
MUSICANEO

Joseph Joachim
Violin School (Book Ia)

Book

Translation by Henri Marteau



Support the Library: Make A Donation

All sheet music of the library is published for free. Donations are welcome and vital to support the library's work.

[Donate](#)

Traité du Violon

en
3 VOLUMES
par

JOSEPH JOACHIM
ET
ANDREAS MOSER

Traduction française par

HENRI MARTEAU

Schedato

I. II. III.

Volume I divisé
en deux parties:

Partie I
Partie II

Volume II divisé
en deux parties:

Partie I
Partie II

Imprimé en Allemagne.

Tous droits et spécialement celui de traduction réservés.
Propriété des Editeurs pour tous pays.

N. SIMROCK, G.m.b.H.
BERLIN, LEIPZIG, LONDON.

MAX ESCHIG & C^o PARIS
48, Rue de Rome.

Copyright 1905 by N. Simrock, G.m.b.H. in Berlin.



PREFACE

DE

JOSEPH JOACHIM.

Au cours de mes longues années d'enseignement je n'ai été que trop souvent amené par l'expérience à constater combien il m'était difficile, sinon impossible, de conduire jusqu'au degré de maîtrise dont je me suis fait un idéal, ceux de mes élèves qui, ensuite d'exercices persévérants, étaient déjà d'une certaine habileté, et qui s'étaient même produits, avec plus ou moins de succès, dans les concerts. Ou ils avaient des habitudes du bras droit et de la main gauche formant obstacle à une interprétation saine et sans apprêt, ou, malgré la routine acquise en faisant beaucoup de musique, ils n'avaient jamais été initiés aux principes fondamentaux nécessaires à la compréhension d'une oeuvre. Je n'ai réussi que dans des cas très rares à remédier à ces défauts, et chez ceux-là seulement qui, amenés avec peine à reconnaître ces défauts, ont eu alors l'énergie de reprendre de pénibles exercices au lieu de continuer à faire gaîment de la musique, et de vouer à leur éducation artistique un temps qu'ils auraient pu employer au gain immédiat du pain quotidien.

La conclusion que j'en ai tirée, c'est que ce surcroît de difficultés dans l'enseignement provenait d'une préparation insuffisante; de ce que, dans les leçons précédentes, on ne leur avait pas donné avec assez de conscience l'éducation générale propre à développer en eux, de front, les aptitudes techniques et les facultés morales nécessaires à l'interprétation des chefs-d'oeuvre; — et qu'une méthode qui réaliserait systématiquement une telle éducation pourrait constituer un véritable trésor.

Aussi, n'ayant jamais donné, personnellement, un enseignement du violon commencé à ses premiers éléments, ai-je éprouvé une vraie joie lorsque M. le prof. Moser, l'un de mes anciens élèves, me soumit son projet d'écrire une méthode de violon. M. Moser, en effet, connaît à fond mes principes pour les avoir fidèlement pratiqués pendant nombre d'années, et possède une précieuse expérience acquise dans un enseignement donné avec amour à des commençants. Et puis, n'avions-nous pas combien souvent, et vivement, échangé nos idées sur notre art! Et ne savais-je pas avec quelle conscience mon ami fouillait

l'histoire de l'art du violon! Non content donc de lui exprimer ma vive sympathie pour son entreprise, je lui promis encore, avec plaisir, ma collaboration, en paroles et en actes.

C'est ainsi que, peu à peu, cette méthode de violon est devenue notre oeuvre commune. J'ai écrit, pour le 3^{me} volume, une édition analytique des chefs d'oeuvre du violon; les deux premiers volumes sont de Moser, mais non pas sans ma participation, vu que les préceptes relatifs à des détails même minimes n'y ont été insérés qu'après un sérieux examen en commun et l'aboutissement à un accord complet dans toutes nos vues.

Mais si j'ai entrepris de terminer le tout par une annotation des chefs d'oeuvre classiques basée sur la conception que j'en ai, ce n'est pas que j'imagine avoir fourni par là les seuls moyens d'en donner une interprétation qui porte, vu qu'on y arrive avec les doigtés et les coups d'archet les plus divers, et un grand artiste trouvera toujours ceux qui conviennent le mieux à son talent. Du reste, l'observance même la plus scrupuleuse de mes indications ne saurait nullement donner à l'interprète la certitude que son exécution sera conforme à mes désirs. Ce qu'il y a d'individuel dans une conception ne se laisse pas mettre en préceptes. Selon le tempérament de l'artiste, ce dernier pourra réussir en jouant dans une teinte élégiaque tel passage que j'ai conçu comme empreint d'une haute sérénité, — ou avec feu tel autre qui me paraît humoristique, — et ainsi de suite à l'infini. Mais je crois qu'un élève qui tend ardemment à se développer, et se sera bien assimilé, quant au phrasé et à l'interprétation, la matière des deux premiers volumes, pourra tirer profit du fait d'avoir à sa disposition une forme d'exécution que j'ai sérieusement expérimentée, et aussi les cadences que j'ai composées.

Puisse maintenant l'oeuvre de semailles de deux maîtres, unis dans leur travail par le même amour, porter les fruits qu'ils en espèrent!

Berlin, janvier 1905.





PREFACE ET INTRODUCTION

DE

ANDREAS MOSER.



Le temps est proche où Joseph Joachim aura derrière lui soixante années d'enseignement. Aussi un ouvrage qui a pour but de chercher à coordonner ses vues sur la nature de l'art du violon sera-t-il sans doute le bienvenu auprès de ses élèves.

De même que Spohr, Joachim n'a jamais donné d'enseignement élémentaire, c'est à dire n'a pas eu l'occasion de vérifier dès les débuts la puissance de développement que son enseignement contient en germe. Mais il a pu en reconnaître la justesse et les effets bienfaisants chez des élèves très-avancés: des centaines de ceux-ci, qui se le sont assimilé, le propagent sans cesse, et forment à leur tour dans les rangs des violonistes actuels et futurs, des petits fils et arrière-petits-fils de Joachim.

La part prise par chacun de nous dans ce travail ressort de ce que je viens de dire: après que j'eus, dans les deux premiers volumes, aplani le terrain et apporté les matériaux de la construction, Joachim y a mis le couronnement en écrivant, pour le troisième volume, une édition annotée d'un certain nombre des chefs-d'oeuvre du violon. Mais, en dépit de cette division matérielle, l'oeuvre n'en a pas moins une unité effective, en raison, d'une part, du désintéressement avec lequel Joachim a collaboré à mes recherches sur l'enseignement élémentaire, d'autre part, du fait que je connais à fond les vues artistiques du maître.

Les passages dont je suis seul responsable sont ceux des textes explicatifs, et des exemples donnés sans indication d'auteurs. Comme ce sont ceux-là qui forment la matière des deux premiers volumes, je me permets d'en parler ici en quelques mots, en lieu et place d'une introduction spéciale.

Ce que nous avons en vue, c'est, non pas la virtuosité, mais c'est le musicien lui-même, que nous voulons amener à mettre sa technique (c. à d. sa virtuosité) au service de buts artistiques. Nous voulons conduire l'élève, pas à pas, jusqu'au point où l'on cesse de jouer mécaniquement du violon pour commencer à faire de la musique. Après les premiers exercices de positions et de coups d'archet, il apprendra les premiers principes du phrasé, afin qu'il considère de bonne heure l'expression et l'interprétation non pas comme des éléments en quelque sorte indépendants de l'exécution matérielle, mais bien, au contraire, comme partie intégrante de celle-ci. Il importe du reste beaucoup moins de former déjà chez l'élève l'aptitude à rendre avec expression les petits morceaux écrits pour ce degré que d'éveiller en lui le sens artistique, et cela en lui donnant,

au bon moment, des explications, ou en lui jouant, à l'occasion, certains passages. En illustrant ses leçons d'exemples tirés du langage et de la poésie, et en s'appuyant sur les mélodies populaires, on se facilitera beaucoup une tâche qui, au premier coup d'oeil paraît du reste bien plus difficile qu'elle ne l'est.*) L'exposé ci-dessus implique de notre part cet aveu: en ce qui concerne l'avancement de l'élève, nous tenons moins à sa rapidité qu'à sa solidité. C'est pourquoi nous avons développé largement les premiers principes de l'enseignement. L'expérience prouve que ce sont les lacunes laissées à ce premier degré qui portent les conséquences les plus funestes; il faut donc les éviter, tant dans l'intérêt du maître que dans celui de l'élève. Celui qui croirait qu'une étude prolongée de ces éléments pourrait paralyser chez un élève l'aptitude à jouer avec plaisir serait dans une fatale erreur. Ce qui distingue le vrai pédagogue du maître qui n'exerce qu'un métier, c'est qu'en sus d'une patience inépuisable et d'un ardent amour de sa vocation, il sait maintenir en éveil l'intérêt de l'élève, même sur les points où celui-ci a beaucoup de peine à s'assimiler des choses sérieuses.

Lorsque, dans l'étude de questions ardues, l'élève manifeste une certaine fatigue, d'autant plus excusable qu'il est plus jeune, un maître expérimenté saura trouver cent voies et moyens pour ramener son attention au sujet traité. En pareil cas, il fera bien de s'interrompre, et de lui conter quelque chose de la vie des grands musiciens: le lieu et l'époque où ils ont vécu et travaillé, quelle fut leur destinée, ce qui, en eux a de l'importance, et autres choses de ce genre. Dans d'autres circonstances il lui parlera des grands violonistes de tous pays, des maîtres qu'ils ont eus, des élèves qu'ils ont formés, etc. L'histoire du violon et celle de sa construction sont aussi, dans ces cas-là, des sujets bons à traiter.

Il ressort de nos prémisses que notre enseignement n'est pas destiné à des élèves trop jeunes. Ce n'est qu'avec des enfants doués de manière extraordinaire qu'il est admissible de commencer avant l'âge de 7 ans l'étude du violon; et encore avec ceux seulement qui, en sus du talent et du désir d'apprendre, ont une vigoureuse constitution. Les avantages réalisés par une étude précoce sont souvent rattrapés, grâce à la maturité de leur intelligence, par les élèves qui commencent plus tard. L'âge le plus favorable

*) Tous les élèves n'étant pas destinés à devenir des violonistes transcendants, on devra considérer déjà comme très beau le résultat d'avoir formé des auditeurs aptes à sentir les joies que donnent les plus nobles interprétations artistiques.

pour le début des études du violon semble être de 8 à 10 ans.

Lorsque le maître a examiné et jugé suffisantes l'oreille et les aptitudes corporelles de l'élève proposé à ses soins,* il devra veiller à ce qu'on lui procure un instrument conforme à ces dernières. La difficulté de jouer du violon est bien assez grande pour qu'on ne l'augmente pas en donnant à l'élève un violon trop grand ou un archet trop long. Les commençants de moins de 8 ans devront toujours débiter sur des demi-violons; à partir de 10 ans ils pourront passer à des $\frac{3}{4}$, et ce n'est que dans des cas très rares qu'on pourra conseiller à un élève de moins de 12 ans un violon entier. Il en est de même de l'archet. Le passage d'un format moindre au format plus grand ne cause ni difficultés ni perte de temps.

Ce qui est d'une importance fondamentale, c'est de cultiver intensément, dès le début, le sens musical de l'élève. Il faut l'amener à chanter, chanter, et encore chanter! Déjà Tartini a dit: «Per ben suonare, bisogna ben cantare» («Pour avoir une belle sonorité, il faut bien chanter»). — L'élève ne doit pas émettre un seul son avant de l'avoir effectivement chanté, c'est à dire, avant d'en avoir été d'avance pleinement conscient. C'est là une des raisons pour lesquelles les premiers essais de sons appuyés doivent être faits sur la corde de ré. Les sons de la première position sur cette corde sont dans le registre vocal de tout enfant, qu'il soit un soprano ou un contralto. Si, toutefois, ce qui est très rare, il n'avait pas de voix, il faudrait alors le faire siffler. Le point capital, c'est qu'il acquière la sûreté de l'oreille. Il ne suffit nullement qu'il sache distinguer un son juste d'un son faux, il doit encore pouvoir dire en toute certitude si ce son a été donné trop haut ou trop bas. Le temps et la peine consacrés à l'éducation de l'oreille porteront leurs fruits surtout lors de l'étude des doubles cordes; mais une oreille très fine est la condition indispensable imposée à quiconque veut faire sagement de la musique.

Les autres raisons pour lesquelles nous avons pris la corde de ré comme point de départ de nos exercices relèvent de la technique du violon. D'abord, les premiers essais de coups d'archet sur les cordes de ré et de la obligent l'élève à tenir l'archet toujours dans le même angle, afin de ne pas toucher les cordes voisines, avantage qui sautera aux yeux de n'importe quel maître de violon lorsqu'il pensera aux étranges attitudes que font prendre à des débutants des exercices sur la corde de mi, et plus encore sur celle de sol, attitudes qui ne peuvent être corrigées plus tard qu'au prix de peines infinies.

Mais il y a, en faveur des débuts sur la corde de ré, une raison capitale, qui réside dans la main gauche — ou plutôt dans les exigences de celle-ci. Il est hors de doute que le mode majeur se prête mieux à la compréhension d'un enfant que le mode mineur ou un mode de musique d'église du moyen-âge. Et comme les tonalités sont re-

présentées en premier lieu par leurs gammes, il est normal de commencer par celle dont la gamme est la plus facile à jouer en première position. Et celle-ci est évidemment celle de ré majeur! Qu'on suppose une gamme majeure divisée en ses deux tétracordes:



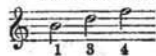
on voit que, sur le violon, celle de ré se présente dans cette disposition, si facile à saisir, que le premier tétracorde se joue sur la corde de ré, et le second, avec exactement le même doigté, sur celle de la:*)



Dès que l'élève possède, dans cette première position, la sûreté nécessaire, il est à même de jouer les gammes, commençant aussi sur des cordes à vide, de sol majeur et de la majeur; il pourra donc aussi, dans un morceau en ré majeur, moduler dans les tonalités voisines, celles de la dominante et de la sous-dominante. Ce n'est qu'après avoir appris la 2^{ème} manière de placer les doigts (celle du tétracorde mineur), qu'on abordera la gamme d'ut majeur dans le registre du contralto (ut'-ut'), tandis qu'on ne jouera son octave supérieure, en 1^{ère} position (ut'-ut'') que beaucoup plus tard, à cause du triton (fa''-si'') et de l'extension du petit doigt pour l'ut'''.

Le fait que le tétracorde n'a pas de tout temps constitué le point de départ de l'enseignement du violon est une de ces bizarreries que leur âge vénérable ne fait que rendre plus étranges. Le mécanisme, en musique, est forcément déterminé par deux facteurs: la nature de l'instrument, et les parties du corps nécessaires à son emploi. Or, le violon ayant presque toujours été, depuis des siècles, accordé en quintes justes, et les sons appuyés ne pouvant être produits qu'au moyen de 4 doigts, il en découle naturellement que toute la technique de la main gauche repose sur le tétracorde. Nos prédécesseurs violonistes l'ont sans doute déjà senti, d'autant plus que la plupart d'entr'eux sortaient d'écoles de chant de couvents, où l'on ne cultivait guère que les modalités des églises du moyen-âge, soit donc aussi l'enseignement des tétracordes, alors que dans la musique profane la modalité moderne avait déjà triomphé. Mais, dans la période transitoire entre l'enseignement ancien et le moderne, époque qui coïncide à peu près avec les débuts de l'art du violon, et où

*) Le maître placera un violon sous le menton de l'élève et verra si celui-ci peut jouer, sur le la, les 3 sons suivants:



en gardant posés le 1^{er} et le 3^{ème} doigt.

*) Dans les leçons élémentaires, on peut sans crainte laisser admettre que les deux tétracordes sont absolument semblables dans leur disposition. On ne parlera qu'en abordant les doubles cordes de leurs différences effectives. L'analyse des sons entiers, le grand (8:9) et le petit (9:10) ne ferait qu'embrouiller un débutant; du reste, un élève doué d'oreille attaquera, d'instinct, tout à fait juste.

l'on avait décidé de prendre la modalité ionique, trouvée au 16^{me} siècle, (ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut) comme point de départ de l'enseignement de la musique, on s'est laissé entraîner à étendre cette règle à l'étude du violon. C'était, d'une part, méconnaître la nature de notre instrument, d'autre part, manquer de réflexion pédagogique. Car autant cette gamme est excellente comme début pour la compréhension de l'essence même des gammes, et aussi pour l'étude du piano, — où elle permet de commencer les exercices sur les seules touches blanches, — autant, pour le violon, elle est la plus impropre qu'on puisse imaginer, son exécution correcte étant liée à des difficultés qui peuvent, et, par conséquent, doivent être épargnées à l'élève.

Et si des professeurs, même contemporains, continuent, dans leurs méthodes pour violon, à partir de la gamme d'ut majeur, on ne peut trouver, pour expliquer ce fait, que deux raisons. La première, c'est que, comme Spohr, ils n'ont jamais, ou presque jamais, enseigné à des commençants; la seconde, c'est que «l'habitude est bien une seconde nature». Depuis que Geminiani, élève de Corelli, a, dans sa méthode de violon parue en 1740, identifié l'accord  avec la position normale des doigts de

la main gauche, cet accord célèbre traîne son influence néfaste dans toutes les méthodes subséquentes, dont la plupart se basent sur Geminiani.

