2

MÉTHODE DE VIOLON

PAR

C. DE BÉRIOT

A.V.

(OP: 102)

2

1re Partie du Mécanisme: Des difficultés élémentaires, précédée d'un Solfège abrégé.

MÉTHODE

DE

VIOLON,

1re Partie du Mécanisme

PAR

C. DE BÉRIOT.

2e PARTIE du Mécanisme: DES DIFFICULTÉS transcendantes.

3e Partie: DU STYLE ET DE ses éléments.

OP: 102

Divisée en 3 Parties. Chaque Partie: 8f net.

Réunies

En vente à PARIS, 1. Rue Louis-le-Grand,
Mayence, fils de B. Schott. Londres, Schott et Cie. Bruxelles, Schott frères.

2e PARTIE

A. VIALON.

2me. PARTIE.

Ainsi que nous l'avons expliqué dans la Préface, cette seconde partie traite également des difficultés du mécanisme; seulement, nous devons faire observer que nous partageons en plusieurs leçons les éléments dont elle se compose pour rendre, par leur variété, le travail plus attrayant. Ainsi, par exemple, au lieu d'offrir en bloc les trois espèces de coups d'archet *détachés*, nous les séparerons par d'autres éléments qui subissent la même division. C'est ce que nous appelons, à l'article des observations, servir les éléments en *petites doses* mélodiques.

DU SON.

La belle qualité du *son* dépend de trois conditions indispensables.

La première, c'est la justesse d'intonation, la seconde, la perpendicularité de l'archet à la corde et la troisième, c'est l'égalité dans la pression et le mouvement de l'archet.

La justesse d'intonation met en rapport les notes consonnantes; elle provoque la plus grande vibration dans la table d'harmonie du *Violon* et contribue ainsi à augmenter la rondeur du timbre.

La perpendicularité donne au Violon sa plus grande puissance par le mouvement qu'elle imprime à la corde.

Enfin, l'égalité de pression et de mouvement donne au *son* toute son élasticité et sa pureté.

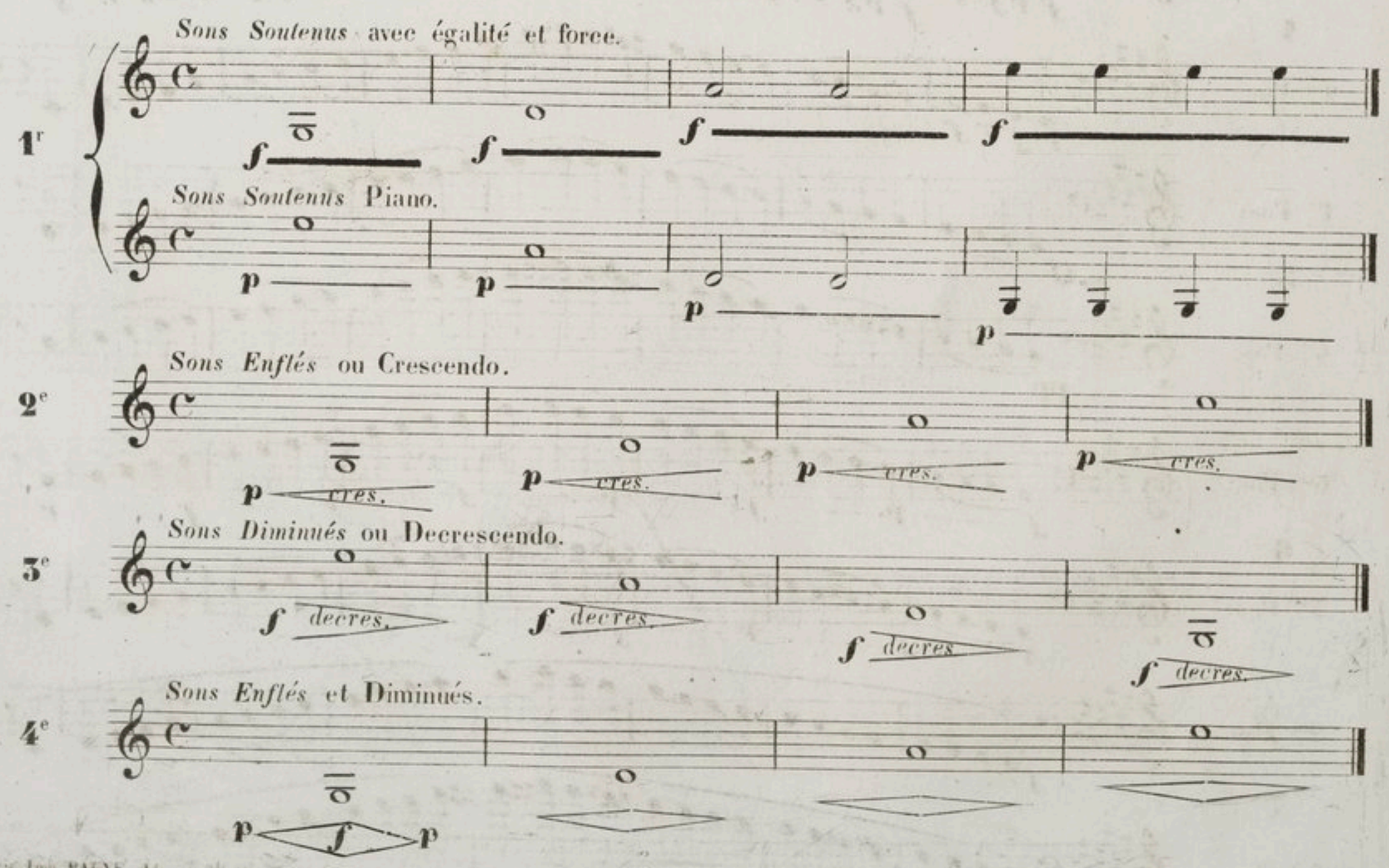
Il y a deux sortes d'égalité, l'une absolue, l'autre relative.

L'égalité absolue consiste à donner une pression uniforme pendant toute la durée de la note.

L'égalité relative à augmenter ou à diminuer sans interruption l'intensité du *son* dans une progression toujours égale.

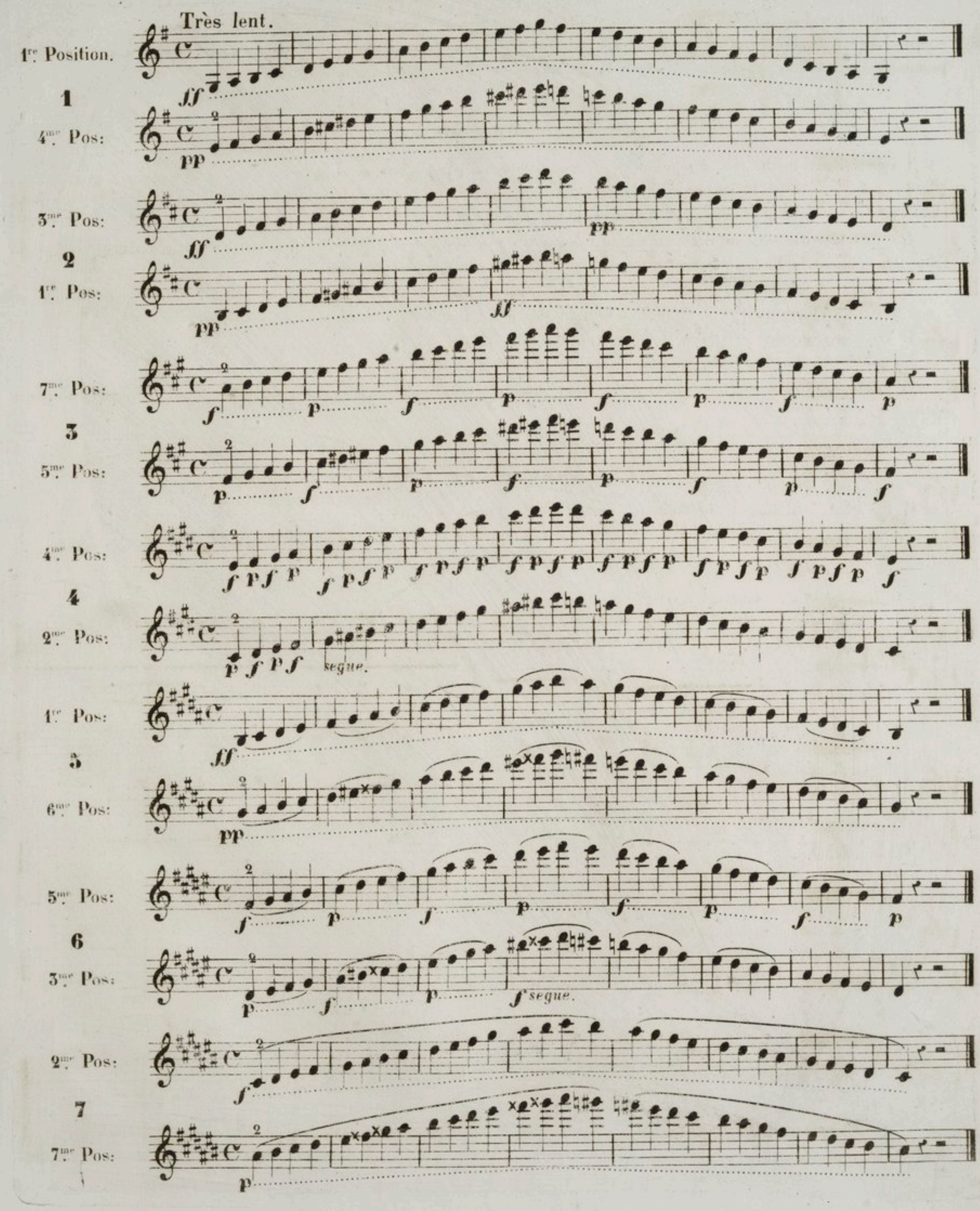
DES NUANCES DE L'ARCHET.

Il y à quatre manières de soutenir et de filer les sons savoir:



Paris, Imp. BAUME, 14 rue St M.

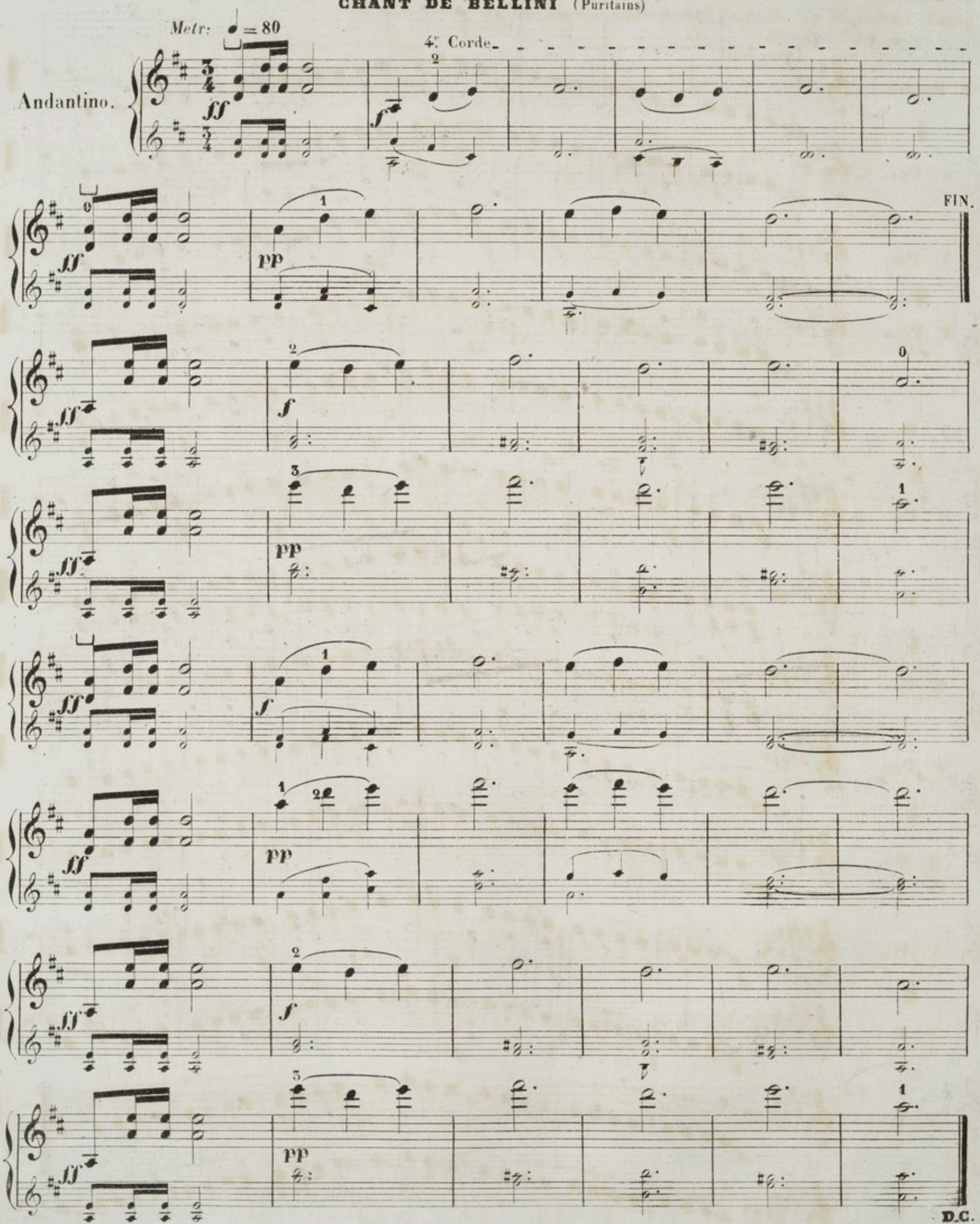
Quoique les gammes qui suivent soient écrites en noires pour occuper moins de place dans la Méthode, on pourra néanmoins les travailler à volonté dans tous les mouvements, depuis la ronde jusqu'à la croche. On observera une grande uniformité de son dans le fortissimo comme dans le pianissimo.



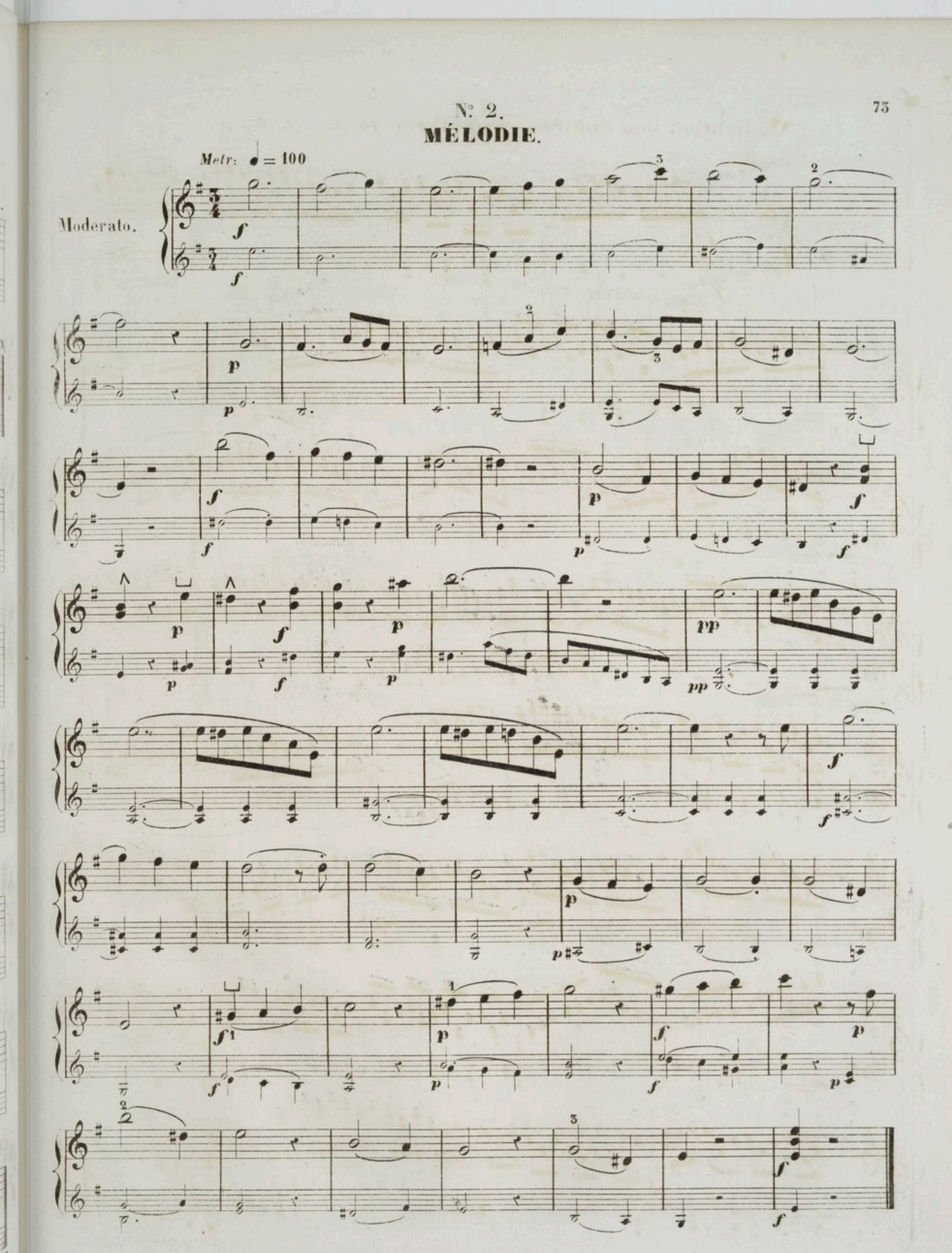
Application des contrastes de force et de douceur.

N° 1.

CHANT DE BELLINI (Puritains)

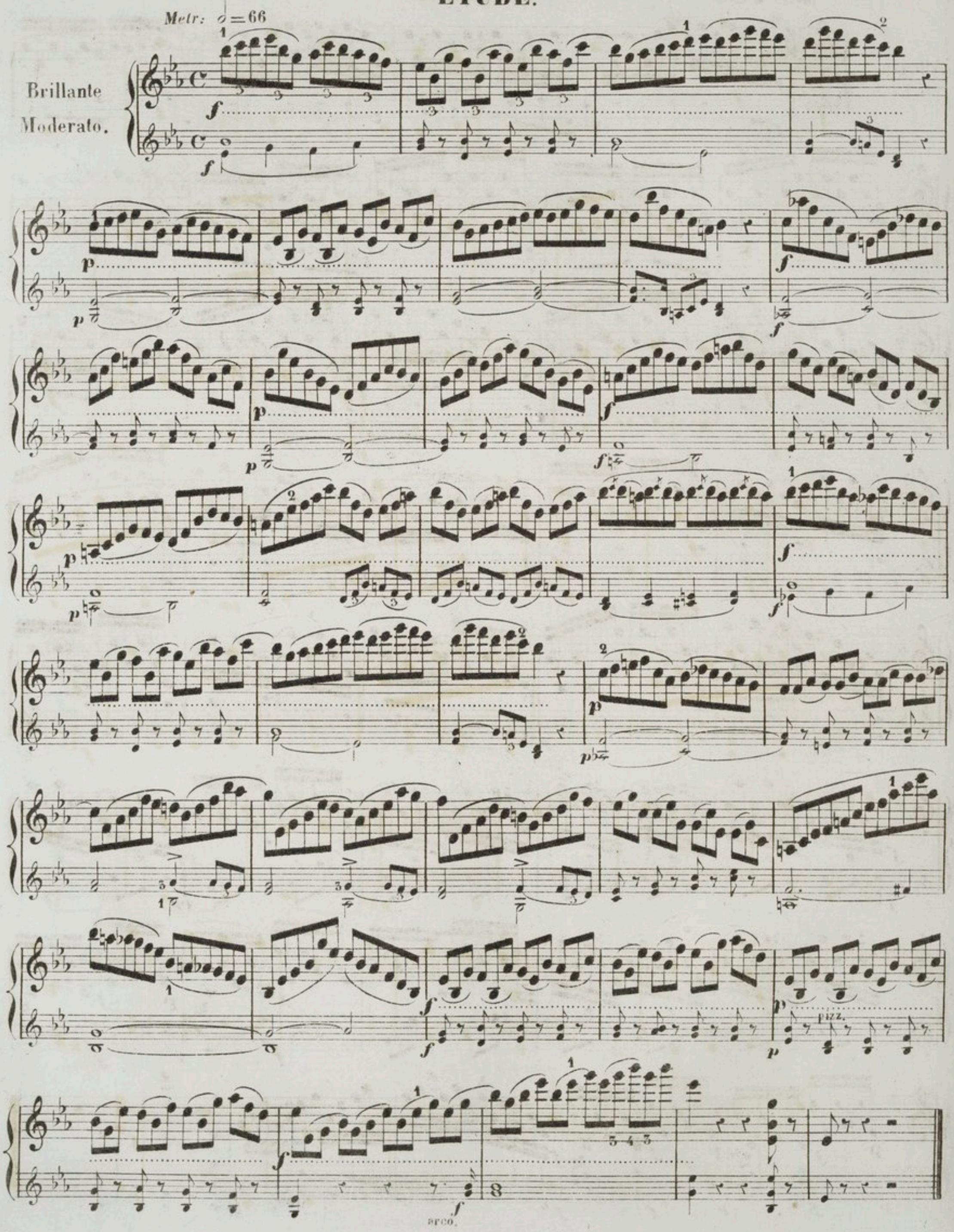


N° 2.
MÉLODIE.

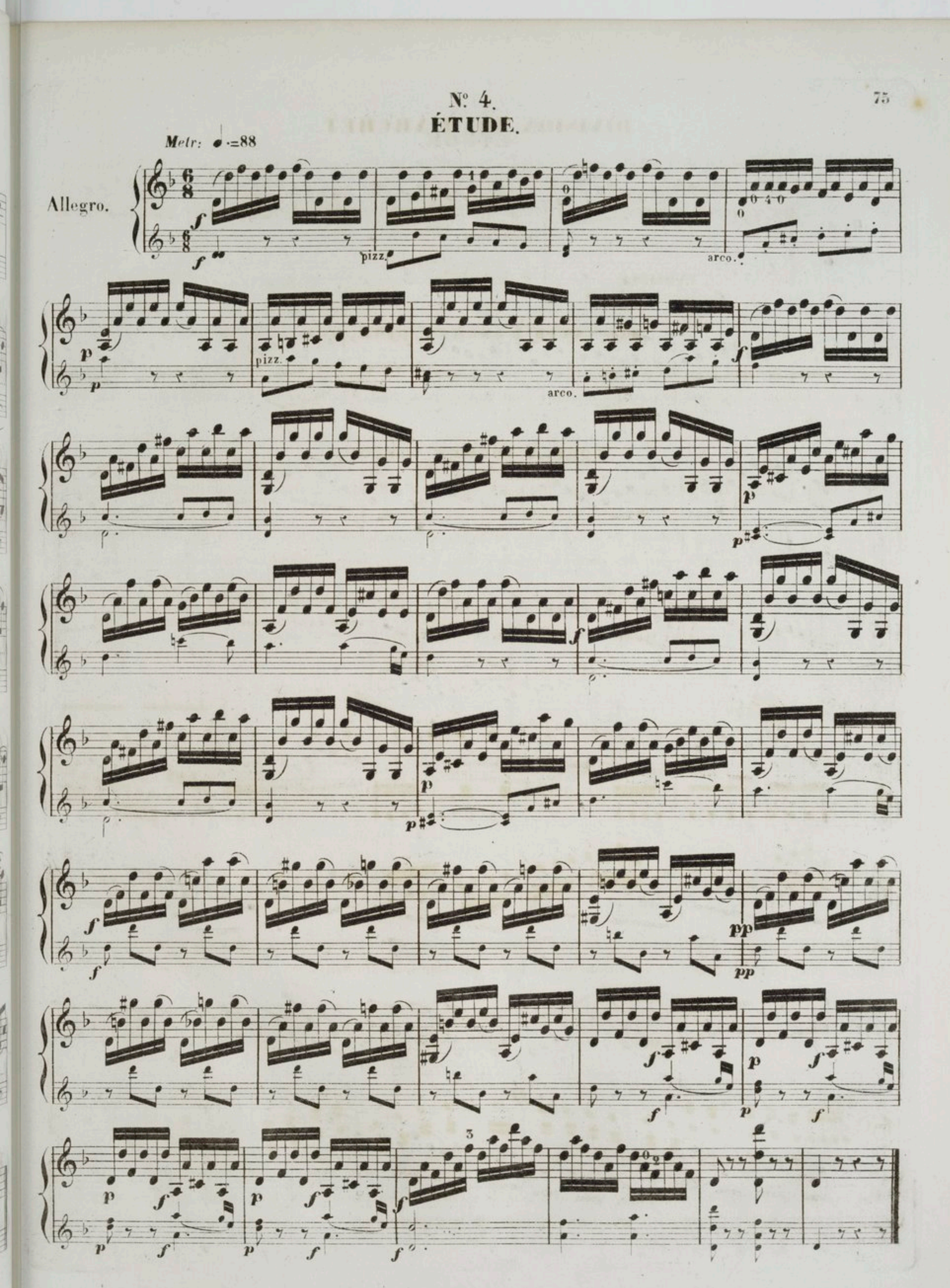


N° 3.

ÉTUDE.



Nº 4.
ÉTUDE.



DIVISION DE L'ARCHET.

Pour indiquer l'emploi de l'archet, nous divisons son étendue en trois parties égales à partir de la hausse jusqu'à l'extrémité du crin, savoir:

Le talon, qui comprend le premier tiers, le milieu qui comprend le second et enfin la pointe pour la 3e partie.

EXEMPLE

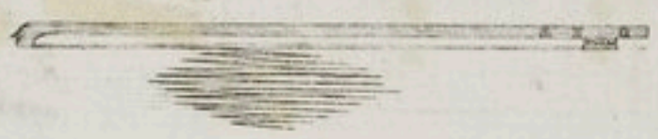
DES COUPS D'ARCHET DÉTACHÉS.

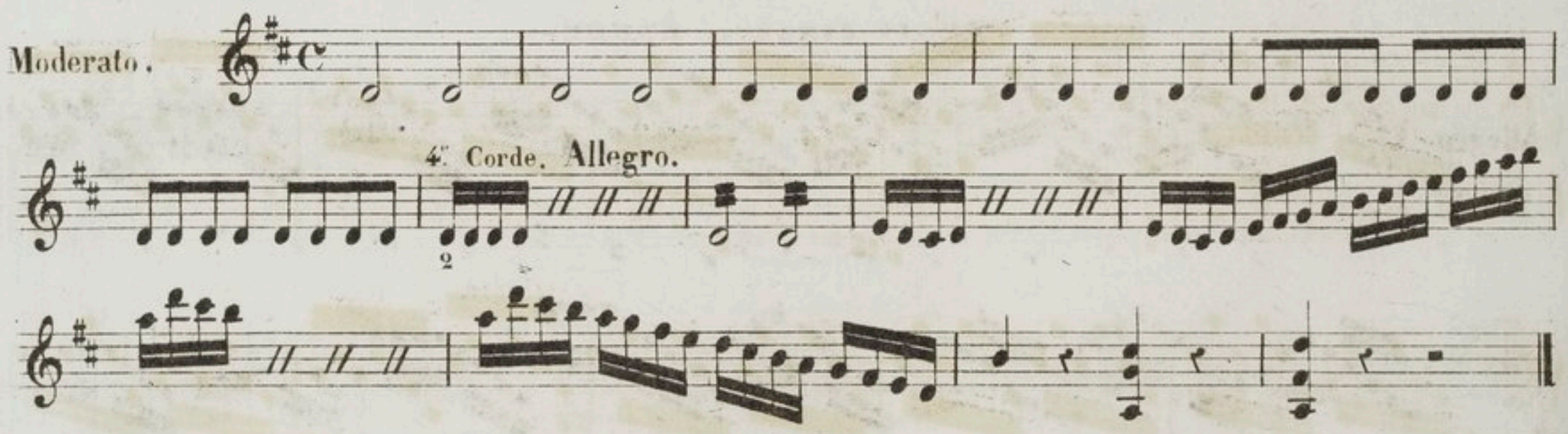
Les coups d'archet détachés se divisent en trois espèces: 1° Le Continu, 2° le Coupé ou mat, 3° le Rebondissant ou élastique. Lorsque ces coups d'archet sont larges, ils se font vers le milieu du crin; fréquents ou serrés, vers la pointe.

COUP D'ARCHET CONTINU.

Le coup d'archet continu a pour origine les notes égales et soutenues des mouvements lents, dont on a pu se rendre compte dans la 1re partie de notre méthode. C'est un mouvement de va et vient qui se fait sans interruption entre les sons. On l'exercera d'abord en notes lentes et larges dont on accélèrera peu à peu le mouvement en rétrécissant le coup d'archet jusqu'à celui des doubles croches dans l'Allegro, correspondant au numéro du métronome ♩=138.

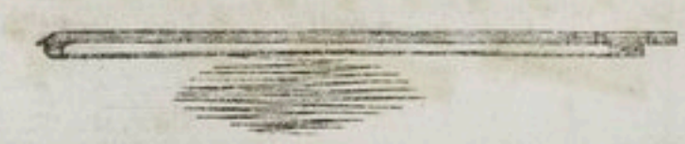
EXEMPLE

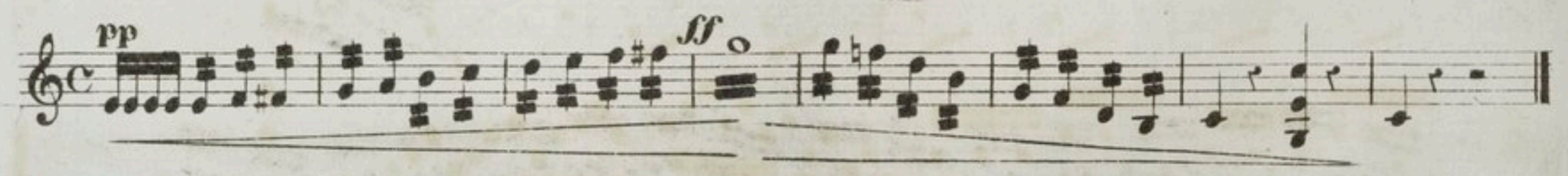




Ce détaché est celui dont on obtient la plus grande puissance de son; il permet de nuancer le trait à volonté par la largeur et la pression graduées en raison de la force que l'on veut atteindre.

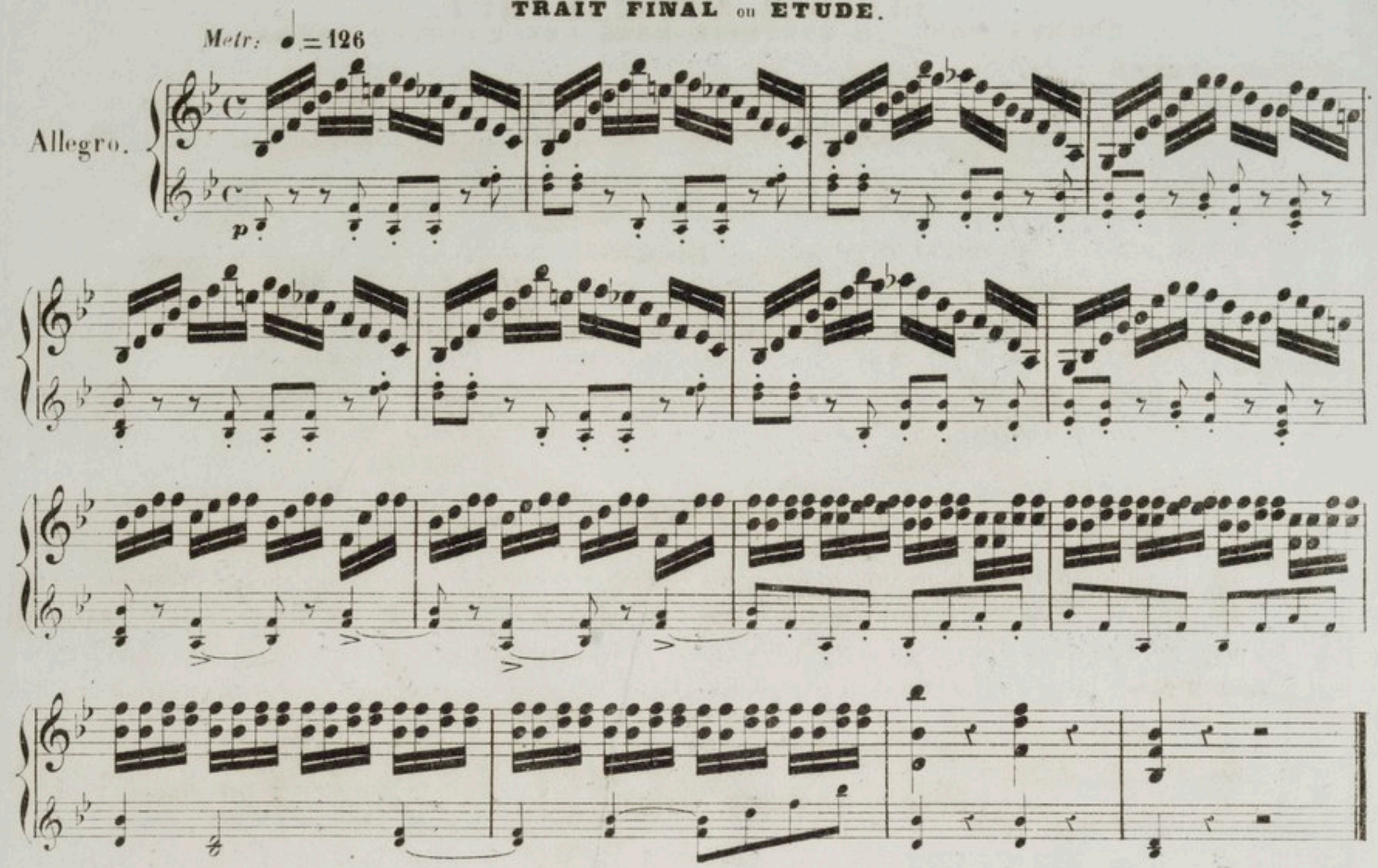
EXEMPLE



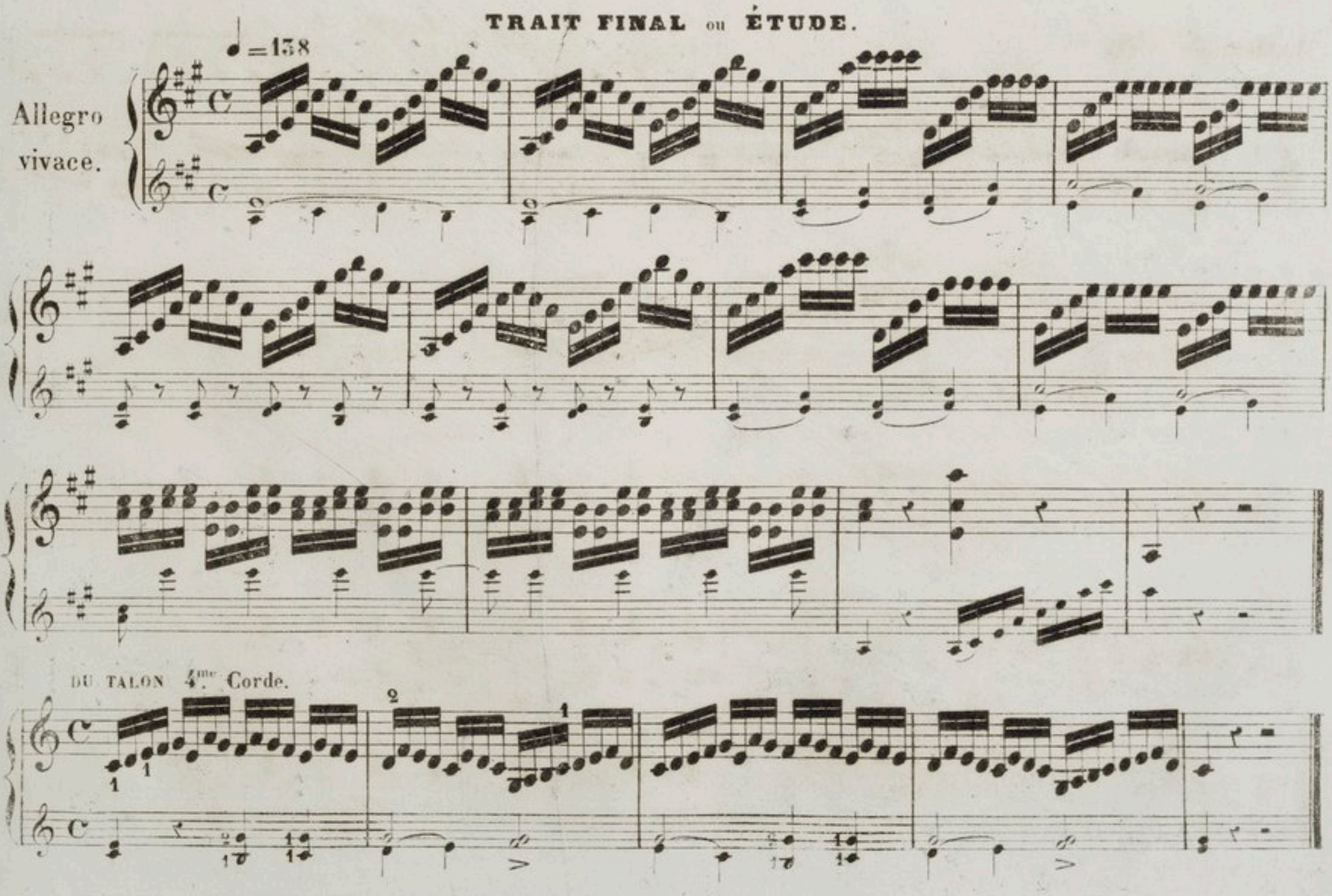


Par exception, le détaché continu se fait aussi vers le talon dans les passages de la 4e corde qui demandent de la vigueur, ainsi qu'on le verra dans le troisième exemple de la page suivante.

TRAIT FINAL ou ÉTUDE.



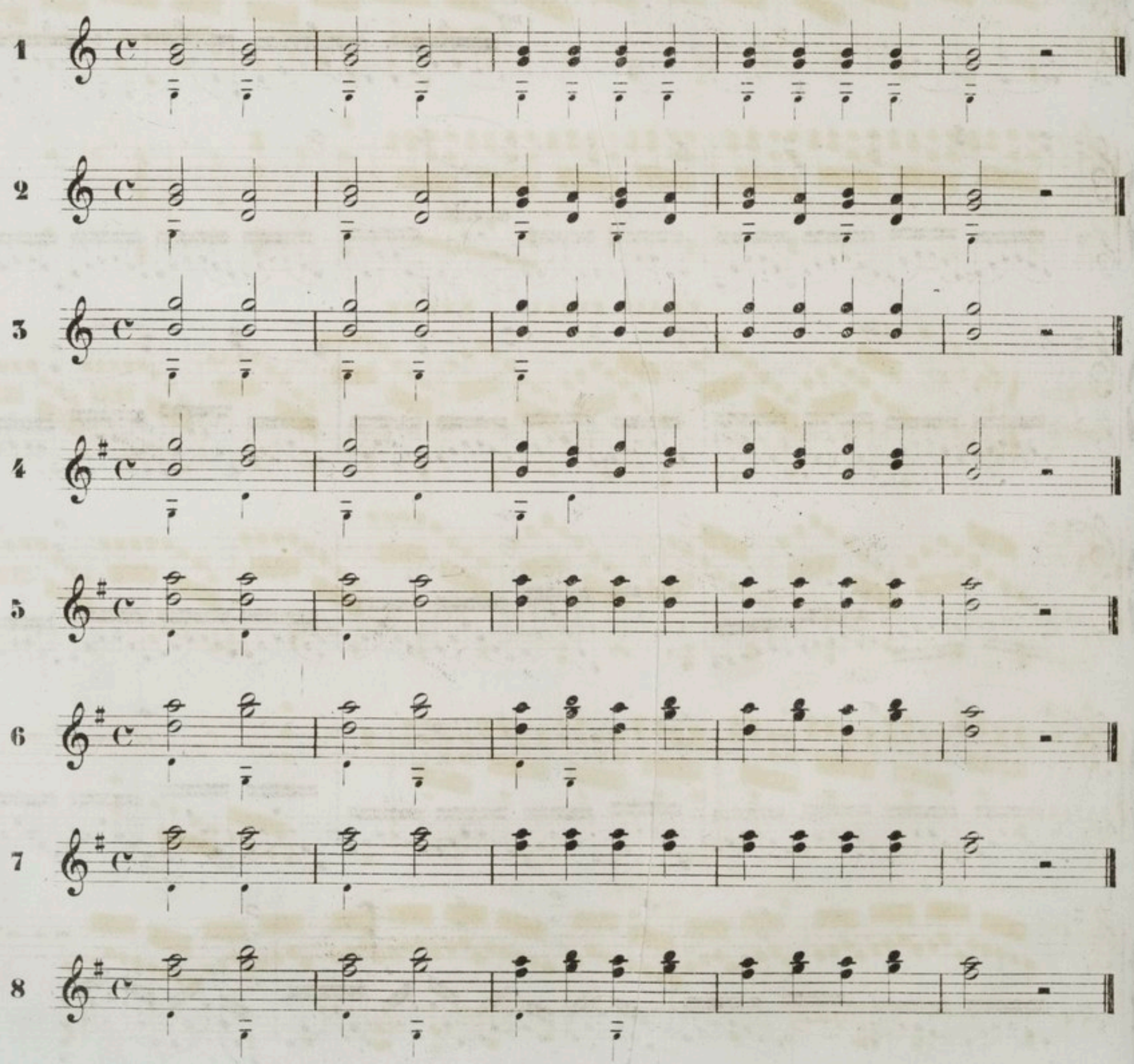
TRAIT FINAL ou ÉTUDE.



ÉTUDES POUR LA JUSTESSE DANS LES DOUBLES CORDES.

La justesse d'intonation dans les doubles cordes exige un sentiment exquis de l'harmonie. Pour arriver à cette précieuse qualité, il faut se familiariser d'abord avec les *tierces* et les *sixtes* qui sont consonnantes avec les cordes à vide *sol* et *ré*. Ces cordes basses, ne sont mises en vibration que lorsque l'accord supérieur est attaqué avec la plus parfaite justesse. Alors, il se produit un troisième son qui sert de régulateur à l'oreille et à la direction des doigts. Cette justesse des doubles cordes, une fois acquise, s'étendra sur tous les autres accords du Violon. Dans les exemples ci-après, on prolongera chacun des exercices jusqu'à ce que l'instrument soit mis en pleine vibration et que l'on entende distinctement le son des cordes à vide indiquées par les petites notes.

EXEMPLES.



MÉLODIE.

en doubles Cordes.

Metr: ♩ = 84

Andantino.

p

p

mf

ff

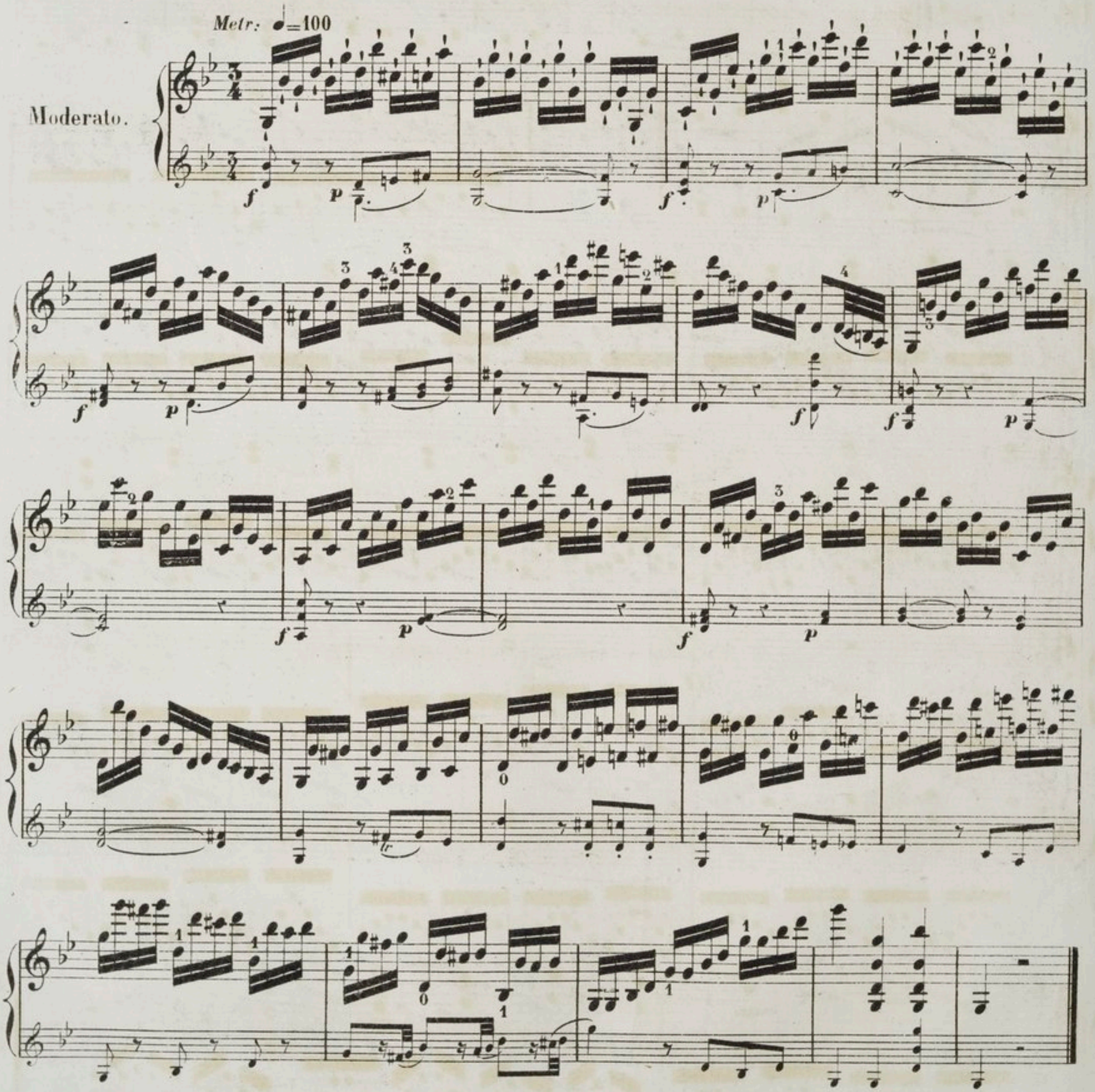
DU DÉTACHÉ COUPÉ OU MAT.

Ce détaché se produit par des coups rapides qui laissent un intervalle entre chaque note; il se fait avec étendue et à une certaine distance du chevalet, ce qui lui donne de la rondeur.

Il faut marquer avec netteté le début de la note, en laissant la baguette sans pression à chaque point d'arrêt. Ce détaché qui convient au mouvement des doubles croches du moderato, se fait largement vers le milieu de l'archet.

Il s'emploie dans les traits grands et majestueux des concertos, surtout dans les passages où l'archet saute d'une corde à une autre.

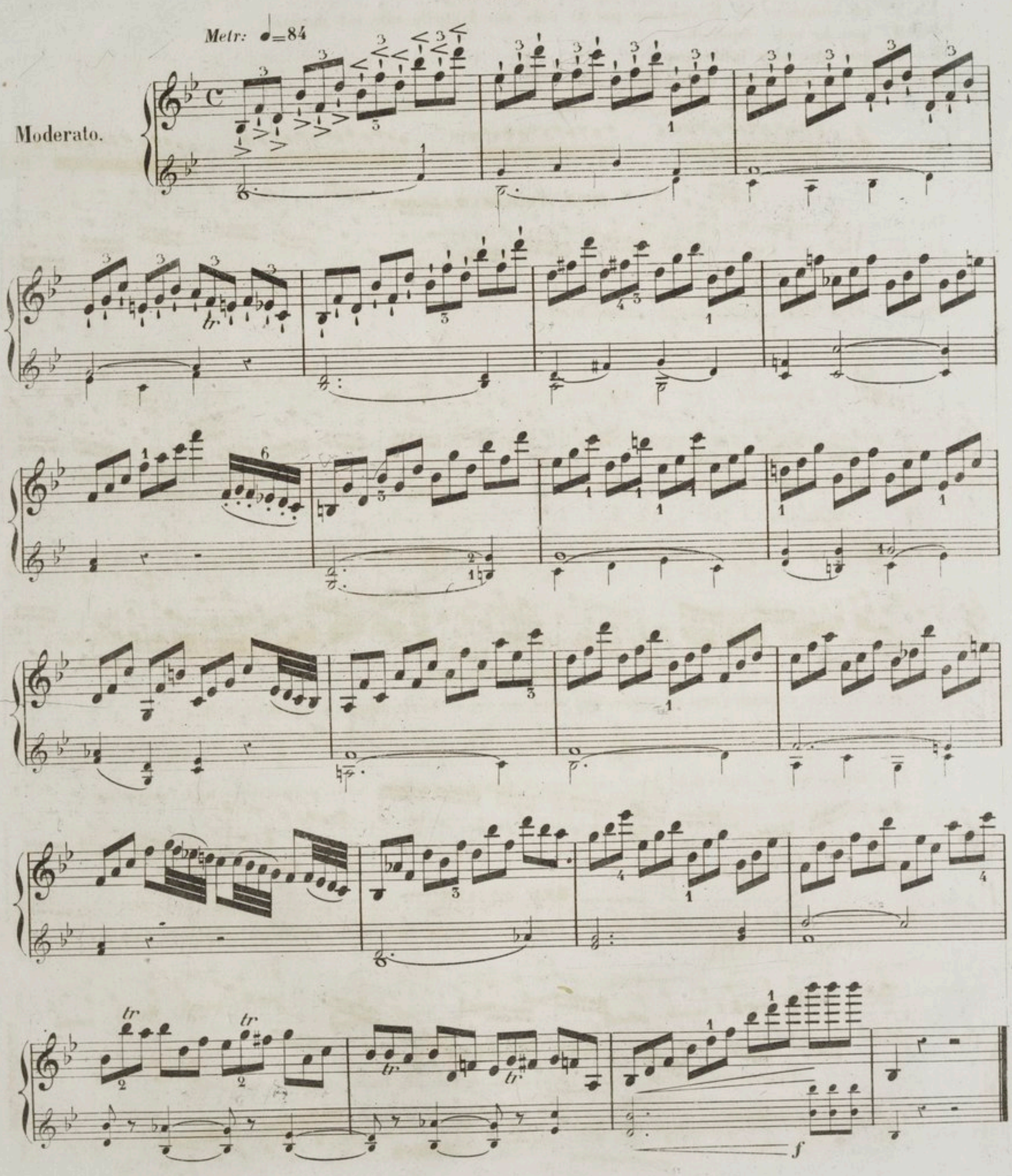
EXEMPLE. **ÉTUDE.**



DU MARTELÉ

Le coup d'archet martelé ne diffère, du précédent que par son étendue. Il se fait vers la pointe en petits coups de poignet vifs et serrés du point **A** au point **B**.

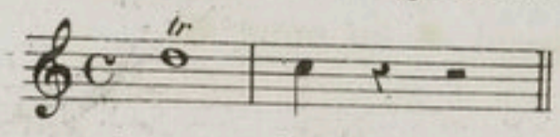
ÉTUDE.



DES CADENCES, DES TRILLES, DES BRISÉS ET DES MORDANTS.

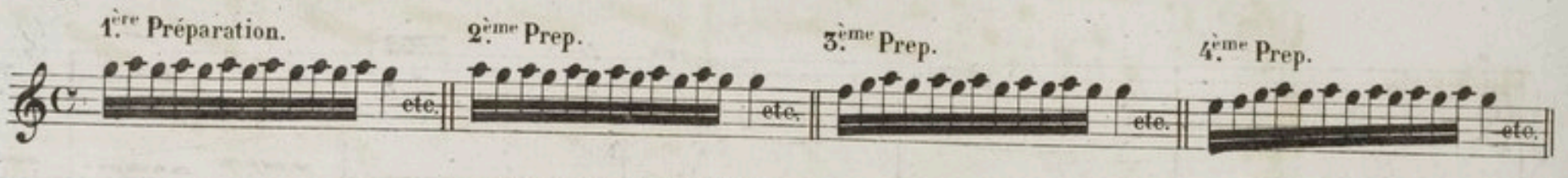
On appelle cadence le battement alternatif de deux notes conjointes d'un ton ou d'un demi-ton qui amènent un repos mélodique et harmonique

Il s'indique de la manière suivante:



Le battement d'un ton s'appelle cadence majeure; celui d'un demi-ton cadence mineure.
La cadence se prépare de 4 manières
La 1.ère en commençant la cadence par la note sur laquelle elle est marquée
La 2.ème par la note supérieure
La 3.ème par une note inférieure
Et la 4.ème par deux notes inférieures

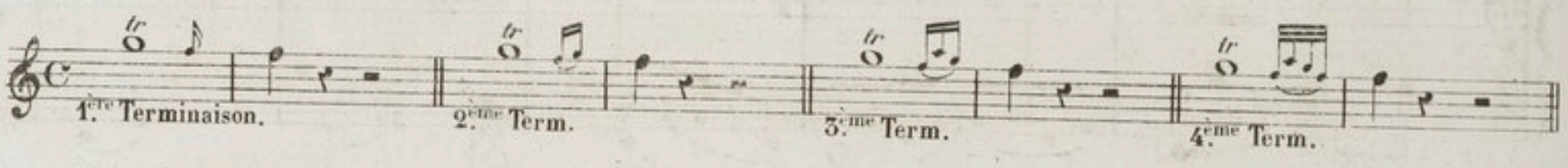
EXEMPLES.



DES TERMINAISONS.

On termine de même la cadence de 4 manières principales.
La 1.ère se fait par une note ajoutée à la fin du battement.
La 2.ème par deux notes.
La 3.ème par trois notes
Et enfin la 4.ème par quatre notes.

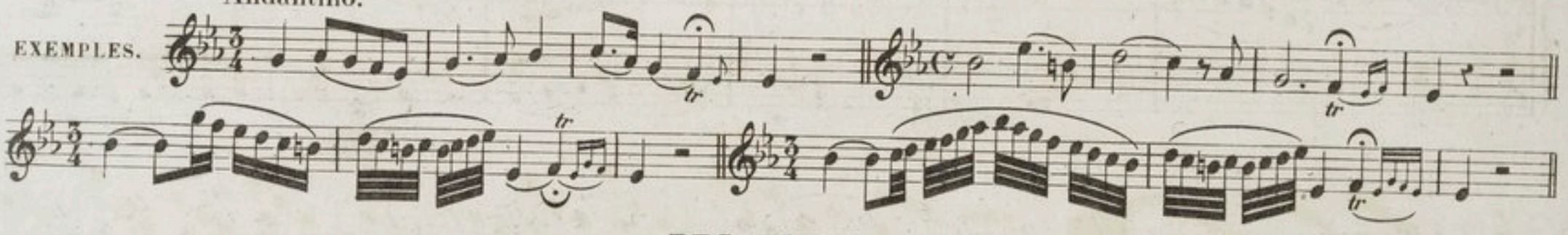
EXEMPLES.



On ne saurait indiquer d'une manière absolue, l'emploi de ces diverses terminaisons. C'est au goût de l'exécutant à les mettre toujours en rapport avec le caractère du chant pour ne pas faire de contre sens; simples dans la musique simple et plus compliquées selon que la mélodie comporte plus ou moins d'ornementations.

Andantino.

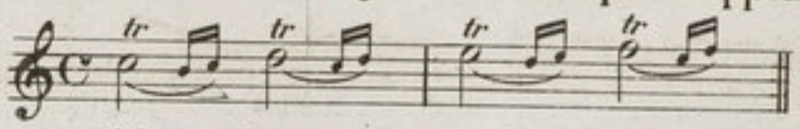
EXEMPLES.



DES TRILLES.

