

Méthode pour jouer du violon

de Georg Simon Löhlein

Avec des exemples pratiques

Illustrée par douze petits duos, pour l'exercice

Troisième édition augmentée avec corrections et ajouts

ainsi que

Douze pièces de Ballet

tirées des opéras Andromeda et Brenno

par

Johann Friedrich Reichardt

Leipzig et Züllichau, chez Friedrich Fromman, 1797

Traduction française : Fabien Roussel - 2016

Présentation

La troisième édition de l'*Anweisung zum Violinspielen* (Méthode pour jouer du violon) de Georg Simon Löhlein (1725 – 1781) paraît après la mort de l'auteur, en 1797, et dans une version largement révisée par Johann Friedrich Reichardt. Cette révision, que Reichardt commente lui-même dans son Avant-propos, méritera une étude à part entière tant elle est parfois significative de l'évolution du goût musical en vingt ans, et des différences de conceptions des deux auteurs.

Elle concerne parfois de tout petits détails : un renversement différent d'une harmonie de neuvième et l'ajout du nom de Tartini au chapitre XIV, quelques doigtés de démanchés au chapitre XIII, quelques précisions sur les caractères, l'*ottava alta* ou la sourdine au chapitre XII. Le lecteur pourra aussi s'amuser à regarder précisément quelles corrections de réalisation ont été opérées dans les 12 Duos que Reichardt a conservés parmi les 24 que Löhlein avait proposés, et se demander s'il n'a supprimé la moitié des pièces que pour éviter les commentaires plaisants (qu'il jugeait visiblement de mauvais goût) dont l'auteur les avait parsemés. Enfin les petites divergences sur la tenue de l'instrument sont également très intéressantes.

Je renvoie, pour cette comparaison, à mon édition traduite de la version originale de Löhlein, basée sur les deux éditions parues de son vivant (1774 et 1781).

Dans le présent texte, les notes originales (en lettres), qui sont toutes de Löhlein, 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.

N'ayant pas eu accès à une version fac-simile numérisée du recueil, j'ai repris, partout où ils étaient strictement identiques, les exemples musicaux sur la seconde édition (1781) de l'*Anweisung zum Violinspielen*, disponible sur le site de la Bayerische Staatsbibliothek. Dans le cas des 12 duos, modifiés par Reichardt, et des extraits arrangés de ses opéras *Andromeda* et *Brenno*, je les ai transcrits sous une forme moderne, en conservant scrupuleusement toutes les indications.

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

F. Roussel

Avant-propos

La demande de l'éditeur de prendre en charge une nouvelle publication de cette œuvre me trouva justement occupé à ma propre mise au point d'une *Ecole de violon* qui corresponde mieux aux besoins de notre époque que les œuvres élaborées il y a de nombreuses années. Mais celle-ci ne promettait pas d'être achevée aussi rapidement que l'éditeur l'aurait souhaité, lui qui voulait répondre aux fréquentes demandes de l'œuvre de Löhlein, déjà entièrement vendue. Une refonte complète de cette *Méthode* de Löhlein n'aurait cependant pas été simple à mener à bien, car selon ma conviction, le désir de l'auteur de suivre sa propre voie l'a souvent éloigné des chemins naturels. Et si la révision avait voulu embrasser une toute autre voie, il en serait sorti une œuvre totalement différente, et beaucoup de bonnes choses isolées que l'auteur a données sur son chemin et à sa manière à lui, en tant qu'enseignant expérimenté d'une pratique, seraient restées sans utilité.

Je me suis donc contenté de corriger ce qui, d'après mon expérience et ma conviction, me semblait inexact, et d'ajouter le plus essentiel parmi ce qui manquait. J'aurais pu adjoindre beaucoup de ce que j'ai développé dans mon traité *A propos des devoirs du ripiériste*. Mais celui-ci, publié à Berlin chez Decker en 1776, est si petit que pour les cours il peut facilement être associé à cette *Méthode*, ce qui sera peut-être le plus opportun pour l'enseignement de l'archet et des ornements. Je ne puis néanmoins renoncer à faire remarquer ici que ces derniers ne sont pas pour les violonistes d'une aussi grande valeur, ni aussi utiles dans leur application que pour les joueurs de clavier. Ils ont été inventés, peut-être à l'image des ornements de la danse, pour suppléer, sur les instruments à clavier français incapables de chanter, au manque de longueur de son, longueur de son que le violon, comme la voix, a totalement en sa puissance.

Le chapitre XIV est trop peu à sa place dans cette *Méthode* pour que j'aie jugé nécessaire de compléter ce qu'il y manquait. Il se pourrait que le style, encore agréable et divertissant pour beaucoup de gens il y a plus de vingt ans, ait bien plus de difficulté à plaire aujourd'hui, avec son aspect très comique ; c'est pourquoi je l'ai aussi nettoyé le plus possible de ses boursoufflures, autant que faire se pouvait sans une réécriture complète. Mais j'ai tout de même laissé intentionnellement certaines expressions fortes de l'auteur, car elles sont vraiment pertinentes et pleines de sens. Dans les exercices pratiques, je me suis aussi contenté de corriger les plus importantes négligences harmoniques et rythmiques, ainsi que quelques doigtés ; et puisqu'ils pourraient bien ne plus être aujourd'hui au goût de la plupart des amateurs, et qu'ils ne sont vraiment pas bien adaptés pour former suffisamment l'élève, et encore moins pour le divertir agréablement, j'en ai supprimé douze, et j'ai ajouté à la place douze pièces de danse tirées des ballets de mes opéras *Andromeda* et *Brenno*. Je les ai arrangées pour qu'elles puissent être jouées séparément, et qu'elles sonnent de manière satisfaisante avec une voix inférieure d'accompagnement, en particulier lorsque celle-ci est interprétée par un forte piano ou un clavecin.

J'ai choisi de préférence des pièces de ballet car rien n'est plus adapté pour former l'oreille et le sentiment à la mesure et au rythme que des pièces de danse caractéristiques convenablement arrangées. Si à l'avenir mes autres travaux et affaires me le permettent, je m'efforcerai de mettre dans les mains

Avant-propos

des amis du violon une *Ecole du violon* complète, que je suis désireux de perfectionner soigneusement à la lumière des nombreuses expériences que j'ai faites depuis l'enfance.

Giebichenstein bei Halle, mai 1797

Johann Friedrich Reichardt

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*, ou contrebasse (en italien *violone*), la petite *Baßgeige*, ou *Bassetl* (violoncello), la *Kniegeige*¹ (*viola da gamba*), la *Bratsche* ou violon alto, (*viola*, *alto viola* ou *viola da braccio*), et le violon, ou *Geige* (*violino*), sujet de ce traité. Le violon ou *Geige* est parmi les instruments à archet l'équivalent du *Diskant* ou soprano parmi les voix, ce pourquoi on le nomme aussi volontiers *Diskantgeige*. Il joue habituellement la voix supérieure dans la musique instrumentale. Par sa sonorité variée et éloquente, il est capable de tout exprimer.

Le violon est l'un des instruments les plus difficiles. En-dehors de la difficulté, commune à tous les instruments à archet, à produire par soi-même dès le début un son juste, que l'on trouve déjà établi sur un instrument à clavier bien accordé, la place rapprochée des notes, sur le plus petit des instruments à archet, rend la justesse très difficile. La hauteur des sons et le caractère perçant de la sonorité rendent doublement sensible tout écart par rapport à la position correcte, même le plus petit. De même l'étroitesse de l'espace entre le chevalet et la touche rend très difficile une bonne conduite de l'archet.

Je vais tenter, quel qu'en soit le succès, d'analyser tout ce qui fait un bon violoniste, et de l'expliquer de manière appropriée ; et je prendrai la liberté de commencer là où d'autres en général s'arrêtent. 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. Je n'ai aucunement la prétention, avec ces leçons, d'enseigner le violon à quelqu'un qui n'aurait pas d'autre maître. En 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, qui réclame dès le début d'avoir pour guide une oreille très juste et exercée.

