

Méthode pour jouer du violon

Avec des exemples pratiques

Illustrée par vingt-quatre petits duos, pour l'exercice

par

Georg Simon Löhlein



Leipzig et Züllichau

Aux frais de la Waisenhaus- und Frommannischen Buchhandlung

1^{ère} édition 1774 – 2^{ème} édition revue 1781

Traduction française : Fabien Roussel - 2016

Présentation

Le texte de l'*Anweisung zum Violinspielen* (Méthode pour jouer du violon) de Georg Simon Löhlein (1725 – 1781) est paru en deux éditions successives de son vivant, la première en 1774 (éditée aujourd'hui en fac-simile dans la collection *Méthodes et traités* des éditions Fuzeau), la seconde en 1781 (disponible sur le site de la Bayerische Staatsbibliothek). Par rapport à la version initiale, la seconde édition comporte quelques ajouts que j'ai signalés entre { } dans le texte et les notes.

Johann Friedrich Reichardt fera paraître en 1797 une troisième version, très largement révisée, de la méthode de Löhlein, qui ne peut être prise en compte ici, mais fera l'objet d'une publication séparée.

Dans le présent texte, les notes originales de l'auteur (en lettres) figurent en bas de page, mes notes explicatives (en chiffres) en fin de recueil. Les ajouts aux notes de l'auteur sont indiqués entre [], de même que certains mots du texte en allemand, lorsque leur mention m'a paru pouvoir intéresser le lecteur.

Remerciements à Michel Quereuil pour ses informations précieuses sur les citations grecques.

F. Roussel

A Son Altesse le Comte d'Empire
Monseigneur Karl Heinrich
Comte du Saint-Empire Romain
et seigneur de Schönburg

à mon gracieux seigneur

Avant-propos

Noble Comte d'Empire,

Monseigneur !

Les chroniqueurs perpétuent la mémoire des gens importants ; les poètes chantent la gloire de leurs mécènes et bienfaiteurs ; les peintres transmettent leurs portraits à la postérité. Moi, simple maître de musique, je ne puis que dédier à mes bienfaiteurs mes ouvrages didactiques et mes partitions pour leur prouver mon respect. C'est ainsi que je me plais à excuser, **Monseigneur**, la dédicace de ce manuel de base pour le jeu du violon. Ayant l'honneur de soutenir **Vos** talents musicaux par mes leçons, j'espère que **Votre Altesse**, dans sa bienveillance, voudra bien regarder ce modeste ouvrage, qui, je le sais bien, se situe très au-dessous de **Vos** capacités sur cet instrument, comme un témoignage de mon dévouement. Jamais je n'oublierai d'honorer les réunions que **Vous** avez la grâce de tenir dans **Votre** maison comtale, ni d'être, avec le plus profond respect,

De Votre Altesse,

Le plus humble serviteur,
Georg Simon Löhlein

Avant-propos

Je transmets ici aux commençants dans le jeu du violon des instructions sur la manière de s'y prendre pour acquérir quelques bases sur cet instrument. Comme je n'apprécie guère les bonimenteurs de foire, j'avais trouvé plus pertinent de donner au livre un titre de manuel élémentaire, plutôt que d'imiter ces annonces à la Hans Nord^a, qui promettent des choses que l'on cherche ensuite en vain dans le livre lui-même¹.

Tandis que je suis en train de l'écrire, un de mes amis survient, et aperçoit le titre. « Quoi ? » commence-t-il, « que diable est-ce là ? Un manuel élémentaire ? Et même un manuel de violon ? Mais n'avez-vous pas honte, cher ami ? Vous voulez donc vous abaisser à écrire un manuel ? ». « Eh quoi ? », demandai-je, « est-ce donc un crime que d'écrire un manuel ? » Il sourit avec mépris, puis commença : « Mais dites-moi, mon ami, pourquoi n'écrivez-vous pas un opéra comique, plutôt qu'une chose aussi insignifiante qu'un manuel ? Laissez cela aux maîtres d'école ! Ecrire un opéra comique, voilà le moyen pour un musicien compétent de faire fortune et de passer à la postérité ! » « Moi ? Un opéra comique ? Non ! Il y faut de l'habileté, de la science, et surtout un grand Génie^b, et malheureusement je n'ai rien de tout cela ! » Lui : « Mais pourquoi donc ? Vous avez pourtant des doigts aussi sains, voire plus sains et plus longs que ceux qui en écrivent. Voulez-vous donc rester toujours inconnu, tandis que des gens importants s'élancent comme des aigles vers les plus hautes cimes de la gloire ? » Moi : « Je leur souhaite bon voyage ! » Lui : « Comment ? Etes-vous donc si complètement indifférent vis-à-vis de la générosité des éditeurs et de l'estime des critiques musicaux les plus reconnus ? ». Moi : « Justement pas. Mais je crains que mes œuvres savantes ne finissent avec les années comme les vieux calendriers : dans une épicerie ! » Lui : « Eh quoi ! Dans une épicerie ? A-t-on jamais vu quoi que ce soit de bon comme musique ou comme littérature dans une épicerie ? ». Moi : « C'est justement ce que je ne dis pas, car je connais certains opéras comiques qui sont l'objet de toutes les attentions, mais néanmoins j'ai constaté, le cœur troublé, que le tabac que j'avais fait acheter récemment était enveloppé dans les pages d'un opéra comique. » Lui : « Est-ce possible ? » Moi : « C'est même plutôt certain. Je suis tout tourmenté quand je pense à ce bel Aria ainsi souillé et déchiré... » Lui : « Il faudrait poursuivre cet homme en justice ! Mais qui sait si... Et pourtant...

Ici mon ami était sorti de ses gonds. Il s'en fallut de peu que nous ne nous fâchions. Je m'expliquai cependant : si d'aventure mon estomac^c devait me

a *Hans Nord*, C. F. Gellert. [Fables, livre III]

b Le Génie est la nouvelle aptitude de l'esprit à la mode, que possèdent les écrivains qui ont beaucoup de bons amis parmi les journalistes.

c « Qui docuit psittacum suum χάρη ?

Magister artis ingeniique largitor

Venter » *Perse, Satires I*

[Traduction : « Qui apprit à dire : « Bonjour ! » au perroquet ? Un maître en art, qui dispense le génie : le ventre » Aulus Persius Flacus (34-62) : *Satires*, prologue, v. 10]

jeter dans une ardeur poétique, dans cette agitation il pourrait m'arriver d'écrire des opéras comiques, qui seraient sûrement encore bien plus mauvais que la plupart de ceux de nos nouveaux et amusants compositeurs d'opéras, et le public éclairé me saurait gré d'arrêter cela rapidement. Mon explication le satisfait sur ce sujet, mais pas du tout à propos du titre. Il voulait absolument se quereller, il commença donc : « Revenons au titre ! En un mot, cher ami, il ne convient pas du tout ! Je pensais que vous connaissiez un peu mieux le monde ! Voulez-vous effrayer les acheteurs avec un titre aussi déplumé et insignifiant ? Vous devez absolument le changer ! » « Mais comment ? » demandai-je. « Je vais vous le dire. »

Musicus $\alpha\upsilon\tau\omicron\delta\iota\delta\alpha\kappa\tau\omicron\varsigma^2$ ou

Instructions fondamentales pour acquérir en peu de temps, sans enseignement supplémentaire, une connaissance suffisante de la musique en général et du violon en particulier, et parvenir bientôt à la dignité du virtuose. Eclairé du début à la fin par des exemples aussi bien mathématiques et théoriques que pratiques et critiques, ainsi que par un grand nombre de notes savantes.

Je fus effrayé par ce titre si savant, et ne pus dissimuler à mon ami mon embarras au sujet des notes mathématiques et théoriques aussi bien que critiques et savantes, mais cet ami sincère sut bientôt dissiper ma gêne. « Pour ce qui concerne les premières » dit-il, « il n'y a là aucune difficulté, il s'agit seulement de placer à la fin d'une courte démonstration les lettres latines : Q.E.D.³, afin que celui qui a étudié la philosophie se rende compte immédiatement que l'auteur est un homme savant, qui démontre les choses au fond. Pour les notes critiques vous vous débrouillerez bien par vous-même. En ce qui concerne enfin les “notes savantes”, elles ne renvoient à rien d'autre qu'aux notes de musique ; et si vous me le permettez, je vous fournirai aussi quelques maximes dans les langues anciennes, mortes ou vivantes, pour le cas où vous ne voudriez pas vous-mêmes les emprunter à d'autres écrits. Par ce moyen, votre petit ouvrage prendra une toute autre allure, et attirera plus d'acheteurs que s'il paraissait seulement dans son honnête vieux costume allemand, tout dépouillé de ces belles parures savantes. » « Mais que diront les critiques, objectai-je, s'ils examinent ces maximes et dictons en langue étrangère, et s'aperçoivent finalement que cela ne vient pas de moi ? » Lui : « Ne vous inquiétez pas pour cela, je vais me charger de la critique, et puisque nous sommes amis... vous me comprenez ! Mais vous devez aussi me suivre. » Moi : « Fort bien ! Mais vous ne jouez ni du violon, ni aucun autre instrument de musique. Comment pouvez-vous donc... » Lui : « Quelles fadaïses ! A-t-on besoin de comprendre une chose que l'on veut louer ou blâmer ? Ne le prenez pas mal, mais vous avez l'esprit bien étroit, mon ami ! A ce que je vois, vous êtes encore un étranger au royaume de l'érudition. » Moi : « Cela est bien possible... Mais je ne saisis tout de même pas comment on peut juger d'une chose dont on n'a pas la moindre idée. » Lui : « De plus en plus ridicule ! Vous pouvez me croire sur parole, ce ne sera pas la première critique de cette espèce. » Moi : « S'il en est ainsi, n'importe qui sachant lire et écrire peut devenir critique. J'ai toujours cru que si l'on voulait juger d'une chose en honnête homme, on devait avoir la compétence convenable dans ce domaine. Qu'advierait-il, si l'on voulait demander des comptes à ces savants critiques sur leurs tartines ? » Lui : « Plus d'un tomberait certainement de son trône de papier. Mais tenez : si vous ne voulez rien utiliser de ce genre, pour vous montrer mon amitié et ma confiance, je vais vous conseiller une meilleure option encore, que bien des hommes célèbres ont déjà utilisée. » Moi : « Et quoi donc ? » Lui :

« Vous pouvez faire vous-même votre propre critique. La gloire et l'immortalité seront alors entre vos mains. Les rédacteurs et les imprimeurs font n'importe quoi pour de l'argent. Mais que cela reste entre nous ! » Moi : « De mieux en mieux ! Je comprends enfin pourquoi on voit apparaître tant de gens célèbres ces derniers temps. Non, pour une telle louange je préfère être honnêtement critiqué. Je vous remercie bien pour votre bon conseil ! Je ne contribuerai pas à développer cette façon de s'ériger soi-même en homme célèbre ! » Lui : « Dans ce cas, faites comme vous voudrez, et contentez-vous de plaire en étant honnêtement critiqué. Suivez-moi seulement sur le titre et l'habillage savant. »

Je ne pus, pour de multiples raisons, rejeter totalement ces conseils bien intentionnés de mon ami. Je dois donc faire à mes lecteurs cet aveu humiliant : tout ce qui n'est pas soit de l'allemand, soit des notes de musique, ne vient pas de moi, mais de mon savant ami, et pour cela je lui dis publiquement merci, car il dégage ainsi ma responsabilité pour le cas où ces notes savantes, ici ou là, ne seraient pas placées au bon endroit. Car sans me vanter, j'ai ceci de commun avec la plupart mes collègues, que si je ne comprends pas totalement ma langue maternelle, je n'entends en tous cas absolument rien aux autres. Comment peut-on d'ailleurs demander à un musicien de comprendre les langues étrangères, voire d'entendre quelque chose à la philosophie ? La musique est déjà tellement difficile, que beaucoup ne peuvent l'apprendre de toute leur vie, même en mobilisant toute leur énergie. C'est bien assez pour un praticien de la musique d'être utile, comme un outil, pendant le temps de sa vie où l'on a quelque usage de lui. J'espère que cet aveu sincère, à cœur ouvert, ne heurtera aucun de mes collègues, mais leur sera bien plutôt une consolation, un apaisement. Q.E.D.

Je devrais à présent décrire aussi les motivations de ce petit traité, et pour ce faire nécessairement calomnier et rabaisser ceux qui ont écrit sur le sujet avant moi ; ou bien me réfugier derrière un grand violoniste, lui dédier le livre, le flatter au passage, en disant que rien de significatif ne s'est écrit sur cet instrument du jour où il a déposé sa plume, et faire ainsi comprendre à demi-mot au lecteur attentif l'importance des choses qu'il doit attendre de moi^d. Je tiens seulement qu'une apparence aussi savante fera un très mauvais effet à un débutant, surtout s'il ne reçoit de son « bienfaiteur » rien qui ressemble à ce qu'il lui a annoncé. Mais premièrement, je suis bien trop sincère pour chercher à convaincre mes lecteurs que j'aurais fait imprimer mon ouvrage contre mon gré, à la demande d'un bienfaiteur distingué ou sur l'insistance pressante de mes amis. Non, l'auteur d'un manuel élémentaire ne sera jamais placé dans un tel embarras. Je préfère reconnaître, par égard pour la vérité « que j'ai entrepris la chose par moi-même, et que je n'avais d'autre but avec ces leçons que de prévenir quelques erreurs commises couramment dans l'apprentissage initial du violon, et de fournir pour un prix modique un manuel à ceux qui ne sont pas en état de s'offrir des livres coûteux. »

Deuxièmement, je connais trop bien mes faiblesses, et j'ai trop de considération pour le mérite de ceux qui ont écrit sur le sujet, pour avoir l'audace de les mépriser ou de les rabaisser. Quantz, qui dans son excellent *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière* a pensé au violon, parmi d'autres instruments, avec tant de science et de justesse, mérite les plus grands éloges de tous les artistes. Mozart, puisant peut-être à cette source, a donné avec son *Essai d'une école fondamentale du violon* une œuvre extrêmement utile. Ce serait montrer trop d'orgueil que de promettre de faire mieux. Mais Quantz ne remonte pas aux toutes premières bases du jeu du violon, et Mozart comporte aussi quelques lacunes pour un simple débutant,

d *Parturiunt montes, nascitur ridiculus mus.* [« La montagne accouche d'une ridicule souris ». Horace, *Art poétique*, v. 139]

Avant-propos

de plus les deux ont ceci en commun, qu'ils sont précieux et chers. Tout ceci, joint au souhait de quelques amis qui ont honoré mon *Ecole du clavier*⁴ de leur approbation, est la raison de la parution de ce petit traité. Si j'ai accompli plus que je n'avais promis, alors je regarderai derrière moi avec satisfaction ; si je n'ai accompli que ce que j'ai promis, cela me convient aussi.

Je m'en remets à présent à la bienveillance du lecteur curieux.

Leipzig, le 1er mai 1774

L'auteur

Introduction

Le mot *Geige* possède une signification étendue. Il recouvre tous les instruments de musique montés de cordes en boyau, et frottés à l'aide d'un archet. Parmi ceux-ci, les plus courants sont : la grande *Baßgeige*, en italien *violone*, la petite *Baßgeige*, ou *violoncello*, la *Kniegeige*⁵ ou *viola da gamba*, la *Bratsche* ou violon alto, en italien *viola*, ou *viola da braccio*, et un certain nombre d'autres qui ne sont plus tellement en usage. Parmi tous ceux-ci, le violon, ou *violino*, est le sujet de ce traité. On a coutume de l'appeler tout simplement *Geige*.

Le violon donc, ou *Geige*, est parmi les instruments à archet l'équivalent du soprano parmi les voix, ce pourquoi on le nomme aussi *Diskantgeige*. Il joue la mélodie dans la musique instrumentale. Bien que le second violon, comme le deuxième soprano, s'écarte parfois de la mélodie principale, et devienne une sorte de voix intermédiaire, il marche la plupart du temps avec le premier, qui joue toujours la mélodie. Sans conteste, c'est donc le roi des instruments de musique, et l'âme de toute la musique instrumentale, même s'il doit bien sûr se placer derrière le clavecin et quelques autres instruments du point de vue de la perfection harmonique. Par sa sonorité variée et éloquente, il est capable de tout exprimer et de tout imiter, et se glisse dans les recoins les plus cachés de la sensibilité humaine.

Plusieurs fois la proposition a été faite, j'ignore pour quelle raison, d'exécuter une musique entièrement sans violons ; mais l'oreille, premier juge en matière de musique, a irrésistiblement pris le parti du violon. Il est vrai qu'un mélange habile de divers instruments à vent se laisse écouter avec plaisir, de loin, surtout par une soirée tranquille, mais dans une salle, pour un concert, pour des *Arias* ou de la musique de chambre, des instruments à vent seuls seraient insupportables. Par là je ne veux pas contester la valeur du hautbois, le plus fidèle imitateur de la voix humaine, ni de la douce flûte. Mais on concèdera sans peine que ces instruments au lieu des violons, de même que ceux-ci à leur place, produiraient un très vilain effet.

Puisque que tout ce qui est beau et parfait est composé d'éléments particuliers qui ont entre eux des proportions harmonieuses et un rapport intelligent avec le tout, et que l'application de cette relation dans le domaine artistique requiert toujours une grande habileté, qui ne peut être obtenue que par un exercice assidu, il est tout naturel que le violon, capable de tant de perfections, ne soit aucunement un instrument facile, lorsqu'on le travaille en vue de susciter la satisfaction de la sensibilité. D'où l'on conçoit aisément, qu'il n'est pas question ici du crin-crin des tavernes.

Je vais tenter, quel qu'en soit le succès, d'analyser tout cela, et de l'expliquer de façon appropriée. Je prendrai la liberté de commencer où d'autres en général s'arrêtent, et ceci, pour des raisons bien réfléchies. Cette méthode semblera peut-être bizarre et tordue à certains, mais ceci ne saurait m'irriter. Ne pas donner à un débutant les notions de ce qu'il doit apprendre est comme envoyer un aveugle en mission. Qu'il me soit donc permis de prendre un chemin que je tiens pour le plus court et le plus facile pour atteindre mon objectif, d'autres peuvent bien en chercher un meilleur ! Car je ne vois pas pourquoi un maître, parce qu'il est épris de routine, devrait jouer à colin-maillard avec ses élèves. Je chercherai donc à expliquer le plus clairement et le plus brièvement qu'il m'est possible tout ce qui se rattache au sujet, et à éviter tous les bavardages inutiles qui égarent plus qu'ils n'éclairent.

D'où l'on s'apercevra bien que je n'ai aucunement la prétention, avec ces leçons, d'enseigner le violon à quelqu'un qui serait dépourvu de maître. En

Introduction

aucune façon ! Je considère que cela ne fonctionnerait tout simplement pas pour l'apprentissage d'un instrument de musique, et encore moins dans le cas du violon. Je veux seulement, comme dans mon *Ecole du clavier*, essayer d'indiquer le bon chemin aussi bien au maître qu'à l'élève.

J'accompagnerai ce dernier pas à pas, et ne lui ferai pas faire de cabrioles. C'est pourquoi je n'en ferai pas un soliste ou un concertiste, mais un bon lecteur, car l'expérience nous enseigne qu'il faut se rendre maître de la langue avant de pouvoir s'y exprimer avec art et éloquence. Car le goût musical le plus fin, comme la connaissance du monde et des coutumes les plus raffinées, ne s'apprend pas dans les livres, mais par l'usage lui-même. Je veux essayer de l'accompagner jusqu'au temple du bon goût, et tenter de lui en faciliter l'accès. Le reste sera son problème.

Je sais aussi que la manière d'apprendre beaucoup en peu de temps s'oppose justement à celle qui est le plus couramment utilisée. C'est pourquoi je soutiens que la présente méthode doit être préférée à celle qui veut aller au but en faisant des sauts. Ici intervient la devise : *Hâte-toi lentement*. Plus d'un maître, ayant à peine présenté les notes et enseigné comment jouer les gammes à son élève, lui donne déjà un solo. Celui-ci est appris par cœur. Puis on en vient à toute allure au concerto, que l'on apprend également à siffler comme un oiseau. Et tous deux, le maître et l'élève, se félicitent de leur talent, et le premier se donne l'illusion de pouvoir faire des merveilles, sans s'apercevoir, ou sans vouloir s'apercevoir, qu'il se moque de son élève et lui fait perdre son temps et son argent. Si l'on présente seulement à ce virtuose imaginaire une symphonie facile, il ne sera pas en état d'en jouer une seule mesure sans faute. À quoi servent donc ces boniments de foire ?

Diriger un jeune talent plein de feu et avide d'apprendre de telle sorte qu'il n'utilise que les forces strictement nécessaires pour atteindre le but final, au lieu de se fatiguer inutilement comme un jeune cheval fougueux, et retenir intelligemment un débutant en l'empêchant d'aller plus loin tant qu'il n'a pas correctement assimilé ce qui précède, voilà ce que je considère comme la plus grande compétence d'un enseignant. Au contraire, les caractères indolents et alanguis doivent être aiguillonnés. Si toutefois l'élève ne veut suivre que sa propre idée, comme il arrive souvent, alors je ne vois pas pourquoi il aurait besoin d'un maître.

L'expérience enseigne aussi que celui qui poursuit très tranquillement un chemin juste et droit rattrape toujours celui qui avance de manière trop erratique, sortant de la bonne route, s'égarant çà et là, et obligé finalement de faire marche arrière, épuisé, pour retrouver le bon chemin et arriver au but. Atteindrai-je moi-même mon but final : montrer la route aux maîtres et aux élèves ? Peut-être... Cet espoir n'a pas été totalement vain pour mon *Ecole du clavier*, ce qui me laisse augurer le meilleur ici aussi.

Même si d'autres ont fait mieux avant moi, ou que d'autres doivent faire mieux dans le futur, je serai déjà satisfait, si sur quelques points seulement j'ai dit quelque chose d'utile. « Car aucun livre n'est mauvais au point de ne rien contenir d'utile. »

Puisque mon sujet est donc le jeu du violon, la question se pose : quels en sont les éléments, et en quoi consiste le travail ? Le travail de cet instrument consiste à y produire des sons qui réjouissent l'oreille. Ce qui requiert au préalable :

- Un instrument ayant les qualités nécessaires pour produire un beau son, ainsi qu'un bon archet
- Qu'il soit correctement monté, et convenablement réglé en ce qui concerne la touche et le chevalet
- Une posture corporelle adroite et décontractée, pour réaliser les mouvements demandés dans l'usage de cet instrument avec facilité et sans gêne

Introduction

- Une habile utilisation de la main gauche, dont les doigts produisent les rapports corrects entre les hauteurs de sons en pressant les cordes sur la touche
- L'usage de l'archet avec la main droite, qui fait sonner les cordes
- La connaissance des notes, des silences, et de la mesure
- Des cinq lignes de la portée et des lettres musicales
- La connaissance des signes d'altération, et d'autres que l'on trouve dans la musique
- Des armatures, des gammes ainsi que des différentes positions [*Applicaturen*]
- Des ornements
- L'habileté à jouer les notes correctement et juste, et à exécuter les silences
- Une connaissance des mots techniques et des manières de jouer qui y sont associées
- Des différents coups d'archets et doigtés, en particulier
- Des intervalles et des genres musicaux

Je diviserai donc en autant de chapitres, et rappellerai encore une fois, qu'un habile enseignement oral doit améliorer beaucoup la chose. Des gens qui s'érigent en professeurs, alors qu'ils auraient eux-mêmes besoin de cours sont tout à fait comme des aveugles voulant montrer le chemin. Ces gens sont justement difficiles à corriger, car « moins ils comprennent, plus ils veulent démontrer^e » (Gellert).

Addendum

Petit traité concernant la construction mécanique et de la connaissance de l'instrument, en particulier, et comment on doit l'entretenir.

J'espère que mes objectifs, montrer le chemin au maître et à l'élève, ne seront pas à blâmer. Les ai-je atteint ? C'est une autre question. Le temps le dira. Au moins la bonne volonté n'aura pas manqué. Mais la bonne volonté n'est pas toujours suffisante ! Je sais bien que l'on attend davantage que cela. Mais je me flatte malgré tout, et quel auteur ne se flatte pas volontiers lui-même, comme une belle coquette ? Je me flatte donc, dis-je, de ce que mes efforts n'aient pas été vains, et que mes lecteurs seront assez miséricordieux pour passer aimablement sur les petites erreurs qui auront pu se glisser, comme dans toutes les œuvres humaines, pour les corriger, et pour tirer de cet ouvrage tout le profit que je souhaite.

e Gellert, *Fables*, livre I, *Le renard et la pie*.

Chapitre I

De l'instrument et de l'archet

§1

On a dit dans l'introduction ce qu'est le violon : à savoir, un instrument de musique, monté de cordes en boyau, frotté avec un archet. La partie supérieure, appelée table, consiste en une pièce d'épicéa en forme de voûte.

Les deux ouvertures qui sont pratiquées sur la table près de la partie échancrée de l'instrument s'appellent les ff, parce qu'elles ont la forme d'un f latin. Elles servent principalement à faire communiquer l'air extérieur avec celui qui est renfermé dans le violon, et à permettre le placement de la petite pièce de bois ronde qui soutient perpendiculairement le fond et la table. Quant aux échancrures, leur but est de permettre à l'archet d'avoir l'espace nécessaire pour accéder aux deux cordes extrêmes.

La partie inférieure est en érable ; elle a la même forme que la table, excepté qu'elle n'a pas de ff, et est appelée le fond.

Les parties latérales, sur lesquelles sont fixés la table et le fond, sont du même bois, et se nomment les éclisses.

Tout cet ensemble, table, fond et éclisses, s'appelle le corps.

La petite pièce de bois mince et semi-cylindrique qui se termine en haut et en bas par un talon arrondi s'appelle le manche.

La partie dans laquelle sont installées les chevilles s'appelle la tête ou la crosse. Son extrémité est en forme soit de volute, soit de tête de lion.

La pièce de bois noire en ébène, plate ou plus arrondie, qui couvre la partie supérieure du manche, et descend au-dessus de la table jusqu'à proximité du chevalet, s'appelle la touche.

La petite planchette courte et plate, du même bois, qui est fixée, de préférence avec un fil métallique, à un petit bouton inséré en bas dans l'éclisse, et à l'extrémité supérieure duquel les cordes sont fixées, se nomme le cordier ou le tire-cordes.

La petite pièce de bois en érable ajouré qui soutient les cordes se nomme le chevalet.

La petite pièce arrondie en épicéa ou en sapin qui soutient la table à l'intérieur de l'instrument s'appelle la « voix » [*Stimme*], *l'âme* en français, car sans elle le son est pour ainsi dire mort.

Sous la table, à l'intérieur, sous le pied du chevalet, du côté de la corde de sol, s'allonge une barre en bois, qui soutient la pression de ce côté comme l'âme de l'autre côté. On l'appelle la barre d'harmonie.

§2

Le violon est monté de quatre cordes. La plus fine est nommée la quinte, ou en français la *chanterelle*, ou bien encore, d'après sa hauteur : *mi* (E).

La deuxième se nomme la quarte, ou *la* (A).

La troisième se nomme *ré* (D).

La quatrième se nomme *sol* (G), ou bien la corde filée, ou en français le *bourdon*, par analogie avec le bourdonnement de cet animal.

Pour les débutants, on montera volontiers le violon un peu fort, pour les habituer à appuyer fermement.

§3

On veillera tout particulièrement à donner aux débutants qui sont encore petits un instrument et un archet proportionnés à leur âge et à leur taille. En effet un garçon de huit à douze ans ne peut utiliser le même violon qu'un adulte. Mais dès que l'élève est en état de se servir d'un plus grand, il faut lui donner sans attendre, sans quoi il s'habitue par trop au petit, et il lui paraîtra d'autant plus difficile de jouer sur le grand qu'on aura attendu pour le lui mettre en main. Les membres des jeunes sont souples et prennent facilement la direction qu'on leur donne, ils s'accommodent donc aussi aisément des grandes extensions.

§4

Beaucoup sont d'avis que le plus mauvais des instruments est bien assez bon pour un débutant. Cette opinion est erronée. Certes, s'il s'agit de petits enfants qui ne connaissent aucun autre usage des objets que le jeu et ont l'habitude de casser leurs jouets lorsqu'ils en sont lassés, il est vrai qu'il serait dommage de leur donner un bon violon. Mais dès lors que l'on veut faire d'une chose l'usage prévu, alors l'outil requis doit être de bonne qualité, sans quoi on ne peut atteindre complètement le but. On doit donc donner à un débutant un bon violon bien réglé. Comme le débutant ne peut choisir avec certitude par lui-même, il vaut mieux qu'un maître avisé puisse le faire, si par ailleurs l'amour-propre de l'élève, ou ses contraintes financières ne s'y opposent pas.

§5

L'archet, avec lequel on fait sonner les cordes, consiste en une baguette ronde en bois du Brésil, en pernambouc, ou bien en bois de serpent. Il est échancré en haut, et se termine avec un petit bloc de bois que l'on appelle la tête, à l'intérieur duquel on fixe des crins de queue de cheval.

En bas se trouve une certaine petite pièce de bois que l'on nomme la hausse, dans laquelle l'autre extrémité du crin est fixée. Celui-ci est mis dans l'état de tension convenable grâce à une vis qui passe à travers l'archet, et à un écrou qui est fixé à la hausse.

Chapitre I

§6

Pour les archets de violon on utilise communément des crins blancs, et pour les archets de basse des crins noirs, car les blancs sont plus lisses que les noirs, et de ce fait produisent un son plus doux sur le violon. Sur les basses les noirs sont plus efficaces, car leur rugosité met mieux en vibration les grosses cordes de basse.

§7

Ces crins de cheval tendus sur l'archet sont enduits d'une résine prévue à cet effet, que l'on appelle colophane, afin que les crins, qui sont trop lisses en eux-mêmes, soient rendus rugueux, pour qu'ils puissent accrocher les cordes, les mettant ainsi en vibration et les faisant donc sonner au moyen du mouvement de l'archet conduit par la main droite au-dessus des cordes. Qu'un enfant ne puisse utiliser un archet d'une taille ordinaire, mais doive en avoir un proportionné à sa taille, cela se comprend de soi-même. Ici c'est à nouveau le maître qui pourra faire le meilleur choix ; car on a peine à croire à quel point l'archet contribue à la qualité du son. Enfin pour la manière de s'en servir, nous la verrons dans le cinquième chapitre.

