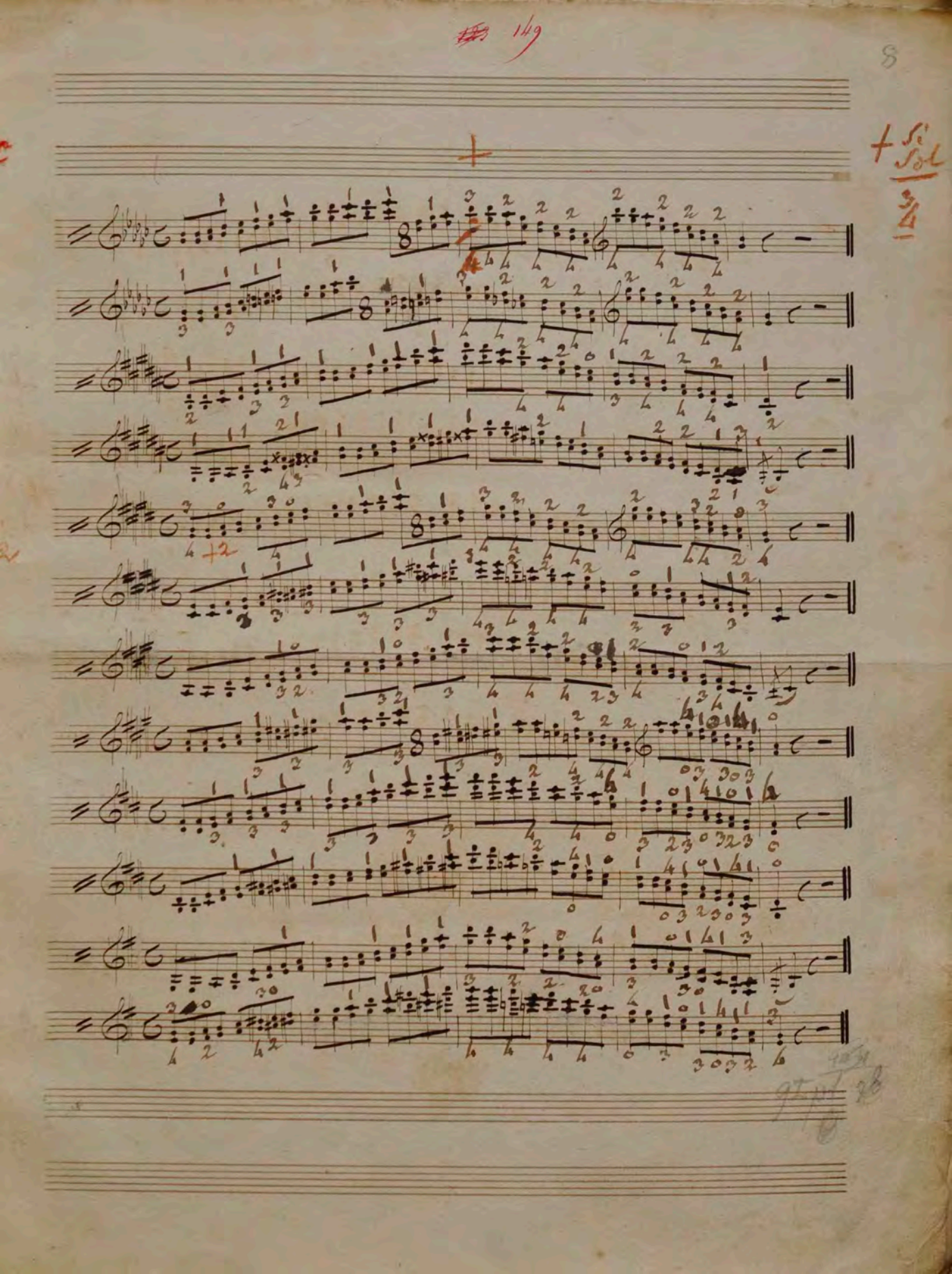
(Détaché. du milieu de l'archet.

Moderato

Segue

idem

Segue



13.

Archet.

1. Division de l'Archet. (9. Pages.)

2. Deux coups d'Archet, Principe de tous les Autres. (2. Pages.)

3. Détachés de toute espèce. (16. Pages.)

4. Unité, Variété; ~~Ti~~ Variété d'Archet. (27. Pages.)

Total 54. Pages.

Division de l'Archet.

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

Les Divisions trop multipliées et imposées comme règles nécessaires, ne feraient qu'embarrasser ou refroidir l'exécutant et donner à l'étude une tendance à la Subtilité qu'il faut éviter dans les choses de Sentiment. trop de finesse rapetisse les objets;

~~Il y~~ On doit s'attacher à les traiter en grand pour en dessiner largement les traits ~~afin d'en~~ le Caractère, Ec qui n'exclut point la délicatesse et la finesse que l'on met ensuite dans les détails, lorsque la justesse de l'impression le veut ainsi.

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

Trois parties égales:

Pointe	Milieu	Talon.
Faiblesse	Equilibre	Force

Talon de l'archet.

Le Talon de l'Archet a la force en partage; il marque les temps, frappe les Accords et rend avec énergie les Accents qui exigent une certaine puissance de son. il dispose également de la force de retenue, (V. Coup d'archet lent.) et dans le Chant, l'Aspiration remonte jusqu'à lui.

Le Milieu possède l'Equilibre, la force tempérée par la douceur; il est moëlleux dans la pédanteur, élastique dans la légèreté, il est, pour ainsi dire, le Centre de l'expression: c'est lui qui respire.

Pointe.

La Pointe, éloignée du principe Moteur, n'est ~~pas~~ toutefois le terme de sa puissance. Son défaut d'élasticité la rend propre aux sons amortis, aux accens Mats du martelé, et, par la faiblesse naturelle de son extrémité, elle devient, dans le chant, la limite où l'expression expire.

Pour trouver ces trois Divisions, ou, si l'on veut, chacune de ces parties de la Division de l'Archet, il n'est pas besoin de compas, et l'on pourrait, les yeux fermés, sentir le point où chaque Division a le plus d'efficacité pour ce que l'on veut faire; d'ailleurs, tel passage demande à être joué de cette partie du Talon, qui tient à la hausse, tel autre, ~~de cette~~ fait de cette même partie ~~du Talon~~ qui commence le Milieu, et ainsi de suite; puisque ces Divisions se succèdent, il est clair que la fin de l'une devient le commencement de l'autre.

Milieu de chaque Division.

Mais lorsque l'on trouve cette simple indication: du Talon; du milieu, de la Pointe de l'Archet, il faut généralement employer le Milieu de chacune de ces Divisions.

Extrémités de chacune.

Les deux extrémités de chacune conviennent mieux à ce qui demande le plus de force ou le plus de faiblesse dans le son.

Point Juste.

Ces Trois Divisions ou les trois parties qui constituent la Division Générale de l'Archet, ayant été bien déterminées et pratiquées dans toute leur étendue, l'Élève intelligent trouvera sans peine le point Juste qu'il est nécessaire d'employer pour caractériser les passages ou les traits, selon leur Mouvement.

Division de l'Archet

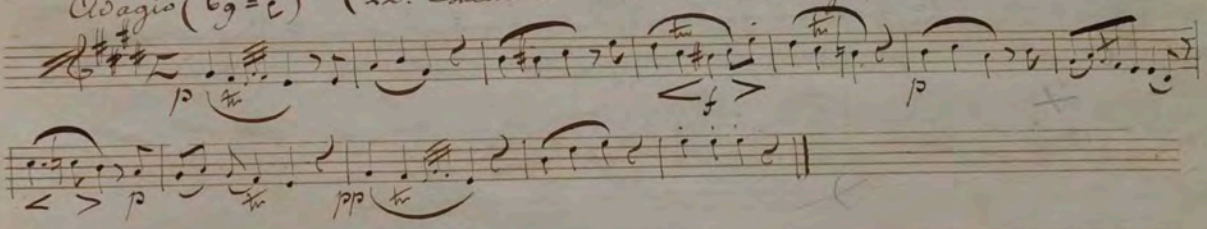
Appliquée aux Exemples

Division de l'Archet appliqué aux Exemples suivans.

Talon. — Aspiration.

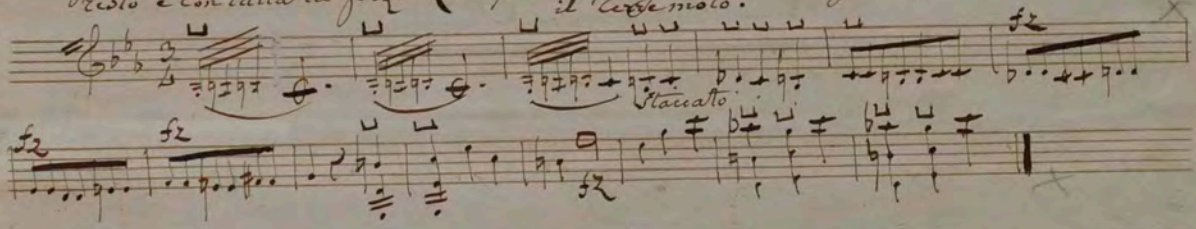
Force de retenue.

Adagio (Cg = c) (22e. Concerto de Viotti. — Ed: Fry.)

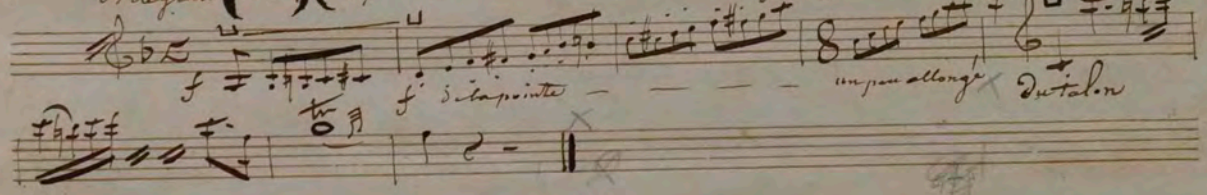


Force d'Appui.

Presto e con tutta la forza. (56. Quatuor d'Haydn. — Ed: Pleyel.)

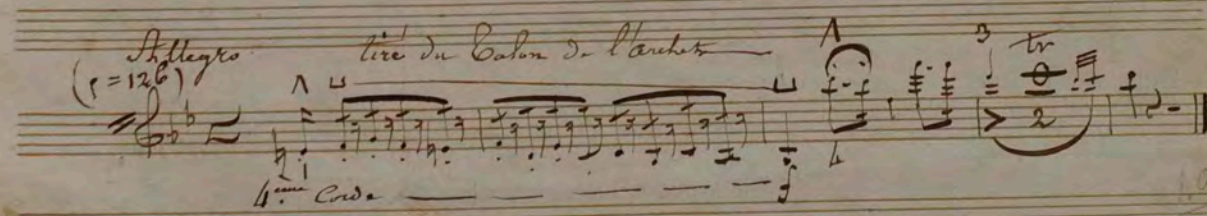


Allegretto (138 = r) (17e. Concerto de Viotti. — Ed: Sieber)



(2e. Concerto de Baillot. Ed: Ozi)

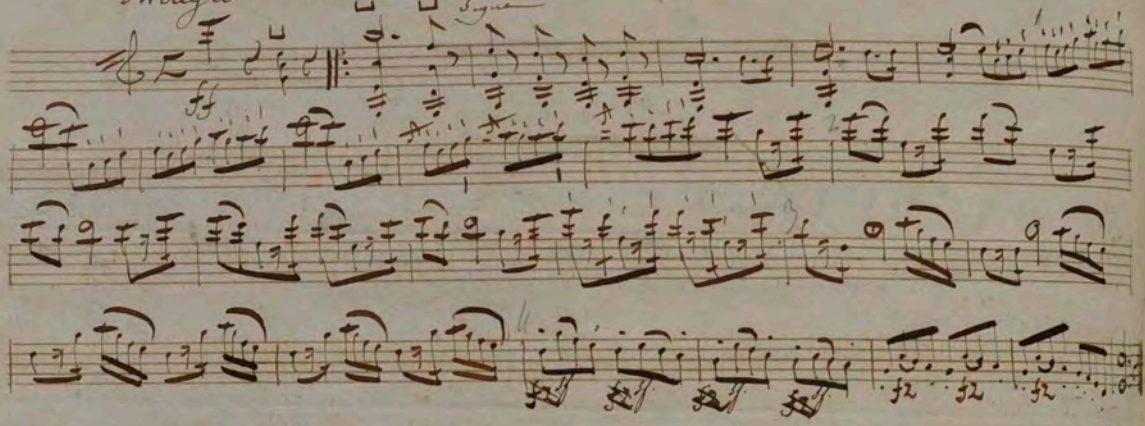
Allegro (r = 126) tiré du Talon de l'Archet



(5e Symphonie de Beethoven. — Ed: Pleyel)

Tous les Accords tirés du Calon de Marche.

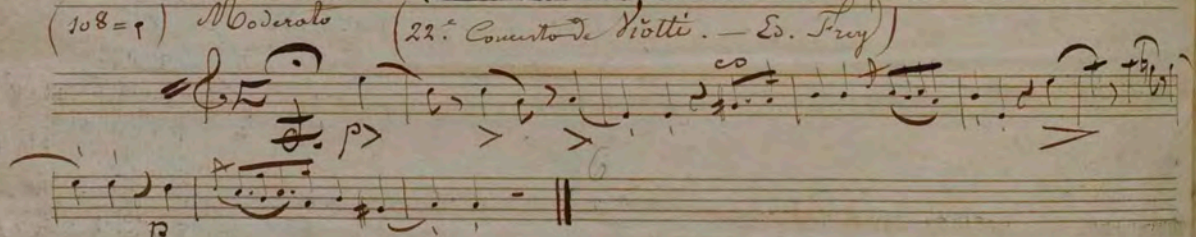
Allegro.



Milieu. — Respiration.

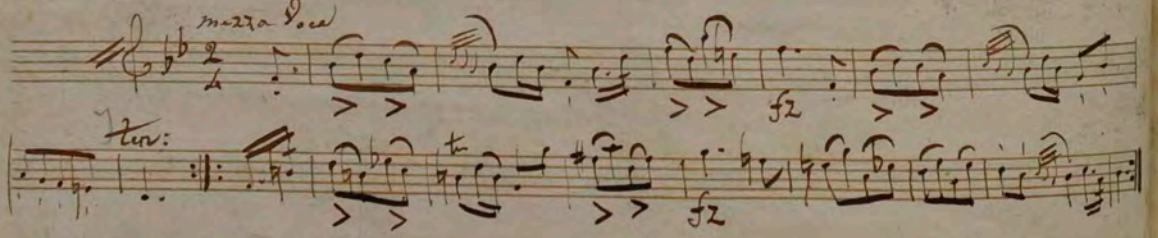
Moëlleux dans le Chant.

(108 = ♩) Moderato (22e Concerto de Viotti. — Ed. Frey)



(71e Quatuor d'Haydn. — Ed: Pleyel.)

Andante Con Moto

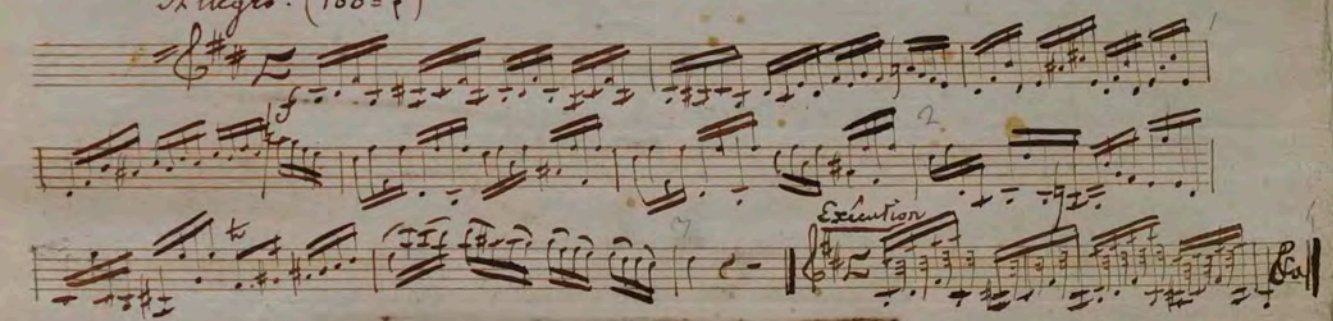


Elasticité dans le Trait. Détaché.

Détaché un peu Allongé.

Les Notes doivent être séparées par le mouvement élastique de la Baguette, par un Sautillement d'Archet imperceptible, un peu allongé.

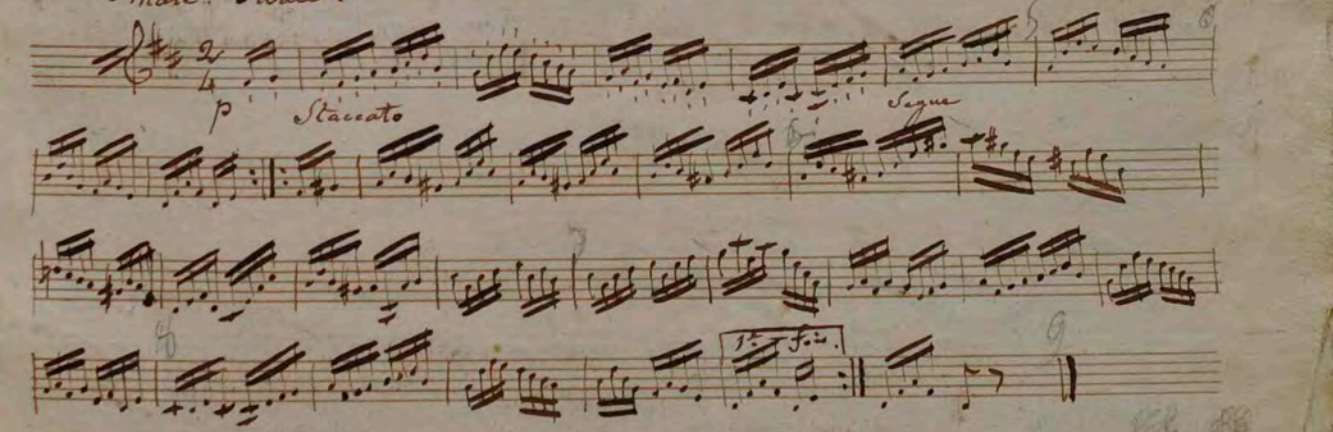
(24e Concerto de Viotti. – Ed: Pleyel)



Détaché de très peu d'étendue.

Même Séparation produite par l'Elasticité de la Baguette. Le Coup d'Archet doit avoir un très peu d'étendue en raison du mouvement de la Finale, et toutes les Notes doivent être égales, rondes ~~séparées~~ comme des Perles, ce qui fait appeler ce Coup d'Archet le Perlé.

(6e Quatuor d'Haydn. – Ed: Pleyel)

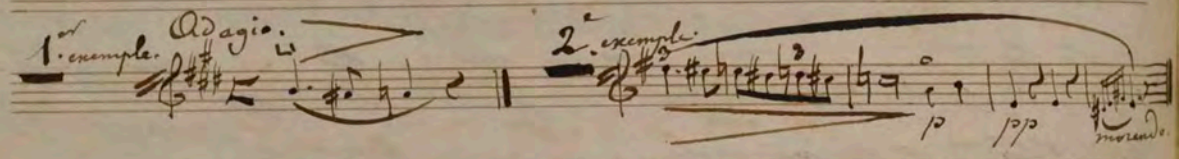


6.

Pointe. — Expiration.

Faiblesse et limite du son.

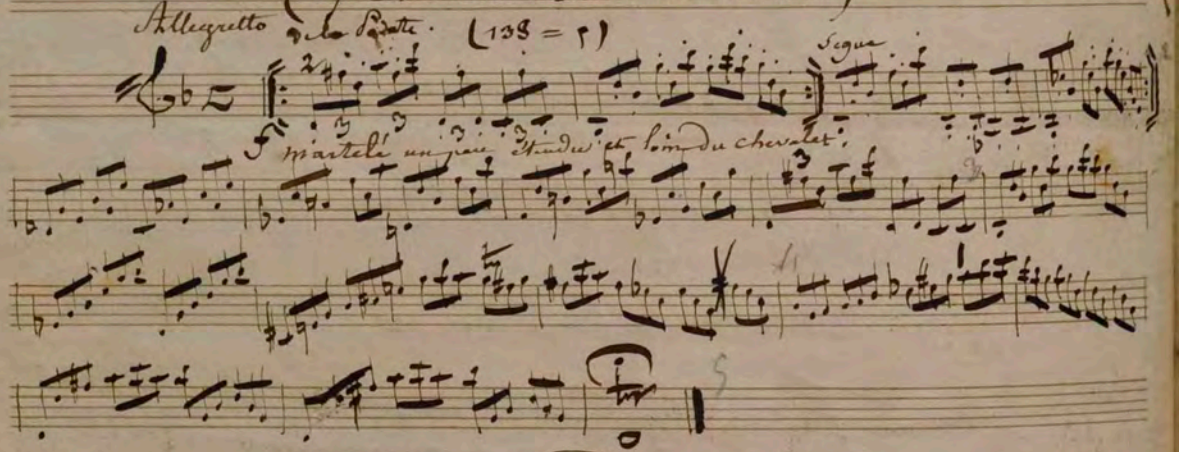
Dans ces deux exemples on doit commencer par le Talon de l'archet et finir à l'extrémité de la Pointe en abandonnant peu à peu l'archet à son propre poids et laissant expirer le son par degrés. — le second exemple exige la plus grande retenue puisque les 4. mesures doivent se faire — en tenant d'un seul coup d'archet.



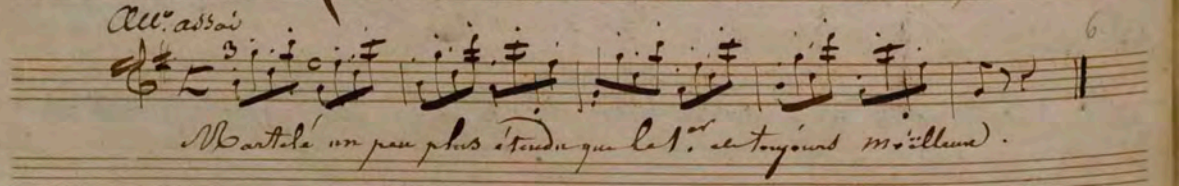
Accens mats dans le Trait.

Martelé.

(17.e Concerto de Viotti. — Ed: Sibet.)



(2.e Trio de Viotti. — Ed: Naderman)



(1.er Caprice de Rode. — Ed: Frey)

(♩ = 120)

Moderato à la Pointe.

Martelé très court et articulé très vivement.

Segue rester à la position

(3.e Concerto de Baillot. — Oe: 7. — Ed: Ozi)

(♩ = 124)

Allegro. Martelé un peu étendu et entremêlé de notes chantantes.

Observation
relative à la Division de l'Archet.

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

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

Cependant, le Chant exige souvent dans le son une gradation très ménagée à sa sortie de la poitrine où l'Aspiration l'arrête ; à l'imitation de la Voix, il faut aussi que l'archet emploie cette aspiration et cette retenue qu'il possède, pour ne donner, de même, qu'un son faible d'abord et qui aille en augmentant de force, d'où il semblerait que le principe relatif à la Division de l'Archet est illusoire.

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

Pour obtenir ce pouvoir, il est nécessaire de se livrer à l'Etude des Sons soutenus, enflés, diminués, filés, synoqués,

à celles des Coups d'Archet Contrariés, Nuancés à Contresens ~~à l'Archet~~, si l'on veut que l'Archet obéisse à toutes ces Variétés d'expression qui produisent de si bons effets.

Au Surplus, il est peu de phrases de Musique qui ne puissent faire reconnaître jusqu'à l'évidence le Principe de la Division de l'Archet tel que Nous l'avons exposé, ~~puisque~~ car les Loix de la Physique le veulent ainsi comme premier moyen; quant aux moyens Artificiels dont il s'agit, on doit les considérer comme des inversions ou renversements d'Archets avec lesquels il est indispensable de se familiariser.

104

Deux Coups d'Archet,

Principe de tous les autres.

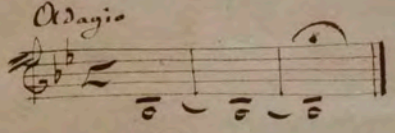
On met la Corde en Vibration avec l'Archet par deux Moyens :

1°. en traînant l'Archet lentement, avec plus ou moins de retenue et d'Appui.

C'est ainsi que l'on peut chanter sur le Violon, à l'imitation de la Voix qui n'agit point par Saccades et ne sépare point les Sons, (104) mais qui les Soutient et les porte l'un à l'autre.

Coups d'Archet Ronds.

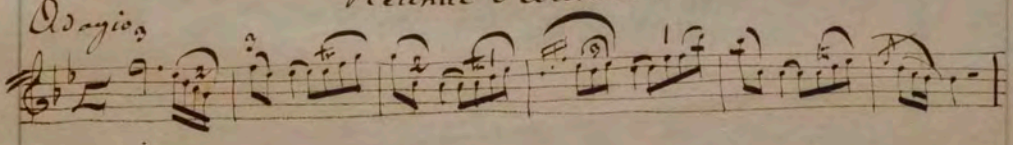
Adagio



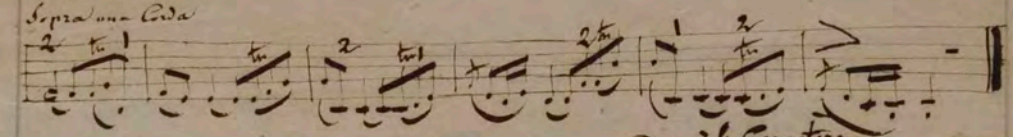
26e. Quatuor d'Haydn. — Ed: Pleyel.

Retenue d'Archet.

Adagio.



Sopra una Corda



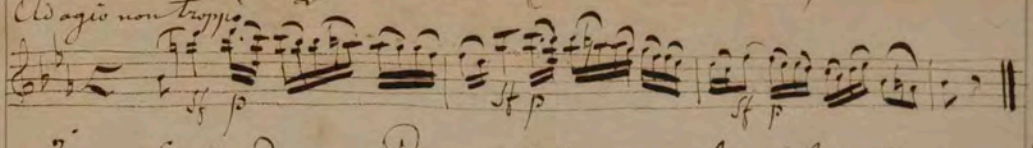
La retenue d'Archet dans l'adagio en détache prise dans son Acception Gle, Caractère qui Consiste en un Sentiment profond et Concentré dans lequel on se Complait tellement que l'on voudrait le Conserver longtemps dans le Cœur. C'est ce Sentiment que la lenteur de l'Archet doit Justement exprimer en ne quittant la Note qu'au dernier Moment et Comme avec regrets.

Cette retenue d'Archet n'exclut Cependant point les grands Mouvemens de la passion qui ne peuvent être Bien rendus qu'avec

beaucoup de Mouvement dans l'Archet. Mais exemples :

(8.e Quintette de Mozart. — Ed: Sonet.)

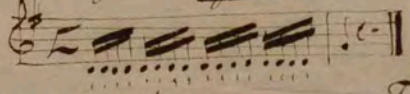
Adagio non troppo



2. — Le second Moyen dont on se sert pour mettre la corde en Vibration est de passer l'archet ~~Vivement~~ ~~[illegible]~~ C'est ainsi que se font les traits. la plupart des Coups d'archet de ces traits doivent être légers ; ceux qui exigent un certain appui ~~[illegible]~~ Comme le Martelé ou le Staccato doivent être faits de manière à ce que toutes les Notes aient de la rondeur.

Coups d'Archet vif.

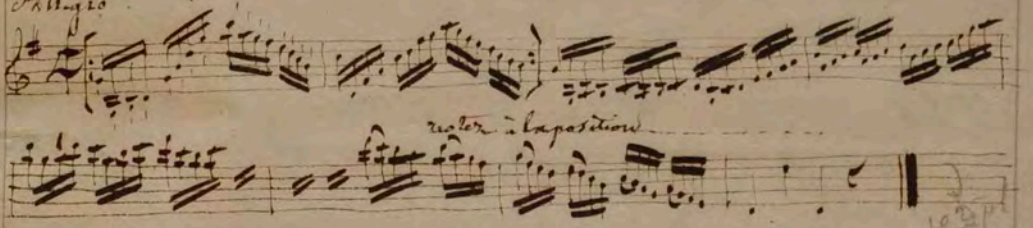
Allegro. Légèreté.



(105)

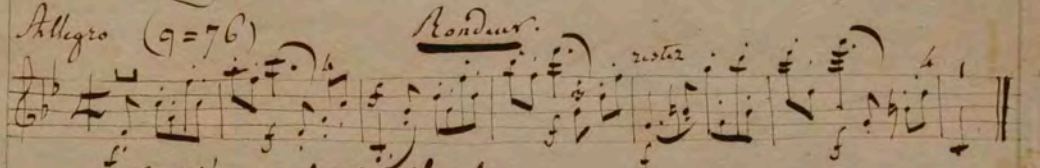
(20.e Concerto de Viotti. — Ed: Frey.)

Allegro



(9.e Concerto de Baillot. R: 30. — Ed: M.lles Erard)

Allegro (♩=76) Rondeur.



Tous les Coups d'Archet proviennent nécessairement de ces deux moyens employés pour faire Vibrer la Corde ; ils ont pour Principe la Rondeur ou la Vitesse. il faut s'attacher à les bien caractériser pr afin de soutenir et lier les Sons dans le Chant et de détacher nettement dans le trait qui lui sert de Contraste.

On verra dans l'art.l Détaché, qu'il y a, par exception, des Coups d'Archet qui doivent être traînés, et que ~~[illegible]~~, par cette raison, l'on peut considérer comme Coups d'Archet Mixtes, puisqu'étant employés dans un trait, vif, ~~[illegible]~~ chant.

généralement

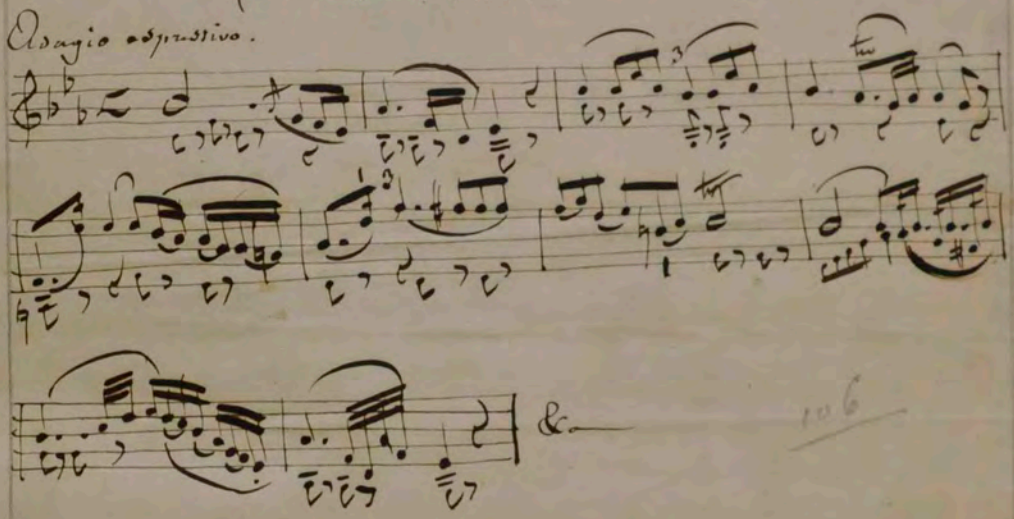
f un peu de cette retenue ~~[illegible]~~

Coup d'Archet Composé.

Il est un autre Coup d'Archet que l'on peut appeler Composé puisqu'il consiste dans l'emploi simultané du Coup d'Archet lent et du Coup d'Archet Vif. il demande à la fois autant de Vivacité que de Retenue, et il doit produire l'effet de deux parties différentes dont l'une chante, en traînant [redacted], et l'autre accompagne en détachant :

Exemple :

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



106

Coups d'Archet détachés.

La Netteté dépend de la Détaché, sur les traits.

La Netteté est l'une des trois Bases du Mécanisme de toute Bonne exécution. (1) Cette netteté dépend en grande partie de la Manière dont on fait le Détaché; il est donc essentiel :

1°. de Connaître le Principe du Détaché en général, et les diverses sortes de Détachés qui donnent au jeu tant de charme et de Variété.

2°. de Savoir de quelle partie ou Division de l'archet on doit se Servir pour les Bien Caractériser.

3°. de S'attacher à quelques détails de Mécanisme pour obtenir les moyens de les faire plus facilement.

Les Coups d'Archet Variés, c'est à dire composés d'éléments différents dans le même trait, seront l'objet d'un Article spécial.

Quant aux Détachés, ils offrent bien entre eux une Variété, mais cette Variété n'est que Relative; et l'on doit les considérer comme Coups d'Archet Elémentaires parce qu'ils ont un Caractère qui leur est propre et qui sert à la Composition des Coups d'Archet Mélangés.

On a Vu que deux Coups d'Archet, le Vent, et le Vif, étaient le Principe de tous les autres.

Coup d'Archet Vif — le principe des Détachés.

Le Coup d'Archet Vif est essentiellement le Principe des Détachés.

Les Détachés, par rapport à leur effet sur la Corde, sont :

Mats, Elastiques, et Traînés.

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

Coups d'Archet Mats.

Les Coups d'Archet Mats sont :

1° Le Grand Détaché. — 2° le Martelé — 3° le Staccato.

Manière de les faire en Général :

Laisser l'Archet légèrement posé sur la corde.

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

Profiter du jeu de la Baguette plus ou moins flexible pour chacun d'eux.

Le Crin de l'Archet, laissé sur la Corde, empêchant quelques Vibrations ne soit entièrement libre, ~~le Diminution de Liberté Vibration~~ donne à la Note faite ainsi un Accent que nous ne saurions appeler qu'Accent mat.

Coups d'Archet Elastiques.

Les Coups d'Archet Elastiques sont :

1° Le Détaché léger. — 2° le Perlé. — 3° le Sautillé.

4° le Staccato à Ricochet ou jetté et rebondissant.

Manière de les faire en Général :

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

Quelquefois assez Sautillés pour quitter un peu la Corde, mais dans de certains passages seulement.

Coups d'Archet Trainés.

Les Coups d'Archet Trainés sont :

1° Le Détaché plus ou moins Appuyé. — 2° Le Détaché Pleuré.

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

Con — Détachés 1. Mats.

Grand Détaché. (Détaché Mat) (~~Détaché Mat~~)

Division du Grand Détaché.

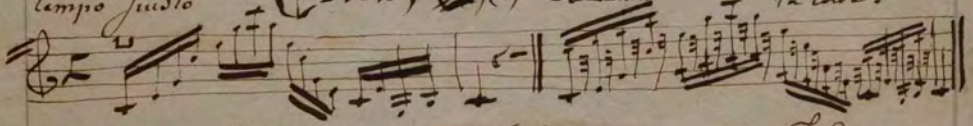
Grand Détaché.

Manière de le travailler.

1. Attaquer la Corde en tirant.
2. avec un peu d'Appui.
3. loin du Chevalet.
4. très Vivement.
5. Ne faites entendre qu'un seul Coup.
6. Arrêter l'archet tout court,
7. laissez le sans force sur la Corde.
8. faites de même en poussant.

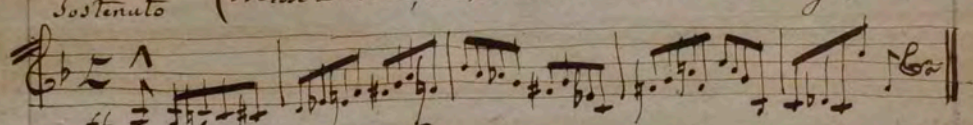
Nota. étendre — plus ou — moins l'archet selon le mouvement.

tempo Giusto (♩ = 152) (✱)(1) Exécution. Portez l'archet sans quitter la Corde.



(Messe à 3. Voix, de M.r Cherubini. — Ed: Frey.)

Sostenuto



2. Martelé. (Détaché Mat) (~~Détaché Mat~~)

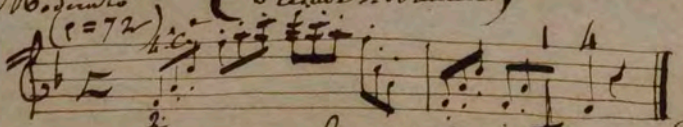
Division du Martelé.

Martelé.

Manière de le travailler.

1. Le Pouce serré contre la baguette,
2. piquez chaque Note Vivement et également
3. du poignet, laissant suivre un peu l'avant bras
4. Si le Mouvement est moins Vif,
5. et si, par conséquent, le Coup d'archet est moins court;
6. un petit repos entre chaque Note,
7. laissez l'archet sans force sur la Corde après la Note faite.
8. allongez un ~~peu le~~ pouce martelé sur la Chanterelle pour corriger la maigreur des Sons aigus.

Moderato (♩ = 72) (Prélude d. Baillot.)



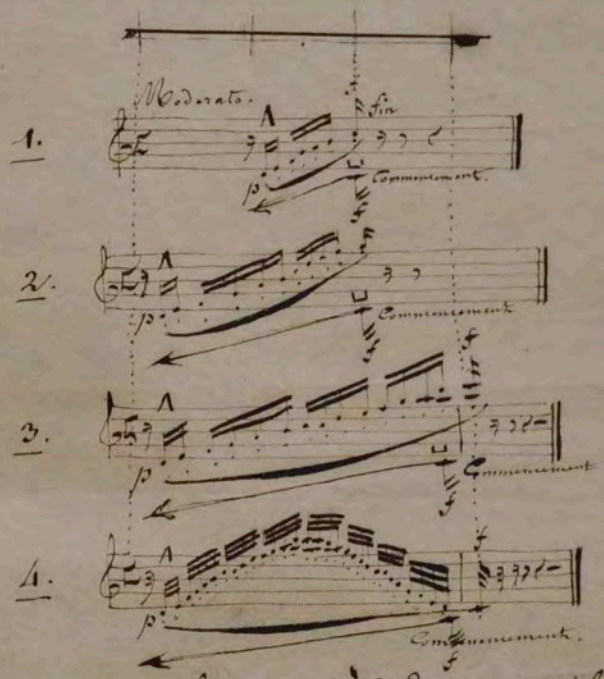
~~8. allongez un peu le Martelé sur la Chanterelle pour corriger la maigreur des Sons aigus~~

(1) (✱) on peut entendre ce Grand Détaché mat jusqu'au ~~n°~~ numéro de M.r Momm d. Mackel, ~~[illegible]~~ et même jusqu'au 160 = 3 mes doubles Croches si le passage est de Croche d'abord. — Le mouvement d'après, on pressée ce l'élasticité de la baguette pour faire le Détaché léger indiqué au numéro 11. du Coup d'archet. 152 = 2 mes doubles Croches

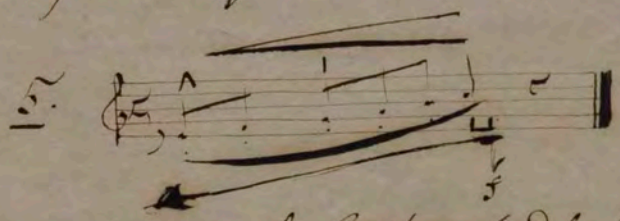
Staccato. (Détaché Mat)

Le Staccato ou Détaché Articulé se fait en tirant brusquement et fort la 1re Note, et en piquant avec égalité toutes les autres que l'on pousse du même Coup d'archet comme de petites Martelés Vifs et Courts.

L'étendue du Staccato est proportionnée au nombre de Notes dont il est composé ; exemples :



Cependant si le Caractère du morceau l'exige, on fera le Staccato plus largement, c'est à dire, en donnant plus de durée à chaque Note et plus d'étendue à l'archet ; exemple :



Quelques personnes ont la faculté de faire le Staccato très Vite, Naturellement, c'est à dire, sans le secours du travail, par un mouvement de Taideur donné au poignet ainsi qu'au bras, par une espèce de frémissement au moyen duquel on Articule toutes les Notes avec une grande Vitesse. — il est rare que l'on puisse le placer en mesure et le faire autrement qu'à la Volée, si l'on ne chante à le régler ~~par le mouvement~~ de la manière indiquée ci après.

Le Staccato qui peut s'acquérir par le travail est un Composé de Mordant et de Mollesse; C'est une légère attaque de Corde réitérée faite par un mouvement du poignet, suivie d'un peu d'abandon de l'Archet moins soutenu par le pouce pendant le petit arrêt que l'on fait sur la Corde à chaque Note. On parvient plus facilement à faire le Staccato en engageant le piqué et l'Arrêt sur la Corde jusqu'à ce que l'on soit en état de l'articuler nettement plus vite et avec légèreté.

Staccato. Manière de le travailler.

1°. — Serrez un peu l'Archet en appuyant le pouce contre la baguette pour marquer brusquement et fort la 1ère Note de chaque temps et laissez du jeu à l'archet pour les autres Notes.

2°. Tirez fort et très vivement cette 1ère Note.

3°. Arrêtez l'Archet tout court sur la Corde à chaque temps.

4. — Piquez également toutes les autres Notes du même coup d'Archet poussé, mais piano, comparativement à la 1ère Note de chaque temps.

5°. — Arrêtez un ~~[illegible]~~ peu l'Archet sur la Corde à chacune de ces Notes faites piano.

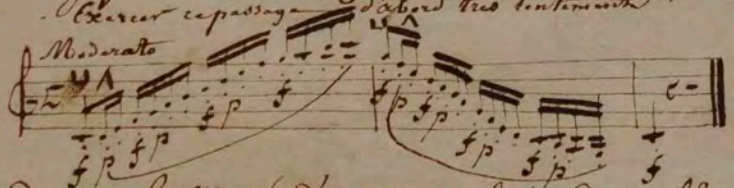
6. Poussez fort et très vivement la dernière Note en la coupant comme la première.

7°. Exercez vous également à enlever la dernière Note ainsi que l'on doit le faire quelquefois.

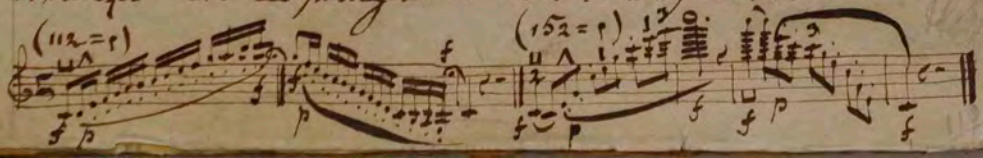
8°. Donnez plus ou moins d'étendue au Staccato selon le Nombre de Notes, conformément aux exemples placés au commencement de cet Article.

~~Le dégrade de cette manière~~

Exercer ce passage d'abord très lentement.



Le Mordant et la légèreté d'Archet employés ainsi alternativement mettront bientôt en état de faire le Staccato avec égalité, ~~c'est à dire~~ ~~[illegible] la 1ère et la dernière Note~~, et de ~~[illegible]~~ le placer en mesure aux Mouvements des N.os 112 et 152 du Métronome de Maëlzel dans ces passages ou deux leurs équivalans :



à mettre
Dans le
Deuxième

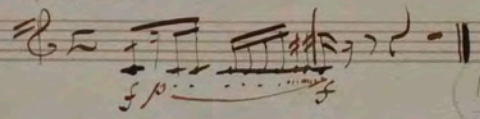
Staccato ou Détaché articulé

De toutes les espèces.

Staccato ou détaché articulé de toutes les espèces.

Sur la même Note:

1. — Moderato

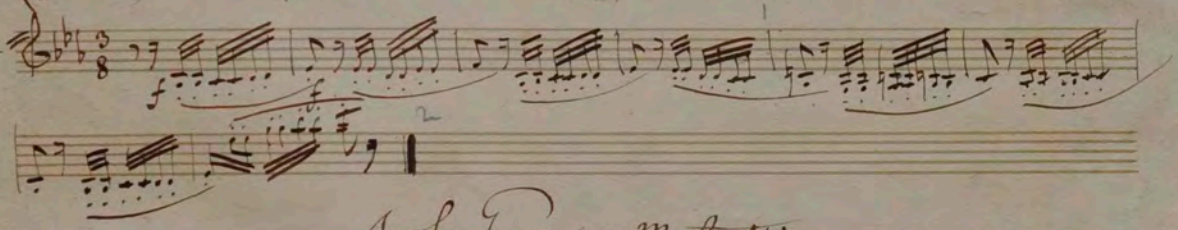


(110 pl)

Sur la même Corde:

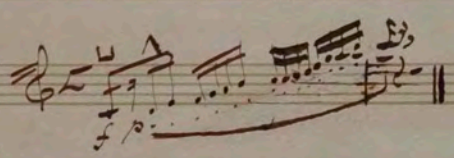
(♩ = 126) (Variations de Mr. C. Lafont. Nocturne sur les chevaux de la fidelité.)

2. —



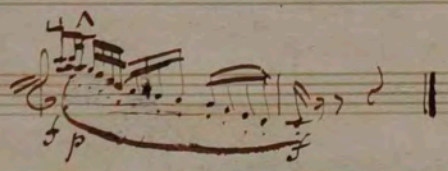
Sur la Gamme en Montant:

3. —



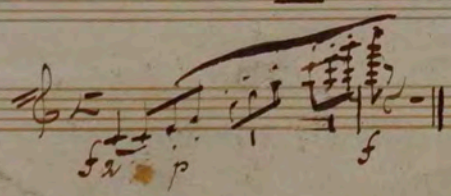
Sur la Gamme en descendant:

4. —



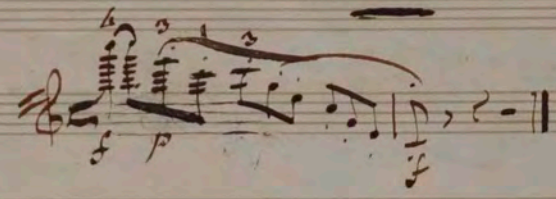
Sur des Notes d'Accord en Montant:

5. —



Sur des Notes d'Accord en descendant :

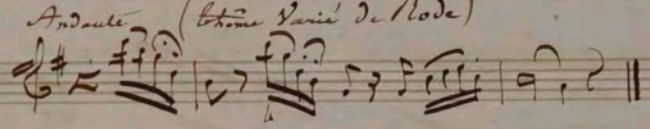
6. —



avec peu de Notes :

Andante (Thème Varié de Rode)

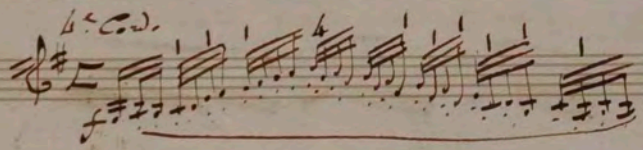
7. —



avec beaucoup de Notes sur la même Corde :

4e Cord.

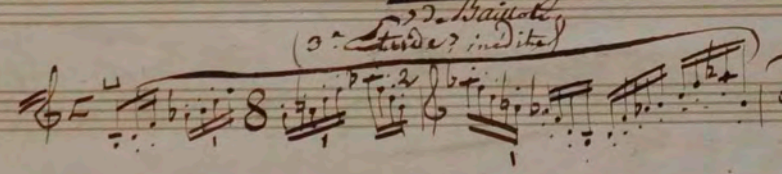
8. —



avec beaucoup de Notes en changeant de Cordes :

(3e Étude de Baillot inédite)

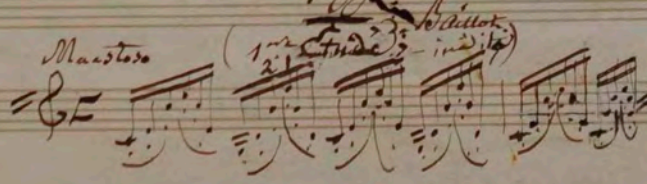
9. —



en Arpeggio :

Maestoso (1re Étude de Baillot inédite)

10. —



Avec douceur :

11. — All.° Maestoso (100 = ♩) (11.e Quartetto de Viotti. ed. Janet)

Modérément :

12. — All.° (3.e Etude d. Fiorillo.)

Vite :

13. — Mod.° (7.e Caprice d. Rode. — Ed. Frey.)

Très Vite :

14. — Moderato (2.e thème varié par M. D'outrepont. — Ed. Lainé.)

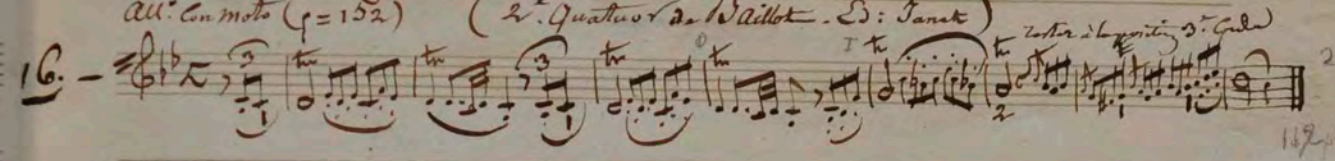
Chantant :

15. — Adagio (Sérénad. de Beethoven. — Ed. Janet)

Large et Moëlleux :

All.o con moto (♩ = 152) (2.e Quatuor de Baillot. Ed: Janet)

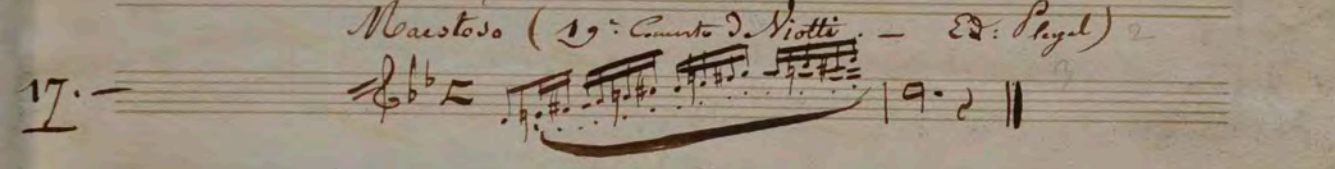
16. —



Largement et Crescendo :

Maestoso (1.er Concerto de Viotti. — Ed: Pleyel)

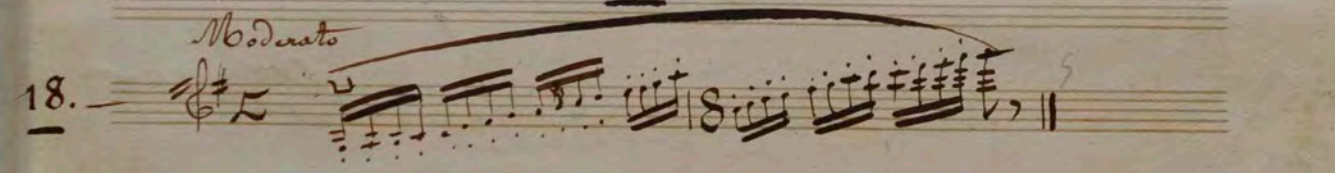
17. —



en tirant :

Moderato

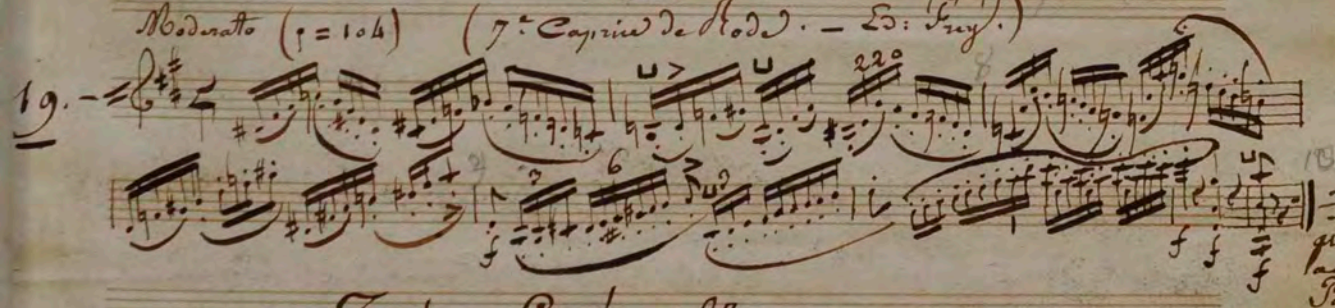
18. —



Varié :

Moderato (♩ = 104) (7.e Caprice de Rode. — Ed: Frey.)

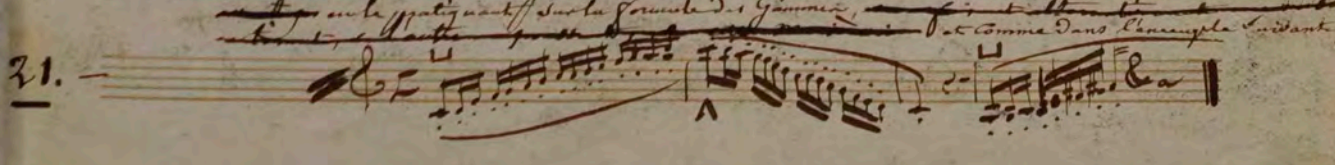
19. —



Tiré et Poussé, Alternativement.

Le Staccato ou Détaché Articulé peut se faire en tirant dans le ~~[illegible]~~ départ des passages donnés ci dessus pour exemples. il est utile d'exercer ce Coup d'Archet de toutes les manières, pour obtenir la Souplesse, la Vivacité et la Légèreté Convenables dans les traits. on y parviendra ~~[illegible]~~ en le pratiquant sur la Formule des Gammes, ~~[illegible]~~ et comme dans l'exemple suivant :

21. —



suite à Page 22.

(On pourra travailler de même cette 2e Etude de Kreutzer. — Ed: Fr.)

22. — All.o moderato

Staccato à Ricochet
ou Détaché jetté.

Manière de le travailler

Le Staccato à ricochet se fait en tirant ou en poussant, mais plus facilement en tirant l'archet et en le jettant de l'extrémité du milieu, et d'environ deux pouces de hauteur sur la Corde: il rebondit alors et pique plusieurs Notes de la même par l'effet de ce rebondissement; il faut enlever l'archet vivement de dessus la Corde à chaque Note poussée.

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

(10e Concerto de Kreutzer. — Ed:

23. (1.) — All.o moderato

2e Variation Du (— 5e Air Varié de Mr. De Bériot. Ed: Trompenat)

24. (2.) — tirez

loco

Dans ce dernier exemple, l'auteur a fait un heureux emploi du Staccato ordinaire et de celui à Ricochet. 11

Au moyen du rebondissement de l'archet employé dans le Staccato à Ricochet on articule un plus grand nombre de Notes d'un seul ~~coup~~ coup d'archet — tiré ou — poussé : il suffit alors de faire tomber l'archet d'un peu plus haut sur la Corde. ♯ On en trouvera des exemples dans l'ouvrage de Mr. Guhr, de Francfort. 14

Paganini les Mr. nous attendre faire page 18

On n'a, jusqu'à présent, employé pour indiquer le Ricochet aucun signe différent de celui du Staccato ordinaire. 16

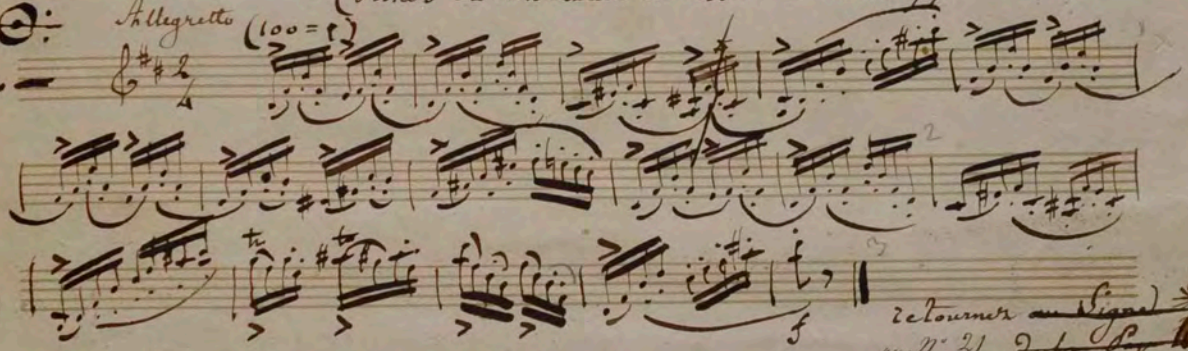
On pourrait se servir de celui-ci : ~~pour indiquer le Ricochet~~ 17

115

Manière dont on peut varier ce passage en Staccato :

(Rondo du 24e. Concerto de Viotti. — Ed. Fry)

20. Allegretto (100 = ♩)



retourner au Signe ~~au Signe~~ au N°. 21 ~~de la Pg. 20.~~

1.

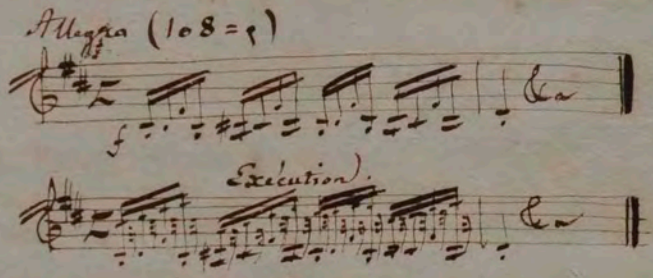
Détaché léger. (Détaché Elastique.)

Division

1. Détaché léger.

Manière de travailler.

Séparez chaque Note en tenant l'archet très légèrement sur la Corde, en profitant de l'Elasticité de la Baguette pour lui donner ~~l'Archet~~ un Sautillement imperceptible et un peu allongé Ainsi qu'on l'a dit dans la Division de l'archet en donnant ce passage pour exemple :



2.

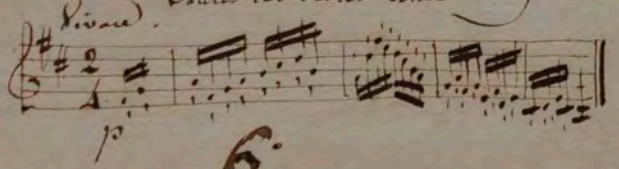
Détaché perlé. (Détaché Elastique.)

2. Détaché perlé.

Manière de travailler.

Séparez de même chaque Note en profitant de l'Elasticité de la Baguette, mais donnez ~~le~~ très peu d'étendue à l'archet en raison du Mouvement, Ainsi qu'on l'a dit à la Division de l'Archet en ~~cet~~ citant ce passage pour exemple :

Toutes les Notes rondes et égales.



3.

Détaché sautillé. (Détaché Elastique.)

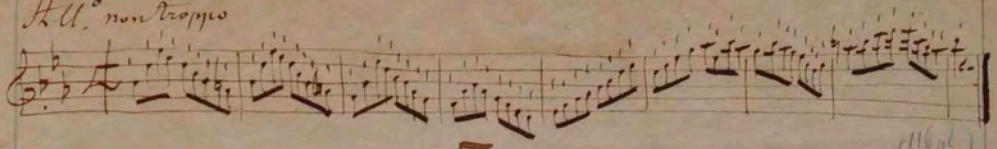
3. Détaché sautillé.

Manière de travailler.

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

Paisiello demandait que cet accompagnement de Violon d'un Sadiabit de sa Composition fut ~~demandé~~ très détaché pour mieux

Contraster avec le Chant qui soutient des Tonder.



(116 pl)

7.
4

Staccato à ricochet (~~Détaché~~ Elastique.)

4. Staccato à ricochet.

~~Manière de le marquer.~~

En présentant le Tableau de toutes les espèces de Staccato Nous y avons placé le Staccato à ricochet bien qu'il soit essentiellement du nombre des Coups d'Archet Elastiques, puisque c'est au moyen du rebondissement de l'Archet jetté sur la Corde que les Notes se trouvent Articulées Ainsi qu'on le fait avec le Dos de l'Archet dans le Passage de l'ouverture du Calife de Bagdad que nous avons cité en parlant du Rhythme. ~~Nous avons indiqué~~ La manière de faire le Staccato à ricochet est indiquée à la Suite des exemples du Staccato de toutes les espèces. /.

116 pl

Détaché Traîné ou appuyé.

Détaché traîné

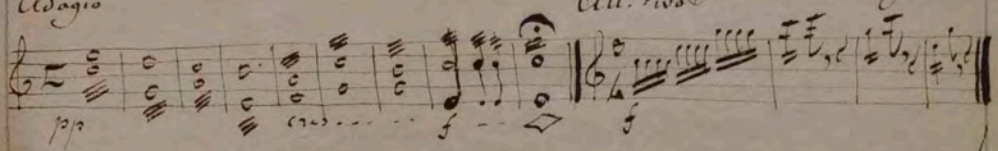
Manière de travailler.

Détaché Traîné, se fait du milieu ou de la pointe de l'Archet qu'on laisse plus ou moins appuyé sur la Corde et de manière à ce qu'il n'y ait aucune Séparation entre chaque Note.

On en fait usage dans le Tremolando et dans les doubles Croches de Symphonies où l'Effet est Amélioré par le Nombre des instruments.

Exemples :

Adagio



All.o Vivo (Symphonie d'Haydn)

Coup d'archet Traîné, chantant.

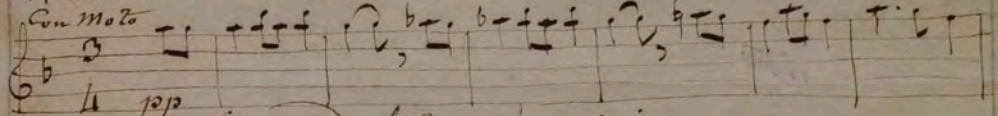
Ce Coup d'Archet s'emploie aussi dans quelques passages qui demandent un Accent traîné que l'Auteur indique par ces Mots : Stracinato, ou Stracinando l'Arco, traîné, ou, en traînant l'Archet.

Manière de travailler.

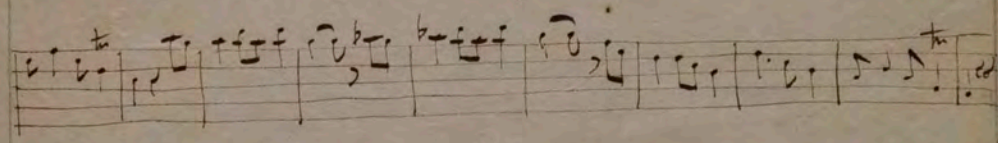
Il faut alors Approcher un peu l'Archet du chevalet, jouer très piano, et séparer, chacune des Notes par un petit Silence, après les avoir traînées avec le moins d'étendue d'Archet possible.

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

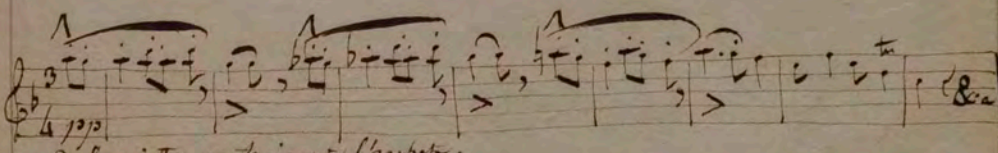
Minuetto
Con Moto



Stracinando l'Arco e pianissimo.



Exécution :



de la pointe en traînant l'archet.

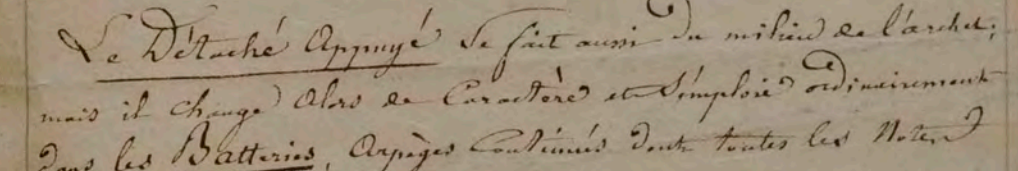
Détaché Appuyé
Manière de travailler.

Le Détaché Appuyé se fait quelquefois de la pointe de l'Archet dans les traits dont le Caractère exige un Son un peu plus Mat que dans le Martelé, ce qui oblige à tenir l'Archet sur la Corde avec Continuité.

Ce Détaché tient ~~[illegible]~~ à la manière dont l'Auteur de ~~[illegible]~~ l'Etude notée ci-après fait habituellement les traits; on ne doit l'Appliquer que rarement dans les autres Compositions que les Siennes.

(10e Caprice de Rode. — Ed: Frey)

Moderato assai (♩ = 100)



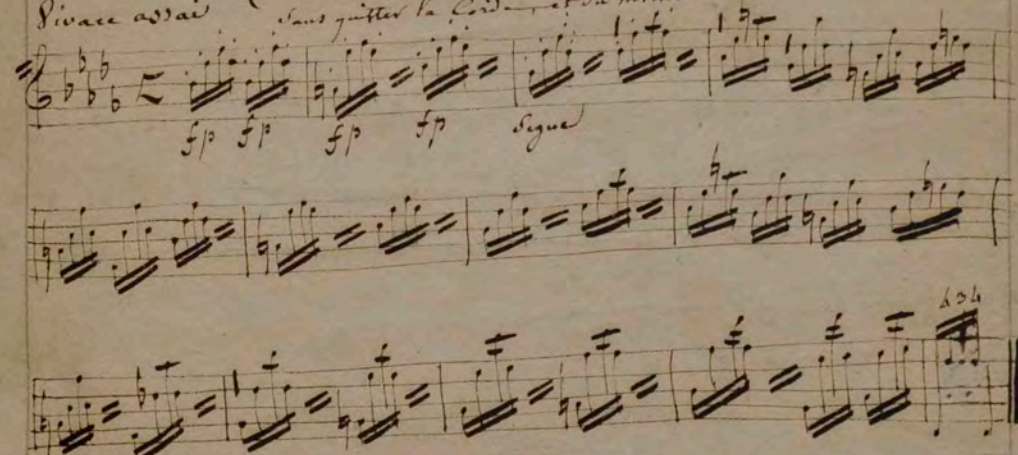
Le Détaché Appuyé se fait aussi du milieu de l'Archet; mais il change alors de Caractère et s'emploie ordinairement dans les Batteries, Arpèges Continués dont toutes les Notes sont détachées.

Batteries.
Manière de travailler.

Employez pour les Batteries le moins d'Archet possible; Articulez toutes les Notes très Vite et très nettement.

(12e Etude de Baillot inédite)

Vivace assai



Détaché Flûté. (Traîné fort légèrement.)

Le Détaché Flûté est indiqué par les mots Flautato ou Strascinato, Flûté ou Traîné.

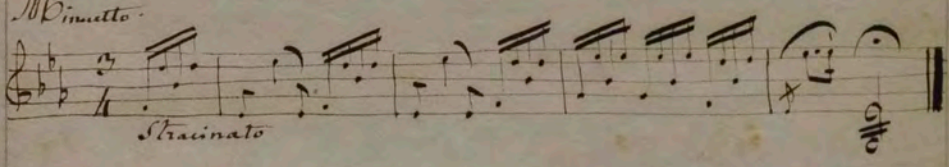
Détaché flûté. Manière de le travailler

Le Coup d'Archet ne produit un effet Complet, c'à dire, imitant la Flûte, que dans le Medium, sur la 2e. et la 3e. Corde Ainsi que l'exemple ci après le fera voir.

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

Étendez un peu chaque Note piano avec égalité et avec une Sorte de Nonchalance.

(6e. Quintette de Boccherini — Ed: Janet.)



Mais si l'on veut adoucir les Sons sur la Chanterelle et sur la 4ème. ou les rendre Aussi flûtés que leur diapason le permet, les Coins du Violon, lorsque l'on joue sur ces deux Cordes, s'opposant à ce que l'on mette l'archet sur la touche, surtout si l'on est sur la Chanterelle, on devra se rapprocher le plus qu'il sera possible de l'extrémité de la touche et employer d'ailleurs la même manière de traîner l'Archet. cf.

Unité. Variété.

Unité. Variété. Principe et soutien de l'intérêt

L'Unité et la Variété sont le principe et le soutien de l'intérêt. L'une, fixant l'attention sur le sujet, par l'ensemble et la continuité qui la caractérisent, frappe et captive l'âme sans laisser le temps à la réflexion de diminuer l'intérêt qui l'accompagne ou de refroidir le sentiment dont elle s'empare; l'autre, par d'heureuses diversions et d'agréables détails, prévient la Monotonie et donne plus de relief à l'objet principal, soit en le présentant sous d'autres aspects, soit en aidant sa marche par quelques épisodes qui conservent toujours de l'analogie avec lui. Telle est la Fugue avec ses divertissements et ses artifices: Telles sont, en général, la plupart des compositions de l'Ecole Allemande dans lesquelles l'idée Mère, ~~si bien que elle les~~ qui, reçoit tous les développements dont elle est susceptible; Telles sont, dans un autre genre, les compositions de l'Ecole Italienne où la variété consiste principalement dans une succession d'idées heureuses qui, par une analogie de sentiments, appartient plutôt à l'expression générale du morceau qu'aux éléments matériels du sujet; Tels sont aussi les traits qui servent à contraster avec les chants et qui deviennent à la Sonate ou au Concerto ce que les divertissements sont à la fugue; Telles sont enfin les variations, espèce de traits qui n'en diffèrent qu'en ce qu'elles tendent à rappeler le thème ou à le représenter sous des rythmes, une harmonie et des caractères différents.

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

Traits, énergiques ou Chantants.

Les Traits, étant destinés, comme on vient de le dire, à servir d'opposition aux chants par le mouvement des Notes et par la participation du Rhythme, ils doivent être exécutés, en Général, avec hardiesse et fermeté et quelquefois avec énergie; Cependant il y a des traits chantants qui demandent de la douceur et de la grâce, d'autres qui exigent de la légèreté et de la délicatesse: l'essentiel est de les bien Caractériser.

Variations.

Variations.

Ces Variations nous paraissent encore plus favorables que les Traits aux progrès du Mécanisme en ce qu'elles ont, le plus souvent, un Rhythme particulier; ~~comme elles~~ elles présentent d'ailleurs un genre de difficultés ~~cachée~~ qui, par sa Continuité même, offre le plus sûr moyen de s'en rendre Maître.

Mais si l'on faisait trop souvent usage des Variations soit dans l'étude, soit dans les Concerts, elles monopoliseraient le Culte et ne pourraient elles mêmes échapper à la Monotonie.

Variété - (Artificielle).

En effet, on ne peut se lasser de la Variété qui naît de la diversité des Sujets ou des Chants simples, lorsqu'ils ont un Caractère particulier qui les distingue; Mais il n'en est pas ainsi de la Variété Artificielle, ~~Celle-ci donc, de cette~~ qui a pour Cet de revêtir d'autres formes les Chants ou Sujets primitifs: Cette Variété cesse d'avoir l'Attrait du changement ou des Oppositions par son retour trop fréquent et par l'emploi réitéré des moyens qui, par leur ressemblance et leur Symétrie, font Cientôt sentir les limites du genre.

Thème Varié.

Quant au Thème Varié, en lui même il suffit au Compositeur pour révéler toutes les ressources de son imagination et de son savoir. Ce genre de Composition n'a été négligé par aucun Auteur, et l'on trouvera dans les Variations des Anciens et des Modernes, les élémens de toutes sortes de difficultés et les esquisses de toute espèce de Caractères.

Airs Nationaux
Chants Populaires.

Les Airs Nationaux et les Chants Populaires que l'on choisit le plus ordinairement pour thèmes des Variations, ont une influence Morale qu'il est utile de Signaler ici : le Caractère distinctif d'une Nation s'y montre à découvert et réagit ainsi sur lui même. Ces Chants ne se seraient point transmis à la postérité si leur naïve simplicité ne les avait fait retenir facilement et si, d'ailleurs, leur puissance Mémorative n'augmentait le plaisir que l'on trouve à les redire. il n'est pas un de ces Airs qui n'ait bercé Notre enfance, qui ne nous ait ému ou consolé dans l'âge des passions, qui n'ait fortifié ou exalté Notre âme dans l'âge Mûr, ou qui, plus tard enfin, n'ait fait retrouver de douces larmes au Vieux Barde : „Murmurant tout bas les chants des siècles passés." (1)

Variations, qui les font revivre.

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

(1) Ossian.

Variété d'Archet.

Nous ne prédirons point ici le Tableau de toutes les Combinaisons possibles des Coups d'Archet; leur diversité matérielle ne peut intéresser qu'autant qu'elle contribue à l'accent convenable au Caractère du trait. Ce Caractère fait connaître assez généralement le genre dont l'Auteur et renferme un des principaux Secrets du génie qui le distingue. Il faut donc s'attacher à rendre le trait avec toutes les intentions jusque dans les plus petits détails; ~~Car si l'on veut obtenir les mêmes effets que la Composition a produit, on doit se servir des mêmes moyens.~~

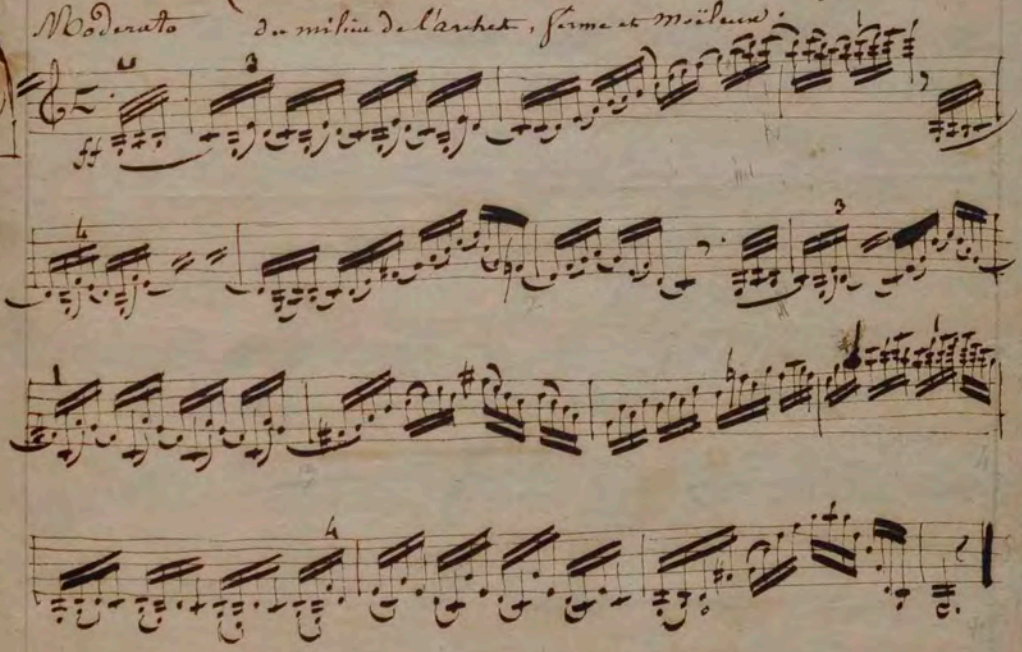
Traits Caractéristiques.

(28.e Concerto de Viotti, Lettre B. — Ed: Boner)

Trait Energique

Moderato

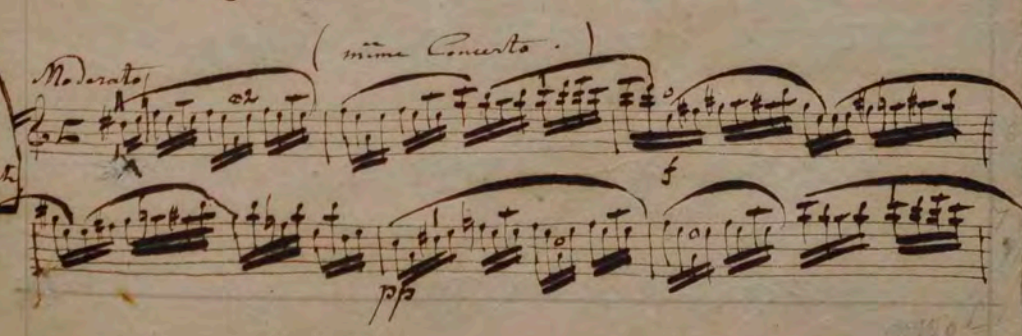
du milieu de l'archet, ferme et moëlleux.



Trait doux Chantant

(même Concerto.)

Moderato



loco

pp

cresc.

(1er Concerto de Rode. – Ed: Janet)

Polonaise. de la pointe de l'archet.

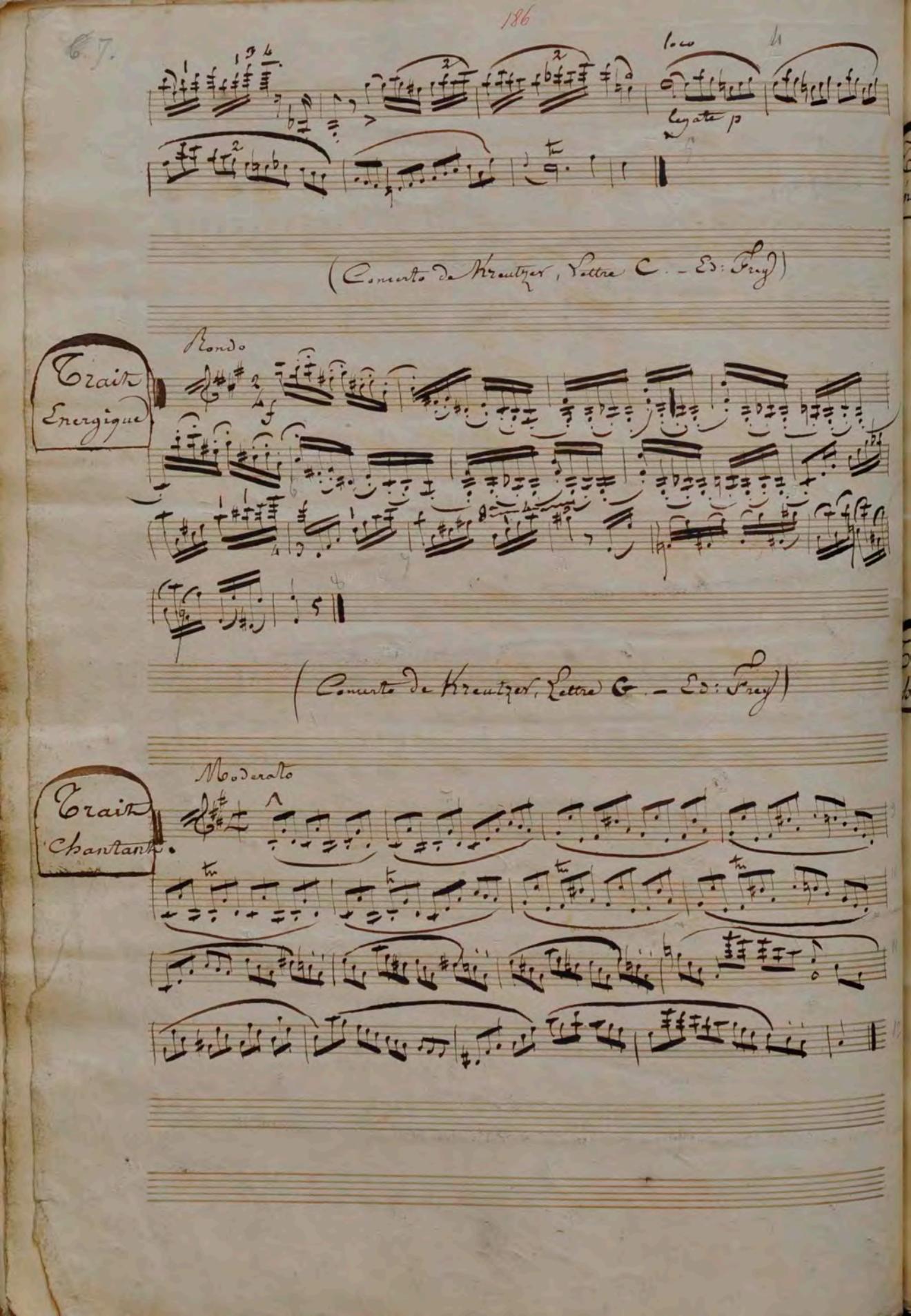
Trait brillant

(6e Concerto de Rode. – Ed: Janet)

Maestoso de la pointe de l'archet.

Trait chantant

6. 7.


loco
legato p
(Concerto de Kreutzer, Lettre C. – Ed: Frey)
Rondo
Trait Energique
(Concerto de Kreutzer, Lettre G. – Ed: Frey)
Moderato
Trait Chantant.

1er Concerto de Baillot. (Œ: 3. Ed: 0211.)

Trait énergique

All. non troppo (♩ = 66)

sur la 3me corde

5e Concerto de Baillot. (Ed: Janet.)

Trait chantant

All. risoluto (♩ = 126)

Tournez

(Concerto de Violon, par Beethoven. – Ed: Richault)

Trait délicat et léger.

