

Leopold Mozart

Ecole fondamentale du violon

Traduction et notes : F. Roussel
Pantin, 2016

Présentation

Les lecteurs francophones ne connaissaient jusqu'à présent de l'*Ecole fondamentale du violon* de Leopold Mozart (1719-1787) que la traduction réalisée et publiée à Paris en 1770 par Valentin Roeser. Cette version, qui rebaptise l'œuvre *Méthode de violon*, est largement incomplète :

- elle est basée sur la première édition allemande de 1756 et n'intègre donc pas les ajouts de la seconde édition de 1769
- l'introduction et la première partie sont purement et simplement supprimées,
- beaucoup d'explications détaillées données par Leopold Mozart sont abrégées, et la plupart des notes sont supprimées.

Il paraissait donc utile de permettre au public francophone d'avoir accès à un texte plus complet.

Le traité a fait l'objet de trois éditions successives du vivant de l'auteur :

- la première en 1756, l'année même de la naissance de son fils Wolfgang, intitulé *Essai pour une Ecole fondamentale du violon (Versuch einer gründlichen Violinschule)*, très certainement en référence aux « Essais » de Quantz (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752) et C. P. E. Bach (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753).
- la seconde en 1769, après ses premiers voyages dans toute l'Europe, avec un titre abrégé (*Ecole fondamentale du violon*) comportant une nouvelle dédicace à l'archevêque de Salzbourg, un avant-propos précédant la préface, et un certain nombre d'ajouts ou de modifications dans le corps du texte.
- la troisième en 1787, année même de sa mort, sans dédicace et sans la citation liminaire d'Aristide Quintilien, reprenant la préface de 1756 sans l'avant-propos de 1769, identique pour le reste à celle de 1769 à quelques infimes détails près.

J'ai choisi de donner comme texte principal celui de 1769, tout en faisant apparaître pour le lecteur toutes les modifications par rapport à la version de 1756. Dans le corps du texte, ces modifications sont données en note.

En début de recueil figurent donc à la fois l'avant-propos (*Vorbericht*) et la préface (*Vorrede*), comme dans l'édition de 1769.

Toutefois, j'ai préféré conserver en début de recueil la dédicace de 1756, plus développée, et reporter en annexe, en fin de recueil, la seconde dédicace de 1769.

Les exemples musicaux en fac-simile sont issus pour la plupart de l'édition de 1787, sauf dans quelques cas isolés où cette édition comportait des erreurs ou manquait de lisibilité, et où j'ai opté pour l'édition de 1756. La Table provient, pour les mêmes raisons de lisibilité, de l'édition de 1769. Mes notes explicatives (en chiffres) sont regroupées en fin de recueil. Les notes de Leopold Mozart (en lettres) sont placées en bas de page, comme dans l'édition originale. Les ajouts à ces dernières notes sont placés entre [].

Il m'a paru intéressant d'ajouter également en annexe un texte inédit en France, dont l'auteur est très probablement Leopold Mozart. Il s'agit d'un « Rapport sur l'état de la Musique à Salzbourg » publié dans le journal dirigé par F. W. Marburg à Berlin. Ce texte éclaire les conditions dans lesquelles Leopold Mozart exerçait sa triple activité de violoniste, de compositeur et de pédagogue, et complète utilement, me semble-t-il, *L'Ecole fondamentale du Violon*.

Remerciements à Michel Pozmanter, Christophe Robert, Céline Cavagnac, Patrick Bismuth et David Klein pour leur aide.

F. Roussel

Leopold Mozart

Vice-maître de chapelle de l'Archevêque de Salzbourg

Ecole fondamentale du violon

avec

quatre Gravures

et

une Table

Deuxième édition augmentée

A compte d'auteur

Augsburg,

imprimé par Johann Jakob Lotter. 1770

Ὅτι μὲν οὖν ἡμῖν τοῦς τε νέους παιδευτέον μουσικῇ, καὶ αὐτῆς διὰ βίου προσεκτέον ὅπη παρείκοι, οὐδένα αὐτειπεῖν οἶομαι.

Esse igitur adolescentes nobis Musica erudiendos, ipsiusque tota Vita, *quantum fieri possit*, rationem habendam, neminem oblocuturum puto.

Aristides Quintilienus Libro II de Musica*

*Il nous faut donc éduquer les jeunes gens par la musique, et nous y appliquer nous-mêmes, *le plus possible*, toute la vie durant ; en cela je pense que personne ne me contredira.

Aristide Quintilien, *De Musica*, livre II

Au
Très honorable et très noble
Prince du Saint Empire Romain

Siegmund Christoph

de la maison des Comtes d'Empire
de
Schrattenbach

Archevêque de Salzbourg

Légat héréditaire
du Saint-Siège Romain

et

Primat d'Allemagne

A mon très gracieux Prince et Seigneur

Très honorable et très noble

Prince

du Saint-Empire Romain

Très gracieux Prince et Seigneur,

Puis-je oser dédier au nom éminent de Votre Grâce un humble livre didactique ? Et des règles pour le violon ne sont-elles pas une offrande bien trop dérisoire pour la splendeur d'un prince, primat de toute l'Allemagne ? Des conseils pour les écoliers ne peuvent être une œuvre bien considérable aux yeux d'un grand prince, je ne le sais que trop bien ; mais je sais aussi que tout ce qui contribue, si peu que ce soit, à l'instruction de la jeunesse dans les Beaux-Arts est extrêmement agréable à Votre Grâce Princièrè. Combien de jeunes gens, que souvent la Nature avait gratifié de ses plus beaux dons, auraient grandi insoucieux, comme de jeunes plants laissés en friche dans la forêt, si Votre aide véritablement paternelle ne les avait placés à temps sous la surveillance de personnes de raison, en vue de leur éducation ? Et combien auraient été contraints, les années venant, de vivre misérablement dans la détresse et la pauvreté, et d'être à la charge de la communauté, comme d'inutiles habitants du monde, si Votre Grâce Princièrè ne les avait fait généreusement instruire dans l'un ou l'autre domaine de connaissance, suivant leurs divers talents et habiletés ? La jeunesse des deux sexes, et de toutes les conditions, se félicite de cette générosité ; une générosité qui ne s'arrête pas à la mort de ceux qui l'ont reçue, mais vit dans la mémoire de générations entières, et reste inoubliable pour les descendants reconnaissants, qui peuvent compter une lignée entière d'êtres humains qui seraient restées entièrement dans le néant, ou auraient du moins passé leurs jours dans l'affliction et auraient transmis leur misère à leurs descendants, si le meilleur des Princes n'avait pris sous son aile leur aïeul, et ne l'avait mis en situation, par le savoir qu'il avait acquis, d'être utile à ses concitoyens pendant sa vie, et à ses descendants après sa mort. C'est pourquoi je peux certainement oser présenter à Votre Grâce Princièrè, avec le plus profond respect, un livre dans lequel, avec mes maigres forces, je me suis appliqué à frayer un chemin pour les jeunes aimant la musique, qui les conduise sûrement au bon goût dans l'art des sons. Oui, j'ai l'espoir confiant que Votre Grâce Princièrè ne renoncera pas, pour cet humble effort que j'ai entrepris en direction des débutants en musique, par amour pour eux, à la généreuse et si exceptionnelle protection qu'elle accorde jusqu'ici aux sciences en général, mais tout particulièrement à la musique.

C'est cette protection que je demande avec la plus grande humilité pour moi et ma famille, et pour tout notre chœur¹ de musiciens, à Votre Très Haute Grâce, et je prie cependant la divine, Très Parfaite, et infinie *Triadem Harmonicam*, qui dépasse toute raison humaine, pour la conservation de votre Très Précieuse Personne, et me nomme, avec la plus profonde soumission,

de Votre Grâce Princièrè

et de mon Très Gracieux Prince et Seigneur,

le très humble et très obéissant serviteur,

Leopold Mozart

Préface de la première édition (1756)

Depuis bien des années, j'avais mis par écrit les présentes règles à l'attention de ceux qui suivaient mon enseignement du violon.

Je m'étonnais périodiquement de ne voir apparaître aucune méthode pour l'apprentissage d'un instrument aussi courant et aussi indispensable dans la plupart des musiques ; car de bonnes bases pour le commencement, et en particulier des règles concernant une technique d'archet de bon goût, auraient été depuis longtemps nécessaires. J'étais souvent très peiné de constater que les élèves étaient si mal instruits, et qu'il fallait non seulement tout reprendre depuis le début, mais aussi se donner bien du mal pour les débarrasser des défauts qu'on leur avait inculqués, ou du moins que l'on avait laissé passer. Je ressentais une grande amertume en entendant des violonistes déjà évolués, ayant parfois une haute opinion de leur propre savoir, jouer des passages faciles, qui simplement s'écartaient peut-être un peu du jeu usuel quant au type de coup d'archet, en contradiction complète avec l'intention du compositeur. En vérité, j'étais même stupéfait de devoir constater qu'après leur avoir expliqué de vive voix l'exécution d'un passage qu'on leur avait auparavant montré, ils demeuraient partiellement ou totalement incapables de jouer ce passage de manière vraie et pure.

C'est ainsi que me vint l'idée de faire imprimer cette *Ecole du Violon*, et que j'en discutai réellement avec l'imprimeur. Mais bien que j'aie toujours eu un grand zèle à servir, du mieux que je le puis, le monde musical, j'hésitai toutefois encore pendant une année complète, car j'étais intimidé à l'idée de m'avancer en pleine lumière, en des temps si éclairés, avec mon modeste travail.

Finalement je reçus par hasard les *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* de Monsieur Marpurg, et j'en lus la Préface. Il affirme tout au début qu'il n'y a pas lieu de se plaindre du nombre des publications musicales, mais constate et regrette, avec d'autres, qu'une méthode de violon manque encore. Ma décision, déjà formée auparavant, en fut ravivée d'un coup, et ce fut l'impulsion décisive pour envoyer aussitôt tous ces feuillets à l'imprimeur de ma ville natale.

Sont-ils à présent composés comme le désirent Monsieur Marpurg et d'autres savants experts en musique ? Je ne puis répondre à cette question, seul le temps le pourra. Et que pourrais-je bien en dire sans me critiquer ni me flatter ? Je ne veux point me critiquer, cela irait contre mon amour-propre ; et qui me croirait sérieux ? Me flatter serait contraire à la décence, à la raison et porterait au ridicule, car chacun sait quel parfum désagréable l'autocongratulation laisse derrière elle. Je ne devrais pas m'excuser pour la publication de ce livre, car c'est à ma connaissance la première méthode de violon parue publiquement. Si je devais m'excuser auprès du monde savant, ce serait seulement à propos du contenu et de la forme.

Il reste encore beaucoup de points à traiter. C'est là peut-être le reproche qui me sera fait. Mais quels points exactement ? Il s'agirait de mettre en lumière le mauvais jugement de nombreux concertistes, et de former un soliste sensé, grâce à des règles de bon goût. J'ai posé ici les bases générales d'un bon jeu, nul ne le contestera. C'était là mon unique projet, dans un premier temps. Si j'avais voulu traiter tout le reste, le livre eût été deux fois plus volumineux, ce que je voulais éviter par-dessus tout. On rend service à peu de gens avec un livre qui coûte un peu plus cher à l'acheteur. Et qui a le plus besoin de se procurer une pareille méthode, si ce n'est le nécessaire qui n'est pas en situation de s'offrir un Maître sur une longue durée ? Les personnes les plus douées ne se trouvent-elles pas souvent parmi les plus pauvres, elles qui pourraient, munies d'un livre fiable, aller fort loin en peu de temps ?

J'aurais certes pu développer bien plus largement les sujets traités dans ce livre, et suivant l'exemple de certains écrivains, mêler çà et là des références à d'autres sciences ; j'aurais pu surtout en dire davantage au sujet des intervalles. Mais puisqu'il s'agit pour l'essentiel d'éléments qui soit appartiennent au domaine de la composition, soit servent davantage à l'étalage de l'érudition de

l'auteur qu'aux besoins de l'élève, j'ai abandonné tout ce qui pouvait augmenter le volume du livre. Et c'est en raison de ce désir de brièveté que les exercices pour deux violons de la quatrième partie n'ont jamais été développés, et que de manière générale tous les autres exemples ont été un peu raccourcis.

Pour finir je dois avouer que je n'ai pas écrit cette *Ecole du Violon* seulement à l'usage des élèves et pour le confort des Maîtres, mais que je souhaite vivement convertir tous ceux qui rendent malheureux leurs élèves par leur mauvais enseignement, car ils sont eux-mêmes plein de défauts ; ce qu'ils reconnaîtraient d'ailleurs bien vite s'ils voulaient renoncer un court instant à leur orgueil.

*Decipit Exemplar Vitiis imitabile*² :

Horat. L. I. Epist. XIX

Peut-être trouveront-ils ces défauts peints d'un trait vif dans ce livre ; et plus d'un peut-être, même s'il ne l'admet pas tout de suite, sera poussé par sa conscience à s'améliorer. Je veux seulement demander ici publiquement qu'on ne s'imagine pas qu'en présentant dans ce livre un défaut ou un autre avec un certain mépris, j'aie visé des personnes précises. Je me sers seulement ici des mots de Monsieur Rabener³, par lesquels, à la fin de la Préface de ses écrits satyriques, il se protège contre ces calomnies ; et je m'explique : je ne songe à personne, sauf à ceux qui savent que j'ai songé à eux.

Omni Musarum licuit Cultoribus ævo

Parcere Personis, dicere de Vitiis

*Quæ si irascerer agnita videntur*⁴

Sen.

Salzbourg, le 26 du mois de juillet 1756

Mozart.

Avant-propos de la seconde édition (1769)

On s'efforce toujours d'assortir une nouvelle édition d'un livre d'une nouvelle préface. Je n'ai certes pas grand-chose à signaler au sujet de cette seconde édition de mon *Ecole du violon* : dans ses grandes lignes elle est parfaitement semblable à la première. J'ai seulement abandonné, ici ou là, de petits détails, en ajoutant toutefois, en contrepartie, quelques règles très utiles, et précisé bien des points à l'aide d'explications et d'exemples parlants. Tout cela, chacun l'aurait bien constaté, même sans Préface. Simplement, comme la première édition de cet ouvrage est devenue très rare depuis cinq ans, et presque totalement épuisée depuis trois ans, peut-être attendra-t-on quelque excuse de ma part pour cette réédition tardive. Ne voudra-t-on pas connaître la raison de ces atermoiements ?

En vérité, j'ai été très peu chez moi depuis 1762. L'extraordinaire talent musical dont la bonté de Dieu a comblé mes deux enfants fut la cause de mon voyage à travers une grande partie de l'Allemagne, et de mon très long séjour en France, en Hollande, et en Angleterre. Je pourrais saisir ici l'occasion de divertir le lecteur par le récit de ce qui n'arrive peut-être qu'une fois par siècle, et qui, au Royaume de la Musique, ne s'est peut-être jamais produit à un tel degré ; je pourrais décrire le génie miraculeux de mon fils, narrer en détail ses progrès, dont on ne saurait concevoir la rapidité, dans toute l'étendue de la science musicale, entre sa cinquième et sa treizième année ; je pourrais me prévaloir, sur cette affaire tellement incroyable, du témoignage incontestable des plus importantes Cours européennes, de celui des plus grands Maîtres en Musique, et même, disons-le, du témoignage de l'Envie elle-même. Mais puisque je n'ai pas à écrire ici un récit détaillé, mais seulement une courte Préface, j'espère pouvoir, à mon retour d'Italie, où j'ai le projet de me rendre maintenant, sous la protection de Dieu, divertir le public par ce récit, mais aussi concrétiser le projet que j'avais quelque peu laissé entrevoir à la fin de la première édition de mon *Ecole du Violon*, au §22.

Du reste je ne saurais douter de l'accueil favorable qui sera fait à cette seconde édition, puisque tant le public que de nombreux savants experts en musique ont honoré avec tant de bienveillance ma première édition de leur approbation, soit dans leurs publications écrites, soit par les lettres qu'ils m'ont adressées. Je voudrais ici les en remercier publiquement ; pour le reste, je m'en remets à la faveur de mes lecteurs.

Salzbourg, le 24 du mois de septembre 1769.

Mozart.



Introduction à l'école du Violon

Première partie de l'introduction

Des instruments à cordes frottées, et notamment du violon

§ 1

Le mot *Geige* englobe des instruments de différentes sortes et différentes tailles, qui sont munis de cordes en boyau de grosseur croissante, suivant une juste distribution, et que l'on frotte avec un archet en bois tendu de crins de cheval. Ceci met en lumière que le mot *Geige* est un mot générique, qui recouvre toutes sortes d'instruments à cordes frottées, et par conséquent lorsque l'on nomme le violon tout simplement *Geige*, cela ne provient que d'un abus de langage. Je veux présenter les genres les plus courants de *Geige*.

§ 2

Les petites pochettes [*Sackgeiglein* ou *Spizgeiglein*], montés de 3 ou 4 cordes, sont une espèce déjà presque complètement désuète de *Geige*. Ils étaient communément utilisés par les maîtres à danser pour l'instruction de leurs étudiants, en raison de la commodité à les placer dans des poches.

Une deuxième espèce, mais aussi un peu plus usuelle, sont les *Brettgeigen*⁵, ou « violons simples », ainsi nommés car les 4 cordes tendues dessus sont installées sur une planche voûtée, qui ressemble en fait à la partie supérieure d'un violon ou *Diskantgeige*. La troisième espèce, ce sont les quarts-de-violons [*Quartgeiglein*] ou demi-violons [*Halbgeiglein*]. Ils sont plus petits que les violons communs, et sont utilisés pour de tout petits enfants. Cependant il est toujours préférable, lorsque les doigts d'un enfant le permettent, de l'habituer à un vrai violon, afin qu'il maintienne les doigts dans une égalité constante, qu'il les fortifie, et qu'il apprenne à les étirer correctement. Il y a quelques années, on faisait même encore des concerts avec ce petit violon, que les Italiens nomment *Violino Piccolo*, et comme on peut l'accorder beaucoup plus haut qu'un autre violon, on l'a surtout entendu mêlé avec une flûte traversière, une harpe, ou un autre instrument de ce genre, dans des soirées musicales. Aujourd'hui on ne se sert plus des petits violons. On joue tout sur le violon habituel, à la hauteur voulue.

La quatrième espèce est celle des violons communs ou *Diskantgeigen*. Ce sont ceux dont il est

question en propre dans ce livre.

Une cinquième espèce est celle des violons altos [*Altgeigen*], que l'on appelle aussi *Violen*, de l'italien *Viola da Braccio*, mais le plus couramment *Bratschen* (de *Braccio*). On joue dessus aussi bien l'alto que le ténor, et parfois en cas de besoin, la basse d'une voix supérieure aigüe^a, bien que l'on ait plutôt besoin pour cela d'une...

...sixième espèce, qui est le *Fagotgeige*, un peu différent de la *Bratsche* quant à la taille et au montage des cordes. Certains l'appellent aussi *Handbaßel*, bien que le *Handbaßel* soit encore un peu plus grand que le *Fagotgeige*. Comme on l'a déjà dit, on a coutume de jouer la basse sur [cet instrument], mais seulement avec des violons, flûtes traversières, et d'autres voix supérieures aigües. Sinon la basse passerait au-dessus de la voix supérieure et produirait bien souvent une harmonie choquante en raison de résolutions contraires aux règles. Ce croisement de la voix supérieure et de la voix inférieure est une faute courante de composition chez les « demi-compositeurs »⁶.

La septième espèce se nomme *Bassel* ou *Bassete*, que l'on appelle violoncelle, d'après l'italien *Violoncello*. Auparavant, il avait cinq cordes, aujourd'hui on le joue avec quatre seulement. C'est l'instrument le plus courant pour jouer la basse, et bien qu'il en existe d'un peu plus grands et d'un peu plus petits, ils sont pourtant peu différents les uns des autres dans leur montage et dans la puissance du son.