Chapitre II

Du réglage du violon

§8

Par « réglage », on entend une manière d'équiper un instrument qui permette une utilisation confortable.

Pour le violon, voici en quoi cela consiste :

- il faut le monter de cordes justes et proportionnées, et à placer l'âme au bon endroit
- il faut que les cordes aient la position appropriée au-dessus de la touche, grâce au soutien du chevalet, et que la touche soit correctement égalisée, afin qu'il soit confortable d'appuyer sur les cordes, et qu'elles rendent un son juste
- il faut que les chevilles soient bien installées, c'est-à-dire de sorte qu'elles ne lâchent pas lorsqu'on tend les cordes.

§9

Il y a, on l'a déjà dit, quatre cordes sur le violon. Elles sont accordées en quintes : celle qui est recouverte d'un fil d'argent, sur *sol*, la suivante sur *ré*, la troisième sur *la*, et la quatrième (en comptant donc de bas en haut) sur *mi*. Ces quatre cordes, que l'on appelle ensemble le **montage**, doivent être choisies de telle sorte que lorsqu'on presse, avec un doigt placé juste au-dessus, deux cordes sur la touche, on entende une quinte pure. Si l'une des deux sonne trop grave par rapport à l'autre, alors on doit prendre à sa place une plus épaisse, car celle-ci, en raison de sa vibration plus étroite due à sa masse plus importante, donnera un son plus aigu. Si une corde est trop aiguë, que l'on en prenne une plus fine, car en raison de sa vibration plus large elle rendra un son plus grave. On les sélectionne ainsi, jusqu'à ce que le montage soit en quintes pures. Souvent les cordes sonnent son de manière fausse ou équivoque. Cela provient soit de ce qu'elles ont des nœuds, ou de ce qu'elles sont torsadées inégalement, ou d'une épaisseur inégale. On ne peut alors rien conseiller d'autre que de couper l'extrémité fausse. Le filage de la corde de *sol* doit être solide, pour cela il est bon d'étirer vigoureusement au préalable la corde que l'on veut filer, sans quoi elle s'allonge après avoir été filée, et le filetage se défait, ce qui provoque un ronflement dans le son^f.

^f Puisqu'il est ici question des cordes, je ne peux me dispenser de donner à l'élève quelque connaissance sur ce sujet. Celle-ci est toutefois très incertaine, car il est difficile de juger de leur qualité d'après leur aspect, mais on peut tout de même dire avec une relative certitude que celles qui sont claires, translucides, et ont aussi une certaine élasticité, comme

Chapitre II

§10

L'âme doit être debout bien perpendiculairement sous le pied du chevalet, du côté de la corde de mi, à environ la largeur d'un doigt, et devant le chevalet, distant de la ligne de la largeur d'un dos de couteau. Elle doit avoir la bonne longueur, car si elle est trop longue, le violon souffre de ce soutien exagéré. Mais si elle est trop courte, elle tombera toujours lorsqu'on cassera une corde, ce qui est désagréable, et abîme par ailleurs l'instrument. La place de l'âme joue un rôle considérable dans la sonorité, c'est pourquoi on ne doit pas renoncer à la déplacer d'un côté et de l'autre jusqu'à ce qu'on ait déterminé, grâce à une écoute attentive, dans quel état l'instrument donne la meilleure sonorité. Ceci se produit lorsque l'âme maintient tout le corps dans une tension telle que les vibrations des cordes animées par l'archet, qui lui ont été transmises par l'intermédiaire du chevalet, sont aussitôt amplifiées à travers tout le corps. Et c'est en cela que consiste l'art du luthier : il doit donner à la table et au fond une épaisseur de bois proportionnée à la voûte, qui ait la propriété de mettre instantanément tout le corps en vibration. Car c'est cette vibration qui excite l'air environnant et forme le son, selon l'amplitude de la vibration communiquée à l'air. De ceci, il sera davantage question au §25 du quatrième chapitre.

§11

La petite pièce de bois sur laquelle reposent les cordes, à proximité des chevilles, s'appelle le sillet. À cet endroit les cordes n'ont besoin de surmonter la touche que de l'épaisseur d'une grosse carte à jouer. D'autre part, les intervalles entre elles doivent être plus étroits pour des doigts petits et fins, que pour des gros. La distance entre la corde filée et l'extrémité inférieure de la touche, peut être légèrement supérieure à 1/8 de pouce. Pour la quinte, cette distance peut être d'un peu plus de la moitié de celle de la corde filée. On obtient la juste distance en réglant en fonction la hauteur du chevalet ; car si les cordes sont trop loin de la touche, le violon est difficile à jouer. Si au contraire elles sont trop près, elles viennent heurter la touche lorsqu'on les met en vibration par un coup d'archet puissant. Ceci arrive notamment sur la corde de sol, puisque celle-ci, donnant le son le plus grave, fait donc le mouvement le plus ample, tandis que les autres cordes font des mouvements plus étroits, en relation avec leurs sons plus aigus. Enfin la touche doit aussi être bien égalisée, car si elle est bosselée ou creusée, on ne peut espérer tirer aucun son juste du violon, avec quelque exactitude que l'on place les doigts.

n'importe quel fil métallique, sont bonnes. En les mettant en tension on a certes d'autres indices de leurs qualités, car les mauvaises deviennent blanches tout de suite, comme si elles étaient prises de fièvre, et cassent avant que l'on n'arrive à la note voulue. D'autres sont bonnes et claires, et tiennent bien aussi, mais elles ne donnent jamais un son juste, même si l'on se martyrise à les accorder. Le moyen le plus sûr est donc d'en essayer plusieurs avant de les acheter en stock. Beaucoup de gens ont de grands préjugés sur l'appellation, et pensent être protégés, s'ils achètent de soi-disant cordes italiennes [*romanische*]. Ils ignorent cependant que la plupart des cordes italiennes sont fabriquées en Allemagne, et que par ailleurs les véritables cordes italiennes sont souvent très mauvaises.

§12

Le chevalet se place au centre, entre les deux ff, sur la même ligne que les deux entailles. Il doit être dans un rapport correct avec la voûte et l'épaisseur du bois de la table. Une table avec une voûte haute réclame un chevalet épais et haut, au contraire une voûte basse ou fine exige un chevalet bas et fin. C'est pourquoi la touche doit donc être aussi réglée en rapport. Il faut également veiller avec soin en installant les cordes, ou au moment de l'accord, à ce que le chevalet soit toujours maintenu droit, car il s'incline vers l'avant du fait de la mise en tension des cordes, et si on ne lui redonne pas la position convenable, il finit par tomber complètement. Par ce choc violent qu'il cause en tombant sous la pression des cordes tendues^g, il se produit souvent des fractures sur la table, et même si ce n'est pas le cas, en général l'instrument subit des dommages. Il vaut donc mieux l'incliner légèrement du côté du cordier, plutôt que de le laisser pencher en avant. Lorsqu'il est droit, cela contribue aussi à la qualité de la sonorité.

§13

L'instrument doit toujours être accordé ; car un instrument mal accordé corrompt l'oreille musicale d'un débutant. Comme on l'a déjà dit, pour le violon, cet accord est en quintes. La quinte, qui est la corde la plus fine, est accordée sur mi, la deuxième sur la, la troisième sur ré, la quatrième sur sol. Une bonne oreille assimile rapidement cet accord en quintes, car après l'octave, la quinte est l'intervalle le plus facile. Si un débutant l'assimile difficilement, voire pas du tout, ce n'est pas un bon signe pour ses capacités musicales. Néanmoins l'exercice et l'habitude prennent souvent la place de la nature.

§14

Pour obtenir cet accord juste, il est indispensable que les chevilles grâce auxquelles on tend et détend les cordes tiennent bien après chaque rotation, et ne lâchent pas. Ceci ne peut se produire si elles ne sont pas en bois solide et fermement installées dans leurs ouvertures coniques. Le meilleur bois pour les chevilles est le buis. Avec un bois tendre, on ne peut leur demander de tenir, car celui-ci est trop souple et trop sensible aux variations atmosphériques. De là provient l'habitude grossière de cracher sur la tête du violon pour faire tenir les chevilles. On laissera cette habitude aux violonistes de tavernes, et l'on s'occupera de trouver de bonnes chevilles.

Même avec les meilleures chevilles il peut arriver que par temps sec, le bois, quelque solide qu'il soit, se rétracte légèrement, et que par suite les chevilles ne veuillent pas tenir ; ou bien que les trous dans lesquelles elles sont placées soient devenus lisses en raison des frottements fréquents. Dans ce cas on les enduit de craie et de colophane, et elles tiennent à nouveau.

À présent l'instrument devrait être en état de servir. Nous en arrivons donc à son usage.

g La pression des quatre cordes sur le chevalet, lorsqu'elles sont accordées à la bonne hauteur, s'élève à quelques 20 livres.

Chapitre III

De la position du corps

§15

Toutes les opérations mécaniques tirent leur aisance et leur bonne présentation de l'utilisation habile des membres qu'elles sollicitent. L'opération la plus simple, exécutée avec une mauvaise présentation, contrarie les spectateurs, tandis qu'à l'inverse une position naturelle et décontractée simplifie l'opération la plus difficile et lui donne une bonne apparence. Trois questions sont donc ici soulevées :

En quoi consiste notre affaire ?

Quel en est le but ?

Par quels moyens y parvenir ?

Puisqu'il est question ici du jeu du violon, la première chose que l'on doit observer est de placer l'instrument dans la position qui permet d'atteindre le plus confortablement possible l'objectif, qui est de produire un son agréable pour l'oreille, par une habileté dans le positionnement du corps et l'utilisation des bras.

§16

On doit donc se tenir droit, mais de telle sorte que la partie haute du corps soit un peu penchée en avant ; prendre l'instrument de la main gauche, en haut, au niveau du manche, et le tenir avec le pouce et l'index, en appuyant solidement le pouce au niveau de la deuxième articulation, et l'index au niveau de la première. Il doit donc rester un espace vide entre la partie de la main par laquelle le pouce tient à l'index et le manche, qui ne doit pas être tenu à pleine main comme un bâton. Cette tenue ferme est aussi indispensable que le bon positionnement des cuisses en équitation.

§17

On amène la partie inférieure du violon contre l'épaule gauche, là où se trouve le bouton auquel est fixé le cordier, et l'on tourne légèrement l'instrument vers l'intérieur, en direction de l'épaule droite. Puis on place le menton sur la partie de la table qui est à main gauche : avec cette position, le violon est solidement posé et ne peut pas glisser. Lorsqu'on veut poser le menton sur la partie droite de la table, ce que beaucoup font, il en résulte une mauvaise orientation de l'instrument, si bien que le coup d'archet est tendu et porte de travers, alors que pour avoir un beau son un coup d'archet droit est indispensable. Je considère donc cette dernière manière de tenir le violon comme erronée ; chacun peut facilement faire l'essai qui en donnera la preuve.

§18

On se gardera toutefois soigneusement d'appuyer le menton sur le violon d'une manière trop forcée ; au contraire on l'orientera de sorte que la tête reste droite, autant que possible^h.

Encore une chose :

« On ne surveillera jamais assez que le débutant, en plaçant l'instrument, ne monte ni ne tourne l'omoplate sur laquelle il l'appuie. Car pour la jeunesse, qui n'a pas encore une stature ferme, ce genre de mauvais placement peut facilement provoquer un haussement de l'épaule. On se placera donc de telle sorte que les épaules restent dans leur position naturelle. »

§19

Le coude du bras qui tient le violon est tourné vers l'intérieur, en direction du corps. Beaucoup de violonistes font cette erreur de l'élever en hauteur, ce qui, en-dehors de la mauvaise présentation, a l'inconfort d'être extrêmement fatigant. D'autres le bougent de haut en bas, comme un oisillon qui essaie ses ailes avant de s'envoler : cette façon de faire est aussi à rejeter. On laissera donc reposer le coude très tranquillement sur le côté du corps, sans l'appuyer toutefois avec une telle force ou une telle inquiétude que l'on puisse donner l'impression d'avoir la colique. Au début, on ne doit pas se formaliser si même avec la position la plus détendue qui soit, l'apprentissage d'opérations inconnues nécessite quelques tensions, qui sont inévitables dès lors que les membres font de nouveaux gestes, de même que pour l'escrime, l'équitation ou la danse. L'habitude, qui viendra d'un exercice correct et assidu, fera tout rentrer dans l'ordre.

A présent, nous savons tenir le violon. Il nous reste donc à évoquer :

1° la position des pieds, et 2° le placement des doigts qui appuient sur les cordes.

h Je dis « autant que possible », car la position précédemment décrite impose d'elle-même que la tête soit légèrement tournée du côté gauche.

§20

La position des pieds dépend de la façon dont on oriente le visage pour lire une partition. Si l'on se tourne vers la gauche, on place le pied gauche devant le droit. Si l'on est tourné vers la droite, ou de face, il est préférable de placer le pied droit devant le gauche, car ainsi le poids du corps, tombant toujours entre les deux pieds, selon les règles de la mécanique, donne une bonne et solide stature.

On ne saurait croire à quel point une bonne présentation améliore même une interprétation moyenne, tandis qu'au contraire une mauvaise gâche les meilleures choses. S'il arrive de surcroît qu'une mauvaise interprétation s'accompagne d'une mauvaise présentation, alors c'est la vue et non seulement l'oreille qui se trouve offensée ; on éveille la contrariété au lieu du plaisir, et l'on est de plus l'objet des moqueries.

« C'est pourquoi l'on évitera avec le plus grand soin toutes les positions frustes et malhabiles du corps, toutes les contractions des traits du visage, et tous les gestes lourds, inutiles, ou ridicules, et l'on ne fera que les gestes absolument nécessaires pour atteindre son but.

Que l'on ne pense pas que les gestes dont l'exécution paraît facile et agréable soient de ce fait effectivement faciles. Non ! Ils reçoivent cette apparence agréable et facile de la main de maître qui les exécute, et qui a rendu docile la matière dont il s'agit, au prix d'une grande application. Car au contraire, lorsque le geste est encore maître de celui qui l'exécute, une résistance s'y mêle toujours qui se traduit par des grimaces visibles. On peut donc conclure avec certitude que moins on sent d'effort dans l'exécution d'une chose, plus un exécutant la maîtrise, et plus on y voit d'effort, moins l'exécutant en est maître. »

§21

Celui qui joue avec sensibilité sait bien à quel point on doit être attentif à maintenir en ordre les traits du visage, et à ne pas laisser les autres membres prendre visiblement part à l'exécution. Cependant, qu'il faille pouvoir rester ainsi complètement froid et impassible, comme une statue ou une peinture, qui fait toujours le même visage, est difficile à admettre pour un naturel sensible, et cela pourrait traduire aussi une grande insensibilité, tellement contraire à ce que doit être un bon musicien, ou bien une mauvaise oreille. On ne prendra donc pas mal le fait qu'une âme sensible suive les affects des sons par de légers signes extérieurs, et l'on conviendra que les meilleurs musiciens le font souvent, contre leur volonté. Si cela ne tourne pas au comique, il n'est pas nécessaire de le relever.

D'autres, après tout, peuvent se vanter de leur indifférence de statue, et se contenter d'être soupçonnés, à juste titre, d'être des musiciens de bois !

§22

Lors du placement des doigts sur les cordes il faut observer ce qui suit :

La paume de la main qui tient le violon doit être complètement tournée vers l'intérieur, en direction des cordes, afin que les articulations des doigts, lorsqu'on presse les cordes sur la touche, dessinent la figure d'un cube, et que la deuxième phalange des doigts soit tout à fait horizontale. La position du coude favorise cette rotation de la paume de la main vers l'intérieur. Les raisons en sont données dans la quatrième partie. De ce fait, les doigts épais et raides ne conviennent pas pour jouer du violon. Certes, on rencontre beaucoup de gens qui placent leurs doigts à plat sur les cordes, et cela est parfois dû à la conformation mécanique des doigts eux-mêmes, mais la plupart du temps, une mauvaise habitude en est la cause. On ne peut changer la première, mais il est souhaitable de changer la deuxième. La conséquence inévitable est un son sourd et sec, même si l'on appuie fermement. Pourquoi en est-il ainsi ? On le dira également dans le chapitre suivant.

§23

Pour finir, il apparaît au passage que si l'on veut apprendre la musique, il faut avoir :

- une bonne oreille
- une bonne vue
- des doigts souples et sains,
- et par dessus tout qu'on ne doit pas avoir une âme paresseuse ou vulgaire, mais un tempérament énergique et une fine sensibilité, car ce sont presque des qualités indispensables pour faire de la musique.

Il est vrai que l'on peut pallier à certains manques de talent par l'art et le travail, mais jamais on n'arrivera ainsi à la perfection d'une heureuse disposition naturelle.

Chapitre IV

De la manière d'utiliser les doigts pour obtenir les différences régulières des hauteurs de son

§24

Le violon est constitué de telle sorte que l'on obtient les différentes hauteurs de son en raccourcissant ou en allongeant les cordes sur la touche au moyen d'une pression des doigts de la main gauche.

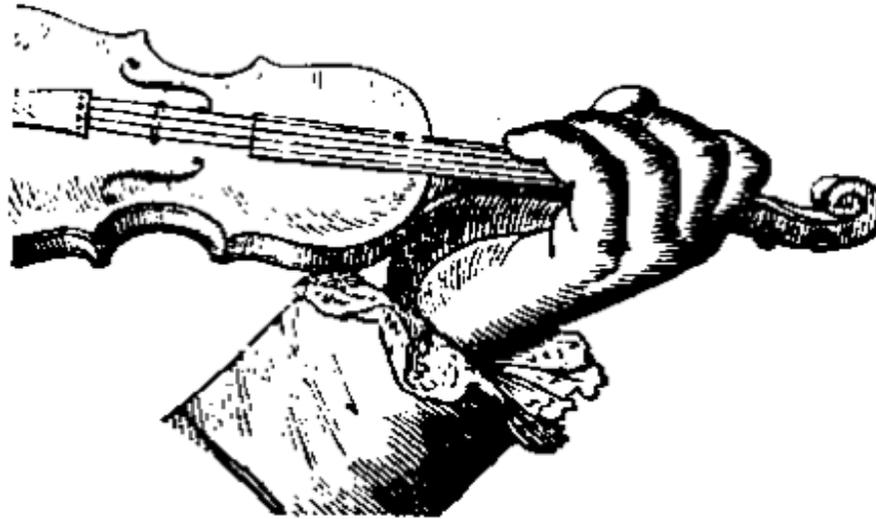
La touche du violon sert donc à mesurer la hauteur de son sur les quatre cordes, et l'art de jouer juste consiste donc à placer les doigts à l'endroit exact des sons indiqués sur la partition. D'où l'on conçoit sans peine qu'il n'est pas possible d'apprendre à jouer du violon sans une bonne oreille et un long entraînement, puisque sur cet instrument les caractéristiques du son changent nécessairement et inséparablement avec chaque variation de la longueur de corde, tandis que pour les instruments à vent, chaque son est indiqué par un doigté certain, et pour les instruments à clavier, chacun a sa propre touche.

§25

Il a déjà été dit dans la troisième partie que la première phalange du doigt ne doit pas être placée à plat, mais perpendiculairement aux cordes. La raison est celle-ci : l'ébranlement de la corde, qui se communique à tout le corps de l'instrument à travers le chevalet sur lequel elle repose, et place dans un mouvement vibratoire l'air environnant, produit le son. Par conséquent rien ne doit se mettre en travers de cette vibration, sans quoi le son est empêché de se propagerⁱ. Et lorsque les doigts sont placés à plat, la corde est gênée, au moment de son ébranlement, par la partie la plus charnue du doigt qui s'y trouve posée, c'est pourquoi le son ne peut que devenir sourd et sec. Puisqu'au contraire lorsqu'on place la dernière phalange du doigt perpendiculairement et bien ferme sur la corde, celle-ci du même coup, est divisée comme par un sillet, et doit donc rendre un son plein et clair. On peut facilement en faire l'expérience. Pour rendre encore plus compréhensible la position des doigts, on a adjoint la figure suivante :

i C'est ce qui explique pourquoi l'épaisseur du bois du violon doit être proportionnée. Et aussi pourquoi tous les matériaux mous, par exemple les pièces avec des tapis, les vêtements et tous les corps en laine absorbent le son comme un sol sec absorbe l'eau, et les matériaux durs au contraire le réverbèrent et le renforcent.

De la manière d'utiliser les doigts



Encore un petit rappel, que j'ai presque honte de faire. On doit tenir ses mains propres, et se couper les ongles. Je me souviens à ce sujet d'un vieux dicton que mon ancien professeur avait écrit en grosses lettres sur mon cahier de musique :

« L'orgue et les instruments, qui veut apprendre bien
Devra couper ses ongles et se laver les mains. »

Pensée très remarquable !

§26

Certains ont la mauvaise habitude de se ronger constamment les ongles. Outre que c'est mal, l'inconvénient en est que les ongles sont alors trop courts et que les extrémités des doigts deviennent trop charnues, si bien que même lorsque ceux-ci sont appuyés bien droit, la vibration de la corde est malgré tout entravée. On veillera donc à ce que les ongles ne soient ni trop courts, ni trop longs. Car on peut bien sentir par ailleurs que des ongles courts sont préjudiciables au son lorsqu'on veut appuyer fermement, et pour ce qui est des ongles longs et tranchants, ils coupent alors la corde en deux.

Chapitre IV

§27

Pour conclure ce chapitre je dois encore rappeler de ne pas oublier le petit doigt lors du placement de la main. Il ne faut pas le laisser traîner inutilement çà et là, et encore moins, comme beaucoup le font, le dissimuler derrière le manche du violon, comme s'il ne devait pas se laisser voir. Nous verrons par la suite à quel point c'est indispensable. On doit donc s'habituer dès le début à l'appuyer comme les autres, afin qu'il devienne, malgré sa faiblesse naturelle, aussi fort que les autres à l'usage. Une fois tout ceci bien installé et bien compris, nous passons à l'usage de l'archet.

Chapitre V

De l'usage de l'archet

§28

L'archet est l'âme du son. Les cordes inanimées en reçoivent la vie, et de son bon ou mauvais usage dépend, pour ainsi dire, la santé ou la maladie du son de l'instrument. Aussi bon que soit un instrument, il produira un son mauvais et malade, s'il est maltraité par un mauvais coup d'archet. À l'inverse, un bon coup d'archet énergique peut tirer un beau son même d'un instrument moyen. C'est pourquoi il est essentiel d'apprendre à bien s'en servir. Il ne doit pas être trop tendu, sans quoi il produit un son de raclement rauque, ni trop détendu, car il ne saisirait pas les cordes comme il faut, et il en résulterait un son trop terne et faible. Il doit aussi être convenablement enduit de colophane, car s'il y en a trop, le son gratte, s'il n'y en a pas assez, l'archet ne peut pas communiquer aux cordes la vibration appropriée.

§29

On se demande peut-être quelle est la meilleure colophane. Il en existe plusieurs sortes. L'une, très appréciée, à base de térébenthine, avec une belle apparence blanc-dorée translucide, est considérée par beaucoup comme la meilleure, car elle est la plus chère. Est-ce exact ? Je n'en sais rien. Mais je sais en revanche qu'elle s'effrite facilement en raison de sa faible cohésion. Et lorsqu'on joue continuellement, elle se liquéfie sous l'effet de la chaleur des crins, rend l'archet collant, et se fixe solidement sur les cordes, formant sur leurs côtés de petites arêtes tranchantes de colophane fondue.

Et lorsque l'archet touche une des ces arêtes de colophane fondue fixées sur les cordes, il produit un grincement qui offense extrêmement l'oreille. C'est pourquoi je ne crains pas de prétendre, quel que soit la faveur dont elle jouit, que c'est la plus mauvaise espèce de colophane.

Nous avons une deuxième sorte, celle qui est brune et translucide : c'est la moins chère et la plus courante, et pour cette raison la moins prisée. Pour ma part je la préfère à la précédente, et l'expérience de son utilisation fera pencher de mon côté. La troisième sorte est préparée à partir de la deuxième ; c'est la meilleure lorsqu'elle est bien préparée. Elle est opaque, d'un doré très pâle, et a l'avantage, par rapport aux deux autres, de ne pas devenir si facilement poisseuse, et de ne pas produire ce son rauque, mais au contraire un son plus doux que les précédentes. C'est pourquoi elle est plutôt destinée au jeu des solos ou des concertos. Pour le ripieno et pour les basses on se servira avec plus de succès de la deuxième sorte.

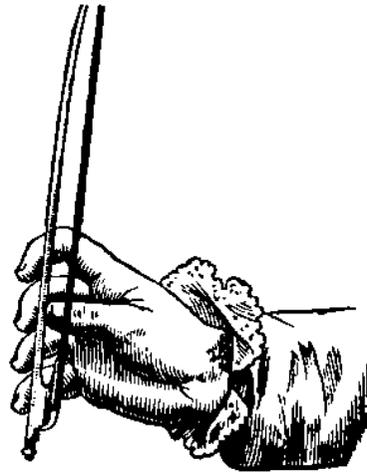
On doit veiller à ne pas enduire l'archet de façon trop précipitée, sans quoi les crins deviennent collants avec la colophane, et cassent, ce que l'on doit

Chapitre V

autant que possible chercher à éviter. Le maître pourra montrer comment enduire l'archet. Puisque quel que soit le type de colophane, une petite quantité provenant de l'archet vient toujours s'accrocher sur les cordes, il faut nettoyer celles-ci de temps en temps avec un peu de graisse et un chiffon de laine. Revenons à présent au sujet.

§30

On tient l'archet dans la main droite de la façon suivante : il est tenu entre le pouce et les deux premiers doigts, juste à l'endroit où s'arrête la hausse, et non pas près du milieu, et de telle sorte qu'il passe dans la première articulation de l'index. Le deuxième doigt est placé à quelque distance du premier, et un peu plus courbé que celui-ci, de sorte qu'il touche l'archet en forme de demi-cercle. Avec ces deux doigts, particulièrement avec la pointe du deuxième, on appuie l'archet contre le pouce, qui vient en contre-pression des deux doigts, pourvu que l'on avance un peu la première phalange du pouce et que l'on place celui-ci en dessous, vers le haut, entre les deux doigts. Cette tenue donne à l'archet une position stable, qui lui permet de ne pas flotter d'un côté et de l'autre. Les deux autres doigts sont posés tout doucement par-dessus, ils ne servent qu'à donner à l'archet plus de sûreté dans la direction. La figure ci-dessous sera plus explicite :



§31

On conduit l'archet en ligne droite, les crins étant éloignés du chevalet de la largeur d'un bon doigt.

Sur les deux cordes graves il doit être conduit un peu plus loin du chevalet que sur les cordes aiguës, sans quoi elles ne rendent pas un son convenable. Le bois de l'archet doit être légèrement tourné en direction du manche du violon. L'index donne la pression nécessaire pour faire sonner la corde fortement ou faiblement. Il est indéniable que conduire l'archet droit est d'une grande difficulté pour un débutant, mais il doit se donner d'autant plus de mal, car la qualité du son en dépend ; et il ne doit pas relâcher son effort avant de s'être rendu maître d'un bon coup d'archet rectiligne. Qu'on ne s' imagine pas que la chose viendra d'elle-même avec le temps : en aucun cas ! Il existe de bons violonistes, qui ont pourtant, à côté de tous leurs talents, une mauvaise sonorité, car ils ont négligé le coup d'archet à leurs débuts, et ne peuvent l'améliorer par la suite. Encore une fois, on ne se donnera jamais assez de peine pour acquérir, principalement au début, dès les premiers sons, un bon coup d'archet solide et droit.

§32

« On doit tenir le violon dans une position stable, pour qu'il ne se balance pas d'un côté et de l'autre avec les coups d'archet. L'extrémité la plus avancée, où se trouve la volute, doit être plus basse que la partie qui touche l'épaule, afin que dans les mouvements de l'archet le coude droit reste à sa place naturelle. Car si on lève le violon trop haut, on est obligé d'élever exagérément le bras qui manie l'archet, ce qui est très fatigant et conduit à une position contrainte et à un coup d'archet raide. La meilleure position est celle où le bras gauche repose complètement relâché contre le corps, comme on l'a déjà dit au §19. Ainsi l'instrument prendra exactement la position nécessaire pour obtenir un bon coup d'archet confortable. On ne doit pas conduire l'archet d'un bras raide ; chaque articulation doit au contraire se plier en proportion. Lorsqu'on se place pour faire un « tiré » avec tout l'archet, il faut plier un peu le poignet vers l'intérieur, en direction de la touche. Puis au fur et à mesure que l'on tire l'archet en bas, il faut rendre cette articulation de plus en plus droite, jusqu'à ce qu'elle prenne une direction rectiligne lorsqu'on s'approche de la fin de l'archet, et finalement se plie un peu vers le haut, alors qu'au début du coup d'archet elle devait être pliée en-dedans ainsi que les doigts. Dans un long et lent coup d'archet, cette façon de plier s'imposera d'elle même. On procède de manière inverse dans le « poussé ». La plus grande force de l'archet est au talon, sa plus grande faiblesse à la tête. Donc plus on le tire en bas, plus on doit lui donner de pression, si l'on veut avoir un son plein et égal. Et le contraire en sens inverse. »

Au début, l'élève peut se contenter de s'exercer sur des cordes à vide, mais toujours avec énergie et force. Il ne doit pas être perturbé par un son qui gratte, car avec le temps celui-ci deviendra doux et agréable ; l'expérience nous apprend en effet que qui veut au début produire un son doux, n'en produira plus aucun à la fin, ou alors ce qu'il obtiendra sonnera comme si le violon parlait dans son sommeil.

Chapitre V

§33

C'est s'y prendre à l'envers, de la part du maître, que de mettre l'instrument au hasard entre les mains des élèves, de les laisser se débrouiller au petit bonheur sans leur enseigner la manière convenable de s'en servir, et de leur faire gratter immédiatement à l'oreille quantité de menuets et de chansons populaires archi-rebattues, sans se soucier de la mesure et de la lecture des notes.