Il est vrai qu'au temps de nos prédécesseurs, il ne jouait nullement son rôle actuel de maléfice, mais en jouait au contraire un des plus bienfaisants. Souvenons-nous en effet que, jusque fort tard dans la seconde moitié du 18^{me} siècle, le manche des violons était de 2—3 centimètres plus court que de nos jours, et que l'exécution du dit accord représentait à peine l'extension de la main nécessaire aujourd'hui pour le jouer en 3^{me} ou 4^{me} position. Mais il n'est pas de maître qui n'ait reconnu que plus de la moitié de ses élèves débutants ne sont pas à même de le jouer facilement sur nos violons modernes, et que des violonistes même transcendants l'estiment, leur vie durant, très difficile. Or un exercice reconnu difficile pour la majorité des élèves, et même impossible pour certains d'entr'eux, ne doit évidemment pas être donné comme une norme. Ceci posé, il ne subsiste plus aucune raison en faveur du maintien de la gamme en ut majeur, avec son exécution difficile, comme point de départ de l'enseignement du violon.

Ch. de Bériot semble avoir été le premier qui, dans sa méthode, ait rompu avec la vieille tradition et, qui partant du point de vue que le violon est un instrument en sol, ait fait débiter les leçons par la gamme de sol majeur. Ses raisons à l'appui, d'ordre musical et relatives, en outre, à la voix, et à la technique de l'archet, ont fourni la base sur laquelle on devait plus tard développer sa

théorie, et finalement prendre le tétracorde de ré majeur, sur la corde de ré, comme point de départ des leçons élémentaires. Par là l'élève a, de plus, l'avantage de s'habituer à considérer d'emblée chaque tonalité comme autonome, et non pas, ce qui arrive trop souvent, comme une transposition de celle en ut majeur, altérée par l'armature.

La marche des études, telle qu'elle vient d'être esquissée, suppose, il est vrai, que dans ces leçons élémentaires où les exercices se font essentiellement sur les cordes à vide, on enseigne à l'élève, en même temps que la lecture des notes, la connaissance exacte des intervalles. Mais cela n'est pas difficile, d'autant moins que, dans les premiers mois, on ne s'occupe que des intervalles les plus simples des lieds populaires.

Le lied populaire est, du reste, le fil conducteur qui traverse tout le premier volume. A ses mélodies saines, et à ses harmonies faciles à saisir, le sens musical de l'élève doit s'éveiller et se développer. Mais les exercices et morceaux de notre composition s'inspirent avant tout, eux aussi, des formes simples de danses et de lieds populaires allemands. Je ne me suis pas proposé d'écrire des pages d'une haute inspiration, mais bien des exemples pratiques, aptes à faire progresser l'élève. C'est pourquoi, même dans les morceaux un peu plus longs, la partie du violon d'accompagnement est très simple; elle doit en effet soutenir l'élève, et non pas l'embrouiller par des fantaisies. Enfin, pour parer au danger de l'uniformité, nous avons intercalé, ici et là, des études et morceaux d'autres auteurs.

Si fidèle au but du présent volume que désire être un maître, nous estimons toutefois que celui-ci doit conserver sur les points de détail, une liberté nécessaire. Nous nous en remettons donc à lui du soin de suivre exactement le chemin tracé, ou bien, selon l'âge et les aptitudes de l'élève, de sauter un chapitre pour y revenir plus tard. Il ne devra toutefois supprimer aucun anneau de la chaîne, faute de quoi il expierait sûrement plus tard cette omission. Il va du reste de soi que les règles relatives au mécanisme ne sont pas inflexibles, mais peuvent et doivent être modifiées selon les dispositions corporelles de l'élève. Une méthode ne peut poser que des normes générales, et non des préceptes pour chaque cas particulier. C'est l'affaire du maître de trouver dans nos conseils, pour chacun de ses élèves, ceux qui conviennent.

C'est dans cet esprit que nous publions notre oeuvre, avec l'espoir qu'elle fera du bien, et qu'on la jugera sur ce qu'elle veut être:

«Un essai de développer, par un enseignement rationnel, l'étude du violon, à tel point que la technique ainsi acquise profite à la musique elle-même!»

Berlin, Janvier 1905.



Première Partie

De l'attitude du corps, et de la tenue du violon et de l'archet

L'élève doit tout d'abord se placer de façon à ce que ses pieds, en rapprochant les talons, forment un angle droit. Il fera ensuite reposer le poids du corps sur le pied gauche, et avancera la jambe droite, le genou légèrement fléchi, à la distance d'une paume de main environ de la position première. Il aura ainsi une attitude libre et sans contrainte. Nous conseillons toutefois aux jeunes filles qui croissent encore, de laisser sur les deux jambes le poids du corps.

Le violon doit être tenu de telle sorte que la partie à gauche du tire-cordes vienne sous le menton, que la tête reste droite, que le regard suive aisément toute la longueur de la touche, et que la respiration demeure parfaitement libre. Il faut veiller ensuite à ce que le violon reste rigoureusement horizontal, dans la direction du pied gauche, et à ce que le corps de l'instrument soit incliné vers l'intérieur à un angle d'environ 45° , de sorte que, par rapport au plancher, la corde de sol se trouve en haut et celle de mi en bas. (On ne saurait trop recommander aux commençants l'emploi de la mentonnière de Becker ou de Darby; grâce à celle-ci, le maître et l'élève gagneront du temps et s'épargneront des déboires!)

L'archet doit être saisi au talon, de manière à ce que la baguette soit tenue comme dans une pince entre le pouce et le majeur de la main droite. Cette condition est la mieux remplie lorsque la baguette passe dans la 1^{ère} jointure du majeur (comptée en partant du bout du doigt), et que le pouce est ployé et forme une petite bosse en dehors. Le petit doigt n'appuie que par son extrémité sur la baguette, tandis que l'index et l'annulaire s'y rangent de façon à donner à toute la main une pose doucement et naturellement arrondie. Tous les doigts, légèrement recourbés, formeront avec la baguette un angle à peu près droit, sans l'étreindre de manière crispée, mais en l'enlaçant gentiment.

Au début, soit aussi longtemps qu'on ne joue que sur une seule corde, le dessus de la main doit rester en ligne droite avec l'avant bras; le poignet ne doit donc être ployé ni en haut ni en bas.

Pour la tenue du bras droit, qui devra être contrôlée souvent devant une glace, on observera les règles suivantes: Lorsque c'est au milieu de l'archet qu'on joue, l'archet lui-même doit être parallèle au bras. Avec un violon bien tenu, ce précepte a pour effet qu'en jouant la corde de mi, on ramène le bras contre le corps, mais en gardant l'aisance de ses mouvements; et en jouant celle de sol, on le soulève à 45° . Penché légèrement du côté de la touche, l'archet doit dans tous les cas prendre les cordes à angle droit, et toujours, du moins dans cette période de début, à mi-distance entre le chevalet et le point terminal de la

touche. Si l'archet, jouant au milieu, est bien placé, il doit former avec l'avant bras un angle droit, et l'élève peut s'assurer par un regard dans la glace que la ligne prolongée de la touche forme avec le bras, l'avant-bras et l'archet, un carré régulier.

Mais si la plupart des méthodes allemandes enseignent qu'il faut tenir le coude, ou plutôt le bras, en bas, pour jouer sur les 4 cordes, elles ne le font que parce qu'elles répètent, sans réflexion, une indication mal comprise, qui s'est transmise de génération en génération. Cette indication doit être combattue par tous les moyens. Elle a été émise à juste titre il y a 150 ans, par Léop. Mozart, l'auteur de la première méthode allemande de violon, alors qu'on plaçait encore ce dernier sous le menton du côté droit du tire-cordes. Et si cette tenue du bras en bas, et contre le corps, était alors sage et bienfaisante, elle constitue aujourd'hui, où nous tenons le violon d'autre manière, non seulement un non-sens, mais encore l'un des obstacles les plus forts à l'acquisition d'un libre maniement de l'archet. Car autant il est naturel de rapprocher le bras du corps quand on joue le mi—soit donc de le tenir en bas—autant il l'est peu de garder cette tenue—car alors elle produit même de la contrainte, — quand on joue sur le ré, et plus encore sur le sol. On semble dire par là que l'emploi de la corde de mi soit seul légitime, tandis que celui des autres cordes serait un mal nécessaire qu'il vaudrait mieux éviter! Aussi une réaction s'est-elle produite, mais celle-ci a versé le char de l'autre côté. Tandis que l'école allemande restait étroitement fidèle au «bras en bas» l'école franco-belge moderne s'est mise à cultiver le défaut du «coude trop haut», lié à un maniement tout à fait raide de l'archet. Ici comme en tant de choses, c'est encore «une honnête moyenne» qui vaut le mieux. On peut, même en jouant sur les cordes basses, mouvoir le bras en toute liberté, mais on doit veiller à ce que le coude ne soit jamais plus haut que le poignet, car cette position, bonne pour une corde, doit l'être aussi pour les autres! — (La tentative de Spohr, de placer sur le tire-cordes, au milieu du violon, un «point d'appui» pour le menton, ne mérite qu'une mention en passant; de nos jours personne ne s'en sert plus.)

Lorsque l'élève est parvenu, en observant exactement ces règles, à tenir correctement son violon et son archet, il peut commencer à jouer sur les cordes à vide. *Mais, pendant les premières leçons, il ne doit pas donner un seul coup d'archet sans l'aide effective du maître.* Ce dernier ne saurait faire mieux que de tenir, de sa gauche, la main droite de l'élève, pour la maintenir, pendant qu'elle se meut, dans la position correcte, — et, de sa droite le bouton terminal de l'archet, pour en régler, pendant le jeu, tous les effets. Jusqu'au moment où il aura acquis

un peu de sûreté, c'est à se mettre bien dans la position normale que l'élève consacrera ses premiers coups d'archet. Cela veut dire surtout la tenue correcte du bras et de la main, lorsqu'il joue au milieu de l'archet. Ici le maître devra compter à haute voix : un, deux, trois, quatre ! et aider l'élève, comme nous venons de le dire, à jouer en rondes sur les cordes à vide de la ou de ré. Il devra tout de suite lui inculquer fortement le précepte que la pression de l'archet doit être constante, que chaque temps doit prendre la même longueur d'archet, et enfin qu'il faut absolument éviter de tourner ce dernier aussi longtemps

qu'il est sur la même corde. Comme il s'agit, au début, d'avoir, non pas un son très fort, mais bien un son pur (ou franc), il faut éviter aussi bien de tourner le poignet en dedans, une fois arrivé à la pointe, que de le tourner en dehors, arrivé au talon.

Ces exercices seront répétés, avec l'aide du maître, jusqu'à ce que l'élève fasse ses coups d'archet avec tranquillité et avec régularité, sans effleurer les cordes voisines. Mais comme ils fatiguent vite l'élève, le maître fera de fréquentes pauses; il les emploiera à développer la connaissance des notes et des intervalles simples, que nous aborderons incessamment.



De la main gauche et du rôle des doigts sur la touche

Jusqu'ici l'élève n'a tiré des sons que de la corde à vide, c'est à dire vibrant tout entière, du sillet au chevalet. Si l'on raccourcit la corde, en formant, par l'apposition d'un doigt, un sillet artificiel, on en tire des sons plus élevés que celui de la corde à vide. Mais, avant d'aborder ce point, l'élève doit être mis au fait de quelques règles relatives à la position de la main gauche et de ses doigts.

1. La position horizontale du violon, qu'on peut obtenir par l'emploi d'un coussin ou d'une mentonnière, est favorisée lorsque le manche de l'instrument est posé légèrement entre le pouce et l'index. Mais le manche ne doit à aucun prix toucher l'épiderme du pli formé entre les deux doigts; il doit au contraire laisser subsister une ouverture, suffisante au passage facile d'un crayon.

2. La phalange terminale du pouce doit enlacer doucement le manche, et venir à peu près vis à vis de l'index lorsque ce dernier joue, sur une corde à vide, le premier ton entier.

3. L'index doit être placé de telle sorte que, étendu entièrement, il dépasse le manche. S'il forme, en jouant, le « marteau », prescrit, sa partie postérieure dans une main normale, ne dépasse pas le sillet.

4. Les doigts doivent tomber verticalement sur les cordes et se relever de même; tout mouvement en biais nuit à la pureté du son.

5. Le 4^{me} doigt étant plus court que les autres, il faut, lorsqu'on l'emploie, bien placer le coude sous le violon et rapprocher du manche la paume de la main; afin qu'il tombe aussi à peu près verticalement sur la corde.

6. Il faut éviter absolument tout mouvement tendant à rapprocher les doigts de la paume de la main, comme pour se cramponner; il faut les maintenir constamment prêts à retomber, comme des marteaux, sur les cordes.

7. Ces fonctions des doigts doivent s'accomplir avec une tenue de la main parfaitement tranquille; elles doivent partir de la naissance du doigt ou d'une phalange; l'abaissement précis des doigts ne doit donc être accompagné d'aucune pression convulsive, ni de la main, ni du pouce.

8. Ni en s'abaissant, ni en se relevant, les doigts ne doivent se toucher ni s'entremêler; ils doivent arriver à la plus grande indépendance. On en développe la vélocité par une élévation énergique; mais qu'on se garde ici des exagérations. Par exemple, lorsque l'index est posé, la hauteur suffisante pour le 2^d doigt est de 2 centimètres, pour le 3^{me} de 3, et pour le 4^{me} de 5 à 6.

9. Lorsqu'on tient correctement tout le bras gauche, et pose de même les doigts, le revers de la main est en ligne droite avec l'avant-bras; de sorte que, en première position, le poignet ne doit être tourné ni en dedans ni en dehors.

Les planches ci-contre font voir en outre tout ce que nous n'avons pas dit.



Termes techniques relatifs à l'archet

Archet entier = A.E.	Milieu..... = M.
Moitié supérieure = $\frac{1}{2}$ S.	Pointe = P.
inférieure = $\frac{1}{2}$ I.	Talon = T.

À côté de ces abréviations l'éditeur a laissé subsister l'abréviation corrélatrice allemande.





An den Körper geschmiegt Oberarm beim Spiel auf der E-Saite.
Le bras appuyé contre le corps en jouant la corde de mi.
The upper-arm gently touching the body in playing on the E-string.



Normalstellung der linken Hand in der ersten Lage.
Pose normale de la main gauche en 1^{ère} position.
Normal position of the left hand in the first position.



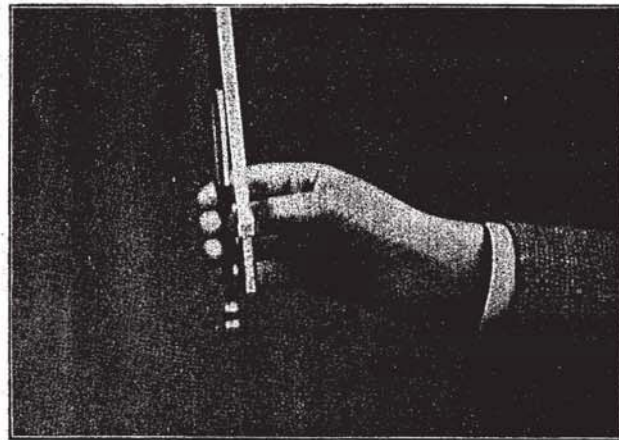
Stellung des Oberarms beim Spiel auf der G-Saite.
Pose du bras en jouant la corde de sol.
Position of the upper-arm in playing on the G-string.



Stellung des Daumens als Vorbereitung zum Lagenwechsel.
Pose du pouce dans la préparation du changement de position.
Attitude of the thumb; preparatory to changing position.



Stellung der Hand beim Ansatz am Frosch.
Pose de la main dans l'attaque au talon.
Position of the hand in placing the nut of the bow on the string.



Anfassen des Bogens.
Manière de saisir l'archet.
Holding the bow.

Première manière de placer les doigts.

Dans les exercices suivants chaque son doit être exécuté avec l'archet entier (A.E) et une force moyenne (*mf*), dans un mouvement tranquille (Andante = allant doucement)

□ est le signe du coup d'archet "tiré" du talon (T) à la pointe (P)

∨ est le signe du coup d'archet "poussé" de la pointe (P) au Talon (T)

♩ est la clef de sol, ou clef du violon; C indique la mesure à 4 noires; ::|| la reprise d'une partie; 0 la corde à vide; quand aux doigts, 1= l'index 2= le majeur, 3= l'annulaire; 4= le petit doigt.

Le trait horizontal placé après les chiffres veut dire que le doigt en question doit, pour assurer la justesse du son, rester fermement posé sur la corde.

The image displays ten musical exercises for violin, arranged in five pairs (1a/1b, 2a/2b, 3a/3b, 4a/4b, 5a/5b). Each exercise is written on a single staff in treble clef with a common time signature (C). The exercises involve ascending and descending scales and patterns, with specific fingerings (0, 1, 2, 3, 4) and bowing directions (□ for pull, ∨ for push) indicated above the notes. Horizontal lines under the finger numbers indicate that the finger should remain pressed on the string.