La grande basse⁷, (*il contra Basso*), qui est aussi appelée communément le *Violon*⁸, est la huitième espèce de *Geige*. Ce *Violon* est aussi fabriqué en différentes tailles, mais l'accord reste toujours le même, on observe seulement dans le montage la différence nécessaire. Puisque le *Violon* est beaucoup plus grand que le violoncelle, il est accordé une octave plus grave. Il est habituellement monté de quatre cordes, parfois de trois, mais les plus gros cependant en ont cinq. Sur ce *Violon* à cinq cordes, des frettes, en cordes assez épaisses, sont placées sur le manche, en travers de tous les intervalles, qui empêchent que la corde ne repose sur la touche, et améliorent ainsi le son. Sur ce genre de basse, on peut jouer plus aisément les passages difficiles, et j'ai entendu interpréter des concertos, des trios, et des solos d'une manière extrêmement belle. J'ai cependant remarqué, que dans l'expression d'un *forte*, dans l'accompagnement, on entendait toujours deux cordes en même temps, car les cordes sont notablement plus minces et placées plus près les unes des autres, que sur une basse à trois ou quatre cordes⁹. La neuvième espèce est la *Gamba*. On la tient entre les jambes, ce dont elle tire son nom ; car les Italiens la nomment *Viola di Gamba*, c'est-à-dire « viole de jambe » [*Beingeige*]. De nos jours, on prend aussi le violoncelle aussi entre les jambes, et l'on peut à bon droit l'appeler également « viole de jambe ». Du reste, la *Viola di Gamba* est bien différente du violoncelle. Elle a 6 ou 7 cordes, tandis que le *Bassel* n'en a que 4. Elle a aussi un accord tout à fait différent, possède un son plus agréable, et sert la plupart du temps pour une voix supérieure.

La dixième espèce est le *Bordon*, dans le langage courant le *Baryton*, de l'italien *Viola di Bordone*^b. Cet instrument a, comme la *Gamba*, 6 à 7 cordes. Le manche est très large, creux et ouvert dans sa partie arrière, sous laquelle se placent 9 ou 10 cordes en laiton et en acier, que l'on touche ou pince avec le pouce ; de telle sorte que dans le même temps où l'on joue la voix principale avec l'archet sur les cordes en boyau tendues sur le dessus, le pouce joue la basse en touchant les cordes installées sous le manche. C'est pourquoi les pièces doivent être spécialement prévues pour cela. C'est du reste un instrument des plus charmants.

Une onzième espèce est la *Viola d'Amor*, d'après l'italien *Viola d'Amore*, et le français *Viole d'Amour*.

a J'ai souvent eu l'occasion de me moquer de violoncellistes, qui faisaient même jouer la basse d'accompagnement de leurs solos par un violon, alors qu'un autre violoncelle était présent. [Note ajoutée en 1769]

b Certains disent et écrivent *Viola di bardone*. Mais *bardone*, à ma connaissance, n'est pas un mot italien, au contraire de *bordone*, qui désigne une voix de ténor, et signifie aussi une grosse corde, ou un bourdon, ou le doux bourdonnement des abeilles. Quiconque connaît cet instrument conviendra que le son est vraiment fort bien exprimé par le mot *bordone*.

C'est une espèce particulière de *Geige*, dont le son est véritablement ravissant, surtout dans le silence du soir. Elle est montée avec 6 cordes en boyau, dont les plus graves sont filées, et sous la touche avec 6 cordes en acier. Ces dernières ne sont ni touchées, ni frottées avec l'archet, mais sont conçues seulement pour doubler et amplifier le son des cordes supérieures. Cet instrument peut être accordé de nombreuses manières.

La douzième espèce est la *Violet* anglaise, qui ne diffère principalement de la *Viola d'Amore*, que par le fait qu'elle a 7 cordes sur le dessus et 14 en-dessous, et par conséquent un autre accord ; et également en raison du grand nombre de cordes sympathiques inférieures, qui lui donnent plus de puissance de son.

Une ancienne sorte d'instrument de la famille des *Geigen* est la Trompette marine, issue de la *Trumscheid*. Elle n'a qu'une grosse corde en boyau, un corps triangulaire, un long manche, etc. La corde repose sur un chevalet, qui d'un côté touche presque la table, et il en résulte que la corde, lorsqu'elle est frottée par un archet, rend un son de ronflement comparable à celui d'une trompette.

Ce sont donc toutes les espèces de *Geige* connues de moi, et les principales encore en usage ; parmi elles la quatrième, c'est-à-dire le violon, constituera la matière de cette tentative d'ouvrage didactique.

§3

Le violon est un instrument fabriqué en bois, et composé des parties suivantes. La partie supérieure consiste en une table en forme de voûte, la partie inférieure en un fond presque semblable ; les cloisons latérales, qui joignent ensemble la table et le fond, sont appelées éclisses [*Zarge*^c] par les luthiers ; ils appellent toutefois l'ensemble le *Corpus*, ou le corps. Accroché à ce corps, ou *Corpus*, ou *Leib*, se trouve le manche, et sur le manche la touche, qui est appelée ainsi car on y touche les cordes qui sont tendues au-dessus. En bas est fixée une petite pièce de bois, à laquelle sont attachées les cordes, qui reposent sur un chevalet en bois, et sont enroulées au-dessus du manche sur des chevilles, au moyen desquelles on accorde le violon. Cependant afin que la pression des cordes tendues sur le chevalet n'enfoncé pas la table, et que le violon par ce moyen puisse sonner, un petit morceau de bois est placé dans le corps, sous le chevalet, que l'on nomme l'âme.

Tout à l'extrémité, les luthiers s'efforcent de fixer, tantôt une gracieuse volute en forme d'escargot, tantôt une tête de lion bien travaillée. D'ailleurs ils s'attardent souvent plus sur ces ornements que sur l'ouvrage principal lui-même, si bien que même le violon (qui l'eût cru?) est soumis à la tromperie générale de l'apparence extérieure. Celui qui apprécie un oiseau pour son plumage, ou un cheval pour sa robe, celui-ci, infailliblement, jugera aussi un violon d'après l'éclat et la couleur du vernis, sans bien examiner les proportions des parties principales. Ainsi procèdent en effet tous ceux qui choisissent comme juges leurs yeux, et non leur cerveau. La tête de lion joliment taillée peut aussi faiblement améliorer le son du violon, qu'une haute perruque carrée l'intelligence de son vivant porteur. Et pourtant, bien des violons ne sont estimés que pour leur belle apparence ; et pourtant, n'est-il pas fréquent que le seul mérite qui vous fasse savant, conseiller, ou docteur, soit le vêtement, l'argent, l'état, ou surtout la perruque nouée ?

Mais où me suis-je aventuré ? Mon zèle contre ce jugement si commun, d'après l'apparence extérieure, m'a presque poussé hors du sujet.

c *Der Zarge* (masculin) ou *die Zarge* (féminin), mais non *Sarge*, car ceci vient de σὰρξ, σαρκός et signifie l'enveloppement d'un corps mort.

§4

Le violon est muni de quatre cordes, qui doivent être de grosseur croissante, selon une juste répartition. Je dis: selon une juste répartition, car lorsque qu'une corde est un peu trop faible ou trop forte par rapport à sa voisine, alors il est impossible de produire un son égal et satisfaisant. Tant les violonistes que les luthiers déterminent cette répartition au regard, et indéniablement, il n'en advient souvent que du mauvais. Si l'on veut monter le violon vraiment comme il faut, et de telle façon que les cordes aient les unes par rapport aux autres leurs justes proportions, d'après les véritables caractéristiques des intervalles qui les séparent, et par conséquent les justes relations de hauteurs de son, il faut en réalité s'atteler à la tâche avec toute son application. Celui qui veut s'en donner la peine peut faire un test sur le fondement de connaissances mathématiques, en choisissant deux fines cordes en boyau, bien étirées [*ausgezogen*] : soit un la et un mi, un ré et un la, ou bien un ré et un sol, dont chacune possède par elle-même, autant que possible, une bonne égalité. C'est-à-dire que le diamètre, ou section, de la corde, doit être bien régulier. A chacune de ces deux cordes, on peut suspendre des charges de même poids. Si les deux cordes sont bien choisies, elles doivent produire un intervalle de quinte lorsqu'on les frappe. Si l'une sonne trop aiguë par rapport à l'autre, et dépasse la quinte, alors c'est un signe qu'elle est trop faible, et l'on en prend une plus grosse. Ou bien l'on change celle qui sonne trop grave, et qui donc est trop grosse, et l'on en choisit une plus fine. On procède de cette manière jusqu'à ce que l'on obtienne un intervalle de quinte pure. Ainsi les cordes ont leurs proportions correctes et sont convenablement choisies. Mais comme il est difficile de se procurer ces cordes d'épaisseur régulière ! Ne sont-elles pas la plupart du temps plus grosses à une extrémité qu'à l'autre ? Comment faire une expérience fiable avec des cordes inégales ? Je veux donc encore une fois rappeler, que l'on doit mettre toute l'application possible dans le choix des cordes, et ne pas faire tout cela au hasard.

§5

Le plus regrettable est que nos facteurs d'instruments d'aujourd'hui se donnent si peu de mal pour mener à bien leur travail^d. Qu'est-ce à dire ? Chacun travaille au jugé selon ce qu'il a en tête et suivant sa bonne volonté, sans avoir de base certaine sur telle ou telle pièce. Par exemple, le luthier a plus ou moins adopté comme règle, d'après l'expérience, qu'avec des éclisses basses la table devait avoir une voûte plus haute, et que par contre, lorsque les éclisses sont hautes, la table pouvait être un peu moins haute et voûtée, ceci en vue de la projection du son ; afin que le son, en effet, ne soit pas excessivement comprimé par des éclisses ou une table basses. Il sait en outre, que le fond doit être plus fort en bois que la table ; qu'aussi bien la table que le fond doivent avoir plus de bois au milieu que sur les côtés ; que par ailleurs il faut observer une certaine régularité dans la façon de diminuer ou d'augmenter à nouveau peu à peu l'épaisseur du bois, et il sait obtenir ces choses grâce au compas d'épaisseur, et ainsi de suite. D'où peut venir donc, que les violons sont si dissemblables ? D'où vient que l'un sonne fort, l'autre faiblement ? Pourquoi l'un a-t-il un son pointu, pour ainsi dire, l'autre un son vraiment boisé ? Certains un son rauque et criard, d'autres un son triste et assourdi ? Il ne faut pas trop s'interroger. Tout cela provient des différences dans le travail. Chacun choisit les hauteurs, les épaisseurs, etc, au jugé, sans pouvoir s'appuyer sur une base suffisante : par conséquent cela réussit bien à l'un, mal à l'autre. Ceci est un mal, qui vraiment prive la Musique de beaucoup de sa beauté.

^d Il est vrai que de nos jours les facteurs d'instruments ne travaillent souvent que pour gagner leur vie. Et dans un sens on ne saurait leur en tenir rigueur : on exige du bon travail, et l'on veut payer peu pour cela.

§6

Dans ce domaine, Messieurs les Mathématiciens pourraient acquérir une gloire éternelle. Le savant M. Lorenz Mizler, il y a déjà quelques années, a fait la proposition, qu'on ne célébrera jamais assez, d'établir une Société des Connaissances Musicales en Allemagne¹⁰. Celle-ci a véritablement pris naissance dans l'année 1738. On déplore seulement, qu'un si noble zèle pour l'amélioration rationnelle des connaissances musicales ne soit pas toujours suffisamment soutenu. Si une telle société savante commençait d'éclairer si utilement les facteurs d'instruments, ajoutant à la musique une beauté si considérable, tout le royaume musical ne pourrait jamais assez la remercier. On ne m'en voudra certes pas, si je le dis bien sincèrement : il y a plus à trouver dans une exacte analyse des instruments, que dans une discussion, avec l'effort de nombreux érudits, sur le sujet de savoir pourquoi, fondamentalement, deux quintes ou octaves parallèles consécutives ne sonnent pas bien à l'oreille. Chez les compositeurs sérieux, celles-ci ont de toute façon depuis longtemps été chassées du paysage. Et il suffit que pour une oreille attentive, qui attend justement de la variété, leur effet de répétition condamnable soit pénible en raison de leur rapport trop parfait. Ne faut-il pas prendre davantage en considération le fait que nous voyons si peu de bons instruments ? Que ceux-ci sont d'une facture si inégale, et de sonorités si différentes ? Plutôt que quadriller et de couvrir des lignes entières de papier, dont beaucoup sont souvent presque, ou totalement inutiles pour la pratique, ces savants Messieurs pourraient se lancer dans une recherche fructueuse, par exemple : quelle sorte de bois est la plus adaptée pour un instrument à cordes frottées ? Quelle est la meilleure manière de sécher ce bois^e ? Lors de la construction, ne faudrait-il pas placer la table et le fond l'un en face de l'autre en opposant les années^f du bois ? Comment boucher au mieux les pores du bois ? Et ne faudrait-il pas pour cela recouvrir légèrement la partie intérieure avec du vernis ? Et quelle sorte de vernis serait la plus adaptée ? Mais principalement, quelles doivent être la hauteur, l'épaisseur, etc., de la table, du fond, et des éclisses ? En un mot : en élaborant un authentique **Système** des véritables rapports entre les différentes parties d'un violon, je dis que ces savants Messieurs, avec l'aide des mathématiques, et la collaboration d'un bon luthier, pourraient faire progresser extraordinairement la musique.

§7

En même temps, un violoniste appliqué s'efforce d'améliorer son instrument en modifiant les cordes, le chevalet, et l'âme dans la mesure du possible. Pour un violon dont le corps est grand, des cordes plus grosses auront inmanquablement un bon effet, au contraire si le corps est petit, cela demande un montage plus léger^g. L'âme ne doit pas être trop haute, mais pas trop basse non plus, et être placée à droite et légèrement derrière le pied du chevalet. Ce n'est pas un petit bénéfice qu'une âme bien placée. On doit la déplacer très souvent, avec beaucoup de patience, analyser chaque fois le son du violon en jouant différentes notes sur chaque corde, et continuer de cette manière jusqu'à ce qu'on obtienne une qualité de son. Le chevalet peut aussi y contribuer grandement. Par exemple si le son est beaucoup trop criard et retentissant, ou, pour ainsi dire, pointu, et par conséquent désagréable, il sera assourdi par un chevalet bas, large, épais, et surtout peu taillé en dessous. Si le son est en lui-même faible, peu puissant, et comprimé, on peut être aidé par un chevalet fin, pas trop large, autant que faire se peut, haut, et bien taillé en dessous et au milieu. Celui-ci doit toujours être dans un bois vraiment fin, bien fermé, et très sec. Par ailleurs le chevalet a sa place sur la table du violon, entre les

e J'ai moi-même eu entre les mains un violon, dont les parties, après avoir été taillées, avant l'assemblage, ont été séchées à la fumée avec vraiment beaucoup de réussite.

f On appelle « années » les lignes que l'on observe sur le bois.

g On doit de même observer la chose suivant le diapason, grave ou aigu. Les cordes épaisses conviennent tout naturellement mieux à un diapason grave, tout comme les fines seront d'un meilleur effet pour un accord aigu.

deux ouvertures, placées de chaque côté, qui ont une forme de lettre f latine : **S**

Cependant, afin que le son ne soit jamais comprimé, la petite pièce de bois à laquelle les cordes sont fixées, et que l'on nomme, dans le langage courant, le cordier [*Sattelfest*], doit être accroché au bouton inséré en bas à cet effet, de telle sorte que son extrémité inférieure étroite ne dépasse pas le dessus de la table, ni à l'extérieur, ni à l'intérieur, mais coïncide exactement avec elle. On doit enfin garder toujours son instrument propre, et nettoyer chaque fois notamment les cordes et la table de la poussière et de la colophane^h, avant de commencer à jouer. Ce peu de chose peut suffire pour l'instant à quelqu'un de consciencieux et appliqué; en attendant qu'un autre bientôt pousse plus loin, qui poursuive, je l'espère, mon petit essai, en mettant des règles ordonnées dans tout cela

h La Colophane est fabriquée à partir de résine purifiée, et l'on en enduit les crins de cheval tendus sur l'archet du violon, afin qu'ils accrochent la corde avec plus de mordant. Mais on ne doit pas enduire excessivement les crins, sans quoi le son devient rauque et sourd.

Deuxième partie de l'introduction

Des origines de la Musique, et des instruments de musique

§1

Après avoir expliqué ce qu'est le violon, on doit aussi ajouter quelque chose au sujet de ses origines, pour faire connaître un peu au débutant la provenance de son instrument. Toutefois, plus loin on porte le regard dans le passé, plus on s'y perd, et plus on s'engage sur des traces incertaines. Presque tout repose sur des bases peu sûres, et l'on rencontre dans cette matière plus de fable que de vraisemblable.

§2

Pour la Musique en général, ce n'est guère mieux. A cette heure on n'a encore aucune Histoire complète de la Musique. Combien se battent déjà presque au seul sujet du nom « musique » ? Certains croient que le mot « musique » vient des Muses, qui étaient vénérées en tant que déesses du chant. D'autres le font venir du grec *μῦσαι*, qui signifie rechercher avec application, explorer. Beaucoup soutiennent qu'il tirerait son origine de *Moyse*^a, qui signifie en langue égyptienne une eau, et *Icos*, qui signifie la connaissance^b, et qu'il désignerait donc une connaissance découverte par l'eau; c'est-à-dire, selon certains, que le murmure du fleuve du Nil aurait suscité la découverte de la Musique. D'autres, cependant, sont en désaccord, l'attribuant au bruissement ou au sifflement du vent, ou bien au chant des oiseaux. Enfin on peut le dériver à bon droit du grec *Μουσική*, qui est en fait un mot issu de l'hébreu. Car il signifie la même chose que *מְצִיחַ*^c : une œuvre exquise et accomplie, pensée et imaginée pour la gloire de Dieu^c. Que le lecteur choisisse ce qui lui plaît. Je ne veux rien décider.

§3

Que pouvons-nous donc dire de certain sur l'invention et les inventeurs de l'art des sons ? Les avis sont également si partagés sur ce sujet, que l'on se base principalement sur des suppositions. Jubal a pour lui le témoignage de l'Ecriture Sainte, dans laquelle il est appelé le père *de ceux qui jouaient sur les cithares et les orgues*^d. Et certains croient que ce n'est pas Pythagore, comment on le prétend pourtant^e avec assurance, mais Jubal lui-même, qui aurait découvert la différence des hauteurs de son, grâce aux coups de marteau de son frère Tubal, qui devait être forgeron^f. Avant le Déluge, en dehors de Jubal, aucun savant musicien n'est rapporté dans l'Ecriture Sainte. La musique a-t-elle été détruite avec le châtimement universel du monde ? Ou bien Noé^g, ou l'un de ses fils, l'ont-ils emmenée dans l'arche avec eux ? Sur tout cela nous n'avons aucune information. Nous savons seulement que les Egyptiens, les premiers, l'ont à nouveau portée au plus haut ; par eux elle est arrivée jusqu'aux Grecs, et par ces derniers aux Latins.

a Margarita Philosophica, Lib. 5. Musicae Speculativae, Tract. 1. Cap. 3. Impres. Basiliae 1508

b Zacharias Tevo, nel suo *Musico Testore*, P. 2. C. 7. pag. 10. Stamp. In Venetia 1706

c Michael Praetorius, *Syntagma Musicum* T. 1. p. 38

d Genèse IV, 21

e Franchini Gafuri *Theorica Musicae*, Lib. 1. Cap. 8. Impres. Mediolani 1492

f (Petrus Commestor in Historia Scholastica.) Marg. Phil. L. 5. Tract. I. C. 4. Tevo P. I. C. II.

g On dit aussi *Noah*

§4

Voulons-nous comparer les instruments anciens et modernes ? Alors nous serons entraînés sur des chemins tout à fait incertains, et marcherons toujours dans les ténèbres. Qui nous apprendra donc, quelles sortes d'instruments étaient les anciennes harpes, cithares, orgues, lyres, flûtes, etc ? Écoutons ce qu'un tout nouveau et précieux livre^h nous raconte en détail, à propos d'un instrument dont Jubal serait l'inventeur : « *l'instrument Cinyra, nous dit-il, était aussi utilisé par les Phéniciens et les Syriens. Les Hébreux le nommaient **Kinnor**, les Chaldéens Kinnora, et les Arabes Kinnara. Cet instrument doit avoir été inventé par Jubal, et donc connu déjà bien avant le Délugeⁱ. Il doit être celui sur lequel David jouait devant le Roi Saül^j, et que l'on tient communément pour une harpe. Il était fabriqué en bois^k, monté de dix cordes, frappé sur un des côtés avec un plectre, et touché avec les doigts sur l'autre côté^l* », etc. Avec lequel de nos instruments d'aujourd'hui pourrait-on bien comparer ce **Kinnor** ? Tous sont en effet très différents de cela. Le récit lui-même repose sur des suppositions, et les dictionnaires musicaux sont en partie d'un autre avis. Les savants auteurs de ce très bel ouvrage, en donnant leurs informations, se sont donnés beaucoup de peine pour voir, autant que possible, au fond des choses. Mais s'agissant des instruments de musique, ils reconnaissent leur absence de certitude par les mots suivants^m : « *pour le culte de l'idole dressée par Nabuchodonosor, le prophète Daniel évoque les trombones, trompettes, harpes, psalterions, luths, et toutes sortes d'instruments à cordes, etcⁿ. Nous ne voulons toutefois pas certifier au lecteur, que les instruments dont il s'agit ressemblaient tout à fait à ceux qui aujourd'hui portent ces noms^o.* » On n'a donc que très peu, voire pas du tout d'information certaine sur la véritable nature des anciens instruments.