Ces maîtres, là-haut, peuvent bien les pousser dans une symphonie, ou (soyons bon prince) dans un solo, en jouant constamment avec eux, se féliciter et se prévaloir des excellents progrès qu'ils font avec leur élève ; je prends tout de même la liberté de leur dire, avec tout le respect que j'ai pour les grosses têtes, que ce sont des incapables, et plus grave, qu'ils bloquent leurs élèves, et leur volent leur temps et leur argent.

§34

Si malgré beaucoup d'efforts un élève ne parvient pas à tirer l'archet droit, on peut se servir d'un moyen qui, quelque étrange qu'il puisse paraître, n'en produit pas moins le résultat souhaité. On place, tendu dans les trous des ff, à la distance appropriée du chevalet, une petite baguette de bois flexible, par exemple du saule, du noisetier, ou encore mieux du fanon de baleine⁶, courbée de manière à dépasser la hauteur du chevalet de trois doigts. Ainsi l'archet est empêché de venir trop près ou trop loin du chevalet, ou de flotter à droite et à gauche, et il doit, si on le laisse aller et venir contre cette baguette tendue, prendre une direction droite, ce qui produit finalement un coup d'archet rectiligne et un son satisfaisant. Une fois cet objectif atteint, on retire la béquille. « On ne doit pas laisser l'élève aller plus loin, tant qu'il n'a pas parfaitement assimilé tout cela. Je suis persuadé que la suite compensera ce retard. »

Chapitre VI

Des notes, des silences, et de la mesure

§35

Les notes sont les signes qui déterminent les hauteurs de son et leur durée.

Quant aux silences, ce sont les signes au moyens desquels on marque la durée d'un silence.

Nous allons les placer ensemble, les uns en-dessous des autres, afin que la correspondance de leurs valeurs soit d'autant plus compréhensible.

Les cinq lignes, qui étaient nécessaires ici pour indiquer les silences, seront expliquées ultérieurement.

Longa. Brevis.

4 Takte. 2 1 1/2 1/4 1/8 1/16 1/32 1/64

Remarque :

Les trois premiers silences, celui de 4 mesures, celui de deux mesures, et celui d'une mesure, ont la même valeur dans tous les types de mesure, tandis qu'au contraire les trois premières notes ne prennent la valeur indiquée que dans la mesure à 4 noires. Les deux premières notes ne sont utilisées que dans la musique chorale et dans la fugue.

§36

Le *Tactus* [*Takt*], pris en général, est en musique l'unité grâce à laquelle on mesure très précisément la longueur des sons et des silences, selon les signes précédemment décrits, c'est pourquoi on l'appelle aussi la mesure [*Zeitmaß*].

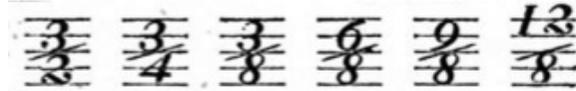
Les formes particulières du *Tactus* sont diverses. On les divise en deux catégories, qui s'expriment avec des signes spécifiques.

La première catégorie s'appelle *Tactus* complet ou pair, c'est la mesure à 4/4 : 

le demi-*Tactus* ou *Alla breve* : 

la mesure à 2/4 : 

La deuxième catégorie se nomme *Tactus* triple :



Lorsqu'une des mesures décrites ci-dessus se trouve pleine, que ce soit de notes ou de simples silences, on tire un trait | à travers les cinq lignes, ce qui exprime que les signes correspondants aux notes ou aux silences se trouvant entre deux traits | | forment ensemble une mesure ou un *Tactus*.

§37

Une fois que le débutant a appris correctement à reconnaître les signes correspondant aux notes, aux silences, et aux différentes catégories de mesures, on passe à la pratique. Mais comment s'y prendre pour déterminer une mesure sans pouvoir utiliser ni poids, ni aune ? Certes ce n'est pas simple, et pourtant c'est aussi indispensable en musique que la connaissance des poids, des unités de longueur et des monnaies dans la vie courante. Puisqu'en musique aucune autre mesure ne peut exister qu'un juste sentiment intérieur, il faut s'en tenir à cela, et s'en faire un étalon. Nous nous aiderons d'une montre, et compterons pour quatre de ses battements, une noire. Cette base une fois établie, un *Tactus* complet (C) correspondra à quatre noires ou seize de ces battements, une blanche (C) à deux noires, ou huit battements, une noire (C) à quatre battements, une croche (C) à deux battements, et une double-croche (C) à un battement. Pour les triple-croches (C), il y en aura deux sur un battement.

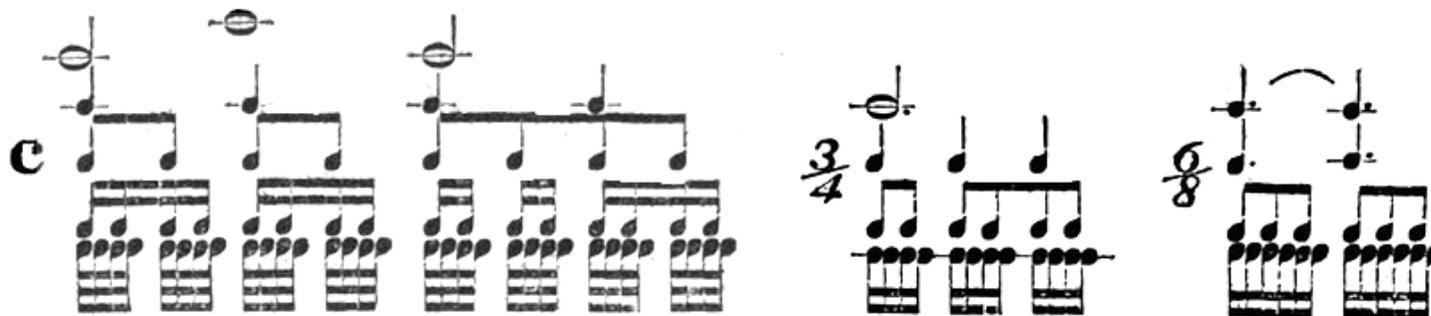
Si l'on n'a pas sous la main cette aide, on peut faire comprendre le *Tactus* de différentes manières aux jeunes débutants, qui en général sont mieux instruits par le moyen des sens que par celui de la raison¹. Par exemple : on prend une pièce de monnaie qu'ils connaissent, par exemple un florin, et l'on demande combien de demi-florins font un florin. Ensuite, combien de pièces de quatre sous, combien de pièces de deux sous, combien de sous, combien de sechser, et finalement combien de dreier font un florin⁷. Puis à l'envers : combien de dreier fait un sechser, un sou, et ainsi de suite, combien de sous font un demi-florin. Il faudrait qu'ils soient vraiment sots pour ne pas comprendre cette division. Ou bien encore : on prend une pomme, on la coupe en deux, puis en quatre et huit morceaux, et on fait reconstituer à l'élève un quart, une moitié et le tout à partir de ces morceaux, puis on donne au petit grignoteur la pomme à manger comme récompense, s'il a fait correctement la reconstitution. Il comprendra ainsi la division plus aisément que par des démonstrations mathématiques. Pour des adultes, qui ont déjà plus d'entendement, on n'aura pas besoin de ces moyens puérils.

§38

Il n'est pas inutile de présenter aux débutants, en même temps que l'organisation du *Tactus*, les notes qui en déterminent la valeur. C'est pourquoi ces notes sont écrites ci-dessous. Nous avons déjà vu qu'elles sont de plus en plus rapides, leur valeur étant chaque fois divisée par deux. On fera marquer au débutant chaque noire en élevant et abaissant légèrement le pied droit, l'élévation correspondant à la première croche et l'abaissement à la deuxième. Si l'on veut en plus lui faire compter les quatre quarts, en lui faisant séparer en quatre parties égales chaque noire par la parole, cela aura aussi son utilité. J'ai vu une manière d'enseigner le rythme, où l'on comptait ainsi les noires : « *Ei-ne-ni-e, zwei-e-ni-e, drei-e-ni-e, vier-e-ni-e* ». Aussi ridicule que cela puisse paraître à première vue, c'est pourtant utile, et en aucun cas à dédaigner. Car ces quatre syllabes permettent d'installer très exactement les quatre doubles-croches contenues dans chaque noire. On choisira donc la méthode que l'on voudra, pourvu que le moyen choisi conduise au but ! Mais on ne laissera pas l'élève aller plus loin avant qu'il ne maîtrise parfaitement tout cela, et surtout le *Tactus*. Il est erroné de croire, comme beaucoup, que le *Tactus* viendra de lui-même avec le temps. L'expérience enseigne que si l'on glisse sur ces notions dès le début, on ne les apprendra par la suite que difficilement, voire pas du tout.

j Je fais ici la remarque, fondée sur l'expérience, qu'un maître qui veut enseigner avec succès doit principalement observer quel âge et quel talent a son élève, et toujours s'y adapter. Car une même manière d'enseigner ne produira pas les mêmes effets suivants les différents âges et les différentes capacités, à l'instar d'une même médecine qui n'a pas les mêmes effets sur divers âges et tempéraments. Et je prétends même qu'un maître (fût-il par ailleurs très compétent), s'il ne sait pas descendre de sa hauteur et se mettre au diapason de son élève, n'en pourra former aucun bon, malgré toute sa compétence. À l'inverse un autre deux fois moins compétent, mais qui peut, dans toutes les situations, redescendre lui-même dans la position d'un enfant, formera toujours de meilleurs écoliers. En effet savoir bien faire soi-même, et enseigner aux autres, sont deux choses très différentes.

Voici donc les notes que le débutant peut voir en liaison avec la division du *Tactus* :



Ces trois exemples peuvent s'appliquer à toutes les sortes de mesures, ainsi :

- le demi-*Tactus* (alla breve) ne diffère du mauvais *Tactus*, ou mesure à 4/4, que par son mouvement qui est deux fois plus rapide.
- le 2/4 diffère en ce qu'il n'est que la moitié du *Tactus* complet, c'est-à-dire que deux noires font une mesure complète
- le 3/8 est semblable au 3/4, sauf que trois croches font une mesure complète
- le 9/8 est ignoré ici, car on le rencontre rarement. La meilleure manière de l'expliquer est comme un 3/4, dans lequel chaque noire comporte un triolet de trois croches
- le 12/8 est comme deux 6/8 assemblés
- le 3/1 et le 3/2 ne sont presque plus, voire plus du tout en usage ; ils sont semblables à un 3/4 lent.

§39

En-dehors des valeurs de notes indiquées ci-dessus, il existe encore une espèce que l'on nomme triolets. On les relie le plus communément par trois, mais parfois aussi par six ; cependant trois ensemble prennent la valeur qu'ont d'habitude deux notes de cette espèce. Par exemple :



Comme on le voit, ils sont indiqués par le chiffre 3 ou 6. Dans le premier cas c'est un trois pour deux, et dans le deuxième il y en a six pour quatre notes ordinaires de même valeur. On les joue à une vitesse égale, et c'est une erreur de les jouer inégaux, comme la plupart font. En revanche la première note doit être plus accentuée que les autres. On trouve aussi toujours des croches reliées par trois, ou des doubles-croches reliées par six, dans les mesures à 3/8, 6/8 et 12/8, mais dans ce cas ce ne sont pas des triolets, cette division est propre à ces sortes de mesures. Les triolets ne se rencontrent donc que dans le *Tactus* droit et dans le 3/4, et on les tolère aussi parfois dans le 3/8. Les autres mesures ne devraient pas en avoir, même si quelques compositeurs les compliquent en en ajoutant. Pour conclure ce chapitre je veux encore rappeler qu'il ne faut pas aller plus loin avant d'avoir assimilé de la manière la plus parfaite le bon coup d'archet et la bonne présentation, en même temps que la connaissance des notes, des silences et des mesures.

À présent nous poursuivons.

Chapitre VII

Des cinq lignes et des lettres musicales

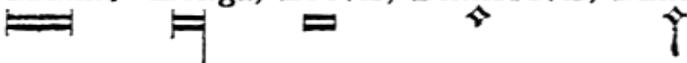
§40

Nous avons donc appris les notes selon leur valeur. Il nous reste à présent à les connaître du point de vue des sons qu'elles déterminent. Nous voulons évoquer brièvement l'histoire de la dénomination des hauteurs, et expliquer celle qui est en usage chez nous autres Allemands. La dénomination des hauteurs des sons à l'aide de sept lettres vient du pape Grégoire. Celui-ci remplaça les vingt-quatre lettres grecques et les points d'après lesquels on chantait de son temps par les sept premières lettres de l'alphabet, et chanta : A, B, C, D, E, F, G, puis attribua à chacune de ces lettres une ligne. Au onzième siècle vint Guido, un Italien natif d'Arezzo, qui procéda à un changement notable des signes musicaux. Il prit les sept syllabes initiales d'un chant de louange à Saint Jean-Baptiste^k : ut, ré, mi, fa, sol, la, attribua à chaque syllabe un gros point, réduisit les sept lignes grégoriennes à cinq, et plaça ses points aussi entre ces lignes. De ces points, le nom est resté pour désigner une certaine manière de composer, qui se nomme *punctum contra punctum*.

§41

La musique était déjà notablement transformée et améliorée. Mais son déroulement était tout de même très endormi et uniforme, car tous les sons exprimés par ces points avaient la même valeur. Enfin vint Jean de Murs, un Français, aux alentours du quatorzième siècle, qui mit la dernière main à l'ouvrage. Il trouva le moyen de sortir la musique de sa langueur et inventa dans ce but les différentes figures de notes. Ainsi les sons, donnés avec une longueur déterminée, formaient maintenant un mouvement plein d'entrain. Mais ses notes se limitaient aux suivantes :

Maxima, Longa, Brevis, Semibrevis, Minima.



The image shows five musical symbols corresponding to the labels above. Maxima is represented by two horizontal lines. Longa is a horizontal line with a vertical stem extending downwards from its center. Brevis is a single horizontal line. Semibrevis is a diamond-shaped symbol. Minima is a vertical line with a small hook at the top.

k *Ut queant laxis Resonare fibris Mira gestorum Famuli tuorum Solve polluti Labii reatum Sancte Johannes !*

§42

Tout est augmenté et amélioré avec le temps, et il en fut de même ici. À partir de la  blanche, le nombre de notes fut augmenté, jusqu'à la , puis jusqu'à la  et même jusqu'à la . Et qui sait si l'on n'inventera pas un appareil qui soit pour l'oreille ce que le microscope est pour l'oeil ? Qui peut affirmer qu'un savant musicien ne découvrira pas, dans sa recherche spéculative, qu'une mesure contient 12 000 sons, de même que pour le célèbre naturaliste Löwenhoeck⁸, un grain de sable contenait 12 000 minuscules animaux ? Il faut espérer le meilleur ! Nos nouveaux petits-maîtres avisés en composition commencent à compliquer leurs pièces avec ce genre de figures rapides, qui réclameraient un appareil grossissant pour l'ouïe afin de les distinguer les unes des autres. Ce genre de petites formules miniatures fait à une oreille saine exactement le même effet que lorsqu'on plonge des fers chauffés au rouge dans l'eau froide. Mais il en va ainsi de tous les artistes qui n'ont pas véritablement de goût, et ne connaissent pas la simplicité de la nature : ils veulent remplacer par une débauche d'ornements la noble simplicité qu'ils ont perdue.

§43

On se sert donc de cinq lignes pour déterminer la hauteur des sons. Elles se comptent de bas en haut. La zone blanche entre les lignes se nomme interligne (*spatium*). Mais on ne peut encore savoir comment nommer les notes qui se trouvent sur ces lignes, si l'on ne place pas devant, à leur commencement, un certain signe que l'on appelle clé¹, et qui indique ensuite la place de la lettre dont elle porte le nom.

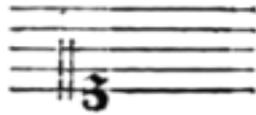
Il y a trois de ces clés :

1° la clé d'ut : la ligne qu'elle entoure donne le C (ut) ; elle peut avoir trois emplacements. On l'utilise la plupart du temps pour les parties vocales, mais la première sert aussi pour les claviers, et la deuxième pour l'alto. Quant à la dernière, elle est pour la voix de ténor ; elle est parfois utilisée aussi pour les basses, lorsque les sons dépassent de beaucoup les cinq lignes.

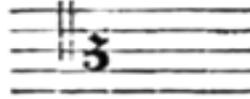
¹ En latin *clavis*, au sens figuré, car ce signe est semblable à une clé d'accès aux notes.

Chapitre VII

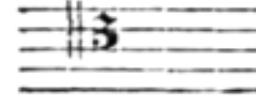
clé de Diskant



clé d'Alto

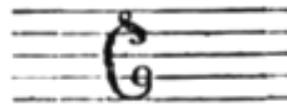


clé de Ténor

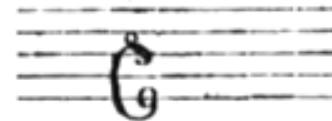


2° La clé de sol est sur la deuxième ligne, en particulier pour le violon, la flûte, le hautbois et le cor [*Waldhorn*], également pour la trompette ; on l'utilise aussi maintenant pour le clavier la plupart du temps. Lorsqu'elle est sur la première ligne, on l'appelle clé française, mais celle-ci n'est plus utilisée

Clé de violon

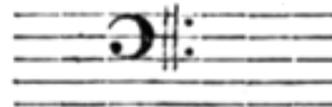


Clé française



3° La clé de fa : celle-ci est pour la voix la plus grave, ou basse. Ses deux points ensèrent une ligne, qui est celle du F (fa). On ne l'utilise qu'à un seul emplacement.

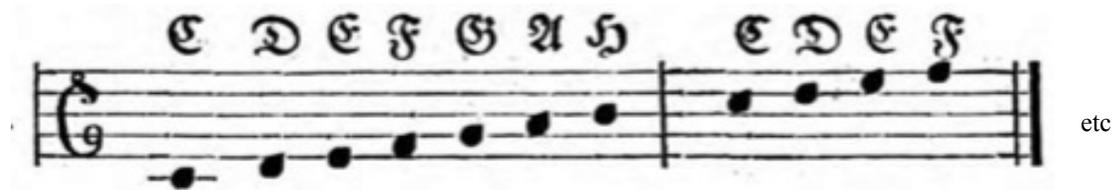
Clé de Basse



Puisque nous nous occupons ici du violon en particulier, c'est la clé du violon qui nous sera le plus nécessaire. Néanmoins, il est bon qu'un débutant se familiarise aussi avec les clés d'alto et de basse, car il arrive souvent que l'on doive accompagner un solo à l'alto, ou même au violon, ce qui ne peut se faire sans connaître la clé de basse. Il faut de toute façon connaître la clé d'alto si l'on veut jouer de cet instrument.

§44

Nous en arrivons à présent aux lettres qui permettent de nommer les sons. L'organisation des touches sur le clavier pour la progression diatonique du ton d'ut a modifié l'ordre des lettres^m. Au lieu de commencer par A comme auparavant, on débute par C, et l'on remplace le B par un H. Les sept sons, qui forment une octave complète dans leur progression diatonique, se nomment donc : C, D, E, F, G, A, H. Par exemple :



On voit donc clairement que lorsqu'on a nommé chacun des sept sons avec les lettres ci-dessus, on recommence avec un C semblable au premier pour le huitième son, que l'on appelle l'octave, et cette similitude continue de note en note. C'est pourquoi les sons suivants sont nommés exactement avec les mêmes lettres que dans la première octave. Cette similarité a lieu dans toutes les tonalités et à toutes les octaves. Nous en parlerons davantage par la suite.

^m On en dira plus dans le neuvième chapitre au sujet de cette progression diatonique, qui atteint l'octave par deux tons, un demi-ton, trois tons, et un demi-ton successivement.

Chapitre VIII

De la connaissance des signes d'altération, et autres, qui se présentent dans la musique

§45

L'expression « **signes d'altération** » donne d'emblée l'idée de leur usage. Ils servent à altérer la hauteur d'un son ou d'une note. Il en existe plusieurs :

♯, ×, ♭, bb, ou ♭ et ♯

La double croix, ♯, ou signe d'élévation (*diesis*) élève d'un demi-ton la note devant laquelle elle est placée. Lorsqu'on rencontre ce signe, on doit donc placer le doigt un demi-ton plus haut. Pour la dénomination de la note, on accroche à la lettre qui la désigne le suffixe -is. Par exemple :



et ainsi de suite pour les autres octaves.

La croix simple, ✕, se présente lorsque la note devant laquelle elle est placée est déjà rehaussée par un ✕ du fait de l'armature placée au début, et qu'il faut encore l'élever d'un demi-ton supplémentaire, comme on le voit au signe *)ⁿ



Le bémol, (b) signe d'abaissement, abaisse d'un demi-ton la note devant laquelle il est placé. Il faut donc tirer le doigt un demi-ton en arrière. On accroche à la lettre qui désigne cette note le suffixe -es, excepté lorsque le bémol est placé devant le H, dans ce cas on dit B ; même si beaucoup disent aussi Hes.



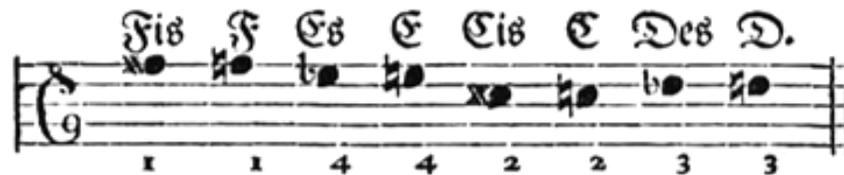
ⁿ Ici j'ai provisoirement indiqué par des chiffres les doigts qu'il faut utiliser pour ces notes, pour préparer le débutant aux bons doigtés.

Chapitre VIII

Le double bémol (bb) se présente sur une note qui est déjà abaissée d'un demi-ton selon l'armature, et qui doit être encore abaissée d'un demi-ton supplémentaire. On doit donc encore reculer le doigt d'un demi-ton.



Le ♮, bécarre ou signe de rétablissement, annule l'effet du dièse et du bémol, et rétablit la note à sa place naturelle.



Ces signes étaient les signes d'altération qui permettent de modifier les hauteurs des sons. Nous allons à présent faire connaissance avec les autres signes.

§46

Le **signe d'allongement** ou point (.). Celui-ci est placé derrière la note, et l'allonge de la moitié de sa valeur. Le son doit donc être tenu de manière à ce que la note et le point ensemble durent leur vraie valeur. Et lorsque dans une mélodie triste se présentent un grand nombre de figures pointées, et dans tous les cas pour une mélodie modérée et pathétique, les règles de l'interprétation veulent que l'on rallonge encore le point de la moitié de sa valeur, et que l'on raccourcisse d'autant la note suivante, comme on peut le voir aux exercices XVI et XVII⁹.

Le **signe de repos**  a de multiples significations.

Premièrement, lorsqu'il se présente au milieu d'un mouvement, l'intention du compositeur est de ménager au chanteur ou à l'instrumentiste, après un passage long et difficile, un repos et une récupération, qui lui permette ensuite de poursuivre son chemin avec d'autant plus de fraîcheur. On va directement à l'encontre de cette intention en cédant à l'usage, au lieu de se reposer à cet endroit, de s'épuiser seulement à toutes sortes de charlataneries musicales.

Deuxièmement, il se présente lorsque le chanteur ou le concertiste veut terminer son air ou son concerto. Dans ce cas c'est le signe de la cadence, autrement dit, selon l'usage d'aujourd'hui, l'occasion de déballer toutes les absurdités musicales possibles^o. Pourtant il existe aussi des musiciens sensés, qui réalisent la chose conformément à l'objectif : ils font en effet à l'auditeur, pour prendre congé, un bref et agréable compliment, emprunté aux plus beaux passages de la pièce elle-même ; tandis que les autres sont semblables à ceux qui pendant leurs longues visites ne peuvent prononcer une parole sensée, mais restent des heures à votre porte au moment de s'en aller, à faire leur bavardage insignifiant, leur *charivari*.

Troisièmement, ce signe se présente aussi communément sur des silences, dans ce cas il se nomme pause générale, car tout se tait, jusqu'à ce que celui qui guide reprenne, après un petit arrêt.

Enfin quatrièmement, on a aussi l'habitude de le placer à la fin d'une pièce, où il indique que le mouvement est complètement terminé.

Le signe de liaison  ou bien  a deux significations.

Lorsqu'il se trouve au-dessus de deux notes de même hauteur, mais qui sont séparées par une barre de mesure, alors ces deux notes n'en forment qu'une seule (a). Et même si elles ne sont pas séparées par une barre de mesure, on les joue tout de même comme un seul son, d'une valeur égale à celle des deux ensemble (b). Dans ce cas il s'agit d'une liaison de prolongation [*Bindung*] ou *Syncope*.

^o « *Omnibus hoc vitium est cantoribus, inter amicos / Ut nunquam animum inducant cantare rogati / Iniussi nunquam desistant* »
Horaces, *Satires*, Livre I, Satire III

[« C'est un travers commun à tous les chanteurs de ne jamais consentir à chanter entre amis quand on les prie, et de ne jamais s'arrêter quand on ne leur demande rien. »
Traduction François Richard, édition Garnier-Flammarion.]



Lorsque ce  se trouve au-dessus de notes de hauteurs différentes, on les joue d'un seul coup d'archet, et délicatement connectées les unes aux autres. Dans ce cas c'est une liaison d'articulation [*Schleifung*].



Mais s'il y a en plus des points sous cet arc, la figure doit être exécutée certes dans un seul coup d'archet, mais qui soit légèrement détaché entre chaque note, afin que celles-ci soient bien distinctes les unes des autres. Il y a une note à c), et deux notes à d) qui sont séparées et où des points sont indiqués. Il faut elles aussi les séparer dans le coup d'archet, de la manière décrite.



Chapitre VIII

§49

Puisque nous n'avons pas encore enseigné l'usage des doigts de la main gauche, qui permet de jouer juste les notes indiquées précédemment, il suffit que le débutant connaisse seulement les signes et leur signification ; il sera instruit sur le sujet dans les chapitres suivants. Mais s'il veut se lancer, tant mieux. Nous allons encore, en attendant, ajouter à notre bagage ce qu'on appelle un ornement, car il est le plus indispensable, à savoir, le trille. Il sera question des ornements en détail dans le chapitre dix.

§50

Le trille consiste en un rapide changement d'un ton ou d'un demi-ton au-dessus de la note sur laquelle il est placé, et est exprimé par le signe (tr). C'est la tonalité exprimée par l'armature qui détermine s'il doit être fait au ton ou au demi-ton.

Sur le violon, on le réalise de la manière suivante : on tient fermement et sans bouger, à sa place, le doigt qui joue la note sur laquelle le trille est indiqué, et avec le doigt suivant on appuie brièvement et énergiquement à la place du ton ou du demi-ton voisin, selon l'armature, puis on le soulève promptement, à une distance suffisante et égale de la corde. Ce mouvement ne doit pas être tantôt rapide, tantôt lent, mais tout à fait régulier, le même à chaque fois. En effet dans le premier cas, si l'on n'éloigne pas assez le doigt de la corde, on ne pourra faire entendre un trille distinct, car il empêchera la corde de vibrer, dans le second cas il sera irrégulier et inégal. On doit conduire l'archet lentement mais aussi avec force, en un seul coup d'archet, selon la longueur du trille, de sorte qu'une alternance claire et régulière de ces deux sons se fasse entendre. À ce sujet il faut aussi bien observer que le violon soit maintenu dans une position ferme et inébranlable, car dans le cas contraire, on ne pourra jamais exécuter un bon trille bien rond, mais seulement ce qu'on nomme un trille chevrotant. Cet ornement exige beaucoup de travail et d'effort des nerfs, et ne peut donc s'apprendre qu'en se donnant beaucoup de mal.

Le deuxième doigt est le plus habile pour battre le trille, parce qu'il est le plus fort. Mais cela est déjà plus difficile pour le troisième, car son nerf est accroché au deuxième au niveau du poignet ; et pourtant c'est souvent lui qui doit battre le trille. Enfin la difficulté est la plus extrême pour le petit doigt, mais on ne doit pas se laisser impressionner par cette difficulté, et au contraire exercer le doigt jusqu'à ce qu'il fonctionne. Il est vrai que le petit doigt est le plus faible de tous, et qu'il semble au début qu'il soit impossible d'apprendre à triller avec lui. Mais ignore-t-on ce que l'exercice et l'habitude peuvent apporter de force aux membres ? On s'exercera donc au trille avec tous les doigts.

Celui avec le premier doigt sur la corde à vide n'est pas permis, car le son de la corde à vide est trop différent de celui que l'on fait en appuyant le doigt. Le trille à la tierce, qu'on appelle aussi *Bockstriller*¹⁰ est également proscrit.

De la connaissance des signes d'altération et autres

Dans les exemples suivants on trouve à a) le signe du trille, à b) la manière de l'exécuter, et à c) une progression de trille à utiliser pour s'exercer. Sur 1 et 2, le trille est au ton, sur 3 au demi-ton.



Les trois dernières notes au signe *) se nomment la terminaison. On a l'habitude, en général, de l'ajouter à la fin du trille.

Chapitre IX

De la connaissance des gammes, des armatures, et de la justesse

§51

Avant d'en arriver à la manière de jouer les gammes, il est sûrement utile de dire encore quelques mots au sujet de la touche. Je vais faire appel ici au monocorde ; car qu'est-ce que le positionnement des doigts, pour qu'ils occupent une place déterminée correspondant aux sons prescrits, en appuyant sur la touche, si ce n'est « une mise en œuvre rapide du monocorde, sur les quatre cordes du violon, sans échelle ni compas ». On comprend donc aisément qu'il n'est pas facile de jouer juste sur cet instrument, et qu'on ne peut l'apprendre sans une bonne oreille musicale et beaucoup d'entraînement ; en effet chaque son, selon l'allongement ou le raccourcissement de la corde, doit aussi nécessairement s'allonger ou se raccourcir en proportion. C'est-à-dire que plus la corde est longue, plus les emplacements des doigts correspondants à deux sons qui se suivent sont éloignés, et inversement. La touche du violon est donc un *Klangmesser*¹¹ à quatre cordes, pratiqué avec exactitude en suivant des notes écrites.^p

§52

Pour donner aux débutants une idée de cela, je vais représenter les quatre cordes du violon, selon leur accord, par des lignes, et marquer la place des notes, dans la mesure du possible et pour autant que ce soit applicable au violon. Par manque d'espace, je n'ai pris que la moitié de la longueur entre le sillet et le chevalet. Cette demi-longueur fait exactement une octave. Les degrés d'une octave sont donc contenus dans cette figure. Dans l'octave suivante, les positions des doigts sont deux fois moins éloignées que dans celle-ci. Il est vrai que tous les degrés ne sont pas marqués, car ce n'était pas possible dans cet espace. Mais à plusieurs endroits, la différence entre les altérations dièse et bémol est indiquée : on y verra que les notes marquées d'un bémol sont plus hautes que celles marquées d'un dièse.

p On a déjà dit tout cela au §24, mais l'objectif de ce chapitre rendait nécessaire une répétition.