All.ma non troppo

Très légèrement et du milieu de l'archet

cres — — — cen — — — — do

dim.

dol.

cres.

cen — do — — — — — f

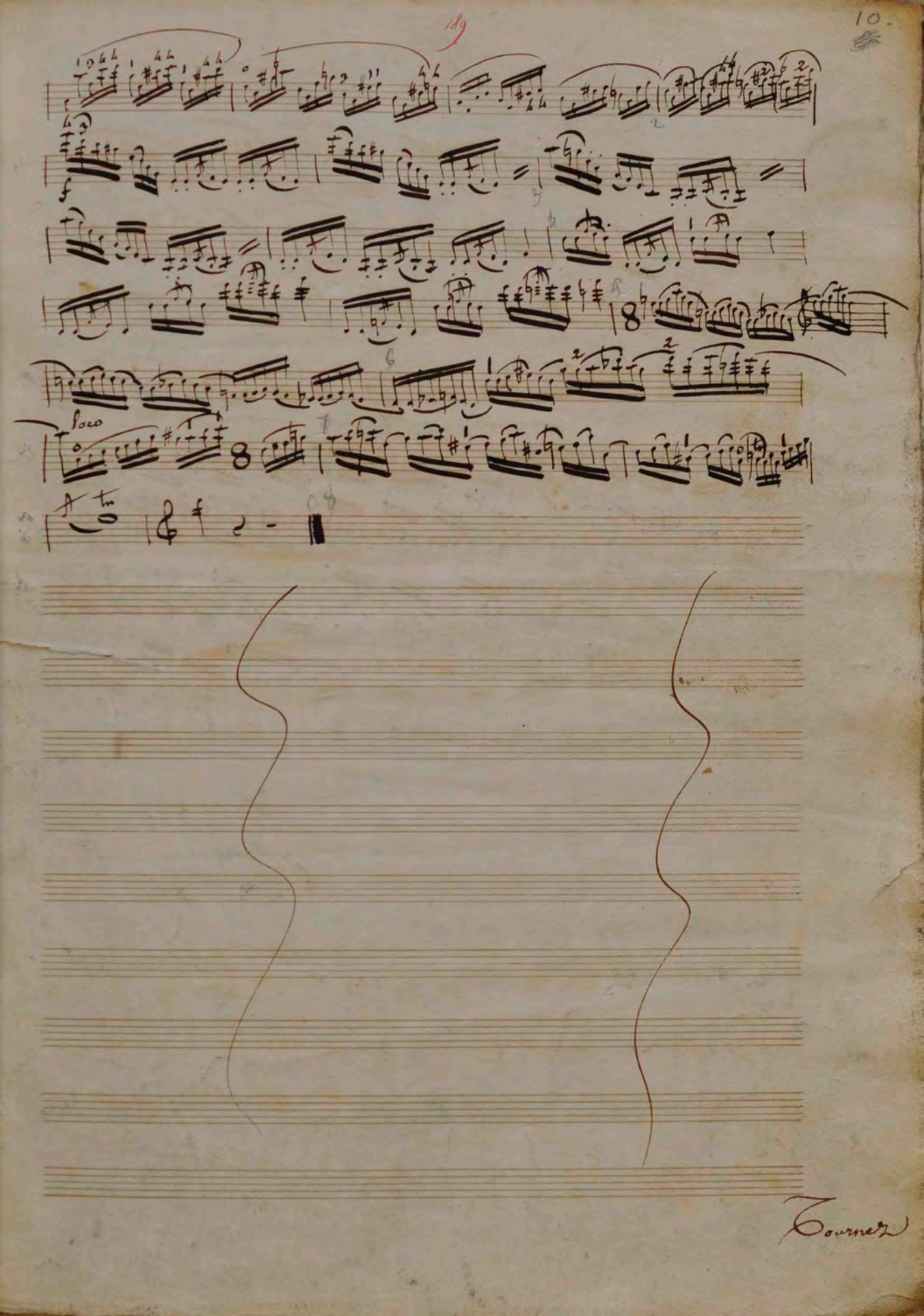
(1.er Concerto de Violon de M.r F. Auber. – Ed: Frey.)

Trait gracieux et léger.

All.ma non troppo

poco

dolce



Tournez

14.

(Concerto Posthume d'Auguste Kreutzer.)

Trait Elégant de Paris.

Allegro Moderato

Variations.

Coups d'Archet continués

de Baillot

(Variations sur un Menuet de Dugnaré. — Op. 36. — Ed: Naloè successeur d'Arnaud, de Lyon.)

Allegro (♩ = 104)

(Air Varié, par Baillot. Œ: 31. – Ed: Mlle Erard)

Allegro (♩=96) toujours lié et ondulé.

(Menuet de Fischer Varié par Baillot. inédit)

un peu animé (♩=120)

rester

1re fois

2e fois

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

(♩=120) Allegro Vivo très légèrement, sautillé du milieu de l'archet.

même coup d'archet

= jusqu'à la fin des doubles croches.

(Fantaisie en Bolero, de Vaillot, inédite)

All.° mod.° (♩.=56) Sautillé du milieu de l'archet.

Segue

Segue

Segue

Coups d'archet en longue et brève.

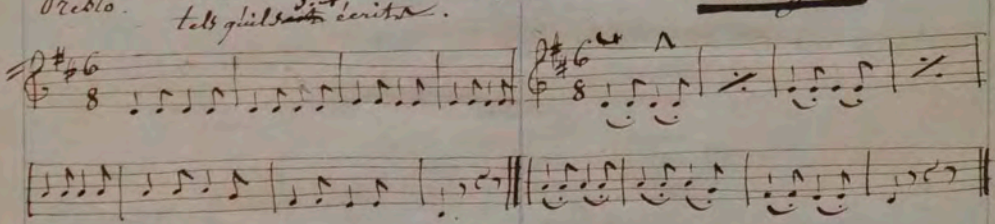
Coups d'Archet, (sur des Notes alternativement) longues et brèves.

On rencontre souvent des passages composés de notes longues et brèves sur lesquels il est important de fixer son attention attendu que le coup d'archet qu'ils demandent n'est presque jamais indiqué, et que, si on les exécute tels qu'ils sont notés, ~~c'est-à-dire~~, en faisant un coup d'archet pour chaque note, l'une l'~~on~~gue et l'autre brève, (ce qui convient cependant dans de certains cas,) cette inégalité rend le passage gauche et embarassé. en effet, la note longue obligeant, en général, d'allonger l'archet, et la brève exigeant le contraire, il en résulte que la 3.e note et une suivante, l'archet dérive sous la pointe et finit par manquer: Que si, pour éviter cet inconvénient, on allonge la note brève à l'effet de remonter un peu l'archet et de lui faire prendre du champ, on agit contre la nature du passage, car une brève doit être faite non seulement en un plus court espace de temps, mais encore avec moins d'étendue d'archet, afin qu'elle soit vive et légère et qu'elle ait le caractère de sa durée.

Voici quelques exemples qui donneront les moyens d'éviter les embarras dont on vient de parler: 10

Presto. Exécuter d'abord ces exemples tels qu'ils sont écrits.

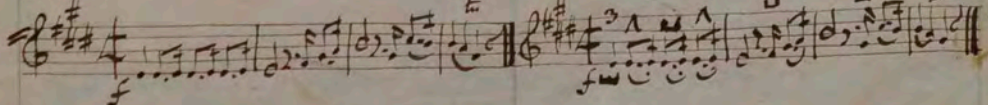
1.er Moyen.



(2.e Concerto de Viotti. B. 3. Sibr.)

2.e Moyen.

All.o assai.



(6e Concerto de Kreutzer. — Ed: Cognieux) Suite du **2e Moyen**.

Deux Notes tirées et 2 poussées.

All.o Maestoso.

ff

(8e Quatuor d'Haydn. — Ed: Pleyel)

Allegretto

All.o Vivo.

1. f. 2.

3e Moyen

toujours pousser la longue et la brève.

Allegretto

4e Moyen.

Traits et motifs qui doivent être joués comme ils sont écrits. un Coup d'archet à chaque Note.

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

Pousser la brève très Vivement et très légèrement.

Soutenir la Note pointée en la tranchant piano.

Maestoso

pp Coups d'archet très Courts.

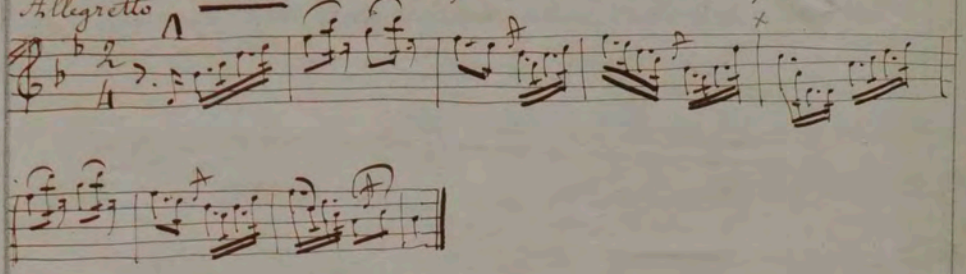
Notes égales

Notes égales

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

Pousser de même la brève très légèrement
Tenez la note pointée en la traînant piano.

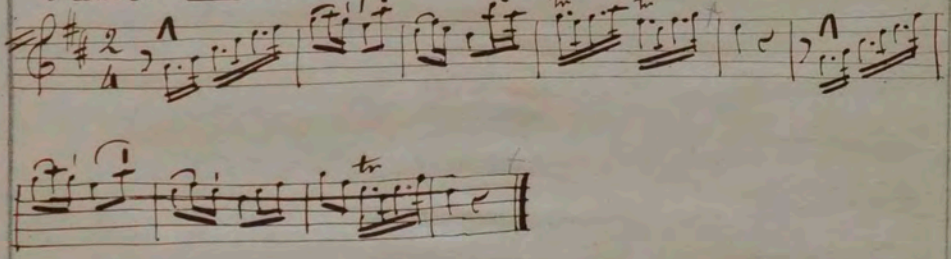
Allegretto



5e. Moyen.

(Concerto de Kreutzer. – Lettre A. – Ed: Pleyel.)

Rondo. tirez la brève très vivement et très légèrement.



Arpèges.

Arpèges. Manière de les travailler.

Les Arpèges sont ainsi appelés parce qu'ils font entendre les Notes d'un Accord successivement, comme la Harpe.

1°. Les Arpèges doivent être faits, en général, du milieu et même du talon de l'archet lorsque leur Caractère oblige à ce qu'ils soient saccadés.

Quand ~~l'on~~ on se sert d'un Archet un peu lourd de la pointe, cette condition n'est ~~pas~~ nécessaire puisque la pointe rebondit alors facilement : il est à remarquer toutefois qu'en se servant du milieu ou du talon, le mouvement du poignet qui se fait des cordes basses à la Chanterelle, est moins grand et que, par conséquent, ce moyen est préférable.

2°. il faut mettre dans les Arpèges la plus grande souplesse au poignet et éviter la moindre participation du coude et de l'arrière bras qui doivent rester sans aucun mouvement direct lorsque la main droite revient des cordes basses à la Chanterelle et de la Chanterelle aux cordes basses.

3°. Donner la plus grande légèreté à la plupart d'entre eux.

4°. Marquer plus particulièrement les Notes basses d'un certain Arpège, et les faire pleines et moelleuses dans quelques autres.

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

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

Voici des Exemples :

Arpèges.

Arpèges le plus simples.

Allegro

1.

2.

3. Segue — Segue

Effets d'arpèges.

(13e Concerto de Viotti. — Ed: Sieber)

Tempo di Minuetto

marquer la note supérieure ✱ piqué et passer de suite à la note basse, sans intervalle

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

marquer vivement et fort les 2. notes supérieures ✱

Rondo Allegretto

4ème corde...

(8.e Concerto de Rode. — Ed: Frey.)

Marquer les Basses pleines et la triple Croche vive et accentuée ainsi que la Note Suivante

Moderato

Segue

(Air Varié, op: 24. — Ed: Janet) par Baillot.

(♩ = 58) Dans la 1.re reprise, marquer les Basse pleine et décidée et les autres Notes piano. Dans la 2.e reprise, jouer vivement et très légèrement la 1.re Note Supérieure, faire les et toute la mélodie piano qu'on entend en la même.

Andante

pp très légèrement — pp — pp — pp — Segue

Segue

sf pp — sf pp — sf pp

sf pp

Segue

1.re fois — 2.me fois

(Cyrolienne Variée par Mr. F. Babaneck (Aîné). Ed: Sieber)

Toutes les Notes très égales, et avec la plus grande Netteté.

A U.n assai

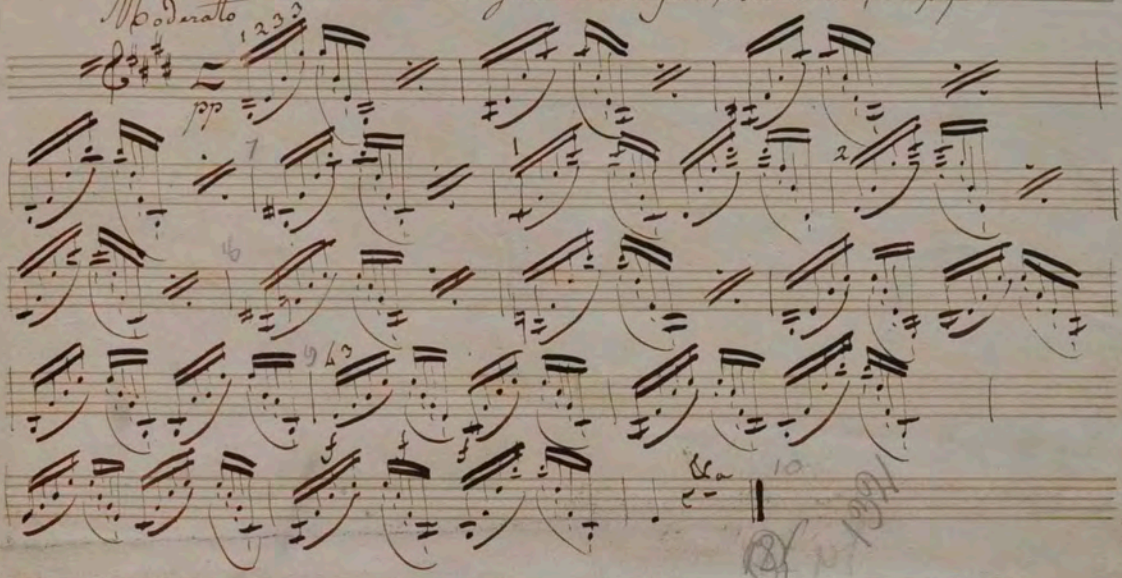
Segue Arpeggio

(Air Varié de Mr. de Bériot. Op: 3. – Ed: Troupenas.)

Toutes les Notes égales et très légères, soit Coulés, soit piqués.

Moderato

pp



Saccade.

La Saccade est une Secousse d'Archet rude et prompte que l'on donne aux Notes, généralement de deux en deux, de trois en trois &c et quelquefois irrégulièrement, c'est à dire sans Symétrie.

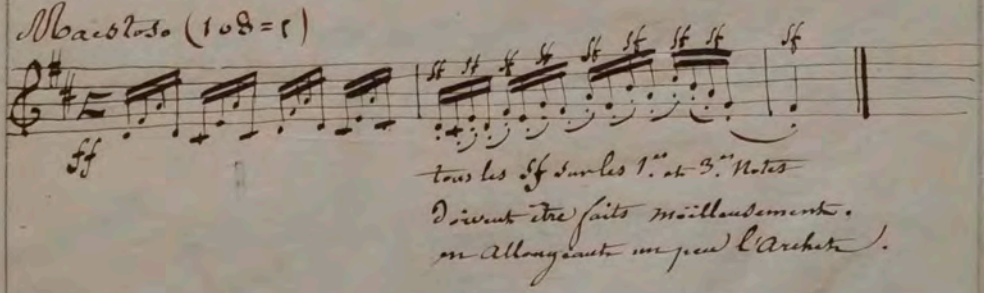
Ce que l'on doit surtout éviter dans la Saccade c'est la dureté puisqu'elle est un premier effet de sa Nature. La Saccade reste comme quantité quelle n'altère point la pureté du Son.

La Saccade, placée dans un trait d'orchestre, prend dans sa rudesse, par l'effet des Masses, une plénitude de Son que ne peut lui donner un seul instrument.

Dans le Violon Solo, elle est destinée à rompre la Monotonie, à relever le trait, à lui donner de l'énergie. il faut s'attacher d'autant plus alors à Corriger sa dureté Naturelle que sa brusque opposition [redacted] exige dans le Coup d'archet un mouvement Vif et tranchant qui rendrait Bientôt le jeu Sec et heurté si l'on ne Cherchait à fondre la Saccade avec les Autres Notes du trait.

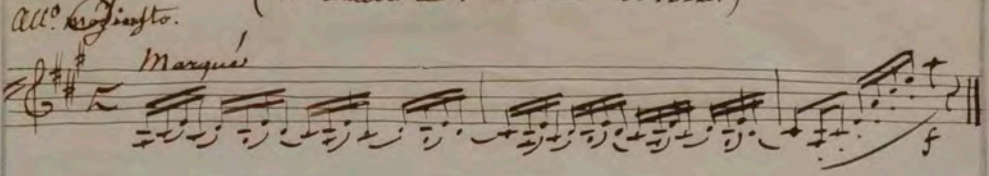
Coups d'Archet Saccadés

(24e Concerto de Viotti. — Ed: Frey.)



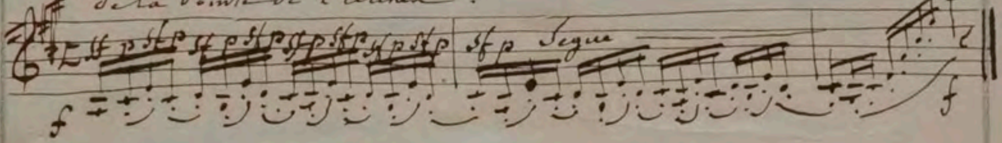
tous les sf sur les 1re et 3e Notes doivent être faits moëlleusement. en allongeant un peu l'Archet.

(4e Concerto de Rode. — Éd: Janet)

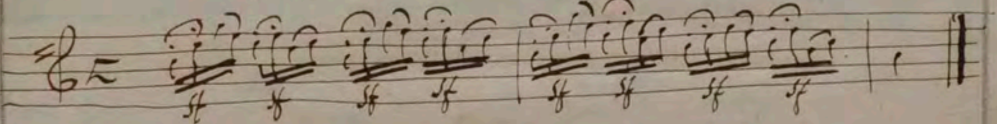


Accent Saccadé que lui donnait l'Auteur:

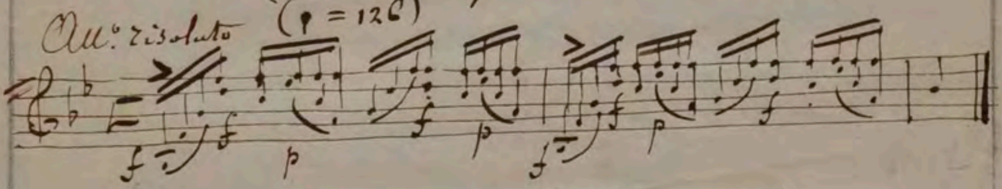
De la Pointe de l'Archet.



(Étude de Kreutzer. Éd:)

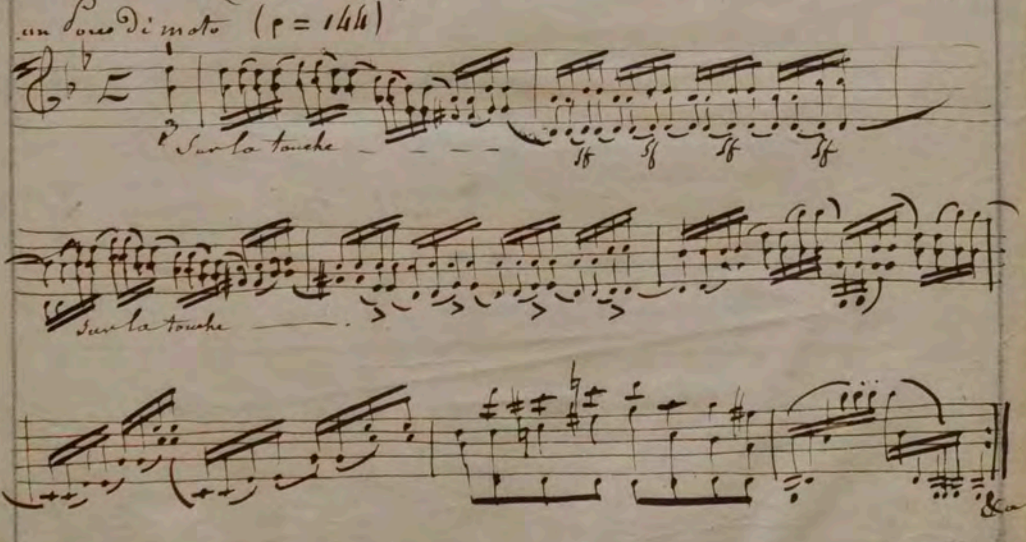


(5e Concerto ~~par~~ de Baillot. Éd: Janet.)



Coups d'Archet Saccadé, en Coulant.

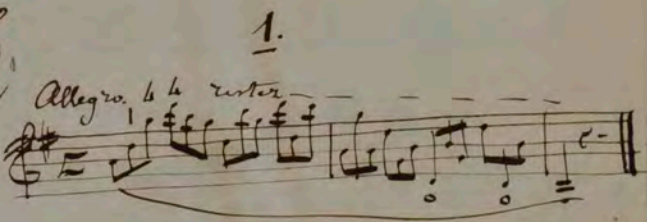
(Air Varié par Baillot. Oe: 20. — Éd: Pleyel)



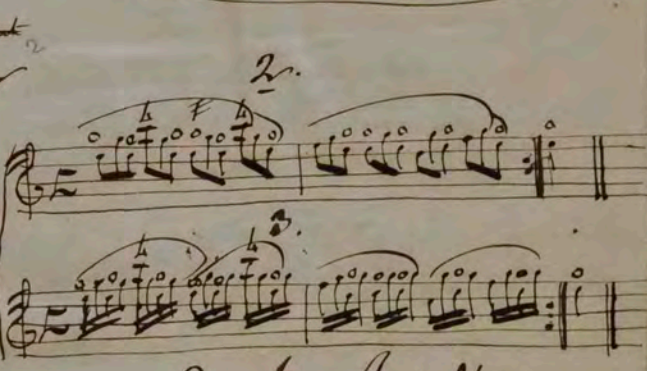
Variolage.

On donne le nom de Variolage à une espèce de passage qui présente une apparence de désordre et de bizarrerie, ou que les Notes n'ont point d'ordre de suite sur la même Corde : (Voyez le 1er exemple.) ou en ce que les Notes mi la ré ~~si~~ sont ~~[illegible] dues à vide~~ ~~d'une position qui exigerait un tout autre~~ ~~qu'on le fit en mettant un doigt sur la Corde.~~ ~~(Voyez le 2e exemple.)~~

1.



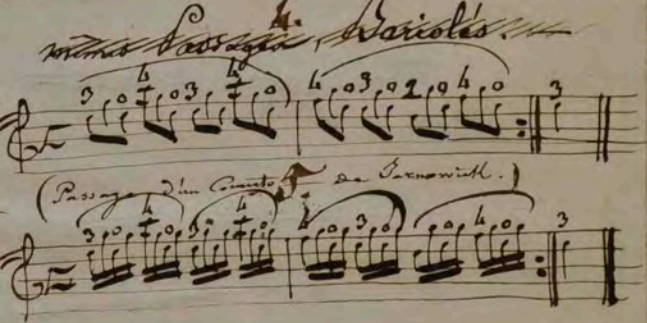
2.



Passage doigté comme on les ferait ordinairement :

~~Mêmes Passages, Variolés.~~

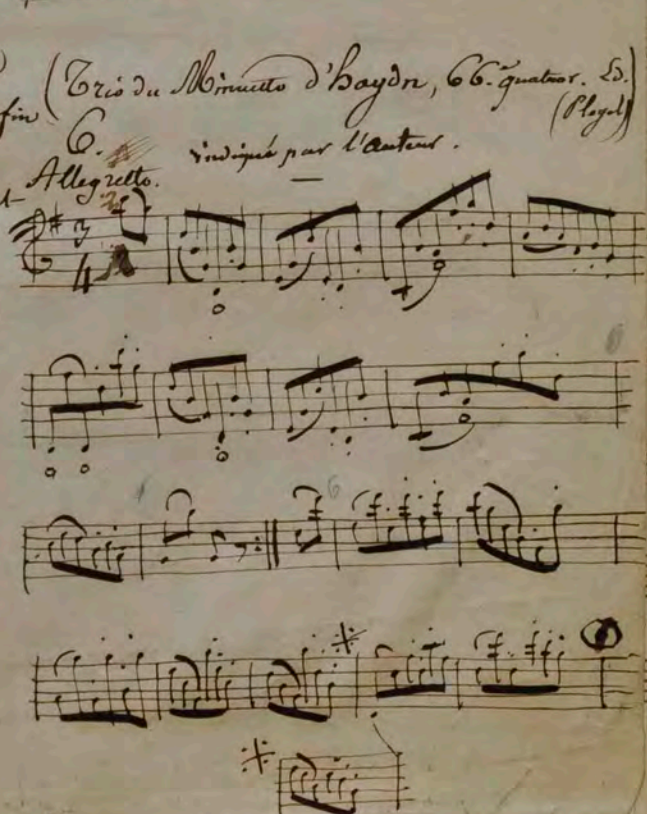
4. Variolés.



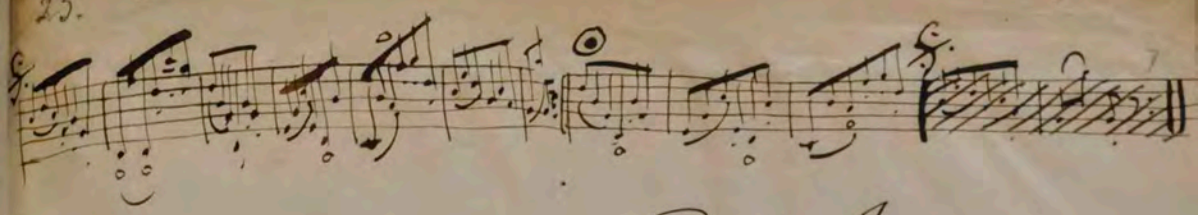
Mêmes Passages, Variolés.

(Trio du Minuetto d'Haydn, 6e quatuor. Ed. (Pleyel) indiqué par l'Auteur.

6.

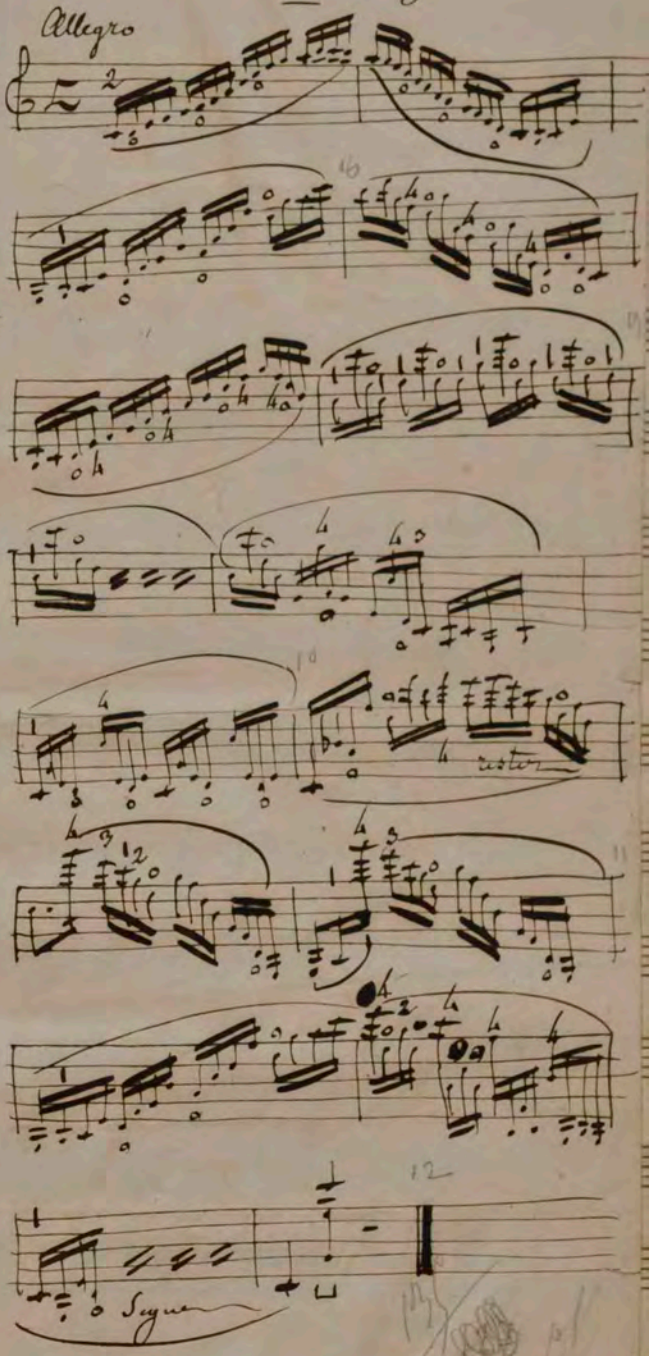


Ou faites alternativement avec un doigt sur la Corde et avec la Corde à vide (Voyez les exemples 4 et 5.) ou bien enfin ~~lorsque~~ on fait entendre la Note à vide dans une position qui demanderait qu'on la fit en mettant un doigt sur la Corde. (Voyez l'exemple 6.)



Etude de Mariolage.

Le Mariolage n'est pas toujours indiqué ; il ne faut ~~abu~~ s'en servir beaucoup de Qu'avec réserve et seulement dans quelques passages qui se prêtent à ce changement de cordes et à ce mélange alternatif de Notes faites avec le doigt et à vide ; il faut surtout consulter la nature du trait bien plus que la disposition des Notes. En général, il ne convient que dans les morceaux d'un Style ~~g~~ léger, et il serait déplacé dans ceux d'un Style sévère où de pareils effets ne sont point admis.



Coups d'Archet

d'une expression particuliere.

Coups d'Archet

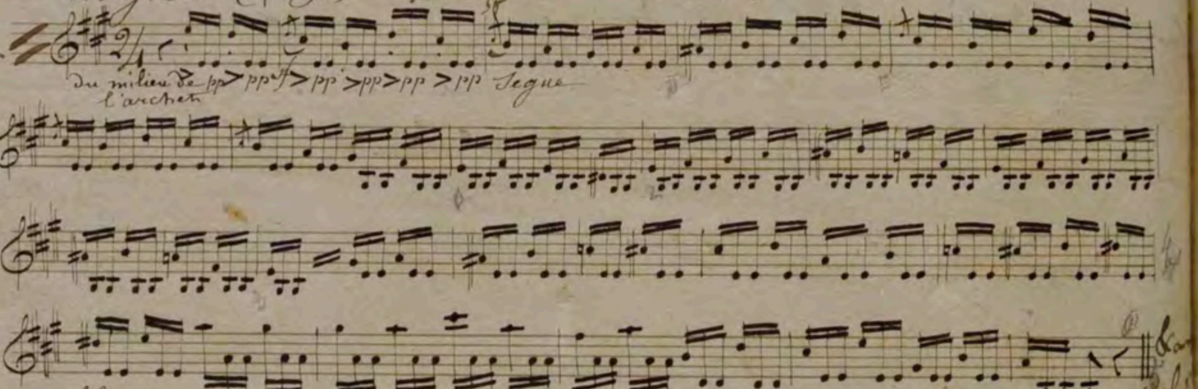
d'une expression particulière

(2e. Caprice ou Etud. de Baillot. Op: 2. — Ed: Ori)

Accentuer les 1res notes de chaque triolet et faire les 2 autres piano qu'on les entende à peine.

Allegretto (♩ = 92)

1.



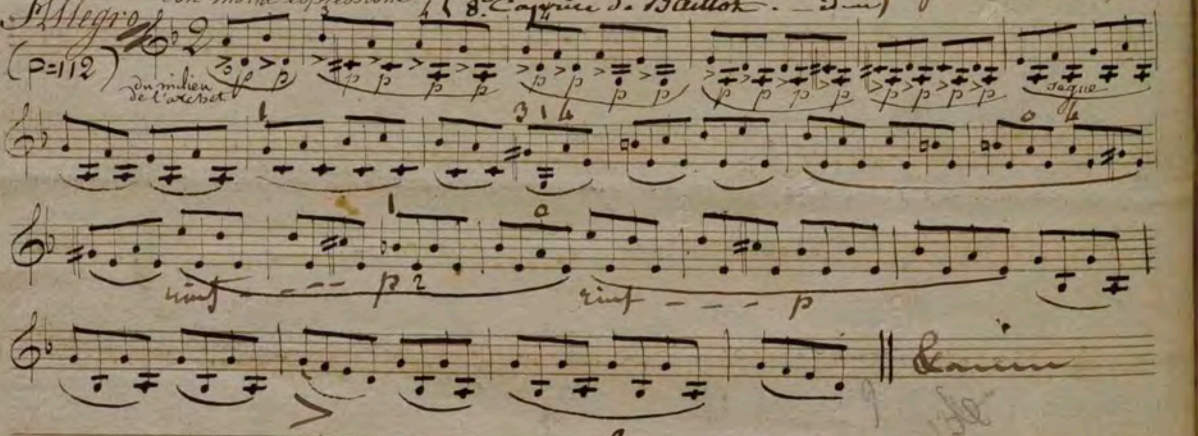
Allegro (♩=112)

Con molta espressione

(8e. Caprice de Baillot. — idem)

Accentuer la 1re de deux en deux et faire entendre à peine la

2.

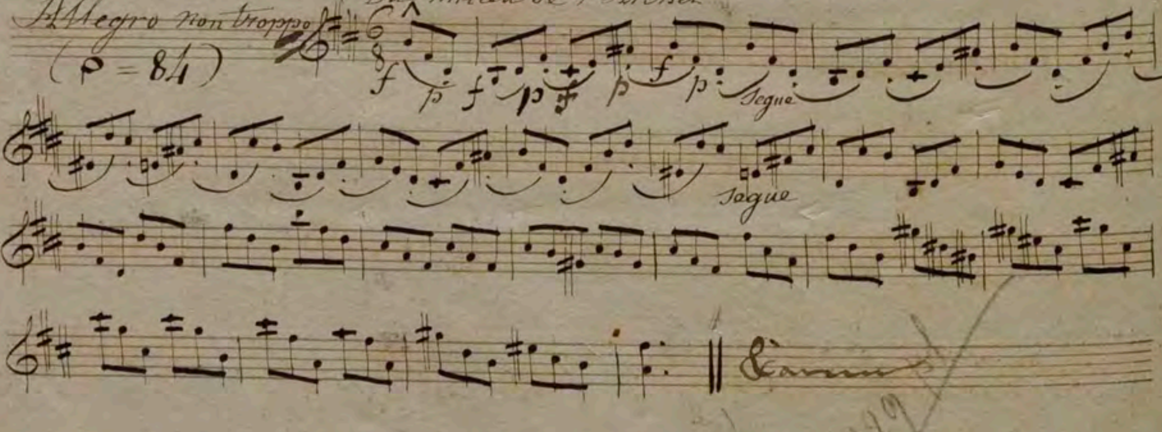


(9e. Caprice de Baillot — idem)

Allegro non troppo (♩ = 84)

Du milieu de l'Archet

3.



(10e Caprice de Gaillot. Edition)

4.

Allegro (♩. = 92) très légèrement du milieu de l'archet. Jogue

(Du 5e Trio de Gaillot, Oe: 1er — Ed: Momigny)

5.

Presto agitato (♩ = 112) Sur la touche, de la pointe, et qu'on entende à peine jusqu'au ~~[illegible]~~ mot Forte.

p p p Coup d'archet très Court.

Forte

p p p

m.f. f. cres

ff

Son.

1. Sons Soutenus forts.
2. Soutenus Piano.
3. Enflés.
4. Diminués.
5. Filés.
6. Syncopés.
7. Temps Dérobés.
8. Sons Ondulés.

Son.

Timbre et intensité.

On distingue deux choses dans le son d'un instrument: la Qualité ou le Timbre, et l'intensité, ou le degré de force.

Le plus beau Timbre est celui qui réunit la douceur à l'éclat: le Violon possède tous les avantages qui résultent de ces deux Qualités. (Voyez l'introduction.)

Le Son d'un Violon dépend d'abord de sa construction, mais celui qui le joue le modifie tellement en sachant en variant le son suivant le caractère de l'instrument, le mérite du Facteur [illegible] l'expression dont il est susceptible, [illegible] ainsi à son Timbre [illegible] de l'instrument, quelque [illegible] qu'il soit d'ailleurs.

Il faut donc s'attacher à en tirer des Sons pleins, forts et Moëlleux, mais sans oublier que la douceur et la délicatesse doivent accompagner la grandeur; la force doit être réservée pour les Contrastes ou les effets particuliers que exigent l'emploi de ce genre de puissance, l'indique la douceur et la Grace sont les [illegible] moyens qu'il faut habituellement employer pour émouvoir et persuader.

Le Son est produit par la manière dont on met les Cordes en Vibration. (Voyez l'art.e qui traite de Deux Coups d'Archet principaux et tous les autres.) On a vu qu'il fallait avoir le plus grand soin de tirer toujours l'Archet parallèlement au Chevalet pour obtenir un Son pur. La Justesse contribue également à la pureté du Son et en augmente l'intensité en ce qu'une Note Juste fait résonner les Notes qui lui sont Consonnantes.

Vargueur du jeu.

La rondeur du Son, c'est à dire la manière de faire vibrer la Corde aussi également qu'il est possible, est le principe de ce qu'on appelle Vargueur dans le jeu.

Cette Vargueur consiste à proportionner la durée des Sons et l'étendue de l'archet à la Valeur des Notes et à la grandeur

2.

du Style). 21

Elle se manifeste en même temps et par une force de retenue et par une impulsion d'Archet. on ne saurait autrement la définir qu'en disant qu'elle est un composé de lenteur et de vitesse. (Voyez l'article intitulé: Du Coup d'archet, principe de tous les autres.) Dans l'adagio, c'est un peu plus que la retenue ordinaire; dans l'Allegro, c'est plus que la vitesse accoutumée de l'archet, mais avec une continuité de vibration qui semble retenir cet élan d'archet et lui rendre en <u>largeur</u> ce qu'il donne en étendue. 27

Il arrive quelquefois de confondre la <u>longueur</u> du Coup d'archet avec la <u>largeur</u> du jeu. cette longueur, quand elle est déplacée, n'est point la véritable grandeur, elle n'en est que la charge, tandis qu'il suffit le plus souvent de peu d'étendue d'Archet pour rendre avec largeur les pensées les plus élevées. /. 90

3.

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

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

(Mémoire de Mr. Savart.)

Sons soutenus forts.

Nota. Par exemple de toutes les espèces de coups d'archet Nifs étant donnés dans l'Article du Détaché, le coup d'archet Soutenu est le seul dont [redacted] nous parlons ici.

Pour soutenir le son :

Maniere de triple doucement.

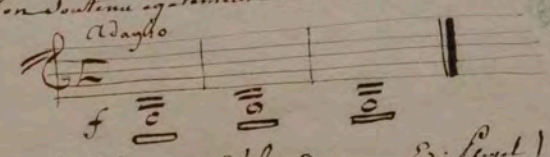
Traîner l'archet fort, d'un bout à l'autre, avec plus ou moins de lenteur, selon le mouvement.

Éviter que l'on entende le changement de l'archet ni la moindre secousse, soit au talon soit à la pointe ; à cet effet, serrez la baguette avec le pouce [redacted] lorsque le talon s'approche du chevalet, et lorsque le changement de l'archet se fait à la pointe, allégez la main avec vitesse pour que le commencement [redacted] de la Note ponctuée, soit [redacted] par pointe entendue.

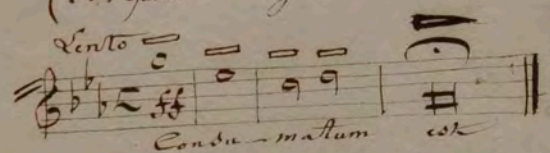
[redacted] Augmenter la pression des doigts contre la baguette à mesure que l'archet approche vers la pointe [redacted] vous obtiendrez ainsi exactement le doux [redacted] d'intensité [redacted] sera même prendre toute la durée de la Note.

[redacted] en augmentant l'appui du pouce contre la baguette à mesure que l'on arrivera vers la pointe.

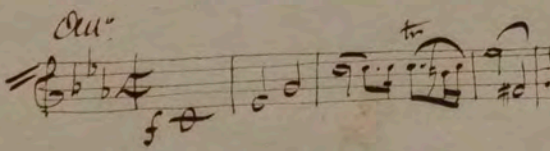
Son soutenu également d'un bout à l'autre de l'archet.



(55.e Quatuor d'haydn. — Éd: Pleyel)



(2.e Quintette de Mozart. — Éd: Donet)

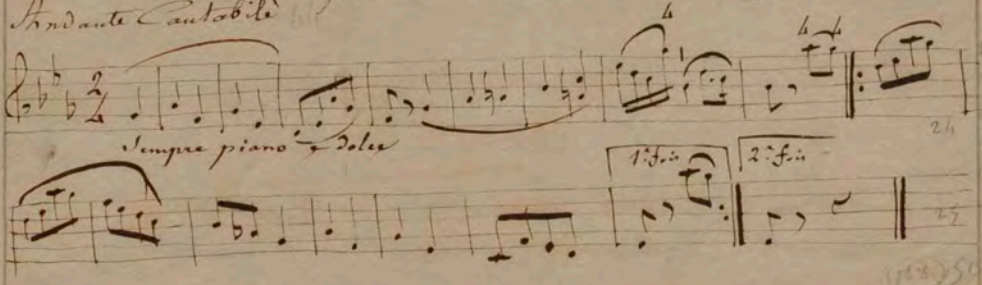


Sons Soutenus piano.

Manière de tenir le son piano.

Tenez l'Archet très légèrement sur la Corde et abandonnez-le à son propre poids en Coupant de le serrer à mesure qu'il approche de la pointe. mêmes observations d'ailleurs pour éviter qu'on n'entende aucun changement avec entrémittés de l'archet.

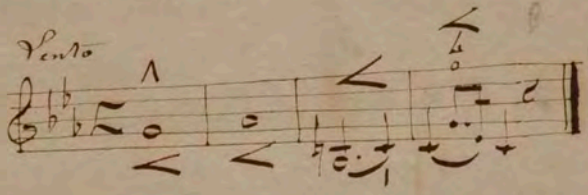
(5.e Quintette de Beethoven. — Ed: Janet)



Sons enflés.

Manière d'enfler le son.

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

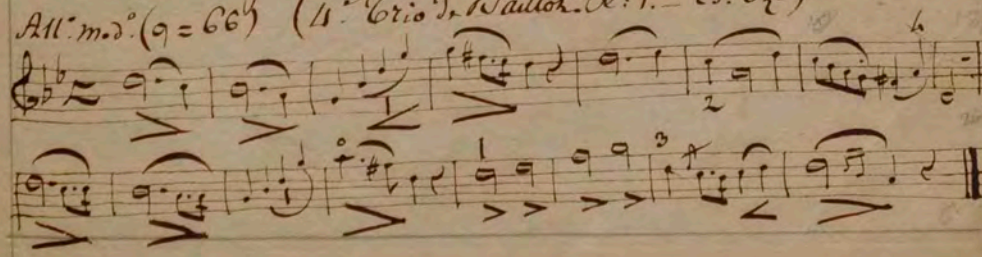


Sons diminués.

Manière de diminuer le son.

Commencez un peu fort, et moëlleusement, mais sans faire entendre l'Attaque de la Corde, ~~et moëlleusement~~, diminuez peu à peu la force du son en approchant de la fin de la Note, ou diminuez cette force, de la pointe au Talon de l'archet.

All.o mod.o (♩ = 66) (4.e Trio de Baillot. Op: 1.er — Ed: Ozi)



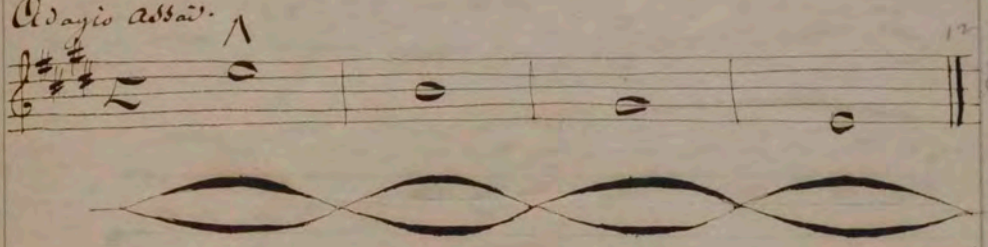
Sons filés.

Manière de filer les sons.

Commencez le plus piano possible.
Augmenter par degré la force du son jusqu'au milieu de l'archet.
Diminuer la de même ~~cette force~~ jusqu'à ce que le son se perde.

Sons filés très lentement.

Adagio assai.



Manière de parvenir à bien filer les sons.

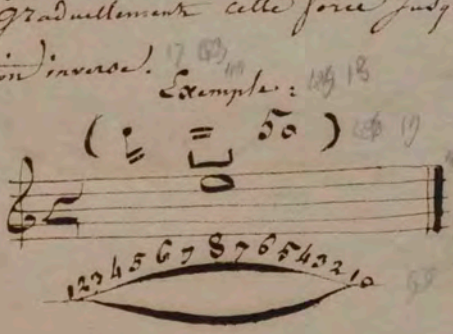
Pour parvenir à se rendre maître de l'archet dans ce genre de difficulté il faut :

Diviser chacune de ces rondes en 16. doubles croches au N°. 50 du Métronome de Maelzel ;

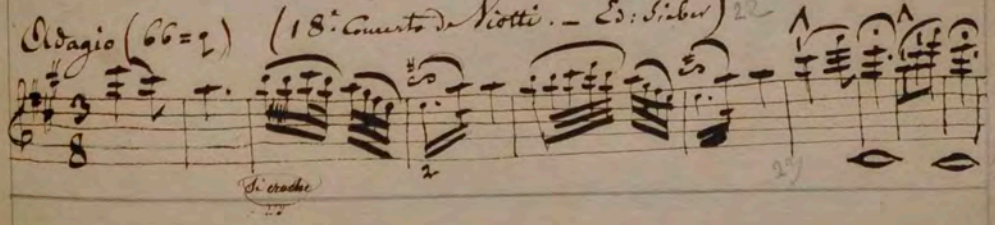
Augmenter la force du son à proportion de l'augmentation des nombres jusqu'à la moitié de la mesure où le son doit arriver à sa plus grande intensité ;

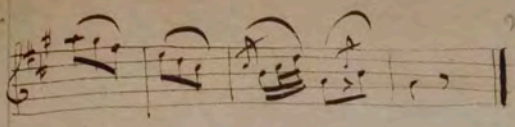
Diminuer graduellement cette force jusqu'à la fin, dans la même proportion inverse.

Exemple :



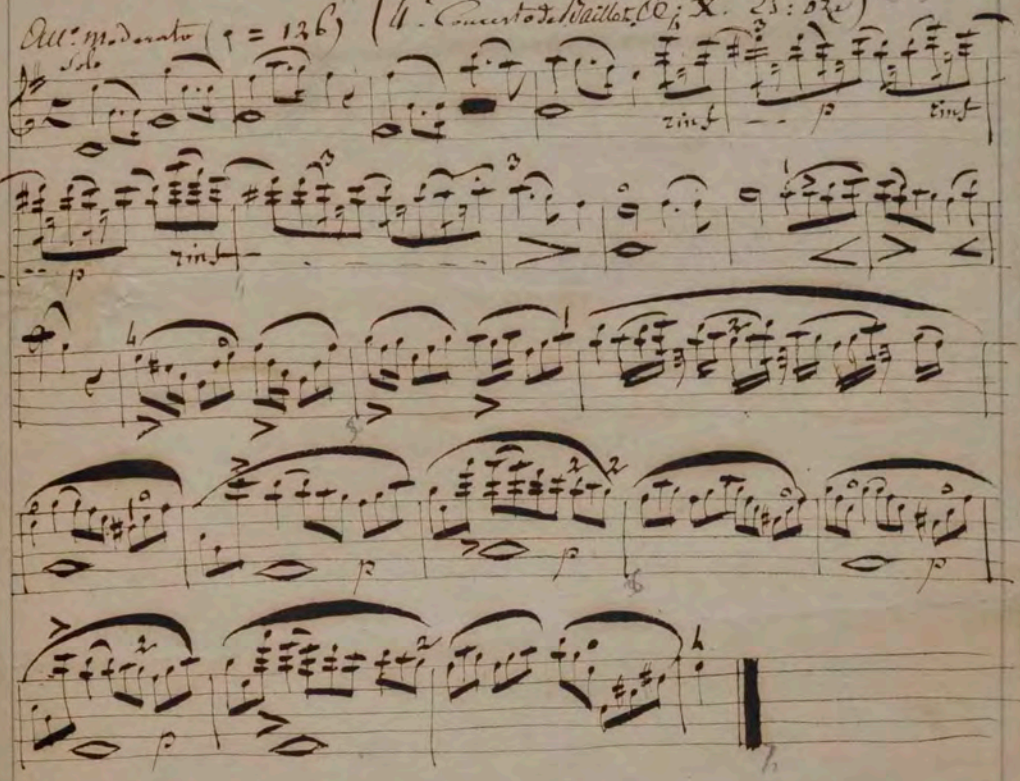
Exemples de sons filés dans divers mouvemens :





Les sons filés s'employent également dans l'Allegro et dans les traits qui ont quelque vitesse. exemples :

All.o moderato (♩ = 126) (4.e Concerto de Baillot, Op. X. Ed: Ozi)

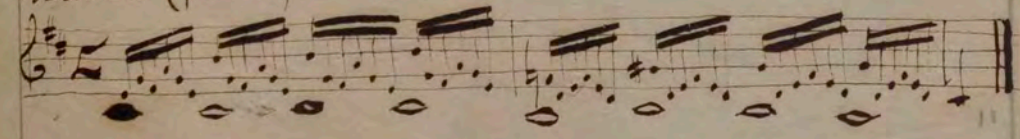


(1.er Concerto de Baillot. Ed: Ozi.)

All.o mod.o (♩ = 66)

(5.e Caprice de Rode. — Ed: Fry.)

Moderato (♩ = 104)



Etudes particulières
Pour les Sons filés.

Il n'est point d'Elèves auxquels on ne recommande de filer des Sons, de même qu'on leur dit: faites des Gammes; mais [redacted] si On ne leur indique pas clairement la manière de travailler ces Sortes d'Etudes, il en est peu [redacted] qui ait le courage de les entreprendre et surtout de les continuer. On ne s'exerce, en général, à filer des Sons que sur des Gammes Sans Accompagnement ou sur des Notes isolées. il est difficile de s'imposer l'ennui que ne manque Jamais de faire naître la lenteur inhérente à cette espèce de Coup d'archet. Cependant, renoncer pour cette raison aux moyens de s'en rendre Maître serait avoir peu de Constance, peu de force de Volonté, et l'on doit posséder ces deux qualités pour réussir dans un Art qui demande toujours autant de passion dans la pratique que d'opiniâtreté dans le travail. Or, comme on l'a déjà dit, le Mécanisme, dans l'étude, ne saurait se suffire à lui même, il a besoin d'être aidé par le Sentiment.

Quelques Gammes en Rondes et une Accompag.

Que leçons dont la sévérité met la patience à une épreuve salutaire et dont on a donné un exemple au commencement de cet Article, on ajoutera les Gammes en Rondes à la 1re position; la Basse qui les accompagne, en développant le Sentiment de l'intonation sous le rapport harmonique, ainsi qu'on l'a vu dans la Manière de travailler, rendra cette étude aussi agréable qu'utile.

des Fleuries

De plus, Quelques Etudes fleuries auxquelles l'imagination et le Cœur puissent prendre part, excitent également les Elèves à

exercer les Sons filés et leur faire obtenir plus facilement cette puissance de retenir cette magie des Nuances qui n'ont souvent besoin que d'un Seul Son pour prendre un si grand empire sur l'Ame.

C'est dans cette Vue que nous avons choisi pour exemples les morceaux suivans : leur expression vague, mais tendre, le Caractère Pastoral des Airs suisses appelés Ranz des Vaches, les longues tenues de leurs finales qui se prolongent dans les Vallées et se perdent dans les Montagnes, nous semblent propres à favoriser particulièrement l'étude des Sons filés. Cette étude, par sa Nature, s'applique d'elle même au Charme de la rêverie, situation de l'Ame dont on ne saurait déterminer ni le Commencement ni la fin, et qui devient un Sentiment délicieux lorsqu'un Son, un Seul Accent, donnant une direction à la pensée, la fixe tout à Coup sur un objet dont l'image est dans le Cœur, et faisant vibrer la corde Sensible, se met en Harmonie avec nos Affections les plus Chères.

Air Ancien

Larghetto

1.

m. f pp f pp pp

f

2 2 2

pp

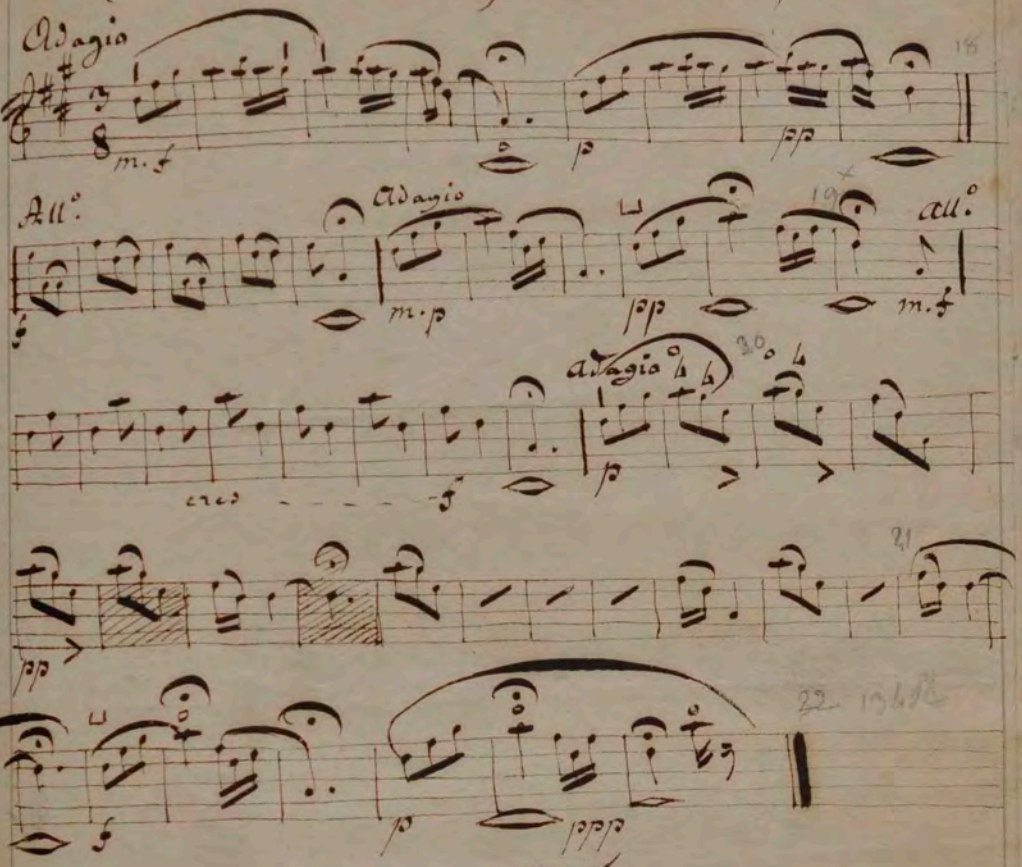
rest. . pp pp

10.

Ranz des Vaches.

(tiré du Dictionnaire de Musique de J. J. Rousseau.)

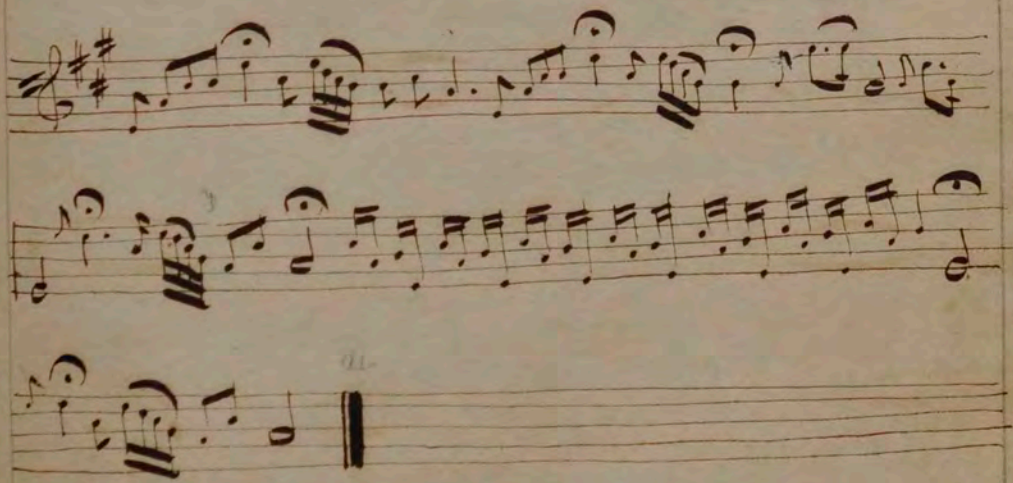
2.



Autre Ranz des Vaches, —

Tel que Viotti l'a entendu dans les Montagnes de Suisse, et tel qu'il l'a noté. (1)

3.



(1) Notices de M.r Fayolle sur Corelli, Tartini, Viotti, &c.

Sons Syncopés.

„La Syncope est un prolongement sur le temps fort d'un „Son commencé sur le temps faible : Ainsi toute Note Syncopée „est à Contretemps et toute Sorte de Notes Syncopées est une „Marche à Contretemps „ (Dictionnaire de Musique Moderne, de M. Castil-Blaze.)

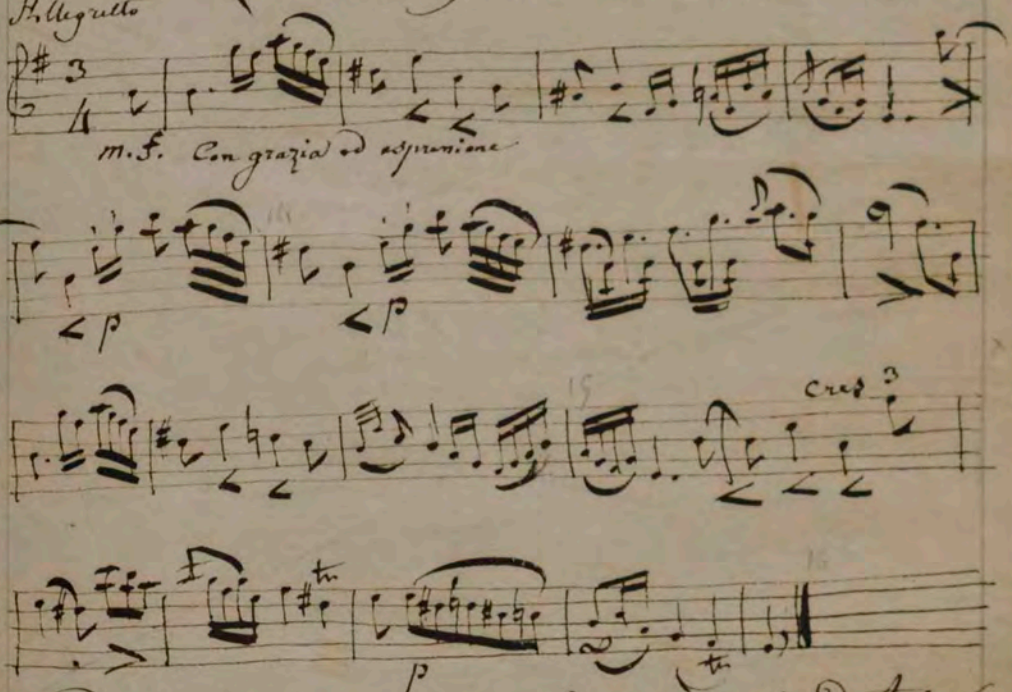
On exécute les Syncopes de trois Manières :

Trois Manières de Syncoper.

1°. — en enflant la Note et altérant le mouvement de l'archet jusqu'à la fin de cette Note, mais, légèrement, exemple:

(Rondo du 2d. Concerto de Viotti. Ed: Janet)

1e Manière en enflant la Note: <



Dans cette espèce de Syncope il faut avoir soin de traîner la Note très piano après la petite Seconde marquée par cet Angle, < afin d'éviter la dureté qui serait le résultat de la Seconde terminée brusquement. Cette Syncope doit être faite comme un Son filé dans la Vitesse, mais dont le milieu serait un peu marqué.

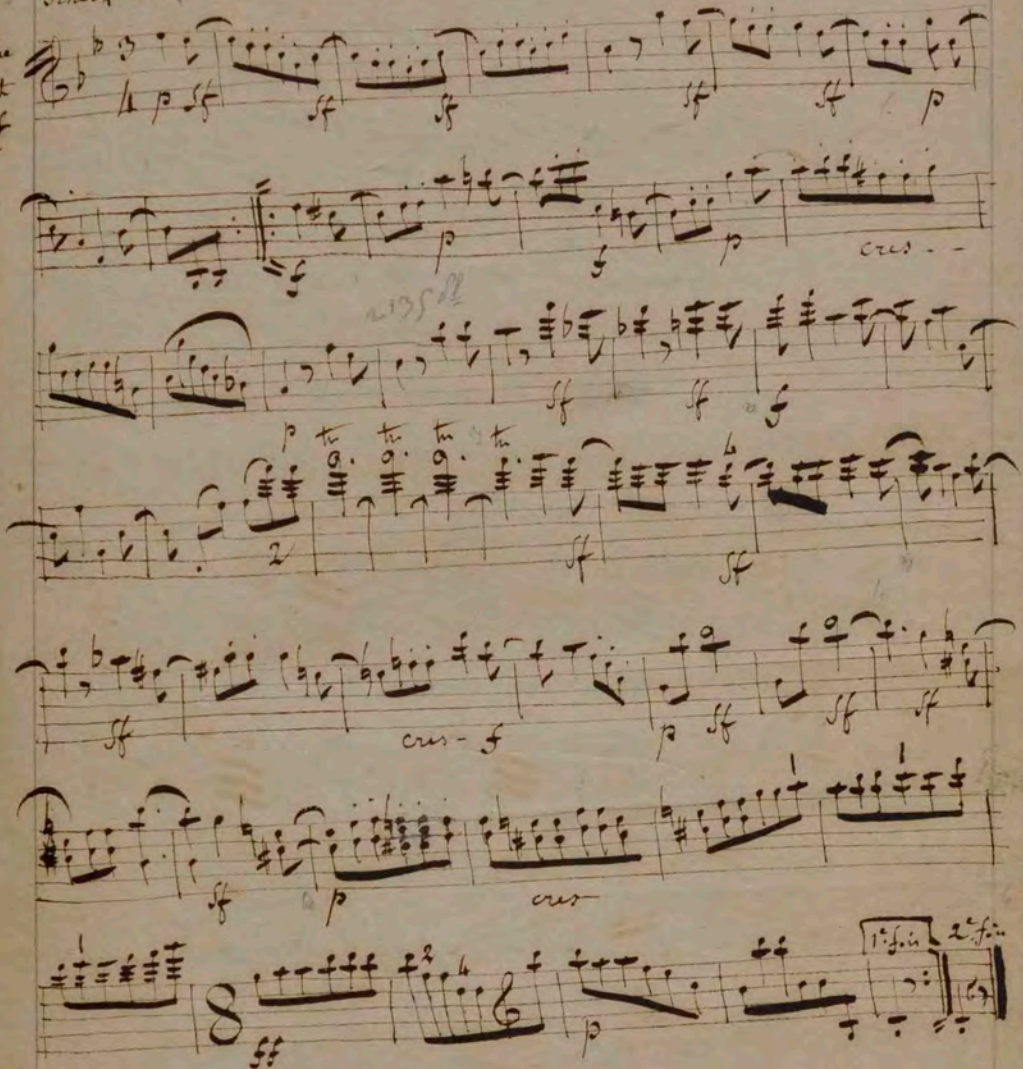
signe équivalant à sf.

2°. la Seconde Manière de Syncoper est d'attaquer

la Note et de laisser (rendre) le Son immédiatement après (l'attaque) ; 21 exemple : 22

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

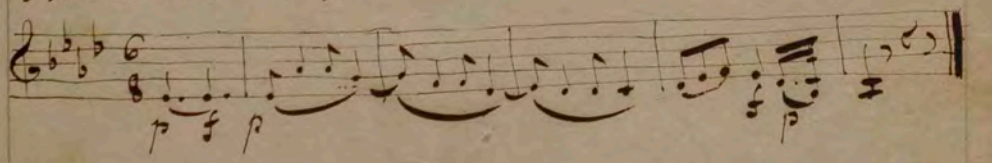
Manière attaquant Note: sf



Manière sans Nuance.

3° Il y a d'autres Morceaux de Musique dont le Caractère exige que l'on Syncope en faisant les Notes égales sans aucune Sacade ni Aucune Nuance particulière à la Note, laissant à la Basse à Marquer les Temps.

Andante con moto (4e Quatuor de Mozart. — Ed: Janet.)



Autre espèce de Syncope appelée Temps dérobé.

Il est une manière d'altérer ou de rompre la mesure qui tient de la Syncope et que l'on appelle Tempo rubato ou Disturbato, Temps dérobé ou Troublé. Ce temps dérobé est d'un grand effet, mais il deviendrait, par sa nature, fatiguant et insupportable s'il était souvent employé. il tend à exprimer le trouble et l'agitation et peu de Compositeurs l'ont noté ou indiqué; le caractère du passage suffit en général pour pousser l'exécutant à l'improviser d'après l'inspiration du moment. il ne doit, pour ainsi dire, en faire usage que malgré lui, lorsqu'entraîné par l'expression, elle l'oblige à perdre, en apparence, toute mesure et à se délivrer ainsi du trouble qui l'obsède. Nous disons qu'il ne perd la mesure qu'en apparence, c'est à dire qu'il doit conserver une sorte d'aplomb qui le retienne dans les limites de l'harmonie du passage et qui le fasse rentrer à propos dans la mesure en outre ces temps. C'est ici le cas d'appliquer ~~[illegible]~~ cette observation:

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

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

On peut noter jusqu'à un certain point, cet artifice, mais, comme tous les autres passionnés, il perdra ~~[illegible]~~ son effet à être exécuté de sang froid.

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

Temps dérobé.

Passage tel que l'Auteur l'a noté.

(19e. Concerto de Viotti. — Es: Pleyel)

Maestoso (104 = 21)

1.

Appareu de la manière de rendre ce Passage.

(18e. Concerto de Viotti. — Es: Sieber)

Presto (116 = 9)

2.

Appareu de la manière dont ce Passage peut être rendu la dernière fois quand le répète dans ce Rondo.

Presto

cresc.

Sons ondulés.

Il y a diverses manières d'ondular le son ; en y parvient :

1°. — En appuyant l'Archet sur la Corde, par degrés, diminuant de même cet appui, et répétant ce mouvement, avec plus ou moins de vitesse, plus ou moins de fréquence.

2°. En donnant à la main gauche un léger balancement ou tremblement qui se communique au doigt posé sur la Corde.

3°. En employant ces deux moyens à la fois.

1.

Ondulation produite par l'Archet.

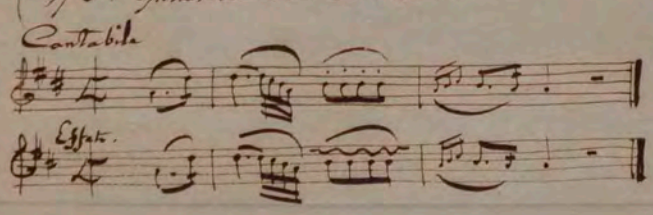
Passer l'Archet sur la corde, lentement et faiblement d'abord, plus fort ensuite, et diminuer peu à peu son Appui ; les vibrations augmenteront et diminueront d'intensité en proportion de cet appui ou de la vitesse de l'archet ; il résultera, de cette plus ou moins grande Amplitude d'oscillation de la corde, une Ondulation dans le Son, si vous rendez, cette ondulation fréquente en faisant un peu fléchir la baguette, et en lui donnant une espèce de palpitation que l'on indique par ce signe ~~~ ou par abréviation....

Pour ondular le son avec l'archet.

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

qui la fait, ou

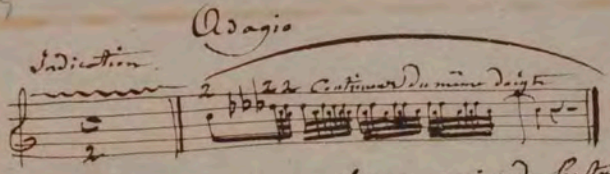
(75e. Ponctette de Boccherini. — Ed: Janet)



Ondulation produite par la main gauche.

Manière d'ondular du son avec la main gauche.

Poser un doigt sur la corde, tenir les 3 autres doigts levés, et faites balancer la main gauche d'une seule pièce, dans un mouvement plus ou moins modéré, de manière à ce que cette vacillation ou ce tremblement de la main se communique au doigt posé. Au moyen de ce léger tremblement le doigt, restant toutefois sur la même note, avance et recule un peu, et la corde, alternativement raccourcie et rendue dans son premier état par ce mouvement, donne au son une Ondulation dont voici à peu près l'effet :

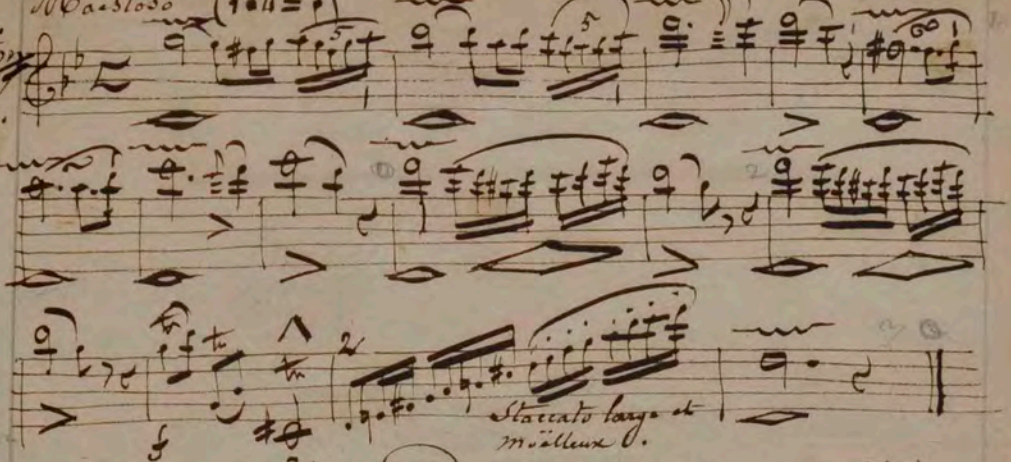


Cette Ondulation, produite par le doigt, avec plus ou moins de hauteur, est d'une expression Animée, tendre et quelquefois pathétique ; mais le balancement du doigt altère momentanément la justesse du ton. Pour que l'oreille n'en souffre point et en soit agréablement consolée il faut commencer et finir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

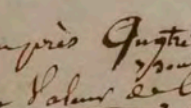
Viotti employait l'ondulation de la manière indiquée dans les exemples suivans :

(19.e Concerto de Viotti. Ed: Pleyel)

Ondulation modérée.

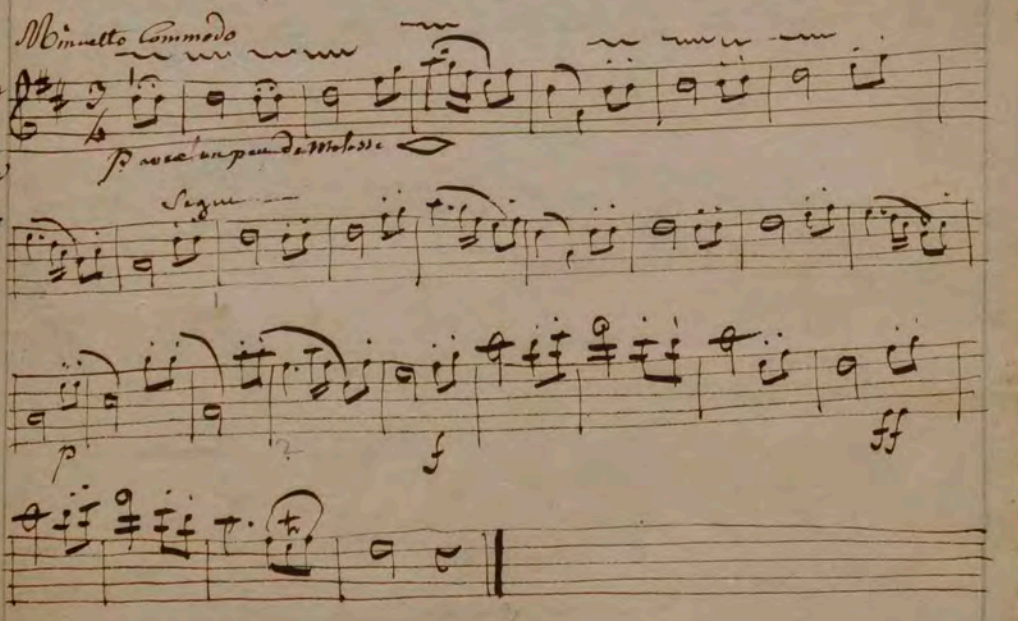


On voit par l'exemple ci dessus que l'Ondulation peut être produite à la fois par le mouvement du doigt et par celui de l'Archet, mais ce dernier n'agit que comme ondulation simple, c'est à dire telle qu'elle a lieu dans le son filé Crescendo, forte et diminuendo, tandis que celle du doigt occasionnée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

Exemple: 

(15.e Quatuor de Viotti. Ed: Janet)

Ondulation peu plus modérée

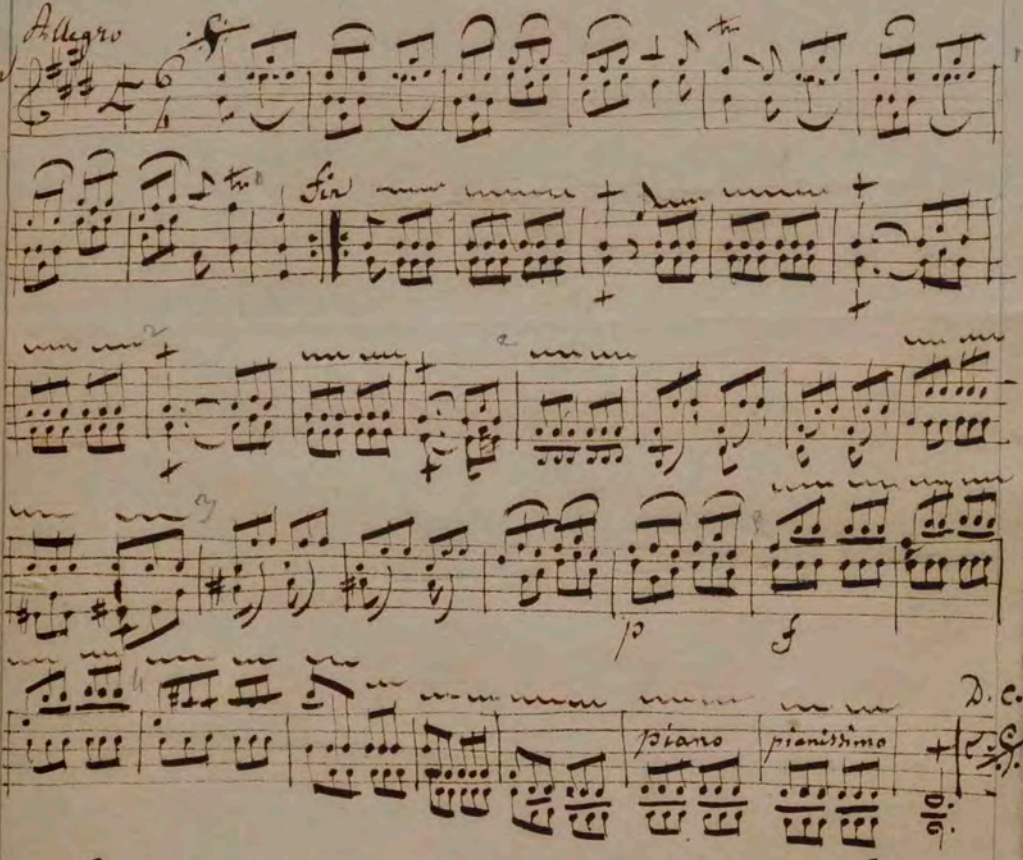


3. Ondulation produite simultanément par le mouvement de l'archet et par le mouvement du doigt.

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

(Chasse de Leclair, 9e Sonate, 3e Livre, Oeuv. —)

Ondulation animée du doigt et l'archet.



L'Ondulation serait intolérable dans une certaine Vitesse; elle doit être également rejettée dans une Succession de Notes. elle n'est d'un bon effet que sur une Note longue ou sur la même Note répétée.

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

15.

9. Pages

Timbre
et
Caractère
des Quatre Cordes.

8 pl
161 pl

Timbre et Caractère des Quatre Cordes du Violon.

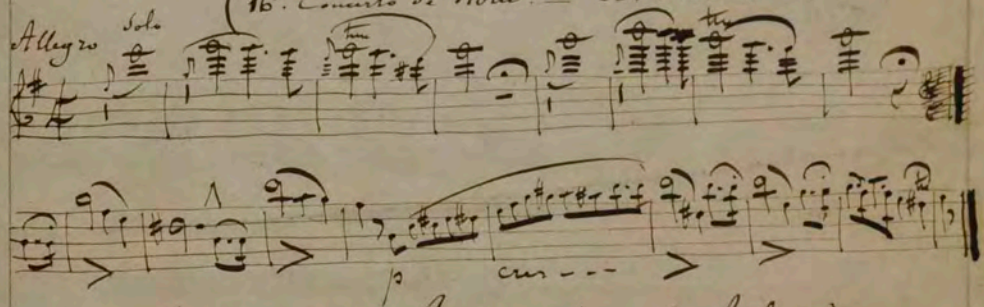
Indépendamment du Timbre qui appartient au Violon en général et de celui qui dépend de la facture de chaque Violon en particulier, il est une Variété de timbre que chacune de ses Cordes est susceptible de recevoir de l'exécutant, et au moyen de laquelle, ainsi qu'on l'a dit dans l'Introduction, on peut donner au Violon le Caractère du hautbois, celui de la flûte, du Cor, de la trompette, de l'harmonica, etc. Sous le rapport de son harmonie, le Caractère de la harpe, du Piano, et même de l'Orgue.

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

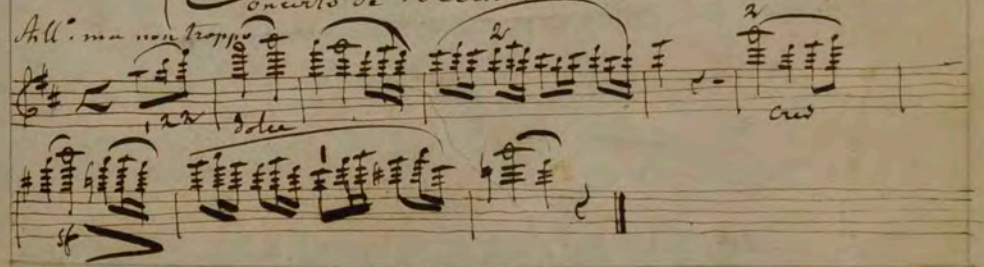
Le Caractère Naturel : Voix de Soprano.

Exemples :

(1er Concerto de Viotti. — Ed: Nadaman.)



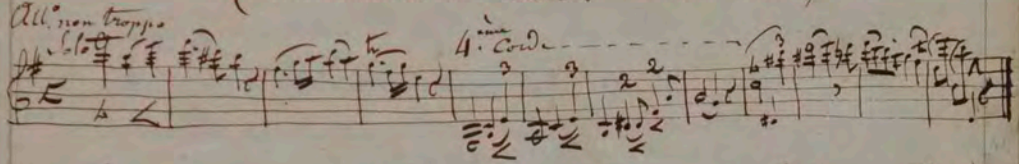
(Concerto de Beethoven — Ed: Richault.)



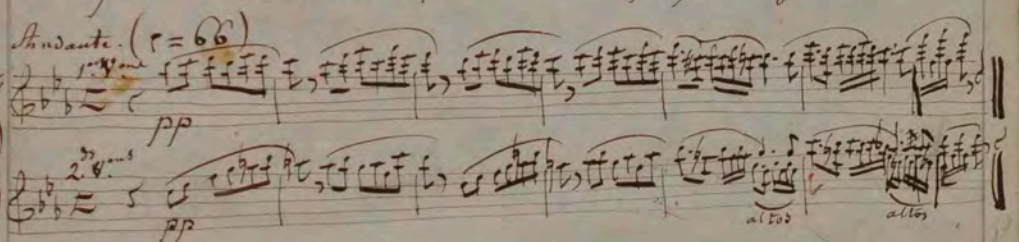
La Chanterelle, par l'effet du Contraste, donne plus de Douceur à l'expression du Medium et fait mieux ressortir la beauté des Sons Graves.

Exemple :

(18e Concerto de Viotti. — Ed : Sieber.)



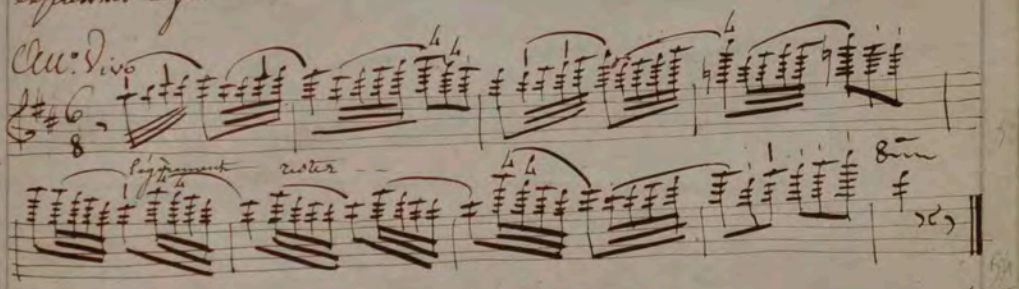
Les Sons aigus, employés avec toutes les ressources de la Science et du Génie, et rendus avec délicatesse et pureté, sont d'un effet ravissant : on en trouve un exemple remarquable dans l'Offertoire de la Messe de Requiem de Mr. Cherubini, et dont voici quelques mesures :



Son Caractère d'imitation.

Le Timbre de la Chanterelle a de l'Analogie, dans les Notes élevées, avec la petite flûte, et convient aux morceaux Vifs et d'une expression légère.

Timbre de la petite flûte.