- 1a:** Ascending scale: C (0), D (1), E (0), F (1), G (0), A (1), B (0), C (1).
- 1b:** Descending scale: C (0), B (1), A (0), G (1), F (0), E (1), D (0), C (1).
- 2a:** Ascending scale: C (0), D (1), E (2), F (1), G (2), A (1), B (2), C (1).
- 2b:** Descending scale: C (0), B (1), A (2), G (1), F (2), E (1), D (2), C (1).
- 3a:** Ascending scale: C (0), D (1), E (2), F (1), G (2), A (1), B (2), C (1).
- 3b:** Descending scale: C (0), B (1), A (2), G (1), F (2), E (1), D (2), C (1).
- 4a:** Ascending scale: C (0), D (1), E (2), F (1), G (2), A (1), B (2), C (1).
- 4b:** Descending scale: C (0), B (1), A (2), G (1), F (2), E (1), D (2), C (1).
- 5a:** Ascending scale: C (0), D (1), E (2), F (3), G (2), A (3), B (2), C (3).
- 5b:** Descending scale: C (0), B (1), A (2), G (1), F (2), E (1), D (2), C (3).

The image displays ten staves of musical notation, each representing a different guitar exercise or scale. The staves are labeled as follows:

- 5b
- 6a
- 6b
- 7a
- 7b
- 8a
- 8b
- 9a
- 9b

Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. Fingerings are indicated by numbers 0, 1, 2, and 3 below the notes. A 'v' marking is present at the beginning of each staff, likely indicating a breath mark or a specific playing technique. The exercises are organized into pairs (a and b) for each number from 5 to 9.

10^a *v* 1 0 1 2

10^b *v* 1 0 1 2

11^a *v* 2 1

11^b *v* 2 1

12^a *v* 1

12^b *v* 1 0 1

13^a *v* 1

13^b *v* 1

14^a *v* 1

14^b *v* 1

15^a *v* 1 1

15^b *v* 1 1

16^a

16^b

17^a

17^b

18^a

18^b

19^a

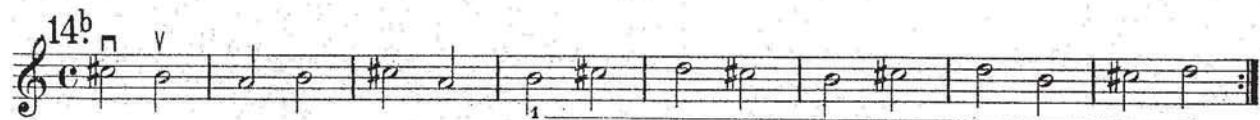
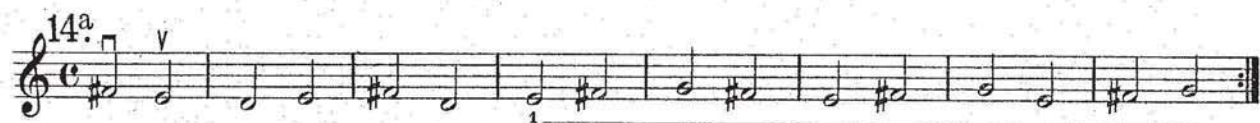
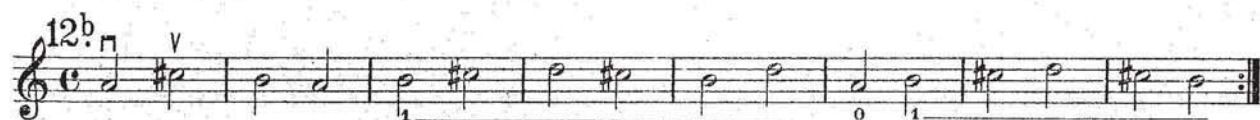
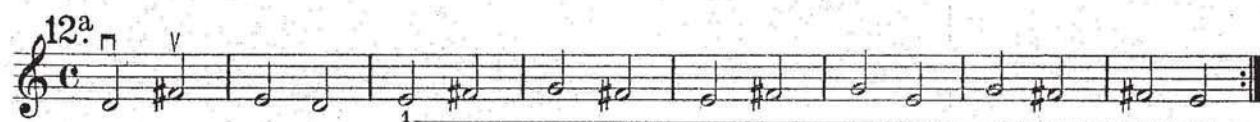
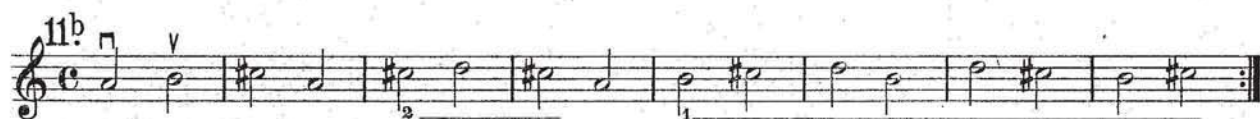
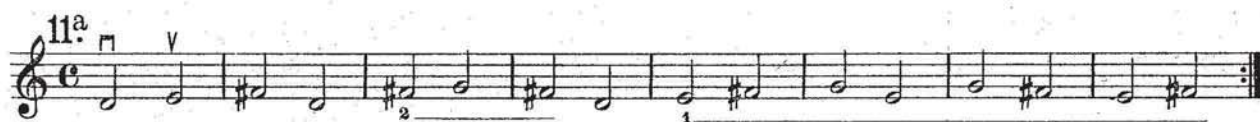
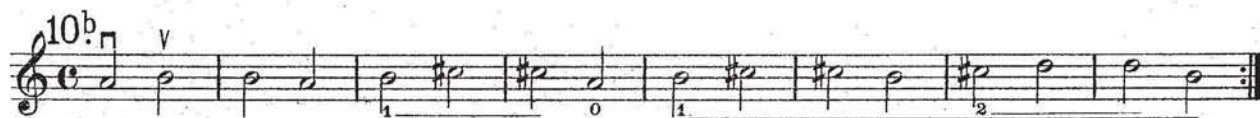
19^b

20^a

20^b

21^a

21^b



Musical score for guitar, measures 16a through 21b. The score is written in treble clef with a common time signature (C). Each measure is marked with a 'v' (vibrato) and a '1' (first finger). The notes are as follows:

- 16a: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
- 16b: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
- 17a: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
- 17b: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
- 18a: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
- 18b: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
- 19a: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
- 19b: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
- 20a: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
- 20b: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
- 21a: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
- 21b: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

22^a

22^b

23^a

23^b

24^a

24^b

25^a

25^b

26^a

26^b

27^a

27^b

28^a

The musical score consists of 12 staves, each containing a single melodic line for guitar. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. Each staff begins with a 'v' (vibrato) marking. The staves are labeled 22^a, 22^b, 23^a, 23^b, 24^a, 24^b, 25^a, 25^b, 26^a, 26^b, 27^a, and 27^b. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and fingerings (1, 2, 3, 4). Some staves also include a '4' marking, possibly indicating a fourth fret or a specific technique. The score ends with a double bar line and repeat dots.

28b

29a

29b

30a

30b

31a

31b

The musical score consists of ten staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as eighth notes, quarter notes, and sixteenth notes, along with fingerings (1, 2, 3, 4) and breath marks (V). The staves are labeled 28b, 29a, 29b, 30a, 30b, 31a, and 31b. The music is written in a continuous line across the staves, with some measures containing multiple notes and others containing single notes or rests. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Pour deux Violons.

La partie supérieure est jouée par l'élève, l'inférieure par le maître.

32^a
Andante.

32^b
Andante.

Du raccordement des deux tétracordes, ou de la gamme.

Les deux tétracordes, joués à la suite l'un de l'autre, forment la gamme de ré majeur, ainsi nommée parce que la tierce qui suit le son initial ré, et tombe sur le fa dièze, est une tierce majeure. Les dièzes relatifs à fa et à ut, qui transforment ces deux sons en fa $\sharp$ et ut $\sharp$ sont placés, pour simplifier, seulement au commencement de chaque portée (à la clef.)

33^a

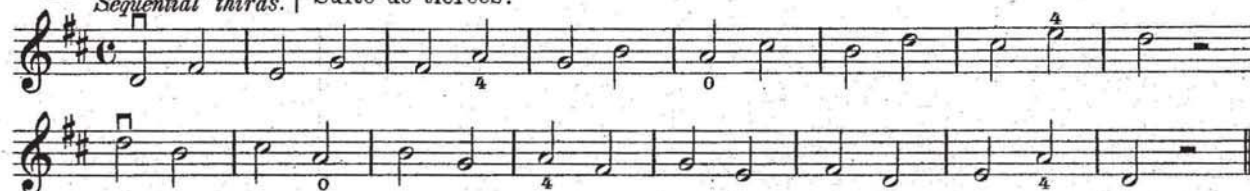
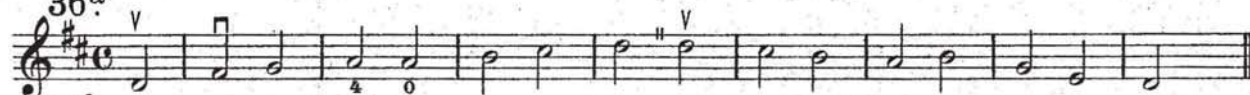
1^{er} tétracorde 2^d tétracorde 2^d tétracorde 1^{er} tétracorde

33^b

34.



35. Terzenfolge.

Sequential thirds. | Suite de tierces.36^a36^b

37. Gebrochene Dreiklänge.

Broken triads.

| Accords brisés.



38. Moderato.



39. Moderato.

17

I. *mf*

II.

40. Moderato.

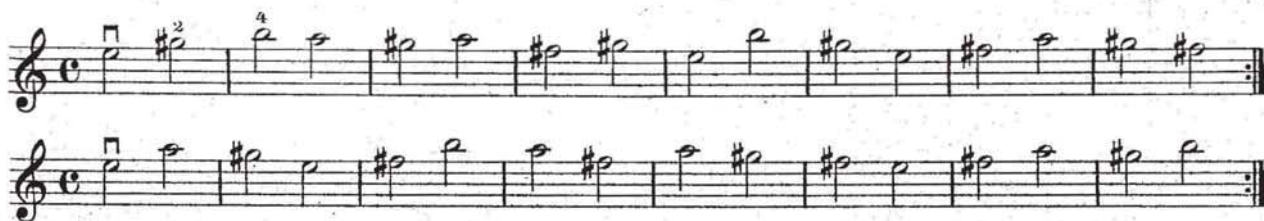
I. *mf*

II.

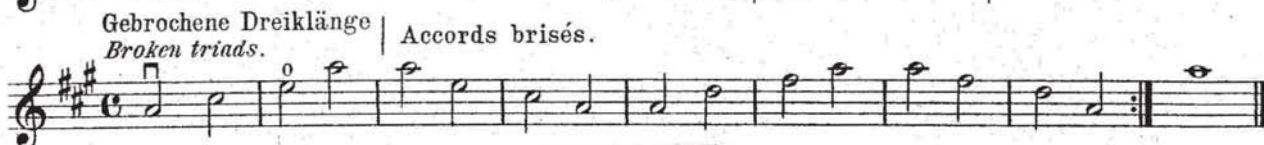
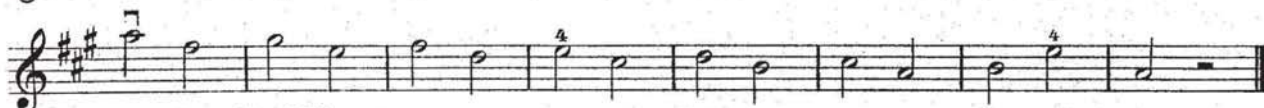
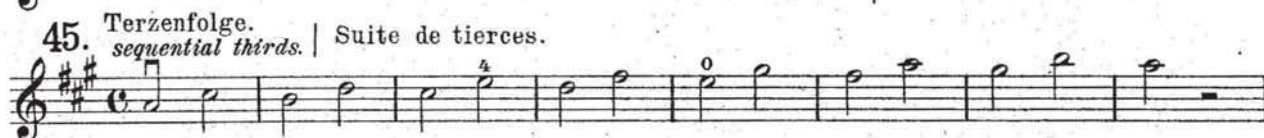
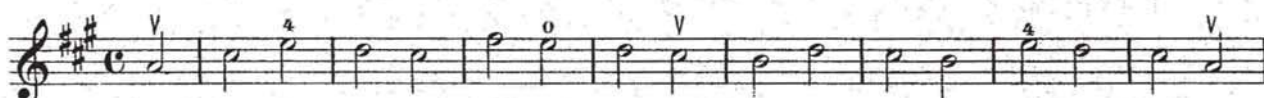
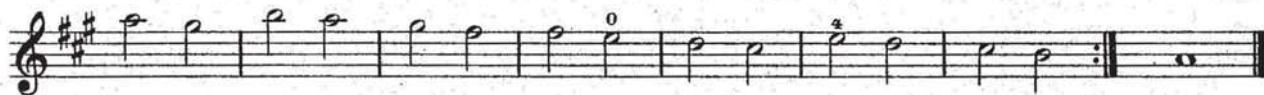
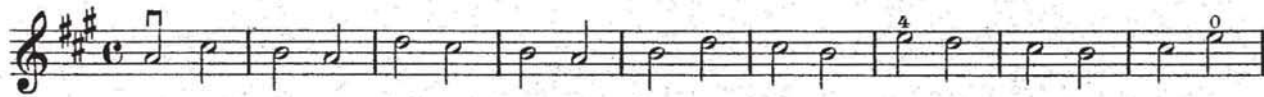
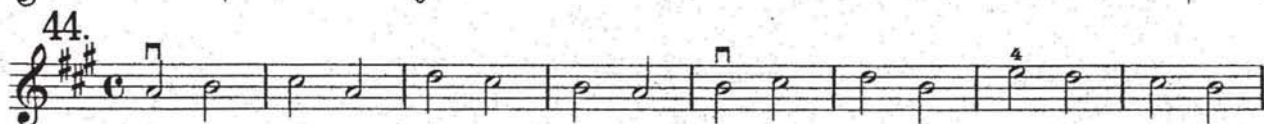
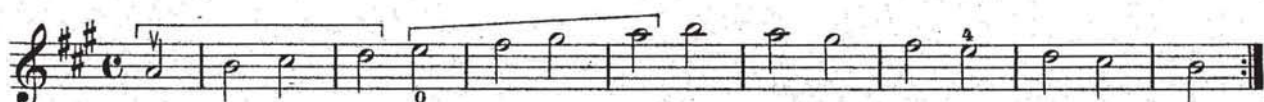
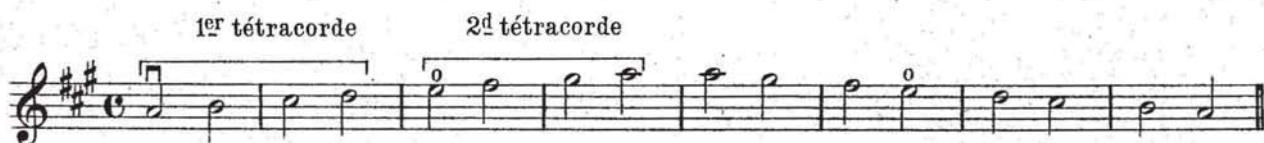
41.

42.

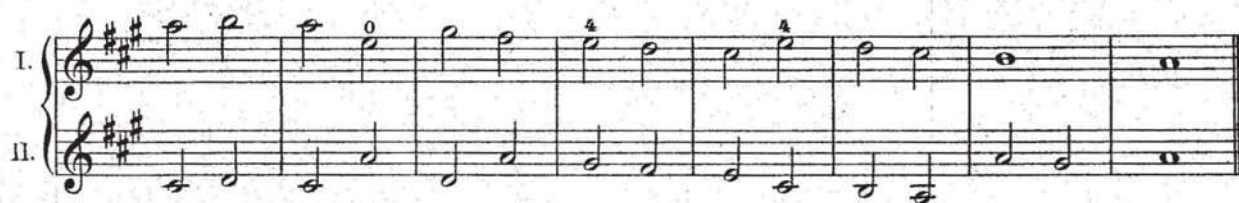
12017



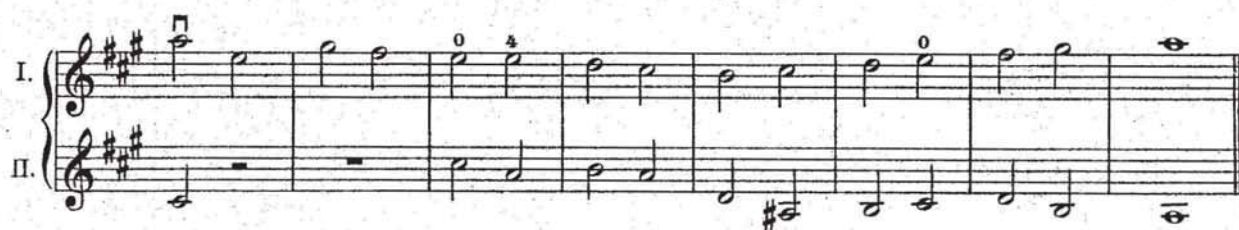
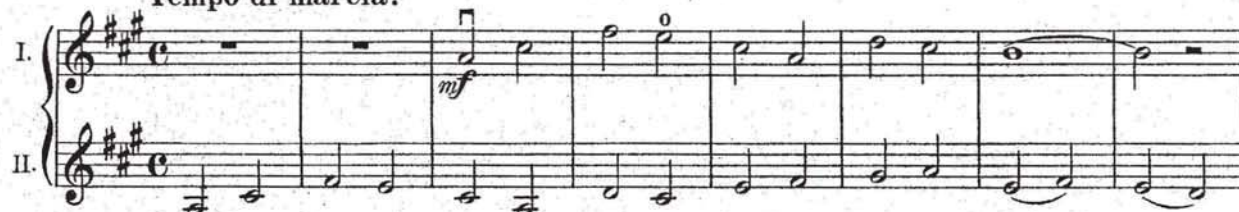
La gamme de la majeur.
(Registre du Soprano.)