§5

On ne trouve pas grand-chose de plus assuré, lorsqu'on cherche les inventeurs des anciens instruments. Concernant ce qu'on appelle la lyre des Anciens, sa paternité est encore disputée aujourd'hui. Diodore dit que Mercure, après le Déluge, aurait redécouvert le mouvement des étoiles, l'harmonie du chant et les règles de l'arithmétique. Il serait aussi l'inventeur de la lyre à 3 ou 4 cordes. Ceci est en accord avec Homère et Lucien. Lactance cependant attribue l'invention de la lyre à Apollon ; Pline en revanche fait d'Amphion le créateur de la musique^p. Et si finalement Mercure, au milieu de ces multiples voix, conserve ses droits sur la lyre^q, qui n'est passée qu'après lui dans les mains d'Apollon et d'Orphée^r, comment comparer celle-ci avec l'un de nos instruments actuels ? Et pouvons-nous désigner plus ou moins Mercure comme le père des instruments du genre *Geige* ? Avant d'aller plus loin, je voudrais me permettre une tentative, et esquisser une très courte histoire de la musique, en petit, par égard pour les débutants.

h *Neue Sammlung der merkwürdigsten Reisegeschichten*. 2. Livre, page 60. §. 20.

i Genèse 4, 21

j I. Samuel 16, 16-23

k I Rois 10, 12. II Chroniques 9, 11.

l Joseph. Antiqu. Lib. 7. Cap. 10.

m Dans le premier livre, page 68. §. 67.

n Cap. 3. 5.

o Lire ce que Calmet, dans son *Commentaire sur les Pseaumes*, fait observer sur la musique des Anciens.

p Giuseppe Zarlino. *Instit. & Dimost. Di Musica*. P. I. C. I.

q Tevo, P. I. C. 12. pag. 11. [Roberti Stephani Thesaurus Linguae Lat. Sub Voce Chelys.]

r *Dittionario univers*. Di Efraimo Chambers sub Voce Lyra. et Polidorus Vergilius *de rerum Invent*. Pag. 51. & 52.

Essai d'une courte histoire de la musique

Dès la Création, Dieu a mis à portée de main, pour les premiers hommes, l'occasion de découvrir l'exquise science de la musique. Adam pouvait remarquer la différence des sons dans la voix humaine, il entendait le chant de différents oiseaux, il percevait des changements de hauteur du grave à l'aigu dans le sifflement du vent entre les arbres, et l'outil pour chanter était bel et bien déjà implanté par le divin Créateur dans sa nature. Qu'est-ce qui pourrait donc nous empêcher de penser qu'Adam, mû par un instinct naturel, ait entrepris d'imiter, par exemple, le chant si charmant des oiseaux, et bien d'autres choses, et par conséquent aurait, d'une certaine façon, découvert la variété des sons ? Pour Jubal, son mérite est indéniable, puisque l'Ecriture Sainte elle-même l'honore du titre de Père de la Musique ; et il n'est pas invraisemblable que la Musique, soit par Noé lui-même, soit par un de ses fils, soit venue dans l'arche, puis, après le Déluge, ait été enseignée aux Egyptiens, de qui les Grecs l'auraient ensuite apprise. Ils se seraient efforcés de l'améliorer, et l'auraient finalement transmise aux Latins et aux autres peuples. Mais Cham et son fils Mefraim étaient-ils justement ces deux-là ? De cela nous n'avons aucun indice dans l'Ecriture Sainte^s. Il est très certain que la musique avait à nouveau progressé au temps de Laban et Jacob, au point même d'accompagner les voyageurs sur le départ, en signe d'honneur, car Laban dit à Jacob : « *Pourquoi as-tu fui sans que je le sache, et n'as-tu pas voulu me l'annoncer, afin que je t'accompagne avec des chants de joie, au son des tambours et des cithares^t ?* » Le cantique de Marie^u, et la façon dont elle jouait du tambour, avec d'autres femmes, lors du passage de la Mer Rouge, sont connus^v. On sait bien aussi, d'après l'Ecriture, que Moïse commanda deux trombones, à faire sonner selon des règles précises^w. On connaît la sonnerie [de trompette] des Lévites, qui fit tomber les murs de la ville de Jericho^x. On connaît les établissements musicaux que fit David^y. Qu'il y ait eu de son temps déjà toutes sortes d'instruments, c'est ce qu'on peut lire dans ses Psaumes. Asaph, le fils de Barachias était son maître de chapelle, et Jéhiel était en charge des instruments, on pourrait donc bien l'appeler son *Concertmeister*^z. Les prophètes se servaient de la musique, lorsqu'ils voulaient prophétiser, Saül nous en est témoin^{aa}. Et dans l'Ecriture Sainte, nous le lisons au sujet des enfants d'Asaph, d'Héman et d'Idithun. A n'en pas douter, les Grecs ont été, après les Hébreux, les plus anciens musiciens. Mercure, Apollon, Orphée, Amphion, et d'autres encore nous sont connus. Et lorsque certains veulent prétendre que jamais un homme portant le nom d'Orphée n'a existé, car le mot *Orpheus*, en langue phénicienne, signifierait simplement un homme sage et instruit, alors il faut objecter que la plupart des témoignages des Anciens affirment que cet Orphée a bel et bien vécu^{bb}. Que beaucoup de légende se mêle à cela, c'est tout à fait certain, mais parmi ces fables il y a aussi beaucoup de vérité^{cc}. Jusqu'à l'époque de Pythagore, aucun

s Kircher était de cet avis, et Tevo l'écrivit dans son *Musico Testore*, Cap. 12. pag. 11.

t Genèse 31, 27.

u Marie, que certains appellent Myriam, était la sœur de Moïse et d'Aaron.

v Exode 15, 20 & 21

w Nombres 10, 2.

x Josué, 6, 4 et suivants.

y I Paralipomènes 15, 16 et suivants, ainsi que le chapitre 23, versets 5 et 30

z I Paralipomènes 16, 5

aa I Rois 10, 5 & 10

bb Ses écrits doivent être : les *Argonautica*, *Hymni* et *Praecepta de Lapidibus*. La plus récente édition est parue à Utrecht en 1689, avec des remarques érudites de Andr. Christ. Eschenbach.

cc A l'époque où vivaient ces hommes, les personnes savantes étaient divinisées. Et c'est précisément la raison pour laquelle tout paraît légendaire. Qui sait ? Peut-être les poètes des siècles futurs auront-ils matière à chanter comme des dieux nos virtuoses d'aujourd'hui. Car il semble vraiment que les temps anciens veuillent revenir. On avait déjà l'habitude à cette époque en beaucoup d'endroits, comme on l'a déjà dit, de diviniser presque les savants et les artistes, avec des bravos tonitruants, sans les honorer d'autre récompense plus appropriée et plus ferme. Seulement, ces maigres élévations de louanges devraient aussi insuffler à Messieurs les Virtuoses une nature divine, et transfigurer leurs corps,

changement ne fit progresser la musique. Lui cependant fut le premier, qui chercha à mesurer les rapports des sons entre eux. C'est presque un hasard qui l'y amena. En effet, un jour, chez un forgeron, il entendait frapper sur une enclume avec des marteaux de différentes tailles, et il remarqua les différences de son en fonction des différents poids des marteaux. Il fit un essai avec deux cordes semblables : à l'une il suspendit un poids de 6 livres, et à l'autre un poids de 12 livres, et trouva, en frappant ces deux cordes, que la deuxième se comportait par rapport à la première comme 2 par rapport à 1, car elle était à l'octave supérieure. Et ainsi il trouva aussi la quarte et la quinte, mais non la tierce, comme certains le croient à tort. Mais cela suffisait pour donner un autre visage à la musique, et pour inventer un instrument à plusieurs cordes, et toute latitude pour en ajouter d'autres supplémentaires. Mais bientôt survint une guerre musicale, car après Pythagore vint Aristoxène de Tarente, un disciple d'Aristote. Et comme l'un basait toutes ses recherches sur le Ratio et la Proportion, et l'autre sur l'oreille, une fastidieuse querelle se développa, qui fut résolue finalement par la formule : **La Raison et l'Ouïe doivent être juges en même temps**. L'honneur de ce compromis est attribué par certains à Ptolémée, par d'autres à Didyme, bien qu'il y en ait aussi quelques-uns qui tiennent Didyme pour un partisan d'Aristoxène. Entretemps, l'enseignement de Pythagore semble s'être maintenu en Grèce pendant cinq à six cents ans. Ceux qui suivaient l'opinion de Pythagore furent appelés *Canonici*, et les partisans d'Aristoxène furent nommés *Harmonici*^{dd}. Depuis ce temps jusqu'à la naissance de Notre Sauveur, et après cela à peu près jusqu'à l'an 500, et même jusqu'aux environs de l'an 1000 du Christ, on a bien cherché ici ou là des choses à améliorer dans la musique : on a découvert plusieurs sons, comme la tierce majeure avec Ptolémée, et quelques sons intermédiaires avec un certain Olympus^{ee}. Mais l'essentiel n'a pas été changé. Certes, autour de l'année du Christ 502, ou 515, Boèce, un noble Romain, a aussi apporté la musique grecque, ou ce qu'il en connaissait, aux Latins, traduit beaucoup d'écrits grecs en langue latine, et, beaucoup le pensent, a commencé à chanter sur les lettres latines au lieu des lettres grecques. Le saint pape Grégoire le Grand, aux environs de l'année du Christ 594, ne s'est certes pas moins donné de mal pour améliorer la musique : pour y mettre un meilleur ordre, il se débarrassa des lettres inutiles, et simplifia ainsi beaucoup la musique ; on lui doit aussi le chant grégorien, etc. Mais on restait malgré tout sur les bases de la musique grecque. Jusqu'à ce qu'enfin Guido d'Arezzo fonde une « nouvelle musique », soit en l'an du Christ 1024, soit, selon d'autres opinions, en 1224. Celle-ci devint cependant plus neuve et plus vivante encore grâce à la découverte d'un certain Jean de Murs, ou Johann von der Mauer, un érudit français, qui la plaça dans un éclairage complètement différent^{ff}. Cette merveilleuse évolution doit s'être produite, selon certains avis, vers l'an du Christ 1220, ou bien selon d'autres en 1330, ou même 1353. On s'est permis par la suite d'ajouter continuellement certaines choses, et elle [la Musique] est peu à peu arrivée à cette si belle allure, sur laquelle on s'extasie de nos jours. Parmi les anciens auteurs, certains ont été traduits du grec en latin par Boèce, il y a longtemps, et les autres, à une époque récente, par Meibom^{gg}. Celui-ci fut suivi de Wallis^{hh}, qui publia en 1699 à Oxford, en Angleterre, les auteurs grecs restants, à la fois en grec et en latinⁱⁱ. Glarean, Zarlino, Bontemps, Zacconi, Galilée, Gaffurio,

afin qu'ils puissent vivre de l'imagination céleste, et ne jamais éprouver les besoins terrestres.

dd Pythagore pourrait avoir vécu environ autour de l'an 3430 de la Création du Monde, Aristoxène, quant à lui, dans les années 3620.

ee Certes, Ptolémée a découvert le vrai rapport de la tierce majeure, mais ce n'était utilisable que dans le genre harmonique. Joseph Zarlino, un Italien, a le premier découvert les rapports de tierce majeure et tierce mineure.

ff Guido était un bénédictin du couvent de Pomposa dans la région de Ferrare. Il était surnommé l'Arétin, car il était né à Arezzo en Italie. Ce que lui et Johann von der Mauer ont accompli dans la musique sera brièvement évoqué dans la première partie [de ce livre].

gg Marcus Meibomius a publié [les écrits d'] Aristoxène, Euclide, Nicomachus [Nicomaque de Gêse], Alypius [Alypius d'Alexandrie], Gaudentius, Bachius, Aristide Quintilien, et le 9ème livre de Martien Capella, en grec et en latin, à Amsterdam en 1652, in Quart.

hh John Wallis (1616-1703)

ii Qui voudra en apprendre davantage sur l'histoire et les préceptes de l'ancienne et de la nouvelle musique lira

Berard, Donius, Bonnet, Tevo, Kircher, Froschius, Artusi, Kepler, Vogt, Neidhardt, Euler, Scheibe, Prinz, Werckmeister, Fux, Mattheson, Mizler, Spies, Marpurg, Quantz, Riepel¹², et d'autres encore, soit que je ne connais pas, soit qui ne me viennent pas à l'esprit en ce moment, sont de grands hommes qui, par leurs écrits sur la musique, ont rendu d'immenses services au monde du savoir. Cependant, ce sont seulement des écrits théoriques. Si l'on cherche des auteurs « pratiques », on peut en trouver des centaines en consultant les dictionnaires de Brossard et de Walther¹³. Le premier a écrit son livre en français, le second en allemand, et les deux en ont acquis une grande réputation.

§6

Je veux à présent poursuivre mes recherches, et pour l'instant considérer Mercure comme l'inventeur des instruments à cordes, tant qu'un autre ne manifeste pas un meilleur droit sur cette découverte. Les écrits anciens et modernes sont totalement unanimes sur ce sujet : après que le Nil ait débordé de son lit et ait submergé toute l'Égypte, puis soit revenu dans son cours, Mercure, parmi les animaux transportés par le flot et qui restaient parmi les prairies et les champs, trouva une tortue, dans la carapace de laquelle ne subsistaient plus que les nerfs et muscles desséchés. Ceux-ci, puisqu'ils rendaient des sons différents lorsqu'on les pinçait, du fait de leurs différentes longueurs et épaisseurs, ont dû permettre à Mercure l'invention d'un tel instrument^{jj}. Et c'est là ce qu'on appelle la lyre des Anciens, et le premier instrument à cordes^{kk}, à partir duquel, par la suite, beaucoup d'autres instruments sont nés, par l'ajout de cordes, qui au départ n'étaient que 3 ou 4, et par la modification de la structure. Nous avons plusieurs preuves de cela dans le mot *Chelys*, par lequel on désigne en latin une *Geige*, comme on désigne un joueur de *Geige* par le terme *Chelysta*. Comme cependant le mot est grec au départ, et qu'une tortue se nomme *Χέλυς*, comment peut-on douter que nos instruments à cordes frottées d'aujourd'hui viennent de la tortue découverte par Mercure, et finalement de la Lyre si souvent citée ?

§7

Que l'on ait muni les instruments de cordes en boyau, comme on le fait aujourd'hui, nous en trouvons des indices fondamentaux^{ll}. Le latin *Chorda*, en italien *Corda*, en français *la Chorde*, sont tous issus du mot grec *Χορδή*, par lequel les médecins nomment en fait les intestins ou les boyaux^{mm}, et qui désigne dans chacune des langues concernées une corde ; car en effet la corde est la plupart du temps fabriqué à partir d'intestins d'animaux.

l'Introduction à l'histoire et aux préceptes de l'ancienne et de la nouvelle musique de Marpurg [F. W. Marpurg : *Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik*, 1759], et trouvera beaucoup d'éléments dans la *Bibliothèque Musicale* de Mizler. [L. Mizler : *Neu eröffnete musikalische Bibliothek, oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern* (Leipzig, 1739)]. [Cette note est un ajout de 1769]

jj Polidorus Vergilius p. 51. Roberti Stephani Thes. Ling. Lat. Sub Voce Chelys.

kk *Dizionario univers.* Di Efraimo Chambers sub Voce Lyra p. 187 & 188.

ll Homère dans l'Hymne à Mercure : « *Mais sept cordes accordées selon des rapports convenables, faites avec des boyaux de mouton denudés* ». Et Horace dit de Mercure : « *Tuque testudo resonare septem callida nervis* ». [Horace, Odes, livre III, ode 11, vers 4 et 5. Cela signifie à peu près « Et toi, aux sept nerfs de tortue, qui résonne ardemment ».]

mm *Dizion. Univers.* Di Efr. Chambers sub Voce Corde p. 212.

§8

Il reste encore à déterminer, si les instruments des Anciens étaient frottés avec un archet. Si l'on en croit Glarean, c'est ainsi que la chère Lyre était jouée, car il écrit, au sujet d'un instrument appelé *Tympani Schizan*, les mots suivants : « ... *arcu, quo Lyrae Chordas hodie equinis setis, pice illitis, radunt verius quam verberant, pulsatur aut verritur potius* »ⁿⁿ. Qu'est-ce d'autre qu'un archet monté de crin de cheval, et enduit de résine ? Et que veut-il dire, sinon que la Lyre était frottée, ou plutôt grattée à sa manière avec un archet ? On trouve aussi des écrits plus récents qui sont de cet avis^{oo}, et si l'on s'en tient à Tevo, on ne conserve plus aucun doute. Et nous connaissons même l'inventeur du violon et de l'archet, puisqu'il dit : « *Le violon fut inventé par Orphée, fils d'Apollon, et la poétesse Sapho a inventé l'archet tendu de crin de cheval ; et elle fut la première qui joua selon la manière actuelle* »^{pp}. Nous devons donc remercier, après ce discours, Apollon, le vrai inventeur du Violon, la poétesse Sapho pour l'art d'utiliser l'Archet, mais à l'origine de toute l'affaire, Mercure, pour la naissance de tous les instruments à cordes frottées.

nn Glareanus dans le *Dodecachordi*, Libro I. C. 17. pag. 49. Il écrivit son ΔΩΔΕΚΑΚΟΡΔΟΝ [*Dodécachordon*] en l'an du Christ 1647.

oo *Dizion. Univers.* Di Efr. Chambers. Pag. 188.

pp Tevo, P. I. C. 12. p. 11.

Première partie, première section

Des anciennes et nouvelles lettres et notes, ainsi que des lignes aujourd'hui en usage, et des clefs musicales.

§1

Il est nécessaire qu'un débutant, avant que son maître ne lui laisse le violon entre les mains, grave parfaitement dans sa mémoire, non seulement la présente partie, mais aussi les deux suivantes ; car dans le cas contraire, si l'élève désireux d'apprendre met immédiatement les deux mains sur le violon, apprend à jouer rapidement une pièce ou une autre à l'oreille, regarde les bases seulement de très loin, et survole imprudemment les premières règles, il ne rattrapera certainement jamais plus ce qu'il aura manqué, et par conséquent il s'empêchera lui-même de parvenir à un stade accompli de connaissance musicale.

§2

Toute notre connaissance vient de l'usage de nos sens extérieurs. Il est donc indispensable qu'il y ait des signes certains, qui par l'intermédiaire de notre vue poussent instantanément notre volonté à produire différents sons selon les différents signes, soit avec la voix humaine naturelle, soit avec divers objets sonores.

§3

Les Grecs chantaient sur leurs propres lettres, qu'ils écrivaient tantôt couchées, tantôt debout, tantôt sur le côté, ou parfois à l'envers. Ils en avaient près de 48, et ne se servaient pas de lignes; en revanche chaque type de chant avait ses lettres particulières, à côté desquelles ils plaçaient des points pour indiquer la mesure du temps^a. Ces points donnaient fort à faire aux Anciens ; ils avaient principalement de 3 à 4 significations : *Punctum Perfectionis*, *Divisionis*, *Incrementi*, et *Alterationis*^b.

§4

Le saint pape Grégoire a simplifié les lettres. Il a choisi les sept suivantes : A, B, C, D, E, F, G, et les a placées sur sept lignes, dont les différentes hauteurs permettaient de reconnaître les différents sons. Chaque ligne avait donc sa lettre, et l'on chantait aussi sur ces lettres.

a Gaffurius dans sa *Practica Musicae*, Lib. 2. C. 2. On peut lire aussi Marcus Meibomius.

b Zarlino, P. 3. C. 70 ; Glarean L.3. C.4 ; Artusi, *L'arte del Contrapunto* P. 71.

§5

Environ cinq cents ans plus tard vint Guido, qui entreprit un changement remarquable. Il observa qu'il était très difficile de prononcer les lettres, il les transforma donc en 6 syllabes, qu'il emprunta à la première strophe de l'hymne pour la fête de Saint Jean Baptiste: ut, ré, mi, fa, sol, la.