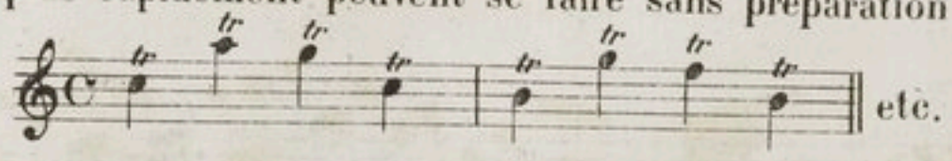
Les cadences qui se succèdent sans un repos harmonique s'appellent trilles.

EXEMPLE.



Les trilles qui se succèdent plus rapidement peuvent se faire sans préparation ni terminaison.

EXEMPLE.

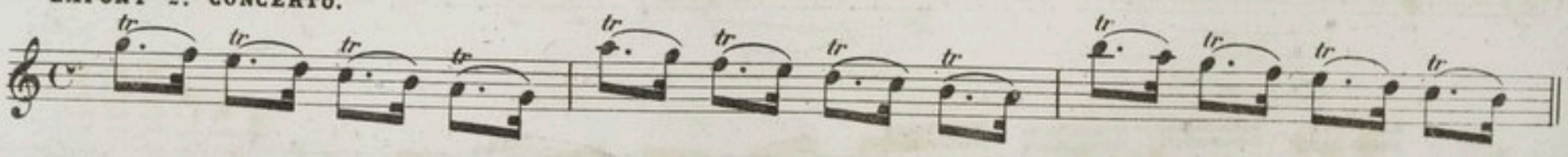


DES BRISÉS.

Les trilles de plus courte durée qui se font sans préparation ni terminaison s'appellent brisés.

LAFONT 2e CONCERTO.

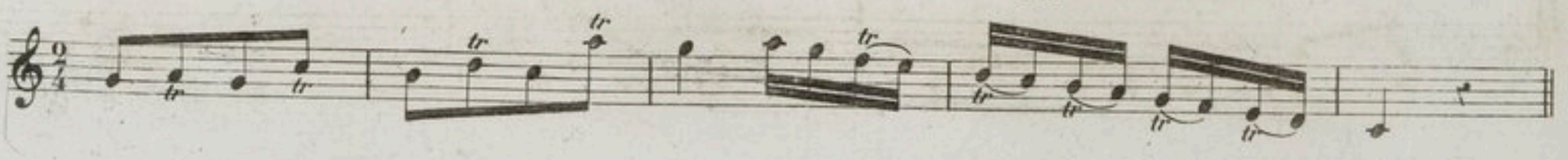
EXEMPLE.



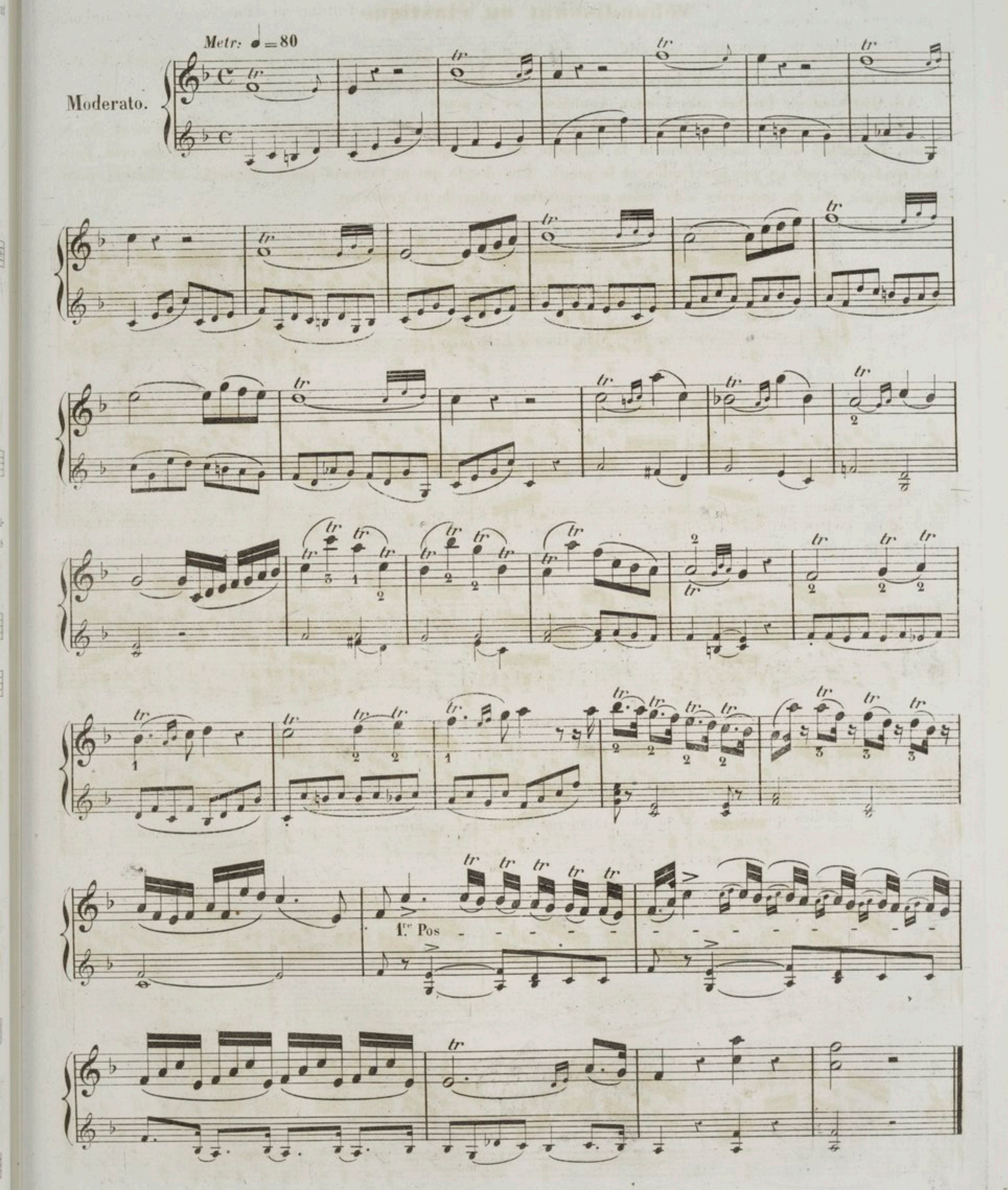
DES MORDANTS.

Plus serré encore et sur des notes brèves, le trille s'appelle mordant.

EXEMPLE.



ÉTUDE.

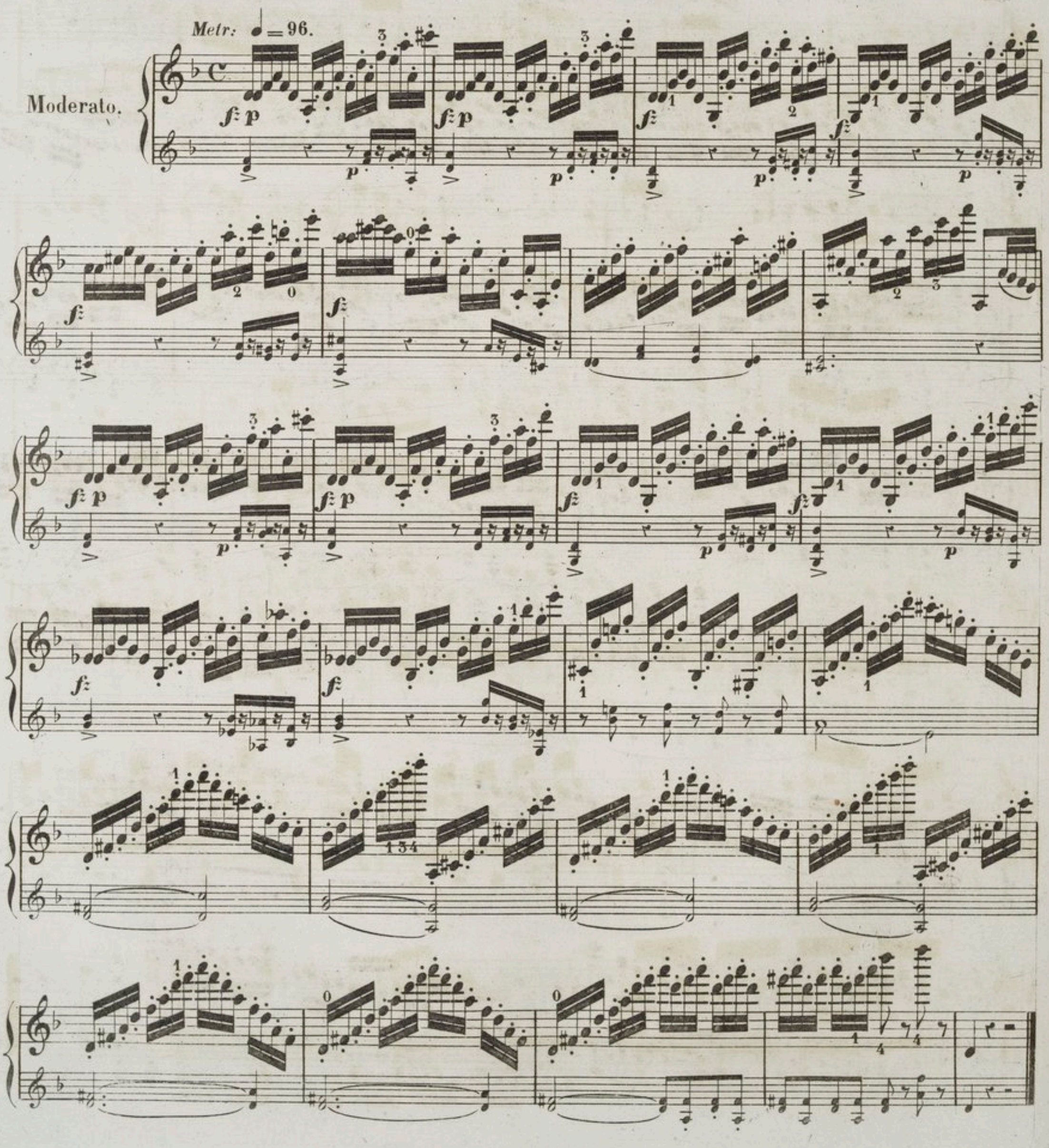


DU DÉTACHÉ
rebondissant ou élastique.

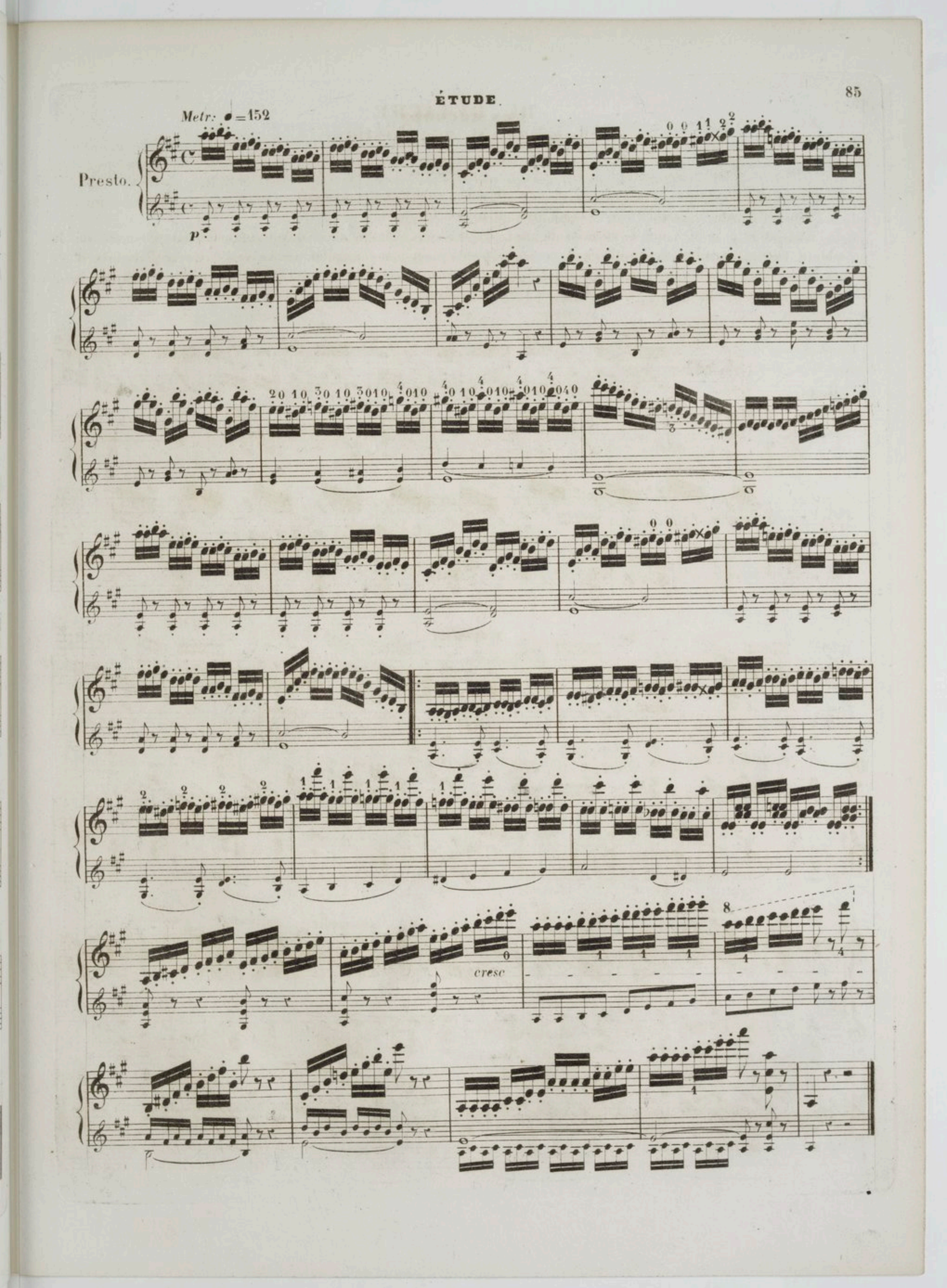
Dans ce détaché, l'archet quitte la corde après chaque note par une impulsion élastique du poignet. Ce détaché se fait entre le 1.er et le 2.e tiers du crin dans les mouvements modérés.

On doit soutenir l'archet avec l'index, l'annulaire et le pouce.

Au fur et à mesure que le *détaché* devient plus acceléré, plus léger et qu'on approche naturellement de la pointe, l'annulaire quitte insensiblement la baguette, de sorte que lorsqu'on arrive vers l'extrémité du crin, l'archet n'est plus soutenu que par l'index et le pouce. Les doigts qui ne tiennent pas la baguette ne doivent point s'en éloigner, afin de conserver à la main une position naturelle et gracieuse.



ÉTUDE.



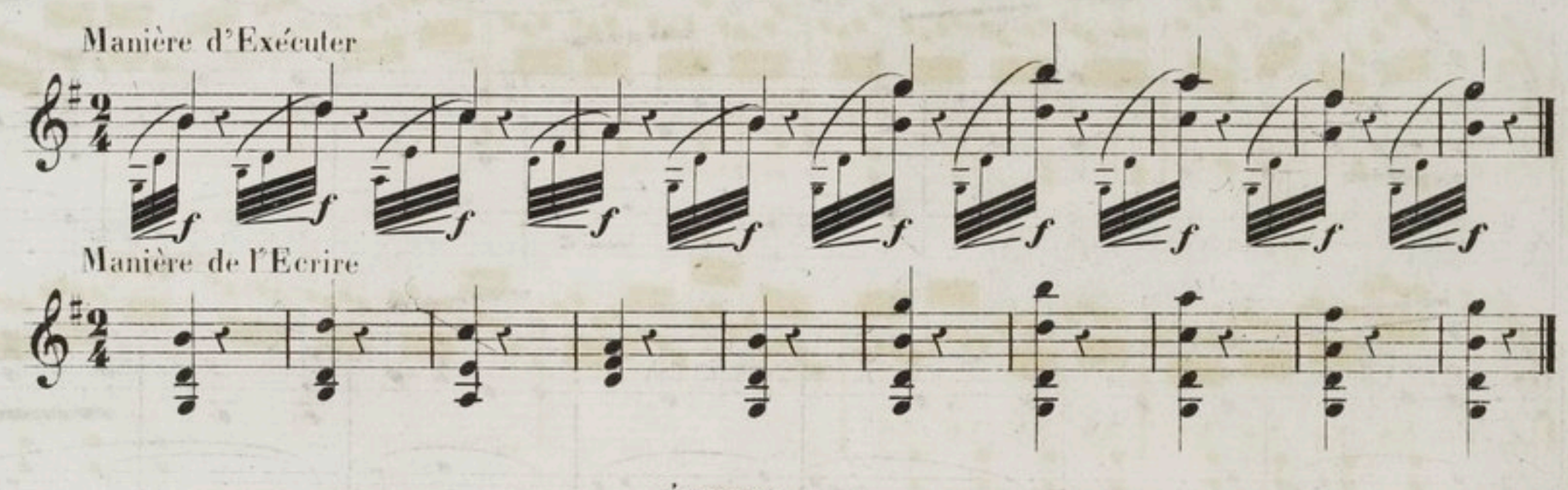
DES ACCORDS.

Les accords dont nous voulons parler ici ne sont pas des notes simultanées pour faire de l'harmonie soutenue, mais des articulations énergiques comme celles qui servent de terminaison à un morceau. Il est un principe reconnu pour tous les instruments: C'est que les accords doivent être quelque peu arpégés pour en obtenir la clarté et la force voulues. En effet, il est à remarquer que sur le piano, par exemple, plusieurs notes frappées ensemble ne produisent pas à beaucoup près un effet aussi brillant qu'en mettant entr'elles un petit intervalle, quelque minime qu'il soit.

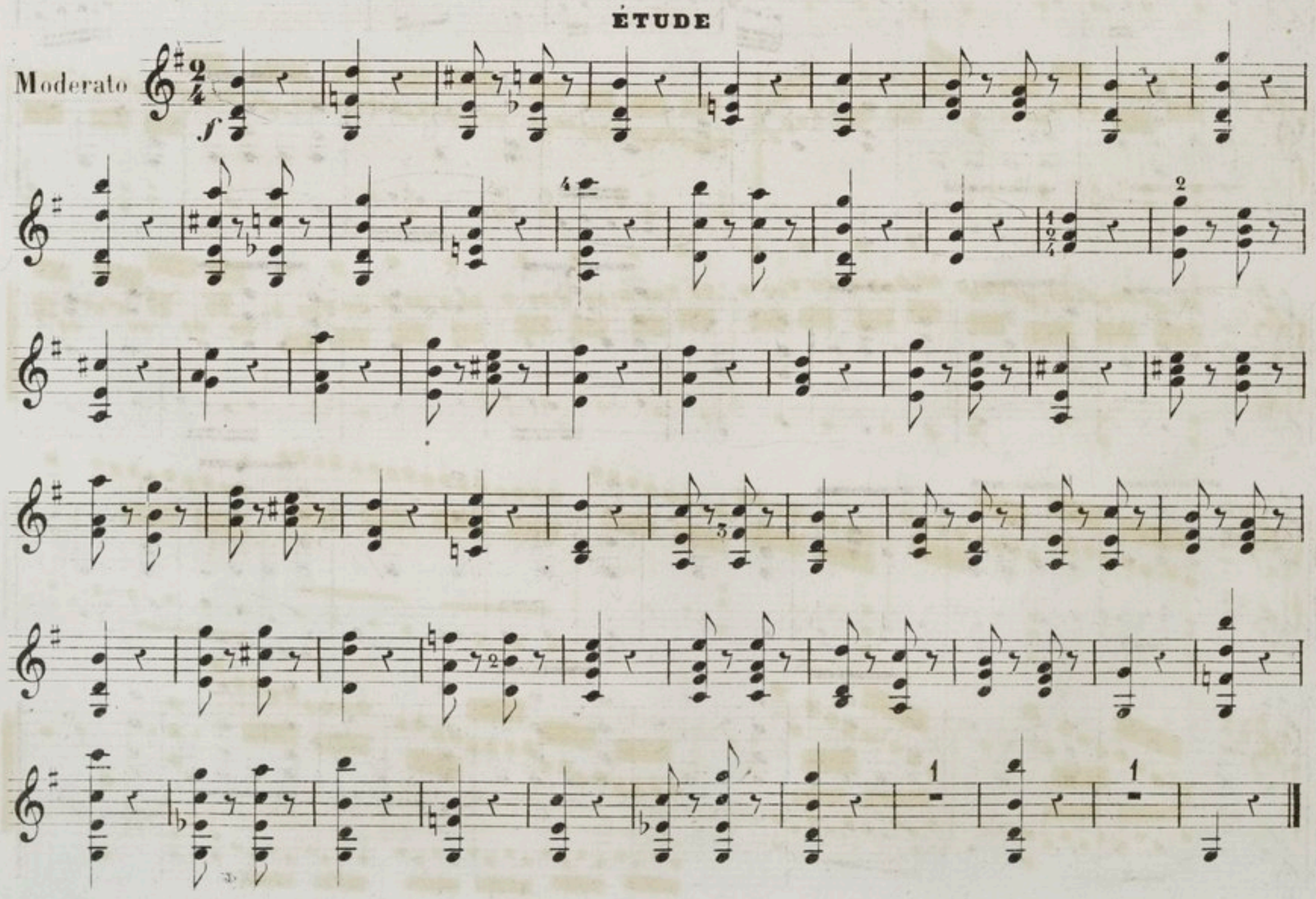
Cette manière de produire les accords, la seule bonne à notre avis, doit être surtout appliquée au *Violon*. Il serait impossible d'attaquer simultanément trois cordes et à plus forte raison quatre, sans écraser l'accord, ce qui lui ôterait cette rondeur et ce moëlleux qui doivent toujours accompagner la vigueur. Toute l'énergie de l'accord doit porter sur la note la plus élevée et former le temps fort de la mesure, de telle sorte que les notes les plus basses nen soient pour ainsi dire, que la préparation.

La force du son est indiquée ci-dessous par la grosseur de la note.

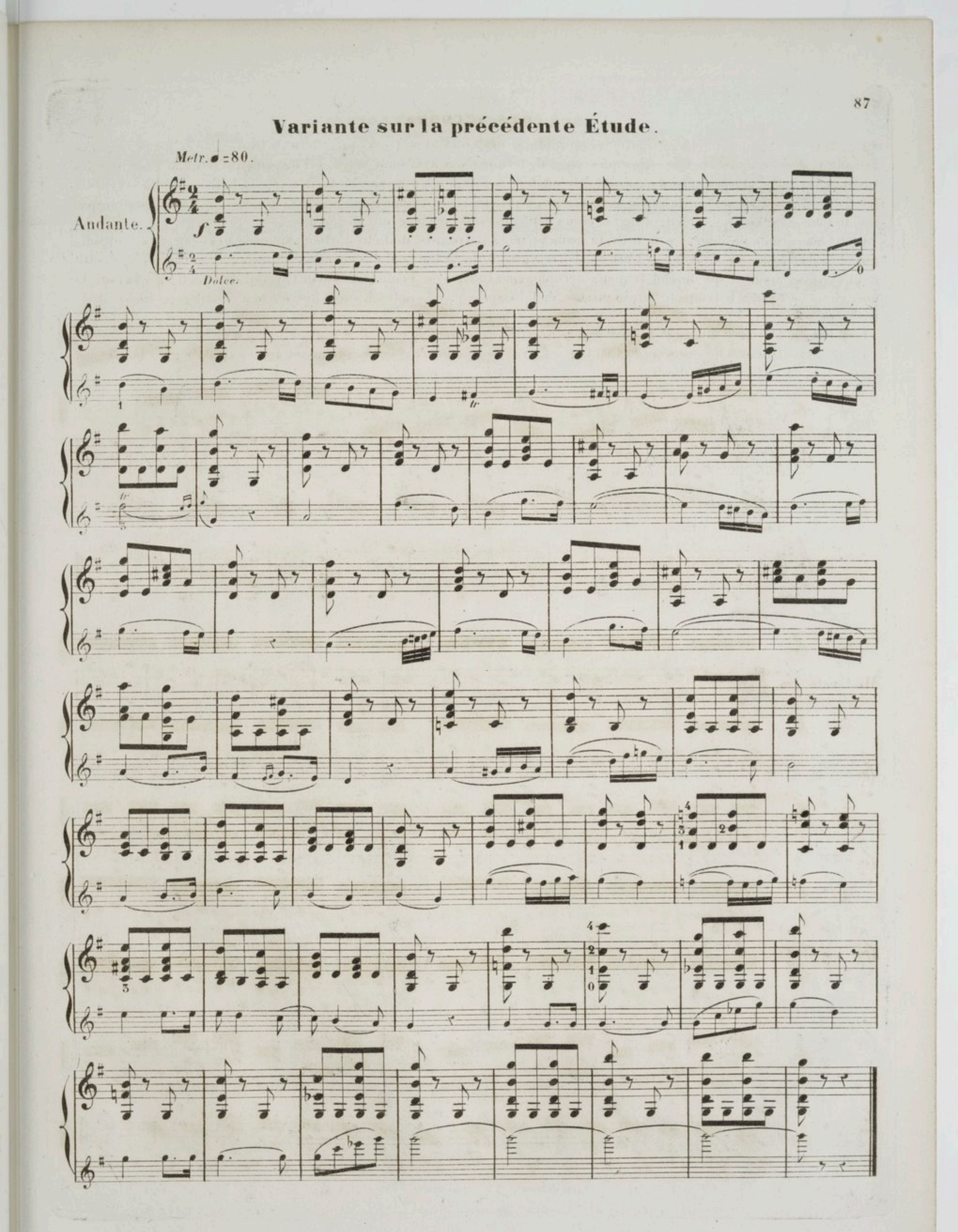
Employez sur chacun de ces accords tout le premier tiers de l'archet et enlevez-le avec force et vivacité pour laisser aux cordes toute leur liberté de vibration.



ÉTUDE



Variante sur la précédente Étude.

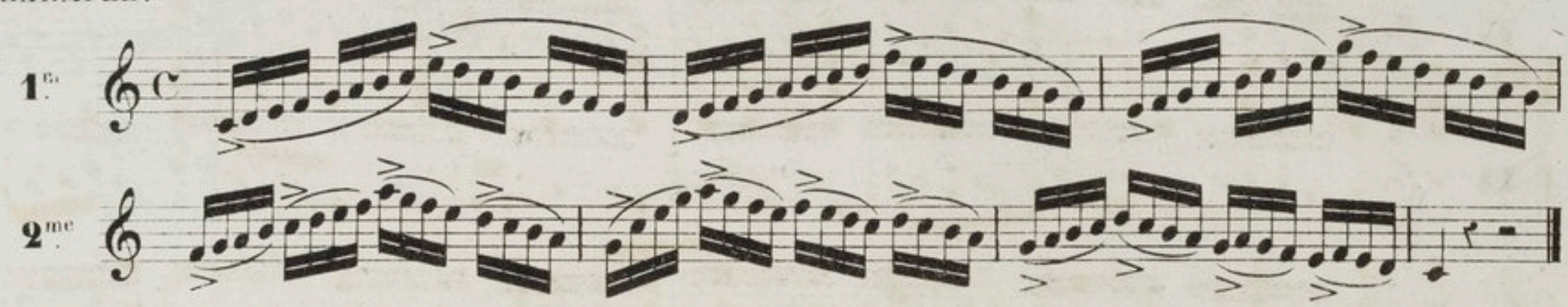


DES COUPS D'ARCHET COULÉS.

La rigoureuse égalité dans une succession de notes coulées est le but qu'il faut atteindre. Pour y parvenir, il faut éviter toute interruption aux changements d'archet.

Il vaut mieux accentuer, quelque peu que ce soit, la note qui commence un coup d'archet que de donner une secousse à celle qui le termine, ainsi que nous l'avons expliqué à l'article des sons soutenus dans la première partie.

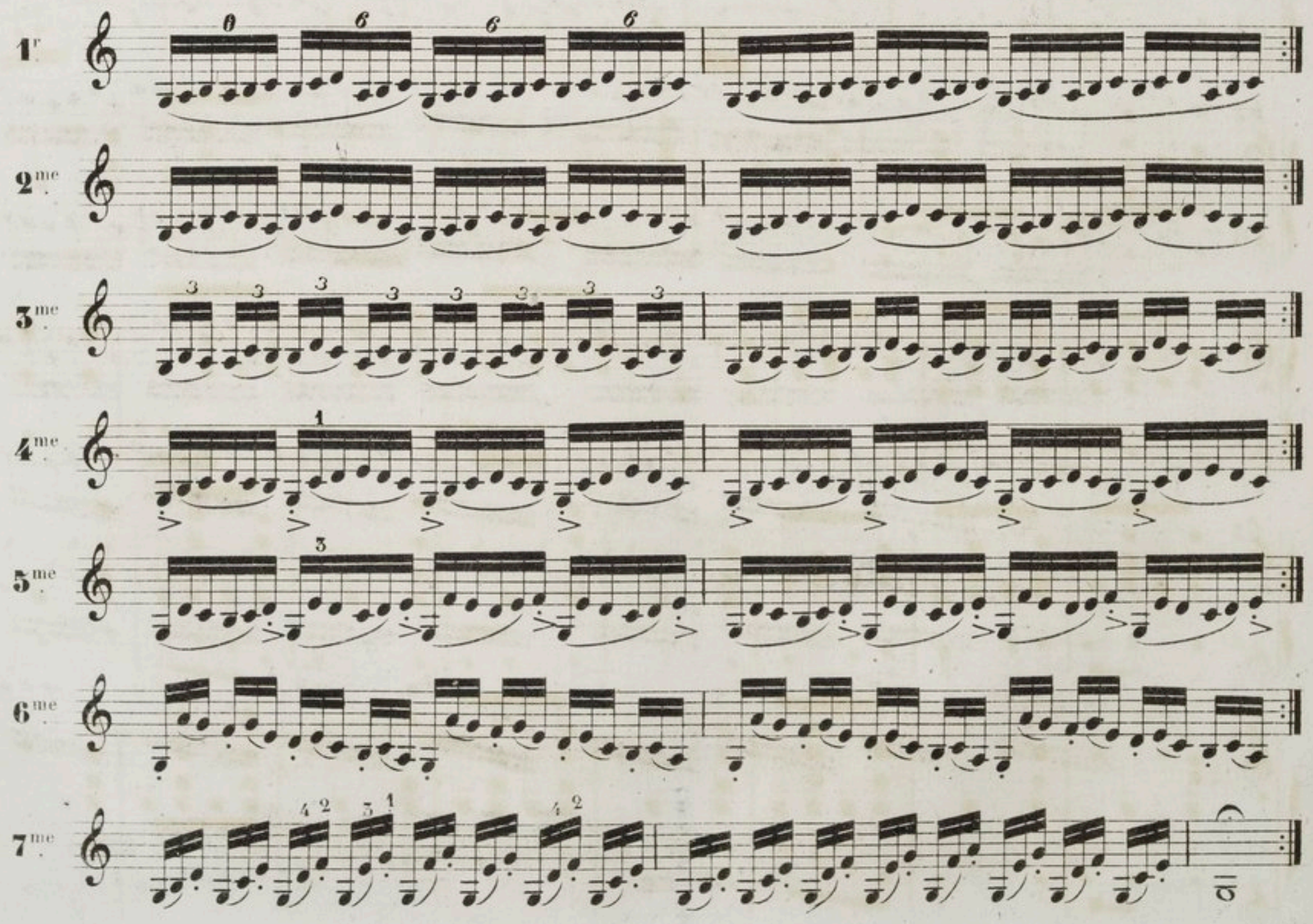
EXEMPLE.

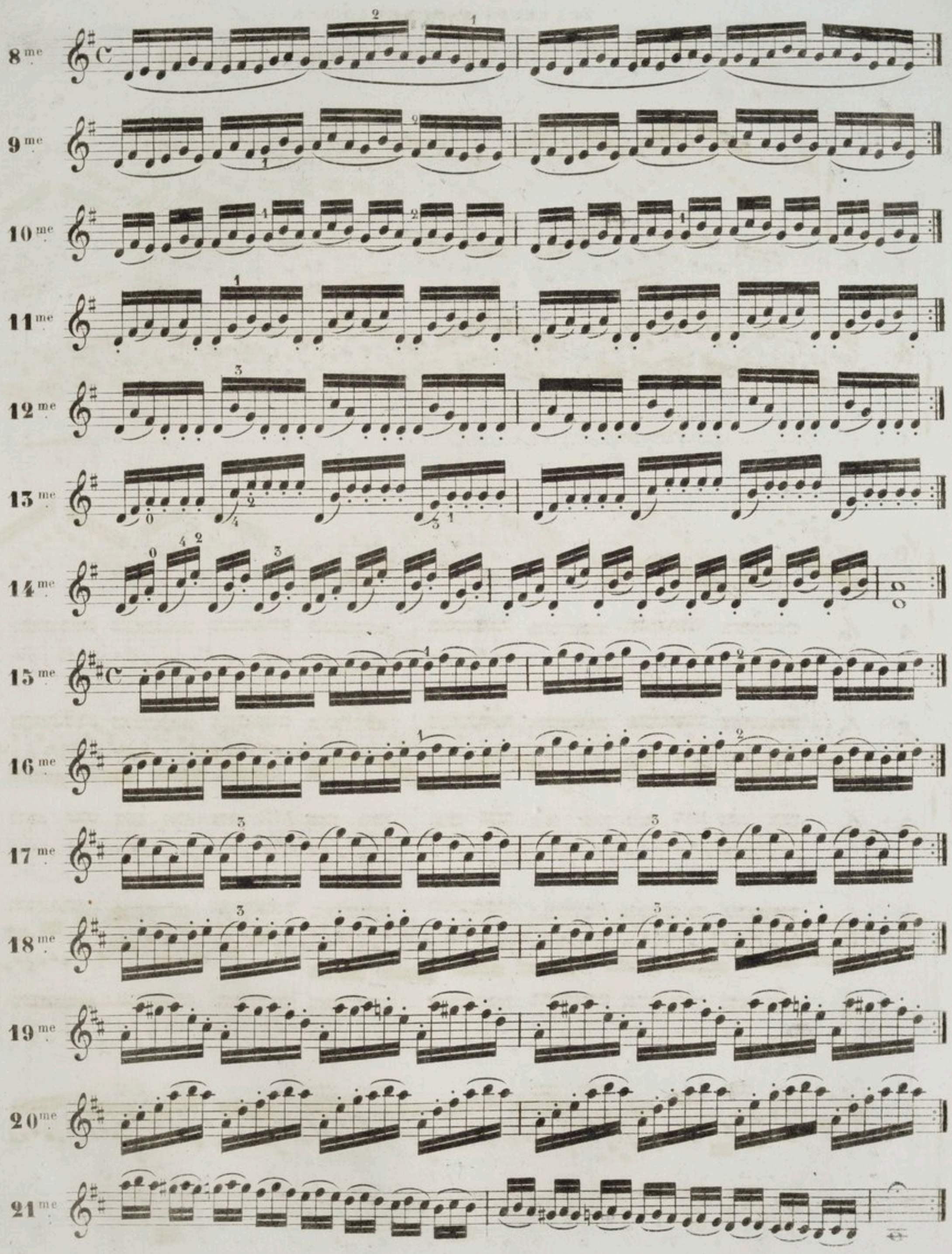


Dans les diverses combinaisons de coups d'archet coulés et détachés, il faut avoir soin de conserver le milieu de l'archet. On évitera par là d'être pris au dépourvu ce qui arriverait en laissant gagner, soit la pointe, soit le talon.

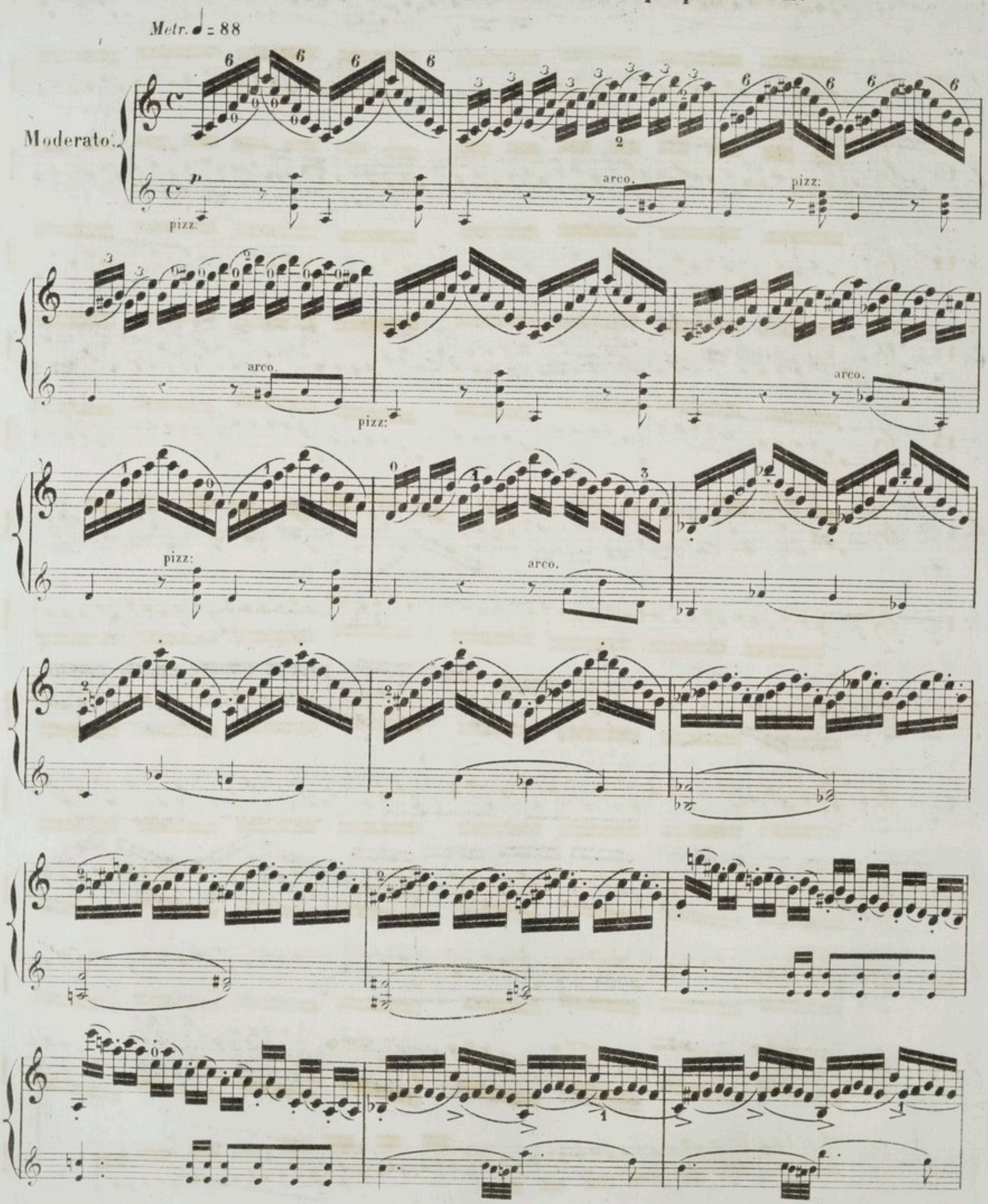
EXERCICES.

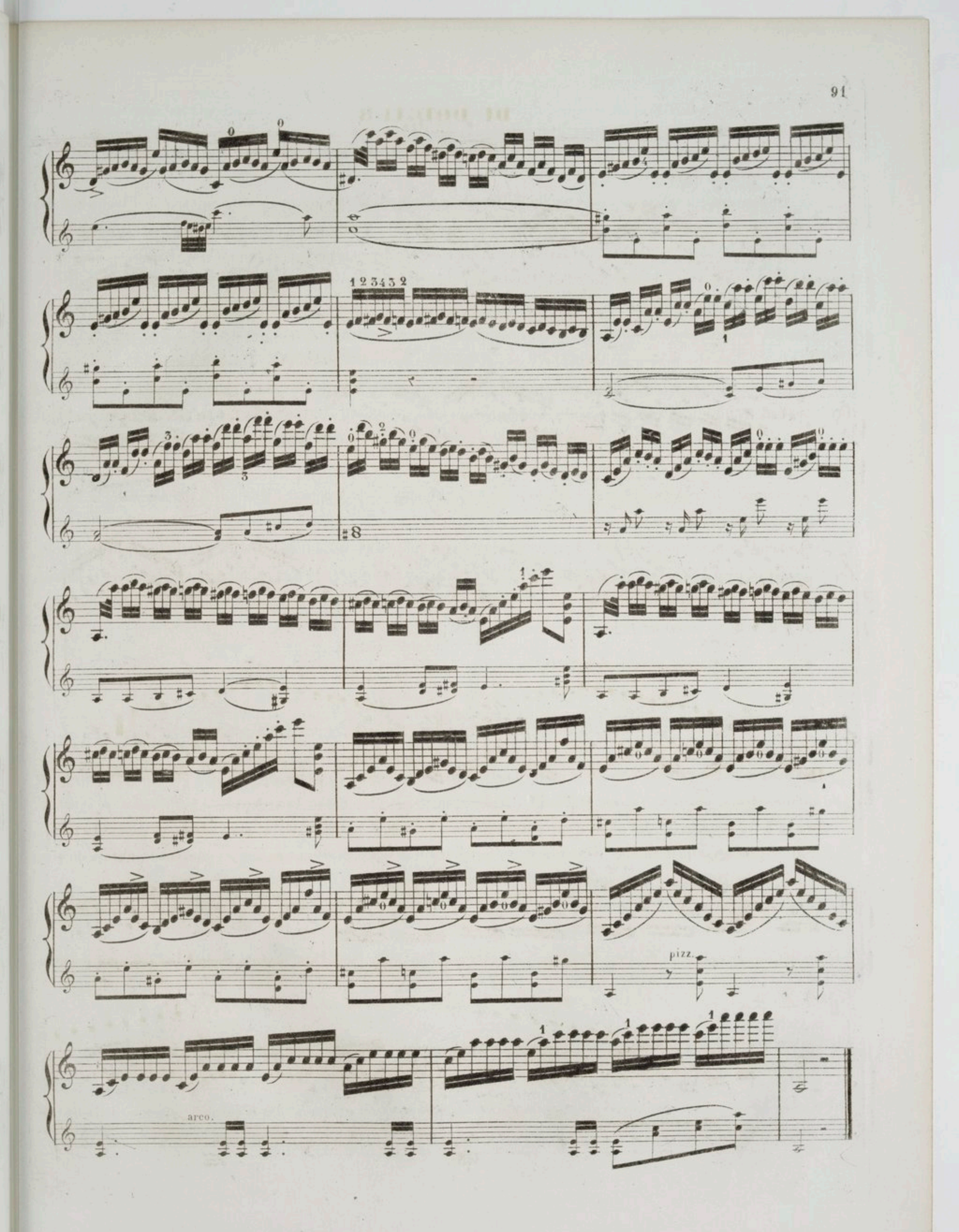
Diverses combinaisons de coups d'archet appliquées aux Sextelets et Triolets.




8 me
9 me
10 me
11 me
12 me
13 me
14 me
15 me
16 me
17 me
18 me
19 me
20 me
21 me

ÉTUDE
ou application des exercices qui précèdent




pizz.
arco.

DU DOIGTER.

Nous classons en deux espèces le doigter du Violon; celui de l'expression et celui du mécanisme; en d'autres termes, le doigter du chant et celui du trait.(1)

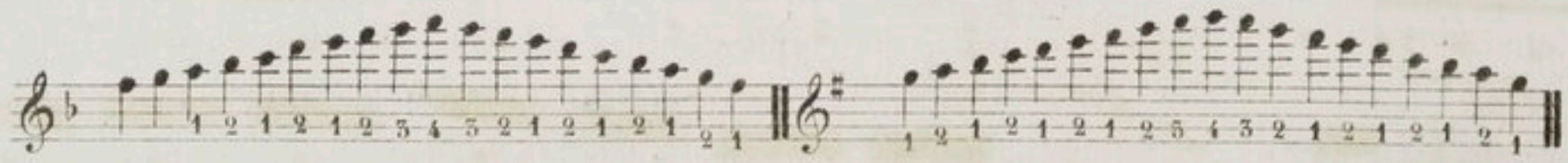
Le doigter employé dans le chant par les différents maîtres est un moyen puissant d'expression; il sert à lier les sons entr'eux et à imiter les inflexions de la voix humaine. Il varie chez tous les exécutants selon le sentiment qu'ils veulent exprimer; mais il n'est pas sans écueil et peut dégénérer en défaut quand on en fait un abus (ainsi que nous l'expliquons à l'article Ports de voix dans la 3.e Partie de notre Méthode.)

Ce que nous entendons par doigter du mécanisme, a pour objet de rendre le trait avec le plus de facilité et d'égalité possible. Ce doigter, dont nous nous occuperons d'abord dans cet article n'étant pas soumis, comme celui de l'expression, à la diversité des genres, peut dans certaines limites être assujetti à des règles. Il serait impossible cependant d'entrer ici dans tous les détails que comporte le doigter du mécanisme; nous ne pouvons que signaler sur cet élément les aperçus les plus généraux, c'est-à-dire le doigter qui nous semble le meilleur dans les formes de traits qui appartiennent au génie du Violon. Ces formes se divisent en plusieurs catégories dont les principales sont: Les *gammes ascendantes et descendantes*, les *groupes échelonnés*, les *traits fixes* et les *mouvements parallèles*.

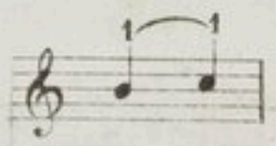
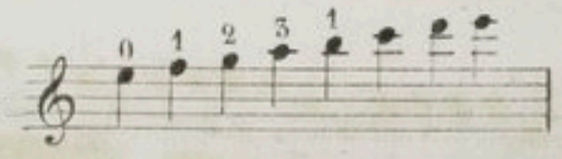
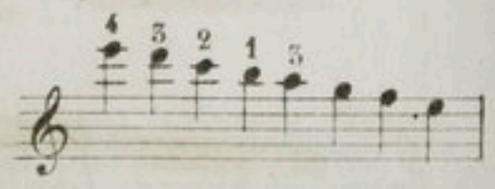
Ces exemples bien travaillés, bien médités exerceront bientôt l'élève par leur similitude à deviner dans la lecture le véritable doigter de chaque trait.

On aura déja remarqué dans la 1.re Partie de cet ouvrage qu'il existe dans les positions deux séries savoir: Les *Positions paires*, c'est à dire la 2.e, la 4.e, la 6.e etc... et les *Positions impaires*, la 1.re, la 3.e, la 5.e etc... La manière la plus régulière de monter et de descendre les gammes dans ces *deux séries* est d'employer alternativement les deux premiers doigts **1. 2. 1. 2.** en montant et l'inverse en descendant.

Positions impaires de la 1.re à la 7.e — *Positions paires de la 2.e à la 8.e*

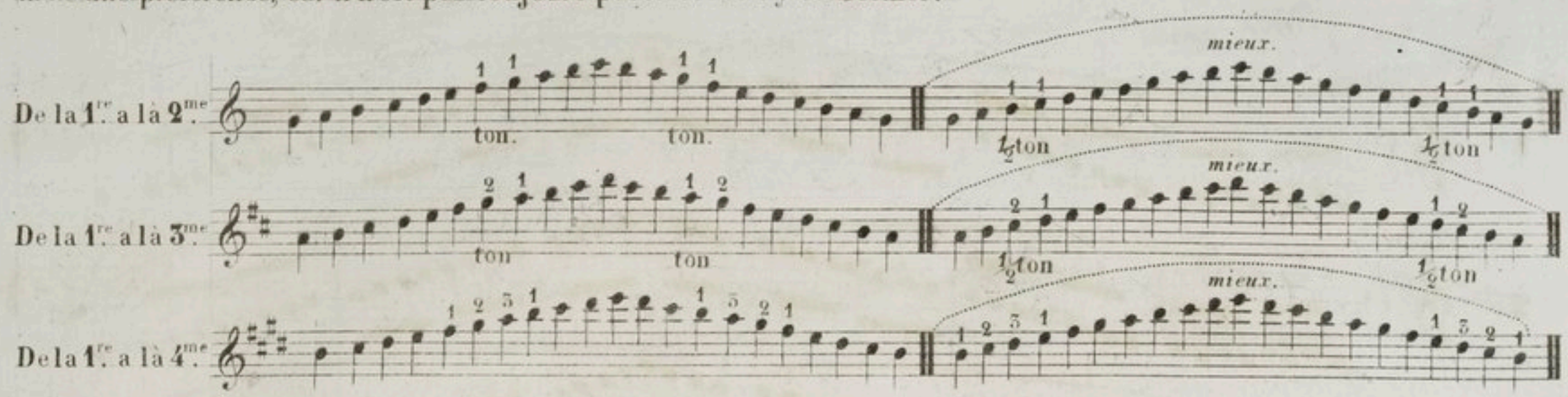


Des deux séries dont nous venons de parler, la plus comode et la plus en usage est celle des positions impaires; on en comprendra aisément la raison. D'abord, elle débute au commencement du manche par la 1.re Position, passant ensuite à la 3.e, la main trouve un point d'appui qui raffermit le violon contre le cou et par sa fermeté assure la justesse d'intonation. Quoiqu'il en soit, il est bon de se familiariser avec les Positions paires ou souvent la nature du passage oblige de stationner ainsi que nous l'expliquons plus loin.

Le passage entre deux positions conjointes, comme de la 1.re, a la 2.e, se fait en glissant le doigt sur deux notes voisines. EXEMPLE.  mais si l'on franchit deux positions, comme de la 1.re a la 4.e, on passera le 1.er doigt apres le 3.me EX:  et l'inverse en descendant. EX: 

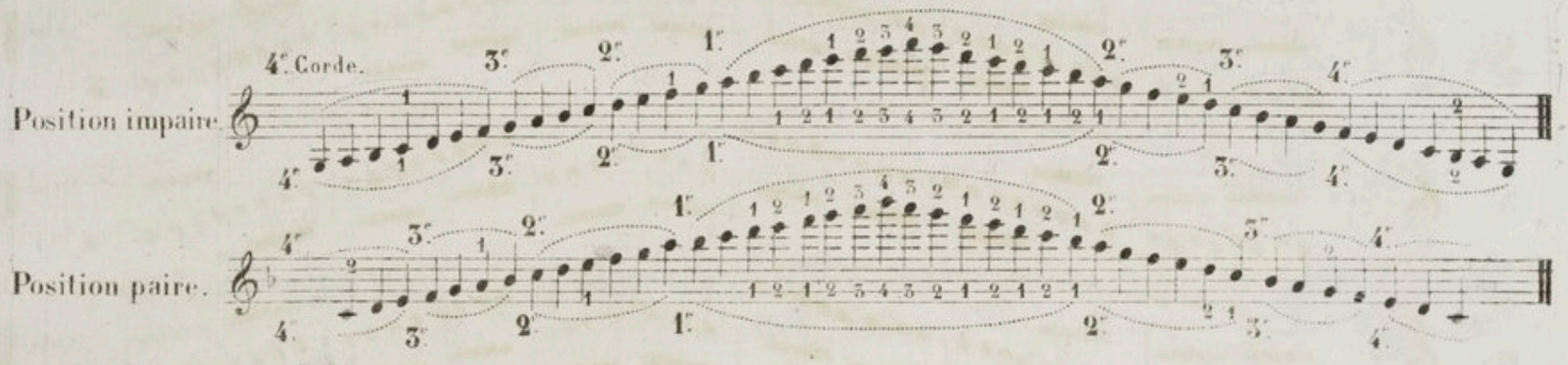
(1) Nous ne croyons pas utile d'ajouter a cette classification un doigter exceptionnel pour les petites mains parce que nous considérons comme nécessaire de donner aux enfants un instrument proportionne a leur petite taille. Dès lors, ils peuvent sans effort se conformer au doigter des grandes mains et éviter ainsi de contracter des habitudes provisoires, dont plus tard, ils auraient bien de la peine a se défaire.

Dans tous les changements de position de la gamme, on choisira toujours de préférence l'intervalle d'un ½ ton à celui d'un ton, la main ayant moins de mouvement à faire. Toutefois cette observation n'est point une règle absolue, mais une préférence, car il n'est pas toujours possible de s'y conformer.



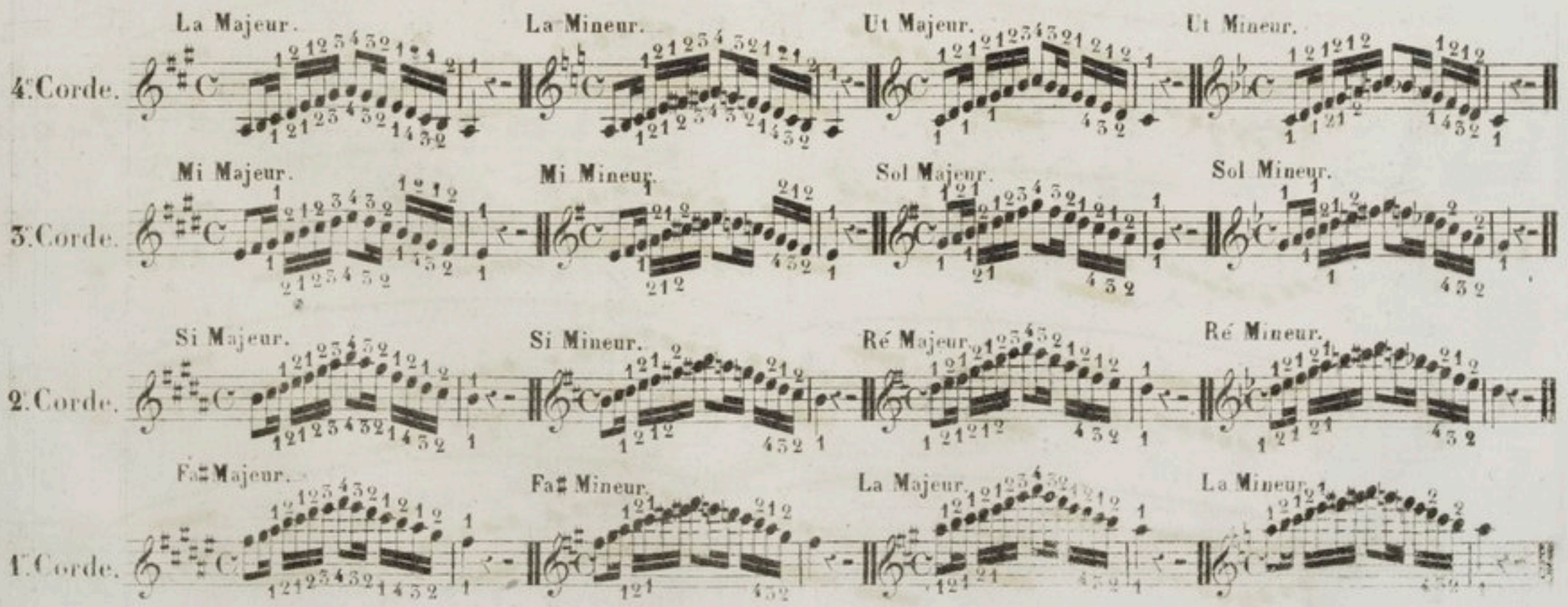
Dans les gammes d'une grande étendue, il vaut mieux répartir les changements de position sur plusieurs cordes que de les faire sur une seule.

Les deux doigters indiqués dans les exemples suivants sont également bons.