46. Andantino.

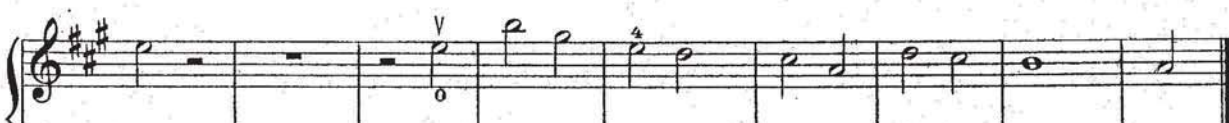


47. Tempo di marcia.



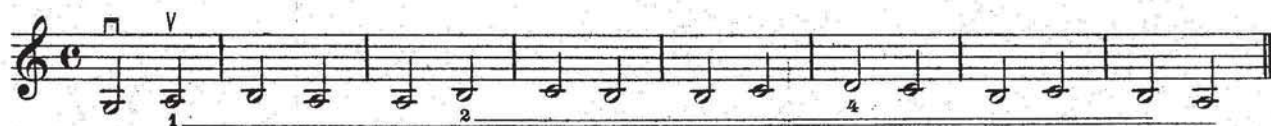
48. Moderato.



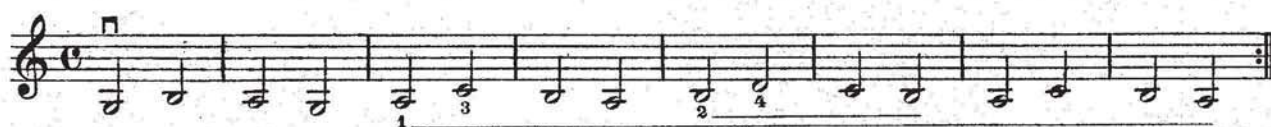
I. 

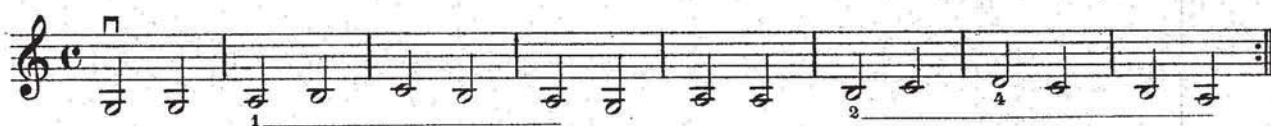
II. 

49. 









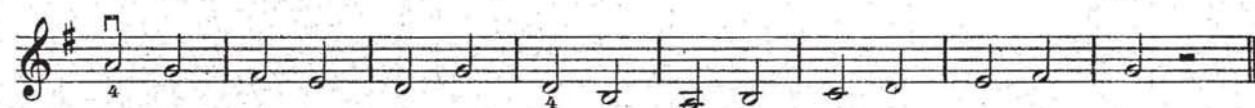
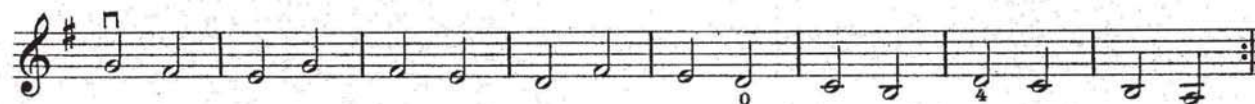
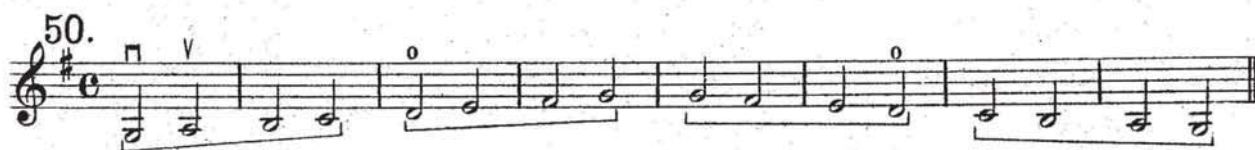






La gamme de sol majeur.

(Registre du contralto.)



52. Terzenfolge. | Suite de tierces.



Gebrochene Dreiklänge. | Accords brisés.



53. Moderato.

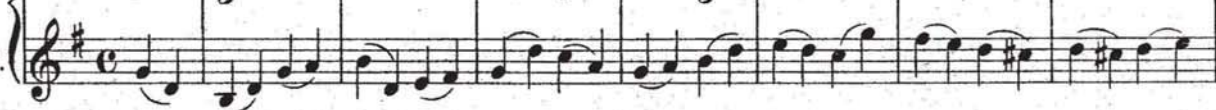


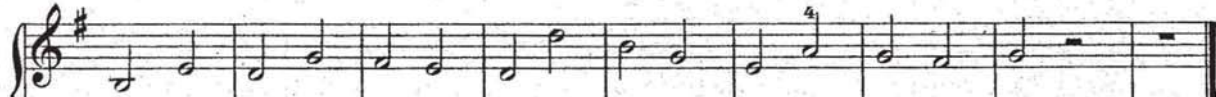
I. 

II. 

54.
Andante.

I. 

II. 

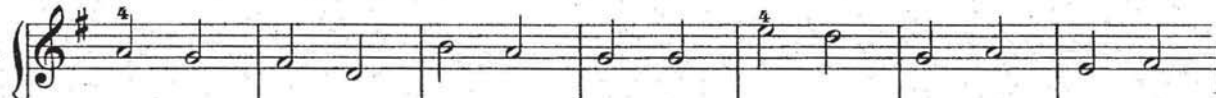
I. 

II. 

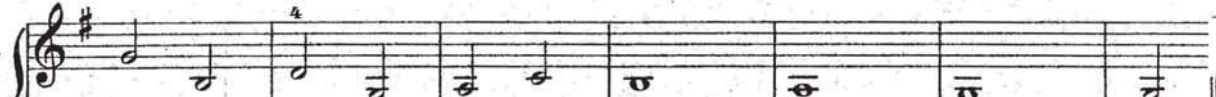
55.
Moderato.

I. 

II. 

I. 

II. 

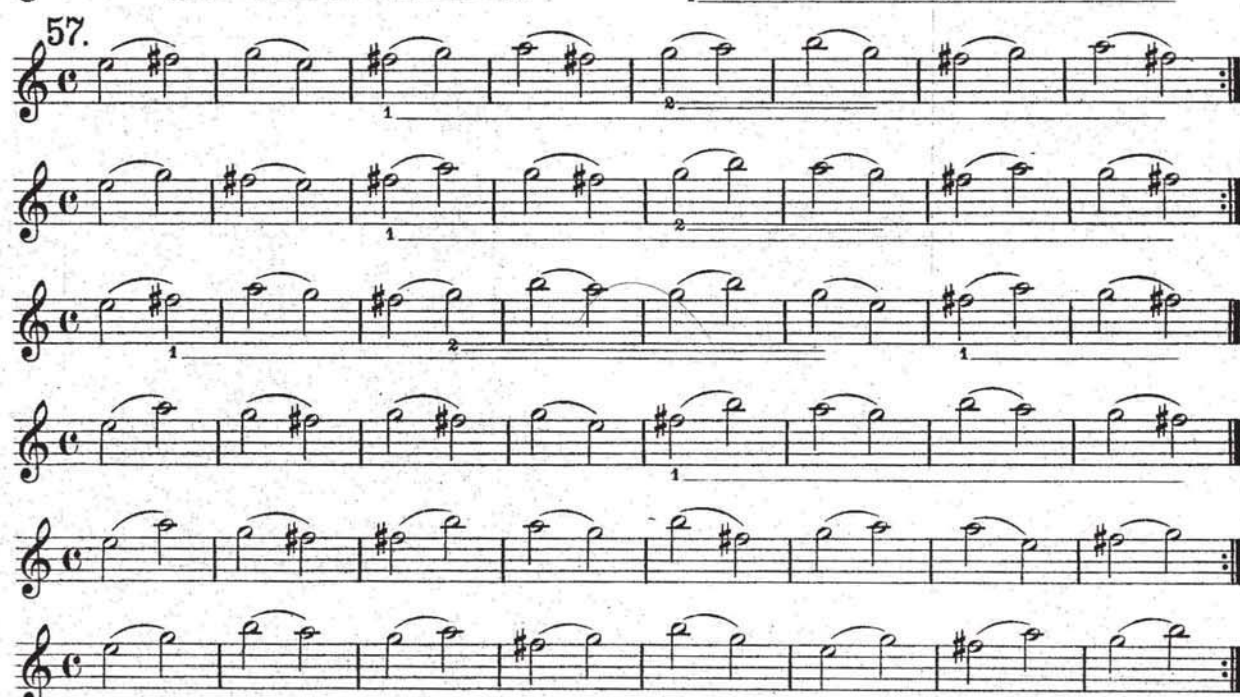
I. 

II. 

Seconde manière de placer les doigts.

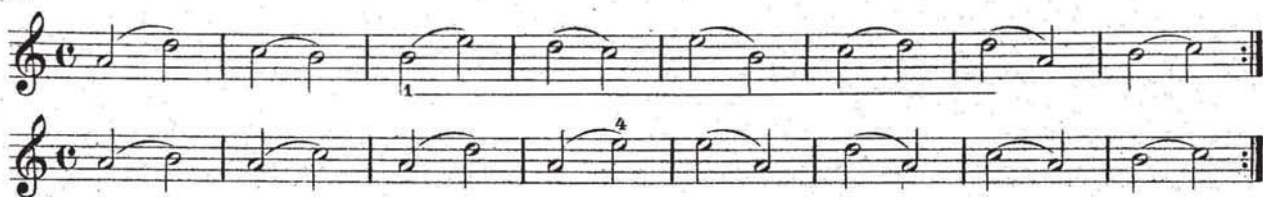
Exécuter deux sons de valeur égale en un seul coup d'archet, liés (*legato*). Il faut attaquer la seconde note, liée, sans secousse, exactement avec le milieu de l'archet, aussi bien dans le tiré que dans le poussé.

56. 

57. 

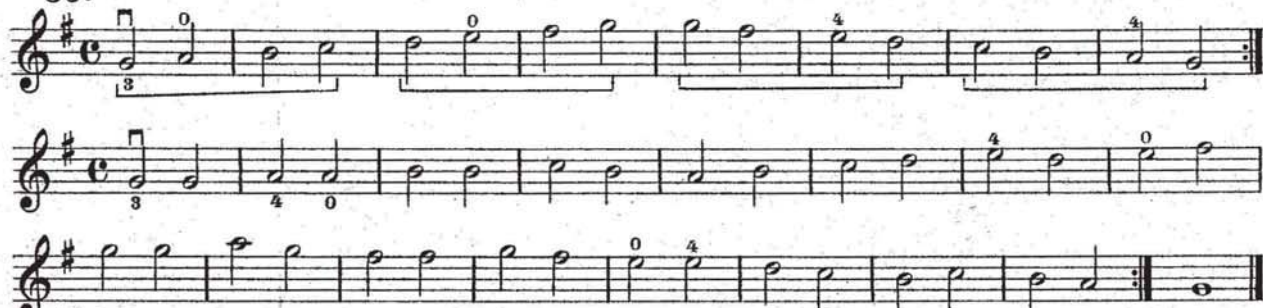
58. 

12017

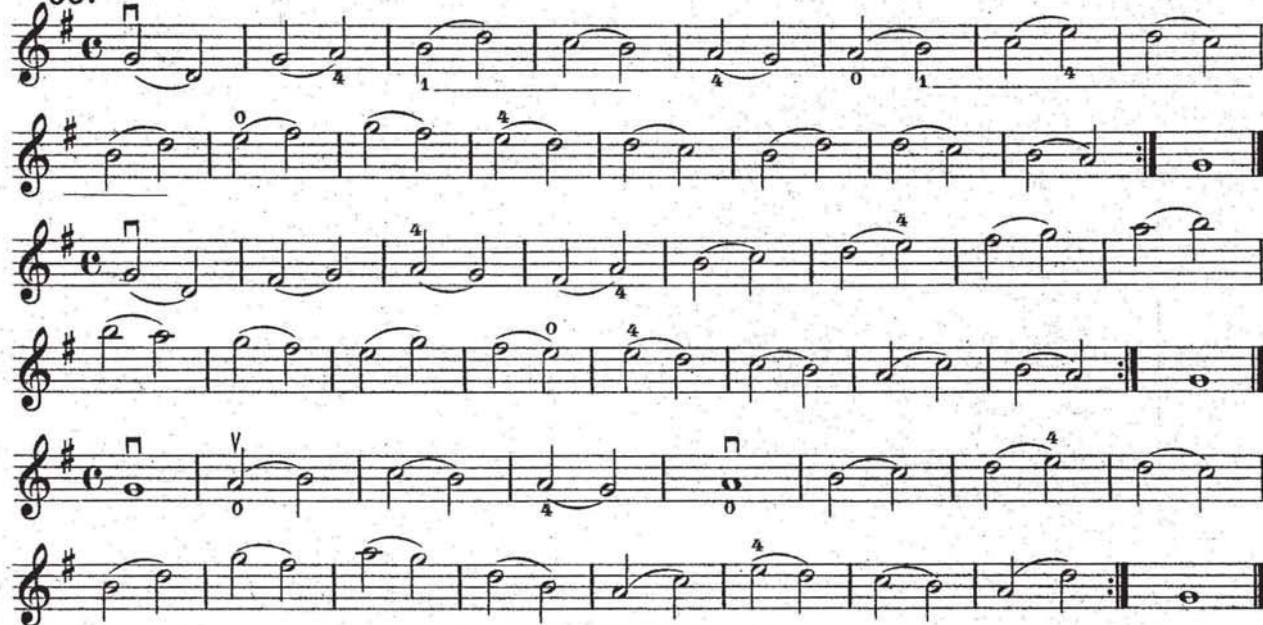


La gamme de sol majeur.
(Registre du Soprano.)

59.



60.



Combinaison de la première et
de la seconde manière de placer les doigts.

61.



62.

63. Lento (lentement)

64. Moderato.

La gamme d'ut majeur.

(Registre du contr'alto.)

65.

66.

N.B!

N.B!

Le coup d'archet de l'avant-bras, avec la moitié supérieure de l'archet ($\frac{1}{2}$ S).

(*Note du traducteur* — En conformité avec les dénominations usitées en anatomie, nous appelons *bras* proprement dit la partie du bras comprise entre l'épaule et le coude, et *avant-bras* la partie comprise entre le coude et le poignet.)

Le fait qu'il faut plus d'archet pour les sons longs que pour les courts oblige le violoniste à partager son archet avec réflexion lorsque les sons qu'il doit exécuter sont d'inégale durée. Sa division en deux moitiés fera connaître à l'élève le plus important des coups d'archet, qu'on appelle celui de l'avant-bras. On l'exécute avec la moitié supérieure de l'archet ($\frac{1}{2}$ S), du milieu à la pointe ou vice versa, sans aucun mouvement du bras proprement dit. Il implique une indépendance complète des mouvements du coude, et l'on ne doit épargner, pour acquérir cette dernière, ni son temps ni sa peine, car il faut absolument l'avoir pour exécuter avec aisance les passages rapides.

Avant toutefois de mettre l'élève à cette nouvelle étude, rappelons-lui, une fois encore, les règles essentielles d'une bonne tenue d'archet. On doit attaquer les cordes à angle droit, toujours à mi-distance entre le chevalet et le bout de la touche. La pression des doigts sur la baguette, nécessaire pour donner un beau *mf*, doit être modérée, et rester la même dans le tiré et le poussé. On ne doit modifier que le moins possible la position normale, dans laquelle on joue au milieu de l'archet, de sorte qu'on évitera autant de tourner le poignet en dedans lorsqu'on joue à la pointe que de le tourner en dehors lorsqu'on joue au milieu ou au talon. Le pouce, ployé en dehors sur sa jointure du milieu, doit être souple comme du caoutchouc, et le petit doigt rester en contact avec la baguette. Le coude sera maintenu toujours un peu plus bas que le poignet. L'élève fera souvent les exercices devant une glace, afin de bien voir toute sa tenue du corps entier, et il veillera en outre à ce que les coups d'archet s'enchaînent avec souplesse et sans lacunes, de sorte qu'il n'y ait entre les sons ni pauses, ni attaques trop dures.



Exercices préparatoires sur chaque corde.

67. Moderato.

$\frac{1}{2}$ S. $0\frac{1}{2}$

$\frac{1}{2}$ S. $0\frac{1}{2}$

$\frac{1}{2}$ S. $0\frac{1}{2}$

$\frac{1}{2}$ S. $0\frac{1}{2}$

mf

Chant du matin.