Chapitre IX

§53

Une gamme (*scala musica*¹²) est une progression par intervalles de certains sons déterminés, qui est à la base d'une pièce musicale. Nous n'allons expliquer ici que les progressions des gammes majeures et mineures, le reste viendra dans l'explication des genres musicaux¹³.

§54

Il y a deux types de gammes en musique, dont chacun a sa propre progression d'intervalles.

- la gamme majeure (*dur*)
- la gamme mineure (*moll*)

La progression des intervalles de la gamme majeure consiste en deux tons, un demi-ton, trois tons et un demi-ton pour arriver à l'octave. Elle s'appelle *scala diatonica*¹⁴. Cette gamme se nomme majeure (*dur*), car elle possède la tierce majeure, c'est-à-dire que les deux premiers intervalles traversent deux tons. Par exemple :



On voit ici qu'entre le troisième et le quatrième, et entre le septième et le huitième degré, il n'y a qu'un demi-ton. Et ceci est valable pour la progression des douze gammes majeures. Un débutant qui fait en sorte de connaître parfaitement cette progression se facilitera considérablement la tâche pour la justesse. Les exemples suivants lui fourniront plus d'explication.

§55

La progression de la gamme mineure (*moll*) possède la tierce mineure. En montant, elle consiste en un ton, un demi-ton, quatre tons, un demi-ton.

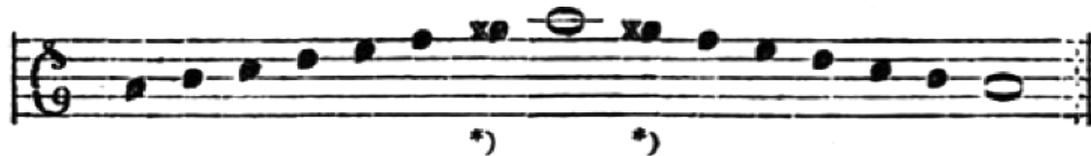


En descendant : deux tons, un demi-ton, à nouveau deux tons, un demi-ton, et enfin un ton.



Cette échelle descendante est, comme dans les gammes majeures, constituée d'après l'échelle diatonique, mais dans la gamme majeure les deux demi-tons sont à une autre place ; et en montant les sixième et septième notes lui sont étrangères, et sont rehaussées d'un demi-ton par le signe de rehaussement. L'exemple ci-dessus éclaire aussi le fait que la gamme mineure monte autrement qu'elle ne descend. En effet, elle monte en passant par la sixte majeure et la septième majeure, qui ne sont pas indiquées dans l'armature, mais qui doivent être signalés, comme dans l'exemple, par un signe de rehaussement ; en revanche en descendant elle passe, conformément à l'armature, par la septième mineure et la sixte mineure.

Toutefois on la fait progresser aussi souvent de la manière suivante : *)



Le premier exemple est cependant le plus naturel et le plus habituel.

Chapitre IX

§56

On ne saurait jamais s'exercer avec assez de zèle sur ces deux progressions, dont se déduisent toutes les autres. Nous allons voir à présent que l'armature, formée de dièses ou de bémols placés au début, là où commencent les cinq lignes, n'a d'autre but que de déterminer ces échelles de sons.

§57

Il faut encore garder en mémoire, qu'il y a toujours une gamme majeure et une gamme mineure qui ont une armature commune. Si l'on prend *Ut* comme gamme majeure, *La* mineur est la gamme qui a la même armature qu'*Ut* majeur. Si la gamme majeure est celle de *Sol*, la gamme mineure est celle de *Mi*, et ainsi de suite en passant par les douze notes de l'octave.

§58

Avant que nous passions à la pratique des gammes, je veux encore signaler que j'ai, tout à fait à dessein, prévu l'usage du quatrième doigt plutôt que de la corde à vide, car on le rend ainsi fort et habile, et que par la suite toutes les positions en deviennent d'autant plus aisées, du fait que l'on n'est pas induit en erreur par les cordes à vide. C'est aussi pour cette raison que j'ai utilisé aussi bien la demi-*Applicatur* que l'*Applicatur* entière¹⁵ dans les gammes, et je sais par expérience qu'il est très utile d'y penser dès le début.

Si l'on ne réussit pas au début à toucher juste avec le petit doigt, on peut jouer en même temps la corde à vide, celle-ci donnera le coup de pouce nécessaire. Mais il ne faut pas jouer la corde à vide seule en enlevant le petit doigt de la corde voisine !

« Au sujet du placement des doigts, il faut encore noter que l'on doit laisser les doigts posés les uns à côté des autres dans la progression ascendante et ne pas les lever tous ensemble pour jouer une nouvelle note, comme font la plupart des débutants. En descendant, on pose fermement les doigts, dès le départ, à l'emplacement des sons suivants, et on ne les lève que l'un après l'autre, suivant ce que réclame la progression par degrés. Car si on lève tous les doigts sur chaque note, ils ne retrouvent pas exactement la position précédente, et il est impossible de jamais toucher juste par ce moyen. En revanche, si l'on reste en position sans bouger, on a l'avantage d'avoir déjà les doigts à la bonne place lorsqu'on arrive sur la corde voisine, car les positions de main des degrés diatoniques dans une octave sont les mêmes sur toutes les cordes. Et lorsqu'une altération se présente, il est plus facile de déplacer un seul doigt que de les déplacer tous.

Par ailleurs les doigts et l'archet doivent se rencontrer en un point, ce qui est d'une grande difficulté pour un débutant ; mais le zèle et la patience peuvent tout surmonter. »

§59

Nous allons à présent apprendre à reconnaître les douze gammes majeures et les douze gammes mineures d'après leur armature, et à les jouer. Elles passent par douze quintes formant un cercle qui finit là où il a commencé, ce pourquoi on l'appelle **cycle des quintes**.

« *Ut* majeur et *La* mineur n'ont ni dièse ni bémol dans leur armature. Une quinte plus loin, en *Sol* majeur, on met un dièse devant le septième degré, *fa*, afin de n'avoir qu'un demi-ton entre le septième et le huitième son de l'échelle. Et il en va de même à chaque étape de la progression par quintes, à cause justement du nouveau dièse dans l'armature devant le septième degré, et ceci jusqu'à la sixième quinte, qui marque la frontière entre les armatures en dièses et celles en bémols, et qui est pour ainsi dire sous un double empire, puisque cette gamme admet une double armature : 1) avec six dièses, ces gammes se nomment *fa dièse* majeur et *ré dièse* mineur, 2) avec six bémols, elles se nomment *sol bémol* majeur et *mi bémol* mineur.

Dans les armatures en bémols, on enlève au contraire à chaque quinte un bémol devant le septième degré, comme on le voit pour *ré bémol* majeur et *si bémol* mineur et les armatures suivantes ; ceci, de la même manière, en raison du septième degré, qui doit dans toutes les gammes majeures n'être distant de l'octave que d'un demi-ton. Nous voulons encore rappeler que les douze gammes majeures et les douze gammes mineures, chacune de leur côté, ont exactement la même suite d'intervalles. Le maître peut enseigner à l'élève sur chaque gamme entre quels doigts se trouvent les demi-tons. Pour un débutant, il est particulièrement difficile de former un intervalle d'un ton entre le deuxième et le troisième doigt, et cet écartement est encore plus difficile entre le troisième et le quatrième. La patience, et un exercice appliqué donneront là aussi les meilleurs résultats. »

Chapitre IX

Voici toutes les vingt-quatre tonalités avec leurs armatures

The image displays musical notation for 24 tonalities, organized into three pairs of staves. Each pair represents a major and minor key. The notation includes notes, rests, and fingering numbers (1-4) above the notes. The first pair shows C major and C minor, with a bracket labeled **) Demi-Applicatur* covering the first two staves. The second pair shows G major and G minor. The third pair shows D major and D minor, with a bracket labeled ***) Applicatur entière* covering the first two staves. The notation is in a single system with a common time signature (C) and a common key signature (C major).

*) On parle de *demi-Applicatur* lorsque le premier doigt est placé sur une note qui se trouve entre les lignes ; tandis que lorsqu'il est placé sur une note se trouvant sur une ligne, alors ceci se nomme *Applicatur entière*, comme on peut le voir au signe **)

De la connaissance des gammes, des armatures, et de la justesse

a)

a) On voit ici l'utilisation du double dièse, dont on a parlé au §44. Dans les premières gammes, j'ai marqué par des (⊖) l'intervalle de demi-ton. Cet intervalle est le même dans toutes les gammes.

Chapitre IX

Fis dur. 2 3 4 1 2 3 4 1
Ges dur. 3 4 1 2 3 4 1 2

Dis moll. 4 1 2 3 4 1 2 3
Es moll. 1 2 3 4 1 2 3 4 3 2

a)

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

b)

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

b) À partir de cette armature, un bémol est supprimé à chaque fois devant le septième degré de la gamme, afin qu'il n'y ait qu'un demi-ton entre le septième et le huitième degré.

De la connaissance des gammes, des armatures, et de la justesse

The image displays a musical score for guitar, organized into six systems. Each system consists of two staves: the upper staff is for the right hand and the lower for the left hand. The systems are labeled as follows:

- System 1:** E major (E \sharp dur.) and E minor (E moll.).
- System 2:** B major (B dur.) and B minor (B moll.).
- System 3:** F major (F dur.) and D minor (D moll.).

Each system contains a scale with specific fingering numbers (1-4) and dynamic markings such as *fr* (forzando) and *fz* (forzando). The scales are written in a style that suggests a specific fingering pattern, often involving a shift in the left hand. At the bottom of the page, there are two empty staves labeled E major (E dur.) and D minor (D moll.), with the text "La fin rejoint le début..." to their right.

c) Ici la gamme mineure passe par la sixte mineure et la septième majeure. Cette progression est parfois utilisée par les compositeurs pour introduire une variation.

Chapitre IX

§60

Les gammes précédentes constitueront pour un débutant un exercice très sain. Elles peuvent bien aussi avoir leur utilité pour les adultes. Je suis certain que plus d'un violoniste professionnel ne serait pas peu embarrassé s'il devait jouer intégralement les vingt-quatre gammes. Et plus préoccupant encore, il existe des compositeurs qui ne savent même pas écrire correctement l'armature. On peut en déduire avec une certaine fiabilité ce qu'il en est des autres talents de ces savants personnages.

§61

« Je ne peux donc assez recommander que l'on assimile de la manière la plus claire et la plus précise tout ce qui précède, avant de passer à l'interprétation de pièces mélodiques. On a peine à croire à quel point les progrès dans tous les arts dépendent d'une base bonne et juste. Car de même que celui qui sait bien dessiner apprendra en peu de temps à peindre, de même celui qui aura appris ces bases, et sera capable de jouer les gammes correctement et juste, apprendra bientôt à jouer du violon. Au contraire, sans l'établissement de bonnes bases, on ne progresse dans aucun domaine ; car sans fondations, pas de base, comme disait un savant. Vouloir bâtir sans fondations, c'est construire des châteaux sur du vent. »

Chapitre X

Des ornements

§62

Par le mot « ornement », on entend en musique les décorations au moyen desquelles on orne ou l'on embellit des notes simples. À cette catégorie appartiennent les ports de voix [*Vorschläge*] (en italien *appoggiature*). Ce sont de petites notes que l'on place devant les notes habituelles. En général, ils répètent la note précédente, et lorsqu'ils se trouvent devant la tierce, la sixte ou l'octave, ils rendent, en créant une dissonance, la consonance qui suit d'autant plus agréable pour l'oreille. Ils paraissent, du point de vue de leur notation, ne pas appartenir à la mesure ; en réalité ils prennent la moitié (a), les deux tiers (b) ou bien encore davantage (c) de la valeur de la note principale.

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'Ecriture', shows a sequence of notes with appoggiatures written as small notes preceding the main notes. The bottom staff, labeled 'Exécution', shows the same sequence with the appoggiatures written as slurs over the main notes, indicating their duration. Labels 'a)', 'b)', and 'c)' are placed under the 'Exécution' staff to indicate different proportions of the main note's value that the appoggiature takes.

Ils trouvent leur origine dans l'art du chant. La syllabe est toujours prononcée sur le port de voix, c'est aussi pourquoi celui-ci reçoit l'appui ou la force du son ; la note principale qui suit lui est liée, elle est très faible et se perd comme si elle était « pillée » par le port de voix.

Il existe aussi des ports de voix de type rapide, qui ne sont pas pris en compte dans la mesure. Soit ils se prennent sur la note immédiatement supérieure (d), soit ils répètent la note précédente (e), ou bien ils remplissent l'espace resté vide entre deux notes (f). Ils sont liés avec beaucoup de vivacité à la note suivante.



Parfois ils remplissent des sauts de tierce (g), ou bien même de seconde (h).



Ici les première, troisième et cinquième notes sont tenus presque la durée d'une noire, ce qu'expriment les points (..), et la première note, ou port de voix, qui commence la mesure suivante, doit, dans l'exécution, être prise encore dans la mesure précédente, et jouée très courte, comme on le voit à la lettre (h).

Des ornements

§64

Enfin il existe encore un type de ports de voix qui se rencontrent dans les pièces lentes et *affetuoso*. On les joue exactement selon la valeur des petites notes écrites, et la note principale perd la partie de sa valeur que les petites notes ont prise. À (i) le point doit être tenu encore moitié plus longtemps que la notation ne l'indique, comme on voit à (k).



Tels sont donc les ports de voix que l'on utilise, avec la manière de les jouer. Les règles n'y peuvent rien si tant les compositeurs dans leur notation que les exécutants dans leur pratique y contreviennent. Je sais bien que beaucoup veulent faire jouer la figure de (l) comme à (m) ; dans quelle mesure ils ont raison, c'est l'usage actuel lui-même qui peut le déterminer !

Nous en arrivons à présent aux ornements qui ne sont pas indiqués par des petites notes, mais par des signes particuliers placés au-dessus des notes. Il est à déplorer que ces signes, dans toute la musique (excepté celle pour clavier) se réduisent au seul (tr), qui est le signe du trille. Ce manque est très dommageable à la musique, car on abandonne ainsi à l'arbitraire des interprètes les meilleures compositions. Certes un joueur exercé et intelligent saura bien quand et comment réaliser les ornements, par quel moyen rendre la pensée du compositeur, et relever la mélodie en fonction de sa beauté propre et du caractère de la pièce, mais combien y a-t-il de musiciens de cette sorte ? La plupart sont satisfaits, et croient avoir rempli tous leurs devoirs, lorsqu'ils n'ont que découpé sèchement toutes les notes, comme des scieurs de bois. Il serait donc bon que l'on indique avec des signes particuliers et déterminés, suivant l'exemple des bons compositeurs pour clavier, les endroits où il faut placer les ornements. En effet, comment est-il possible qu'un (tr) exprime tous les petits agréments du jeu ? Je vais présenter les signes des ornements pour le clavier, avec la manière de les jouer, et laisser à chacun la liberté de s'en servir ou non.

Ecriture

trille simple trille en montant demi-trille ou *Abzug* doublé (*Doppelschlag*) doublé renversé

Exécution

a) b) c) cc)

doublé augmenté demi-trille avec terminaison pincé (ou mordant) Battement.

d) e) f) g)

§66

Tous ces ornements déterminés par des signes particuliers doivent se contenter du signe unique (tr). Pourtant qui ne voit pas la différence de leur placement et de leur exécution ? Ce serait donc apporter un grand bénéfice à la qualité du chant, mais aussi aux compositeurs, si l'on se servait de ces signes déterminés pour exprimer clairement son intention. Car n'est-il pas fréquent, hélas, que la meilleure composition soit totalement défigurée par une mauvaise interprétation ?

Mais si l'on voulait, pour prévenir ce mal, écrire en toutes notes les ornements appropriés dans un mouvement lent ou modéré, l'œil resterait interdit devant la quantité de figures terrifiantes que ceci exigerait, qui auraient l'apparence d'une haie d'épines. Et l'interprète ne saurait pas, dans l'urgence, s'il doit plutôt les faire bouillir ou rôtir. Je ne dis pas cela par plaisanterie, mais par expérience. Il est déjà extrêmement difficile de jouer ces ornements exactement selon les notes prévues. Car si l'on considère seulement la figure du trille et des autres agréments, on comprendra sans peine que l'on soit effrayé à première vue par l'accumulation de tant de petites notes, avec leurs liaisons, et que l'on ne puisse d'abord s'y retrouver, même en supposant que la pièce soit encore assez simple dans son contenu.

« Je forme donc encore une fois le vœu pieux, que le caractère des ornements du clavier puisse être transposé aussi dans le reste de la musique. »

Nous poursuivons à présent l'explication des ornements.

§67

Nous avons déjà fait la connaissance du trille au §50. C'est donc au tour du demi-trille, ou *Abzug* ; voir la lettre (b). Il se présente lorsque des notes descendent conjointement, et se place sur les notes impaires.



Dans un mouvement modéré, on peut faire le trille un peu plus long *)

« De manière générale, tous les ornements doivent être proportionnés à la taille de leur note principale, comme des habits le sont au corps, et il est aussi maladroit d'accrocher un gros ornement à une petite note, que de vouloir mettre à un enfant les habits d'une grande personne. »

Le doublé [*Doppelschlag*] se rencontre :

- dans les sauts de notes
- dans les césures [*Abschnitte*]
- lorsqu'une note est suivie d'un point. Dans ce cas il commence sur la valeur du point. La note est prise avec douceur, puis renforcée, habituellement en poussant, tandis que la note suivante est tirée (a).

Dans les deux premiers on aménage l'exécution de telle sorte que l'ornement, dans un tempo animé, soit lié très vivement et sans force à la note principale, celle-ci recevant cependant une pression de l'archet, afin que le son principal ressorte *), tandis que dans les pièces lentes et *affetuoso*, cet ornement est joué aussi lentement **).

Voilà quel peut être l'usage du doublé ordinaire. Mais il existe une autre variante, qui va de bas en haut, qui est le doublé renversé [*verkehrte Doppelschlag*]. (voir §65 et suivants).

On l'emploie de temps en temps, de la même manière que le premier, mais de préférence dans les sauts ascendants (b). Il appartient toutefois particulièrement aux mélodies tristes.

Beaucoup l'indiquent par de petites notes, comme montré à (c). Enfin on voit à (d) comment, combiné avec le premier, il fait un bon effet avant une césure [*Abschnitt*]. Les joueurs de clavier l'expriment par le signe , comme on le voit à la lettre (cc) dans les ornements du §65.

Des ornements

§69

Nous en arrivons au demi-trille avec terminaison. On l'utilise pour orner une note précédée d'un port de voix, lorsqu'en raison de sa brièveté elle ne peut recevoir de trille complet avec terminaison (e). Mais si le tempo est lent, cet ornement ne suffit pas à remplir l'espace jusqu'à la note suivante, et on le prolonge donc, en proportion de la valeur de cette note, en un trille ordinaire avec terminaison (f).

The image displays two musical examples. The first, labeled 'Allegretto', is in 3/8 time and shows a half-trill with termination (e) on a note. The second, labeled 'Poco largo', is in 3/4 time and shows a full trill with termination (f) on a note. Both examples include piano and bass staves with various musical notations such as slurs, accents, and trill symbols.

§70

On peut voir le mordant, avec son signe et la manière de l'exécuter, au §65, à la lettre (f). On l'utilise dans différentes situations :

- contrairement au demi-trille, lorsque les notes ont un mouvement ascendant ; comme on peut le voir dans l'exemple suivant à (g)
- dans le cas de sauts ascendants (h)
- sur un port de voix montant au demi-ton (i)

Chapitre X

Allegro.

Allegretto.

The image displays two musical excerpts. The first, labeled 'Allegro.', is in 2/4 time and consists of eight measures. The top staff features a melodic line with notes marked 'h)', 'h)', 'g)', and 'i)'. The bottom staff provides a piano accompaniment with chords and a trill ('tr') on the final note of the eighth measure. The second excerpt, labeled 'Allegretto.', is in 3/4 time and consists of four measures. The top staff shows a melodic line with a note marked 'k)'. The bottom staff provides a piano accompaniment with chords and a trill ('tr') on the final note of the fourth measure.

À (k) il est prolongé en rapport avec la valeur de la note. On voit aux exemples ci-dessus, que cet ornement n'est présent que dans les pièces joyeuses. Si l'on voulait l'utiliser dans des pièces tristes, on irait à l'encontre de l'affect, et l'on gâterait la mélodie au lieu de l'embellir. Les battements sont semblables aux mordants dans leur utilisation et leur exécution. Sur un port de voix, cet ornement commence avec force, puis va en s'affaiblissant, comme à (i) et (k). Mais à (h) et (g) c'est la note principale qui reçoit l'appui.

§71

Il reste encore un ornement usuel, qui est la vibration [*Bebung*], en italien *ondeggiamento*. On la désigne par (.....) ou (•••••) Elle appartient aux notes longues soutenues ou aux notes finales, et on l'exécute de la manière suivante : on tient le doigt sur la note où l'on veut faire la vibration, avec fermeté, mais en le lâchant quelque peu au moment de commencer la vibration ; et plus celle-ci s'accélère, plus le doigt devient ferme, et l'on fait avec la main un mouvement en avant en direction du chevalet, puis en arrière en direction de la volute, de façon à ce que de part et d'autre du son choisi se fasse entendre un flottement entre le grave et l'aigu. C'est ce qui est exprimé par le mot *ondeggiamento*, qui signifie mouvement en forme de vague. Le mot allemand *Bebung* dit la même chose. C'est l'imitation de l'oscillation flottante que l'on entend après avoir frappé une cloche, ou une note grave sur un clavecin ou un autre instrument. C'est pourquoi il ne faut pas être trop prolix avec son utilisation ; car si l'on s'en sert trop souvent comme font certains, l'auditeur sera pris d'une inquiétude mêlée de pitié, croyant ce tremblement constant dû à un accès de fièvre intermittente qui aurait subitement saisi l'interprète.

La vibration ne convient donc que pour les notes longues soutenues, notamment pour les notes finales. Cette vibration doit être en rapport avec le contenu de la pièce. Dans une pulsation lente, elle doit être lente, et rapide au contraire dans un mouvement rapide.

Certains ont l'habitude très méritoire de trembler sur les cordes à vide. Ceci est pire encore que mauvais, et doit être gardé pour la taverne à bière.

§72

On a déjà dit que les ornements, comme les vêtements et les autres ornements du corps, devaient être proportionnés aux notes et au contenu de la pièce^q. Il ne faut pas non plus s'aventurer dans ce domaine avec trop d'excès, sans quoi l'on ressemblerait à ceux qui, pour embellir leur apparence, s'enveloppent dans une telle accumulation de parures et de vêtements bigarrés, que l'on peut à peine encore y apercevoir une forme humaine. Les ornements en musique sont comme les épices dans les plats. Ils doivent être utilisés avec parcimonie, et placés au bon endroit, sans quoi ils gâtent plus qu'ils n'améliorent. On constatera, parmi les jeunes savants, que ce sont ceux qui en savent le moins qui s'efforcent avec empressement, en toute occasion, et le plus souvent au mauvais endroit, de paraître avisés^r. Ceci se retrouve chez les musiciens : ceux qui ont le moins de goût se démènent pour prouver à l'auditeur, par un déluge d'ornements mal réalisés, comme ils savent jouer avec art, et montrent ainsi aux gens sensés l'étendue de leur ignorance, plutôt que leur bon goût.

q « Est modus in rebus, sunt certi denique fines » Horace

[La citation complète est « Est modus in rebus, sunt certi denique fines, quos ultra citraque nequit consistere rectum » Satires, livre I, satire 1, vers 106

« En toute chose il existe un juste milieu ; en deçà comme au delà des limites raisonnables, tout n'est plus que nuage et confusion ». (Traduction de Jules Janin, 1878)]

r « Πλείη μὲν γαῖα κακῶν πλείη τε θάλασσα » Hésiode, E. k. H. v. 109

[Traduction : « La mer, comme la terre, est remplie de maux » Hésiode, *Les travaux et les jours*.]

Chapitre XI

De la manière de jouer les notes et les silences correctement et juste

§73

Avant d'en arriver au travail des mélodies, il est encore utile d'évoquer un peu les coups d'archet, pour observer dans les notes d'une mesure, lesquelles doivent être prises en tirant, lesquelles en poussant. Envisager tous les cas de figure serait une entreprise interminable, qui égarerait plus le débutant qu'elle ne l'éclairerait. Je vais donc m'efforcer de ne donner ici que le strict nécessaire, et de reporter le reste dans les exercices, pour autant qu'il est adapté à mon objectif.

§74

Il est connu que les notes d'une bonne mélodie ont leur propre *prosodie*^s, comme les syllabes dans la langue parlée.

Par conséquent dans une mesure binaire, la première, la troisième, la cinquième et la septième note, ou plus simplement toutes les notes impaires, sont toujours les syllabes longues. Au contraire, la deuxième, la quatrième, la sixième, et la huitième note, c'est-à-dire les notes paires, sont toujours les syllabes courtes. De ceci provient la dénomination *thesis*, ou temps fort, et *arsis*, ou temps faible. L'exemple ci-dessous rendra la chose plus claire. Pour désigner les coups d'archet, je vais utiliser le signe « b ». Lorsque la pointe sera orientée vers le haut (b), il désignera le poussé ; si elle est orientée vers le bas (q), il s'agira du tiré. Pour plus de clarté, j'ai placé au-dessus des notes les signes (b) et (-), le premier désignant une syllabe courte, le deuxième une syllabe longue ; et j'ai aussi écrit les syllabes sous les notes.

s La prosodie est la mesure qui détermine la longueur de chaque syllabe dans la langue parlée.

De la manière de jouer les notes correctement et juste

O, wenn ich doch noch Jüng-ling wär, wie fröh-lich wollt ich seyn!

Ah, si j'étais encore un jeune homme, que je serais heureux !

ou bien :

O Jüng-ling, lern aus der Ge-schich-te, die dich viel-leicht zu Thränen zwingt.

Ô jeune homme, que cette histoire t'instruise, elle te tirera peut-être les larmes !

On prendra ainsi conscience clairement des différences entre les sons, même s'ils semblent extérieurement avoir la même valeur, et des différents coups d'archet. Au signe *) on voit que même s'il y a deux sons sur une seule syllabe, cette règle reste valable. Pour cette raison on prend les deux sons dans le même coup d'archet, mais la première reçoit plus de pression, car c'est sur elle que la syllabe est exprimée, et la deuxième doit être allégée. Et au signe **) on observe ce qu'il doit en être de la prosodie en cas de silence.

Voyons à présent plusieurs exemples dans une mesure ternaire ou inégale :

Er = mun = tert zur Freu = de, ihr fil = ber = nen Iſ = ſe = he! be = ſin = get, und ꝛ.

Éveillez la joie, ô sons argentins ! Chantez, et ...

Detailed description: This musical example is written in 3/4 time. Above the staff, there are 12 symbols: a flat (b) and a quarter note (q) alternating. These symbols indicate bowing directions for each note. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter). The lyrics are written below the staff, with hyphens indicating syllables across notes. The French translation is written below the German lyrics.

On peut écrire aussi cet exemple dans le *Tactus* pair :

Er = mun = tert zur Freu = de ihr fil = ber = nen Iſ = ſe = he! be = ſin = get und ꝛ.

Éveillez la joie, ô sons argentins ! Chantez, et ...

Detailed description: This musical example is identical to the one above, but the bowing directions are different. Above the staff, there are 12 symbols: a flat (b) and a quarter note (q) alternating. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter). The lyrics and French translation are the same as in the first example.

Dans ces deux exemples, on est moins assuré pour les coups d'archets que dans les précédents, qui étaient dans une mesure à quatre temps. Ici, si l'on voulait prendre toujours la syllabe longue en tirant, le coup d'archet en deviendrait confus. L'intuition nous vient ici en aide, et donne à chaque note sa mesure convenable, brève ou longue, et le coup d'archet inversé ne doit pas être considéré de la même manière que dans la mesure à quatre temps. Même si parfois le premier temps d'une mesure tombe en poussant, sur la mesure suivante on retrouve un tiré, et tout rentre dans l'ordre.

On peut faire l'expérience d'inverser le coup d'archet dans chacun des exemples en binaire, l'intuition nous fera nous révolter immédiatement ; au contraire dans le dernier exemple on ne remarquerait presque rien si l'on inversait le coup d'archet.

De la manière de jouer les notes correctement et juste

Présentons maintenant aussi les mesures à 3/8 et à 6/8.



Sey nur hübsch fleißig, du wirst's schon be-greifen, und wenn auch dein Meister bis = weilen sollt' leifen.
Persévère seulement, et tu y arriveras bientôt, même si ton maître rouspète un peu



Geh, laß mich in Ruh, ich hö-re dir wei-ter nicht zu!
Va, laisse-moi en paix, je ne t'écoute pas plus longtemps !

§76

Ceci peut suffire pour commencer en ce qui concerne l'explication des coups d'archet. Par la suite, j'indiquerai les coups d'archet sur les petites pièces en forme d'exercices, et l'élève assimilera ainsi plus facilement, que si je voulais accumuler quantité d'exemples et de cas particuliers, qui compliqueraient la chose pour un débutant au lieu de la faciliter.

Passons donc aux exercices !

Je n'ai choisi au début aucune pièce connue, menuet, polonaise, ou chanson des rues, que le débutant aurait l'occasion d'apprendre par cœur, car ce serait le meilleur moyen de ne jamais apprendre à lire les notes.