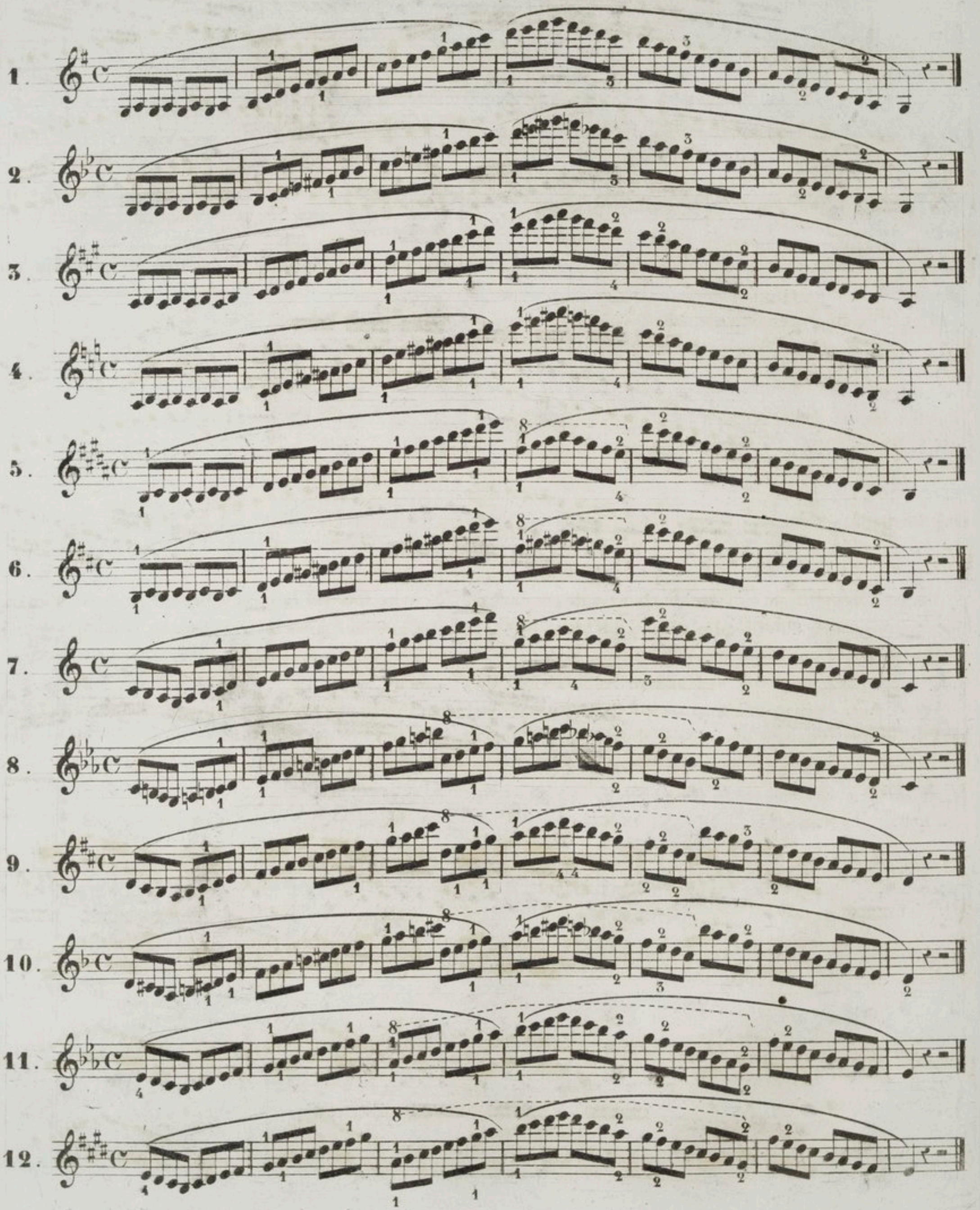


Par cette répartition, on évite de changer de position plus de deux fois sur la même corde. Ces deux mouvements consécutifs étant la plus grande difficulté du doigté des gammes, nous les exposons ici comme exercices préparatoires. Travaillées avec soin et dans tous les mouvements, ces gammes d'une octave, ascendantes et descendantes sur la même corde, applaniront les difficultés du démanché.

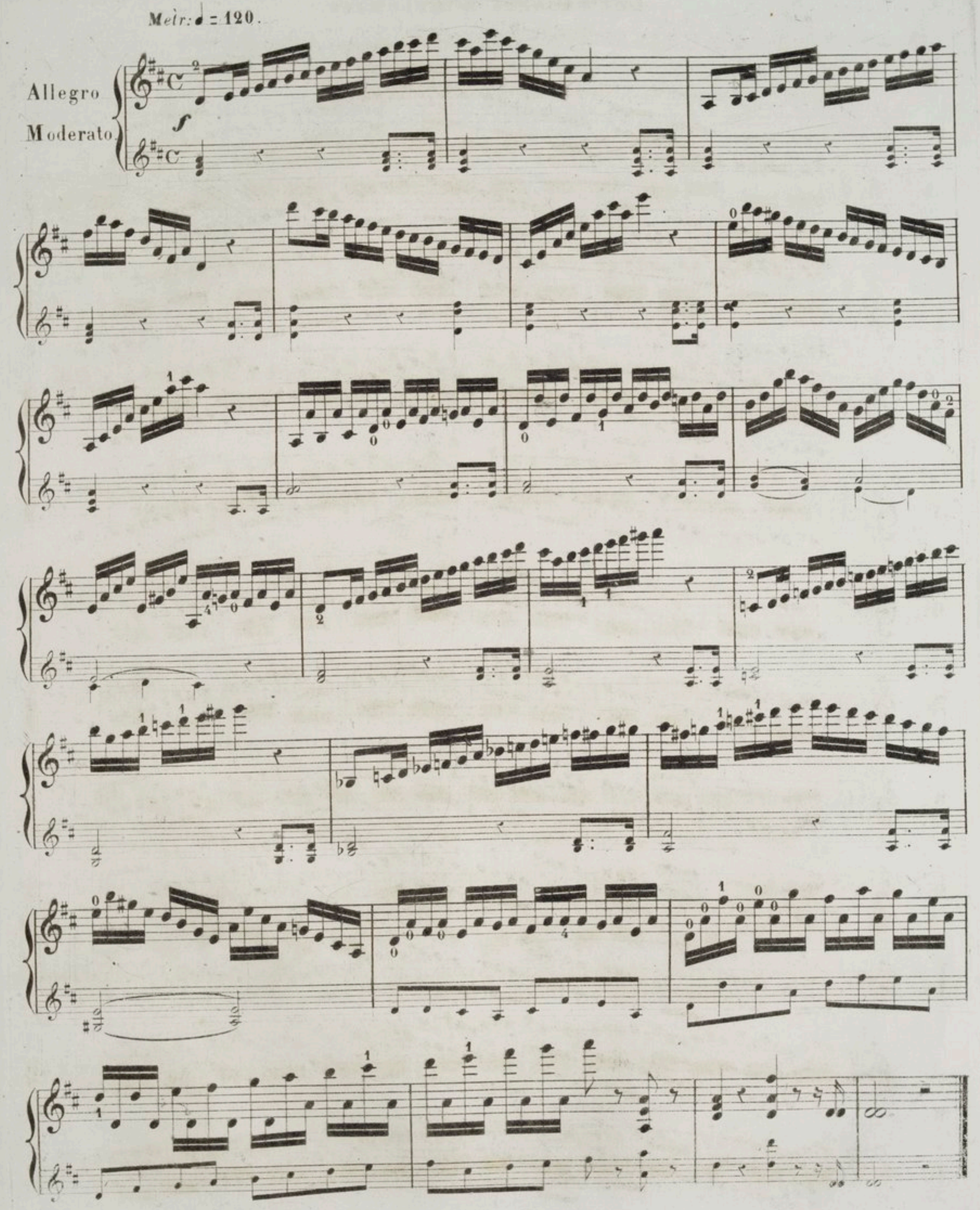
On trouvera en descendant un second doigter que les violonistes mettent souvent en pratique, surtout de la 7me. à la 3e. Position. Il consite à placer le 4me. doigt immédiatement après le 1r., ce qui n'occasionne qu'un seul mouvement de la main et simplifie souvent la difficulté dans les gammes rapides.



On travaillera ces gammes en coups d'archet détachés et coulés et dans tous les mouvements. On remarquera qu'à chaque gamme il y a deux doigters au choix, indiqués au dessus et en dessous des notes.



ÉTUDE.



DES GROUPES ÉCHELONNÉS.

Nous entendons par groupes échelonnés des formules semblables de notes qui montent ou descendent sur une ou plusieurs cordes. On emploiera pour ces formules, autant que possible, un doigté régulier, afin qu'elles soient identiques entr'elles et conservent cette égalité qui en fait la beauté et l'accent.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

Pour conserver à ce genre de trait une égalité parfaite et éviter de faire entendre le déplacement de la main il suffit de faire coïncider le changement de position avec celui du coup d'archet.

1.

2.

ÉTUDE.

Mét: ♩ = 126.

Allegro Moderato.

2e. Corde.

p

pizz:

arco.

pizz:

arco.

f

Dolce.

2e. Corde.

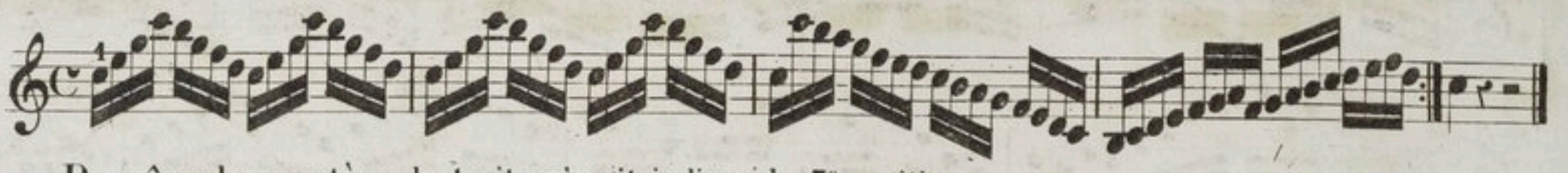
DES TRAITS FIXES.

Nous appelons traits fixes ceux qui se font dans la même position.

Chaque tonalité à une position qui lui est propre et réciproquement chaque position une tonalité qui lui est particulière. C'est celle dont la tonique est au 1.er doigt sur la 2.de corde et qui forme octave avec le petit doigt sur la chanterelle.

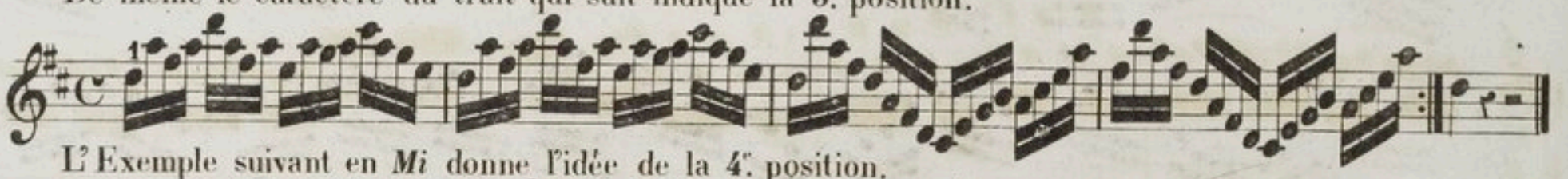
Ainsi la 2.e position convient surtout au ton d'*Ut* et à ceux qui lui sont relatifs, la 3.e au ton de *Ré*, la 4.e au ton de *Mi*, la 5.e au ton de *Fa*, la 6.e au ton de *Sol*, la 7.e au ton de *La*. Cette observation suffit pour aider l'élève à trouver du premier coup d'œil la position des traits qui sont renfermés dans l'espace de 16 notes. La note la plus élevée du trait sert d'abord de premier indicateur. Le 1.er doigt, qui forme pour ainsi dire le sillet de cette position en marquant sa tonique et ses deux quintes supérieure et inférieure, aide à la faire comprendre. Ainsi l'exemple en *Ut* qui suit se trouvant dans les conditions que nous venons d'expliquer indique la 2.e position.

2.e Position.



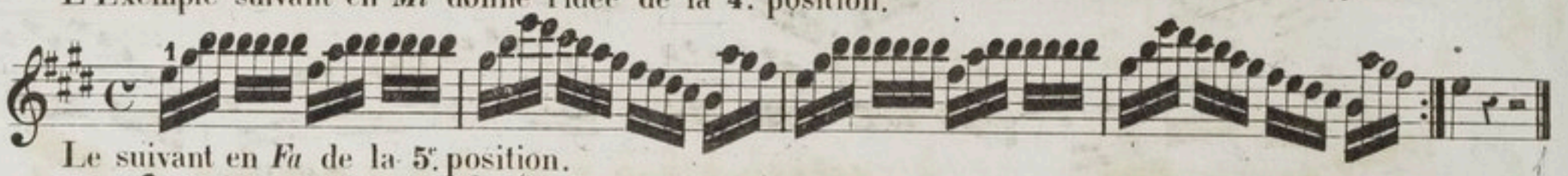
De même le caractère du trait qui suit indique la 3.e position.

3.e Pos:



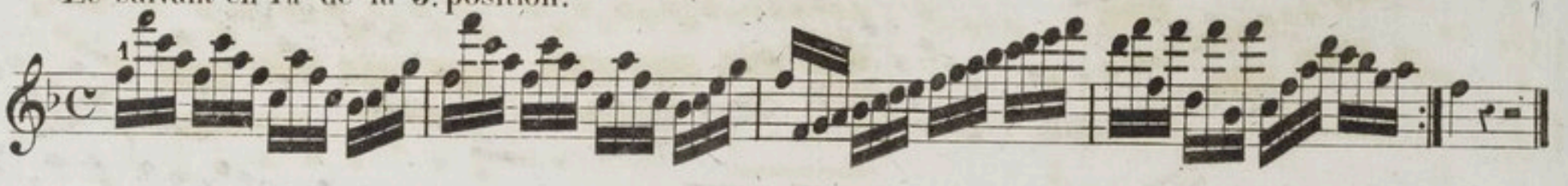
L'Exemple suivant en *Mi* donne l'idée de la 4.e position.

4.e Pos:



Le suivant en *Fa* de la 5.e position.

5.e Pos:



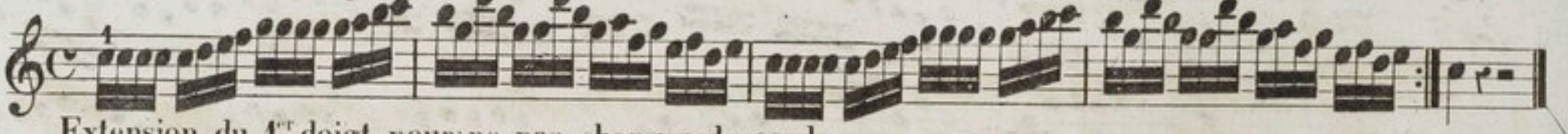
DES EXTENSIONS.

L'extension est un écart d'un doigt pour atteindre une note en dehors de la position ou l'on se trouve. Il y en a de deux espèces: l'extension supérieure qui se fait du petit doigt. Et l'extension inférieure qui se fait du 1.er doigt. Ce qui se pratique souvent pour éviter de changer de corde ou de position.

EXEMPLES OU EMPLOI DES DEUX EXTENSIONS.

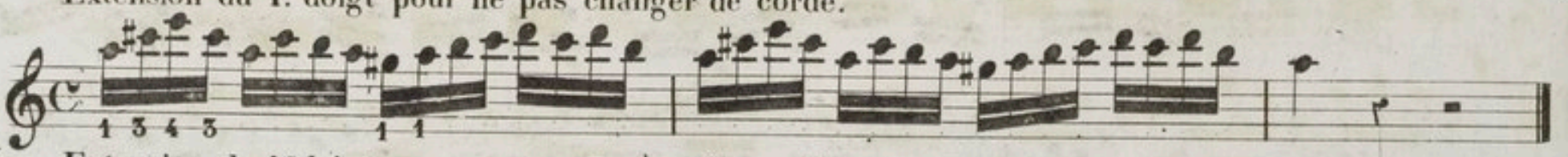
Extension du 4.e doigt.

2.e Pos:



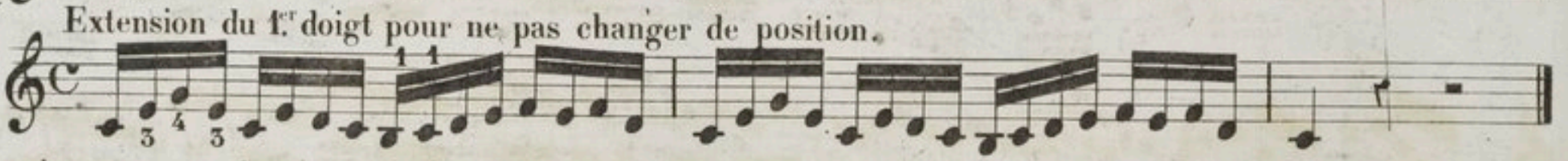
Extension du 1.er doigt pour ne pas changer de corde.

3.e Pos:



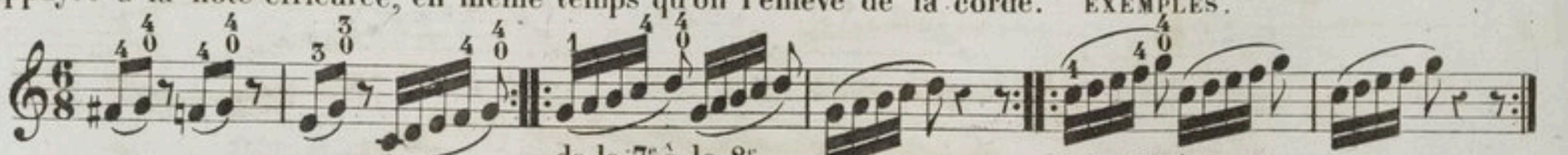
Extension du 1.er doigt pour ne pas changer de position.

3.e Pos:



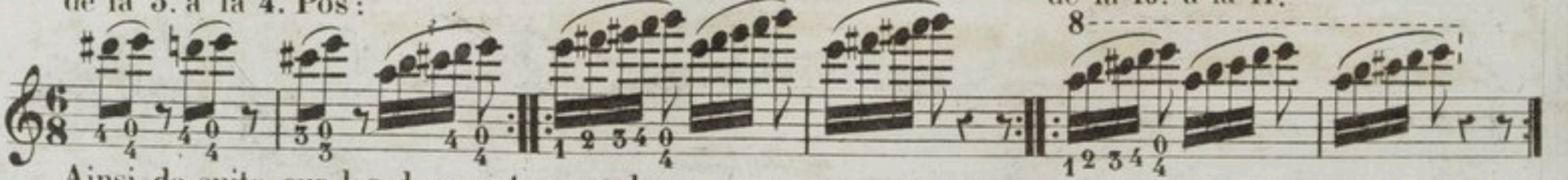
Les Extensions en sons harmoniques[1] se font souvent en notes jetées; pour cet effet, on glisse rapidement le doigt de la note appuyée a la note effleurée, en même temps qu'on l'enlève de la corde. EXEMPLES.

1.re Ex.



de la 3.e à la 4.e Pos: de la 7.e à la 8.e de la 10.e à la 11.e

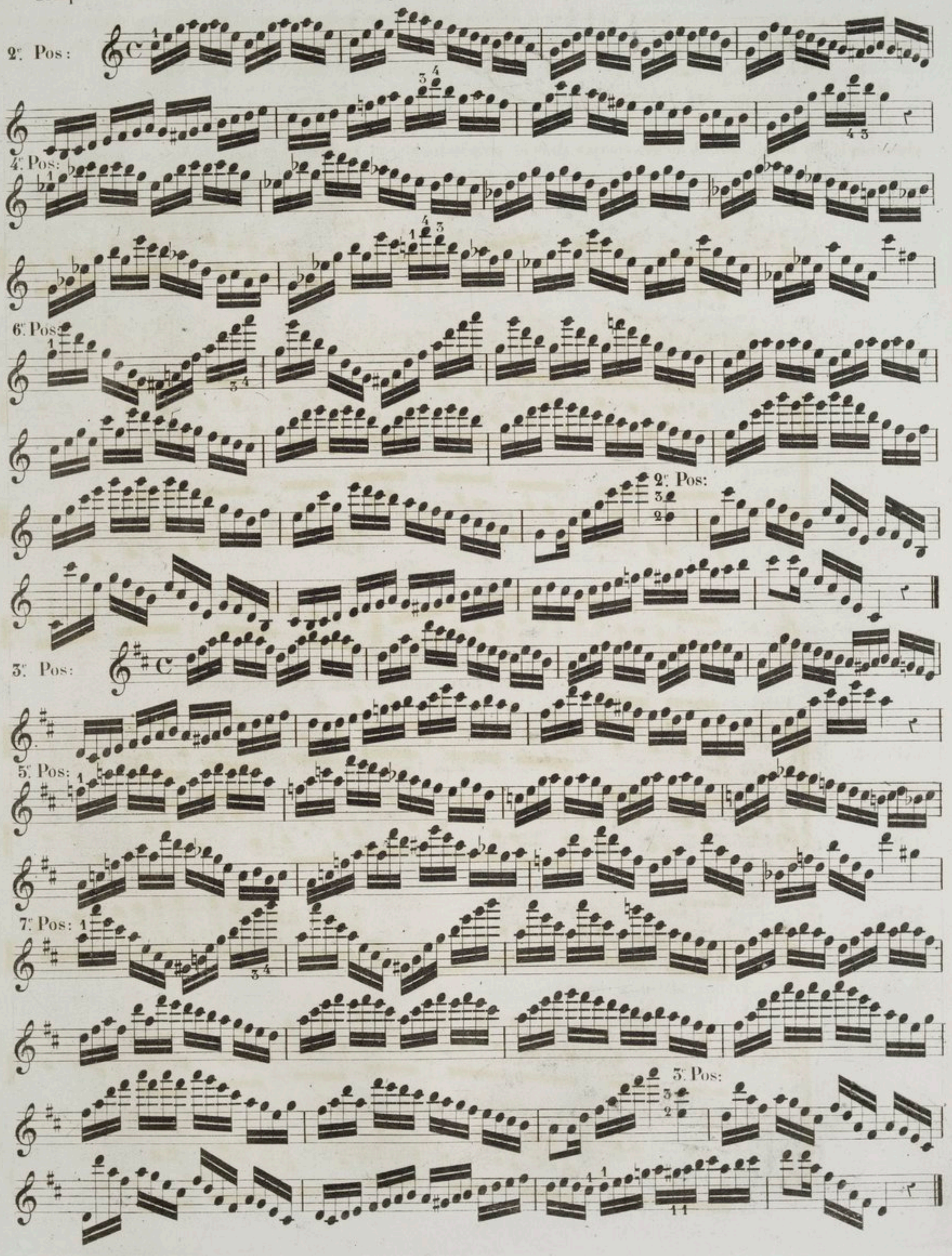
2.e Ex.



Ainsi de suite sur les deux autres cordes.

[1] Voir l'article des sons harmoniques, page 170

Composées de divers traits fixes dans les positions paires et impaires



DOIGTÉS PARALLÈLES.

Nous appelons ainsi les gammes où la main change de position à chaque note; ce qui se pratique dans les gammes en doubles cordes diatoniques ou chromatiques, où les deux parties forment successivement les mêmes intervalles et où les mêmes doigts, glissant à chaque degré suivent ce mouvement parallèle.

Ce doigté s'applique aux *octaves, tierces, sixtes* et aux *sons harmoniques*.

Chacune de ces difficultés viendra en son temps et nous nous contentons dans cet article de l'application la plus simple du doigté parallèle qui servira d'étude préparatoire aux octaves.

Gammes du 1.er doigt.
4.e corde.

Gammes du 4.e doigt.
3.e corde

Soutenir avec fermeté continue le 1.er et le 4.e doigt.

sur la 3.e et 4.e corde.

segue.

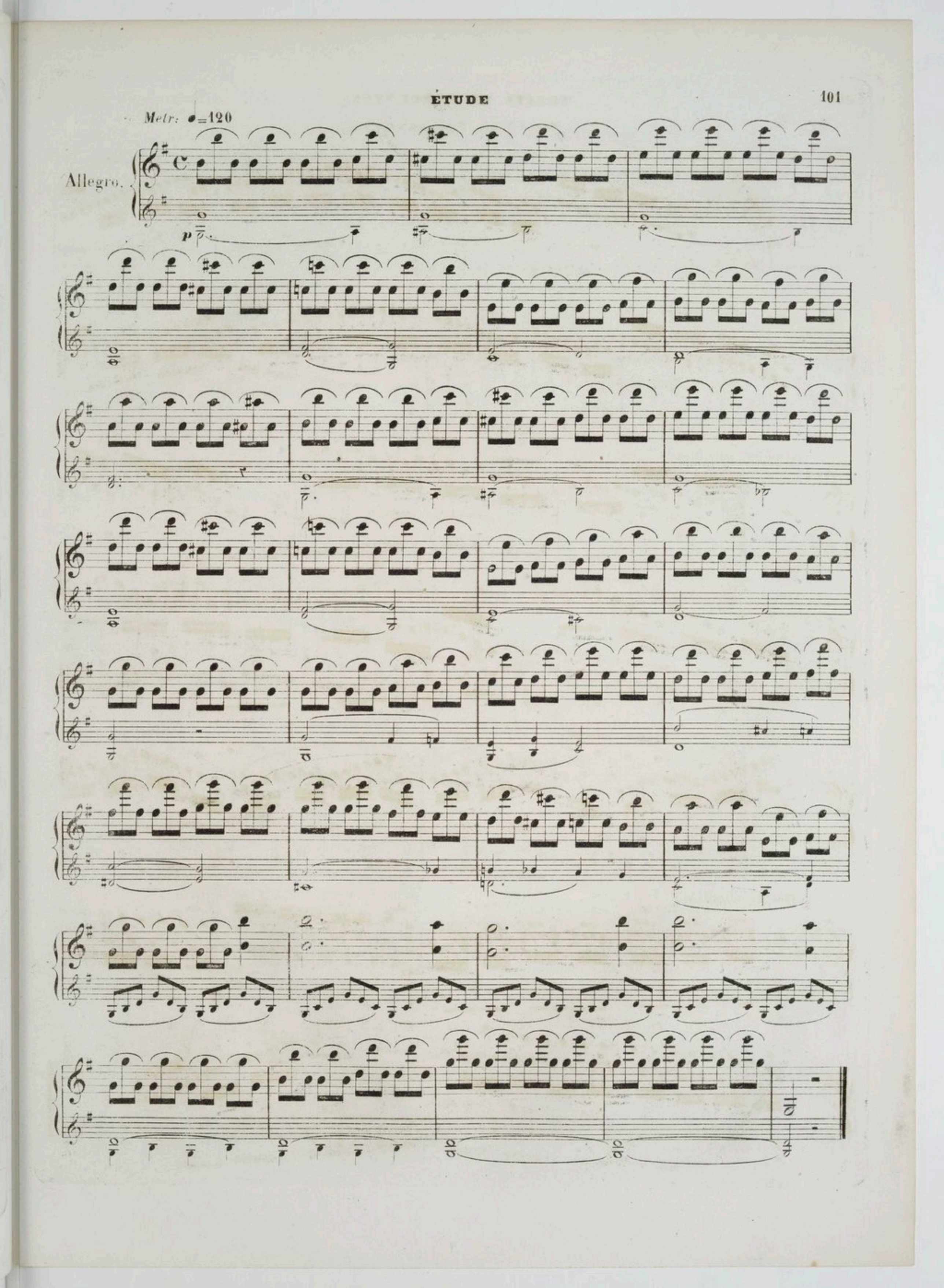
3.e corde.

2.e corde

sur la 3.e et 2.e corde.

2.e corde.

sur la 2.e et la 1.re corde.


Metr: ♩=120
Allegro.
p

TRAITS DE CONCERTOS
ou
application des quatre doigters qui précèdent.

Métr: ♩ = 120

Doigté des gammes.

Allegro.

f *p* pizz. arco.

pizz. arco.

Groupes échelonnés.

pizz

Traits fixes.

Dolce.

arco

Doigté parallèle.

4me et 3me Corde

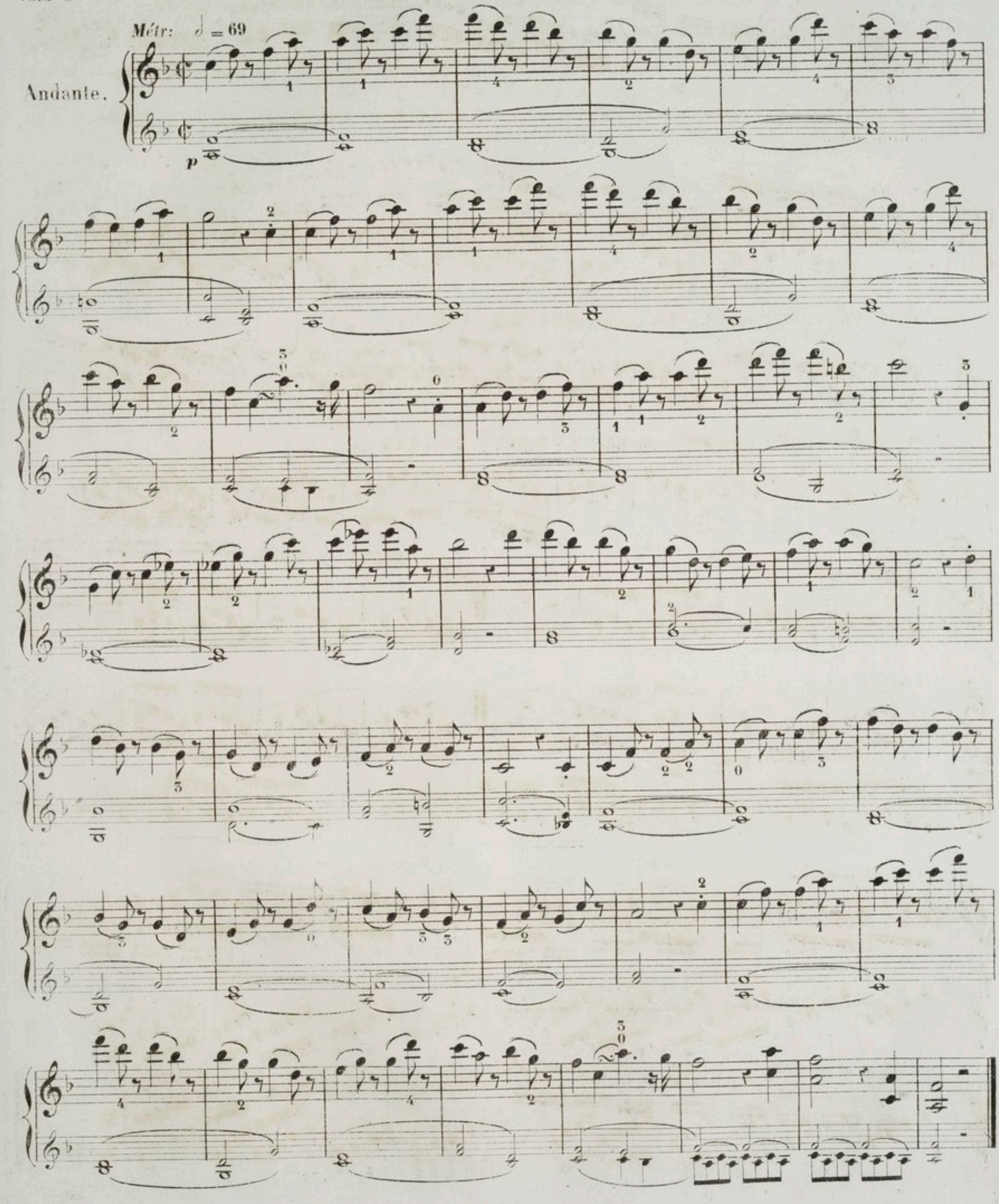
pizz. arco.

tr

ÉTUDE

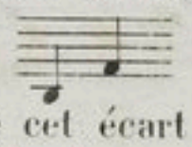
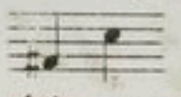
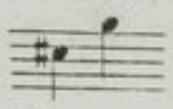
POUR LES CHANGEMENTS DE POSITION.

Dans les changements de position, l'élève glissera le doigt avec douceur et rapidité (Voir l'article port de voix de la 3ème Partie)



EXERCICES POUR LA JUSTESSE DANS LES FAUX VIS-À-VIS.

Nous appelons faux-vis-à-vis la quinte diminuée qui se fait du même doigt sur deux cordes, parceque les deux notes de cet intervalle n'étant pas en regard comme dans la quinte juste, le doigt est forcé de se déplacer, ce qui dans la vitesse présente une des difficultés d'intonation qui résistent le plus aux élèves.

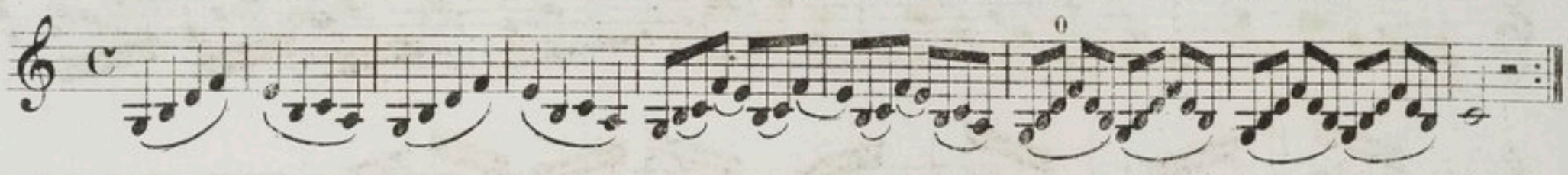
Voir dans l'exemple **A** ci-dessous, l'intervalle  à l'exemple **B**  à l'exemple **C** 

Il arrive, surtout dans les traits accélérés, que cet écart du même doigt n'étant pas assez marqué, la note sur la corde supérieure se trouve trop haute et celle de la corde inférieure trop basse.

Les exercices suivants étant mis en pratique avec soin habitueront rapidement l'oreille et les doigts à cette intonation difficile.

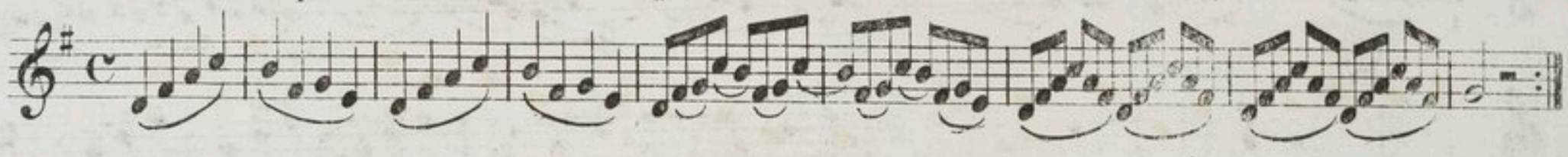
L'élève s'attachera à serrer les demi-tons *SI UT* sur la 4ème corde et *FA MI* sur la 3ème.

A



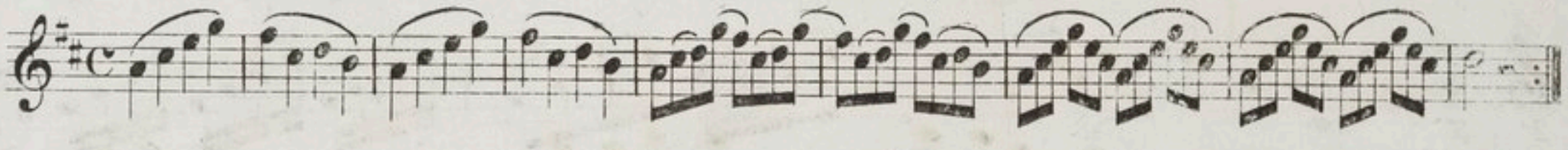
Même observation pour les demi-tons *FA ♯ SOL* et *UT SI*.

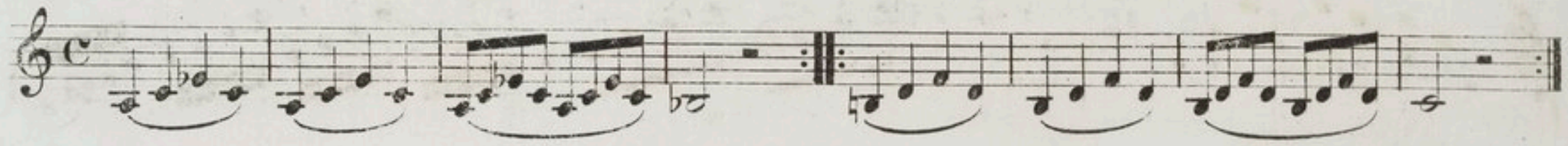
B

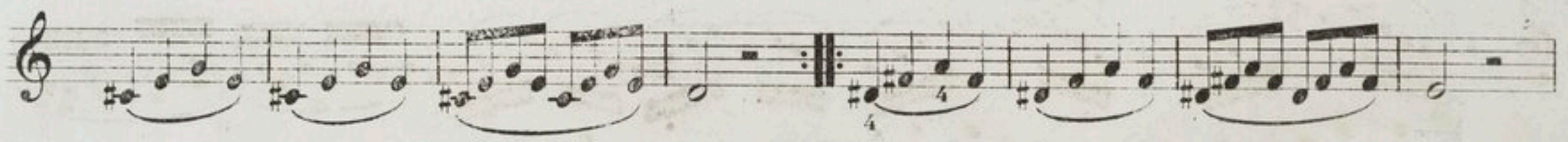


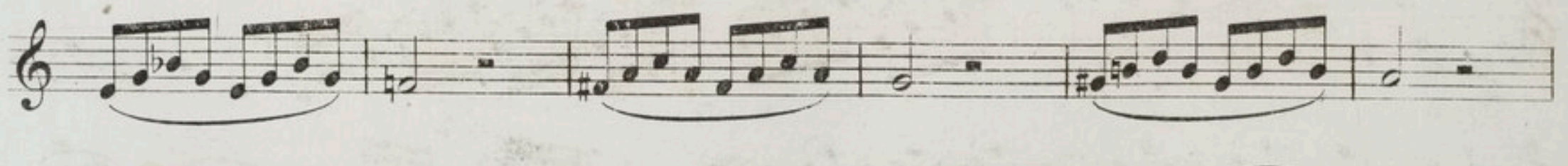
Même observation pour les demi-tons *UT ♯ RÉ* et *SOL FA ♯*.

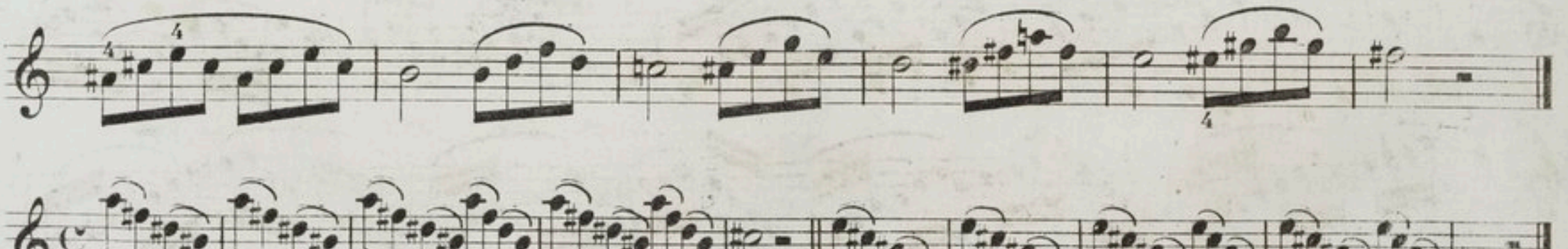
C

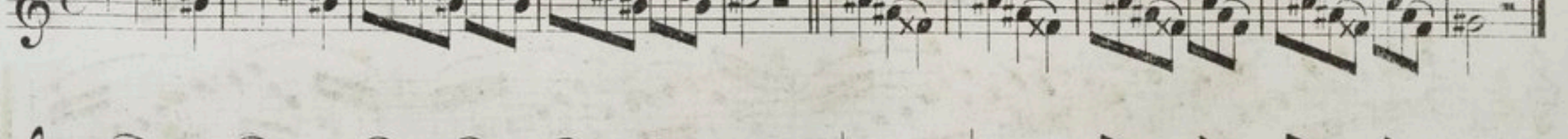


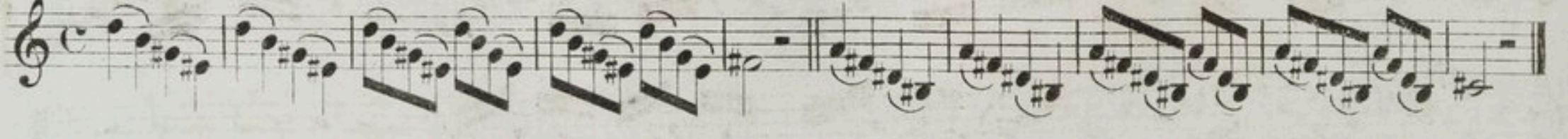




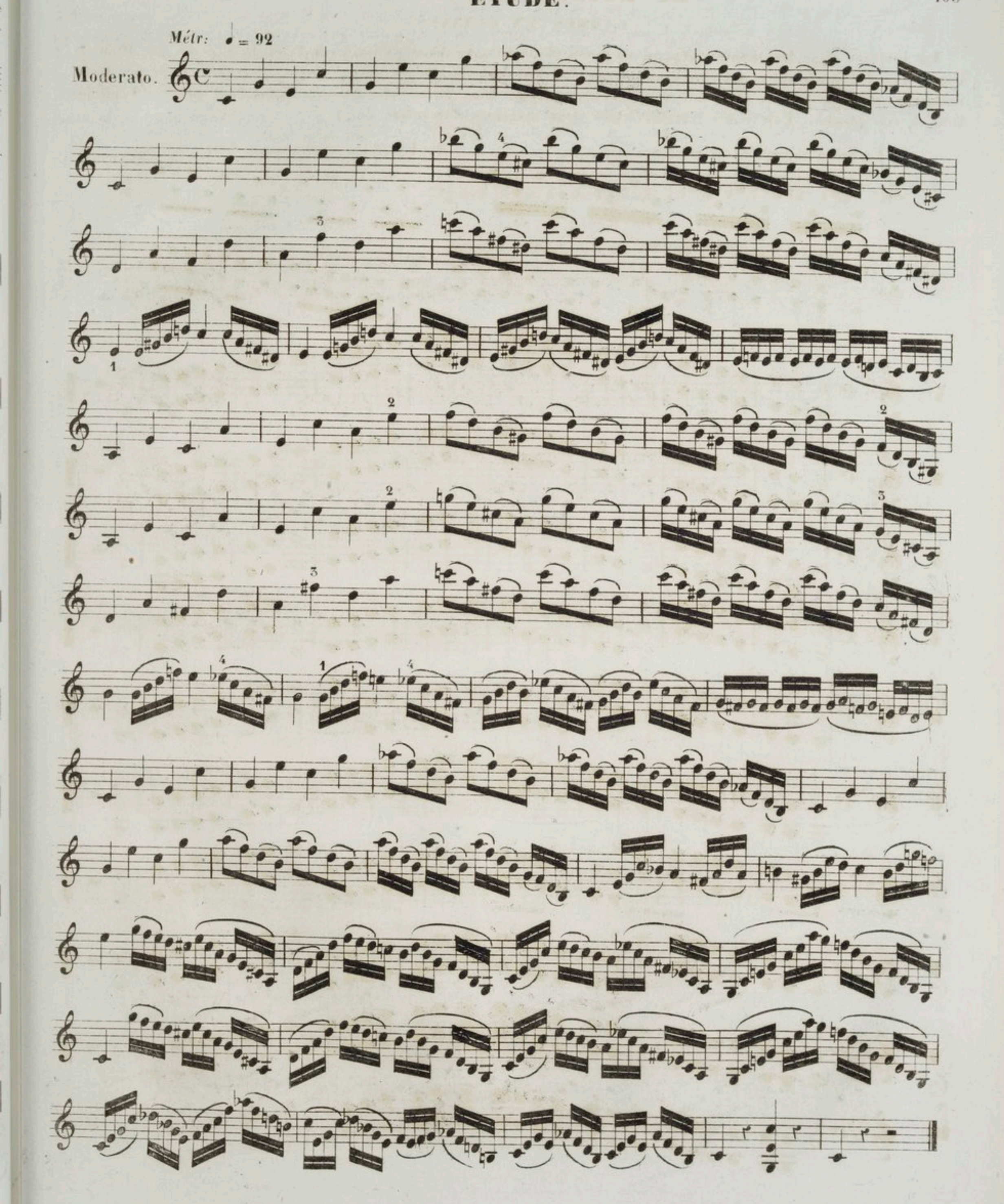








ÉTUDE.

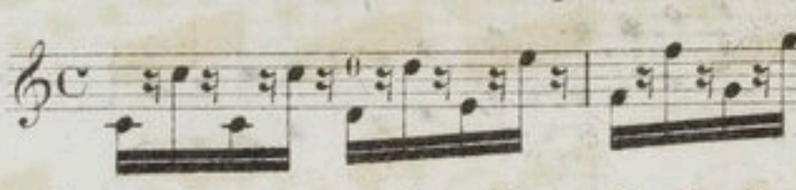


DU DOIGTÉ PARALLÈLE.

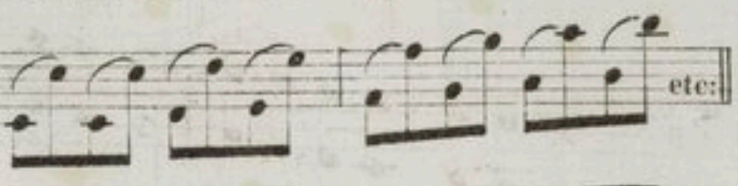
GAMMES EN OCTAVES.

La justesse dans les octaves dépend en partie de la fermeté et de la fixité du 1.er et du 4.ème doigts. Pour la conserver, il importe de ne pas les isoler en levant les deux doigts du milieu; mais au contraire de les tenir ramassés, afin que l'index et le 4.ème doigt aient un appui plus ferme par leur contact. Pour assurer l'intonation de ces gammes, l'élève les travaillera des deux manières suivantes:

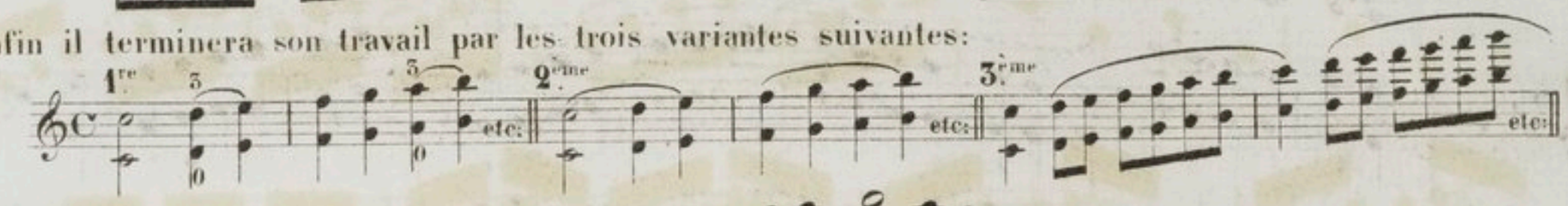
1.° En notes détachées et séparées.



2.° En notes coulées par deux.



Enfin il terminera son travail par les trois variantes suivantes:



1

2

3

4

5

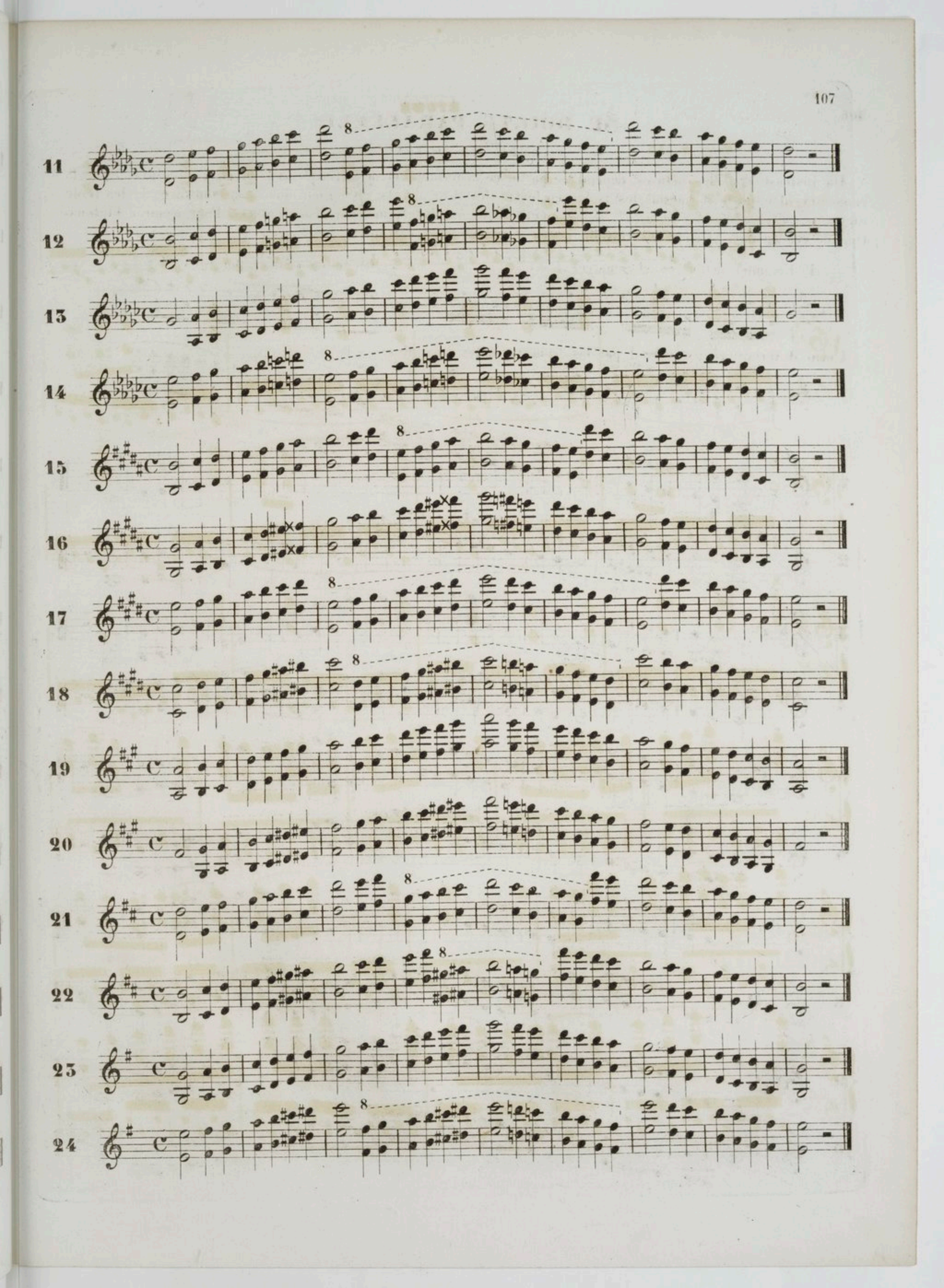
6

7

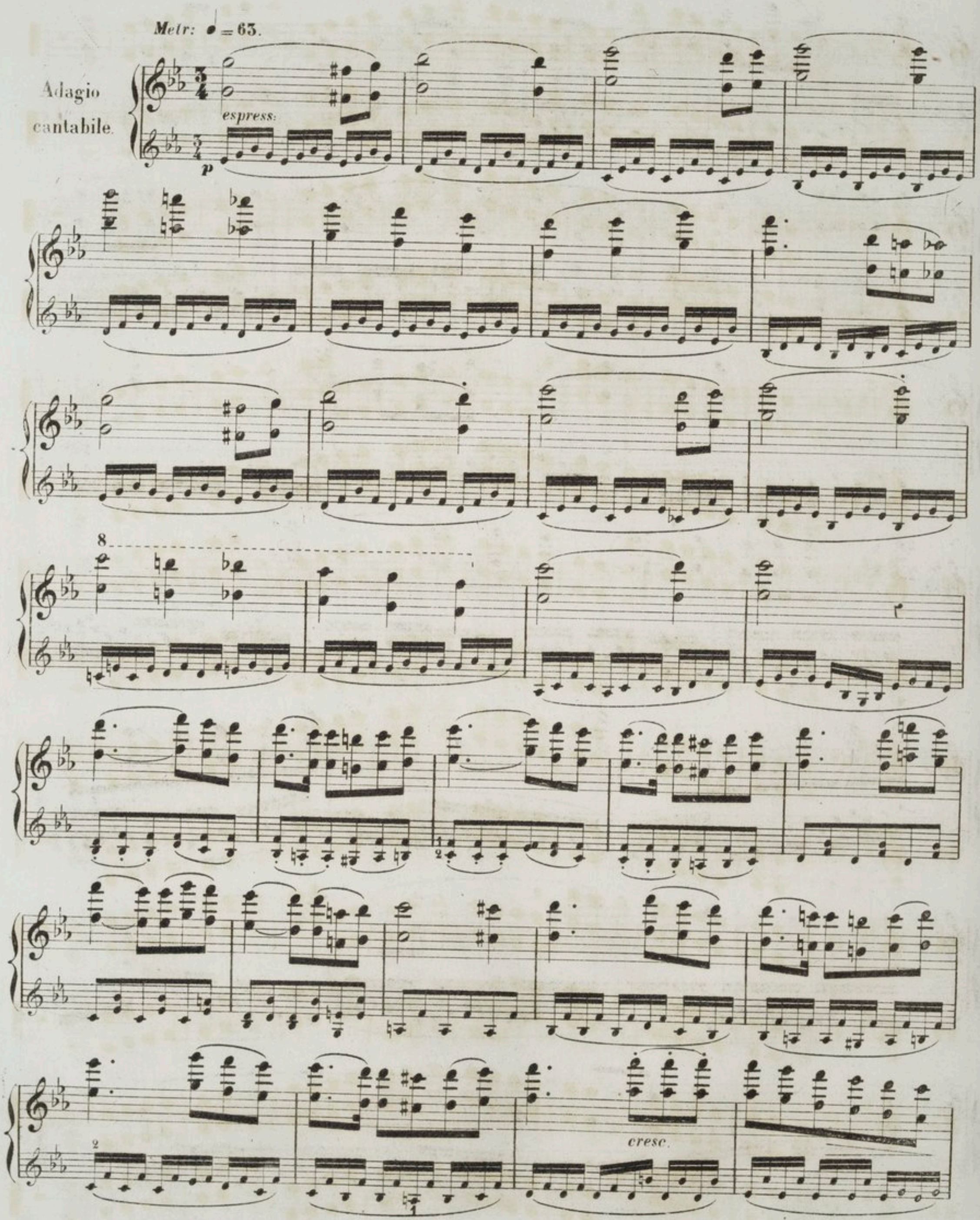
8

9

10


11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24

ÉTUDE.



rall.

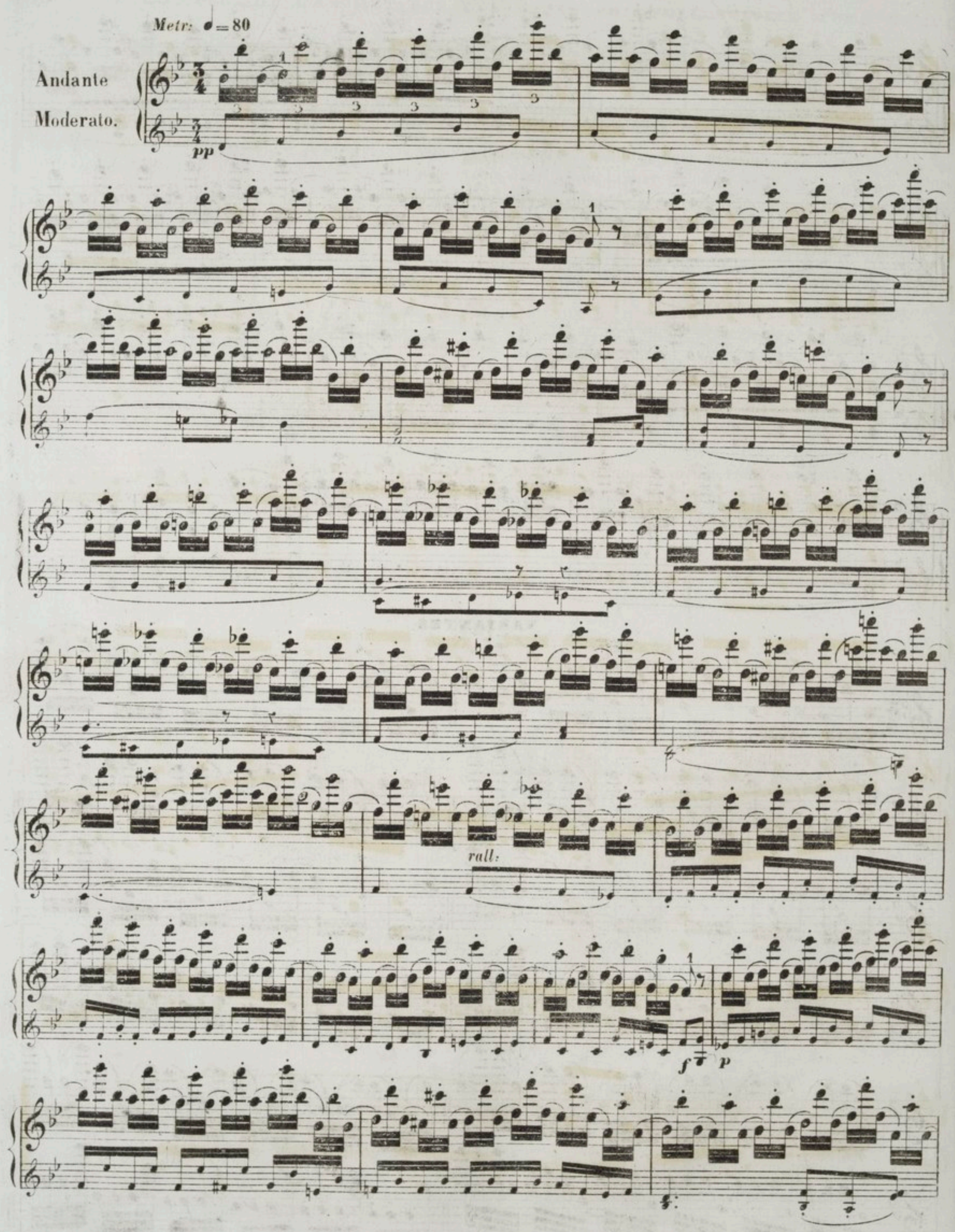
trem.