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 je chercherai à en faire non 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. 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 d'accompagner mon élève jusqu'au temple du bon goût, et de lui en faciliter l'accès. Il acquerra le reste de la meilleure manière en écoutant attentivement de bons musiciens. 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

Introduction

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. A 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 complètement assimilé ce qui précède, voilà ce que je considère comme la plus grande compétence d'un enseignant. L'expérience enseigne dans tous les domaines 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.

L'art de jouer du violon consiste dans l'habileté à toucher juste tous les sons que cet instrument peut produire et à leur donner leur valeur complète, ainsi que dans la capacité à exécuter toutes les pièces écrites pour lui juste, en rythme et en leur donnant du sens. Pour cela, il faut :

- 1) Un instrument ayant les caractéristiques nécessaires pour en tirer un beau son, et un bon archet
- 2) Que l'instrument soit correctement monté, et convenablement réglé en ce qui concerne la touche et le chevalet
- 3) Une posture corporelle adroite et décontractée, pour réaliser les mouvements demandés avec facilité et sans gêne
- 4) Une habile utilisation de la main gauche et de ses doigts pour produire les différents sons en pressant et en raccourcissant les cordes
- 5) L'usage correct de l'archet avec la main droite, qui fait sonner les cordes
- 6) La connaissance des notes, des silences, et de la mesure
- 7) La connaissance de la portée et des notes
- 8) La connaissance des signes d'altération, et des autres signes musicaux
- 9) La connaissance des armatures, des gammes et des différentes positions [*Applicaturen*]
- 10) La connaissance des ornements
- 11) L'habileté à jouer les notes correctement et juste, et à exécuter précisément les silences
- 12) La connaissance des mots techniques et des manières de jouer qui y sont associées
- 13) La connaissance des différents coups d'archets et doigtés, en particulier
- 14) La connaissance des intervalles et des genres musicaux

Je diviserai donc en autant de parties, et rappellerai encore une fois, qu'un habile enseignement oral doit améliorer beaucoup la chose. Enfin j'ajouterai encore quelques mots au sujet de la fabrication du violon et des moyens de bien l'entretenir.

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.

Chapitre I

§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.

§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. Une qualité essentielle pour un bon archet est que les crins placés côte à côte soient suffisamment tendus pour rester éloignés de la baguette même lorsqu'on appuie fortement.

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
- 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
- il faut que l'âme soit solidement installée, et au bon endroit.

§9

Il y a, on l'a déjà dit, quatre cordes sur le violon. Elles sont accordées en quintes : la plus grave, qui est recouverte d'un fil d'argent, sur *sol*, la suivante sur *ré*, la troisième sur *la*, et la quatrième, la plus aiguë, sur *mi*. Ces quatre cordes, que l'on appelle ensemble le **montage**, doivent être choisies de telle sorte que lorsqu'on presse sur la touche, avec un doigt placé juste au-dessus, deux cordes accordées ensemble en quinte, on entende une quinte pure. Si à quelque endroit l'une des deux sonne trop grave par rapport à l'autre, alors on doit en prendre une à sa place qui soit un peu plus épaisse. Si une corde est trop aiguë, que l'on en prenne une plus fine. 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^a.

a 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

§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.

§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. L'égalisation de la touche se fait de préférence avec la prêle² et un chiffon en cuir humecté d'huile.

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.

Chapitre II

§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^b, 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. Avant de remettre en place un chevalet qui est tombé, il faut détendre les cordes de manière à ce qu'elles pendent mollement, car sans cela on peut casser facilement le chevalet, et l'on met également en péril la solidité du manche.

§13

L'instrument doit toujours être accordé ; car un instrument mal accordé corrompt l'oreille musicale d'un débutant. 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 aide aussi souvent dans ce domaine.

§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.

b 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.

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, de façon que l'instrument vienne se placer naturellement dans le léger creux de la main, sans même être tenu fermement avec le pouce et l'index.

Chapitre III

§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 la poitrine. Certains violonistes posent aussi le menton fermement sur la partie droite de la table, d'autres sur la partie gauche ; le corps et l'instrument auront la plus grande liberté, si l'on ne se sert pas plus ici de l'appui ferme du menton que l'on ne s'est servi précédemment de l'appui des doigts pour mieux assurer la position. Néanmoins, dans les passages difficiles où la main monte et descend fréquemment, on doit préférer l'appui sur le côté droit.

§18

Le coude du bras qui tient le violon ne doit être ni tourné vers l'intérieur en direction du corps, ni élevé intentionnellement en hauteur, ce qui, en-dehors de la mauvaise présentation, a l'inconfort d'être extrêmement fatigant ; il doit rester libre et décontracté.

§19

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 se gardera dès le début de toute contorsion non naturelle du corps.

§20

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.

§21

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. 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.

§22

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,

§23

Pour la musique en général, et tout particulièrement pour le violon, il faut un sentiment juste et raffiné, sans lequel on pourra bien produire des sons propres avec les autres qualités nécessaires, mais on ne pourra jamais leur donner une âme. 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.

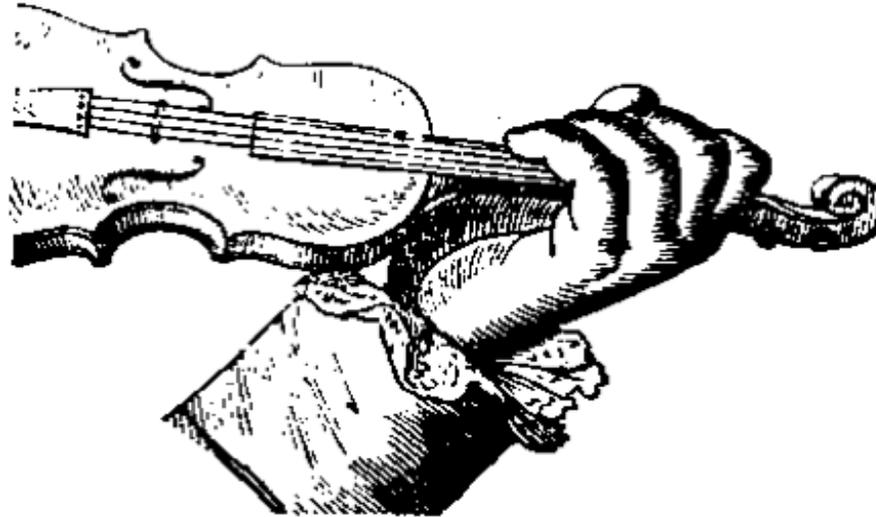
La touche du violon sert donc à mesurer la hauteur de son sur les quatre cordes, et l'art de jouer juste consiste donc à placer les doigts à l'endroit exact des sons indiqués sur la partition. D'où l'on conçoit sans peine qu'il n'est pas possible d'apprendre à jouer du violon sans une bonne oreille et 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 propager^c. La pureté et la clarté du son dépendent entièrement de ceci : le point où l'on veut raccourcir la corde doit être déterminé de la manière la plus précise possible, et l'on doit toucher la corde le moins possible au-dessus et en-dessous de ce point avec la partie charnue du doigt. Ceci s'obtient naturellement mieux avec la pointe arrondie et ferme du doigt, qu'avec sa partie large et charnue. 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 :

^c 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. »

§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.

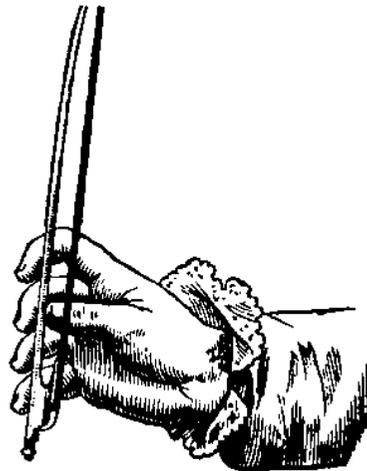
On doit veiller à ne pas enduire l'archet de façon trop précipitée, sans quoi les crins deviennent collants avec la colophane, et cassent, ce que l'on doit

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'obtiendra jamais un beau son plein.