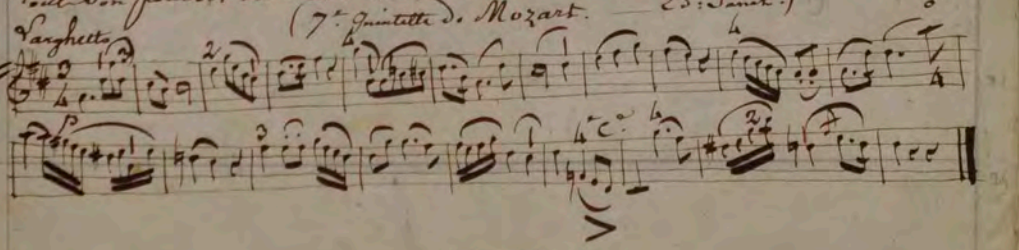


Seconde Corde.

La Seconde Corde a quelque chose de doux et de pénétrant qui lui donne la plus grande Analogie avec la Voix de femme. Elle est un des principaux Charmes du Violon, car tout son pouvoir est dans sa Douceur. Exemple :

Son Caractère Naturel : Voix de Soprano.

(7e Quintette de Mozart. — Ed : André.)

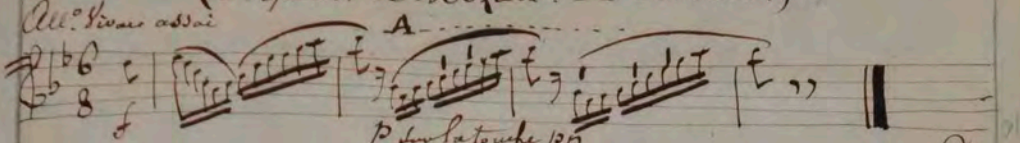


3. Son caractère d'imitation.

On obtient de la seconde Corde des sons analogues à ceux de la flûte, principalement depuis la 4e ou 5e Note ;

Exemple :

(3e Quatuor de Mozart. — Ed. Pleyel.)

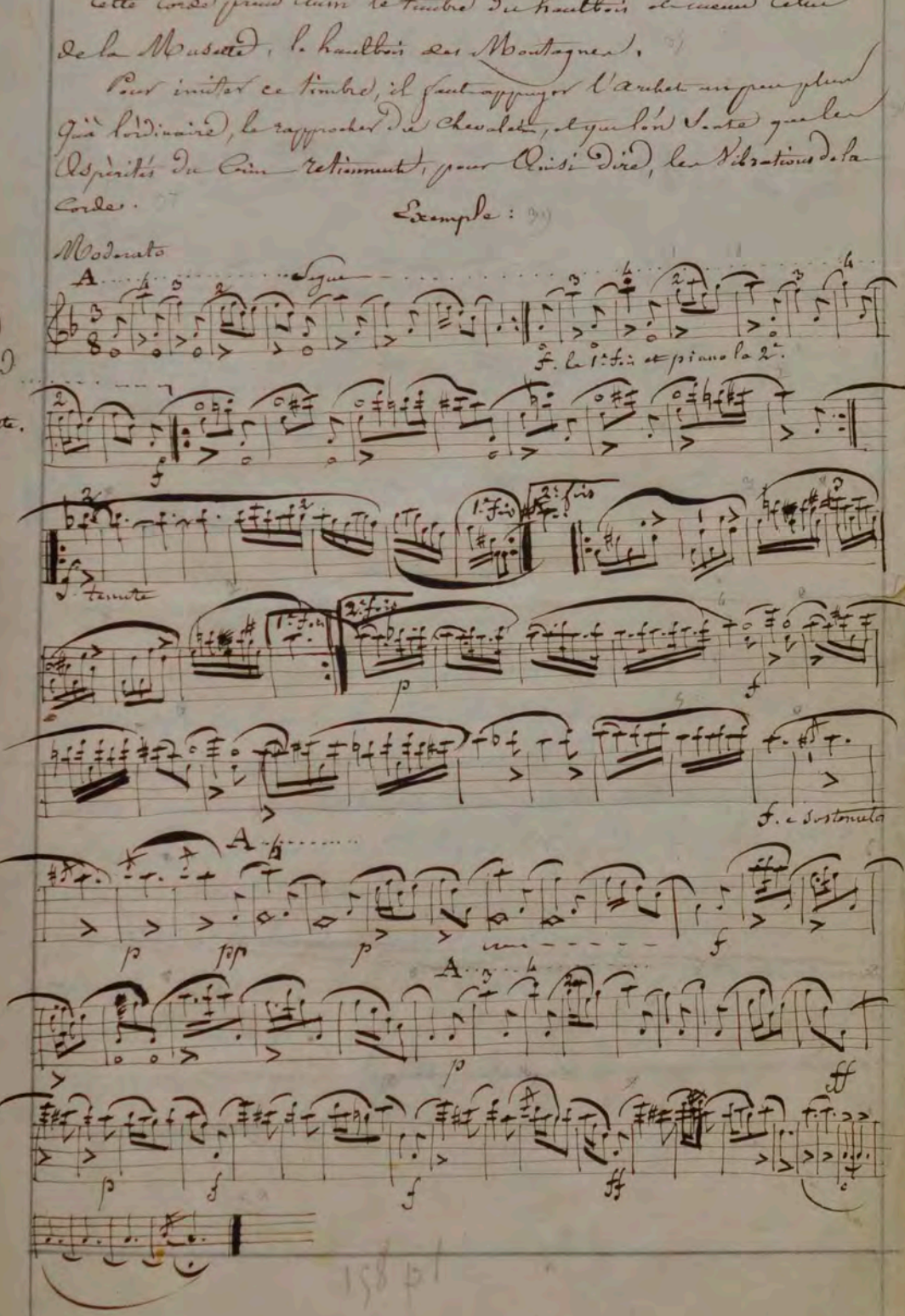


Timbre de la Flûte.

Cette Corde prend aussi le timbre du hautbois et même celui de la Musette, le hautbois des Montagnes.

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

Exemple :



Timbre du hautbois et de la Musette.

4.

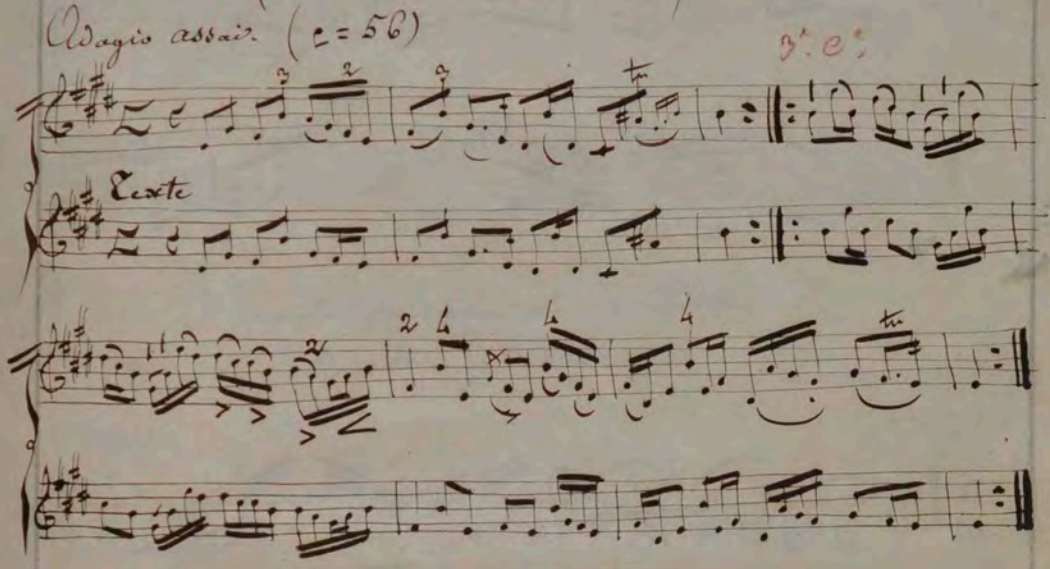
Troisième Corde.

Son Caractère Naturel: Voix de Contralto.

La Troisième Corde a le Caractère Noble et Velouté de la Voix de Contralto; elle convient surtout au Style Grandiose, et sans avoir la puissance et la force de la 4ème Corde, elle en a presque la Majesté.

Exemple:

(Air de Handel. —)



Son Caractère d'imitation. Timbre de la flûte.

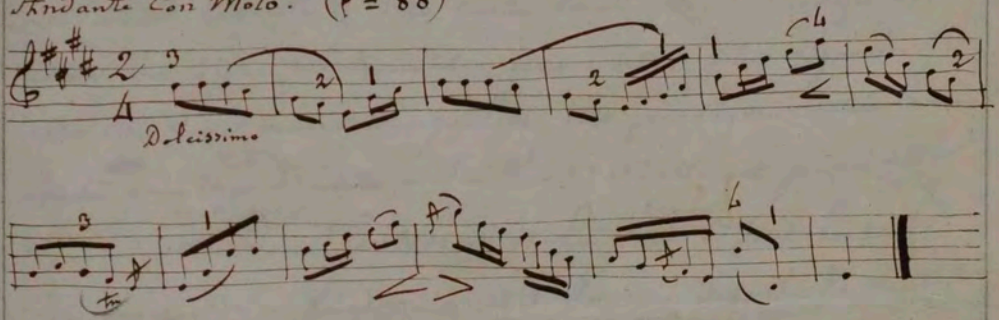
Cette Corde est celle sur laquelle on rend le mieux les sons flûtés. pour les obtenir on promène l'archet sur la touche très légèrement et avec rapidité afin de laisser à la Corde la plus grande liberté possible. Le son a pour lors une intensité bien moins considérable que celle qu'il peut acquérir ~~lorsque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

Timbre de la flûte.

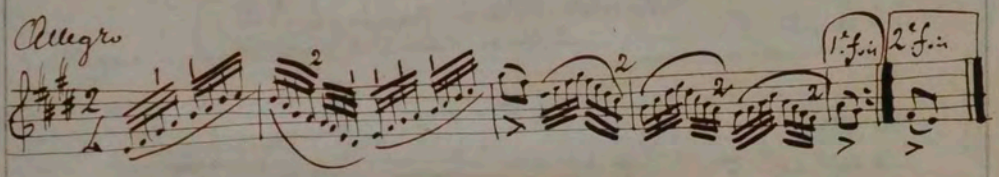
Exemple :

(2.e Nocturne intitulé le Songe, de Baillot. Oe: 35. Ed: Naliès, à Lyon.)

Andante Con Moto. (♩ = 88)



L'exemple suivant exige plus de rapidité dans le Coup d'archet :

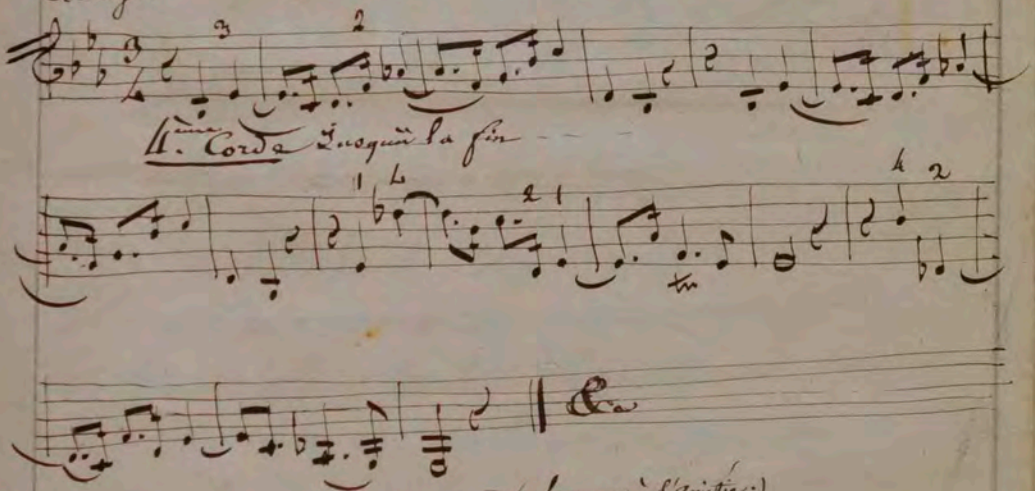


Quatrième Corde.

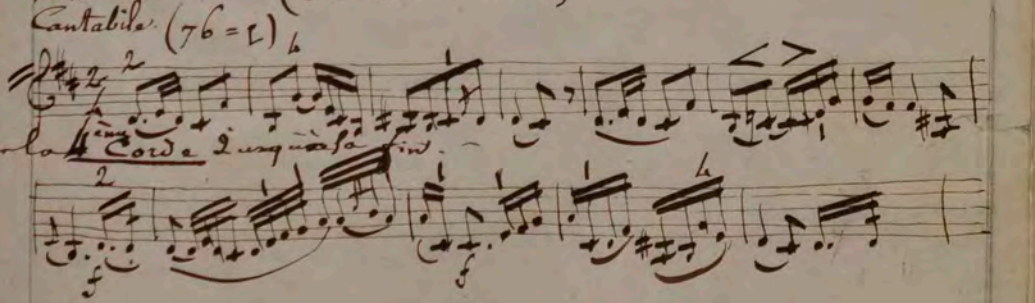
Son Caractère Naturel: Voix de Ténore.

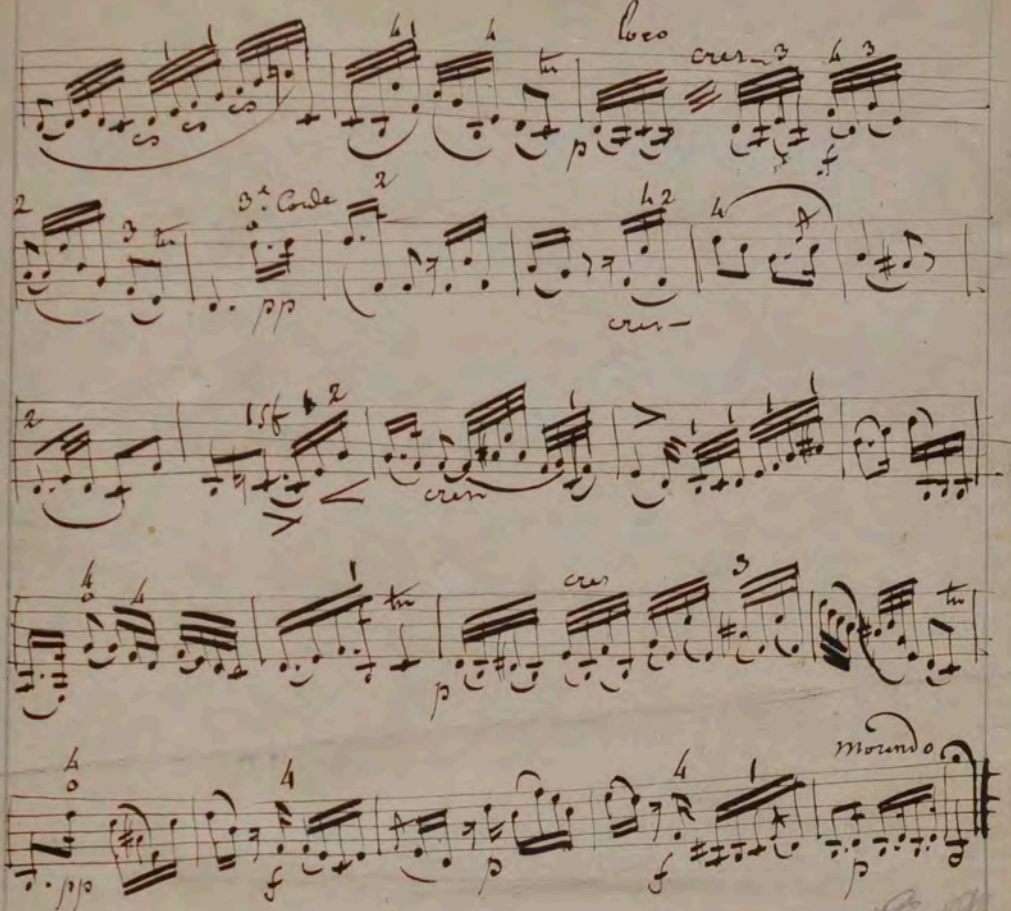
La Quatrième Corde est celle qui d'termine l'empire du Violon; il y a, sur d'autres instrumens, des sons plus graves, mais on n'en trouve point qui ait autant d'autorité; cette Corde tient sous sa dépendance ~~tout~~ les Notes Condamnantes des Cordes plus aiguës. Si elle est d'une mauvaise qualité, elle paralyse ~~toute la~~ ce ~~Mal~~ qui répondrait à sa Voix; si elle est pure et sonore, elle donne le ressort et la Vie à tout le reste. Son énergie, sa Voix puissante vaut à elle seule toute un instrument, et plus cette Voix est grave, plus elle favorise l'expression pour atteindre jusqu'au Sublime.

Adagio (de la 4e. Sonate de Séb. Bach. pour Clavecin et Violon. — Ed: Nageli à Zurich)



Andante Cantabile (76 = 1) (3e. Duo de Viotti, (hommage à l'amitié.) — Ed: Paeck.)

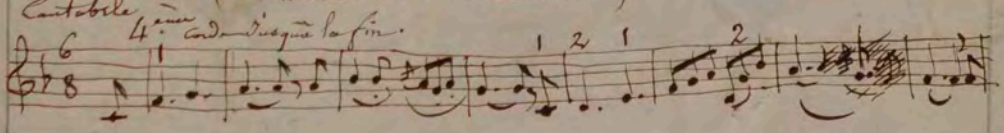


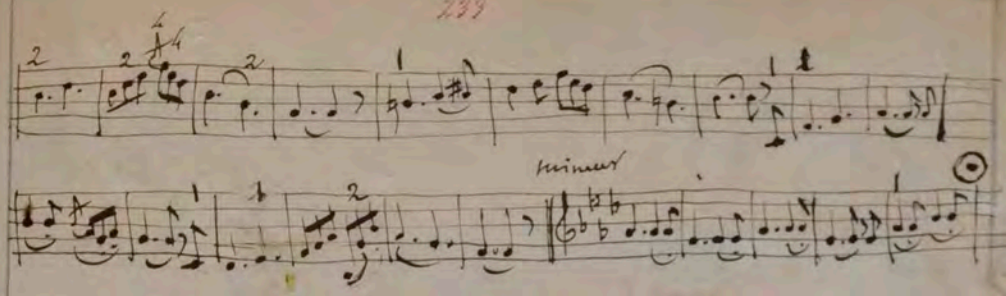


Son caractère d'imitation : Timbre du Cor.

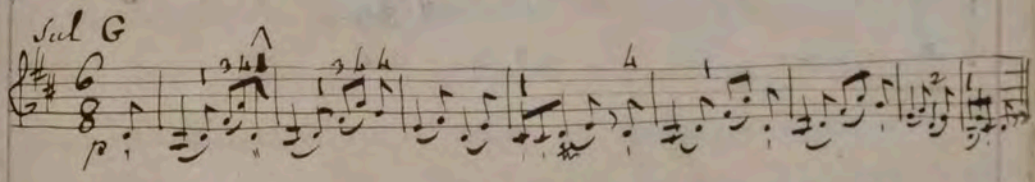
Ces sons de la 4ème Corde se prêtent à l'imitation du Cor, surtout dans les tons un peu élevés ; il suffit d'appuyer assez fortement les doigts et l'Archet pour donner à ces sons de la franchise et du mordant lorsque le Mouvement est vif, et beaucoup de rondeur lorsque le Mouvement est lent ; — et de rapprocher l'archet du Chevalet pour que la force de Vibration rende plus fidèlement les sons Nobles et touchant du Cor.

(Romance de Martini.)





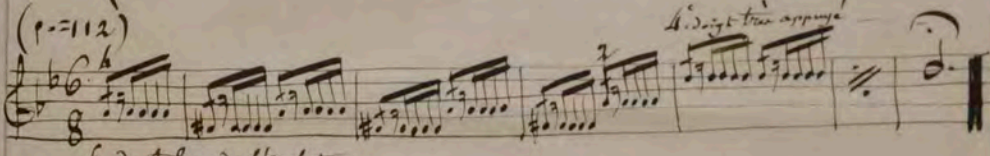
(Rondo du Concerto de Beethoven. — Ed: Richault.)



On produit également sur la 4ème Corde les Sons de la Trompette en montant jusqu'aux Notes très élevées, en donnant plus de force et de Mouvements à l'Archet.

(Rondo du 2e Concerto de Baillot. — Ed: ozi)

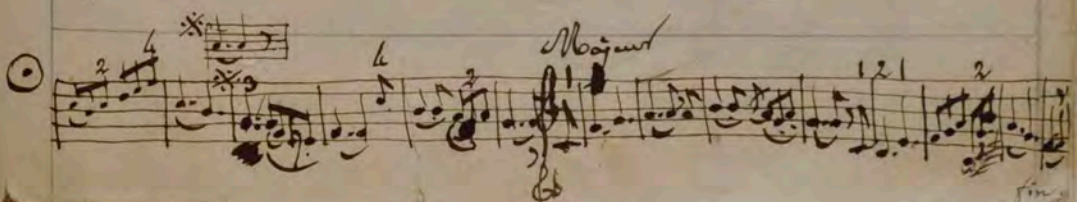
Timbre de la Trompette



On verra aux Articles qui traitent des Accords et Préludes harmoniques, du Pizzicato, des Sons harmoniques, du Troisième Son et de la Quadruple Corde, de quelle manière on peut parvenir, jusqu'à un certain point, à imiter sur le Violon le Piano, la harpe, l'harmonica et l'orgue, c'est à dire à rendre quelques uns de leurs effets.

Il est peu de Musique qui ne prête quelquefois à ces imitations, soit que le Compositeur les ait indiquées ou laissé pressentir par un titre général comme celui de Pastorale, Chasse, Morceau Militaire, etc, soit que l'exécutant saisissant les Analogies, ait été au devant de toute indication à cet égard. Ce sont des richesses dont le Violon doit profiter sans doute, mais qui ne doivent pas faire perdre de vue ses Ressources Naturelles, c'est à dire, les Accords de la Voix qu'il est destiné à suppléer.

Observation. Après avoir donné connaissance des ressources que l'on trouve dans les timbres des 4 Cordes du Violon et avoir présenté les avantages qu'on peut en retirer,



fin

9.

il est à propos de prémunir les élèves contre l'abus de ces sortes d'effets : l'imitation n'est pas le but de l'Art, mais le moyen sans lequel il n'y a pas d'Art. il ne faut donc employer les imitations de timbres dont il s'agit que quand on y est porté par le sujet même et pour en mieux rendre le caractère ; ces imitations deviennent puériles dès l'instant où elles ne sont pas nécessaires, elles deviennent même dangereuses en ce qu'elles dégénèrent alors en traits de Mécanisme connus sous le nom de passages de Corde qui ne sacrifient que trop souvent la Pensée Musicale au faux brillant, moyen funeste de dénaturer l'expression, de se perdre dans la Vague et de parler sans rien dire. /. S.

161 pl

16.

3 Pages

Nuances.

Nuances.

„ On entend par Nuance les degrés différents par lesquels „ peut passer une Couleur en conservant le nom qui la distingue „ des autres. „ (1)

Ce mot n'a été appliqué que depuis peu de temps à la Musique : on ne trouve Aucun Article qui lui soit consacré dans le Dictionnaire de Musique de J. J. Rousseau ni dans Celui de Mr. Castil-Blaze.

Nous ne pouvons entrer ici dans les raisons de l'Analogie qui existe entre les Sons et les Couleurs; (2) nous devons nous en tenir à un fait, C'est que les Nuances, telles que l'on en comprend aujourd'hui l'application dans la Musique, sont les degrés différents de douceur ou de force par lesquels peuvent passer un ou plusieurs Sons dans une Note, un Chant, un Trait ou un Morceau entier.

On détermine ces degrés par les indications connues sous le nom de Piano, Crescendo, Forte, Diminuendo. Ces indications s'étendent depuis le Son que l'on entend à peine jusqu'à Celui dont la plus grande force a pour résultat le frémissement ~~la douleur~~ où l'oreille cesse de recevoir une impression agréable.

Les Nuances sont à la Musique ce que le Clair-obscur et le jeu des lumières sont à la peinture. Leur pouvoir est si grand qu'elles suppléent la Musique même : il est quelquefois suffisant de faire varier le Son, d'un degré de force ou de douceur déterminé avec Art, pour produire autant d'effets que le plus beau passage d'Harmonie.

Tirer un Son, nuancer et soutenir une tenue, est une des plus grandes difficultés du Violon ; Voici ce que dit

(1) Dictionnaire de l'académie.

(2) Voyez dans la Revue Musicale de Mr. Fétis les lettres de Mr. Azaïs sur l'acoustique. 6e Année. N° 26. — 28 Juillet 1832.

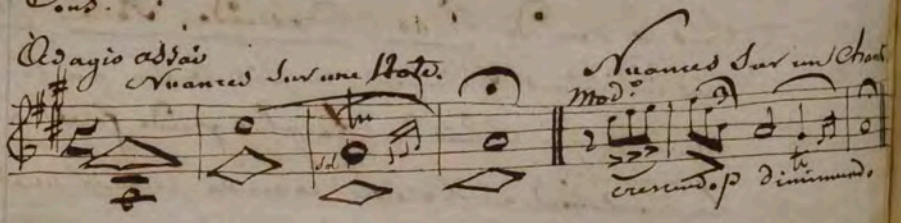
Tourner

à ce sujet un Auteur fort original du siècle dernier : (1)

« Somis, (Maître de Pugnani) parut sur les rangs ; il « étala le Magistueux du plus beau coup d'archet de l'Europe, « il franchit la Corne où l'on se Crède, surmonta l'écueil où « l'on échoue, en un Mot Vinte à bout du grand Œuvre sur le « Violon, la tenue d'une Ronde ; un seul tiré d'archet « dura ..... que le Sonomir en fait perdre haleine « quand on y pense. »

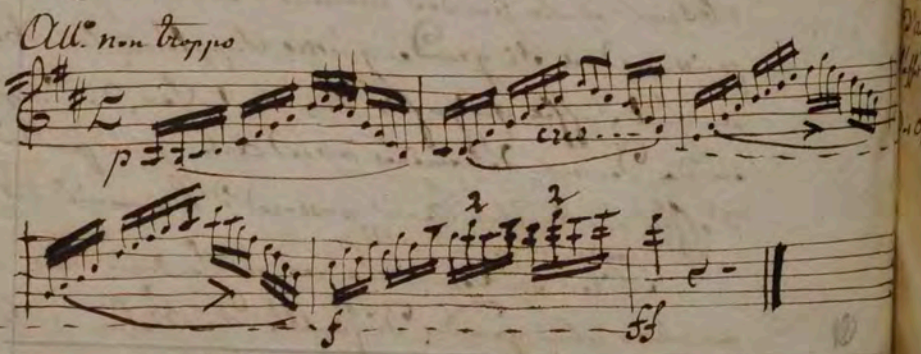
Que la tenue d'une Ronde soit faite avec égalité et d'une seule Nuance, ou que cette Note passe par toutes les différences du Piano au Forte, l'étude en est, dans ce dit cas, recommandée comme le meilleur moyen d'obtenir une telle qualité de Son, un jeu large, et les facultés de mécanisme nécessaires pour bien chanter.

On doit appliquer toutes les Sortes de Nuances aux Principes Élémentaires qu'on exerce sur les Gammes en différents Tons.



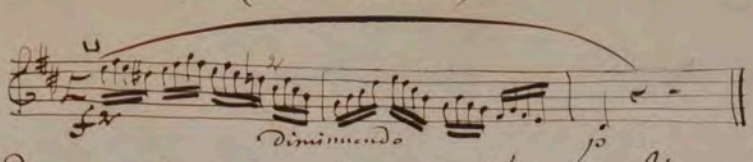
Passage Nuancé en Montant.

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



(1) Hubert Leblanc. Défense de la Basse de Viole contre les entreprises du Violon.

Passage Nuancé en descendant.
(même Concerto.)



Ces deux exemples, et un grand nombre d'autres que l'on pourrait donner, font voir qu'il est naturel d'exécuter crescendo les passages qui vont en montant, et diminuendo ceux qui vont en descendant; en effet, le ton ne s'élève que parce que le sentiment prend plus de force, et plus cette force diminue, plus le ton doit aller au grave. (1)

Proportion dans les Nuances.

On doit observer les Nuances avec le plus grand soin, et lorsqu'elles ne sont point indiquées, c'est au talent de l'artiste à y suppléer, cela tombe sous le sens, mais l'objet sur lequel il faut fixer le plus son attention est dans la Proportion, ~~Générale~~ des Nuances; c'est moins à la lettre qu'il est essentiel de s'attacher qu'à l'esprit même et surtout à l'espèce du Morceau qu'on exécute. Que de degrés n'y a-t-il pas entre le Forte qui doit soutenir la Voix ou la partie principale sans jamais la couvrir, et le Forte de l'oratorio où les Chœurs se trouvent joints à la Symphonie! entre la force du Son dont un petit espace exige de modérer l'intensité, et la force d'exécution nécessaire dans un Vaste théâtre!

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

Il est au surplus un moyen très simple d'augmenter l'effet des Nuances et des oppositions; c'est d'accoutumer l'oreille à des sons doux en prenant la douceur et la légèreté pour base de son jeu, pour principe dominant de son exécution (2) les sensations de l'auditeur étant ainsi ménagées, la Nuance a bien plus de prise sur son âme, et l'exécutant gagne alors en puissance ce qu'il a réservé en moyens pour émouvoir.

attacher les Nuances, l'esprit, non à la lettre seulement.

Moyen fondamental des Nuances et oppositions.

(1) Cette règle souffre une exception pour les Notes très aiguës que l'on doit au contraire adoucir pour éviter qu'elles ne soient trop dures et criardes en raison de leurs plus fréquentes Vibrations.

(2) on conçoit cependant qu'il faut prendre un degré intermédiaire et choisir aussi les Nuances le moyen de se faire entendre en moins comme en plus, au dessous de la force ordinaire, et au dessus, en un mot, qu'il faut prendre le terme moyen &c.

Doigter.

1. Le plus sur. 2. Le plus facile. 3. Le Caractéristique

2. Extensions.

~~3. Vizicalo.~~

3. Expression des Doigter.

4. Mode Mineur.

Doigter.

L'Expérience fait voir que l'on ne peut fixer le Doigter d'une manière absolue, ~~d'une~~ d'une manière uniforme et invariable, et que l'on est obligé d'admettre trois sortes de Doigters.

1°. — Le Doigter le plus sûr, en général.

2°. — Le Doigter le plus facile, pour les petites mains.

3°. — Le Doigter Expressif ou Caractéristique de chaque Auteur.

I.

Doigter le plus sûr.

Dans un passage ou un trait difficile, si le Compositeur a fixé lui même le Doigter, on devra le suivre autant que possible, pour s'identifier avec le Style de l'Auteur, le Doigter étant un des moyens qui servent à caractériser le Style.

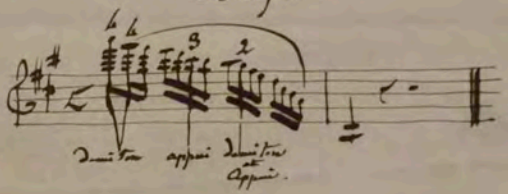
Mais si le Doigter n'est pas indiqué, il faudra choisir celui qui offre le plus de sûreté pour l'intonation.

En essayant un passage plusieurs fois, on évitera de s'en tenir à ses habitudes, et l'on [redacted] le meilleur [redacted] à employer, afin de monter, descendre, ou [redacted] rester à la même position d'après les observations [redacted] ci-dessus.

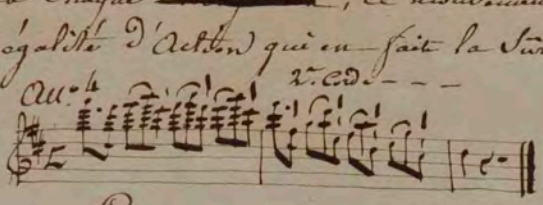
Voici, en outre, quelques Principes généraux qui donneront des facilités pour arriver à ce but.

1°. — Il vaut mieux Monter, ou descendre, aux demi-tons, ou aux positions qui offrent un Appui à la main, ~~c'est à dire~~ comme à la 3e. ou à la 1re. Position.

Exemple:



2° Changer de position avec régularité, c'est à dire, en se servant du même doigt à chaque fois ; ce mouvement répété, donne au trait une égalité d'action qui en fait la sûreté.



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

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

2.

Doigter le plus facile

pour les petites mains.

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

146 pt

3.

Doigter Expressif

et Caractéristique de chaque Auteur.

En étudiant la Musique des divers Auteurs, on aura dû remarquer la différence qui existe dans leur manière de Doigter ; selon le sentiment qu'ils voulaient donner à leurs traits, ils faisaient usage ou de la même position, ou de la même corde, ou prenaient diverses positions dans le même passage, afin de mieux rendre

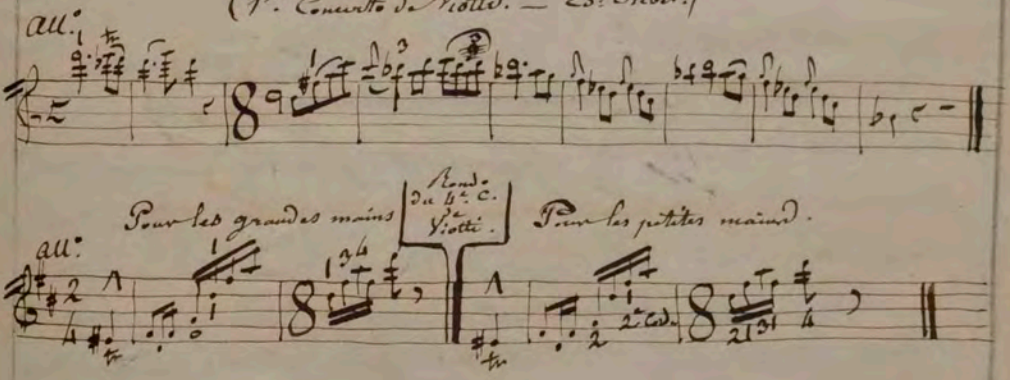
leurs Accords. Pour exécuter leurs ouvrages dans l'esprit qui les a dictés, il faut nécessairement employer les mêmes moyens que ceux dont ils se sont servis, sans quoi l'on ne manquerait point de dénaturer leur pensée et de tomber dans la confusion des genres, écart le plus funeste dans un art qui repose sur une vérité de sentiments que l'on ne peut altérer sans détruire toute espèce d'intérêt.

Application
des Trois sortes de Doigters.

Si l'on entrait dans toutes les considérations particulières au Doigter, on se perdrait dans l'immensité des détails. on se bornera donc à donner des exemples des trois sortes de Doigters dont chacun fera de soi même l'application en se pénétrant de leur principe, et en s'aidant d'ailleurs des règles généraux que l'on vient de faire connaître.

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

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



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

Doigter généralement usité. Doigter plus facile pour les petites mains.

Maestoso assai.

(10.e Concerto de Rode. — Ed. Pleyel.)

Doigter de l'Auteur. Doigter plus facile pour les petites mains.

Moderato

(Adagio et Rondo. de Baillot. — Ed. Pleyel)

Allegro

6.e Doigt 2.e Cde.

plus facile

147 pl

(Fantaisie Pastorale de M.r Babenecki aîné. — Ed. Sieber.)

Allegretto quasi All.

suivre le même doigter

Doigter de l'Auteur, plus facile en ce qu'on évite de revenir à une Position en Arrière.

Doigter Expressif
et Caractéristique de Chaque Auteur.

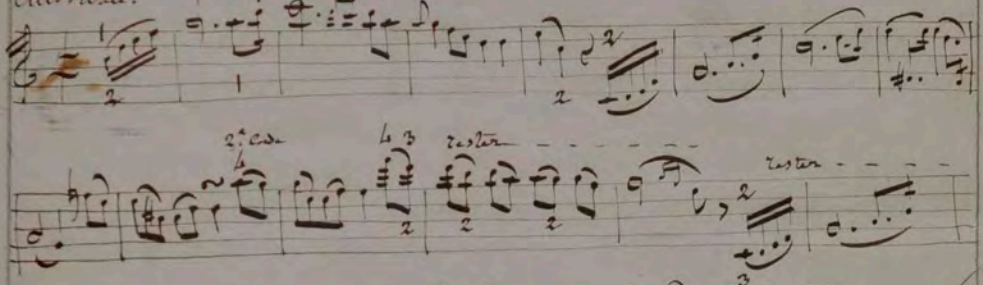
Doigter de Viotti.

Nous avons dit que Viotti gardait presque toujours la même Position, c'est à dire, évitait le déplacement de la main, ce qui l'obligeait à changer de Corde. les Chants Simples et les traits en reçoivent une expression qui tient au Caractère de chaque Corde (ainsi qu'au timbre différent que prend chacune d'elles aux diverses Positions. Ce Caractère, peu sensible à la 1.e Position, se modifie à mesure que l'on vient à une Position plus

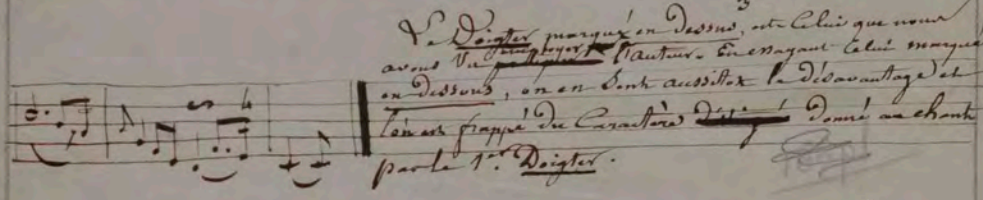
élevée ; il a quelque chose de plein et de moëlleux, favorable au genre d'expression de l'Auteur.

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

All.o Vivace.



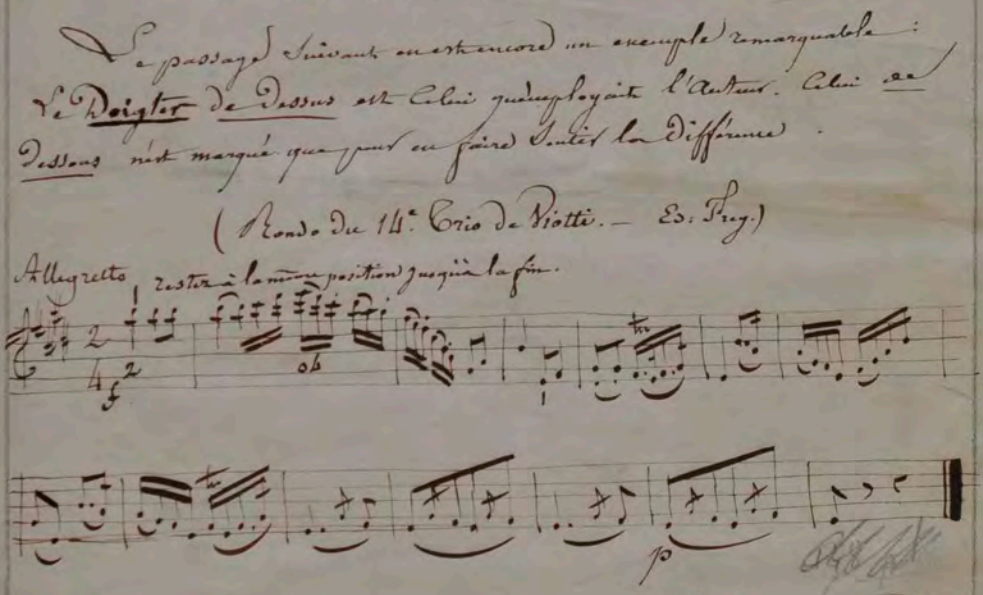
Le Doigter marqué en dessus, est celui que nous avons vu employer à l'Auteur. En ayant celui marqué en dessous, on en sent aussitôt le désavantage et l'on est frappé du caractère dû au donné au chant par le 1er Doigter.



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

(Rondo du 14e Trio de Viotti. — Ed: Frey.)

Allegretto, rester à la même position jusqu'à la fin.

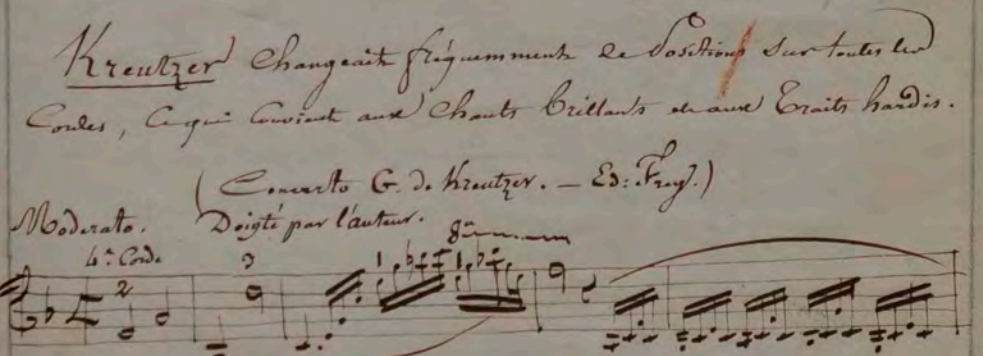


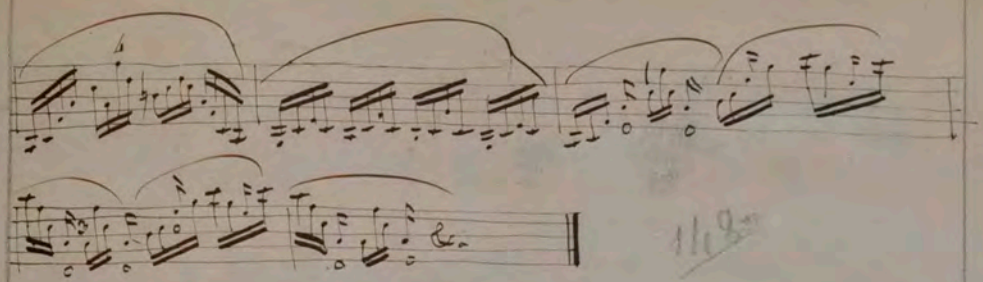
Doigter de Kreutzer.

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

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

Moderato. Doigté par l'Auteur.

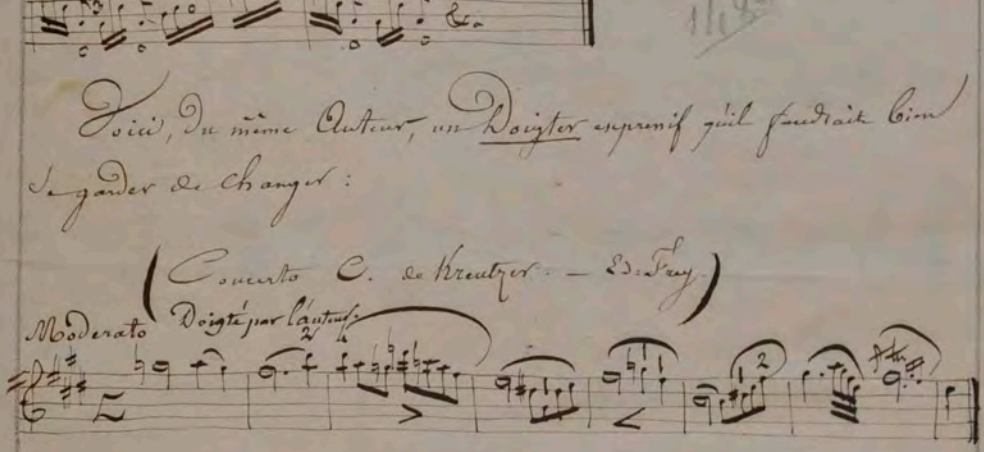




Voici, du même Auteur, un Doigter expressif qu'il faudrait bien se garder de changer :

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

Doigté par l'auteur.

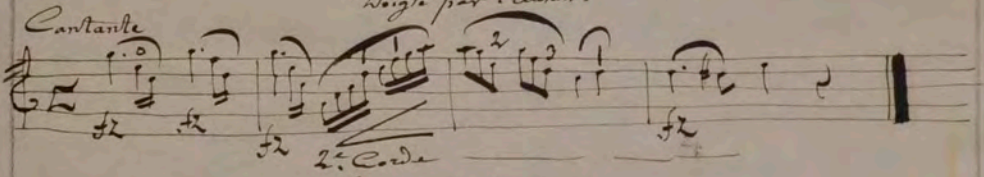


Doigter de Rode.

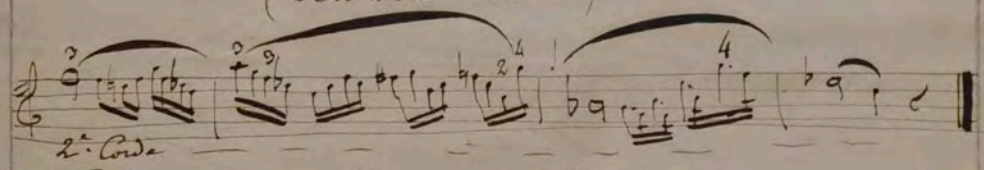
Rode changeait de position sur les mêmes cordes, ce qui favorise les ports de voix dans les chants gracieux et donne à ces chants une certaine unité dans l'expression au moyen de ~~[illegible]~~ l'homogénéité des sons de la même corde. ~~Sont homogènes~~.

(1e Sonate de Rode. — Ed. Frey.)

Doigté par l'auteur.



(De la même Sonate.)

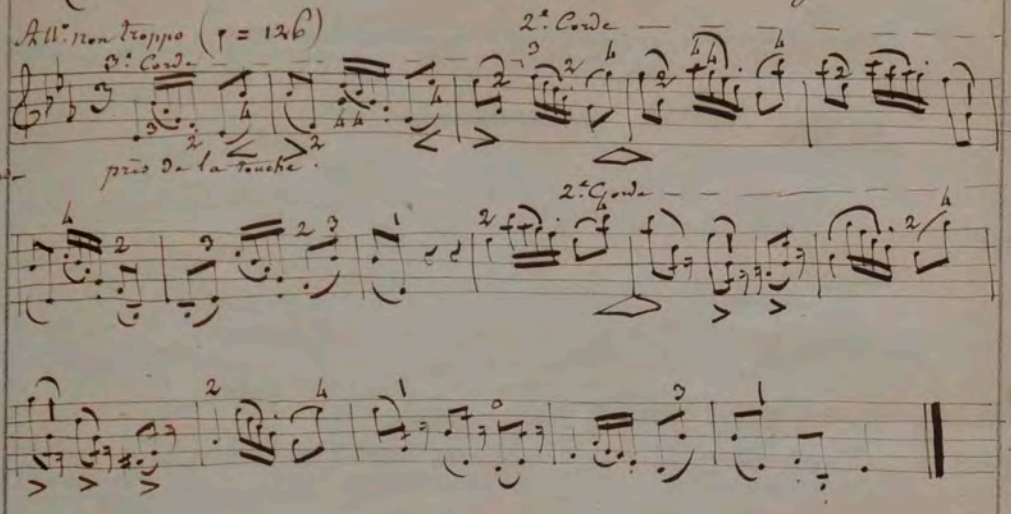


C'est en observant dans chaque Auteur les différences qui tiennent aux choix de la position, de la corde, et du doigté, qu'on pourra doigter d'autant mieux sa propre Musique selon le genre d'expression qu'on voudra lui donner.

Baillot.

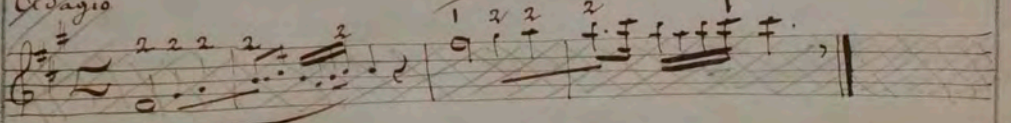
(2e Édition de la 1re Méthode de Violon de, 50 Études sur la Gamme. Ed: ozi.)

Doigter le caractère uniforme des cordes et l'effacer.



(20e Études dans tous les Tons. Inédites.)

Doigter le caractère uniforme de lui-même.



Observations Générales.

Appui de la main contre corps du Violon.

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

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

C'est également à lui à juger quand il faut employer l'adresse dans les cas plus fréquents, où le mouvement de la main qui s'allonge

et de septième, j'avoue que si bien les extensions et les changemens de position, qu'il rendrait presqu'inutile l'appui du menton sur le violon, si cet appui ne donnait une grande sûreté d'exécution sur les passages difficiles.

Exercice

Pour assurer le Doigter et l'intonation.

Gammes du même doigt montant.

4.ème Corde — 3.ème — 2.ème — Chanterelle.

1 doigt

Chanterelle. — 2.ème — 3.ème — 4.ème

du même doigt descendant.

Exercice

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

Allegro

Chanterelle.

Seconde.

Troisième.

Quatrième.

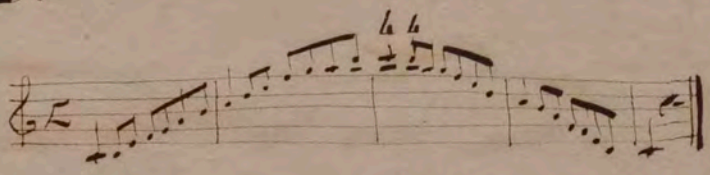
Extensions.

On appelle Extension l'action d'étendre un ou plusieurs doigts pour atteindre ~~[illegible]~~, sans changer de position, une Note plus ou moins éloignée de la position où l'on est. L'extension se fait le plus ordinairement du petit doigt : on l'a pratique cependant aussi du 3.e doigt : on l'emploie du petit doigt pour les dixièmes, et du 3.e pour les octaves.

Il faut exercer de bonne heure les petites mains à faire ces Extensions afin de leur donner de la souplesse et d'alléger par un fréquent usage le 3.e et le 4.e doigts.

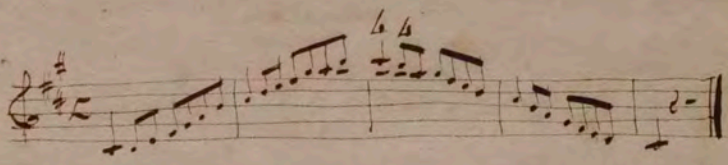
La 1.e Extension à pratiquer est celle d'un demi ton : ~~[illegible]~~ :

Extension d'un demi-ton



La 2.e Extension est celle d'un Ton :

Extension d'un Ton.



La 3.e espèce d'Extension est celle qui se fait sur les 4. Cordes : pour que le petit doigt atteigne facilement les Cordes basses il ne faut pas oublier d'avancer suffisamment la Main Gauche.

C'est ainsi que quelques personnes, en faisant des Extensions, contractent la mauvaise habitude de plier le poignet en arrière lorsqu'elles veulent employer ou étendre le 4.e doigt, ce qui l'éloigne de la Note au lieu de l'avancer : Cette un très grand défaut puisqu'il fait faire au poignet un mouvement qui ~~[illegible]~~ n'est pas nécessaire, et qui ~~[illegible]~~, par cela même, devient nuisible. pour l'éviter, on fera les exercices suivans en ayant soin de donner ce mouvement qu'aux doigts ; ~~[illegible]~~

3.e espèce d'Extension.

Tendre le petit doigt sans reculer le poignet.

1.

de même.

2.

Extension de toutes les Cordes.

4.e espèce.

Suite d'Extensions en Dixièmes.

Extensions Dixièmes.

Nota: Pour éviter de plier le poignet en arrière, on doit placer le 4.e doigt ainsi qu'on a parlé à l'article précédent, il faut d'abord les Dixièmes, commencer par poser cette doigt.

(12.e Caprice de Baillot. Oe: 2. — Ed: 021.)

Adagio (♩=60)

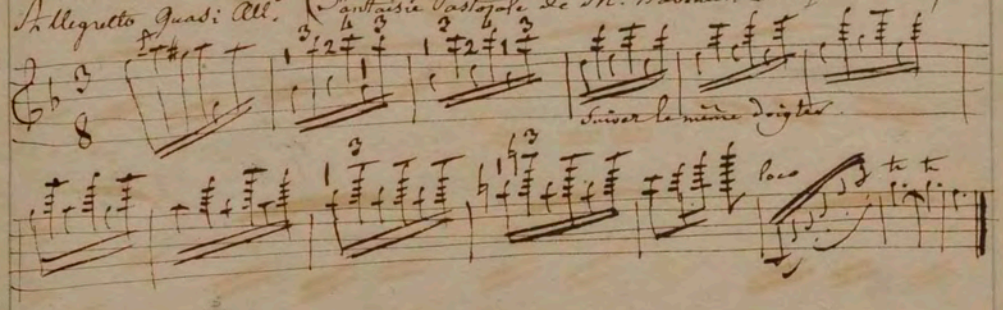
Sostenuto

5.e espèce.

Extensions en Octaves.

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

Extensions en Octaves.



Expression des doigts.

Les doigts et l'Archet ont un mouvement simultané, mais indépendamment de cet ensemble qu'ils doivent avoir, les doigts ont un mouvement qui leur est propre et dont on tire un grand parti lorsqu'un sentiment vrai et un goût éclairé en dirigent l'emploi. Ce mouvement a lieu de diverses manières et doit toujours naître de la nature du passage dont on veut bien rendre toute l'expression. l'Archet, soutient les sons comme la voix, et chante; les doigts, articulent comme la parole, ils prononcent, et semblent quelquefois parler.

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

1.er Moyen.

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

1.° — Que les doigts tombant avec élan et indépendance rencontrent plus sûrement le point de la justesse que lorsqu'ils sont posés timidement sur la corde.

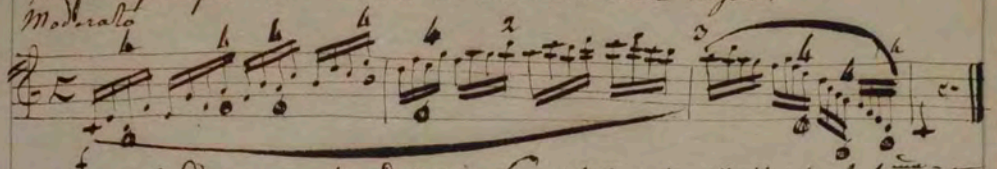
2.° — Que l'aplomb est une conséquence de cette égalité dans le mouvement des doigts.

3.° Que les notes se trouvant toutes bien articulées par la chute des doigts, surtout dans les passages coulés, la netteté doit également être le résultat de cette manière de faire tomber les doigts.

Or, on a vu, dans l'article qui traite de la manière de travailler, que ces trois qualités étaient la base de toute bonne exécution. toute expression qui manquerait de ces qualités premières, serait mauvaise.

Il faut donc considérer comme un des premiers moyens matériels le Mouvement égal des doigts tel que l'indique l'exemple suivant et qu'il faut pratiquer en se servant de l'un et de l'autre doigter.

Moderato

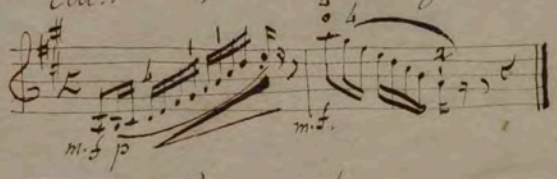


Nota : dans le doigter marqué au dessus, on fixera surtout son attention sur le 4.e doigt ~~[illegible]~~ que l'on aura soin d'appuyer plus que les autres parce qu'il est plus faible.

2.e Moyen

Couper la dernière Note d'un trait en faisant toucher le doigt en même temps qu'on arrête ou qu'on enlève l'Archet, on l'indique par un point ou All.o par un petit trait allongé.

Couper la dernière Note.



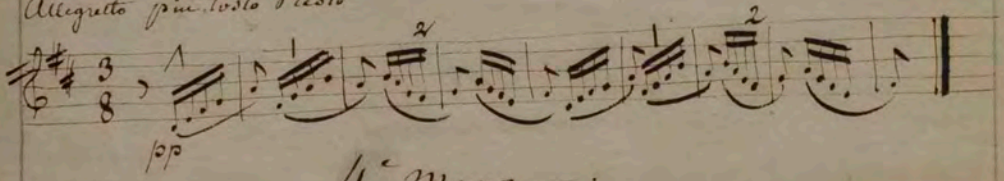
3.e Moyen

Faire entendre, mais à peine, un léger claquement des doigts sur la Corde en même temps que l'Archet tire des Sons flutés par sa légèreté et sa position avancée d'environ 2. pouces sur la touche.

Articuler légèrement dans les Sons doux.

(8.e Trio de Viotti. Ed: Naderman.)

Allegretto più tosto Presto

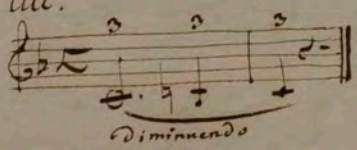


4.e Moyen

Traîner le même doigt d'une Note à l'autre par intervalles insensibles : (Sonate de Beethoven, Op: 17. avec Cor, ou Violon.)

Traîner le doigt.

All.o



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

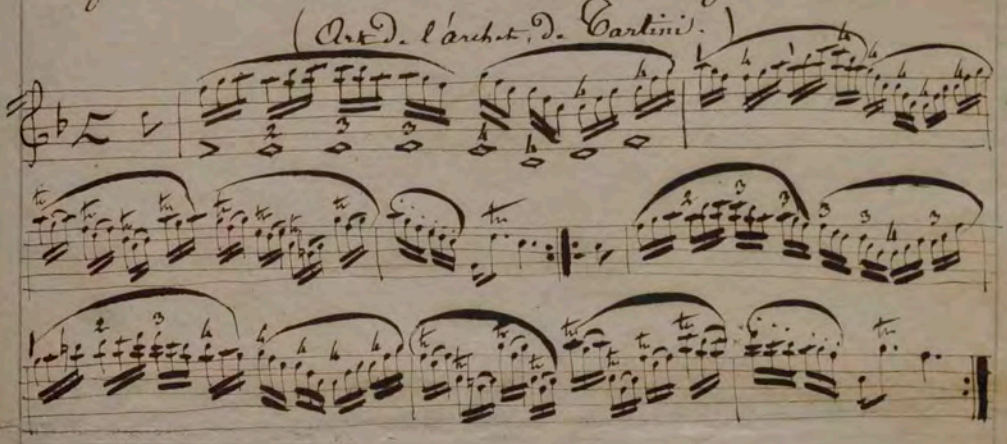
5.e Moyen.

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

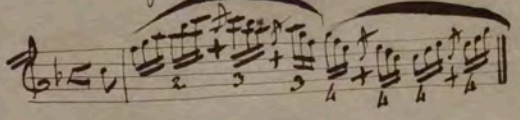
Glisser le doigt pour lui en substituer un autre.

Éviter de faire entendre dans ce passage les petites Notes marquées d'une croix, que l'on fait quelquefois, mal à propos, en changeant de position, et dont l'effet est désagréable.

(Art. de l'archet, de Cartini.)



Éviter de faire entendre les petites Notes.



6.e Moyen.

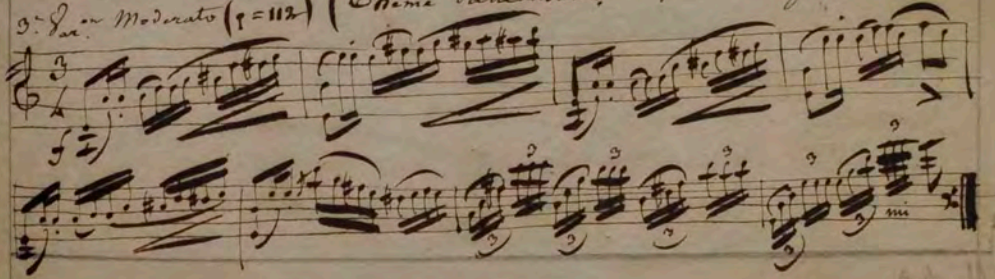
Traîner un tonte soit pour le même doigt dans les passages en demi-tons, ascendans ou descendans.

Traîner le même doigt en montant et en descendant.

Demi-tons en montant

(Thème varié de Baillot, Op. 17. — B. Phyl.)

9.e Var. Moderato (♩ = 112)



Demi-tons en descendant.

(1er Concerto de Baillot. Oe: 3. — Ed: Ozi)

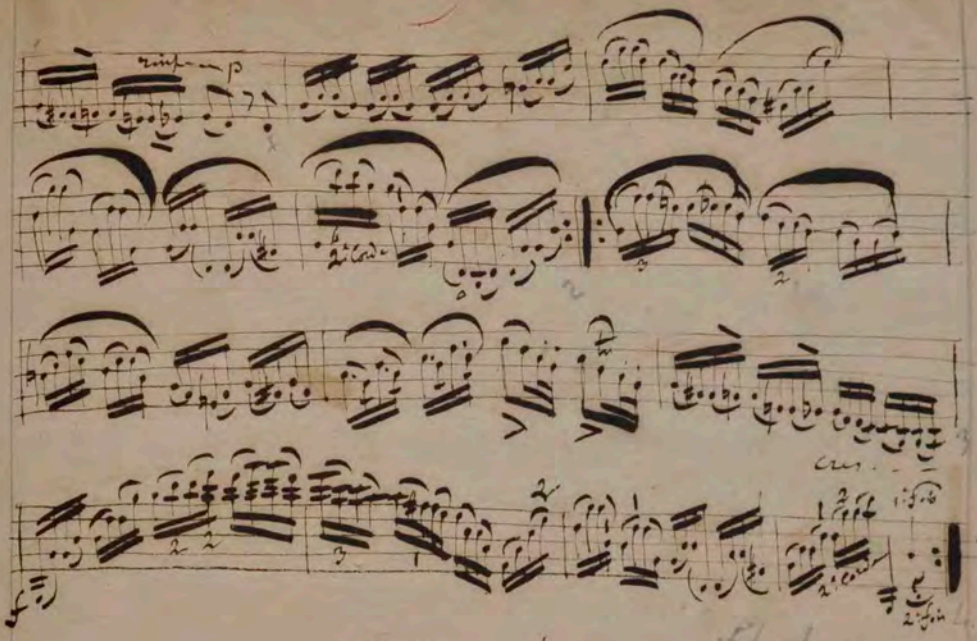
Rondo (♩= 130)
Presto ma non troppo

Demi-tons en descendant

(Air Varié par Baillot. Oe: 20. — Ed: Pleyel.)

Andante
(♩= 112)

Segue



7.e Moyen.

Il y a des Notes qui sont liées par le même Coup d'archet, ce sont les Notes coulées ; les Doigtés les Articulent.

Il y en a d'autres qui sont liées en même temps par le Doigté et l'Archet, ce sont les Notes traînées. on vient de voir que l'on fait souvent deux Notes de cette manière. Dans de certains Passages de Chant, l'expression exige en l'affinité des Notes entières, même que plusieurs Notes qui se succèdent par tons ou demi-tons, soient liées sans aucune articulation au moyen du même doigté que l'on traîne à cet effet sur la Corde en la faisant glisser d'une manière insensible. il en résulte une grande Analogie avec la Voix pour rendre ces sortes d'Accents.

on voit un Exemple :

(20.e Etude de Baillot, inédite.)

Adagio Cantabile

3.e corde

8.e Moyen.

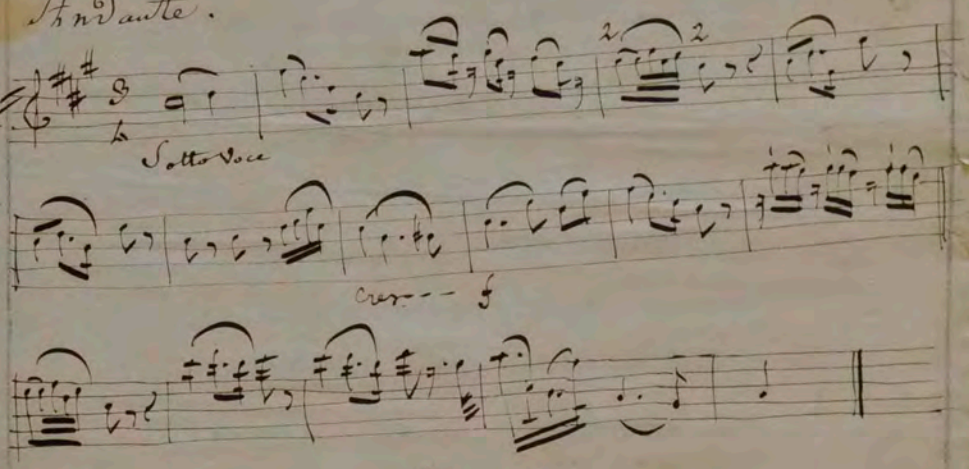
Appuyer le doigt ou le relever peu à peu avec lenteur, sans altérer la valeur des Notes.

Ce Moyen, employé à propos, donne aux demi-tons l'expression (tendre & Mélancolique) qui leur convient, en général, dans les mouvements lents, et que l'on pourrait qualifier d'Expression Mineure en se rappellant ce qui a été dit à l'article Mode Mineur.

(7.e Quatuor de Mozart. – Ed: Janet)

Andante.

Appuyer et relever le doigt avec lenteur.



Résumé.

L'expression des Doigtés a besoin d'être employée avec ménagement et Délicatesse. Comme toutes les choses d'effet, on évitera donc de s'en servir trop souvent et de mettre dans la manière de jouer le Doigté ou trop de force ou la moindre affectation.

Dussek disait qu'il fallait pétrir le Piano; que Naturellement pas peu dire du Violon dont la puissance expansive permet à l'Artiste de faire, s'il peut s'exprimer ainsi, passer son âme au bout de ses Doigtés, et l'oblige si souvent à serrer les Cordes et l'archet comme on presse la main d'un Ami!

Mode Mineur.

Définition du Mode.

On sait que le Mode de toute pièce de Musique est la tendance à faire le repos final sur un certain Ton auquel il serait impossible d'en substituer un autre. Cette tendance provient d'une ~~certaine~~ disposition particulière que tous les autres Sons du Système ont relativement à ce Son principal.

On appelle échelle du Mode la série des Sons du Mode rangés entre eux dans l'ordre le plus immédiat, en partant du Son principal, que l'on nomme Tonique.

Mode Majeur.

Le Mode Majeur est celui dans lequel la 3e Note de l'échelle fait une tierce majeure avec le Son principal.

Mode Mineur.

Le Mode Mineur est celui dans lequel la 3e Note de l'échelle fait une tierce mineure avec ce même Son.

Caractère de chaque Ton.

Chaque Ton, considéré sous le rapport des accidens qui le composent, (c'est à dire des dièses ou bémols qui en changent les intervalles,) a un caractère particulier dont l'étude approfondie de tous les grands auteurs donnera le secret. L'Elève, doué de sensibilité et d'imagination, aura peu de peine à trouver l'analogie des Tons avec le genre d'expression de chaque morceau de Musique; et il trouvera, dans la variété attachée à ~~leur~~ diversité de leurs couleurs, une source intarissable de moyens d'expression.

Caractère particulier du Mode Mineur.

Mais indépendamment du caractère ~~et~~ de chacun des tons, le Mode Mineur considéré en lui même et appliqué à tous les tons en général, ~~et~~ a un caractère qui lui est propre et sur lequel il n'est pas sans intérêt de fixer son attention. ~~Et~~ l'intervalle ~~simple~~ de demi ton,

placé à la tierce de la Tonique, détermine le Mode Mineur. Cet intervalle, qui présente au raisonnement l'idée d'une chose incomplète et de moindre étendue, est naturellement compris sous ce rapport par le sens de l'ouïe et semble être l'expression naturelle de la peine et de la privation. La plupart des Airs que la tradition a conservés, et qui ont ainsi reçu cette espèce de consécration, portent l'empreinte d'une certaine tristesse inséparable de la condition humaine : il n'est pas jusqu'aux Airs de Danse des différents peuples dont le Ton Mineur ne trahisse le penchant de l'homme à la mélancolie puisque le plaisir ne peut si bien l'en distraire, qu'il ne reçoive lui-même la teinte ; c'est enfin sur le Ton que l'infortuné, privé de toute, ne manque jamais d'implorer le secours de la pitié.

Mode Mineur Naturel à la Condition Humaine.

Nous ne pouvons nous défendre de trouver une singulière Analogie entre le Ton Mineur et la Négation si touchante dont l'illustre Auteur du Génie du Christianisme parle en ces termes :

Analogie entre le Mode Mineur et la Négation.

„ Les Tons négatifs sont fort multipliés chez les „ Ecrivains d'un génie mélancolique ; ne serait-ce point que les „ âmes tendres et tristes sont naturellement portées à se plaindre, „ à désirer, à douter, à s'exprimer avec une sorte de timidité, „ et que la plainte, le désir, le doute et la timidité sont „ des privations de quelque chose ? L'homme sensible ne dit „ pas avec assurance, Je connais les maux, mais il dit, „ comme Didon, non ignara mali. Enfin les images favorites „ des poètes mélancoliques sont presque toutes empruntées d'objets „ négatifs tels que le silence des nuits, l'ombre des bois, „ la solitude des montagnes, la paix des tombeaux, qui ne sont „ que l'absence du bruit, de la lumière, des hommes, et des „ inquiétudes de la vie. „ Chateaubriand Génie du Christianisme, Tome 3. Chapitre X. Parallèle de Virgile et de Racine.

Les Morceaux les plus saillans des grands Compositeurs sont en Mode Mineur.

Les Morceaux que l'on distingue le plus, parmi les chefs-d'œuvre des Compositeurs, sont en Mode Mineur ; il y règne cette Mélancolie profonde que les ressources de l'art ont de nous temps embellie et qui agit plus sûrement que la Joie sur les Cœurs souffrans et les âmes tendres : Admirable effet de l'harmonie qui se met à l'unisson de nos peines afin de mieux les adoucir !

176 pl

12. Pagina

Ornemens

157
158
159
160
161
162

7 pl
189 pl

Ornemens.

Le premier mérite de la Simplicité est de laisser à découvert l'Unité, cet Attribut du Vrai Beau. ~~elle~~ les deux Choses Concourent à Captiver l'intérêt ou l'admiration en fixant les facultés de l'âme toutes à la fois sur le Caractère du Sujet. Mais la Simplicité n'exclut pas toujours les Ornemens; l'impression peut être parée par les Grâces pourvu qu'elles ne soit jamais éclipsée par elles.

L'imagination invente les Ornemens, le Goût s'attache à les diversifier, à les Caractériser et à les placer Convenablement. il les permet, les Choisit, et doit souvent les exclure, car il ne suffit pas que les Ornemens soient gracieux et fleuris, il faut, sur toutes choses, qu'ils soient employés à propos.

Nos Compositeurs ont noté leur Musique de deux Manières différentes: Corelli et Tartini, les plus anciens pour la Musique de Violon, bien qu'ils aient écrit leurs fugues et leurs Morceaux de Mouvement tel qu'on doit les exécuter, (aux Nuances et aux Accents près,) n'ont cependant écrit que le Canevas de leurs Adagios; on en voit la preuve dans quelques anciennes Editions de leurs Sonates où le Chant orné se trouve placé sous le Chant Simple.

Mais vers la fin du Siècle d. Haydn, Mozart, et plus tard Beethoven, ont déterminé leurs intentions en notant les Chants tels qu'ils ont voulu qu'ils fussent rendus, du moins quant à la Note, ne laissant, en général, sous ce rapport, presque rien à l'Arbitraire de l'exécutant: peu à peu, cet usage s'est répandu; depuis quelques années enfin, les Compositeurs ont cherché à n'omettre de ce qui pouvait rendre plus exactement leur pensée, et ils ont

non seulement noté les Ornements, mais encore indiqué les Nuances, les Doigtés, les Coups d'Archet, le Caractère, et tous les principaux éléments de l'Accent.

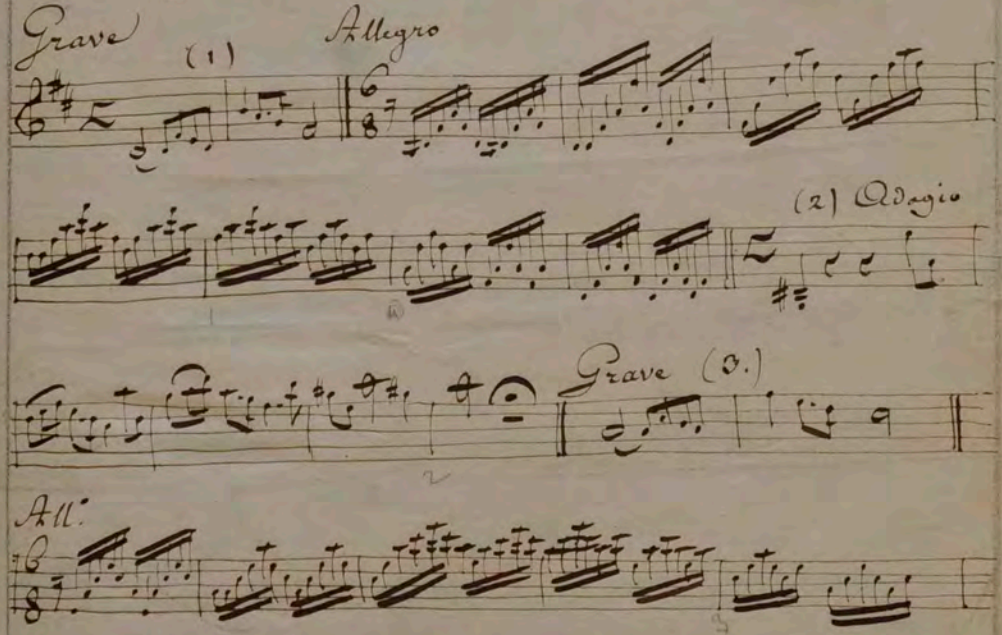
C'est à l'exécutant à reconnaître de quelle espèce de manière est notée la Musique qu'il va jouer, afin de se conformer à son exigence. Cela n'est pas si facile à discerner que l'on pourrait le croire, si l'on considère que la manière positive de noter n'a été adoptée qu'indubitablement, et que l'on rencontre beaucoup de morceaux de Musique où les Ornements et Agrémens du chant ne se trouvent qu'énoncés ou placés dans quelques passages principaux, comme pour avertir l'exécutant qu'il peut y donner carrière à son imagination.

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

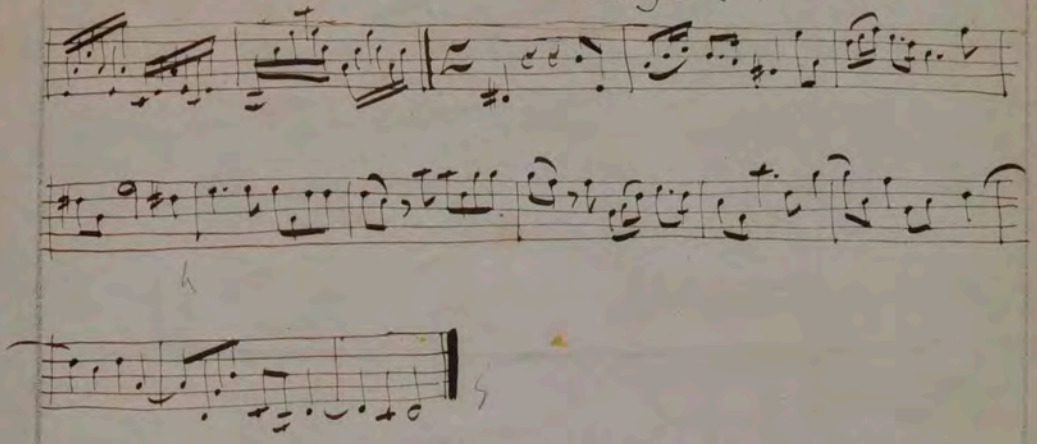
Note Simple,

laissant les Ornements à faire à l'exécutant.

(1re Sonate de Corelli. Œ: V. — Ed: d'Amsterdam.)

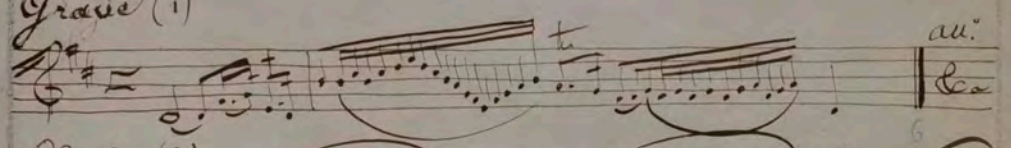


Adagio (4)

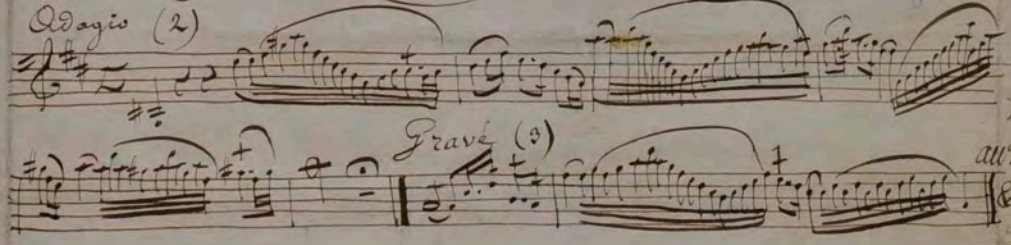


Ornemens notés par Corelli. – (Ed: Roger d'Amsterdam).

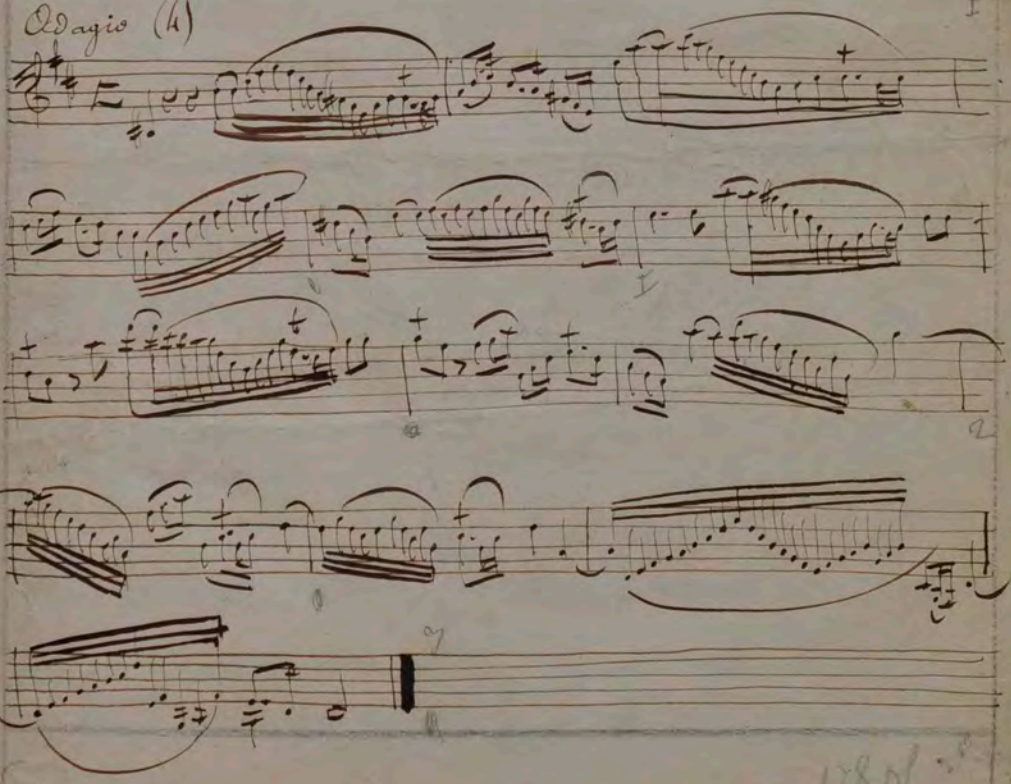
Grave (1)



Adagio (2)



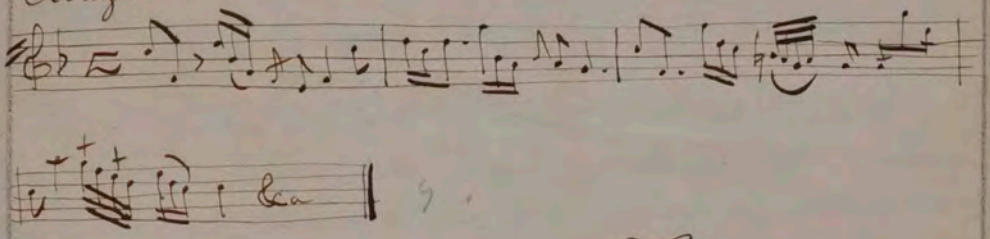
Adagio (4)



Note Simple.

(Sonate de Tartini. — Ed: de Paris.)

Adagio

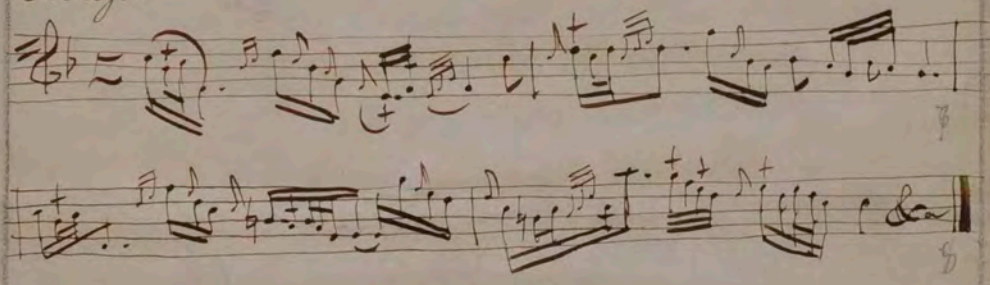


Ornemens notés par Tartini

de 17. Manières différentes

cité dans l'Art du Violon, de Mr. J. B. Cartier.