<i>Ut queant laxis,</i>	<i>resonare fibris</i>	<i>mira gestorum,</i>	
<i>famuli tuorum</i>	<i>solve polluti,</i>	<i>labi reatum</i>	Sancte Johannes ! ^c

§6

On n'en resta pas là. Il changea par la suite aussi les syllabes en gros points, qu'il plaça sur les lignes, les syllabes ou les mots étant écrits en-dessous. Mais il alla encore plus loin: il eut l'idée de placer les gros points aussi dans l'espace entre les lignes^d. C'est ainsi qu'il put économiser deux lignes, et donc ramener leur nombre de 7 à 5. C'était déjà certes un ouvrage considérable, mais la musique restait cependant lente et endormie du fait de ces points tous égaux.

§7

Johann von der Mauer^e résolut cette difficulté. Il transforma les points en notes, et de ceci sortit enfin une meilleure organisation, et une mesure du temps, dont on ne disposait pas auparavant. Pour commencer, il inventa les cinq figures suivantes^f:



On se permit par la suite d'ajouter encore deux autres figures à ces cinq: la *Semiminima* et la *Fusa*. La *Semiminima* fut faite à partir d'une *Minima*, que l'on remplissait en noir: ♣ ou bien que l'on laissait blanche, mais à laquelle on ajoutait un petit crochet: ♠. De la même manière, la *Fusa* se présentait en noir, mais différenciée de la *Semiminima* par un crochet en haut: ♡ ou bien laissée en blanc, mais pourvue alors de deux crochets: ♢. Les instrumentistes prirent enfin la liberté de partager même la *Fusa*, et de créer une *Semifusa*. Elle fut évidemment bientôt trouvée: la note noire fut barrée deux fois: ♣, ou, lorsqu'elle restait blanche, barrée trois fois:^g ♠. Enfin, avec l'accumulation des années, la musique n'a cessé de progresser, à pas lents, avec beaucoup d'efforts, pour arriver au degré de perfection où elle se trouve aujourd'hui^h.

^c Angelo Berardi a condensé cela en une ligne: *ut relevet miserum fatum solitosque labores*.

^d De ces points provient le mot « contrepoint », manière de composer que doit maîtriser quiconque veut sérieusement s'appeler compositeur.

^e Des personnages de Guido et de Johann von der Mauer, il a déjà été question dans l'Introduction.

^f Glarean L.2. C.5.

^g Glarean, *eodem loco*

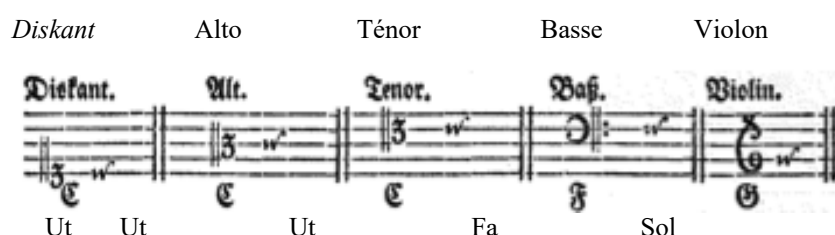
^h Que l'on ne s'arrête pas sur le mot « perfection ». Si nous examinons vraiment la chose avec acuité, nous avons bien sûr encore du travail devant nous. Mais à mon avis, s'il est vrai que la musique des Grecs soignait les maladies, alors notre musique d'aujourd'hui pourrait à coup sûr faire même sortir les cadavres de leurs cercueils.

§8

Il y a aujourd'hui cinq lignes, sur lesquelles nous posons nos notes, et qui, à l'image d'un escalier, nous permettent de reconnaître le mouvement montant ou descendant des sons. On peut aussi tracer des lignes supplémentaires en-dessous ou au-dessus de ces cinq, si la tessiture aiguë ou grave de l'instrument ou de la mélodie l'exige.

§9

Chaque instrument est identifié par un signe que l'on nomme la cléⁱ. Cette clé se trouve toujours sur une ligne. Elle induit une certaine lettre, d'après laquelle nous connaissons la nature de la voix et la suite de la gamme. On le verra plus clairement en temps utile. Voici les clés:



La clé du *Diskant*, de l'Alto, et du Ténor est une clé d'ut, donc ce qui suit vers le haut s'appelle ré, mi, fa, etc. La clé de Basse est une clé de fa, ce qui suit vers le bas s'appelle donc mi, ré, et ainsi de suite, et vers le haut sol, la, etc. La clé du violon se place sur un sol, comme nous allons le voir dans l'explication des lettres.

§10

Mais le violon ne peut pas seul se réclamer de cette clé, car divers autres instruments s'en servent: la trompette, le cor [*Jägerhorn*], la flûte traversière, et tous les instruments à vent semblables. Et bien que le violon se différencie de ces autres instruments à la fois par sa tessiture, et par des *passages*¹⁴ qui lui sont propres^j, il serait très bon de déplacer la clé au moins pour les trompettes et les cors. D'après ce déplacement on pourrait tout de suite savoir, si l'on a besoin d'un trompette en ut ou en ré, ou d'un cor en ut, en ré, en fa, en sol ou en la. On pourrait placer la clé ainsi:



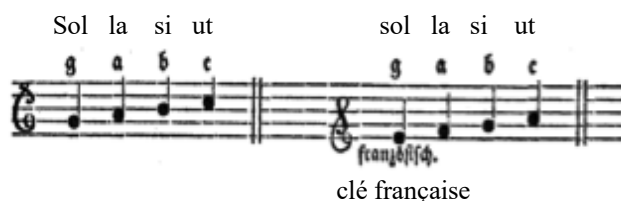
i Le mot « clé » est pris ici dans un sens métaphorique. Car de même qu'une clé en fer ouvre le château pour lequel elle est faite, une clé musicale ouvre le chemin de la voix à laquelle elle est destinée.

j C'est un point remarquable, {sur lequel plus d'un demi-compositeur se trahit.*} On voit tout de suite d'après la composition si le compositeur comprend la nature des instruments. Comment ne pas rire, lorsqu'on est censé jouer sur le violon des mélodies, des sauts et des doubles cordes, pour lesquels quatre doigts supplémentaires seraient nécessaires ? [{*} membre de phrase supprimé en 1769, mais présent dans l'édition de 1756.]

Des anciennes et nouvelles lettres et notes, ainsi que des lignes aujourd'hui en usage, et des clefs musicales

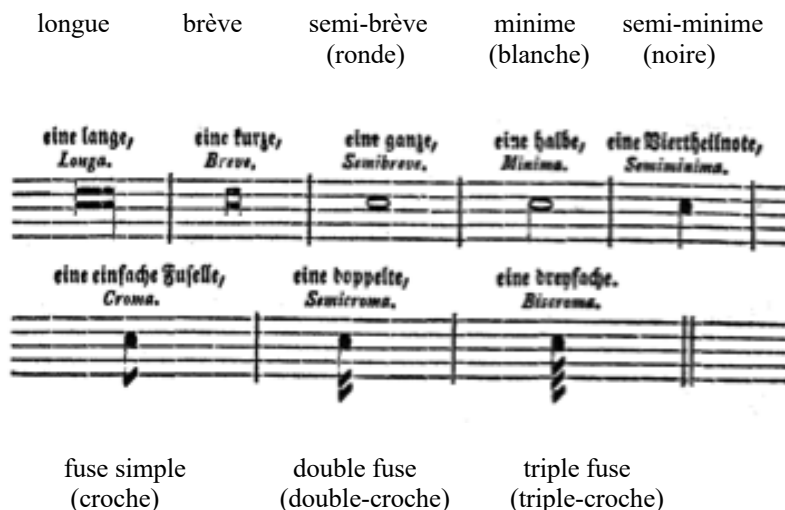


La clé reste toujours sur un sol, et si l'on compte vers le haut jusqu'à l'interligne où se trouve le do habituel du violon, on sait du même coup tout de suite quel genre de cor la clé désigne. Dans le passé, on a souvent de cette manière placé la clé du violon trois notes plus bas, pour pouvoir écrire plus facilement les pièces composées très aigu. Cela s'appelait la clé française.



§11

Les notes sont des signes musicaux, qui indiquent par leur position, la nature grave ou aiguë, et par leur forme, la nature longue ou brève, et donc la durée, des sons que nous devons produire avec la voix humaine, ou sur les instruments de musique construits à cet effet. Voici les notes actuelles, avec leurs noms :

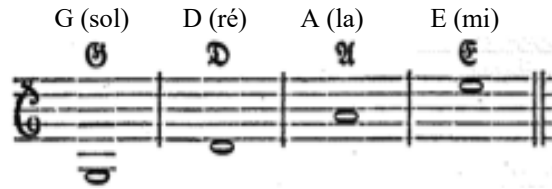


§12

On a conservé jusqu'à présent dans la musique les 7 lettres grégoriennes, grâce auxquelles on différencie les notes par leur position, et les sons par leur dénomination. Ce sont donc les suivantes : A, B, C, D, E, F, G, cette série se répétant toujours.

§13

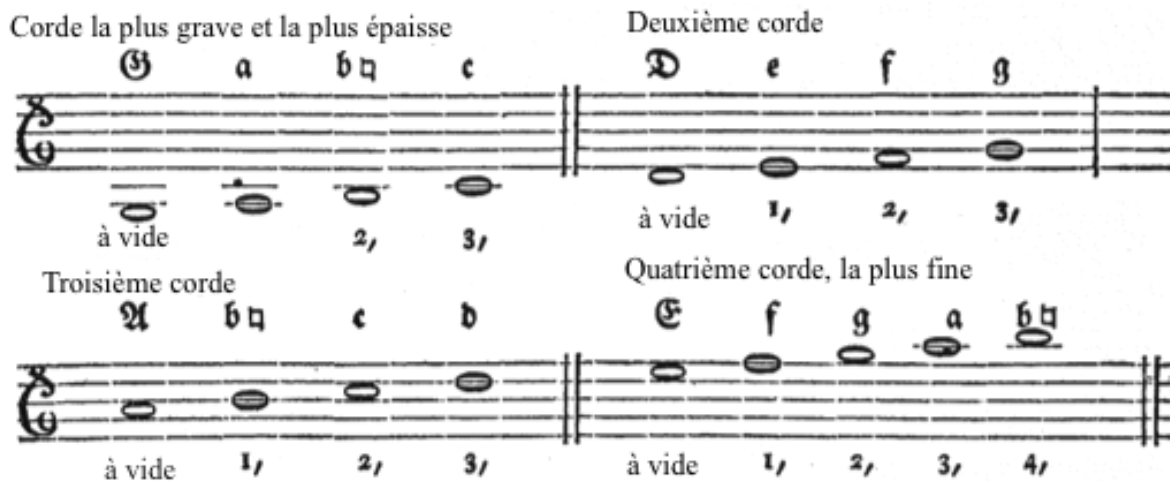
Le violon a quatre cordes, dont chacune est dénommée par l'une de ces sept lettres.



La plus petite ou plus fine corde s'appelle mi (E), celle d'à côté, un peu plus grosse : la (A), la suivante ré (D), et la plus grosse sol (G).

§14

Ensuite, pour produire les autres sons on doit poser les doigts sur les cordes, dans l'ordre suivant :



On voit très clairement ci-dessus les quatre cordes à vide, signalées par des majuscules, et ensuite les autres sons que l'on obtient en posant les doigts sur celles-ci. L'élève doit bien les garder en mémoire, afin d'être capable de lire les notes sans les lettres, et de savoir, sans réfléchir longuement, à quelle lettre correspond une note, où qu'elle se trouve. Il n'est pas moins important de bien faire remarquer, que parmi les sept lettres, le B pourvu du signe (♮) ou (♭) {est désigné jusqu'à présent la plupart du temps par la lettre H}¹⁵. Ce dont on verra la raison au moment opportun¹⁶.

Première partie, deuxième section

Du *Tactus*, ou mesure du temps musical¹⁷

§1

Le *Tactus* fait la mélodie : c'est donc l'âme de la musique. Il ne donne pas seulement vie à celle-ci, il maintient aussi tous ses éléments en ordre. Le *Tactus* détermine le temps dans lequel les différentes notes doivent être jouées; et c'est très souvent ce qui manque à des gens pourtant déjà assez avancés en musique, quelle que soit la bonne opinion qu'ils puissent avoir d'eux-mêmes. Un manque qui vient de ce qu'ils ont négligé le *Tactus* à leurs débuts. En somme, tout repose sur la mesure du temps musical, et ce doit être le plus grand effort du Maître que d'amener patiemment l'élève à l'assimiler sérieusement, avec zèle et attention.

§2

On montre le *Tactus* en levant et en abaissant la main ; les personnes qui chantent et jouent doivent se régler en même temps sur ce mouvement. Et de même que les médecins nomment les battements du poulx *systole* et *diastole*^a, de même on nomme en musique *Thesis* l'abaissement de la main, et *Arsis* son élévation^b.

§3

Dans la musique ancienne, on avait différentes conceptions, et tout était très confus. On indiquait le *Tactus* par des cercles complets et des demi-cercles, tantôt barrés, tantôt retournés, différenciés par un point placé à l'intérieur ou à l'extérieur. Comme il ne sert vraiment plus à rien de développer ici ce sujet périmé, les amateurs sont renvoyés aux écrits anciens eux-mêmes^c.

§4

Le *Tactus*, de nos jours, est divisé en égal et inégal, et indiqué au début de chaque pièce. Le *Tactus* égal a deux temps^d. Mais afin que l'élève en saisisse mieux l'égalité, ce qu'on appelle le *Tactus* pair [*gerade Takt*] est divisé en quatre temps, et s'appelle aussi pour cette raison « mesure à 4/4 ». Son signe est la lettre latine C.

Voici les différentes sortes de *Tactus* :

a Συστολή, Διαστολή [*Systola, Diastola*]

b Θέσις, ἄρσις [*Thesis, Arsis*] Giuseppe Zarlino Cap. 49. Ceci vient certainement de τίθημι, *pono*, et de αἶρω, *tollo*

c Sur ce sujet, on peut lire, parmi d'autres, Glarean, L. 3. C. 5, 6 & 7. et également Artusi, pag. 59, 67 et suivantes, et Froschius C. 16.

d Un bon compositeur doit savoir, plus que d'autres, que le *Tactus* pair n'a fondamentalement que deux temps ; en effet, quelle piètre image l'œuvre donne-t-elle de son créateur lorsque les cadences se concluent sur le deuxième ou le quatrième temps ! Ceci n'est permis que rarement, principalement dans les danses de paysans ou autres mélodies excentriques.

La mesure égale



La mesure inégale



Ces sortes de *Tactus* sont déjà suffisantes pour indiquer à peu près la différence naturelle entre une mélodie lente et une mélodie rapide, et pour permettre le confort de celui qui doit battre^e. En effet, une mesure à 12/8 sert pour une mélodie plus rapide qu'une mesure à 3/8, car cette dernière ne peut être battue dans un tempo très rapide, sans susciter les rires du spectateur, {particulièrement si l'on voulait séparer les deux premiers temps par une forte élévation de la main}¹⁸.

§5

Parmi ces *Tactus*, le *Tactus* pair est le principal, auquel tous les autres se rapportent. En effet, le chiffre du haut est le numérateur, celui du bas, le dénominateur. On dit donc : **La mesure à 2/4 contient 2 des notes, qui sont au nombre de 4 dans le *Tactus* pair.** Ce qui nous indique que la mesure à 2/4 n'a que deux temps, un en haut et l'autre en bas. Et puisqu'il y a 4 noires dans le *Tactus* pair, il y en a donc 2 dans la mesure à 2/4. C'est de cette manière que l'on déduit toutes les mesures. Et donc, par exemple, dans le cas d'un 3/1 ou Triple, on voit que cette mesure doit nécessairement contenir 3 des notes, qui sont au nombre de 1 dans le *Tactus* pair, ce que l'on observera plus clairement encore dans les sections suivantes.

e Messieurs les critiques ne s'offusqueront pas si je laisse de côté les mesures à 4/8, 2/8, 9/8, 9/16, 12/16, 12/24, et 12/4. A mes yeux, elles sont inutiles. On ne les trouve que très peu, voire pas du tout, dans les pièces les plus récentes, et l'on a bien assez de mesures différentes pour tout exprimer, sans avoir besoin de celles-là. Que celui qui les aime les prenne telles quelles*. Je ferais bien volontiers cadeau aussi de la Triple, si elle ne me semblait pas devoir résister à cause de quelques anciennes pièces d'église.

* [littéralement : « les prenne avec la peau et les poils »]

§6

L'*Alla Breve* est une contraction du *Tactus* pair. Il n'a que deux temps, et n'est rien d'autre qu'une mesure à 4/4 passée à deux temps, où donc deux temps ne font plus qu'un. Le signe de l'*Alla Breve* est la lettre C barrée. On prend soin de faire peu d'ornements dans ce *Tactus*^f.

§7

Cependant tout ceci n'est que la division mathématique usuelle du *Tactus*, ce que l'on nomme en fait la mesure du temps [*Zeitmaß*], ou la battue de la mesure [*Taktschlag*]^g. Nous en arrivons à présent à l'essentiel, c'est-à-dire au caractère du mouvement. On ne doit pas seulement pouvoir battre la mesure correctement et régulièrement, on doit aussi savoir deviner d'après la pièce elle-même, si elle réclame un mouvement lent ou un peu plus rapide. Il est vrai que l'on place à cet effet, en tête de chaque pièce, des mots bien déterminés, comme Allegro (gai), Adagio (lentement), etc. Mais le lent, comme le gai ou le vif, a différentes nuances. Et même si le compositeur s'efforce d'indiquer plus clairement la nature du mouvement en ajoutant des adjectifs ou des adverbes, il lui est impossible de préciser exactement tous les types de mouvements qu'il veut que l'on sache exprimer en exécutant la pièce. On doit donc le déduire de la pièce elle-même, et c'est à cela que l'on reconnaît infailliblement la vraie force d'un musicien. Toute pièce mélodique comporte au moins un passage d'après lequel on peut déterminer de façon certaine la vraie nature du mouvement que la pièce exige. Bien souvent celle-ci nous pousse elle-même irrésistiblement dans son mouvement naturel, si l'on se penche par ailleurs sur le sujet avec une attention précise. En notant cette observation, on doit aussi savoir que ce discernement exige une longue expérience, et une bonne capacité de jugement. Qui me contredira donc, si je le compte au nombre des plus grandes perfections de l'art du musicien ?

§8

On ne doit donc épargner aucun effort, dans l'instruction d'un débutant, pour lui faire assimiler complètement le *Tactus*. A cet effet il est extrêmement utile que le maître guide très souvent la main de l'élève dans la battue de la mesure, et qu'il lui joue plusieurs pièces avec différents types de *Tactus* et des mouvements changeants, en le laissant battre la mesure tout seul, pour éprouver s'il a bien compris la division, la régularité, et pour finir aussi les changements de mouvement. A défaut de cela, le débutant finira par jouer un grand nombre de pièces du début à la fin, à l'oreille, mais sans pouvoir battre une mesure correcte. Et à qui cela ne semblera-t-il pas risible, si je dis que j'ai moi-même vu quelqu'un qui, même s'il jouait déjà plutôt bien du violon, était incapable de battre la mesure, particulièrement dans des mélodies lentes ? Plus encore, au lieu d'indiquer correctement les temps, il imitait toutes les notes qu'on lui jouait d'un mouvement semblable de la main : l'arrêtant sur les notes tenues, l'agitant sur les notes rapides, en un mot exprimant, d'après l'oreille, tous les mouvements des notes avec des mouvements de la main. D'où cela provient-il, sinon du fait que l'on met un violon entre les mains d'un élève, avant qu'il n'ait été convenablement instruit ? Qu'on lui apprenne donc d'abord à bien battre, à exprimer et à différencier chaque temps de la mesure avec sérieux, régularité, intelligence et zèle ; ensuite il pourra prendre le violon avec quelque utilité.

f Les Italiens nomment le *Tactus* pair *Tempo minore*, et l'*Alla Breve*, *Tempo maggiore*.

g En latin : *Tempus*, *Mensura*, *Tactus*. En italien : *battuta*. En français : la mesure

§9

On ne pervertit pas peu non plus les débutants, lorsqu'on les habitue à compter constamment à la croche. Tourmenté par son maître avec des leçons aussi erronées, comment un élève qui décompte toutes les croches pourrait-il arriver à un tempo ne serait-ce qu'un peu rapide ? Ou même, encore plus irritant, s'il subdivise toutes les noires, ou même toutes les blanches, en simples croches, qu'il le fasse en silence, ou les distingue par une pression audible de l'archet, ou bien (comme je l'ai déjà entendu) qu'il les compte à voix haute, ou même batte du pied sur chacune d'elles ? Certes, on objectera qu'on n'utilise cette manière d'enseigner qu'en cas de nécessité, pour amener plus vite un débutant à une division égale du *Tactus*. Mais ce genre d'habitude reste, l'élève se repose dessus et arrive finalement au point de ne pas pouvoir jouer correctement une seule mesure sans cette subdivision^h. On doit donc chercher d'abord à lui apprendre correctement les noires, et ensuite orienter l'enseignement de telle sorte que le débutant puisse transformer avec une parfaite égalité chaque noire en croches, chaque croche en doubles croches, etc. Dans la partie suivante ceci sera présenté plus clairement, avec des exemples.