Chapitre V

§33

Pour l'étude du coup d'archet, il est nécessaire de jouer pendant un certain temps des notes toutes simples de valeur égale, et dans tous les cas seulement la gamme, en utilisant pour chaque note toute la longueur de l'archet.

§34

Une fois que l'on sera arrivé au point de pouvoir utiliser toute la longueur de l'archet avec une force égale, les exercices ultérieurs, plus élaborés, en seront considérablement facilités.

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 moyen 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.



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 [*Zeitmaaß*].

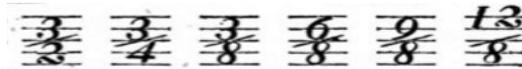
Les formes particulières du *Tactus* sont diverses. On les divise en deux catégories, qui s'expriment avec des signes spécifiques.

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 mesure à 2/8 : 

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 (D) à deux noires, ou huit battements, une noire (N) à quatre battements, une croche (C) à deux battements, et une double-croche (CC) à un battement. Pour les triple-croches (CCC), il y en aura deux sur un battement.

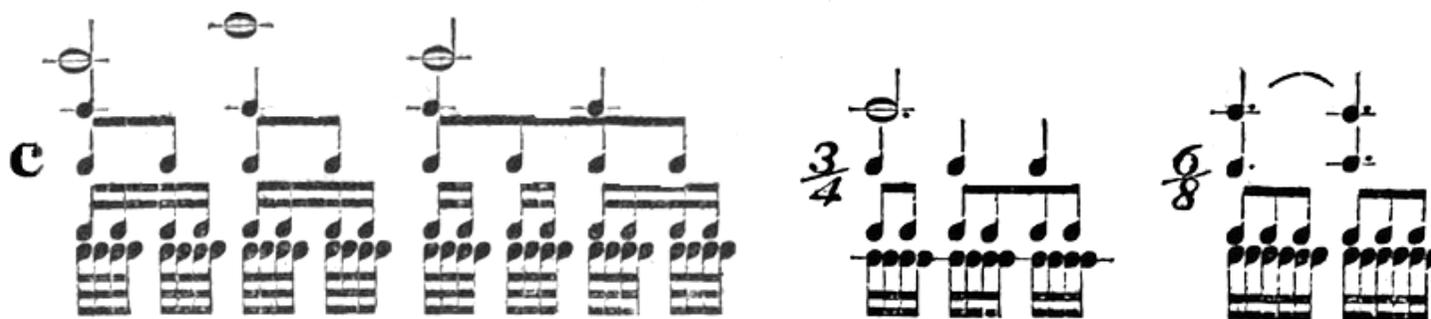
Si l'on n'a pas sous la main cette aide, qui est au fond trop artificielle, on peut faire comprendre le *Tactus* de différentes manières aux jeunes débutants, qui en général sont mieux instruits par le moyen des sens que par celui de la raison^d. On fait compter l'élève sur une pulsation solide : un, deux, trois, quatre, etc, et l'on compte soi-même en même temps deux fois plus vite, puis on recommence en inversant ; ou bien l'on fait jouer une simple gamme, dans un mouvement déterminé, sur toute la longueur de l'archet, et l'on compte sur chacun des coups d'archet 2, 4 ou 8 divisions égales, l'élève changeant d'archet dès que l'on arrive au bout du compte, etc. Pour des adultes, on n'aura pas besoin de ces moyens puérils. Ici le degré de finesse du sentiment moral décide aussi presque toujours du sentiment de la mesure.

§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.

d 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* pair 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

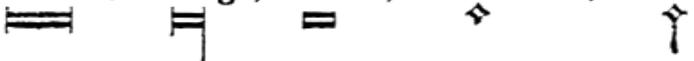
§40

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^e : 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 parallel 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 with a small vertical stem extending downwards from its bottom. Minima is a vertical stem with a small hook-like shape at the top.

e 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 .

§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 clé^f, et qui indique ensuite la place de la lettre dont elle porte le nom.

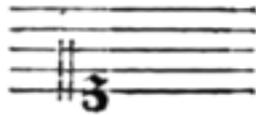
Il y a trois de ces clés :

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.

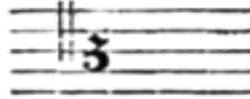
^f En latin *clavis*, au sens figuré, car ce signe est semblable à une clé d'accès aux notes.

Chapitre VII

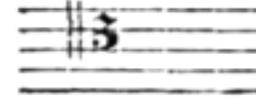
clé de Diskant



clé d'Alto

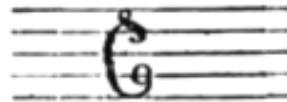


clé de Ténor

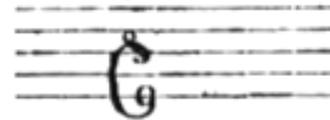


2° La clé de sol est sur la deuxième ligne, en particulier pour le violon, la flûte, le hautbois et le cor [*Waldhorn*], également pour la trompette ; on l'utilise aussi maintenant pour le clavier la plupart du temps. Lorsqu'elle est sur la première ligne, on l'appelle clé française, mais celle-ci n'est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

Clé de violon

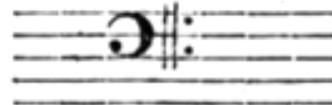


Clé française



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.

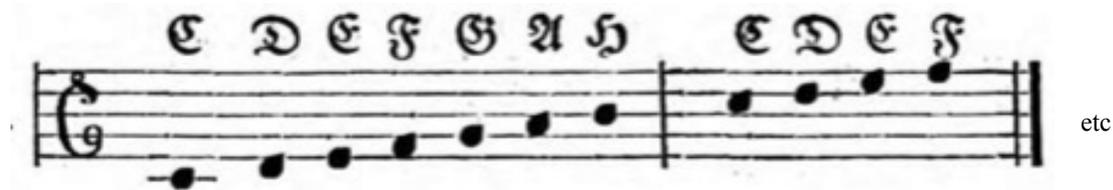
Clé de Basse



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^g. 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.

g 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 VII

Toutefois, pour l'enseignement du violon, la manière habituelle d'apprendre les notes à partir des cordes pourrait bien être la plus naturelle. Le zéro représente la corde à vide.

Première corde

Deuxième corde

Troisième corde

Quatrième corde



Dès que ceci est compris, on montre à l'élève comment prendre aussi les sons des trois cordes à vide ré, la et mi sur la corde inférieure avec le petit doigt, et l'on exerce en même temps l'oreille à comparer les deux sons.

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 :



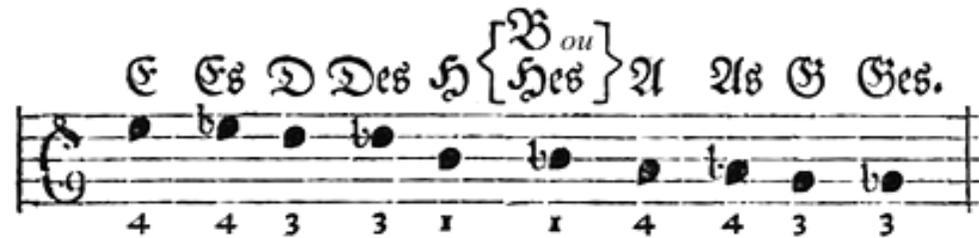
et ainsi de suite pour les autres octaves.

Chapitre VIII

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 *)^h. Elle élève donc d'un ton entier.



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.

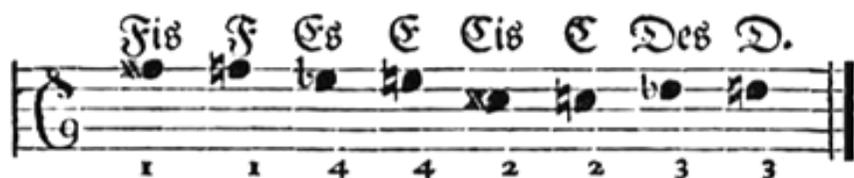


^h Ici j'ai provisoirement indiqué par des chiffres les doigts qu'il faut utiliser pour ces notes, pour préparer le débutant aux bons doigtés.