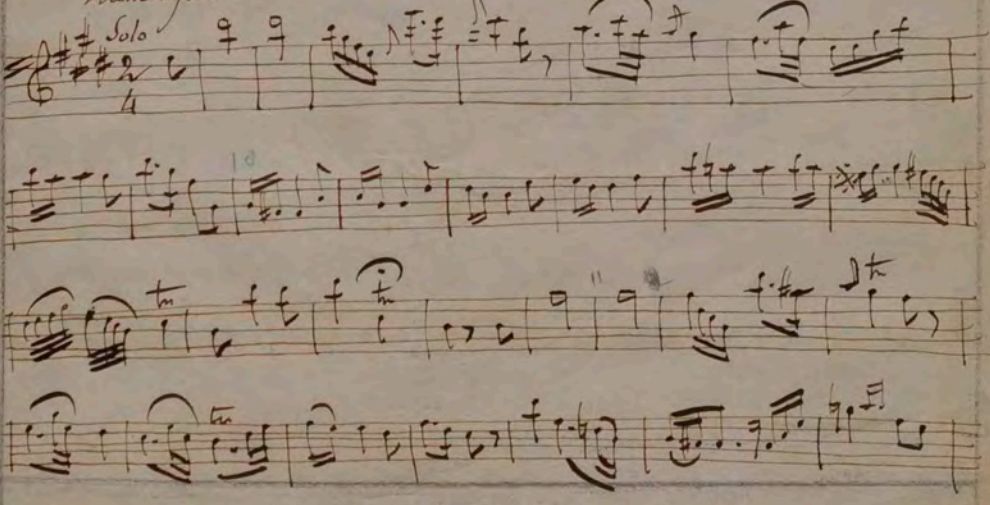
Adagio

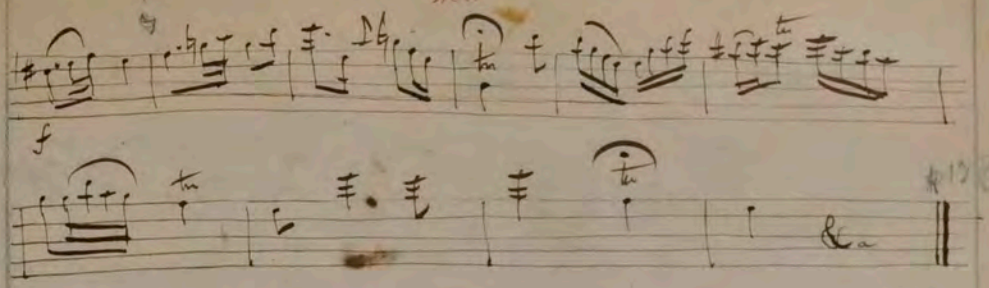


Note Simple

Sans aucune indication d'Ornemens.

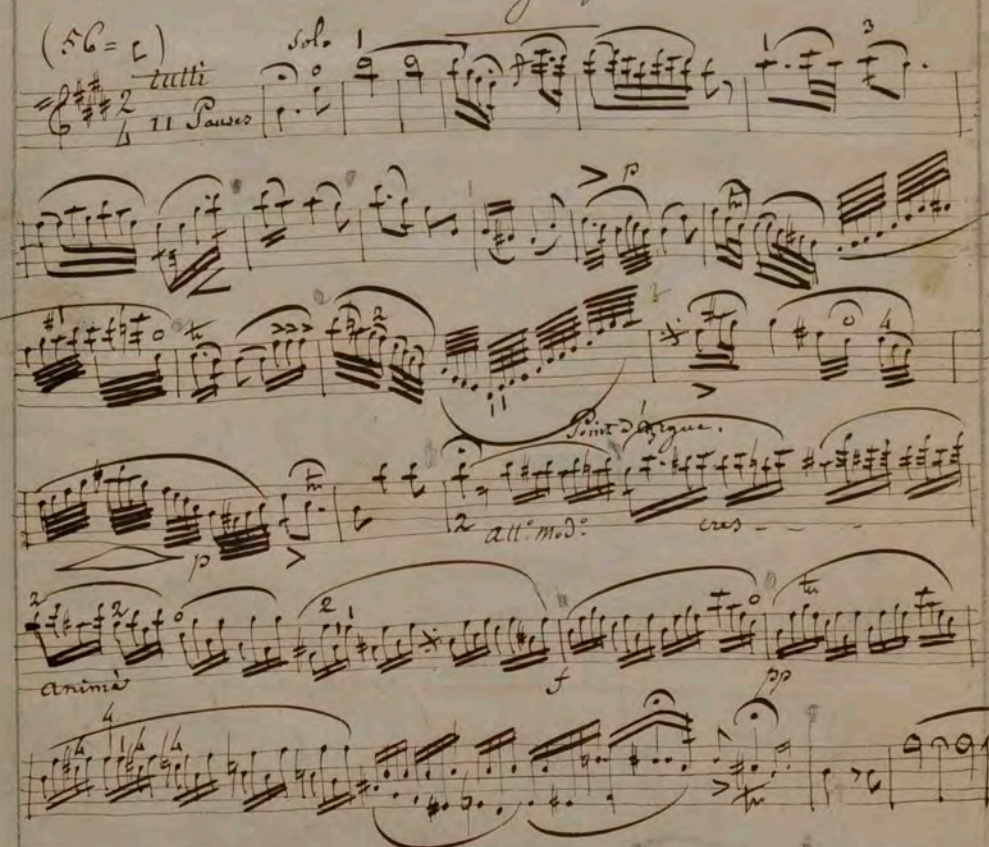
Adagio du 1er Concerto composé par Viotti, 3e. dans l'ordre numérique.





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

Manière dont cet Adagio peut être orné.



Solo piano

Allegro

Tutti

Pointe d'orgue

Au:

più allegro

2. Menuetto

2. Cod.

Adagio

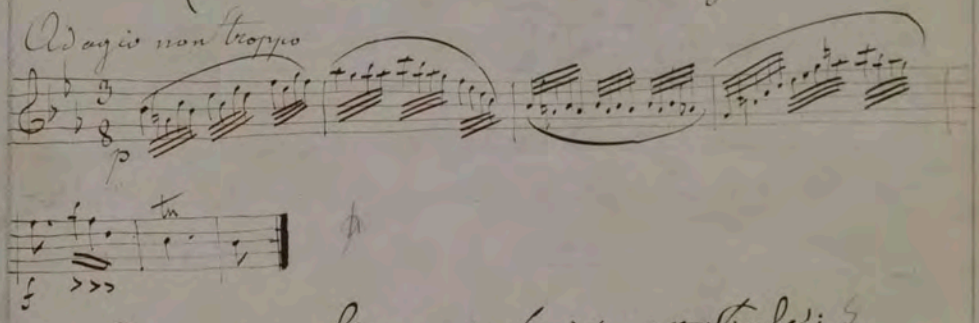
tutti

f

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

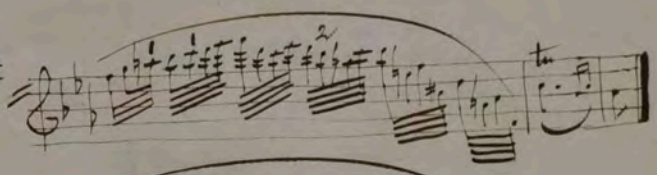
(10.e Concerto de Viotti. — Ed: Pleyel.)

Adagio non troppo

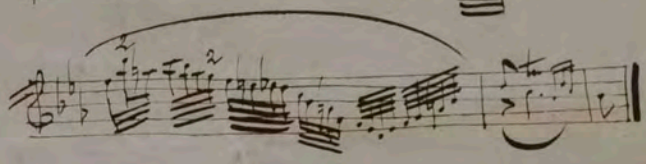


Ornemens que l'on pourrait faire sur cette finale:

1.



2.

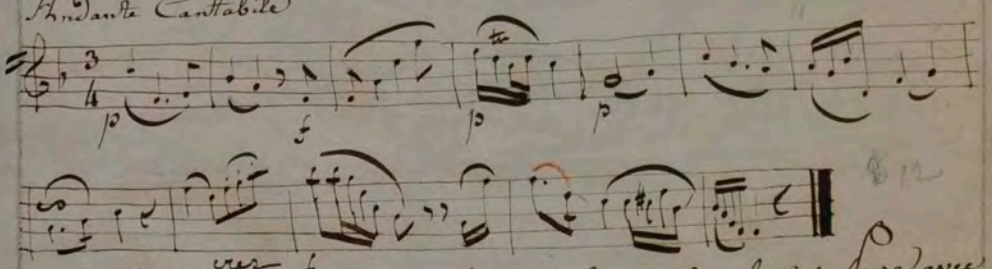


Chant simple

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

(6.e Quatuor de Mozart. — Ed: Janet.)

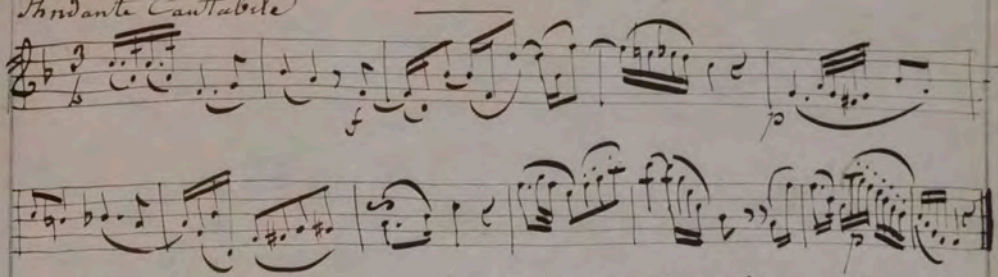
Andante Cantabile



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

Même Chant, orné par Mozart.

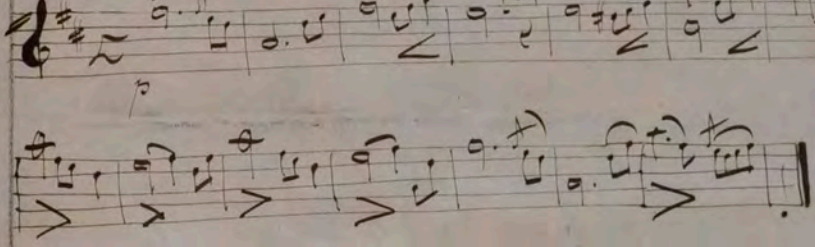
Andante Cantabile



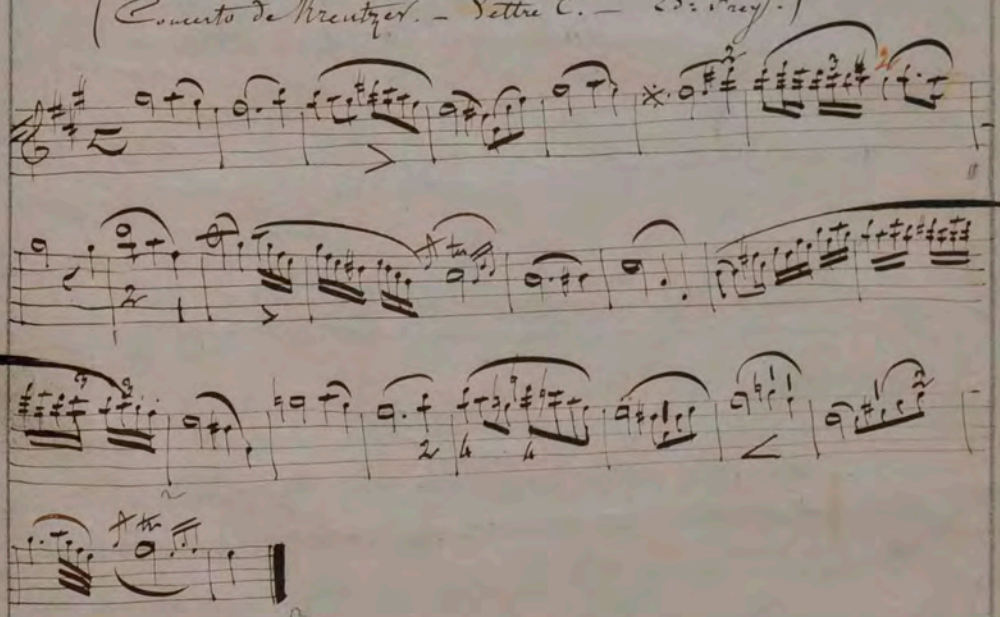
Enfin il faut rendre avec simplicité les Chants larges et chaque Cas des exemples suivans : moins il s'y trouve de Notes, et plus il peut y avoir de richesse dans l'Accent.

(24e Concerto de Viotti. — Ed: Frey.)

Maestoso (108 = ♩)



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



(4e Concerto de Rode. — Ed: Frey.)

All.o Giusto

(1er Concerto de Baillot. Oe: 3. — Ed: Ozi.)

Allegro non troppo (♩ = 66)

3e Cadence

Dans les exemples tirés des Oeuvres de Corelli et de Tartini, on a pu voir que la manière de Noter de ces Compositeurs était non seulement simple, mais on peut dire, nue, dans les Adagios, tandis qu'ils les surchargeaient d'ornemens lorsqu'ils les faisaient entendre. On doit remarquer à ce sujet que, plus la Musique Instrumentale s'est répandue, et plus la manière de Noter le Chant a pris d'extension, tandis que l'exécution, par cette raison même, [redacted]

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

, dans la Notation

Ce Changement s'est opéré par suite des progrès de la Musique Dramatique qui a fait substituer, dans la Musique instrumentale, à des Chants, pour la plupart pleins de charme, mais d'une expression vague, une mélodie plus positive, adaptée à la Scène lyrique et aux Accents de la passion.

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

Ce fut surtout vers la fin du Siècle dernier, que presque toutes les Conceptions Musicales prirent une allure Dramatique; la Musique d'Eglise fut la première à ~~[illegible]~~ se servir du langage des passions, pour mieux les combattre; vint ensuite celle du grand Opera, telle que Gluck l'a Conçue pour peindre ces mêmes passions avec énergie, pour intéresser le Cœur à toutes ces luttes qui peuvent avoir de plus Noble et de plus généreux. La Symphonie, Créée par Haydn fit entendre Chaque instrument dans son Caractère et Concourant à une Action générale ou à l'expression d'un Objet déterminé. Il en fut de même de tous les Ouvrages de Mozart, sans en excepter un seul, depuis la Nolfe jusques au Requiem. Le même Système fut suivi dans les premières Compositions de Beethoven et dans ses admirables Symphonies où il trouva le moyen d'exprimer toutes les Passions et de peindre tous les tableaux, de parler à la fois avec tant de Succès au Cœur et à l'imagination!

Les Concertos de Viotti introduisirent cette marche Dramatique dans la Musique de Violon; leur Caractère soutenu, leurs chants Nobles et expressifs, qui semblent avoir été faits sur des paroles, firent ~~[illegible]~~ Connaître que le premier des Instruments n'est Jamais plus beau que dans les Compositions dictées par un Sentiment

profond et par le besoin d'émouvoir plutôt que par le simple désir de briller.

De cette tendance au Style Dramatique (1) devait naître la nécessité de multiplier les Signes et de Noter toutes les inflexions pour frapper plus juste au gré du Compositeur. C'est ce que les Auteurs Modernes ont fait, et c'est ce qui rend la Musique mise aujourd'hui avant cette époque beaucoup plus difficile à exécuter et à bien traduire: Nous appuyons sur cette observation pour que les Elèves ne se rebutent point à la vue du grand nombre d'ouvrages où l'absence des Signes fait, à leur intelligence, un Appel qui ne peut manquer de tourner à leur avantage s'ils veulent se donner la peine d'approfondir leurs études.

L'Abondance des Signes est favorable à la Musique en ce qu'elle peut empêcher bien des Contre-Sens et servir de Guide à ceux qui ne saurait s'en passer, mais elle pourrait finir par étendre le Génie d'exécution qui se plaît surtout à deviner, à Créer à sa manière. On évitera ~~[illegible]~~ cet inconvénient en étudiant la Musique Ancienne et en ne la perdant jamais de vue: elle laissera toujours à l'imagination un vaste Champ pour s'exercer.

Résumé relatif aux Ornemens.

1°. faire les Ornemens à propos, c'est à dire, lorsqu'ils sont nécessaires.

2°. les faire convenables au Sujet.

3°. N'en faire alors ni trop, ni trop peu.

4°. S'en abstenir entièrement lorsque le Sujet l'exige.

---

(1) ~~Note~~ On pourrait trouver une preuve de cette tendance dans l'indication des Mouvements; jusques vers le milieu du siècle dernier

cette indication était pris d'autres différents Airs de Danse auxquels les mouvements correspondaient ; C'est ainsi que la plupart des morceaux de Musique instrumentale étaient désignés par les Noms de Sarabande, Menuet, Gavotte, Gigue, Allemande ; ces noms ont été remplacés en grande partie par ceux d'Adagio, Andante, Allegro, Presto, &c. Mais depuis que le Style dramatique a été introduit dans tous les genres de Composition, il est aujourd'hui peu de morceaux qui n'aient une indication positive à l'effet d'exprimer une passion, ou les indications de Vivace, Agitato, Mesto, Appassionato, Con Sentimento, Risoluto, Furioso &c. dont succède à ceux dont la Signification se rapportait plus tôt aux mouvements, considérés en eux mêmes avec tout ce qu'ils avaient de Vague, qu'aux mouvements de l'âme relatifs à un objet déterminé. /.

183 pol

Ponctuation

Musicale.

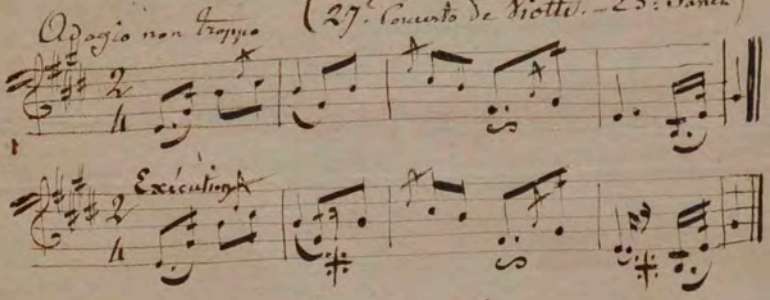
Ponctuation Musicale.

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

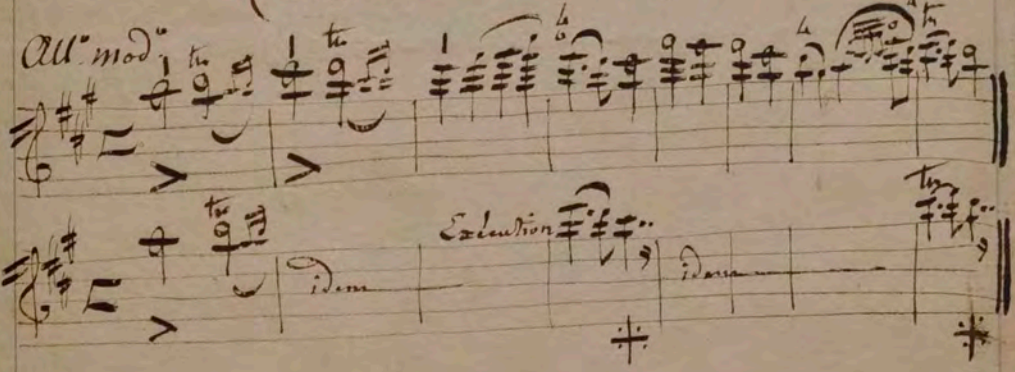
Mais les légères séparations, les silences de très courte durée, ne sont pas toujours indiqués par le compositeur ; il faut donc que l'exécutant les introduise, lorsqu'il en voit la nécessité, en laissant mourir la Note finale du membre de phrase ou de la période entière, et qu'il éteigne même cette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

Demi repos ou Virgules.

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



(Concerto Septre C. de Kreutzer. — Ed :

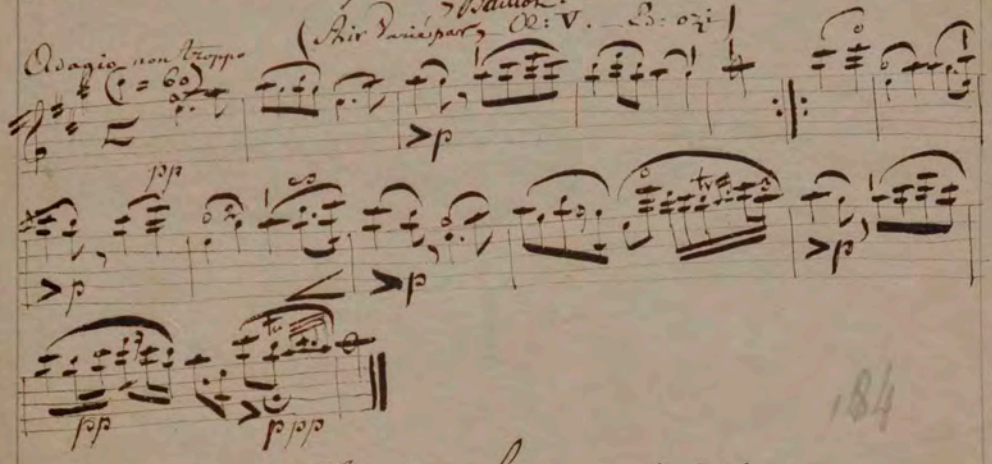


(1) on conçoit que les silences exprimés dans la musique par les soupirs, demi ou quart de soupirs, sont l'équivalent des points et des Virgules employés dans le Discours.

Notes finales Mélodiques.

Dans les terminaisons Mélodiques, la Note finale est presque toujours précédée d'une Appoggiature ou Note que l'on doit appuyer, par conséquent cette Note finale ne doit pas être plus entendue que l'é muet à la fin des mots.

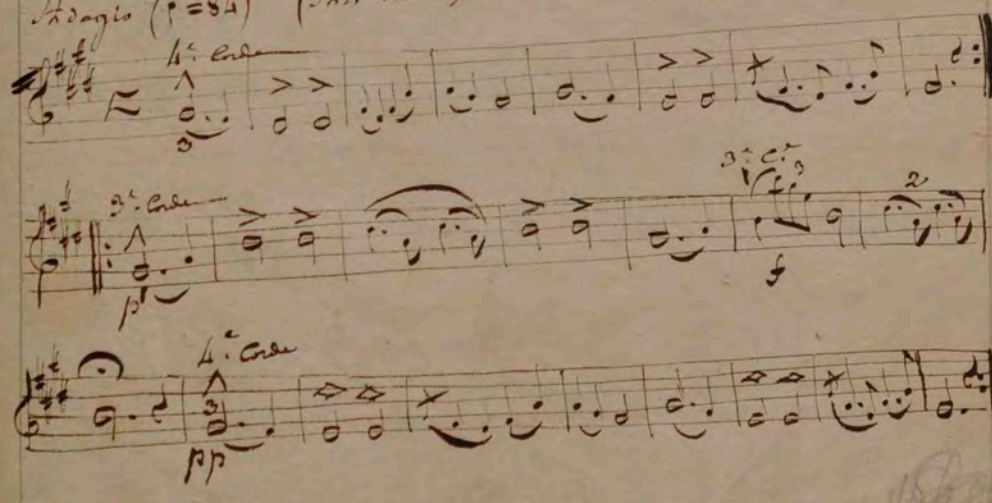
(Air Varié par Baillot. Ol: V. — Ed: Ozi)



Notes finales harmoniques.

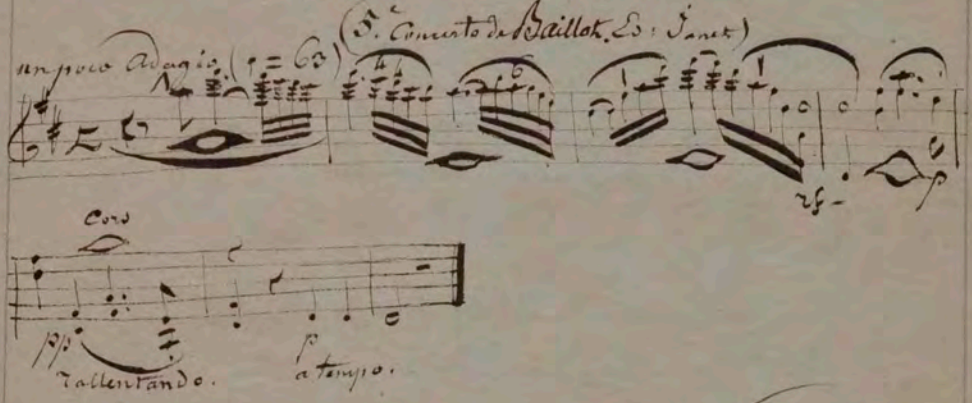
Lorsque la terminaison est harmonique, c'est à dire, se fait sur une des Notes de l'accord, sans appoggiature, on ne doit donner à cette Note ni durée, ni trop de douceur, si ce n'est à la fin de la valeur où il est nécessaire de la laisser, prendre le son pour amener la terminaison de la phrase ou du morceau.

(Air Varié par Baillot. Ol: 15. — Ed: Janet)



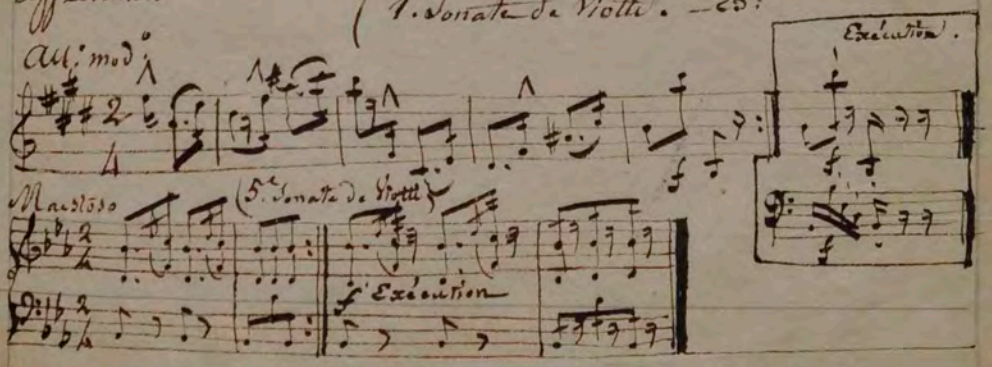
Repos, ou Points.

Les Repos Complets ou terminaisons qui sont figurées par un Point dans le Discours sont mieux annoncées dans le Chant lorsque l'on rallentit et adoucit en même temps les dernières Notes qui terminent la phrase ou le morceau :



Mais les Repos Complets, qui se font sur des Notes d'Accord, ou finales harmoniques, doivent être accentués avec fermeté de manière à faire sentir que le sens de la phrase ou du Morceau se termine sur ces Notes comme s'il y avait un Point.

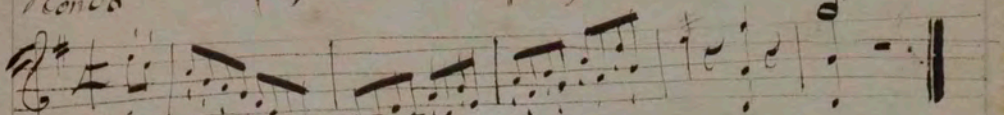
Dans les exemples suivans les dernières Notes seront articulées avec franchise et décision, coupées, et non traînées comme on le fait souvent : on évitera ~~la~~ molesse dans les finales de cette Nature, soit à la partie principale, soit à la Basse, et l'on en ~~fera~~ détachera vivement les Notes, mais sans affectation.



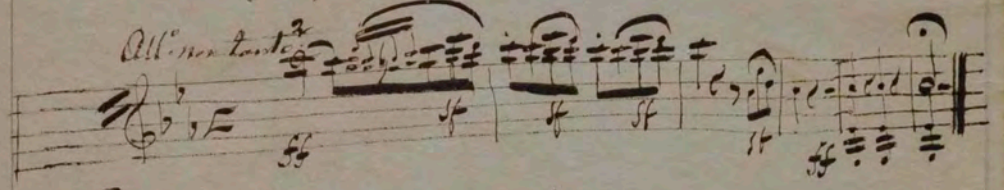
4.

Il y a des cas où, tout en frappant avec fermeté les Notes finales en accord, il faut soutenir la Note supérieure, comme dans les exemples suivans qui sont notés à contretemps.

Rondo. (Quatuor de Mozart pour piano. — Ed: Pleyel)

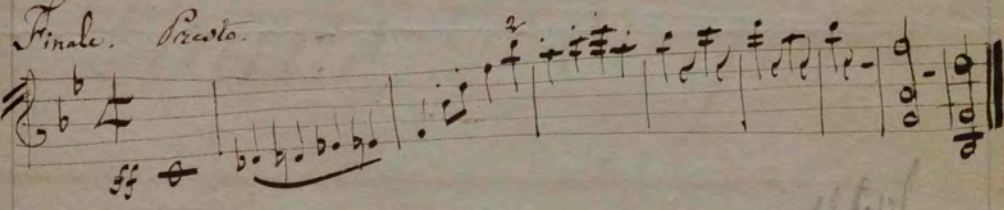


(4e Quatuor de Beethoven. — Ed: Janet)



Pour mieux déterminer la fin d'un morceau, on a souvent noté les accords en sons soutenus, même dans le Presto; en voici un exemple :

(78e Quatuor d'Haydn. — Ed: Pleyel)



19. Pages

Titre à mettre en tête de l'article.

Points de repos et Points D'Orgue.

184

184 pl

204 pl

Points de repos.

Il y a des Points de repos de plusieurs genres ; ils ne sont tous indiqués que par ce signe :

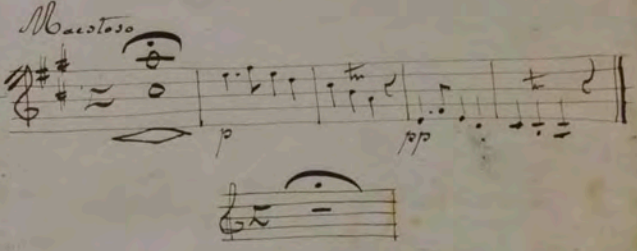
On ne doit cependant pas les faire de la même manière ; il est nécessaire de les définir, chacun en particulier, pour éviter toute incertitude ou toute confusion.

1.

Point de repos

Auquel on n'ajoute rien.

(9e. Concerto de Viotti. – Ed: Sibon.)

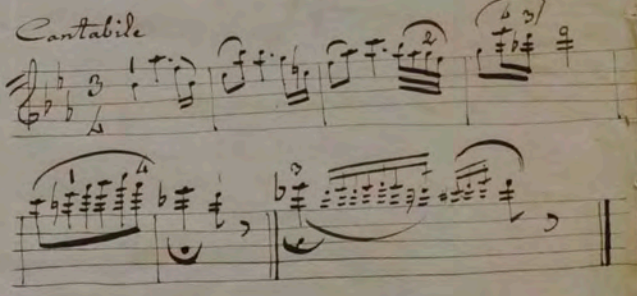


2.

Point de repos

Après lequel on peut faire un petit trait entre le Point d'orgue ou Point de repos et la Note qui suit :

(20e. Quatuor d'Haydn. – Ed: Pleyel)

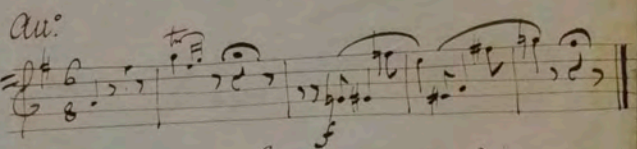


3.

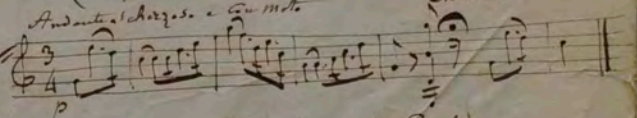
Point d'Arrêt, ou Silence,

Après lequel il faut quitter la Note :

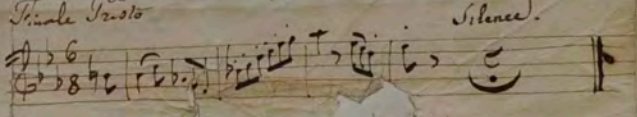
(14e. Quatuor de Beethoven.)



(2e. Quintette de Beethoven. – Ed: Janet.)



(28e. Quatuor d'Haydn – Ed: Pleyel.)



On ne saurait trop recommander de rester, dans ces Points d'Arrêts ou Silences, toute le temps nécessaire à l'effet. Pour que le Silence contraste avec le mouvement qui le précède, il lui faut une certaine durée qui puisse le faire apprécier; la raison le veut ainsi, mais le sentiment fait plus; car il sait à propos en faire sentir l'éloquence: „ le Génie du Musicien soumet l'univers entier à son Art, il peint tous les tableaux par des sons; il fait parler le Silence même. „

(J. J. Rousseau)

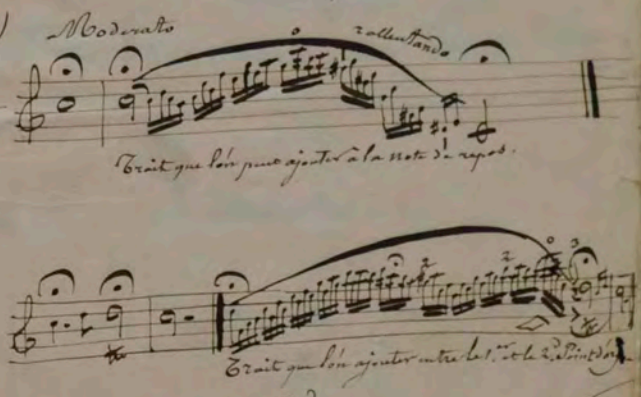
4.

Point-d'Orgue.

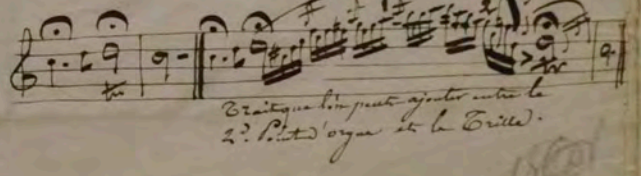
C'est un Point de repos ainsi nommé parce que, dans son Origine, l'Orgue, pendant sa durée, soutenait la Tonique ou la Dominante.

Lorsque ce Point de repos est sur la Tonique, il n'est qu'une Suspension qui n'exige qu'une simple Tournure, de la très peu d'étendue:

Suspensions et Tournures sur la Tonique.



Tournure sur la Dominante, pour amener la Cadence finale.



Voyez ci après les exemples de Suspensions et de Tournures dans tous les Tons, Lettre A. et Lettre B.

Le Point d'Orgue, proprement dit, est celui qui se fait sur la Dominante et auquel on donne un certain développement. il s'appelle Cadenza, parce qu'il se fait sur la 1re Note d'une Cadence finale, et il s'appelle aussi Arbitrio, à cause de la liberté qu'on y laisse à l'exécutant de se livrer à ses idées et de suivre son propre goût. » (1)

Mais il y a plusieurs sortes de Points-d'orgue qu'il est important de ne pas confondre, puisque rien ne saurait être bon, dans les choses d'Agrément surtout, que ce qui est fait à propos.

On peut donc faire un Point d'orgue Mesuré, ou non mesuré, écrit ou non écrit, on peut également lui donner plus ou moins d'étendue selon qu'il est annoncé plus ou moins longuement par le Mouvement de Basse ou le Tutti qui le précède.

Nous diviserons les Points-d'orgue de cette manière.

1°. — Suspensions ou Tournures sur la Tonique. — Lettre A. — 1.

2°. — Points d'orgue de peu d'étendue, ou Tournures sur la Dominante pour amener la Cadence finale. — Lettre A. — 2. B. 1. et 2.

3°. — Points d'orgue avec Pédale ou Note de Basse soutenue jusqu'à la fin. — Lettre C.

Exemples de toutes sortes de Points-d'orgue.

(1) Dictionnaire de Musique Moderne par M. Castil-Blaze.

4. 4. – Sans Pédale et sans modulation : — Lettre D.

5. – Avec Accompagnement et Modulation : — Lettre E.

6. Sans accompagnement, avec Modulation : — Lettre F.

7. Tiré du Sujet : — Lettre G.

8. Sujets mêlés avec des passages de fantaisie : — Lettre H.

9. Entièrement de Caprice : — Lettre I.

10. Revenant au Motif sans interruption et s'enchaînant à lui par ce qu'on appelle une Rentrée : — Lettre J.

Les Points-d'Orgue qui viennent d'être désignés sont présentés ci-après comme Exemples, mais ne peuvent être donnés comme Modèles, puisque ce genre d'Agrément est abandonné au goût de l'exécutant ; Mais, quelque soit l'espèce de Points d'orgue dont on fasse usage, il faut particulièrement remarquer que le Point d'orgue étant de sa Nature un Point de repos, on doit commencer par établir ce repos en faisant une longue tenue qui le sépare de ce qui précède, rappeler ensuite par de petits repos intermédiaires son origine, son Allure indépendante et Capricieuse, sa rêverie inspirée, et faire enfin un repos final et un trille de la durée de plus de deux mesures, afin d'en déterminer bien clairement la Conclusion.

N°. 1. Lettre A.

Points-d'Orgue

Appelés

Suspensions et Tournures

~~Tournures ou Suspensions~~

Points-d'Orgue,

appellés Tournures ou Suspensions, [illegible]

1. Moderato
2.
3. rallent:
4. all.o vivo — pp
5. mod.o
6. poco all.o — p
7. mod.o — rallent:
8.
9. Andante — rallent:
10. all.o mod.o
11. mod.o assai — rallent:
12. all.o

12.

14.

15.

16. rallent.

17.

18.

19.

20.

21. all.o assai

22. moderato rallent.

23. Moderato rallent.

24. all.o

pp

190

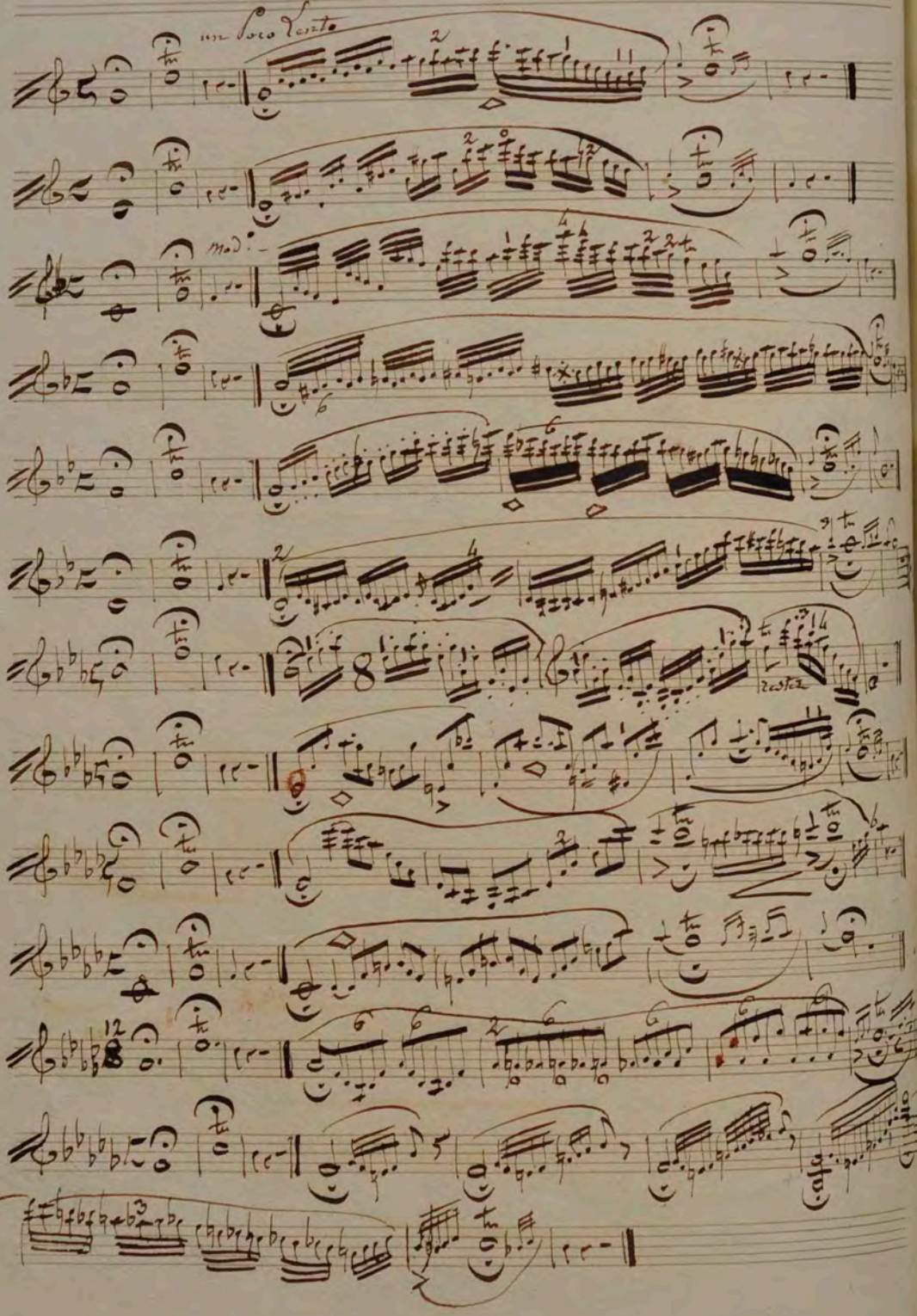
N°. 2. Lettre A.

Points-d'Orgue.

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

7.

Points-d'orgue
de peu d'étendue, ou Tournures pour amener la Cadence finale.



Moderato

un poco Allegro

All.

rallent.

Lento

rallent.

rallent.

rallent.

All.

192.

285

N°. 1. Lettre B.

Terminaisons de Cadences

en ut majeur, et en la mineur.

Terminaisons de Cadences.

1.° 2.° 3.° 4.°

Autres Terminaisons, en ~~Mode~~ Ut Majeur.

Moderato assai.

1. 2. 3. 4. Rit. rallentando 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. p.p.

13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. ad libitum 23. 24. Cresc. f tenir f p.p.p.

Autres Terminaisons, en ~~Mineur~~ La Mineur.

Moderato assai.

1.
2.
3.
4.
5.
6. pp
7. pp
8.
9.
10.
11. p
12.
13. rallent.
14.
15.
16.
17.
18.
19. 3. Cordes
20.
21. 3. Cordes
22.
23.
24. pp

N°. 2. Lettre B.

Mêmes Terminaisons de Cadences
dans tous les Tons.

Mêmes Terminaisons de Cadences dans tous les Tons.

Moderato assai.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24.

rallentando

rallent.

pp

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

48.

Point-d'orgue

Avec Pédale ou Note de Basse soutenu Jusqu'à la fin :

Lettre C.

Moderato

Basse

f p

B.

Sans Pédale et Sans Modulation

D. Allegro

Segue

Avec Accompagnement et modulations.

(17e Concerto de Viotti. — Ed. Frey)

E. Agitato assai

Cadenza

cres

rastez

tutti

Sans Accompagnement avec Modulations

F. All° assai

Seque arpeggio

Segue

p

Segue

Segue

p

cres.

ff

ff

ff

ff

8

8

f

ff

p

m.f.

f

Segue

Segue

f

f

f

16.

G.

m. f.

pp

f

p

f

p

Sujet mêlé avec des passages de fantaisie.

H. Adagio

All.o Moderato.

All.o

3.e Corde légèrement

p

più allegro

lento

Entièrement de Caprice

(Point d'Orgue du Septuor de Beethoven. Ed: Vanet.)

I. Presto

Cadenza ad libitum

Sopra una Corda

Rentrées.

J. 1.er (Rondo Allegro du 34.e Quatuor de Pleyel. Ed: Pleyel.)

pp

même mouvement

p

2.e Corde

mozendo e rallentando

2.e

ff

diminuendo

f

diminuendo

rallent:

3e

4e Corde

ritenuto

ritenuto

ritenuto

animato

ritenuto

4.

a loro

5.

All.o assai

très-légèrement

rallentando

dolcissimo

rallentando

rallentando

Livre à Mr Barbier

12 Pages.

Titre à mettre en tête de l'article

Préludes

Mélodiques et Harmoniques.

10 pl

216

Prélude.

„Le Prélude est un traité de chant qui passe par les cordes „principales du Ton pour l'annoncer, pour commander le Silence, „vérifier si l'instrument est d'accord, et préparer l'oreille à ce qu'on „veut lui faire entendre." (1)

Deux sortes de Préludes.

Il y a deux sortes de Préludes: le Prélude écrit, et le Prélude improvisé.

Prélude écrit.

Le Prélude écrit a été employé sous plusieurs formes. Les plus anciens Auteurs Corelli, Geminiani, et d'autres, en faisaient une espèce d'introduction à plusieurs parties; Sebastien Bach a fait un usage fréquent de ce genre de Prélude dans ses pièces de Clavecin; mais dans les Sonates qu'il a composées pour un Violon seul, la forme du Prélude est presque celle des autres Morceaux. Les Auteurs Modernes enfin ont donné au Prélude écrit la forme d'un passage de chant.

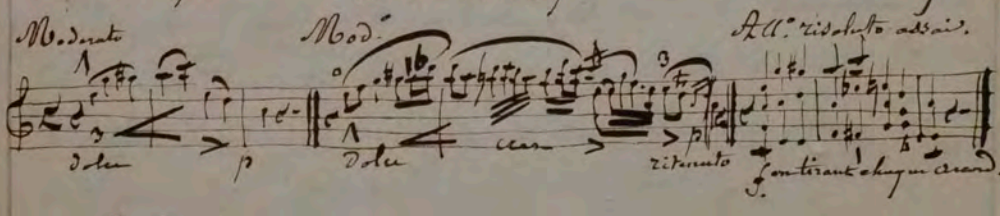
Ce passage ou trait de chant peut être rendu selon sa Nature; on peut le présenter aussi sous un autre aspect, c'est-à-dire, rétrograde de ses Accords.

Mélodique et Harmonique.

Dans le premier cas le Prélude est Mélodique. dans le second, il est harmonique:

Exemple:

Chant simple. Prélude Mélodique. Prélude Harmonique.



Prélude improvisé.

Le Prélude improvisé permet au Virtuose de se livrer entièrement à ses inspirations. Ce genre de Prélude a été pratiqué pour le Piano ou l'Orgue par ~~les détrimpé~~ Handel, Bach, Mozart, Clementi, et

(1) Dictionnaire de Musique Moderne, par M.r Castil-blaze. /.

Beethoven ; les Organistes et les Pianistes Modernes ne l'ont point négligé, mais, parmi les Violons, on ne peut citer, à notre Connaissance, que Rodolphe Kreutzer qui s'y soit livré avec succès ; encore n'a-t-il jamais improvisé en public, quoiqu'il en ait bien les moyens : l'improvisation exige une habitude acquise par une pratique constante. il n'a manqué à de grands talens qu'un travail suivi à cet égard. les Etudes ne peuvent donner le Génie, mais elles peuvent fournir les moyens de mettre les idées en Oeuvre et en tirer le plus grand parti.

Notre objet n'est pas de traiter ici de l'improvisation ; nous devons nous borner à en appliquer un simple trait de chant ou un passage d'harmonie au Prélude de quelques mesures destiné à préparer l'oreille ou à commander le Silence. C'est dans cette intention que nous avons placé ci après quelques Préludes et quelques Marches d'harmonie 1°. pour régler l'emploi du Prélude dont l'application est devenue confuse. 2°. pour faire sentir le danger de Préluder mal à propos.

Nous avons dit, dans l'Introduction, que le Violon se prêtait tellement à l'harmonie qu'il pouvait rendre les Accords par Sympathie de Ton comme la Harpe, et les Accords simultanés, comme le Piano, les premiers, au moyen des Arpèges, les seconds, par les Accords plaqués. l'Etude des Accords ayant été trop négligée, nous avons mis à la suite des Préludes Mélodieux, les exercices en Préludes Harmoniques, afin de familiariser ~~les Accords~~ les Accords avec un des plus beaux effets du Violon, et de mettre ~~les Violons~~ les Violons plus tôt en état d'exécuter toutes les fugues et Sonates de Corelli, Tartini, Geminiani, et les Sonates de Sebastien Bach dont la fugue en Ut désignée ci après, deviendrait à elle seule qu'on se livrât à cet genre d'Etude pour parvenir à en rendre toutes les beautés :

(Sonate de Bach, pour un Violon seul.)

Fugue.

On a employé les Accords avec succès dans quelques Compositions Modernes ; mais cette partie nous paraissant encore susceptible d'une bien plus grande extension, ~~c'est à cet effet~~ nous lui avons assigné des Études particulières.

Règles Générales.

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

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

Cette nécessité bien établie, il suffira de 4. mesures de chant, rendues avec grâce ou jettées avec élan pour préparer ou annoncer un morceau : Tel sera le Prélude Mélodique.

Quelques Accords plaqués avec résolution suffiront de même pour décider le Ton et commander le Silence : Tel dictera le Prélude Harmonique.

Mais le Silence est, le plus souvent, la seule ~~et~~ ~~meilleure~~ préparation qu'il convient d'employer. il doit, dans toutes les ~~cas~~ Circonstances, succéder au Prélude.

Le Célèbre Crescentini mettait toujours un intervalle entre le dernier Accord de la ritornelle et le commencement du chant. Notre admirable Garat employait également cette réticence avec un sentiment exquis ; elle était d'un effet extraordinaire.

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

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

Sect. Partie
Quand faut Préluder

Il ne faut jamais préluder quand le violon ne joue pas le premier rôle.

Le Prélude peut être placé avant un premier morceau; mais si plusieurs morceaux se succèdent dans le même ouvrage, l'un étant fait pour contraster avec l'autre, un silence complet devient indispensable pour faire jouir de ce contraste. Malheur à celui qui, ne sachant pas retrouver son instrument sans bruits, ou qui, plaçant un Prélude là où il ne faut que le silence, trahit ainsi l'état de son âme! il prouve que n'étant point pénétré de ce qu'il a dit, il ne saurait l'être alors de ce qu'il va dire.

Quand le Prélude et le silence.

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

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

Les Préludes et les Points d'orgue exercent l'indulgence.

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

24. Préludes –

Mélodiques.

Dans tous les Tons.

24. Préludes

dans tous les Tons.

1. (♩ = 92) Moderato

2. (♩ = 72) Maestoso assai

3. (♩ = 72) Moderato

4. (♩ = 120) Moderato

5. (♩ = 112) allegro

6. (♩ = 104) Maestoso e grande

Maestoso Assai

(♩=92)

Tono Fois

Tono Fois

allegro Vivo

(♩=152)

p

cres

f

Tono Fois

Tono Fois

Maestoso

(♩=88)

pp

3ª Corda

Tono Fois

Tono Fois

del

Tono Fois

allegro

all'assai

(♩=144)

f

risoluto assai

tirez du talon

Tono Fois

Tono Fois

f f f f

Moderato

(♩=76)

1ª Corda

Tono Fois

3ª Corda

Tono Fois

f

allegro

(♩=126)

Tono Fois

Tono Fois

13. (♩ = 100) Allegro Non Troppo

pere fois — Genie — Loco — restez

14. (♩ = 132) Allegro Vivace

pere fois — Genie

15. (♩ = 116) Allegro

pere fois — Genie

16. (♩ = 100) Moderate

Genie — p — cres — pere fois

17. (♩ = 160) Allegro Vivo

Genie — f — pere fois

18. (♩ = 84) Maestoso

Genie poco — Sosten: — ten:

19. (♩=116) Allegro

20. (♩=88) Flebile

rallent.

21. (♩=108) All° Brillante

4ª Corda

22. (♩=116) Moderato

23. (♩=126)

rit.

24. (♩=112) All°

un poco lent

Coda

All° più animato

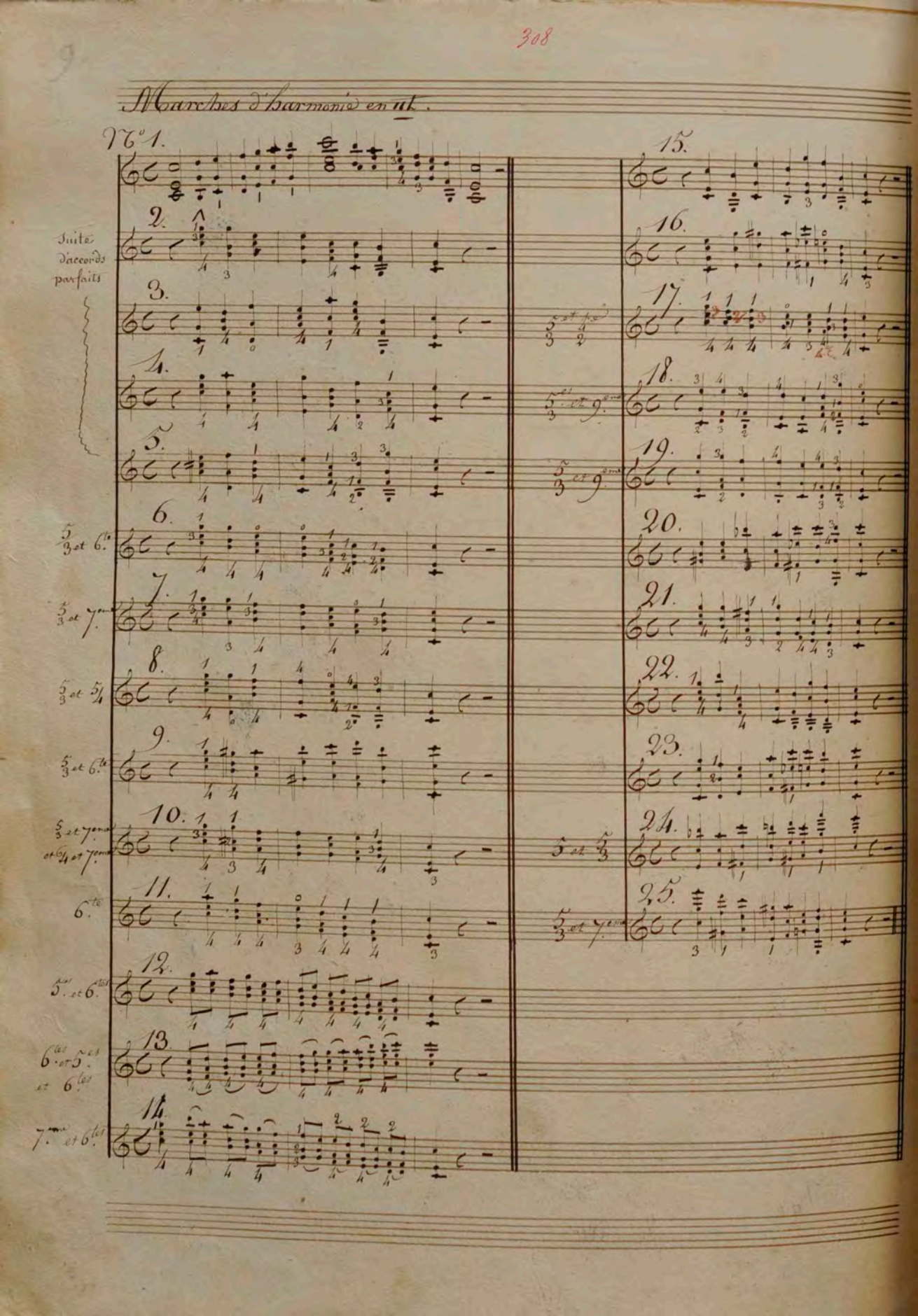
Préludes Harmoniques,

50 Exercices

en Accords d'ut majeur et la mineur,

N°1

Marches d'harmonie en ut.



Marches d'harmonie en la mineur.

1.

2.

3. du talon — Segue

4. Segue

5. Segue

6. Seule

7.

8.

9.

10.

11.

12. Seule

13. Seule

14. Seule

15.

16. Suite de 6tes

17.

18.

19. Suite de 5tes

20.

21. Chromatique

22. Suite de gammes diminuées — 4e Corde — 3e Corde

23.

24. Suite de gammes diminuées

25. 4e Corde — Idem — du talon — Segue — ff

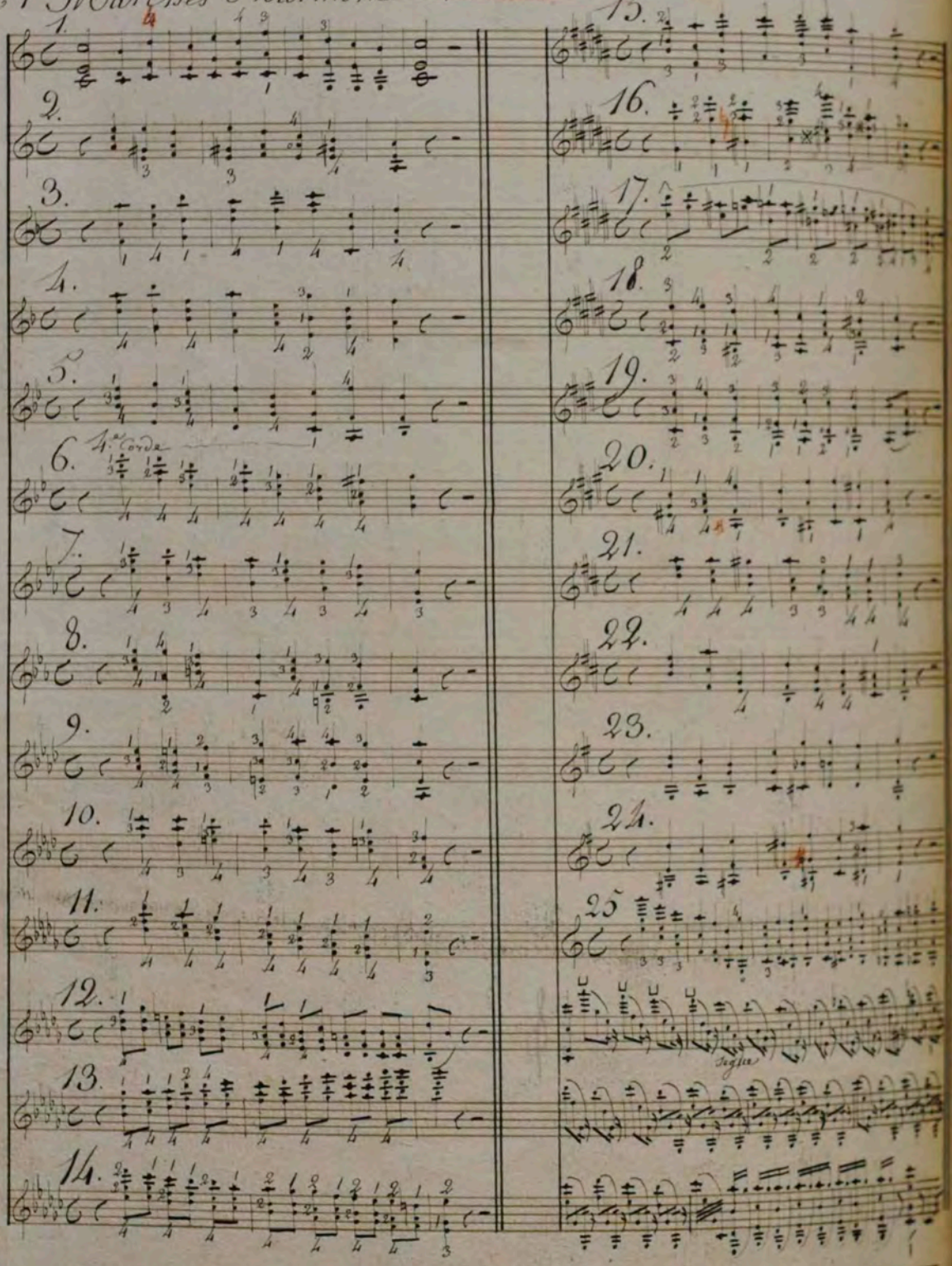
Préludes harmoniques,

50 Exercices

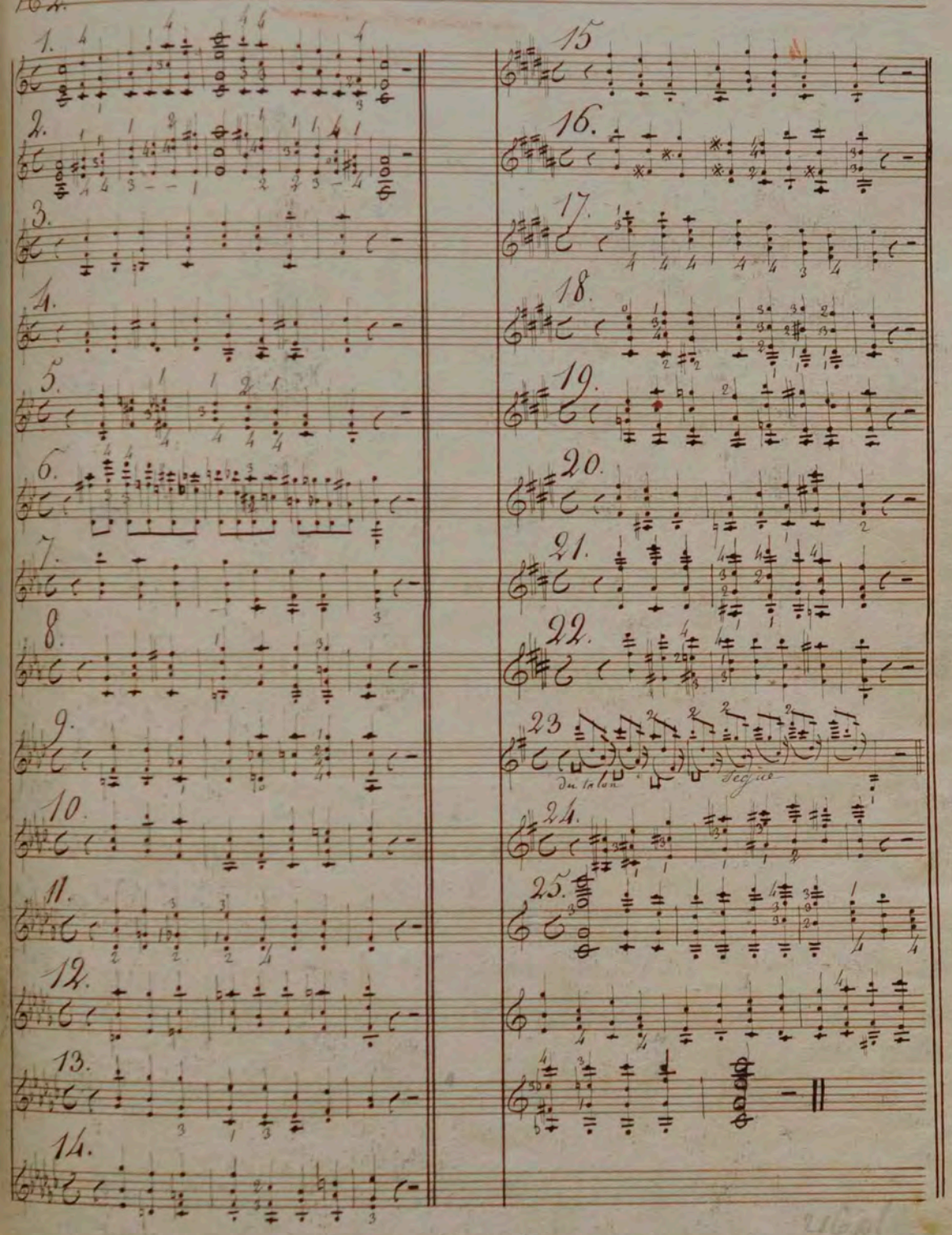
en Accords dans tous les Tons

N°2

N°1 Marches d'Harmonie



Pl. 2.


1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23
du talon
Segue
24.
25.

Diapason.

Diapason.

Ou Ton Régulateur.

Définition du Diapason.

Le Diapason „ est le point fixe duquel on est convenu de partir pour que le Système d'intonation n'éprouve aucune altération dans son ensemble ni dans ses parties et que l'ut ne prenne jamais la place du si ni celle du ré. On retrouve ce point fixe au moyen d'un petit instrument Monotone d'acier que l'on nomme Diapason, qui est disposé de manière à faire résonner constamment et sans la moindre altération le ton la. C'est sur cet invariable régulateur que l'on accorde tous les instruments. On a choisi le ton la, attendu que tous les instruments à Cordes ont une Corde qui donne ce ton à vide. „ (1)

Voilà bien le Diapason comme on a voulu qu'il soit, mais non pas tel qu'il est par le fait, car cet invariable régulateur reste bien le même pour un Concert ou pour un Théâtre, (et encore varie-t-il selon la température) mais chaque réunion a le sien. il en résulte de graves inconvénients auxquels on a cherché à porter remède à diverses époques.

Diapasons fixés à diverses Epoques.

En 1812. on a reconnu la nécessité d'adopter, pour les Classes du Conservatoire, un Diapason, terme moyen entre les plus bas et les plus élevés. en Conséquence, on a fait fabriquer sur ce Diapason des instruments à vent pour cette Ecole.

En 1821. un Diapason a été adopté pour le Théâtre de l'Académie Royale de Musique. Une ordonnance prescrivait même à tous les Théâtres Royaux de France de s'en servir. Cette mesure n'a été mise à exécution que Grand Opera et pendant quelque temps seulement; des motifs de Convenance particulières ont prévalu et ont fait reprendre les anciens instruments

(1) Dictionnaire de Musique Moderne, par M. Castil-Blaze.

à tout dont on s'était servi dans les Concerts.

Cependant la diversité des Diapasons vient chaque jour entraver l'exécution, fatiguer les Voix et faire sentir qu'il serait temps enfin d'adopter un Régulateur pour le Ton Musical, ainsi qu'il l'a fait pour les Mesures.

Nécessité d'adopter un.

On n'ignore pas qu'il y aurait, pour y parvenir, de grands obstacles à surmonter; mais il serait digne de notre Époque, avide de perfectionnements, de chercher à déterminer le Son fixe dont on s'est tant occupé le Siècle dernier, et d'établir un Diapason que les Physiciens, de Concert avec les Praticiens, chercheraient à mettre le mieux possible en rapport avec l'étendue de la Voix, et qui serait en même temps fixé sur des Bases Mathématiques auxquelles on ne pourrait rien changer, de telle manière qu'il servirait à faire prendre le Ton Musical, ainsi qu'on prend connaissance du degré de Température au Thermomètre, et la Division de la Mesure au Métronome, ou de l'heure au temps moyen. (1)

Nécessité de déterminer après le Son fixe.

Le Diapason fixé de cette manière avec tous les gages qui doivent inspirer la Confiance, serait insensiblement mis en usage sans qu'il fût besoin d'aucune mesure générale pour obliger à s'en servir; il suffirait que l'Autorité favorisât son emploi, les innovations ne se faisant jamais mieux accueillies que par la simple Conviction de leur utilité./.

Lettre manuscrite de M. Petit à l'Objet, publié postérieurement à Mémoire ci-dessus, en date du 21 Xbre 1833. n. 47.

(1) [redacted] Le Son fixe a été, tout récemment, l'objet des recherches de nos plus célèbres Physiciens [redacted] et enfin déterminé. Nous pouvons donc espérer de voir nos vœux remplis s'ils veulent bien conférer avec des Artistes Praticiens, [redacted] Appliquer [redacted] leur d'imposer à la fiction d'un Diapason [redacted] l'intérieur Artiste de a Note. Voyez [redacted]

2r. Pages

Naturel dans L'art

1 pl
28

Du Naturel dans l'Art.

Le Naturel dans l'Art, difficile à définir.

Le Naturel dans l'Art est une des choses les plus rares à trouver et des plus difficiles à définir ; l'un semble opposé à l'autre, et cependant on dit que, dans son acception générale, l'Art n'est qu'une imitation de la Nature. mais dès qu'il faut expliquer ce que c'est que cette Nature qui doit servir de modèle, toute l'obscurité, ou du moins, toutes les applications sont sujettes à être contestées.

Comment on le comprend dans cet ouvrage.

Cependant, dans le cours de cet ouvrage, nous parlons souvent du Naturel dont on ne peut se passer et qui, à lui seul il pourrait au plus haut degré, dispenser d'art si l'art pouvait se passer de mécanisme. Nous sommes donc obligés de dire comment nous concevons ce Naturel appliqué à des choses qui le paraissent lui être contraires.

Il n'est rien de moins Naturel que la position du bras et de la main gauche pour soutenir le Violon et celle du poignet droite lorsqu'on approche le Calon de l'archet du Chevalet ; mais en ne mettant aucune raideur dans ces positions et en ne leur demandant que les mouvements nécessaires on conserve le Naturel comme nous l'entendons. C'est à dire que cette attitude gênante a cependant pour but de favoriser les mouvements réguliers des doigts et de l'archet ; que les doigts, dans cette position, ont la faculté de tomber d'aplomb sur la Corde, d'atteindre toutes les Notes de la position, avantage qu'ils obtiennent par la plus grande liberté de leurs mouvements et Naturellement ; dans une position qui n'est point Naturelle ; il en est de même de l'archet, qui, au moyen du poignet que l'on arrondit à propos en le ramenant vers le menton, coupe alors facilement la Corde en angle droit et tire, sans peine, un son pur parce que la Vibration est excitée de la manière la plus Naturelle à toute Corde que l'on veut faire vibrer.

2.

Naturel, est un abandon nécessaire

Il résulte de cette explication que, sous le rapport du Mécanisme, le Naturel consiste dans les mouvemens et l'abandon nécessaires.

Et que, sous le rapport intellectuel, le Naturel est un laisser-aller des sentimens qui doit nous dominer, un abandon nécessaire dans l'Artiste pénétré de son sujet, abandon qui le dispense de recherche ou de peine dans les procédés de l'Art qu'il s'est rendu familiers, abandon délicieux que l'on trouve dans les fables de Lafontaine et auquel le Style Naïf permet de se livrer davantage.

En s'éloignant du Naturel, on [redacted] tombe dans l'exagération, la dureté, l'enflure, ou le Maniéré, toutes choses ennemies de la Vérité qui n'a besoin d'aucun effort pour se produire, et que l'on ne reconnaît jamais mieux que lorsqu'elle se présente sous les dehors du Naturel.

21B

Caractère Musical
et
Accent qui le Détermine.

Caractère Musical.

Accent qui le détermine.

Dans la seconde Partie de cette Méthode qui traite de l'expression et de ses moyens, il est dit que le Caractère d'un Morceau de Musique dépend en grande partie de son Mouvement. Nous devons ajouter qu'il dépend aussi de l'Accent qui le détermine.

Ce Caractère est si souvent mal saisi et pris même à contresens qu'il est nécessaire de le définir.

Définition du Caractère.

Le Caractère est la teinte générale donnée à l'expression de la Composition et dont l'Auteur a fait choix pour déterminer son intention de manière à saisir l'âme de l'Auditeur en lui faisant éprouver le sentiment qu'il a voulu peindre.

C'est ainsi qu'un Morceau, dont les traits généraux sont bien prononcés, est Gai ou triste, Vif ou tempéré, Sublime ou simple selon nos affections, le degré auquel ~~on~~ les Tempos, et le ton sur lequel on les exprime.

Le mot Caractère a beaucoup d'autres acceptions; le Style, qui consiste dans le choix des expressions, lui est équivalent, mais dans un sens moins étendu.

Nous entendons ici par Caractère le trait distinctif et frappant de l'ensemble d'une Composition ou de quelques unes de ses parties.

Caractères principaux, rapport avec les Ages de la Vie.

Il peut être divisé en 4. Caractères principaux qui ~~l'~~ sont comme la ~~pente~~ source essentielle des Autres, et qui se trouvent en rapport Naturel avec les 4. Ages de la Vie et la ~~progression~~ progression générale du cœur humain.

Caractères:

1.er Simple: Naïf.
2.e Vague: indécis.
3.e Passionné: Dramatique.
4.e Calme: Religieux.

4 Ce qui détermine le Caractère.

Le Caractère d'un Morceau de Musique est déterminé par le Mouvement, par le Ton, par le Rhythme, par la Nature de la Mélodie, par celle de l'Harmonie ou par celle des Variétés de l'accompagnement, par le Timbre, par le degré d'intensité du Son enfin par l'Accent qui fait reconnaître aussitôt la ~~[illegible]~~ dominante de la Composition et qui en soutient l'effet dans tous les détails.

Accent.

Ainsi le Caractère est tracé par le Compositeur, et l'Accent est rendu par l'Exécutant : c'est le moyen dont il se sert ; ce moyen vit ~~[illegible]~~ indiqué ou ne l'est qu'imparfaitement, mais qui le serait en vain par tous les Signes possibles si l'Exécutant, ~~[illegible]~~ l'on ne lui ~~[illegible]~~ avec ~~[illegible]~~ les ressources du mécanisme, ~~[illegible]~~ d'ailleurs ~~[illegible]~~ les facultés de son âme.

Rendez le Caractère de la Musique avec l'Accent qui lui convient et vous saurez émouvoir : négliger cet Accent ou prendre le à faux, et le morceau le mieux Caractérisé manquera son effet.

Accent.

Accent.

Définition. „ Accent Musical. C'est une énergie plus marquée, attachée
„ à un trait, à une Note particulière de la mesure, du Rhythme,
„ de la phrase musicale, soit 1°. en articulant cette Note plus
„ fortement ou avec une force graduée 2°. en lui donnant une valeur
„ de temps plus grande. 3°. en la détachant des autres
„ par une intonation distincte au grave ou à l'aigu. "

Accent dans la manière de la Note. „ Dans la Musique, l'intonation de la Voix ou de
„ l'instrument étant déterminée, ce n'est pas là qu'il faut
„ chercher l'Accent mais dans la manière de faire cette
„ intonation; Ainsi chaque Chanteur, chaque instrumentiste
„ donnera un Accent particulier à la même Mélodie. l'accent
„ appartient en entier à l'exécution; il éprouvera donc comme
„ elle des variations selon que l'exécutant aura plus ou moins
„ de talent ou de sensibilité. " (1)

D'après cette définition, l'accent était une énergie plus marquée sur une Note que l'on appuie plus ou moins, sur une valeur que l'on altère, sur un son grave ou aigu que l'on détache des autres, il en résulte que le matériel de l'Accent peut être indiqué par des signes.

Matériel de l'Accent. Ce Matériel eut effet marqué par les nuances, les points, les Silences, les Coups d'archet, les Appogiatures, les Ports de Voix, les Doigtés, &a.

Mais dans le 2e Paragraphe ~~suivant~~ il est dit que ce n'est pas là qu'il faut chercher l'Accent, mais dans la manière de faire la note.

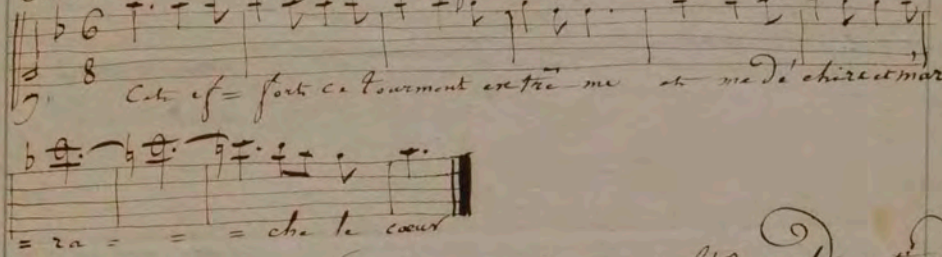
Rien n'est plus vrai sans doute; Cependant cette manière peut s'apprendre en quelques parties 1°. de la Nature des signes employés par le Compositeur. 2°. du Génie de l'exécutant, si rien ne le met sur la Voie, et de sa Sensibilité ou de son inspiration quand il rend le signe sous l'influence du moment.

Il y a donc deux manières de rendre l'Accent; l'une que

(1) Dictionnaire de Musique Moderne de M. Castil-Blaze.

l'on peut devoir au Mécanisme et l'autre que l'on doit à l'inspiration.

L'Etude ne saurait donner l'expression, mais elle fournit à l'Accent tous les Matériaux dont il a besoin et sans lesquels on manquerait de précision, de justesse, et l'on frapperait à côté du but. L'Artiste doué de la sensibilité la plus grande ne pourrait rendre convenablement et avec un Accent expressif ce passage d'Alceste, s'il ne s'était longtemps exercé à fixer des sons : (Opera d'Alceste, de Gluck.)



Accent Dramatique. Accent Instrumental. Il faut remarquer à cette occasion en quoi l'Accent Dramatique diffère de l'Accent Instrumental : le premier doit être l'expression la plus juste du sentiments indiqué par la parole, tandis que le second, lorsqu'il est soumis au Caractère du morceau et souvent aussi Dramatique, (mais sans paroles qui le gênent) a pour lui toute la latitude que ce Genre de Musique autorise avec lui, de sorte que l'exécutant mettra sous ses doigts sur les mêmes Notes des Accents différents de ceux qu'il y avait plaçés précédemment.

Variété d'Accents. On doit donc approfondir les Etudes Elémentaires pour obtenir les moyens de varier les Accents, ~~quand le sujet le permet~~ et de les rendre tous avec justesse, quand le sujet ~~l'exige~~ le permet ou l'exige.

Travail nécessaire à cet effet.

Travail du Matériel de l'Accent. Nuances. faire passer une Note ou un trait par tous les degrés de douceur et de force dont le Violon est susceptible.

Ports de Voix. — les employer avec délicatesse, avec une finesse exemple d'Affectation.

Appoggiatures. — leur donner la flexibilité qui leur convient.

Détachés. — Articulés avec rondeur, force, ~~et~~ légèreté,

d'Acuitesse, fermeté ou Mollesse.

Sons soutenus, filés, enflés, diminués. — avec la retenue, la hauteur d'archet proportionnée au mouvement, leur donner à propos une Vibration égale ou Ondulée cette Vibration avec le secours du doigt ou de l'archet, et quelquefois par la Concours des deux en même temps.

Attaques de Corde. — Une ~~M~~ attaques les unes avec fermeté et en mordant un peu la Corde au Commencement de la Notes et les autres en ~~[illegible]~~ conservant cette fermeté, mais, de manière à ce que le mordant ne soit pas ~~perceptible~~ sensible.

Tels sont les principaux Matériaux de l'Accent; le Génie fait le reste, il est Vrai que ce reste indéfinissable est tout l'Accent, mais, pour l'obtenir, il faut que l'art Vienne Seconder la Nature.

" On ne trouve point de sang froid le langage des passions, " (dit J. J. Rousseau) et c'est une Vérité rebattue qu'il faut être ému " soi même pour émouvoir les autres. Rien ne peut donc suppléer, " dans la recherche de l'Accent pathétique, à ce Génie qui réveille " à Volonté tous les sentimens, et il n'y a d'autre art en cette partie " que d'Allumer en son propre cœur le feu qu'on Veut porter dans " celui des autres. "

Ceci est incontestable, mais nous avons des raisons de penser qu'il en a été fait quelquefois une dangereuse application par le Génie même Auquel on ne peut refuser tout pouvoir, hormis celui de se passer de Culture : s'il Veut tirer parti de sa fécondité il doit bien préparer la Terre qui fera germer ses fruits et empêcher que rien ne détourne la Sève qui les Nourrit.

Erreur accréditée.

On a pendant longtemps, et beaucoup de personnes partagent encore cette erreur, que le Génie était dispensé de travail et au dessus des détails du mécanisme, tandis qu'il est à remarquer que les plus grands Artistes sont précisément ceux qui ont eu à leur disposition le plus de moyens Matériels; ces moyens ont été

pour eux les ailes qui leur ont servi à s'élever. on en était venu à penser que le désordre était un des meilleurs indices, une des plus justes conséquences du Génie !

Les plus beaux talens sont ceux qui ont été le mieux ordonnés.

Nous ne sortons point de Notre Sujet en combattant ce préjugé ; il est facile de le détruire en faisant observer, que les plus beaux talens sont ceux qui ont été le mieux ordonnés et que les Ouvrages du Génie sont précisément ceux où l'ordre règne plus particulièrement, non qu'il y soit mis en évidence avec affectation, mais parcequ'il y est influence est telle que tout ce qui nous frappe et nous émeut est déterminé par lui. les Contrastes, la symétrie, la Variété même, en un Mot tout ce qui concourt à faire sortir l'Analogie, la liaison des idées et à ramener à l'unité principe de l'ordre, en sont les éléments essentiels.

L'ordre.

L'Ordre enfin est le trait Caractéristique de la Création, et l'Harmonie n'est Autre chose que l'ordre mis en Mouvement.

Revenant à l'objet particulier de cet Article, nous pouvons assurer qu'il n'est pas un Accent, ~~[illegible]~~ même Celui que l'on peut le plus arbitrairement varier, ~~qui ne doive~~ ne soit dû à l'effet à l'ordre qui lui assigne sa véritable place et qui détermine sa proportion.

La réflexion apprend à régler l'usage de chaque chose ; l'inspiration lui est précisément opposée puisqu'elle est un Mouvement improvisé de l'âme ; mais un travail réfléchi lui prépare toutes les voies et de plus, lui prête, sans qu'elle s'en doute, l'Autorité du Savoir. C'est alors que ce souffle divin se dirige avec justesse sur le point qu'il doit atteindre : son Accent devient d'autant plus expressif qu'il se trouve plus d'Accord avec le Sentiment qui en est l'objet.

les préparées la justesse d'Accent.

Tableau

des Principaux Accens :

Tableau
des Principaux Accens qui déterminent le Caractère.

1er Caractère.
Simple : Naïf.

Accens :		Indications correspondantes dont on s'est servi jusqu'à présent.
1. Simple : — Naïf. —		Semplice. — Smorfioso. —
2. Pastoral	Nuances du Caractère Naïf.	Pastorale.
3. Champêtre.		Idem.
4. Rustique.		Rustico.
5. Villageois.		Pastorale.
6. Gai.		Allegro. — Gaio — Scherzoso. —
7. Vif et léger.		Vivace — Leggiero —
8. Doux et Gracieux.		Dolce. — Grazioso —
9. Tendre et Affectueux.		Tenero — Affettuoso —

2e Caractère.
Vague : indécis.

Accens :		
10. Vague. — indécis.		Fantastico. — Capriccioso.
11. Animé.		Mosso — Vivace — Brioso — Spiritoso —
12. Agité. — Plaintif.		Agitato — Flebile —
13. Retenu.		Ritenuto — rallentando —

3.e Caractère.

Passionné : — Dramatique.