68. Scholimus.

I. Er - wacht von süs - sem Schlum-mer, ge - stärkt durch sanf - te Ruh', jauchzt,

II.

I. Va - ter, frei von Kum - mer, Preis un - ser Herz dir zu!

II. (Lavater.)

I. Wehr! Dort spiegeln sich Er - len im blau - en Kry - stall, hier wie - gen sich Schmerlen im to - sen - den Fall. (W.G.Becker)

II.

Chant de Noël.

71. $U \frac{1}{2}$ $\frac{1}{2} I.$ Al - le Jah - re wie - der kommt das Christus - kind auf die Er - de nie - der, wo wir Menschen sind. (W. Hey.)

II.

Ch. H. Rinck.

Chant de Grâce.

72. Dan - ket dem Herrn! Wir dan - ken dem Herrn; denn er ist freund - lich und sei - ne Gü - te

II.

wä - ret e - wig - lich, sie wä - ret e - wig - lich, sie wä - ret e - wig - lich.

II.

C. J. Schulz.

73. Moderato. wä - ret e - wig - lich, sie wä - ret e - wig - lich, sie wä - ret e - wig - lich.

II.

wä - ret e - wig - lich, sie wä - ret e - wig - lich, sie wä - ret e - wig - lich.

II.

Mazas.

Troisième manière de placer les doigts.

Division de l'archet en trois parties.

74. G B.^0
A.E.

75.

La gamme de si bémol majeur.

(Registre du soprano.)

76.

77. Moderato.

Division de l'archet en quatre parties.

La gamme en mi bémol majeur.

La gamme de fa majeur.

79.

G.B.
A.E.

80.

A.E.
G.B.

I. *mf*
II.

81. Allegro (vite)



a) Deux sons différents, de durée égale,
en un seul coup d'archet „poussé“

L'élève doit arriver ici, en poussant, à séparer deux sons, et cela en faisant, au milieu de l'archet, une petite pause, mais sans détacher l'archet de la corde. Ce n'est que lorsqu'il aura réussi à les jouer séparés, et sans secousse, qu'il tentera de les séparer en détachant légèrement l'archet. Ce sera alors au petit doigt, dont le bout doit toujours reposer sur la baguette, à contrebalancer le poids de l'archet. La difficulté consiste à ne pas détacher l'archet trop haut (pas à plus de 1 cm), puis après la pause qui en résulte, à le replacer sur la corde si doucement que la baguette ne tremble pas et ne provoque pas de secousse. Ce coup d'archet s'emploie souvent dans les passages chantants; il faut, il est vrai, pour l'acquérir, beaucoup de patience, mais cet effort mérite d'être spécialement recommandé.

82. Sostenuuto (Soutenu).



Chant du soir.

35

83. $\frac{1}{2}$ I. $\frac{1}{2}$ U. A. E. G. B. $\frac{1}{2}$ I. $\frac{1}{2}$ U. A. E. J. A. P. Schulz. G. B.

I. Der Mond ist auf - ge - gan - gen, die gold' - nen Ster - ne pran - gen am

II.

I. $\frac{1}{2}$ U. $\frac{1}{2}$ I. Him - mel hell und klar, der Wald steht schwarz und schwei - get, und

II.

I. aus dem Wie - sen stei - - get der wei - sse Ne - bel wun - der - bar. (M. Claudius.)

II.

b) Deux sons différents, de durée inégale, en un coup d'archet.

Dans le tiré, la séparation des deux sons devra être faite au moyen d'une pause, mais sans que l'archet quitte la corde; dans le poussé, on pourra l'essayer en détachant l'archet. L'élève s'habitue ainsi peu à peu à "porter" effectivement l'archet, c'est à dire à ne pas le laisser reposer sur les cordes de par son simple poids. La division rationnelle de l'archet se fera comme suit: pour la blanche, les $\frac{2}{3}$ de la longueur; pour la noire, le reste.

84. G. B. A. E.

simile

12017

Troisième manière de placer les doigts, transposée.

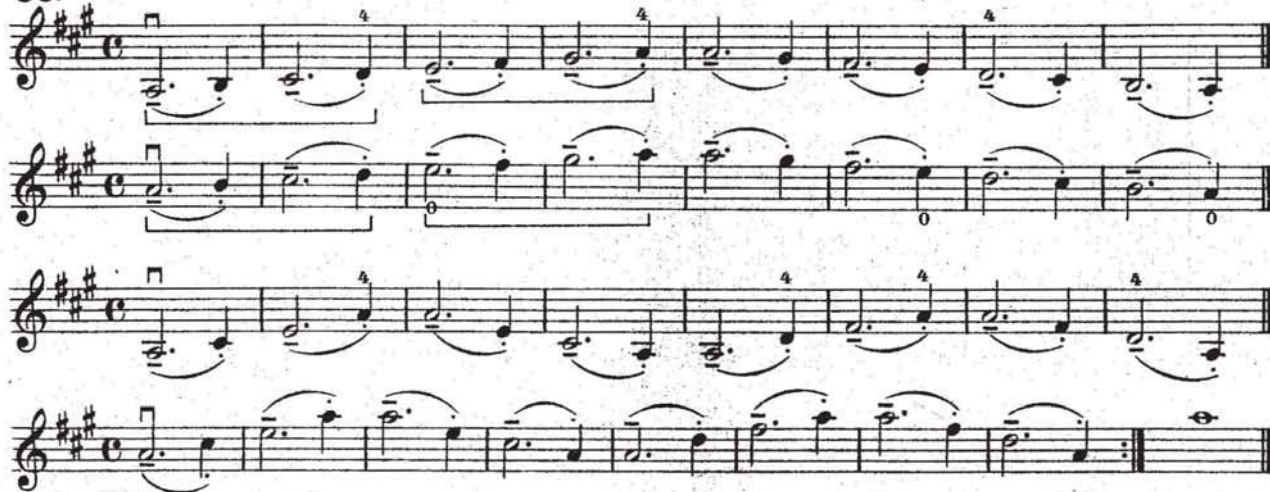
(Division de l'archet: pour la blanche pointée, les 3/4; pour la noire, le reste.)

85.



La gamme de la majeur.

86.



87.



La gamme de mi majeur.

88.

88. Musical score for exercise 88, "La gamme de mi majeur". The score is written for guitar (G.B. A.E.) and piano (G.B. A.E.). It consists of eight staves of music. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The exercise is a scale in G major, starting on G4 and ending on G5. The notation includes various fingerings (4, 0, 1, 2, 3, 4) and articulations (accents, slurs).

89. Moderato.

89. Moderato. Musical score for exercise 89, "Moderato". The score is written for piano duet (I. and II. staves). It consists of two systems of piano duet staves. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The exercise is a scale in G major, starting on G4 and ending on G5. The notation includes various fingerings (4, 0, 1, 2, 3, 4) and articulations (accents, slurs).

12017

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, featuring six systems of staves labeled I and II. The music is written in a key with three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and fingerings. The first system shows a melodic line in staff I and a supporting bass line in staff II. The second system continues the melodic development with some trills. The third system features a more complex texture with multiple notes in both staves. The fourth system shows a change in the bass line with some double notes. The fifth system continues the melodic line in staff I. The sixth system concludes the piece with a final cadence in both staves.

Exécution répétée des coups d'archets, tirés et poussés.

90. Allegretto

Chant populaire.

91.

Hört ihr Herrn, und lasst euch sa - gen, uns - re Glock' hat zehn ge - schla - gen.

I. ⁴ ⁰
Zehn Ge - bot' schärft Gott uns ein: gib, dass wir ge - hor - sam sei'n!

II.

L'hymne de louange d'Ambroise. (Te Deum.)

92.

I. ⁴ ⁴
Grand Dieu nous te bé - nis - sons; Nous cé - lé - brons tes - lou an - ges;
E - ter - nel nous t'ex - al - tons; De con - cert a - vec les an - ges;

II.

I. ⁴
Et pros ter - nés de - vant toi, Nous t'a - do - rons, ô - grand roi.

II.

Chant populaire.

93.

I. ⁴ ⁰
Wenn ich ein Vög - lein wär, und auch zwei Flüg - lein hätt; flög ich zu dir;

II.

I. ⁴ ⁰
weil's a - ber nicht kann sein, weil's a - ber nicht kann sein, bleib ich all - hier.

II.

Du poignet.

De même que, dans la vie, la gaucherie donne l'impression de la lourdeur, de même, dans l'art du violon, la manière de conduire l'archet fera cet effet jusqu'au moment où les membres et articulations nécessaires auront été stylés. Déjà, en abordant le « coup d'archet » de l'avant-bras, nous sommes partis du fait que les notes longues consomment plus d'archet que les courtes; il en est de même, on le sait, pour un chanteur, quant à la respiration. Il en découle que, pour les sons très brefs, dont souvent plusieurs doivent être joués dans l'espace d'une seconde, il ne faut que très peu d'archet.

Rappelons ensuite que, pour donner un son avec l'archet entier, on emploie aussi le bras entier, tandis que pour le coup d'archet de l'avant-bras, on n'emploie pas du tout le bras proprement dit; nous devons en déduire que, pour des sons très courts, il suffit d'un mouvement très minime du poignet. L'aptitude naturelle du poignet à s'y prêter sera développée à fond par l'exécution assidue des exercices et morceaux suivants, et l'élève arrivera ainsi à se créer, avec la mobilité du coude, les moyens sûrs de conduire son archet avec aisance.

À eux seuls, les avantages physiques d'une bonne technique du poignet ne suffiraient toutefois pas à justifier la dépense de temps et de peine qu'on doit faire pour l'acquérir. Il est, du reste, inutile de rappeler combien le spectateur préfère voir enlever une difficulté avec aisance plutôt que la vaincre aux prix d'efforts inouïs. Ce sont bien plutôt des raisons d'ordre psychique et musical qui déterminent la nécessité de l'éducation du poignet; nous en renvoyons toutefois l'exposé à des chapitres ultérieurs.

Mais, en ce qui concerne l'acquisition de cette technique, nous devons compléter ici, par quelques conseils visant spécialement le poignet, les règles déjà données sur la conduite de l'archet.

1. Comme c'est dans la position naturelle du bras que la main peut le plus aisément effectuer le mouvement latéral nécessaire à des coups d'archet de 6—8 cm, les premiers exercices pour le poignet doivent être faits en partant du milieu de l'archet; ce n'est que lorsque l'élève sera parvenu à un peu de sûreté qu'on lui en fera faire à la pointe et au talon.

2. Le pouce et le majeur, toujours placés vis à vis l'un de l'autre, doivent tenir la baguette assez solidement pour que la main ne soit entraînée à aucun déplacement. Or, les exercices suivants n'impliquant pas de rapides changements de cordes, il faudra, de plus, éviter autant que possible tout balancement de la main, (soit toute torsion du poignet ou de l'avant-bras). La violation de ce précepte, de même que toute torsion improprie du poignet, enlèvent à l'archet sa tranquillité, car alors ou il tourne, ou il cesse de former avec les cordes un angle droit. (Quant à la torsion de la main et de l'archet qui sont, non seulement permises, mais formellement prescrites, nous en parlerons au chapitre: Du changement de cordes.)

3. Le petit doigt, qu'on garde plié, et non étendu, doit toujours reposer par le bout sur la baguette; il ne sera qu'un peu plus étendu après un tiré, — un peu plus plié après un poussé. Les exercices à exécuter au talon démontreront d'emblée la justesse de cette règle, car, aux premiers essais, ils feront sentir combien il est difficile de donner avec cette partie de l'archet un son franc de toute bavure. La difficulté provient du fait que l'archet, en vertu de son poids, tend à produire une pression sur les cordes. Mais ce poids doit être neutralisé par le petit doigt, ou plutôt, en d'autres termes, l'archet ne doit pas reposer de lui-même sur les cordes, il doit être porté par la main. Un moyen certain de se convaincre que le petit doigt fera bien ce qu'il a à faire, consiste à donner, avant de jouer, quelques coups d'archet à 1 cm au-dessus des cordes, en se gardant de tourner le poignet trop en dehors. Toutefois, dans ces exercices au talon, une légère courbure de la main sera non moins inévitable que ne l'est, dans ceux à la pointe, un léger mouvement du poignet en dedans.

4. Avant d'aborder l'étude suivante, l'élève devra au préalable en exercer sur chaque corde les mesures isolées, conformément aux longs traits placés au-dessus. Les coups d'archet doivent être donnés avec douceur, et les sons se suivre sans heurts et sans lacunes. Le résultat qu'il s'agit d'obtenir, c'est un développement tel de la souplesse du poignet que le violoniste en vienne à jouer aussi facilement au talon qu'à la pointe.



a) au milieu de l'archet (M); b) à la pointe (P); c) au talon (T).

94.

95. *Allegro moderato.*



96. Allegretto.



97. Moderato.



98.

Sp. P. 0 M. 4 4 4 4 4 4 0

0 1/2 1/2 S.

99.

G. B. A. E.

100.

0 1/2 1/2 S.

101.

Fr. T. Sp. P. Fr. T. Sp. P. 0 Fr. T.

Fr. T. M.

102. Andantino. Sp.

I. *dolce* P. Fr. T.

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

Chant de Noël.

Mélodie populaire sicilienne.

103.

I. O du fröh-li-che, o du se-li-ge, gna-den-brin-gen-de Weih-nachts-zeit!

II.

I. Welt ging ver-lo-ren, Christ ward ge-bo-ren: freu-e, freu-e dich, o Chri-sten-heit!

II. (Falk.)

Réveil du coeur.

(Fél. Mendelssohn-Bartholdy.)

104.

I. Dès le jour un hôte ai-mé frappe à ma fe-nê-tre, C'est le blond so-leil de mai, Qui vient de re-naî-tre!

II. (H. Heine.)

Le petit marchand de sable.

Mélodie bas rhénane.

105.

I. Die Blü-me-lein, sie schla-fen schon längst im Mon-den-schein, sie nik-ken mit den

II.

I. Kö-pfen auf ih-ren Sten-ge-lein. Es rüt-telt sich der Blü-thenbaum, er

II.

I. säu-selt wie im Traum: Schla-fe, schla-fe, schlaf, du, mein Kin-de-lein!

II.

Du rythme et de l'accent

L'élève qui aura été astreint à suivre exactement, quant au partage de l'archet, les règles prescrites, c'est à dire à mettre aux notes longues plus d'archet qu'aux notes courtes, n'aura sans doute guère commis jusqu'ici de fautes graves d'accentuation, pour peu du moins qu'il ait le sens musical. Or on reconnaît qu'un élève a celui-ci quand il arrive d'instinct à ces trois choses : attaquer juste, accentuer correctement, et marquer le rythme. Si donc il faut, avant de mettre un élève à l'étude du violon, s'assurer avant tout qu'il a de l'oreille, il faut examiner en outre, avec une sérieuse attention, s'il a le sens de l'accentuation et de la division rythmique.

En art, comme dans la nature, c'est par le mouvement que se manifeste la force créatrice ; mais ses manifestations se développent, pour les arts plastiques, dans l'espace, et, pour la poésie et la musique, dans le temps. En musique, la science de ce mouvement, c'est à dire, de la variété de durée des sons, s'appelle « la rythmique » ; elle est liée étroitement à « la métrique », la science de l'accentuation, c'est à dire de la variété d'intensité des sons.

Les prototypes du rythme et de l'accent se trouvent dans notre corps et dans notre langage. Les mouvements du cœur, et ceux de la respiration, sont soumis à des lois rythmiques si sévères que leur détente ou leur cessation correspondent à la maladie ou à la mort. Le fait qu'un être parfaitement inculte discerne une valse d'une marche, et que la première lui donne envie de danser, la seconde le besoin de marquer le pas, découle de sa prédisposition à sentir le rythme, c'est à dire à discerner des temps forts et des temps faibles.

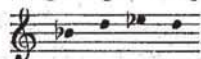
Il en est de même dans le langage. En français, tous les mots possèdent un accent tonique, sauf les articles, les adjectifs déterminatifs et possessifs, les prénoms, les prépositions et les conjonctions d'une seule syllabe ; tous ces mots s'appuient en général sur le mot suivant. Ex. le jour, le soir, la loi, la croix, ce lieu, ces gens, mon toit, tes prés, leurs biens, etc. Pour les autres mots, l'accent tonique tombe sur la dernière syllabe quand celle-ci est sonore. Ex. printemps, amour, bonté, vérité, monument, éternel, etc., et sur l'avant-dernière quand la dernière est muette. Ex. son père, sa mère ; nature, espace ; attirance, espérance ; abordage, avantage, etc. Le mode de distribution des accents toniques dans les vers français contribue puissamment à l'harmonie de cette poésie.

Il va de soi que, dans les chants, les accents toniques et les temps forts doivent absolument coïncider.