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 double bémol abaisse donc d'un ton entier.



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.

Chapitre VIII



Le **signe de reprise**  signifie que les mesures qui se trouvent entre ces deux signes doivent être joués deux fois. On l'utilise habituellement au milieu ou à la fin d'un mouvement. Souvent aussi, par manque de place, une mesure, ou davantage, qui doivent être répétées à l'identique, sont insérées entre ces signes ; on répète donc ces mesures particulières, et on répète globalement celles qui se trouvent entre la première et la dernière partie du mouvement. Par exemple :



Au signe *) est écrit « bis » : on porte généralement cette indication sur les mesures particulières qui doivent être répétées. Le signe qui se trouve au **) s'appelle un *Custos* (guidon), qui fait voir la note à venir sur la prochaine ligne.

§47

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 possiblesⁱ. 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*. En réalité la cadence doit contenir le parachèvement du sentiment exprimé dans le mouvement lui-même.

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.

§48

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*.

i « *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.]

§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*³ est également proscrit.

Chapitre VIII

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*⁴ à quatre cordes, pratiqué avec exactitude en suivant des notes écrites.^j

§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.

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

Les 4 cordes à vide

Sol		Ré		La		Mi	
sol#	ré#	la#	mi#	la	mi	ré	fa
la b	mi b	si b	fa	la	si	ré	fa#
la#	mi#	si#	fa#	la	si	ré	fa
si b	fa	ut	sol	la	si	ré	fa#
si	fa#	do#	sol#	la	si	ré	fa
ut	sol	ré	la	la	si	ré	fa
ut#	sol#	ré#	la#	la	si	ré	fa
ré b	la b	mi b	si b	la	si	ré	fa
ré	la	mi	si	la	si	ré	fa
mi b	si b	fa	ut	la	si	ré	fa
mi	si	fa#	ut#	la	si	ré	fa
fa	ut	sol	ré	la	si	ré	fa
fa#	ut#	sol#	ré#	la	si	ré	fa
sol	ré	la	mi	la	si	ré	fa

Ceci fera comprendre au débutant pourquoi chaque fois que l'on progresse d'une note vers l'aigu, les positions des doigts se rapprochent. S'il veut lui-même s'initier au monocorde, il pourra s'instruire sur ce sujet de manière plus circonstanciée.

Nous en arrivons aux gammes.

§53

Une gamme (*scala musica*⁵) 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 musicaux⁶.

§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*⁷. 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.

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.

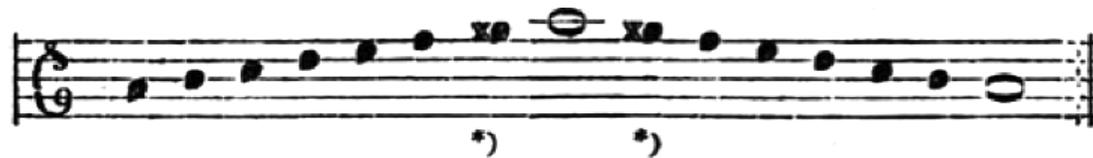


En descendant : deux tons, un demi-ton, à nouveau deux tons, un demi-ton, et enfin un ton.



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.

§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, de sorte qu'à partir d'un son quelconque jusqu'à son octave, la même suite de tons et de demi-tons soit toujours conservée.

§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. La tierce mineure inférieure de chaque ton majeur devient le ton mineur.

§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* entière⁸ 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. »

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. »

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

Voici toutes les vingt-quatre tonalités avec leurs armatures

The image displays 24 musical scales arranged in three pairs. Each pair consists of a major key (Dur.) and a minor key (moll.). The scales are written on a grand staff (treble and bass clefs). Fingering is indicated by numbers 1-4 above or below notes. Articulation markings include accents and slurs. A bracket labeled **) Demi-Applicatur* spans the first two pairs (C major/minor and G major/minor). A second bracket labeled ***) Applicatur entière* spans the last two pairs (D major/minor and A major/minor). The scales shown are: C major/minor, G major/minor, D major/minor, and A major/minor.

*) 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 **)

Chapitre IX

The image displays six guitar exercises arranged in three pairs. Each pair includes an ascending scale and a descending scale. The exercises are:

- Exercise 1:** A major (A dur.) and A minor (Ais moll.).
- Exercise 2:** E major (E dur.) and E minor (Eis moll.).
- Exercise 3:** H major (H dur.) and H minor (His moll.).

Fingerings are indicated by numbers 1-4. A circled 'O' marks a half-tone interval in the descending scales of each pair.

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 (O) l'intervalle de demi-ton. Cet intervalle est le même dans toutes les gammes.

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

The image displays three systems of musical notation, each consisting of two staves. The first system, labeled 'a)', shows two scales: 'Fis dur.' (F# major) and 'Ges dur.' (G# major). The second system, labeled 'b)', shows two scales: 'Des dur.' (D# major) and 'B moll.' (B minor). The third system shows two scales: 'As dur.' (A# major) and 'F moll.' (F minor). Each scale is written with fingerings (1-4) and includes a double bar line at the end. The key signatures are indicated by the number of sharps or flats in the key signature.

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.

§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 parvient dans aucun domaine à la sûreté.

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, lorsque l'expression est passionnée, davantage (c) de la valeur de la note principale.

The image displays two staves of musical notation. The top staff, labeled 'Ecriture', shows a melody in 2/4 time with several notes. The bottom staff, labeled 'Exécution', shows the same melody but with ornaments (ports de voix) indicated by small notes and slurs. The ornaments are labeled 'a)', 'b)', and 'c)' at the bottom of the staff, corresponding to the three measures where they appear. The ornaments are placed before the main notes, and their duration is indicated by the labels 'a)', 'b)', and 'c)'.

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.

§64

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).

Ecriture

Two staves of music in 3/4 time, G major. The top staff is labeled 'Ecriture' and the bottom staff is labeled 'Exécution'.

- g)** Shows an ornament filling a third interval between two notes.
- h)** Shows an ornament filling a second interval between two notes.

 The 'Exécution' staff shows the ornaments with slurs and dots, indicating their rapid nature.

Chapitre X

Mais cette manière d'écrire n'est pas la plus juste ; les ports de voix écrits en croches sont le plus souvent, conformément à la règle, joués comme des croches. Un tel port de voix bref devrait raisonnablement être indiqué par une double ou une triple croche, ainsi :



§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).

A musical score consisting of two staves, likely for piano and violin. The time signature is 3/4. The top staff contains a melody with several notes, some of which have breath marks above them. The bottom staff contains a more complex accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. Four specific breath marks are labeled with letters in parentheses: 'i)' on the first staff, 'k)' on the second staff, 'l)' on the first staff, and 'm)' on the second staff. These marks vary in length and placement, illustrating different interpretations of breath marks.

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 !

§65

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 sont indiqués par la plupart des compositeurs de musique instrumentale par le seul signe (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. »

§68

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 **).

The image shows two musical examples of the *Doppelschlag* ornament. The first example, labeled 'Allegretto.', is in G major, 3/4 time, and consists of a single staff with a treble clef. It features a sequence of notes with ornaments, marked with '1)' and '2)'. The second example, labeled 'Adagio.', is in G minor, 3/4 time, and consists of two staves (treble and bass clefs). It features a sequence of notes with ornaments, marked with '3)', 'a)', and '**).'. The ornaments are indicated by a wavy line above the note, and the execution is shown with specific bowing techniques.

Chapitre X

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.

§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 shows two musical examples for piano, both in G major and 3/8 time.

The first example, labeled **Allegretto.**, is in 3/8 time. The right hand has a melody with a half-trill with termination (marked 'e') over a dotted quarter note. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second example, labeled **Poco largo.**, is in 3/4 time. The right hand features a full trill with termination (marked 'tr') over a dotted quarter note. The left hand has a more complex accompaniment with chords and a melodic line. The first instance of the trill is marked with 'f)'.