J'ai donc choisi de petits duos dont l'élève peut jouer alternativement la première ou la deuxième voix. Car lorsqu'on joue toujours la première voix seulement, on se repose trop sur l'oreille et on ne prête pas l'attention convenable aux silences et à une véritable lecture. Dans les duos, cet inconvénient disparaît aussi car la mélodie passe d'une voix à l'autre, c'est pourquoi ce sont les meilleures pièces pour exercer un débutant.

« Il est également très bon que les amateurs qui peuvent déjà un peu lire à vue s'appliquent à jouer le deuxième violon dans des symphonies ou d'autres pièces polyphoniques, car ils doivent alors s'appuyer davantage sur une lecture correcte des notes, que sur l'oreille. »

Les premiers exemples seront toujours très simples, et serviront à expliquer les notes. On augmentera peu à peu la vitesse. Par la suite, ils deviendront plus difficiles, de manière à ce que l'on s'approche imperceptiblement des duos, symphonies et concertos ordinaires. Les mots techniques que l'on rencontrera en chemin sont expliqués dans la partie suivante. Au départ, on se contentera d'apprendre au débutant à jouer les exemples avec clarté et justesse. Le maître ne saurait y prêter trop d'attention. En particulier, on ne doit laisser passer au débutant, autant que possible, aucune note fautive, car si on ne l'habitue pas dès le début à jouer juste, son oreille est déformée par les fausses notes, et il devient extrêmement difficile de le déshabituer par la suite. La plupart du temps cela n'est même plus possible. Encore une fois, on doit s'installer au début de la manière la plus minutieuse et la plus exacte, de sorte que toute difficulté soit levée une fois pour toutes.

§77

Pour ce qui concerne la pulsation, dans un rythme binaire on peut faire marquer au débutant les croches, dans un tempo modéré, et les noires, dans un tempo plus rapide, par un léger mouvement d'élévation et d'abaissement de la pointe du pied. Dans une mesure à 3/4 on marquera les noires, dans un 3/8 lent les croches ; dans un 3/8 rapide on marquera les mesures entières. Dans un 6/8 il est préférable de marquer les trois croches. Mais il faut que cette scansion soit très légère, car rien n'est plus insensé que de frapper du pied au point de faire trembler le sol. Beaucoup ont cette détestable habitude ; en particulier on entend souvent dans les musiques d'église celui qui dirige, qui au lieu d'indiquer la mesure avec les mains, est pris d'un tel feu de pieds qu'il semble vouloir mettre à terre le chœur avec tout ce qu'il contient. Un semblable piétinement incontrôlé de la pulsation a été cause que beaucoup de musiciens ne peuvent plus du tout supporter que l'on batte du pied. Cependant, dans une musique d'église, où les musiciens se tiennent loin les uns des autres, il est presque impossible que tous ceux qui jouent restent aussi ensemble, sans que la pulsation soit donnée, que dans un concerto ou de la musique de chambre, où les musiciens sont tout proches. Et pour un débutant, marquer la pulsation est aussi nécessaire que l'est un harnais de marche pour un enfant qui ne sait pas encore marcher seul. Même un musicien expérimenté a souvent besoin, dans des mélodies lentes et difficiles à comprendre, de marquer les croches. Il est donc injuste de rejeter complètement une chose bonne en elle-même au prétexte de son mauvais usage.

A présent revenons au sujet ! Les chiffres placés en haut désignent les doigtés, et les b) ou q) placés en bas les coups d'archet. Là où les b) ou q) sont absents, le coup d'archet va de la manière habituelle, en tirant et en poussant successivement, jusqu'à ce qu'il soit à nouveau indiqué.

Chapitre XI

II. Poco Andante.

The musical score is written for guitar in G major and 3/4 time. It consists of three systems, each with two staves. The first system contains 8 measures, the second system contains 8 measures, and the third system contains 8 measures. The notation includes various fingerings (1-4), slurs, and accents. The final measure of the third system is marked 'a)' and features a double hammer on the note 'la'.

II - a) Ici on prend le *la* en même temps sur la corde à vide et avec le quatrième doigt sur la corde de ré, ce qui est exprimé par la double hampe de la note.

De la manière de jouer les notes correctement et juste

III. Minuetto.

The image displays a musical score for a Minuetto in G major, 3/4 time. It consists of four staves, with the first two staves for the Violin and the last two for the Viola. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes, and bowings are shown with slanted lines above notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece concludes with a trill (tr) and a final cadence.

III - Dans ce menuet, le premier violon, après les quatre premières mesures, joue entièrement dans la demi-position. Je choisis ce genre d'exemple à dessein, ils guident tout de suite le débutant dans les positions. Ainsi l'on apprend en s'amusant, comme dit la formule.

Chapitre XI

IV.
Andantino.

The musical score is divided into four systems. The first system consists of two staves of piano accompaniment in G major, 3/8 time, with a key signature of one flat. The second system consists of two staves of solo guitar notation, with the upper staff containing melodic lines and the lower staff containing bass lines. The third system also consists of two staves of solo guitar notation. The fourth system consists of two staves of solo guitar notation, ending with a double bar line. The score includes various musical notations such as fingerings (1-4), trills (tr), and accents.

IV - *) On prendra ces quatre mesures de préférence dans la position entière.

De la manière de jouer les notes correctement et juste

V.
Vivace.

The musical score is for Violin V, marked 'Vivace'. It is in G major (one flat) and 8/8 time. The score is written in five systems, each with two staves. The first system includes fingerings (1, 2, 3, 4) and breath marks (r) above the notes. The key signature has one flat (F) and the time signature is 8/8. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various articulations and dynamics.

Chapitre XI

The image displays a musical score for Chapter XI, consisting of two systems of two staves each. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system contains 12 measures, and the second system contains 6 measures. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks (accents) indicating bowing techniques. The score concludes with a double bar line and repeat signs on the final staff of each system.

V - Tout cet exemple peut être joué, une fois passées les notes où le coup d'archet est indiqué, avec différents coups d'archet. Mais très souvent lorsqu'on est en poussant sur le temps faible, on se retrouve bien en tirant au début de la mesure suivante. Il suffit simplement de marquer un peu plus avec l'archet la première des trois notes que les deux autres. Je n'ai pas indiqué les doigtés ici, cela ne m'a pas semblé utile ; et je ne les indiquerai pas non plus par la suite, sauf si cela me paraît nécessaire.

De la manière de jouer les notes correctement et juste

VI. Allegretto. Violino primo.

VII. Arioso.

VI - *) À propos des signes d'altération, il faut encore faire remarquer qu'ils restent valables toute la mesure, c'est pourquoi il est d'usage de ne pas réécrire le signe devant la note, comme le montre l'exemple ci-dessus. Mais dans la mesure suivante, il n'est plus valable, et il faut l'écrire à nouveau devant la note que l'on doit altérer, sans quoi celle-ci est prise ordinairement comme précisé par l'armature.

Chapitre XI

VI. Allegretto.

Violino secondo.

VII. Arioso.

VII - La noire pointée sur une double-note, au signe **), avec les deux petits traits, doit être jouée comme la mesure précédente. C'est à nouveau une abréviation pour le confort du copiste, comme dans l'exemple I. Ici j'ai écrit chaque voix séparément, car lorsque le débutant s'habitue à lire sur deux lignes, il lui devient ensuite très difficile de lire sur une seule, ce qui est pourtant l'usage pour le jeu du violon.

De la manière de jouer les notes correctement et juste

VIII. Poco largo.

The musical score consists of four staves of music in G major (one sharp) and 3/8 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. The second staff contains a complex passage with slurs and an asterisk (*) marking a specific note. The third staff includes a trill (tr) and a second slur. The fourth staff features dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano), along with a second slur. The piece concludes with a double bar line.

VIII - Il faut jouer ces mélodies tristes et lentes avec un archet ferme et retenu, les coups d'archets étant joliment connectés les uns aux autres. Il serait ici très mauvais de détacher les sons. Là où il y a des points au-dessus de notes, celles-ci sont jouées en un seul archet ; on donne à ces notes une pression, puis on relâche à nouveau l'archet, afin que les notes se distinguent les unes des autres, mais soient néanmoins reliées entre elles grâce à une délicate retenue de l'archet. Les lettres *mf* signifient que le son doit être joué à moitié fort, et *p* qu'il doit l'être faiblement, ou délicatement. On y reviendra plus en détail dans le chapitre suivant. Au signe *) se trouve un passage un peu difficile, car le troisième doigt, après le *ré naturel*, où il se trouve contre le petit doigt, doit aussitôt être tiré en arrière pour jouer le *ré bémol* qui suit immédiatement.

VIII. Poco largo.

The musical score consists of five staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/8. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The music features eighth and sixteenth notes, some with slurs. The second staff continues the melodic line with slurs and accents. The third staff includes a second ending bracket and a trill (tr) marking. The fourth staff shows a continuation of the melodic line with slurs. The fifth staff begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and later changes to *p* (piano). The piece concludes with a double bar line.

IX. Tempo di Minuetto.

Ici le second violon est dans la position ordinaire, et non dans la demi-*Applicatur* comme le premier. À la lettre c) le doublé [*Doppelschlag*] est fait sur la valeur du point, comme signalé dans le chapitre sur les ornements. À la lettre d) deux mesures sont sous un grand arc de liaison, cela signifie que la première fois, on joue jusqu'au signe de reprise, mais la deuxième fois, on omet la mesure qui termine la première partie, et qui est signalée par le chiffre 1, et on joue à sa place celle qui suit, signalée par le chiffre 2. Car la première mesure renfermée dans l'arc est une introduction à la première partie, la seconde une introduction à la deuxième partie. Pour la dernière partie, on joue la première fois comme c'est écrit, mais à la reprise on s'arrête sur le *la bémol* qui est signalé par le  et représente la fin de toute la pièce.

De la manière de jouer les notes correctement et juste

X. Allegro.

The musical score consists of six staves of music in G major, 3/4 time. The first five staves are for a single melodic line. The sixth staff is for a basso continuo, labeled 'segno' and containing three figured bass systems: k), l), and b). The score includes various musical notations such as slurs, accents, trills (tr), and dynamic markings (mf, f). Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The tempo is marked 'Allegro'.

Chapitre XI

The image displays three staves of musical notation in G major. The first staff begins with a fermata (X) over a note, followed by a melodic line with a triplet. The second staff continues the melody with dynamics markings (mf, f, p) and a trill (tr). The third staff features a fermata (h) with 'NB.' and 'mf' markings, followed by a trill and a triplet.

X - Cet exemple commence dans l'*Applicatur* entière. On pourrait aussi le jouer aussi dans la demi-*Applicatur*, d'autant plus qu'il est dans la tonalité d'ut majeur. Mais puisque la mélodie passe très vite en sol majeur, ton qui réclame l'*Applicatur* entière, on fait mieux de commencer directement ainsi.

À la lettre h), le \circ signifie un point d'orgue [*fermate*], sur lequel on trouvera plus d'explication au §46¹⁶ et que l'on peut réaliser à peu près comme indiqué au « NB ». Le premier *do* est exprimé avec force, et les notes qui suivent diminuent de plus en plus, jusqu'au *sol* final qui est joué très faiblement et s'interrompt tout à fait pendant un temps un peu libre, ce qu'indique le deuxième \circ . Puis on continue à jouer dans la pulsation précédente. Après ce point d'orgue, on peut jouer le thème dans la demi-position.

À la lettre k) on trouve des rondes, et l'indication *segue*, qui signifie « poursuivre », ou « continuer ainsi » : c'est à nouveau une abréviation pour le confort de l'interprète aussi bien que du copiste. On joue dans ce cas les notes ainsi écrites en rondes de la même manière que dans la première mesure, qui présente la manière correcte de les exécuter.

À la lettre l) se trouve le signe de vibrato, pour lequel on se référera au §71.

De la manière de jouer les notes correctement et juste

X. Allegro.

Musical score for 'X. Allegro' in G major, 2/4 time. The score consists of six staves. The first staff begins with a treble clef, a G-clef, and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes marked '3' in the fourth measure. The second staff continues the melodic line. The third staff features a dynamic marking of 'mf' and includes a double bar line with repeat dots. The fourth staff continues the melody. The fifth staff includes a flat sign (b) and a sharp sign (#). The sixth staff concludes with a 'segue' instruction and includes dynamic markings 'h)', 'k)', and 'h)' below the notes.

Chapitre XI



À la lettre m) j'ai barré le demi-soupir. J'entends la question : pourquoi ? Parce que le signe habituel ♯ n'est pas assez exact ici pour désigner le temps d'un tiers de triolet. Jusqu'à présent nous n'avons dans la musique aucun signe qui désigne la valeur exacte d'un silence de triolet de noires, de croches ou de double-croches, ce qui est souvent cause d'erreurs même chez les plus habiles exécutants, et empêche de bien chanter une pièce. On pourrait facilement remédier à ce mal : il suffirait que les compositeurs barrent d'un trait : — les silences qui correspondent à une partie de triolet, exemples : ♯ ♯ ♯ et tout serait en ordre. Il manquerait cependant encore un signe pour désigner deux parties de triolet ; on pourrait simplement utiliser pour le triolet de noires ♯ , pour le triolet de croches ♯ , et pour le triolet de double-croches ♯ , et ce manque serait lui aussi comblé.

À la lettre n) on profite de la corde à vide pour revenir à la position ordinaire. En général, on se sert volontiers de cette commodité lorsqu'il s'agit de descendre de l'*Applicatur*. On peut donc dire que cet exemple est dans l'*Applicatur* double ou composée.

XI. Allegro di molto.

XI - Dans ce tempo on prend les croches à la vitesse des double-croches d'un *Allegretto*. Toutes les figures de trois croches suivant un demi-soupir sont prises en poussant. Les noires surmontées de traits (' ' ') au signe *) sont certes jouées aussi courtes que des croches, mais soutenues légèrement plus longtemps, avec de la délicatesse dans l'archet, que si elles étaient des croches entremêlées de demi-soupirs, comme au signe **). Sur les silences brefs, suivis d'une ou plusieurs notes de même valeur, le meilleur moyen dont on peut s'aider est de s'imaginer en pensée que l'on joue, au lieu du silence, une note de valeur égale en tirant.

XI. Allegro di molto

Musical score for XI. Allegro di molto, consisting of four staves of music in G major and common time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music features a variety of rhythmic values including eighth and sixteenth notes, often beamed together. A trill (tr) is indicated above a note in the second measure. The second staff contains a repeat sign. The third staff continues the melodic and rhythmic patterns. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

XII. Tempo di Minuetto. *Canone all' unisono.*

Musical score for XII. Tempo di Minuetto. *Canone all' unisono.*, consisting of two staves of music in G major and 3/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is characterized by a steady, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the piece, featuring a triplet of eighth notes and a final cadence with a double bar line and repeat dots.

XII - Ce Menuet est un canon. Ce qu'est un canon, chacun l'aura observé lors de la dernière guerre : une longue pièce de laiton ronde, de grande taille, percée au centre, placée sur une machine en bois équipée de roues, l'ensemble étant traîné par des chevaux et utilisé à la guerre lors des batailles et des sièges. Q. E. D.

Mais en musique on n'a certes pas besoin d'aussi terrifiants engins. Ici cela désigne une règle, une ligne à suivre : les voix doivent se succéder selon une règle. Ce genre de jeu savant est meilleur pour les yeux que pour les oreilles.



XIII - Ici, pour changer agréablement, j'ai choisi une *Polonaise*. Ces mélodies de danse polonaises ont leur beauté particulière, surtout si elles apparaissent dans leur costume authentique, et non en costume allemand. Elles sont plus difficiles qu'on ne pourrait le croire à composer et à jouer. Leur exécution demande un certain élan que l'on ne peut apprendre que des Polonais eux-mêmes. Les longues notes placées entre des courtes sont jouées avec une pression croissante de l'archet, bien soutenues, avec un vibrato modéré. La première des deux liées doit être exécutée avec énergie, et la deuxième délicatement, et elle doit être un peu plus courte que la première. Les deux suivantes cependant sont jouées chacune avec un coup d'archet court et marqué.

XIII. Polonoise.

À la fin de cette *Polonoise*, il est écrit *Dal Segno* à côté du signe  Ceci se présente aussi dans les Arie et dans d'autres pièces. On recommence donc au signe  et l'on joue jusqu'au  qui indique la fin.

De la manière de jouer les notes correctement et juste

XIII. Polonoise.

The musical score for "XIII. Polonoise" is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second and third staves continue the melodic line with various rhythmic patterns and slurs. The fourth staff shows a change in the melodic contour. The fifth staff concludes the piece with a double bar line and the instruction "dal Segno." written below the staff.

XIV. Allegro affai.

XIV - Cet exemple est joué de la manière suivante : d'abord on répète la première phrase comme indiqué, puis on continue jusqu'à l'endroit où est écrit *Da Capo* ; ensuite on rejoue depuis le début directement jusqu'au signe  Puis du premier *Da Capo* au second *Da Capo*, et de nouveau la première phrase jusqu'au point d'orgue, et pour terminer, la dernière phrase, où est écrit *Coda* (« queue » ou « fin »). Ces petits jeux dans lesquels les compositeurs d'aujourd'hui se complaisent si généreusement font un effet particulièrement excellent sur l'orgue de Barbarie, avec la lanterne magique, et je ne garantis pas que ce savant *Rondeau* ne connaîtra pas un semblable destin. Le goût d'aujourd'hui réclame ce genre de *Lyrum Larum*¹⁷, ce qui veut dire, s'il on en juge par les plus récentes compositions, que plus c'est mauvais, meilleur c'est. Pour cette raison je prétends que nous aurons bientôt besoin de cornemuses et de lyres pour notre musique, afin de pouvoir interpréter comme elles le méritent les compositions à la mode. Q. E. D.

XIV. Allegro affai.

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music starts with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a series of eighth and sixteenth notes. A second ending is marked with a '2.' above the staff. Trills are indicated by 'tr' above notes. The second staff continues the melody with slurs and a first ending marked with a '1.' above the staff. The third staff features a second ending marked with a '2.' above the staff and a trill. The instruction 'Da Capo.' is written below the staff. The fourth staff continues the melody with slurs and a trill. The fifth staff features a trill and the instruction 'Da Capo.' below the staff. The sixth staff begins with a trill and the instruction 'Coda.' below the staff, followed by a double bar line and a final chord.

XV - Ici, au signe *), un arc, ou liaison de prolongation [*Bindung*] est dessiné sur la note *la* entre la première et la deuxième mesure ; au début de la troisième mesure se trouve un (.) qui est joué exactement de la même manière que s'il y avait, au lieu du point, un *si* croche lié à la note précédente. On joue de cette façon dans tous les cas semblables.

XV. Vivace.

The image displays five staves of musical notation for a piece titled 'XV. Vivace'. The music is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. A fermata-like symbol is placed over the first measure. The second staff continues the melody. The third staff features several annotations: 'a)' and 'b)' are placed below the first two measures, and 'c)' is below the last measure. The fourth staff has 'c)' and 'd)' below the second and third measures respectively. The fifth staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

Après un demi-soupir, il est possible, comme on le voit, de prendre soit en tirant comme à la lettre a), soit en poussant comme à la lettre b), il faut seulement que celui-ci soit suivi de deux doubles-croches. Dans le premier cas on joue chacune avec son coup d'archet, mais dans le second on prend les deux dans le même coup d'archet. Cependant si un silence est suivi d'une note de même valeur, on prend celle-ci en poussant comme à c). À d), il ne faut pas se laisser induire en erreur et penser que le *do#* devrait être aussi un *ré*, sous prétexte qu'on trouve un arc au-dessus, car ici il ne s'agit que d'une liaison d'articulation [*Schleiffung*].

On exécute de la manière suivante les figures constituées de quatre doubles-croches, et dont les deux premières sont jouées d'un seul coup d'archet, mais les deux autres en deux coups d'archet : la première des deux liées reçoit davantage de pression, et on la tient un peu plus longtemps qu'écrit ; la seconde est jouée plus faible et plus courte ; la troisième et la quatrième sont courtes et détachées du milieu de l'archet.

XV. Vivace.

The musical score for exercise XV, titled 'Vivace', is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a series of eighth-note patterns, with some notes beamed together. A slur covers the first two notes of a pair, and a '2)' marking is placed below the second note. The second staff continues the pattern, with a slur over the first two notes of a pair and a '4' above the second note. The third staff shows a similar pattern with a slur and a '4' above the second note. The fourth staff concludes the exercise with a final cadence. Various bowing techniques are indicated by slurs, accents, and dynamic markings like 'a)', 'b)', and 'c)'. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

XVI. Adagio.

XVI - Ici tous les points doivent être tenus moitié plus longtemps que ne l'indique l'écriture. La note qui suit est raccourcie d'autant que le point en a été allongé. Voir le §46.

On peut certes jouer ces figures avec un coup d'archet pour chaque note, mais elles sonnent alors un peu boiteuses et heurtées, même si l'on retient énormément l'archet. C'est pourquoi il est meilleur de prendre les notes deux par deux dans l'archet. La première note, avec le point, doit être jouée avec longueur et énergie dans le coup d'archet, en renforçant le son au milieu, et en donnant un petit vibrato avec le doigt. Avant la note courte qui suit, l'archet, arrivé à son extrémité après la longue note précédente, doit être très légèrement soulevé, de telle sorte que le son ne disparaisse que le temps d'émettre très brièvement et distinctement la note brève, du bout de l'archet. Puis après ce bref coup on emploie à nouveau tout l'archet sur la note longue. Ces figures demandent à être beaucoup travaillées si l'on veut leur donner une cohérence, car la mélodie triste ne souffre pas le moindre heurt. Elles sont toujours une pierre de touche pour les joueurs approximatifs.

De la manière de jouer les notes correctement et juste

XVI. Adagio.

The image displays three staves of musical notation for a piece titled 'XVI. Adagio'. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music consists of a series of notes, some with accents and slurs. The second staff continues the piece, featuring a double bar line and a section marked with an asterisk (*). Below this section, the letter 'b)' is written. The third staff concludes the piece with a final double bar line. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Au signe *), la figure est écrite comme elle doit être exécutée dans tous les autres cas semblables.

À la lettre a), le signe est celui d'un mordant. Celui-ci doit être joué sans interruption, mais en augmentant continûment la force du son jusqu'au fa dièse, qui est pris à nouveau avec force, en soulevant l'archet. Ce mordant vient de la musique française, et ne sonnera pas juste aux oreilles italiennes. À la lettre b) il est plus savoureux. De manière générale cet exemple ressemble au style des ouvertures à la française.

XVII. Alla breve.

The image shows a musical score for a fugue in G major, 3/4 time, titled 'XVII. Alla breve.' The score consists of five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in a single voice, featuring a series of sixteenth-note runs and quarter-note patterns. The second staff continues the melodic line with more complex rhythmic figures. The third and fourth staves show further development of the theme, with various rests and melodic fragments. The fifth staff concludes the piece with a final cadence, marked with a double bar line and a fermata.

XVII - Cet exemple présente une fugue, pour autant qu'il soit possible d'en faire à deux voix. Cet artifice musical plaira aussi peu à une oreille saine, que le sel anglais¹⁸ à un palais en bon état, mais un compositeur profond se doit de le maîtriser. Les fugues embellissent particulièrement les chœurs et les motets, dans la musique d'église, surtout lorsqu'au lieu d'être un tissu d'horribles dissonances et de phrases repoussantes, elles ont une finesse harmonique et mélodique, dans la mesure où ce genre le permet. La science du contrepoint, et notamment de la fugue, est indispensable pour un organiste, s'il ne veut pas, comme un Savoyard avec sa lanterne magique, débiter ses petites pièces apprises par cœur sur son orgue.

XVII. Alla breve.

The image displays a musical score for a piece titled 'XVII. Alla breve.' It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The second staff features a '4' above a group of notes, indicating a fourth finger. The third staff has a '3' above a group of notes, indicating a third finger. The fourth staff has a '2' above a group of notes, indicating a second finger. The fifth staff has a '1' above a group of notes, indicating a first finger. The sixth staff ends with a double bar line. The score is written in a clear, black ink on a white background.

Dans l'exécution de la fugue, on doit veiller à ce qu'à son entrée, le thème soit toujours joué spécialement fort, c'est pourquoi j'ai indiqué *for*. Le *la* et le *mi* sont joués à vide en deux endroits, où l'on trouve (0), sinon ils sont partout doigtés. On voit donc à quel point le ton de *mi* ressemble à celui de *mi bémol*. Ce qui prouve une nouvelle fois combien le fait de s'habituer dès le début à ne pas jouer de cordes à vide facilite l'exécution.

XVIII. Maestoso.

The musical score is written for a single instrument, likely a violin, in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six staves of music. The tempo is marked 'Maestoso'. The score includes various dynamics: *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *f* (forte), and *dolce* (dolce). There are also trills marked with 'tr' and several slurs. The music is characterized by a steady, march-like rhythm with a focus on melodic development and dynamic contrast.

XVIII - Ce genre de mélodie est semblable à une marche. Je dois ici rappeler encore une fois, que les points sont plus longs de moitié que l'écriture ne l'indique, et doivent donc être joués en retenant l'archet ; sans quoi tout le pathétique, qui est le véritable but de cette mélodie, disparaît, et l'on entend au lieu de cela une maigre rengaine, boiteuse et misérable. Il n'y a que peu de violonistes qui savent bien jouer ce genre de partitions.

XVIII. Maestoso.

The musical score for Example XVIII, titled "Maestoso", is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The second staff includes dynamic markings of *mf*, *p*, and *f*. The third staff features a *mf* marking and a repeat sign. The fourth staff contains trill markings (*tr*) and a *mf* marking. The fifth staff concludes with a repeat sign and a final cadence.

On peut faire l'expérience de jouer d'abord chaque note d'un coup d'archet, et ensuite deux par deux, et choisir la meilleure manière. Pour ma part je préfère la seconde. À l'exemple XVI, nous avons déjà parlé plus longuement de cette façon de jouer. Il faut encore rappeler que la note courte doit être séparée précisément et distinctement de la précédente et de la suivante, grâce à une courte et énergique pression d'archet.

Chapitre XI

XIX. Andante.

The image displays a musical score for a piece titled "XIX. Andante." The score is written on five staves, each containing a line of music. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music consists of eighth and sixteenth notes, often grouped with beams. Several annotations are present: a 'q' (pizzicato) marking above notes in the second and fourth staves; a 'b' (breve) marking above notes in the first, second, and fourth staves; and asterisked annotations: a single asterisk (*) above a note in the second staff, a double asterisk (**) above a note in the fifth staff, and a triple asterisk (***) above a note in the fifth staff. The score concludes with a double bar line.

XIX – Cet exemple montre comment les notes courtes sont exécutées de préférence en poussant, qu'elles se trouvent avant ou après un silence ; sauf à quelques endroits où elles sont précédées de figures ininterrompues, comme on voit au signe *). Elles doivent être jouées avec une courte attaque d'archet proportionnée à la note. Les figures au signe **) sont prises dans le même archet en poussant, et il en va de même pour les croches dans un Allegro. Mais si des figures ininterrompues suivent un bref silence, alors chaque note a son propre coup d'archet ***).

De la manière de jouer les notes correctement et juste

XIX. Andante.

The musical score for exercise XIX, titled "Andante", is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The second staff continues the melody with quarter notes E5, F#5, G5, and A5, followed by quarter notes B5, C6, and D6. The third staff features a first ending with a repeat sign and a first ending bracket, followed by a second ending with a repeat sign and a second ending bracket. The fourth staff continues the melody with quarter notes G5, F#5, E5, and D5, followed by quarter notes C5, B4, and A4. The fifth staff concludes the exercise with a quarter note G4, followed by quarter notes F#4, E4, and D4, ending with a double bar line and repeat dots.

XX. Vivace.



XX - Je ne peux nier que cet exemple m'ait donné beaucoup de mal, mais c'est aussi pourquoi il est, sans me vanter, vraiment beau, et j'étais heureux de l'avoir achevé. C'est une imitation libre de l'un de nos plus célèbres compositeurs de symphonies, et je ne doute pas un instant qu'il recueillera les applaudissements unanimes des connaisseurs avisés et des nourrices. Quel plaisir pour les enfants de se laisser endormir par ce genre de mélodie sucrée ! Et puis s'il y a quelque chose de connu là-dedans, et que la cohérence de l'ensemble n'est pas réussie, je peux me retrancher derrière mon original. Et en supposant que la mélodie complète soit déjà utilisée dans les foires pour la danse des ours, tant mieux !

Elle sera d'autant plus compréhensible pour le plus grand nombre des amateurs curieux. Et si quelque critique voulait y reconnaître la célèbre chansonnette « *Tanz, Gretel tanz!*¹⁹ », ce ne serait nullement une calomnie pour moi, puisqu'on ne doit me considérer ici que comme imitateur des compositeurs les plus modernes. Selon l'opinion et la pratique actuelle, quantité d'unissons et octaves, en mettant de la pompe et de l'insistance sur une pièce, en font une pièce importante. Car sans pompe, pas de splendeur ; *atqui, ergo*. J'ai donc suivi dans cette pièce l'exemple de mes savants prédécesseurs. Q.E.D.

XX. Vivace.

A musical score for a piece titled 'XX. Vivace.' The score is written on six staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 9/8. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages, often with slurs and accents. The second staff features a complex texture with multiple voices, including some notes marked with 'x'. The third and fourth staves continue the intricate melodic and harmonic development. The fifth staff shows a more rhythmic and melodic line. The sixth staff concludes the piece with a final cadence, marked with a double bar line and a fermata.

XXI. Andante grazioso.

XXI - Les figures, où le point se trouve derrière la deuxième note, sont jouées de sorte que la première et brève note soit certes émise distinctement, mais très courte, et que celle qui suit soit soutenue jusqu'à la suivante, en respectant bien sûr le point, mais avec un archet délicat. J'ai montré à la fin de la première partie la différence entre ces figures-ci et celles où le point est placé après la première note. Il est préférable de prendre ce genre de notes pointées deux par deux dans l'archet.

À la lettre b) l'exécution est semblable à celle de la lettre a).