6 6 6

8

rallent.

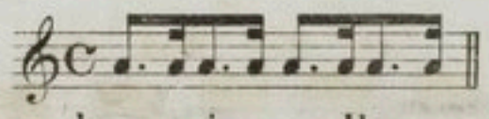
ÉTUDE.



VARIANTES.

DE L'EMPLOI DE L'ARCHET SUR LES NOTES POINTÉES SUIVIES D'UNE BRÈVE.

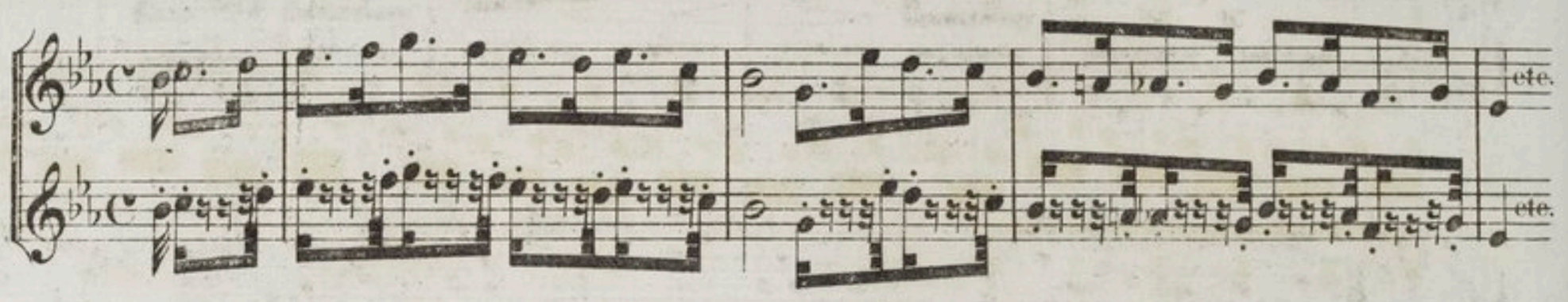
EXEMPLE:



Ce rhythme a beaucoup d'importance dans la musique. Il se prête à tous les mouvements et à tous les caractères; mais quoique souvent écrit de la même manière, il diffère dans l'exécution selon le sentiment qu'il exprime.

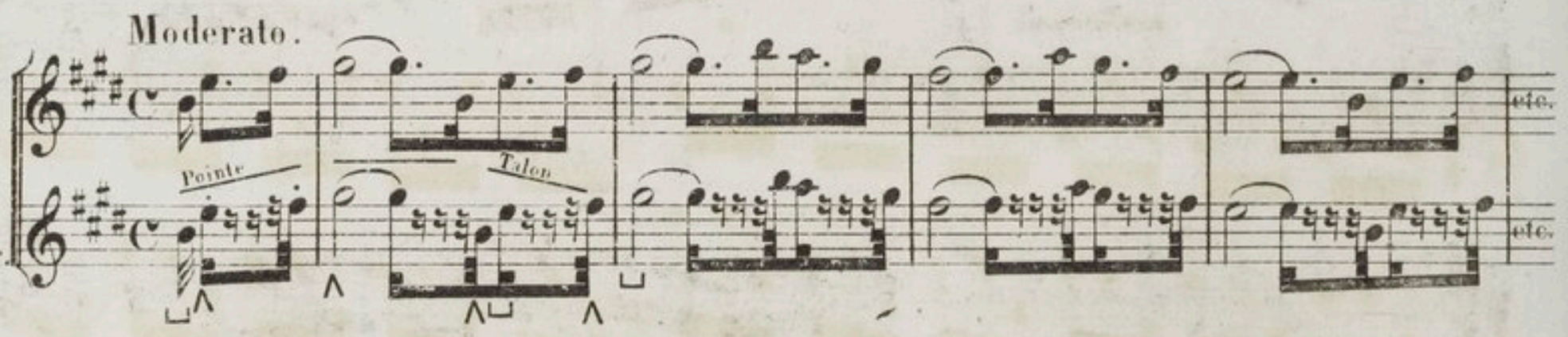
Ainsi: dans les mouvements lents et les chants expressifs, les notes peuvent conserver la valeur indiquée; mais dans la musique d'un caractère scandé et plus accéléré, telle que la marche ou le rondo, il s'interprète d'une façon toute différente. Comme ces diverses nuances font partie du style d'exécution, nous les développons dans la 3ème Partie de notre Méthode, à l'article de *la ponctuation*. En général, pour donner plus d'accent à ce rhythme, on observe un silence bien marqué entre la note longue et la note brève. Ce silence s'emprunte sur leur valeur, de telle sorte que ces deux notes se trouvent réduites l'une et l'autre environ à la moitié de leur durée.

EXEMPLES
Manière de l'écrire.
Manière de l'exécuter.



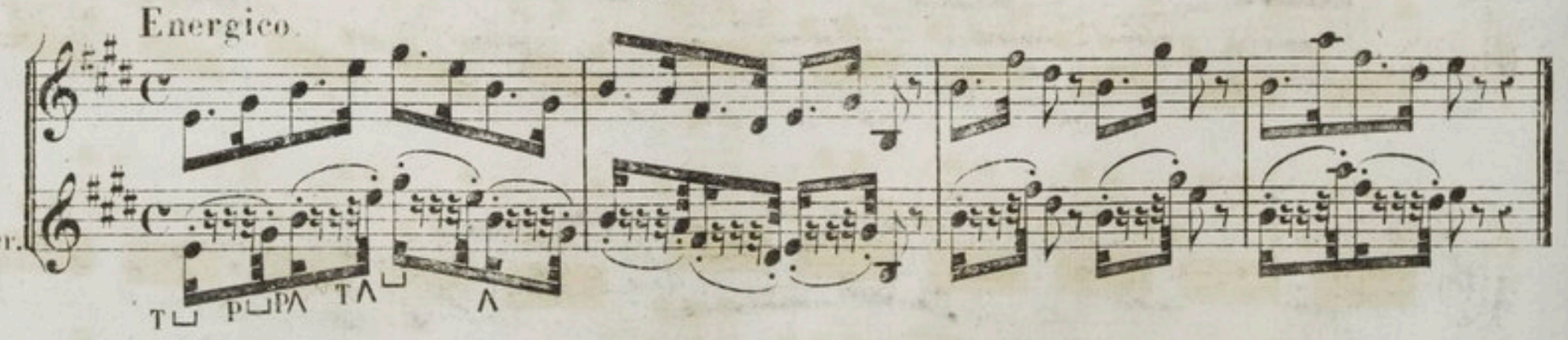
Dans les mouvements accélérés et légers, ces valeurs se font en coups d'archet coupés et serrés vers les 3/4 de la baguette. Alors, la note brève se fait le plus souvent en tirant (d'un petit coup de poignet) et la note longue en poussant. Ce coup d'archet se fait aussi du talon lorsqu'on s'y trouve amené; mais dans ce cas, la note brève se fait en poussant et la note longue en tirant.

EXEMPLES
Manière de l'écrire.
Manière de l'exécuter.



On peut aussi faire les deux notes du même coup d'archet, en observant toujours le silence indiqué plus haut; mais en donnant beaucoup d'étendue à la note la plus longue. Ce dernier moyen est très en usage dans la musique d'un caractère ferme et décidé.

EXEMPLES.
Manière de l'écrire.
Manière de l'exécuter.



Enfin, pour donner plus de couleur au jeu par la variété dans l'archet, on peut employer ces deux moyens alternativement dans le même morceau, ainsi qu'on le verra dans le thême qui suit.

THÊME.

Signes: P Pointe. T Talon.

Métr: ♩ = 92

Moderato.

p *dolce.* *cres.* *f* *Rall.* a tempo. *p* *ff*

1re Fois. 2me Fois.

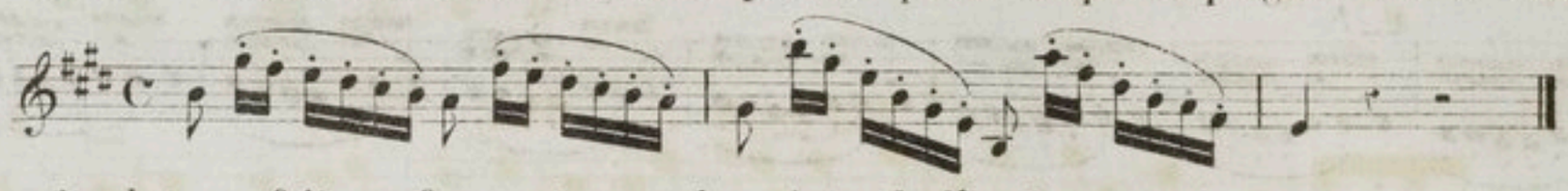
DU STACCATO.

Le *Staccato* est le trait le plus brillant et le plus hardi du Violon; c'est une succession de notes piquées du même coup d'archet par un petit mouvement martelé et consécutif du poignet; il s'indique au moyen de points sur chaque note et par une liaison qui les unit. Ce coup d'archet s'emploie dans les traits d'un caractère ferme et décidé. Les conditions d'un beau staccato sont: l'égalité, la légèreté et la précision du rhythme à son début et à sa terminaison.

Il y a deux espèces de staccato: Le martelé et le ricochet.

Le *staccato martelé* se fait sans quitter la corde par de petits coups de poignet vifs et serrés.

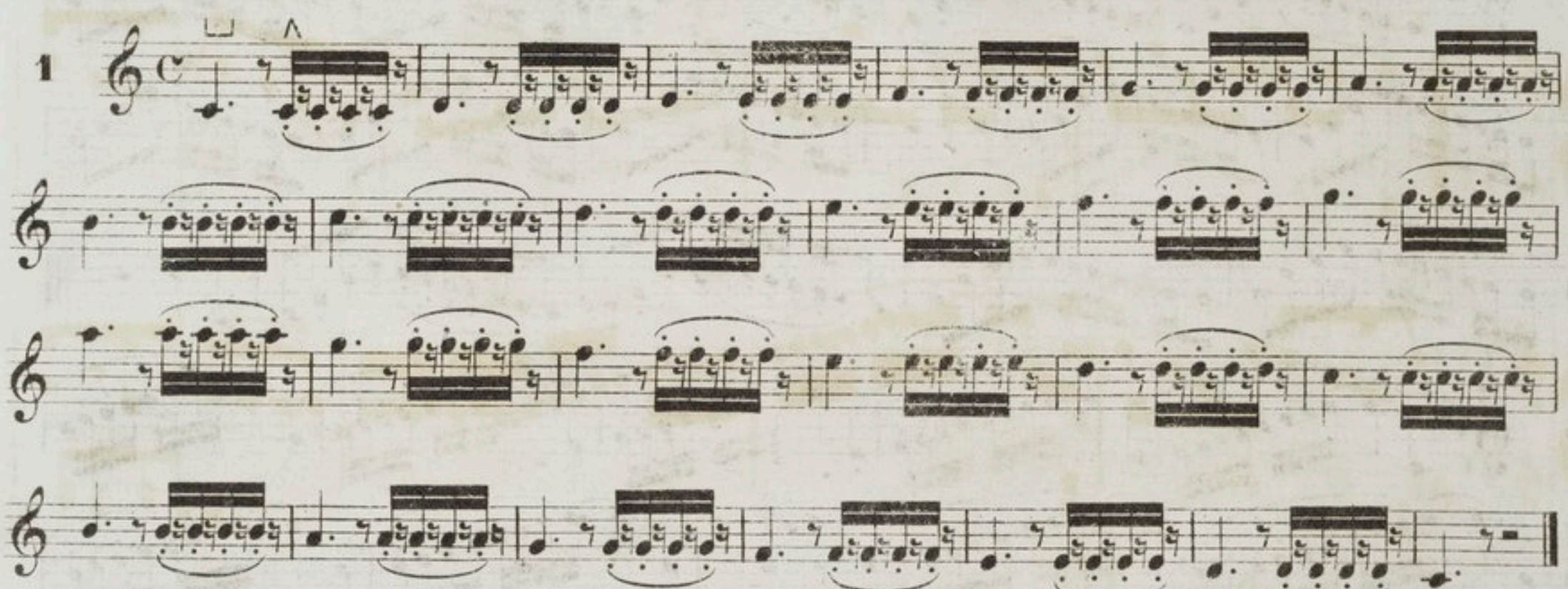
EXEMPLE.



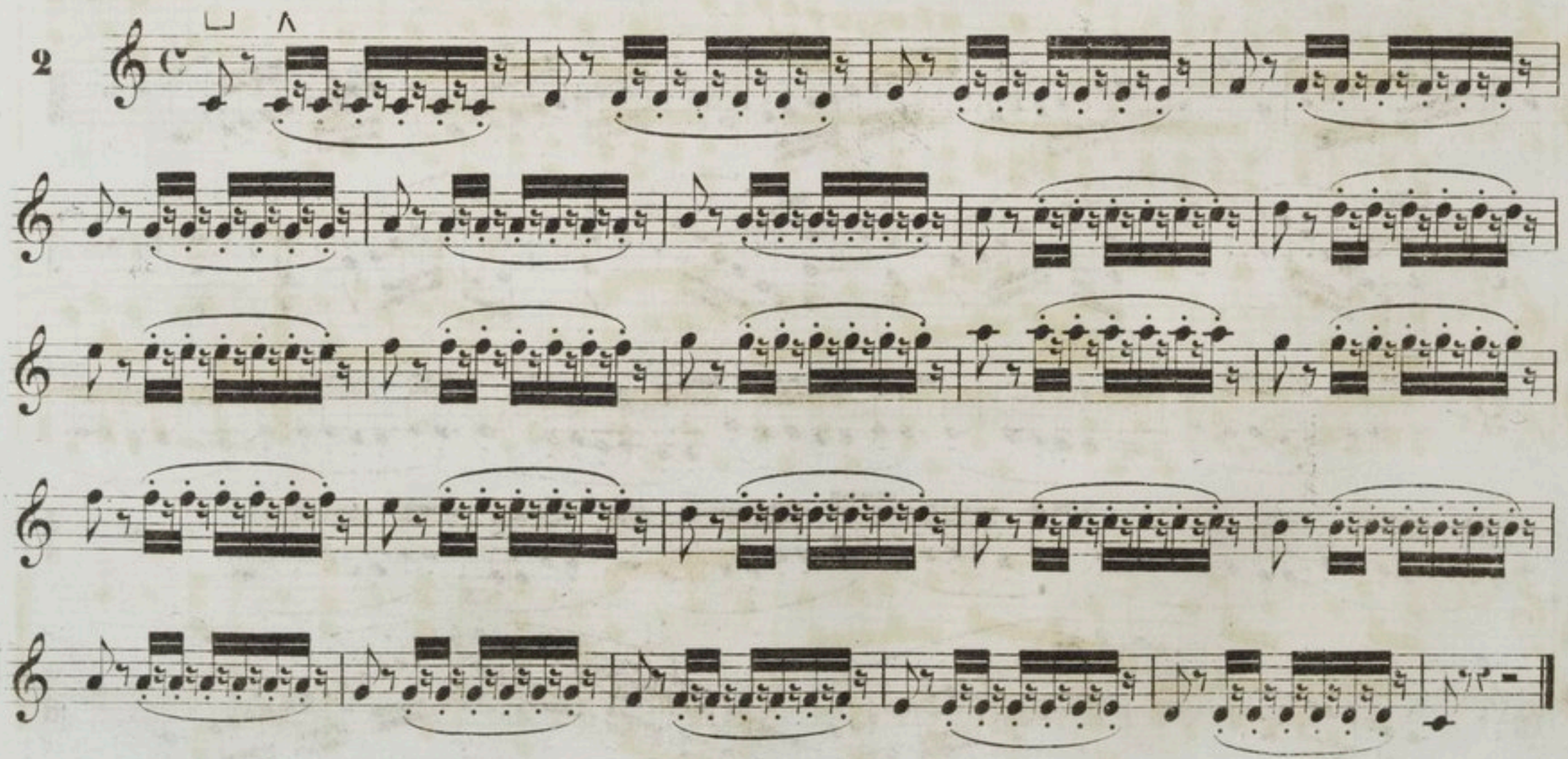
Le *staccato ricochet* se fait en frappant avec la pointe de l'archet sur la corde pour lui donner une impulsion rebondissante (Voir l'article staccato ricochet, page 148.)

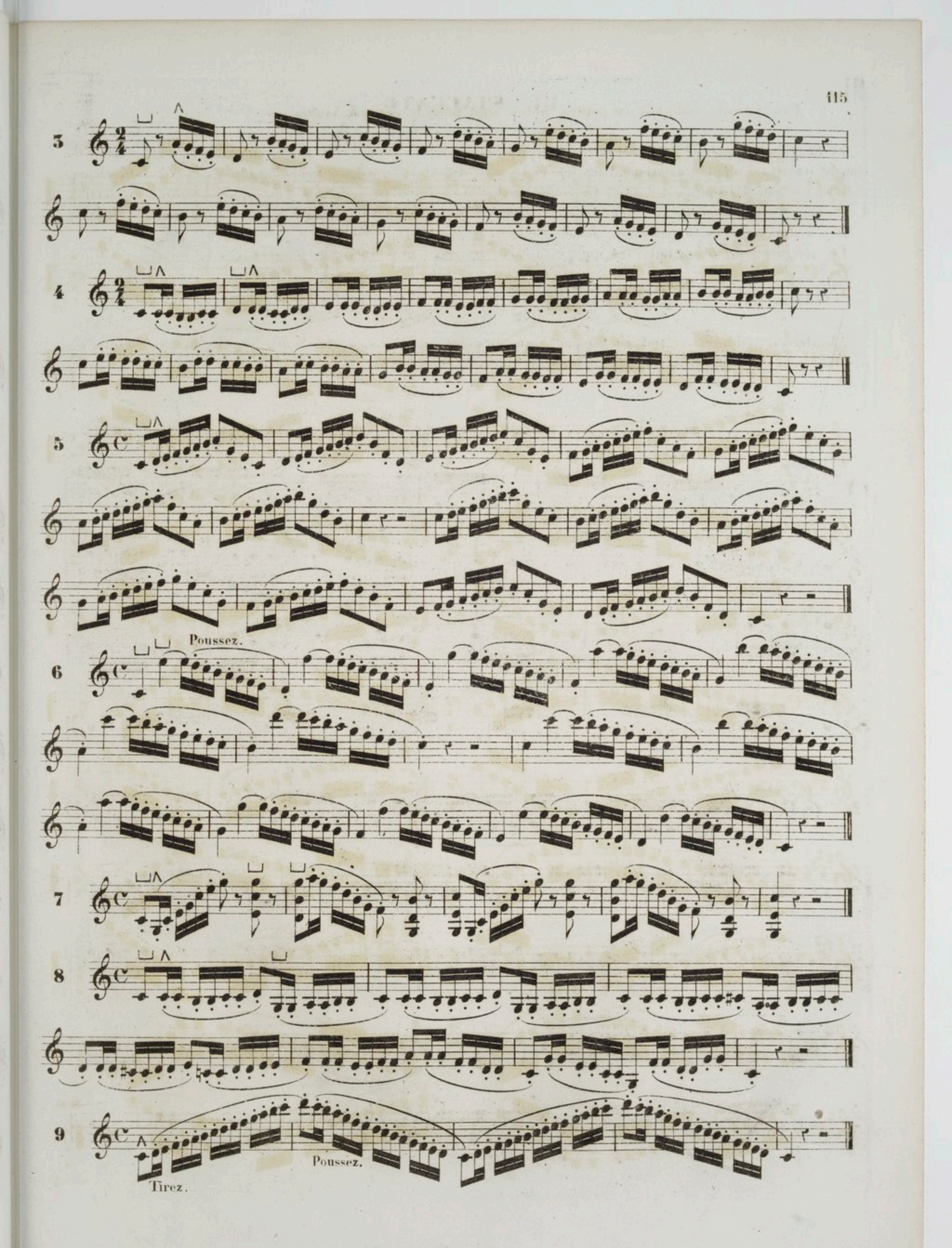
MANIÈRE DE TRAVAILLER LE STACCATO MARTELÉ.

1

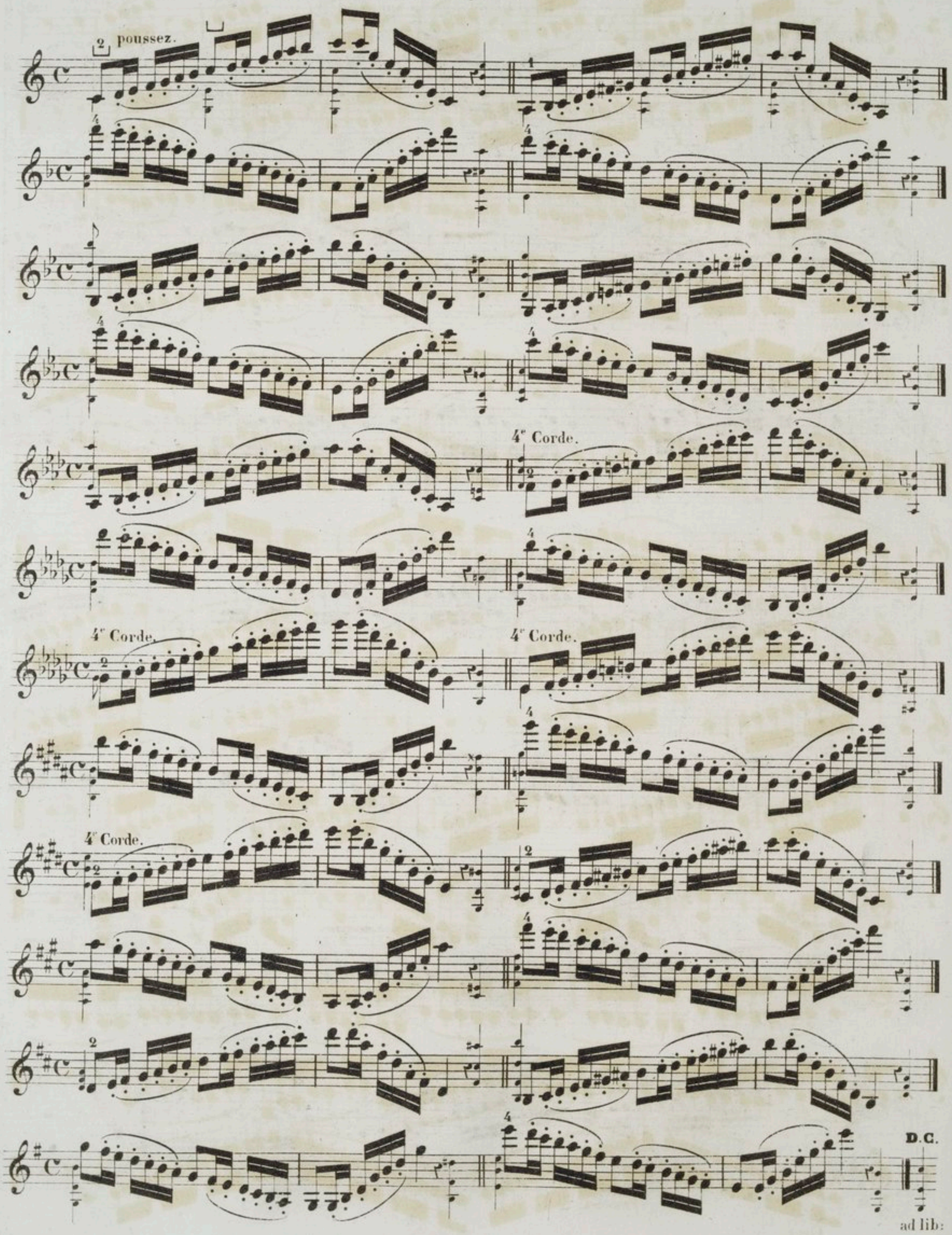


2




3
4
5
6
Poussez.
7
8
9
Poussez.
Tirez.

Les accords indiqués en petites notes sont pour le second Violon.



VARIATIONS

sur le Thême de la page 113.

Métr: ♩ = 108

Moderato.

pizz.

arco.

cres.

f

En tirant.

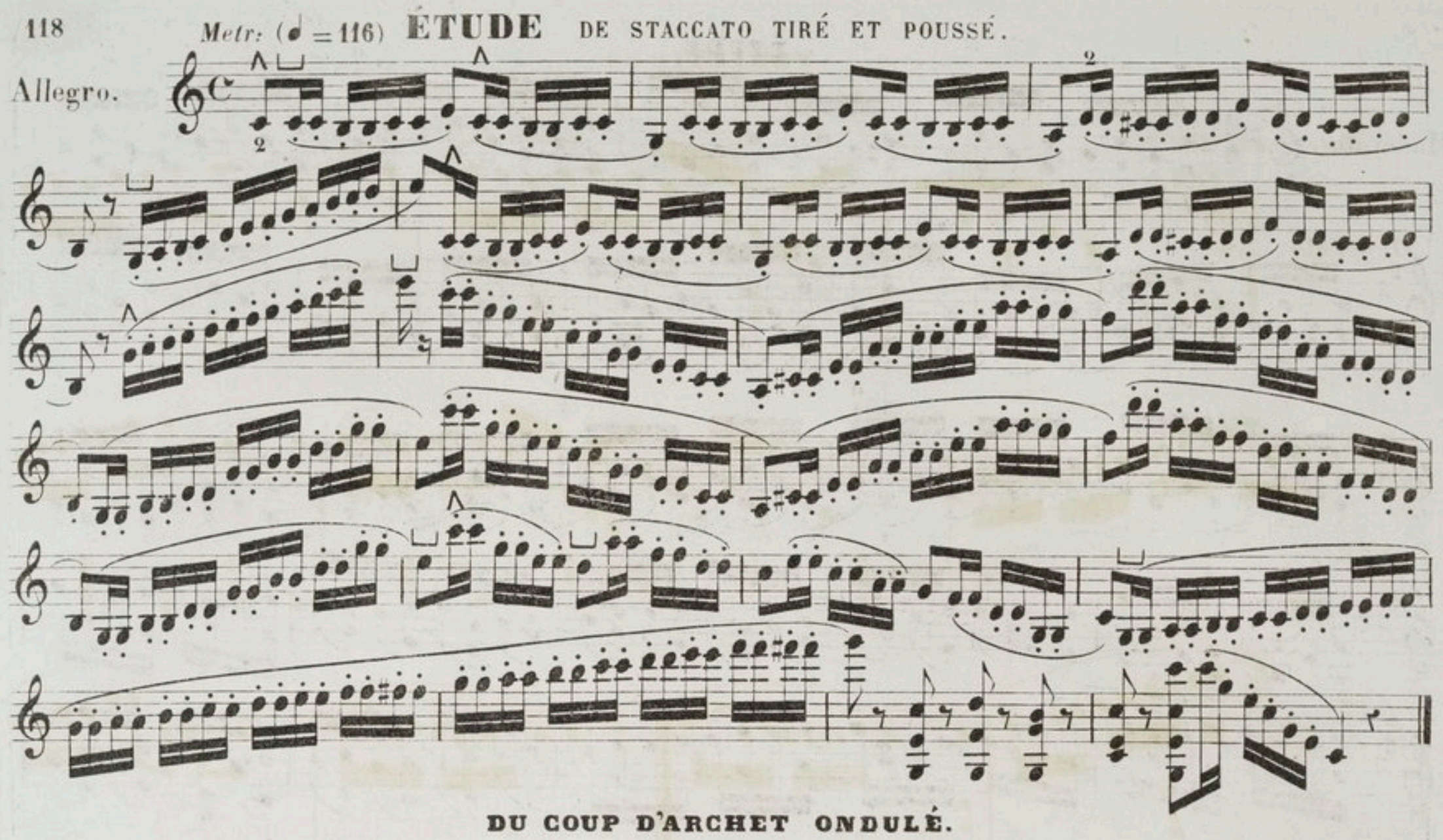
pizz.

arco.

1re Fois.

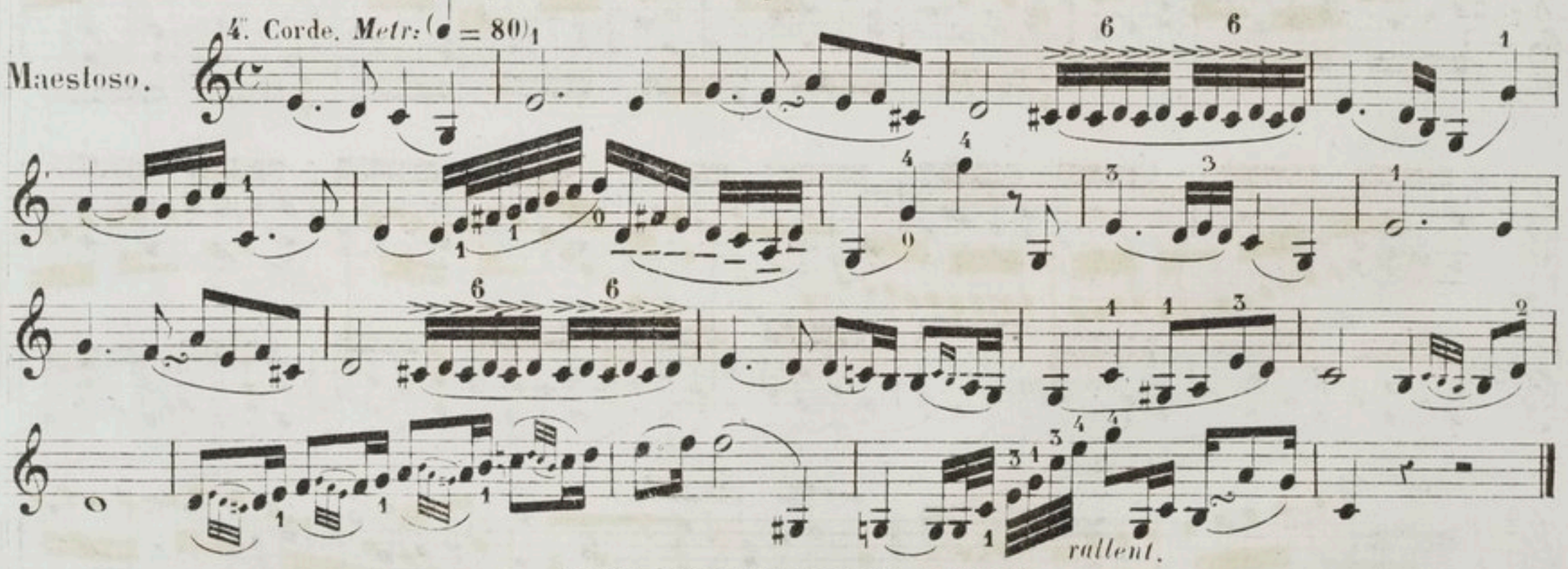
2me Fois.

ÉTUDE DE STACCATO TIRÉ ET POUSSÉ.



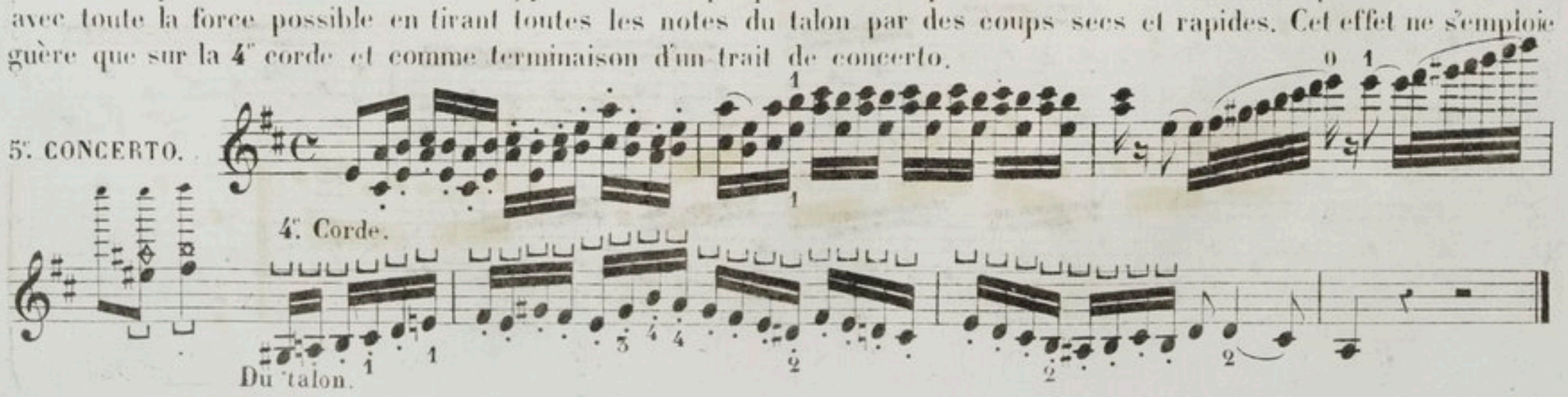
DU COUP D'ARCHET ONDULÉ.

Ce coup d'archet dérive du staccato; il se fait dans le même mouvement et à peu près avec les mêmes impulsions du poignet; mais avec cette différence seulement qu'on appuie moëlleusement le crin sur la corde de manière à ne marquer aucun silence entre les notes. Ce coup d'archet est du meilleur effet employé dans les chants larges de la 4ᵉ corde. Il s'indique par de petits losanges placés sur chaque note et une liaison qui les unit, ou bien encore par un coulé formé d'autant de traits qu'il y a de notes. Exemple:

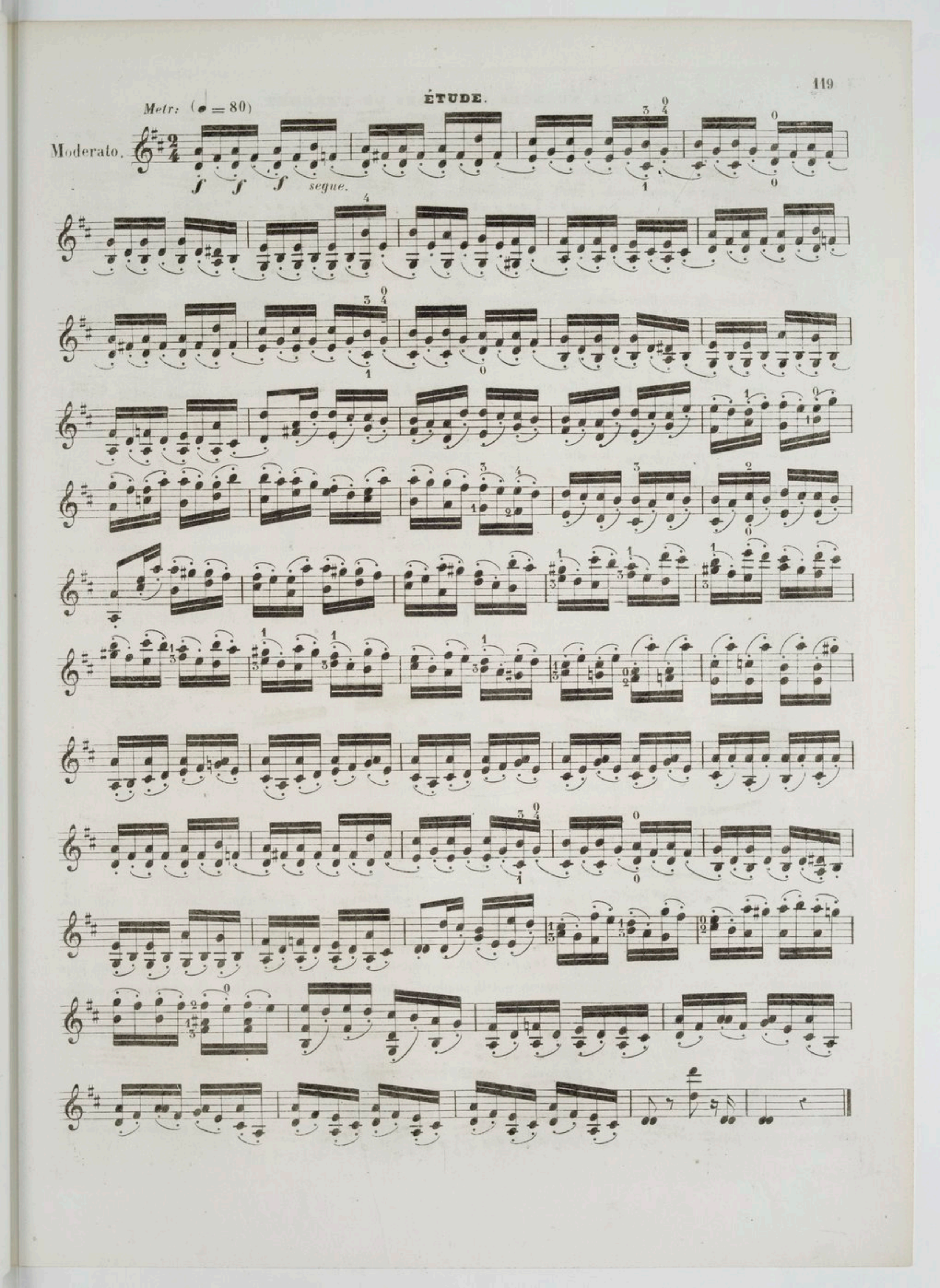


COUP D'ARCHET DU TALON.

Ce coup d'archet est tout à fait opposé à celui qui précède. Le premier est moëlleux tandis que celui-ci se fait avec toute la force possible en tirant toutes les notes du talon par des coups secs et rapides. Cet effet ne s'emploie guère que sur la 4ᵉ corde et comme terminaison d'un trait de concerto.



ÉTUDE.

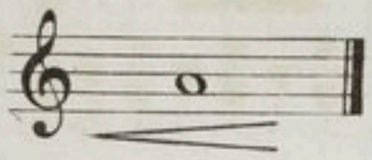


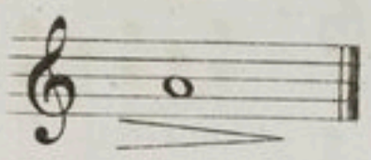
DES NUANCES GRADUÉES DE L'ARCHET.

L'élève s'étant exercé à produire les grandes oppositions du fort au faible dans les sons soutenus que nous avons développés à la page 70, aura déjà vaincu une partie des difficultés que présentent les nuances graduées.

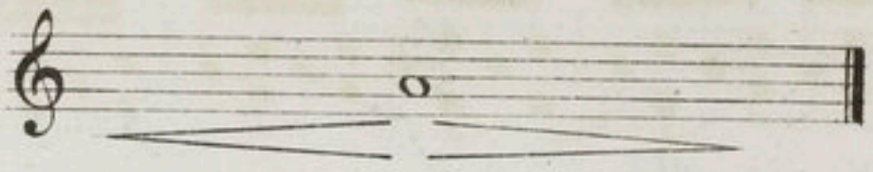
Quoique ce genre d'exercice s'acquiert surtout par la pratique, il est néanmoins nécessaire que le raisonnement en dirige le travail pour ne point tomber dans une affectation inévitable.

Nous avons déjà dit plus haut qu'il y avait deux manières principales de nuancer le son 1°. La gradation, en augmentant dans toute l'étendue de l'archet, ou l'inverse. Exemples:





2°. La réunion de ces deux effets de crescendo et de decrescendo dans le même coup d'archet. Exemple:



De ces deux façons d'exercer les sons filés, la 1re nous parait la plus utile, la seule indispensable. La seconde ne peut et ne doit être appliquée, en tout cas, qu'aux notes prolongées.

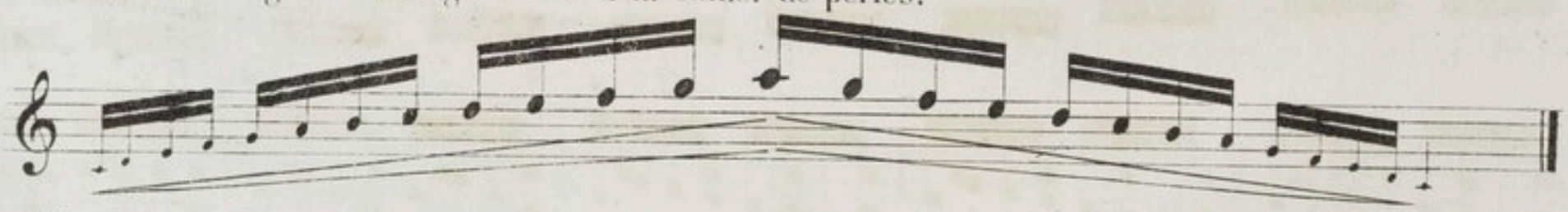
Si on faisait l'emploi trop fréquent de ces inflexions d'archet aux notes de courte durée, ce travail dégénèrerait en une manière qui, au point de vue du coloris, aurait de graves inconvenients.

Cette façon d'enfler le son vers le milieu de chaque coup d'archet répand sur le jeu une monotonie insoutenable qui détruit toute la largeur du style.

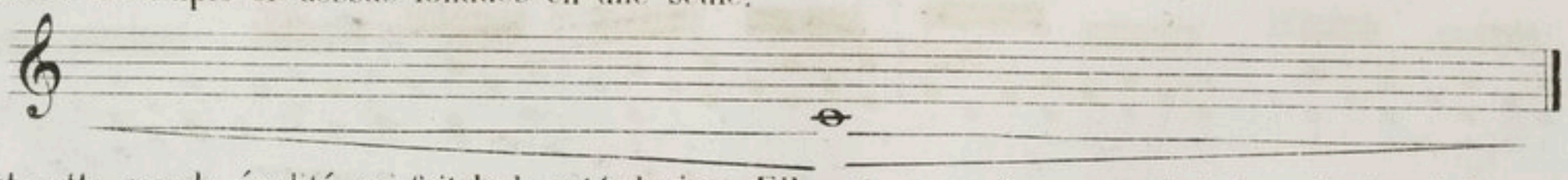
Le violoniste doit éviter d'user son coloris sur une note seule. L'expression doit embrasser une phrase toute entière, et la noyer dans les détails de cette phrase, c'est perdre l'effet de la gradation. Les nuances trop fréquentes trop détaillées fatiguent l'attention et, par cela même, manquent leur but. (1)

Nous avons déja parlé de *l'égalité progressive* comme d'une condition nécessaire de la gradation. Pour la rendre plus palpable, nous établissons ici dans le même coup d'archet une série de notes rapides dont la grosseur indique en même temps, dans sa progression, la force de son qui lui est relative.

Il faudra pour qu'il y ait égalité parfaite de progression que ces notes soient rangées dans un ordre parfait et présentent à l'œil cette gradation rigoureuse d'un collier de perles.



Pour faire ce que nous appelons un son soutenu avec une *égalite progressive*, il faut que l'élève se figure toutes les notes de l'exemple ci-dessus fondues en une seule.



C'est cette grande égalité qui fait la beauté du jeu. Elle est en musique ce qu'est dans le dessin la pureté des contours. Pour obtenir *l'égalité progressive*, il faut promener moëlleusement l'archet sur la corde.

Nous ferons remarquer que l'intensité du *son* dépend de plusieurs moyens réunis qui consistent: 1° dans le rapprochement de *l'archet* près du *chevalet*, 2° Du degré de sa pression sur les cordes, et 3° de son mouvement plus ou moins accéléré. Mais il faut que ces moyens soient employés dans une juste proportion. Il est clair que si l'on approche trop *l'archet* du *chevalet* sans l'appuyer suffisamment, la corde sifflera, si *l'archet* ne marche pas assez vite en raison de son poids, elle grincera; enfin, si on lui imprime un mouvement trop rapide, on épuisera ses ressources et il n'y aura pas de *sons filés* possibles.

C'est là qu'est tout le secret mécanique de la nuance et de la couleur.

---

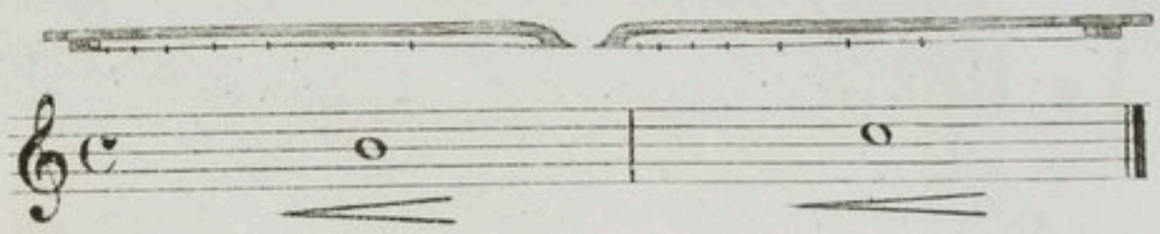
(1) **Nota**: Bien que les observations que nous plaçons ici entrent dans le domaine du style d'exécution, nous avons jugé nécessaire de les émettre dans cet article pour prévenir l'élève contre une habitude qui presque toujours dégenère en défaut.

MANIÈRE DE TRAVAILLER LES SONS GRADUÉS.

Nota: On s'aidera pour ce travail du Metronome que l'on fixera au N° 50 = ♪ et on promenera l'archet sur la corde avec un mouvement gradué de telle sorte que chaque coup du balancier corresponde aux petites lignes indiquées sur le crin des archets.

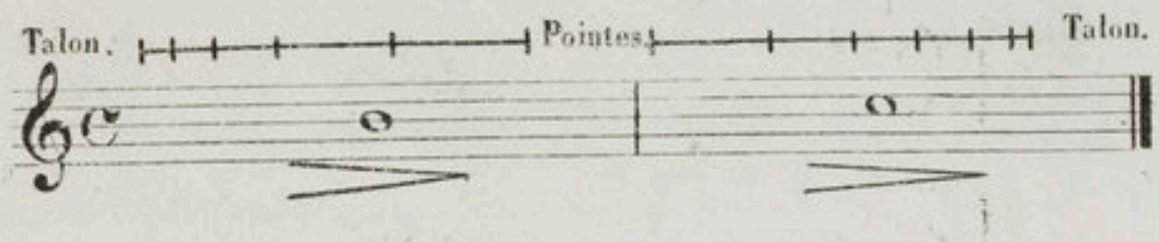
CRESCENDO SUR CHAQUE RONDE.

1 Augmenter peu à peu la pression de l'archet à mesure que son mouvement devient plus accéléré.



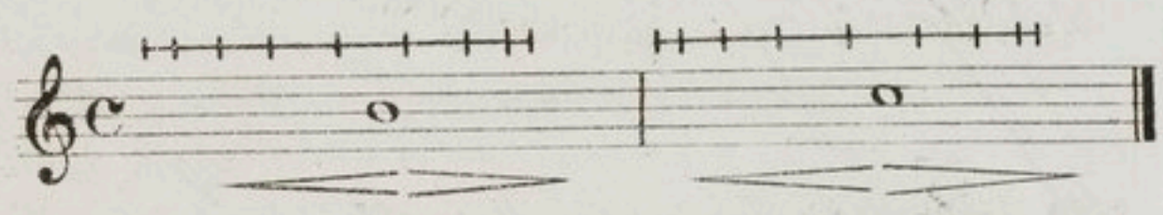
DECRESCENDO SUR CHAQUE RONDE.

2 Diminuer peu à peu la pression de l'archet à mesure que son mouvement se rallentit.



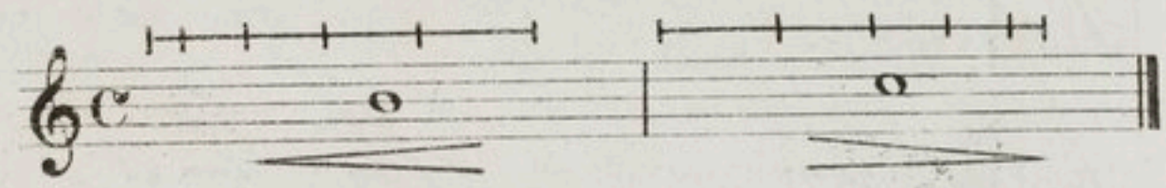
CRESCENDO ET DECRESCENDO SUR LA MÊME RONDE.

3 Donner la plus forte pression au milieu de l'archet.



CRESCENDO SUR LA 1re RONDE ET DECRESCENDO SUR LA 2me.

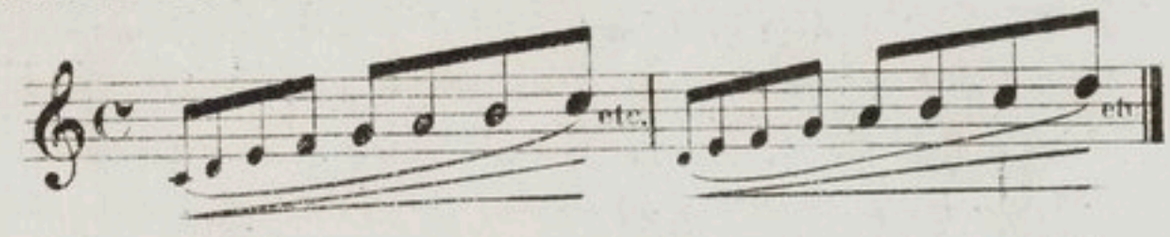
4 Application des exemples N.os 1 et 2 qui précèdent.



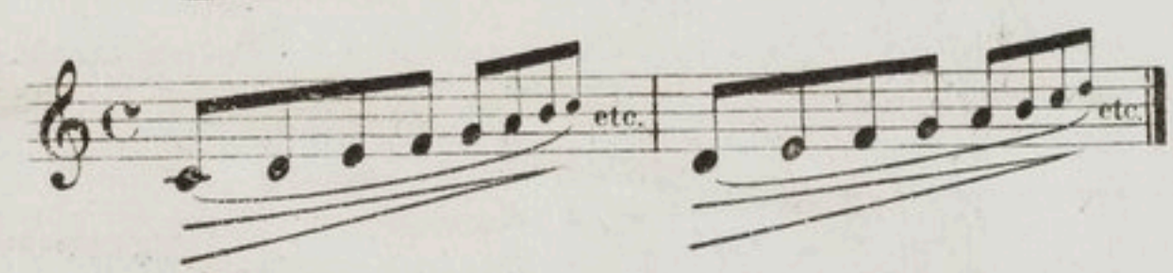
DE LA GRADATION DANS LES CROCHES ET DOUBLES CROCHES COULÉES.

CRESCENDO SUR HUIT CROCHES.

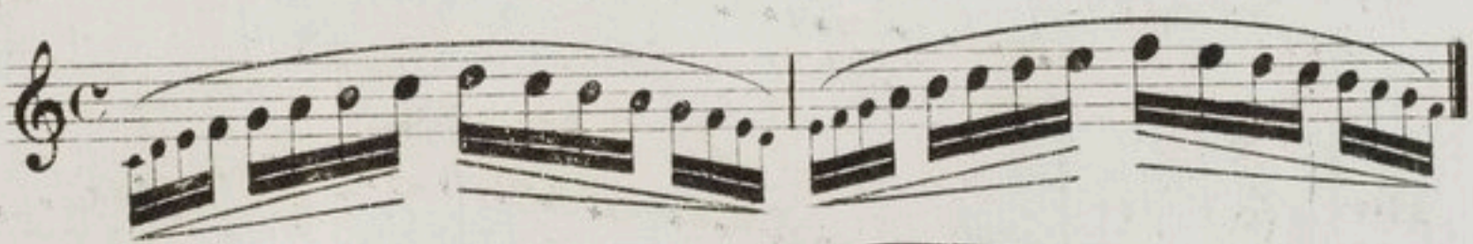
5 Appliquez aux croches les principes de mouvement et de pression indiqués ci-dessus



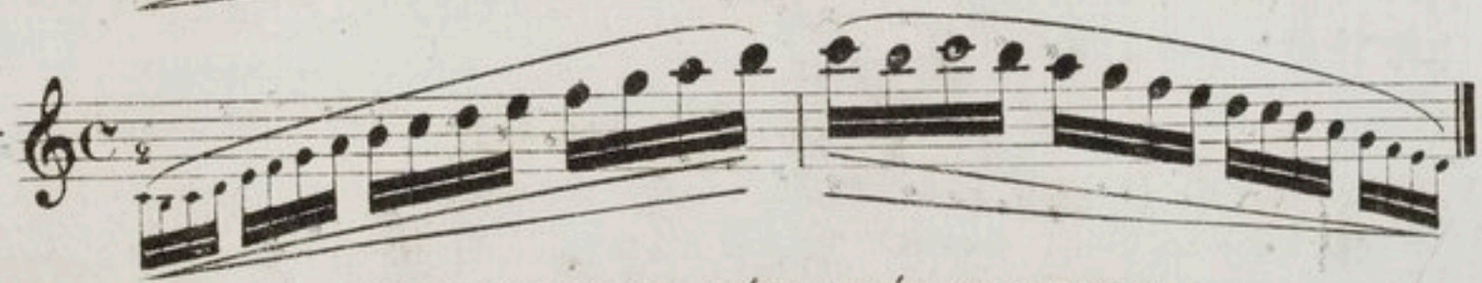
6 DECRESCENDO SUR HUIT CROCHES.



7 Crescendo et decrescendo sur seize doubles croches du même coup d'archet.

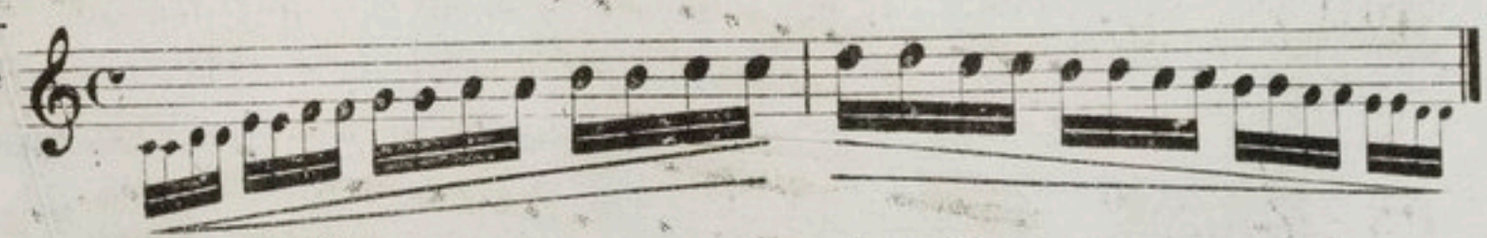


8 Crescendo et decrescendo sur trente deux doubles croches divisées en deux coups d'archet.

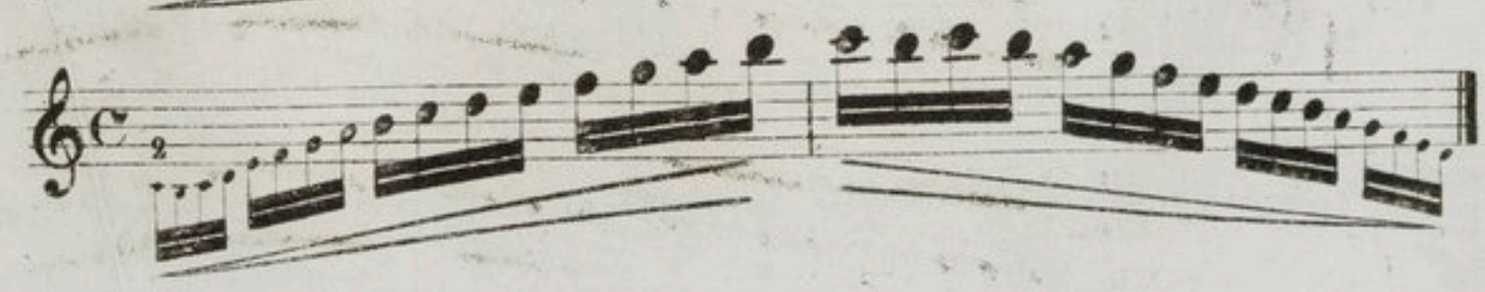


DE LA GRADATION DANS LES COUPS D'ARCHET DÉTACHÉS CONTINUS.