Chapitre X

§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)

The image displays two musical examples, each consisting of a grand staff with two staves. The first example is marked 'Allegro.' and is in 2/4 time. It features a melodic line with several notes marked with mordant symbols (two short vertical lines above the note). These are labeled (h), (h), (g), and (i). The second example is marked 'Allegretto.' and is in 3/4 time. It shows a melodic line with a mordant symbol on a note labeled (k). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks like slurs and trills.

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. Il ne faut pas être trop prolix avec son utilisation ; elle ne convient 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 la mauvaise habitude de trembler sur les cordes à vide. Seuls une bonne sensibilité et un goût juste peuvent déterminer comment appliquer judicieusement cet ornement, plein de sens s'il est placé au bon endroit, mais très choquant s'il est mal utilisé.

§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^k. 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^l. 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.

k « 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)]

l « 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*^m, 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 (v) et (-), le premier désignant une syllabe courte, le deuxième une syllabe longue ; et j'ai aussi écrit les syllabes sous les notes.

m 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

♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪

D, 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 :

♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪

D 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 Tod = ne! be = sin = get, und ic.
 Éveillez la joie, ô sons argentins! Chantez, et ...

Detailed description: This musical example is in 3/4 time. Above the staff, there are 12 bowing marks: 'b' (pull) and 'q' (push). The notes are: G4 (pull), A4 (push), B4 (pull), C5 (push), B4 (pull), A4 (push), G4 (pull), F4 (push), E4 (pull), D4 (push), C4 (pull), B3 (push). The lyrics are written below the staff, with hyphens indicating syllables across notes.

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

Er = mun = tert zur Freu = de ihr fil = ber = nen Tod = ne be = sin = get und ic.
 Éveillez la joie, ô sons argentins! Chantez, et ...

Detailed description: This musical example is in 3/4 time. Above the staff, there are 12 bowing marks: 'b' (pull) and 'q' (push). The notes are: G4 (pull), A4 (push), B4 (pull), C5 (push), B4 (pull), A4 (push), G4 (pull), F4 (push), E4 (pull), D4 (push), C4 (pull), B3 (push). The lyrics are written below the staff, with hyphens indicating syllables across notes.

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. Néanmoins il est nécessaire de s'exercer, pour cette raison, à apprendre à donner une énergie égale au tiré et au poussé. Par nature, c'est le tiré qui a toujours l'énergie de ce qui tombe.

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.

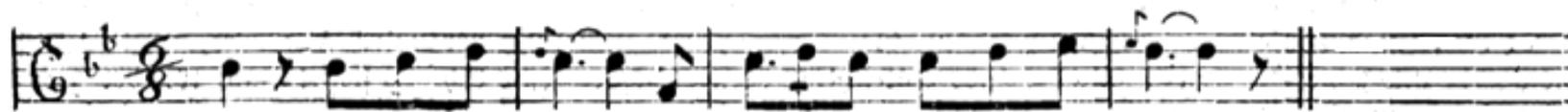
De la manière de jouer les notes correctement et juste

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' reifen.

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. Pour la justesse, on doit avoir le plus grand soin de la différence entre tons et demi-tons. Il faut aussi rendre l'élève attentif dès le début au fait que la sonorité n'est claire et distincte que si le doigt est placé très exactement au bon endroit et appuie vraiment avec fermeté.

§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.

I. Moderato

The musical score is written for two violins, Violino Primo and Violino Secondo, in common time (C). It consists of three systems of two staves each. The first system (measures 1-6) begins with a quarter rest in the first violin and a quarter note in the second violin. The second system (measures 7-12) features a double bar line and a repeat sign. The third system (measures 13-18) continues the piece with more complex rhythmic patterns and fingerings. The score includes numerous fingerings (1-4), dynamics (q, b), and performance instructions like 'tr' and '*)'.

I - *) Ceci est une abréviation dans l'écriture.

**) Sur ces accords harmoniques on doit tirer l'archet pleinement, avec force, dans un mouvement court et rond, en se plaçant à proximité de la hausse, afin que les notes sonnent rondement et distinctement. On peut les faire aussi bien en poussant qu'en tirant, mais le tiré est préférable sur le dernier accord, car celui-ci est alors plus énergique, et la note supérieure, qui la note principale de la mélodie, peut sonner avec plus de longueur.

II. Poco Andante

The musical score is written for guitar in 2/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system contains measures 1 through 11. The second system starts at measure 12 and ends with a double bar line and a '4' below it, indicating a 4-measure repeat. The notation includes various note values, rests, and fingerings (1-4). Guitar-specific symbols include 'b' for barre and 'q' for quaver. Measure 12 ends with a double bar line and a '4' below it, indicating a 4-measure repeat.

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.

III. Minuetto

The image displays a musical score for a Minuetto in 3/4 time, marked with a forte (f) dynamic. The score is written for two staves, likely representing the first and second violins. The first system consists of eight measures, and the second system consists of eight measures, starting with a repeat sign. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and trills. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes, and bowings are indicated by 'q' (quarter) and 'b' (bowed) below the notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

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.

IV - 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.

IV. Vivace

The musical score is written for two staves in 6/8 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Vivace'. The score is divided into four systems, each with a first staff (treble clef) and a second staff (treble clef). The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes accents (*acc.*) and slurs. The second system begins at measure 9 and includes a forte (*f*) dynamic. The third system begins at measure 17 and includes a forte (*f*) dynamic and a fermata. The fourth system begins at measure 25 and includes a forte (*f*) dynamic. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

De la manière de jouer les notes correctement et juste

V. Arioso

Musical score for Violin, Arioso, measures 1-22. The score is written in 3/8 time and B-flat major. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 12 contains a triplet of eighth notes. Measure 22 ends with a double bar line and repeat dots. Trills are indicated with 'tr' above notes in measures 1, 12, and 22. A fermata is placed over a note in measure 5.

V. Arioso

Musical score for Violin, Arioso, measures 13-22. This section continues the piece from measure 13. It includes a triplet of eighth notes in measure 13 and a triplet of eighth notes in measure 22. A double note with a fermata and two small slanted lines is marked with '**)' in measure 16. Measure 18 features a triplet of eighth notes. The score concludes with a double bar line and repeat dots in measure 22.

V - 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.

VI. Allegro

Musical score for VI. Allegro, measures 1-38. The score is written in treble clef with a common time signature (C). It features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings. The piece begins with a first measure containing a 4-measure rest and a 3-measure triplet. Subsequent measures include slurs, accents, and dynamic markings such as *mf*, *f*, *p*, and *f*. A trill (*tr*) is present in measure 10. The score concludes with a double bar line and repeat dots. Measure numbers 10, 28, and 38 are indicated at the start of their respective staves.

NB.

Musical notation for the NB. section, measures 39-41. It is written in treble clef with a common time signature (C). The notation includes a 3-measure triplet, a trill (*tr*), and dynamic markings *mf* and *p*. The section ends with a double bar line and repeat dots.

VI - 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  signifie un point d'orgue [*fermate*], sur lequel on trouvera plus d'explication au §46⁹ 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 . 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.
- 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.

Chapitre XI

VI. Allegro

The musical score for VI. Allegro consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). It features a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings 1 and 4 indicated above the first two notes. A triplet of eighth notes is marked with a '3' below it. The second staff starts at measure 10 and includes dynamic markings: *mf*, *f*, *p*, and *f*. It also features a fermata over a note and a double bar line with repeat dots. The third staff continues the melodic line with various accidentals and dynamics. The fourth staff, starting at measure 28, includes the instruction *segue* above the music, a fermata, and fingerings 2 and 1. It also contains a triplet. The fifth staff, starting at measure 38, includes a dynamic marking of *p*, a fermata, and a dynamic marking of *f*. It concludes with a double bar line and repeat dots.