XXI. Andante graziofo.

Au second violon, on trouve des doubles-cordes. Elles tombent cependant bien sous les doigts, et ne présenteront pas beaucoup de difficultés pour un débutant. Les doubles-cordes ont ceci de bon, que l'on y apprend à jouer juste. L'exemple XX, aussi comique soit-il, sera aussi très utile pour atteindre la justesse, en raison des nombreuses octaves. Pour s'amuser, et en buvant un verre, on écoute volontiers de temps en temps ce genre de petite pièce de cornemuse, de même que l'on regarde pour se divertir du théâtre de rue en allant voir le médecin pour soigner les vers. Mais elles sont complètement exclues des morceaux sérieux, car trop particulières, de même que Hans Wurst est exclu de la tragédie²⁰.

XXII. Tempo di Minuetto.

The image shows a musical score for a Minuet in G major, Op. 1, No. 22 by Johann Sebastian Bach. It consists of five staves of music in 3/4 time. The score includes various articulation markings such as trills (tr), slurs, and accents. There are also performance instructions like 'volti subito' at the end. The score is annotated with letters a) through f) to indicate different ways to play the triplets.

XXII – Les triolets, qui constituent la plus grande partie de cet exemple, peuvent être joués de différentes manières :

- 1) détachés, la première notes étant un peu plus marquée comme à a)
- 2) les trois premières notes liées, les autres détachées (b)
- 3) tous liés (c)
- 4) les trois premières, puis les six dernières liées, mais ces dernières étant égrenées une par une, c'est-à-dire jouées dans un même archet, courtes et soulevées (d)
- 5) les deux premières liées, la troisième détachée (e)
- 6) La première détachée, les deux dernières liées (f)

De la manière de jouer les notes correctement et juste

The image displays a musical score for violin in G major, consisting of seven staves. The first staff begins with a double bar line and a repeat sign. The second staff includes fingerings 'd)' and '2'. The third staff features a 'NB.' (Nota Bene) marking above a specific passage. The fourth staff has fingerings 'c)' and 'f)'. The fifth staff includes fingerings 'q', 'b', and 'q'. The sixth staff includes fingerings 'b', 'q', 'b', 'q', and 'q'. The seventh staff includes fingerings 'b', 'q', 'b', 'q', and 'q'. The score is annotated with various musical notations such as trills ('tr'), slurs, and dynamic markings.

À l'endroit du « NB », le premier doigt est avancé sur le *si*, mais deux notes plus tard, sur le *fa*, il doit être à nouveau reculé. Ce genre de passage se présente souvent, et dans toutes les tonalités. Ils posent souvent beaucoup de difficultés de justesse aux violonistes. C'est de ce genre de saut que les Anciens disaient : *mi contra fa, est diabolus in musica*²¹.

XXII. Tempo di Minuetto.

The musical score consists of five staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is characterized by frequent trills, indicated by the 'tr' symbol above notes. The second staff continues the melody with more trills and includes a marking 'a)' above a group of notes. The third staff features a marking 'b)' below the first measure and includes slurs and accents. The fourth staff contains markings 'c)' and 'b)' below the notes. The fifth staff concludes the piece with a repeat sign and the instruction *volti subito.* written below the staff.

De la manière de jouer les notes correctement et juste

The image displays six staves of musical notation for guitar, written in G major and 9/8 time. The notation includes various musical symbols and markings:

- Staff 1:** Features a trill (tr) over the first measure and another trill over the second measure. The piece begins with a double bar line and repeat dots.
- Staff 2:** Contains a first fingering (1) and a dynamic marking of *f* (forte).
- Staff 3:** Includes a second fingering (2) and a dynamic marking of *f*. It also features a trill (tr) and a dynamic marking of *p* (piano).
- Staff 4:** Shows a dynamic marking of *f* and a trill (tr).
- Staff 5:** Contains a dynamic marking of *f* and a trill (tr).
- Staff 6:** Ends with a double bar line and repeat dots.

XXIII. Largo. *Con Sordini.*

The musical score for XXIII. Largo. *Con Sordini.* is written in G major (two flats) and 3/8 time. It consists of five staves. The first staff is the melody. The second staff is marked *pizzicato.* and shows chords. The third staff is marked *col arco.* and shows a melodic line with some chords. The fourth staff continues the melody. The fifth staff is marked *mf* and shows a melodic line with some chords. The piece ends with a double bar line.

XXIII – Voici un exemple où l'on rencontre le *pizzicato*. *Pizzicato* est un mot italien qui signifie pincé, de *pizzicare*, pincer. Lorsqu'on trouve ce mot, les sons ne doivent donc pas être produits par le frottement de l'archet, mais en tirant la corde avec les doigts. Voici la meilleure manière de s'y prendre : on laisse le violon dans sa position, on prend le pouce de la main qui tient l'archet, on le place sous la touche, appuyé contre celle-ci du côté de la corde de sol, et avec l'index, qui doit rester libre, on saisit la corde, et on la tire pour produire un son. Cela doit être une imitation des instruments montés de cordes en boyau, par exemple la mandoline ou la harpe. Dans certains cas précis cela fait un bel effet.

De la manière de jouer les notes correctement et juste

Largo. *Con Sordini.*

The musical score is written for violin in G major (one sharp) and 3/8 time. It begins with the tempo marking 'Largo' and the instruction 'Con Sordini'. The first staff is marked 'pizzic.' and features a series of eighth notes. The second staff is marked 'col arco.' and includes a fermata over a note. The third staff has a trill 'tr' and 'pizzic.' marking. The fourth staff has a trill 'tr' and 'a) col arco.' marking. The fifth staff has a trill 'tr' and 'mf' marking. The score concludes with a double bar line.

Beaucoup, dans le *pizzicato*, enlèvent complètement le violon et le placent sous le bras gauche, ils font le *pizzicato* avec le pouce. Cette manière n'est pas la meilleure, car là où est écrit *coll'arco*, il faut à nouveau jouer avec l'archet, et il y a souvent trop peu de temps pour plonger l'instrument sous le bras, puis pour le ramener à la position ordinaire. On choisira donc plutôt la première manière pour exécuter le *pizzicato*.

À la lettre a) il y a un arc  au-dessus du silence ; ici il signifie un silence total d'une durée libre, ou une pause générale [*Generalpause*]. On peut le tenir ici environ une mesure, et ensuite continuer à jouer comme c'est écrit.

Chapitre XI

Allegretto. Con Variazioni.

The musical score consists of eight staves of music, all in G major and 2/4 time. The first two staves are the main melody, featuring several trills (tr) and grace notes. The third staff is labeled 'Var. 1. tr' and contains a variation with trills. The fourth staff continues the main melody with a grace note. The fifth staff is another variation with trills. The sixth staff is labeled 'Var. 2.' and contains a variation with trills. The seventh and eighth staves continue the main melody. The score includes various musical notations such as trills, grace notes, and ornaments.

De la manière de jouer les notes correctement et juste

Var. 3.

si replica il primo Allegretto e finisce.

J'ai voulu donner dans ce dernier exercice une idée des variations libres qu'un habile musicien a coutume de faire aux reprises d'un Arie ou d'un Solo. Même si dans ce cas on ne doit pas tout varier comme dans une pièce telle que cet exemple, qui montre des variations entièrement prévues du début à la fin ; car en général, tous les beaux endroits chantants d'un Solo ou d'un Aria sont gâtés par une variation. Celui qui veut varier avec goût doit posséder une connaissance de l'harmonie, et un jugement sain, sans quoi il réussira rarement.

Chapitre XI

Baffo.

The image shows three staves of musical notation in bass clef, 2/4 time, with a key signature of one flat. The first staff has an asterisk annotation above a note. The second staff has an asterisk annotation above a note. The third staff ends with a double bar line.

Je me suis servi ici de la clé de basse pour l'accompagnement, pour la faire aussi connaître au débutant. Au signe *) se trouve un son que l'on ne peut avoir sur le violon. Dans tous les cas où les notes de basses dépassent la tessiture du violon, on joue à l'octave supérieure.

La deuxième variation est un peu difficile. Chez les Italiens on l'appelle *alla zoppa* (à la boiteuse). Dans la troisième variation le coup d'archet est indiqué pour la première partie, on joue la seconde de même.

Au signe **), il s'agit d'un cas où l'on ne monte pas en position à cause du *do*, au contraire on reste dans la position ordinaire et l'on étend le petit doigt autant que nécessaire pour jouer le *do* juste. Ceci se nomme pour la plupart une extension, puisque l'on allonge le petit doigt au-delà de la note suivante²².

§78

Je crois qu'avec les exercices précédents, j'aurai tracé la route du jeu du ripiériste, jusqu'aux frontières du solo et du concerto. J'ai avant tout veillé à y présenter tous les passages qui se rencontrent isolément et en ordre dispersé dans divers morceaux de musique, afin de préparer les débutants à tous les cas de figure. Ce sera, à mon avis, plus utile et plus compréhensible que si l'on voulait expliquer ces seuls passages en-dehors de leur contexte, à l'aide de longues remarques savantes. Par conséquent, il serait de mon point de vue superflu et contraire au but de cette leçon de vouloir multiplier les exemples. Ceci peut donc suffire pour l'instant.

§79

Avant de clore ce chapitre, il est cependant encore utile, de penser quelque peu à l'exécution et à la pulsation.

« L'exécution [*Ausführung*] ou interprétation [*Vortrag*], est l'âme de la mélodie, et la pulsation [*Takt*], la machine qui la renferme. »

On doit avoir les deux pour que quelque chose soit complet. Car une mauvaise mélodie est aussi peu améliorée par la pulsation qu'une âme mauvaise par la beauté du corps. A l'inverse on ne peut nier que la meilleure mélodie est défigurée par une mauvaise exécution, et un défaut de pulsation, même si, de manière générale, il faut préférer une belle âme à un beau corps. On s'apercevra donc, à la lumière de ce qui précède, qu'une bonne exécution est davantage une œuvre de l'esprit que la pulsation, qui consiste seulement dans un mécanisme exact. Et celui qui joue en rythme est loin de pouvoir revendiquer un quelconque droit à la bonne exécution, sans quoi on devrait dire que les orgues de Barbarie sont les meilleurs interprètes.

§80

Un débutant doit faire passer avant toute chose la maîtrise de la pulsation. Il ne faut pas penser à la beauté de l'interprétation tant qu'on ne peut jouer les notes et les silences selon leur juste valeur. Mais cela n'est pas encore suffisant, la pulsation doit encore rester égale du début à la fin de toute phrase musicale. Beaucoup ont coutume de presser : ils tirent progressivement vers la vitesse, si bien qu'à la fin de la pièce le tempo est souvent deux fois plus rapide qu'au début. C'est un défaut propre à la jeunesse et aux tempéraments fougueux et sanguins. D'autres ralentissent ou traînent : ils tirent peu à peu vers la lenteur. Ce défaut est encore plus grave que le précédent, et plus difficile à corriger. C'est le propre des tempéraments mornes et froids, et de l'âge aussi souvent. Les deux, presser aussi bien que traîner, sont contraires à la bonne expression de la musique ; car l'harmonie réclame que toutes les voix se rencontrent en un point, ce qui ne peut se produire dans le cas des défaut mentionnés, ce qui entraîne une ruine complète tant de la mélodie que de l'harmonie. De ce fait le but de la musique, qui a pour objet le plaisir des auditeurs, ne peut être atteint. Car l'oreille est aussi peu flattée par cette musique confuse que le goût par les meilleurs mets, s'ils sont servis tout mélangés, en vrac.

Chapitre XI

§81

On doit donc se donner tout le mal possible dès le début pour respecter la pulsation de la manière la plus stricte. A cet effet les petits duos que j'ai choisis comme exercices, rendront les meilleurs services. On intervertira avec l'élève, et on lui fera jouer aussi bien la première que la deuxième voix. On cherchera aussi avec soin à le maintenir toujours dans une mesure égale, et s'il ne peut pas jouer tous les exemples, et notamment les plus rapides, dans le mouvement indiqué, il suffit qu'il les joue à une vitesse modérée, du moment que la pulsation reste égale du début à la fin.

§82

Lorsque dans les symphonies et les concertos se présente un grand nombre de silences, on peut s'aider du moyen suivant : on marque les mesures entières, et sur chacune d'elles on pose un doigt sur l'archet, par exemple sur la première le pouce, sur la seconde l'index, et ainsi de suite, jusqu'au petit doigt, qui marque la cinquième mesure. On démarre une fois que l'on a compté toutes les mesures indiquées.

« Il faut ici bien remarquer que l'on doit toujours compter une mesure de plus que ce qui est écrit, car lorsqu'on compte *un*, la mesure n'est pas complète, elle ne l'est que lorsqu'on compte *deux*. »

Les silences brefs, comme les soupirs dans une pulsation rapide, les demis, quarts et huitièmes de soupirs dans une pulsation modérée ou lente, doivent être aussi pris en compte de la manière la plus exacte. On les réalise de la meilleure façon lorsqu'on imagine en pensée une note de la même valeur à leur place. C'est un défaut courant de craindre toujours d'être en retard après un silence, il en résulte que l'on est toujours en avance. Que l'on prenne donc son temps, car il vaut mieux être un peu trop tard que trop tôt. C'est seulement lorsqu'on en est arrivé à pouvoir jouer ses notes sans souci ni peur que l'attention peut en partie se régler sur l'instinct, et une oreille attentive apprendra vite à s'abandonner à l'instinct.

§83

Dans l'accompagnement d'un air, d'un concerto ou d'un solo, les accompagnateurs ont le devoir de céder à celui qui joue la voix principale, car il arrive souvent que le tempo donné au départ ne soit pas le bon. C'est pourquoi il a la liberté, à l'entrée de la voix principale, de prendre le tempo qui lui plaît. Il n'est pas rare non plus que ces virtuoses n'aient par eux-mêmes que très peu, voire pas du tout de rythme. Il faut alors de la modestie aux accompagnateurs pour dissimuler autant que possible ce défaut, et par charité humaine, sauver le virtuose d'une honte publique, s'il a l'effronterie de faire sentir que l'accompagnement n'est pas stable^t. Il est plaisant d'entendre ce genre de prestation musicale, qui ressemble à la chasse à courre : la tête de la meute file un train d'enfer au-dessus des montagnes et des vallées, tandis que la chasse au grand complet tente de suivre derrière.

^t *Quos ego !* Virgile, *Enéide*. [Formule elliptique utilisée par Neptune dans l'*Enéide* (I, 133-135) pour réprimander les vents désobéissants.]

§84

Ce manque de rythme provient en partie de la vanité, en partie d'un mauvais enseignement. Beaucoup de maîtres pensent que le rythme ne doit pas être pris spécialement en considération au début, mais qu'il doit venir de lui-même par la suite. Ceci ne mérite pas d'être réfuté, l'expérience rendra son verdict. Par vanité, la plupart pensent que ce serait le signe distinctif le plus sûr d'un virtuose, de ne pas avoir de rythme, et de se faire suivre par l'accompagnement comme un seigneur par son domestique. Aussi ridicule que soit une telle vanité, elle est souvent, en vérité, la seule caractéristique de la plupart de ces prétendus virtuoses. Un musicien ou un virtuose profond est d'un autre avis : la bonne interprétation et le juste tempo sont liés chez lui, il mérite ainsi la considération de tous les gens sensés, et peut prétendre par là au rang d'artiste valable.

§85

{De manière générale, voici ce qu'il faut observer dans l'accompagnement : il faut se régler sur la force ou la douceur de la voix ou de l'instrument que l'on accompagne. Beaucoup d'accompagnateurs ont la vanité ridicule de vouloir s'entendre eux-mêmes et de ressortir par rapport aux autres, afin de se faire remarquer des auditeurs. Ceci est aussi indécent que d'interrompre constamment, dans une société distinguée, une personne à qui on doit le respect et qui est en train de narrer une intéressante anecdote, ou bien de l'applaudir si fort que l'on ne peut rien entendre de son histoire.

D'autres ont le corps ou l'esprit trop maladroits pour pouvoir accompagner avec modestie. Ceux-ci méritent de l'indulgence, mais il faut plaindre celui qui est accompagné ainsi... Cependant ceux à qui ne font pas défaut les qualités susdites ne doivent que réfléchir à cette chose simple : l'accompagnement est subordonné à la personne principale, et non l'inverse. Il faut donc accompagner les instruments faibles, comme le clavecin, le luth ou la harpe, avec la plus grande retenue, afin que l'on entende toujours distinctement la voix principale, et que l'on s'entende soi-même très peu voire pas du tout.

La flûte et le violon nécessitent aussi un accompagnement modéré ; une soprano puissante, un ténor, une basse, tout comme un hautbois, peuvent supporter un peu plus, mais en veillant à ce que la voix principale ne soit jamais couverte. Un bon accompagnement soutient et porte pour ainsi dire le soliste, un mauvais le jette au sol. }

Chapitre XII

Des mots techniques musicaux et de l'interprétation qui leur est associée

§85

Une bonne composition doit être sensible, c'est-à-dire qu'elle doit exciter, puis apaiser à nouveau les passions. Un compositeur doit donc avoir lui-même une âme sensible, et par ailleurs connaître à fond les règles de la composition. Comment un compositeur qui n'a pas ressenti lui-même de vrais sentiments en écrivant une pièce pourrait-il les exciter chez les autres ? Et si un compositeur de ce genre, en dépit de toute sa froideur et de son insensibilité naturelle, se laisse aller malgré tout à décrire des passions, il en va comme de l'aveugle qui voudrait peindre un portrait. Une bonne composition, de même qu'un bon discours, doit donc porter en elle-même l'affect qu'elle veut produire, sans quoi ni une bonne interprétation, ni des mots techniques pompeux ne pourront suppléer à ce manque^u. Deux choses, le génie et la règle, doivent ici former un tout, comme le cavalier et le cheval. Mais les règles ne doivent pas emprisonner le génie dans des liens, seulement lui éviter de se dévoyer. Le génie, livré à lui-même, est pareil au cavalier qui enfourche sans selle et sans frein un cheval sauvage et fougueux. À l'inverse, un compositeur, muni des meilleures règles, mais sans génie, est comme un cavalier gras et malhabile ayant harnaché à grands frais une rossinante raide et décharnée.

§86

Pour déterminer l'affect dominant dans une pièce, on a emprunté aux Italiens différents mots techniques. Il est vrai que nombre de ces mots pourraient aussi bien être donnés en allemand, mais dans beaucoup de cas on n'a pas trouvé jusqu'à présent de traduction satisfaisante. On en restera donc aux anciens, que l'on donnera en langue italienne d'emprunt.

u -- *rudis indigestaque moles*

-- *congestaque eodem*.

Ovide, *Métamorphoses*, livre I

[La citation complète est : « *rudis indigestaque moles nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem* » (v 7- 8), ce qui signifie : « une masse grossière et confuse, rien d'autre qu'un amas inerte, un entassement ». (Traduction : A.-M. Boxus et J. Poucet, Bruxelles, 2005).]

On exprime donc par exemple ainsi :

Une joie mesurée :

Vivace, [*Munter, Lebhaft*], Alerte, vif

Allegro, [*Lustig, freudig*], Gai, joyeux

Une joie plus débridée :

Allegro assai, [*Lustig genug*], Assez gai

Allegro di molto, [*Sehr lustig*], Très gai

Presto, [*Geschwind*], Vite

Une joie extravagante

Prestissimo, [*Aufs geschwindeste*], Extrêmement vite

Un débordement furieux

Allegro furioso, [*Hurtig und heftig*], Rapide et violent

Une joie mesurée, plus tranquille

Allegro moderato, [*Mäßig*], Modéré

Tempo giusto, [*In angemessener Bewegung*], Dans le mouvement convenable

Poco allegro, [*Etwas lustig*], Un peu gai

Allegretto, [*Etwas weniger lustig*], Un peu moins gai

Scherzante, [*Spaßhaft, scherzend*], Plaisant, badin

Molto andante, [*Im starken Schritte*], D'un pas puissant

La majesté

Maestoso, [*Prächtig, stolz*], Majestueux, fier

Chapitre XII

La douceur

Affettuoso, [*Mit Affeekte*], Avec sentiment

Cantabile, [*Singend*], Chantant

Arioso, [*Arienmäßig*], Dans le style d'un Aria

La tranquillité

Andante, [*Gehend*], Allant

Andantino, ou *Poco andante*, [*Im sachten Schritte*], D'un pas tranquille

Larghetto, [*Etwas weitläufig*], Un peu large

La tristesse

Mesto, [*Traurig*], Triste

Adagio, [*Langsam*], Lent

Largo, [*Weitläufig*], Large

Lento, [*Träg, Saumselig*], Languissant et indolent

Grave, [*Schwerfällig*], Pesant

§86 bis

Mais comme il existe de multiples degrés entre deux passions, il en va de même en musique, et il est presque impossible de rendre cette gradation par des mots ; une sensibilité saine, une longue pratique, et de l'expérience devront suppléer à ce manque, et permettre à un exécutant d'être en état, en parcourant une pièce, de trouver d'emblée le juste mouvement de la mesure, et les affects renfermés dans la pièce. Mais puisqu'on ne peut demander à chacun d'avoir cette qualité, et qu'elle n'est pas indispensable pour un ripiériste, mais seulement pour un chef [*Anführer*], on peut déjà se débrouiller si l'on comprend seulement la signification courante de ces mots techniques. Il existe malheureusement des compositeurs qui jamais ne placent les indications justes sur leurs mélodies. En effet, certains y placent tant de mots que l'on est bien embarrassé pour saisir la pensée de l'auteur^v. Mais souvent on est abusé d'une manière inattendue par ces indications très prometteuses, le compositeur ayant voulu relever ses pauvres mélodies avec des mots pompeux et solliciter le secours d'une bonne interprétation. Ces mélodies sont comme le poisson séché, qui reste insipide même avec la meilleure préparation. Il suffit donc ici que le débutant comprenne le sens général des mots et de l'interprétation qui leur est associée.

^v *Accipite ergo animis atque haec mea figite dicta*. Virgile, *Énéide*, livre III. [v. 250]

[« Écoutez tous, et que dans vos pensées, mes lois soient à jamais profondément tracées » (Traduction J. Delille, 1834.)]

§87

La joie est exprimée par un coup d'archet alerte, vif et articulé, et lorsqu'elle est tempérée par des mots tels que, par exemple, *moderato*, *allegretto*, *poco allegro*, il faut aussi diminuer la vivacité du coup d'archet, et aller vers la tranquillité. De même qu'à l'inverse avec les mots *allegro assai*, *allegro di molto*, qui déterminent déjà un caractère plus débridé, le coup d'archet doit être plus léger et plus court. En exécutant un *allegro*, on doit aussi veiller prioritairement à ce que toutes les notes soient jouées distinctement, et non survolées, et à ne pas jouer irrégulièrement les notes égales. Ceci arrive en général dans les passages rapides, où les dernières notes sont toujours jouées plus vite que les premières, et c'est justement ce qui nuit beaucoup à la clarté. La meilleure manière de faire, dans les figures rapides constituées de doubles croches, est de marquer discrètement les noires avec le pied ou en pensée.

§88

Un *furioso* doit être joué avec un archet ferme et fougueux, toute douceur ou délicatesse n'y est pas à sa place.

§89

La joie modérée, conformément à son caractère, est rendue par un coup d'archet plus délicat et soutenu que la joie entière. Mais il ne faut pas non plus qu'il devienne endormi ; il doit tenir un juste milieu entre le gai et le modéré. À cette catégorie appartiennent les mots *allegro moderato*, *tempo giusto*, *poco allegro*, *allegretto*. *Molto Andante* s'approche déjà davantage de la tranquillité.

§90

La majesté réclame un son solide, retenu, et bien articulé. La plupart du temps, elle est exprimée par des figures dont la première note est longue, et la deuxième courte, ou plus distincte ; où les première, troisième, cinquième notes, etc, sont pointées. Les anciennes Ouvertures commençaient toujours avec un mouvement de ce genre. Aujourd'hui ce sont notamment les Marches qui ont encore ce type de figures, mais aussi d'autres mouvements.

§91

Le badinage demande une exécution elle aussi badine et joueuse, on l'exprime par les mots *scherzante* ou *scherzando*.

Chapitre XII

§92

La douceur demande une exécution douce et agréable, où les sons sont à la fois accrochés les uns aux autres et comme mis en rang. Cela s'oppose à ce qu'on lève ou heurte l'archet. On doit jouer comme si l'on voulait faire entendre à quelqu'un, d'un cœur sincère, et avec des mots agréables, des sentiments d'amitié et d'affection. On en déduit aisément qu'il n'y a pas de place ici pour un son dur et rauque. À cette catégorie appartiennent les mots *affettuoso, cantabile, grazioso*.

§93

La tranquillité est exprimée par un coup d'archet modeste et tranquille, surtout pas trop énergique, mais non pas faible, et lorsqu'arrivent des passages qui s'éloignent un peu de la tranquillité, et s'approchent du brillant ou du pathétique, on doit aussi aménager l'exécution dans ce sens. De même que dans un discours, lorsqu'on évoque certains sujets, le contenu exige un certain élan dans la voix, il en est également ainsi en musique, et une pièce qui glisse de manière ininterrompue sur le même ton tranquille fatigue les auditeurs, et provoque l'ennui. À cette catégorie appartiennent les mots *andante, andantino, poco andante*. *Larghetto* s'approche déjà davantage d'un caractère de repos et de calme.

§94

La tristesse est une passion générale qui a plusieurs degrés, il faut donc observer dans l'interprétation la différence entre ces degrés. Plutôt que de la tristesse, *larghetto, adagio* présentent un état d'esprit calme, méditatif et agréable ; c'est pourquoi il ne faut pas jouer avec autant de gravité que si l'affect était la tristesse. Au contraire *mesto, largo* et *lento* désignent bien l'affect de la souffrance, et doivent donc être joués avec un archet lourd et retenu, en connectant les sons les uns aux autres, et bien soutenu. On doit donc se placer dans un affect de tristesse si l'on veut bien jouer ces mélodies quant au caractère. Le *grave* exige encore davantage de retenue de l'archet et du son que les précédentes manières. Et il doit avoir, en fonction de la composition, un mouvement lent et lourd, qui consiste en notes longues et en harmonies puissantes.

§95

Voilà qui donnera quelque idée de la manière de comprendre et de traduire dans le jeu les mots techniques que le compositeur indique sur ses mélodies. On ne doit pas croire cependant que cela suffise à éclairer entièrement une bonne interprétation. Non, car « la bonne exécution en musique s'apprend aussi peu dans les livres que la bonne manière de parler une langue dans une grammaire. Si l'on veut bien apprendre une langue, on ne peut le faire que

là où elle est le mieux parlée. La fréquentation des gens bien éduqués^w fera plus que les meilleurs manuels de langue. »

Puisque la musique est une langue élaborée, on ne peut atteindre au bon goût et à la bonne interprétation qui en découle autrement qu'en écoutant et en jouant soi-même avec de bons musiciens^x. Sans cela, le langage musical, comme le langage parlé appris par la grammaire et la syntaxe, restera toujours raide et maladroit.

§96

Ce qui a été dit jusqu'à présent regarde l'interprétation d'une pièce en général. Il reste encore à expliquer les mots qui déterminent l'exécution de passages particuliers, et qui correspondent en même temps à ce que sont l'ombre et la lumière dans une bonne peinture. Car une musique sans alternance de sons forts et faibles est aussi peu en état de produire pour l'oreille la vive impression d'une passion, qu'une peinture n'est capable de représenter pour l'œil une figure sans ombre ni lumière. Ici la composition et l'interprétation doivent se donner la main. Pour l'ombre, le compositeur choisit des harmonies dissonantes, et pour la lumière, des harmonies consonantes. C'est pourquoi les premières sont toujours jouées plus fort que les secondes ; celles-là doivent exciter les passions, celles-ci les apaiser à nouveau. Ces changements de son s'indiquent avec des mots spécifiques.

§97

forte : fort, désigne un son fort et ferme

piu forte : encore plus fort

fortissimo : très fort

mezzo forte : à moitié fort

On a coutume d'écrire ainsi ces mots en abrégé : *for.* ou bien seulement *f.* Pour *piu for.*, le premier mot doit être écrit en entier, car *p.f.* est autre chose, qui signifie *piano forte*, et où le son doit être commencé faiblement, puis saisi avec force. À l'inverse *f.p.* doit être joué d'abord fort, puis ensuite faible.

fortmo. ou *ff* signifie *fortissimo*, *mf* *mezzo forte*.

w Je dis « les gens bien éduqués », car personne n'ira chercher dans les villages, chez les paysans, la bonne manière de parler ni la bonne interprétation.

x Le long séjour dans une province où l'on parle mal corrompt même celui qui parle bien, et il en va exactement de même en musique. Le bon goût musical ne peut se construire là où il n'y en a aucun, ou (au mieux) seulement un mauvais.

Chapitre XII

§98

piano, *po.* ou bien seulement *p* (doux, faible) est le contraire de *forte*, et a aussi plusieurs degrés.

Pianissimo, *pp*, le plus doux possible. On doit donc chercher à exprimer le *piano* de sorte que le *pp* puisse encore être différencié et perçu. Si on le joue trop faiblement, le *pp*, qui devrait se distinguer du *p*, n'est plus audible. On trouve même parfois sur une conclusion un *ppp*, qui est toutefois mieux traduit par *smorzando* (de *smorzare*, s'éteindre, comme une lumière).

§99

Crescendo, *cresc.*, en croissant, en augmentant. Il faut donc entraîner le son peu à peu du doux vers le fort, et donner la plus grande force, où se trouve *il forte*. {Les Français expriment le *cresc.* par ce signe :  , le *delesc.* par celui-ci :  , les deux avec celui-là :  . Le plus doux commence à la pointe du triangle, et le plus fort s'arrête à sa partie la plus large}²³

Decrescendo, en diminuant. Le contraire de *cresc.* On va donc ici du fort vers le doux.

Sforzato, *sfor.*, forcé, enfoncé (de *sforzare una porta*, enfoncer une porte), se joue en renforçant subitement le son, comme la violente irruption d'une passion dans un « Oh ! » ou « Ah ! ».

Sostenuto, soutenu, est joué avec un archet ferme et retenu.

{*Calante* ou *calando*, en diminuant ou en réduisant. *Mancante*, *mancando*, est exactement la même chose.}

§100

Mezza voce, à mi-voix, est presque la même chose que *mezzo forte*. Mais on l'exécute avec un archet plus éloigné du chevalet, et avec un peu plus d'emphase.