§10

Parfois, l'étudiant comprend certes la division du *Tactus*, mais il n'a pas une régularité correcte. Que l'on prenne en compte alors le tempérament de l'élève, sinon c'en sera fait pour toute la vie. Un individu joyeux, drôle, et fougueux pressera toujours davantage. Quelqu'un de triste, paresseux, à l'esprit froid, hésitera toujours au contraire. Si on laisse tout de suite jouer des pièces rapides à une personne ayant beaucoup de feu et d'esprit, avant qu'il ne sache interpréter les plus lentes parfaitement en mesure, alors il pressera toute sa vie. Si on ne propose au contraire à quelqu'un de renfrogné, froid et mélancolique rien d'autre que des mouvements lents, il sera toujours un violoniste sans esprit, somnolent et affligé. On peut cependant contrecarrer ces défauts provenant du tempérament par un enseignement judicieux. On peut retenir le joueur fougueux avec des pièces lentes et tempérer peu à peu son esprit. Quant au lent et à l'endormi, on peut l'égayer avec des pièces joyeuses, et finalement, avec le temps, faire un vivant d'un demi-mort.

§11

En général, on ne doit pas proposer à un débutant des choses difficiles, tant qu'il ne joue pas parfaitement les plus simples. On ne doit lui donner aucun menuet ni pièce mélodieuse, qui lui resterait facilement en mémoire. Au contraire, qu'il prenne au début des parties intermédiaires de concertos, qui comportent des silences, ou des pièces fuguées, en un mot des pièces qu'il doit jouer en observant attentivement tout ce qu'il doit savoir, et dans lesquelles il doit montrer s'il a compris ou non les règles qui lui ont été présentées. Sinon, il s'habitue à jouer au hasard d'après l'oreille.

h Bien sûr on doit parfois penser à des moyens tout à fait particuliers, lorsqu'on doit enseigner quelque chose à des gens qui n'ont aucune aptitude naturelle. Justement j'ai dû un jour inventer une explication très spéciale des valeurs de notes. J'ai présenté la ronde comme un batz, valant 4 kreutzer, la blanche comme un demi-batz, la noire comme un kreutzer, la simple croche comme un demi-kreutzer ou bien deux pfennig, la double croche comme un pfennig, et enfin la triple croche comme un haller. N'est-ce pas vraiment ridicule ? Eh bien, aussi risible et niais que cela puisse paraître, ceci fut pourtant d'un grand secours ; car cette semence était en adéquation avec la terre où elle fut jetée. [Le batz, le kreutzer, le pfennig et le haller sont d'anciennes monnaies utilisées en Autriche et en Allemagne à l'époque de L.M.]

§12

L'élève doit s'appliquer particulièrement à terminer tout ce qu'il joue dans le même tempo où il l'a commencé. Il évitera par là ce défaut répandu, que l'on observe chez bien des musiciens, de finir beaucoup plus vite qu'on a démarré. Il doit donc s'installer dès le début dans un certain calme raisonnable ; et surtout lorsqu'il prend des pièces difficiles, il ne doit pas les commencer plus vite qu'il ne se sent capable de jouer les passages les plus durs qu'elle contient. Il doit répéter souvent, et tout particulièrement les passages difficiles, jusqu'à ce qu'il acquière assez d'adresse pour jouer la pièce entière dans un tempo juste et égal.

Première partie, troisième section

De la durée ou valeur des notes, des pauses¹⁹ et des points, ainsi qu'une explication de tous les signes et mots techniques musicaux

§1

On a déjà montré dans la précédente section l'apparence des notes en usage de nos jours. Il reste à présent à expliquer aussi la durée ou valeur des notes, leurs différences, l'apparence des pauses, etc. Je commencerai par parler de la pause, puis je confronterai notes et pauses, et placerai sous chaque note la pause qui lui correspond.

§2

La pause est un signe de silence. Il y a trois raisons, pour lesquelles il a été nécessaire d'inventer la pause. Premièrement, pour le confort du chanteur ou de l'instrumentiste à vent, pour lui laisser le temps de se reposer un peu et de reprendre son souffle. Deuxièmement, par nécessité : les paroles d'une pièce vocale le réclament par leur structure ; et dans nombre de compositions, une voix ou l'autre doit souvent rester silencieuse, sans quoi la mélodie serait gâchée et rendue incompréhensible. Troisièmement, par ornement : car si un soutien constant de toutes les voix ne cause aux chanteurs, instrumentistes, et auditeurs, que de l'ennui, en revanche une charmante alternance de plusieurs voix, leur réunion et leur harmonie finale éveille un grand plaisir^a.

§3

Les soupirs sont une espèce de pause. On les appelle ainsi^b car ils sont de courte durée. Ci-dessous je place chaque pause sous la note qui a la même valeur ou durée qu'elle.

a Beaucoup dépend de la capacité du compositeur à placer les pauses au bon endroit. Car même un petit soupir, judicieusement placé, peut produire un grand effet.

b De l'italien *sospirare*, soupirer

Première partie, troisième section

Longa (Longue)	Breve (Brève)	Semibreve (Ronde)	Minima (Blanche) vaut 2 noires
vaut 4 mesures	vaut 2 mesures	vaut 1 mesure ou 4 noires NB. Cette ronde vaut 1 temps dans la mesure triple à 3/1	2 dans 1 <i>Tactus</i> pair
vaut 4 mesures, que le <i>Tactus</i> soit égal ou inégal	vaut 2 mesures	Cette pause vaut toujours 1 mesure, que le <i>Tactus</i> soit égal ou inégal. Dans la mesure triple à 3/1, elle vaut 1 temps.	vaut une demi-mesure

Semiminima Noire vaut 1 temps	Croma Croche ou fuse simple 2 par temps
4 dans un <i>Tactus</i> pair	8 dans un <i>Tactus</i> pair
même valeur qu'une noire	même valeur qu'une croche

Semicroma Double-croche ou double-fuse 4 dans un temps
16 dans une mesure complète
même valeur qu'une double croche

Biscroma Triple-croche 8 dans un temps
même valeur qu'une triple croche

§4

La valeur des notes est à présent très claire. On voit qu'une ronde, deux blanches, quatre noires, huit croches, 16 doubles-croches et 32 triples-croches ont la même valeur, et que la ronde, les deux blanches, les quatre noires, et les huit croches forment chacune une mesure complète, soit 4 temps, dans le *Tactus* pair.

§5

Cependant, comme ces différentes sortes de notes, de pauses et de soupirs sont constamment mélangées dans la musique d'aujourd'hui, on trace pour plus de clarté une barre entre chaque *Tactus*. Et par conséquent les notes et pauses placées entre deux barres doivent toujours avoir au total la valeur qu'exige le signe de *Tactus* placé au début de la pièce.



Par exemple, ici, le do est une noire, donc constitue le premier temps ; le ré et le mi sont deux croches qui font le deuxième temps ; le quart de soupir et les trois notes qui suivent, fa, sol, la, forment ensemble 4 quarts de temps et constituent donc le troisième temps, le sol croche et les deux doubles-croches mi et ré forment le quatrième temps. Ensuite une barre est tracée, car c'est la fin de la première mesure. Les quatre doubles-croches, do, sol, mi, et à nouveau sol font le premier temps de la deuxième mesure, le do noire est le deuxième temps, et le silence qui suit vaut deux temps, car c'est une demi-pause, donc les troisième et quatrième temps. Puis vient encore une barre, et ici se termine la deuxième mesure.

§6

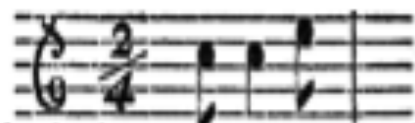
Il en va de même dans un *Tactus* inégal, par exemple :



Le soupir du début vaut un demi temps, on lui ajoute donc le do croche qui suit, pour former le premier temps. Le quart de soupir, avec les trois doubles-croches sol, mi, ré, font le deuxième temps. Le do croche et les deux doubles-croches ré et mi constituent le troisième et dernier temps de cette première mesure, qui est séparée de la deuxième par une barre. Les croches ré et sol forment le premier temps, les deux soupirs le deuxième et le troisième temps de la deuxième mesure. Et ainsi de suite à chaque changement de mesure.

§7

Souvent les notes sont mélangées de telle sorte, qu'il faut en diviser une ou plusieurs. Par exemple :



Le do croche vaut seulement un demi temps ; le do noire suivant doit donc être divisé, au départ dans la pensée, mais ensuite aussi dans le coup d'archet ; sa première moitié doit être comptée avec le premier do croche, et sa deuxième avec le mi croche. Que celui pour qui ceci n'est pas assez clair se représente les notes ci-dessous :



et qu'il les joue, telles qu'il les a devant les yeux. Ensuite, qu'il prenne les deuxième et troisième do dans un seul coup d'archet, dans le même tempo. La séparation des deux notes doit être distincte, grâce à une pression de l'archet :



On peut aussi procéder ainsi, quand plusieurs de ces notes qui doivent être divisées se suivent, par exemple²⁰:

Car puisque les deux notes ré et mi doivent être divisées, on peut, pour obtenir une exacte régularité du tempo, les jouer d'abord tout simplement ainsi :



puis ensuite avec le coup d'archet suivant :



dans lequel les deux ré doivent être pris ensemble en poussant, et les deux mi en tirant, et bien distingués l'un de l'autre par une pression de l'archet^c, avec une bonne égalité^d. Et surtout, on doit s'efforcer de ne pas trop écourter la deuxième partie de chacune des notes divisées, mais de la tenir aussi longtemps que la première, car cette inégalité dans la division des notes est un défaut courant,

c Lorsque nous aborderons, en son temps, l'ornementation musicale, nous apprendrons aussi à interpréter ces notes d'une manière complètement différente. [Note de 1756, supprimée en 1769]

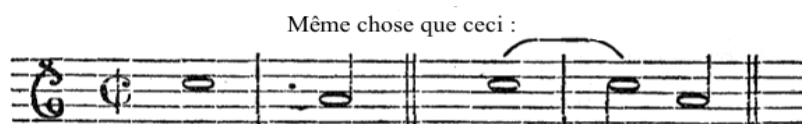
d La division en deux notes dans le coup d'archet n'a lieu d'être que tant que l'élève ne saisit pas parfaitement la régularité du *Tactus*. Par la suite on ne doit plus entendre de séparation. Voir le §18 ci-dessous. [Note ajoutée en 1769]

De la durée ou valeur des notes, pauses et points, ainsi qu'une explication de tous les mots techniques musicaux

qui conduit à presser le tempo.

§8

Le point, placé après une note, augmente celle-ci de la moitié de sa valeur, et la note, après laquelle le point est placé, doit être tenue moitié plus longtemps que sa valeur naturelle. Par exemple, lorsque le point est placé après une ronde, il vaut une blanche :



Après une blanche, le point vaut une noire :

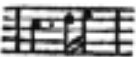



Après une noire, il vaut une croche :



Après une croche, il vaut une double croche, etc.^e :



e Il m'est impossible de comprendre comment se justifient ceux qui enseignent que « le point prend la valeur de la note qui le suit », car dans ce cas par exemple : , le point vaudrait une double croche, et dans ce cas : , il vaudrait même une triple croche ; un tel enseignant aurait alors du mal à expliquer comment il compte sa mesure.

§9

Dans les pièces lentes, on fait entendre le point, au début, par une pression de l'archet, pour rester plus sûrement en mesure. Mais lorsqu'on s'est déjà bien installé dans le rythme, le point doit s'enchaîner calmement à la note, le son se perdant, et ne plus jamais être distingué par une pression. Par exemple :



§10

Dans les pièces rapides, l'archet est soulevé sur chaque point, et l'on joue donc chaque note en la séparant de la suivante et en sautant.



§11

Il y a dans les pièces lentes certains passages où le point doit être tenu encore un peu plus longtemps que les règles précédemment énoncées ne l'exigent, sans quoi l'interprétation semblerait trop endormie. Par exemple ici :



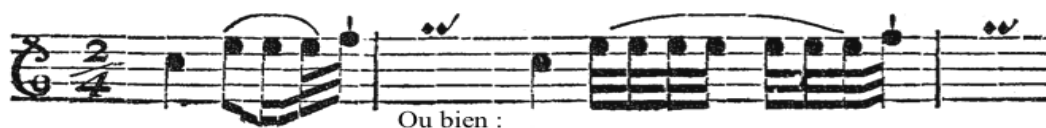
si l'on tient le point sa durée normale, cela sonnera trop paresseux et vraiment endormi. Dans un cas semblable, on doit tenir la note pointée un peu plus longtemps, et ce temps ajouté à la note tenue doit être récupéré, pour ainsi dire, sur la note qui suit le point. Dans l'exemple présenté, on tient donc le mi, avec son point, plus longtemps, on prend le fa d'un coup d'archet court, aussi tard que l'on peut pourvu que le premier des quatre sol arrive bien en mesure. Le point doit en fait être toujours tenu un peu plus longtemps, car cela ne rend pas seulement l'interprétation plus vive, mais cela empêche aussi de presser, ce qui est un défaut presque universel. Car dans le cas contraire, si on n'allonge pas le point, la musique tombera très facilement dans un caractère rapide. Il serait très bon, que cette plus longue tenue du point soit vraiment assumée et confirmée. Pour ma part, en tous cas, je l'ai fait souvent, en indiquant mon intention d'interprétation par un deuxième point ainsi qu'un raccourcissement de la note suivante : Il est vrai qu'au début, à la lecture, cela paraît étrange.



Mais qu'est-ce qui l'empêche au fond ? Cette façon d'écrire a ses raisons, et le bon goût musical en est favorisé. Regardons-la point par point : le mi est une croche, le premier point vaut la moitié de sa

De la durée ou valeur des notes, pauses et points, ainsi qu'une explication de tous les mots techniques musicaux

valeur, donc une double-croche, le deuxième point vaut la moitié de la valeur du premier, donc une triple croche. On voit donc, au moyen des deux points une croche, une double, et deux triple-croches qui forment ensemble un temps complet :



§12

On doit très souvent vérifier si l'élève est capable de répartir correctement différentes notes mêlées de points, et mélangées de soupirs, dans les quatre temps d'une mesure. On doit lui proposer différentes sortes de mesure, et ne rien lui présenter d'autre, avant qu'il ait compris la chose de fond en comble. Certes, le Maître agira sagement, s'il écrit pour l'élève différents changements de valeurs de notes, dans toutes les configurations de mesure, et s'il écrit soigneusement chaque temps l'un au-dessous de l'autre pour faciliter la compréhension.

Voici un modèle²¹ pour le *Tactus* pair, que l'élève doit maintenant seulement étudier, et qu'il ne pourra jouer sur le violon qu'après avoir appris la partie concernant les coups d'archet²².

NB : C'est ici que prend place la Table annexée au présent ouvrage.

Les numéros de paragraphes marqués ici nous renvoient aux règles du coup d'archet, dans la quatrième partie.

Tabelle.
Die hier angemerkten Paragraphen führen uns in das vierte Hauptstück zu den Regeln der Strichart.

The musical score consists of 20 staves, numbered 1 to 20. Each staff contains musical notation in a historical style. The notation includes various note values, rests, and complex rhythmic patterns. Some staves have specific markings such as 'p', 'f', 'acc.', 'p.m.', and 'b.m.'. The score is organized into a table-like structure with the title 'Tabelle' and a subtitle 'Die hier angemerkten Paragraphen führen uns in das vierte Hauptstück zu den Regeln der Strichart.'.

§13

Nous en arrivons maintenant aux autres signes musicaux. Ce sont ce qu'on appelle le dièse (#), le B (♭), et le H (♮), que les Italiens nomment *B quadro*, c'est-à-dire B carré [ou bécarre].

Le premier, c'est-à-dire le dièse (#), indique que la note devant laquelle il se trouve doit être haussée d'un demi-ton. Le doigt est donc avancé d'un demi-ton^f. Par exemple :



Les notes signalées par un # se nomment : Ais, His ou Bis²³, Cis, Dis, Eis, Fis, et Gis.

Le deuxième, c'est-à-dire le (♭), est un signe d'abaissement. Lorsqu'un ♭ est placé devant une note, on recule le doigt et on touche la note un demi-ton en-dessous^g.

Les notes abaissées par un ♭ se nomment : As, B ou Bes²⁴, Ces, Des, Es, Fes et Ges.



Le troisième signe, c'est-à-dire le (♮), annule aussi bien le # que le ♭, et ramène la note à sa hauteur naturelle. Car il est toujours utilisé, quand l'un de ces deux autres signes a été placé juste avant, devant la même note, ou quand il se trouve à la clé^h.

Ici la première note est prise plus bas, car un ♭ est indiqué devant elle. Mais comme la seconde note



est placée à la même hauteur, et que devant elle est placé un ♮, sur cette note on avance à nouveau le doigt, et la note est prise à sa hauteur naturelle. Et à la deuxième mesure de cet exemple, la deuxième note, do, qui avait été haussée dans la mesure précédente par un #, est à nouveau abaissée par le signe ♮. Et ainsi de suite.

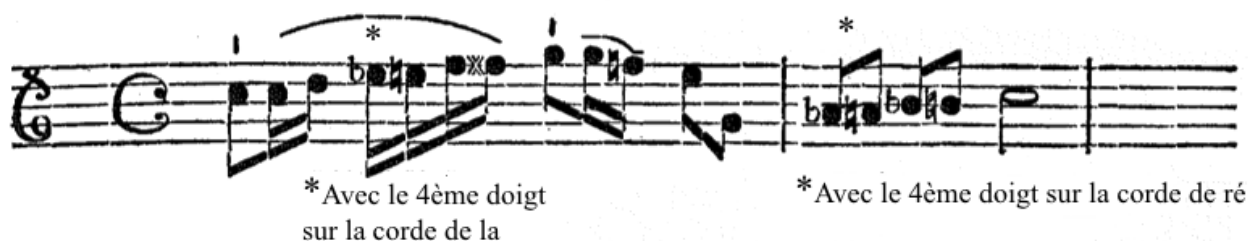
^f L'appellation *dièse* vient du grec (Διέσις) *Diesis*. On dit aussi *Signum Intensionis*.

^g C'est le *Signum Remissionis*.

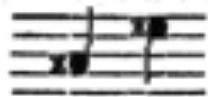
^h *Signum Restitutionis*. Ceux qui ne veulent pas utiliser le signe ♮ dans leurs compositions se trompent. S'ils ne le croient pas, qu'ils me demandent pourquoi.

§14

Si l'on en vient à la façon de jouer ces rehaussements et ces abaissements, il arrive souvent qu'ils tombent sur des cordes à vide. C'est pourquoi il faut toujours jouer ces notes avec le quatrième doigt sur la corde voisine plus grave. Particulièrement lorsqu'il s'agit d'un abaissement.



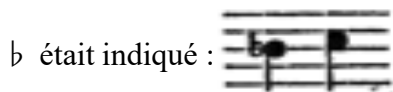
Certes, lorsqu'il y a un #, on peut prendre la note sur la même corde avec un premier doigt.



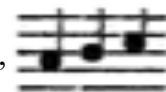
Mais il est toujours préférable de la jouer avec l'extension du quatrième doigt, sur la corde grave voisine.

§15²⁵

Il faut aussi parler ici, de ce que nous avons signalé ci-dessus au §14 de la première section de cette première partie. L'intervalle, ou la distance entre B \sharp ²⁶ et C, forme le demi-ton naturel majeur (*Hemitonium maius naturale*). On avait donc l'habitude jusqu'ici²⁷ de dire toujours [b, c], lorsqu'un

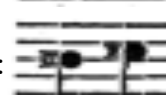


b était indiqué : et d'appeler (H) le B naturel²⁸ : par exemple,



a, h, c. Tout

ceci pour différencier le *mi* du *fa*²⁹. On disait donc, avec un dièse, His, Cis :



Mais je ne

vois vraiment pas pourquoi on ne pourrait pas appeler tout simplement (B) le B naturel, Bes celui qui est abaissé par le b, et Bis celui qui est haussé par un #.