De la manière de jouer les notes correctement et juste

VII. Allegro di molto

First system of musical notation (measures 1-17). It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music consists of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in measure 2 and a trill in measure 4. Measure 11 contains a note marked with an asterisk (*).

VII - 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.

VII. Allegro di molto

Second system of musical notation (measures 18-34). It continues the piece with similar rhythmic patterns. Measure 21 contains a note marked with double asterisks (**), and measure 25 contains a note marked with a single asterisk (*).

De la manière de jouer les notes correctement et juste

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.

VIII. Polonoise



7

p *f*

13

dal Segno

IX. Allegro Assai

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with the word "Rondeau" and contains a trill (tr) over the first measure. The second staff starts at measure 14 and includes a repeat sign (double bar line with two dots) at the beginning. The third staff starts at measure 26 and features a "Da Capo" marking below the first measure and a trill (tr) over the eighth measure. The fourth staff starts at measure 41 and includes a "Da Capo" marking below the first measure and a "Coda" marking above the first measure. The piece concludes with a double bar line.

IX - 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*¹⁰, 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.

De la manière de jouer les notes correctement et juste

IX. Allegro Assai

Rondeau

15 *Da Capo*

29 *tr*

44 *Coda*
Da Capo

X. Andante

The musical score for 'X. Andante' is written in 3/4 time and consists of four staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first staff contains measures 1-8 with accents (b) over the first three eighth notes. The second staff, starting at measure 9, includes accents (q) and slurs (b) over eighth notes, and a measure with a slur (q) over a quarter note. The third staff, starting at measure 18, features a slur (q) over eighth notes, a trill (tr) on a quarter note, and a slur (q) over eighth notes. The fourth staff, starting at measure 26, includes slurs (b) over eighth notes and a slur (b) over eighth notes, with a double asterisk (**) under a slur and a triple asterisk (***) under a slur.

X – 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

X. Andante

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The notes are marked with 'b' (breve) and 'q' (quasi). The second staff starts at measure 10 and includes first and second endings. The third staff starts at measure 18 and includes a repeat sign. The fourth staff starts at measure 26 and ends with a double bar line. The score includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'q' (quasi) and 'b' (breve).

XI. Tempo di Menuetto

The musical score is written in 3/4 time and consists of seven staves of music. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations and performance instructions:

- Staff 1 (Measures 1-9):** Features a trill (tr) on the first measure. Measures 7-9 contain triplets (3) and are marked with 'a)' and 'b)'. The piece concludes with a double bar line and the instruction 'NB.'.
- Staff 2 (Measures 10-22):** Continues the melodic line with various rhythmic patterns.
- Staff 3 (Measures 23-33):** Contains triplets (3) and is marked with 'b)' and 'c)'. It ends with a repeat sign and a double bar line.
- Staff 4 (Measures 34-45):** Features a trill (tr) and a dynamic marking of *f* (forte). It is marked with 'd)' and contains triplets (3).
- Staff 5 (Measures 46-54):** Includes triplets (3) and a trill (tr). It is marked with 'd)', 'NB.', and 'e)'.
- Staff 6 (Measures 55-65):** Continues with triplets (3) and various rhythmic figures.
- Staff 7 (Measures 66-74):** Features triplets (3) and dynamic markings of *q* (piano) and *b* (piano). It concludes with a double bar line.

XI – 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)

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*¹¹.

XI. Tempo di Menuetto

The musical score is written in 3/4 time and consists of eight staves of music. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations and markings:

- Staff 1:** Measures 1-11. Features a trill (tr) in measure 10.
- Staff 2:** Measures 12-21. Contains several triplet markings (3) and is labeled with 'a)' and 'b)'.
- Staff 3:** Measures 22-31. Contains triplet markings (3) and is labeled with 'c)' and 'b)'.
- Staff 4:** Measures 32-41. Features a trill (tr) in measure 32 and triplet markings (3) in measures 35-39.
- Staff 5:** Measures 42-54. Contains triplet markings (3) and a dynamic marking of *2 ten.* in measure 47.
- Staff 6:** Measures 55-65. Features triplet markings (3) in measures 58-60 and 63-65.
- Staff 7:** Measures 66-75. Contains triplet markings (3) in measures 67-69 and 72-74.

De la manière de jouer les notes correctement et juste

XII. Allegretto. *Con Variazioni.*

9

20 *Var. 1* **)

28

35

42 *Var. 2*

50

58

Chapitre XI

67 **Var. 3**

74

81

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.

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 des gens, une extension, puisque l'on allonge le petit doigt au-delà de la note suivante.

Basso

*)

**)

12

De la manière de jouer les notes correctement et juste

Six pièces de danse

tirées de l'opéra *Andromeda*

I. Vivace

The musical score for 'I. Vivace' is presented in two systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The first system contains 8 measures. The second system begins at measure 9 and contains 8 measures. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and trills (tr) with fingerings (1, 4) and a natural sign (0). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

II. Musette. Andante.

The image shows a musical score for a piece titled "II. Musette. Andante." The score is written for two staves, likely representing a piano and a flute or similar woodwind instrument. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The music is in a simple, folk-like style. The first system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The music is in 3/8 time. The first system contains 12 measures. The second system begins at measure 13, indicated by a "13" above the first measure. It also consists of two staves and contains 12 measures. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

De la manière de jouer les notes correctement et juste

III. Loure. Moderato e maestoso.

The musical score is written for a single melodic instrument, likely a lute, in 3/4 time. It is in the key of F# (one sharp). The tempo and style are indicated as 'Moderato e maestoso'. The score is divided into three systems, each with a treble and bass staff. The first system starts with a forte (*f*) dynamic. The second system begins at measure 6. The third system begins at measure 11 and includes a fortissimo (*ff*) dynamic. The score features various musical notations including slurs, trills (*tr*), and fingerings (1, 2, 3, 4).

Chapitre XI

IV. Gavotte 1.

Musical score for Gavotte 1, consisting of two systems of two staves each. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and features a melody with slurs and accents. The second staff provides a bass line. The second system concludes with a double bar line and the instruction "Da Capo".

V. Gavotte 2.

Musical score for Gavotte 2, consisting of two systems of two staves each. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes a trill (*tr*) and a first fingering (*1*). The second staff provides a bass line with a first fingering (*1*) and a triplet (*3*). The second system begins with a measure number *6* and includes a second fingering (*2*) and a trill (*tr*). The piece concludes with a double bar line.

De la manière de jouer les notes correctement et juste

VI. Gigue. Vivace.

The musical score is written in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of three systems of two staves each. The first system (measures 1-6) includes trills in measures 1, 3, and 5. The second system (measures 7-11) includes a trill in measure 7 and a first ending bracket in measure 10. The third system (measures 12-16) includes a first ending bracket in measure 12 and a trill in measure 15. The piece concludes with a 'Da Capo' instruction in the bass staff of the final measure.

Six pièces de danse

tirées des ballets de l'opéra italien *Brenno*

I. Tempo di minuetto. e grazioso

Violino

Basso

9

17

tr

1 2

Detailed description: This is a musical score for a Minuet in 3/4 time. It consists of three systems of music, each with a Violino (Violin) staff on top and a Basso (Bass) staff on the bottom. The first system (measures 1-8) features a melody in the violin with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter and eighth notes. The second system (measures 9-16) continues the melody, including a first ending bracketed with a double bar line. The third system (measures 17-18) concludes with a trill (tr) in the violin and a final cadence in the bass. Fingering numbers (1, 2) are indicated for the bass line in the final measure.

II. Gavotte 1.

The musical score for Gavotte 1 is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C). The first system (measures 1-5) features a treble staff with a triplet of eighth notes in measure 1 and a fourth measure rest. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The second system (measures 6-10) includes a first ending bracket in measure 7 and a dynamic marking of *poc f.* in measure 8. The third system (measures 11-12) begins with a dynamic marking of *f* and concludes with a second ending bracket in measure 12. Various fingering numbers (1-4) and articulation marks (accents) are present throughout the score.