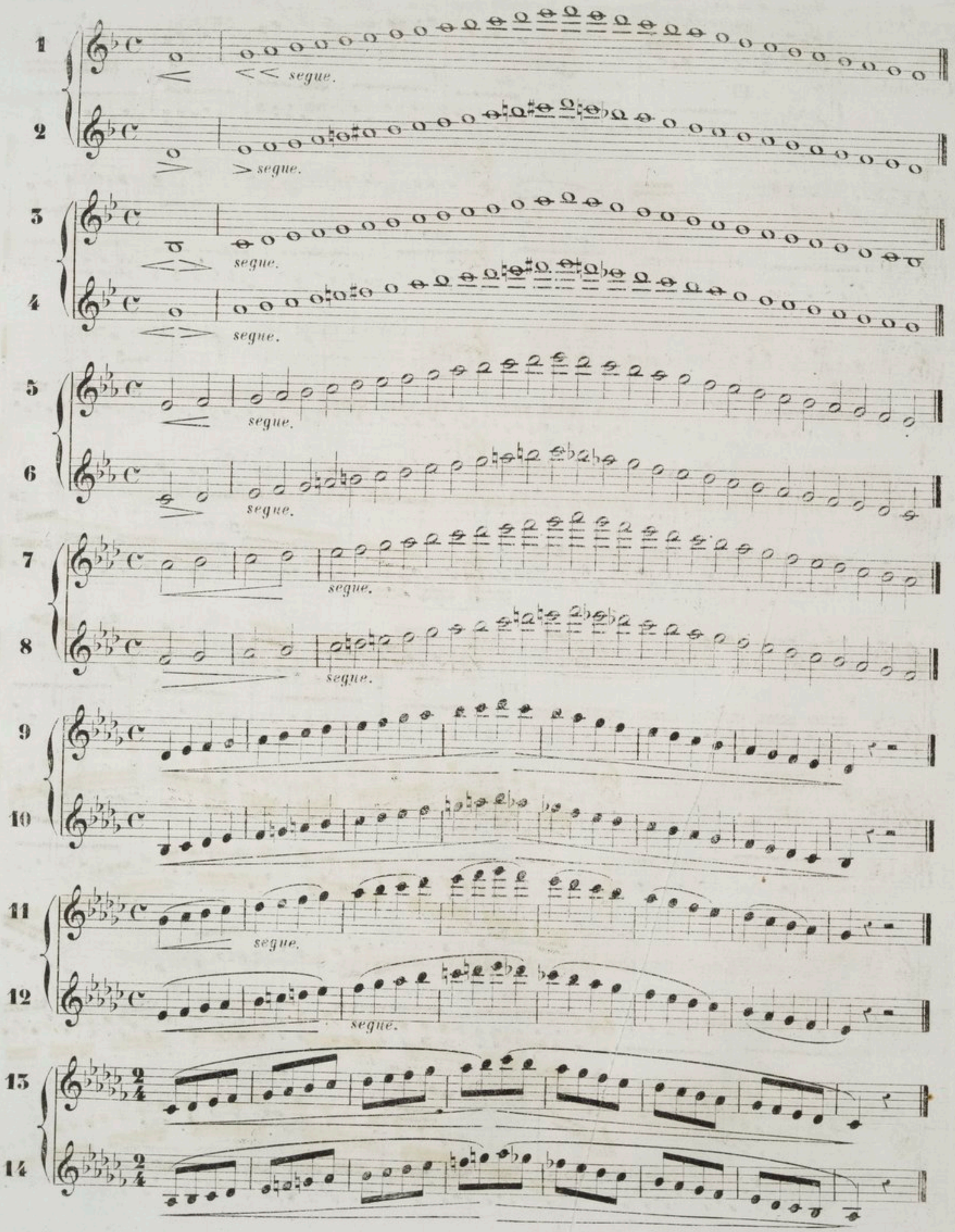
9 Employez pour ces nuances l'étendue graduée de l'archet indiquée ci-dessous.



10



GAMMES NUANCÉES.



MÉLODIE.

Metr: (♩ = 72)

Cantabile.

espressione.

pp cres - cen - do. f decresc.

crescendo. decresc.

p cresc.

decresc.

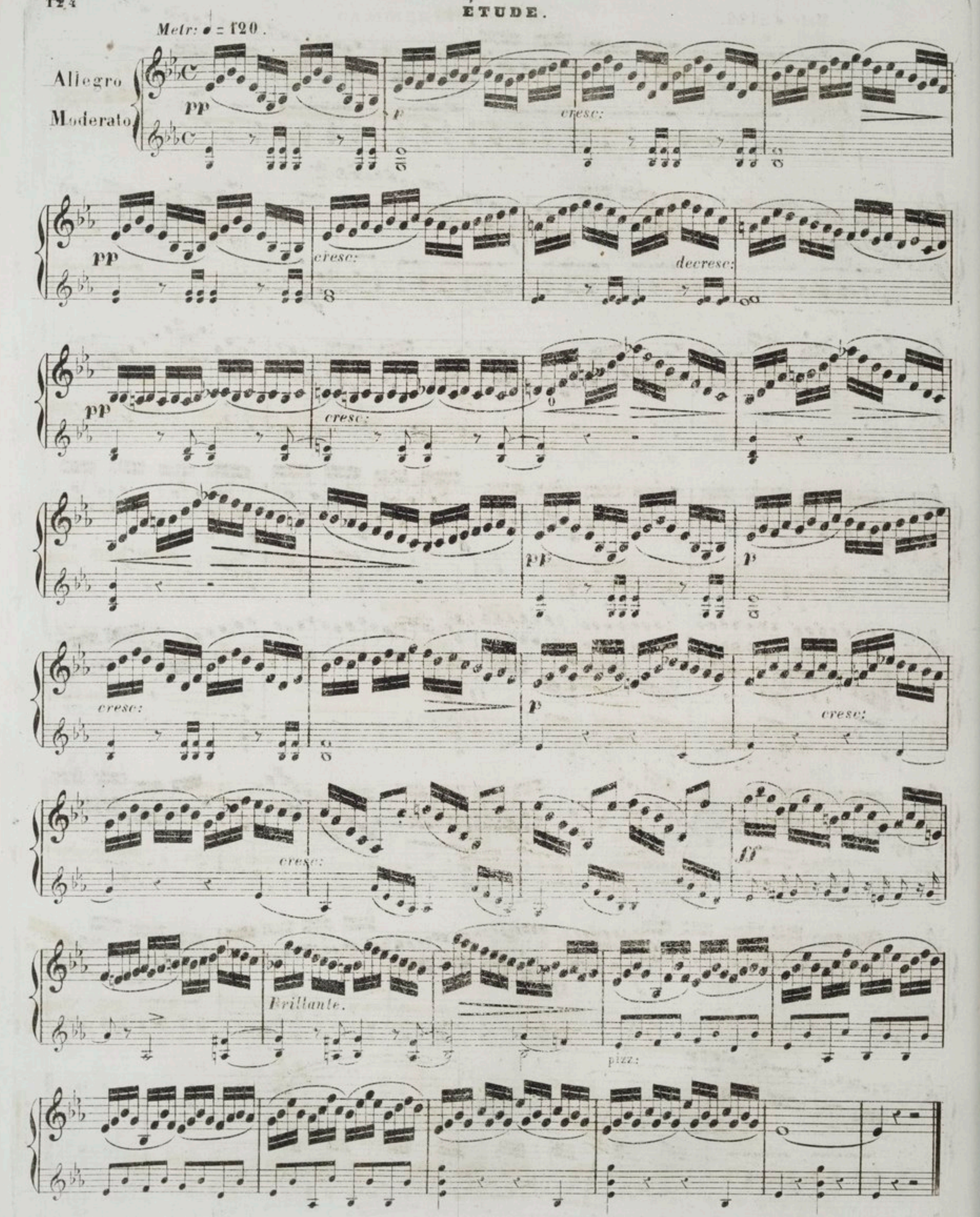
p pp cres - cen - do. f

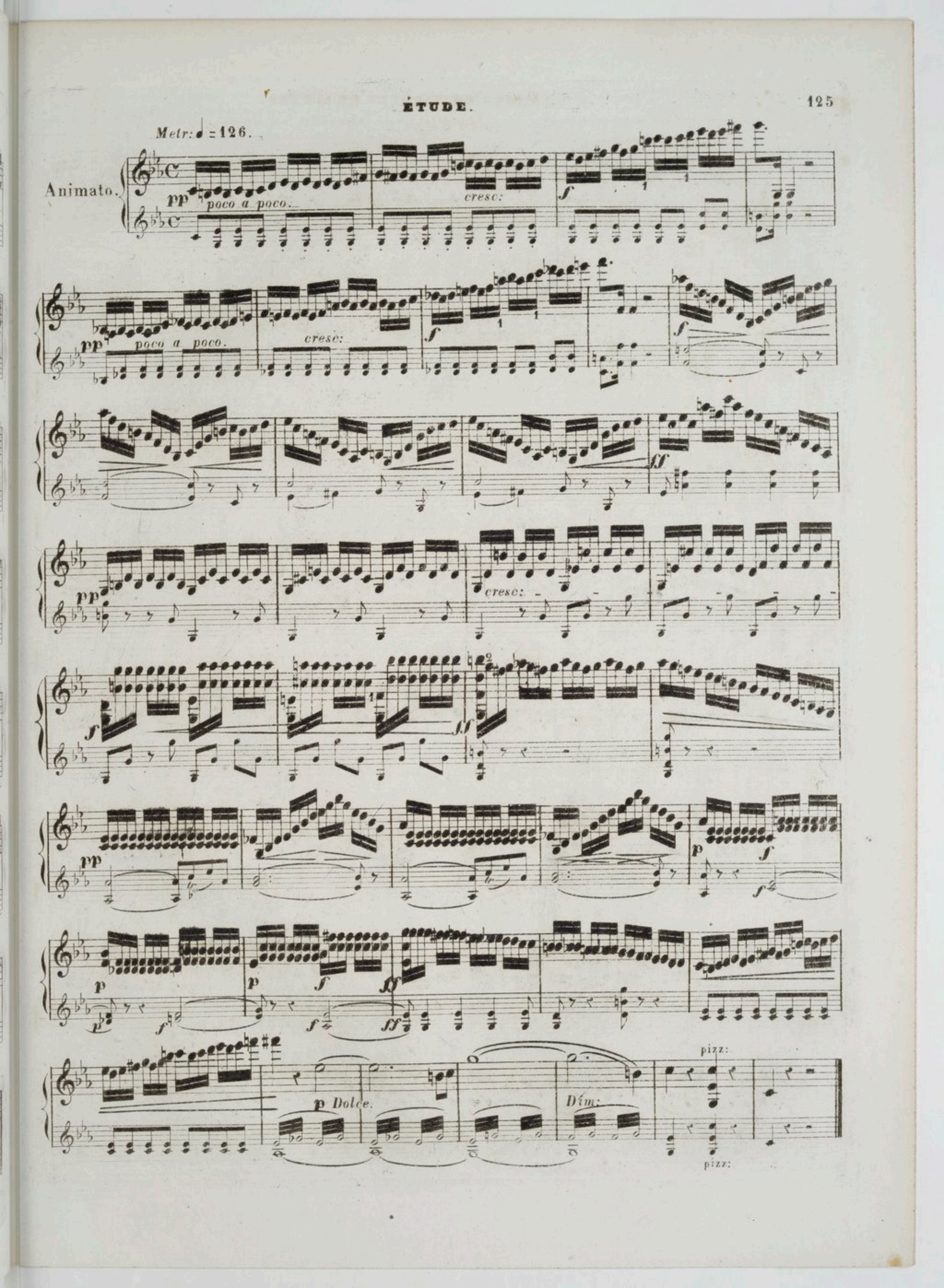
decresc.

cresc. decresc. dolce. calando.

dim. rall.

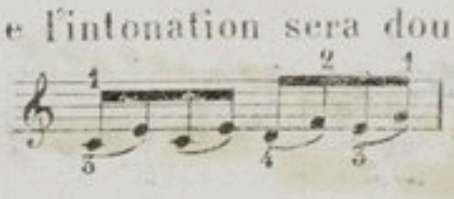
ÉTUDE.


Metr: ♩ = 120.
Allegro
Moderato
pp
p
cresc:
pp
cresc:
decresc:
pp
cresc:
pp
p
cresc:
p
cresc:
cresc:
ff
Brillante.
pizz:


Metr: ♩ = 126.
Animato.
pp
poco a poco.
cresc:
f
ff
p
Dolce.
Dim:
pizz:

GAMMES EN TIERCES ET SIXTES.

Lorsque l'intonation sera douteuse, l'élève travaillera ces intervalles en notes séparées de la manière suivante:



1.

2.

3.

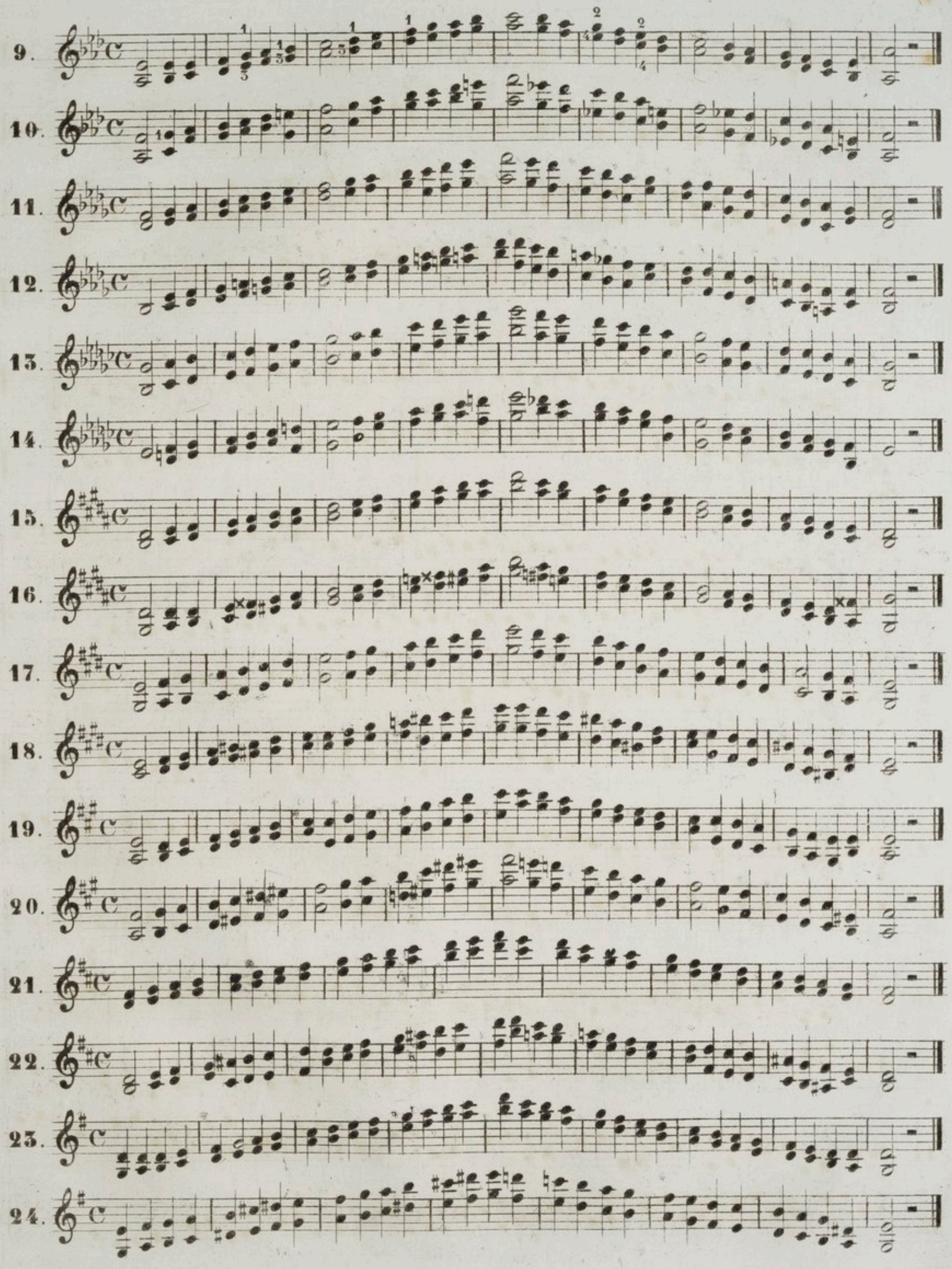
4.

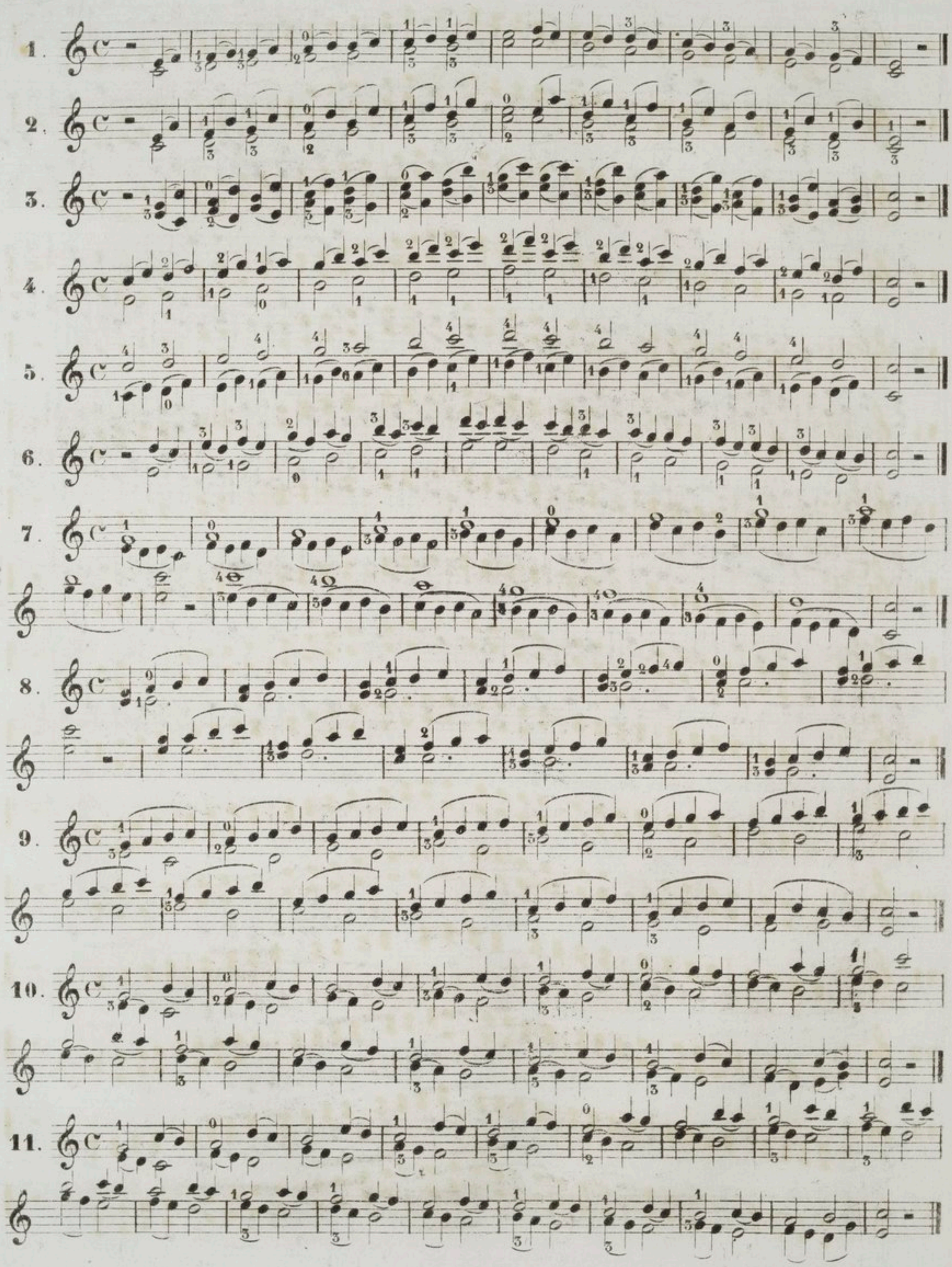
5.

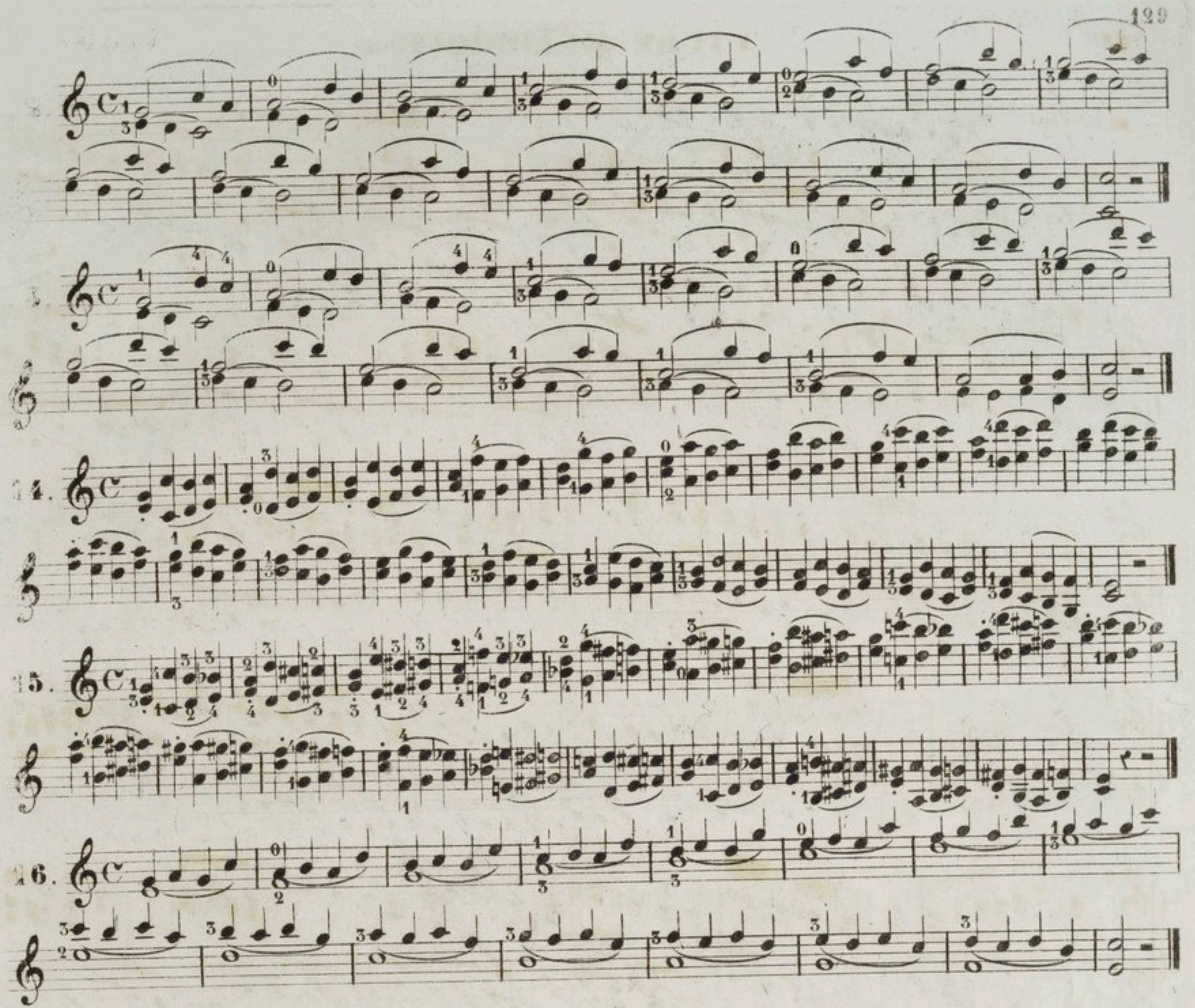
6.

7.

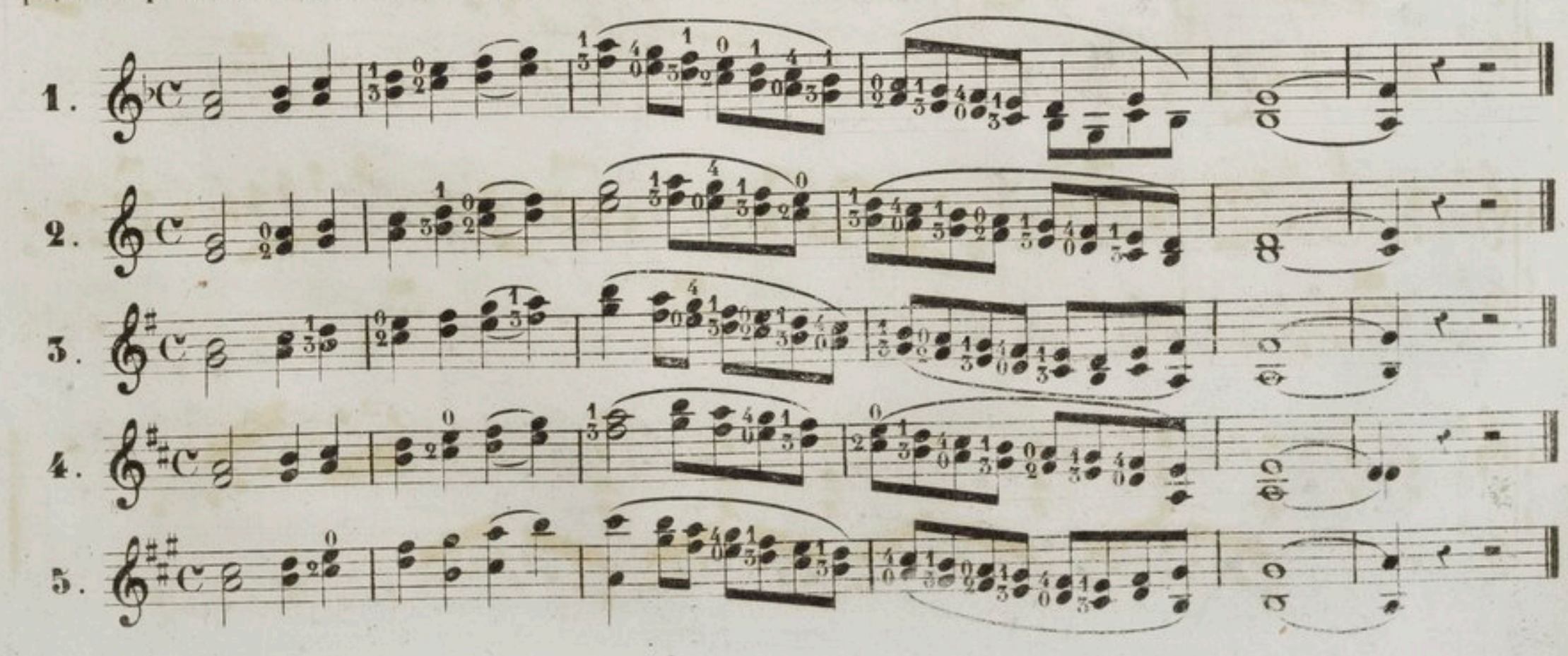
8.


9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.

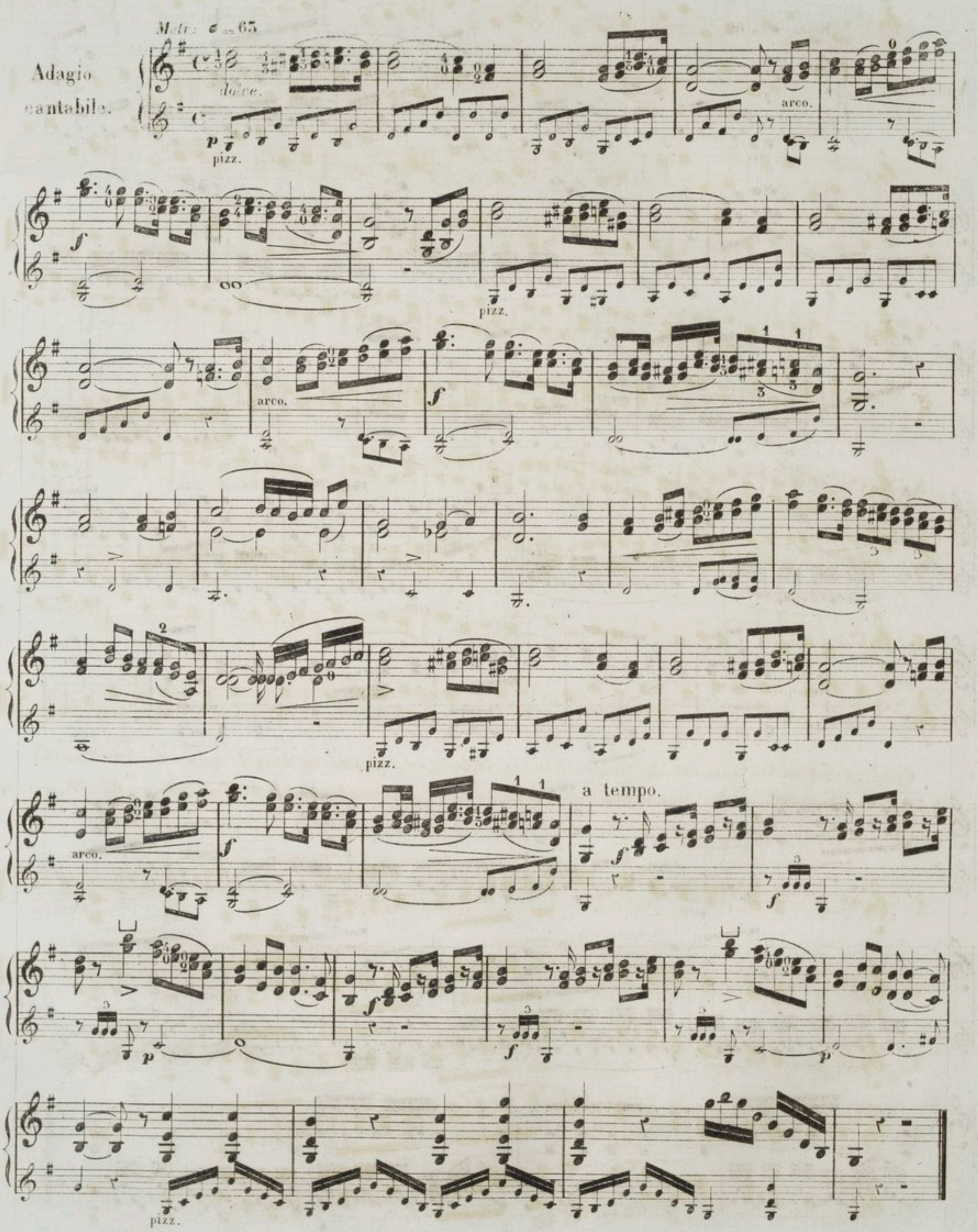

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.



En descendant les gammes de tierces dans la vitesse, on emploie un doigté qui en facilite considérable ment l'éxecution. Il consiste dans le placement régulier de la main sur les 1.r et 3.e doigts; mais ce doigté n'est ap plicable qu'aux tons ouverts de *Fa*, *Ut*, *Sol*, *Ré*, *La*, qui ont les cordes à vide.



ÉTUDE MÉLODIQUE.



ÉTUDE MÉLODIQUE.

Metr: ♩ = 69

Andantino.

p

p pizz.

p arco.

mf

f

pizz.

espres.

rall.

arco.

a tempo.

p

pizz.

rall.

arco.

a tempo.

pizz.

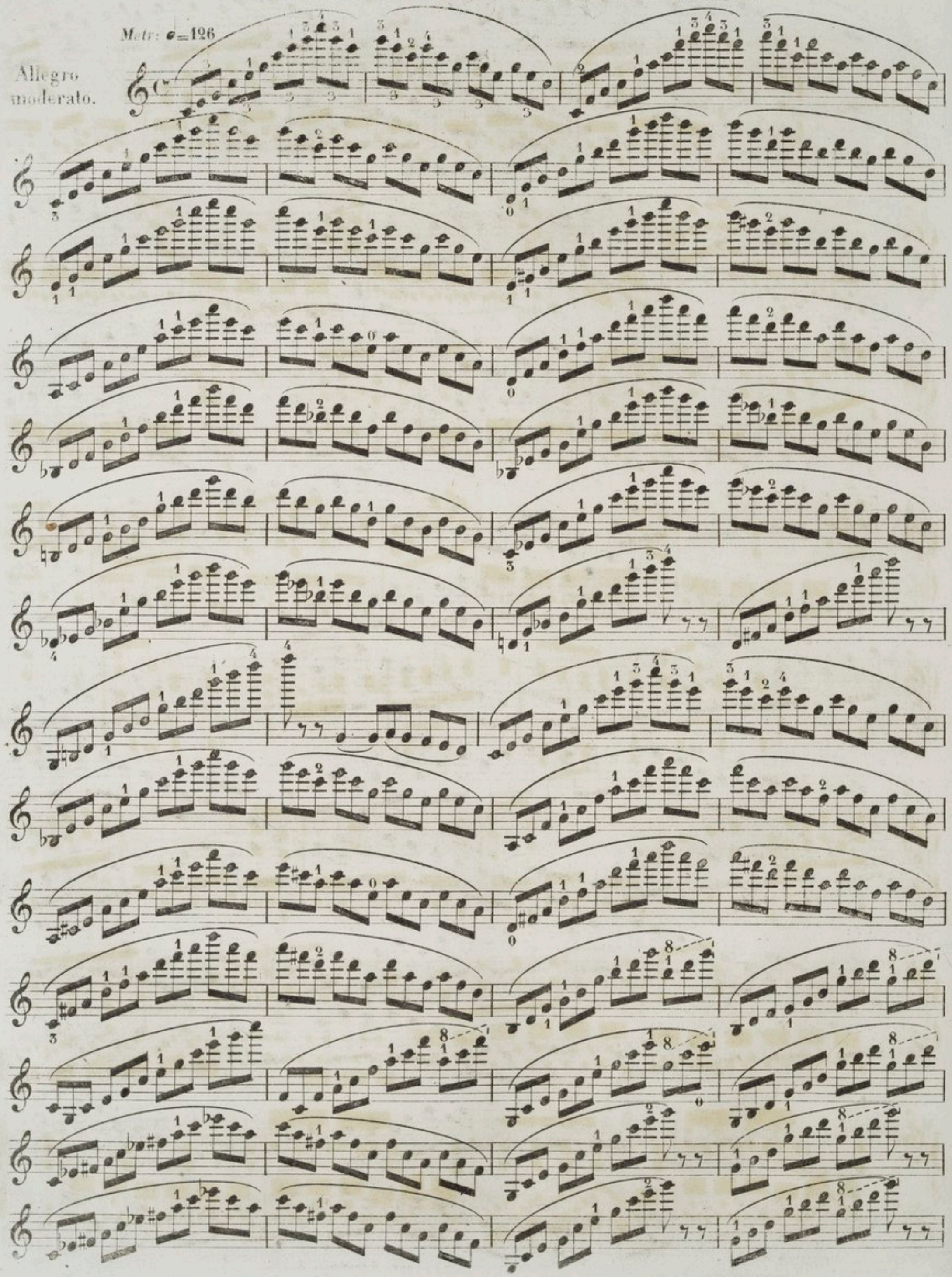
arco.

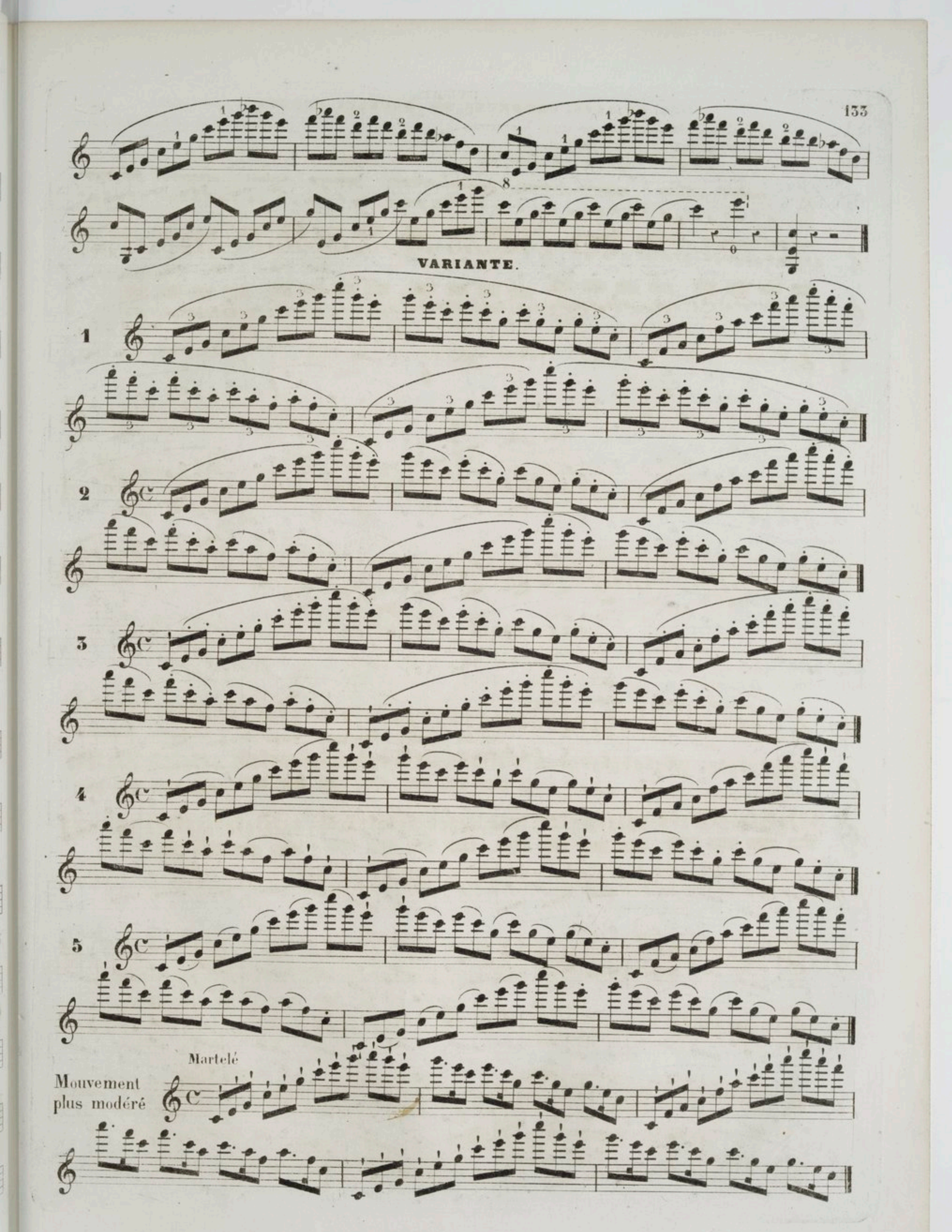
rit.

a tempo.

ÉTUDE

POUR LE DEMANCHÉ ET L'EMPLOI DE DIVERS COUPS D'ARCHET.

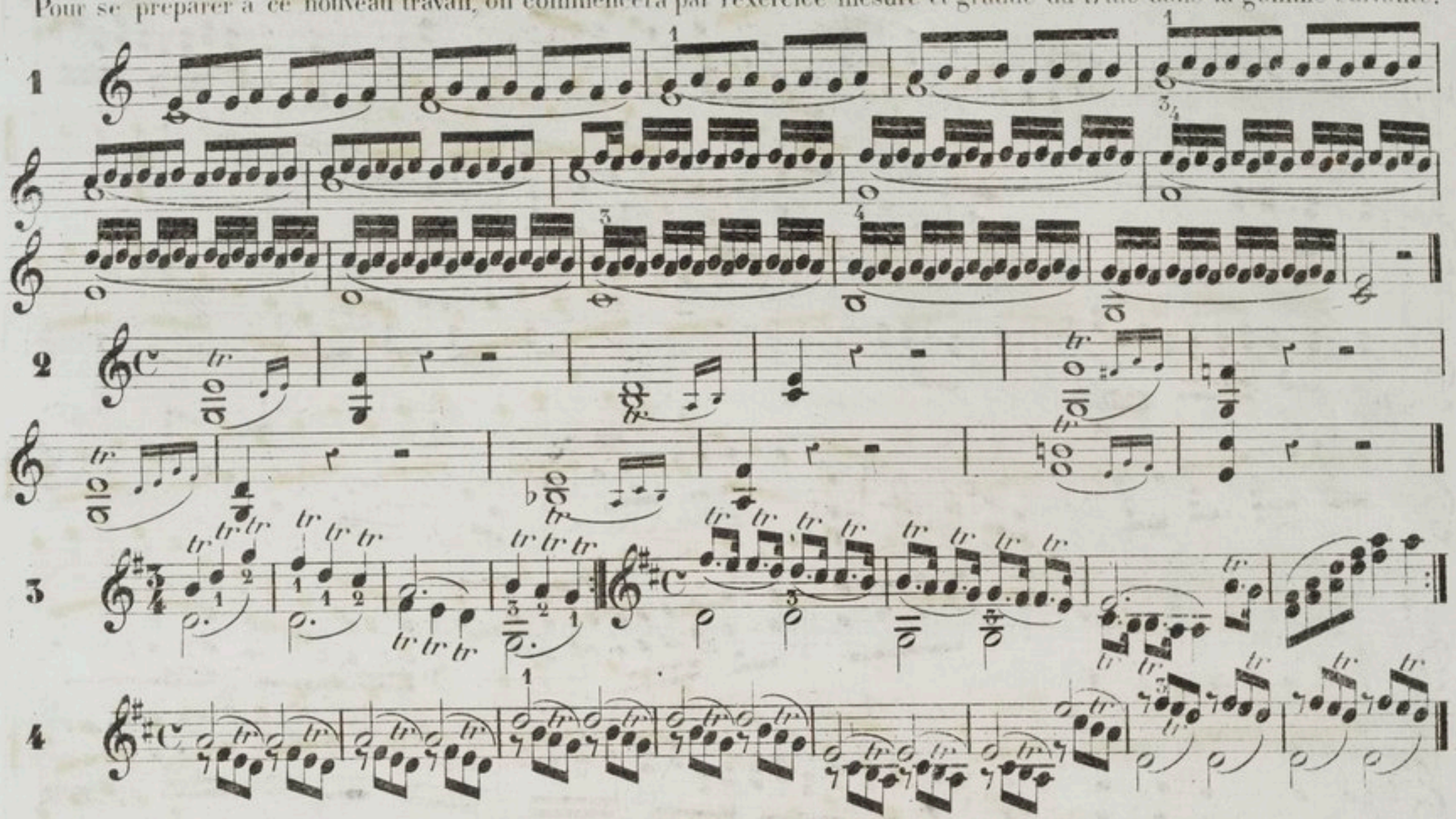



VARIANTE.
1
2
3
4
5
Martelé
Mouvement
plus modéré

DES TRILLES, CADENCES EN DOUBLES CORDES.

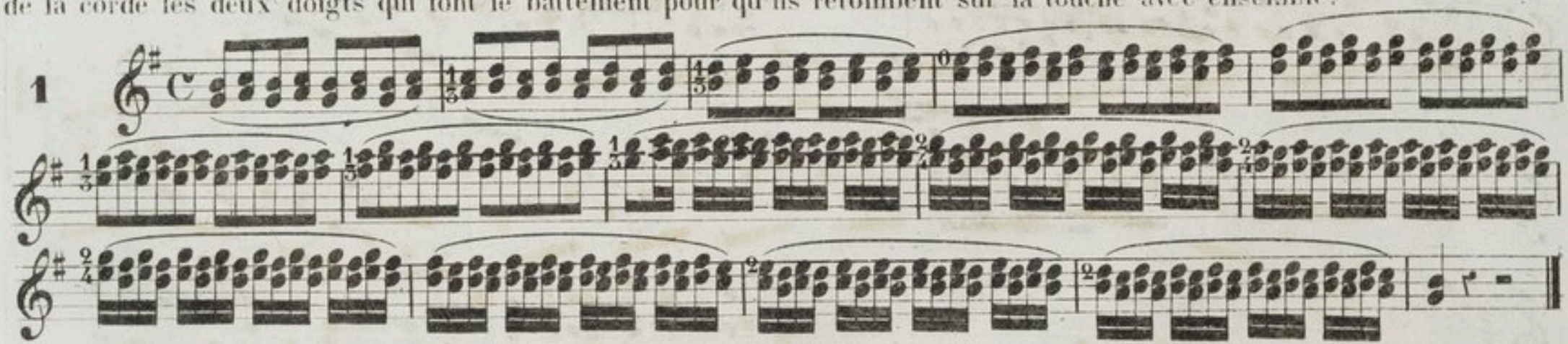
Les trilles cadences et brisés, tels que nous les avons déjà développés s'emploient souvent dans la double corde, c'est à dire, avec l'addition d'une note soutenue soit inférieure, soit supérieure.

Pour se préparer à ce nouveau travail, on commencera par l'exercice mesuré et gradué du *trille* dans la gamme suivante.

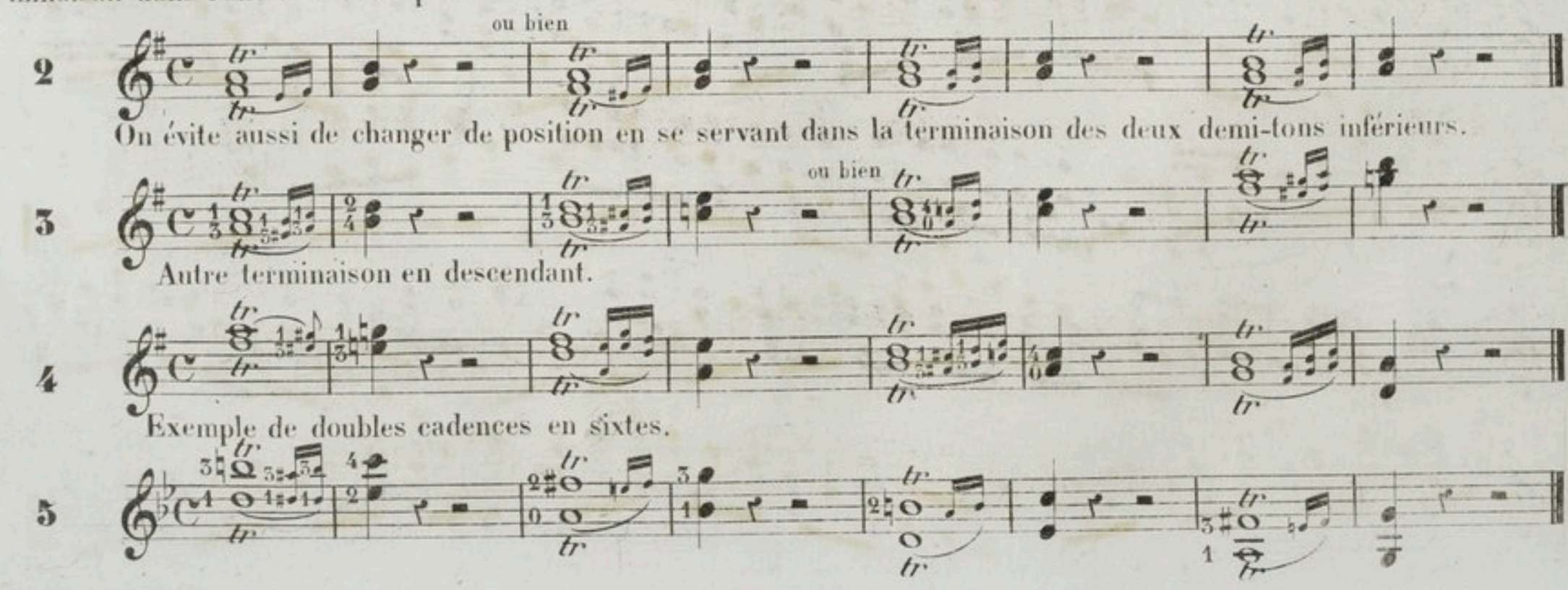


DES DOUBLES CADENCES.

Deux trilles faits simultanément sur deux notes s'appellent doubles trilles ou doubles cadences. Pour laisser aux doigts toute la liberté d'action désirable, on évitera de les raidir par une pression inutile. On lèvera à égale distance de la corde les deux doigts qui font le battement pour qu'ils retombent sur la touche avec ensemble.



Les doubles cadences se terminent à peu près de la même manière que les simples; elles ne subissent de modification que lorsqu'on ne peut les faire sans changer de position. Dans ce cas, on se contente souvent de marquer la terminaison dans l'une des deux parties.

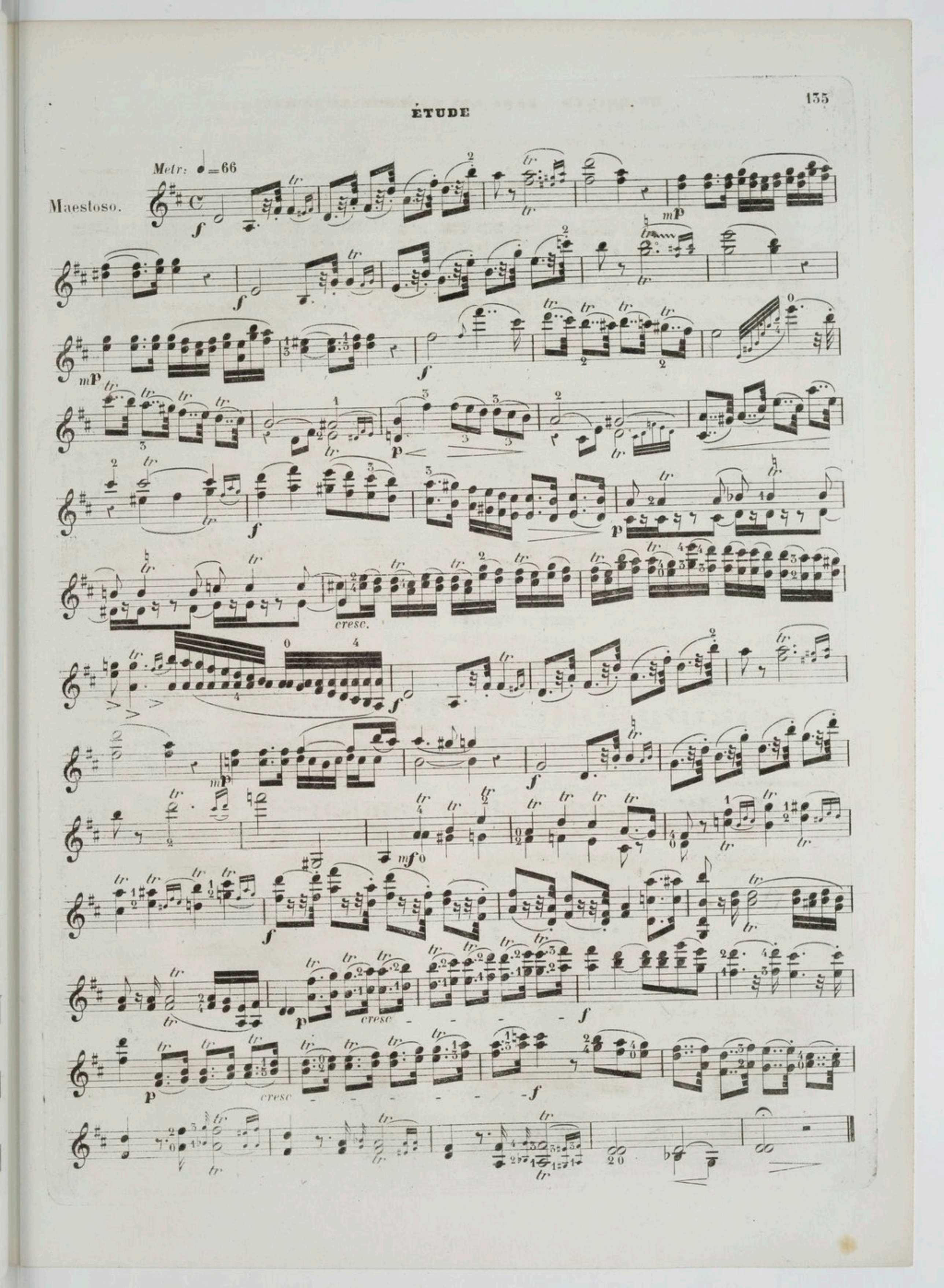


On évite aussi de changer de position en se servant dans la terminaison des deux demi-tons inférieurs.

Autre terminaison en descendant.

Exemple de doubles cadences en sixtes.

ÉTUDE



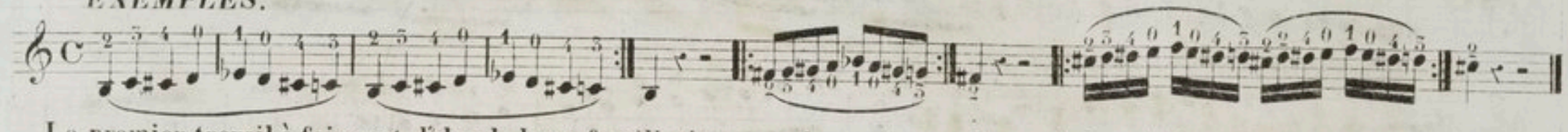
DU DOIGTÉ DANS LES GAMMES CHROMATIQUES.

On appelle gammes chromatiques celles qui procèdent par ½ tons.

Le doigté de ces gammes étant, par son irrégularité, plus difficile que ceux que nous avons déja développés, nous avons cru devoir en faire un article à part.

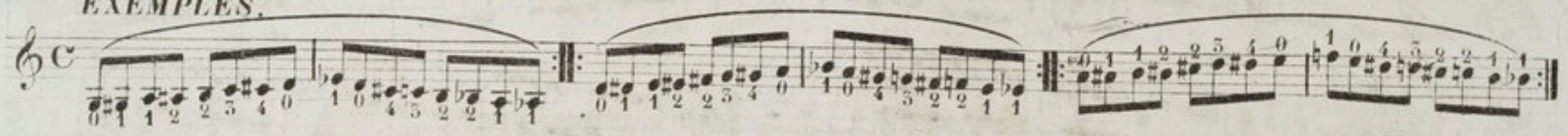
Le côté défectueux de ces gammes est l'obligation d'user souvent du même doigt pour faire deux notes conjointes; il en résulte une petite trainée de son qui dans la vitesse nuit a la netteté du jeu. Pour obvier à cet inconvénient, on reste autant que possible dans la 1.re Position, où par l'emploi des cordes à vide, on évite dans quatre ½ tons consécutifs la trainée que nous venons d'expliquer, ce qui facilite le mécanisme de la gamme chromatique et lui donne plus de clarté.

EXEMPLES.