Sotto voce, « enrôlé » (de *parlar sotto voce*, parler d'une voix rauque) nous fait comprendre que l'on doit éloigner encore davantage l'archet du chevalet en direction de la touche, de la largeur de trois doigts environ. Cela donne un son détimbré et sourd, à condition d'utiliser un coup d'archet relativement puissant [*ziemlich starken Strich*]. On exécute souvent ainsi des *Andante* entiers ou d'autres mouvements légers.^y

Dolce, doux.

^y Ici il faut faire une remarque utile : plus on éloigne l'archet du chevalet, et plus le son est atténué et assourdi. Au contraire, plus on l'approche du chevalet plus il est tranchant et perçant. Il faut encore faire observer à ce sujet que l'archet, lorsqu'on l'éloigne du chevalet, doit être quelque peu lâché, et le bois tourné en direction du chevalet, et au contraire lorsqu'on l'approche du chevalet, on doit le tenir plus fermement, et tourner le bois en direction de la touche. Il faut y prêter attention en particulier dans le vibrato et les longues notes retenues, car par ce moyen avantageux on peut faire croître le son et le laisser diminuer comme on le juge bon.

Soave, suave, agréable, joué d'une manière douce et agréable, comme si l'on disait une flatterie à quelqu'un.

Staccato, marqué, demande que l'on marque fermement les notes, qui doivent être courtes.

{*Appoggiato*, soutenu, appuyé, le contraire de *staccato*.}

§101

Pizzicato, pincé. Ce mot et la manière de l'exécuter ont déjà été présentés, ainsi que *coll'arco* (avec l'archet), dans l'exercice XXIII

Con sordini, avec sourdines : ici on place sur le chevalet, entre les cordes, une petite machine en bois ou en métal, fourchue, à trois pieds, qui assourdit le son. On l'utilise aussi bien pour des affects de douceur ou de flatterie, que pour des affects violents, comme l'affliction, le désespoir. Il ne faut surtout pas utiliser ici des coups d'archets trop durs, sans quoi l'on obtient, au lieu de la douceur, un son rauque et désagréable qui est totalement contraire à l'objectif recherché.

Senza sordini, sans sourdines : à cet endroit on enlève les sourdines. Toutefois, si un nouveau mouvement commence, on les enlève sans qu'il soit nécessaire d'écrire *senza sordini*.

Da capo, recommencer du début.

Volti subito, tourner vite.

Dal segno, reprendre au signe. Dans ce cas on écrit en général le signe suivant : 

qui renvoie au signe semblable, où l'on doit reprendre la phrase.

{*All'ottava alta*, ou bien seulement « 8 », à l'octave supérieure, se présente dans les solos ou les concertos, lorsqu'on va très aigu. On joue les notes ainsi désignées une octave plus haut, jusqu'à ce qu'on trouve *loco* ou *luogo* (le lieu, la place). Ensuite on joue à nouveau comme à l'habitude.}

§102

Ce qui précède fait sentir quelle quantité d'exigences pèse sur un bon musicien. Il ne doit pas seulement être capable de jouer les notes et le rythme de la manière la plus rigoureuse, mais il doit aussi, comme un bon orateur ou un acteur, pouvoir se transporter dans chacune des passions demandées. Prenons deux musiciens : l'un est, pour ainsi dire, un dévoreur de notes [*Notenfresser*] qui expédie tout juste et en mesure à la première lecture, sans regarder à qui il a affaire et sans aucune sensibilité : il suscitera l'étonnement en surmontant toutes les difficultés, mais rien de plus. L'autre est moins habile dans la lecture et les difficultés techniques, mais est doté d'un sentiment sain et d'une âme sensible. Qui fera donc le plus d'impression sur des oreilles musicales sensibles ? Ceci ne réclame pas d'explication supplémentaire !

Puisque sur le violon, l'archet est l'âme de l'interprétation, il faut aussi qu'il soit conduit avec un bras qui ait pour ainsi dire une âme, et ne soit pas paralysé ou raide. Le poignet, et surtout l'index, doit communiquer à chaque note la vie qui convient. Car un violoniste avec des bras raides est comme un danseur aux pieds de bois^z. Un être froid et insensible n'ira jamais loin dans les beaux arts, où la finesse du sentiment est particulièrement nécessaire, mais tout au plus jusqu'à un niveau moyen.

« C'est pourquoi il faut vivement conseiller à ceux qui veulent se dédier aux beaux arts, et notamment à la musique, d'éprouver soigneusement leur talent, afin qu'ils ne se rendent pas inutiles et malheureux toute leur vie en raison d'un mauvais choix. » Dans une vie humaine, il y a toujours assez d'activités que l'on peut apprendre et exercer même sans avoir beaucoup de dons naturels. Un simple amateur, qui pratique la musique pour son plaisir, ne l'apprendra jamais sans avoir de goût, et donc aussi de génie dans ce domaine. C'est pour cette raison qu'il n'est pas rare que des amateurs surpassent des musiciens de profession. Pour qu'advienne un tout qui soit bon dans toutes ses parties, il faut que le génie, le travail, et le hasard convergent vers la culture et le raffinement [*Politur*]^{aa}. Car le meilleur génie, assorti de travail et de toutes les règles, placé à l'écart des hasards et des accidents pour pouvoir se développer, se fanera et périra si l'on n'en prend pas soin, comme la plante la plus fraîche dans un sol stérile, pierreux ou desséché. Mais à l'inverse le chardon, même dans le meilleur sol et avec le meilleur entretien du monde, ne deviendra jamais un rosier.

z Il existe une bonne méthode contre les bras raides : On soutient le dos contre un mur, de telle sorte que le bras droit y soit fermement appuyé jusqu'au coude, et l'on fait toutes sortes de passages rapides en notes détachées. Ceci contribue énormément à donner de la souplesse à la main.

aa -- *Nil fine magno*

vita labore dedit mortalibus

Horace, Satires Livre I, Satire 9, [vers 59-60]

[« Les hommes n'obtiennent rien sans peine », traduction F. Richard, édition Garnier-Flammarion.]

Chapitre XIII

Des différents coups d'archets et doigtés en particulier

§104

Dans les exercices, la plupart des coups d'archets, ainsi que l'*Applicatur* entière et la demi-*Applicatur* ont déjà été présentés. Mais pour ouvrir la voie au jeu des solos ou des concertos, il ne sera pas inutile de donner encore ici quelques exemples. Et même dans les symphonies ou les arias on trouve parfois des passages que l'on a beaucoup de mal à jouer juste. On sent immédiatement si le compositeur a ou non une bonne compréhension de l'instrument. Il est difficile d'éviter l'inconfort dans l'exécution si le compositeur ne joue pas lui-même de l'instrument pour lequel il écrit ; je pourrais le prouver par des exemples des plus grands compositeurs. Mais il est encore plus difficile de jouer des pièces des nouveaux compositeurs à la mode, à qui fait défaut la connaissance non seulement de l'instrument, mais aussi de l'harmonie, de la mélodie, du rythme, et de la modulation. Ces illusionnistes nous conduisent comme dans un château ensorcelé, parmi des aventures et des enchantements vains ; plus on veut considérer ces objets, plus ils deviennent étrangers ; et ils finissent par disparaître complètement, ainsi que des spectres ou des songes. Heureusement ce genre de pacotille est bientôt renvoyé à la place qui lui convient. Un maître doit donc se demander comment construire le goût de ses écoliers avec de la bonne musique, et éloigner soigneusement toutes les mauvaises compositions. On devrait par conséquent vouloir rendre sensible la différence entre le bon et le mauvais en les plaçant l'un en face de l'autre. C'est aussi d'une grande utilité.

Mais revenons aux coups d'archet !

§105

Dans les mesures à deux ou à quatre, il est préférable et plus habituel d'être en tirant sur la bonne partie de la mesure, c'est-à-dire sur le temps fort, car cette partie réclame toujours plus de poids que le temps faible, et il fondé en nature qu'un corps tombe vers le bas, puis rebondisse en fonction de sa chute, mais aussi de son énergie et de sa vitesse. Ceci a déjà été montré largement par des exemples dans le onzième chapitre. Toutefois, pour introduire de la variété, ce à quoi on doit aussi veiller au premier chef en musique, beaucoup en viennent à jouer les notes avec des coups d'archets inversés [*verkehrte Striche*]. {Généralement, cette manière d'exécuter s'appelle le *Contrabogen*.}

Des différents coups d'archet et doigtés en particulier

The image displays a handwritten musical score for violin, consisting of six staves. The music is written in the treble clef with a 3/4 time signature. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a common time signature (C). The score is composed of rhythmic exercises, primarily using eighth and sixteenth notes. Each measure is marked with a vertical line above the staff, indicating a specific bow stroke or fingering technique. Slurs are used to group notes within measures, and accents are placed above certain notes to emphasize them. The exercises progress through various rhythmic patterns across the six staves, with the final staff ending with a double bar line.

Chapitre XIII

§107

On voit suffisamment, d'après cet exemple, la diversité de ces variantes de coups d'archet. Plus il y a de notes dans une figure, plus elle est susceptible de variantes ; et l'on peut s'y essayer soi-même sur des figures de huit notes, ou davantage, en s'inspirant des présentes indications. Il serait, comme je l'ai dit, contraire à mon objectif de m'étendre davantage, car je suis par ailleurs de l'avis que les bons ripiéristes sont plus rares que les concertistes et les solistes, même si les derniers sont plus indispensables à la bonne exécution d'une pièce que les premiers.

À présent encore quelques mots au sujet des *Applicatur*.

§108

Beaucoup d'exemples ont déjà été donnés, on l'a déjà dit, dans les exercices, aussi bien des demi-*Applicatur* que des *Applicatur* entières, mais pour ouvrir là aussi la voie au jeu du solo et du concerto, je veux encore présenter quelques passages extraits de compositions de bons maîtres, en indiquant les doigtés. Bien des compositeurs ont leurs doigtés spécifiques ; et ils sont préoccupés de se donner l'apparence de grands interprètes par toutes sortes de chants recherchés et inhabituels. Ces choses sont dans tous les cas difficiles à jouer. Il suffit que s'y ajoutent de grandes extensions peu usuelles, que certes celui qui les a écrites peu jouer grâce à une main exceptionnellement grande, mais qui sont impossibles à attraper pour une main normale, pour que l'on veuille conseiller à ces compositeurs de garder tout cela pour eux, où d'indiquer à côté du titre les dimensions de leur main, afin que d'autres ne se donnent pas un mal inutile pour exécuter leur extensions gigantesques. De ceci je ne proposerai donc aucun exemple, je prendrai seulement ceux des compositeurs qui ont l'amabilité d'écrire pour toutes les mains.

Chapitre XIII



ici l'on reste à la position

NB : sur la corde de *la*



ici l'on redescend par étapes



ici l'on monte par étapes



Sur a) le 1er doigt avance, au signe *) il reste posé

Des différents coups d'archet et doigtés en particulier

The image displays a musical score for violin, consisting of four staves. The music is written in G major (one sharp) and 6/8 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The notation includes various bowing techniques such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingering is indicated by numbers 1-4 above the notes. The second staff continues the piece with similar techniques, including some double-trills. The third and fourth staves show further development of the piece, with the final measure of the fourth staff ending with a trill (tr) and a fermata over a whole note.

Ceci devrait suffire pour expliquer les *Applicatur* composées et quelques extensions du petit doigt. À présent je vais encore donner, pour l'exercice, quelques passages d'octaves et de dixièmes, et quelques doubles-trilles.

Chapitre XIV

Des intervalles musicaux, des genres, ainsi que quelques brefs préceptes sur l'usage des dispositions de l'harmonie

§109

Cette leçon s'adresse davantage à celui qui veut étudier l'harmonie et le contrepoint qu'au violoniste. Néanmoins, ce ne sera pas pour celui-ci un mal que de faire connaissance de plus près avec l'harmonie, comme le font la plupart des violonistes, car l'art de varier un solo suppose la connaissance de l'harmonie. Sans elle il est impossible de varier dans les règles une phrase à la reprise, ni de faire correctement un point d'orgue ou cadence. C'est pourquoi je vais donner également une petite idée des consonances, ainsi que des dissonances et de leurs résolutions. J'espère ainsi être de quelque utilité aux violonistes qui ne sont pas encore familiarisés avec l'harmonie.

§110

La mélodie est tissée à partir d'un matériau constitué de sons individuels, correctement proportionnés et qui se succèdent selon des règles ; ces sons individuels, combinés les uns avec les autres dans les règles de l'art, de sorte que plusieurs soient entendus en même temps, forment l'harmonie. Par le mot **intervalle**, on entend l'espace qui se trouve entre deux notes différentes. On mesure la taille de l'intervalle à la distance qui sépare le son aigu du son grave. Dans la basse continue [*Generalbaß*], les intervalles sont exprimés par des chiffres :

1. Prime (Unisson ou *Einklang*)
2. Seconde
3. Tierce

4. Quarte
5. Quinte
6. Sixte
7. Septième
8. Octave
9. Neuvième
10. Dixième

À présent, lorsque plusieurs intervalles sont entendus simultanément, soit ils s'unissent dans leur manière de sonner (comme l'eau et le vin mélangés ensemble), soit ils ne s'unissent pas (comme la graisse et l'eau). Dans le premier cas, lorsqu'ils se mêlent en bonne intelligence et parviennent aussi ainsi à l'oreille, on dit que ce sont des **consonances**. Mais s'ils ont quelque chose d'adverse et d'inconciliable, et produisent de ce fait une impression dérangeante à l'oreille, on les appelle des **dissonances**.

§111

Les consonances se divisent en deux catégories :

- les consonances parfaites, qui sont l'octave et la quinte juste
- les consonances imparfaites, c'est-à-dire la tierce mineure et majeure, la sixte mineure et majeure, et, avec quelques restrictions, la quarte juste.

Les dissonances sont : la seconde, la quarte augmentée, la quinte diminuée et augmentée, la sixte augmentée, les septièmes, et tous les intervalles diminués et augmentés.

Les consonances, ou « notes qui sonnent bien », sont en elles-mêmes agréables à l'oreille, comme un bon met est agréable au goût.

Les dissonances au contraire blessent l'oreille, comme une épice pure blesse le palais. C'est pourquoi elles doivent être radoucies par les consonances qui les suivent, ce qu'on appelle en musique résoudre ou sauver. Les dissonances se résolvent donc en consonances, comme les épices se dissolvent dans d'autres mets, auxquels elles procurent ainsi plus de saveur.

Nous allons d'abord faire connaissance avec les intervalles et les genres sonores, puis y ajouter quelques notions d'harmonie et de résolution des dissonances. Pour ce qui regarde les intervalles et les genres sonores, je ne rentrerai pas dans des subtilités spéculatives, mais ne ferai connaître que ceux qui sont en usage dans la musique moderne, et laisserai de côté la petite boutique d'intervalles de papier des gens savants, avec leurs cris de pies, en les assurant de toute ma considération.

§112

Voici donc les intervalles ! Ils sont rangés en fonction de la place qu'ils occupent sur la portée. C'est à cette occasion, dans l'explication des intervalles, que se manifeste l'utilité des dénominations différentes entre *ré dièse* et *mi bémol*, puis plus loin entre *fa dièse* et *sol bémol*, *la dièse* et *si bémol*, quelle que soit l'ardeur que certains, par ignorance, mettent à la contester.

The image displays a musical staff with two systems of intervals. The first system covers intervals from Unisson to Quinte, and the second system covers intervals from Sixte to Onzième. Brackets above the staff group these intervals into four categories: Seconde, Tierce, Quarte, and Quinte. Each interval is represented by a pair of notes on a staff, with its name and quality written vertically above it. The notes are placed on the lines and spaces of the staff to illustrate the interval's span.

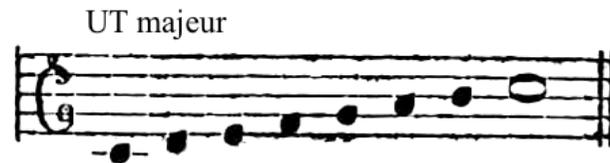
Interval	Quality
Unisson ou Prime	
Seconde	
majeure	major.
mineure	minor.
augmentée	superflua.
Tierce	
majeure	
mineure	
augmentée	
diminuée	
Quarte	
juste	
augmentée	Tritonus.
diminuée	
Quinte	
juste	
"fausse"	
augmentée	
"diminuée"	
Sixte	
majeure	
mineure	
augmentée	
diminuée	
Septième	
majeure	
mineure	
diminuée	
Octave	
juste	
augmentée	
diminuée	
Neuvième	
majeure	
mineure	
augmentée	
Dixième	
Onzième	

C'est à partir de ces intervalles que sont constitués les genres sonores et les gammes, que nous allons découvrir immédiatement après.

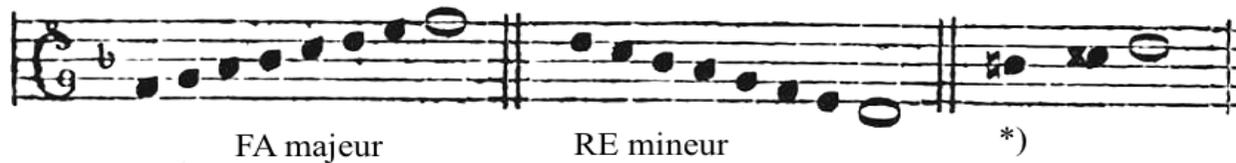
Un genre sonore [*Klanggeschlecht*] (*genus musicum*), ou gamme [*Tonleiter*] (*scala musica*), est une progression déterminée de sons, par degrés, dans un ambitus d'octave.

Il en existe trois :

1) *Genus diatonicum*, le genre diatonique, lorsque les sons progressent par deux tons, un demi-ton, trois tons, un demi-ton

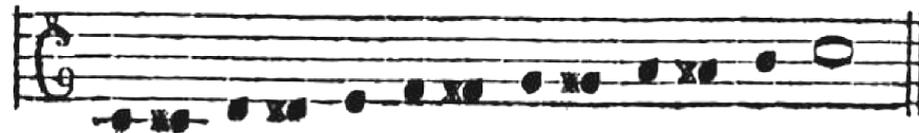


Ce genre sonore contient les degrés des tons majeurs et mineurs :

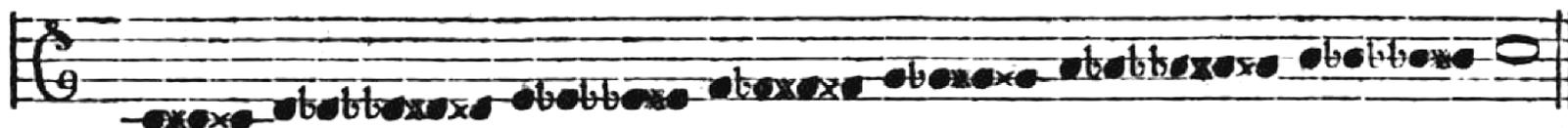


Il faut seulement, dans le ton mineur ascendant, rehausser les sixième et septième sons *), comme nous l'avons déjà vu au chapitre IX

2) *Genus chromaticum*, qui va, demi-ton par demi-ton, jusqu'à l'octave, et se mélange au précédent.



3) *Genus enharmonicum*, qui renferme en lui tous les intervalles et toutes les gammes.



Voilà donc quels étaient les sons individuels, répartis selon leurs règles en genres ou échelles.

Combinés ensemble, ils forment les harmonies, qui se divisent en consonantes et dissonantes. Nous allons maintenant faire connaissance avec les sons sous la forme de ces conjonctions.

§114

L'harmonie prend sa source dans la nature elle-même, et les lois de son mouvement se déroulent de manière immuable et intangible, selon l'organisation que le Créateur leur a donnée. Dans ce puissant ressort de la nature, dans cette énergie motrice, l'ordre qu'un son résonant régulier produit dans l'air mis en mouvement a aussi sa place. Le corps résonant, dont la vibration obéit à des règles déterminées, renferme en lui l'origine du son. L'air environnant prend immédiatement sur son aile les vibrations régulières que crée un son, et les diffuse sous la forme d'un mouvement ondulatoire, jusqu'à ce que le son s'arrête enfin complètement, dès que l'air a complètement absorbé l'impulsion que le corps résonant lui a communiquée, et qu'il est de nouveau au repos. Une comparaison aidera à saisir l'idée du son et de sa propagation dans l'air. Laissons tomber dans une eau dormante ou stagnante, comme l'est par exemple une mare, une bille de plomb ou une pierre ronde, et observons les mouvements circulaires ondulatoires qui partent du centre : comment l'un semble pour ainsi dire chasser le suivant, jusqu'à ce que les plus lointains disparaissent complètement, et comment ceux qui sont au centre diminuent aussi peu à peu, devenant finalement invisibles eux aussi, sur l'eau redevenue lisse. On aura ainsi un exemple approprié. Nous allons développer cela un peu davantage pour expliquer l'harmonie qui est renfermée dans chaque son isolé.

Il est certain, et aucune oreille saine ne peut le nier^{bb}, il est certain, dis-je, qu'aucun son n'est simple en lui-même ; au contraire, dans chaque son individuel donné, on entend aussi divers sons annexes.

Si l'on veut s'en persuader, que l'on prête une oreille bien attentive à la résonance d'une cloche, ou bien d'une grosse corde : on entend aussitôt, après le son fondamental, qui domine, divers intervalles qui montent vers l'aigu l'un après l'autre dans un ordre harmonique, en observant la progression suivante :

C	c	g	c̄	ē	ḡ	b̄	c̄̄	d̄̄	ē̄	f̄̄	ḡ̄	ā̄	b̄̄	h̄̄	c̄̄̄
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
UT ¹	ut ²	sol ²	ut ³	mi ³	sol ³	si ³ b	ut ⁴	ré ⁴	mi ⁴	fa ⁴	sol ⁴	la ⁴	si ⁴ b	si ⁴	ut ⁵

Il faut comprendre les chiffres placés sous les lettres de la manière suivante : que l'on se représente au chiffre 1 une certaine corde, qui donne le son C (UT) ; à présent qu'on la divise en deux parties, la moitié sera à l'octave par rapport à la corde entière ; le tiers par rapport à la moitié sera à la quinte, le quart par rapport au tiers, à la quarte, le cinquième par rapport au quart, à la tierce majeure, le sixième par rapport au cinquième, à la tierce mineure, le septième par rapport au sixième à nouveau à la tierce mineure, qui est cependant un peu trop haute, et le huitième par rapport au septième donnera la seconde majeure. À partir de la division en 8, à la troisième octave par rapport à la corde entière, c'est toute la gamme qui suit, comme on le voit, à travers l'octave qui porte deux traits. Ce sont aussi les degrés fermes du cor [*Waldhorn*] et de la trompette.

L'octave, en raison de sa similitude avec le son fondamental, n'est que très peu, voire pas du tout audible, en revanche la quinte qui suit est très distincte. Ensuite la tierce majeure est la plus distincte, et c'est sa résonance qui se maintient le plus longtemps parmi tous les intervalles suivants que l'on peut entendre distinctement, jusqu'à la septième, dans un son grossier. Les plus petits intervalles se dérobent à notre perception.

Si l'on applique cela à présent à la théorie du mouvement ondulatoire de l'eau dans laquelle on a laissé tomber une pierre, on aura une explication assez claire de la production des sons harmoniques à partir d'un son unique^{cc}. À cela s'ajoute que si une longue corde est mise en vibration, on peut

^{bb} Il faut s'étonner qu'il y ait de savants musiciens qui veuillent nier cette proposition concernant les divers sons annexes. Il se peut qu'ils soient de bonne foi, si leur appareillage auditif n'est pas assez fin pour percevoir ce qu'une oreille saine, même non exercée, entend pourtant. Mais précisément, nier la réalité de la chose, c'est comme si celui qui a une vue basse voulait dénier à un autre, doué d'une bonne vue, la capacité à voir mieux et plus loin. Malheureusement, beaucoup d'oreilles musicales s'adonnent à l'art, comme des yeux atteints de cataracte s'adonnent à la chasse !

^{cc} Je veux encore faire part d'une expérience supplémentaire, qui a été directement contestée par un savant profond, récemment encore. Que l'on prenne un violon, et qu'on le place

remarquer avec ses simples yeux que certains points de la corde restent immobiles, qui sont rangés, en allant vers l'aigu, dans l'ordre des chiffres harmoniques : 1, 2, 3, 4, 5, etc, et déterminent ainsi la résonance harmonique, la transmettent à l'air environnant, qui la transporte sur son aile jusqu'à notre oreille. Celle-ci accueille l'air chargé de son et, par l'intermédiaire de la mise en vibration du tympan, qui est amarré à la cochlée, partie la plus profonde de l'oreille interne derrière les osselets, l'amène jusqu'aux sentiments fins et intimes de l'âme.

§116

Celui qui a acquis quelques connaissances en physique sait que ni le feu ni le son ne peuvent exister sans air. Car si l'on met en vibration un corps sonore dans une pièce privée d'air, il ne rendra pas plus de son qu'un pistolet ne pourra faire feu dans une pièce où le vide a de même été fait. Je sors de cette digression pour revenir à mon sujet : l'harmonie.

§117

On voit d'après l'exemple précédent, précisé par des chiffres, comment la nature du son produit, aux chiffres 1(C), 2(c), 3(g), 4(c), 5(e), la triade harmonique parfaite, et engendre aux degrés suivants 6 et 7, la première proposition dissonante, c'est-à-dire l'harmonie de septième :

1	2	3	4	5	6	7
C	c	g	c	e	g	b

Nous allons les considérer de plus près, puisqu'ils sont la source de toutes les propositions consonantes et de la plupart des dissonantes. Les savants et les pies bavardes du Parnasse musical peuvent bien crier tant qu'ils veulent ; que Rameau ou un autre ait porté cette théorie de l'origine de l'harmonie, elle fait dans tous les cas honneur à son inventeur, car elle est fondée sur la nature elle-même^{dd}.

devant soi sur une table, puis qu'on le frotte convenablement avec l'archet sur la corde filée, celle de sol. Puis que l'on cherche avec l'index de la main gauche le milieu de la corde, l'octave **g** se fera entendre aussitôt. Mais il faut que le doigt effleure seulement la corde sans l'appuyer, comme par exemple pour une harmonique [*Flageolet*]. À partir de ce point qui forme l'octave, que l'on se déplace, par un mouvement lent et délicat du doigt, soit en avant vers le chevalet, soit en arrière vers le sillet : dans les deux cas on entendra sonner ces intervalles, et nul autre : **g h d g h d f**. On les entend encore plus distinctement sur la corde de sol du violoncelle. Cette succession des sons en arrière vers le sillet détermine l'enseignement des fameuses harmoniques [*Flageolets*].

dd Πάυρον γὰρ ἀνδρῶν ἐστὶ συγγενὲς τοδε, φίλον τον εὐτυχουσ ἄνευ φθόνον σέβειν. Eschyle, *Agamemnon* [« Il est accordé à peu d'hommes de ne point envier un ami heureux ». *Agamemnon*, vers 832-833, traduction Leconte de Lisle, édition Lemerre, Paris 1872. Ou plus littéralement « Il n'est en effet naturel qu'à peu d'hommes d'honorer sans marque de jalousie leur ami lorsqu'il connaît la réussite ». La citation comporte de légères erreurs de lecture ou de transcription.]

Chapitre XIV

Nous présentons donc d'abord la triade harmonique parfaite. Celle-ci donne, en changeant le son fondamental, et en-dehors de l'accord principal, encore deux harmonies :



Les déplacements suivants changent certes les sons supérieurs, mais l'accord principal reste toujours le même, car la basse n'est pas changée.



Aussi bien l'accord principal que les deux harmonies qui en sont déduites sont des consonances, et peuvent donc être utilisés librement, sans contrainte et sans résolution, et l'harmonie de 6/4 se résout sur 5/3, et, placé sur la quinte du ton, forme généralement la cadence en tombant sur la tonique.

Nous passons à présent à l'harmonie de septième, fructueuse matrice de nombreuses harmonies dissonantes. Nous allons d'abord la présenter en elle-même, avec ses renversements, puis la considérer avec ses résolutions.

Harmonie fondamentale 1er renversement 2ème renversement 3ème renversement

Remarque : on voit que toutes ces harmonies ont toujours les mêmes sons : ut, mi, sol, si bémol. Ce n'est que leur position, due à l'intervention de la voix de basse avec une note de la partie supérieure, qui introduit la modification des intervalles, considérés à partir de la note de basse.

§118

À présent on dit : « tel genre, telle espèce ». Donc les renversements se résolvent comme l'harmonie fondamentale, puisqu'ils ne sont qu'une espèce d'un genre général.

ou bien :

Chapitre XIV

On voit ici clairement que toutes ces harmonies se résolvent sur un seul et même accord. Il pourrait sembler à certains que les deuxième et troisième renversements fassent exception à cette règle, mais qui ne voit pas que la sixte sur *la* est constitué des mêmes intervalles que l'accord principal de *fa*, dont elle est le produit par renversement ? On peut maintenant en faire l'application dans tous les tons, car ce qui est vrai dans l'un l'est dans tous les autres.

Nous allons seulement considérer par ailleurs l'accord de septième diminuée (*septima minima*).

§119

L'harmonie de septième diminuée naît d'une élévation d'un demi-ton du son fondamental. Ce son fondamental rehaussé doit donc être conservé dans tous les renversements. C'est ainsi que la résolution de ces harmonies prend une autre tournure que celle des harmonies de septième précédentes. Pour économiser de la place, je vais joindre tout de suite les résolutions aux accords.

The image shows a musical score for the resolution of the diminished seventh chord. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains six chords, each with a circled number below it: 7, 6, 5, 6, 6, 5. The bass staff contains six notes, each with a circled number below it: 3, 6, 5, 6, 4, 3. A bracket above the treble staff and a bracket below the bass staff indicate that the first three chords and notes are grouped together, and the last three are grouped together. The text "ou bien:" is written between the two staves, indicating an alternative resolution for the second and third chords. The notes in the bass staff are: G (circled 3), F (circled 6), E (circled 5), D (circled 6), C (circled 4), and B (circled 3).

On voit ici aussi que les résolutions de septième diminuée aboutissent à une seule. Nous passons aux neuvièmes.