Accens :	Indications correspondantes dont on s'est servi jusqu'à présent.
14. Passionné.	Appassionato — Furioso — disperato.
15. de Mélancolie.	Malinconico —
16. de Tristesse.	Mesto. —
17. Pénétrant.	Espressivo — Con intimissimo Sentimento.
18. de Douleur.	Con Dolore —
19. — Voilé. Concentré.	Con Sordini — Sotto Voce — che a pena si Sente.
20. Brillant.	Brillante —
21. Energique.	Energico —
22. Véhément.	Stiracchiato —
23. — Dramatique.	Dramatico —
24. Martial.	Militare — Tempo di Marcia —
25. — Résolu. — fier.	Risoluto — imperioso —
26. — Noble. Grandiose. —	Nobile — Grandioso —

4.e Caractère.

Calme : Religieux.

accens :	
27. — Calme. Tranquille.	Moderato — Tranquillo —
28. Majestueux.	Maestoso — Grandi —
29. — Religieux.	Religioso —
30. — Enthousiastique. Sublime.	Con fuoco —

Recevu — en exemplaire.

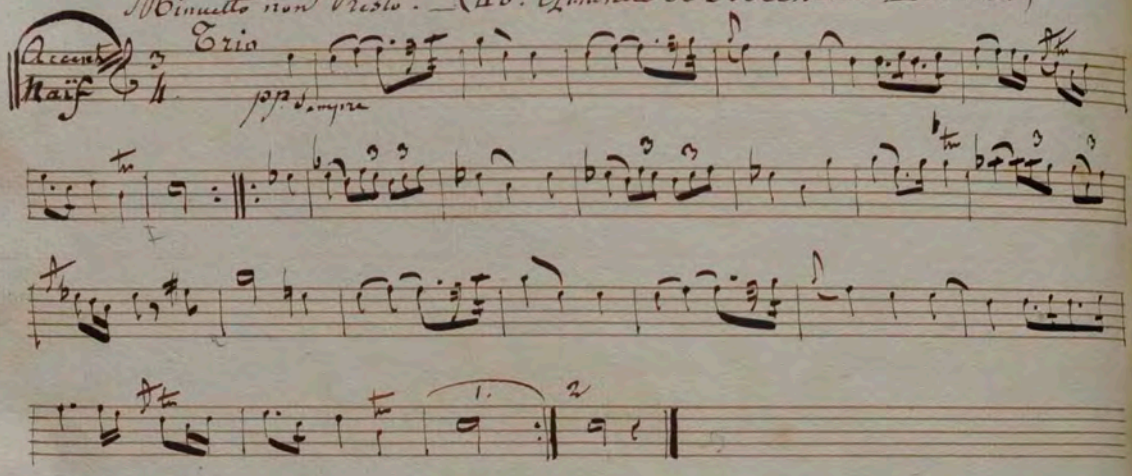
Accens
en Exemples.

Accens.

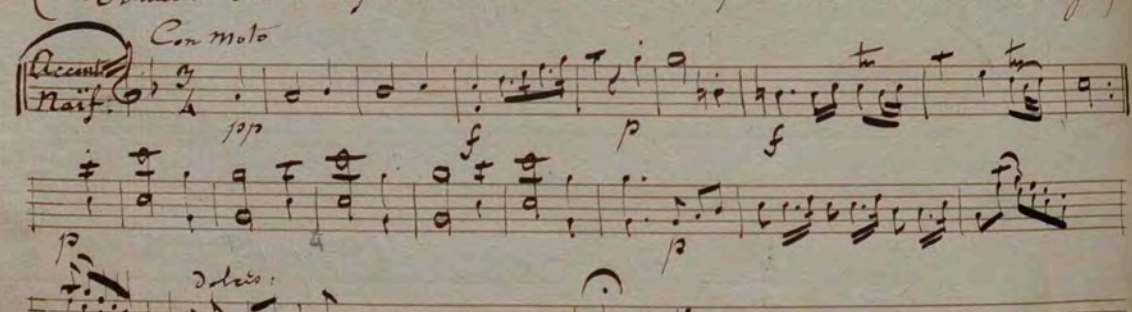
Accens.

1er Caractère:
Simple, Naïf.

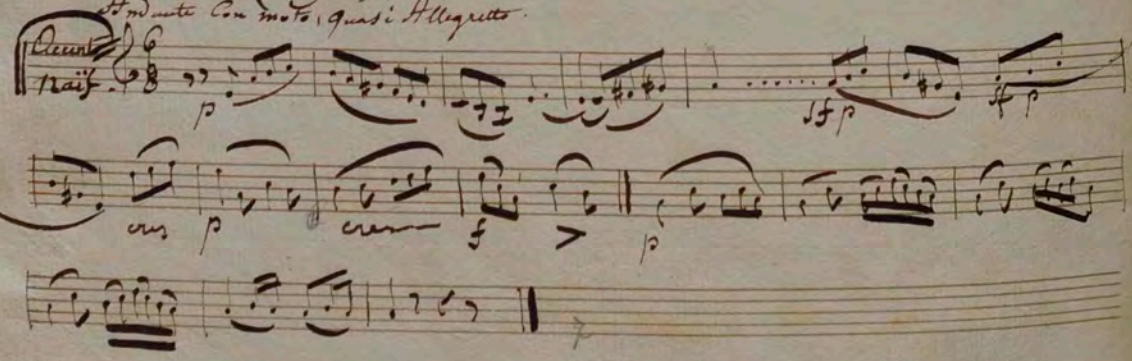
Minuetto non Presto. (4e Quintette de Boccherini. Ed. Janet.)



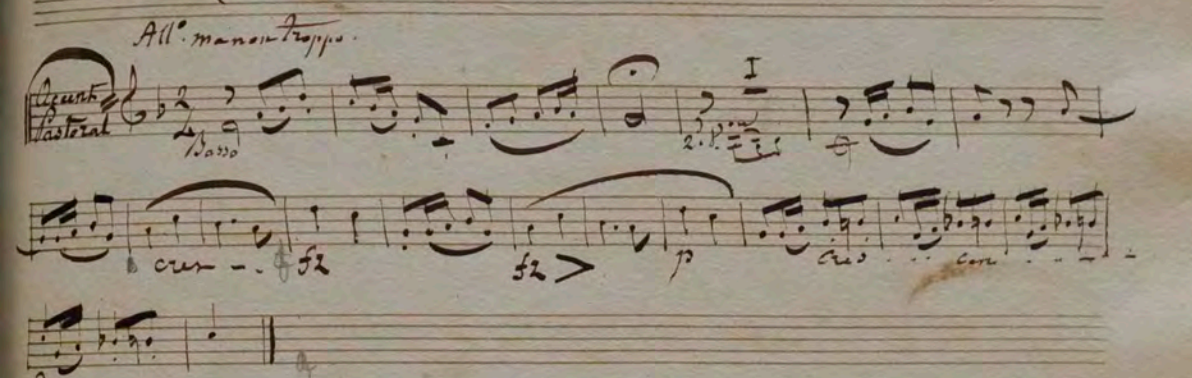
(Minuetto du 2e Quintetto de Boccherini pour Piano. Oe. 46. Ed. Heyd.)



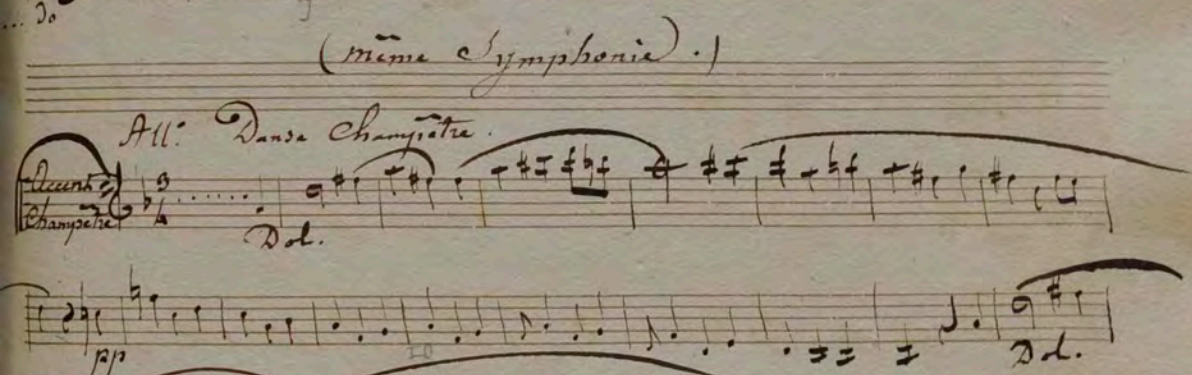
(9e Quatuor de Beethoven. Ed. Janet.)



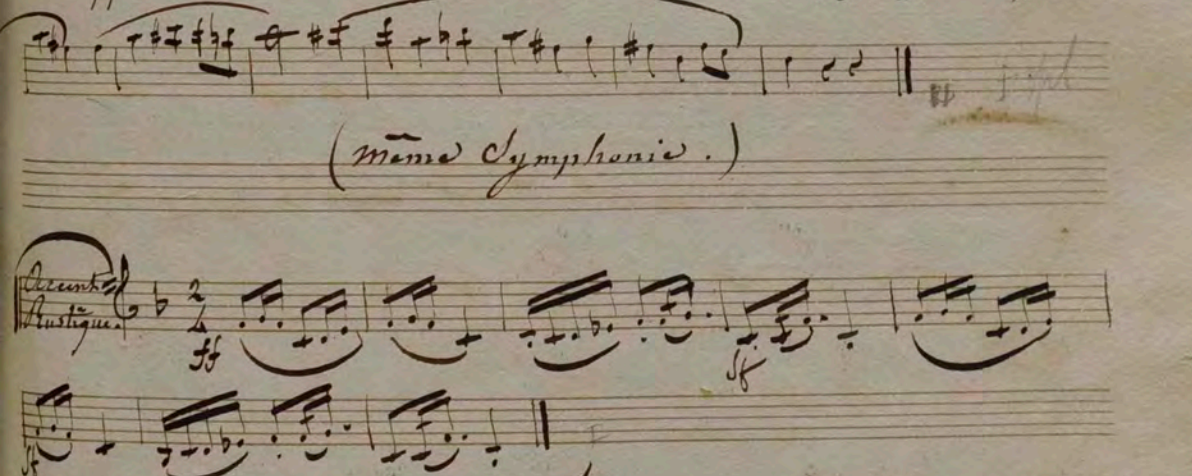
(Symphonie pastorale de Beethoven. – Ed: Pleyel.)



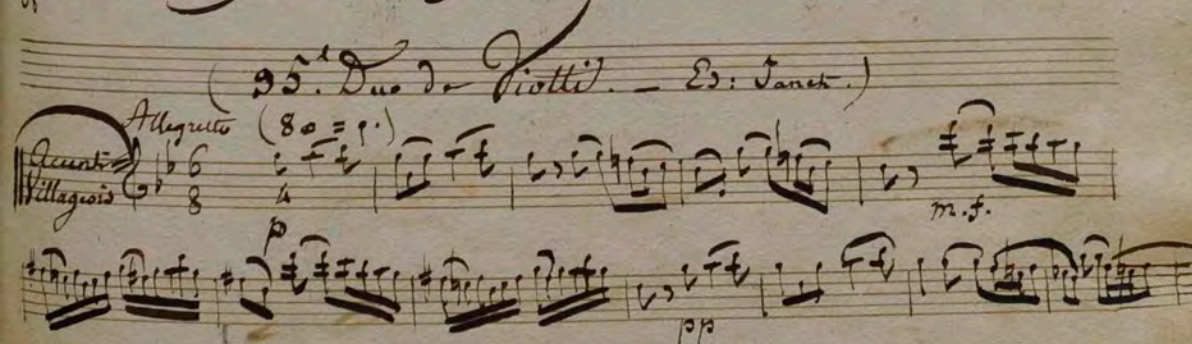
(Même Symphonie.)



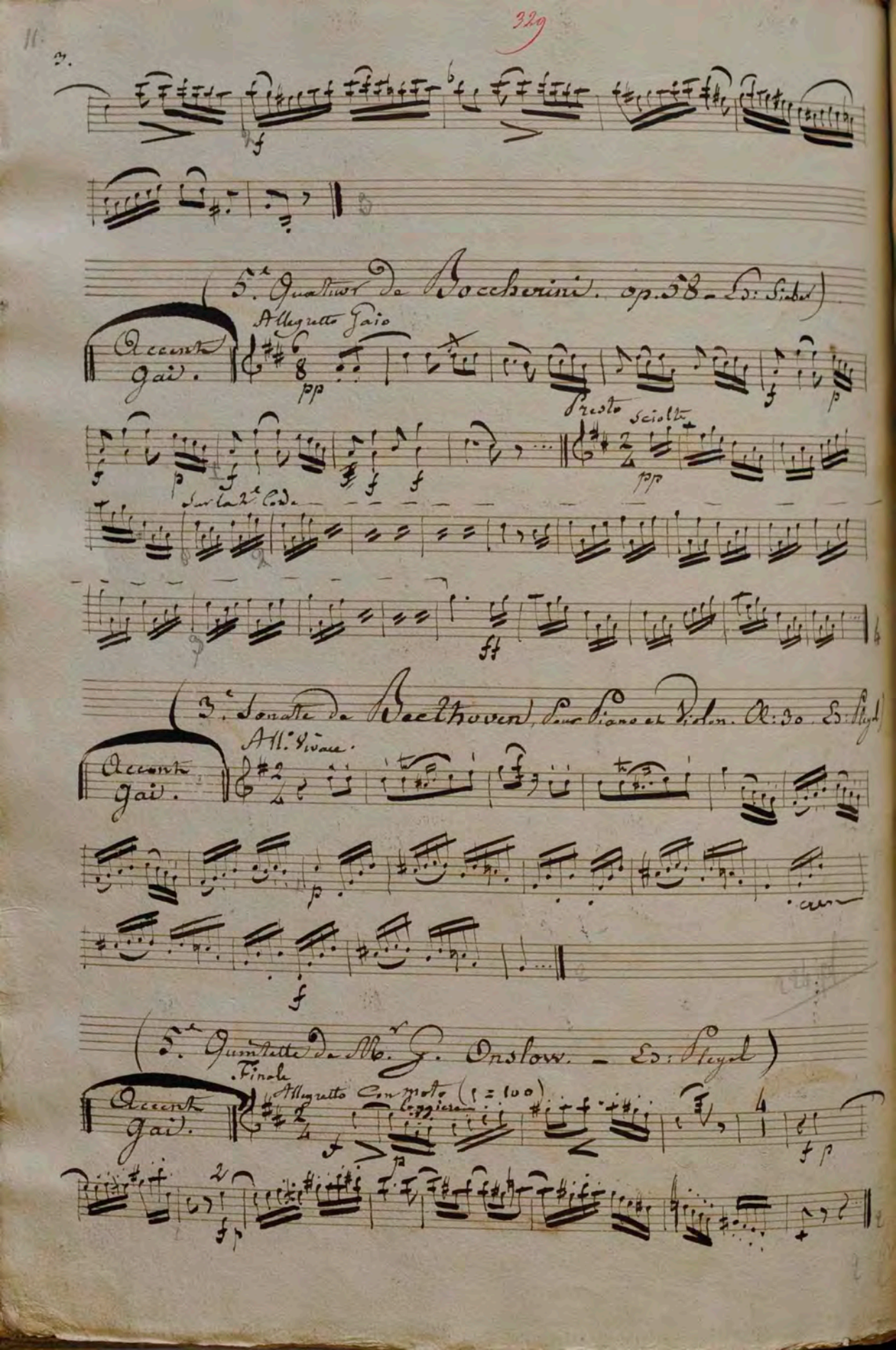
(Même Symphonie.)



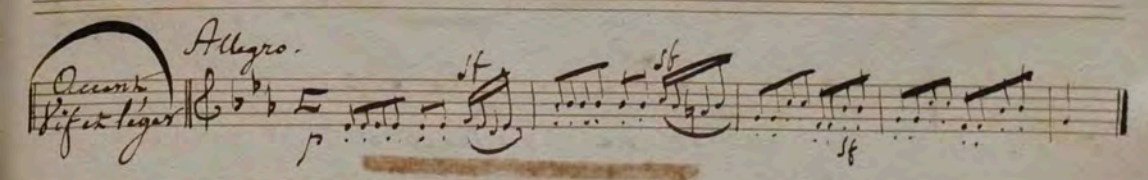
(95.e Duo de Viotti. – Ed: Janet.)



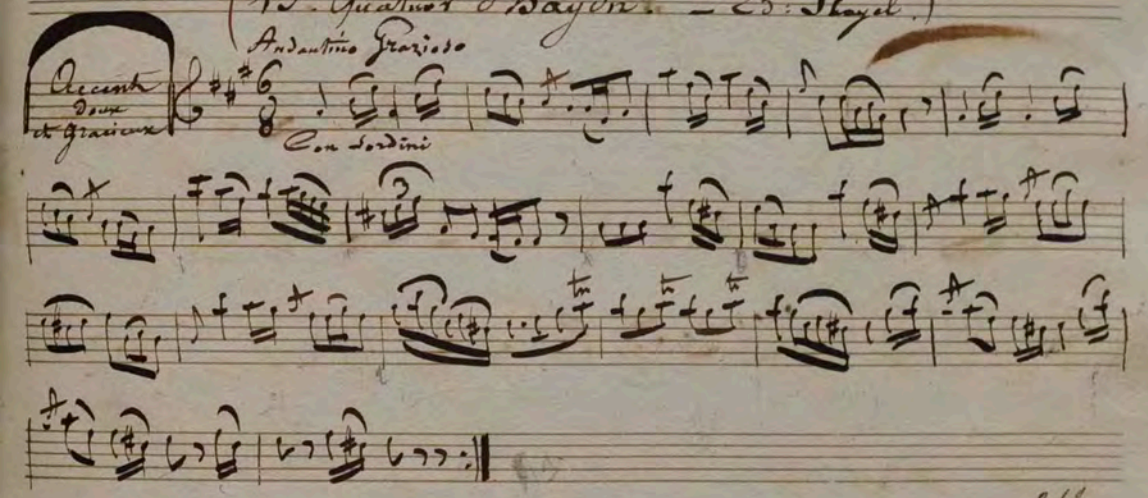
2.


(5.e Quatuor de Boccherini. op.38 - Ed: Sieber)
Allegretto Gaio
Accents gai.
pp
f
p
Presto
Sciolto
pp
Sur la 2.e Cde.
ff
(3.e Sonate de Beethoven, pour piano et Violon. Ut:do. Ed: Heyd)
All.o Vivace.
Accents gai.
p
f
(5.e Quintette de Mr. J. Onslow. - Ed: Heyd)
Finale
Allegretto Con moto leggiero (♩ = 100)
Accents gai.
f
p

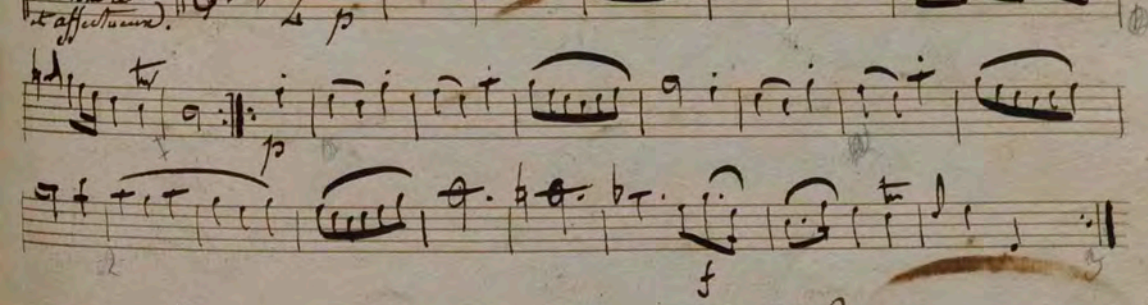
(Ouverture de la flûte enchantée de Mozart.)



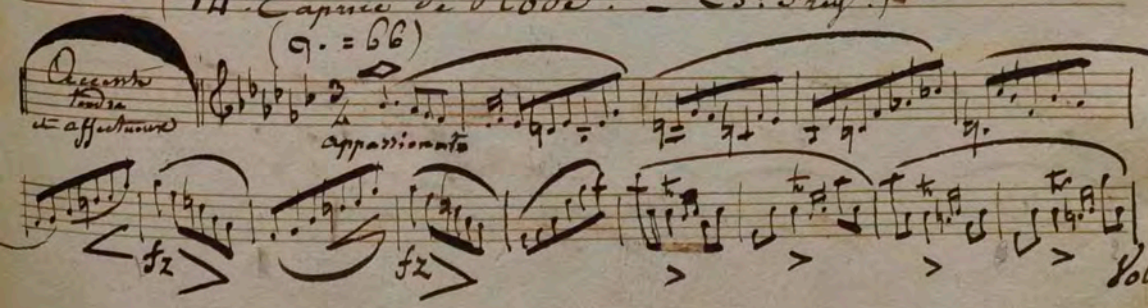
(15e Quatuor d'Haydn. – Ed: Pleyel.)



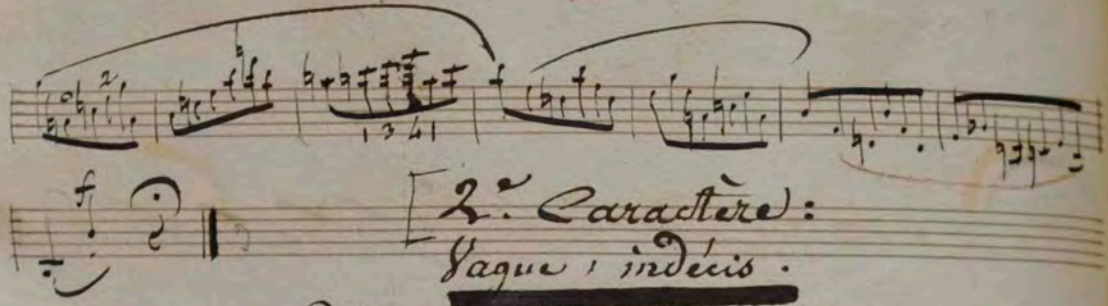
(19e Quintette de Boccherini. – Ed: Janet)



(14e Caprice de Rode. – Ed: Frey.)

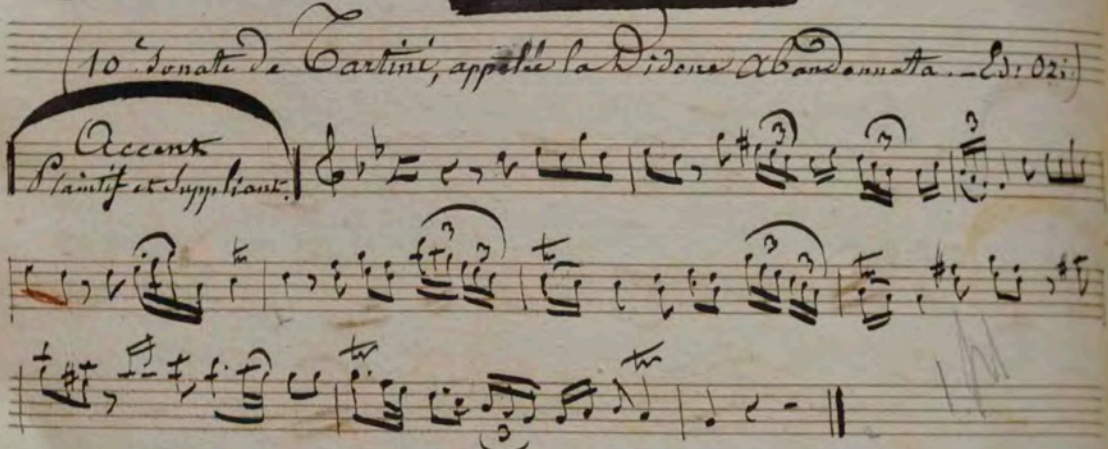


5.

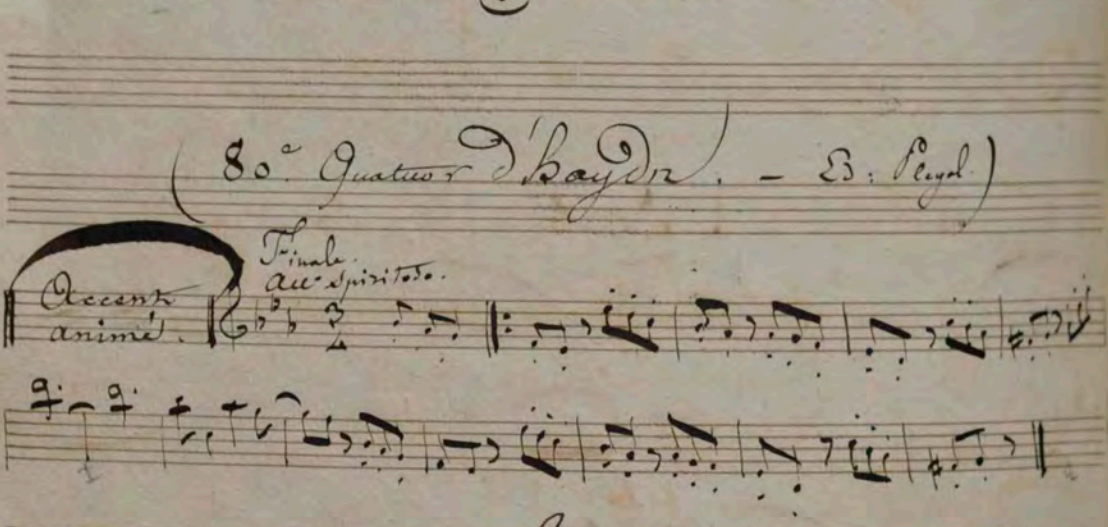


[2.e Caractère: Vague, indécis.

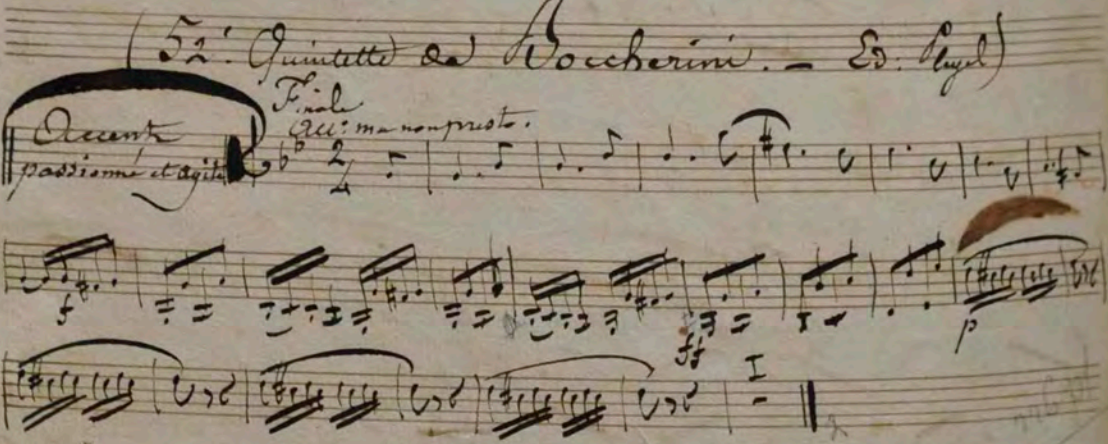
(10.e Sonate de Cartini, appelée la Didone abbandonata. – Ed: Ozi)



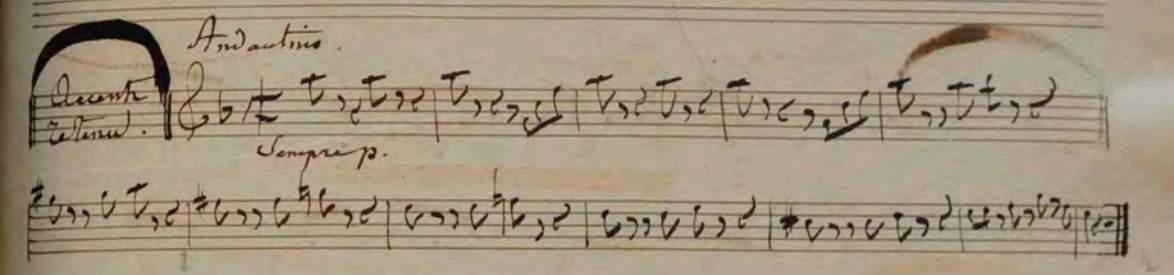
(8.e Quatuor d'Haydn. – Ed: Pleyel)



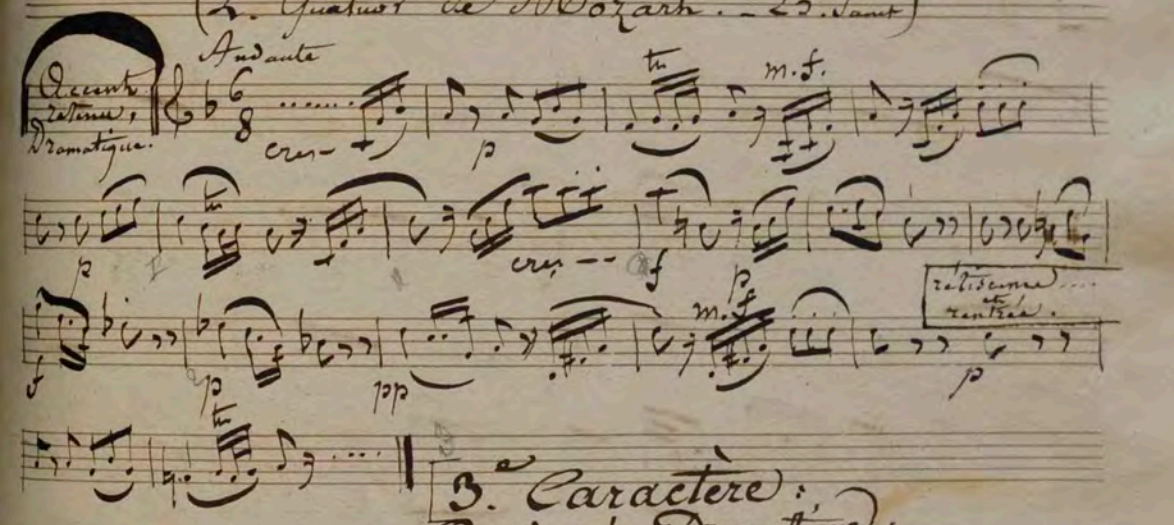
(5.e Quintette de Boccherini. – Ed: Pleyel)



(34.e Trio de Boccherini.) (Ed: Faut.)

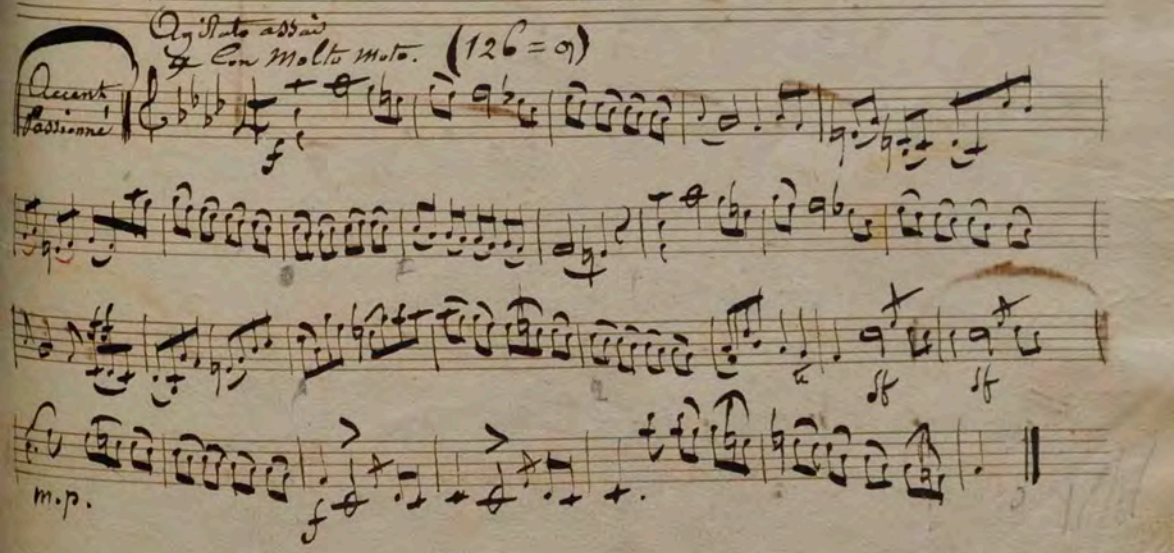


(2.e Quatuor de Mozart. – Ed. Faut)



3.e Caractère:
Passionné, Dramatique.

(16.e Duo de Viotti. – Ed: Nadermann.)



(Sonate de Tartini : op. 3.)

Accent de Mélancolie.

Affettuoso.

(6e Quatuor de Beethoven. — Ed: Janet)

Accent de Mélancolie.

Adagio (L=58)

pp

pp

cresc.

pp

f

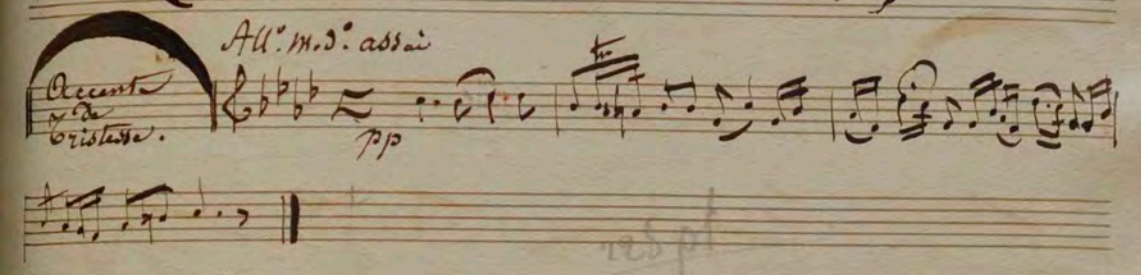
p

f

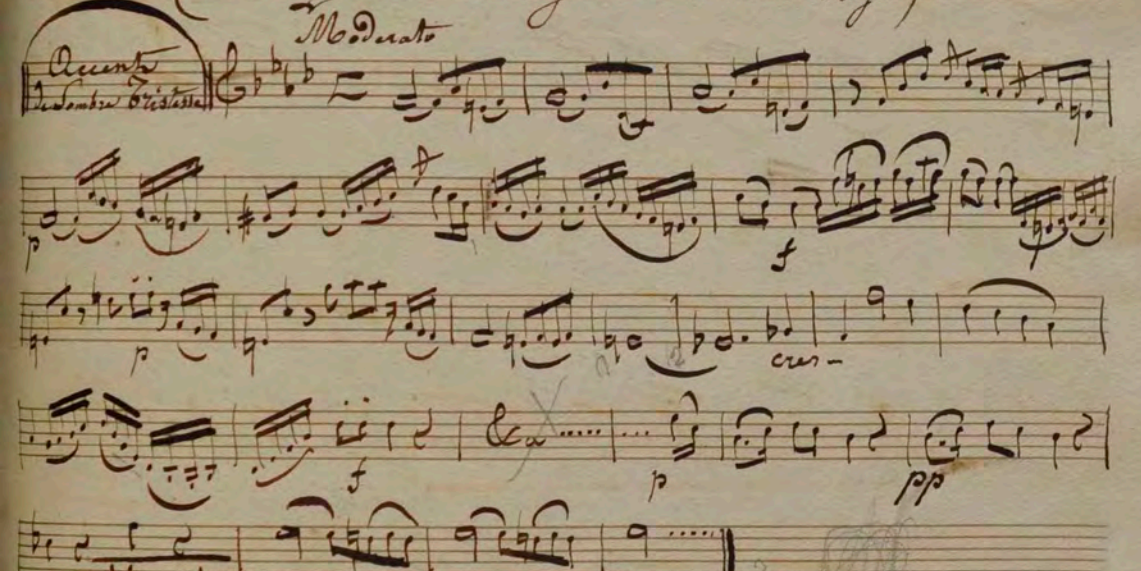
p

pp

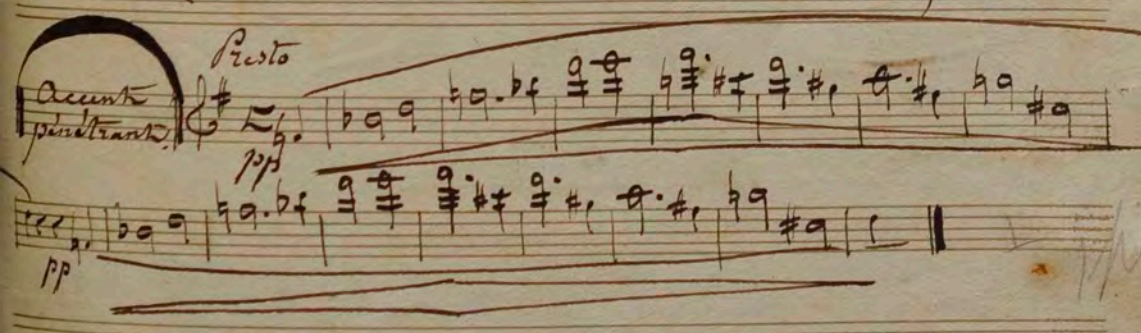
(58.e Quintette de Boccherini. – Ed: Pleyel)



(35.e Quatuor d'Haydn. – Ed: Pleyel)

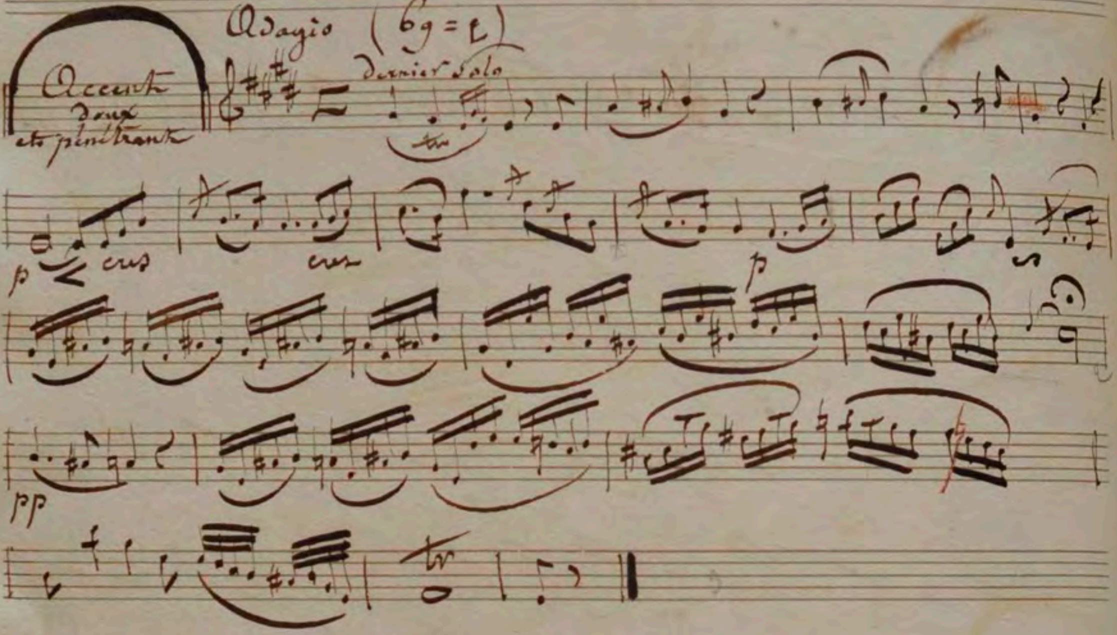


(1.er Trio de Beethoven. – Ed: Janet)

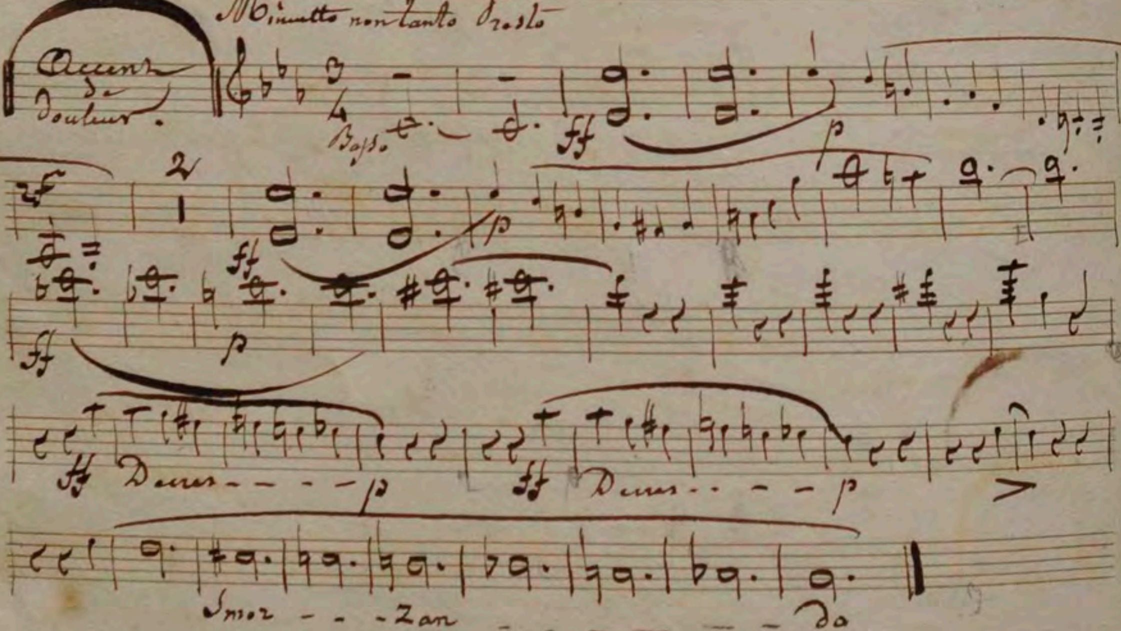


9.

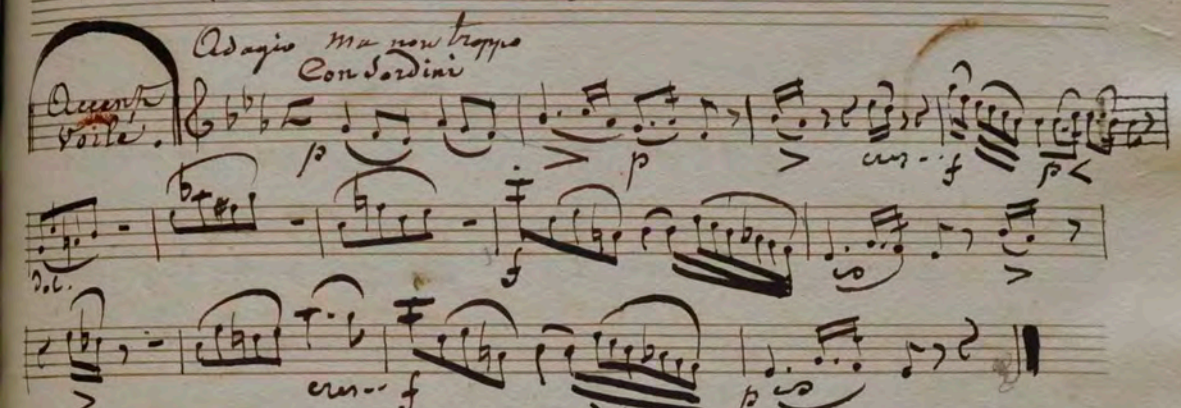
(22e Concerto de Viotti. Ed: Frey.)



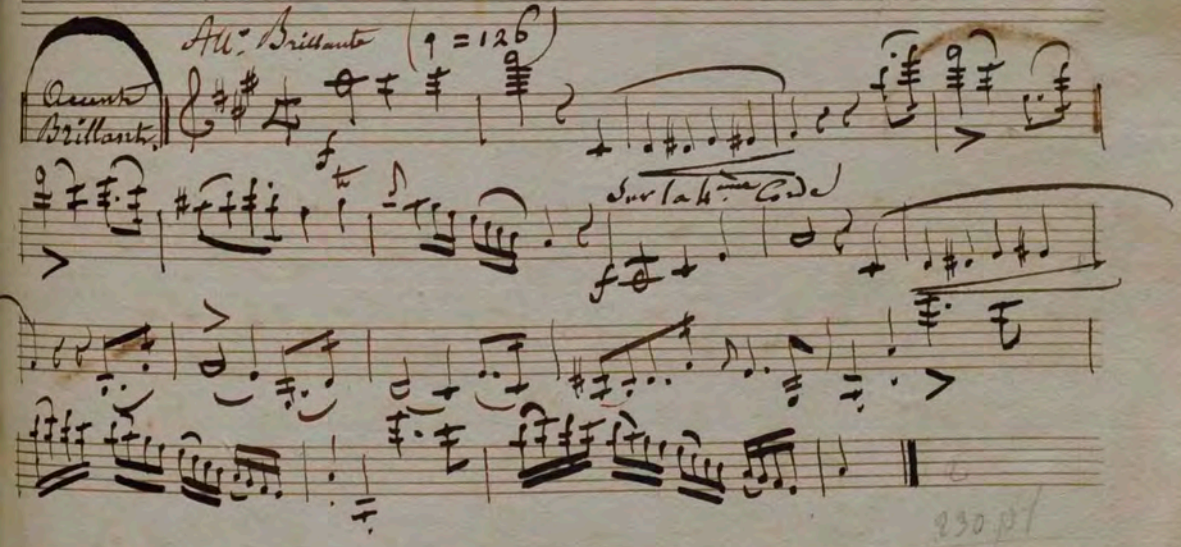
(15e Quintette de Mr G. Onslow. - Ed: Pleyel)



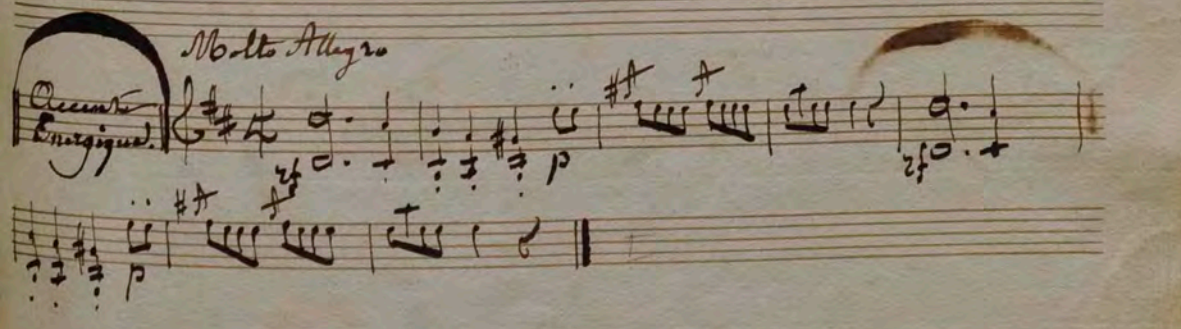
(8.e Quintette de Mozart. – Eb: Janet.)



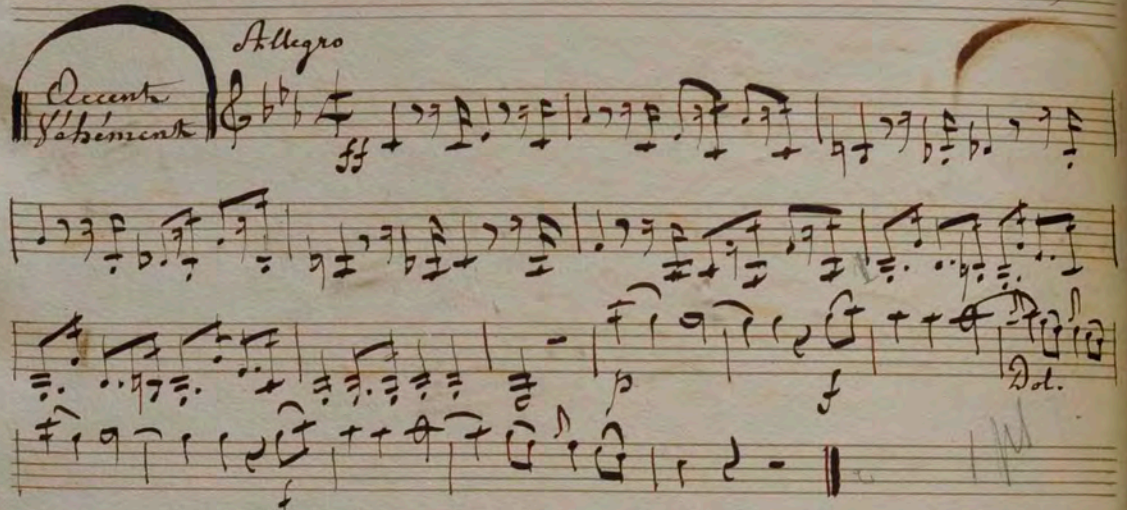
(13.e Concerto de Viotti. – Eb: Sieber.)



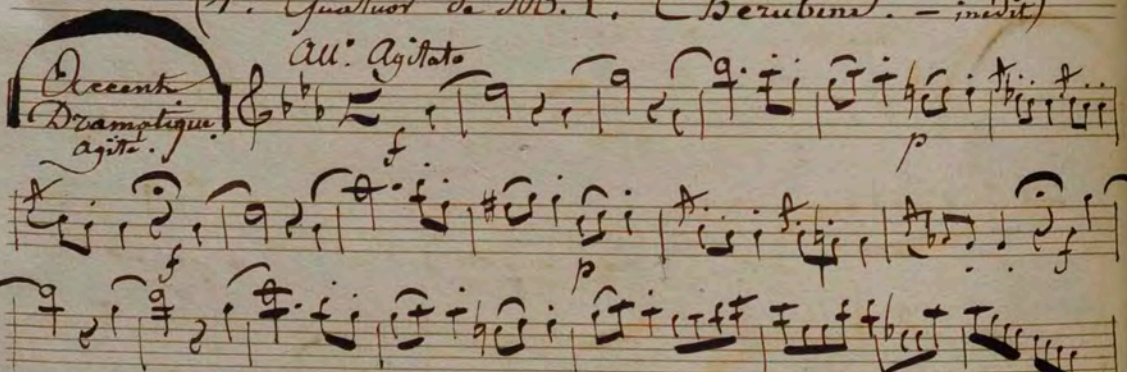
(Ouverture de Don Juan, de Mozart.)



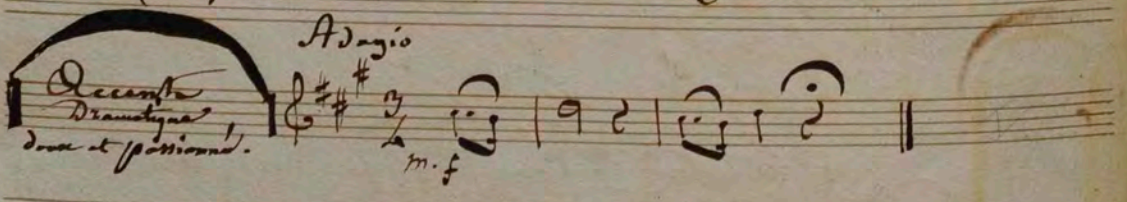
(1.er Quatuor de Boccherini. — B: Nadaman)



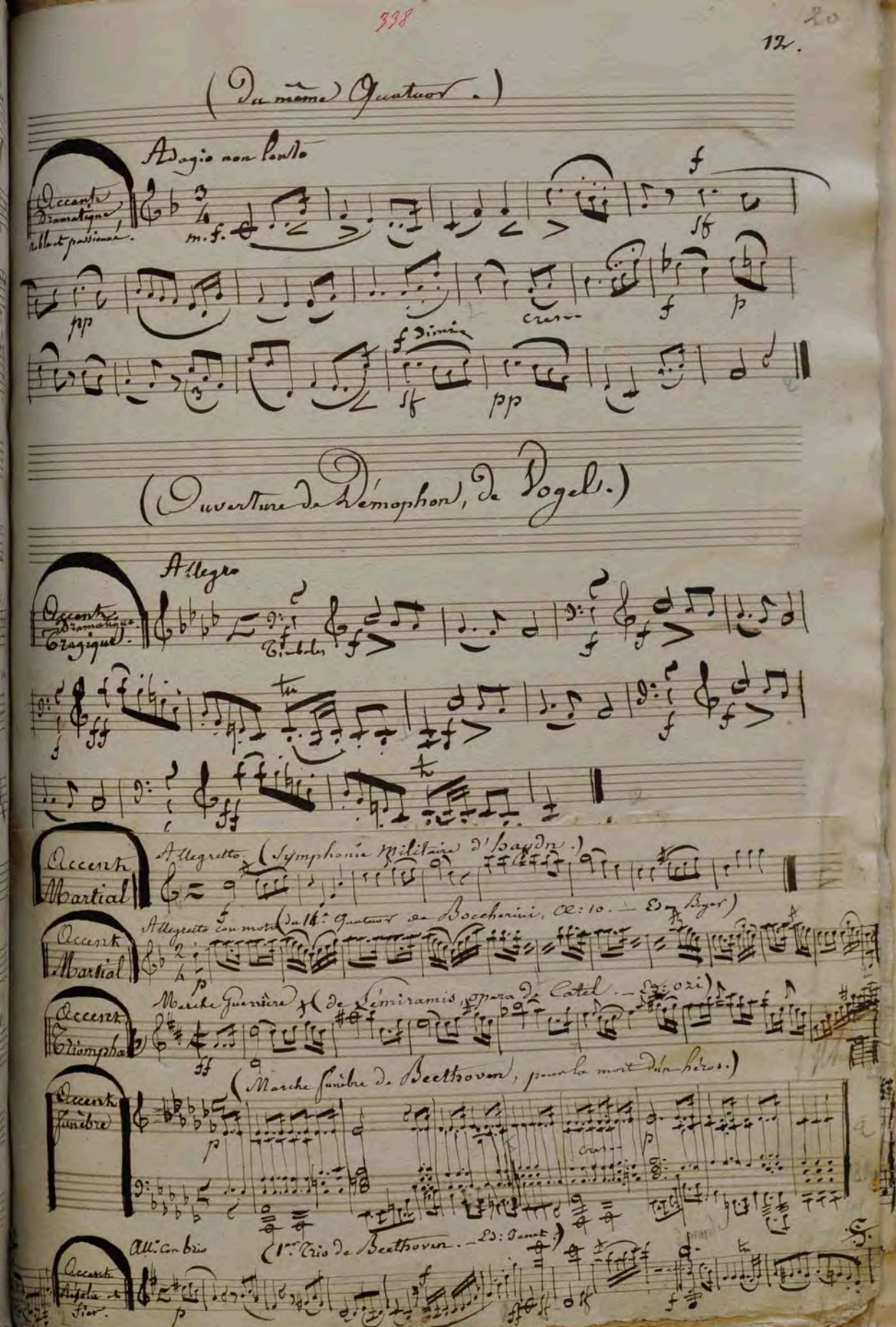
(1.er Quatuor de Mr. L. Cherubini. — inédit)



(2.e Quatuor de Mr. Felix Mendelsohn. — B: Richault.)



(Du même Quatuor.)



(Ouverture de Démophon, de Vogel.)

(16.e Duo de Viotti. – Ed: Naumann.)

Andante. (69 = 2)

Accent Noble et Grandioso

4.e Caractère: Calme, Religieux.

(17.e Quatuor de Beethoven.)

Vento assai e Cantante

Accent Calme.

I Tranquillo

Viola sotto voce

(79.e Quatuor d'Haydn. – Ed: Pleyel.)

Vivace Cantabile e Mesto

Accent Calme et Religieux.

(9e Concerto de Viotti. – Ed: Sieber.)

Maestoso. (96 = 1)

Accent Majestueux

(77e Quatuor d'Haydn. – Ed: Janet.)

Poco Adagio

Accent Religieux.

(La Création, Oratorio d'Haydn. – Ed: Pleyel)

All.

Accent Enthousiastique

Serré

Résumé :

Il résulte de ces divers sortes d'Accents :

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

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

3°. — Que les Compositeurs Modernes et particulièrement Beethoven ont multiplié les signes et les ont marqués avec un soin extrême, afin que le Caractère du Morceau, du passage, ou de la Note, fut rendu avec la plus grande justesse d'Accent possible.

4°. — Qu'il y a deux manières de Considérer l'Accent :
L'une, comme Accent général, qui s'applique à tout un Morceau ou tout un passage.
L'Autre, comme Accent particulier, qui ne s'applique qu'à une seule Note ou à quelques unes.

Nous avons indiqué à chaque Citation l'Accent qui nous a paru convenir généralement au Caractère du Morceau.

Quant à l'Accent particulier à telle note ou tel trait, l'exécutant doit en étudier, en approfondir les signes et suppléer à leur insuffisance par le Sentiment.

Aucun exemple n'a été donné pour l'Accent qui peut aller jusqu'au Sublime, par la raison qui nous a empêché d'en présenter pour les Effets. Le Sublime renferme toute sa force de ce qui le précède, et toute sa Valeur de la manière dont il est amené et rendu, il lui faut le Concours de la pensée du Compositeur, Celui du Moment choisi, Celui de l'Accent donné, et enfin Celui de la Sensibilité éclairée des Auditeurs pour qu'il ~~[illegible]~~ apparaisse avec toute son empire. or, il n'en est point de pareil en la Musique ~~comme~~

Sublime peut être traité comme un simple Trait de Chant.

qu'en littérature où, à la rigueur, les mots empâtent les sentiments le compositeur donne la vie à sa partition, mais il ne peut lui donner la voix, il lui faut un interprète, et si cet interprète a souvent le pouvoir de rendre sublime ce qui n'est été que vulgaire, il peut rendre médiocrement, que de moyens n'aura-t-il pas pour donner à la sublimité même toute la vérité d'accent et surtout, la simplicité qui en est la base!

Mais, ~~tient il à~~ manque-t-il quelque chose à cette vérité d'accent? ~~Une seulement~~ on produit le plus souvent ~~on produit~~ un effet tout contraire à celui qu'on ~~se proposait~~ s'était proposé, car bien loin d'avoir atteint le sublime on n'a rencontré que le ridicule.

Effetto.

Effets et Choses d'Effet.

1. Unissons et Octaves.
2. Sons harmoniques.
3. Sourdine.
4. Pizzicato.
5. Troisième Son.
6. Quadruple Corde.
7. D. ——— Manières, diverses, d'accorder le Violon
8. Rhythme.

Effet,
et Choses d'Effet.

Définition de l'Effet et des Choses d'Effet.

" Effet, impression agréable et forte que produit une exécution " Musique sur l'oreille et l'esprit des écoutans. On distinguera " sous le nom de choses d'effet toutes celles où la sensation " produite paraît supérieure aux moyens employés pour l'exciter. " (1)

~~(Dictionnaire de Musique J.J. Rousseau)~~

" Les Effets sont relatifs à chaque modification du son; ainsi " l'on distinguera les Effets d'intonation, les Effets de Rhythme, les " Effets d'intensité, les Effets de timbre, les Effets de caractère; " les Effets simples, provenant d'une seule de ces causes, les " Effets composés, c'est à dire, ceux qui proviennent de deux ou " plusieurs causes à la fois. " (2)

~~(Dictionnaire de Musique moderne par Mr Castil Blaze)~~

On voit qu'il y a deux manières de considérer l'Effet; la première, comme résultat général du talent de l'artiste dont le but doit être de faire saisir et comprendre ce qu'il exécute, et sous ce rapport, de faire de l'Effet; la seconde, comme résultat particulier des choses d'Effet que l'on peut mettre dans son composition ou placer quelquefois dans celles des Autres.

Nombre d'Effets et division.

Les choses d'Effet se divisent, pour le Violon, en Effets particuliers et de détails, et en Effets Généraux ou prolongés.

Effets particuliers.

Les Effets particuliers consistent:

1°. en Oppositions du grave à l'aigu.
2°. en Coupé d'archet divisement faits en rhythmes.
3°. en Nuances, telles que le Crescendo, le Diminuendo, les Sons filés, Cadences ou Doublés, Sons de timbre divers.
4. en Cadences prolongées.
5. en Surprises.
6. en Anticipations.
7. en Réticences.
8. en Perturbation. /.

(1) Dict. de Musique de J.J. Rousseau.
(2) Dict. de Musique par Mr Castil-Blaze.

Généraux, prolongés.

Les Effets généraux ou prolongés consistent :

1° en Unissons et Octaves.

2° en Sons harmoniques.

3° en Sons voilés de la Sourdine.

4° en Pizzicato.

5° en Troisième Son.

6° en Quadruple Corde.

7° en Diverses Manières d'accorder le Violon.

8° en Rhythme.

Les Effets particuliers étant de l'essence même et de l'expression de chaque Morceau, leur étude ne peut être traitée séparément.

Mais les Effets généraux ayant, pour ainsi dire, une physionomie et une expression qui leur est propre, Nous en donnons la théorie à la suite de cet Article.

~~[illegible]~~ Les Effets, ~~[illegible]~~ de quelque nature qu'ils soient, donnent ~~[illegible]~~ une variété piquante à la composition, quelques uns même peuvent servir d'Episode agréable dans les Points d'orgue; mais si on les emploie trop fréquemment, ils émoussent bientôt les Sens et Nous ainsi détruire à sa source le plaisir qu'ils devraient faire Naître : ce sont des pierres précieuses dont la rareté détermine le prix; pour ~~peu~~ qu'on en abuse, elles deviennent un luxe qui finit par ruiner le talent.

Nous ~~[illegible]~~ signalons ici un danger pour l'Art; ce danger, d'autant plus grand qu'il est caché par le succès, existe dans l'abus des Effets de détails dont nos Virtuoses ~~[illegible]~~ de quelques. un agrément, un coup d'archet, une tournure, un Effet neuf et piquant vient il à réussir? on le bate d'en faire usage et l'on fait bien, mais si l'on croit pouvoir le placer partout, ~~[illegible]~~ voilà le mal et la vérité, leur applaudissements Sont certains et deviennent une excuse, ou pour mieux dire, un motif pour l'employer souvent : l'épreuve est forte,

il faut l'avouer : le Cœur étant de plaire au Public, on a besoin de courage, en pareil cas, pour s'abstenir d'user des moyens qui sont offerts pour y parvenir ; Mais il faut choisir entre une faveur passagère et une estime durable, entre le succès d'un jour, et celui de la Vie entière. Le véritable Artiste ne peut hésiter longtemps ; il sait qu'il y a des sacrifices bien entendus, des sacrifices partiels, qui tournent au plus grand avantage de l'~~ensemble~~ son talent.

Le Public s'accoutumerait d'ailleurs à ce luxe d'effets que l'on ferait pour lui plaire, il deviendrait chaque jour plus exigeant en raison de ce que sa sensibilité se trouverait émoussée par la fréquente répétition de ce qui n'aurait plus pour lui l'attrait de la nouveauté. On rédoublerait en vain l'emploi de ces effets, le ressort en serait usé. il arriverait qu'un jour le Public, ne tenant plus compte de tels moyens, écouterait avec froideur ce qu'il aurait accueilli auparavant avec ~~transport~~ enthousiasme ; On ne pourrait alors remonter sa faveur qu'en allant puiser à la Source du Naturel et de la raison qui ne permet pas que l'on détourne trop souvent l'attention due au sujet pour la fixer sur des objets de détails et que l'on change, quelquefois, en une admiration puérile, un sentiment vrai, un intérêt fondé sur le caractère saillant et sur la marche franche de la composition.

Effets d'Unissons et d'Octaves.

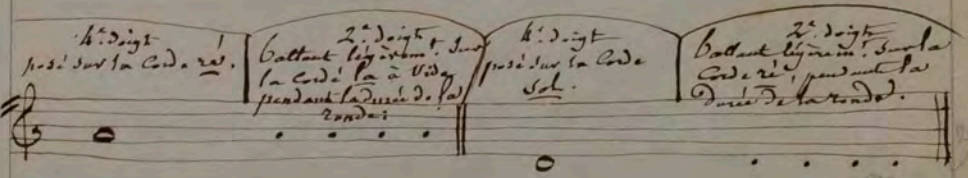
Lorsque deux Notes sont à l'Unisson, si l'on passe l'Archet sur l'une des deux, l'autre frémit et répond à sa Voix.

On peut faire l'expérience non seulement sur les Cordes d'un seul instrument, mais encore sur celles de deux instruments séparés, le second fût-il même très éloigné du premier auquel on fait rendre un Son. en posant sur la Corde, montée à l'unisson, du second instrument, un Corps léger, tel qu'un morceau de papier plié en deux sur cette Corde, et en jouant fort sur le premier instrument, on verra la Corde du second s'agiter et renverser le papier par l'effet de ~~l'Unisson~~ son rapprochement avec la Corde à Vide que l'archet a fait vibrer et qui lui communique sa Vibration.

Le même Phénomène se reproduit lorsque deux Notes sont faites à l'unisson sur le même instrument, l'une, avec un doigt, et l'autre, à Vide, ou toutes deux avec un doigt différent.

Exemples :

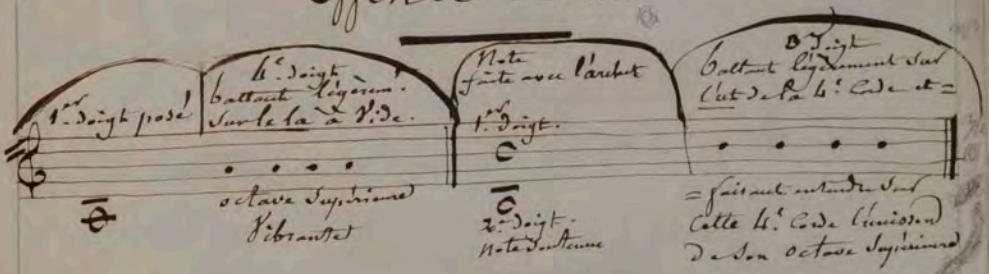
Effets de l'Unisson.



Le 2e doigt, tombant sur le la à vide, fait entendre sa légère percussion ~~sur cette corde~~ et prouve, par la vibration du la, rendue sensible par ce moyen, que cette note est à l'unisson de la note ~~[illegible]~~ que l'on fait vibrer avec l'archet !

Le même effet est produit par les notes qui sont faites à l'octave.

Effet de l'Octave.



On voit par cet exemple que les effets d'octaves doivent être souvent confondus avec les effets d'unissons auxquels ils participent puisque les octaves, en même temps qu'elles peuvent faire vibrer l'unisson de leur note grave, font aussi vibrer l'unisson de l'octave supérieure.

Mais lorsque les unissons et les octaves sont faites simultanément sur le violon, ils ont alors chacun un caractère qui leur est propre : les unissons ont quelque chose de doux, de plaintif et de pénétrant ; les octaves offrent plus de gravité et de rondeur et semblent devoir suffire, par la beauté de leur effet, à des organes plus subtils que les nôtres. ~~Car elles [illegible] dans l'étude, sur les éléments de l'harmonie.~~

Quelques écrivains ont pensé que les Grecs avaient employé simultanément les unissons et les octaves dans leur système musical, à l'exclusion des autres intervalles ; il est difficile de se persuader que ce peuple, doué d'un sentiment si exquis,

et que le Génie des Arts avait placés, sous ce rapport, au dessus de tous les Autres Peuples, n'ait jamais imaginé de former un Accord, tandis que l'harmonie est tellement Naturelle à de Certains Peuples modernes, que les hommes les plus Grossiers d'entre eux naissent avec l'instinct des Accords et guidés les improvisent en Chœur, sans que l'éducation paraisse avoir Contribué en rien à y disposer leurs organes. Cependant, d'après ce que Nous venons de dire de l'effet des unissons et des octaves sonores qui seraient plus subtils que les Notres, il ne serait peut être pas impossible que les Grecs, par une Conséquence de cette finesse d'organisation qui les caractérisait en toutes choses, se fussent contentés d'unissons et d'Octaves pour toute Harmonie, et que leur oreille délicate n'ait point senti l'absence des Accords, occupée qu'elle était d'ailleurs par la diversité et par la Beauté du Rhythme.

Quelle que soit à cet égard la Vérité que l'on pourra peut être découvrir un jour, ce qu'il nous importe de Connaître ici c'est l'Application que l'on a pu faire Jusqu'à présent des Unissons et des Octaves Successifs et Simultanés dans la Musique Moderne, Application que l'on pourrait étendre Davantage à la Musique de Violon.

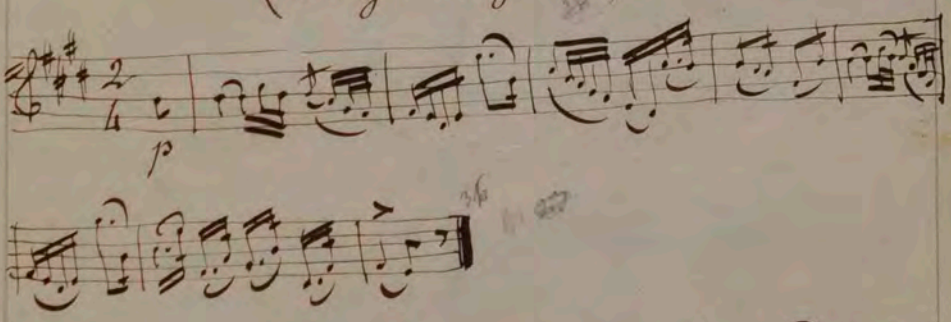
Quelques uns des plus Beaux effets de la Musique d'ensemble sont produits par les Unissons et les Octaves, lorsqu'à l'intérêt de la Mélodie se trouve joint le prestige du nombre des Voix, des instruments de même Nature, ou de leur d'timbre

différent. Haydn disait que rien ne l'avait plus ému que la voix de six mille enfans chantant un hymne à l'unisson dans le temple de St. Paul de Londres.
Nous avons entendu dire la même chose à Mr. Cherubini et à Mr. Fétis.
L'Adagio, en agréa notés, de la Symphonie en mi mineur d'Haydn, d'autant plus grand qu'il est plus simple, peut donner quelque idée de cet effet lorsque les violons sont très nombreux et que ce morceau est exécuté avec tout l'ensemble et toute l'ensection nécessaire. ~~L'effet de cet adagio est d'autant plus grand qu'il est plus simple.~~

On peut considérer l'unisson et même l'octave comme l'expression la plus juste de la sympathie, expression sympathique en quelque sorte, à l'harmonie même, puisqu'elle est le résultat d'une concordance parfaite; or, la Musique ne saurait inspirer trop souvent cette concordance en la rendant de manière à en faire goûter tout le charme.

Effet d'Unissons Simultanés à Grand Orchestre.

(Adagio d'Haydn.)

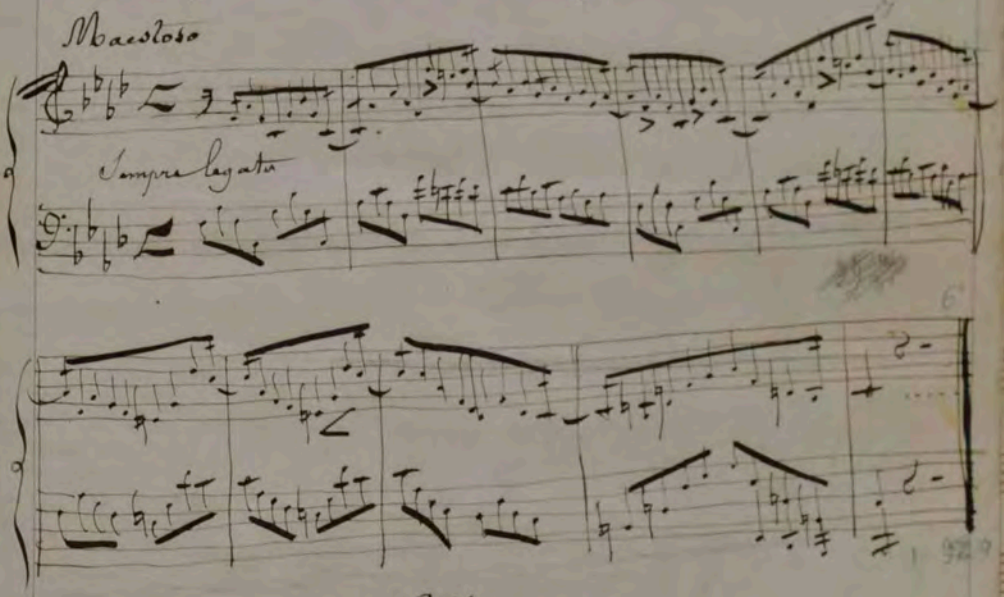


Les Effets d'Octaves simultanées et successives sont très multipliés dans la Musique; le Piano le Célèbre Clementi les a surtout employés avec succès, mais aucun exemple

De ce genre d'effet rien plus remarquable que la 3e Sonate de Mad.e de Montgeroult. (1) Ce morceau, où règnent une si grande élévation, une mélancolie si profonde, est un de ceux où les octaves offrent le plus de continuité sans monotonie et une expression tellement remplie d'intérêt que l'on perd de vue la simplicité des moyens employés et jusqu'à l'absence des accords.

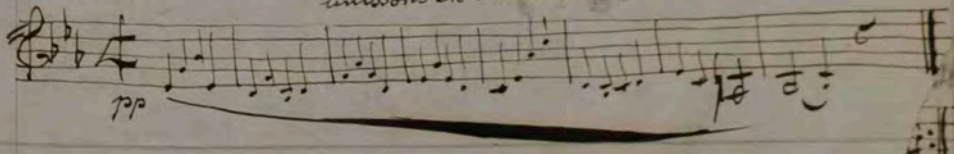
Effet
D'Octaves Successives
sur le Piano.

(3e Sonate de Mad.e de Montgeroult. — Ed: Janet.)



Effet
D'Unissons et d'Octaves simultanés
en Quintettes.

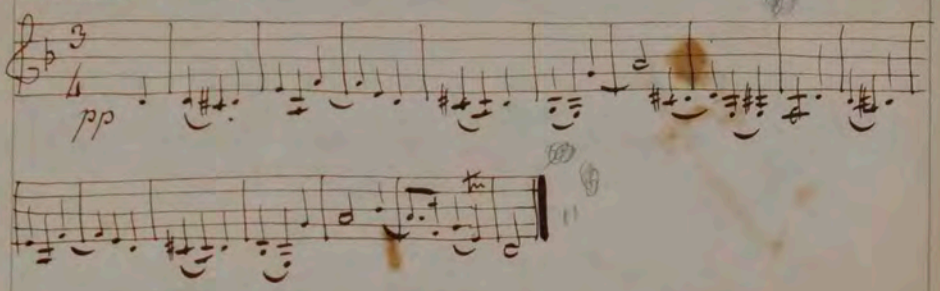
(5e Quintette de Boccherini. — Ed: Janet.)



(1) Auteur du Cours de Piano. — Ed: Janet.

(Menuet du 37.e Quintette de Boccherini. _ Ed: Janet.)

Minuetto con Moto

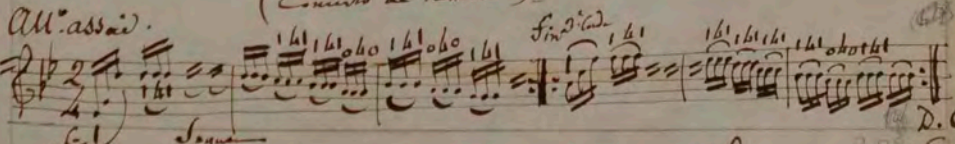


On pourrait croire que ces divers Effets n'auraient gîà perdre à être rendus par un Seul Violon, mais telle est la puissance et la variété de cet instrument, que ces effets y prennent un Caractère particulier, et qu'ils y acquièrent peut être, à notre Sens, une expression plus pénétrante en raison de ce que cette expression est renfermée dans de plus étroites limites, et en ce que, les Unissons Successifs, y ont encore une plus grande affinité entre eux puisqu'ils s'y confondent dans une Commune origine qui les rend pour ainsi dire Jumeaux.

Effets d'Unissons et d'Octaves, Successifs ou simultanés, pour le Violon.

Nous ne Connaissons aucun Morceau de Violon composé en Unissons Simultanés, et nous n'avons, à Citer, qu'un exemple d'Unisson Successif, que les deux passages Suivans: (1)

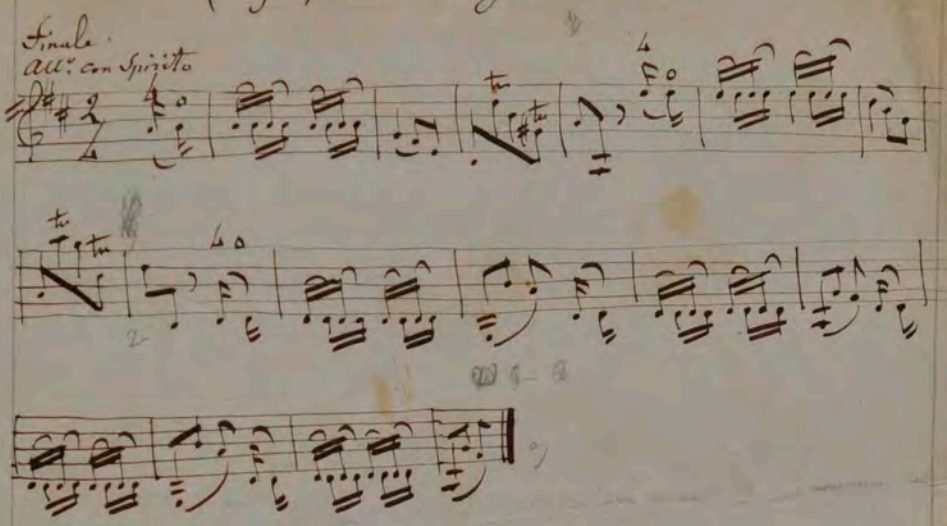
(Concerto de Vamotte)



(1) il s'en trouve également dans la 24.e Etude de Fiorillo.

(49e Quatuor d'Haydn. — Ed: Janet.)

Finale
All.o con Spirito

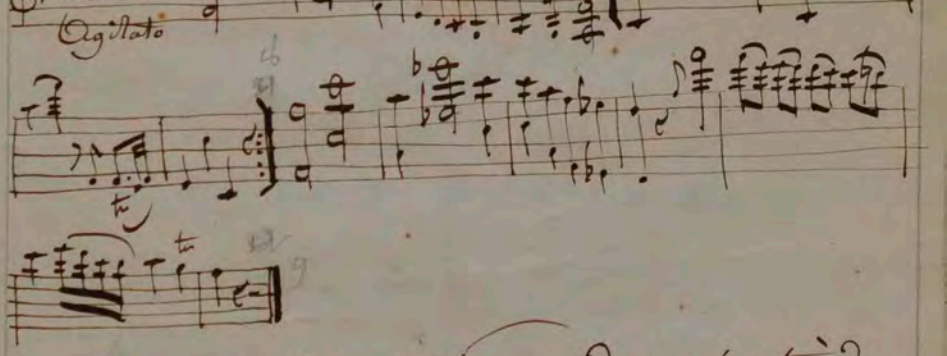


Les Octaves Simultanées ont été employées quelquefois, mais ~~[illegible]~~ dans des passages de courte durée, ~~[illegible]~~ sans d'une manière suivie: en voici des exemples auxquels nous en avons ajouté d'autres plus développés dans des Etudes ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ placées à la fin de cet article.

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

Resto (112=9)

Agitato

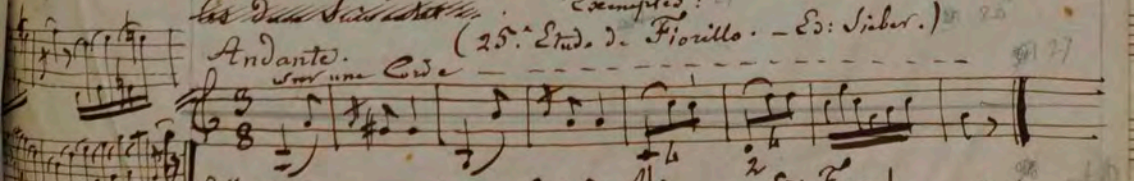


Quant aux Octaves Successives elles sont très fréquemment employées, et il est peu d'Etudes, (sans compter les Gammes que nous en avons données) qui ne renferment quelques leçons particulières pour le genre d'effet, ~~[illegible]~~

Exemples:

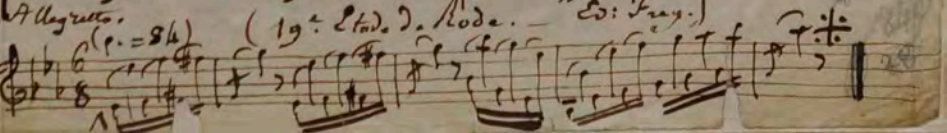
(25e Etude de Fiorillo. — Ed: Sieber.)

Andante.
Sur une Corde



(19e Etude de Rode. — Ed: Frey.)

Allegretto. (♩.=84)



N°1.