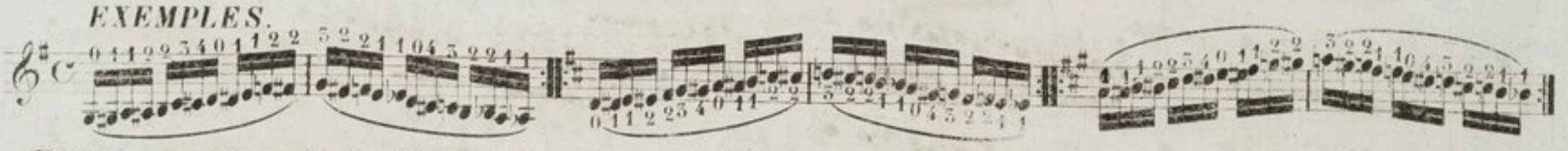
Le premier travail à faire est d'abord de se familiariser avec les quatre cordes et de le répéter longtemps, tel que nous venons de le donner. Une fois acquis, on y ajoutera le commencement de la gamme que nous exposons ici, et l'on continuera pour les exemples suivants le même exercice prolongé sur les quatre cordes.

EXEMPLES.

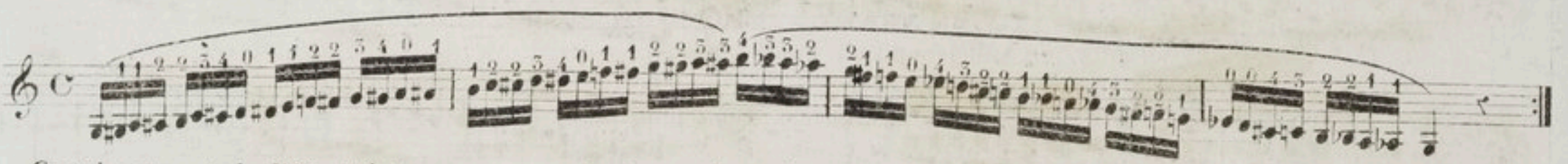


Puis on y ajoutera les notes qui terminent la gamme d'une octave que l'on répétera de même.

EXEMPLES.

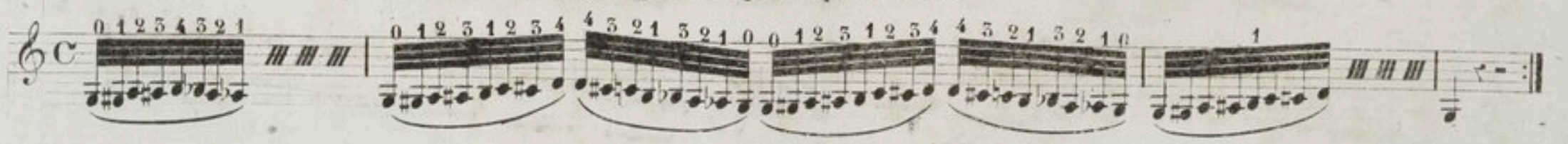


Enfin on complètera toute l'échelle chromatique de la 1.re Position.



Ce qui augmente la difficulté des gammes en demi-tons c'est qu'on se croit obligé d'employer toujours pour chaque note, le doigt qui lui correspond; ainsi par exemple, dans la 1.re Position, lorsqu'il s'agit d'un *LA* sur la 4.me corde, soit ♭, ♮ ou ♯, on croit devoir employer le 1.r doigt, s'il se présente un *SI* ♭, ♮ ou ♯, on se servira du 2.e doigt, ainsi de suite pour l'*UT* et le *RÉ*.

Cette habitude nous paraît sans importance; l'essentiel à notre avis est d'obtenir le plus de clarté et de justesse possible, et dès qu'on s'affranchit de cette sorte de routine la difficulté des ½ tons disparaît en grande partie. C'est surtout lorsqu'il se présente des portions de gammes chromatiques très rapides en montant et en descendant que le système des ½ tons glissés devient impossible; nous en offrons ici des exemples avec le seul doigté qui nous paraît praticable.

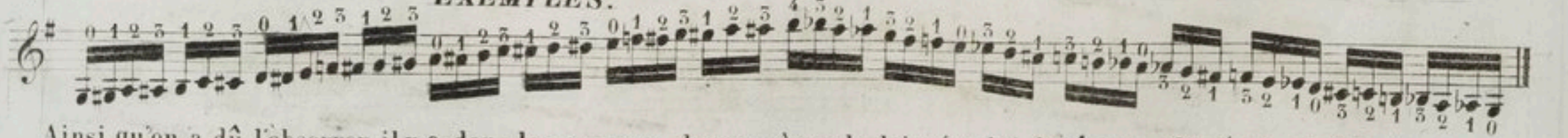


On fera le même exercice sur les autres cordes.

On peut adapter ce dernier doigté à toute l'échelle chromatique de la 1.re Position; mais il a l'inconvénient d'occasionner beaucoup de dérangement à la main.

Toutefois, il peut être utile dans certains cas et suggérer au violoniste des traits nouveaux. C'est cette considération qui nous engage à ne négliger aucune des ressources qui peuvent agrandir le mécanisme du violon et mettre l'artiste sur la voie de nouvelles découvertes.

EXEMPLES.



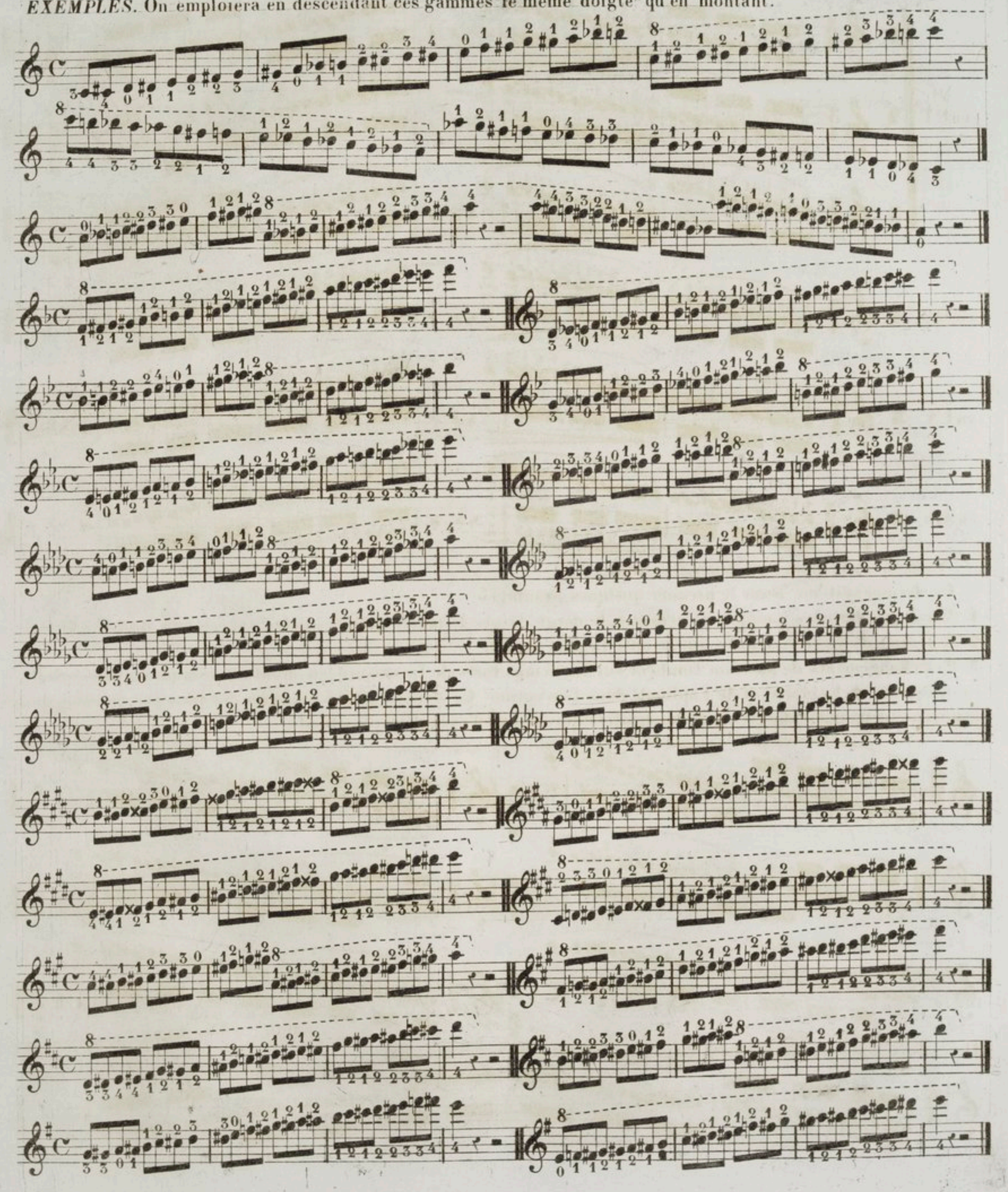
Ainsi qu'on a dû l'observer il y a dans les gammes deux espèces de doigté; celui des ½ tons glissés et celui des tronçons.

Ces deux systèmes, également utiles, peuvent s'employer isolément ou simultanément comme on l'a vu dans les premiers exemples.

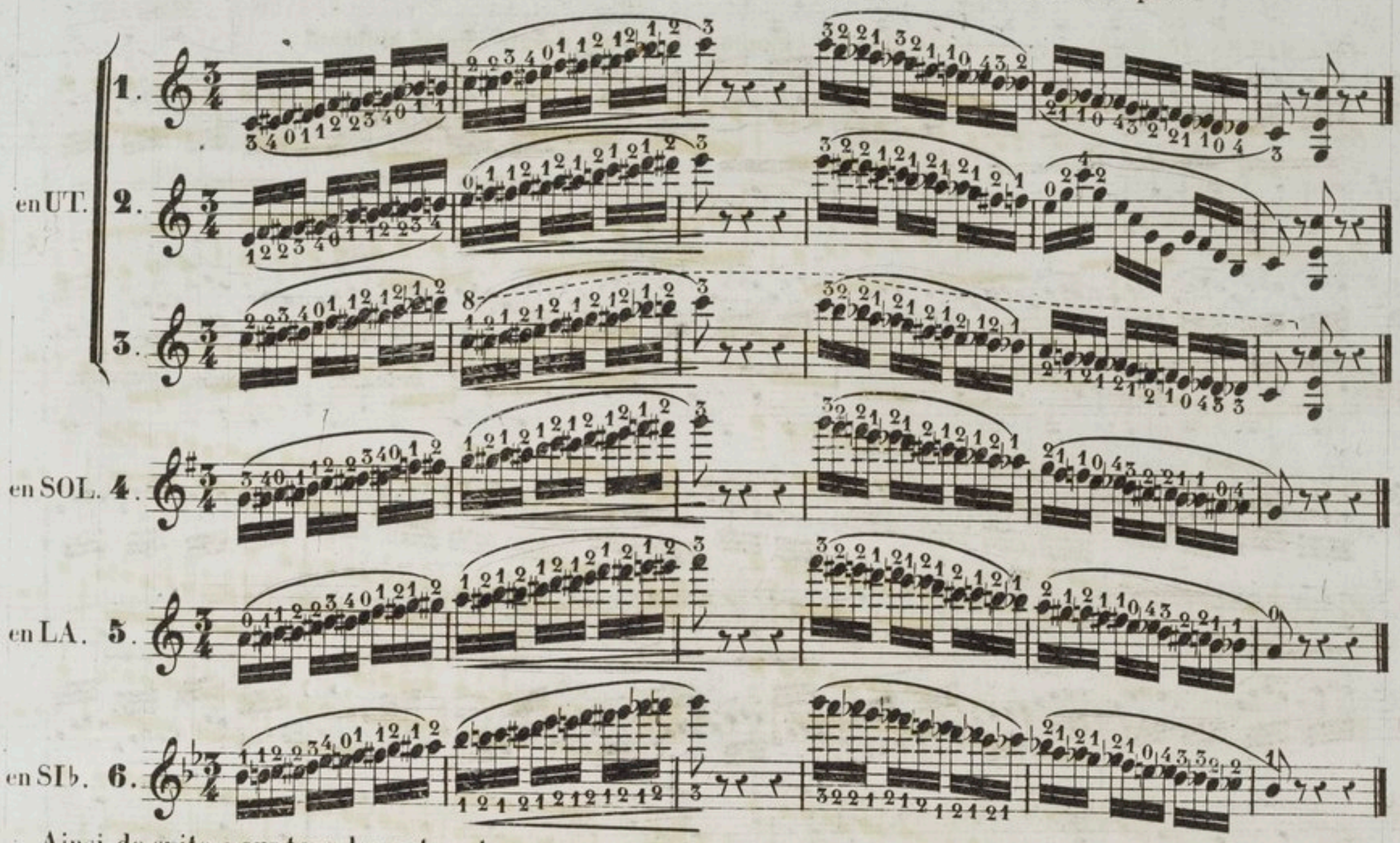
Il nous reste à parler du doigté des gammes chromatiques dans les positions supérieures; nous en indiquons deux qui, selon la conformation des doigts et la disposition du passage, présentent l'un et l'autre des avantages.

Le premier de ces doigte, préconisé par nos prédécesseurs, appartient, pour les notes les plus aigües, au système des ½ tons glissés.

EXEMPLES. On emploiera en descendant ces gammes le même doigté qu'en montant.



On a vu dans les gammes qui précèdent que le doigté est invariable pour l'octave supérieure dans les 24 tons. Mais lorsque la gamme s'arrête avec vigueur sur la note la plus élevée, il faut que les doigts marquent les dernières notes comme des petits marteaux pour leur donner l'éclat désirable. Dès lors, le systême des ½ tons glissés ne remplit pas le but et il faut nécessairement recourir à celui des tronçons, dont voici des exemples.



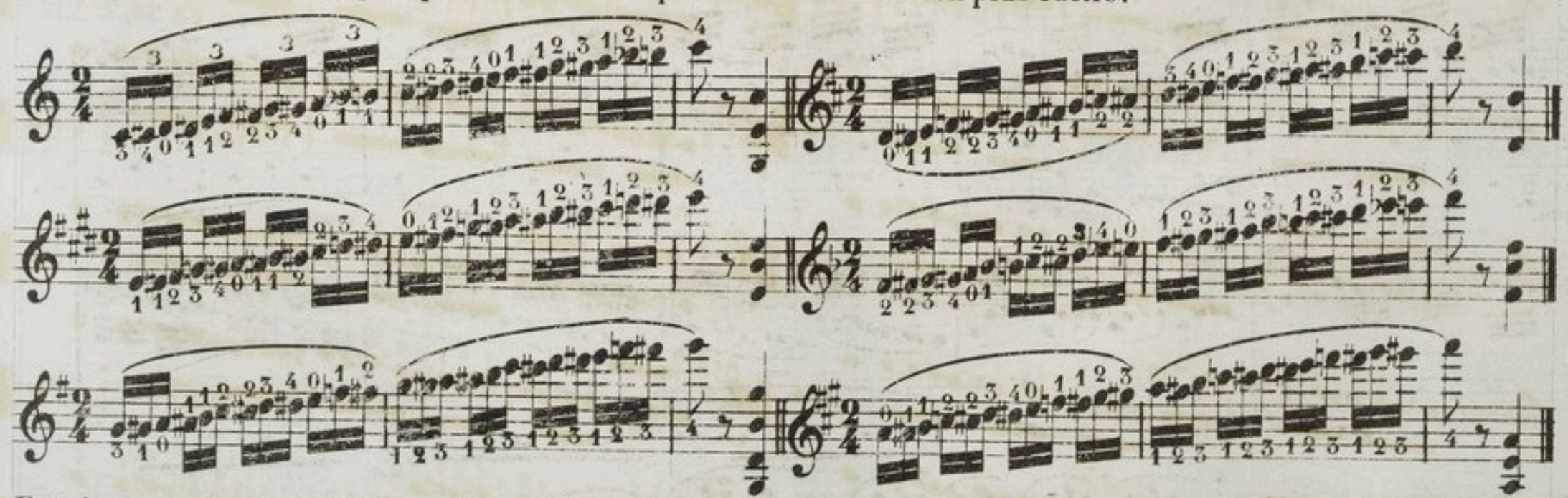
Ainsi de suite pour tous les autres tons.

Ce dernier systême a sur le premier quelques avantages.

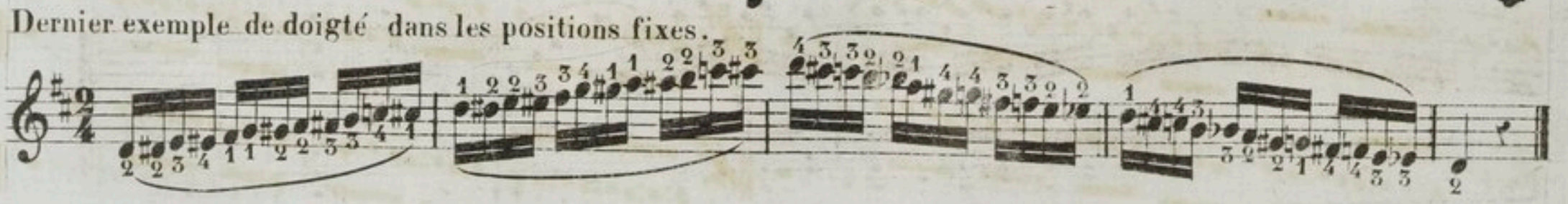
1° Ainsi que dans les gammes précédentes, le doigté reste le même pour les notes supérieures dans les 24 tons.

2° Il permet d'arriver avec force sur la note la plus aigue.

3° Les changements de position tombent sur les temps forts de la mesure en montant comme en descendant, ce qui ajoute de la clarté et de l'aplomb dans l'éxécution. Ce dernier point étant un des plus importants, nous exposons ici un autre doigté pour les triolets qui en rend l'éxécution plus facile.



Dernier exemple de doigté dans les positions fixes.



Metr: ♩ = 76.

Con moto.

p

p

pizz:

arco.

ÉTUDE.

Metr: ♩ = 108.

Moderato

p

arco.

f

pizz.

arco.

f

pizz.

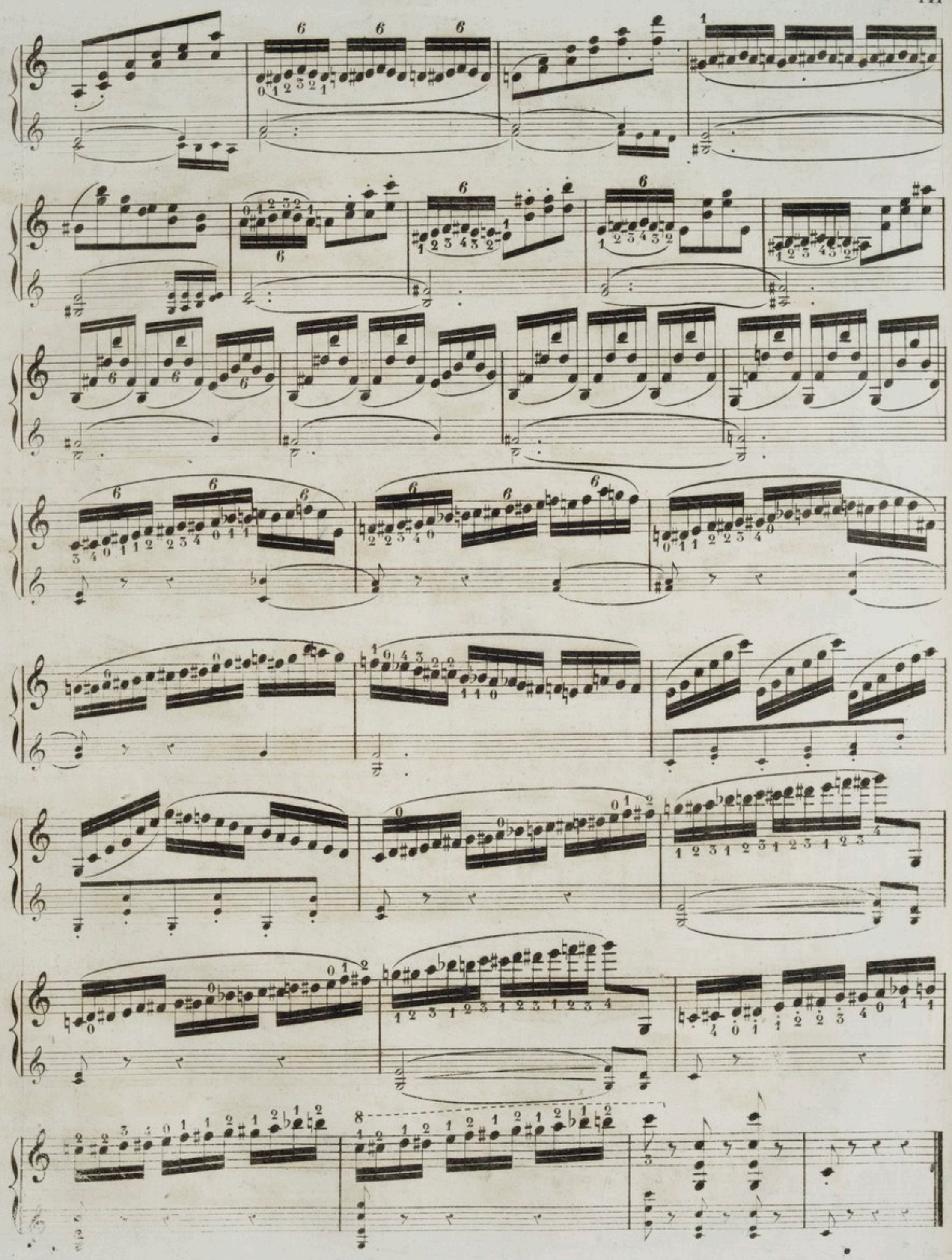
arco.

arco.

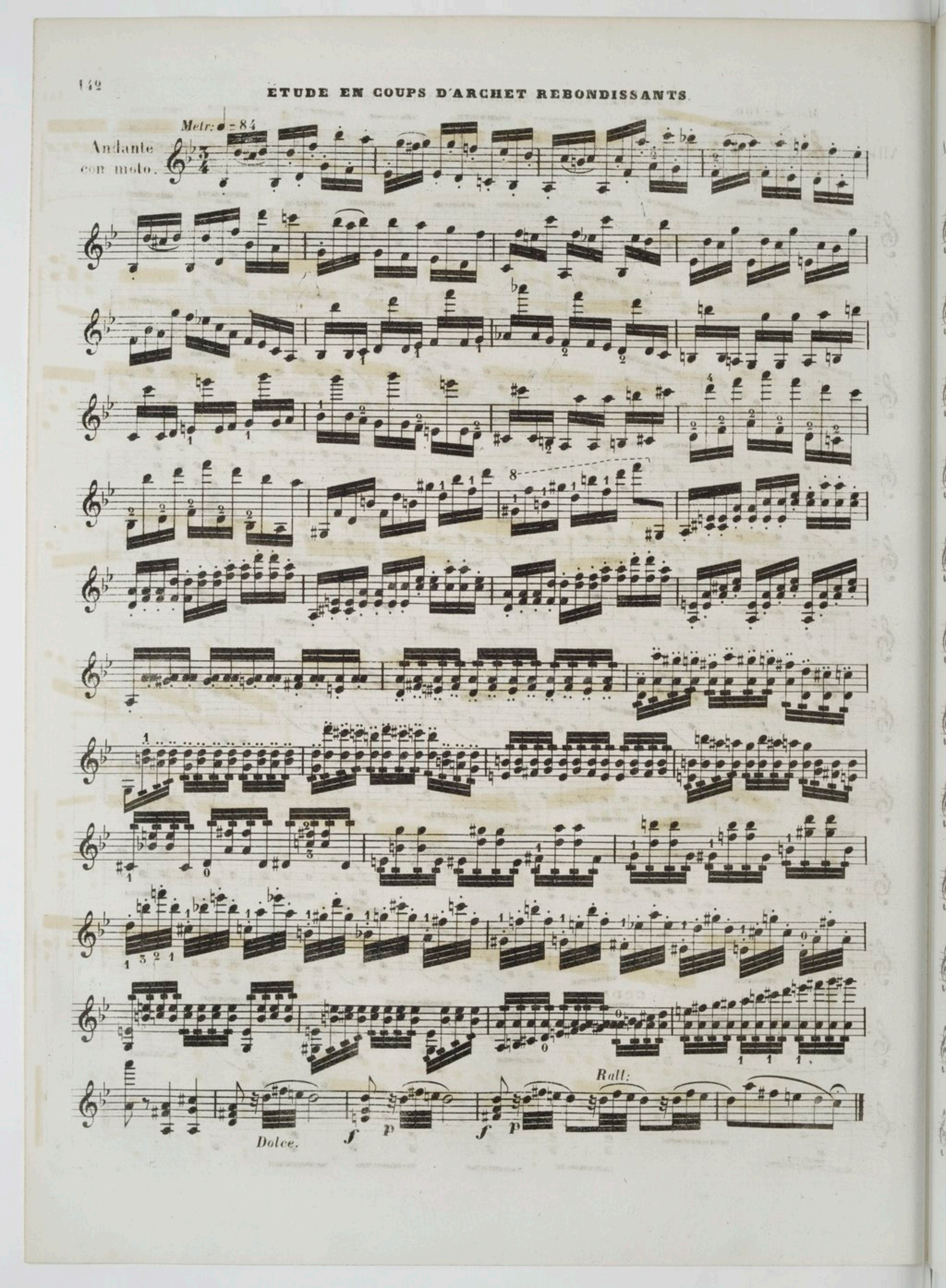
f

pizz:

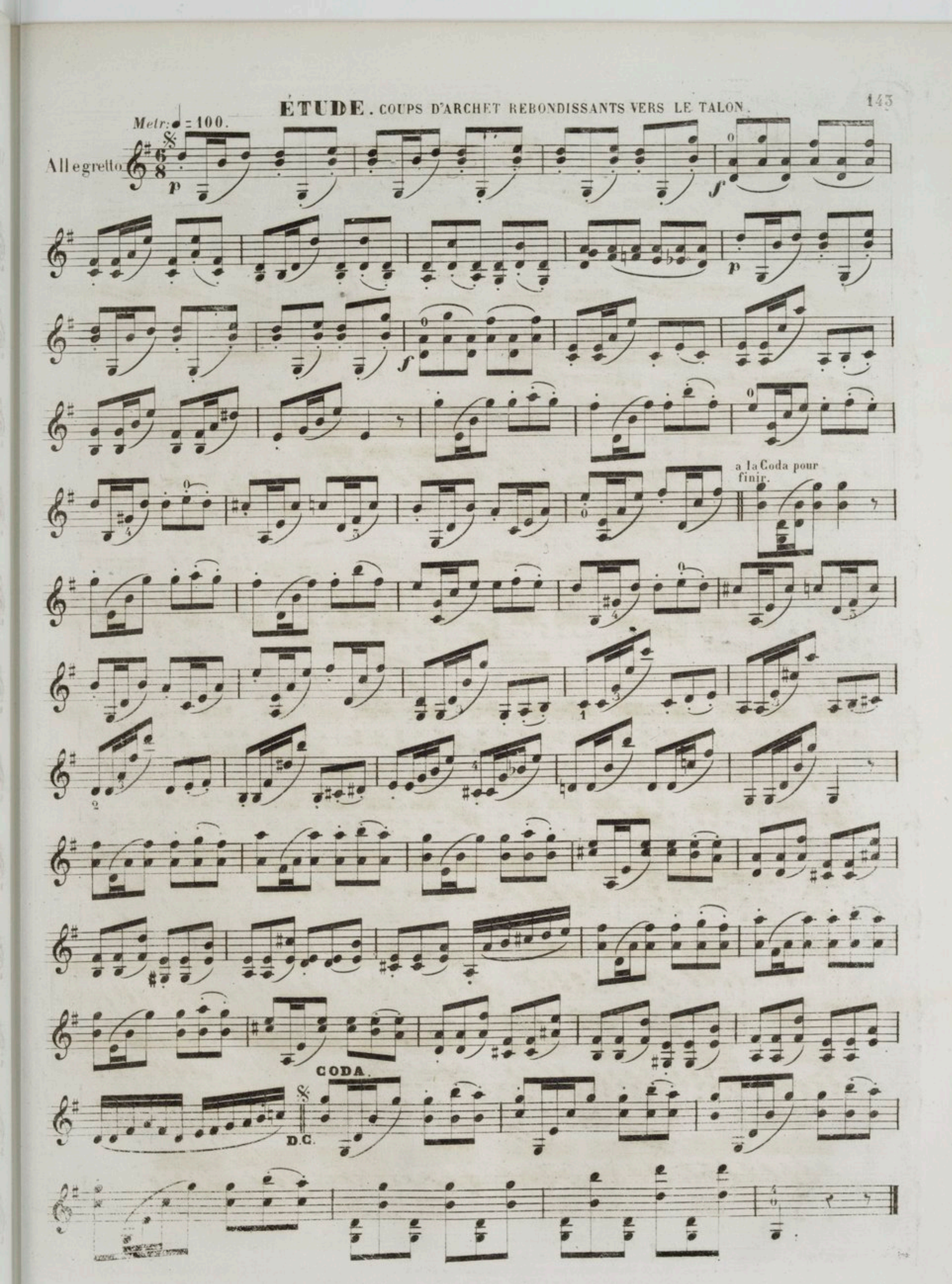
p



ÉTUDE EN COUPS D'ARCHET REBONDISSANTS.



ÉTUDE. COUPS D'ARCHET REBONDISSANTS VERS LE TALON.

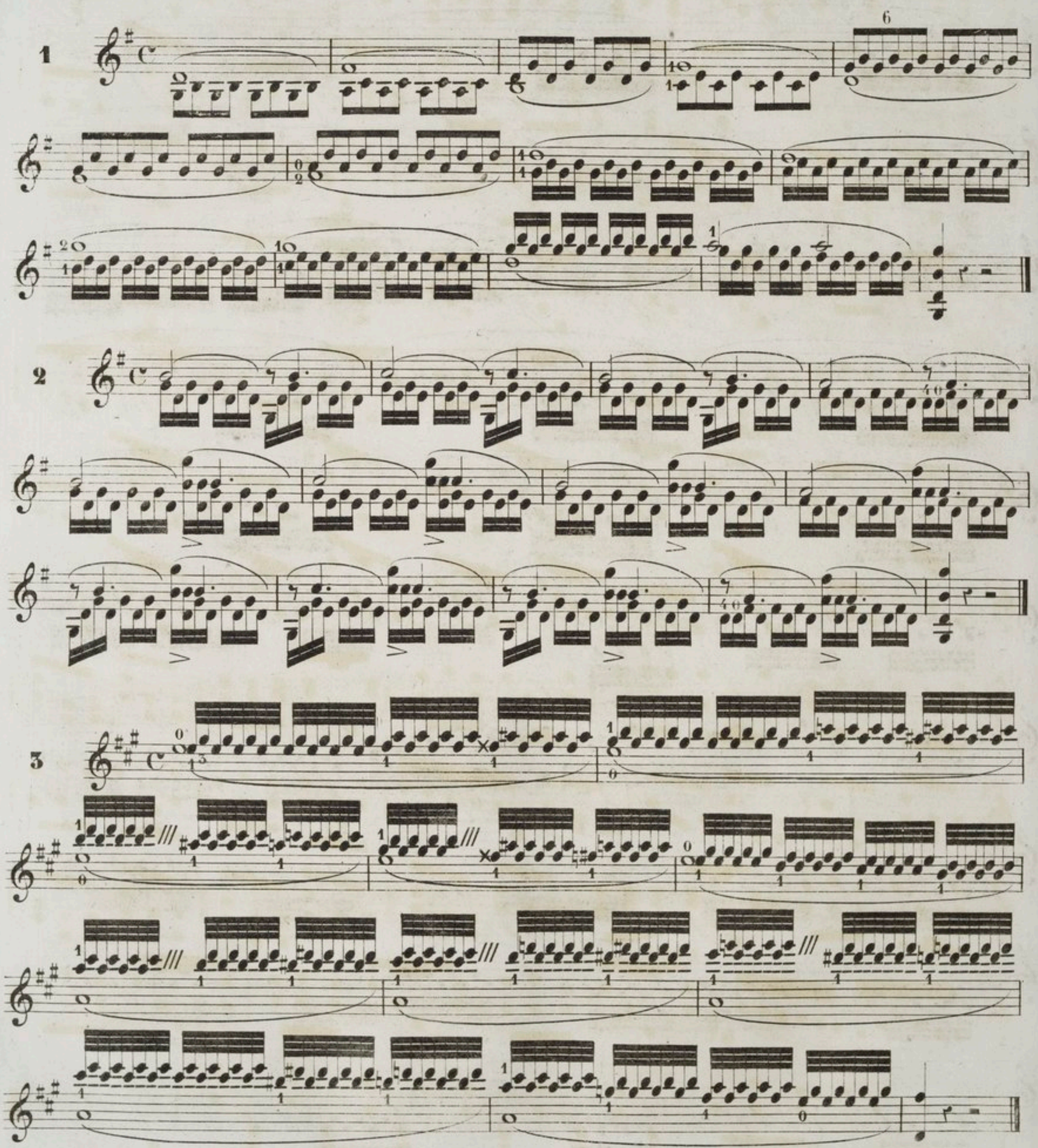


DU TRÉMOLO DE LA MAIN GAUCHE.

Il est un autre élément du Violon qui dérive de la cadence en doubles cordes parcequ'il n'est autre chose que l'application du trille entre les autres intervalles de la gamme.

Cet effet, l'un des plus riches du Violon, fait entendre distinctement une harmonie à trois parties à laquelle le battement fréquent du doigt ajoute de la vie et de la couleur.

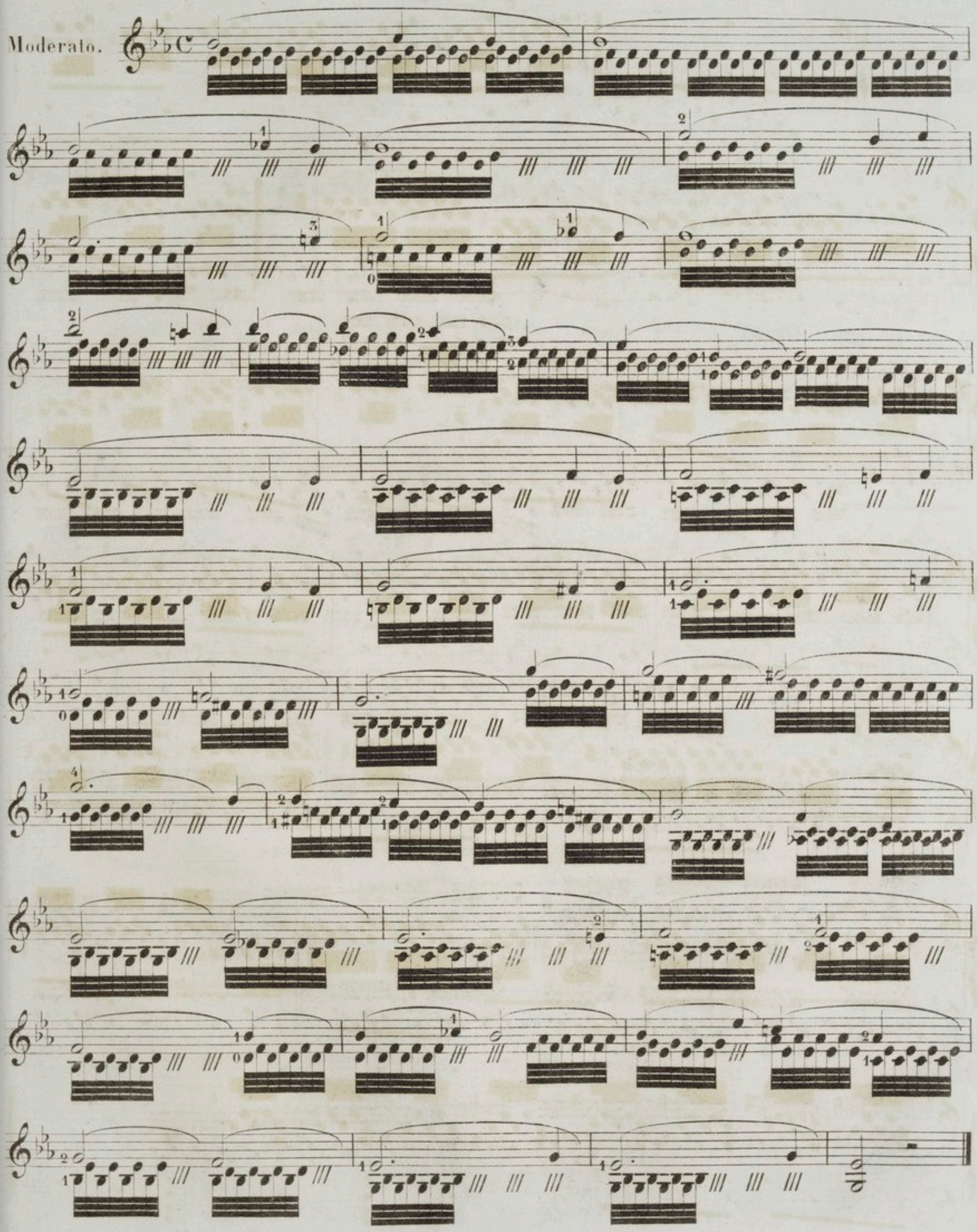
Ce genre de trille appelé *Trémolo coulé* conduit à diverses combinaisons qui agrandissent les ressources de l'instrument.



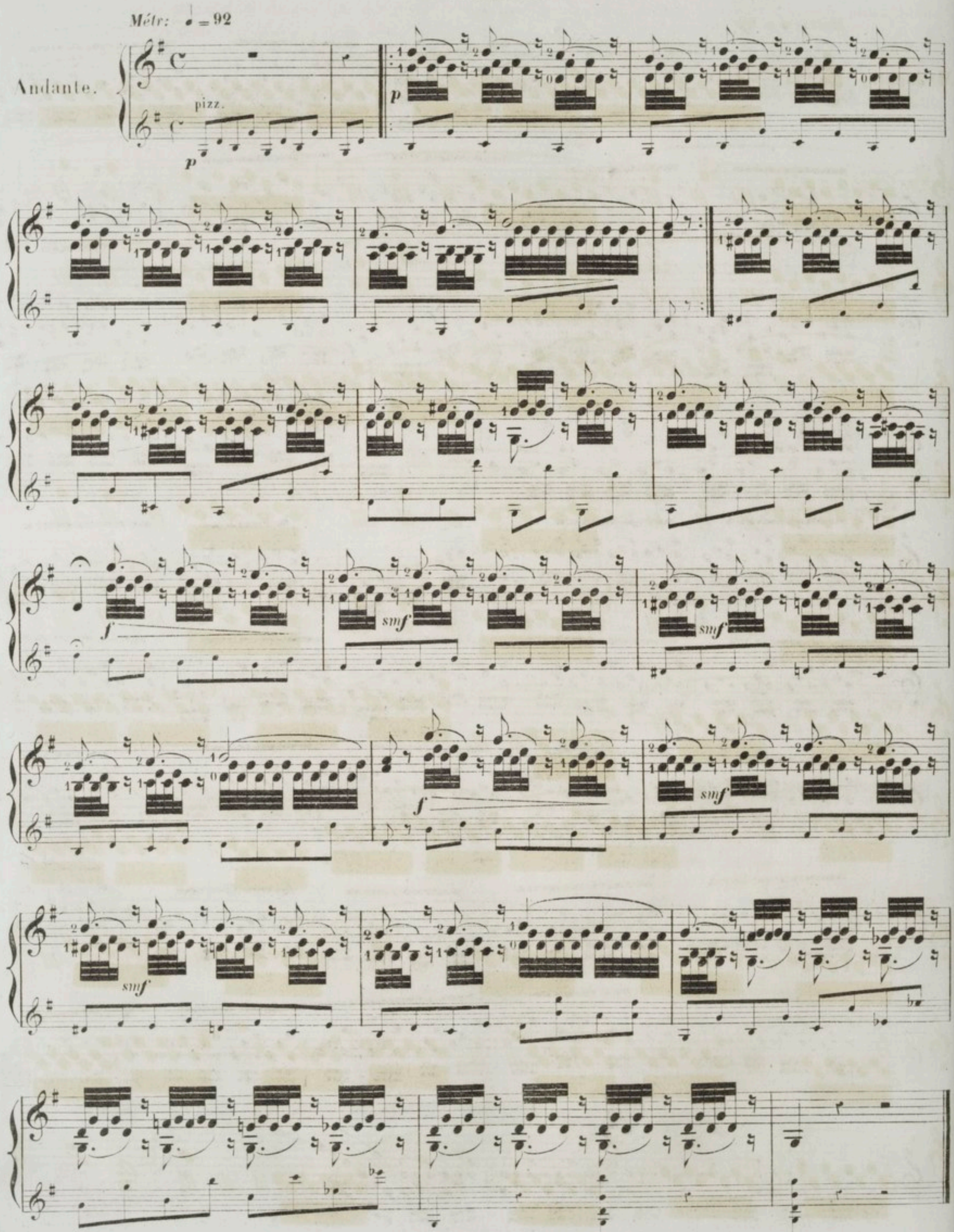
ÉTUDE.

Métr: ♩ = 92

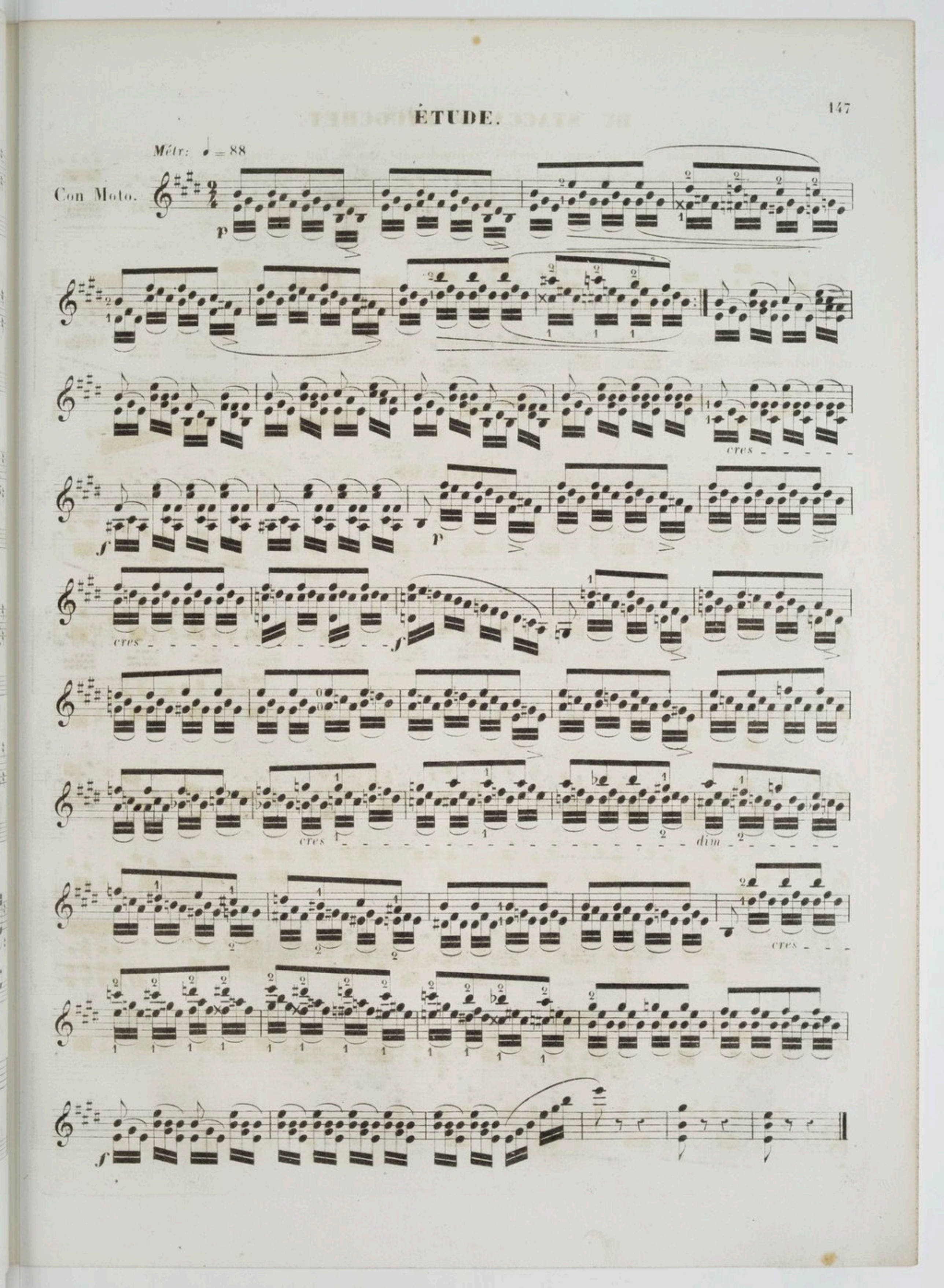
Moderato.



ÉTUDE.



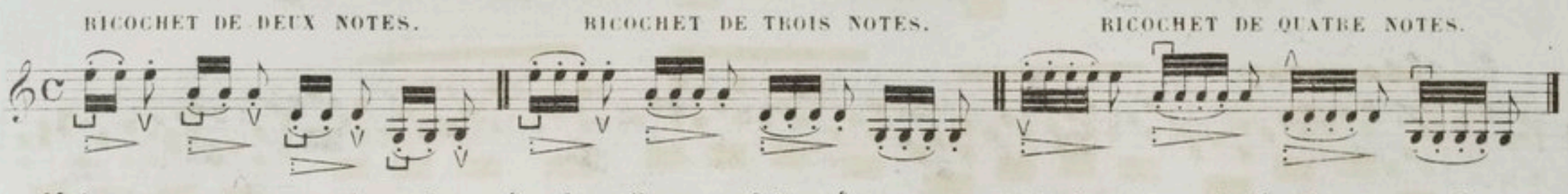
ÉTUDE.



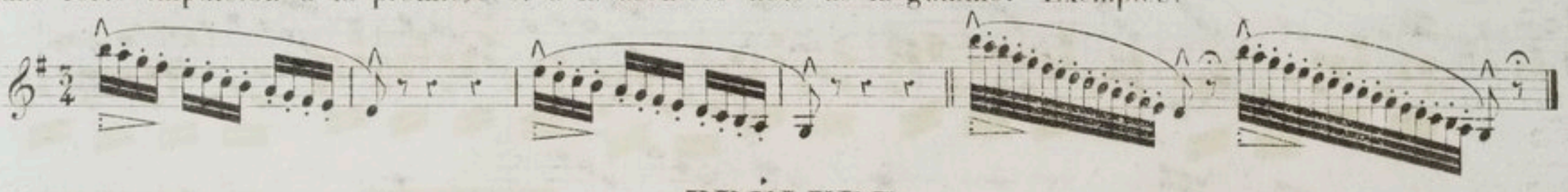
DU STACCATO RICOCHET.

Le *Staccato Ricochet* est un coup d'archet rebondissant qui se fait en frappant le crin sur la corde avec un degré de force proportionné à sa quantité de notes. Nous l'indiquons par ce signe:

Le Ricochet se fait soit en tirant, soit en poussant, lorsqu'il ne s'agit que de peu de notes. Exemples:



Mais sur une gamme de quelque étendue, il ne se fait qu'en poussant de la pointe de l'archet et en donnant une forte impulsion à la première et à la dernière note de la gamme. Exemples:

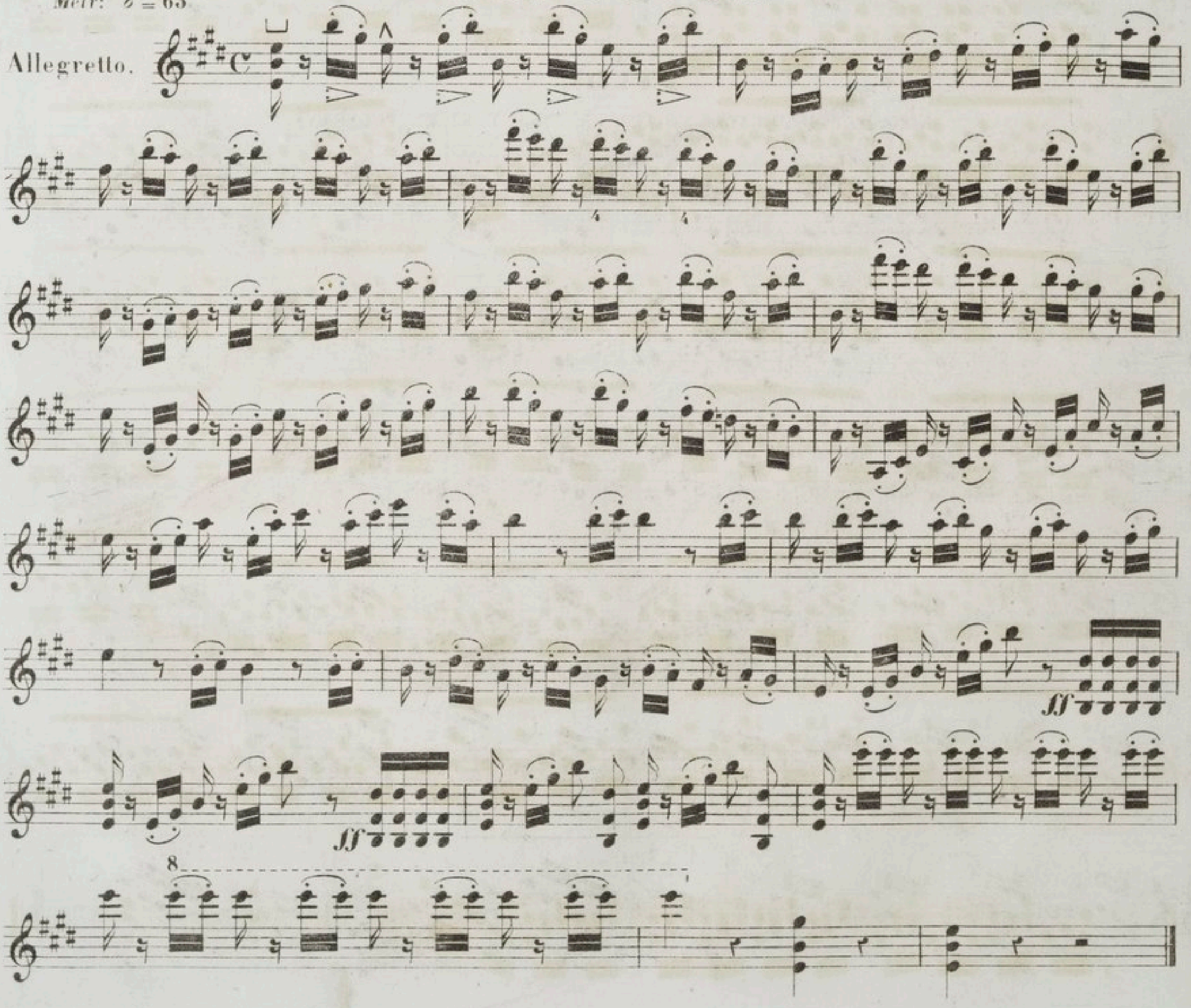


PRÉLUDE

RICOCHET DE DEUX NOTES.

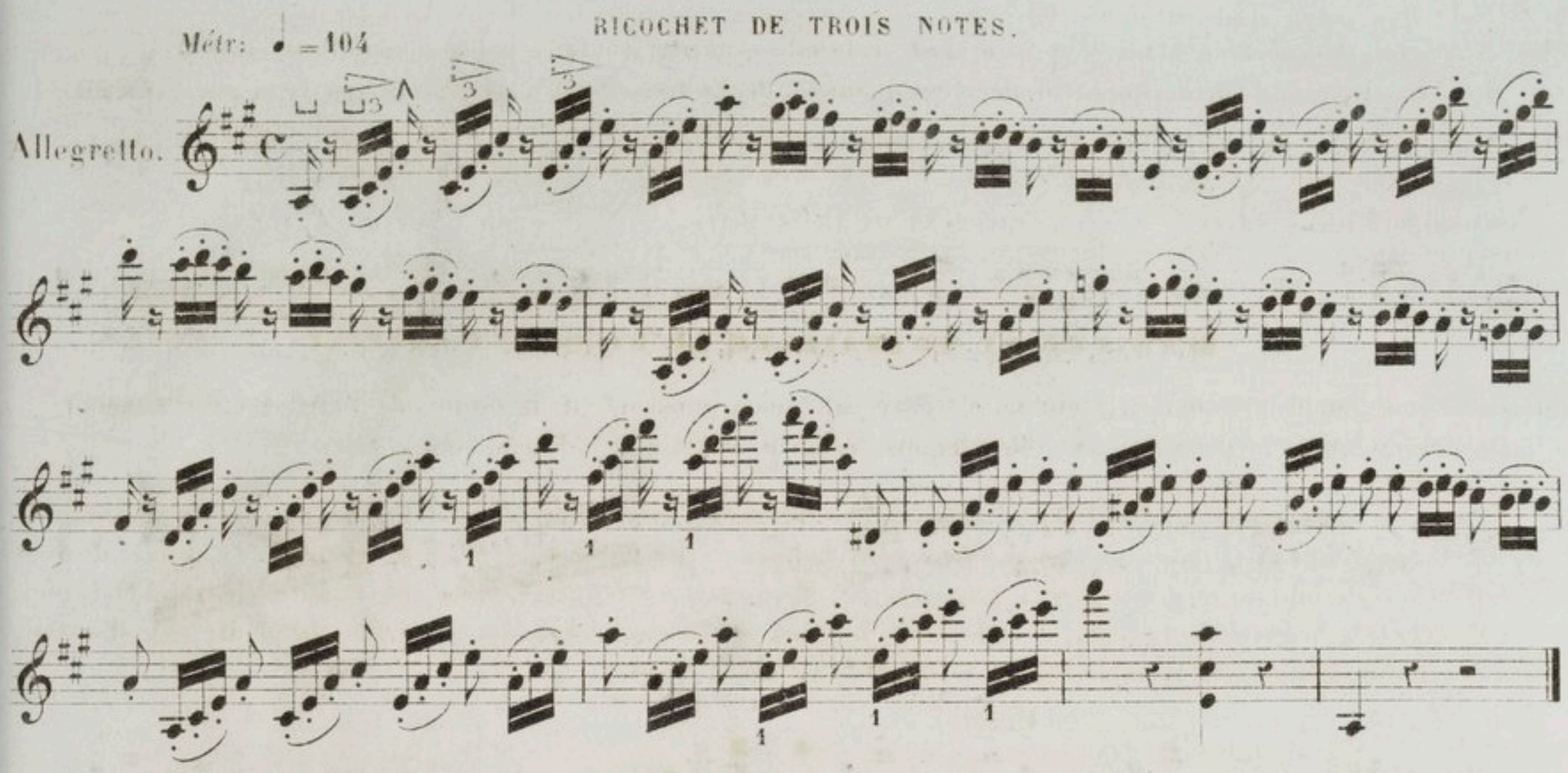
Métr: 𝅗𝅥 = 63

Allegretto.