§120

Les harmonies de neuvième peuvent être considérées comme un retard (*retardatio*) d'un ou plusieurs intervalles de l'harmonie précédente, sur un accord, à l'état fondamental ou de sixte, qui entre ensuite.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of a sequence of chords. The bass line is annotated with figured bass notation: 6, 9 8, 6, 9 4 6, *, 9 8, 6, 9 8. An asterisk is placed below the bass line at the fourth measure.

Au signe *), l'harmonie de sixte précède la neuvième, tandis que les autres neuvièmes sont toutes précédées de dissonances. Je ne m'arrêterai pas davantage sur l'harmonie.

§121

Cette courte leçon procurera peut-être à plus d'un violoniste un meilleur aperçu sur l'harmonie que bien des jongleries fanfaronnées et verbeuses rassemblées dans des in-folio ou d'épais in-quarto, remplissant la tête des débutants de concepts considérables qui, après une étude pénible et douloureuse, s'évanouissent comme des jeux d'ombres sur un mur. Un auteur qui veut être sincère avec ses lecteurs est attentif, dans la mesure où il donne des instructions à des débutants, à leur proposer quelque chose de profond et de nourrissant, et à l'organiser en règles simples, le plus succinctement possible. S'il y réussit, il aura fait plus, avec peu de chose, que ces savants bavards, qui n'écrivent que pour débiller leur érudition, parler d'eux-mêmes, se faire payer un grand nombre de pages par l'éditeur, et donner à leurs œuvres savantes une allure importante en les faisant épaisses. Ils n'imaginent pas cependant, qu'aux yeux des gens sensés, la grosseur visible d'un livre n'est pas plus un signe fiable d'intelligence et d'érudition que la grosseur d'un ventre. Il faut avec ces œuvres érudites et verbeuses faire comme les poules, repérer et extraire les quelques grains de bonne qualité, dissimulés çà et là parmi tant de paille et d'ivraie. Mais quel débutant est en état d'agir ainsi ?

Chapitre XIV

§122

Mon point de départ pour ces leçons était de réaliser ce projet sincère : mener le violoniste débutant au but par le chemin le plus court, le plus simple, et le plus juste. Si j'y ai réussi, comme cette expérience me fera plaisir ! Mais si j'ai échoué, on ne me reprendra pas à écrire à nouveau quelque leçon que ce soit.

Si j'ai irrité quelqu'un ici ou là par mes opinions, ou si j'ai dit quelque chose d'inexact, je recevrai les reproches avec gratitude, à condition qu'ils ne montrent ni mauvaise foi manifeste ni ressentiment personnel. Car je suis d'avis « qu'une critique fondée et sensée sert davantage au progrès de l'Art qu'une louange bâtarde et infondée. »

Supplément

De la construction mécanique et de la connaissance de l'instrument en particulier, et comment on doit l'entretenir

Si l'on considère de loin la construction du violon, on est porté à croire que rien n'est plus facile que de construire un tel instrument, et que s'il a la forme extérieure correcte, il doit nécessairement avoir aussi toutes les propriétés nécessaires pour produire un beau son. Mais celui qui a eu l'occasion d'observer de bons luthiers dans leurs ateliers en jugera tout autrement.

On ne saurait croire quelle somme de travail, d'habileté, d'expérience est nécessaire à la fabrication d'un violon pour qu'il ait une sonorité puissante, pleine et donc agréable ; en somme, toutes les propriétés d'un bon instrument. Car il ne suffit pas qu'il soit d'un bon bois, proprement travaillé et poli, et qu'il ait par ailleurs de bonnes proportions et une belle apparence. Non, l'essentiel réside dans les proportions du bois pour la table et pour le fond. Il y a des luthiers qui pensent que si le fond et la table sont travaillés avec une exacte égalité [dans l'épaisseur du bois], l'instrument devra infailliblement bien sonner ; mais l'expérience contredit cette opinion. Certes, on voit que Stradivarius a donné à ses tables et à ses fonds une épaisseur pratiquement égale, mais il a laissé un peu plus de bois au milieu, à l'endroit du chevalet, que sur les côtés ; en même temps, ses instruments sont relativement grands, ont une voûte plate, des volutes et des coins massifs, une forme particulière des ff, et sont forts en bois. Il en résulte un son solide, qui projette, à la manière du hautbois, mais qui est aussi fin. Au contraire Jacobus Stainer, d'Absom, travaillait comme son maître Amati avec une voûte haute ; celle-ci a une belle épaisseur au milieu, mais sur les côtés, ou près des bords extérieurs de l'instrument, le bois est incroyablement fin^{ee}. Cet habile homme a encore dépassé son maître, même si l'on a aussi de très bons violons d'Amati.

C'est un vrai plaisir pour un connaisseur de voir un violon de Stainer bien conservé. Ce remarquable artisan avait une main si experte et un œil si exercé, que bien des luthiers s'efforcent en vain d'imiter l'élan de ses voûtes et de ses volutes, et la netteté de son polissage^{ff}. Il est vrai que malgré le

ee On peut expliquer ces deux manières par les règles de l'art de la construction, car plus une voûte est plate, plus elle doit être forte, à l'inverse elle peut être d'autant plus mince qu'elle est haute.

ff Sa voûte est douce, et rendue lisse comme un miroir par le polissage. Les coins sont aussi doux et arrondis ; tout se fond ensemble comme de l'eau. On trouve aussi des têtes de lion au lieu de volutes ; souvent il a également des tables jaunes, et un fond et des éclisses brunes. Mais la plupart de ses instruments sont jaunes, ou tirant un peu plus sur le brun, et ont un vernis à l'huile. Cependant j'en ai vu aussi un, qui était certainement vernis au copal, car la laque résistait à toutes les sueurs, ce que ne fait pas le vernis à l'huile. Il a construit des violons selon trois modèles. Le premier est petit, et ces instruments ne font leur effet que lorsqu'ils sont accordés dans le *Chorton* aigu [N. D. T. Le diapason de ce

Supplément

soin extrême du travail, le son n'est pas toujours le même, car j'en ai eu plusieurs en main qui avaient une sonorité moyenne, mais la différence constante avec toutes les autres manières est que la sonorité est toujours pleine et douce comme celle d'une flûte, et qu'il a l'avantage sur tous les autres pour le jeu en solo.

J'ai la grande satisfaction de posséder un violon de cet homme de valeur, instrument qui a, je crois pouvoir le dire sans parti pris, toutes les caractéristiques d'un bon Stainer. En tant qu'amateur d'instruments, j'ai aussi un violon de l'habile Maußiell, de Nuremberg, et également différents violons tyroliens anciens et modernes, qui tous ont quelque chose de bon, chacun dans leur genre. Mais de même que la voix profonde et flûtée du gracieux rossignol éclipse toutes les autres voix des petits chanteurs des buissons, toutes les autres sonorités s'effacent dès que paraît le Stainer.

On a encore beaucoup de violons de Crémone authentiques d'Amati et d'autres bons maîtres de différentes régions d'Italie, mais les meilleurs sont entre les mains des connaisseurs, de même que la plupart des Stainer, dans les abbayes, et ne sont presque jamais à vendre pour de l'argent. Lorsqu'il en apparaît encore un ici ou là, il est complètement abîmé ou en morceaux, et ce qu'il y resterait de bien est souvent définitivement gâté par l'ignorance des luthiers. Les plus anciens violons qui se soient conservés jusqu'à nos jours sont ceux de Brescia, datant du seizième siècle, mais ils sont un peu petits. Ensuite, parmi ceux que nous connaissons, les plus célèbres sont ceux d'Amati, puis les Stainer, puis ceux de Stadivarius. On a aussi de très bons violons de Groblicz, de Varsovie. Il ne faut pas oublier non plus ceux de Maußiell. Mais un Stainer se détache de tous les autres si l'on considère la netteté du travail, les bonnes proportions, et la sonorité douce et pleine. L'opinion dominante est que Stainer n'aurait fait que très peu de violons. Cette opinion est erronée, car cet artisan travailleur et soigneux vivait à Absom, un petit village du Tyrol, situé près d'Innsbruck, et ne faisait que des instruments à archet, c'est-à-dire des violons, des violoncelles, des violes de gambes, des petites basses de bras [*Handbäßchen*] et des altos [*Bratschen*]; mais surtout des violons. Il les emmenait lui-même pour les vendre par demi-douzaines dans les abbayes des environs, et recevait pour chaque pièce quatre, ou au maximum six florins. C'est seulement après sa mort que l'on a pris conscience de la valeur de ses instruments, et on les estime à un prix d'autant plus haut que ceux qui sont authentiques et bien conservés sont rares.

Par intérêt, on cherche à tirer profit de la crédulité des amateurs, et la plupart des violons, jusqu'aux *Schachtel-Geigen*²⁴, portent une étiquette Stainer ou Amati^{gg}. Au point que je me crois autorisé à affirmer que ces braves artisans, même s'ils avaient vécu aussi vieux que Mathusalem, et avaient fabriqué chaque semaine une demi-douzaine de violons, n'auraient pas pu en terminer autant qu'il en circule sous leur nom. Différencier les vrais des faux est donc difficile, et demande une grande connaissance. Klotz était un élève de Stainer, et l'on a de la peine à distinguer ses instruments de ceux de Stainer. Après lui Alban aussi était encore un bon artisan. Il y a aujourd'hui dans la région du Tyrol une grande quantité de luthiers, parmi lesquels quelques-uns sont bons, mais davantage sont mauvais; de tous ceux-là Stainer est l'ancêtre.

Chorton allemand serait entre A= 450Hz et A=495 Hz, d'après Bruce HAYNES, *Pitch standards in the Baroque and classical periods*, Ph. D. diss., Université de Montréal, 1995]. Le second est moyen, et n'est que très peu différent du troisième et plus grand modèle. Tous ont la même longueur de corde, et sont aussi bons.

gg Il y a dans les violons de Stainer des étiquettes manuscrites et des étiquettes imprimées. Beaucoup pensent que seules les manuscrites sont authentiques; cette opinion est sans fondement, car j'ai vu des instruments authentiques avec des étiquettes imprimées. Parmi ses compatriotes court cette légende ridicule, due à son travail exceptionnel, qu'il aurait fait un pacte avec le diable.

On considère comme une qualité pour un violon le fait qu'il soit laqué de vernis à l'huile. Au contraire le vernis à l'alcool est la plupart du temps la marque des *Schachtel-Geigen*^{hh}.

On observe aussi, si les coins comportent des tasseaux en bois à l'intérieur, et si les éclisses sont recouvertes, c'est-à-dire si entre les éclisses et la table ou le fond, il y a pour les renforcer une fine pièce de bois. S'il n'y a pas cela, le violon appartient à la catégorie des boîtes.

Il est indéniable cependant que parmi tant de vilaines boîtes on rencontre de temps à autre un bon violon ; mais elles ont toutes en commun ce défaut de ne pas se bonifier comme les bons violons, mais au contraire de se dégrader. Et en voici la raison : ces sortes d'instruments sont toujours bâclés, car ils sont vendus très bon marché ; ils ne sont donc pas polis comme il faudrait, et le travail n'est pas achevé avec finesse. Tant qu'ils sont neufs, ils sonnent, mais dès qu'ils sont exposés à l'humidité puis à nouveau à la sécheresse, alors les années du bois ressortent, la table et le fond deviennent rugueux, ce qui gêne et absorbe le son. De surcroît, les mauvais instruments de ce genre ont rarement les bonnes proportions de bois. Si celui-ci est trop fin au milieu, la table subit une trop grande pression de par la tension des cordes, et l'instrument ne peut donner le son convenable, de même que ne peut crier fort celui sur la poitrine duquel on est assis.

Beaucoup ont l'idée ridicule que l'on pourrait faire d'un mauvais instrument un bon en le mettant en pièces, puis en le recollant. C'est absolument aussi insensé que de prétendre qu'un individu qui se serait cassé bras et jambes dans un malheureux accident, et aurait été bien soigné, en serait rendu plus intelligent et plus beau.

Certes, il est vrai qu'un habile artisanⁱⁱ qui reçoit un mauvais instrument (mais, il faut le signaler, ayant suffisamment de bois) sait souvent comment en tirer quelque chose de très bien. Mais la raison de l'amélioration ne réside pas dans le recollage, car la colle ne sonne pas ; c'est la main habile du luthier qui sait donner au bois les proportions astucieuses, et rectifier les années du bois devenues protubérantes par une finition et un polissage soigneux. Là est la cause de l'amélioration, non dans un démantèlement mal compris.

D'autres, croyant mieux toucher au but, sont arrivés à cette idée plaisante : pour donner au violon un son cristallin, ils ont enduit l'intérieur de la table et du fond de colle, puis l'ont saupoudré de gros verre pilé. En somme, ils ont attaché les chevaux derrière la voiture ! Quelle personne douée de bon sens ignore que les objets rugueux affaiblissent le son, tandis que les corps lisses et polis le renforcent ? Les *a priori* dans ce domaine sont innombrables, chacun bâtit ses chimères selon son intelligence. J'en suis donc venu à l'idée d'en apprendre un peu par moi-même sur ce sujet. Dans ce

hh Les luthiers se divisent en deux catégories : la première est sérieuse et suit les règles. Ceux-ci travaillent à la façon d'Amati et de Stainer, sur une forme, font des tasseaux pour les coins, des contre-éclisses, insèrent des filets (comme ils disent dans leur langage) dans la table et le fond, et laquent le tout avec du vernis à l'huile. Ce sont les bons et véritables luthiers. L'autre catégorie est appelée par la première les *Schachtelmacher* [fabricants de boîtes], car ils assemblent leurs violons pour ainsi dire comme des boîtes, à main levée, ne posent pas de tasseaux à l'intérieur, ne font pas de contre-éclisses, et badigeonnent seulement d'une mauvaise laque de colophane ; ainsi sont les violons de Klingenthal, Borstendorf, etc. Cependant ils commencent à s'améliorer, tandis qu'au contraire les Tyroliens se dégradent.

ii Je ne peux me dispenser de citer deux habiles luthiers, Jaug à Dresde [Andreas Balthasar Jaug ou Jauch (1701-1785)], et Hunger à Leipzig, dont j'ai eu l'occasion de visiter les ateliers. Le second est un élève du premier, il fabrique surtout de bons instruments de basse, et excelle dans la réparation. Le premier est suffisamment connu pour ses bons violons et son travail opiniâtre et de qualité.

but j'ai étudié les proportions de l'épaisseur du bois de la table et du fond sur différents bons instruments, et ensuite retravaillé le fond et la table de violons qui avaient encore suffisamment de bois. Parfois j'ai réussi à améliorer un violon, mais souvent j'ai échoué. Tant qu'il y a assez de bois, on peut toujours faire quelque chose de bien d'un vieux et mauvais violon^{jj} ; mais s'il n'y a plus de bois, tout effort est vain, ce qui est parti ne peut plus être reconstitué. C'est pourquoi les instruments qui ont un bois épais doivent toujours être préférés à ceux qui ont un bois fin.

De plus, je sais, par ma propre expérience, que même si deux instruments ont, à un cheveu près, la même forme et la même épaisseur de bois, ils n'en sont pas moins très différents l'un de l'autre quant à la sonorité. On ne peut donner à cela d'autre raison que le bois. Ainsi deux bois issus du même tronc ne donnent pas le même son, car le côté hivernal devient toujours plus spongieux, et donc moins favorable au son, que le côté estival, que le soleil a davantage débarrassé de l'humidité superflue. Le côté hivernal, lui, est la plupart du temps à l'ombre et exposé à l'humidité. C'est pourquoi le côté estival a nécessairement plus d'élasticité que le côté hivernal, ce qui donne une bonne sonorité.

Celle-ci n'est donc pas à chercher seulement dans la qualité du travail, mais aussi dans la qualité du bois. Par ailleurs beaucoup dépend de l'âge du bois, et si l'instrument a été beaucoup joué. Car un instrument neuf ne pourra jamais projeter le son comme un ancien. Pourquoi donc ? Parce que le bois, aussi sec soit-il, contient encore trop de particules de résine qui s'opposent à la vibration. Et, comme tout objet neuf, n'étant pas encore activé et habitué à vibrer, il faut le jouer beaucoup avant qu'il ne s'habitue à se mettre facilement en vibration.

On constatera pour cette raison que sur tous les instruments neufs le son est un peu maladroit, et ne veut pas sortir docilement, tandis qu'il vient volontiers, immédiatement, sur les instruments anciens qui ont beaucoup été joués. Cependant certains instruments anciens présentent aussi ce défaut, comme les neufs, que le son doit être, pour ainsi dire, extirpé²⁵. Cela provient d'une épaisseur de bois excessive ; car un bois épais a besoin d'être excité davantage pour être mis en vibration. Ils donnent un son solide, mince et perçant, qui à distance transperce comme une pointe l'ensemble des autres sons sains et pleins. Ce genre de son a quelque chose d'agressif pour des oreilles sensibles, c'est pourquoi il est meilleur pour le jeu de *ripieno* que pour celui du soliste. Pourtant certains préfèrent son caractère perçant à la sonorité pleine et flûtée des Stainer ; mais ceci n'a pas plus de sens pour des oreilles sensibles que si l'on voulait prétendre que le fifre a un plus beau son que la flûte traversière.

On voit donc qu'un beau violon n'est pas une chose si banale que l'on puisse exiger de ne le payer que quelques thalers. Car là où le fabricant de boîtes en confectionne une demi-douzaine, un bon luthier peut à peine en achever un seul qui soit bon et solide, et il n'est même pas encore certain qu'il fonctionnera. C'est pourquoi on s'empare volontiers des instruments anciens, pour lesquels l'incertitude est moindre que pour les neufs. L'entêtement des amateurs à ne toujours vouloir que de vieux instruments a développé l'art de transformer des instruments neufs en anciens. J'ai vu des instruments, sortis flambant neufs de la main du luthier, qui avaient pris en quelques jours une apparence si vénérable, qu'on les aurait déjà crus vieux de cent ans.

jj L'expérience permet d'établir qu'un bois ancien est plus adapté pour produire un son satisfaisant, pur et en même temps poli. Car au contraire, le meilleur bois, lorsqu'il est jeune, n'a pas encore ces propriétés, qu'il n'acquerra qu'avec le temps et en étant joué constamment. Beaucoup de préjugés règnent sur l'apparence du bois. Bien des gens pensent que le son est d'autant meilleur que les années du bois sont fines ; mais cela est faux. Le bois qui résonne le mieux est celui dont les années sont de taille moyenne, qui est d'un joli blanc, et non plein de veines rouges ou de poches de résine, mais complètement sec et cassant, de sorte qu'il se laisse facilement tirer en fils, et qu'il se brise à la plus petite pliure. Stainer connaissait l'art de choisir le bois, il suffit de regarder ses tables pour avoir un modèle de bon bois.

Les luthiers tyroliens font cela sans aucune finesse : ils tartinent une couche interne avec une préparation à base de suie et de brou de noix, et regrattent à moitié leur vernis, qui ne consiste qu'en colle de poisson [*Hausenblasen*], afin que les instruments aient l'apparence la plus laide possible. Que l'on nettoie ces beaux instruments seulement avec de l'eau : tout le pâtre de vernis et de fond d'Orléans²⁶ tombe, et le bois nu et neuf apparaît. On ne saurait donc être assez prudent. Je suis d'avis que l'âge n'est pas plus un signe fiable pour la qualité d'un instrument, qu'il n'est une preuve de l'intelligence et de l'expérience d'un être humain.

Sur certains violons, très bons par ailleurs, quelques notes seulement se distinguent des autres en sonnant comparativement comme assourdies. On ne peut donner qu'une seule explication à cela : ces sons sourds ne trouvent pas dans le corps du violon une épaisseur de bois proportionnée, dont l'excitation pourrait leur permettre de se manifester. Car je tiens pour établi que chaque son a son endroit désigné dans le corps résonant d'un instrument de musique, qui est excité de préférence par lui et par aucun autre^{kk}. Et si donc un son donné ne trouve pas dans le bois la proportion qui lui convient, il doit tout naturellement sonner plus assourdi que ceux qui rencontrent leur vraie proportion.

Certains sons font entrer en résonance trop de fibres, et se distinguent par conséquent des autres par une plus grande puissance. Ce qui d'ailleurs provient aussi d'une autre cause : lorsqu'un son donné rencontre une proportion harmonique d'une corde à vide, alors le simple son donné reçoit un soutien, et donc un renforcement, du fait qu'il sonne avec l'octave, la quinte ou même la tierce. Mais cela se produit surtout dans les tons d'*ut*, de *sol*, de *ré*, de *la* ou de *mi*, en bref dans les tonalités en dièses. Au contraire dans les tonalités en bémols, excepté en *fa* majeur, on ne l'entend que très peu ou pas du tout. C'est pourquoi les tonalités en bémols sonnent toujours comme assourdies sur les instruments à archet, par rapport à celles en dièses. Donc lorsque dans une tonalité en bémols une note sonne plus fort que les autres, la seule explication est qu'elle produit plus de vibrations dans le bois.

Souvent on entend un ronflement sur certaines notes ; la cause n'est autre que celle-ci : soit quelque chose s'est décollé à l'intérieur ou à l'extérieur, soit il y a un éclat quelconque sous la table, à l'intérieur, soit encore une corde est en contact avec une partie sensible, qui n'est parfois autre que les chevilles. Mais la plupart du temps, cela provient de la corde filée, dont le filetage est défait, ce qui occasionne un ronflement, même sur les autres notes.

Si l'on veut avoir un bon instrument, il faut donc aussi souffrir de bien le payer ; mais vendre à des amateurs de vieilles boîtes pour de bons instruments, voilà qui n'est pas l'œuvre d'un homme honorable.

Cependant le meilleur des instruments peut se dégrader de diverses manières. S'il reste longtemps dans un endroit humide et renfermé, les petites fibres fines du bois, qui jouent un rôle essentiel dans le renforcement du son, moisissent et perdent leur élasticité.

kk Je dois, à l'appui de cette thèse, signaler une expérience particulière que j'ai faite moi-même plus d'une fois. Il est à l'église certaines places sur les bancs d'où l'on perçoit, lorsqu'est joué à l'orgue un certain son donné, une très notable vibration ; mais sitôt que ce son s'arrête, on ne sent plus aucune vibration. Par ailleurs, si l'on joue d'un instrument dans une pièce où se trouvent des verres vides, chaque verre se mettra à tinter dès que l'on jouera la note qui correspond à sa propre hauteur. La résonance par sympathie des cordes sur divers instruments, dont les octaves et les unissons entrent en vibration lorsque que je joue le même son sur un autre instrument, est aussi suffisamment connue. On peut de même se représenter la table et le fond d'un violon comme un xylophone [*Strohfiedel*], où chaque son doit trouver sa correspondance dans le bois, si l'on veut qu'il sonne bien. Stainer savait cela, c'est pourquoi il a donné au bois, près des *ff*, en direction des bords, et en particulier du côté de la corde de *mi*, une minceur extrême, afin de favoriser les sons aigus. C'est aussi pour cette raison que ses violons ont une sonorité particulièrement égale sur toutes les cordes.

Supplément

Si l'on y fait entrer de l'eau ou tout autre corps humide, les années du bois ressortent, celui-ci devient rugueux, et le son en est affaibli. Dans le premier cas, l'instrument est irréparable, mais dans le second, il faut détablir et rendre à nouveau le bois lisse à l'aide du grattoir et de la prêle²⁷.

On a déjà rappelé qu'il vaut veiller à ce que le chevalet ne tombe pas, de même que l'âme, qui ne doit pas non plus être trop longue, car cela abîme l'instrument. Enfin il faut prendre garde à ne pas laisser tomber un instrument, car aucun ne saurait bien le supporter.

On veillera donc à ce qu'un bon instrument soit toujours conservé dans un étui garni de laine, et reste dans un endroit tempéré, qui ne soit ni trop humide, ni surtout trop chaud ni trop froid ; ainsi il sera très bien conservé. On doit aussi de temps en temps le nettoyer de la poussière de colophane qui s'incruste très solidement, surtout si l'on joue beaucoup, et gêne la vibration de la table. Sur les violons qui sont joués souvent pendant des demi-journées entières pour la danse, la table s'échauffe tant du fait des vibrations continuelles, qu'elle devient très chaude ; la colophane fond comme la neige sur un toit chaud, et s'incruste solidement comme un vernis. Dans ce cas on humecte la table avec un peu d'huile [*Baumöl*] à l'endroit où la colophane s'est incrustée, et on laisse l'instrument posé à plat pendant quelques heures, puis on prend un chiffon de lin ou de laine et l'on essuie pour nettoyer. Mais cette opération doit être réalisée avec prudence ! Car si l'instrument n'a pas un bon vernis, celui-ci part avec la colophane. Et si on laisse tomber de l'huile dans l'instrument, ou si celui-ci n'a que peu ou plus du tout de vernis, l'huile s'insinue dans le bois, et le son devient sourd et pâteux.

Pour bien conserver l'archet, on fera bien de le détendre avec la vis, pour qu'il soit au repos, et de le tendre à nouveau convenablement, lorsque l'on veut s'en servir. Car s'il reste toujours tendu, le bois perd son élasticité et ne peut plus mettre la mèche dans l'état de tension approprié ; il faut alors tourner excessivement la vis, ce qui est cause que le bois ayant pris une courbure trop accentuée, l'archet flotte lorsqu'on joue. Il faut aussi noter que la mèche se détend avec le froid et par temps humide, et se tend au contraire à la chaleur. Par conséquent, si l'on transporte l'archet d'un endroit froid et humide vers un endroit chaud, on doit veiller à le détendre en conséquence. Il arrive souvent que la mèche devienne grasse par endroits, et il en résulte que l'archet ne produit plus de son à cet emplacement. Dans ce cas on détend complètement la vis de la hausse, de façon à enlever complètement celle-ci, ainsi que la mèche, de la baguette, on prend de l'eau tiède et du savon, et l'on enlève ainsi la graisse ; on essuie les crins avec un chiffon propre en lin, puis on visse à nouveau la hausse sur la baguette et on tend quelque peu les crins, afin qu'ils soient étirés bien également (car si l'on ne fait pas cela, la mèche devient inégale), puis on les enduit à nouveau de colophane. Il faut en même temps nettoyer la baguette si elle s'est couverte de poussière de colophane après un long usage.

Surtout le mieux, comme on l'a déjà rappelé, est de laisser les instruments dans un endroit tempéré, car aussi bien les grandes chaleurs et l'humidité que les grands froids abîment les instruments. Par un froid excessif, la colle a tendance à sauter, et à partir avec l'humidité, tandis que le bois gonfle et durcit. Inversement lorsqu'il fait très chaud il se fissure et se fracture.

Ceci devrait suffire pour donner aux amateurs une connaissance sommaire des instruments et de leur entretien. C'est l'expérience qui donnera la meilleure connaissance.

Pour conclure je m'en remets encore une fois à la bienveillance de mes lecteurs, et leur souhaite de pouvoir tirer de cette méthode tout le bénéfice que j'espère.

Table des matières

Avant-propos	5
Introduction	9
Chapitre I	12
Chapitre II	15
Chapitre III	18
Chapitre IV	22
Chapitre V	25
Chapitre VI	29
Chapitre VII	34
Chapitre VIII	38
Chapitre IX	46
Chapitre X	57
Chapitre XI	66
Chapitre XII	120
Chapitre XIII	129
Chapitre XIV	137
Supplément	149

¹ Hans Nord est le personnage principal d'une fable de Gellert. Dans cette fable, il dresse un théâtre et invite par voie de presse le public de Londres à acheter des places pour assister à son numéro exceptionnel, où il annonce qu'il rentrera lui-même entièrement dans une cruche. La foule curieuse et incrédule achète des billets en masse, mais le jour de la représentation, Hans Nord est parti avec l'argent.

² « autodidactos ». Autrement dit : « le musicien autodidacte ».

³ *Quod Erat Demonstrandum* : ce qu'il fallait démontrer. En français : CQFD

⁴ *Clavier-Schule*, Leipzig, ¹1765, ²1773.

⁵ Littéralement : viole de genou

⁶ Matériau utilisé à l'époque dans la fabrication des corsets, en raison de sa résistance et sa souplesse.

⁷ À Leipzig, à cette époque : 1 florin = 16 sous ou *Groschen*. 1 Sechser = 1/32ème de florin, soit ½ sou. 1 Dreier = 1/64ème de florin.

⁸ Antoni van Leeuwenhoek (1632-1723), naturaliste néerlandais connu pour ses améliorations du microscope et son observation des micro-organismes.

⁹ Il s'agit de deux des Duos du chapitre XI.

¹⁰ Littéralement, « trille de bouc ».

¹¹ Littéralement : « mesureur de son », autre nom allemand du monocorde, aussi dénommé *Monochord*.

¹² « échelle musicale »

¹³ Au chapitre XIV.

¹⁴ « échelle diatonique »

¹⁵ Sur le mot *Applicatur*, voir le §59 dans le même chapitre.

¹⁶ En réalité, au §47.

¹⁷ *Lyrum Larum* : rime enfantine, rime de pacotille.

¹⁸ Nom commun du sulfate de magnésium, appelé aussi sel d'Epsom, utilisé pour divers usages médicaux.

¹⁹ « Danse, Gretel, danse ! »

²⁰ Le mot employé pour « théâtre de rue » est *Staats-Action*, qui désigne un théâtre improvisé, comique, proche de la *comedia dell'arte*, très typique des pays germaniques. Un des personnages principaux de ce type de théâtre est Hans Wurst (littéralement : Jean Saucisse).

²¹ « Mi contre fa, c'est le diable en musique. »

²² Le mot allemand donné ici pour « faire une extension » est *häckeln*, qui signifie littéralement « crocheter ». Il renvoie au fait que l'on passe « par-dessus » la note suivante de la gamme avec le petit doigt, d'où l'analogie avec le tricot ou crochet.

²³ Dans ce chapitre, on a signalé entre { } les ajouts de la deuxième édition.

²⁴ *Schachtel-Geigen* : littéralement, violons-boîtes.

²⁵ Littéralement : « tiré par les cheveux ».

²⁶ En français dans le texte

²⁷ « La prêle est une espèce de petit jonc à polir dont se servent les ébénistes pour polir leurs ouvrages, et qui se vend communément chez les épiciers et chez les luthiers ». *La vielleuse habile ou nouvelle méthode courte, très facile et très sûre pour apprendre à jouer de la vielle* - Jean-François Boüin – 1761.