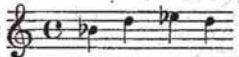
Pour le moment, nous n'étudierons l'accent que sous ces deux formes : l'accent rythmique et l'accent mélodique. Le premier dépend de la mesure du morceau, le second de certaines lois qui, d'essence exclusivement artistique, sont plus faciles à formuler qu'à suivre. L'accent rythmique est stable, c'est à dire que, sauf dans les cas où le compositeur a écrit expressément des accents appelés « faux », il tombe toujours sur les temps forts. Dans les mesures à $\frac{2}{4}$ et à $\frac{3}{4}$, qui n'ont qu'un temps fort, c'est toujours la première note qui a l'accent rythmique, qu'elle soit haute ou basse, brève ou longue ; la place qu'elle occupe le lui confère. Dans les mesures composées, nous avons, en sus de l'accent principal, un second accent, qui tombe, dans celle à $\frac{4}{4}$ sur la 3^{me} noire, dans celle à $\frac{6}{8}$, sur la 4^{me} croche.

C'est donc l'accent rythmique, c'est à dire l'accentuation des temps forts, qui nous fait reconnaître la mesure d'un morceau. On saisit d'emblée combien cette connaissance est importante. En contraste avec lui, l'accent mélodique se promène au gré de la ligne mélodique, et celle-ci varie à chaque mesure. Dans l'exposé ci-dessous, nous allons tenter d'en faire comprendre la nature.

Supposons jouées à l'orgue, instrument sur lequel on ne peut pas marquer l'accent rythmique, les quatre notes



; supposons les de plus jouées en valeurs absolument égales et sans aucun accompagnement harmonique : il nous sera tout d'abord impossible de leur désigner une place dans une mesure, faute d'un point d'appui. Mais ici c'est notre sens mélodique qui va nous tirer d'embarras, car c'est lui qui placera cet accent-là sur la plus élevée des 4 notes, le  puisqu'elle occupe le sommet

d'une ligne mélodique montante, dont les notes plus basses forment les degrés. Si maintenant nous écrivons ces quatre notes sous cette forme :  le si bémol,

à cause de sa place dans la mesure, aura l'accent rythmique et le mi bémol, à cause de sa hauteur, l'accent mélodique. En continuant à supposer que cela soit joué sans accompagnement, l'accent rythmique devra l'emporter sur le mélodique, à moins que le compositeur n'ait expressément prescrit le contraire, comme c'est le cas ci-dessous :



Si les signes < > n'étaient placés au-dessous des notes, nous devrions indubitablement traiter la première note de chaque mesure comme la plus importante. Mais comme Beethoven, dans l'exemple ci-dessus, voulait que l'accent mélodique fût plus fort que l'accent rythmique, il l'a marqué de manière à ne pas s'y tromper, et donné ainsi à ce beau thème sa physionomie particulière.

Il nous reste encore à définir dans son essence l'accent rythmique, qui du reste, n'a nul besoin, pour se manifester, d'un son musical quelconque. Le rythme est, pour ainsi dire, un élément de nature « première », qui peut être autonome et l'est en effet, tandis que ce n'est que par lui

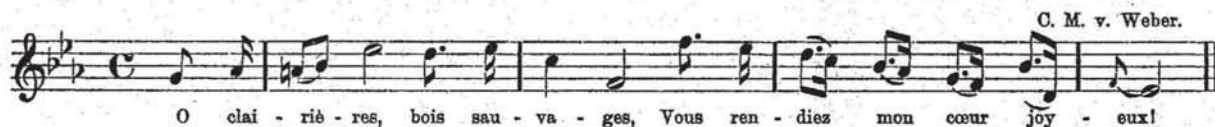
qu'harmonie et mélodie peuvent être ce que nous concevons sous ce nom. Grâce à une accentuation bien marquée des temps forts, on peut parfaitement amener, par simple batttement des mains, une société entière à danser la même danse, de même qu'un tambour suffit pour faire marcher au pas une multitude de soldats. En revanche, des sons admirables en eux-mêmes ne peuvent former une véritable mélodie que s'ils ont entre eux des rapports harmoniques justes et s'ils sont disposés selon les lois du rythme. Un accent rythmique tombant en coïncidence avec l'accent mélodique, sur une syllabe faible, peut même faire dire à un texte le contraire de ce qu'il dit. Tel est le cas dans cette chanson d'étudiants :



Ici, poète et compositeur se contredisent évidemment : pour l'un, c'est le manger, et pour l'autre le boire, qui a constitué le premier péché de nos premiers parents.

Mais un chanteur de goût peut atténuer, et même corriger dans son exécution, des fautes d'accent contre les

lois de l'articulation. Nous ne citerons à l'appui que le grand air en mi bémol de Max dans le Freischütz (Robin des bois), au 1^{er} acte, qu'un artiste vraiment musicien arrive à rendre de manière ravissante malgré la faute d'articulation que le 1^{er} thème inflige au texte :



Ces constatations nous conduisent à examiner l'application des principes exposés jusqu'ici, et à donner à l'élève quelques avis dont l'observation pourra le préserver de fautes grossières.

Il doit d'abord se conformer scrupuleusement aux volontés du compositeur marquées par des signes. Il doit s'habituer à observer exactement la valeur des notes et des silences, des points et des liaisons, faute de quoi une exécution d'ensemble n'est pas possible. Il doit ensuite observer avec une rigoureuse exactitude les coups d'archet indiqués : car il y a une différence énorme dans le fait de jouer plusieurs notes en un seul coup d'archet, ou de donner à chaque note un coup d'archet séparé, et cela indépendamment de la grande diversité des coups d'archet, que nous exposerons plus tard. Il devra enfin observer les signes d'intensité, qui, en musique, ont la même importance que, dans les arts plastiques, la lumière et les ombres.

Lorsque l'élève aborde un nouveau morceau, il doit en premier lieu se demander quels en sont la tonalité, la mesure, et le caractère ; ce dernier lui sera souvent révélé par le titre. Les morceaux de caractère énergique ou dansant requièrent en principe une accentuation plus forte que de douces ou gracieuses mélodies. Dans les premiers, l'auditeur doit sentir les temps forts bien plus nettement que dans les cantilènes, où l'accentuation s'obtient par un imperceptible arrêt sur ces temps-là, bien mieux que par des coupures métriques, dont l'importunité romprait le cours tranquille de la mélodie ou donnerait au jeu de l'affectation.

Pour illustrer ce que nous venons de dire, le maître jouera ici à l'élève les passages ci-dessous, qui font saisir clairement les différences d'expression et d'interprétation qu'il faut savoir mettre dans son jeu. Ce sera l'élève qui battra la mesure.





La vraie interprétation de la marche a) requiert des accents énergiques et des rythmes chaleureux, tandis que dans celle de la divine mélodie b), il faut enchaîner toutes les notes avec une si pleine tranquillité qu'un dynamomètre acoustique aurait peine à y marquer des temps forts et des temps faibles. Enfin, dans la mélodie c), où l'accent rythmique et l'accent mélodique tombent sur les mêmes notes, il faut donner une grande sonorité et mettre une expression passionnée.

L'élève étant maintenant initié aux deux pôles de l'expression, il y a lieu de lui faire constater qu'entre les deux il y a une infinité de degrés dont l'emploi, tantôt conscient, tantôt instinctif, anime le jeu, et lui donne du

charme et du coloris. Il faut surtout, dès maintenant, le rendre attentif, à l'importance d'une belle sonorité, qui, en musique, est la même qu'en peinture la couleur. Une sonorité assouplie est sans contredit l'une des qualités les plus prenantes d'un violoniste, qui doit toujours avoir pour idéal de «chanter» intensément. On ne saurait donc trop recommander aux violonistes d'aller entendre souvent les grands artistes du chant. D'autres conseils sur l'interprétation, sur l'exposition des idées musicales, et entr'autres sur les modifications du tempo, suivront encore en temps et lieu. Il nous suffira, pour le moment, d'avoir fait comprendre à l'élève l'importance de tous ces points, et d'en avoir, en lui, éveillé le sens.



Du changement de cordes

Le précepte imposé à l'archet, de ne pas tourner tant qu'on s'en sert sur la même corde, devient inapplicable dès qu'il s'agit de passer rapidement d'une corde à une autre. Mais une loi d'ordre élémentaire ne perd rien de sa justesse alors même que, dans certains cas, on la subordonne à une loi d'ordre supérieur. Si on voulait s'en tenir strictement à l'interdiction de tourner l'archet, on n'arriverait à changer de cordes qu'en contraignant le bras droit à une raideur absolue. De deux maux, nous choisissons donc le moindre, et nous préférons qu'on tourne tant soit peu la baguette plutôt que de renoncer à la souplesse du bras et du poignet.

Pour enseigner à changer de cordes on procédera de la manière suivante: Tout en continuant à faire maintenir en lignes parallèles le bras et l'archet, on fera d'abord jouer à l'élève quelques coups d'archet de l'avant-bras donnés à la fois sur les deux cordes à vide de ré et de la; du reste, jouer les deux cordes avec la même force constitue un bon exercice préparatoire pour le jeu en multiples cordes. En le faisant, il faut éviter autant de

laisser pendre la main lorsqu'on joue au milieu de l'archet, que de tourner le poignet en dedans lorsqu'on joue à la pointe. Si l'élève se sent à même de jouer les deux cordes bien ensemble tout en gardant le bras parfaitement tranquille, il arrive, en relevant un peu la main, à ne plus jouer que le ré, et, en la rabaissant un peu à ne plus jouer que le la. Le petit dessin ∞ que trace la main dans ce procédé entraîne l'archet à tourner un peu, mouvement qui, lorsqu'il n'est pas exagéré, ne gâte en rien la sonorité. La limite à observer en relevant la main, c'est celle où les crins sont employés dans toute la largeur de la mèche; en rabaissant la main, il faut que la baguette, inclinée vers la touche, n'effleure même pas la corde. Pour un débutant, la difficulté consiste à tenir l'archet, si souples que soient les articulations, assez solidement pour qu'il ne dévie pas. Mais dès que l'archet doit derechef rester sur une seule corde, l'interdiction de le tourner rentre en vigueur; celle-ci n'avait été suspendue que pour permettre de la souplesse dans le changement de cordes.



106^a $\frac{1}{2}$ S.

106^b

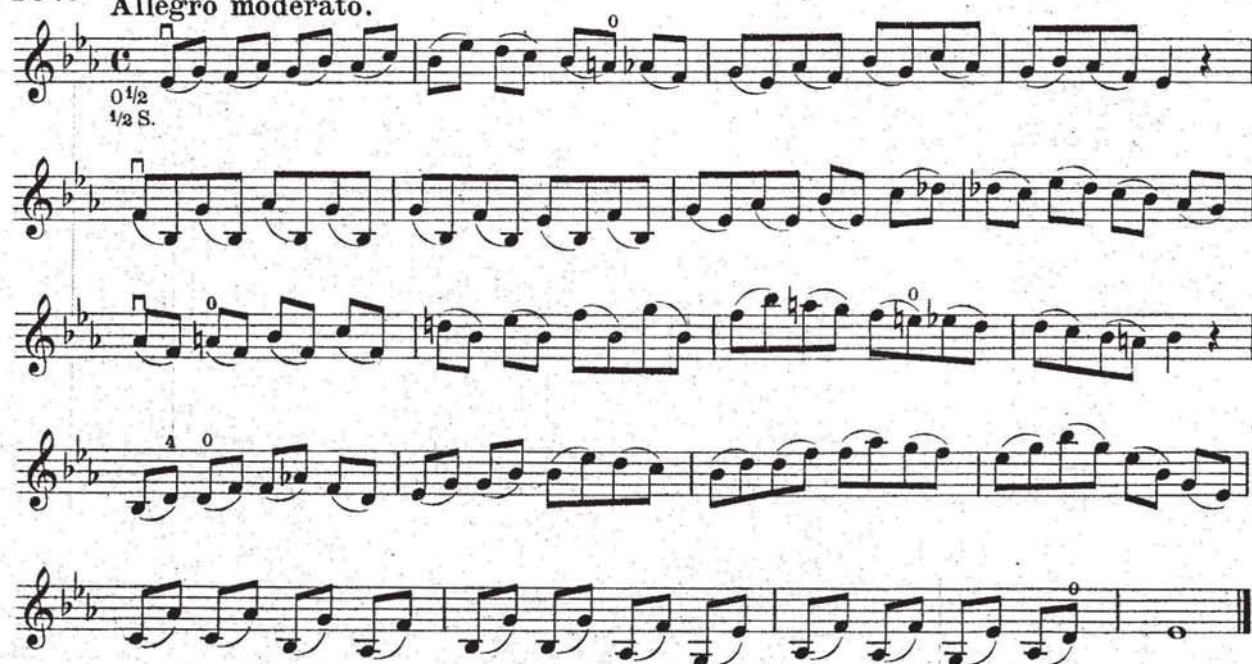
106^c

106^d

106^e

Dans les exercices a) et c) il faut veiller à ne pas tirer trop de son du la à vide; sans quoi l'accent tomberait à faux, et détournerait l'attention de la mélodie jouée sur le ré. Dans ceux marqués b) et d), ce danger est beaucoup moindre, puisqu'ici les accents rythmiques et mélodiques tombent ensemble.

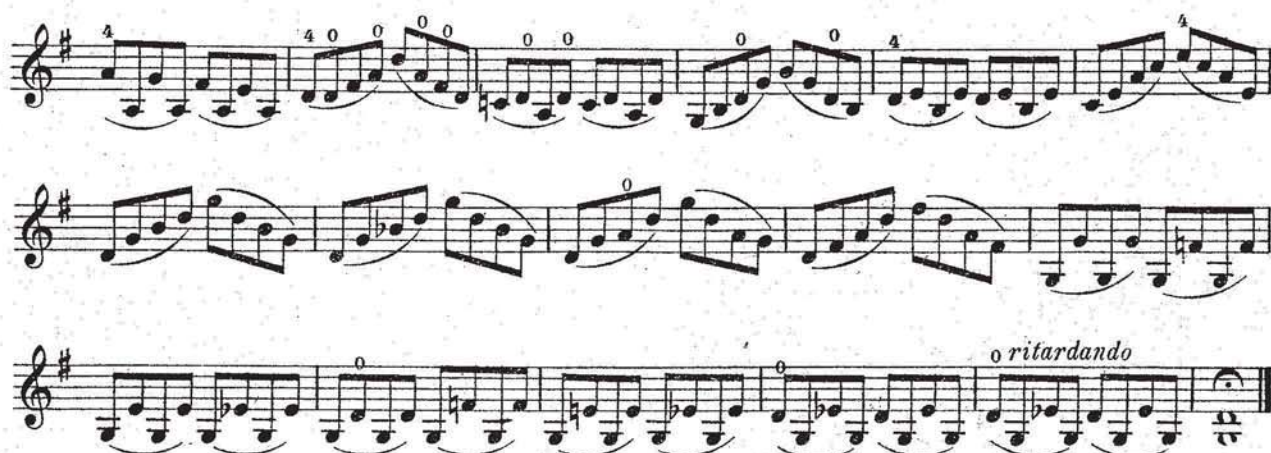
107. Allegro moderato.



Dans l'étude ci-dessus, comme dans les suivantes, on veillera soigneusement à la tenue du bras; celui-ci devra, pendant qu'on passe des cordes basses aux cordes hautes, s'abaisser assez tôt pour que le coude ne soit jamais plus haut que le poignet. Bien surveiller cela devant une glace!

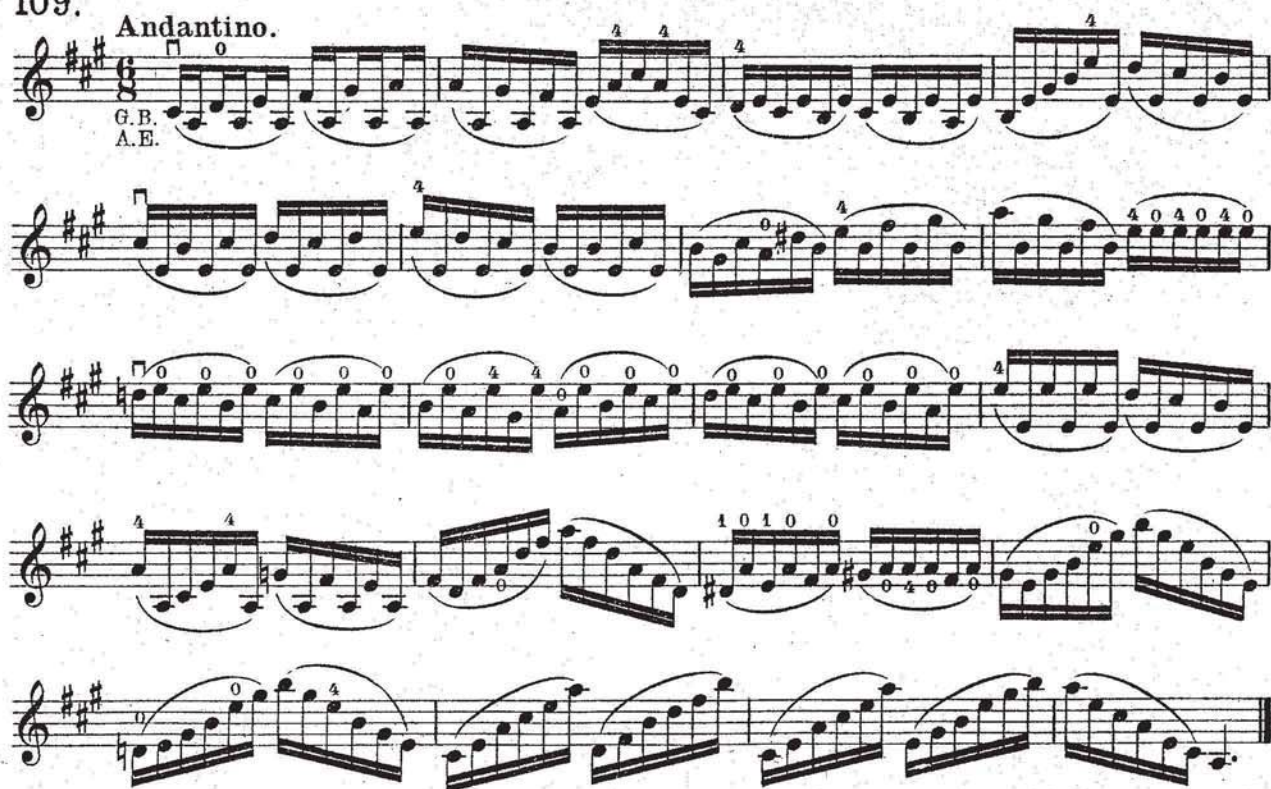
108. Allegretto.