Deuxe Etudes

Pour les Unissons successifs, et Simultanés

1.e Etude

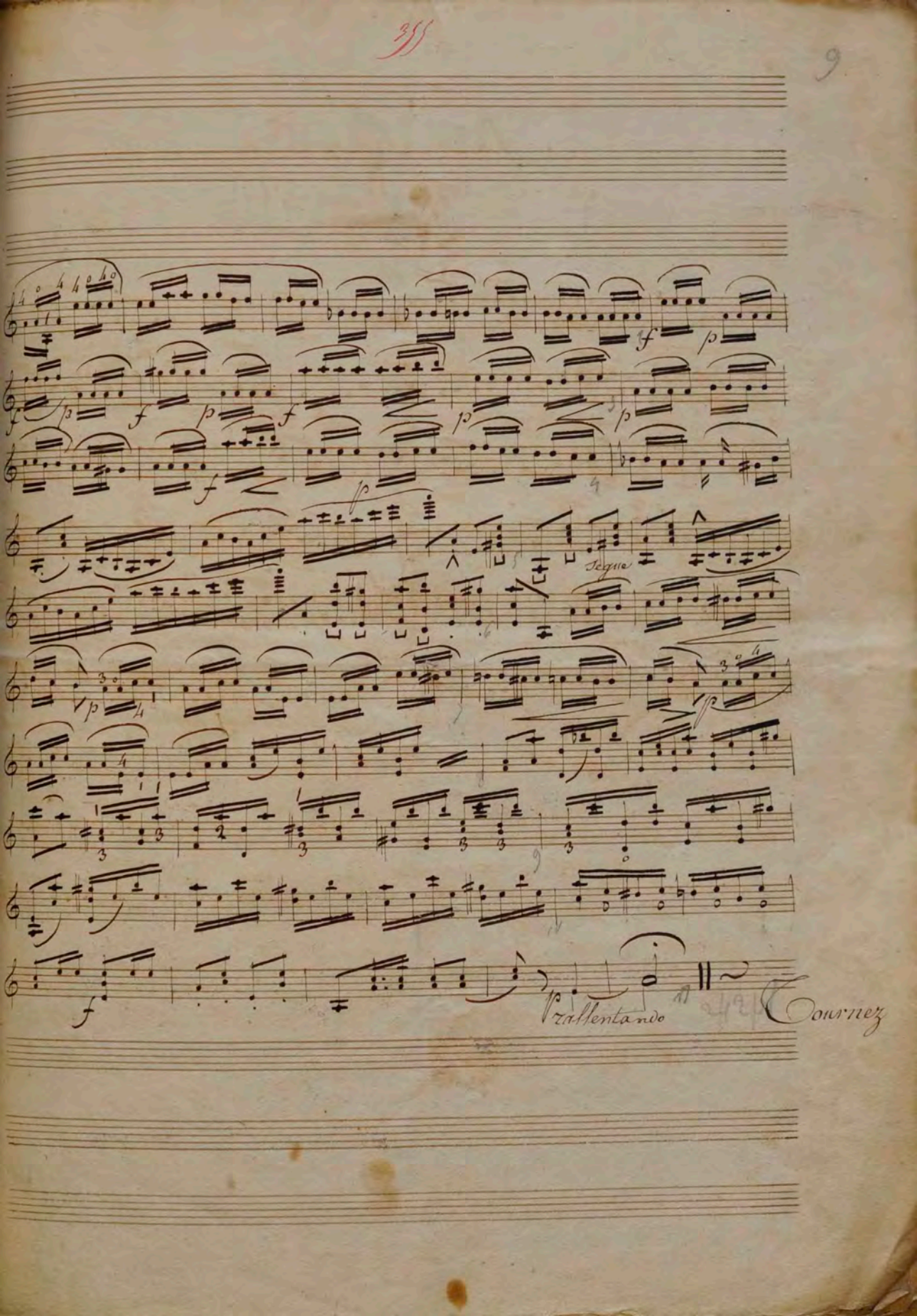
Pour les Unissons Successifs

Allegro non troppo

f p f p f p f p f

p

2.e Corde et Sourdine


f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
Segue
p
p
f
rallentando
Courvez

2.ème Etude

Pour les Unissons Simultanés.

Larghetto Quasi Andante

Segue

f

cres

f

cres

f

1.ère fois

2.e fois

p

Etude N°2

Pour les octaves Successives.

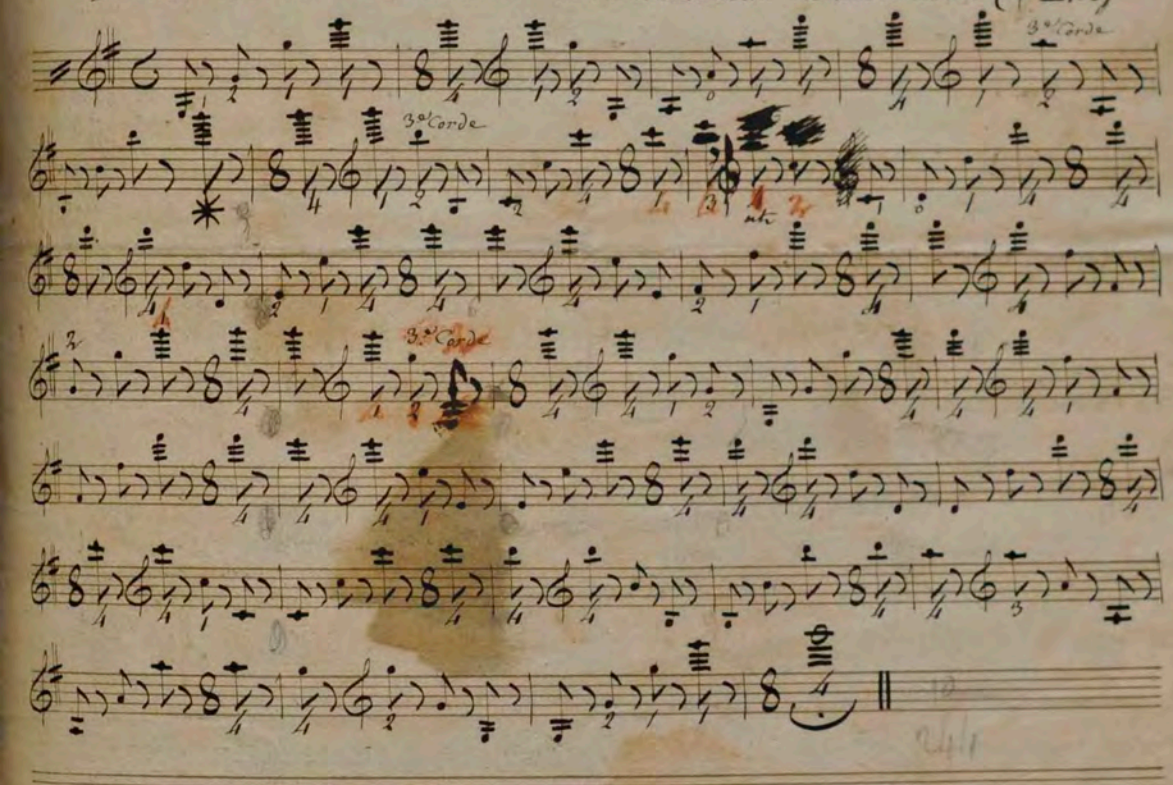
Cette Etude doit être placée avant celle de la page 2.12

Exercice

de 4. Octaves

Pour donner de la hardiesse et de la sureté à la main et aux doigts

Jouer cette Etude dans un Mouvement d'Allegro Moderato, Jusqu'à ce que l'on soit en état de l'exécuter à ce mouvement du Métronome (♩ = 138)



Deux Etudes

Pour les Octaves simultanées.

1.ère Etude

Pour les Octaves Simultanées

Maestoso

f

f

f

f

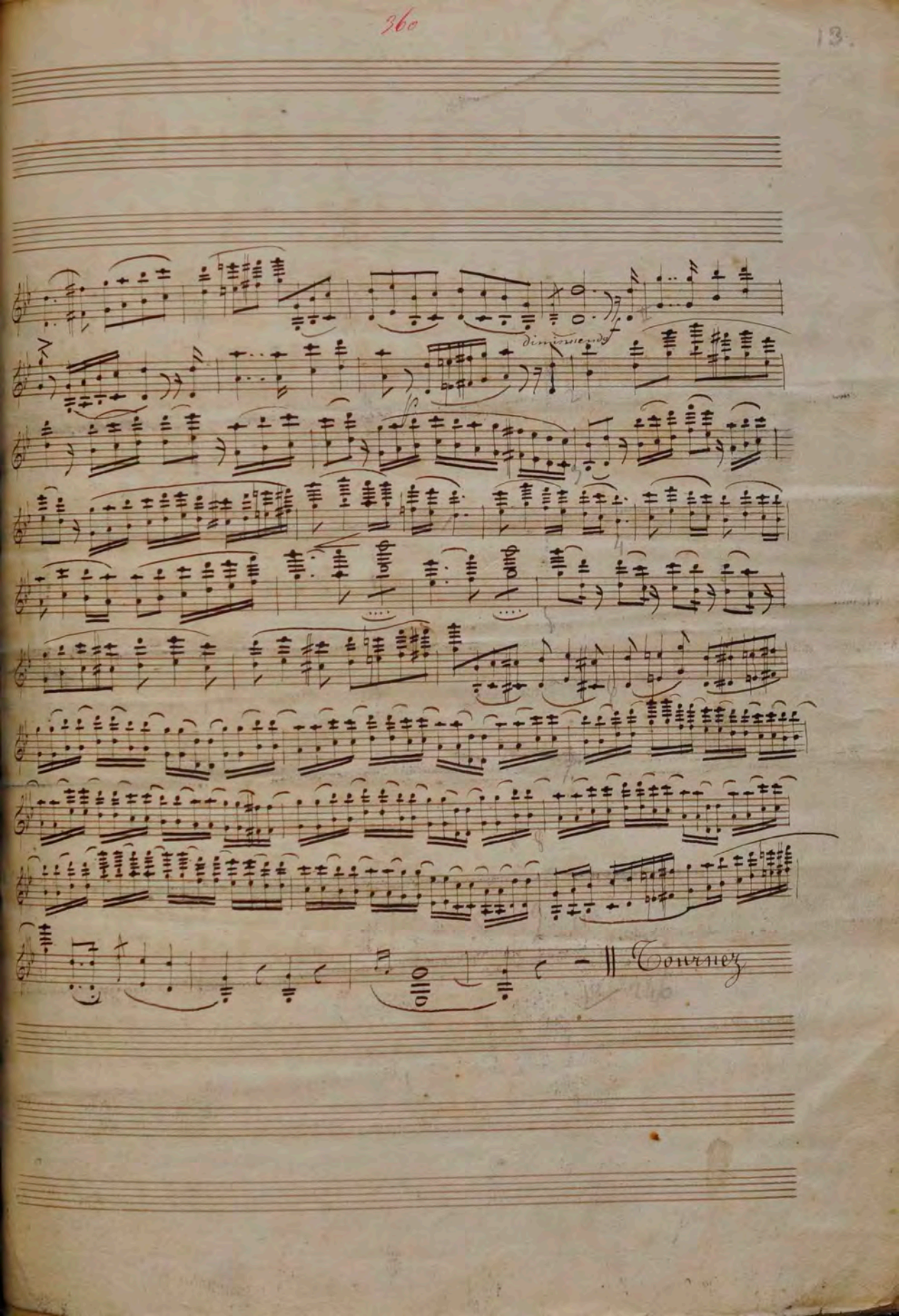
f

f

f

2.e fois

1.ère fois


diminuendo
Tournez

2e Etude

Un poco Allegretto

dolce

Diminuendo

1ere fois

2eme fois Majeur

m. f.

m. f.

f

dolce

cres

rallent.

Sons harmoniques.

Théorie. « Lorsqu'un Corps Quelconque rend un Son, l'Observation montre qu'il est toujours le Siège de flexions Alternatives ou de Contractions et de dilatations périodiques qui s'exécutent dans des temps rigoureusement égaux. L'Amplitude de ces Vibrations, même dans les cordes du Violon, est assez grande pour qu'on puisse appercevoir à l'œil simple que quand une de ces Cordes résonne elle s'infléchit dans toute sa longueur, tantôt à Droite tantôt à Gauche, en s'écartant de la ligne droite qu'elle occupe dans l'état de repos, mais en restant toujours dans le plan dans lequel on promène l'Archet.

On désigne par l'expression de Ventres de Vibration les inflexions Alternatives que produit la Corde autour de sa position de repos et entre les deux points fixes qui déterminent sa longueur. Lorsqu'on produit le Son par la Méthode ordinaire, soit à l'aide de l'Archet, soit en pinçant la Corde, elle ne présente qu'un Seul Ventre de Vibration, mais il peut arriver qu'une Corde, en résonnant, se partage en plusieurs Ventres de Vibration, ou parties Vibrantes de même longueur qui exécutent leurs Vibrations dans le même tems et qui sont séparées les unes des autres par des points qui paraissent immobiles, et que pour cette raison on a appelés des Noeuds de Vibration. Les Sons d'une Corde qui vibre ainsi en se partageant en un plus ou moins grand Nombre de parties Vibrantes diffèrent beaucoup de ceux que rend la même Corde lorsqu'elle ne présente qu'un Seul Ventre de Vibration : la qualité même du Son est Notablement changée, le timbre en est différent ; et, parce que les Sons de cette espèce sont plus doux et analogues à ceux de la flûte, on les a appelés Sons harmoniques.

« Pour déterminer une Corde à se partager en deux Ventres de Vibration, il suffit de la toucher légèrement au milieu de sa longueur avec un corps mince ou même avec le bout du doigt, tandis qu'on l'ébranle à l'ordinaire à l'aide de l'archet : si on la

regarde alors très obliquement on apperçoit distinctement les deux parties vibrantes et le point nodal qui correspond à l'endroit où se trouve l'obstacle. En général la corde se divisera en deux, trois, quatre, cinq ..... de parties vibrantes égales en longueur et vibrant à l'unisson, si l'on pose le doigt très légèrement à la moitié, au tiers, au quart, au cinquième ..... de la longueur de la corde, soit du côté du chevalet, soit du côté du sillet, mais le son sera plus net, et l'on sera plus certain de l'obtenir si l'on pose le doigt à la dernière division du côté du chevalet que si on le pose à la dernière division du côté du sillet ou sur d'autres points intermédiaires de division. Sauveur qui le premier a découvert que les cordes pouvaient ainsi se subdiviser en plusieurs parties vibrantes, a déterminé les lois exactes de ce genre de phénomène, et il a reconnu que, quand la corde se partageait en deux parties vibrantes, elle faisait un nombre double de vibrations dans le même tems, et par conséquent qu'elle faisait entendre un son à l'octave de celui qu'elle donne lorsqu'elle ne présente qu'un seul ventre de vibration; il a reconnu également que lorsqu'il y a trois parties vibrantes, le nombre des vibrations est triple, et, en général que les nombres des vibrations sont proportionnels à ceux des parties vibrantes. Il résulte de là que si l'on appelle en général ut 1, (le 1er. ut ou le son fondamental) le son de la corde lorsqu'elle ne présente qu'un seul ventre de vibration, ce son deviendra ut 2, (ou l'octave aiguë) lorsque la corde se divisera en deux parties vibrantes, sol 2 (le sol de la deuxième octave ou la douzième) lorsqu'il y aura trois ventres, ut 3 (ou la double octave aiguë) lorsqu'il y aura quatre ventres, et ainsi de suite.

« Le tableau suivant indique, dans sa première colonne, le nombre des parties vibrantes et en même tems celui des vibrations dans la supposition où l'on désignerait par l'unité le nombre des

Vibrations de la Corde entière : dans sa deuxième Colonne il indique les Sons qui correspondent aux Nombres des parties Vibrantes et à Celui des Vibrations.

Nombre des parties Vibrantes et des Vibrations.	Sons.
1	ut 1
2	ut 2
3	Sol 2
4	ut 3
5	mi 3
6	Sol 3
7	la♯ 3 trop aigu
8	ut 4
9	re 4
10	mi 4
11	fa♯ 4 trop grave
12	Sol 4
13	la♭ 4 trop aigu
14	la♯ 4 trop aigu
15	Si 4
16	ut 5

&c. &c.

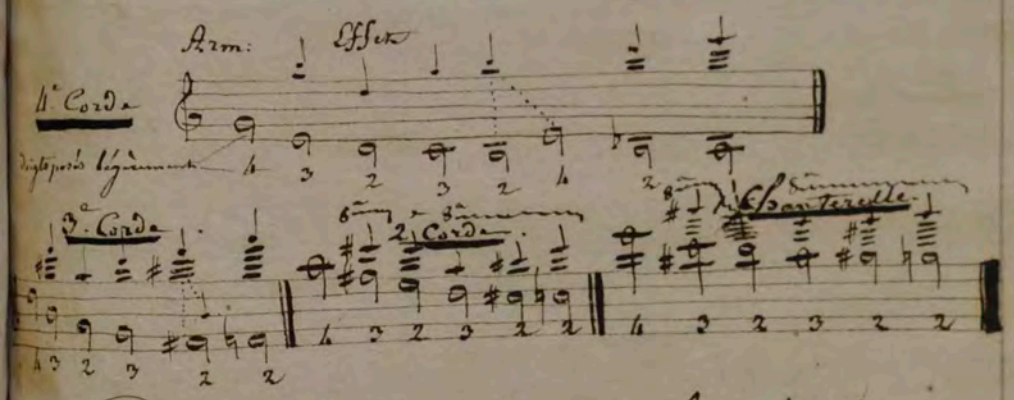
« Il est clair que si le son fondamental de la Corde, au lieu d'être un ut, était par exemple un Sol, il faudrait, pour obtenir la série des harmoniques de Cette nouvelle corde, élever d'une Quinte tous les Sons de la deuxième Colonne de le Tableau, les élever de deux Quintes pour avoir Ceux d'une Corde qui ferait entendre le son ré, et ainsi de suite. » (1)

(1) Mémoires de M. Savart.

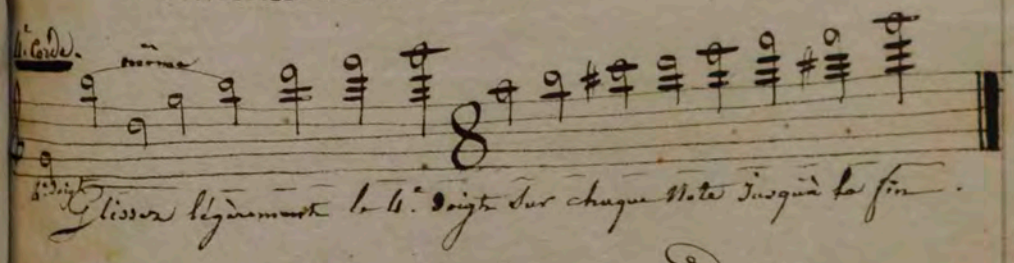
Tableau
des Sons harmoniques
sur la Corde Sol.

	octave de la Corde à vide.	12e ou Quinte 2.	15e ou 8ve 2.	17e ou Tierce 3.	19e ou Quinte 3.	21e ou 7me 3. un peu grave.	22e ou 8ve 3.	23e ou Seconde 4.	24e ou Tierce 4.	25e ou Quarte 4.	26e ou Quinte 4.	27e ou Sixte 4.	28e ou 7me 4.	29e ou 7me 4. maj.	30e ou 8ve 4.
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

Du milieu de la corde au Sillet.

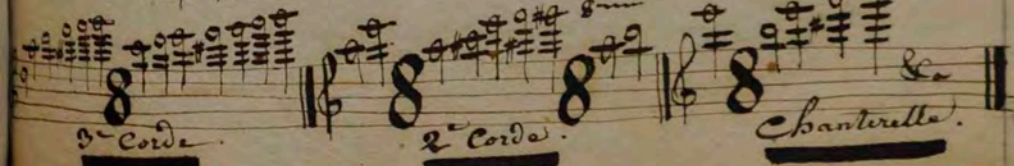


Du milieu de la Corde au Chevalet.



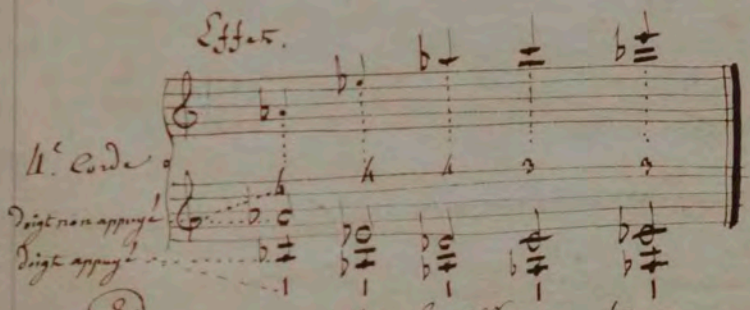
Glisser légèrement le 4e Doigt sur chaque Note jusqu'à la fin.

Même résultat sur les autres cordes.



Sons harmoniques Artificiels.

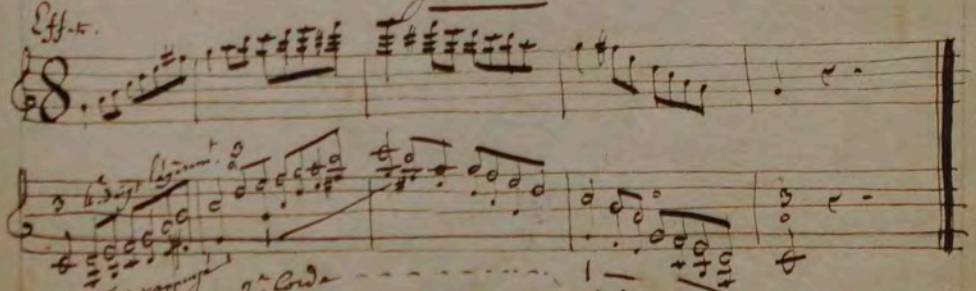
Placez, à des intervalles déterminés, deux doigts en même temps sur la même Corde, l'un, fortement appuyé, et l'autre, posé très légèrement, vous obtiendrez par ce moyen des Sons harmoniques Artificiels: On les appelle ainsi parceque le doigt appuyé devient alors un Sillet Mobile qui raccourcit la corde à volonté tandis que l'autre doigt ne faisant que l'effleurer, — détermine le Son harmonique correspondant à la division sur laquelle on le pose.



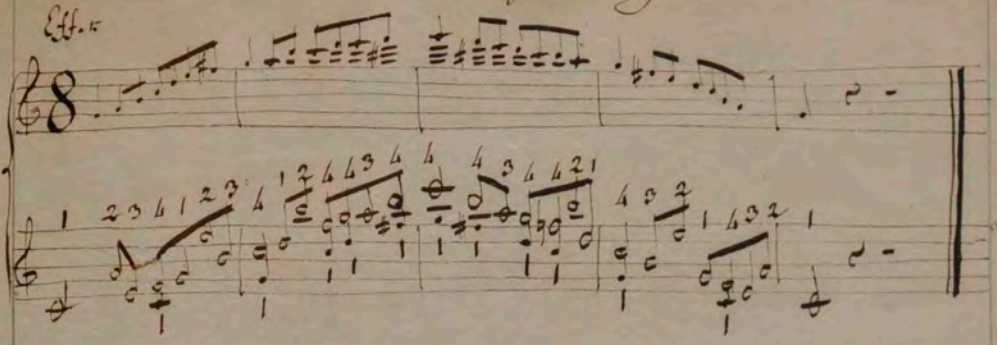
Dans cet exemple, le 1er doigt étant appuyé sur le La b, raccourcit la Corde d'un demi-ton, et un autre doigt, posé légèrement et en même temps sur les Notes Supérieures, donne les Sons harmoniques un demi-ton plus haut.

Par une conséquence de ce procédé, en appuyant le 1er doigt successivement sur Si, ut, ré, &c et faisant suivre dans l'ordre correspondant un autre doigt qui effleure la Corde, on trouvera les Sons harmoniques un, deux, trois tons plus haut, et ainsi de suite: C'est de cette manière que l'on fait la Gamme en Sons harmoniques Artificiels.

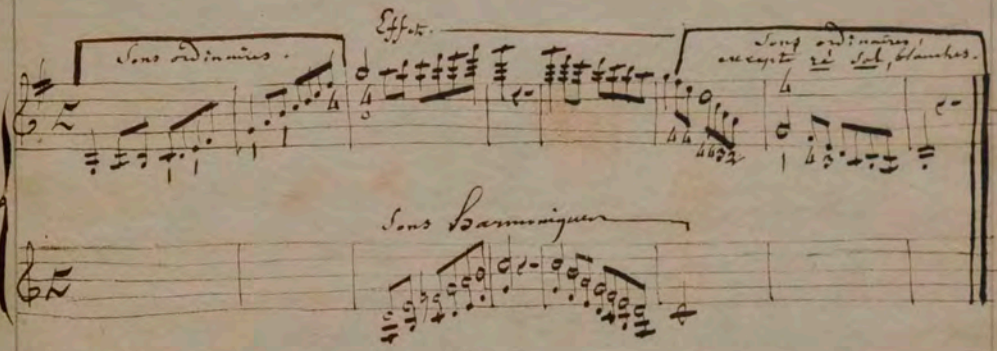
Gamme.



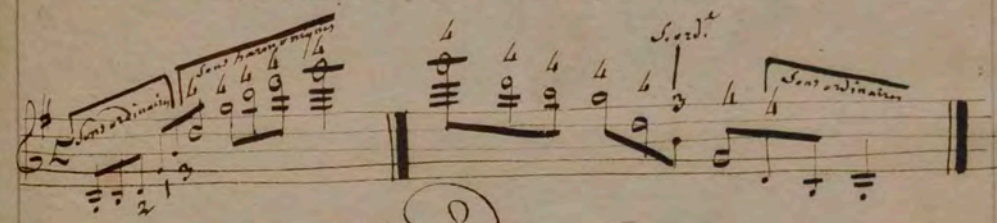
Autre maniere de faire la Gamme :



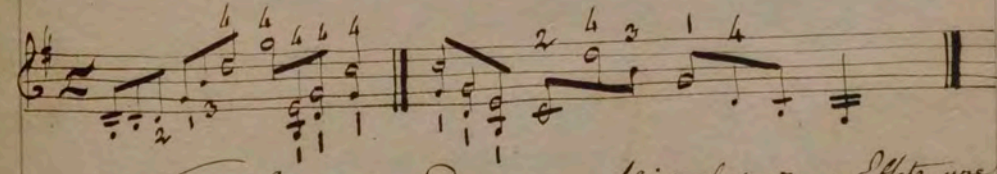
On peut faire Trois Octaves sur la même Corde par le moyen des Sons Harmoniques :



Trois Octaves en Notes d'Accord :

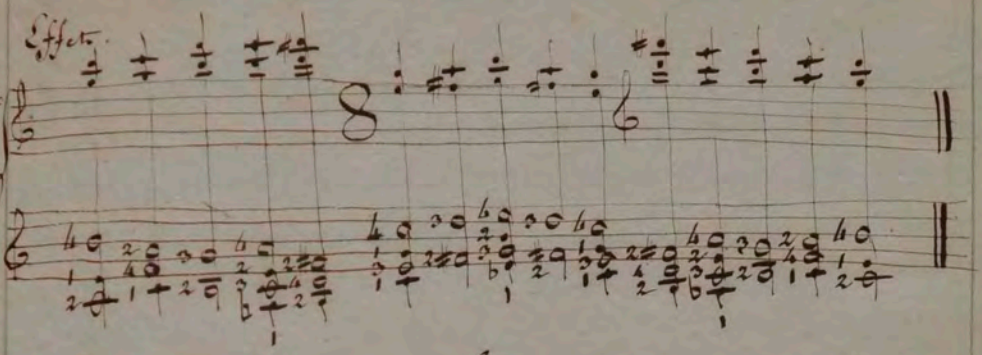


Autre Doigter :

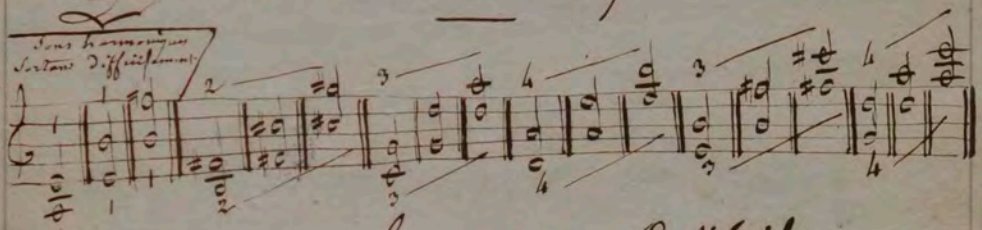


En suivant les doigters ci-dessus on obtient les mêmes Effets, une Quinte plus haut, sur la Corde ré, et sur les Cordes la et mi. — Mais les Sons de la Chanterelle, dans les Notes élevées, sont trop aigus pour être employés d'une maniere agréable.

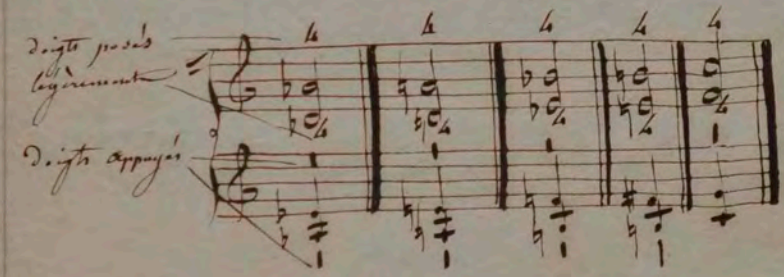
Tierces :



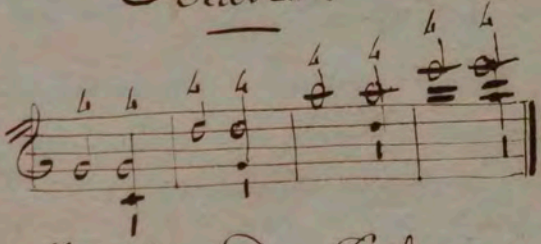
Quintes en Sons harmoniques naturels :



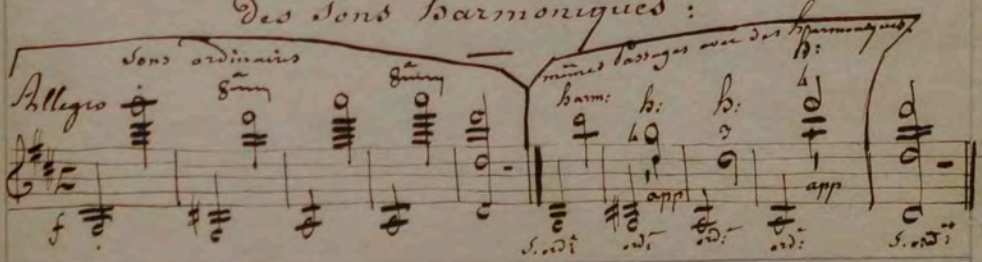
Quintes en Sons harmoniques Artificiels :



Octaves.

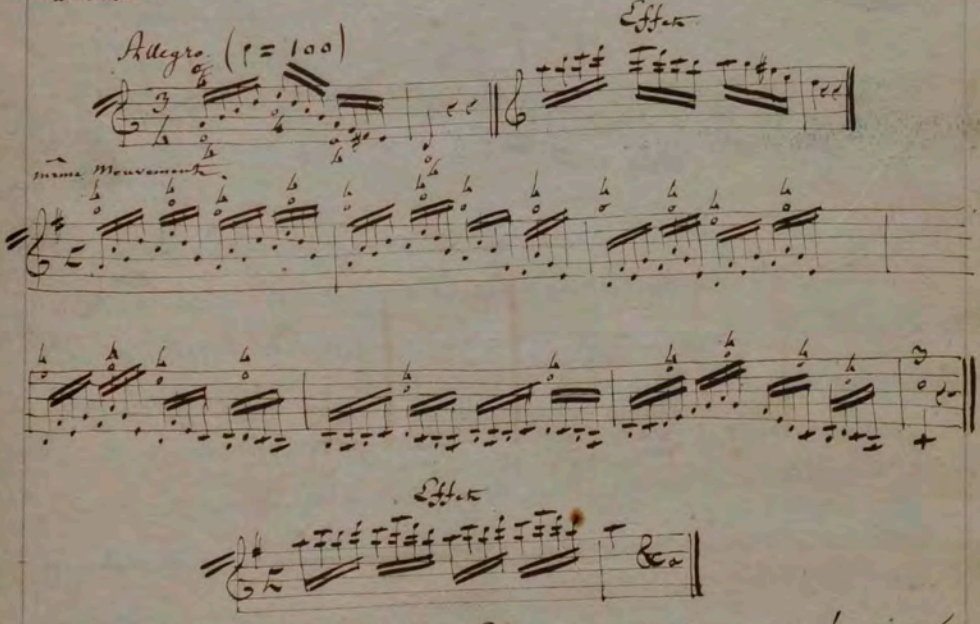


Intervalles éloignés rendus faciles au moyen des sons harmoniques :



Nota. Il est encore un moyen d'obtenir des sons harmoniques et que le hasard nous a fait découvrir : en posant les doigts un peu plus que pour effleurer la corde et toutefois beaucoup moins que pour les sons ordinaires et en excitant vivement la vibration de la corde avec l'archet, chaque note (autre que les harmoniques naturels la, ré, sol) sonne alors à l'octave si l'on a soin de placer l'archet au dessus de l'extrémité de la touche en jouant sur la 2e et la 3e corde, et de l'en éloigner lorsque l'on joue sur la 4ème.

Jusqu'à présent ce moyen ne nous apparaît praticable qu'à la 1re position sur les cordes la, ré, sol, et dans les traits suivants :

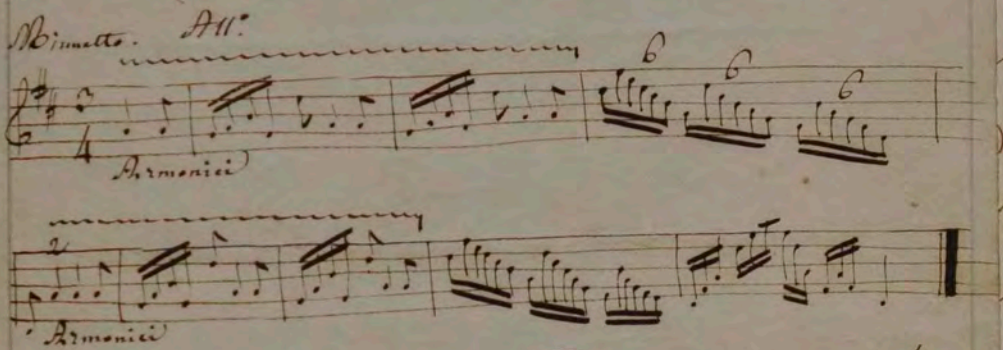


Il ne paraît pas que les Physiciens se soient occupés des sons qu'on peut produire par ce procédé ; c'est un genre de phénomène dont il serait peut-être important de déterminer les lois et que nous avons cru devoir signaler à l'attention des savants qui s'occupent spécialement de l'Acoustique. /.

Manière d'écrire les Sons harmoniques.

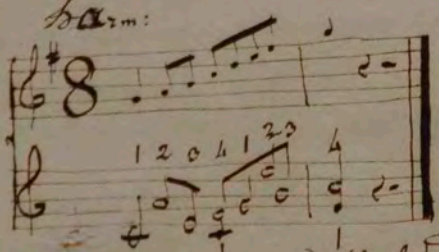
Dans les passages faciles et de peu de durée, quelques Compositeurs ont indiqué les Notes harmoniques telles qu'elles doivent être faites par les doigts sans égard pour la Vue, et se sont bornés à mettre au dessus le mot Armonici : harmoniques, comme dans cet exemple :

(6.e Quintette de Boccherini. – Ed: Janet.)



Mais lorsqu'un passage est plus étendu ou plus compliqué, – il vaut mieux le Noter tel qu'on l'entend et écrire en seconde ligne au dessus les Notes sur lesquelles il faut poser les Doigts. Sans cette précaution, l'œil voyant, ainsi que dans l'exemple précédent, le ton de Sol pour le ton de Ré, et ne se trouvant plus en rapport avec les Doigts, il pourrait en résulter de grandes erreurs ou, tout au moins, beaucoup d'incertitude dans l'exécution.

Dans l'exemple suivant les Sons harmoniques appartiennent au ton de Sol, et les Notes du doigter annoncent à l'œil le ton d'Ut



Va 1.e ligne, écrite seule, et avec cette simple indication : harm: – (harmoniques) trompe sur les doigts, car pour obtenir les Sons harmoniques

il faut faire d'autres Notes que celles employées pour les Sons ordinaires et, par conséquent, des Notes différentes de celles qu'on voit.

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

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

En donnant un aperçu de la théorie des Sons harmoniques Notre but a été d'en faire connaître la cause, les ressources, et les limites.

Nous y avons ajouté un exposé succinct des premiers moyens dont on peut se servir pour les faire.

Nous avons fait sentir l'avantage que l'on pouvait tirer des choses d'Effet, dont le Génie sait toujours si bien profiter, et nous avons également signalé leur danger.

L'emploi le plus heureux, en même temps le plus ingénieux (nous paraît avoir été fait des Sons harmoniques par Mr. Paganini dans une de ses Variations sur le thème d'Haydn appelé la Prière: — les Sons harmoniques en double corde, (dont Mr. Paganini est le premier qui ait fait usage, et l'on sait avec quelle habileté) ~~et les sons harmoniques~~ ~~divisés~~, viennent comme d'eux mêmes se joindre aux flûtes et font d'un effet admirable).

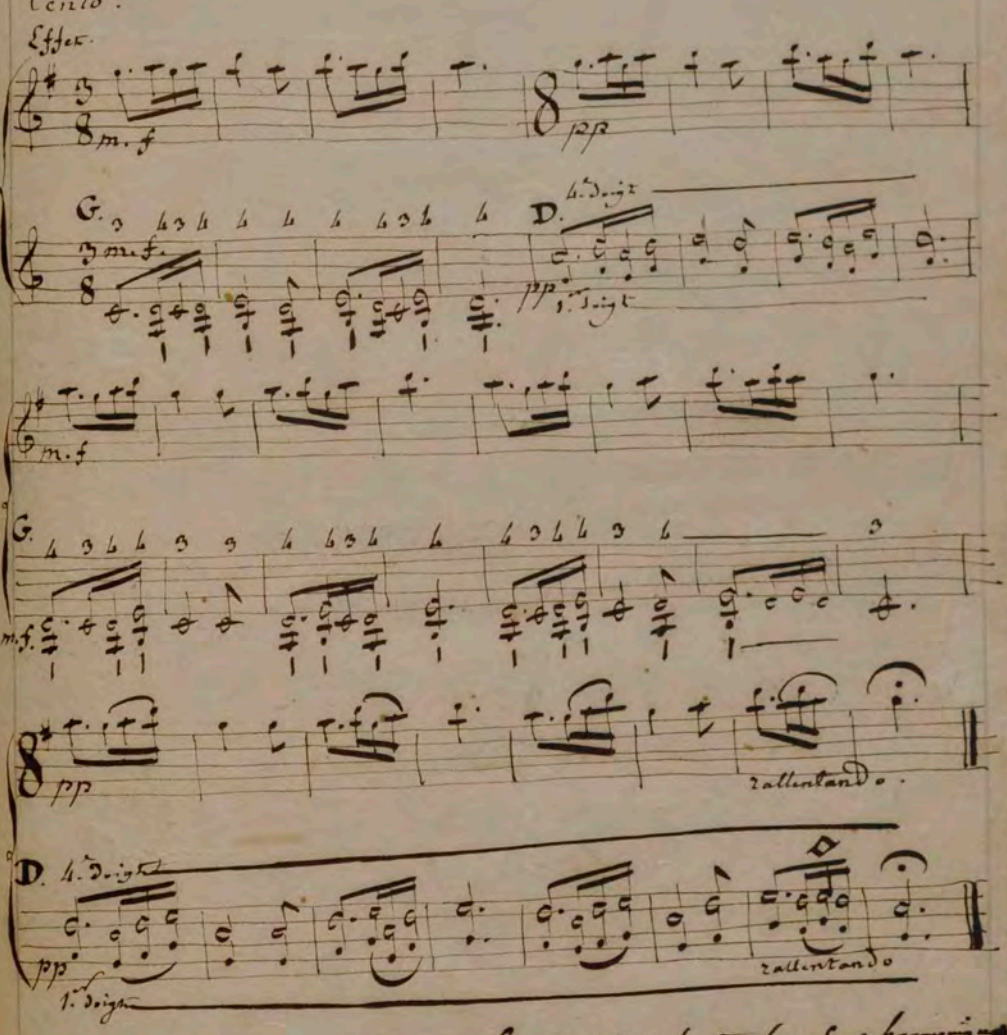
Les Sons harmoniques se trouvant, par leur Nature, en dehors de la manière dont on a jusqu'à présent, écrit pour le Violon,

Si l'on veut les étudier avec fruit, il faut avoir recours aux Ouvrages de Mr. Guhr et de Mr. Mazas qui traitent spécialement de ce genre d'Effets.

C'est pourquoi Nous nous bornons ici à donner l'exemple le plus simple des Sons harmoniques. (1)

Air à 3. Notes,

D. J. J. Rousseau:



(1) Nota: on n'avait point encore bien réussi à présenter les Sons harmoniques sans équivoques, et il en résultait une Difficulté de plus à ajouter à celle de les faire, c'était celle de les lire; mais Mr. Mazas, dans sa Méthode de Violon, les a réduits de manière à en simplifier l'étude et à prévenir toute Confusion. ~~[illegible]~~ dans les exemples que nous avons donnés sur les Sons harmoniques, nous nous sommes servis des signes qu'il a adoptés pour sa Méthode.

Nuance Artificielle.

Sourdine.

On peut appeler Nuance Artificielle celle que l'on obtient sur le Violon par l'emploi de la Sourdine et indépendamment des Nuances que font naître les diverses inflexions de l'Archet. La Sourdine semble donner au Son une espèce de Mode mineur. Son timbre voilé a quelque chose de Mystérieux, de doux et de plaintif. il affaiblit et repose les Sens bien souvent fatigués par les effets éclatants, il prépare à d'autres impressions qui sont alors d'autant plus fortes qu'elles ont été amenées par un contraste; il dispose au recueillement, il favorise ces émotions profondes qui ont tant de charmes pour les âmes tendres et mélancoliques, car la musique peut donner une sensation agréable sans du plaisir en allant jusqu'à faire du bien.

Effets de la Sourdine.

Il est donc essentiel de se servir de la Sourdine toutes les fois que le Compositeur a fait connaître son intention à cet égard; ce serait vainement que l'on croirait y suppléer en jouant très piano: Nous pensons avoir assez fait sentir qu'rien ne pouvait tenir lieu de cet effet de timbre.

Voyez l'Andante de la Symphonie en mi mineur, l'Introduction de l'Oratorio de la Création d'Haydn, l'adagio du Quintette en Sol mineur de Mozart, enfin le Trio sur la mort d'Haydn et l'admirable Crucifixus de la Messe à quatre Voix de Mr. Cherubini.

Nota. La Sourdine, mise sur le Chevalet, a plusieurs inconvéniens.

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

2°. — Elle dérange l'Accord du Violon.

3°. — Elle fait éprouver autant d'embarras pour l'ôter que pour la mettre.

Il seroit donc à désirer que MM. les Luthiers cherchassent un moyen qui permît à l'exécutant d'assourdir le Son du Violon et de le remettre à Volonté dans son état Naturel, sans cesser de jouer, tout en conservant ce timbre particulier que donne la Sourdine ordinaire. (1)

(1) Ce Problème vient d'être résolu de la manière la plus ingénieuse et la plus satisfaisante par un de nos estimables Professeurs de Violon, Mr. Baillon : nous nous faisons un devoir et un plaisir de signaler ici ~~l'idée~~ son invention.

Pizzicato.

Le Pizzicato se fait en pinçant la Corde avec un doigt de la main droite ou de la main Gauche.

Pizzicato fait de la main droite.

Le Pizzicato, ~~[illegible]~~, se fait ordinairement de la main droite ; il est plus Nourri que Celui qui se pratique de la main Gauche et prend encore plus de rondeur lorsqu'il est ~~fait~~ par les Mains qui corrigent sa Sécheresse Naturelle.

On fait généralement ce Pizzicato avec la partie charnue du pouce, ~~[illegible]~~ en tenant le Violon comme une Guitarre, c'est à dire, en travers sous l'avant bras droite. lorsqu'on a peu de Notes à faire, ou lorsque le Mouvement ne laisse point le temps de ~~changer~~ mettre le Violon ~~[illegible]~~ dans cette position, on pince la Corde avec l'index ou avec le pouce de la main droite, principalement dans les Accords, tenant alors la hausse de l'archet avec les deux derniers doigts plis. en plaçant le pouce vers le milieu de la touche, on obtient des sons doux.

(4e. Quatuor d'Haydn. — Ed: Pleyel.)

en double corde.

Presto

avec le Pouce.

pizzicato

en Accords.

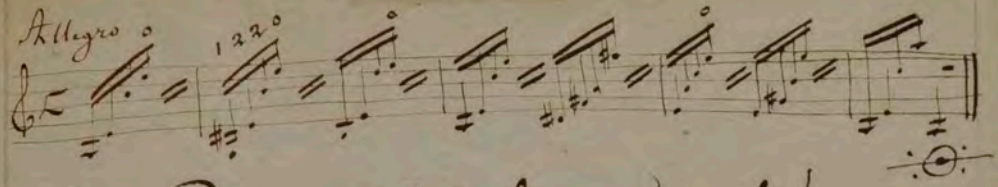
Avec le Pouce.

Notes d'Accords, successives comme sur la Harpe, pincées avec le pouce en Montant, et avec l'index en Descendant.

Moderato assai

avec le pouce — avec l'index — avec le pouce.

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

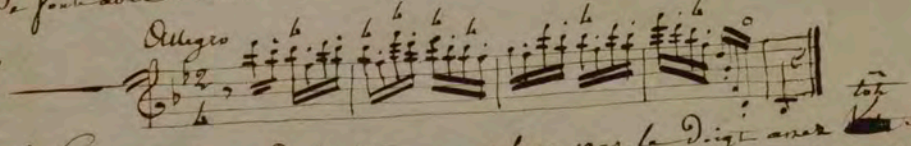


Pizzicato fait de la main gauche.

On peut aussi pincer la Corde avec les doigts de la main Gauche; mais ce n'est ni avec la même facilité ni avec autant d'avantages; la Corde ne Vibrant pas aussi librement près du Sillet que dans les endroits où elle est plus éloignée de la touche, le Son en est Sec. Ce défaut ne peut être Corrigé comme avec la main droite qui met la Corde en Vibration vers le milieu de la touche pour en tirer des Sons Moëlleux. Les doigts de la main Gauche ne peuvent d'ailleurs, à Cause de leur position, avoir la même force que le pouce et l'index de la main droite et s'ils ont plus d'agilité en raison du Secours qu'ils se prêtent mutuellement, ils en pinant la Corde l'un après l'autre, ils ont moins d'empire sur elle.

Stamitz a quelquefois employé, dans les Solos, cette espèce de Pizzicato, à peu près de la manière Suivante.

Toutes les Notes Sur lesquelles il y a un point doivent être pincées avec le doigt qui a fait la Note précédente; les autres Notes se font avec l'archet:



A la main gauche.

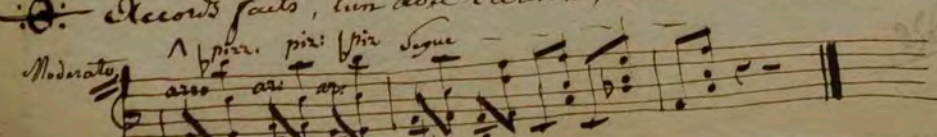
Observation générale.

Lorsque, dans un Orchestre, on ne place pas le doigt avec sur la corde pour la pincer avec précision, il en résulte un léger retard qui nuit à l'ensemble et qu'il faut prévenir par une grande attention, par un soin particulier dans l'emploi de ce genre d'effet.

Les Pizzicatos étant fréquemment employés par les compositeurs Modernes, il est très utile de s'exercer à les bien faire de la main droite; ils sont susceptibles de beaucoup de Nuances que l'on ne peut y mettre si l'on n'en possède le Mécanisme.

On trouvera, dans l'ouvrage de Mr. Guhr tous les exercices nécessaires pour apprendre à faire le Pizzicato de la main gauche. /.

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

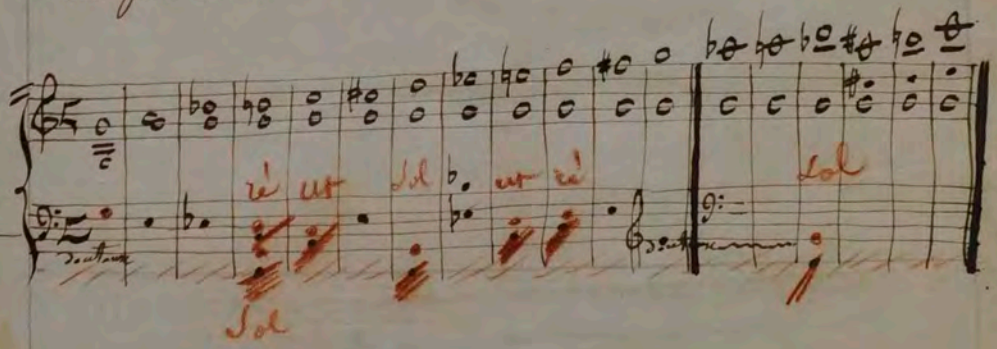


Troisième Son.

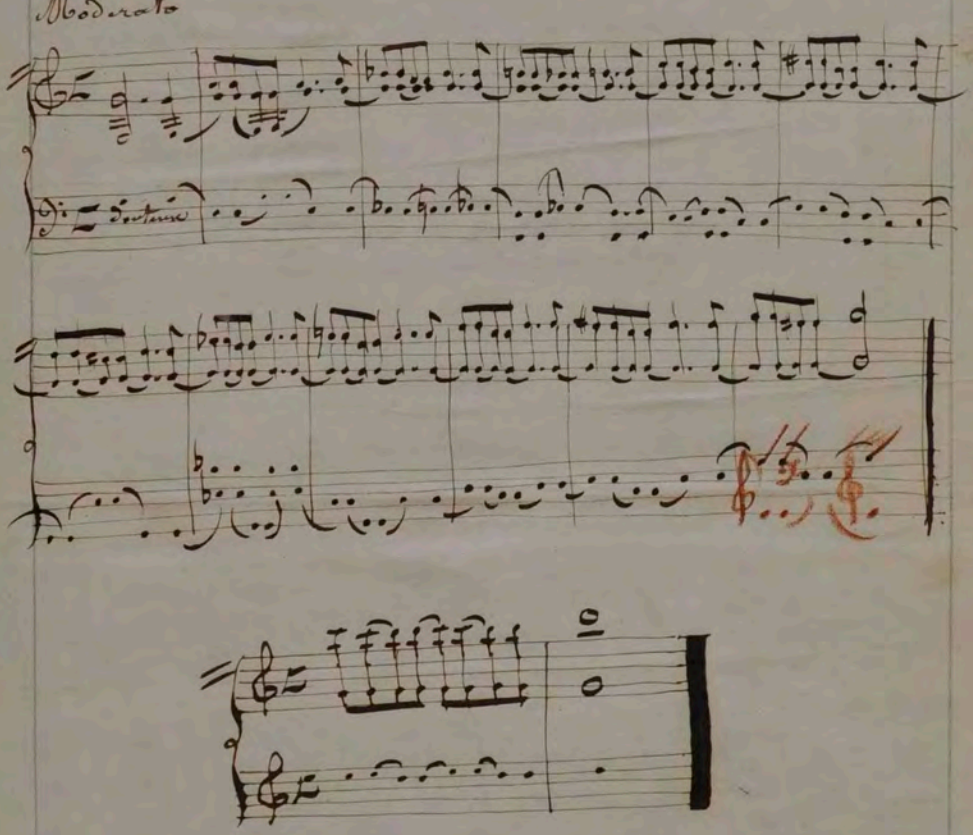
Toutes les fois que deux Sons forts, justes, et soutenus se font entendre au même instant, il résulte de la rencontre des ondes sonores un Troisième Son dont les Géomètres et les Physiciens ont cherché à déterminer le degré, mais jusqu'ici cette question ne peut pas être considérée comme complettement résolue.

Nous avons ~~découvert~~ remarqué un effet singulier que nous présentons ici comme un fait isolé en donnant un exemple de la manière dont on pourrait en tirer parti; il ne serait pas impossible qu'il se rattachât un jour à un système général Acoustique le célèbre Tartini avait entrepris de le faire d'après la découverte du 3.e Son entendu sans aucun moyen Artificiel :

Lorsque l'on pose sur la table du Violon, du côté de la 4.ème Corde, près du chevalet, et dans le même sens que l'S de l'instrument, une Clef de 4. à 5. pouces de longueur et à peu près du poids de deux onces, en soutenant deux Sons avec justesse et avec égalité, on entend très distinctement un Troisième Son Grave tel que celui qui se trouve indiqué à la 2.e ligne dans les Exemples suivans :



On peut entendre encore mieux ce 3.e Son par l'effet du passage du premier intervalle au second, et par l'effet du retour du second intervalle au premier, Ainsi que l'exemple noté ci après en offre la preuve. (1)



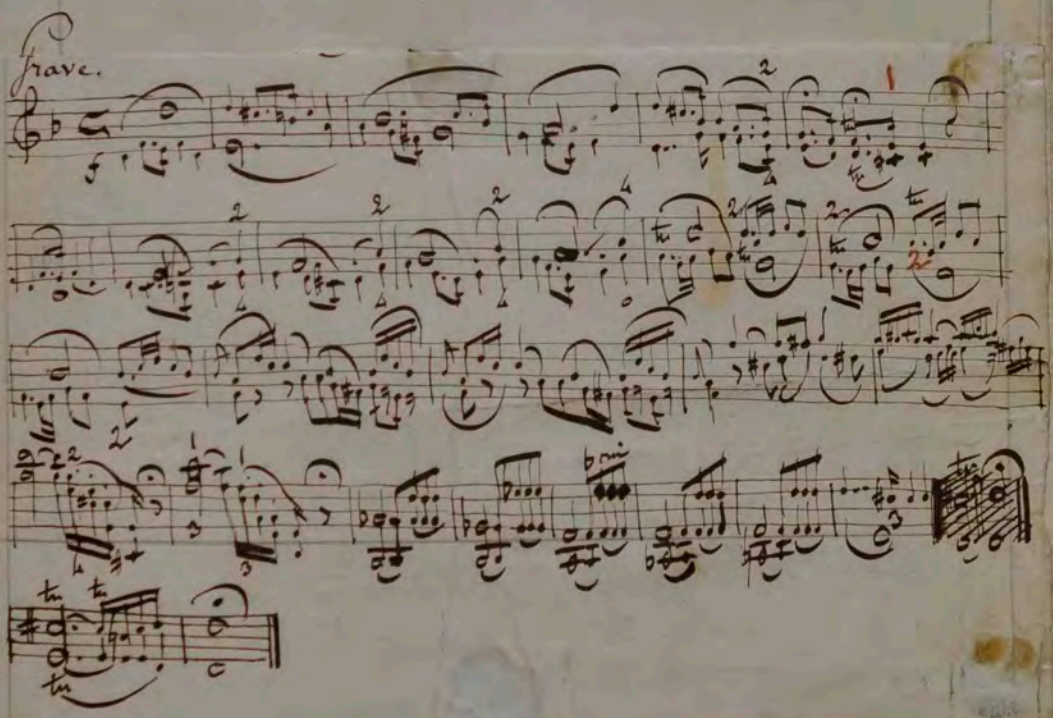
(1) il est inutile de faire observer que le 3.e Son indiqué à la 2.e ligne ne présente ici qu'une harmonie de détail et non une harmonie suivie.

En faisant l'énumération des divers caractères de l'timbre que le Violon avait la propriété d'imiter, nous avons dit qu'il pouvait rappeler la gravité harmonieuse de l'Orgue. (Introduction.)

La double Corde suffit à cet effet pour donner quelqu'idée du genre de Vibrations qui distingue l'orgue de tous les instruments: en appuyant l'Archet avec force sur les Cordes et en le rapprochant ensuite un peu du Chevalet, le Son prend quelque chose du jeu Nasard de l'orgue, et l'imitation devient plus exacte lorsque l'on produit des ondulations dans le ~~exécute l'ondulation du Son~~ par le Mouvement de la main gauche. (Voyez l'article des Sons Ondulés.)

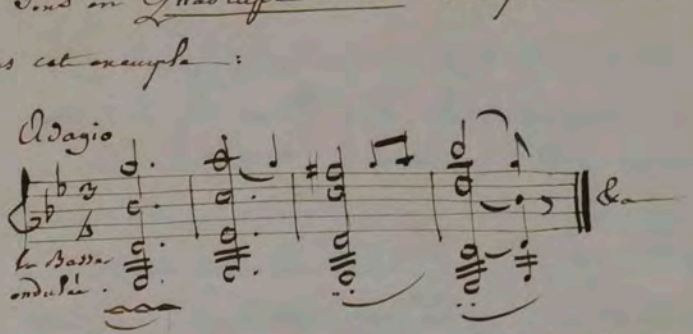
Exemple:

(2e. Étude de Fiorillo. — Ed. Sieber.)



Ce Morceau, exécuté avec lenteur et à plein jeu, prête, par son Style, à l'imitation de l'orgue et peut rappeler quelques effets du plus Majestueux des Instruments, de celui qui, depuis tant de siècles, a toujours été le sublime organe de la Prière.

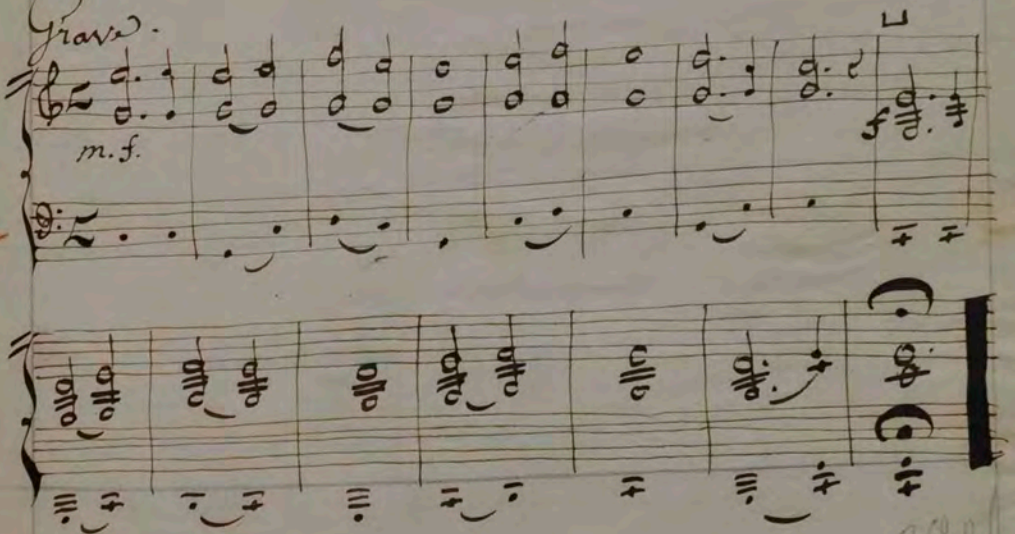
On peut encore retrouver quelque souvenir de ses effets les plus variés et les plus doux dans la manière de soutenir les sons en Quadruple Corde telle que nous l'avons indiquée dans cet exemple :



Mais si l'on veut essayer de rappeler sur le Violon une partie de la puissance de l'Orgue, on y réussit d'autant mieux par le procédé dont nous venons de parler que le roulement, occasionné par le mouvement de la Clef sur la table du Violon, imite le ronflement de l'orgue, et que cette imitation peut faire illusion pendant quelques instants, surtout si l'on joue dans une salle un peu retentissante.

Voici un exemple de ce genre d'Effet :

Chant des Litanies



Quadruple Corde.

Les Quatre Cordes sont fréquemment employées dans les Accords, mais ne le sont ~~pas~~ à la fois que dans les Accords plaqués; elles ne peuvent se faire en sons soutenus sur le Violon qu'à l'aide d'un procédé fort simple et qui ne sort point des moyens connus pour faire vibrer les Cordes. Nous avons cru l'avoir imaginé il y a bien des Années, en ayant fait l'application sur l'Adagio placé ci-dessous et que nous avons composé comme essai de ce procédé. mais nous l'avons vu pratiquer depuis, et nous avons pensé que ce moyen était trop naturellement à la portée de tout le monde pour ~~n'y~~ n'avoir pas été trouvé en même temps par plusieurs personnes. il y a des inventions, (si l'on peut appeler ainsi de pareils essais,) qui viennent au devant des ~~besoins~~ Praticien et que la nécessité présente sans qu'on y pense. il n'a peut être fallu pour celle-ci qu'une monture de Crin détachée ou une bande cassée d'où a pu naître l'idée de remédier au premier inconvénient et de se passer de ~~l'~~ l'objet du second en plaçant le Crin de l'archet par dessous le Violon et tenant le Crin et la Baguette de la même main ~~et~~ y laissant d'ailleurs les Doigts posés à peu près comme à l'ordinaire.

Les Cordes sont ainsi attaquées toutes ensemble; on peut ~~le jouer~~, à volonté, rejouer, que sur deux ou sur trois en levant ou baissant la main droite; c'est un moyen de donner de la Variété à ce genre d'effet qui convient surtout aux Adagios d'un Caractère doux, Grave, ou Mystérieux, et que l'on peut pratiquer également dans un mouvement plus ou moins Animé.

Nous avons entendu faire quelques essais de ce procédé qui n'ont ~~pas~~ pas été ~~mal~~ accueillis du Public, mais que l'on a confondu ensuite avec ce qu'on appelle le Charlatanisme. si nous comprenons bien ce mot, il ne peut s'appliquer qu'aux choses qui ne répondent pas à ce que l'on a promis, à celles qui trompent par une apparence de Vérité ou de Talent.

Emploi de la Quadruple Corde.

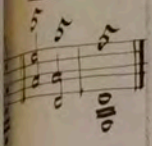
que le résultat vient contredire. Or, on ne voit pas en quoi il serait indigne de vrai talent d'employer un pareil procédé. il n'importe guère que le crin soit tendu ou détendu, ni que la baguette de l'archet soit placée sous le violon au lieu d'être au dessus des cordes: l'essentiel est de plaire, de toucher par des moyens qui n'aient rien de mauvais dans leur principe ou dans leur effet. le procédé dont il s'agit donne la faculté de soutenir les sons sur les 4. cordes à la fois; voilà sa différence avec le moyen ordinaire: il offre donc un avantage de plus dont le génie pourra profiter. Nous sommes persuadés qu'avec de beaux morceaux de musique, d'un caractère calme et religieux, convenables à cette façon de jouer, et rendus avec toutes les nuances de l'expression ~~nécessaires~~, on ~~aurait un moyen de plus pour~~ ajouter ~~[illegible]~~ aux effets du violon, et pour augmenter ~~ainsi~~ le charme de son harmonie.

259-

Mme Flavien
se met aussi
après cette famille

Accord du Violon.

Accord actuellement adopté.



Avantages.

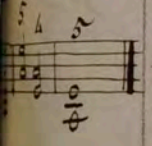
— Simplicité. — richesse. est composé d'une seule et même consonnance parfaite. — Son étendue lui donne les Notes des Accords N.os 2. 3. 4. 6. 7. et 8. — tandis que ces Accords n'ont pas toutes les Notes que cette étendue comprend.

Inconvéniens.

— Cette manière d'accorder le Violon n'a d'autre inconvénient que celui qui est attaché à la simplicité; elle ne saurait toujours également plaire à des organes imparfaits; mais on ne s'en écarte jamais qu'on ne sente le besoin d'y revenir.

Scordature
ou
Diverses Manières d'Accorder le Violon.

Employé par Cartini.



Avantages.

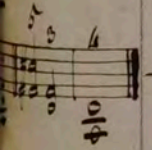
— Plus grande Vibration des octaves à vide mi et la, ainsi que des Aliquotes.

Inconvéniens.

— Monotone. — Vibrations qui, par leur grande résonnance, ne conviennent qu'à certains caractères de Musique exigeant plus de sonorité que d'autres, et qui nuisent ailleurs, attendu que les Nuances doivent dépendre de l'exécutant, et qu'aucune Note ne doit parler plus qu'une autre malgré lui.

1 — un Ton de moins au Grave.

Employé par Barbella.



Avantages.

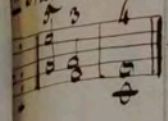
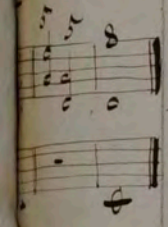
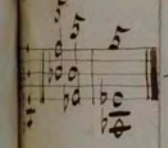
— Harmonieux et doux: imitant la Viole d'Amour.

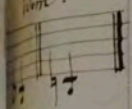
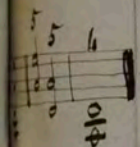
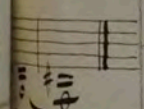
Inconvéniens.

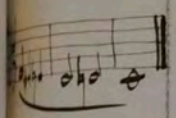
— Monotone.

2 — Deux Tons de moins à l'aigu.

1 — un Ton de moins au Grave.

	Avantages.	Inconvéniens.
Employé par Nardini. 	— Comme le précédent.	— Monotone. — 3 — Trois Tons de moins dans le Grave. moins doux que le précédent par cette raison.
Employé par Lolli. 	— D'un effet Grave et doux. —	— Limité. — la 4.ème Corde baissée de trois tons et devenue trop lâche, ne tient point l'accord.
Employé par M.r Paganini. 	— Une Note de plus à l'aigu. Passages impraticables rendus faciles et piquants par ce moyen. — Augmentation de Sonorité.	— Moins de Noblesse en raison du demi ton donné en élévation aux 4. Cordes et par rapport au demi-ton de moins au Grave. 1/2 + 1/2 — Le Violon Solo étant accordé de cette manière et l'orchestre conservant l'Accord ordinaire, le Caractère de Tonalité se trouve altéré par ce Mélange.

	Avantages.	Inconvéniens.
7. Thème. 	— Changement de l'accord, à la 4ème Corde seulement. Plus de Sonorité, (avec le Si Naturel) et plus d'illusion pour l'emploi de la 4ème Corde, seule, en ce que les Notes élevées paraissent plus difficiles à faire qu'elles ne le sont en réalité, la Corde étant montée d'une Tierce. Rend faciles des passages qui seraient impraticables sans ce moyen.	— Tierce mineure ou Tierce majeure de moins au Grave. — 1. 3.ce
Employé par Alegro etude de Bériot. 8. 	— Avantage du même genre que l'Accord précédent, mais moins grand pour l'emploi exclusif de la 4ème Corde. Donnant plus de Sonorité aux Autres Cordes.	— Un Ton de moins au Grave. 1 —
Employé pour Etude de cette Méthode. 9.  Employé seulement à la fin du Morceau.	— Surprise d'un effet doux. Note Grave favorable à l'Arpège. 1/2 Ton de plus au Grave.	— La 4ème Corde ainsi Laissée ne tiendrait point l'Accord, si l'effet était prolongé.

	Avantages.	Inconvéniens.
Idem. 10. 	— Surprise plus prolongée; — D'un effet doux et grave; favorable à l'Arpège et à la terminaison du morceau. Une quarte de plus au Grave.	— La 4.ème Corde, plus d'étendue que dans le passage précédent, rendrait encore moins l'accord si l'emploi en était plus prolongé. Pour éviter cet inconvénient on pourrait mettre une 4.ème plus forte, mais elle ne serait plus en proportion avec les autres Cordes, ce qui détruirait cette égalité, cette proportion entre les Cordes dont l'effet est d'exécuter avec la plus grande douceur de transition le passage des Notes du Grave à l'aigu et de l'Aigu au Grave.

Malgré les inconvéniens plus ou moins grands que nous venons de signaler, les exemples prouvent que l'on peut quelquefois faire usage avec succès de ces diverses Manières d'Accorder le Violon.

Manières diverses d'accorder le Violon.

Exemples.

Manières Diverses d'Accorder le Violon

Accord du Violon. (Sonate Pastorale. éd: d'Amsterdam. Opera 1.)

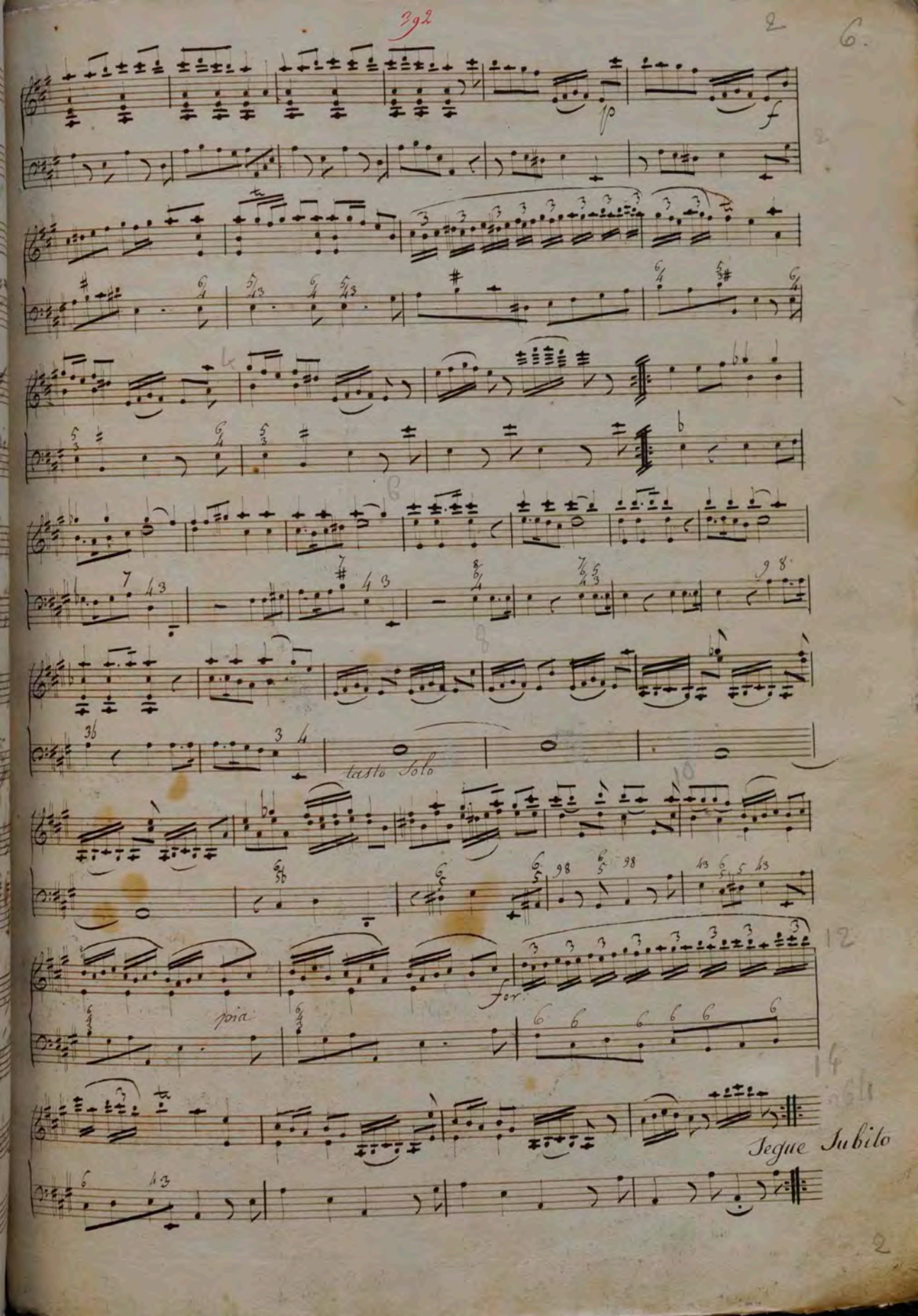
1. Accordature

2. Cartini

Grave

Pastorale

Allegro


p
f
tasto Solo
for
pia
Segue Subito

Largo

~~Largo~~

pia

for

for

presto

pia.

for.

pia:

for

pia:

Largo

Canto solo

pia:

Presto

pia:

for

pia:

Andante

tasto Solo

pia:

piu pia:

Fine

Sérénade N° 395

(Sonate à deux Violons, Manuscrite.)

3. = ♯♯♯ || Barbella

Larghetto

2d Violon accordé à l'ordinaire

Presto

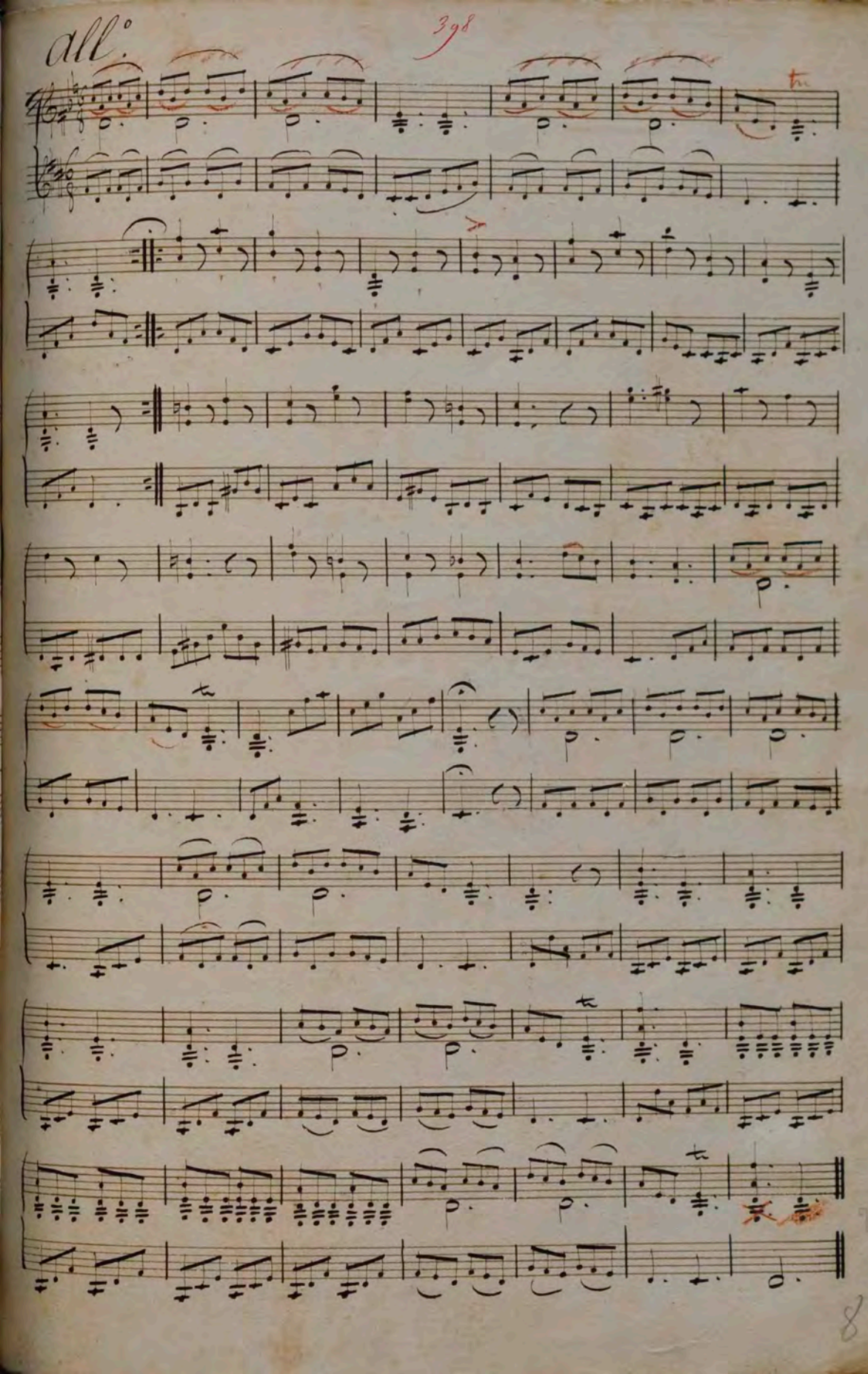
Segue

Allegro.

all.°

398

10

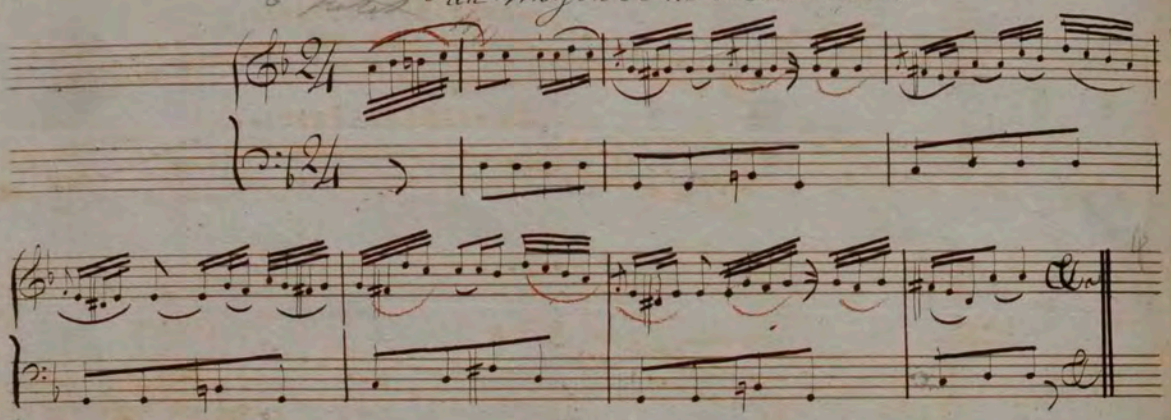


270

8

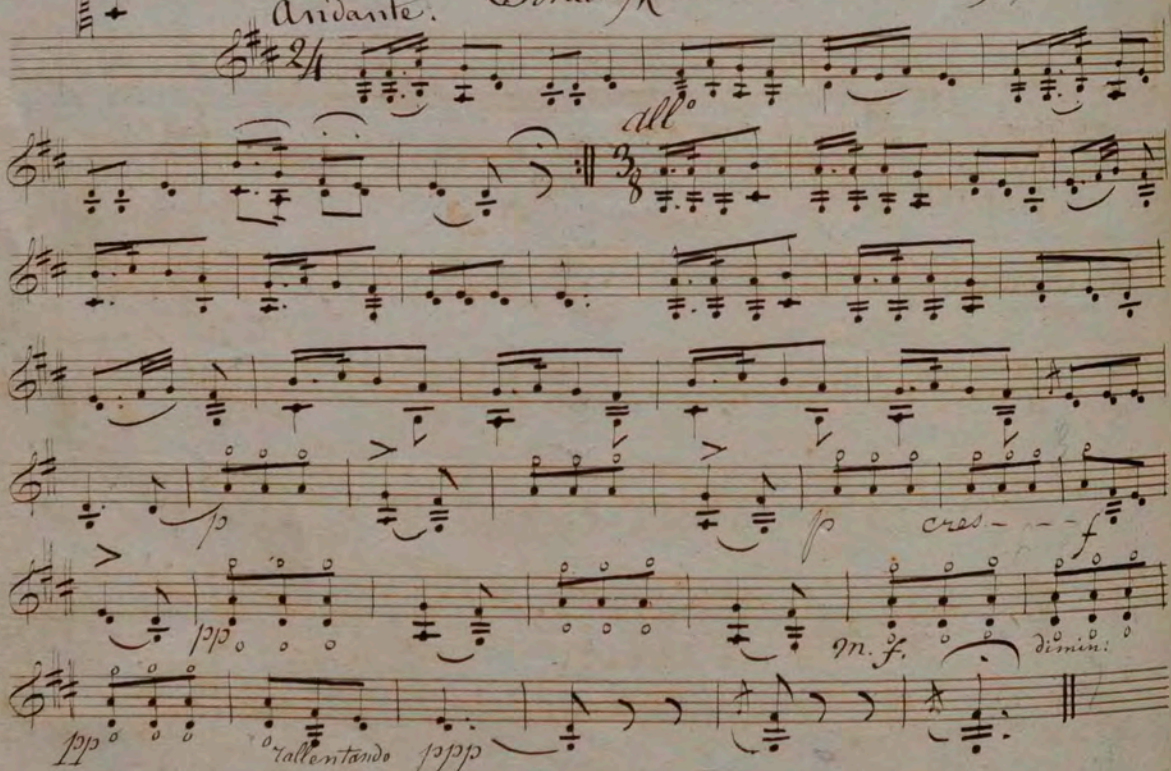
4. Nardini

Sonate Enigmatique, à Violon seul, se faisant la Batte au moyen de la scordatura.



5. Lolli

(Sonate), (~~écrite~~ citée de mémoire.)



(L'art de jouer du Violon de Paganini, par Mr. Guhr)

Mr Paganini [Ed. Schott]

Exécution apparente

impraticable

Le violon étant monté un ton plus haut, le passage s'exécute de cette manière :

Exécution réelle

facile

Idem

Presto

sur la 4e Corde

exécution apparente

ff

Exécution réelle

sur la 4e Montée au Si b

Il en est de même sur la 4me montée au Si Naturel

Employé par Mr. Mazas, et de Beriot. (Barcarole, Op. 9. de Mr. Mazas) [Ed. Lacini]

Adagio

f

Solo 4e Corde

f

Loco

dolce

4e Corde

f

13.

(15.e Etude, inédite)

9. Baillot.

Cadenza

all.o brillante

un poco rallentando

en tournant la Cheville

cresc.

1.o tempo

Arpeggio

(23.e Etude, - inédite)

Baillot.

Cadenza

all.o assai

dolce

forzando p forzando p forzando p forzando

p forzando p forzando p

f p p

ff f

ritardando e diminuendo

ritornant la Mesure

all.o

ff

Segue arpeggio

all.o assai

ff

diminuendo

ritardando

ffff

Rhythme.

Le Rhythme est d'un effet si puissant, sa Variété et son importance se sont tellement accrus dans la Musique Moderne, qu'il est nécessaire de le bien définir, afin que l'on puisse mieux en rendre tout l'esprit et tout le Caractère.

Définition du Rhythme.

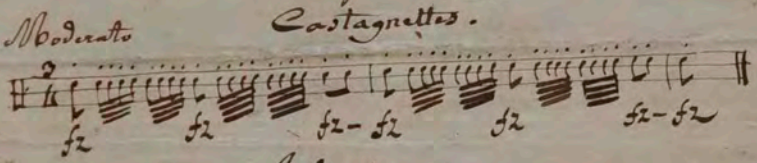
Le Mot Rhythme signifie Nombre, mesure, Cadence; c'est le Rhythme qui frappe l'oreille lorsque le Tambour bat le Rappel, la Générale, le Pas de charge, ou la Retraite, et c'est lui qui les fait distinguer au moyen de retours Symétrique des longues et des brèves, sans le secours d'aucun Son Appréciable. C'est par le Rhythme que les Castagnettes caractérisent si bien les Airs de Danse Espagnole:

Rhythme,

dont le Son n'est point Appréciable.

1re Espèce.