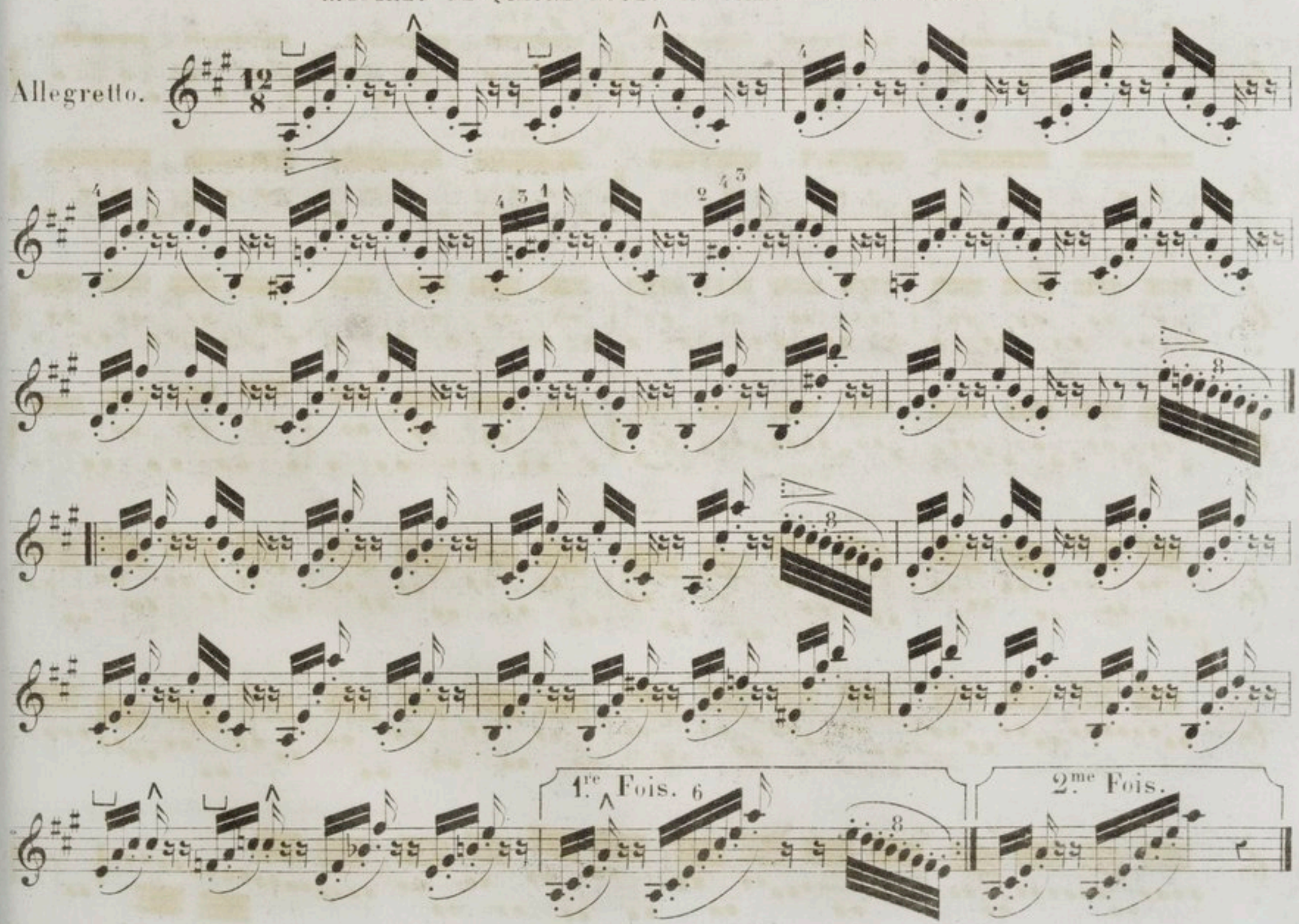
PRÉLUDE

RICOCHET DE TROIS NOTES.



ÉTUDE

RICOCHET DE QUATRE NOTES EN TIRANT ET EN POUSSANT.



DU RICOCHET CONTINU.

Il est une autre application du Ricochet plus classique et plus usitée: C'est dans les arpéges continus où l'archet partage les notes deux par deux, trois par trois, quatre par quatre par une impulsion élastique du poignet.

Dans une fantaisie sur un thème de Beethoven, nous avons fait connaître le Ricochet deux par deux sous le nom de Trémolo. Son effet puissant nous engage à y consacrer un article spécial, son principe, fort simple d'ailleurs, résume celui des coups d'archet de même espèce que l'on trouvera plus loin à l'article des *Arpéges*.

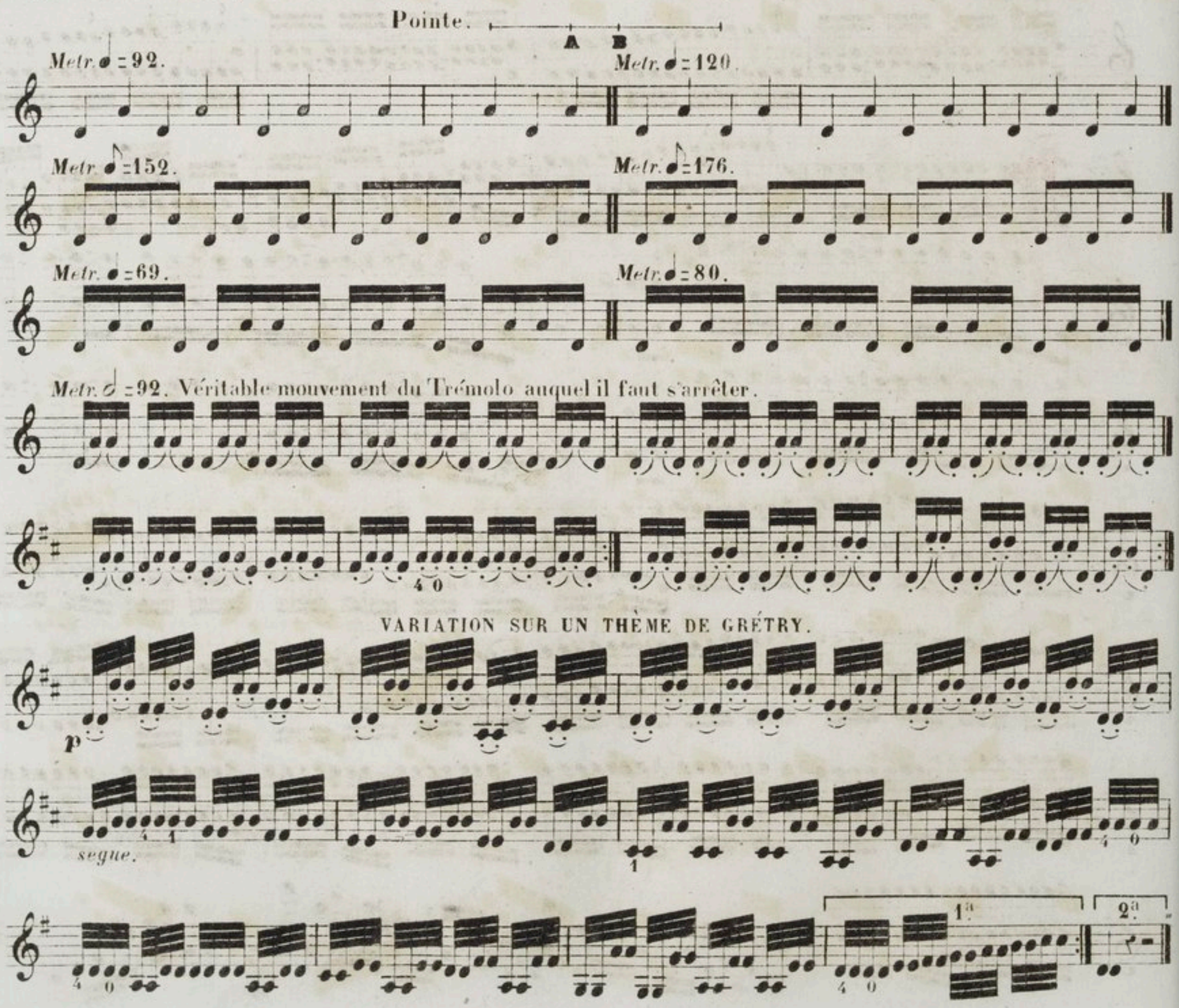
L'exécution de ce Trémolo est dans l'égalité absolue du tirer et du pousser. Pour en vaincre la difficulté, il faut prendre pour base les sons continus dont nous avons déja parlé.

MANIÈRE DE TRAVAILLER LE RICOCHET CONTINU.

Il faut répéter chacun des exemples qui suivent en se conformant aux mouvements indiqués par le Métronome.

Soutenir chacune des notes sans interruption et les attaquer au début par une percussion vive et comme par surprise.

Lorsqu'on sera arrivé graduellement à l'exemple des notes liées deux par deux, marqué par le métronome ♩=92, on prolongera ce mouvement en coups d'archet serrés du point **A** au point **B**. Pendant la durée de cet exercice, on abandonnera peu à peu la baguette à son propre mouvement en la soutenant de l'index et du pouce. L'archet, bien garni de colophane, rebondira bientôt sur la corde. Dès lors, la seule difficulté est d'entretenir ce balancement par le mouvement mesuré de la main droite.



L'élève pourra souvent revenir à l'étude des Dixièmes, cette gymnastique faite avec modération ne fera que lui assouplir les doigts; mais l'exercice trop prolongé de cet extension pourrait produire un effet contraire: celui de fatiguer et d'enerver la main, surtout lorsqu'elle n'a pas acquis toute sa croissance.

1.

2.

CAPRICE OU EMPLOI DES DIXIÈMES.

Metr. ♩=116

Moderato.

DES ARPÈGES.

On appelle arpèges les divers coups d'archet appliqués aux effets d'harmonie du Violon.

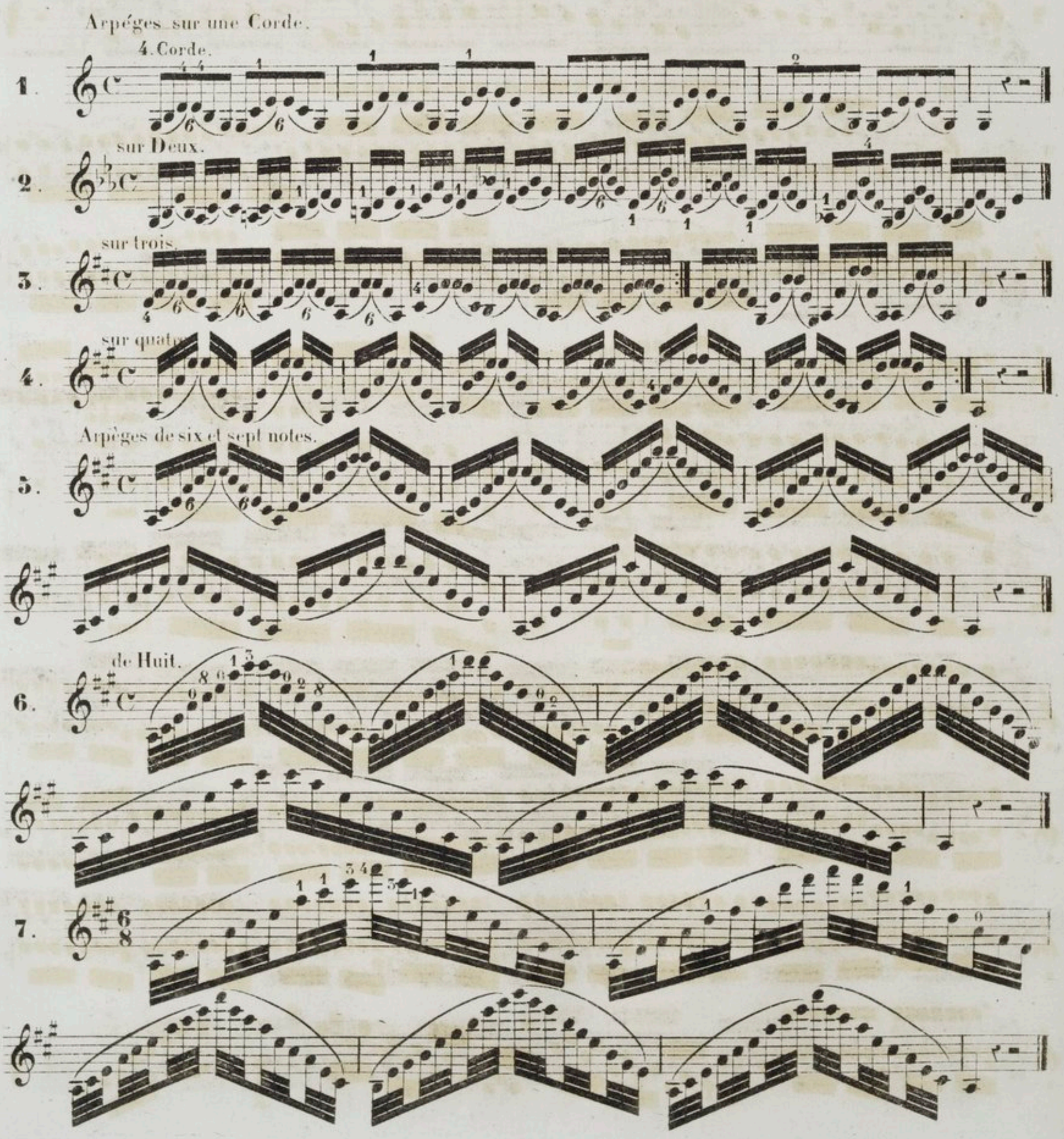
Cet élément résume pour ainsi dire en lui tous les autres, tant pour l'emploi de l'archet que pour l'exercice de la main gauche.

Les combinaisons des Arpèges sont très compliquées. Nous allons en donner quelques explications concises qui à l'aide des signes déja connus en feront comprendre l'accentuation.

Les arpèges se font de quatre manières différentes.

1° sur une corde.

EXEMPLES.



ÉTUDE.

ARPÈGES SUR UNE SEULE CORDE.

Metr. 𝅗𝅥 = 88.

Moderato.

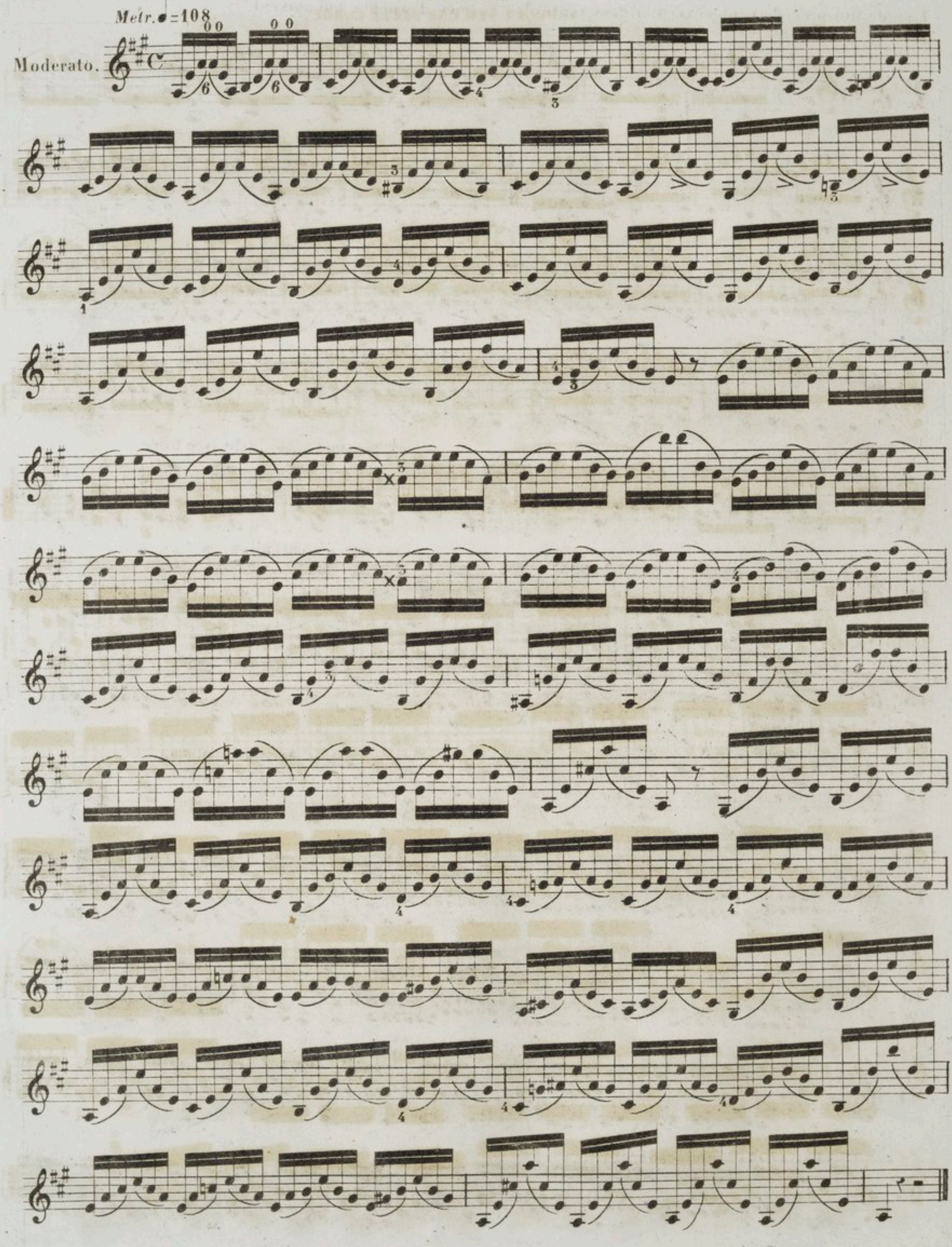
ARPÈGES SUR DEUX CORDES.

Metr. ♩ = 100.

Moderato.

3e. Corde.

ÉTUDE.



L'étude qui précède peut s'éxécuter dans toutes les formes d'arpèges qui suivent.

1. Du 1.er tiers de l'archet.

2. Idem en levant l'archet à chaque note.

3. Du milieu de l'archet.

4.

5.

6. Dans la force le staccato martelé et l'archet à la corde.

7. Tous les coups d'archet en tirant du talon.

8. Staccato rebondissant dans la légereté.

9. Rebondissant du talon.

10. Le second accord jeté avec force.

11.

12. En coups d'archet allongés.

13. L'archet serré à la corde et du milieu.

14. Vif et serré du milieu.

15. Ricochet léger.

16. En accords soutenus.

17.

18.

19.

20.

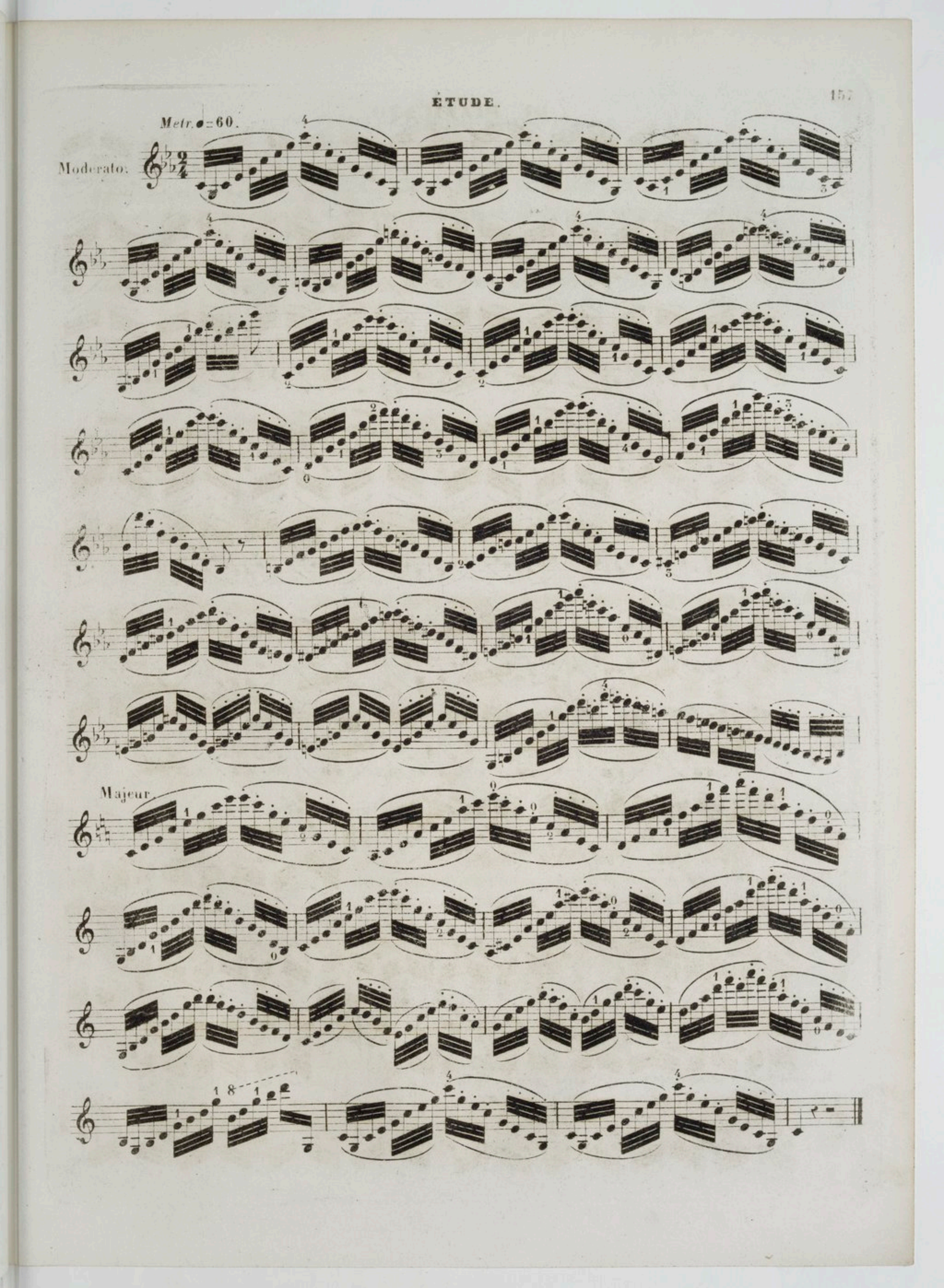
21.

22.

23. Ricochet en poussant.

24.

ÉTUDE.


Metr. ♩=60.
Moderato.
Majeur.

DU PIZZICATO.

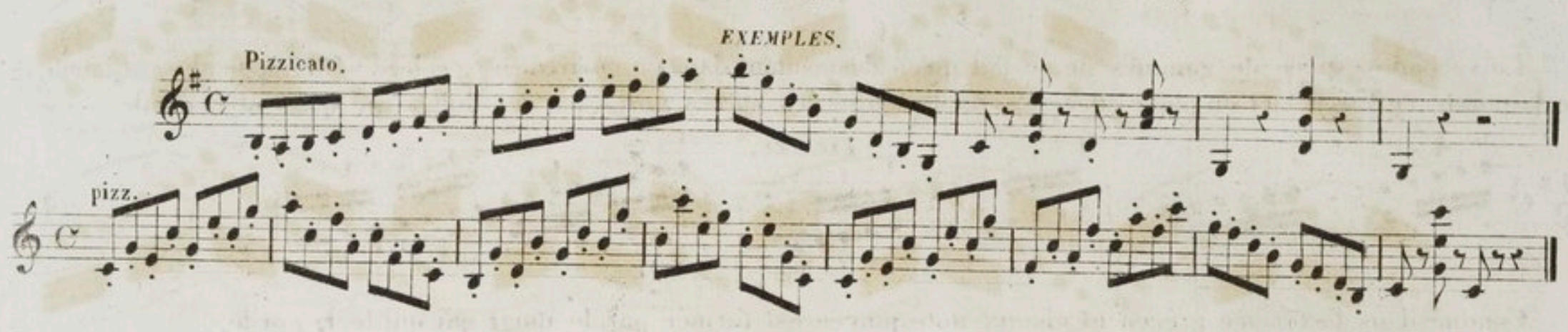
On appelle Pizzicato le son que l'on tire des cordes par le pincer du doigt.

On fait du Pizzicato un usage très fréquent dans tous les genres de musique d'ensemble, Beethoven, dans son trio dédié à l'Archiduc Rodolphe nous offre de cet effet un dialogue très prolongé entre le Violon et le Violoncelle.

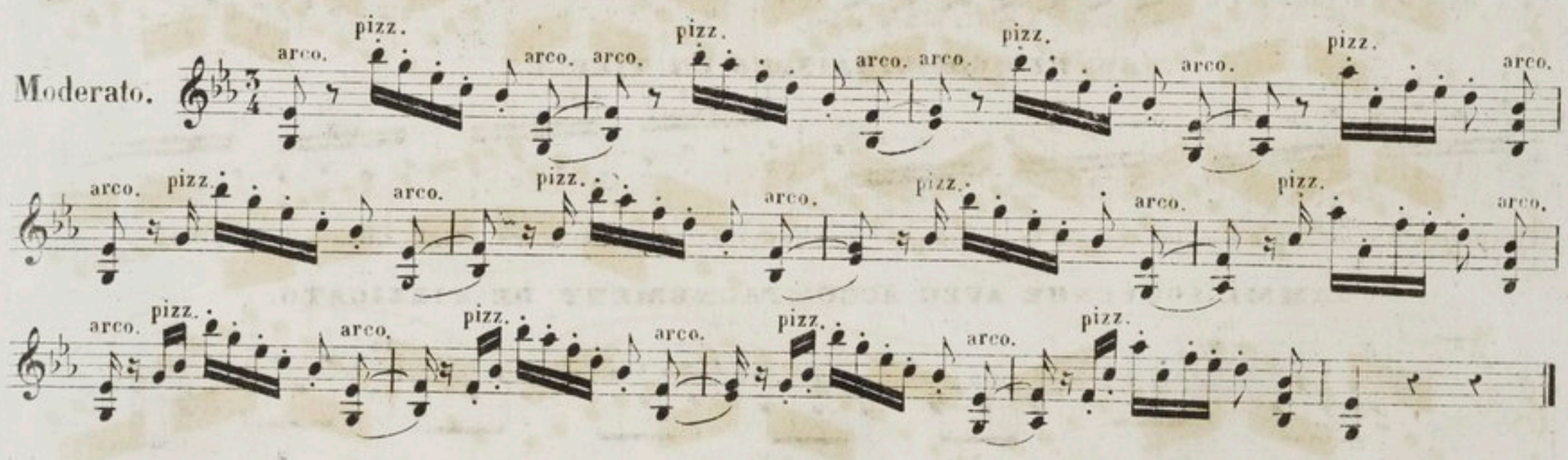
Il est donc indispensable pour un violoniste de savoir bien articuler le Pizzicato, sous peine de faire manquer l'effet d'un morceau.

Pour en obtenir la netteté et la force désirables, on pince la corde avec l'index en se gardant toutefois de faire entendre le contact de l'ongle. Toutes espèces d'exercices ou de préludes en notes simples ou en accords, tels qu'on les trouvera dans les exemples ci-dessous, sont propres à l'étude du Pizzicato.

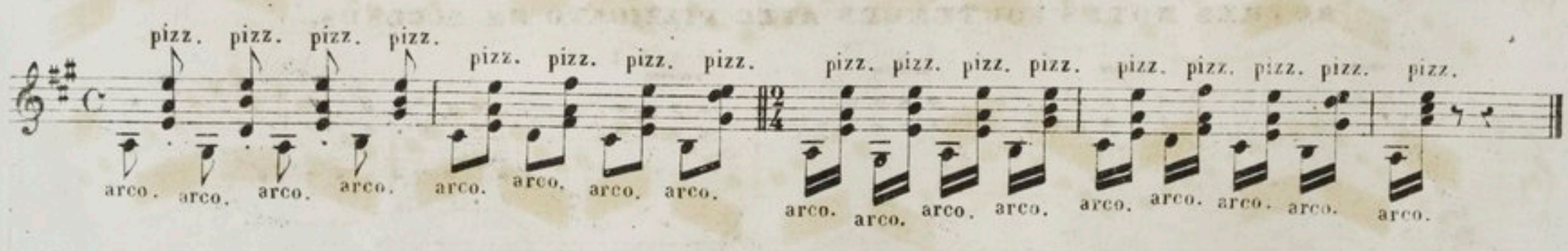
EXEMPLES.



La difficulté du Pizzicato n'est pas seulement dans l'égalité et la rondeur du son qui en font la beauté; mais aussi dans la promptitude avec laquelle on passe souvent de l'archet au Pizzicato et réciproquement. Ainsi, l'action de saisir la hausse dans la paume de la main, de poser le pouce contre l'extrémité de la touche et d'attaquer la corde avec l'index doit se faire souvent dans la durée d'un demi soupir et quelquefois moins. Quoiqu'il en soit, on arrivera promptement à acquérir cette dextérité en répétant souvent l'exercice qui suit.



On peut par un autre procédé pincer des accords alternativement avec des coups d'archet sans interruption. Dans ce cas, l'archet reste tenu par l'index, le 3.e et le 4.e doigts; la note basse se fait en poussant l'archet du talon et l'accord se pince du 2.d doigt.

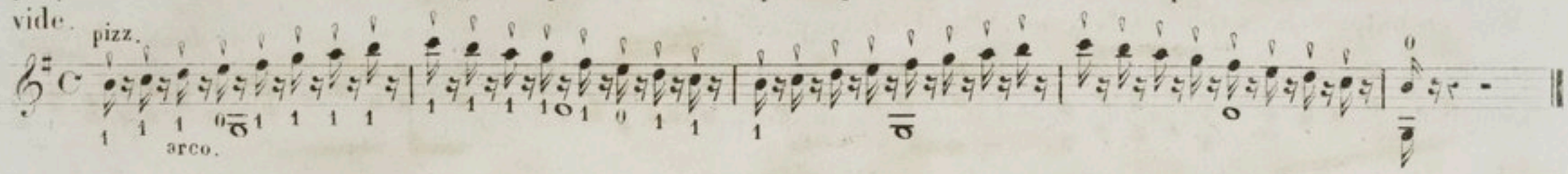


Beaucoup de violonistes croient trouver plus de facilité en tenant le Violon comme une guitare et en faisant le Pizzicato du pouce; mais le seul exemple qui précède démontre l'impossibilité de changer la position du Violon en un si court espace de temps, et d'ailleurs on n'obtient jamais du pouce un Pizzicato aussi ferme et aussi articulé que de l'index. Nous conseillons donc de ne jamais changer la position du Violon.

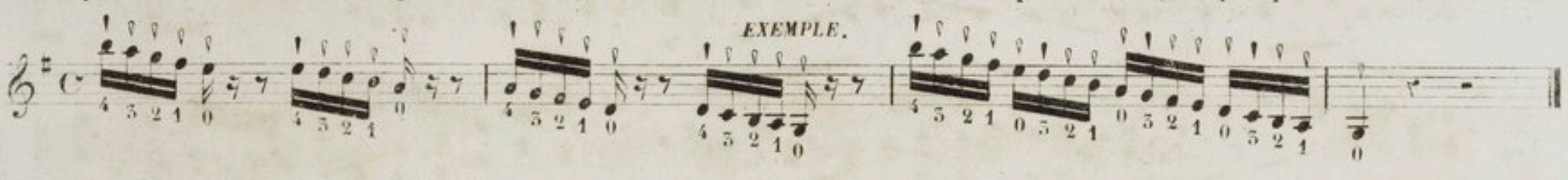
DU PIZZICATO DE LA MAIN GAUCHE.

Ce Pizzicato est moins en usage que le précédent mais il a pourtant son côté utile en ce qu'il contribue à donner à la main gauche plus d'élasticité et d'adresse. Il peut d'ailleurs être quelquefois employé avec bonheur dans les traits brillants d'un morceau de concert. On trouvera dans les exemples ci-dessous les diverses applications du Pizzicato de la main gauche. Nous l'indiquons par ce signe ♀

Les gammes pincées de la main gauche se font de deux manières: d'abord en formant chaque note avec l'index et en pinçant la corde du 3e ou du 4e doigt. Ce procédé ne s'emploie qu'avec des notes tenues par l'archet sur des cordes à vide.



La seconde espèce de gammes ne se fait qu'en descendant dans un mouvement accéléré. On frappe alors la 1re note de la pointe de l'archet et on pince successivement toutes les autres notes par les doigts qui quittent la corde.

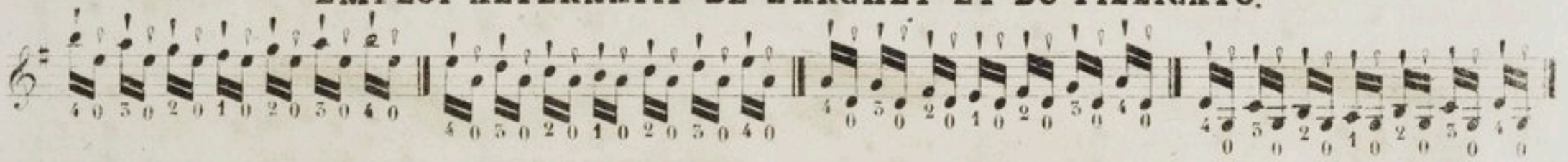


Comme dans l'exercice précédent, chaque note pincée est formée par le doigt qui quitte la corde.

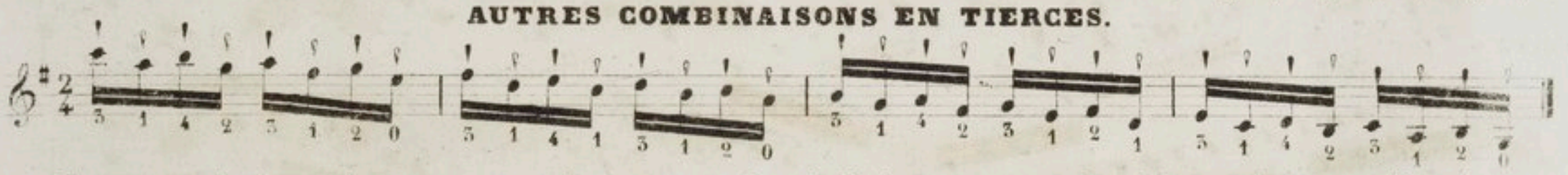
Ainsi dans le premier exemple les notes *si, la, sol, fa* sont formées par un petit coup d'archet sec et tous les *mi* à vide sont pincés successivement par les doigts **4, 3, 2, 1** etc.

Ainsi de suite sur les autres cordes.

EMPLOI ALTERNATIF DE L'ARCHET ET DU PIZZICATO.

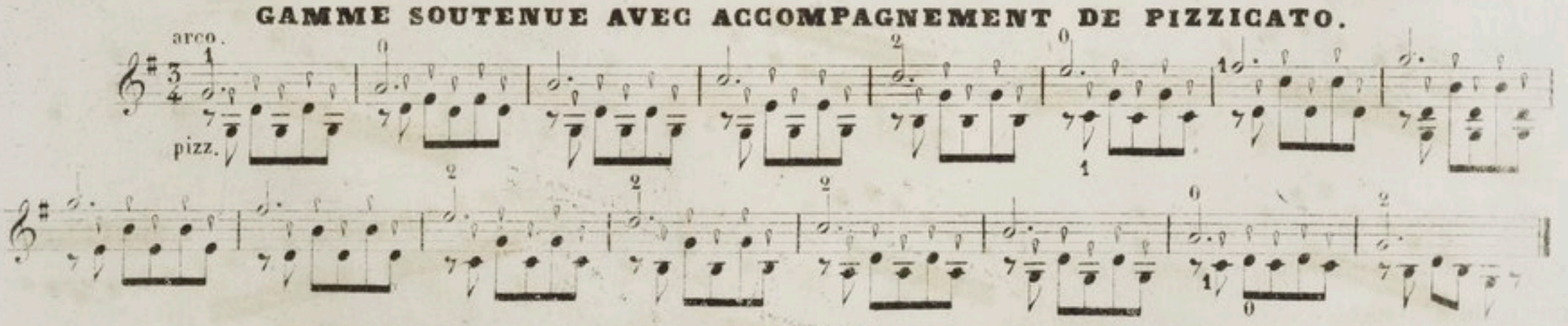


AUTRES COMBINAISONS EN TIERCES.

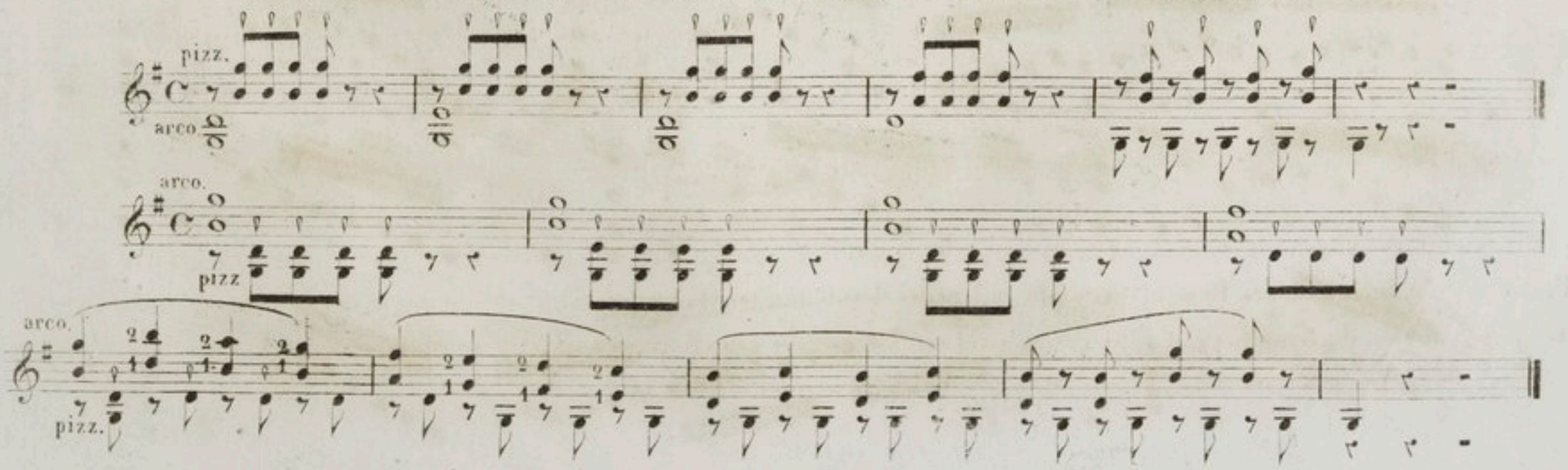


Les notes pincées qui accompagnent la gamme se font indistinctement par les doigts qui sont en liberté.

GAMME SOUTENUE AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIZZICATO.

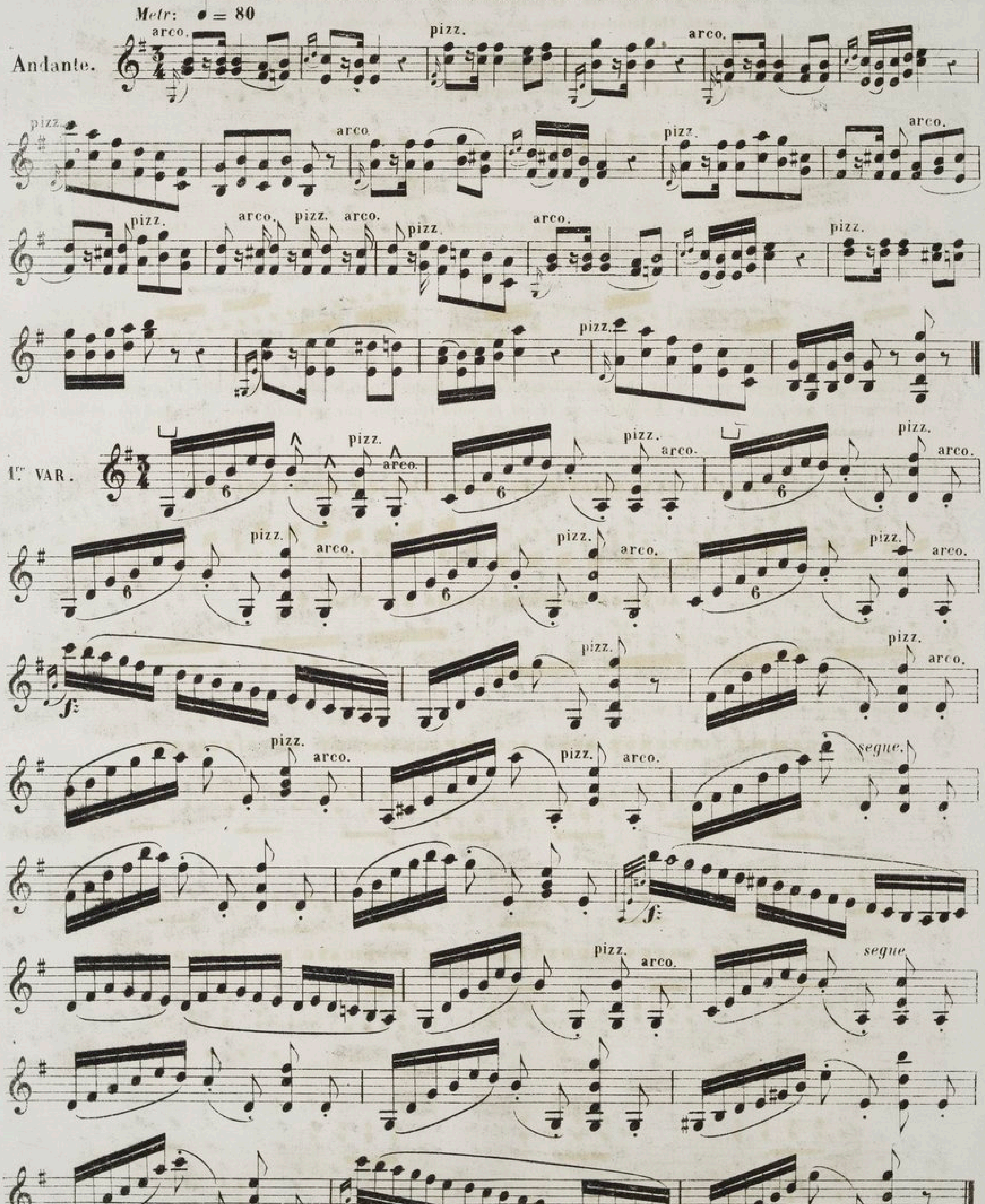


AUTRES NOTES SOUTENUES AVEC PIZZICATO EN ACCORDS.



THÊME VARIÉ.

AVEC EMPLOI DE PIZZICATO DE LA MAIN DROITE ET DE LA MAIN GAUCHE.



Un poco piu moderato.

2.e VAR:

arco. pizz. pizz. segue

pizz. arco.

arco. pizz. segue.

pizz. pizz. arco. rall.

Tempo 1.o

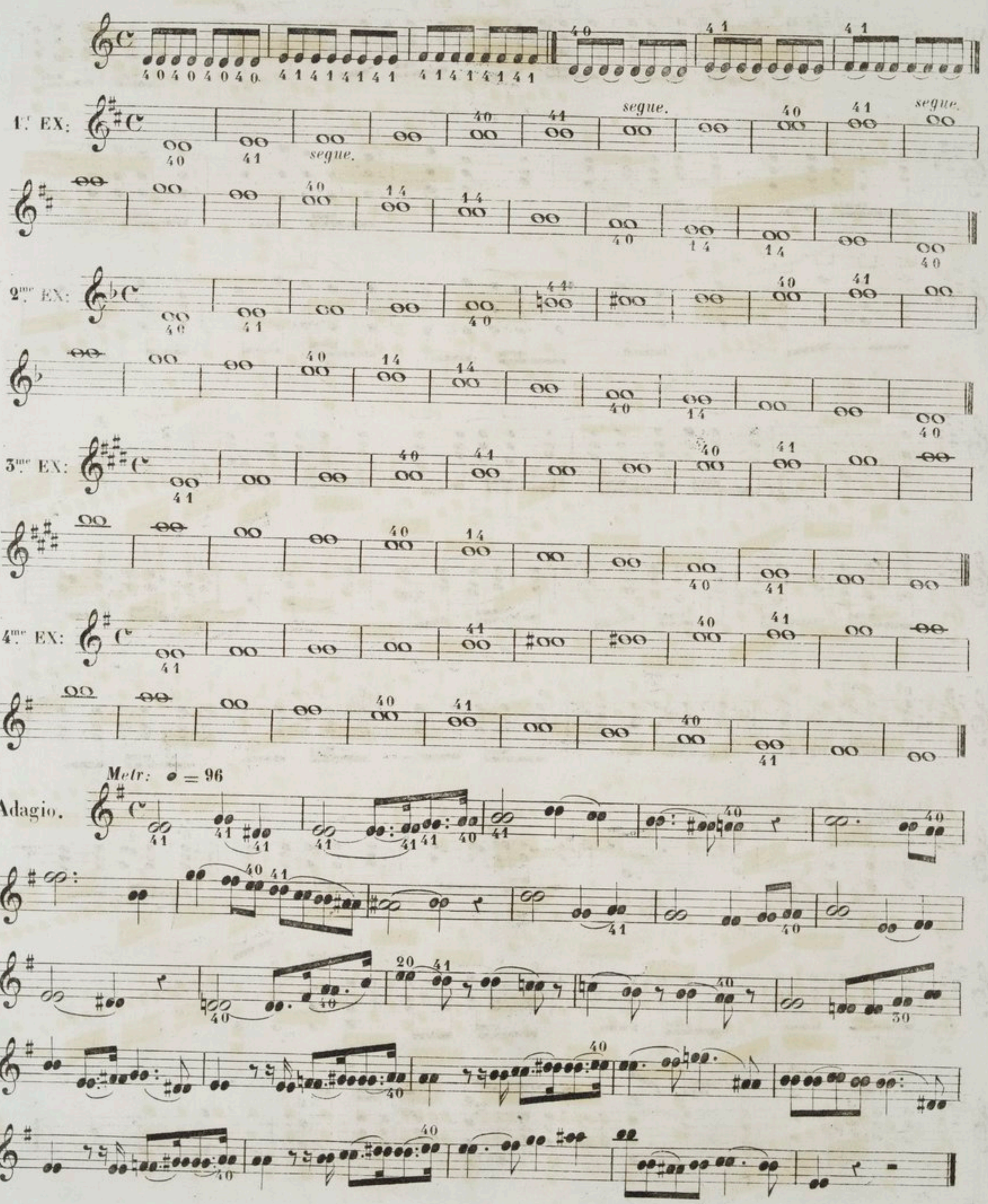
pizz. arco.

pizz. arco. pizz. arco. tr rall.

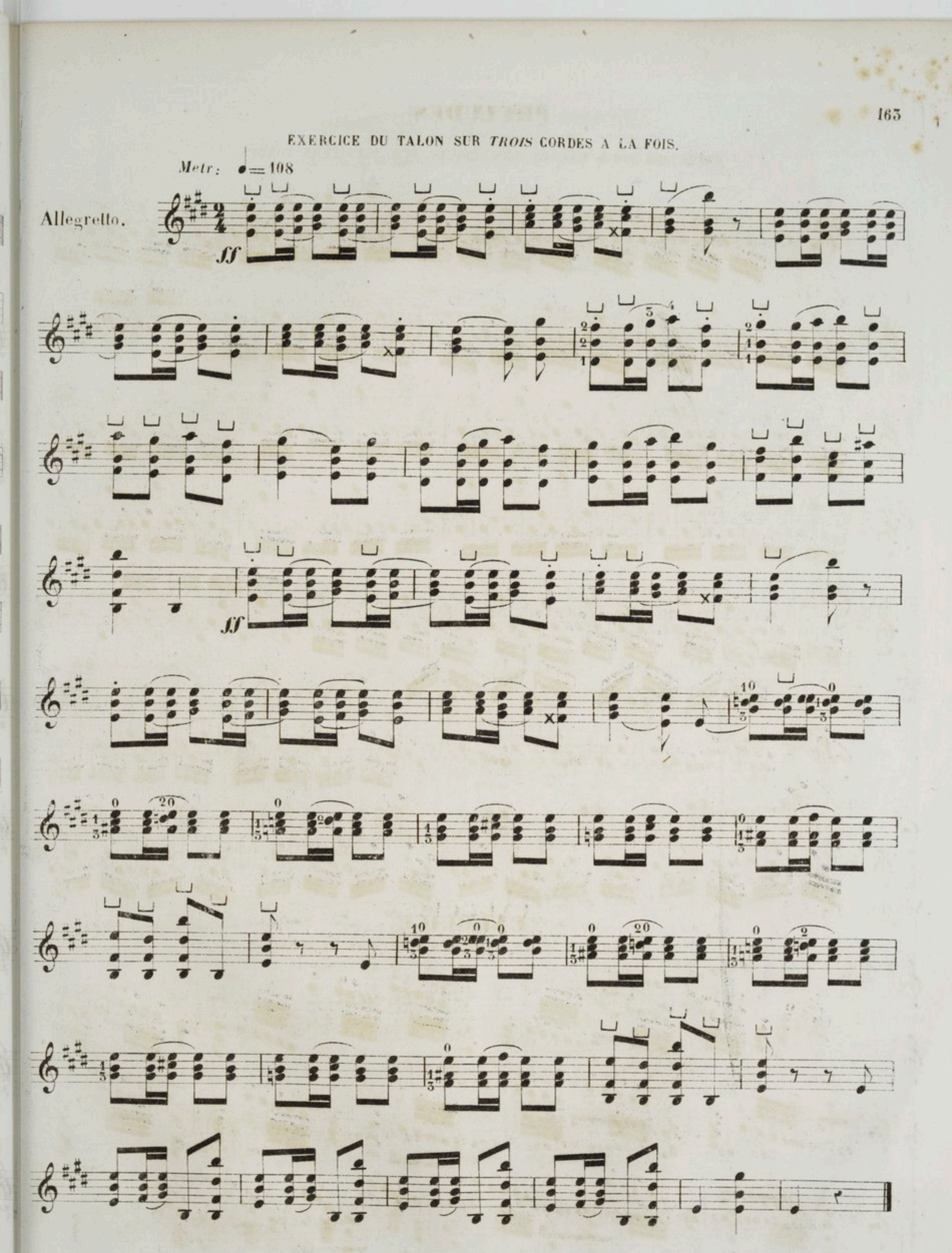
arco. pizz.

DES UNISSONS.

On travaillera les unissons de la même manière que les octaves, c'est à dire en notes séparées, soit détachées, soit coulées pour bien entendre chaque note isolément et en assurer la justesse.



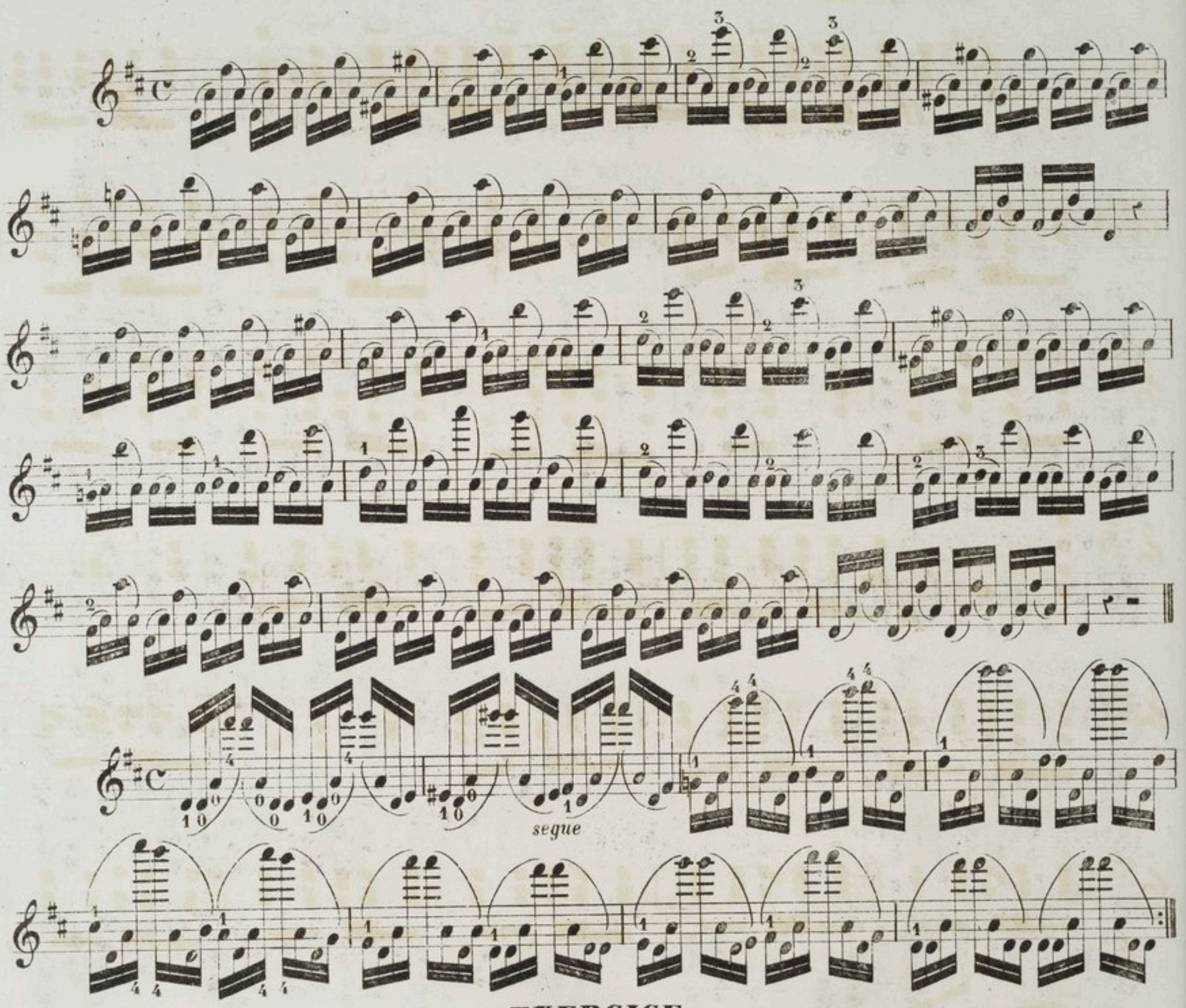
EXERCICE DU TALON SUR *TROIS* CORDES A LA FOIS.



PRÉLUDES

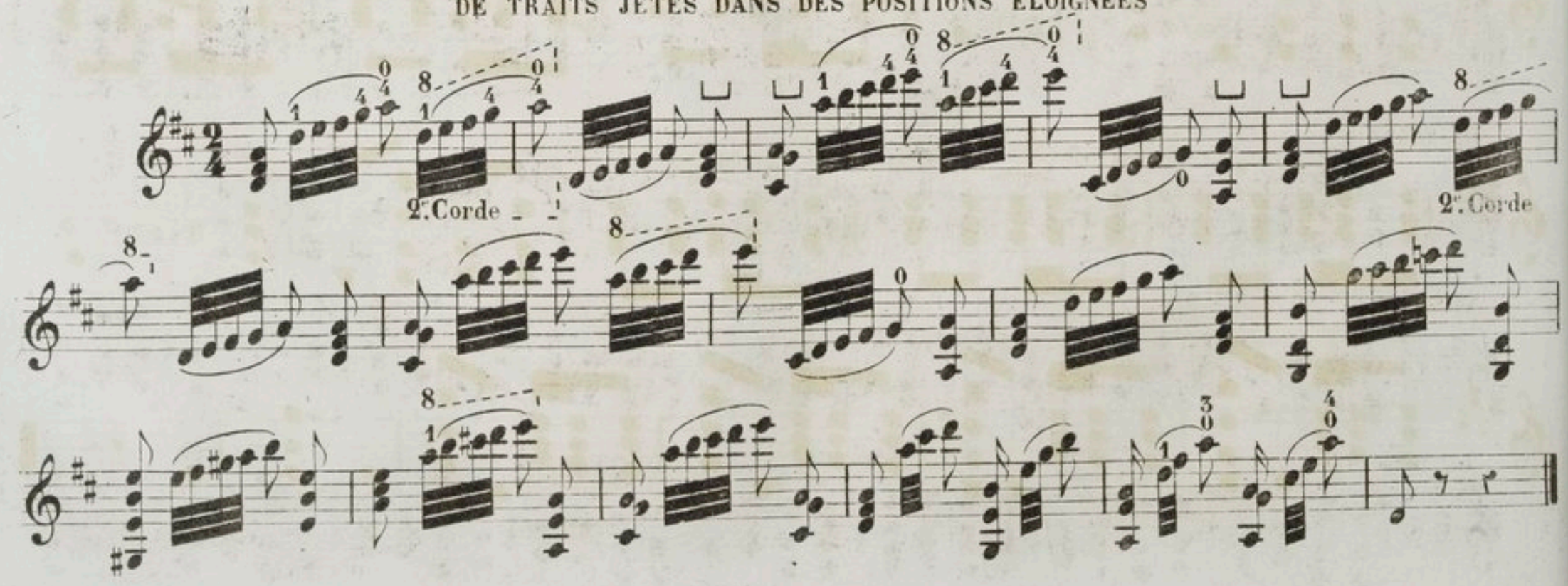
ou

EXERCICES POUR L'ÉCART DES DOIGTS SUR PLUSIEURS CORDES.