109.

Andantino.



Dans les études précédentes et dans le morceau suivant, qu' il faut jouer avec l'archet entier, l'élève veillera à ce que le mouvement serpentin de la main soit moins large au talon qu' au milieu et à la pointe.

Valse.

53

110. C. M. v. Weber.

En vue d'employer, dans un rapide changement de cordes, le coup d'archet de l'avant bras pour jouer des notes détachées, on procédera de la même manière que pour obtenir le mouvement serpentín de la main, dans les coups d'archet passant d'une corde à l'autre. Toutefois la main droite ne dessinera plus la figure ∞ , mais bien une étroite ellipse — On évitera de tourner trop l'archet, et on s'attachera à l'accentuation exacte!

111^a

111^b $\frac{1}{2}$ S.

111^c

12017

112.

Moderato assai.

0 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ S.

ritardando

La Gamme de la bémol majeur.

113^a

Largamente.

0 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ S.

G.B.
A.E.

113^b

0 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ S.

113^c

0 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ S.

G.B.
A.E.

P. Spitze T. Frosch

113^d Ben legato.

113^d Ben legato.

113^e

0 1/2
1/2 S.

Le Cor de chasse.

114. F. Silcher.

I. *mf*

Wie lieblich schallt durch Busch und Wald des Wald-horns süsser

II. *mf*

I. *pp* *mf*

Klang, des Wald-horns süsser Klang! Der Wie - der - hall im

II. *pp* *mf*

I. *pp* *mf*

Ei - chen - thal hallt's noch so lang, so lang, hallt's noch so lang, so lang. (Chr. v. Schmid.)

II. *pp* *mf*

La rose des bruyères.

115. Werner.

I.

Qu'il fait beau te voir au bois, Ro - se, fleur sau - va - ge; Quel char-mant et

II.

Qu'il fait beau te voir au bois, Ro - se, fleur sau - va - ge; Quel char-mant et

I. ⁴ frai - mi - nois! Guet - te la, d'un œil sour nois Guet - te la beau

II.

I. ⁰ pa - ge; Ro - se, ro - se fleur des bois; Ro - se fleur sau - va - gel (Goethe.)

II.

Le tilleul.

116.

F. Schubert.

I. ^V Au bord, de la grand rou - te Se dresse un vieux til - leul; j'ai

II.

I. fait mes plus beaux rê - ves, Dans l'om - bre là tout seul Par -

II.

I. ⁴ fois, j'y vins me plain - dre, Ou ⁴ di - re mon bon - heur. Ses ⁴ bran - ches mur - mu -

II.

I. ^V ran - tes, Sa ^V vaient ber cer - mon cœur, Sa ^V vaient ber cer - mon cœur. (Wilh. Müller.)

II.

12017

Quatrième manière de placer les doigts.

Le triton (la quarte augmentée, formée de 3 tons entiers) et son reversement (la quinte diminuée). L'extension et le retrait des doigts, leur croisement et leur passage.



La tonalité d'ut majeur, représentée par sa gamme et par les intervalles qu'elle contient. (La partie d'accompagnement est de L. Cherubini).

117a

Sekunden. | Seconds.

I. G. B. A. E.

II.

58

117^bTerzen.
Thirds.

Tierces.

I. *GB.*
A.E.

II.

I.

II.

117^c

Quarten.
Fourths.

Quartres.

N. B.

N. B.

N. B.

N. B.

I.

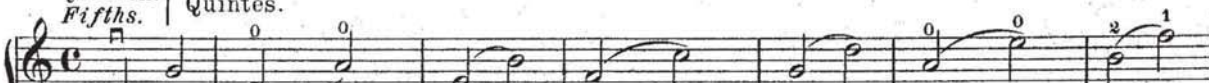
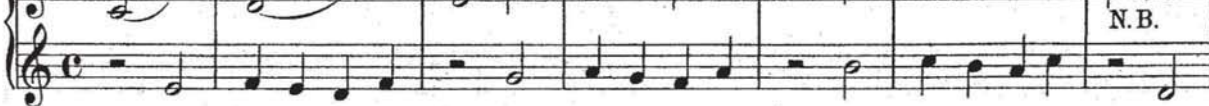
II.

12017

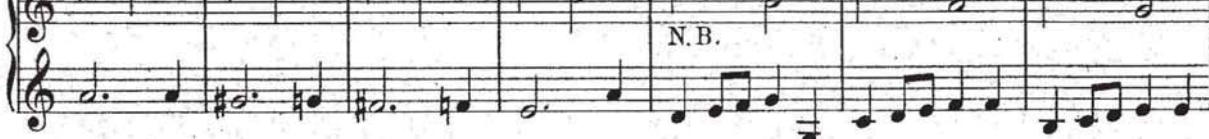
117^d

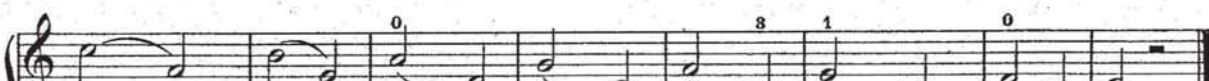
59

Quinten.
Fifths. Quintes.

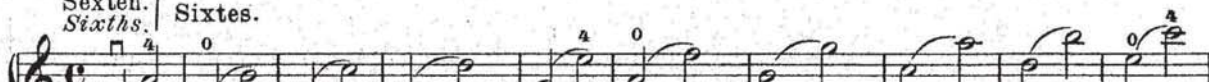
I. 
II. 

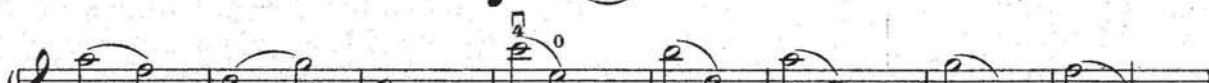
I. 
II. 

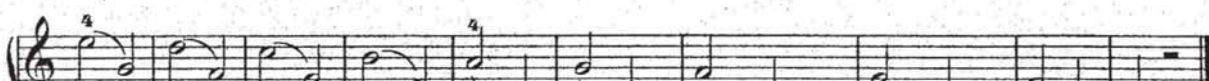
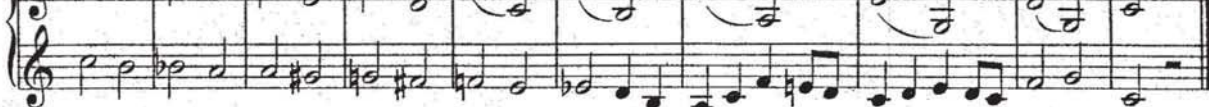
I. 
II. 

I. 
II. 

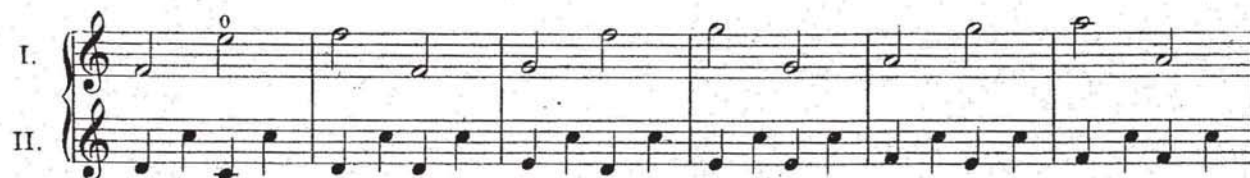
117^eSexten.
Sixths. Sixtes.

I. 
II. 

I. 
II. 

I. 
II. 

12017

117^fSeptimen. | Septièmes.
Sevenths.117^gOktaven. | Octaves.
Octaves.

Trois mélodies.

118 a

Andante.

Ch. de Beriot

[illegible]

118^b

Andantino.

I. $U \frac{1}{2} \frac{1}{2} I.$
 II. $0 \frac{1}{2} \frac{1}{2} S.$
 I. $U \frac{1}{2} \frac{1}{2} I.$
 II. $0 \frac{1}{2} \frac{1}{2} S.$
 I. $Sp. P.$
 II. $p.$
 I. $Sp. P.$
 II. $p.$

118^c

Moderato.

I. $p.$
 II. $p.$

12017

I. V

II.

I. Sp. P. Fr. T.

II.

I. V

II.

I. 4

II.

I. 4

II.

I. 4

II.

I. Fr. T. $\text{U } \frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ I. V

II.

119a

119b

119c

119d

En opposition aux coups d'archet, voilés et discrets, que nous avons prescrits jusqu'ici, nous en amenons, dans les exercices suivants, qui donneront à l'élève un tiré dégagé, et par là une sonorité plus énergique. En se conformant aux longueurs d'archet indiquées, ces changements de sonorité se produisent d'eux-mêmes, parce que, dans ces exercices, le tiré se joue deux, trois et quatre fois plus vite que le poussé. Mais, tout en y marquant avec précision les temps forts, on se gardera d'exagérer, afin que cet élément caractéristique ne devienne pas déplaisant.

120a

Vivo.

0 $\frac{1}{2}$
 $\frac{1}{2}$ S.

ritard.

120b

Allegretto.

0 $\frac{1}{3}$
 $\frac{1}{3}$ S.

ritard.

120c

Allegro.

0 $\frac{1}{3}$
 $\frac{1}{3}$ S.

ritard.

120d

Moderato.

0 $\frac{1}{3}$
 $\frac{1}{3}$ S.

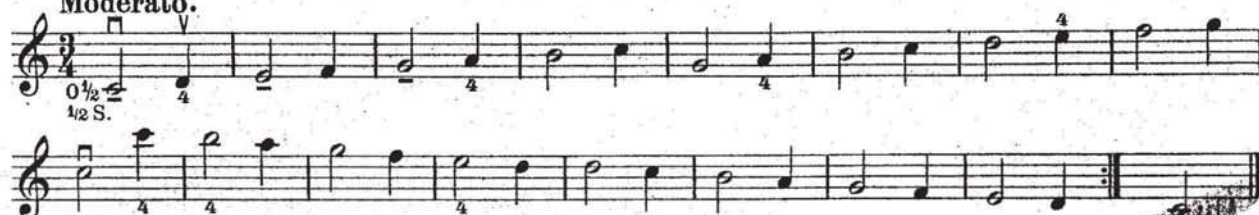
ritard.

120^e
Energico.



Employer dans la dernière partie de la mesure un poussé léger afin de ne pas mettre de faux accents.

121^a
Moderato.



121^b



121^c Allegretto.



121^d Andantino.



Chant d'union.

122. W. A. Mozart,

I. Brü - der, reicht die Hand zum Bun - de! Die - se schö - ne Fei - er - stun - de

II. Brü - der, reicht die Hand zum Bun - de! Die - se schö - ne Fei - er - stun - de

I. führ' uns hin zu lich - ten Hö'n! Lasst, was ir - disch ist, ent -

II.

I. flie - hen, uns' - rer Freund - schaft Har - - mo - - ni - en dau - ern

II.

I. ewig fest und schön, dau - - ern e - - wig fest und schön.

II. (Schikaneder.)

Prière.

123. Adagio.

C. M. v. Weber.

I. Prends des ai - les, va, mon à - me; Monte aux

II.

I. cieux, aux cieux de flam - me! Là, Dieu rè - gne; va, mon

II.

I. à - me, Porte à Dieu tes vœux de flam - me!

II.

Choeur de Résurrection.
(Musique tirée de JUDAS MACCABÉE.)

69

124. G. F. Händel.

I. A toi la gloi-re, ô-res-sus-ci-tél A toi la vic-toi-re, Pour l'é-ter-ni-tél

II. A toi la gloi-re, ô-res-sus-ci-tél A toi la vic-toi-re, Pour l'é-ter-ni-tél

I. Brillant de lu-mière, L'ange vient d'en-haut. Et rou-le la pier-re, Du som-bre tom-beau.

II. Brillant de lu-mière, L'ange vient d'en-haut. Et rou-le la pier-re, Du som-bre tom-beau.

I. A toi la gloi-re, ô-res-sus-ci-tél A toi la vic-toi-re, Pour l'é-ter-ni-tél

II. A toi la gloi-re, ô-res-sus-ci-tél A toi la vic-toi-re, Pour l'é-ter-ni-tél

125a. Trois Morceaux. L. Spohr.

Allegretto.

I. M. Sp. P.

II. M. Sp. P.

I. M. Sp. P.

II. M. Sp. P.

I. M. Sp. P.

II. M. Sp. P.

I. M. Sp. P.

II. M. Sp. P.

12017

Andante.

The musical score is written for piano in 3/4 time, marked 'Andante.'. It consists of two staves, I (treble clef) and II (bass clef), with a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into eight systems, each containing two measures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a piano (p) dynamic marking. The second system includes a 'v' (accrescendo) marking. The third system includes a '0' (crescendo) marking. The fourth system includes a 'v' (accrescendo) marking. The fifth system includes a 'v' (accrescendo) marking. The sixth system includes a 'v' (accrescendo) marking. The seventh system includes a 'v' (accrescendo) marking. The eighth system includes a 'v' (accrescendo) marking. The score concludes with a double bar line.

125^c

Allegro.

The musical score consists of seven systems of two staves each, labeled I. (treble) and II. (bass). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Allegro.'.

- System 1:** Staff I starts with a V (accents) and a 4 (fingerings). Staff II has a trill (tr) in the second measure.
- System 2:** Staff I has a V and a 4. Staff II has a trill (tr) in the second measure.
- System 3:** Staff I has a V. Staff II has a trill (tr) in the second measure.
- System 4:** Staff I has a V. Staff II has a trill (tr) in the second measure.
- System 5:** Staff I has a V. Staff II has a trill (tr) in the second measure.
- System 6:** Staff I has a V. Staff II has a trill (tr) in the second measure.
- System 7:** Staff I has a V. Staff II has a trill (tr) in the second measure.

12017

L'accord de Septième de dominante et ses renversements.

126.

Ben moderato.

12017

127. Comodo.

d'après Fiorillo.
(Nach Fiorillo.)

G. B.
A. E.

128. Allegretto.

p
Mitte
M.

129. Andante.

Ré $\flat$ majeur.

130. Vivace.

Si majeur.



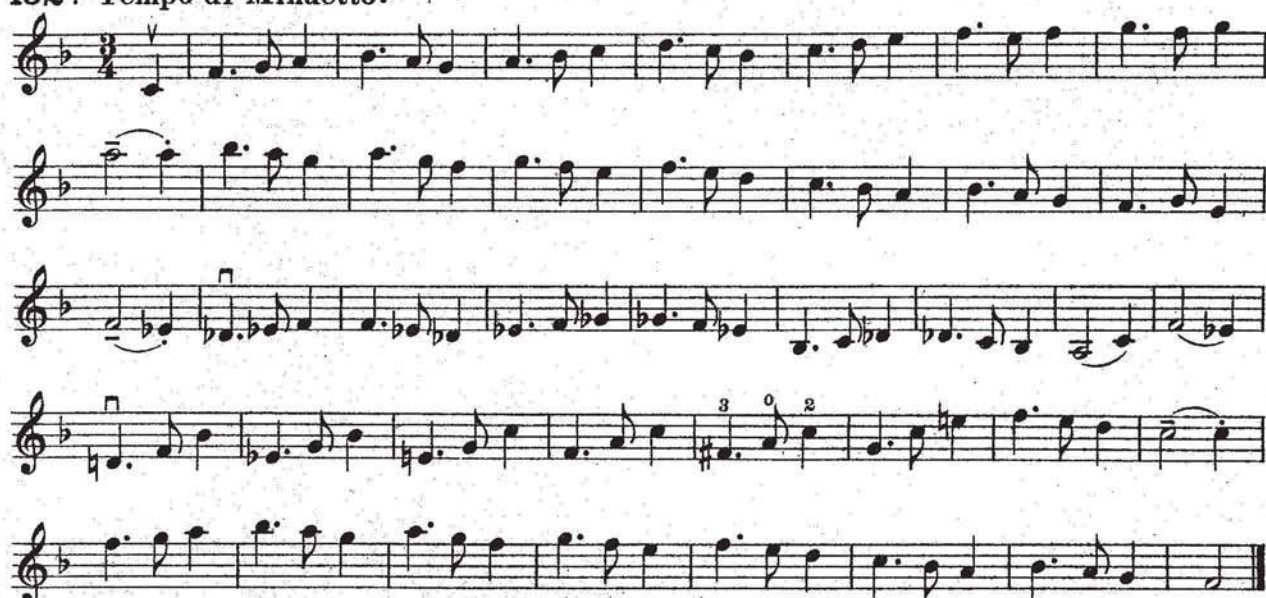
131. Presto.