Moderato — Castagnettes.



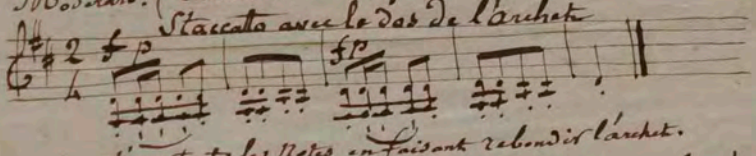
Rhythme

dont le Son est déterminé.

2e Espèce.

Moderato. (Ouverture du Calife de Bagdad — de Mr. Boïeldieu.)

Staccato avec le dos de l'archet.



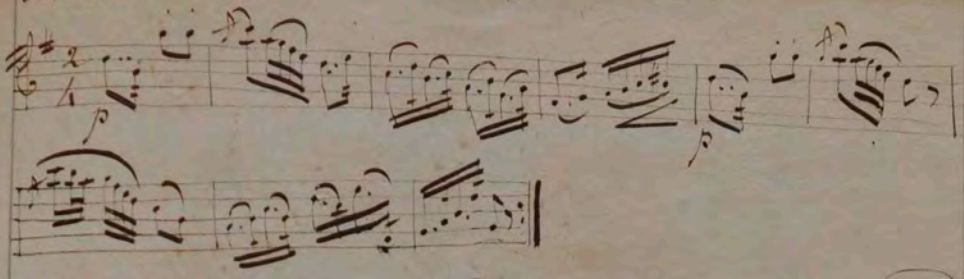
tirez toutes les Notes en faisant rebondir l'archet.

Le Rhythme, bien marqué, bien scandé, donne la Vie à la Musique et détermine tellement son Allure, que l'auditeur est entraîné à la suivre et ne peut souvent s'empêcher d'en marquer lui même les temps et la mesure.

Le Célèbre Haydn nous a indiqué lui même le mouvement et le Rhythme de l'un des ses Andante, Noté ci après. il y mettait une Vivacité d'accent, une légèreté dans les brèves, qui nous aurait prouvé avec évidence le Sentiment particulier qu'il attachait au Rhythme, si ses admirables Compositions avaient pu nous laisser quelque doute à cet égard:

(Symphonie d'Haydn.)

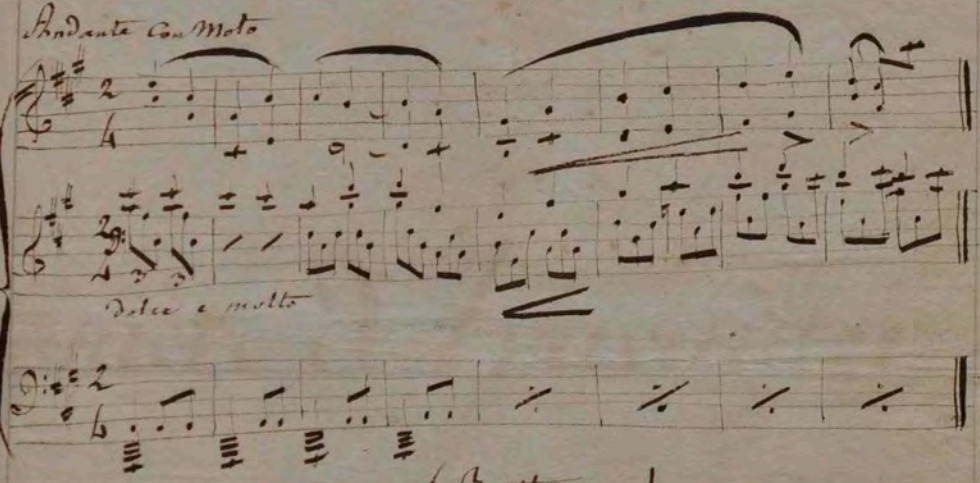
Andante



Ces deux exemples suivans rappelleront aussi les merveilleux effets du mélange des Rhythmes dans les Symphonies de Beethoven.

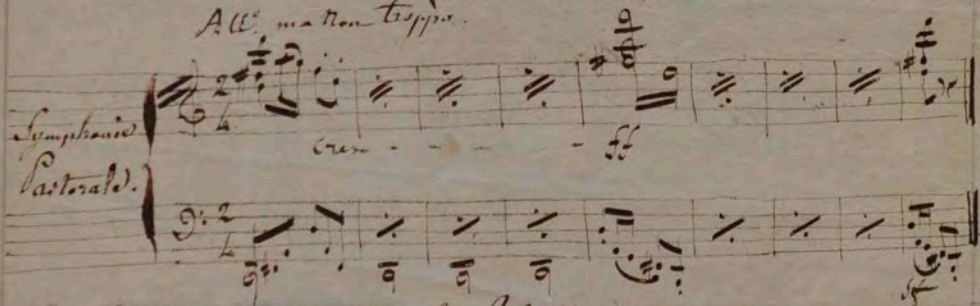
(Symphonie de Beethoven.)

Andante con Moto



(Beethoven.)

All.o ma non troppo.



Il faut s'attacher dans le Rhythme :

1°. — à la Précision, qui lui donne le Caractère.

2°. — à l'Accent, qui le détermine.

3°. — à la Juste Proportion dans la Nuance, qui le fait ressortir ou empêche la Confusion.

Talens Précoces.

Les Talens précoces sont une exception à la marche lente et graduée de la Nature; les uns sont le produit d'une organisation plus parfaite et plus tôt développée, les autres sont le résultat d'un travail forcé: dans le premier cas, cette marche, contraire à la loi commune, a toutefois quelque chose de Naturel puisqu'elle tient à un développement de facultés indépendant de l'éducation; elle n'est dangereuse que si l'on veut ajouter les efforts de l'Art aux avances que la Nature a faites; dans ce dernier cas, ce n'est plus l'organisation de l'enfant qui a été au devant de l'instruction, c'est la Volonté de l'homme qui s'est mise à contretemps à la place d'un ordre que l'on ne peut changer impunément.

Ainsi, loin de hâter les progrès des enfans doués d'une intelligence extraordinaire, on doit plutôt s'appliquer à les ralentir, autrement, c'est fatiguer leurs organes aux dépens de leur Constitution, etc., se presser d'en faire des hommes, c'est s'exposer à en faire de vieux enfans.

Cette précocité n'est point d'ailleurs un gage pour l'avenir. (1) il est sans doute nécessaire de profiter de la Souplesse des organes et des Muscles, Souplesse beaucoup plus grande chez les enfans que chez les hommes faits et qui favorise leurs progrès en tout ce qui tient au Mécanisme, mais il faut proportionner le travail à leur âge, à leurs forces, à leur taille. Nous ne voyons pas d'inconvénient à leur faire commencer le Violon vers l'âge de sept ans, pourvu que l'on prenne en considération tout ce qui vient d'être dit à leur égard.

On commencera donc par leur choisir un Violon d'une dimension qui leur soit convenable, et l'on n'exigera point d'eux qu'ils le tiennent rigoureusement d'une manière conforme aux principes comme ils devront le faire par la suite.

(1) Voyez la Revue Musicale de Mr. Fétis, du 11 juin 1831.

Marche à suivre.

Savoir travailler est un talent ; c'est le seul moyen de tirer le meilleur parti des dons de la Nature et d'obtenir des succès solides.

Pour acquérir ce talent précieux, il faut connaître la marche à suivre à cet égard.

Cette Marche consiste à partir des Principes les plus simples pour arriver, par degrés, jusqu'aux choses les plus compliquées.

On doit donc étudier, l'un après l'autre, les Principes Elémentaires, jusqu'à ce qu'on les pratique assez bien pour en faire, peu à peu, un usage Collectif, et pour parvenir à former, de ces divers Matériaux, un seul Tout, un jeu aussi parfait qu'il est possible.

Toute l'Attention étant fixée sur un seul point, l'Elève vient promptement à bout de comprendre ce qu'il doit faire, et il passe ainsi par tous les degrés qui le conduisent au terme de ses travaux, (si toutefois les travaux de l'artiste ont un terme !) il atteindra enfin le but s'il possède assez bien les règles de l'art pour les avoir toutes à sa disposition sans qu'il en soit préoccupé, et si, ayant commencé ses Etudes par un Objet unique, la Gamme, il est devenu assez habile pour ne plus s'occuper que d'un unique Objet : la Pensée Musicale.

Apprendre à solfier, avant de commencer le Violon.

Avant de commencer l'Etude du Violon, il est indispensable d'apprendre à Solfier. La Connaissance des Notes, des Valeurs, des Temps, des Clefs, de tous les Signes, et l'application que l'on doit faire de cette connaissance en chantant ou nommant les Notes et divisant la Mesure, demandent beaucoup d'Attention pour que l'Elève puisse en distraire une partie au profit des détails du Mécanisme d'un instrument. Si, par des Etudes suffisantes dans ce Genre, il s'est rendu ce qu'on appelle bon Musicien, il a déjà fait pour le talent

la Moitié du chemin ; quelque faible que puisse être ce talent par la suite, il sera toujours utile s'il repose sur cette Base, tandisque le talent doué des plus beaux moyens et des plus rares qualités deviendra nul dans l'application de ses facultés s'il manque d'instruction Première.

Le Sentiment de la Justesse et celui de la Mesure ne se trouvent pas toujours ensemble dans le même individu. Tel prend une intonation Juste, sans savoir la Musique, et ne saurait frapper les temps de la Mesure avec ponctualité ; tel autre ne peut prendre un ton Juste et bat cependant la Mesure avec aplomb.

Cette Observation mène à conclure qu'il est bien difficile de faire apprendre et pratiquer à la fois deux choses qui exigent des qualités différentes.

Que sera ce donc s'il faut ajouter à l'attention qu'exigent, avant tout, la Justesse et la Mesure, celle que demandent l'Attitude, la manière de tenir le Violon et l'Archet, les Mouvements des Doigts, &c. ! l'Elève le mieux organisé ne pourra tirer parti de ses moyens qu'après mille peines et mille efforts, et lorsqu'il en sera venu à peu près à bout, l'expérience nous a fait voir qu'il n'aura pu acquérir quelque instruction en Musique sans négliger le Mécanisme dont il ne sera plus temps alors de corriger tous les défauts.

Faire entreprendre l'étude du Violon à l'Elève avant qu'il n'ait appris à solfier, c'est le condamner à lire la Musique sans la savoir, et à jouer du Violon sans le pouvoir.

Ceci posé, on doit prendre connaissance, dans toutes ses parties, de l'instrument qui va devenir l'objet du travail.

Observations Préliminaires.

Choix Violon.

Le meilleur Violon est celui qui répond le mieux à ~~[illegible]~~

L'Artiste qui a le plus de talent et d'expérience, un Artiste ~~[illegible]~~ semblerait alors être seul capable de faire le meilleur Choix; cependant ce choix demande quelque chose de plus, il exige des Connaissances toutes spéciales pour bien juger de quel Auteur est un instrument, si quelques de ses parties n'a pas été refaite par un autre, si les proportions n'en ont point été dérangées au lieu d'avoir été remises en équilibre, & si il n'y a guères que le Concours des lumières d'un Vérit.le Virtuose et d'un Luthier habile dont la bonne réputation soit une garantie, qui puisse faire Juger sainement en pareille Matière.

Violon convenable aux commençans.

Quant au Violon qu'il convient de mettre entre les mains d'un Commençant, l'essentiel est d'abord qu'il soit en rapport avec son âge et son organisation: tout Violon en bon état peut d'ailleurs lui être donné.

Un Violon neuf.

Un Violon neuf, n'ayant point la matérialité de son d'un Vieux Violon, fournit à l'Elève l'occasion de former la qualité de son de l'instrument; en cherchant à corriger ce qu'il peut avoir d'un peu âpre, il perfectionne tout à la fois le Violon et son jeu; mais ce double progrès suppose des moyens acquis.

Nous avons dit que les Violons de Stradivari avaient une supériorité incontestable sur tous les autres, (V. l'Introduction) et qu'ils la devaient à la rondeur de leur Son, à la qualité de leur timbre.

Amati. Guarneri. Stradivari.

Les Violons des Amati et des Guarneri pouvaient avoir autant de qualités, mais ces qualités sont d'un autre genre. Le Son en est Argentin, et, en général, la douceur ne s'y trouve pas réunie à l'éclat à un aussi haut degré que dans les Violons de Stradivari.

Violons de fabrique Française. Lupot.

Il est difficile de juger les Violons neufs; on ne peut savoir ce qu'ils perdront ou gagneront en qualités, le temps seul le fait connaître. Nous avons toutefois des Violons de fabrique Française assez anciens (1)

(1) Ceux de Nicolas Lupot, (né à Stuttgard, le 4. X.bre 1758. et mort à Paris, le 13. Août 1824.) dont les talens et la probité répondaient à la haute réputation.

pour ne laisser aucun doute sur leur mérite réel. — Il reste, en outre, point d'années, que nos luthiers n'ajoutent à leur réputation soit par leurs découvertes et la beauté de leur facture, soit par leurs imitations des Violons de Crémone, imitations auxquelles il ne manque plus que le Vernis pour être parfaites, lorsque le temps aura prouvé d'ailleurs la durée de leurs qualités.

Diapason.

Pour donner un point fixe à la main et par conséquent à l'intonation sur les instruments dont les Patrons sont, pour la plupart, de différentes grandeurs, on a généralement adopté une mesure que l'on appelle Diapason. (1)

Le meilleur Diapason du Violon est de 7. pouces 1. ligne, depuis le Cran de l'f jusqu'à l'échisse du haut, au pied du manche, et le Manche doit avoir, à partir du même endroit, 5 pouces y compris le Sillet (qui doit compter pour 1. ligne ½ d'épaisseur dans la longueur des 5. pouces,) ce qui donne un Total d'un pied depuis le bas du Sillet jusqu'au milieu du pied du Chevalet. — le milieu des pieds du Chevalet doit être placé en face des Crans des ff. (Note fournie par M.r Jand, Luthier.)

Il faut d'abord voir si le Violon est bien Diapasonné, pour s'habituer à cette mesure que l'on doit retrouver sur presque tous les Violons; mais comme elle ne s'y rencontre pas toujours, lorsque l'intonation a été assurée par de bonnes Etudes, il est essentiel de se familiariser avec les Violons d'une autre proportion, afin de parvenir à jouer juste sur tout.

Cas différens.

On est souvent dans le Cas de changer de Violon et d'en rencontrer qui, bien qu'ils soient au Diapason, sont néanmoins d'une grandeur différente. il en résulte un grand désappointement pour la main gauche qui n'a plus alors le corps du Violon pour appui à la 3.e position, (sa limite ordinaire) lorsque le Violon est plus petit, et qui rencontre cet appui plus tôt que de Coutume lorsque le Violon est plus grand. Si l'on n'a point l'habitude de ces différences, elles suffisent pour faire manquer à la justesse. Au surplus, on doit le répéter, il ne faut s'exercer à ces changemens que longtemps après avoir assuré son intonation.

Nécessité longue habitude assurée.

Entretien du Violon.

On laisse quelquefois par négligence, ou comme ornement la poussière de la Colophane qui s'amasse au dessous des cordes. Cette ~~[illegible]~~ poussière a l'inconvénient d'assourdir le Violon lorsque la Chaleur et l'humidité en font une pâte qui finit par pénétrer dans la table et par en boucher les pores. il faut donc le Nettoyer chaque jour avec soin, en prenant des précautions pour ne pas endommager le Vernis. Le Violon exige d'ailleurs une si grande délicatesse dans le toucher, que la propreté doit être ici le résultat d'un sentiment exquis, nécessaire à la perfection du talent, comme elle est la conséquence d'une bonne éducation et nécessaire au bien être.

Cordes.

Il est indispensable que les Cordes soient justes à vide, et justes lorsqu'on les fait sonner en quinte avec un seul doigt posé sur 2. cordes.

On éprouve la justesse d'une Corde :

Manières de l'éprouver.

1°. en prenant des deux mains une étendue de la Corde d'un ~~pied~~ pied et plus, ~~[illegible]~~, et la faisant vibrer avec un doigt, ~~de l'autre main~~ tandis qu'on la tend un peu, ~~[illegible]~~ elle se trouve juste ~~[illegible]~~ ordinairement si elle ne fait voir dans son oscillation que deux lignes bien nettes, ~~elle est en général assez ordinairement~~

2°. en faisant sonner la Corde à vide, après l'avoir montée au ton, les autres cordes étant d'ailleurs bien d'accord entr'elles.

3°. Cette épreuve ne préjuge pas toutefois la justesse des quintes que l'on essaie alors avec le doigt, et ce troisième Moyen est le meilleur dont on puisse se servir.

La moindre humidité rend les Cordes fausses, c'est pourquoi il faut les essuyer légèrement et toujours dans le même sens, lorsque la Chaleur ou l'impression de l'air a rendu ce soin nécessaire : on doit faire usage à cet effet d'un linge de toile fine ou d'une étoffe de soie.

Chanterelles de Naples.

Les Chanterelles renommées, jusqu'à présent, pour être les meilleures sont celles de Naples, fabriquées ~~au temps~~ à l'époque où les boyaux d'animaux sont disposés à être manipulés avec plus de succès. il ne faut s'en servir ni lorsqu'elles viennent d'être ~~fabriquées~~ faites, ni lorsqu'elles sont trop anciennes : dans le premier cas, elles n'ont pas ~~assez~~ pris assez de consistance et elles ~~se casseront~~ se cassent quand on les monte au ton, dans le second cas, elles se cassent aussi parce qu'elles sont devenues trop sèches.

Qualités nécessaires à cordes de boyaux et surtout aux Chanterelles sont :

Qualités nécessaires à cordes de boyaux, principalement à chanterelles.

1°. La justesse. une corde doit être juste à vide, etc, (ce qui est encore autre chose) juste sous le doigt lorsqu'on l'a fait sonner en quinte avec un seul doigt posé en même temps sur une autre corde.

2°. — l'égalité dans les vibrations.

3°. — La souplesse. il faut qu'elle soit, s'il se peut s'imprimer aussi, onctueuse sous le doigt et sous l'archet.

4°. — La résistance, pour monter à un ton très élevé.

5°. — La Durée, pour résister aux frottements réitérés de l'archet.

Lorsque le jeune élève ou les éprouveurs du violon exigeront une montre de corde un peu forte, les Chanterelles qui ont plus de diamètre que les autres sont à préférer ; mais il faut se garantir de toute exagération à cet égard.

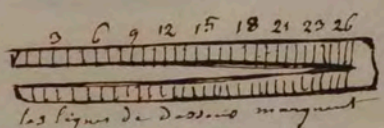
Dimension des 4. cordes.

On ne saurait assigner ici une dimension positive aux 4. cordes du violon : cette dimension doit être à la fois

proportionnée au Violon en général, à chaque Violon en particulier et à chaque Corde en détail, c'est aux physiciens à la déterminer ; mais, jusqu'à ce qu'ils s'en soient occupés, l'Artiste se laisse guider par la délicatesse de son organe et par la finesse de son tact qui sont pour lui une espèce de Géométrie Naturelle.

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

Filière. usage.



On fait entrer dans le milieu de la filière la Corde dont la grosseur se trouvera indiquée par le chiffre des petites divisions, au point même où elle éprouve de la résistance pour être mise plus loin.

Il est également utile de fixer, par le même moyen, la grosseur des Autres Cordes.

Chanterelles à 4. fils.

Les Chanterelles à 4. fils offrent plus de chance de durée que celles à 3. fils ; elles sont, peut-être, d'un meilleur usage pour les Violons d'orchestre, mais elles sont un peu dures sous l'Archet, et cette dureté occasionne un petit sifflement qui n'est guère entendu que par l'exécutant, mais qui suffit pour le prévenir.

Chanterelles à 3. fils.

Les Chanterelles à 3. fils sont préférables pour l'exécution des Solos.

Cordes des fabriques d'aujourd'hui.

Il existe en France, plusieurs fabriques de Cordes à Boyaux ; dans quelques unes de ces fabriques, on est parvenu à faire des Chanterelles dont la résistance et la durée sont les principales qualités. on travaille chaque jour à leur ~~perfectionnement~~ Amélioration, et l'on a déjà obtenu partiellement d'heureux résultats.

4ème Corde, filée.

La 4ème Corde, filée en laiton sur le boyau, est pour cette raison très sujette à des défectuosités essentielles : Selon le ~~genre~~ diamètre de la Corde ou la ~~forme~~ du traits elle devient ou trop dure ou trop molle. le fil d'argent dont on se sert quelquefois et le fil de laiton lui même ont l'inconvénient de se polir promptement sous l'archet qui ne peut bientôt plus avoir de prise sur elle, malgré tout le Mord et de la meilleure Colophane.

Lorsque, par l'effet d'heureuses Combinaisons, que nous ne saurions indiquer, une 4ème a des Vibrations nettes et pures, elle donne beaucoup de sonorité aux autres Cordes dont elle fait resonner toutes les Consonnances, tandis que une Mauvaise 4ème paralyse presqu'entièrement le Violon. (Voyez l'article Timbre et Caractère des 4 Cordes.)

Il est bien à désirer que l'on cherche à perfectionner les Cordes filées qui ont, principalement sur le son de tous les instruments à Archets, une si grande influence. ✗

Aplomb du Chevalet.

Après avoir remis une Corde, on ne doit pas négliger de replacer le chevalet d'aplomb, la Corde remise, surtout la Chanterelle, ne manquant jamais de le tirer un peu en avant.

Chevilles manière de faire marcher facilement.

Pour que les Chevilles tournent facilement et sans se lâcher, on a imaginé d'y mettre un petit appareil de cuivre employé avec succès dans quelques orchestres. Cet appareil pourrait rendre le Violon moins précieux en diminuant le son d'un instrument destiné aux solos ; le métal dont il est fait est d'ailleurs dans le cas d'occasionner un frottement désagréable sur la manche du Violon quand les Cordes sont mises en Vibration.

†† appelé fixatrices, etc

10.

Ces inconvéniens se réduisent à très peu de chose dans les Orchestres où les avantages au contraire s'y font sentir avec évidence. Mais, pour éviter les uns et pour conserver une partie des autres aux violons solos, on fait usage d'un procédé fort simple que voici : c'est de retirer les chevilles, de les enduire d'un peu de savon par dessus lequel on met du blanc de Céruze ou du blanc d'Espagne ; on les replace dans les trous en les y faisant tourner plusieurs fois jusqu'à ce ~~que l'on sente~~ qu'elles ~~n'offrent~~ n'offrent plus ~~aucun~~ de résistance lorsque l'on accorde le violon.

Archet.

Du temps de Corelli, l'Archet, plus court de deux pouces environ, que ceux dont on se sert aujourd'hui, était tendu en arc, la hausse en était élevée, et la Coute se terminait en pointe.

On a ensuite fait usage d'Archets un peu moins élevés de la hausse et moins courts ; voici le dessin d'un archet choisi par Pugnani et que nous avons sous les yeux :

Longueur totale : 25. pouces 6. lignes.

La forme en a été insensiblement modifiée à peu près de cette manière :

La Variété rendant plus nécessaire une plus grande flexibilité et un peu plus de force de la pointe, on a baissé la hausse ~~et~~ élevé la pointe, et allongé un peu la baguette. ~~à peu près de cette manière~~

Longueur totale 26. pouces.

Voici la forme et la dimension de l'Archet dont Viotti se servait :

27. pouces 1 à 2. lignes.

L'Archet dont on fait généralement usage aujourd'hui est fait de même que celui-ci, mais il a 27. pouces 6. lignes 1/2 de longueur totale.

Les Archets, plus longs que ceux d'autrefois, sont aussi beaucoup plus garnis de Crins. la plupart sont en bois de Brésil, bois qui conserve sa rectitude lorsque celui qui les façonne sait le choisir et le couper convenablement.

La réputation que Mr. Tourte s'est acquise dans tous les Pays nous porte naturellement à citer ici le fini précieux de la bonté de ses Archets comme devant servir de Modèle.

Les Meilleurs archets sont ceux qui, dans l'ensemble de leurs qualités, ont un équilibre tel qu'aucune de ces qualités n'y domine particulièrement, et que la Pesanteur et la légèreté, la fermeté et l'Elasticité répondent également à toutes les exigences du Mécanisme.

Crins. Les Crins ont une très grande influence sur le Son. On a reconnu qu'ils étaient recouverts d'un grand Nombre de Nodosités ou de légères Aspérités ; l'expérience montre qu'il faut que ces Aspérités soient d'autant plus fortes que la Corde, qu'il s'agit d'ébranler, doit rendre un Son plus Grave ; Ainsi, on emploie des Crins plus forts pour les Altos, pour les Basses et les Contrebasses, que pour les Violons.

On augmente le Mordant de ces Aspérités en les recouvrant de Colophane, Substance résineuse qui doit posséder une Vertu d'autant plus énergique que les Cordes qu'il s'agit de faire Vibrer doivent rendre des Sons plus graves. Ainsi, pour l'Archet de la Contrebasse, on emploie une Colophane plus Mordante que celle dont on fait usage pour le Violon.

Lorsque les Crins sont un peu forts et non polis, ils prennent mieux la Corde que les Crins fins ou qui sont devenus lisses par trop d'Apprêts. la monture de Crins doit avoir 4 à 5 lignes

de laquer ; si la mèche de cette monture n'est pas assez fournie, les Crins coupent la Corde en peu de temps, et le son a beaucoup moins de rondeur.

L'Archet ne doit être, en général, ni trop tendu, ni trop détendu, C'est au tact qu'il appartient de trouver le point convenable : la Chaleur fait tendre la baguette, et il faut se tenir en garde contre cet inconvénient. il est à remarquer que l'on ménage plus facilement l'Archet dans l'Adagio lorsque le Crin est un peu plus détendu qu'à l'ordinaire, et que l'on obtient au contraire plus d'élasticité de la baguette, lorsqu'il est un ~~[illegible]~~ peu plus tendu, pour de certains traits d'Allegro qui exigent cette plus grande élasticité.

Les Crins doivent être entretenus avec propreté ; quand ils sont un peu graissés, ce qui arrive toujours, surtout près de la hausse, on les nettoie avec de l'esprit de Vin dans lequel on trempe un linge blanc dont on les frotte jusqu'à ce qu'ils soient nets. Cette opération se fait en ôtant la hausse de la Mortaise, mais sans qu'il soit nécessaire de séparer les Crins de la hausse.

Colophane. La Colophane, résine dont on frotte les Crins, est le principe qui détermine la Corde à vibrer : privés du secours de cette résine, les Crins n'auraient qu'une très faible Action sur la Corde qui resterait sans voix.

En épurant la résine, on y ajoute quelques ingrédiens qui lui donnent plus ou moins de prise sur la Corde ; si elle ne mord point assez, on croit y remédier en en mettant davantage aux Crins, mais ce moyen n'aboutit qu'à faire siffler les Cordes, et si l'on se sert de Colophane trop mordante, cette rudesse les fait crier. lorsque la chaleur

en fait fondre les parties grasses; elle cire alors de prendre sur la corde, et, par l'effet de cette décomposition, la plus mordante devient ainsi celle qui [illegible] le moins.

Il est donc très difficile de faire de la colophane dont la qualité ne soit point altérée par les divers changements de température, et il est à désirer que les chimistes veuillent bien s'en occuper. C'est à la science à venir encore ici au secours de l'art; nous sommes tellement persuadés qu'on ne peut se passer de ses lumières et de sa rectitude que nous avons invoqué ce secours pour le son fixe, que nous l'avons reçu avec reconnaissance pour la théorie des sons harmoniques, que nous l'espérons pour la structure mathématique du violon, et que nous le sollicitons toujours pour tout ce qui peut tendre au progrès du mécanisme, et à l'amélioration des matériaux nécessaires à l'emploi et à la fabrication des instruments, amélioration et perfectionnement dont les arts et le commerce connaissent toute l'importance et tout le prix.

„ Dans les sciences physico-mathématiques telles que la „ musique, les démonstrations doivent bien être géométriques, „ mais déduites physiquement de la chose démontrée. C'est alors „ seulement que l'union du calcul à la physique fournit, dans „ les vérités établies sur l'expérience et démontrées géométriquement, „ les vrais principes de l'art. Autrement la géométrie seule „ donnera des théorèmes certains, mais sans usage dans la „ pratique; la physique donnera des faits particuliers, mais „ isolés, sans liaison entre eux et sans aucune loi générale. „

(J. J. Rousseau. Dict. de Musique, Art. Système.)

Accord du Violon.

L'Accord du Violon est la première chose sur laquelle on doit fixer l'attention de l'Elève. Dès qu'il sera en état de mettre l'archet sur la Corde, ce sera, comme on le voit dans les Etudes Préliminaires, pour jouer sur les 4. Cordes à Vide montées en Quintes: mi, la, ré, Sol. Le premier exercice de ses facultés auditives doit donc être dirigé sur les Notes qui seront l'objet de son Apprentissage, et qui deviendront la Base de son travail par leur justesse entière.

Cependant, un Commençant ne peut accorder le Violon lui même, ce soin demande une certaine force et quelques moyens acquis; mais on lui donnera à juger la justesse des Quintes en lui faisant dire quelle est la Note qui lui semble trop haute ou trop basse.

Son premier Exercice ne sera donc qu'un Appel à son Organisation, du Sens de l'ouïe qui sera Ci-après l'arbitre de tous les mouvements de ses doigts.

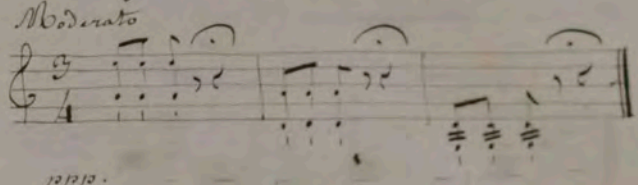
Le Maître décidera le moment où l'Elève devra faire de l'Accord du Violon une étude particulière par lui même, et il lui fera suivre cette étude, à l'exclusion de toute autre, pendant quelques jours, jusqu'à ce qu'il sache se mettre d'Accord avec la plus grande ponctualité, ~~[illegible]~~, de manière à ce que l'entende à peine, et toutefois avec une régularité qui soit agréable à l'oreille, comme on le verra plus bas.

Quelque soit l'instrument dont on joue, l'Accord est le point de départ de la Justesse sans laquelle tout est mauvais; ce point essentiel est malheureusement trop négligé dans les commencements; c'est au Premier Violon, chef naturel des Concertants, à établir à cet égard une bonne discipline, c'est au véritable Artiste à la suivre, en ce qui le concerne, avec le soin le plus scrupuleux.

280 pl

Maniere de s'Accorder.

On doit Accorder le Violon en quintes justes, avec le plus grand soin, très légèrement pour être à peine entendu, et dans le moins de temps possible; ce que l'on fera en s'y prenant de cette manière:



Quand il est nécessaire de ~~l'accorder~~ les ~~Quintes~~ recommencer, pour s'assurer de la justesse, il faut y mettre de la régularité et de la promptitude ~~[illegible]~~ et ~~il faut~~ chercher à rendre ces Quintes agréables par une extrême délicatesse, ~~[illegible]~~ par une grande pureté de son, quelque soit la légèreté avec laquelle on effleure les Cordes.

Il doit suffire de les faire deux fois, lorsque l'on a pris l'habitude de ce procédé et que les Chevilles du Violon tournent sans peine.

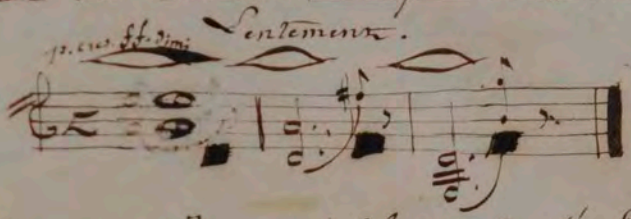
Les Cordes étant ainsi livrées à elles mêmes, et les Quintes, séparées par un silence, on juge même de la justesse, tandis qu'en jouant un peu fort, ~~[illegible]~~ elles frémissent et ne donnent pas le ton juste, et qu'en laissant l'archet sur les Cordes, leurs Vibrations plus multipliées et continuelles ne permettent pas d'apprécier aussi bien la justesse dont le moindre petit défaut se fait au contraire sentir, même de loin, lorsque ~~on~~ les touche à peine. ~~les Cordes~~

Les Quintes répétées vivement et fréquemment, par précipitation ou par habitude, deviendraient, dans un autre genre, aussi insupportables que lorsqu'elles sont faites lentement et à plein son; elles empêcheraient de retirer, du moyen que nous indiquons, tout l'avantage qu'y trouveront les personnes bien organisées qui ne veulent point changer en souffrance le plaisir qu'elles cherchent dans l'harmonie.

Mais lorsqu'il est nécessaire d'étendre l'archet sur les Cordes afin d'y faire prendre la Colophane, et de se préparer à jouer d'une

un vaste local, pourquoi ne chercherait-on pas à donner du charme à cette succession de Quintes dont la Consonnance parfaite, prise isolément, ne laisse pas de flatter l'oreille?

Il suffirait d'ajouter à ces Quintes des petites Notes qui détermineraient leur Tonalité de cette Manière:



On ne saurait trop tôt prendre l'habitude de s'accorder de la Manière indiquée plus haut, pour éviter de blesser le fléau des Auditeurs, pour ne pas détruire l'effet de la Musique par ces Quintes répétées qui viennent fatiguer l'oreille précisément quand elle a besoin de repos. Ce repos lui est nécessaire avant la Musique, parce que le Sens est besoin de Calme pour recevoir des impressions agréables; il est nécessaire après, pour que l'âme puisse rester sur ces impressions et jouir du bien-être qu'elles lui procurent. Qu'on y fasse attention, plus on fait de bruit en s'accordant, plus il faut de temps pour pouvoir juger de la justesse, et moins on se trouve définitivement d'accord. Il est enfin à remarquer que l'exercice d'Unisson de l'oreille, si grande susceptibilité, bien loin d'être un défaut, est ici une Qualité précieuse que l'on doit chercher à conserver; or, comme on ne peut malheureusement fermer les Oreilles ainsi que l'on ferme les yeux, il faut d'autant plus éviter tout ce qui peut les offenser et ce qui finirait par les désorganiser.

Le Chef d'orchestre doit prendre le la sur un Diapason déterminé (voyez diapason) et faire accorder au ton de ce Diapason: d'abord le hautbois, et sur celui-ci tous les autres instruments à vent; puis il en vient aux instruments à Corde qui doivent s'accorder sur lui, l'un après l'autre, et se retirer de suite à part pour achever de s'accorder sans qu'on les entende. Le lieu où l'on s'accorde sera toujours éloigné du Public.

1817.

Celui qui donne le Ton soutient le la comme le fait un tuyau d'Orgue ; celui qui le prend fait tinter doucement la Note ; au moyen de ce tintement il saura mieux les différences qui conduisent à rencontrer l'unisson.

Mais si l'on s'accorde sur le piano, ou sur quelqu'un qui emploie le tintement au lieu du son soutenu, on doit alors soutenir le son pour se trouver en contraste et pour parvenir ainsi à prendre le Ton plus facilement.

Examen.

Le Violon ayant été mis d'Accord avec le plus grand soin, il faut examiner attentivement si l'on tient conformément aux règles prescrites :

1°. – Les Pieds.

2°. – Le Corps.

3°. – Le Violon.

4°. – Le Archet.

5°. – Les Bras et les Coudes

6°. – Les Mains et les Doigts.

7°. – La Tête.

8°. – ~~Le Tout~~ L'ensemble, sans raideur.

Justesse, Mesure, Netteté.

La Justesse, la Mesure, et la Netteté sont la Base de toute bonne Exécution.

Justesse. La 1.re Chose à Considérer dans la Musique, c'est la Justesse, ou la Division exacte des Intervalles, [redacted] Conforme au Système Musical généralement adopté en Europe et tel que l'approuve une organisation Cultivée.

Mesure. La 2.de est la Mesure, ou la Division exacte des temps, l'Observation de chaque Valeur de Notes ou de chaque Signe, dans un mouvement donné.

Netteté. La 3.ème est la Netteté, qui Consiste dans la manière d'articuler toutes les Notes avec une pureté de Son, une proportion, un équilibre dans le Mécanisme tels qu'il n'y ait jamais dans l'exécution la moindre équivoque ou la moindre Confusion.

En effet, la Musique étant une Combinaison de Sons, il faut que chacun de ces Sons soit en rapport positif avec un autre; c'est ce qui Constitue la Justesse.

La Musique étant toute mesurée, à l'exception des récitatifs et de quelques airs de Montagnes, on doit lui donner la régularité qui Caractérise chacun de ses Mouvemens en suivant exactement la Mesure.

Enfin, posséderait-on au plus haut degré les deux Qualités précédentes, si l'on n'avait la faculté de tout bien Articuler pour toute faire Comprendre, les avantages de la Justesse et de la Mesure [redacted] Nulle sans la Netteté qui les met à découvert, qui fait entendre la Note pure et devient ainsi un des principes de la pureté du Son.

10.

Quand on s'est assuré, autant qu'il est possible, de ces trois choses élémentaires travaillées d'abord séparément dans le morceau qui se trouve à l'Etude, il faut s'attacher à bien voir la Musique, à lire avec réflexion tous les signes afin de les suivre selon leur véritable sens.

Bien voir.

2°. — Apprendre à se juger; savoir quand et pour quelle cause il arrive de mal faire; chercher comment on doit s'y prendre pour faire bien ou faire mieux. On ne veut parler ici que des détails sur lesquels on peut être son propre juge; quant à l'ensemble du talent, l'artiste doit le laisser juger par les autres; il faut à la vérité qu'il apprenne à se connaître, mais comment pourrait-il prononcer dans sa propre cause! en pareil cas, le jugement ne peut être que conditionnel, car il ne suffit pas d'être satisfait de soi, chose assez commune, il faut aller au but et satisfaire aussi les connaisseurs, avantage bien rare!

Se juger.

3°. — Détailler chaque difficulté, une à une; la reprendre ensuite d'un peu plus haut pour l'enchaîner avec ce qui la précède et ce qui la suit.

Détailler.

4°. — Donner, au moins une heure chaque jour à la pratique de toutes les difficultés élémentaires sur les gammes dans tous les tons, en suivant la formule.

Appliquer gammes diatoniques sur les diffs élémentaires.

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

Déchiffrer.

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

S'arrêtant exprès.

2°. — en ne s'arrêtant jamais, quelque faute que l'on fasse, et ne cherchant qu'à donner de la vivacité aux yeux, à faire marcher le morceau, à saisir vivement, à se retrouver avec intelligence, et à suivre la mesure en fixant son attention sur chaque 1er temps, dût-on se borner à ne faire que la note qui le frappe.

Ne s'arrêtant jamais.

Cette seconde manière est la seule qui puisse rendre lecteur; elle sera pratiquée avec plus de succès si l'on s'exerce avec un Accompagnateur qui puisse, par son apport, servir en même temps de Guide.

Avait recours à la Table des Matières par Ordre Alphabétique.

6°. Chercher comment on peut venir à bout de surmonter une difficulté; après avoir essayé par divers moyens, on aura recours à la Table des Matières par ordre Alphabétique pour trouver l'Article qui traite de l'objet du travail; comparant alors les Moyens dont on s'est servi avec ceux qui sont offerts, ces derniers seront d'autant mieux saisis que l'intelligence aura été au devant du précepte.

Mesure.

La Mesure ne contribue jamais plus à l'effet que lorsque le ressort qui lui donne l'impulsion est imaperçu. Tout ce qui met trop en évidence le Mécanisme, nuit à l'illusion et détruit l'enchantement.

Le Professeur et le chef d'orchestre doivent seuls battre la Mesure; l'un pour la rappeler de temps en temps à l'Élève qui vient à la négliger, l'autre pour donner l'Aplomb aux Masses qu'il dirige. Ce dernier la marquera sans bruit, le geste doit suffire, et si l'orchestre chancèle, un seul coup, frappé à propos, devra suffire de même pour rétablir l'Aplomb.

Quant à celui qui bat la Mesure pour son propre compte, il se trompe en croyant ainsi la régler toujours; sans s'en apperceoir, il ~~s~~ presse ou ~~s~~ ralentit le mouvement.

il est donc indispensable de s'habituer à battre la Mesure mentalement. ~~Si~~ Si peu que l'on fasse de mouvement, pour la marquer avec le pied ou le Violon ~~[illegible]~~, le jeu se raidit et perd la facilité qui en ~~fait~~ est un des principaux agrémens.

Pour aller en Mesure dans les mouvemens modérés:

1°. Il faut sentir ~~intérieurement mentalement les temps~~, la pulsation de chaque temps.

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

Professeur chef d'orchestre seuls battre la mesure.

Jamais de la mesure solo.

Faut sentir simplement.

Mouv. vifs

3°. Dans les Mouvemens lents, il faut prendre la Croche pour Diviseur, Compter mentalement cette croche sur chaque Valeur de Notes, c'est à dire, sentir une pulsation sur une Croche, deux sur une Noire, trois sur une Noire pointée, quatre sur une Blanche, &c. n'ayant aussi égard qu'à chaque Note ou à chaque Signe, sans s'embarasser de compter jusqu'à 8. Croches pour les Morceaux à 4. temps, ou jusqu'à 6. pour ceux à 3. temps.

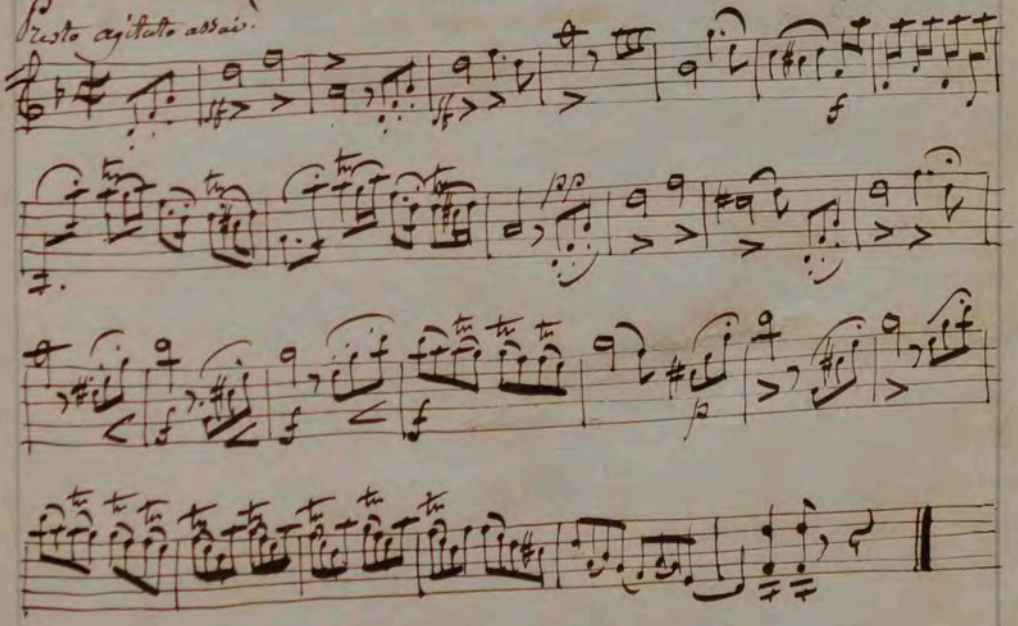
Quand on se sera rendu ce moyen familier, on ne pourra plus guère se tromper, même en déchiffrant les Valeurs les plus compliquées.

Maniere de Marquer la Mesure.

Si l'on doit, hormis les deux Cas dont nous venons de parler, s'abstenir de battre la Mesure, il est des Morceaux où l'auteur a voulu qu'on la fit sentir, et qu'on en marquât les temps avec l'archet par une légère saccade (1) en voici des exemples:

(8e. Trio de Viotti. — Ed: Naderman.)

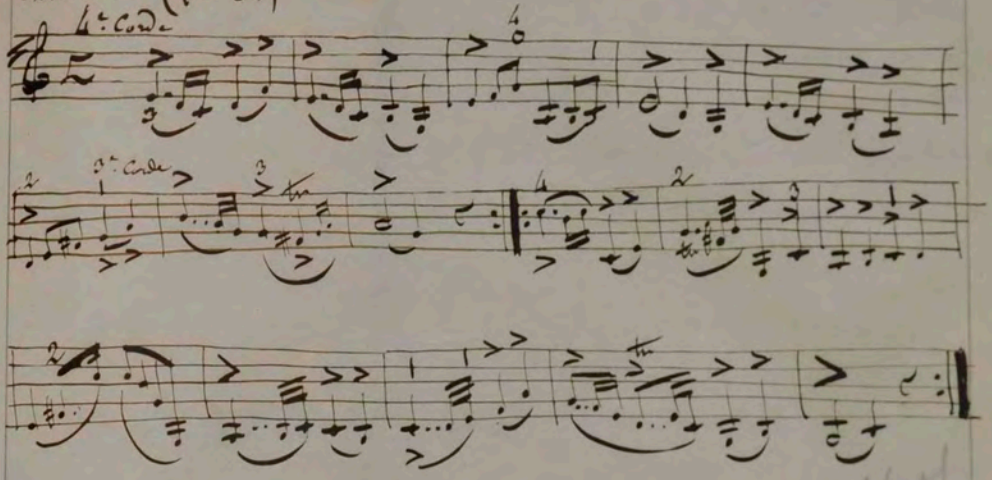
Presto agitato assai.



(1) on dit: une légère saccade, afin de distinguer que ce signe > soit moins saillant et ne nuise à l'exécution; il indique ici une intention et le sentiment du Rhythme que l'on doit donner au Morceau.

(2.e Andante de Vaillot. Op: 26. – Ed: Jouer.)

Andante (♩ = 80)



284 pl.

Métronome.

Métronome, horloge de la Musique.

Admirable instrument, horloge de la Musique, chronomètre perfectionné qui, en ramenant à jamais le mouvement donné par l'impulsion du Génie, en fait entendre les divisions avec une égalité parfaite tenant à une des grandes lois de la Nature! régulateur sublime, soumis toutefois à l'intelligence et au sentiment qui savent le suivre ou s'en écarter à propos!

Emploi du Métronome.

Transcrire caractère propos.

Le Métronome est destiné à donner à l'exécution un caractère positif qu'elle ne pouvait avoir, ou du moins conserver, dans le vague des mouvements indiqués par des mots qui n'étaient plus en rapport avec elle. Cependant on ne doit considérer le mouvement, marqué à tel degré du Métronome, que comme le point de départ qui détermine le caractère et décide l'impulsion à donner au morceau, mais non comme un signe de l'obligation où l'on serait de continuer ce mouvement avec une rigueur absolue. L'aplomb doit approcher de cette régularité mathématique, mais il ne doit pas régler le cœur, dont les mouvements sont si variés, même dans leur constance, ne saurait être en harmonie avec l'insensibilité; l'aplomb, cet effet de la volonté et du mouvement de l'âme, libre comme elle dans sa captivité, ne peut dépendre d'un objet matériel qui donnerait à sa marche une contrainte, une raideur inflexible et, pour ainsi dire, un caractère de fatalité incompatible avec son principe.

On ne se servira donc, en général, du Métronome que pour connaître la première impulsion donnée par l'auteur.

Mais on pourra l'employer avec utilité pour donner au jeu le plus d'aplomb et de régularité possible dans les traits, en les détaillant d'abord lentement, et les faisant ensuite dans un mouvement accéléré de

Métronome; suivre les battements pendant tout un morceau dont l'expression permet jusqu'au bout l'égalité de mouvement; jouer immédiatement après le même morceau sans Métronome.

/.

26.

Moyens de faciliter le travail.

Travailler debout les Etudes, et les Morceaux qui se jouent ordinairement debout dans les Concerts.

Travailler assis ceux que l'on joue assis dans les réunions moins nombreuses.

Ces deux positions différentes exigent de l'habitude pour chacune d'elles.

Le Mouvement de l'Archet est plus libre quand on est debout; aussi est-ce debout que l'on a coutume de jouer les Solos qui demandent le développement de tous les moyens dans un grand local.

Mais la position de celui qui [redacted] joue assis, comme le siège l'intimité du Quatuor, est très gênante et défavorable, si l'on n'a soin de remédier à ses inconvénients en ayant un siège plus élevé, de 5. à 6. pouces, que ceux dont on se sert ordinairement (1); on en sentira aussitôt l'avantage pour les mouvements du bras droit qui sont libres alors, tandis qu'ils sont gênés surtout dans les doubles Cordes, lorsque l'on est assis bas. un marche-pied (de très peu d'élévation) devient nécessaire avec un siège élevé: les Violons d'orchestre, dont la fatigue est très souvent excessive, trouvent un grand soulagement à se servir d'un marche-pied beaucoup plus haut pour le pied gauche que pour le pied droit, et fait, à peu près, de cette manière:

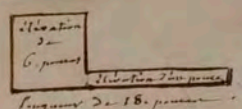


Figure de 18. pouces.

Le bas du Pupitre, sur lequel la Musique est posée, doit être à la hauteur du Cœur de l'estomac, [redacted] soit que l'on joue assis ou debout, et pour celui qui est debout, le Pupitre se met à environ 18. pouces de distance. [redacted] ces proportions sont déterminées pour que l'exécutant n'ait point à lever ni à baisser la tête [redacted] lire la Musique, et pour qu'il conserve une belle attitude.

(1) ✗ environ de 21. à 22. pouces d'élévation, depuis le Plancher.

Travailler debout.

Travailler assis.

Facilités [redacted] pour assis.

Hauteur du Pupitre. [redacted]

Pupitres du Quatuor.

Lorsque les Têtes des Pupitres d'un Quatuor sont posées, non sur les pieds des Pupitres, mais sur une table de 2. pieds 1/2 de longueur et d'environ 2. pieds 1/2 pouces de largeur, il s'établit un rapport plus direct entre les exécutans, qui ne sauraient être trop rapprochés les uns des autres pour ce genre de Musique où ils doivent, pour ainsi dire, s'entendre à demi mots, et se dire quelquefois tant de choses à l'oreille.

Pour éviter de donner une mauvaise direction à l'archet en jouant assis, position qui oblige à tainer un peu le Manche de Violon, il ne faudra pas négliger de consulter l'art.e 6. des Principes du Mécanisme.

Préparation
Nécessaire pour jouer en Public.

La meilleure Préparation, pour ~~[illegible]~~ jouer en Public, est dans de bonnes Études Antérieures ; ce n'est pas le travail du moment qui doit les bien disposer, à se faire entendre, c'est le travail des Années.

Quant à la Préparation nécessaire pour le jour où l'on doit jouer devant une Assemblée importante, elle consiste en plusieurs choses dont aucune ne peut être négligée impunément ; Voici les plus essentielles :

1°. – Examen du Violon et de l'Archet : le Violon doit avoir été monté avec soin quelques Jours avant, pour que l'on ait eu le temps de s'assurer de la Justesse et de la bonté des Cordes. L'Archet ne doit avoir ni des Crins usés, qui se Cassent fréquemment et ne prennent plus sur la Corde, ni des Crins Neufs qui ont trop peu de rudesse : quelques heures d'exercice suffisent pour que ces derniers aient la Qualité convenable au Son.

2°. Jouer assez longtemps pour que les doigts soient bien assouplis et pour que l'Archet soit sur la Corde, en position technique, voulant dire que, par l'effet d'un exercice suffisant, le Bras a pris assez d'empire sur la Corde pour l'attaquer avec autant de force ou de légèreté, avec autant de retenue ou de vivacité que l'exécution l'exige.

S'exercer en Conséquence à plein jeu, dans un endroit qui n'ait point de résonnance.

3°. Jouer plusieurs fois de suite, seul, sans distraction, ce que l'on doit exécuter le même jour : le ressaillement est nécessaire pour se pénétrer profondément de ce que l'on doit exprimer avec la plus entière Conviction.

4°. il est avantageux de se joindre aux Symphonistes quelques temps avant le Solo, pour que l'instrument et celui qui s'en sert aient le temps de se faire à la température de la Salle. Sans cette

Préparation meilleure.

Préparation nécessaire.

précaution, la chaleur agit sur l'un et sur l'autre d'une manière très défavorable.

5.° Donner l'élan à l'orchestre en jouant dans le 1.er Cahier; Cesser quelques mesures avant le Solo qui se détache mieux sur le premier Plan, par l'effet de ce silence.

6.° Ne jouer par Cœur que s'il on est bien sûr de sa Mémoire, et si l'on a contracté depuis longtemps l'habitude de paraître en Public.

Il est bien de se présenter ainsi avec tous les dehors de l'inspiration, il semble que le Virtuose ait plus de pouvoir sur les Auditeurs en paraissant tellement pénétré de ce qu'il va dire que rien de Matériel ne soit nécessaire pour le lui rappeler; Mais quelques inconvéniens balancent de si précieux avantages. Le premier, est de laisser moins de latitude à l'exécutant pour varier ses morceaux, c'est à dire pour en changer souvent même lorsqu'il les a composés, attendu qu'il ne peut risquer la moindre hésitation, et qu'un répertoire étendu exigerait une très grande Mémoire.

Le second inconvénient est d'obliger à un travail tellement répété sur les mêmes morceaux que l'on ~~puisse~~ ne puisse plus s'en reposer sur la Mémoire des doigts, plutôt que sur celle de la pensée, ce qui donnerait au Mécanisme plus d'empire qu'il ne lui en faut laisser, et, ~~plus~~ plus permettrait de commander au lieu d'obéir lorsque l'inspiration porterait à faire quelque chose d'inattendu.

Le troisième est de nuire à ces légers changemens improvisés, à ces élans de l'âme que l'on risque d'autant moins alors, que l'on est retenu par l'appréhension de se soustraire à l'Accompagnement, et de se perdre en se livrant à toute la chaleur de l'exécution.

L'Orateur peut se reprendre, l'improvisateur habile trouve le moyen de remplacer une idée par une autre lorsque celle dont il avait amorcé le développement vient à lui échapper : l'Acteur qui reste court, peut être soufflé, ou peut omettre des passages entiers sans troubler la scène, mais le Violon solo, jouant de mémoire et accompagné d'un orchestre, ne peut s'écarter du texte, sans s'y être préparé, ou il n'improvise sur l'harmonie même des accompagnements.

Ces observations tendent à faire sentir le danger de jouer de Mémoire, à moins que l'on ne soit sûr de ne jamais la trouver en défaut, ce qui ne détruirait point encore l'effet des inconvéniens que nous avons signalés.

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

Le point le plus important, suivant nous, est le choix des Morceaux ; l'expérience peut seule éclairer l'Artiste sur ce qui convient le mieux à son genre de talent, et surtout à un Auditoire qui change, à la vérité, chaque jour, mais dont la sensibilité est, cependant, toujours la même et toujours émue par le Vrai Beau.

Une autre espèce de réparation est bien souvent nécessaire à celui qui ne peut se produire en public sans une vive émotion et qui a besoin d'exaltation pour paraître devant des juges indifférens, ou sévères, avides de sensations, toujours susceptibles d'entraînement, mais auxquels on ne peut donner le change sur la vérité d'expression :

L'Artiste, possédant d'ailleurs assez de moyens matériels, remporte à la source du talent, il va se pénétrer de tout ce qu'il y a de beau et de grand dans tous les genres : il contemple un Raphaël, il pleure une Euridice, il admire un Auguste, il sympathise avec un Léonidas, — l'enthousiasme s'empare de lui avec un Joad, (2) il est inspiré ... qu'il paraît alors ! ... et d'autres yeux lui rendront bientôt les pleurs qu'il aura versés.

(2) o Talma ! que de cœurs vous avez électrisés jusqu'au moment où le Vôtre a cessé de battre !

(1) De l'Asie, par Mme Victorine de Chastenay.

du souffleur, ne saurait trop sur la mémoire merveilleuse des Acteurs, car il arrive y avoir qui sans elle, ne sauraient (la Scène) ... et ... ne saurait quand il soit le ...

choix des Morceaux

espèce de réparation oraleo.

Manières de se placer pour se faire entendre.

Deux Manières de se placer.

Il y a deux Manières de se placer pour jouer en Public :

L'une, en présentant le Violon du coté du Leader, afin que le Son parvienne directement dans toutes les parties de la Salle.

L'Autre, en se mettant en face du Public, position Naturelle à tous ceux qui viennent se faire entendre.

La première Manière a l'avantage de ne rien laisser perdre du Son dans les plus petits détails, les rayons Sonores étant dirigés vers le plus grand nombre des Auditeurs. — Mais, elle a l'inconvénient d'obliger le Violon Solo à tourner le dos au chef d'orchestre et d'empêcher ainsi qu'il n'y ait entr[illegible] le Solo et les Accompagnemens tout l'ensemble nécessaire.

Manière qui est à préférer pour le Solo.

La Seconde Manière nous paraît mériter la préférence en ce qu'elle est plus Naturelle et plus Convenable par rapport au Public ; elle offre aussi plus de facilité pour l'accompagnement, et si l'orchestre est placé au bas du Théâtre, le Violon Solo, resté seul sur la Scène, y est tellement en évidence qu'on ne peut rien perdre de la délicatesse de son jeu, et qu'ainsi placé, il se fait toujours assez entendre du Public lorsqu'il s'agit, d'ailleurs, s'en faire écouter.

Pour le Quatuor.

Mais pour les Morceaux d'ensemble, il est à propos que la partie Principale soit, plus que les autres, à portée d'être entendue dans toutes ses détails ; pour que le Quatuor surtout ~~soit~~ puisse être suivi avec intérêt, il est nécessaire que le 1er Violon aite à sa droite le plus grand Nombre des auditeurs et que personne ne soit placé ni à sa gauche ni derrière lui ; cette disposition est = indispensable pour qui veut

bien entendre ; elle n'est pas moins nécessaire pour l'exécutant qui a besoin de se trouver en rapport avec l'auditoire. il suffit sans doute, que, dans ce cas, le son parvienne sans obstacle à l'oreille de l'exécutant que l'on verra même quelquefois, chercher pendant l'exécution des morceaux lents, à se mieux pénétrer du sentiment qu'ils expriment ou à mieux saisir le tableau que l'auteur a voulu peindre, en mettant la main devant les yeux afin que rien ne puisse le distraire ; mais ceci n'est qu'une exception, car, en général, le sens de la vue semble venir à l'aide du sens de l'ouïe pour faire comprendre avec plus de justesse l'expression de l'auteur par l'expression du geste, et l'artiste ne peut se passer de savoir l'auditoire ainsi placé sous l'influence de son expansion, puisque ce n'est que par l'échange continuel des sensations qu'il fait naître contre celles qu'il reçoit lui même de l'effet qu'elles ont produit, que de nouvelles inspirations viennent lui donner de nouveaux moyens pour émouvoir. il est averti de ces sensations par le plus léger mouvement, et lorsque les applaudissements, ~~le frappement des aiguillons~~, le seul genre de bruit compatible avec la musique et le plus pénétrant des aiguillons, se font entendre, on voit presque toujours ses moyens d'expression s'accroître en proportion de l'enthousiasme qu'il inspire. /.

Programme.

Il ne suffit pas que l'Artiste soit bien préparé pour le Public, il faut aussi que le Public le soit à ce qu'on veut lui faire entendre.

On sait que l'Art Musical doit avoir pour but d'émouvoir, de parler à l'âme en charmant l'oreille, de faire naître une image dans le cerveau, et, plus souvent encore, un sentiment dans le coeur. Lorsque la Musique est appliquée à la Scène lyrique, les paroles, le geste, le costume et les décorations viennent aider le spectateur à en comprendre le sens en général et les intentions en particulier.

Mais quelle que soit la Vérité de Caractère de la Musique instrumentale, cette Vérité ne saurait être saisie avec la même rapidité par tous les auditeurs sans une Annonce qui mette sur la voie l'intelligence de quelques uns, et fasse en même temps un appel à l'imagination et à la sensibilité de tous.

L'avantage de cette Annonce est d'empêcher la plupart des Auditeurs de se perdre dans le Vague que présente par sa Nature la Musique instrumentale, de leur donner un point d'Appui qui leur permette de suivre, avec plus de facilité et plus d'intérêt, la forme et le développement de la Pensée Musicale, sans qu'ils soient pour cela privés de ce Vague délicieux qui les laisse Maîtres, jusqu'à un certain point, du Choix principal de l'objet traité par le compositeur : le Programme est enfin le rayon qui vient éclairer la Scène.

2.

À cet effet, le Caractère des Morceaux de Musique peut être indiqué par le Nom même des mouvements qui les déterminent, tels que : Grave, ou sérieux, Allegro, ou gai, Mesto, ou triste, Adagio ou lente, Vivace, ou Animé, Presto, ou Vite, &c.

Quelques compositions se trouvent aussi désignées par un titre général que l'Auteur a choisi, tel que celui de : — Symphonie Militaire, d'Haydn ; Symphonie héroïque, Pastorale, Orage, de Beethoven ; Chasse du jeune henri, de Méhul ; Enfer, de ~~Beethoven~~ Gluck ; Marche funèbre, de Beethoven ; Rêve, de Cartini ; Prière, d'Haydn, &c.

Enfin un grand Nombre de Morceaux peuvent être désignés par le ton dans lequel ils ont été composés. Cette indication suffit même quelquefois pour rappeler le souvenir d'un ouvrage et pour réveiller tout à coup et comme par enchantement les sensations qu'il a ~~inspiré~~ fait Naître.

Mais la Musique que l'on n'a point encore entendue en public, a besoin d'une Annonce plus positive ; cette Annonce devra être faite avec autant de réserve que de justesse, si l'on veut attendre le but ~~sans le dépasser~~.

On vient de faire sentir la nécessité de dire tout ce qu'il faut, Mais on ne doit dire que ce qu'il faut ; ~~et~~ l'on évitera donc avec le même soin de faire un Programme qui serait insignifiant ou emphatique.

Le premier moyen de captiver l'attention dépend d'abord de la réputation de l'Artiste : une espèce de Magie attachée à son Nom doit disposer les esprits en sa faveur ; cette Magie, cette puissance, ~~cette primes~~, c'est le Vrai talent qui la donne.

Le Second Moyen consiste dans le Programme, comme nous l'avons dit plus haut.

Un troisième Moyen, non moins efficace que les deux autres, serait de rendre le public attentif par quelque récit ou quelque discours (1)

(1) Ainsi que l'a fait Mr. Fétis dans ses Concerts historiques.

qui le mettre, sans qu'il s'en apperçut, dans une situation d'âme propre à recevoir de vives et profondes impressions. Cet ce que ferait le Mélodrame proprement dit, si quelqu'homme de génie voulait s'en emparer, non pour offrir des actions monstrueuses ou révoltantes, mais pour amener de beaux morceaux de Musique instrumentale bien adaptés à la Scène, et pour faire ainsi ressortir la puissance, le charme, et la variété de ce genre de Composition.

Les Pièces de théâtre étaient autrefois précédées d'un Prologue; les anciens avaient considéré cette préparation comme nécessaire, et Molière lui même l'avait consacrée : le cœur humain n'a point changé : il appartient sans doute au Génie de s'emparer subitement de toutes les facultés de l'âme, mais si l'on employait gauche, quelque préliminaire l'aura servi à cet égard, même à l'insu de l'Auditeur.

L'Œuvre d'un Artiste inconnu et quel que soit son mérite, ne frappe point ainsi au premier abord et n'est point accueillie avec la confiance qu'inspire toujours une Célébrité bien établie.

Le moindre fait historique, une date, un Mot, une anecdote, une observation, ont le plus grand influence sur la destinée et le succès d'un morceau de Musique. L'épisode révèle à ce sujet des choses que l'on ne pourrait comprendre si l'on se refusait à croire à la puissance du Programme. On a vu des chefs d'œuvres ne produire aucun effet et passer inaperçus parce que l'auditoire n'avait point été suffisamment averti. On a été également témoin de la Vogue d'ouvrages médiocres parce qu'on les avait fait voir au public à travers le prisme de l'imagination.

Tel est d'ailleurs froid et distrait en écoutant une Composition dont il ne comprenait pas le sens, qu'il s'est écrié : Sonate que ne veux tu ! (1) qui aurait peut être écouté avec émotion le Tableau de Leclair, avec intérêt le Rêve de Tartini, avec

(1) tout le monde connaît le mot de Pontmelle qui peut être fut jusqu'à quand il l'a dit, et que l'Auteur de la Revue Musicale a si spirituellement parodié en disant un jour, très à propos : Sonate, où es tu !

attendrissement les Duos de Viotti dictés : les uns parlent regrets, les autres, par l'espoir, (1) et tous parlent sentiment, comme un hommage à l'Amitié. (2)

Mais s'il arrivait que, poussé par un désir immodéré d'attirer le public, ou de faire de l'effet, on se laissât entraîner à faire une Ouverture pompeuse, il est presque certain que le succès ne pourrait y répondre, et le but serait alors dépassé.

Il reste point de partie dans les Beaux Arts où un ~~moyen~~ ~~l'~~ quelconque, ~~n'ait~~ n'ait encore employé ~~ou~~ ~~en~~ Architecture, ~~c'est~~ le Prostyle, en Sculpture, le Piédestal ; en Peinture, les Galeries, le Cadre, le Lierre ; en Littérature, la Préface ou le Sommaire ; ~~dans~~ ~~Dramatique~~, Exposition ; ~~en Opéra~~, l'Ouverture, l'introduction, l'Entr'acte, la Ritournelle ; dans la Musique instrumentale, le Prélude, un 1er Accord ou le Fondamental ; Enfin, l'annonce et le Programme.

Il est si beau de captiver l'âme, l'entreprendre même, et un dessein si grand, si honorable, qu'il n'est pas de Moyens dont on ne fasse usage pour y parvenir : les Artistes, dignes de ce nom, se servent des Nobles ressorts que leur offrent le Vrai Beau, le goût le plus épuré, et le but Moral qu'ils ont toujours en Vue ; les Autres, moins heureusement doués, abusent de ces moyens ou plutôt en font un mauvais emploi et se laissent aller au Charlatanisme qui, tel qu'un Programme exagéré, promet toujours beaucoup plus qu'il ne peut tenir.

Une juste Connaissance de ses propres moyens et une Vraie Modestie feront trouver la mesure et les termes convenables d'une Annonce : la Confiance n'est point l'orgueil, et la modestie n'est point une fausse humilité ; on veut toujours la Vérité les yeux baissés, il y a bien quelque raison pour y tendre dit Ainsi : elle ne se révèle en elle-même qu'après avoir élevé ses regards vers les hautes régions de la pensée et avoir acquis une conviction plus intime de l'imperfection des choses humaines ./.

(1) Dédicace de ces Duos.

(2) ~~Idem~~

Observation relative au Professeur.

Professeur à la droite de l'Elève.

Un Professeur expérimenté sait combien il est important de se placer, pendant la leçon qu'il donne, de manière à pouvoir juger promptement ce que l'Elève peut faire de contraire aux principes du Mécanisme. en conséquence, il a soin de se mettre à la droite de l'Elève et de se tourner vers lui, afin de surveiller tous les mouvements de l'avant bras et la direction de l'Archet.

Position difficile.

Quand il est nécessaire d'employer la démonstration, et joindre l'exemple au précepte, il présente le côté des cordes du Violon à l'Elève afin que celui puisse voir, et entendre, et s'aider du concours de deux sens à la fois pour saisir l'objet de la démonstration en observant les doigts et l'archet jusques dans leurs moindres mouvements.

Quelquefois en face de l'Elève.

Le Professeur se place aussi quelquefois en face de l'Elève afin de voir si l'attitude est telle qu'elle doit être pour qu'il y ait de la souplesse dans les mouvements, de l'aplomb dans la main, et de la grâce dans l'ensemble de la pose.

Ecouter à son insu.

Pour s'assurer si l'Elève a bien compris toutes les indications données dans l'art.[e] qui traite de la Manière de travailler, il est utile de l'écouter quelquefois à son insu. On peut d'autant mieux le diriger ensuite que l'on apprend ainsi à connaître la juste mesure de son intelligence, à juger de sa mémoire et de la délicatesse de son organisation selon qu'il s'approprie plus ou moins de ses fautes, qu'il les corrige avec plus ou moins de soin, qu'il se décide à passer outre sans s'y arrêter. — L'Elève, livré à lui même dans son travail, privé de l'influence d'un témoin, fournit au Professeur la plus favorable occasion de juger de sa capacité.

34. Se mettre à grande distance.

Enfin, si l'Élève est avancé dans ses études, le Professeur se placera souvent à une grande distance de lui, pour mieux apprécier l'ensemble et l'effet de son jeu.

On doit souvent laisser faire l'Élève, avant de lui indiquer ce qu'il faut faire ; il en résulte plusieurs avantages :

1°. — Celui d'exercer son intelligence à comprendre sans le secours d'autrui.

2°. — d'habituer son esprit à comparer, à saisir le rapport des choses entr'elles.

3°. — d'exciter son imagination à prendre de l'essor, à inventer des moyens, et de développer ainsi son génie.

Laisser de l'initiative à propos à l'élève même.

Mais on évite le danger qu'il y aurait pour l'Élève à pousser trop loin de pareilles recherches dans ses Études : le bon sens doit en marquer le terme, on ne fera jamais rien de bien sans lui ; c'est d'ailleurs au Maître à étudier si bien son Élève qu'il sache à propos le guider ou l'abandonner à lui même.

Il a été recommandé à l'Élève 1°. de détailler ses difficultés en s'arrêtant à chacune d'elles lorsqu'il sent que cela est nécessaire. 2°. — d'enchaîner ensuite cette difficulté en reprenant la phrase précédente pour la joindre à ce qui suit. Lorsqu'il sera parvenu à un certain degré qui lui permettra de faire ce qu'on appelle marcher un morceau avec quelque facilité, le Professeur lui fera prendre l'habitude de corriger ses défauts de son mécanisme et ses fautes d'exécution en continuant de jouer et sans marquer à la mesure.

Rendre à l'Élève rectifier le cours de son

Indiquer par signes.

A cet effet, on lui indiquera au moyen de quelques signes convenus avec lui, de telle sorte que, par un mouvement d'archet du Professeur et sans qu'il lui soit besoin de dire une parole, l'Élève, déjà un peu instruit, comprenne aussitôt ce qu'il faut faire :

1°. Replacer les pieds. —

2°. avancer la poitrine. —

3°. se tenir en face du Pupitre.

4°. — hausser le manche du Violon.

5°. — Avancer le Coude gauche.

6°. — lever les doigts de la main Gauche.

7°. remettre l'archet parallèlement au Chevalet.

8. mieux tenir les doigts de la main droite.

9. le pouce à sa place.

10. — le poignet droit dans une position Naturelle.

11. moins pencher la baguette.

12. laisser tomber le Coude.

13. remettre le Coude ~~en avant~~ en ligne perpendiculaire à l'épaule droite.

14. redresser la tête.

15. avoir le menton, droit devant le milieu de la poitrine.

16. Appuyer le menton sans l'avancer.

17. placer le menton tout contre le ~~[illegible]~~ queue.

18. ne faire d'autres mouvements ~~[illegible]~~ des doigts de la main gauche, ~~[illegible]~~ de l'avant bras et du poignet droit, que ceux qui sont nécessaires.

19. Aucune Contraction dans la figure.

20. Aucune raideur en Général.

21. Juste.

22. en mesure.

23. Net.

24. Animer.

25. retenir.

Quelques unes de ces observations, faites à propos, et par signes, — comme on vient de le dire, = = Donneront à l'Elève l'habitude d'une continuelle attention

sur son mouvement : cette habitude, une fois contractée, — lui laissera la faculté de perfectionner incessamment le mécanisme sans qu'il y pense, et rien ne pourra le distraire alors de la Pensée Musicale qui devra l'occuper uniquement.

Démonstration.

La Démonstration est le plus court moyen pour faire arriver au but dans les choses d'exécution, mais il serait à propos de ne point la prodiguer à un Élève très intelligent. il faut lui laisser essayer ses propres forces lorsqu'il a obtenu assez de moyens mécaniques pour en faire de lui même l'application.

Il est déterminé à former travail.

Lorsque l'Élève est parvenu au point de pouvoir se faire entendre avec succès, son travail doit être dirigé vers un but positif, et il faut qu'il prépare des morceaux pour les exécuter à une époque déterminée, devant des Auditeurs faciles à émouvoir mais difficiles à satisfaire; il en retirera surtout le plus grand avantage s'il a le bon esprit de suivre ce Précepte :

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

Un tel Artiste ne mais à lui qui à lui.

Car le véritable Artiste tient moins à être loué qu'à être senti; il ne fait cas de la louange que s'il peut la regarder comme un témoignage d'affection; ce qu'il désire par dessus tout, c'est d'émouvoir, c'est de communiquer ce qu'il sent, c'est de trouver des cœurs qui lui répondent à l'unisson; en pareil cas, — un tressaillement, un soupire, une larme, lui en disent assez, et quand il s'aperçoit qu'il a été compris, ce bonheur est pour lui tellement au dessus de toutes les vaines jouissances de l'amour propre, qu'il lui semble avoir quitté la terre et habiter déjà un monde meilleur./.

291 pl

Résumé
de la Manière de Travailler.

1°. Travailler une seule chose à la fois.

2°. Enchaîner ce que l'on est parvenu à bien faire avec ce qui précède et ce qui suit.

3°. — Moins l'Elève est avancé, plus son travail doit être court et fréquent.
Il lui faut des repos au bout de quelques Minutes, et il doit recommencer, à plusieurs reprises dans la journée, son essai.

4°. Les Jammes étant minutées, on peut régler son travail de manière à repasser chaque jour, pendant une ou plusieurs heures, les difficultés élémentaires, dans tous les Tons, au moyen de la formule ; cette Etude devant être faite par Mémoire.

5°. — Se rappeler que l'on saura mieux un passage ou un morceau en le répétant un grand Nombre de fois, dans la même heure ou dans la même journée, qu'en ne le jouant qu'une ou deux fois par jour, pendant des Semaines ou des Mois entiers.

6°. — Savoir cependant distinguer les difficultés que l'on peut vaincre en peu de temps par un travail opiniâtre, de celles que l'on ne peut obtenir que par une longue pratique.

7°. — Chercher, à la Table des Matières par ordre Alphabétique, l'objet dont on s'occupe particulièrement, afin de le bien comprendre et d'avoir présent les moyens d'en venir à bout.

8°. — Ne pas attendre la fatigue pour quitter le travail ; on ne peut la braver sans que le jeune perde son élan, ses moyens, et la sensibilité, son ressort. — S'appliquer à connaître ses forces et limiter son travail en conséquence, sous peine d'altérer sa santé et de nuire à ses progrès.

~~Diverses~~ Directions diverses
Que l'on peut donner au Talent
sur le Violon.

Si nous sommes entrés dans quelques détails qui ont pu paraître superflus pour le Violon comme instrument Solo, c'est parce que nous sommes loin de le considérer uniquement sous ce point de vue. — le Talent de bien jouer du Violon, d'après l'extension que nous avons donnée aux Etudes, peut être appliqué à différentes parties de la Musique dont chacune suffit pour faire rechercher l'Artiste comme homme utile et pour le conduire à la Célébrité. On peut donner à ce Talent, une fois acquis, une direction particulière, et ~~devenir~~ selon son génie, ses Etudes, ses moyens, son Caractère et ses goûts, devenir Violon Solo, Violon de Quatuor, Professeur, Chef d'orchestre, Accompagnateur du Piano, Violon d'orchestre, Violon de la Danse. Violon Compositeur.

Heureux est l'Artiste, assez favorisé de la Nature, pour réunir en sa Personne toutes les qualités qu'exigent ces talents divers! mais, non moins heureux et toujours honorable est celui qui, — connaissant la portée de ses moyens, sait borner son ambition à bien réussir dans une seule de ces parties, et parvient à s'y perfectionner par de constans efforts!

1. Le Violon Solo, par l'étendue et la variété de ses moyens, par le charme de son Style, par la puissance de son expression, frappe, émeut, entraîne un Auditoire nombreux, étend au loin sa réputation, se fait comprendre à tous les Peuples Civilisés au moyen du langage universel dont il se sert; il conserve tout le pouvoir de son talent lorsque, renonçant aux succès très faciles et dangereux pour l'Art, il étudie et captive tellement le Public qu'il finit par être son guide. S'il

a su commencer par être son élève.

2. Le Violon de Quatuor sait prendre tous les Styles, employer tous les Accents pour intéresser, émouvoir un Auditoire, moins Nombreux, mais plus éclairé, Auditoire que l'instruction a rendu plus difficile et plus délicat et dont le goût épuré rend l'Approbation plus flatteuse. Traducteur des Chefs d'œuvres qui peuvent servir de Type à tous les genres de Compositions instrumentales, il entretient le feu sacré, il ouvre une immense Galerie où Chacun peut aller puiser à la Source du Vrai Beau dans ce nouveau Musée.

3. Le Professeur, dont le Jugement et la patience sont toujours en Veille, cherche sans cesse à parler à l'intelligence de l'Élève pour que celui-ci parvienne à rectifier lui même tout ce qu'il fait. Il s'adresse surtout à sa sensibilité, afin qu'il comprenne le véritable objet de la Musique, et qu'il sache faire, avec autant de sentiment que de raison, une juste application de ses études.

4. Le chef d'Orchestre, destiné à gouverner les masses, use du moyen le plus sûr pour se faire obéir : il inspire autant d'Amour que de respect, autant de confiance que de crainte. — Professeur expérimenté, il fait, de chaque Répétition, une Leçon générale. — Dans l'exécution, occupant le centre du mouvement, il la dirige d'une main si habile que son mérite reste inaperçu de la multitude : frappée des beautés de l'ensemble, elle ne saurait voir d'où part l'étincelle électrique dont la commotion se fait si fortement ressentir à tous. La responsabilité qui pèse presque toute entière sur le chef d'orchestre n'est point, en général, assez remarquée : le succès d'un ouvrage fait trop souvent oublier celui qui a le plus contribué à sa réussite. Mais malgré cette apparence d'ingratitude, on finit toujours par lui tenir compte des services qu'il a rendus, et dans les occasions importantes ou dans les circonstances

difficiles où l'on sent mieux alors le prix d'un chef habile, il reçoit de nouvelles preuves de confiance qui deviennent pour lui de nouveaux moyens de bien mériter de l'art.

5. **L'Accompagnateur du Piano** favorisé par l'instrument même qu'il seconde, passe en revue les chefs-d'œuvre des anciens et des modernes, car la plupart des grands compositeurs ont écrit pour le Piano. — il voit, pour ainsi dire, se dérouler devant lui l'histoire complette de la Musique ; le Piano étant, par son essence, l'instrument de l'harmonie, fait connaître, mieux qu'aucun autre, l'esprit de chaque composition, tandis que le Violon, suppléant à l'insuffisance du Piano pour soutenir les sons, est de Nature à mieux rendre les choses de sentiment dans les passages de chant, et tous les accens de la passion.

Le secours mutuel que se prêtent [redacted] ces deux instruments est une des plus grandes perfections de l'art, un des plus grands charmes attachés à la Musique instrumentale.

6. **Le Violon d'Orchestre**, soldat désœuvré d'une armée plus ou moins bien disciplinée, artisan ignoré des plus brillants succès, dans son abnégation complette de lui même, ne pense qu'au bien général et à la perfection de l'ensemble. au milieu de ses plus grandes fatigues, il est constamment soutenu par le sentiment de l'ordre, par le besoin d'harmonie, par l'attachement au devoir, par l'honneur enfin qui l'emporte sur tous ses déplaisirs et le rend sensible à des applaudissemens qui ne lui sont pas personnellement destinés, mais qu'il lui suffit de pouvoir ajouter à l'approbation de sa conscience.

7. Enfin **Le Violon de la Danse** n'est plus retenu par les préjugés dans une sphère étrangère à la bonne Musique.

Aujourd'hui que la puissance du Rhythme est mieux connue, que le Charme attaché à la Danse de Caractère est mieux senti, l'Artiste qui sait choisir et conserver fidèlement le Genre des Airs de Danse de nos meilleurs Compositeurs, qui les rend avec aplomb, avec goût, avec toute l'effet des Nuances, qui leur donne cet accent animé d'une gaîté franche, et, tout à la fois, cette douceur qui accompagne toujours les Graces, cet Artiste peut être aussi un Grand Musicien. Car il se sert du pouvoir de son Art pour exciter à la joie comme d'autres s'en servent pour intéresser à la tristesse, et au moyen de ce précieux avantage, il présente la Musique sous un de ses Aspects le plus admirable, c'est à dire, comme étant la Cause dont la Danse n'est que l'effet.

8. Violon Compositeur. — Il nous reste à parler de la plus haute direction à donner au talent du Virtuose: les qualités qui peuvent le faire distinguer comme Compositeur sont le complément de toutes celles que nous avons cherché à inculquer aux Elèves dans cet Ouvrage qui n'a pas seulement pour objet de former le Mécanisme mais encore de développer le génie d'exécution. ~~dans ~~ le ~~g~~. L'exécution est le premier moyen de Création dont il se sert pour bien rendre toute espèce de Musique, en y comprenant celle qu'il pourra composer un jour. Le Génie de l'exécutant et celui du Compositeur ont ce rapport entr'eux, qu'ils ont en vue le même objet, qu'ils tendent tous deux au même but: la Pensée Musicale; mais ils y arrivent par des chemins différens: l'exécutant, pour avoir à exprimer la Pensée d'un autre à l'aide des Signes qu'il convertit en idées, tandis que le Compositeur réussit à peindre la sienne à l'aide des idées qu'il convertit en Signes.

Le Virtuose, (que nous supposons toujours avoir reçu du Ciel l'influence secrette,) ne devient Compositeur qu'après de longues études toutes

spécialement et qui ne sont point du ressort de cette Méthode ; mais rien de ce qu'elle renferme ne doit lui être étranger, ou, encore moins, indifférent. Car nous avons cités quelques uns des chefs d'œuvre des plus grands Compositeurs, Nous avons parcouru les vastes Domaines de leur Génie, retournant à dessein cette terre féconde pour que le jeune Artiste puisse y semer à son tour, et parvenir, par une sage Culture, à y récolter au profit de l'Art.