Chapitre XI

III. Gavotte 2.

The musical score for Gavotte 2 is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system begins with a treble staff containing a melodic line with a fermata over the first measure and a dynamic marking of *poc f.* below the second measure. The bass staff provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the melodic and accompaniment lines. The third system features a repeat sign in the treble staff and a dynamic marking of *p* in the bass staff. The fourth system includes a dynamic marking of *f* in the treble staff. The fifth system concludes the piece with a final cadence in both staves, including a double bar line and repeat dots.

IV. Loure. Maestoso

Réduire l'échelle du document

The musical score is written in 3/4 time and consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 1-5) begins with a treble staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff starts with a quarter rest, followed by a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. The second system (measures 6-10) continues the melody in the treble staff with eighth notes and quarter notes, and the bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The third system (measures 11-15) concludes the piece with a final cadence in both staves, including a double bar line and repeat signs.

V. Allegretto

Violino

Violoncello

14

28

42

VI. Vivace

The musical score for VI. Vivace is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The first system includes a 'etc' marking in the bass staff. The second system features repeat signs at the beginning and end of the phrases. The third system, starting at measure 17, contains complex rhythmic patterns with slurs and accents. The fourth system continues the piece with similar rhythmic complexity and repeat signs.

Chapitre XI

§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 fougues 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 défauts 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.

§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 stableⁿ. 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.

n *Quos ego !* Virgile, *Enéide*. [Formule elliptique utilisée par Neptune dans l'*Enéide* (I, 133-135) pour réprimander les vents désobéissants.]

Chapitre XI

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.

§84

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^o. 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.

o -- *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).]

Chapitre XII

On exprime donc par exemple ainsi :

Une joie mesurée :

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

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

Une joie plus débridée :

Allegro assai, [*Lustig genug*] ou *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, [*Späßhaft, scherzend*], Plaisant, badin

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

La majesté

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

La douceur

Affettuoso, [*Mit Affeekte*], Avec sentiment

Cantabile ou *Ariosio*, [*Singend*], Chantant

La tranquillité

Andante, [*Gehend*], Allant

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

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

La tristesse

Mesto, [*Traurig*], Triste

Adagio, [*Langsam*], Lent

Largo, [*Weitläufig, gedehnt* ou *Sehr langsam*], Large, alangui, ou très lent

Lento, [*Träg, Gezogen*], Languissant, en traînant

Grave, [*Schwerfällig*], Pesant ou tout à fait lent

§87

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 celui qui guide [*Anführer*], on peut déjà se débrouiller si l'on comprend seulement la signification courante de ces mots techniques. Il existe malheureusement des compositeurs qui, voulant imiter avec exagération certains grands (comme Leo ou Hasse, qui cherchent souvent à préciser la façon d'interpréter une pièce en y portant des indications adaptées), placent tant de mots sur leur partition que l'on est bien embarrassé pour saisir la pensée de l'auteur^p. 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.

^p *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.)]

Chapitre XII

§88

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.

§89

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

§90

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.

§91

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, suivies par plusieurs notes brèves et rapides successives. 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.

§92

Le badinage demande une exécution elle aussi badine et joueuse, on l'exprime par le mot *scherzando*.

§93

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, 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*.

§94

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.

§95

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.

§96

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

Chapitre XII

là où elle est le mieux parlée. La fréquentation des gens bien éduqués^q 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^r. Sans cela, le langage musical, comme le langage parlé appris par la grammaire et la syntaxe, restera toujours raide et maladroit.

§97

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.

§98

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*.

q 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.

r 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.

§99

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

Pianissimo, *pp*, très doux. 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).

§100

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 *decresc.* 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

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, à un degré plus fort, au point de perdre le souffle.

§101

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.^s

s 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.

Chapitre XII

Dolce, doux.

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*.

§102

Pizzicato, pincé. Habituellement, cette expression est suivie de *col arco* (avec l'archet) qui détermine l'endroit où l'on doit recommencer à jouer les notes avec l'archet.

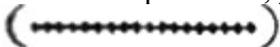
Con sordini, avec sourdines : ici on place sur le chevalet, entre les cordes, une petite machine fourchue, à trois pieds, en bois ou en métal (celles en bois ferme sont les meilleures), qui assourdit le son. On l'utilise aussi bien pour des affects de douceur ou de flatterie, que pour des affects violents, 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 : , ou , 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). On indique aussi souvent par une simple ligne en forme de chenille  où il faut commencer et s'arrêter de jouer à l'octave supérieure.

§103

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 !

§104

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^t. 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*]^u. 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.

t 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.

u -- *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

§105

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 !

§106

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



et ainsi de suite, avec tous sortes de coups d'archets.

Il s'agit là d'un très bon exercice, et pour celui qui le maîtrise vraiment, il sera égal de jouer d'une manière ou d'une autre, et l'auditeur pourra également en être satisfait. De surcroît, l'avantage est que l'on évite ainsi facilement que l'archet se retrouve embarrassé, et que certaines notes paraissent comme infirmes. Sur l'archet de violon la plus grande force est au talon, à l'endroit où il est tenu ; ce qui est perdu de pression naturelle du bras en poussant est ainsi remplacé par l'archet lui-même.

Les figures suivantes peuvent être jouées de différentes manières :



Ou bien aussi en inversant les coups d'archet [*im verkehrten Strich*], c'est-à-dire en jouant poussé au lieu de tiré.

§107

Dans les mesures à trois, on ne peut que modérément, voire pas du tout, respecter les règles du tiré et du poussé, car on arriverait bien mal à s'en débrouiller. Pour le jeu de ripieno, il est aussi presque impossible, dans ce type de mesure, que tous puissent jouer avec un même et unique coup d'archet ; cela est plus facile dans les mesures à deux ou à quatre. En revanche les solistes et les concertistes ne sont jamais satisfaits des coups d'archet usuels, ils veulent toujours faire quelque chose de spécial. C'est pourquoi ils sont rarement de bons ripiënistes, car ils font toujours toutes sortes de cabrioles, comme les chevaux d'école ; tandis que dans l'exécution en groupe, il en va comme de la conduite d'une voiture : tout l'attelage doit tirer unanimement sur la corde.

Pour donner aux débutants une petite idée de ces variantes de coups d'archet, il faut encore montrer un exemple dans une mesure à trois temps. On peut appliquer ceci à d'autres, mais il serait trop long, et contraire à mon objectif de m'engager davantage dans cette voie.

Chapitre XIII

A handwritten musical score consisting of six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music is written in a single melodic line across all staves. The primary rhythmic motif is a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. This sequence is repeated six times across the six staves. Each eighth note is marked with a vertical tick above it, and the entire sequence in each staff is enclosed within a slur. The notation is clear and consistent throughout the piece.

§108

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*.

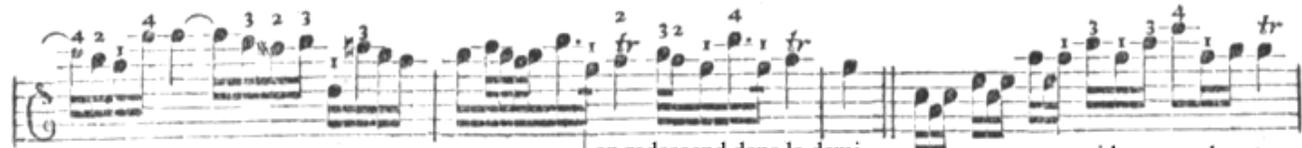
§109

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



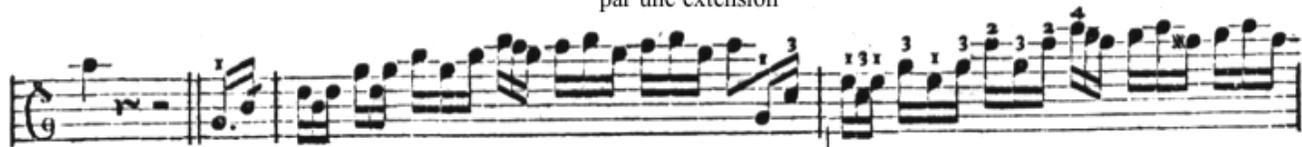
ici, après le *la*, on pousse le 1er doigt en avant afin d'arriver dans la demi-*Applicatur*