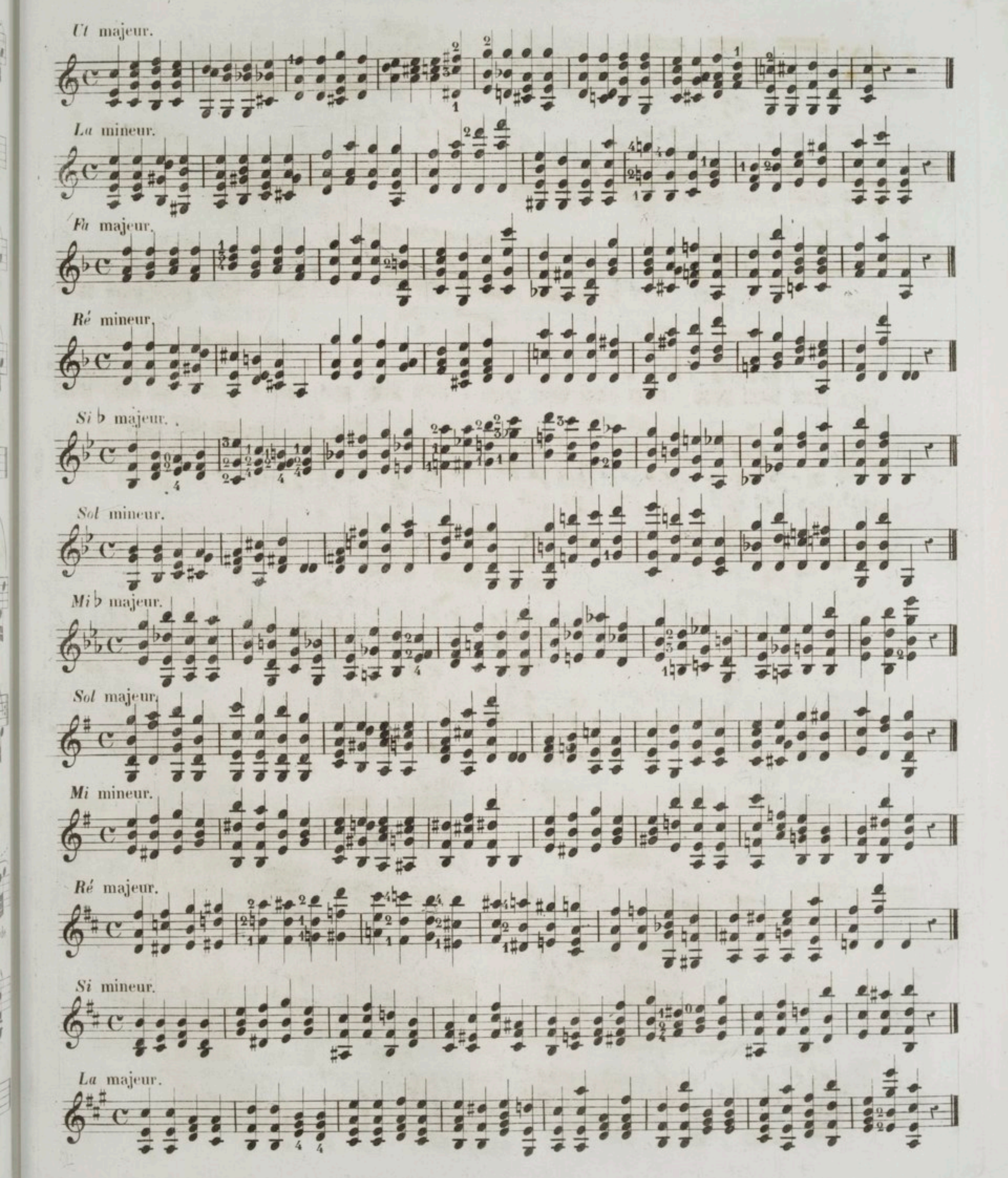
EXERCICE

DE TRAITS JETÉS DANS DES POSITIONS ÉLOIGNÉES



PRÉLUDES

EN ACCORDS SUR *TROIS* ET *QUATRE* CORDES



PRÉLUDES

DOIGTÉ PARALLÈLE.

En septièmes diminuées, sur *deux, trois* et *quatre* cordes.

1

2e Corde

2

4e et 3e Corde

3

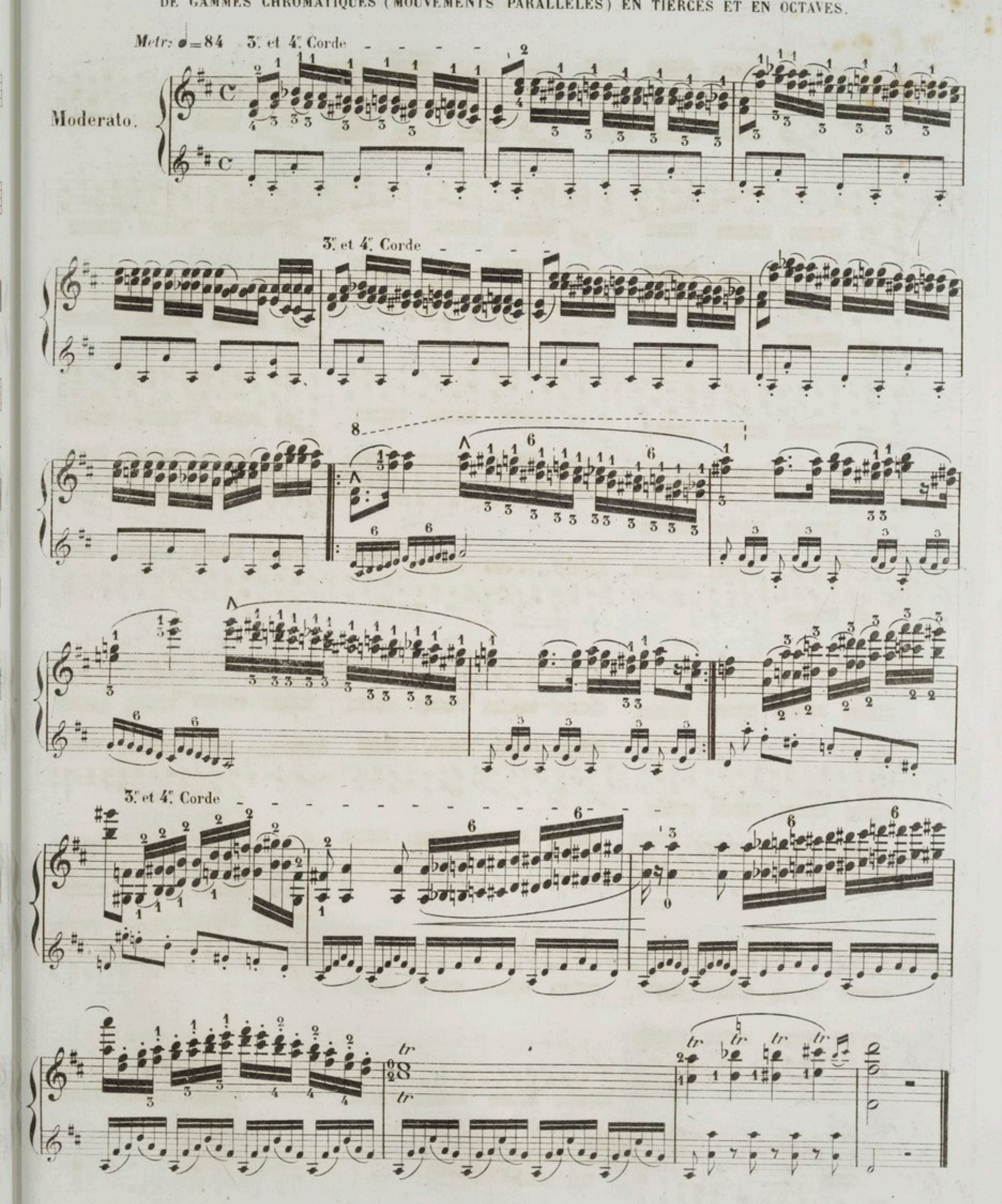
4e 3e et 2e Corde

4

5

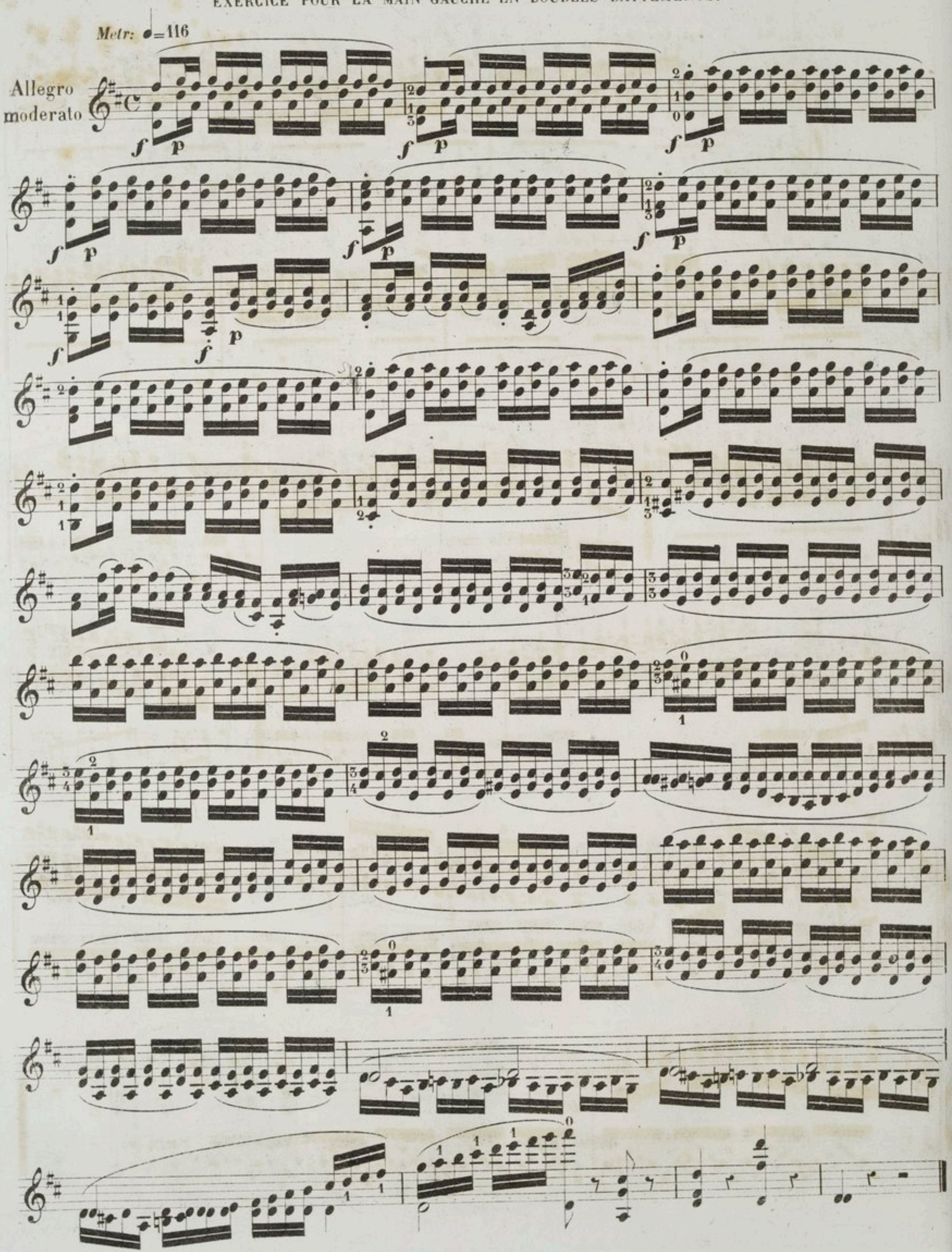
EXERCICE

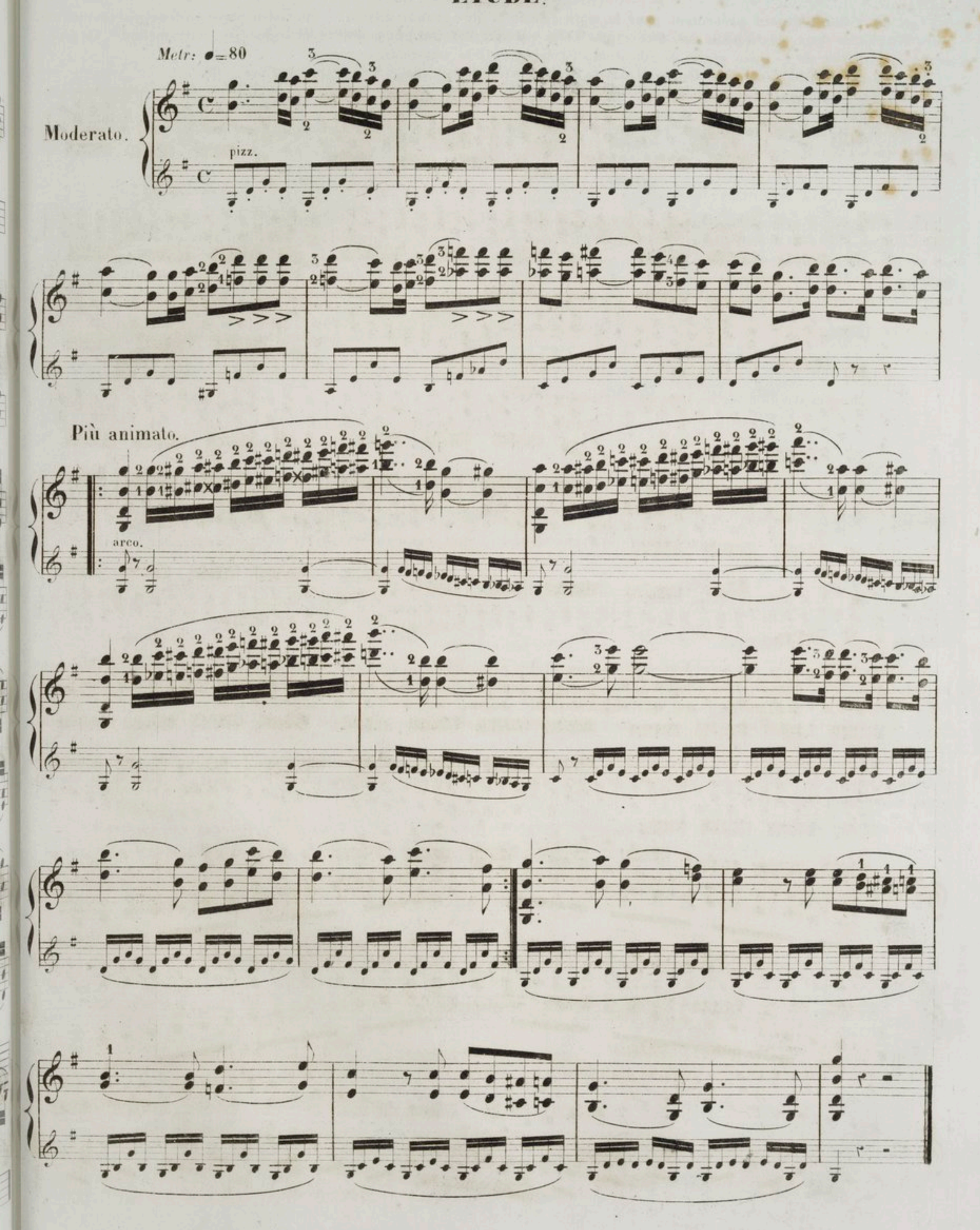
DE GAMMES CHROMATIQUES (MOUVEMENTS PARALLÈLES) EN TIERCES ET EN OCTAVES.



ÉTUDE

EXERCICE POUR LA MAIN GAUCHE EN DOUBLES BATTEMENTS.




Metr: ♩=80
Moderato.
pizz.
Più animato.
arco.

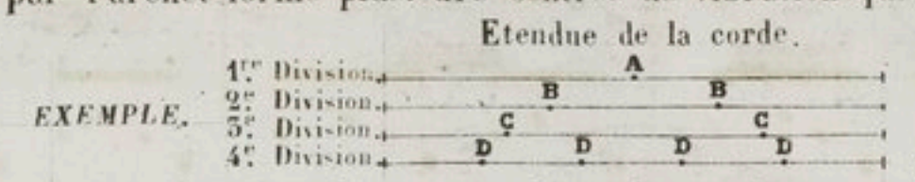
DES SONS HARMONIQUES.

Les *sons harmoniques* présentent pour la main gauche la plus grande difficulté du violon parce qu'ils exigent presque toujours l'emploi de deux doigts pour une note et que cette note ne parle qu'à la condition d'une justesse mathématique. De plus la moindre oscillation de la main arrête la vibration et rend ces effets impossibles.

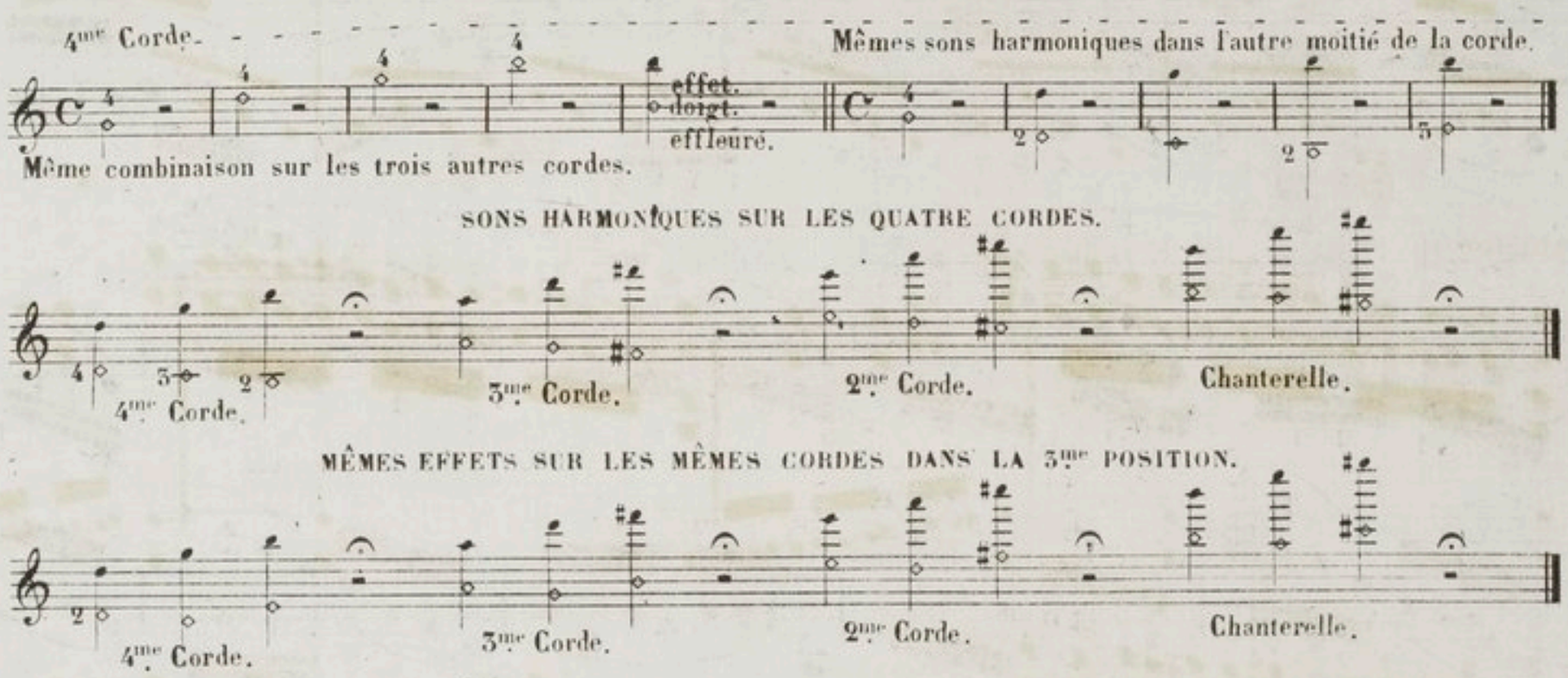
L'étude des sons harmoniques donne à l'artiste de la dextérité, du calme et développe la finesse du tact.

Les *sons harmoniques* se produisent en effleurant la corde du bout du doigt aux endroits qui divisent son étendue en plusieurs portions égales.

La corde mise ainsi en mouvement par l'archet forme plusieurs centres de vibration qui donnent aux sons harmoniques cette rondeur qui en fait la première qualité.



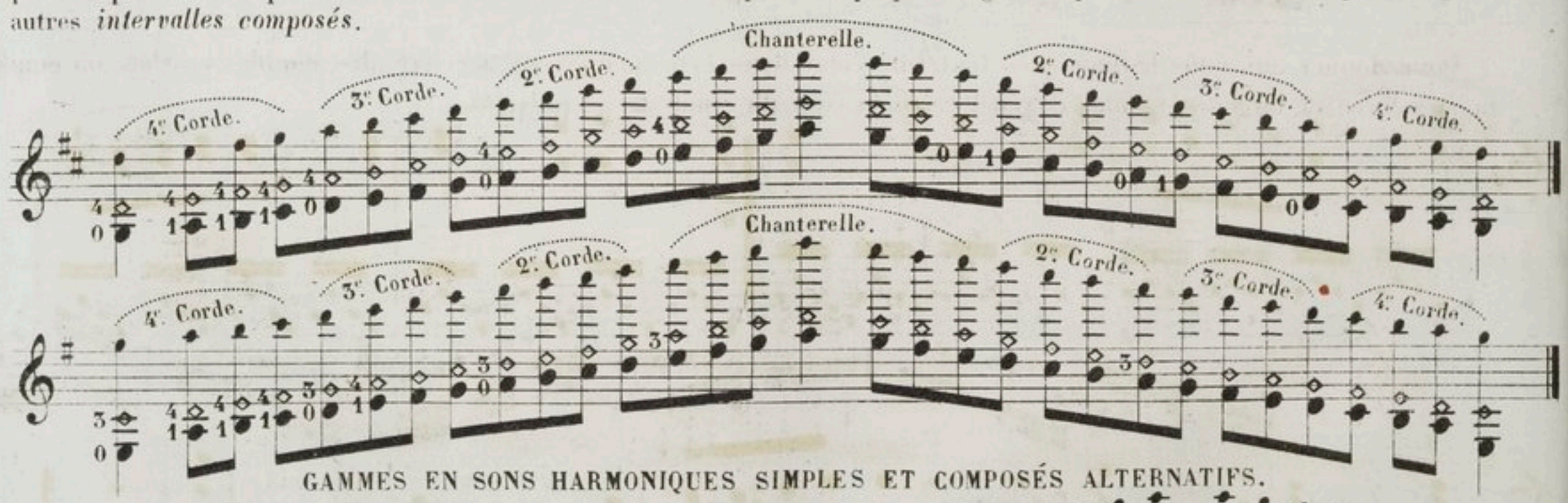
Le doigt posé légèrement au point **A** du premier exemple partage la corde en deux portions égales et donne l'octave. Posé à l'un des deux points **B** il divise la corde en trois portions et donne le son harmonique à la **12me**. Aux deux points **C**, la division est de quatre et donne pour résultat la double octave. Enfin, placé à l'un des points **D**, la division est de cinq et donne le son harmonique à la **17me**. La note effleurée par le doigt est indiquée par une blanche carrée, et lorsque cette note effleurée produit un son harmonique plus élevé, on le marque par une petite note au dessus de la blanche carrée. Exemples:



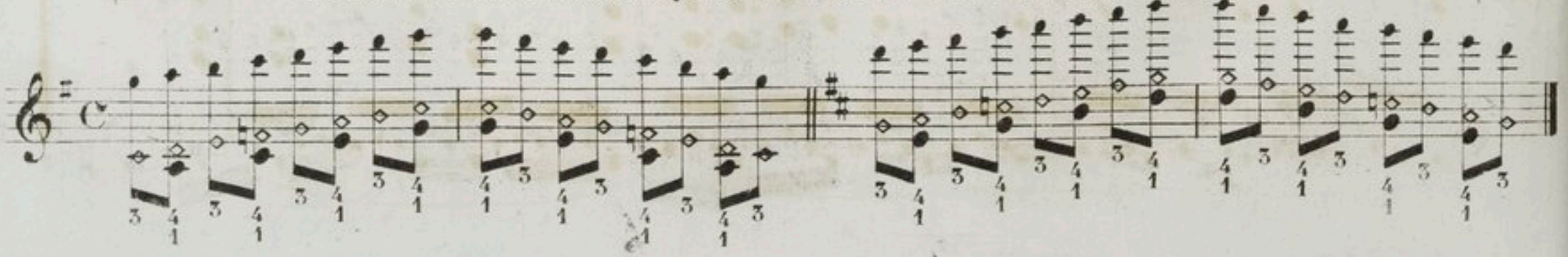
Les sons harmoniques qui précèdent sont les plus faciles parce qu'ils se font avec un seul doigt sur les cordes à vide; nous les appellerons sons *harmoniques simples*. Mais lorsqu'on emploie comme dans les gammes ci-dessous deux doigts, l'un appuyé l'autre effleuré le son harmonique qui en résulte s'appelle composé.

La note appuyée par l'index est indiquée par une noire. La note effleurée par une blanche carrée et le son harmonique par une petite note placée au dessus.

On remarquera que dans ces deux gammes, il y a un son harmonique simple à toutes les cordes à vide. On aura soin pour la première de poser l'index au-dessus du sillet afin qu'il soit préparé à glisser parallèlement avec le petit doigt sur les autres *intervalles composés*.

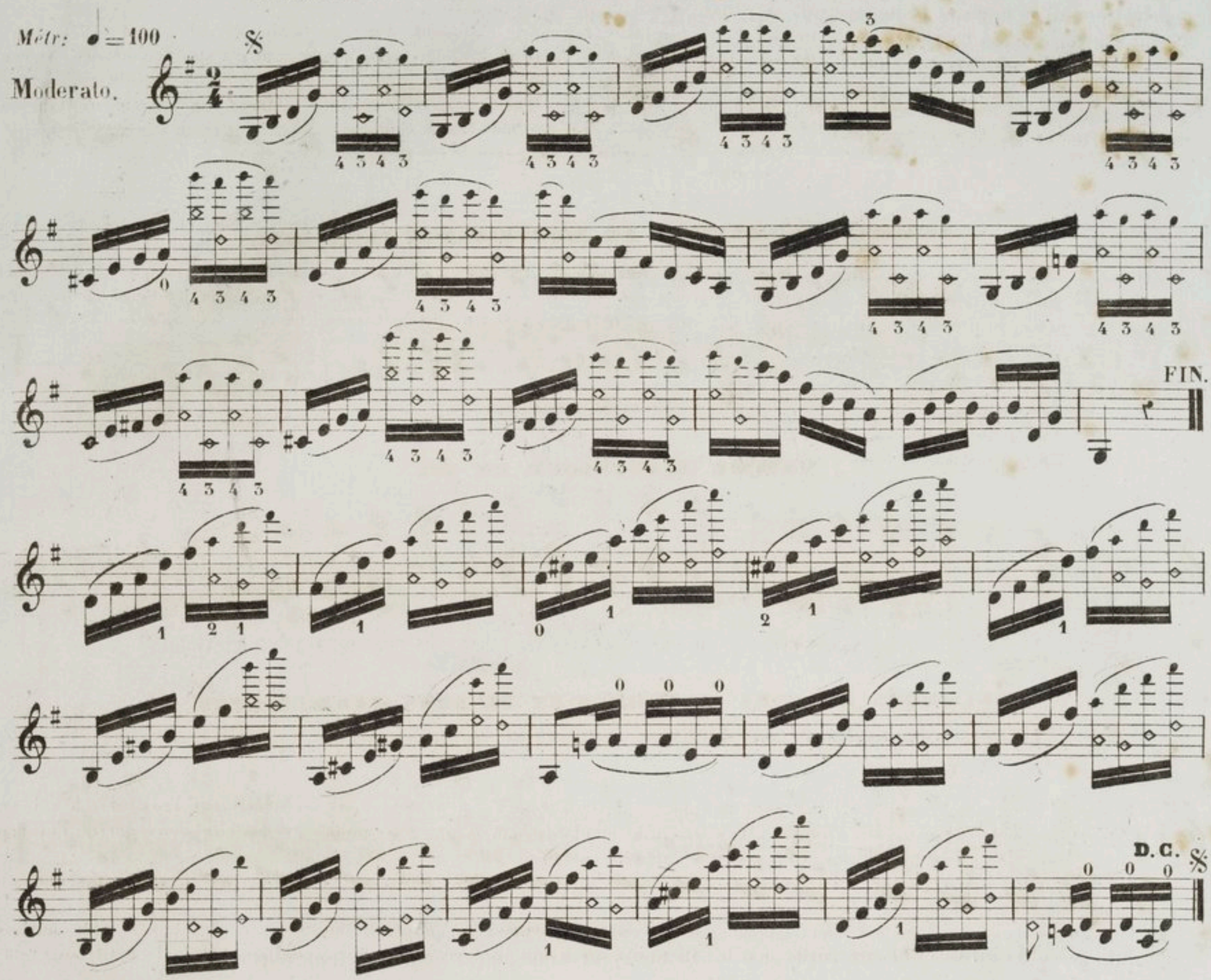


GAMMES EN SONS HARMONIQUES SIMPLES ET COMPOSÉS ALTERNATIFS.

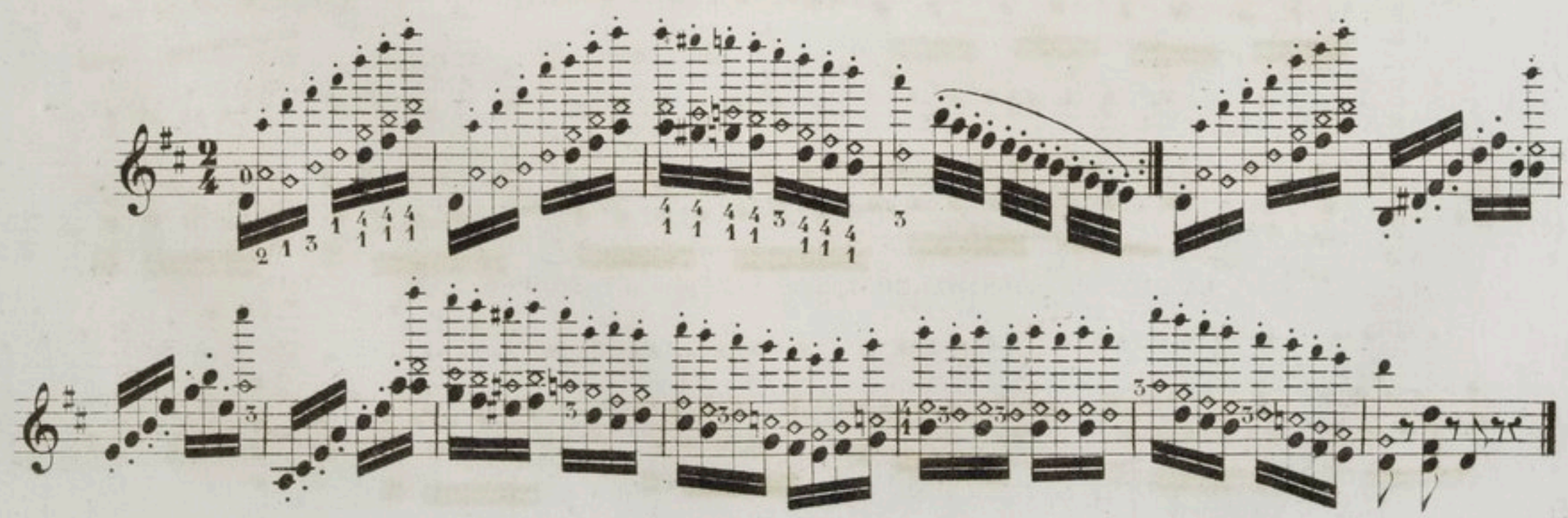


ÉTUDE.

MÉLANGE DES SONS HARMONIQUES AVEC LES SONS NATURELS.



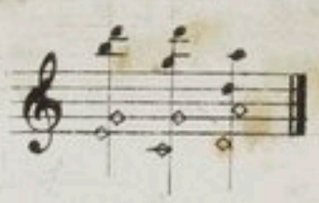
Pour donner aux sons harmoniques tout leur éclat dans leur mouvement accéléré des doubles croches on emploiera avec force et largeur le coup d'archet rebondissant du point **A** au point **B**.



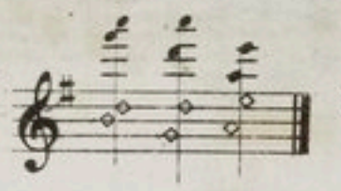
DES SONS HARMONIQUES EN DOUBLES CORDES.

Les sons harmoniques en doubles cordes, soit *simples*, soit *composés* s'écrivent comme suit:
Tout ce qui se fait sur la corde inférieure s'écrit à gauche de la tige.
Tout ce qui se fait sur la corde supérieure s'écrit à droite. Exemples:

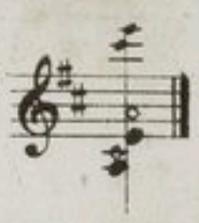
Sons harmoniques simples sur le *sol* et le *ré*.



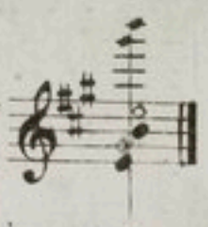
Idem sur le *ré* et le *la*.



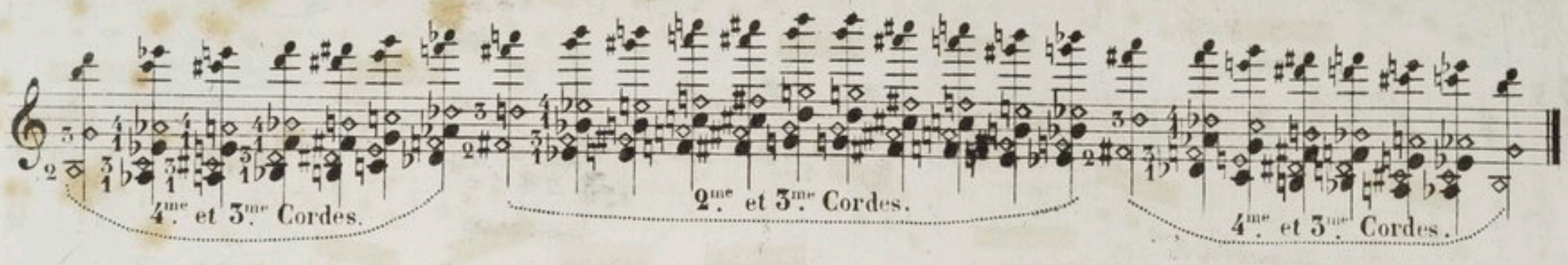
Sons harm: composés sur le *sol* et le *ré*.



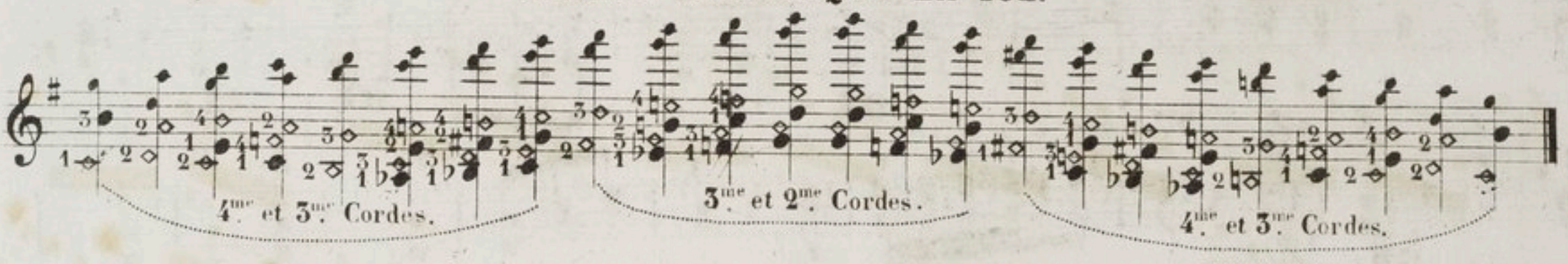
Idem sur le *ré* et le *la*.



GAMME CHROMATIQUE EN MOUVEMENTS PARALLÈLES.

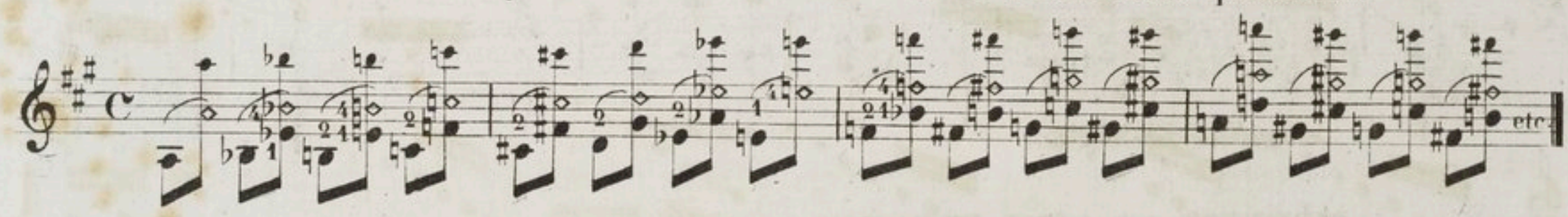


GAMME DIATONIQUE EN SOL.

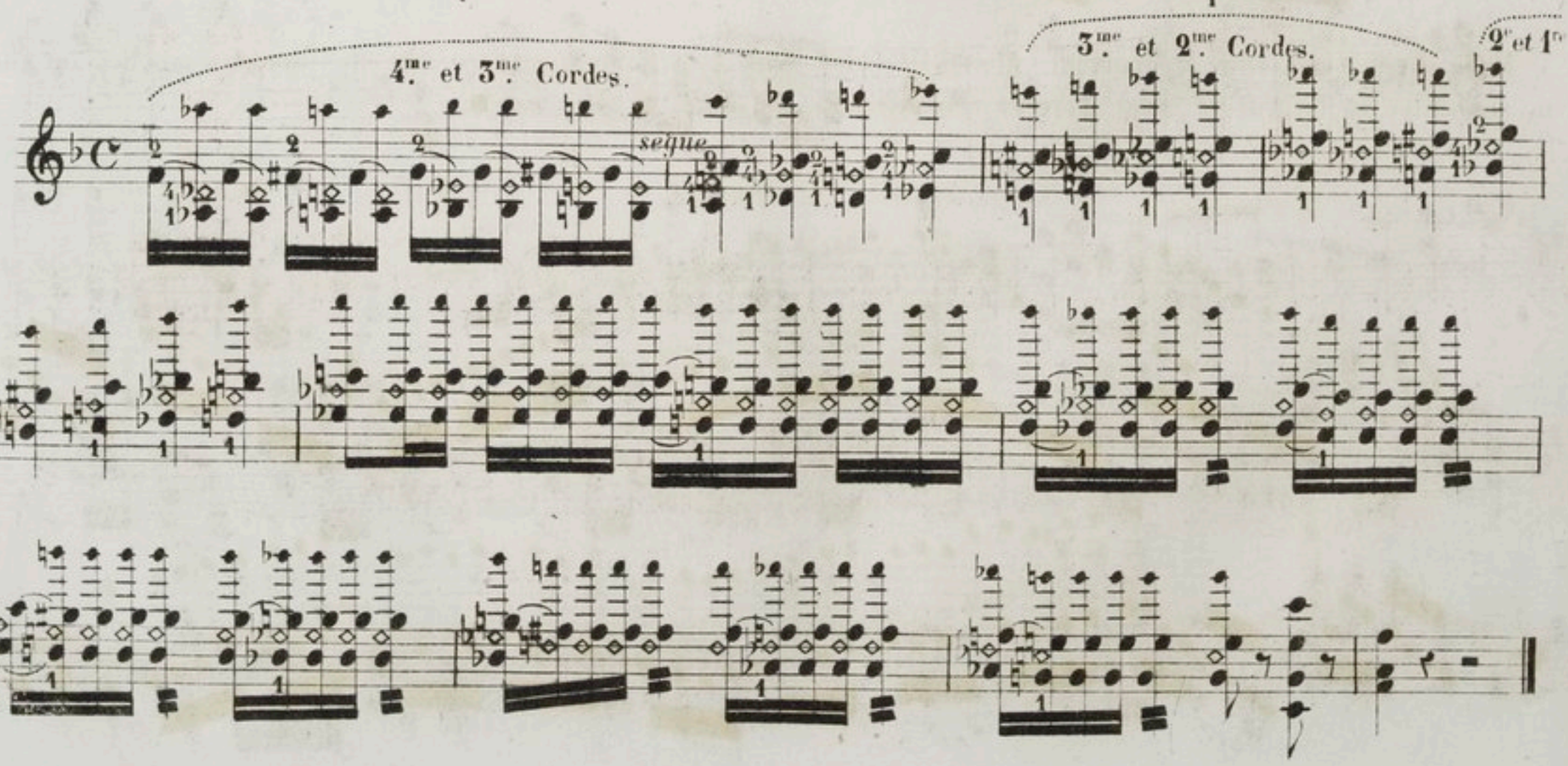


MÉLANGES DE SONS NATURELS ET DE SONS HARMONIQUES.

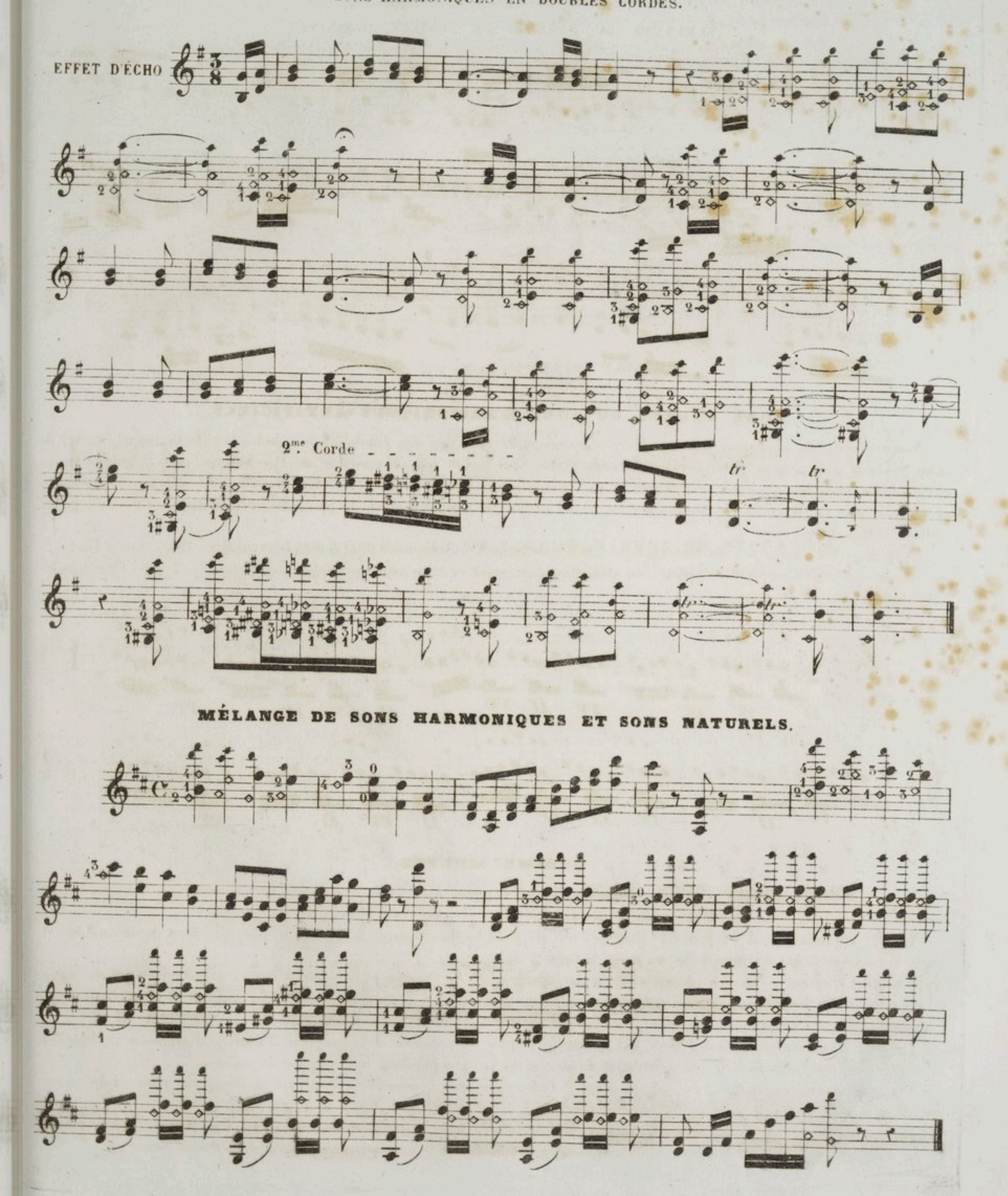
Gamme chromatique en doubles octaves et en mouvements parallèles.



Gamme chromatique en dixièmes en sons naturels et harmoniques.



SONS *HARMONIQUES* EN DOUBLES CORDES.

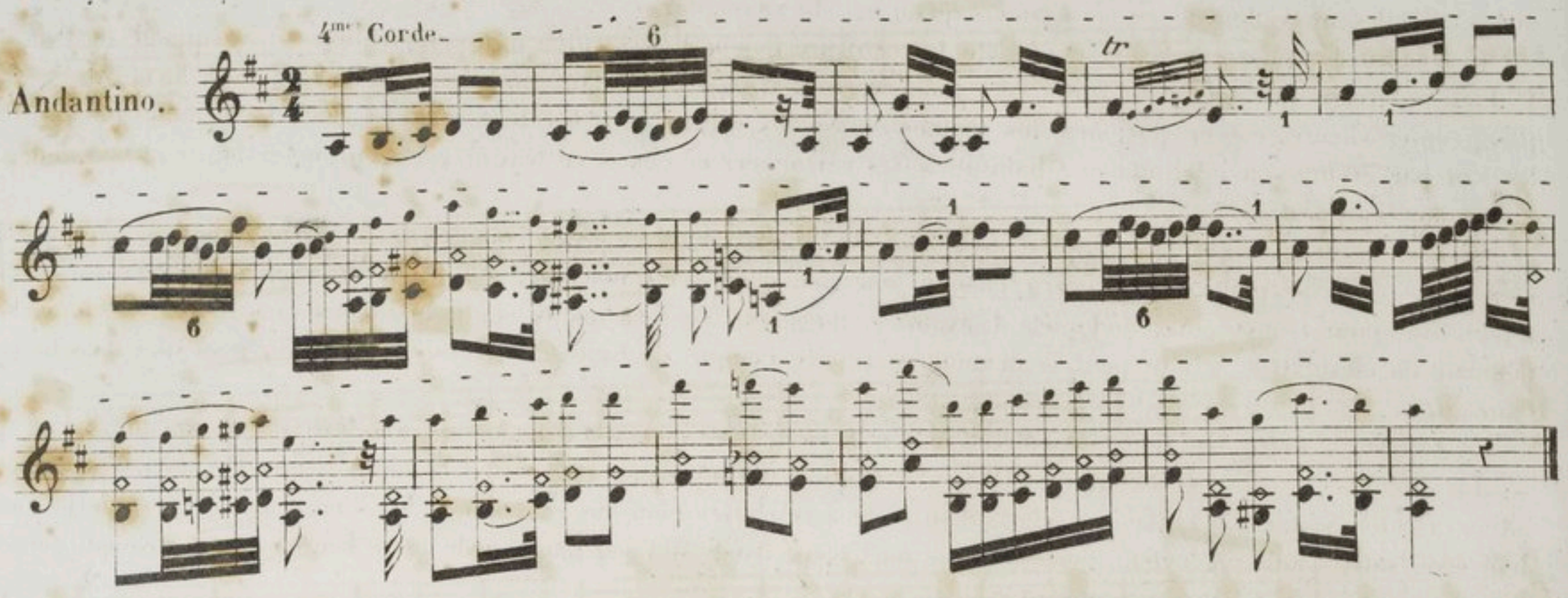


MÉLANGE DE SONS HARMONIQUES ET SONS NATURELS.

SONS HARMONIQUES SIMPLES

Dans un chant sur la 4me corde faisant suite aux sons naturels

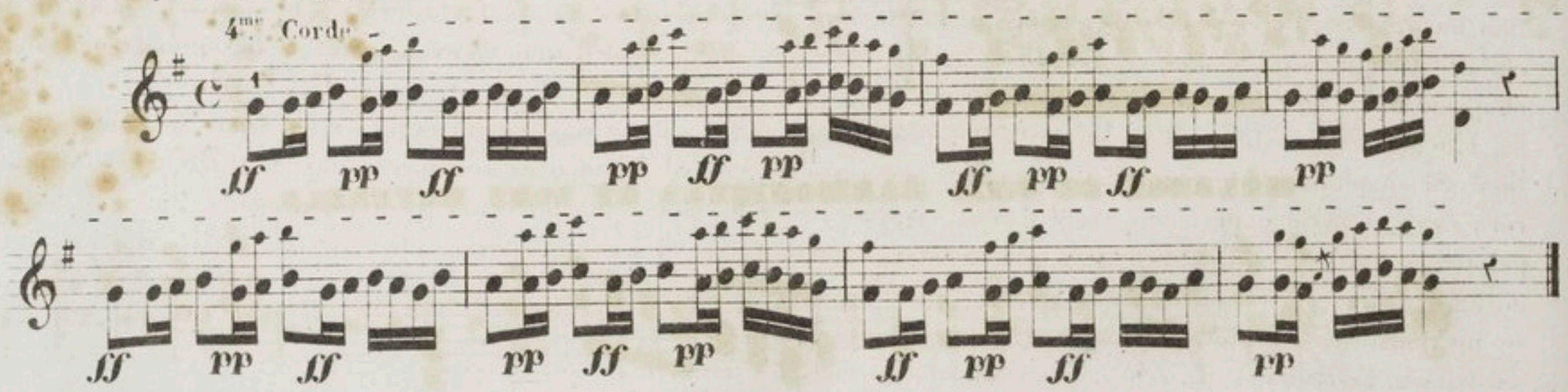
SÉRENADE DU BARBIER DE SEVILLE. *(ROSSINI.)*



SONS FLUTÉS OU SONS HARMONIQUES ARTIFICIELS.

Nous venons de parcourir les sons *harmoniques* qui se font par des combinaisons exclusives de la main gauche; il nous reste à parler d'une autre espèce de sons *flutés* qui se fait par un procédé de l'archet, que nous appelons pour cette raison sons harmoniques *artificiels*. C'est surtout dans les positions élevées de la 4me corde que ce moyen s'emploie avec succès. Il suffit de rapprocher un peu l'archet du chevalet et de le promener rapidement sur la corde, pour obtenir l'effet desiré.

C'est dans les contrastes du fort au faible, tels que nous les indiquons plus loin, qu'on obtient des échos à l'octave; mais pour que l'illusion soit complète, on articulera fortement et largement les notes marquées de **2 *ff*** et légèrement celles marquées de **2 *pp***.



GAMME MUETTE.

Nous appelons ainsi une certaine gamme ou l'archet passe avec tant de légèreté sur la corde et dans un mouvement si lent que le son se fait à peine entendre.

VIOTTI communiquait ce procédé à ses élèves de prédilection comme le secret le plus précieux du mécanisme et l'appelait avec raison *le travail des maîtres*.

En effet, rien ne peut être plus profitable au maniement de l'archet et ne saurait mieux préparer un soliste à jouer en public que ce genre d'exercice. Il donne à la main ce calme, cette impassibilité pui garantissent le talent contre l'émotion qui trop souvent fait trembler l'archet sur la corde.

De tout le mécanisme, c'est l'étude qui demande le plus de patience à l'élève, car il faut qu'il arrive à ne toucher la corde que par un seul crin, en soutenant la durée de la note pendant une minute au moins.

Pour atteindre la perfection de cet exercice, il faut augmenter graduellement la lenteur des *sons filés* et diminuer en même temps le poids de l'archet sur les cordes.

Durant ce travail de froide immobilité qui doit absorber toute l'attention de l'exécutant, il ne faut en rien s'écarter de la rectitude de la pose. L'élève veillera surtout à ce que l'archet marche sans interruption et sans secousse.

DERNIER CONSEIL DE LA SECONDE PARTIE

Nous terminons cette seconde partie par des considérations que nous jugeons de la plus haute importance, puisque sans elles un violoniste ne sera jamais qu'un artiste incomplet.

Ces exercices qui sont en quelque sorte le corollaire qui unit l'exécution à la composition se résument en trois:

1°. L'élève arrive au degré de force que nous venons d'expliquer, doit, pour se familiariser avec la musique, *copier, copier encore, copier* toujours les mêmes morceaux, afin de se les bien classer dans la mémoire. Quand il les sait par coeur, son intelligence s'habitue à les raisonner; ce genre de travail est le premier degré qui conduit à la composition pratique.

2°. L'élève devra apprendre un peu de *Piano*. Cet instrument facile et complet lui révèlera tous les secrets de l'harmonie. L'expérience lui amènera chaque jour une découverte nouvelle, soit pour se rappeler ce qu'il aura entendu, soit pour trouver une mélodie. L'avantage du *piano* se fera mieux sentir que nous ne saurions l'expliquer ici; mais un élève déja artiste peut facilement se rendre compte de toutes les ressources qu'on peut tirer de cet instrument.

3°. C'est sur cette troisième considération *Le Prélude* que nous recommandons à l'élève de s'appesantir.

Le *Prélude* complète le talent de l'artiste: il conduit à l'improvisation, puis à la composition. Préluder, c'est s'habituer à cette aisance, à ce laisser aller qu'on aime à retrouver chez un exécutant. Mais celui qui ne *prélude* jamais peut être, sans doute un lecteur correct, mais un lecteur froid: son jeu manque de cette heureuse initiative qui donne à l'artiste cet air inspiré qui charme et captive.

Au point de vue du mécanisme, le *prélude* est le répertoire des effets du violoniste; c'est par lui qu'il ajoute un trait à un autre. L'instrument qui lui même se ressent de cette liberté d'action, obéit sous les doigts du maître et gagne en sonorité.

Le *Prélude* est un arsenal que l'artiste enrichit chaque jour d'un trait nouveau qu'il sait employer à point pour toucher ses auditeurs.

Le Prélude donne la désinvolture, la hardiesse; c'est lui qui revêt les exécutants de ce que les italiens appellent la *maestria* que nous nommerons volontiers la *crânerie* du talent.

L'artiste est heureux de pouvoir trouver dans ses propres ressources les expressions assorties dont il compose ses œuvres. Par une visible attraction, il s'anime peu à peu et passe insensiblement du Prélude à l'improvisation. Son imagination livrée à elle même ne connait bientôt plus de bornes; ce n'est plus un violon qui parle, mais un orchestre tout entier. Sa fougue entraîne l'archet obéissant qui parcourt, impétueux les cordes frissonnantes, d'où s'échappent des flots d'harmonie et des torrents d'arpéges.

L'artiste a marché vers la sublimité! Mais que restera-t-il s'il n'a pas confié au papier les fruits de son imagination? Si sa plume reste muette, il regrettera ses pensées fugitives, dont il ne retrouvera plus la trace. Il recommencera souvent cette expérience avant d'avoir conquis assez d'empire sur lui même pour abandonner l'instrument qui palpite encore et confier au papier ses heureuses inspirations. Là est le dernier obstacle qui sépare l'improvisateur du compositeur. C'est en vain que l'artiste craint que ce temps d'arrêt ne refroidisse sa verve. Ce repos, au contraire lui donnera une nouvelle force. La satisfaction de voir sa pensée écrite redoublera son courage, et losqu'il ressaisira son instrument, il arrivera sans effort à complêter l'œuvre de son génie.

MANIÈRE DE PRÉLUDER

La première chose à observer avant de préluder, c'est de bien établir sa pose, ne point se presser et d'accorder son instrument avec fermeté et prestesse.

Il faut en second lieu que ce que l'on va faire soit bien établi dans la pensée avant de passer dans les doigts, pour ne point commencer au hazard des traits qui peuvent vous conduire dans une impasse. Il est prudent de choisir des traits en raccourci, de prendre des temps d'arrêt, de faire peu à la fois, de lier toutes ces choses entr' elles malgré la diversité de leur forme pour que tout soit parfait par la justesse et la précision.

Afin de faire valoir son instrument, on devra choisir d'abord les tonalités les plus sonores, telles que *sol, re, la, mi* et celles qui ont le plus de cordes à vide et qui sont d'une intonation plus facile et plus brillante.

FIN DE LA 2me PARTIE.

Paris imp: Bauve r. St. Marc 14.