§16

Parmi les signes musicaux, le signe de liaison n'est pas le moindre, bien qu'il soit souvent très peu respecté. Il a la forme d'un demi-cercle, tracé au-dessus ou en-dessous des notes. Les notes qui se trouvent sous cet arc de cercle ou au-dessus, qu'elles soient 2, 3, 4 ou encore davantage, sont toutes prise dans un seul coup d'archet, sans être séparées, mais liées les unes aux autres d'un seul trait, sans soulever l'archet, ni lui donner de pression.



§17

Sous l'arc de cercle, ou au-dessus s'il est placé sous les notes, on indique souvent des points, en-dessous ou au-dessus des notes. Ceci signifie que les notes qui se trouvent sous le signe de liaison doivent être jouées non seulement en un seul coup d'archet, mais aussi distinguées quelque peu les unes des autres, par une légère pression de l'archet sur chacune.



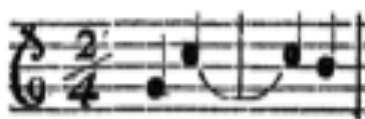
Mais si au lieu des points, il y a de petits traits, alors on soulève l'archet entre chaque note ; par conséquent toutes les notes placées sous le signe de liaison sont certes jouées en un seul coup d'archet, mais complètement séparées les unes des autres.



La première note de cet exemple est en tirant, et les trois suivantes sont jouées en poussant, en soulevant chaque fois l'archet, et séparées les unes des autres en les détachant fortementⁱ.

§18

Il n'est pas rare que le signe de liaison soit aussi tracé entre la dernière note d'une mesure, et la première note de la suivante. Si les deux notes sont de hauteurs différentes, elles sont conduites de la façon déjà indiquée au §16. Mais si c'est la même hauteur, elles tiennent l'une à l'autre, comme si c'était une seule note. Par exemple ceci :



doit sonner comme si c'était écrit ainsi :



ⁱ Beaucoup de compositeurs ne mettent habituellement ces signes que sur la première mesure, quand beaucoup de notes semblables suivent ; il faut donc jouer de cette manière, jusqu'à ce qu'un changement soit indiqué.

Certes, la première noire de la deuxième mesure pourra, au début, être un peu séparée de la dernière noire de la première mesure par une pression de l'archet (sans toutefois le soulever) pour la rendre perceptible, uniquement dans le but de rester plus exactement en mesure. Mais une fois qu'on est assuré dans le tempo, la deuxième note, liée à la première, ne doit jamais être distinguée par une pression, mais au contraire être jouée aussi soutenue que si on jouait une blanche^j. On peut jouer d'une manière ou d'une autre sur l'instrument : on doit toujours veiller à ne pas tenir trop peu la deuxième note. C'est un défaut courant, qui détruit la régularité de la pulsation et conduit à presser le tempo.

§19

Lorsqu'un demi-cercle est placé sur une seule note surmontée d'un point, c'est le signe qu'il faut la tenir.



Certes, on peut tenir ce genre de note à volonté, mais elle ne doit pas être trop courte, ni trop longue, il faut faire preuve d'un bon jugement. Tous les musiciens doivent se regarder pour terminer la tenue ensemble, et pour repartir de la même manière. Il faut faire remarquer notamment à ce sujet, que l'on doit laisser le son des instruments disparaître et se dissiper avant de recommencer à jouer ; et qu'il faut observer si toutes les voix recommencent ensemble ou bien l'une après l'autre, ce que l'on peut reconnaître aux soupirs écrits et au geste de celui qui guide, vers qui on doit toujours tourner le regard. Par ailleurs³⁰, lorsque ce signe (que les Italiens nomment *la Corona*) se trouve au-dessus ou en-dessous d'un soupir ou d'une pause : alors, s'il s'agit d'un soupir, le silence est un peu plus long que la mesure normale du temps ne l'exigerait, au contraire si ce signe est placé sur une pause, elle n'est pas tenue si longtemps, mais parfois même on la passe presque comme si elle n'était pas là.



Ici le silence est tenu plus longtemps



Ce silence n'est pas tenu toute sa valeur

j Il est bien assez mauvais, que tant de gens, qui sont très fiers de leur art, ne puissent pas jouer une blanche, ni même presque une noire sans la couper en deux. Si l'on voulait avoir deux notes, on ne manquerait pas de les indiquer. Ce genre de note doit être prise avec force, puis tenue avec un son qui se perd peu à peu, sans pression. Comme le son d'une cloche frappée avec énergie, et qui se perd peu à peu.

De la durée ou valeur des notes, pauses et points, ainsi qu'une explication de tous les mots techniques musicaux

On observera attentivement le *Capellmeister*, qui bat la mesure, ou celui qui guide; car ce genre de choses dépend du bon goût, et d'une bonne capacité de jugement.

§20

Parfois le compositeur écrit quelques notes, qu'il souhaite voir jouer vraiment détachées, chacune avec son coup d'archet, et séparées l'une de l'autre. Dans ce cas, il indique son intention par de petits traits qu'il place au-dessus ou en-dessous des notes.



§21

On voit souvent dans les pièces de musique, sur une note ou une autre, la lettre minuscule (t), ou bien encore (tr.). Ceci indique un trille.



Il sera question de manière détaillée de ce qu'est un trille, en son temps³¹.

§22

Pour organiser et diviser les mesures, et les pièces musicales elles-mêmes, on se sert de différentes barres. Les mesures sont séparées par une barre, comme nous l'avons dit au §4³², que l'on appelle barre de mesure. Mais les pièces elles-mêmes sont la plupart du temps séparées en deux parties, et la séparation est indiquée par deux barres avec deux petits points sur chaque côté, par exemple : **:||:**

ou bien **|||**. On signale ainsi, que chaque partie doit être répétée.

En revanche, lorsqu'il faut seulement répéter quelques mesures, on l'indique ainsi :



Tout ce qui est renfermé à l'intérieur de ces traits est répété une deuxième fois.

§23

Les petites notes que l'on observe, particulièrement dans la musique d'aujourd'hui, toujours placées avant les notes habituelles, s'appellent les ports de voix [*Vorschläge*]^k ; elles ne sont pas comptées dans la mesure. Elles constituent sans conteste, lorsqu'elles sont placées au bon endroit, un des premiers ornements de la musique, et ne sont donc jamais à négliger. Nous nous en occuperons séparément³³. Elles ont cette apparence :



§24

Dans l'exemple que nous venons de voir, il n'y a au début que deux doubles-croches, donc un demi temps, et ensuite une barre de mesure. Ceci s'appelle une levée [*Aufstreich*], qui est pour ainsi dire une entrée dans la mélodie qui suit. Cette levée a souvent 3, ou 4 notes, ou plus encore.



§25

Lorsque la musique est véritablement **chromatique**^l, une note qui porte déjà un (#) à cause de la tonalité peut souvent recevoir encore un *Diesis*, que l'on indique alors par un de ces signes : (⦿), ou bien encore (X).

k Les Italiens les nomment *Appogiature*. [Note supprimée en 1769, la remarque étant intégrée dans le texte]

l Après avoir changé les différents tons des Anciens, on n'a conservé que deux espèces : le genre naturel ou *Genus Diatonicum*, qui ne tolère, suivant sa catégorie, que le # ou le b, et le *Genus Chromaticum*, qui mélange # et b.

De la durée ou valeur des notes, pauses et points, ainsi qu'une explication de tous les mots techniques musicaux

Dans ce cas, la note déjà haussée par le # habituel doit encore être haussée d'un demi-ton.



Ici le double # se trouve sur fis (fa dièse), qui donne le G naturel, depuis que les multiples *Subsemitonien*³⁴, et par conséquent les claviers brisés ont été abandonnés, pour le confort des clavecinistes, et que le tempérament a été découvert. Toutefois on n'utilise pas le troisième doigt, mais l'on avance comme il faut le deuxième^m. Il en va de même pour le double abaissement d'une note, qui n'est pas indiqué par un signe particulier, mais seulement par deux (♭ ♭). Et on ne sert pas non plus d'un autre doigt, mais de celui qu'on utilise pour la note sans cela.

§26

A la fin de presque chaque ligne de musique, on trouve ce signe : (C), qui se nomme *Custos Musikus*, et n'est écrit que pour indiquer la première note de la ligne suivante, afin d'aider un peu l'œil, surtout dans les pièces rapides.

§27

Au-dessus des signes musicaux déjà présentés, il y a encore beaucoup de termes techniques, qui sont indispensables pour interpréter une pièce dans son juste tempo, et exprimer les passions selon la véritable intention du compositeur. L'ordre de ces termes pourrait être le suivant.

Termes techniques musicauxⁿ

Prestissimo, indique le tempo le plus rapide, et **Presto assai** est presque la même chose. Ce mouvement très rapide exige un coup d'archet léger et assez court.

Presto signifie vite, et **Allegro Assai** est très peu différent.

Molto Allegro est un peu moins vite qu'**Allegro Assai**, mais néanmoins plus rapide qu'

Allegro, qui désigne certes un tempo joyeux, mais pas excessivement rapide, en particulier lorsqu'il est tempéré par des mots ajoutés ou complémentaires, comme :

Allegro, ma non tanto, ou **non troppo**, ou **moderato**, qui signifient justement qu'on ne doit pas le pousser exagérément. Ceci exige un coup d'archet certes léger et vif, mais plus sérieux et moins court qu'un tempo plus rapide.

Allegretto est un peu plus lent qu'**Allegro**, et a habituellement quelque chose de plus agréable, de plus posé, et de plus amusant, et a bien plus en commun avec **Andante**. Il faut donc l'interpréter de

^m Si aujourd'hui, puisque les claviers brisés des orgues ont été abandonnés, on accorde toutes les quintes pures, il arrive, lorsqu'on en vient aux autres sons, une insupportable dissonance. On doit donc tempérer, c'est-à-dire enlever à certaines consonances, ajouter à d'autres, les diviser ainsi et laisser battre les sons entre eux, de telle sorte qu'ils deviennent tous supportables pour l'oreille. Et ceci s'appelle le tempérament. Développer ici toutes les considérations mathématiques de bien des hommes savants nous entraînerait trop loin. On peut lire Sauver [Joseph Sauveur (1653-1716)], Bümmler [Georg Heinrich Bümmler (1669-1745)], Henfling [Conrad Henfling (1648-1716)], Werckmeister et Neidhardt.

ⁿ *Termini Technici*. Certes on devrait toujours se servir de sa langue maternelle, et l'on pourrait aussi bien écrire « Langsam » qu'« Adagio » sur une pièce de musique. Mais faut-il donc que je sois le premier ?

façon posée, spirituelle et amusante, caractéristiques que l'on peut faire connaître plus clairement, dans ce tempo comme dans d'autres, par le mot **Gustoso**.

Vivace signifie vif ; **Spiritoso** veut dire que l'on doit jouer avec intelligence et esprit, et **Animoso** presque la même chose. Ces trois caractères tiennent le milieu entre le rapide et le lent, ce que la pièce de musique qui comporte ces mots doit nous montrer elle-même plus précisément.

Moderato, mesuré, modéré : pas trop vite, pas trop lent. Ceci aussi nous renvoie à la pièce elle-même, dont le déroulement nous fera connaître le tempo.

Le **Tempo comodo** ou **Tempo giusto** nous ramènent également à la la pièce elle-même : ils nous disent que nous ne devons jouer la pièce ni trop vite ni trop lentement, mais dans le tempo convenable, opportun et naturel. Nous devons donc chercher le vrai mouvement d'une telle pièce dans la pièce elle-même, comme on l'a déjà dit dans la deuxième section de cette partie.

Sostenuto signifie soutenu, ou surtout retenu, sans bousculer le chant. On doit donc dans ce cas utiliser un coup d'archet sérieux, long et tenu, et bien connecter les parties du chant les unes aux autres.

Maestoso, avec majesté, réfléchi, sans presser.

Staccato ou **Staccato**, « frappé », indique que l'on doit bien séparer les notes les unes des autres, et les jouer avec un coup d'archet court, sans allonger.

Andante, allant. Ce mot dit assez par lui-même, que l'on doit laisser aller la pièce à son mouvement naturel, particulièrement lorsque **ma un poco Allegretto** est ajouté.

Lente ou **Lentement**, très tranquillement.

Adagio, lentement

Adagio pesante, un **Adagio** triste, qui doit être joué un peu plus lent, et en retenant.

Largo, un tempo encore plus lent, joué avec de longs coups d'archet et un grand calme.

Grave, triste et sérieux, donc vraiment très lent. Il faut donc en fait exprimer le caractère d'une pièce qui est précédée du mot **Grave** par un coup d'archet long, un peu lourd et sérieux, et par une tenue et un soutien constant des sons les uns vers les autres. Dans les pièces lentes, d'autres mots s'ajoutent à ceux que l'on vient d'expliquer, pour manifester encore mieux l'intention du compositeur, comme les suivants :

Cantabile, chantant. C'est-à-dire : on doit s'appliquer à une exécution chantante ; on doit jouer naturellement, sans trop d'affectation, en faisant en sorte d'imiter l'art vocal avec l'instrument, dans la mesure du possible. Et ceci est ce qu'il y a de plus beau en musique^o.

Arioso, comme un Aria. Ce qui signifie la même chose que **Cantabile**

Amabile, **Dolce**, **Soave** exigent tous une exécution agréable, tendre, charmante et douce ; on doit donc modérer la voix et ne pas gratter avec l'archet, mais donner à la pièce le charme qui convient par la douce alternance de sons faibles et à-demi forts.

Mesto, triste. Ce mot nous rappelle que nous devons, en jouant la pièce, nous placer dans l'affect de la tristesse, pour exciter chez les auditeurs l'affliction que le compositeur cherche à y exprimer.

Affettuoso, avec affect, exige que l'on cherche l'affect qui est renfermé dans la pièce, et que l'on joue donc tout avec mouvement, pénétration et émotion.

Piano veut dire doucement et **Forte** signifie fort

^o Beaucoup croient apporter des merveilles au monde en fleurissant considérablement la partition dans un *Adagio Cantabile*, faisant, au lieu d'une note, des douzaines. Ces « étrangleurs de notes » manifestent ainsi leur piètre capacité de jugement. Ils tremblent, lorsqu'ils doivent soutenir une longue note, ou en jouer seulement quelques-unes de manière chantante, sans y mêler *leur ornementation convenue et maladroite.

*[Version de 1756 : « leur habituel galimatias incohérent et risible. »]

Mezzo signifie à demi, et est utilisé pour modérer le **Forte** ou le **Piano**. Donc **Mezzo forte**, à moitié fort, **Mezzo piano**, à moitié doux.

Piu signifie plus. Donc **Piu forte**, avec plus de force, **Piu piano**, avec plus de douceur.

Crescendo, en augmentant, veut dire que dans la suite des notes qui portent ce mot, on doit toujours augmenter dans la force du son.

Decrescendo au contraire, que la force du son doit aller en se perdant de plus en plus.

Lorsque **Pizzicato** est indiqué en tête d'une pièce ou seulement sur quelques notes, alors on joue toute cette pièce ou ces notes sans le secours de l'archet. Les cordes sont donc pincées avec l'index ou encore le pouce de la main droite. Lorsqu'on actionne la corde, on ne doit cependant jamais la tirer vers le haut, mais toujours vers le côté, sans quoi elle revient frapper la touche en frisant, ou bien le son se perd immédiatement. On doit placer le pouce contre l'extrémité de la touche, près du chevalet, et pincer les cordes avec la pointe de l'index, et n'utiliser le pouce que lorsqu'on doit prendre des accords complets ensemble. Beaucoup de gens pincent toujours avec le pouce, mais l'index est mieux pour cela, car le pouce, trop charnu, assourdit les cordes. On peut faire l'essai soi-même.

Col Arco, signifie avec l'archet. Ceci rappelle, qu'on doit à nouveau se servir de l'archet.

Da Capo, « du début », indique que l'on doit recommencer la pièce depuis le début. Mais si l'on trouve :

Dal Segno, c'est-à-dire, « du signe », alors on trouvera aussi un signe, qui nous indique l'endroit où l'on doit commencer la reprise

Les deux lettres **V. S. Vertatur Subito**, ou bien le seul mot **Volti**, se trouvent habituellement à la fin d'une page, et cela signifie : tourner rapidement la feuille vers la page suivante.

Con sordini, avec sourdine. C'est-à-dire que lorsque cette indication est écrite sur une pièce de musique, on doit placer sur le chevalet du violon certains petits objets, en bois, en plomb, en fer-blanc, en acier, ou en laiton, pour mieux exprimer quelque chose de doux et de triste. Ces objets assourdissent le son, c'est pourquoi on les appelle sourdines, le plus souvent **Sordini**, du latin *surdus*, ou de l'italien *sordo*, sourd. On fera bien de se garder particulièrement d'utiliser les cordes à vide avec la sourdine, car elles sonnent de manière trop criarde par rapport aux notes appuyées, et provoquent par conséquent une inégalité perceptible du son.

Avec l'explication de tous ces mots techniques, on voit désormais très clairement, que tout ceci vise à placer l'interprète dans l'affect qui règne dans la pièce elle-même, et ainsi à résonner dans l'âme de l'auditeur et à exciter ses passions. On doit donc toujours, avant de commencer à jouer, bien considérer tout ce qui est nécessaire à l'interprétation juste et sensée d'une pièce bien écrite.



Fig. I.³⁵

Deuxième partie

Comment le violoniste doit tenir le violon et conduire l'archet

§1

Lorsque le Maître constate, après un interrogatoire précis, que l'élève a bien compris et gravé dans sa mémoire tout ce dont il a été question ci-dessus, il doit lui placer le violon (qui doit être monté un peu fort) dans la main gauche. Toutefois, il y a principalement deux manières de tenir le violon, qui sont présentées ici sur des gravures pour plus de clarté, car on peut à peine arriver à les expliquer par des mots.

§2

La première manière de tenir le violon a quelque chose d'agréable et de très détendu. Fig. I. Le violon est tenu de façon très relâchée, sur le haut de la poitrine, de côté, de telle sorte que la course de l'archet aille plus vers le haut que latéralement. Cette position est sans aucun doute, aux yeux du spectateur, détendue et agréable ; pour celui qui joue cependant elle est un peu difficile et inadaptée, car en cas de mouvement rapide de la main vers l'aigu, le violon n'a pas de point d'appui, et doit donc nécessairement lui échapper, s'il n'acquiert pas la maîtrise, au prix d'un long exercice, de le tenir entre le pouce et l'index.

§3

La deuxième manière est confortable. Fig. II. En effet, le violon est placé contre le cou, de telle sorte qu'il repose un peu sur la partie la plus antérieure de l'épaule, et que le côté de la corde de mi, la plus petite, vienne sous le menton. Ainsi le violon, même dans les mouvements les plus forts de la main montant et descendant, reste toujours à sa place sans basculer. A ce sujet, on doit cependant toujours prendre garde au bras droit de l'élève, afin que le coude ne monte pas trop pendant la conduite du coup d'archet, mais soit tenu toujours un peu près du corps, {relâché cependant}³⁶. Le défaut s'observe sur la gravure. Fig. III.³⁷ On peut prévenir ce défaut en tournant un peu plus le côté du violon où se trouve la corde de mi vers l'intérieur, contre la poitrine ; ceci afin d'éviter que le bras droit ne soit obligé de s'élever exagérément lorsqu'il faut jouer sur la corde de sol.

§4

La touche, ou plus exactement le manche du violon, ne doit pas être pris à pleine main comme un gourdin mais tenu entre le pouce et l'index, de sorte qu'il s'appuie d'un côté sur la partie proéminente qui est à la base de l'index³⁸, et de l'autre sur la partie supérieure du pouce, mais qu'il ne touche en aucun cas la peau qui relie l'index et le pouce dans le creux de la main. Le pouce ne doit pas trop dépasser au-dessus de la touche, cela gêne le jeu, et empêche la corde de sol de résonner. Il doit aussi être tenu en avant, en face du deuxième ou du troisième doigt, plutôt qu'en arrière en face du premier, car ainsi la main a plus de liberté pour s'étendre. Qu'on essaie tout simplement : le pouce viendra généralement se placer en face du deuxième doigt, lorsqu'il joue un fa ou un fa# sur la corde de ré³⁹. La partie arrière de la main quant à elle (celle qui tient au bras) doit rester libre, et le violon ne doit pas reposer sur elle, sans quoi les nerfs qui relient le bras et les doigts seraient poussés les uns contre les autres, par conséquent bloqués, et les troisième⁴⁰ et quatrième doigts seraient empêchés de s'étendre. Nous voyons tous les jours des exemples de ceci sur des élèves patauds, pour qui tout est difficile, car ils tiennent le violon et l'archet d'une manière si maladroite, qu'ils se limitent eux-mêmes. {Pour se garantir de ce mal, que l'on se serve de la ressource suivante : on place le premier doigt sur le fa de la corde de mi, le deuxième sur le do de la corde de la, le troisième sur le sol de la corde de ré, et le quatrième ou petit doigt, sur le ré de la corde de sol, sans en soulever aucun avant qu'ils ne soient tous en même temps et correctement placés aux endroits que l'on vient d'indiquer. Que l'on s'exerce ensuite à soulever puis à reposer immédiatement tantôt le premier, tantôt le troisième, tantôt le deuxième, et tantôt le quatrième, sans bouger toutefois les trois autres de leur place. Qu'on soulève cependant le doigt juste assez, pour qu'il ne touche plus la corde ; et l'on verra que cet exercice est le plus court chemin pour apprendre la vraie position de la main, et que l'on arrive ainsi à une extrême dextérité pour jouer des doubles cordes justes lorsqu'elles se présentent.}⁴¹

Comment le violoniste doit tenir le violon et conduire l'archet

Fig. II.