Le Génie d'exécution porte d'ailleurs, de lui même, à la Création d'idées Nouvelles ou d'impressions qui lui sont propres. On a vu peu de Virtuoses qui n'aient été en même temps Compositeurs et qui ne se soient fait un Genre, un Style conforme à leur individualité, et par cela même, facile à reconnaître. Mais la Crainte de paraître imitateur, on court quelquefois après l'originalité : peine inutile ! la Nature y a pourvu ; elle a donné à chaque talent un Caractère particulier ; la Médiocrité seule peut ressembler à toute parce qu'elle n'est que le reflet du Vrai talent, mais celui ne peut offrir par fois que de l'analogie et jamais de ressemblance, Car il a sa Source dans le Sentiment Auquel chaque individu ~~[illegible]~~ laisse l'empreinte de ses affections. /.

10. Pages

Seconde Partie.

De l'Expression, et de ses Moyens.

1. Avertissement

~~2. de l'Expression et de ses Moyens.~~

302 p.

Seconde Partie.

Avertissement.

La Seconde Partie de cette Méthode, qui traite de l'Expression et de ses moyens, est la même que celle que nous avons publiée à la Suite de la première Méthode rédigée pour le Conservatoire.

Le temps peut apporter des changements à quelques parties du Mécanisme et peut offrir des moyens de le simplifier ou de l'enrichir. Mais l'Expression a pour but de rendre avec justesse ce qui a été composé dans un système donné : or, pendant la durée de ce système, on ne peut rien changer aux bases de l'ordre établi.

Ainsi, tant que la Tonalité dont on se sert sera conservée, la justesse d'intonation sera donnée pour première condition dans la Musique : aussi longtemps que la Mesure sera partie essentielle de notre Système Musical, le Mouvement, qui détermine l'action et l'Aplomb, qui en fixe l'effet seront des qualités indispensables qu'il faudra toujours appliquer à toute bonne exécution. Tant que la Netteté, la pureté du timbre, la douceur et l'éclat de la Voix charmeront l'oreille, on devra considérer le Son comme le premier Moyen d'expression. — Les règles du Style ne peuvent changer qu'avec le système du langage dont il choisit les formes ; et le Goût, ce sentiment des convenances, pris dans son acception la plus générale, sera constamment le même tant que les convenances de l'Art n'auront point éprouvé de changement notable.

Quant au Génie d'exécution, qui pourrait douter qu'il ne soit de tous les Systèmes et de tous les temps ? n'aura-t-il pas toujours à rendre le langage des passions ? n'aura-t-il pas des sentiments à exprimer, des tableaux à peindre ? Sous quelque forme

que soient présentés les moyens de l'Art, il saura bien se créer une Voix nouvelle pour parler ce langage des Dieux dont le Vocabulaire est dans l'âme. Trois siècles de chefs-d'œuvre ont déjà prouvé que la Philosophie de la Musique était fondée sur les principes immuables de la raison et du sentiment, et que l'Art démontrait par d'heureuses combinaisons de sons n'était pas si étranger à Notre Nature que jusqu'à présent on avait paru le croire.

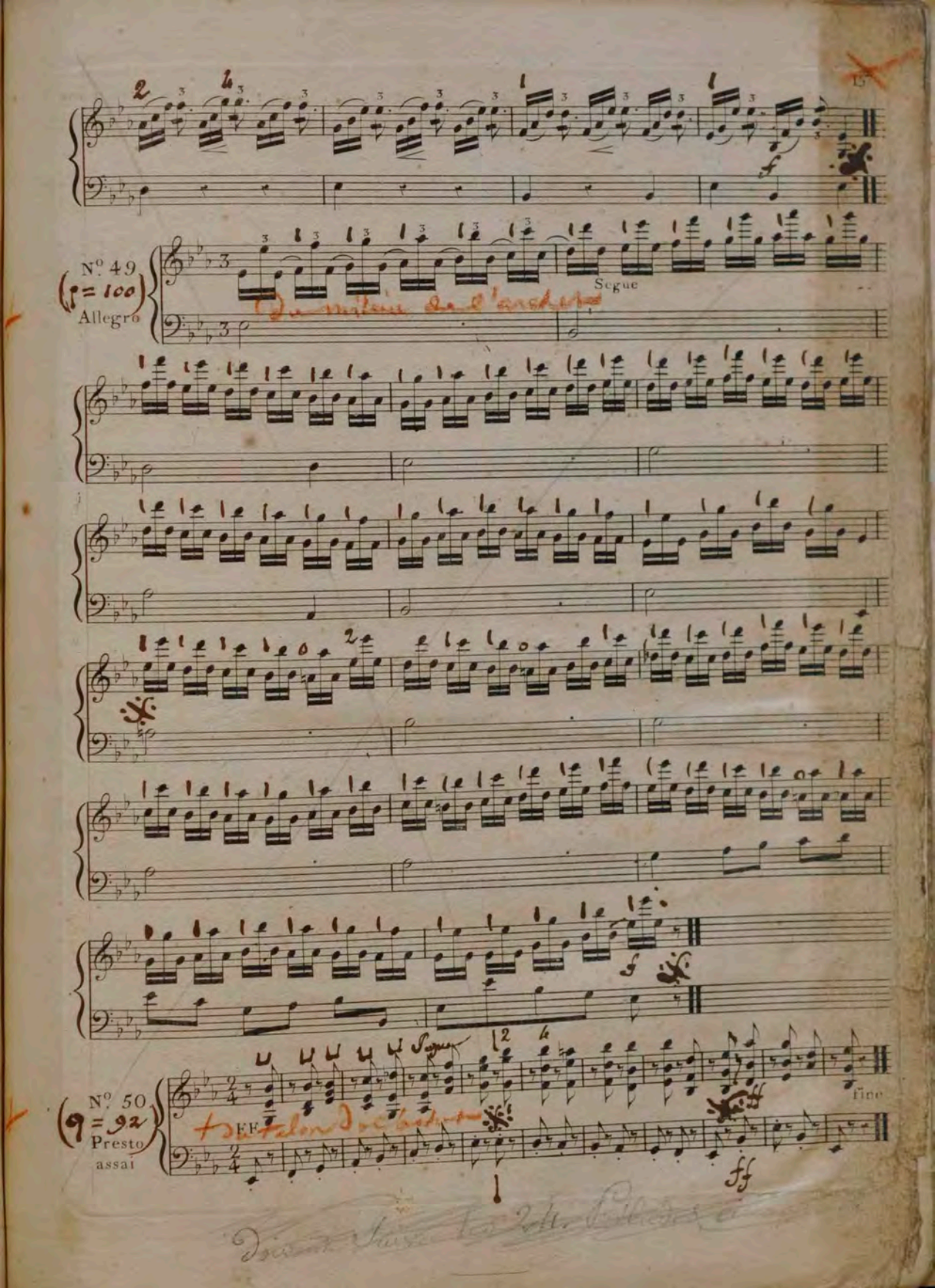
L'homme est, ~~[illegible]~~ à Notre Sens, un instrument plus ou moins bien d'accord : il gémit dès qu'il respire, il chante dès qu'il sait aimer. — Mélodie ! douce et consolante inspiratrice du sentiment ! Vous êtes l'expression intime d'un seul comme l'Harmonie est l'expression expansive de tous : dans sa plainte solitaire, l'homme se dit, la Mélodie est en moi ! Lorsque le vent de l'adversité l'agite et fait courber sa tête, il gémit, comme le roseau et sa voix devient Mélodieuse. — Dans ses chants d'Allegresse et de joies partagées, lorsque son cœur est ému par de nobles passions, lorsque son âme vient à s'ouvrir à des sentiments généraux, il s'écrie : l'Harmonie est en Nous ! et les échos des Montagnes retentissent de ses chants Patriotiques, et les voûtes du temple prolongent en accords sur cantiques sacrés !

Le Cœur de l'homme, malgré la mobilité qu'on lui reproche, a dans ses affections une constance, une uniformité, une Généalogie de sentiments, si l'on peut s'exprimer ainsi, qui doit rassurer sur la durée des Œuvres du Génie. Nous en appellons ici non seulement aux ordinateurs d'hommes et à ceux qui sont encore ~~[illegible]~~ sensibles au récit des malheurs de Didon, mais à ceux qui ont entendu les chefs-d'œuvres de Palestrina, de Handel, de Sébastien Bach et d'autres encore ; nous leur

demandons si, pénétrés de ces sublimes inspirations, l'effet qu'elles ont produits sur eux ne suffit pas pour témoigner que le Cœur répond toujours aux mêmes Cœurs par les mêmes Soupirs! (1)

294

(1) Vs Suite des Concerts historiques, ~~Mr. Tell~~ Dumas rétablissement par Mr. Fétis ne peut ~~[illegible]~~ plus blâmer de doute à cet égard. /.


Nº 49
(♩= 100)
Allegro
Segue
Nº 50
(♩= 92)
Presto
assai
Segue
Fine

II.ème PARTIE.

DE L'EXPRESSION ET DE SES MOYENS.

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

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

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

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

DES MOYENS D'EXPRESSION.

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

DU SON.

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

(1) On doit indiquer comme les meilleures compositions en ce genre celles de CORELLI, HANDEL, TARTINI, GEMINIANI, LOCATELLI, FERRARI, STAMITZ, LECLERC, GAVINIÈS, NARDINI, PUGNANI et VIOTTI.

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

» d'instrument, dit Rousseau, (1) dont on tire une expression plus variée et » plus universelle que du Violon. Cet instrument admirable fait le fonds » de tous les orchestres et suffit au grand compositeur pour en tirer tous les » effets que les mauvais musiciens cherchent inutilement dans l'alliage d'une » multitude d'instrumens divers. «

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

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

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

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

DU MOUVEMENT.

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

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

(2) Voyez l'Art.t SON. 1.re Partie.

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

Il y a trois principes de la musique, dit Plutarque; la GAIETÉ, la DOULEUR, l'ENTHOUSIASME.

La musique se divise en trois espèces: musique d'AFFLICTION, de GAIETÉ, de CALME. (Aristide-Quintilien, musicien grec.)

Euclide établit trois caractères de mélodie, celui qui ÉLÈVE L'AME, celui qui L'ENERVE ET L'AMOLLIT, celui qui la TRANQUILLISE.

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

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

L'expression exige donc que l'on donne avec la plus grande exactitude à la musique qu'on exécute le mouvement qui convient à son caractère primitif, si l'on veut qu'elle ait le caractère qui convient à son mouvement.

Il faut en outre lui conserver ce caractère et ne rien faire qui puisse l'altérer : ainsi on évitera de placer dans l'ADAGIO des traits de vitesse ou de lui donner un accent étranger au caractère qu'annonce son mouvement, on fera les ornemens plus larges, les petites notes plus lentes, les trilles plus souples et plus onctueux, et le coup d'archet soutenu beaucoup plus lentement que dans l'allegro.

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

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

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

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

DU STYLE.

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

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

La distinction d'Aristide-Quintilien se rapporte à ces trois mots: ADAGIO, ANDANTE, ALLEGRO. Il considère l'Adagio plutôt comme triste que comme tendre. Je m'éloigne en ce point de son opinion. L'Andante peint le calme et les émotions si douces qu'elles ne détruisent pas l'idée du repos. L'Allegro exprime la gaieté comme le nom seul l'indique. Aristide-Quintilien qui ne fait pas mention de la musique Enthousiastique, aurait-il conçu, ainsi que moi, que l'Allegro devient Enthousiastique lorsqu'on y joint l'accessoire du bruit et l'appareil de l'imitation?

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

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

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

~~DU~~ GOÛT.

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

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

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

(1) Art.e Ornemens. I.e partie.

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

DE L'APLOMB.

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

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

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

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

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

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

uniquement à la division exacte des tems et à la mesure; on le doit à la grande habitude autant qu'à la maturité du talent.

DU GÉNIE D'ÉXÉCUTION.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

FIN.

De la 2e Partie.

Ouvrage Méthode : 165. pages.

Note.

Nous avons présenté le Violon sous ses principaux aspects et nous l'avons fait reconnaître comme le chef National, l'âme des Concerts; nous l'avons peint comme étant, par son expression, l'organe des sentiments les plus tendres, les plus énergiques et les plus élevés : C'est le seul Instrument qui ait une Passion dans le Corps, disait un jour un illustre écrivain (M.r de Chateaubriand). Ce Roi des instruments, que chacun se plaît à nommer ainsi, ce noble interprète du cœur humain, doué d'une puissance toute persuasive, se fait toujours écouter, et, lors même qu'il manque de moyens pour plaire, sa Voix n'est jamais sans Autorité: il semble qu'on attende toujours de lui la révélation de quelque secret. N'en parlerons nous donc que pour raconter sa Gloire et sa haute fortune? faudrait-il donc le dédaigner lorsque nous le verrons entre des mains inhabiles, dans celles du malheur qu'il console et de la pauvreté qu'il nourrit? le célèbre Auteur du Génie du Christianisme a fait cette touchante remarque; que les Naturalistes, en énumérant toutes les espèces de Chiens avaient oublié de parler du Chien de l'Aveugle, bienfait de la Providence qui semble toujours avoir une Consolation à côté d'une infortune! nous rendrions nous Coupables d'un pareil oubli! les sons discordants du Violon du pauvre Aveugle, il est vrai, nous déchirent l'oreille, ce n'est sans doute pas un des meilleurs moyens d'arriver au Cœur, mais enfin, c'est un: entre les mains de l'infortuné privé de la lumière, le Roi déchu nous rappelle à la pitié, il nous émeut en dépit de l'harmonie, l'orgueil du Savoir ou la délicatesse de nos sens viennent expirer devant la Charité; l'aigreur et la fausseté des sons nous blessent sans doute, mais il est une autre dissonnance qui nous choque davantage: un homme, un frère, se sert de ce truchement pour nous informer de sa misère et pour nous ~~informer~~ intéresser à lui. C'est en vain que nous voudrions passer outre, la pitié nous arrête : souffrez mais écoutez, nous dit-elle, et nous écoutons la plainte, si discordante qu'elle soit, comme ces deux Vertus qui nous font tressaillir, mais auxquelles toutefois nous ne pouvons nous empêcher de prêter l'oreille, et pour peu que nous ayons un cœur d'homme, la pauvreté est sacrée !

TABLE DES MATIÈRES.

PREMIERE PARTIE.

DU MÉCANISME DU VIOLON.

INTONATION.

II.me PARTIE.

FIN.

Explication des Signes.

Explication
des Signes employés dans cet Ouvrage.

Pour l'Archet.

Tirez : ⊔

Poussez : ∧

Avec l'Archet : arco

Onduler le Son avec l'Archet : ..... (1)

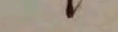
Détacher du milieu de l'Archet : ,,,,,,,,

Staccato ou Détaché Articulé : .....

Martelé : .....

Attaquer la Note et traîner la ensuite un peu, très piano : ♩ ou ♩

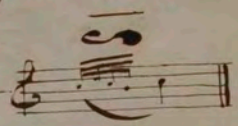
Ricochet, ou Coup d'Archet jetté en tirant ou en poussant : ⋮\ ou ⋮\

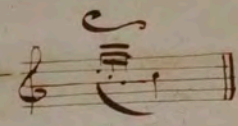
Quadruple Corde : 

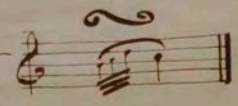
Pour les Doigts.

Trille : tr ou + dans l'ancienne musique.

Gruppetto ou Petit groupe : s'indique de trois manières :

Commençant par la même Note que celle qui suit, d'une Valeur égale à la Crochetti égale : 1. 

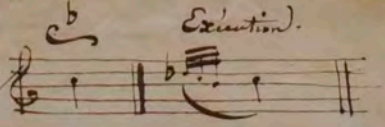
Commençant par la Note Supérieure, un grand Crochet en dessus, un petit en dessous : 2. 

Commençant par la Note inférieure, le 1er Crochet en dessous, le 2me en dessus : 3. 

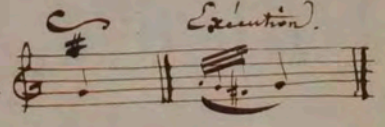
(1) Ce Signe qui se trouve dans quelques auteurs, est équivoque puisqu'il est le même que celui du Staccato. Nous avons cherché à le remplacer par un autre que l'on trouvera ci-après page . . . .

Les #, b ou ♮ Accidentels s'ajoutent au Gruppetto de la manière suivante :

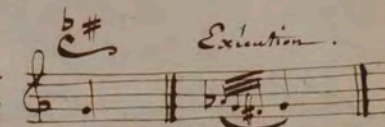
1°. Au dessus du Signe, pour la petite Note supérieure :



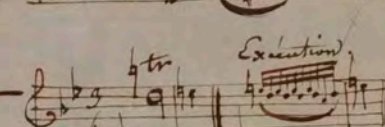
2°. Au dessous, pour la petite Note inférieure :



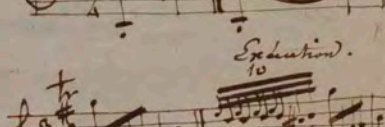
3°. L'un à côté de l'autre pour les deux, selon leur succession :



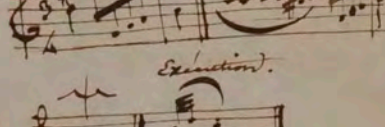
Il en est de même du Signe accidentel qui se met avant le Trille :

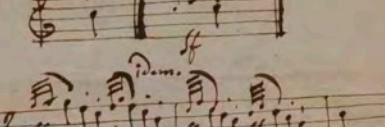


Le Signe Accidentel se met également sous le Trille pour la petite Note qui se fait en arrière :



Mordante :





Ondulez le son avec le doigt : ou

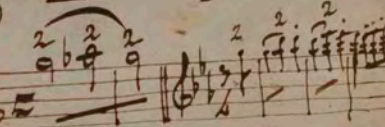
Ondulez le son avec le doigt et l'archet :

Traînez ou Glissez le doigt sur la corde :

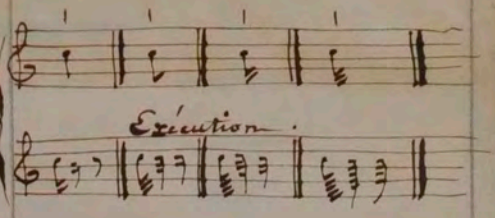
Pincer la Corde avec le doigt. Pizzicato ou Pizz :

Pour les Valeurs.

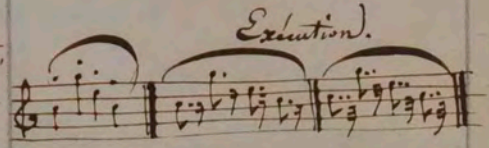
Points ronds. – ne donnent à la Note que Moitié de sa Valeur :



Trait allongé, ne donnant à la Note que le quart de sa Valeur:

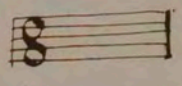


Dans les Coulés, avec ces deux Signes, il faut donner à la Note les 3. quarts de sa juste Valeur, et dans un mouvement lent, à peu près toute sa Valeur: —

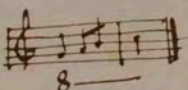


Pour les Octaves.

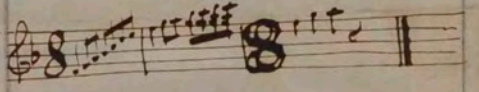
Octave en dessus: —



Octave en dessous: —



Double Octave en dessus: —



Pour l'Orchestre.

Point de Ralliement, pour recommencer un Tutti, ou un Passage de Symphonie ou de Morceau d'ensemble: —

A. B. C. &c.

Pour le Son.

Son Soutenu :

Son Diminué :

Son Enflé :

Mêmes Signes pour les Syncopes

Note un peu renforcée ou Appuyée, dans tous les mouvements : sf — fz — rinf

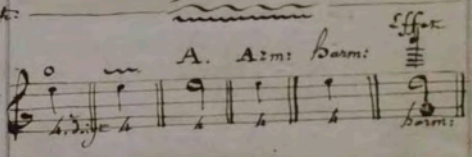
Son filé : ou

Son ondulé avec l'Archet :

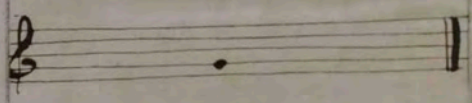
Son Ondulé avec le Doigt : ou

Son Ondulé avec le Doigt et l'archet :

Son Harmonique :

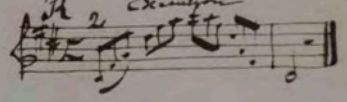


Troisième Son :



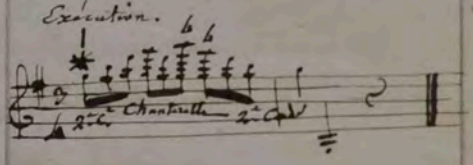
Pour diverses intentions.

Rester, Garder la même position: — Rester, ou R. —

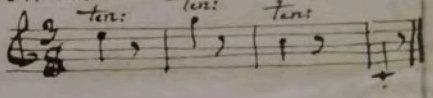


Prolonger et appuyer la Note: — — * —

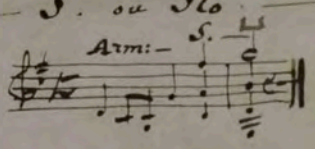
Laisser le doigt appuyé pendant que vous faites les autres Notes: — — *



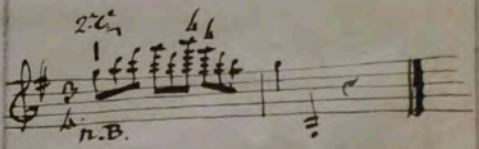
Soutenez la Note également: — — tenuto ou ten: —



Solito, ou maniera, ? Solita di Suonare, ce qui signifie qu'il faut jouer comme à l'ordinaire après les sons harmoniques ou autres effets qui antérieurement employés. — — S. ou Sto —

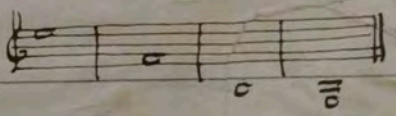


Nota Bene, signifie qu'il faut laisser le 1er doigt posé ferme dans les passages où la main droite doit revenir en arrière. Ce qui est la même chose que le signe * marqué plus haut: —



Cordes sur lesquelles on doit jouer: — mi. la. ré. Sol.

E. A. D. G.



4. Pages

Catalogue
des Etudes Progressives

Catalogue

des Auteurs dont les Compositions servent à l'enseignement dans les classes de Violon du Conservatoire.

Compositeurs morts

Ordre Chronologique.

Noms.	Lieu et date de la Naissance	Lieu et date de la Mort.	Age	Ouvrages
Corelli (Archangelo.)	Fusignano, février 1653.	Rome 18 janvier 1713.	60. ans.	12. Sonates. Trios. Concertos.
Geminiani (Francesco.)	Lucques.	1680 Dublin. 17. 7bre	1762.	82. Sonates. Concertos. Méthode.
Handel (Georg. Frédéric)	Halle.	1684. Londres	1759.	75. Trios. Concertos.
Porpora (Nicolo)	Naples.	1685 Naples	1767.	82. Sonates.
Bach (Jean Sébastien)	Eisenach 20. Mars	1685. Leipsick 28. Juillet	1750.	65. Sonates. Concertos.
Locatelli (Pietro)	Bergame	1690 Amsterdam	1764.	74. Caprices. Sonates.
Tartini (Giuseppe.)	Pirano 12. avril	1692. Padoue. 16. février	1770.	78. Sonates. Art de l'archet. Concertos
Leclair (Jean Marie)	Lyon.	1697. Paris. 22. 8bre	1764.	67. Sonates. Concertos.
Barbella (Emanuelle)	Naples	..	Naples 1773.	.. Sonates. Sérénades.
Nardini (Pietro)	Livourne	1725.	Florence 1796.	71. Sonates.

20/

Noms.	Lieu et date de la Naissance.	Lieu et date de la Mort.	âge	Ouvrages.
Lavinies. (Pierre)	Bordeaux. 11. Mai. 1726.	Paris. 9 7.bre 1800.	74.	Sonates. Concertos. Matinées.
Lagnani (Gaetano)	Turin. 1728.	Turin 1798.	70.	Sonates. Trios. Concertos
Lolli	Bergame. 1728.	Naples 1794.	66.	Sonates.
Haydn. (Joseph)	Rorbau 31. Mars. 1732.	Vienne. 29. Mai 1809.	77.	Sonates. Duos. Quatuors.
Boccherini (Luigi)	Lucques 14. Janvier 1740.	Madrid 1805.	65.	Sonates. Duos. Trios. Quatuors. Quintettes.
Pinnosick	Paris ou Palerme, Incert. 1745.	Pétersbourg. 1804.	59.	Concertos.
Pestrino (Nicolas)	1750.	Paris. Juin 1789.	39.	Concertos.
Viotti. (Jean Baptiste)	Fontaneto 1755.	Londres 3. Mars 1824.	69.	12 Sonates. 21. Trios. 17. Quatuors. 29. Concertos.
Mozart (Jean Chrisostome Wolfgang Amadée)	Salzbourg 27. Janvier 1756.	Vienne 5. 7.bre 1792.	36.	Duos. Trios. Quatuors. Quintettes.
Pleyel (Ignace Adolphe)	Versailles 16. 9.bre 1766.	Genève 6. Janvier 1831.	65.	58. Etudes. Sonates. Duos. Trios. Quatuors. Concertos. Variations.
Beethoven (Louis Van)	Bonn 1772.	Vienne 26. Mars 1827.	56.	Trios. Quatuors. Quintettes. Romances. Concerts.
Rode. (Pierre, Joseph)	Bordeaux 16. février 1774.	Au château de Bourbon, entre Lomeins et Aiguillon 26. 9.bre 1830.	56.	Sonates. Duos. Quatuors. Concertos. Variations. Etudes.
Pleyel. (Nicolas Auguste)	Versailles 3. 7.bre 1778.	Paris. 31. Août. 1832.	54.	Duos. Variations. Concertos.
Bruni	Coni 1759.	Coni 1821.	62.	etudes, sonates, Duos, trios

Auteurs Vivans.

Ordre Alphabétique.

Noms.	Etudes.	Ouvrages Elémentaires.	Compositions diverses.
Alday. (F.qu)	28 Etudes.		
Auber. (F.ois)			Concerto.
Baillot. (Pierre, François de Salles.)	12 Etudes ou Caprices. 6. idem 50. id. sur la Gamme 24. id. mid. Nad.	Méthode. Nouvelle Méthode.	Duos. Trios. Quatuors. Concertos. Symphonie Concert.te Variations. Nocturne
Bériot. (de)			Variations.
Blondeau.			Sonates. Duos. Quatuors
~~Bruni.~~	~~Etudes.~~		~~Sonates. Duos. Trios.~~
Campagnoli.	Etudes sur 7. Positions.		
Cartier (J.B.)		Art du Violon.	Variations.
Clavel.			Sonates. Récitations.
Crémont			Duos. Concertos. Vari.ns
Dufresne.	50. Etudes.		
Démy. (Th.)			Trios. Quatuors. Vari.ns &c.
Guenée (L.)	6. Etudes ou Caprices.		Concertos.
Lafont (de Francfort)		L'art de jouer du Violon de Paganini.	

Noms.	Etudes.	Ouvrages Elémentaires.	Compositions Diverses.
Habeneck (Jean François)	8. Etudes ou Caprices.		Concertos. Fantaisies. Var.ons
Hafort (Charles Philippe)			Concertos. Fantaisies. Var.ons
Libon. (Philippe.)	30. Etudes.		Duos. Concertos. Trios
Maurer. (Louis)	9. Etudes.		Concertos. Symph. Concert.to
Mayseder (J.)	6. Etudes		Concertos. Var.ons
Mazas. (Féréol)	Caprices.	Méthode.	Concertos. Récréations &c
Paganini (Nicolo)	Etudes.		Caprices. Sonates. Var.ons
Pastou.		Méthode.	
Schaffner.	25. Etudes, Echelle harmonique.		
Spohr (Louis)	12. Etudes tirées de ses Oeuvres.		Concertos.
Very. (N.)	Etudes		Concertos. Variations

Table Analytique des Matières.

8. Formule pour les principales études élémentaires.

Manière de les étudier. — Grand détaché. — Martelé. — Staccato. — Gammes coulées. — Gammes détachées.

9. Demi-tons.

Gammes chromatiques dans tous les tons.

10. Agrémens du Chant.

Petites Notes ou appoggiatures. — Ports de Voix. — Trilles ou Cadences. — Brisés, Mordans, Doubles trilles. Gruppetto.

11. Double et Triple corde.

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

12. Archet.

Division de l'archet. — Coups d'archet principe de toutes autres. — Détachés de toute espèce. — Unité, Variété. — Variété d'Archet.

13. Son.

Sons soutenus forts. — id. piano. — Sons enflés. — Diminués. — filés. — Syncopés. — Coups d'archet. — Sons ondulés.

14. Timbre et Caractère des Quatres Cordes.

Chanterelle. — Seconde corde. — Troisième. — Quatrième. — Observations.

15. Nuances.

Leur proportions. — Nuances artificielles. — Sourdine.

16. Doigter.

Le plus sûr. — Le plus facile. — Le Caractéristique. — Extensions. — Pizzicato. — Expression des doigts. — Mode Mineur.

17. Ornements.

Note simple. — Ornements notés. — Changement dans la Notation. — Résumé. 1

18. Ponctuation Musicale.

Demi repos ou Virgules. — Notes finales mélodiques. — id. harmoniques. — Repos ou Points. 1

19. Points de repos et Points d'orgue.

Point de repos auquel on n'ajoute rien. — id. après lequel on peut faire un petit trait. — Point d'arrêt ou silence. — Point d'Orgue. — Exemples de toutes sortes de points d'orgue. 2

20. Préludes mélodiques et harmoniques.

Prélude écrit. — Prélude improvisé. — De quelle manière le prélude peut être placé. — Préludes Mélodiques. — id. harmoniques. 2

21. Diapason.

Sa définition. — Diapason fixés à diverses époques. — Nécessité d'en adopter un. 1

22. Du Natural dans l'art.

Difficulté de le définir. — Comment on le comprend dans cet ouvrage. 1

23. Caractère musical. — Accents qui le déterminent.

Sa définition. — Quatre caractères principaux correspondant aux 4. âges de la vie. — Ce qui détermine le caractère. — Accents — Tableau des principaux Accents. — Exemples. — Résumé. 2

24. Effets.

Définition de l'Effet et des choses d'Effet. — Unisons et octaves. — Sons harmoniques. — Sourdine. — Pizzicato. — Troisième son. — Quadruple corde. — Manières diverses d'accorder le Violon. — Rhythme. 2

12

TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES.

O.

Pages

P.

Q.

Pages

R.

S.

T.

Fin de la table des matières.

Table Analytique des Matières.

Ordre suivi dans cet ouvrage.

1e. Partie.

2e. Partie.

Pages.

Table Analytique des Matières

— Rode, Kreutzer. —
— Auguste Kreutzer. —
— Nr. Paganini. —
— Observations. —

3.

Progrès de l'art.

Point d'où l'on est parti.
Premier ouvrage remarquable composé pour le Violon. —
— Tendance Naturelle au perfectionnement.
— Progrès du Mécanisme.
résultat de la tendance au perfectionnement Matériel. —
Favoriser les Nouvelles découvertes.
Éviter le danger des innovations précipitées. —
— Quel doit être le Guide de l'Artiste.
— La Conscience —
— Le Beau, Synonime du Bien sous quelques rapports. —
— Nécessité d'un but Moral dans les arts.
— Le Style est le choix des expressions.
Le Style est tout l'homme.
Conséquence. —
— Commencer par étudier les auteurs anciens.
— S'attacher aux Ouvrages modernes qui peuvent étendre les moyens d'Expression. —

3. 473

— Se choisir un Modèle avant de se renfermer dans son individualité.
— Diversité dans les Goûts.
— Le Piano et le Violon se partagent l'Empire de la Musique.
— Le Virtuose.
— L'artiste du 19me Siècle.
— Vœu formé pour que de Grands Concerts annuels soient donnés alternativement dans chaque ville Principale de France.
— Conclusion Générale.

4.

Avertissement.

Suivant l'ordre de sance du ouvrage

— La Leçon reproduite de trois Manières.
— Expression Notée, elle doit precéder l'Expression Poétique et spontanée.
— Division à Maintenir : Mécanisme, Expression.

5.

Principes du Mécanisme.

1. ..... Attitude.
2. ..... Manière de tenir le Violon.

3 — Maniere de tenir
la Main, le Bras et le
Coude Gauche —
— — — Epreuve — — —
4. — Maniere de tenir l'archet.
5. — Maniere de tenir la main,
Le Coude et le bras droit.
6. — Mouvement des doigts
de la Main Gauche.
7. — Mouvement de l'archet
de la main et du bras droit.
8. — Epreuve. —
9. — de l'Attitude en Général.
— Règles Générales.
pour tirer ou pousser l'archet.

6.

Exercices
Préparatoires — A faire pratiques
Sans Musique —

7.

Les Position. — Gammes d'une Octave
dans tous les Tons —
— à pratiquer de Mémoire.

8.

Les Autres Positions — Observation relative —
aux Positions élevées.
— Indication, pour trouver
facilement les six Positions. —

9.

Formule
pour les Principales
Etudes Elémentaires

Manière de les Etudier

1. Formule. pour toutes les Principales Etudes élémentaires — Pour le grand Détaché —

2. Gammes à 2. Octaves: — Pour le Détaché Léger. —

3. Passage en notes d'Accord parfait: Pour le Martelé et le Staccato.

4. Passage de Dix Notes idem. idem. —

5. Gammes par Tierces à 2. Octaves Coulée. —

6. idem à 3 Octaves: Détachée

7. Gammes par Octaves: Detachée —

8. Idem. Coulée —

9. Idem. Coulée et Simultanée.

10.

Demi-Tonde.

Gammes chromatiques d'une Octave, dans tous les Tons. —

— Gammes chromatiques de trois Octaves, idem. —

11.

Agrémens du Chant.

1. Petites Notes ou Appoggiatures.
2. Ports de Voix.
3. Trilles ou Cadences, Pirlés, Mordans, Doubles Trilles.
4. Petits Groupes.

12.

Double ou Triple Corde.

Observations Générales.
Gammes en Double Corde à tous les intervalles.
Mêmes intervalles en Différents Tons.

13.

Archet.

1. Division de l'Archet.
2. Deux Coups d'Archet, Principe de tous les autres.
3. Detaché de toute Espèce.
4. Unité, Variété, Variété d'Archet.

14.

Son.

1. Sons soutenus fort.
2. Soutenus piano.
3. Enflé.
4. Diminué.
5. Filé.
6. Syncopé.
7. Temps dérobé.
8. Sons Ondulés.

15.

Timbre et caractère des 4 cordes

16

Nuances.

Proportion dans les Nuances.

S'attacher dans les nuances, à l'esprit et non à la lettre seulement. Moyen d'augmenter l'effet des Nuances et des Oppositions.

Nuance Artificielle; Sourdine:

Effet de la Sourdine

17.

~~16.~~

Doigtés.

1° Le plus sûr. 2° Le plus facile.
3° Le Caractéristique.
2. Extensions.
3. Pizzicato.
4. Expression des Doigts.
5. Mode Mineur.

477 bis

15.
Timbre et caractère
4. Cordes.

1.° — Chanterelle. — Son caractère Naturel.
Voix de Soprano. —
Son caractère d'imitation.
Timbre de la petite flûte.

2.° Seconde Corde. — Son caractère Naturel
Voix de Soprano.
Son caractère d'imitation
Timbre de la flûte.
Timbre du hautbois
et de la Musette.

3.e Corde. — Son caractère Naturel.
Voix de Contr'alto.
Son caractère d'imitation
Timbre de la flûte.

4.e Corde. — Son caractère Naturel.
Voix de Tenore.
Son caractère d'imitation,
Timbre du Cor.
Timbre de la Trompette.

Observation.

18 478

~~17.~~

Ornemens. — Note Simple. —
— Ornemens Notés
— Changement dans la Notation: opéré par suite des Progrès de la Musique Dramatique.
— Résumé relatif aux Ornemens —

19
~~18.~~

Ponctuation Musicale. — Demi Repos ou Virgule
— Notes finales Mélodiques
— Notes finales harmoniques
— Repos ou Point.

20
~~19.~~

Points de Repos ou Points-D'Orgue. — 1. Point de Repos, au quel on n'ajoute rien
— 2. Point de Repos, après le quel on peut faire un petit Trait. —
3. Point d'Arret ou Silence
4. Point D'Orgue.
Exemples de toutes Sortes de Points D'Orgue. —

21

Préludes Mélodiques et harmoniques

— Deux sortes de Préludes.
— Prélude écrit — Mélodique, et harmonique.
— Prélude improvisé.
— Regles Générales.
— De quelle Manière le Prélude peut être placé — La 1re Partie peut, seule, préluder.
— Jamais de Préludes entre les Morceaux qui sont faits pour se succéder immédiatement
— Après quelques accords le Silence.
— Le Prélude et le Point D'Orgue écoutés sans indulgence —

Préludes Mélodiques
— Préludes harmoniques.

22

Diapason

— Définition du Diapason.
— Diapason fixé à diverses époques
— Nécessité d'en adopter un,
— Et de se déterminer d'après le son fixe —

~~22.~~ Rhythme.	~~Définition du Rhythme.~~ ~~1.re Espece.~~ ~~2.e — idem.~~ ~~3.e — idem.~~		
23. Naturel dans L'art.	486 — Le Naturel dans L'art, difficile à définir: — Comment on le comprend dans cet Ouvrage. —		
24. Caractere et accent le determine.	— Définition du Caractere Musical. — 4. Caracteres Principaux, en Rapport avec les 4 âges de la Vie. — — Ce qui determine le Caractere — Accent. —	— Définition — L'accent est dans la maniere de faire la note — — Matériel de l'accent. — accent Dramatique — accent Instrumental — Varier les accents. — Travail du — Matériel de l'accent. — Erreur accrédités	

— Les plus beaux talens sont ceux qui ont été les mieux ordonnés.
— L'ordre.
— Voie préparée à la justesse de l'accent.

— Tableau des Principaux accens.

1.er Caractère :
Simple. — Naïf.

2.e Caractère :
Vague. — indécis.

3.e Caractère :
Passionné. — Dramatique

4.e Caractère :
Calme. — Religieux.

— Accens en Exemples.

— Résumé.

25.
Effet &.

Définition de l'Effet et des Choses d'Effet. —
1. Unissons et Octaves
2. Sons harmoniques.
~~3. Accords divers du Violon~~
4. Troisième Son.
5. Quadruple Corde.
3 Sourdine

— Effets divers sur le Violon.
— Abus des Effets dangereux pour l'art.
Théorie — Tableau — intervalles — Manière d'écrire les Sons harmoniques
— Avantages, inconvénients.
— ~~Procédé, pour la ce que c'est~~ ~~faire entendre distinctement~~ ~~application du 3.e Son.~~ —
— Emploi de la Quadruple Corde. — Essais

---

4 Vizzicato
5 Troisième Son
6 Quadruple corde
7 Manière diverses d'accorder le violon
8 Rhythme

182

26.

Manière de travailler.

1. Talent Précoce

2. Tâche à suivre.

Commencer par un objet unique. —
Finir par un unique objet. —
Apprendre à solfier avant de commencer le Violon. —

3. Observations Préliminaires.

— Choix d'un Violon
— Violon convenable aux Commençans. —
— Violon neuf. —
— Amati, Stradivarius, Guarneri.
— Violon de fabrique Française. Lupot.
— Diapason. —
— Patrons différens. ne s'en servir que lorsque l'intonation est assurée. —
— Entretien du Violon.
— Cordes. —
— Manière de les éprouver. #
— Chevilles. —
— Manière de les faire tourner facilement.
~~— Aplomb du chevalet.~~
— Archet. —
— M. Tourte. —
— Crins. —
— Colophane —
— La Science appellée au secours de l'art

Chantenelle du Raphin.
Qualités nécessaires aux cordes à boyaux et principalement aux chantenelles.
Démonstration des 4 cordes filées. Son usage.
Chantenelle à 4 fils
— à 3 fils
Cordes de fabrique française
4e corde filée.
Aplomb du chevalet.

— 4. Accord du Violon. Maniere de l'accorder.
Examen.

— 5. Justesse. Mesure. Nettelé. 1. Bien voir. 2. Se bien juger. 3. Tout detailler
4°. Appliquer les Gammes formulées à toutes les difficultés Elémentaires.
5°. Dechiffrer 1° En s'arrêtant à propos.
2°. En ne s'arrêtant jamais.
6°. Avoir recours à la Table des Matieres par Ordre alphabetique.
~~7°. Guider et abandonner l'Eleve à propos.~~

— Mesure —
Le Professeur et le chef D'Orchestre doivent seuls battre la mesure
— ne jamais battre la Mesure pour soi.
— Il faut la sentir mentalement.
— Moyen d'y parvenir dans les mouvements vifs.
— Dans les mouvements lents.
— Marquer quelquefois la mesure par une Légere saccade.

— 6 — Métronome — Horloge de la Musique.
— Le suivre et s'en écarter à propos.

— 7. Moyens de Faciliter le Travail.
— Travailler debout.
— Travailler assis.
— facilité donnée pour jouer assis.
— hauteur du Pupitre
— Pupitre du Quatuor.

— 8. Manieres de se Placer pour se faire entendre.....
— Deux Maniere de se placer.
— Maniere qui est à préférer pour le Solo.
— pour le Quatuor.

— 9. Préparation Necessaire pour Jouer en Public.
— Préparation la Meilleure.
— Préparation nécessaire
— Choix des Morceaux
Preparation morale.

10. Observations Relatives au Professeur.
Le Professeur placé à la Droite de l'Eleve.
— cette Position modifiée.
— Quelquefois en face de l'Eleve.
— L'Ecouter à son insu.
— L'ecouter à une Grande distance.
— But determiné à donner au travail.
Guider et abandonner à propos l'Eleve à lui même.

— Le Véritable Artiste tient moins à être Loué qu'à être Senti!

11. Résumé de la Manière de Travailler

12. Directions diverses que l'on peut donner au Talent sur le Violon.

1. — Violon Solo.
2. — Violon de Quatuor.
3. — Professeur.
4. Chef D'Orchestre.
5. Accompagnateur du Piano —
6. Violon D'Orchestre.
7. Violon de Danse.
8. Violon Compositeur.

27.

Seconde Partie de L'Expression et de ses moyens.

1. Avertissement
2. de L'Expression et de ses Moyens
   1. — Son.
   2. — Mouvement
   3. — Style.
   4. — Goût
   5. — Aplomb.
   6. — Génie d'Exécution.

28.

Explication des signes.

1.° Pour L'Archet.
2.° Pour les Doigts.
3.° Pour les Valeurs.
4.° Pour les Octaves.
5.° Pour L'Orchestre.
6.° Pour le Son.
7.° Pour Diverses intentions.

29. Catalogue des Etudes progressives.

Auteurs morts.
Ordre Chronologique.
—
Auteurs Vivans.
Ordre Alphabétique.
—

30. ~~Table Analytique des Matières.~~
—

31. Table Alphabétique des Matières.
—

~~31.~~ Supplément

Table analytique des matières

---

7. Les sept positions

1re position. Gamme dans tous les tons. — Observation relative aux positions étroites. — Pour trouver facilement les sept positions.

8. Formules pour les principales études élémentaires

Manière de les étudier. — grand détaché. — Martelé — Staccato. — Gamme mineure. — Gamme détachée. —

9 Demi-tons.

Gamme chromatique dans tous les tons. —

10. Agrémens du chant.

Petites notes ou appoggiatures. — Porte de voix. — Trille ou cadence. — Brisé, Mordant, double trille Grupetto.

11. Double et triple corde.

Observations — Gamme en double corde à tous les intervalles. — id. en différens tons.

12. Archet

Division de l'archet. — Coups d'archet premier de tous les autres. — détaché de toute espèce. — Variété Variété. — Variété d'archet.

13. Son.

Son soutenu fort. — id. piano. — Son enflé. — Diminué. — fêté. — Syncopé. — Temps dérobé — Son ondulé.

14. Timbre et caractère des quatre cordes.

Chanterelle. — Seconde corde. — Troisième — quatrième — observation.

15. Nuances

leurs proportions. — Nuance artificielle Sourdine.

16. Doigter.

le plus sûr. — le plus facile. — le caractéristique. — Extensions. — Pizzicato. — Expression des doigts. — Mode mineur.

17. Ornements.

Note simple. — Ornements notés. — Changements dans la notation. — Résumé.

18. Ponctuation musicale.

Deux repos au virgule. — Notes finales mélodiques. — id. harmoniques. — Repos au point.

19. Point de repos et Point d'orgue.

Point de repos après lequel on n'ajoute rien. — id. après lequel on peut faire un petit trait. — Point d'arrêt au Solfège. — Point d'orgue. — Exemples de toutes sortes de points d'orgue.

20. Préludes mélodiques et harmoniques.

Prélude écrit. — Prélude improvisé. — De quelle manière le prélude peut être placé. — Préludes mélodiques — id. harmoniques.

21. Diapason.

Sa définition. — Diapason fixé à diverses époques — Nécessité d'en adopter un. ##

22. Du naturel dans l'art.

Difficulté de le définir. — Comment on le comprend dans cet ouvrage.

23. Caractère musical et Accent qui le détermine.

Sa définition. — quatre caractères principaux (correspondant aux 4 âges de la Vie). — Ce qui détermine le caractère. — Accent. — Tableau des principaux accents. — Exemples. — Résumé.

24. Effets.

Définition de l'effet et des choses d'effet. — Unissons et Octaves. — Sons harmoniques. — Sourdine. — Pizzicato — Troisième son. — Quadruple corde. — Manière diverses d'accorder le violon. — Rhythme.

25. Manières de travailler.

Leçons générales. — Marche à suivre. — Observations

préliminaire. — Accord de violon. — Justesse, Mesure, netteté. — Le Métronome. — Moyens de faciliter le travail. — Manière de se placer pour se faire entendre. — Préparation nécessaire pour jouer en public. — Observations relatives au professeur. — Résumé. — Directions diverses que l'on peut donner au talent sur le violon.

~~24~~. Seconde partie.

26. De l'expression et de ses moyens.

Avertissement. — De l'expression et de ses moyens. — Son. — Mouvement. — Style. — Goût. — Sentiment. — Génie d'exécution.

27. Explication des signes.

Pour l'archet. — pour les doigts. — pour la nature. — pour la nature. — pour l'exécution. — pour le son. — pour diverses intentions.

28. Catalogue des études progressives.

Auteurs morts. — Auteurs vivans.

29. Table alphabétique des matières.

Table alphabétique des matières

A.

— (Coupe d') d'une expression particulière.
— (Coupe d') notes longues et brèves.

1re Partie

2e Partie

Relevé

des Exemples, Gammes, Etudes, et Citations de divers Compositeurs, contenus dans l'Art du Violon.

Gammes.	372.
Leçons et exemples	194.
Etudes Nouvelles	292.
Espèces de Signes	49.
	907. objets d'Etude.

Citations :

Auber.	1.
Auteurs inconnus	7.
Bach (Sébastien).	3.
Baillot	44.
Barbella	1.
Beethoven	29.
Bériot (de)	2.
Boccherini	16.
Boïeldieu	1.
Catel	1.
Corelli	2.
Cherubini	3.
Doubrequont	1.
Fiorillo	8.
Geminiani	2.
Gluck	1.
Habeneck (Fr.)	3.
Handel	1.
Haydn	30.

Kreutzer, (Rodolphe)	14.
Kreutzer. (Auguste)	1.
Lafont	1.
Lamotte	1.
Leclair	1.
Lolli	1.
Mazas	1.
Mendelssohn, (Félix.)	2.
Montgersult, (Mad.e D.)	1.
Mozart,	15.
Nardini	1.
Onslow	2.
Paganini	2.
Païsiello	1.
Rode	16.
J. J. Rousseau	1.
Stamitz	1.
Tartini	8.
Viotti	66.
Vogel	1.
	293. Citations.
Objets d'Etude	907.
Total général	1200.

12 pages

Table Alphabétique des Matières.

Table alphabétique des matières

A.

— (Coups d') d'une expression particulière.
— (Coups d') notes en longueur et brèves.

Artiste (l') du 19e siècle.
Attitude.
— (de l') en général.
Auteurs anciens. Commencer par les étudier.
Avertissement relatif à l'ordre suivi dans cet ouvrage.
— relatif à la seconde partie de cette méthode.
Azaïs (Mr.)

B

Bach (Sébastien)
Beau (le) Synonyme du bien sous quelque rapport.
Beethoven. # Boccherini.
Bras droit. (voy. Coude)
— gauche. (id.)
Brisés.
But déterminé à donner au travail.
— (Nécessité d'un) moral dans les arts.

C

Calme. (voy. Caractère)
Caractère musical. Sa définition.
— (Ce qui détermine le)
Caractères principaux:
1° Simple — Naïf.
2° Vague — Indécis.
3° Passionné — Dramatique.
4° Calme — Religieux.
Caractères divers du violon.
Cartier (Mr. J. B.)
Changemens opérés dans la nota-
Chastenay (Mme. Victorine de)
Chateaubriant (Mr. de)
Chef d'Orchestre.
Cherubet. Son aplomb.

Chantelles de Naples.

Catalogue des Auteurs Anciens et des Auteurs modernes qui ont Composé spécialement de la Musique de Violon et dont les ouvrages seront joués pour la Plupart à l'Etude de la classe du Conservatoire.

Catel.

D.

Double corde.

Double trille.

Pneumatique. Voy. Caractère.

Duffoprugcar (Notre Dame) facteur célèbre du 16e Siècle.

E

Effet. Sa définition.

— des chœurs d')

Effets divers sur le violon.

— (cœur des)

Epreuve pour la tonne du violon.

— pour la tonne de l'archet.

Exercices préparatoires à faire pratiquer sur une musique.

Exposition du 3e son.

Expression (de l') et de son moyen.

— poétique et spontanée.

— notée.

— des doigts.

Extension.

Extraits de divers auteurs devant servir de mnémonique.

F

Fétis. (Mr.) ✝

formule pour le grand détaché.

formule pour les principales études élémentaires.

G

Gammes d'une octave dans tous les tons.

— à pratiquer de mémoire.

✝ Filière : Son usage.

Gamme à deux octaves pour le détaché léger.
— par tierces à deux octaves coulés.
— à trois octaves détachées.
— par octaves détachées.
— id. coulés.
— coulés et simultanées.
— chromatique d'un octave dans tous les tons.
— de trois octaves id.
— en double corde à tous les intervalles.
— en différens tons. ✝

✝ Garat.

Garinée (not. — sur)
Génie d'exécution.
Goût.
Gouts. leur diversité.
Guarnieri.

H.

Haydn.
Histoire du violon par J. B. Cartier (ouvrage inédit.)

J.

Jndices rg. (caractères)
Indication pour trouver facilement les diverses positions
Jntervalles divers.
Jntervalles ✝ harmoniques
Jntroduction.

✝ des sons

J.

Justesse.

K

L

M

Métronome, manière de s'en servir.
Mnémonique musicale.
Mode mineur.
Modèle. Nécessité de s'en choisir un.
~~Mo~~ de Montgeroult (Mad.e de)
Mordant.
Mouvement.
Mouvemens des doigts de la main gauche.
— de l'archet, de la main et du bras droit.
Moyens de faciliter le travail.
Mozart.

N.

Naïf. Voy. Caractère.
Naturel dans l'art. Sa définition.
Nécessité d'adopter un diapason.
Netteté.
Notation.
Note simple.
Notes finales mélodiques.
— — harmoniques.
Notes ou Notice, ~~ou Note~~ sur Corelli, Duiffoprugar, Gaviniès, Kreutzer (Rodolphe), Kreutzer (Auguste), Lupot, M. Paganini, ~~M. Rode~~, Tartini, M. Tourte, Viotti. (Voy. ces noms.)
Nuances artificielles. Sourdine.
Nuances.
— (proportion dans les)

+ Leclair,
+ Pugnani,

O

Observations relatives à cette nouvelle méthode.
— préliminaires sur la marche à suivre dans le travail.
— sur l'art en général.
— relatives au professeur
— relatives aux positions élevées.
Octave et unisson.
Orchestre. (voy. Violon)
Origine du violon.
Ornemens.
— notés.
Ouvrage (premier) remarquable composé pour le violon.
Ouvrages modernes. S'attacher à ceux qui peuvent étendre les moyens d'expression.

P

Paganini (notes sur)
Panage pour la marche.
— pour le staccato.
Passionné. voy. Cantabile
Petit grupetto ou gruppetto.
Petites notes ou Appoggiatures.
Piano (le) et le violon.
Pizzicato.
Point de départ de l'art du violon.
~~Point de repère ou de repère~~ ~~auquel on se réfère~~
Point d'arrêt ou Sistème.

R

Timbre et Caractère des 4. Cordes.

Violon. (Diapason du)
—. (Entretien du)
— Solo.
— de quatuor.
—. (professeur de)
—, Chef d'Orchestre.
—, accompagnateur du piano.
— d'orchestre.
— de la danse.
— compositeur.
Violon de fabrique française.
— de patron différent.
Viotti. (Notice sur)
Virtuose. (le)
Virtuose célèbre cité dans = Vocalisation.
= cet ouvrage. — Corelli, ~~Boccherini~~ (Lyhes.), Gavinies, Kreutzer, (Auguste). Victor, ~~Lupot~~, Kreutzer, M. Paganini, Pugnani, Rode, Tartini, ~~M. Tourte~~, Viotti.

~~Mme de Montgeroult~~, ~~Mengozzi~~,

U

Unisson et Octave.
Unité et Variété.

L'Auteur à ses Lèves.

Mes Amis

C'est en cherchant avec Vous à pénétrer dans les Secrets du Violon que je suis parvenu à fixer, dans leur plus grande généralité, les principes de cette nouvelle Méthode; il m'est si doux de penser à la part que Vous avez prise Ainsi à mon Ouvrage, que j'ai voulu vous en offrir la Dédicace comme un Souvenir de nos communs travaux et de nos plaisirs les plus purs.

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

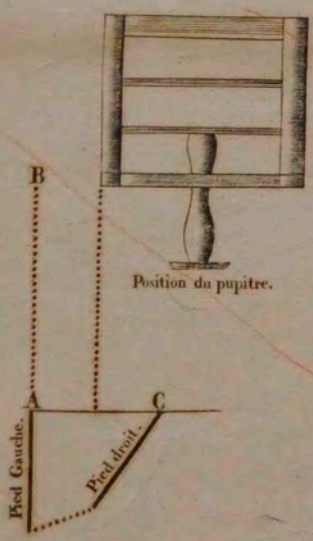
Baillot

PRINCIPES DU MÉCANISME.

ARTICLE PREMIER.

ATTITUDE.

1°. Le corps et la tête, droits.
2°. La poitrine ouverte et avancée.
3°. Les épaules effacées.
4°. Se placer à peu près à la distance d'un pied 8 à 9 pouces du pupitre et en face de lui, mais un peu à gauche, de 4 à 5 pouces, du point A au point B afin de pouvoir lire les deux pages de Musique sans déranger le manche du Violon.
5°. Le bas du pupitre sur lequel la Musique est posée, doit être à la hauteur du creux de l'estomach, un peu au dessous.
6°. Le poids du corps portant sur la jambe gauche, mais sans que le corps soit penché.
7°. Le pied gauche, droit devant le pupitre, c'est-à-dire parfaitement d'équerre avec lui.
8°. Le pied droit, sur la même ligne que le gauche, et placé naturellement, un peu en dehors, de cette manière: B.
9°. L'intervalle qui se trouve entre les deux cotés intérieurs des talons, de 4 pouces et demi à 5 pouces. D.
10°. Eviter, autant qu'il est possible, d'avancer la hanche gauche.
11°. Sentir le corps un tant soit peu cambré et appuyé sur les reins.



Position du pupitre.

a Reyrner

ARTICLE 2.

Manière de tenir le Violon.

1.° Le Violon doit être placé sur la clavicule.

2.° Incliné vers la droite, d'environ 45 degrés.

3.° Enfoncé contre le col.

4.° Retenu par le menton, du coté gauche et tout *contre* la queue, le menton appuyant dessus le Violon, mais non sur la queue.

5.° Le menton non avancé, et appuyé sans excès sur la partie la plus saillante, et non de côté.

~~6.° L'épaule gauche, aidant cette position *par dessous* le Violon pour écarter de se serrer la poitrine, ce qui arriverait si elle avançait l'épaule par dessus.~~

7.° Soutenir le Violon horizontalement.

8.° L'extrêmité du manche, en ligne directe du milieu de l'épaule gauche. (Voy. M. E. (3. 2.)

ARTICLE 3

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

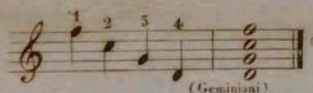
1.° Soutenir le Violon, sans le serrer, entre le milieu de la 1.e phalange du pouce et le milieu de la 3.e phalange de l'index.

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

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

C'est un défaut assez commun que de reculer le poignet lorsque l'on fait une extension ou que l'on place le petit doigt sur une corde basse; il en résulte un effet contraire à ce qu'on veut obtenir, puisqu'alors on éloigne le doigt, tout en cherchant à l'avancer.

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



(Geminiani)

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

ÉPREUVE.

Pour s'assurer si le Violon est bien soutenu entre l'épaule et le menton par l'une et par l'autre, il faut en faire l'épreuve en le lâchant de la main gauche qu'on laissera ouverte à peu de distance du manche, par précaution; si toutes les conditions se trouvent remplies, (nous disons toutes, c'est-à-dire, que nous y comprenons la pose du corps appuyé sur les reins, celle de la tête, etc) le Violon se soutiendra de lui même horizontalement. (Voy. M. E. (3. 2.)

ARTICLE 4.

Manière de tenir l'archet.

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

2.° Lorsqu'on étend la main pour saisir l'Archet, on verra que si, dans cette position renversée de la main, on

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

+ 6.° Coude étant avancé sous le milieu du Violon, l'épaule gauche sera d'elle même placée naturellement pour le soutenir, et l'on évitera ainsi de la lever, ce qui comprimerait la poitrine.

à Graver

veut passer le pouce sous les autres doigts, il se présentera de côté, et que si l'on place alors la baguette de l'Archet entre les quatre doigts en dessus, et le pouce en dessous, elle viendra se poser sur la partie charnue du pouce qui est près de l'ongle et qui n'est pas tout à fait à l'extrêmité du doigt, car le pouce doit dépasser la baguette d'environ 2 lignes. C'est sur ce point qu'il a plus de force pour serrer l'Archet quand cela est nécessaire.

3.° Eviter de plier le pouce.

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

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

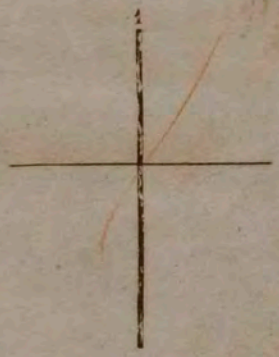
6.° Poser la baguette sur le milieu de la 2.e phalange de l'index.

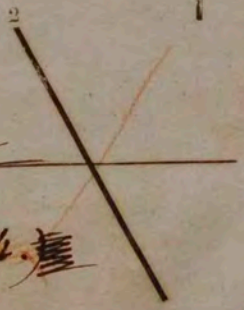
7.° Eviter de séparer l'index des autres doigts qu'il ne faut, ainsi qu'on l'a déja dit, ni plier, ni tendre, mais que l'on doit laisser arrondis comme il le sont naturellement. (Voy. Pl. 2, fig. 9)

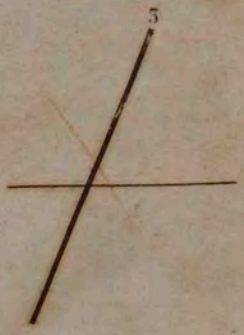
8.° En tirant l'Archet jusqu'au bout, la main, tournant sur le pouce, s'incline un peu vers la gauche lorsqu'on est arrivé à la pointe. — Quand on pousse l'Archet jusqu'au talon, par l'effet de ce mouvement sur le pouce, l'index se trouve droit, c'est-à-dire d'équerre avec la baguette.

9.° Il faut tenir la baguette un peu inclinée vers la partie supérieure de la touche; mais dans les traits détachés légèrement du milieu, on la tiendra plus ou moins près de la perpendiculaire pour favoriser par plus ou moins d'élasticité le jeu de la baguette ou le sautillement de l'Archet.

10.° L'Archet doit être tiré ou poussé en ligne parallèle au chevalet, toujours placé sur la corde de manière à la couper en angle droit, loi invariable pour que la corde soit bien mise en vibration et pour que le son soit pur. (Voy. Pl. 2, fig. 10.)







11.° Jamais l'Archet ne doit avoir l'une ou l'autre des directions indiquées à la Planche 2. Voy. fig. 12, 13 et 14.

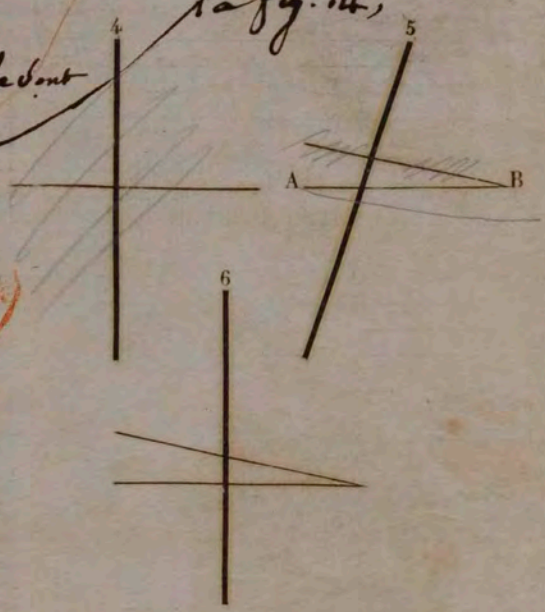
12° Mais si le Violon est tenu un peu plus bas que la ligne horizontale, comme il arrive nécessairement lorsque l'on joue assis, (1) sa pente exige que l'on ~~élève~~ le bras ~~droit~~ ~~plié~~ encore plus qu'il ne le doit ordinairement, afin que l'Archet se trouve en angle droit sur la corde, ~~comme dans l'exemple 5~~. — car, si l'Archet était placé comme dans l'~~exemple 4~~, sa position serait vicieuse puisqu'il couperait alors la corde de travers. — ~~Voyez l'exemple 6~~.

13° Poser le crin de l'Archet entre le rond des ouïes du Violon et de la touche, un peu plus près des ouïes que de la touche.

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

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

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

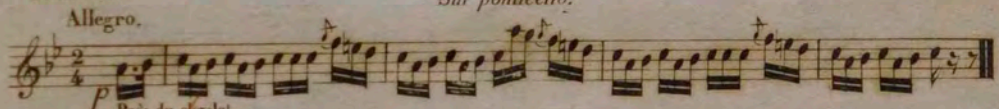


(7e Quintetto de Boccherini. — Ed. Janet.)

1er EFFET.

Sul ponticello.

Allegro.



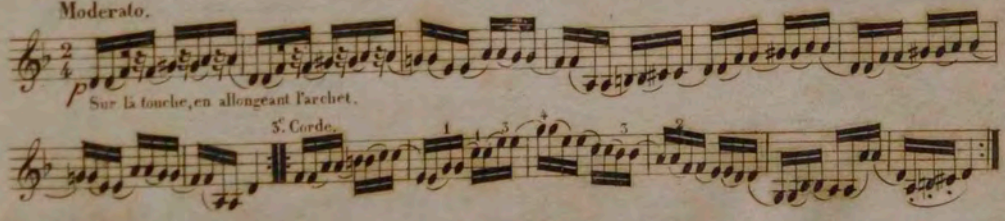
L'autre, indiqué: *sul la tastiera, sur la touche;* en allongeant légèrement l'Archet, on y obtient des sons doux et flûtés.

(Air varié, Op. 14. — Ed. Janet.)

2e EFFET.

Sul la tastiera.

Moderato.



(1) C'est à dire si la ligne horizontale est tirée du ~~côté droit du Violon~~ point A au point B. ~~(exemple 4)~~

ARTICLE 5.

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

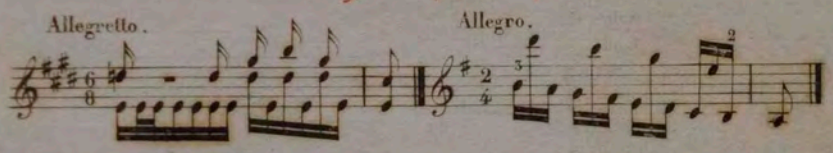
1°. Commencer le coup d'Archet à l'origine du crin, le poignet arrondi; *en tirant*, laisser la jointure du poignet un peu plus haut que la baguette, jusques et compris le bout de l'Archet, afin que cette jointure ait le jeu nécessaire pour que la main puisse aller librement, et au besoin avec vitesse,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

2°. L'avant bras et le poignet doivent conserver la plus grande souplesse.

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

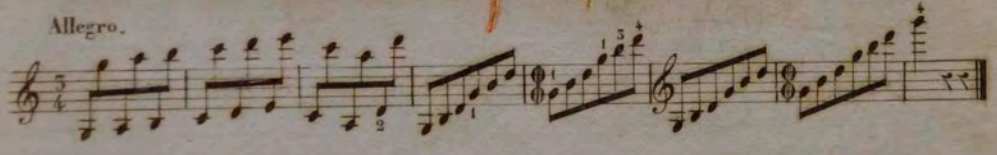
Passages à exercer dans cette intention.

(2. Trio de Viotti. — 4. Trio, idem. Ed. Naderman.)



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

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



ARTICLE 6.

Mouvement des doigts de la main gauche.

1°. Laisser tomber les doigts d'assez haut pour qu'ils aient un peu d'élan, la 1e phalange d'aplomb sur la corde, mais sans chercher à lui donner de la perpendicularité.

2°. Appuyer les doigts peu ou beaucoup, en raison de ce que l'on joue légèrement ou fort, mais cependant assez pour que l'appui du doigt l'emporte sur celui de l'Archet.

3°. Laisser les doigts posés dans les gammes ascendantes faites avec quelque vitesse; dans les gammes descendantes, n'en lever qu'un, et laisser les autres posés.

4°. Mais dans les mouvemens lents, ou modérés, et *pendant les notes longues* de tous les mouvemens, lorsqu'un seul doigt est posé, il faut *tenir les trois autres doigts en l'air*, (plus ou moins haut suivant leur po-

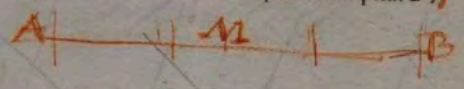
à graver

sition naturelle,) pour qu'ils puissent retomber au besoin avec l'indépendance qu'ils acquièrent ainsi, et pour qu'il articulent les notes avec netteté, surtout dans les passages coulés où ils ont tout à faire à cet égard.

ARTICLE 7.

Mouvemens de l'archet, de la main, et du bras droit.

1°. Dans les premières études, on emploiera l'Archet d'un bout à l'autre, et, dès les premières gammes, on ne se servira que du tiers de sa longueur, pris du milieu: du point *A* au point *B*.



2°. Le petit doigt soutient le poids de l'Archet lorsqu'on approche la hausse du chevalet; à mesure que la hausse s'en éloigne en tirant l'Archet, le petit doigt cesse de soutenir la baguette, jusqu'à ce que son appui devienne inutile quand on est à la pointe; on peut le lever alors sans inconvénient dans quelques arpèges mais il faut le remettre aussitôt après sur la baguette, et l'y appuyer un peu quand on passe d'une corde à l'autre, comme dans les exemples donnés dans l'article 5, parceque, dans ce genre de traits, le petit doigt aide à détacher la note poussée et à porter tout de suite après l'Archet sur l'autre corde.

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

4°. Les quatre doigts placés sur la baguette, appuiant sur l'Archet pour mettre la corde en vibration, cet appui, qui doit être quelquefois très fort, écraserait infailliblement la corde. Si, pour l'empêcher, le pouce ne contrebalançait point cette force en serrant beaucoup la baguette quand on veut tirer un grand son ou alléger l'Archet. Ainsi lorsque l'on recommande d'appuyer l'Archet, il faut toujours comprendre que le pouce doit alors fortement serrer la baguette en dessous en même temps que les autres doigts appuient en dessus.

5°. Afin de conserver la direction de l'Archet toujours parallèle au chevalet, toujours en angle droit avec la corde, comme on l'a dit à l'article 4. il faut, (quand on pousse l'Archet et lorsqu'on est parvenu à peu près aux deux tiers de sa longueur) rapprocher davantage peu à peu l'avant-bras de la poitrine et de l'arrière bras, et arrondir la main avec souplesse vers le menton à mesure qu'on arrive au commencement du talon de l'Archet; le coude droit s'est alors un peu avancé à cet effet; en arrondissant le dessus de la main et en tenant la jointure du pouce élevée de cinq à six lignes au dessus de la partie supérieure du chevalet, on évitera de forcer la position du poignet lorsque la hausse de l'Archet se trouve près des cordes. (~~exemple 4.~~) ~~voir Planche~~

Mais quand on tire l'Archet jusqu'à la pointe; (~~exemple 5.~~) le coude ne doit pas cesser de demeurer dans la ligne perpendiculaire à l'épaule ~~(voyez Pl.~~

Il en est de même lorsque l'on est au milieu de l'Archet, (~~exemple 5.~~) ~~(voyez Pl.~~

~~La position de l'arrière bras est vicieuse dans l'exemple 4.~~

~~Celle de l'exemple 5. l'est également en ce qu'elle donne comme la précédente, une fausse direction à l'avant bras et à l'Archet.~~

à regrever

Position du bras lorsque l'on tire l'archet depuis le talon.

1

A

Position du bras lorsque l'on pousse l'archet depuis la pointe.

2

b

a

Position du bras lorsque l'on est à la fin du milieu de l'archet.

3

b

a

Mauvaise position.

4

Mauvaise position.

5

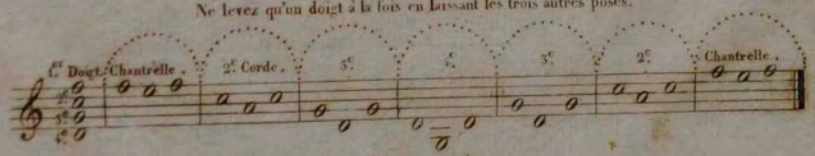
Nota. Si l'Elève est un enfant, ou s'il est d'une petite taille, il ne peut employer l'Archet jusqu'à la pointe sans en changer la direction en le tirant en arrière; il faut donc veiller alors à ce qu'il n'emploie qu'une longueur d'Archet proportionnée à celle de son bras. Il faut même lui placer le Violon en conséquence, et lui faire tenir le menton du côté de la chanterelle jusqu'à ce qu'il soit assez grand pour jouer sans peine en le plaçant du côté de la 4e. corde. Mais s'il se sert d'un Violon à petit patron, il le tiendra de la manière généralement en usage et prescrite par l'article 2.

ARTICLE 8.

EPREUVE.

Pour être assuré que le coude et la main gauche sont bien placés, et que les doigts soient posés d'aplomb chacun sur une seule corde, on exercera le passage suivant, cité à l'article 3.

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



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

ARTICLE 9.

de l'attitude en général.

Une *attitude* noble et aisée favorise le développement de tous les moyens, permet à la grâce d'accompagner les mouvemens du bras et de l'Archet, et augmente le charme de l'éxécution en faisant voir que l'on s'est rendu maître de l'instrument et que l'on surmonte toutes les difficultés sans efforts.

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

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

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

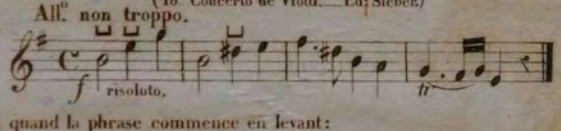
Nota. Les enfans ou les jeunes gens dont les épaules n'ont pas encore assez de largeur pour soutenir le Violon, et les Dames qui jouent de cet instrument et qui n'ont rien dans leur ajustement pour les aider à le soutenir facilement et penché du côté droit, peuvent remplir le vide existant entre l'épaule gauche et le Violon en y plaçant un mouchoir épais ou une espèce de coussin: l'expérience nous a prouvé qu'on s'en trouvait bien, et que ce moyen, qui offre l'avantage de tenir convenablement le Violon, est sans inconvénient et n'est pas même appercu.

RÈGLES GÉNÉRALES,

Pour tirer ou pousser l'archet.

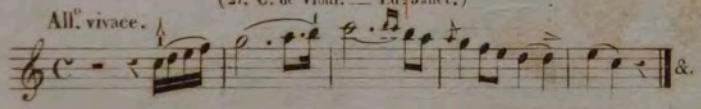
Il faut, en général, *tirer* l'Archet quand la phrase commence en frappant:

(18e Concerto de Viotti. — Ed. Sieber.)



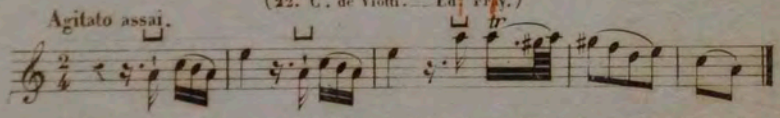
Pousser l'Archet quand la phrase commence en levant:

(27e C. de Viotti. — Ed. Janet.)

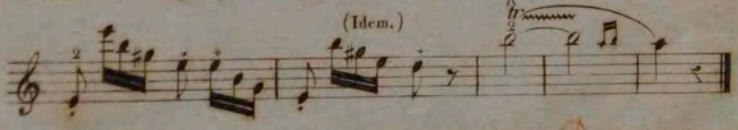


Excepter de cette règle les passages composés de plusieurs notes et de plusieurs coups d'Archet.

(22e C. de Viotti. — Ed. Frey.)



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



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

Pl. I

fig. 9.
1. 2. 3.
3.
2.
1 a 2.
4 a 5.
7.
8
9.
10.
6 a 7.
8

16 Zeichnungen

Pl. II.

fig. 12. 12.
13.
14.
15. 15.
16.
17.
18.
19. 19.
17.
18.
13.

14 Zeichnungen

Pl III.

fig. 26. 26.
26.
20 21. 22. 23.
24. 24.
20
21.
23.
33.
27
28
29
30
31
32

19 Zeichnungen

16
14
19

49 Zeichnungen

1111 | 1111 |

Planche 1.re

Nota : toutes les figures de cet ouvrage sont réduites d'un 12.me de la grandeur exacte.

fig.re 1. — Ensemble de l'attitude, Vue de profil.
fig. 3. — Ensemble de l'attitude, Vue de face.
fig. 4. — Manière de s'assurer si le Violon est bien tenu.
fig. 4. 6 — Ensemble de l'attitude, lorsqu'on joue assis.
fig. 5. 10 Position des pieds, relativement au pupitre.
fig. 6. 9. Distance des pieds au pupitre.
fig. 7. 8 — Hauteur de la table sur laquelle on doit mettre les pupitres du quatuor.
fig. 8. 4 — Position Naturelle des doigts plié sur les 4 Cordes.
fig. 9. 5 — Position forcée et deffectueuse.
fig. 10. 7 — Marchepied utile dans les Orchestres.

Planche 2.ème

fig. 11. — Position du poignet et du bras droite, en tirant l'archet.
fig. 12. — Position du poignet et du bras droit, en poussant l'archet.
fig. 13. — Position de la main gauche, chaque doigt étant plié sur la Corde qui lui correspond.
fig. 14. — Manière de tenir l'archet.
fig. 15. — Position du pouce de l'archet sur la corde.
fig. 16. — Position du pouce de l'archet, lorsque le Violon est un peu incliné à l'extrémité du manche.
fig. 17. — 18. — 19. Positions Vicieuses de l'archet.

Planche 3.ème

fig. 20. — Position des 4 doigts qu'il faut tenir levés lorsque le 1.er est posé sur la Corde.
fig. 21. — Position &c. — lorsque le 2.e doigt est posé sur la Corde.
fig. 22. — Position &c. — lorsque le 3.e doigt est posé sur la Corde.
fig. 23. — Position &c. — lorsque le 4.e doigt est posé sur la Corde.
fig. 24. — Position du bras et du poignet droits plus rapprochés du Corps lorsqu'on joue assis, le Violon étant alors un peu incliné à l'extrémité du manche.
fig. 27, 28, 29, 30, 31 et 32 formes et longueurs diverses des Archets depuis Corelli jusqu'à nos jours.
fig. 25. — Position de la main, du poignet et des doigts dans les extensions.
fig. 26. — Position forcée et deffectueuse de la main, du poignet et du 4.e doigt dans les extensions, qui doit toujours
fig. 33 — Filière, pour avoir des Cordes de même diamètre.

Notes
Toutes les figures ~~[illegible]~~ d'une 12.

Planche 1re

Fig 1. — Ensemble de l'Attitude, Vue de profil.
Fig 2. — ~~[illegible]~~ Ensemble de l'attitude, Vue de face.
Fig 3. — Manière ~~d'essayer~~ de s'assurer si le Violon est bien tenu.
Fig 4. — Ensemble de l'Attitude, lorsqu'on joue assis.
Fig 5. — Position des pieds, relativement au Pupitre, ~~[illegible]~~
Fig 6. — ~~[illegible]~~ Distance des pieds au Pupitre.
Fig 7. — hauteur de la table sur laquelle on met les Pupitres du Quatuor.
Fig. 8. — Position Naturelle des doigts, placés sur les 4. Cordes.
Fig. 9. — Position forcée et affectueuse.
Fig 10. — ~~[illegible]~~ utile dans les orchestres.

Planche 2ème

Fig 11. — Position du poignet et du bras droit, en tirant l'archet.
Fig. 12. — ~~Position~~ Du poignet et de bras droit, = en poussant l'archet.
Fig 13. Position de la main gauche, chaque doigt étant placé sur la Corde qui lui correspond.
Fig. 14. — Manière de tenir l'archet.
Fig. 15. — Position de l'archet sur la Corde.
Fig 16. — Position de l'archet, lorsque le Violon est un peu incliné à l'extrémité de manche.
Fig 17. 18. 19. — Positions diverses de l'archet.

Planche 3ème

Le 1er étant fixé sur la Corde, ~~les trois autres en l'air~~
Fig. 20. — Position ~~des~~ doigts, en l'air lorsque le 1er doigt est fixé sur la Corde.
Position du bras droit lorsqu'on est ~~à l'extrémité~~ de l'archet.
Fig. 21. — Position des trois doigts en l'air lorsque le 2d doigt est fixé sur la Corde.
Position du bras droit lorsqu'on est à la pointe de l'archet.
Fig. 22. — Position des trois doigts en l'air lorsque le 3d doigt est fixé sur la Corde.
Position du bras droit lorsqu'on est aux deux tiers de l'archet.
Fig. 23. — Position des trois doigts en l'air lorsque le 4. doigt est fixé sur la Corde.
Position du bras droit lorsqu'on est au milieu de l'archet.
Fig. 24. — Position du bras et du poignet droits, plus rapprochés du Corps, ~~lorsqu'on joue assis~~, le Violon ~~étant alors un peu incliné à l'extrémité du manche~~ lorsqu'on joue assis, le Violon étant alors un peu incliné à l'extrémité du manche.
Fig — 25. 26. 27. 28. 29 et 30. Positions diverses des archets depuis Corelli jusqu'aux jours.
Fig. 31. Position de la main, du poignet et du doigt pour les contrattemps.
Fig. 32. Position forcée et affectueuse de la main, du poignet et du 4ème doigt.
Fig. 33. Feuillure pour avoir toujours du Cordes de même diamètre ~~[illegible]~~ /. pour les contrattemps /.

Planche 1re.

Fig. 2. — le Violon plus incliné à gauche. — la pointe de l'archet moins retroussée et semblable à celle de la fig. 1.

Fig. 3. — l'Archet parallèle à la ligne du chevalet. le second doigt ne touchant point le Violon.

Fig. 3. et 4. — la queue du Violon ne doit pas dépasser la table de dessus, et l'on devrait voir le bouton d'attache qui est au milieu de l'échissé à l'extrémité du Violon.

1re. Main. — le petit doigt devrait avoir une Ongle.

Planche 2e.

Fig. 1. — l'archet est trop détendu.

Fig. 2. Le pouce de la main droite est beaucoup trop haut puisqu'il n'est point en face

de la ligne qui est entre le 2me et le 3e doigt.

Le 3e doigt est séparé du second, ce qui ne doit pas être.

La queue de tous les violons de cette planche dépasse la table de dessus, et l'âme doit à aucun d'eux le bouton d'attache qui doit se trouver au milieu de l'éclisse, à l'extrémité du violon.

fig. 4. — main de l'archet. — le pouce n'est pas assez bas.

fig. 6. — le violon a une inclinaison, au dessous de l'horizontale, beaucoup plus grande que n'en présente la figure 4. assise, planche 1re. Cette inclinaison a besoin d'être rectifiée.

La ligne des points ne devrait pas dépasser la ligne qui sort de la coquille.

fig. 5. — la mâtoire inférieure de l'archet semble pencher à droite.

fig. 9. — l'inclinaison est un peu trop grande.
La ligne des points devrait égaler celle qui sort de la coquille.

Planche 3.

Il serait à désirer que le contour des six archets, qui sont au bas de cette Planche, fussent posés de niveau sur la même ligne, afin de rendre la différence de leur dimension plus sensible.

La filière devrait être placée parallèlement à cette ligne.

Le 5.e et le 6.e archets devraient présenter un peu plus de largeur du bois aux pieds.

Le 5.e surtout manque de largeur à la pointe. — indiquer à cet archet la main de Scie et tracer la hausse, comme on le demande pour le 6.e archet.

La main de Scie du 6.e archet devrait toucher à l'extrémité supérieure de la hausse, ainsi qu'on l'a indiqué par un trait au crayon sur l'ancienne gravure.

T.

Marquer les chiffres en la filière indiqués au Rayon ——.

Epreuves Corrigées.

Corrections commencées le 29. 9.bre 1833. — 30 p. de Gravure et 17.

47. pages.

M.r Vinite m'a remis ce mon Manuscrit

n.° 5. Principes du Mécanisme (Page 28. à 36) du Manuscrit.)

n.° 6. Exercices préparatoires. (p. 37. à 44. du M.S.) — Page 19. et suivantes de la Gravure — Corrigées