dans cette mesure on change
trois fois de position

on redescend dans la demi
le *ré* est atteint
par une extension

idem pour le *mi*



ici il faut que le 1er doigt monte dans
la demi-*Applicatur*



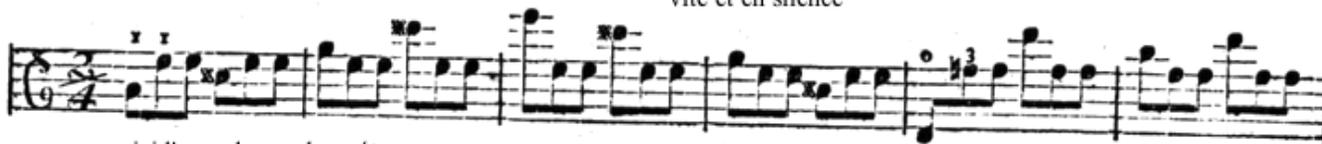
on redescend dans l'*Applicatur* entière

Des différents coups d'archet et doigtés en particulier



ici l'on reste à la position

sur le ré, le 2ème
doigt monte d'une tierce,
vite et en silence



ici l'on redescend par étapes



ici l'on monte par étapes



Sur a) le 1er doigt avance comme plus haut, au signe *) on atteint le fa par une extension du petit doigt

Chapitre XIII

ou bien :

The image displays four staves of musical notation for guitar, each starting with a treble clef and a G-clef. The notation includes various fingerings (1, 2, 3, 4) and trills (tr). The first staff begins with the text 'ou bien :'. The exercises consist of ascending and descending runs of notes, often with double lines indicating rapid passages or specific fingering techniques. The second staff features more complex patterns with frequent trills and specific fingerings. The third staff continues with similar exercises, and the fourth staff concludes with a trill and a final 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.

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 diagram illustrates musical intervals on a single staff with a C-clef. The intervals are grouped into brackets with labels above the staff, and their specific qualities are labeled below the staff.

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

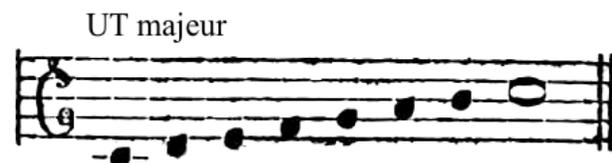
C'est à partir de ces intervalles que sont constitués les genres sonores et les gammes, que nous allons découvrir immédiatement après.

§113

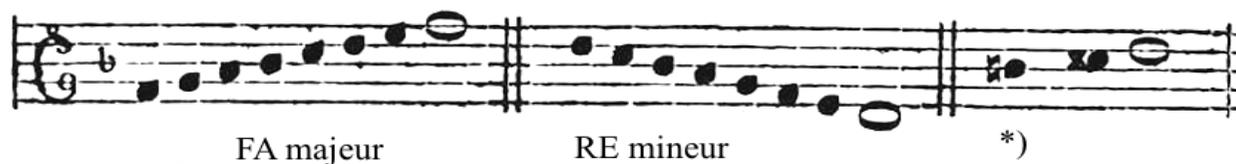
Un genre sonore [*Klanggeschlecht*] (*genus musicum*), ou gamme [*Tonleiter*] (*scala musica*), est une progression déterminée de sons, par degrés, dans un ambitus d'octave.

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

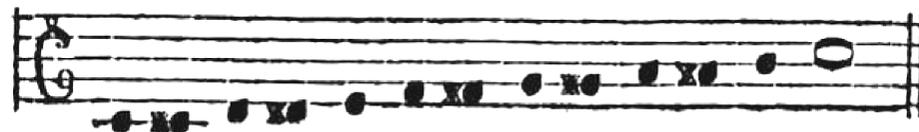


Ce genre sonore contient les degrés des tons majeurs et mineurs :

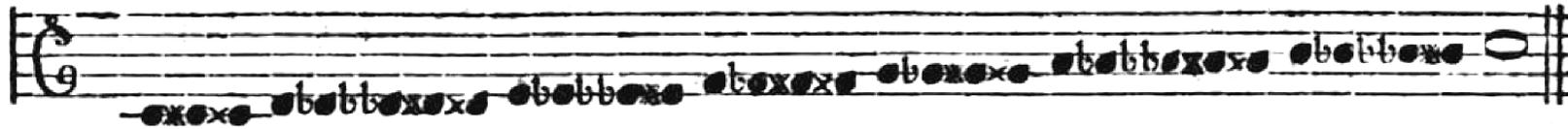


Il faut seulement, dans le ton mineur ascendant, rehausser les sixième et septième sons *), comme nous l'avons déjà vu au chapitre IX

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^v, 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^w. À cela s'ajoute que si une longue corde est mise en vibration, on peut remarquer

v 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 !

w 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

Chapitre XIV

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 Tartini 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^x.

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 $\overline{\mathfrak{g}}$ 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 : $\overline{\mathfrak{g}} \overline{\mathfrak{h}} \overline{\mathfrak{d}} \overline{\mathfrak{g}} \overline{\mathfrak{h}} \overline{\mathfrak{d}} \overline{\mathfrak{f}}$. 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*].

x Πάυρον γὰρ ἀνδρῶν ἐστὶ συγγενὲς τοδε, φίλον τον εὐτυχουσ ἄνευ φθόνου 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.]

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.

Chapitre XIV

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'interversion 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 :

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 musical notation for the diminished seventh chord and its resolutions. The top staff displays the chord in C major (F, A-flat, B-flat, D-flat) and its three inversions. The bottom staff shows the resolutions of these chords to a single chord (C major). The notation includes figured bass symbols and a 'ou bien' alternative for the second inversion resolution.

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

Chapitre XIV

§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 a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is common time (C). The treble staff contains a melodic line with various intervals and rests. The bass staff contains a bass line with figured bass notation. The figures are: 5, 9 8, 6, 4 3, 6 5, 9 8, 6 5, 6 5. There are also some accidentals and a sharp sign in the bass staff.

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 ?

§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^y. 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^z. Il est vrai que malgré le

y 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.

z 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

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*¹², portent une étiquette Stainer ou Amati^{aa}. 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.

aa 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.

Supplément

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*^{bb}.

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 artisan^{cc} 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

bb 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.

cc 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^{dd} ; 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 doive être, pour ainsi dire, extirpé¹³. 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.

^{dd} 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 pâté de vernis et de fond d'Orléans¹⁴ 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^{ee}. 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.

ee 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.

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 prêle¹⁵.

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

Présentation	2
Avant-propos	3
Introduction	5
Chapitre I	7
Chapitre II	10
Chapitre III	13
Chapitre IV	16
Chapitre V	19
Chapitre VI	23
Chapitre VII	28
Chapitre VIII	33
Chapitre IX	41
Chapitre X	52
Chapitre XI	62
Chapitre XII	101
Chapitre XIII	110
Chapitre XIV	118
Supplément	130
Table des matières	136

¹ Littéralement : Virole de genou.

² « 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 Bouïn – 1761.

³ Littéralement, « trille de bouc ».

⁴ Littéralement : « mesureur de son », autre nom allemand du monocorde, aussi dénommé *Monochord*.

⁵ « échelle musicale »

⁶ Au chapitre XIV.

⁷ « échelle diatonique »

⁸ Sur le mot *Applicatur*, voir le §59 dans le même chapitre.

⁹ En réalité, au §47.

¹⁰ *Lyrum Larum* : rime enfantine, rime de pacotille.

¹¹ « Mi contre fa, c'est le diable en musique. »

¹² *Schachtel-Geigen* : littéralement, violons-boîtes.

¹³ Littéralement : « tiré par les cheveux ».

¹⁴ En français dans le texte

¹⁵ « 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 Bouïn – 1761.