Fig III. Le défaut :



§5⁴²

On prend l'archet à son extrémité inférieure, pas trop loin de la hausse placée en bas, dans la main droite, entre le pouce et la phalange médiane de l'index, ou plutôt légèrement derrière celle-ci, mais sans raideur, avec légèreté et décontraction. On peut l'observer sur la gravure. Fig. IV. Et bien que l'index doive jouer le rôle essentiel dans le renforcement et l'affaiblissement du son, néanmoins le petit doigt doit toujours aussi rester posé sur l'archet, car il contribue énormément au contrôle du coup d'archet, par sa tenue ou son relâchement. Ceux qui tiennent l'archet avec la première phalange de l'index, aussi bien que ceux qui lèvent toujours le petit doigt de l'archet, trouveront que la manière décrite ci-dessus est beaucoup plus adaptée pour tirer du violon un son sain et viril, s'ils ne sont pas trop entêtés à s'y prendre autrement.

On ne doit pas trop étendre le premier doigt, c'est-à-dire l'index, sur l'archet, ni l'éloigner des autres. Que l'on tienne l'archet avec la première ou la deuxième phalange de l'index, dans tous les cas l'extension de l'index est un défaut majeur. Car elle rend la main raide, les nerfs étant tendus. Et le coup d'archet devient triste, pataud, et vraiment maladroit, car il est fait avec tout le bras. On peut voir ce défaut sur la gravure. Fig. V.

§6

Lorsque l'élève a également bien compris ceci, il peut commencer à jouer la gamme (ou a, b, c) qui est insérée dans la première section de la première partie, au §14, en observant constamment les règles suivantes.

Premièrement, on ne doit pas tenir le violon trop haut, mais pas trop bas non plus. Un moyen terme est le mieux. Que l'on tienne donc la volute au niveau de la bouche, ou au maximum au niveau des yeux, mais qu'on ne la laisse pas tomber plus bas qu'au niveau de la poitrine. A cet effet, il ne faut pas placer les partitions que l'on veut jouer trop bas, mais les élever un peu devant le visage, afin de ne pas devoir se pencher, mais bien plutôt de tenir le corps droit.

Deuxièmement, on doit plutôt amener l'archet droit sur le violon, que de le pencher vers la corde ; on a ainsi plus de force, et l'on évite le défaut de ceux qui penchent tellement l'archet vers la corde qu'ils jouent davantage avec le bois qu'avec les crins lorsqu'ils donnent un peu de pression.

Troisièmement, le coup d'archet ne doit pas être conduit avec tout le bras. On doit bouger peu l'épaule, le coude davantage, le poignet étant détendu et naturel^a. Je le dis : le poignet doit se mouvoir naturellement. J'entends par là, sans faire des contorsions ridicules et artificielles, sans le plier excessivement en-dehors, ni le tenir raide ; mais en laissant la main tomber en tirant, en en la pliant naturellement et souplement en poussant, ni plus ni moins que ce qu'exige la course de l'archet. Du reste que l'on note bien que la main, {et surtout l'index}⁴³, joue le rôle essentiel dans le contrôle du son.

Quatrièmement, on doit s'habituer dès le début à un coup d'archet long, {ininterrompu, doux et fluide}⁴⁴. On ne doit pas jouer avec la pointe de l'archet, ni avec des coups d'archets rapides, qui effleurent à peine la corde, mais toujours avec solidité.

a Si l'élève ne veut pas plier le coude, et joue avec un bras raide et un fort mouvement de l'épaule, alors qu'on le place avec le bras droit tout près d'un mur ; comme le coude, en tirant, viendra cogner contre le mur, il apprendra très certainement à le plier. [Note ajoutée en 1769]

Fig V. Le défaut



Cinquièmement, l'élève ne doit pas jouer avec l'archet tantôt en poussant sur la touche, tantôt en tirant sur le chevalet, et encore moins de travers ; mais au contraire s'efforcer de conduire l'archet à un endroit pas trop éloigné du chevalet, dans une constante égalité, de chercher patiemment et d'obtenir un son beau et pur par un contrôle de la pression et du relâchement⁴⁵.

Sixièmement, les doigts ne doivent pas être allongés sur les cordes ; leurs phalanges doivent être élevées, le bout des doigts appuyant fortement vers le bas. Si l'on n'appuie pas bien sur les cordes, elles ne sonnent pas avec netteté. {On doit toujours garder en mémoire le moyen donné précédemment à la fin du §4, et ne pas se montrer apathique, ni se laisser décourager par les petits désagréments que provoque cet exercice, en raison de l'étirement des nerfs.}⁴⁶

Que l'on considère **septièmement** comme une règle essentielle, de laisser les doigts immobiles une fois posés, jusqu'à ce qu'on soit contraint de les lever par le changement constant des notes, et ensuite de les laisser juste au-dessus de la place des notes que l'on vient de jouer. Que l'on se garde d'étendre en hauteur un ou plusieurs doigts, de toujours bouger toute la main lorsqu'on soulève un doigt, et de placer le petit doigt ou un autre sous le manche du violon. Que l'on maintienne bien plutôt la main sous une forme régulière et constante, chaque doigt au-dessus de sa note, pour arriver ainsi aussi bien à la fiabilité de la justesse, qu'à la netteté et à la vélocité du jeu.⁴⁷

Huitièmement, on doit tenir le violon fixe. J'entends par là qu'on ne doit pas à chaque coup d'archet faire tourner le violon d'un côté et de l'autre, et se rendre ainsi ridicule aux yeux des spectateurs. Un Maître consciencieux doit dès le début être vigilant sur tous les défauts de ce genre, et toujours bien observer la position complète du débutant, afin de ne pas lui passer même le plus petit défaut ; car peu à peu il en sortirait une mauvaise habitude tellement solide, qu'on ne pourrait lui retirer. Il y a quantité de défauts de cette espèce. Les plus courantes sont les mouvements du violon, le fait de tourner le corps ou la tête d'un côté et de l'autre, de tordre la bouche ou de froncer le nez, notamment lorsqu'il faut jouer quelque chose d'un peu difficile, de souffler ou siffler, ou de grogner distinctement en respirant avec la bouche, la gorge, ou le nez, en jouant un passage délicat, les contorsions contraintes et artificielles de la main droite ou gauche, particulièrement du coude, et enfin les violents mouvements de tout le corps qui ébranlent le chœur ou la pièce où l'on joue, et provoquent chez les auditeurs, à la vue d'un si pénible bûcheron, soit le rire soit la pitié.

§7

Lorsque l'étudiant, en observant précisément les règles qui viennent d'être données, a commencé à jouer la gamme, ou a, b, c musical, il doit poursuivre ainsi jusqu'à être en état de la jouer juste et sans aucun défaut. Ici survient la plus grande erreur que commettent aussi bien les maîtres que les élèves. Les premiers n'ont souvent pas la patience d'attendre, ou bien ils se laissent corrompre par le disciple, qui croit avoir tout fait, lorsqu'il sait seulement gratter quelques menuets. Oui, souvent les parents, ou d'autres responsables du débutant, ne souhaitent qu'entendre rapidement une petite danse démodée de ce genre, ils crient donc au miracle, et trouvent que l'argent des cours a été fort bien dépensé. Mais quelle erreur ! Celui qui dès le début n'assimile pas consciencieusement la place des notes, en jouant continuellement l'a, b, c, et qui n'en vient pas au point où, par une pratique assidue de la gamme, l'étirement et le repli des doigts, suivant ce que chaque son exige, lui sont devenus pour ainsi dire naturels, celui-là courra toujours le danger de jouer faux et de manière approximative.

§8

Si d'aventure un débutant a du mal à tenir tout de suite librement le violon de la manière précédemment décrite (car tous n'ont pas la même habileté), alors qu'on lui fasse appuyer la volute du violon contre un mur, surtout s'il ne peut tenir le violon autrement qu'à pleine main, et avec les doigts serrés, sans craindre qu'il ne lui échappe. On lui guide la main, pour lui montrer comment tenir le violon entre le pouce et la « boule » de l'index, comment amener les doigts sur les cordes, non pas couchés, mais debout, avec leur phalange médiane élevée, etc. Qu'on le laisse jouer la gamme dans cette position, en observant toutes les règles précédentes ; que l'on répète alternativement cet exercice, tantôt avec le violon libre, tantôt contre le mur ; qu'on lui rappelle souvent de bien s'imprégner de la position de la main, et qu'on continue ainsi, jusqu'à ce qu'il soit en état de jouer enfin librement.

§9

L'expérience nous apprend que comme le premier doigt veut toujours naturellement aller vers l'avant, le débutant veut toujours prendre le Fis (fa #) ou *F mi* au lieu du *F fa* ou F naturel avec le premier doigt sur la corde de mi. Mais lorsque l'élève se sera habitué à jouer correctement le fa naturel sur la corde de mi en repliant le premier doigt, il voudra aussi par réflexe jouer en arrière le si bémol avec le premier doigt sur la corde de la, et le mi du premier doigt sur la corde de ré, alors que ces deux sons, qui forment les demi-tons naturels majeurs, doivent être joués plus haut. Le maître doit donc être particulièrement attentif à cela pendant le cours. Il est vraiment nécessaire de laisser jouer l'élève

dans le ton d'ut, jusqu'à ce qu'il sache jouer juste les demi-tons naturels majeurs qui se trouvent dans ce ton, et le fa naturel ; sans quoi on ne pourra jamais se débarrasser, une fois enracinée, de l'habitude de toucher faux et de manière approximative.

§10

Je ne peux passer sous silence une certaine méthode stupide que certains maîtres emploient en cours avec leurs étudiants. Ils collent en effet sur la touche du violon de leurs élèves des lettres écrites sur de petits papiers, ou bien indiquent la place de chaque note sur le côté de la touche par de grosses entailles, ou du moins par une incision. Soit l'élève a une bonne oreille musicale, alors on ne doit pas utiliser de tels excès ; soit elle lui fait défaut, alors il est inapte à la musique, et fera mieux de prendre un manche en bois entre les mains plutôt qu'un violon.

§11

Enfin je dois encore rappeler, qu'un débutant doit toujours jouer sérieusement, avec énergie, vigueur et force, jamais faiblement et doucement, et encore moins s'amuser avec le violon sous le bras. Il est vrai qu'au début le bruit grinçant d'un coup d'archet puissant, et non encore épuré, offense extrêmement les oreilles. C'est seulement avec du temps et de la patience que le grincement du son disparaîtra, et c'est aussi par la force que l'on obtiendra la pureté du son.

Troisième partie

Ce à quoi l'élève doit être attentif, avant de commencer à jouer ; et ce qu'on doit lui donner à jouer au début.

§1

Avant de jouer une pièce musicale, on doit considérer trois choses, qui sont : la tonalité de la pièce, la mesure, et le type de mouvement qu'exige la pièce, c'est-à-dire les mots « techniques » qui sont indiqués. Ce qu'est la mesure, et comment on peut reconnaître le type de mouvement aux petits mots qui sont indiqués sur la pièce, sont deux choses que nous avons déjà évoquées dans la première partie. Il nous faut à présent parler de la tonalité.

§2

Dans la musique d'aujourd'hui, il n'y a que deux modes : le mineur « mol » et le majeur « dur »^a. On les reconnaît à la tierce. La tierce est la troisième note à partir du son sur lequel la pièce est basée, ou dans le ton duquel elle est composée. La dernière note d'une pièce indique habituellement le ton de la pièce ; les (#) ou (b) placés en tête de la pièce indiquent quant à eux la tierce du ton. Si la tierce est majeure, il s'agit du mode « dur », si elle est mineure, du mode « mol ». Par exemple :



Nous voyons que cet exemple se termine sur un ré. Fa est la troisième note à partir de ré, donc la



tierce. Il s'agit du fa normal ou naturel, puisque nous voyons qu'il n'y a pas de signe de rehaussement avant la note : donc cet exemple procède du mode « mol », ou mode mineur, puisqu'il a une tierce mineure. Le mode majeur ou « dur » possède une tierce majeure.

a Cette leçon que je fais porter sur les tonalités sera certainement plus utile à un violoniste, que si je lui déballais une foule de choses au sujet des Anciens et de leurs *Dorius*, *Phrygius*, *Lydius*, *Mixolydius*, *Oelius*, *Jonius*, et des six autres tons semblables obtenus si l'on entremêle encore l'*Hypo*. A l'église tous ceux-ci ont droit de cité, mais à la cour ils ne sont plus tolérés. Et même si toutes les tonalités d'aujourd'hui ne semblent être formées qu'à partir des gammes d'ut majeur et la mineur, et ne sont de fait constituées qu'en ajoutant des bémols et des dièses, d'où vient qu'une pièce transposée par exemple de fa en sol, ne sonne jamais aussi agréablement, et produit un tout autre effet sur la sensibilité de l'auditeur ? Et si les tonalités ne sont pas différentes les unes des autres, d'où vient qu'un musicien expérimenté peut, à l'audition d'une pièce de musique, en donner immédiatement le ton ?

Cet exemple se termine également sur un ré, mais cette fois il y a un dièse sur le fa avant le signe de mesure, et un autre sur le do. Cet exemple est donc dans le mode « dur », puisque le fa, tierce du ré, est rehaussé par un #.

§3

Cependant, on doit aussi savoir qu'il y a six espèces pour chacun des deux modes, qui ne diffèrent que par la hauteur. Car la gamme de chaque mode majeur est composée des intervalles suivants, en comptant à partir de la tonique : seconde majeure, tierce majeure, quarte juste, quinte juste, et enfin sixte majeure et septième. Chaque mode mineur ou *Mollton* est composé de la seconde majeure, de la tierce mineure, de la quarte juste, de la quinte juste, de la sixte mineure, et de la septième mineure ; bien qu'aujourd'hui on utilise de préférence, en montant, la sixte majeure et la septième majeure, et la sixte et la septième mineure seulement en descendant. Pourtant cela fait souvent une harmonie bien plus agréable, lorsqu'en montant on utilise la sixte mineure avant la septième majeure.



Est-ce que ceci ne sonne pas mieux que ce qui suit ? Et l'exemple précédent ne nous pousse-t-il pas plus justement et plus naturellement dans le mode mineur, que l'exemple suivant :



Vocalement, un tel mouvement n'est certes pas naturel. Mais on peut alors aménager la mélodie ainsi :



Ce à quoi l'élève doit être attentif avant de commencer à jouer et ce qu'on doit lui donner à jouer au début

§4

Les intervalles d'un mode majeur, donnés ci-dessus, se trouvent déjà naturellement dans la gamme de do majeur, et les intervalles montants du mode mineur dans la gamme diatonique de la mineur ; les autres espèces de modes majeurs et mineurs doivent être simplement formés grâce aux (#) et aux (b).

Ici on trouve les intervalles d'un mode majeur dans la gamme diatonique



Ici ils sont formés grâce aux (#) placés
avant les notes

Et ici grâce aux (b)

Puisqu'il s'ensuit que l'on peut connaître la tonalité de chaque pièce aux (#) et aux (b) placés auprès de la clé, ainsi qu'à la note finale, je veux présenter ici les armatures de toutes les espèces de modes majeurs et mineurs ; en l'étudiant de très près, on verra que deux tons de même armature y sont placés l'un au-dessous de l'autre. On concevra soi-même facilement qu'il faut comprendre qu'un (#) placé sur le do est valable pour tous les do des octaves aiguë, medium et grave, et un (b) placé sur le si pour tous les si des octaves aiguë, medium et grave, etc.



The musical score is organized into six systems, each containing two staves. The key signatures are indicated above the first staff of each system. The notes are written in a simple, clear style, with accidentals (sharps, flats, and naturals) used to indicate the specific notes in each key.

System 1:
 Top staff: E Dur.
 Bottom staff: Eis moll.

System 2:
 Top staff: B oder H Dur.
 Bottom staff: Bis moll.

System 3:
 Top staff: Fis Dur. oder übersezt, G b oder Ges Dur.
 Bottom staff: Dis moll. oder übersezt, E b oder Es moll.

System 4:
 Top staff: D b oder Des Dur.
 Bottom staff: Des moll.

System 5:
 Top staff: A b oder As Dur.
 Bottom staff: F moll.

System 6:
 Top staff: E b oder Es Dur.
 Bottom staff: E moll.

System 7:
 Top staff: B es Dur.
 Bottom staff: B moll.

System 8:
 Top staff: F Dur.
 Bottom staff: D moll.

Ce à quoi l'élève doit être attentif avant de commencer à jouer et ce qu'on doit lui donner à jouer au début

Le ton placé une tierce plus grave qu'un ton majeur est donc un ton mineur, et les deux ont la même armature. Voir l'exemple ci-dessus. La dernière sorte de ton ici est fa majeur, la tierce en-dessous est ré mineur, et les deux ont un (b) sur le si à la clé, afin de constituer les intervalles nécessaires, et donc la tonalité.

§5

Beaucoup pensent qu'un violoniste en sait assez, s'il connaît la tierce majeure et la tierce mineure, et pour le reste, seulement la quarte, la quinte, la sixte et la septième, sans comprendre les altérations des intervalles. De ce qui vient d'être dit, on voit que cela lui est pourtant très utile ; mais si l'on en vient aux petites notes et autres ornements libres, on en voit même la nécessité. C'est pourquoi je veux présenter tous les intervalles simples, majeurs, mineurs, consonants et dissonants. La note placée sur la ligne du bas représente le son fondamental, à partir duquel on doit compter jusqu'à la note supérieure.

L'UNISSON :
pas d'intervalle

LA SECONDE

mineure majeure augmentée

Unifonum non est Intervallum. 2 Minor. 2 Major. 2 Superaddita.

The image shows musical notation for intervals on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The first section, 'L'UNISSON : pas d'intervalle', shows a single note on the first line of the bass staff. The second section, 'LA SECONDE', is divided into three parts: 'mineure' (minor second), 'majeure' (major second), and 'augmentée' (augmented second). Each part shows two notes: the first on the first line of the bass staff and the second on the first line of the treble staff. The 'mineure' part has a flat on the second note, the 'majeure' part has a natural, and the 'augmentée' part has a sharp. Below the staves, the text 'Unifonum non est Intervallum.' is written under the unisson, and '2 Minor.', '2 Major.', and '2 Superaddita.' are written under the respective second intervals.