Tyrolienne.

Campagnoli.



Notes pointées.

132^a Alla Marcia.132^b Tempo di Minuetto.132^c Andantino.



133. Allegretto.



Le Cerf blanc.

134.

Volksweise.

I. Es gin-gen drei Jä-ger wohl auf die Birsch, sie woll-ten er-ja-gen den
 II. weis-sen Hirsch, sie woll-ten er-ja-gen den weis-sen Hirsch.
 (L. Uhland).

Enigme.

135.

Volksweise.

I. Ein Männ-lein steht im Wal-de ganz still und stumm, es hat von lau-ter.
 II. Pur-pur ein Mänt-lein um. Sagt, wer mag das Männ-lein sein, das-da steht im
 Wald al-lein mit dem pur-pur-ro-ten Män-te-lein?
 (Hoffmann v. Fallersleben).

Contentement.

136.

I. Was frag' ich viel nach Geld und Gut, wenn ich zu-frieden bin! Gibt Gott mir nur ge-sun-des Blut, so
 II. hab' ich fro-hen Sinn, und sing' aus dank-ba-rem Ge-müt mein Mor-gen und mein A-bend-lied.
 (J. M. Müller).

12017

137.

Allegro.

L. Spohr.

I. *f*

II. *f*

I. *p*

II. *p*

I. *cresc.*

II. *cresc.*

I. *diminuendo*

II. *diminuendo*

I. *p*

II. *p*

I. *diminuendo*

II. *diminuendo*

De la Syncope.

Lorsqu' on lie la note finale d'un temps faible à la note identique formant le temps fort suivant, il en résulte une syncope, si les deux notes sont de même valeur. —



La syncope ayant pour but de neutraliser le temps fort, il faut veiller à ne pas donner à la seconde note, c'est à dire au temps en principe fort, le moindre accent, faute de quoi la syncope perd son caractère. Pour illustrer la théorie, le maître jouera ici quelques syncopes, en faisant battre la mesure par l'élève.

Valse. Gounod.

Allegro. Beethoven.

Andante.

Moderato.

138^a

138^b

etc.

12017

138^c Allegretto.

Syncope et Quintes diminuées.

139.

Mazas.

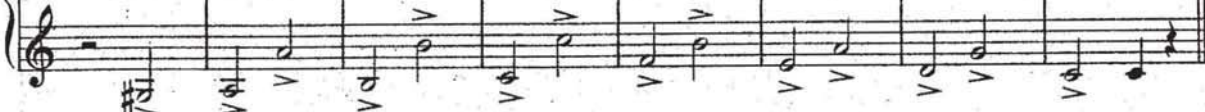
140. Andante con moto.

Campagnoli.

I. 

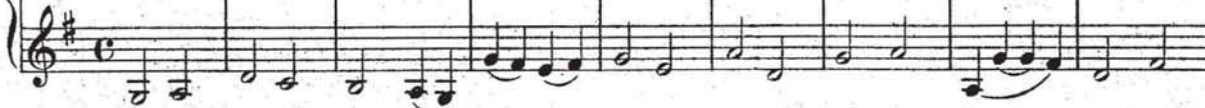
II. 

I. 

II. 

141. Moderato.

I. 

II. 

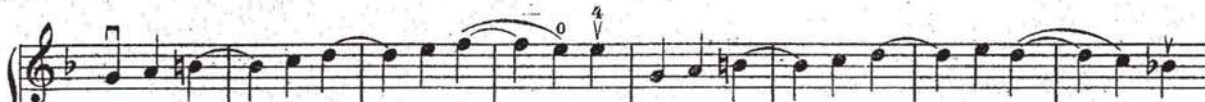
I. 

II. 

142. Allegro.

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

143. Moderato.

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

Gammes sur les quatre cordes

Tous les grands violonistes et pédagogues sont d'accord pour affirmer que le moyen le plus efficace de développer la technique de la main gauche, c'est de jouer assidûment des gammes. Mais il n'est pas aussi facile de bien jouer une gamme qu'il ne le semble au premier abord; pour l'exécuter de manière irréprochable, il faut au contraire, tout un concours de facteurs; justesse absolue de l'attaque, abaissement et relèvement précis des doigts constamment tenus du reste en forme de marteaux; pose généralement tranquille de la main et enlacement léger du pouce autour du manche; maniement souple de l'archet, afin d'opérer sans secousse le passage d'une corde à une autre; égalité absolue tant dans la succession que dans l'intensité des sons.

La nature n'ayant pas fait le petit doigt aussi adroit que les autres, on doit le fortifier par l'exercice. Dans les gammes suivantes, il faudra donc, pour le moment, éviter tout à fait les cordes à vide. Du reste, abstraction faite de l'éducation du petit doigt, nous obtiendrons par là, pour toutes les tonalités, un doigté uniforme en première position, comme aussi plus tard dans les positions plus hautes. Si toutefois, dans maints exercices et morceaux, l'emploi de cordes à vide est assez souvent formellement prescrit, il y a à cela des raisons qui ne pourront être exposées qu'au chapitre «Du coloris». Dans les études de gammes qui vont suivre, il ne s'agit pour le moment que du développement simultané des 4 doigts, en vue de fins plus lointaines.

Chacun de ces exercices sera joué une douzaine de fois; puis, lorsque l'élève les possédera bien en ut majeur il les transposera dans toutes les tonalités, en supposant à la clef les accidents nécessaires. Avec de la patience et de la persévérance, l'élève arrive à se sentir à l'aise dans toutes les tonalités et à considérer chacune d'elles comme une formation autonome. Mais c'est à propos des gammes, bien plus que de tous autres exercices de mécanisme, que se vérifie la règle: «Plus tu joueras lentement et consciencieusement, plus tes progrès seront rapides.»

Exercices préparatoires sur 2 cordes.



Exercices préparatoires sur 3 cordes.

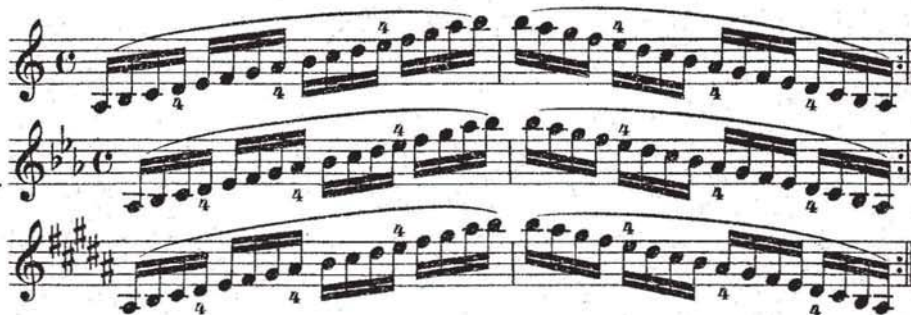


12017

Résultat sur les 4 cordes
en ut majeur.

sur les 4 cordes
en mi bémol majeur.

sur les 4 cordes
en si majeur.



De l'intensité (ou de la dynamique) du son

Jusqu'ici l'élève n'a été appelé à donner que trois degrés de sonorité, le mezzo, le piano et le forte. En lui faisant maintenant jouer de plus le *pp* = pianissimo (très doux) et le *ff* = fortissimo (très fort), on le familiarise avec deux autres degrés plus accentués. Mais la série des degrés de force est, avec ceux-là, bien loin d'être épuisée; sa richesse énorme s'accroît au contraire de toutes les combinaisons possibles de ces cinq degrés. On peut commencer piano une succession de sons, et arriver peu à peu à une force plus grande (*crescendo*), ou, au contraire, commencer forte et diminuer graduellement (*diminuendo* — ou *descrecendo*). De même qu'on le fait pour une suite de sons, on peut également augmenter et diminuer un son isolé, et cela peu ou beaucoup, lentement ou rapidement. Et en accentuant, au cours d'une suite de sons, divers sons isolés, on arrive encore à d'autres effets d'intensité, et à donner au jeu du charme et de la vie. Les exercices et morceaux suivants ont pour but d'amener l'élève à bien posséder ces effets.

Avant toutefois qu'il s'y mette, il faut lui faire comprendre que la pression à exercer sur la corde avec l'archet doit toujours être proportionnée à la vitesse du coup d'archet. Une pression trop forte unie à un mouvement lent de l'archet, produit un son dur, écrasé, râclé; et une pression trop faible, unie à un mouvement rapide, un son que le terme «savonné» définit assez bien. L'élève se donnera donc beaucoup de peine pour arriver à un son qui ne soit ni rude ou arraché dans le forte, ni mince ou fadasse dans le piano. Du reste, comme l'archet se rapproche, dans le forte, du chevalet, et dans le piano, de la touche, les premiers essais de nuanciation portent leurs leçons en eux-mêmes. De plus, l'élève reconnaîtra bientôt que, pour avoir un beau son, le point sur lequel on attaque la corde dépend de la force de la corde elle-même. Ainsi, le ré sonne mieux quand on l'attaque non pas à mi-distance du chevalet à la touche, mais plus près de la touche; pour le mi, c'est le contraire.

144^a Larghissimo.

I. *p* *f* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

II. *p* *f* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

144^b Andante.

I. *f* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

II. *f* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

144^c Adagio.

I. *p* *f* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

II. *p* *f* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

145^a Andante.

I. *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

II. *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

145^b Andante.

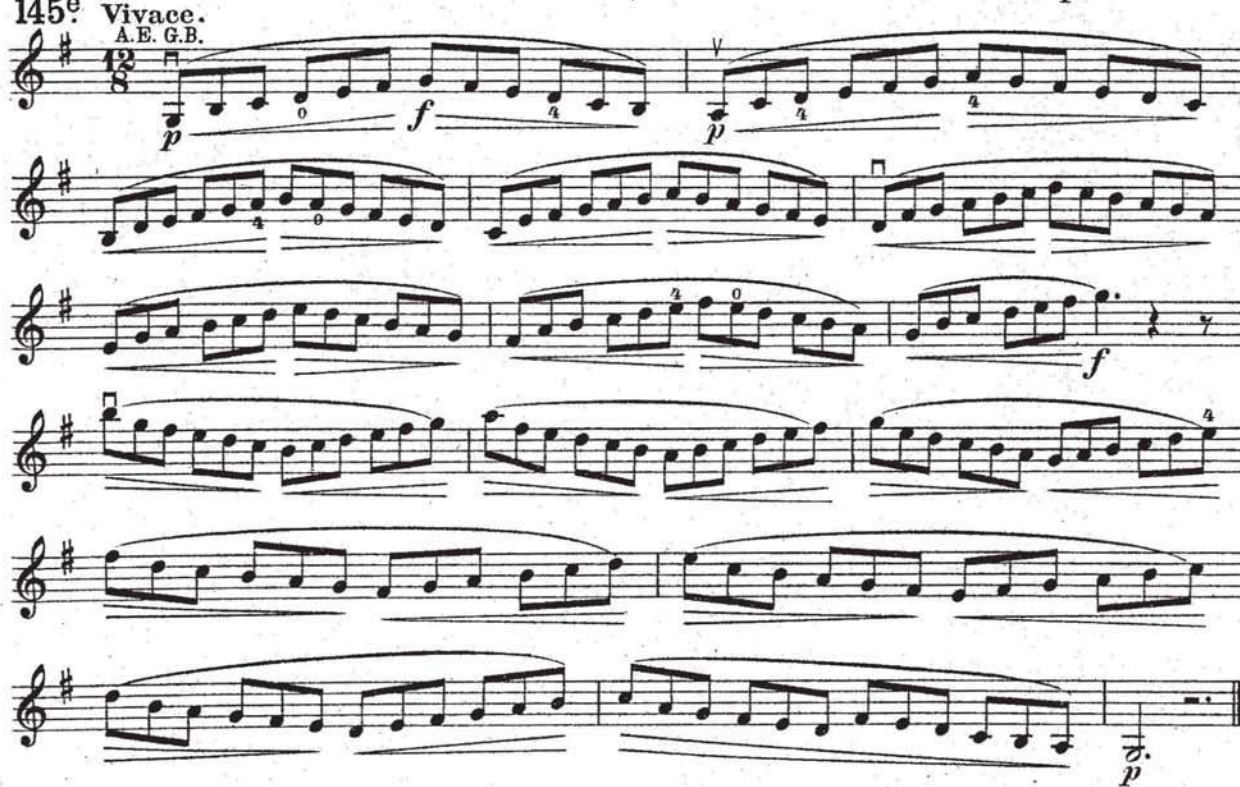
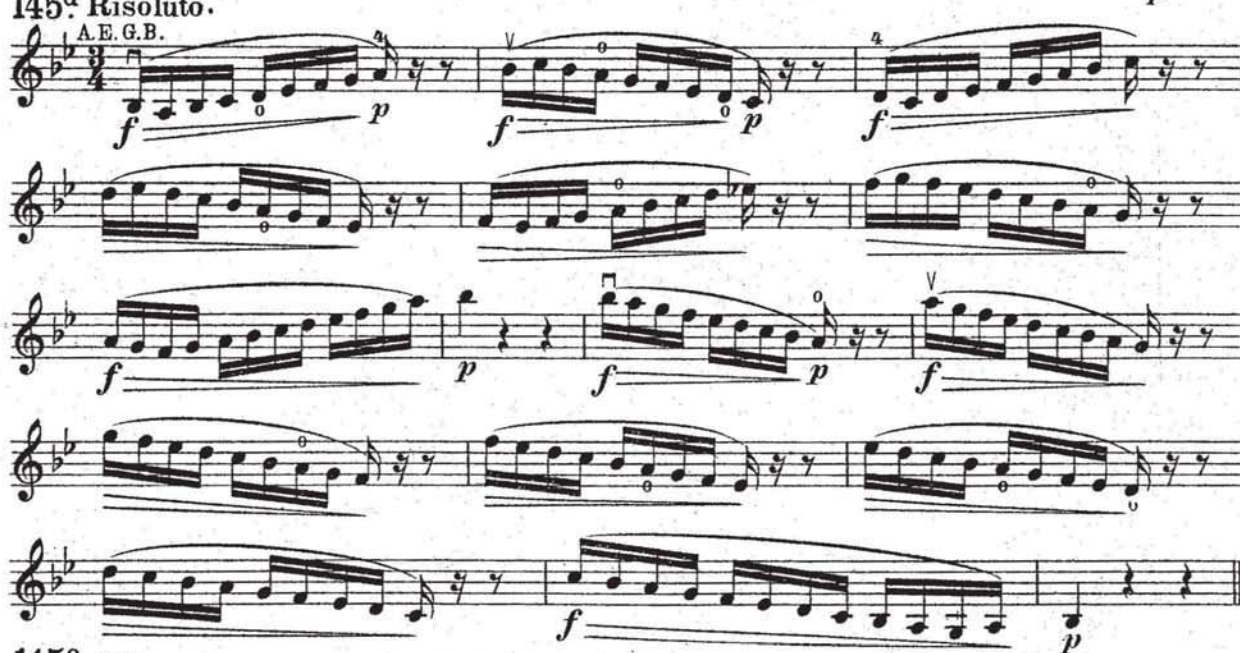
I. *f* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

II. *f* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

145^c Moderato.

I. *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

II. *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*



146^a

Larghetto

Campagnoli.

First system of musical notation for exercise 146^a, marked *Larghetto*. It consists of two staves, I and II, in common time. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic. The second staff has a *segue* marking. The system includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (0, 2, 3).

Second system of musical notation for exercise 146^a, continuing the piece. It consists of two staves, I and II, in common time. The system includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (0, 2, 3).

Third system of musical notation for exercise 146^a, continuing the piece. It consists of two staves, I and II, in common time. The system includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (0, 2, 3).

146^b

Cantabile.

Campagnoli.

First system of musical notation for exercise 146^b, marked *Cantabile*. It consists of two staves, I and II, in common time. The first staff begins with a *con espressione* marking. The second staff has a *Fr. T.* marking. The system includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (0, 1, 2, 3, 4).

Second system of musical notation for exercise 146^b, continuing the piece. It consists of two staves, I and II, in common time. The system includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (0, 1, 2, 3, 4).

Third system of musical notation for exercise 146^b, continuing the piece. It consists of two staves, I and II, in common time. The system includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (0, 1, 2, 3, 4).

Tempo di Marcia.

I. *f* G B. Fr. 0 1/2
A. E. T. 1/2 S.

I. *p*

Fine.

Trio.

p cantabile

p

f

espr.

mf

p

dolce

dim.

Marcia da Capo sin al Fine.

Styrienne.

148. Comodo.

mf

f

0 1/2

1/2 S.

V

V

I. 

II. 

I. 

II. 

Fine.

Trio.

I. 

II. 

espr.

I. 

II. 

I. 

II. 

dolce

I. 

II. 

I. 

II. 