LA TIERCE **LA QUARTE**

mineure majeure diminuée juste majeure (ou triton)

3 Minor. 3 Major. 4 Minuta. 4 Vera. 4 Major vel Tritonus.

LA QUINTE **LA SIXTE**

diminuée (ou fausse) juste augmentée mineure majeure augmentée

5 Falsa. 5 Vera. 5 Superaddita. 6 Minor. 6 Major. 6 Superaddita.

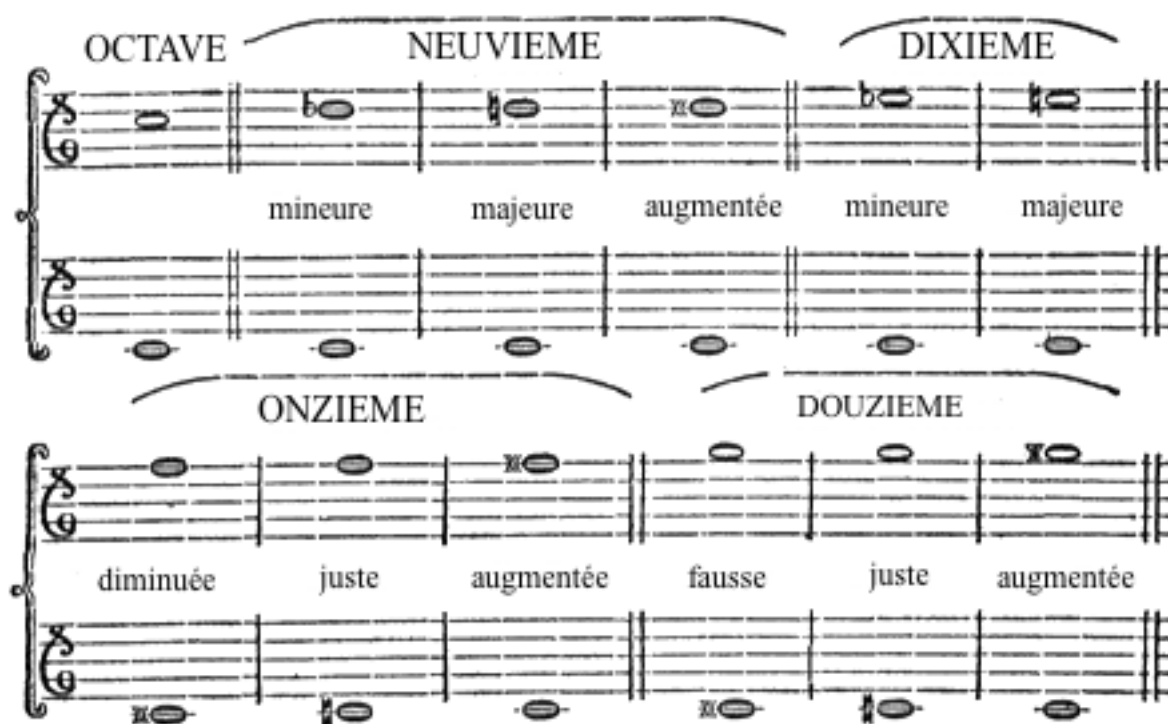
LA SEPTIEME **L'OCTAVE**

diminuée mineure majeure

7 Diminuta. 7 Minor. 7 Major. Octava.

Ce à quoi l'élève doit être attentif avant de commencer à jouer et ce qu'on doit lui donner à jouer au début

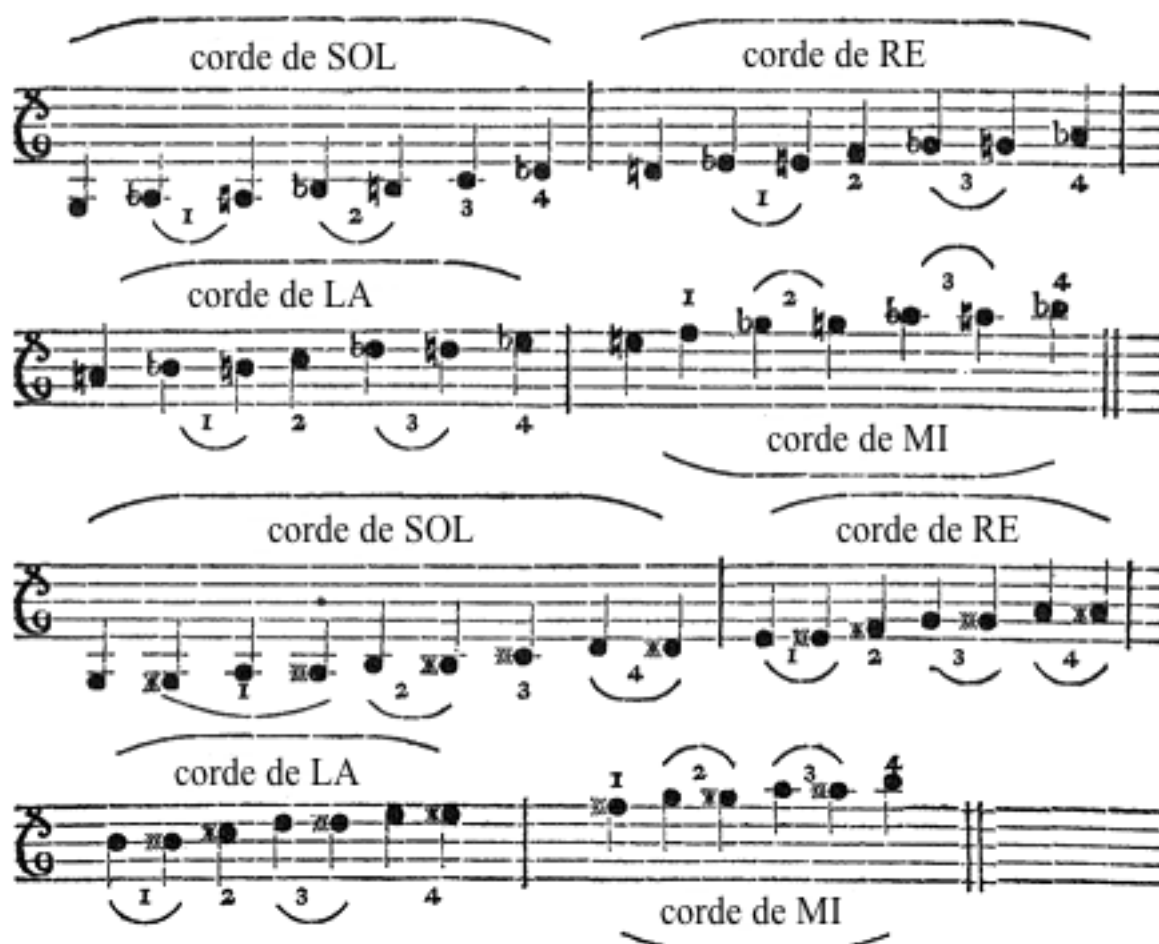
Ceux-ci se nomment les **intervalles simples**. A présent si on continue à monter, on nomme les suivants **intervalles redoublés**.



... et ainsi de suite. La tierce reste toujours majeure ou mineure, la quarte, diminuée, juste ou augmentée, etc., même si on les appelle dixième ou onzième. Et lorsque le son fondamental est grave, on peut construire, avec une voix supérieure aigüe, des intervalles redoublés deux, trois ou quatre fois, qui portent cependant toujours la qualification des intervalles simples.

§6

A présent, afin qu'un débutant acquière véritablement la connaissance de tous les intervalles et apprenne à les jouer juste, je veux présenter deux gammes pour l'exercice, dont l'une utilise les (#), et l'autre les (b)^b.



Au-dessus, on a indiqué les cordes ; les doigts sont désignés par les chiffres, les notes qui n'en portent pas sont jouées à vide. Il ne reste donc plus à expliquer que la raison pour laquelle, dans la deuxième gamme, le ré#, le la# et le mi# doivent être joués avec le quatrième doigt. Il est vrai que certains prennent ces trois notes avec le premier doigt, et ceci peut très bien se faire dans les pièces lentes.

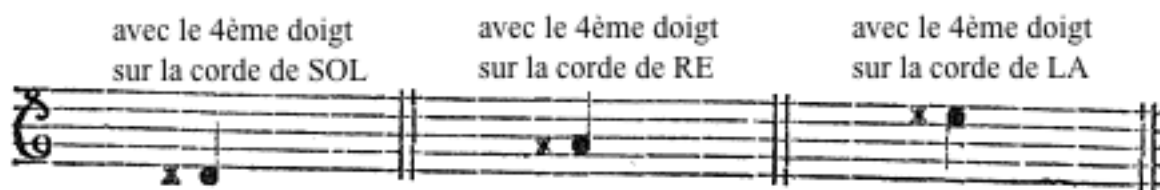
^b Sur un instrument à clavier, le sol# et le la^b, le ré# et le mi^b, le fa# et le sol^b, etc, sont une même note. C'est l'effet du tempérament. Mais selon les véritables rapports, tous les sons abaissés par un (b) sont un comma plus haut que les notes rehaussées par un (#). Par exemple, ré^b est plus haut que do#, la^b plus haut que sol#, sol^b plus haut que fa#, etc. Ici une bonne oreille doit être seul juge. Et certes il serait bon de faire connaître aux étudiants le monocorde (*Monochordon*).

Ce à quoi l'élève doit être attentif avant de commencer à jouer et ce qu'on doit lui donner à jouer au début

Mais dans les pièces rapides, et particulièrement lorsque les notes voisines mi, si ou fa viennent immédiatement après, ce n'est pas du tout faisable, car dans ce cas le premier doigt devrait se déplacer beaucoup trop vite. Essayons par exemple ici :



Qui ne voit pas, qu'utiliser ici le premier doigt pour trois notes successives, dans un tempo rapide, s'avère trop impraticable ? On prendra donc le ré#, le la# et le mi# avec le quatrième doigt sur la corde voisine plus grave :



§7

Un débutant agira très intelligemment, s'il s'efforce aussi de jouer le ré, le la et le mi naturel très souvent avec le quatrième doigt sur la corde grave voisine. Le son en sera plus égal, car les cordes à vide ont plus d'éclat que les notes appuyées. Et on doit toujours s'efforcer, patiemment, de rendre le quatrième doigt aussi fort que les autres : il en deviendra plus maniable et habile. Au début, on peut jouer aussi parallèlement les cordes à vide, pour vérifier que l'on joue juste.

§8

Une fois que l'on a bien compris tout ce qui vient d'être dit dans cette partie, que l'on joue les cinq premières lignes de la table qui se trouve dans la troisième section de la première partie, afin de mettre en pratique, dans un tempo vraiment égal, les bonnes divisions des blanches en noires, des noires en croches, des croches en doubles-croches, etc. Ensuite, que l'on relise la leçon sur le point, dans cette même troisième section de la première partie, et que l'on essaie régulièrement de jouer la huitième et la neuvième ligne de la table, exactement dans le temps. Enfin, que l'on prenne toutes les gammes présentées dans cette partie au §4, et qu'on apprenne à les jouer justes et proprement. Afin qu'elles viennent dans l'ordre, et pour une compréhension plus facile, que l'on commence par do majeur et la mineur, et que l'on progresse dans les gammes avec l'accumulation des signes de rehaussement, jusqu'à six (#) ; inversement que l'on prenne ensuite, pour débiter les tonalités en (b), les deux gammes qui sont présentées en dernier, fa majeur et ré mineur, et qu'on aille à rebours, avec des signes d'abaissement de plus en plus nombreux, jusqu'aux six (b).

§9

Pour terminer cette partie, je voudrais encore présenter un petit exemple, sur lequel on s'exercera avec un grand profit ; car il contient beaucoup de successions de notes qui doivent être jouées avec le même doigt, mais pas à la même hauteur. Ces notes sont signalées par des (*) ; on se souviendra de ce qui a été dit dans la partie précédente, au §9.



Quatrième partie

Des règles du coup d'archet

§1

Puisque la mélodie est une constante alternance, un mélange permanent de sons, non seulement aigus et graves, mais aussi courts et longs, sons exprimés par des notes, et contraints par une certaine organisation du temps, il faut absolument qu'il y ait aussi des règles qui enseignent au violoniste comment conduire l'archet de manière ordonnée ; de sorte que les notes, courtes ou longues, soient interprétées avec facilité et en ordre, au moyen d'une technique d'archet disciplinée.

§2

Lorsque dans une mesure comme 4/4 ou 2/4, il faut jouer des notes de même valeur, alors il n'y a pas de difficulté.



On joue la première note en tirant, la deuxième en poussant, et on continue toujours ainsi^a.

a Je demande avec insistance, que l'on se souvienne constamment de ce qui a été dit dans la deuxième partie, et que l'on joue tout lentement, avec un coup d'archet toujours long et soutenu. Qu'on n'oublie pas non plus ce que j'y ai signalé au §6. On doit laisser les doigts posés après chaque note, jusqu'à ce qu'il soit nécessaire de les utiliser pour une autre note. Par exemple, dans l'exemple, le deuxième doigt du do blanche reste posé jusqu'à ce qu'il faille prendre le sol première note de la deuxième mesure. Le troisième doigt au troisième temps de la deuxième mesure (ré) reste posé jusqu'à la deuxième note de la troisième mesure (do), etc. Qui néglige cela ne parviendra ni à la justesse, ni à la dextérité du jeu. [Note ajoutée en 1769]

§3

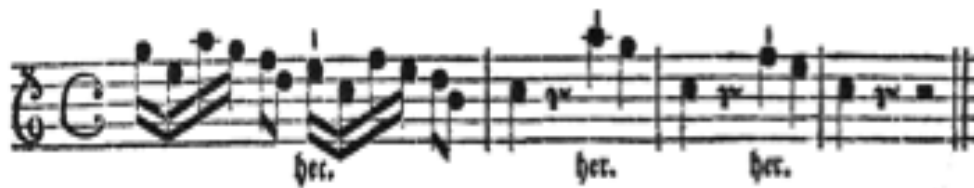
Ceci peut donc être la première règle, et à coup sûr une règle fondamentale : **lorsque le premier temps d'une mesure ne commence pas par un soupir, que ce soit dans le temps égal ou dans le temps inégal, alors on doit s'efforcer de jouer en tirant la première note de chaque mesure, même si on doit tirer deux fois de suite.**⁴⁸



{On obtient grâce à cet exercice la dextérité pour reprendre l'archet dans un mouvement rapide}⁴⁹.

§4

Cette première règle ne souffre une exception que dans un tempo rapide. Les règles suivantes montreront comment on doit mener le coup d'archet pour que le premier temps de chaque mesure se trouve en tirant. Une telle conduite du coup d'archet est d'autant plus nécessaire, que dans le *Tactus* pair, ou mesure à 4/4, le troisième temps doit aussi toujours être pris en tirant, comme nous l'avons déjà vu dans le premier exemple. En voici un autre :



§5

Après chacun des trois soupirs suivants : $(\text{7})(\text{7})(\text{7})$, s'ils se trouvent au début d'une mesure, il faut utiliser le poussé :



Des règles du coup d'archet



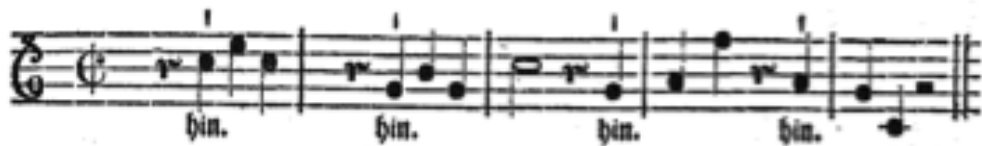
§6

Mais lorsque le demi-soupir vaut un temps complet, la note suivante est tirée. Ceci arrive dans les mesures à $3/8$, $6/8$ et $12/8$.

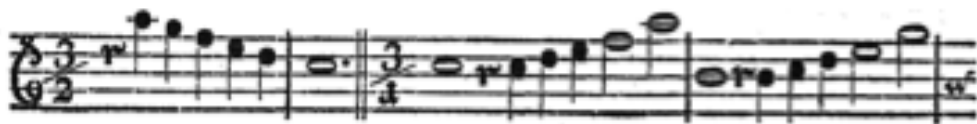


§7

Dans l'*Alla Breve*, le soupir ne vaut qu'un demi temps. Donc lorsqu'il se trouve au début d'une mesure, la note suivante doit être prise en poussant :



Ceci arrive aussi dans les *Tactus* triple et demi-triple :



§8

Le deuxième et le quatrième temps sont généralement joués en poussant, en particulier lorsqu'il y a un soupir sur le premier ou le troisième temps :



§9

Chaque temps contenant deux ou quatre notes de même valeur, est commencé en tirant, dans le *Tactus* égal comme dans le *Tactus* inégal⁵⁰.



§10

Dans un mouvement rapide, on fera à nouveau une exception. Dans le premier exemple du paragraphe précédent, il sera préférable, si le tempo est rapide, de prendre les deux mi dans un seul coup d'archet, de sorte que l'archet se soulevant, les deux notes soient distinctement séparées l'une de l'autre. De même, les quatre doubles-croches des deuxième et troisième mesures seront, dans un tempo plus rapide, liées dans un coup d'archet en poussant.



§11

Deux notes sur le deuxième ou quatrième temps, dont l'une est pointée, sont toujours toutes deux prises en poussant. Si le point se trouve sur la première, on soulève l'archet sur le point, la première note est distinctement séparée de la deuxième, qui est prise très tard.



§12

Au contraire, si le point se trouve sur la deuxième note, et que la première est courte, les deux sont jouées en poussant dans le même coup d'archet rapide.



§13

Lorsqu'il y a quatre notes dans un temps, que ce soit le premier, le deuxième, le troisième ou le quatrième, si la première et la troisième note sont pointées, chaque note est jouée détachée, avec son propre coup d'archet, la triple croche très tard, la suivante immédiatement après, avec un changement de sens très vif de l'archet. Par exemple :



§14

Toutefois s'il arrive par hasard que la première de ce groupe de notes se présente en poussant, alors les deux premières sont jouées en poussant, mais séparées en soulevant l'archet ; ainsi le coup d'archet est remis en ordre. Par exemple :



§15

Lorsque dans un temps se trouvent quatre notes, dont la deuxième et la quatrième sont pointées, elles sont toujours liées de deux en deux dans un seul coup d'archet. Mais la note pointée ne doit être ni lâchée trop rapidement, ni appuyée sur le point, mais tenue très doucement. Ceci s'applique aussi au §12. Par exemple :

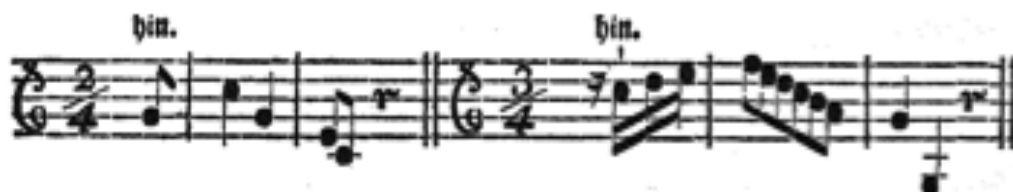


§16

La dernière note de chaque mesure, et même de chaque temps, est jouée habituellement en poussant.



De même une levée commence toujours en poussant. Pour savoir ce qu'est une levée, se reporter au §24 dans la troisième section de la première partie.



§17

Lorsque un temps contient trois notes de valeurs différentes, dont l'une est lente et les deux autres plus rapides, les deux plus rapides sont liées ensemble dans un seul coup d'archet ; toutefois si l'une des deux rapides est pointée, elles sont prises dans le même coup d'archet, mais séparées. Exemples :



Toutefois, ce genre de figure est souvent joué d'une toute autre manière, pour exprimer un goût musical particulier, nous l'apprendrons dans la deuxième section de la septième partie. Il y a des cas en effet, où la nécessité impose de les jouer autrement, pour maintenir l'ordre du coup d'archet, ou plus exactement pour le remettre en ordre.

§18

Lorsque sur trois notes de valeur différentes, les deux rapides ou courtes sont au début, et qu'un point est placé sur la note longue qui suit immédiatement, alors on doit jouer chacune des deux notes rapides avec son propre coup d'archet. Par exemple :



§19

Voici maintenant une véritable règle : dans le cas d'une note longue et de deux courtes, si la première des deux courtes est en tirant, alors chacune des deux est jouée avec son propre coup d'archet.



Mais si la première des deux notes rapides tombe en poussant, on en reste à la règle du §17.



Ci-dessus un exemple des deux cas. Je parle ici des figures où la note longue précède les deux rapides. Ceci se voit la plupart du temps dans les mesures à trois temps.

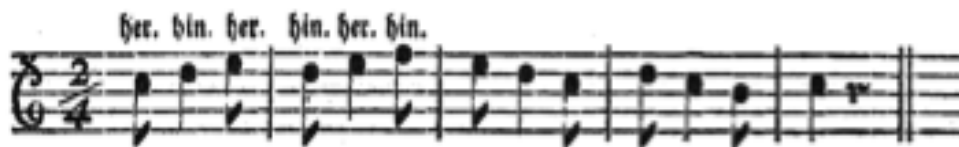
§20

La note qui suit immédiatement une blanche, dans le *Tactus* pair, est tirée. Par exemple :



§21

Lorsqu'il faut jouer trois notes, dont celle du milieu doit être syncopée, ce dont nous avons déjà parlé dans la troisième section de la première partie, alors il faut observer si plusieurs figures de ce genre se suivent. Si c'est le cas, il faut jouer les notes comme elles viennent sans se soucier des règles précédentes.



Ou bien, en notes rapides :



Il faut toutefois signaler que la note du milieu doit certes être divisée dans la pensée, mais pas dans l'exécution ; c'est-à-dire que la note médiane, la plus longue, doit être attaquée un peu plus fortement avec l'archet, en aucun cas séparée distinctement par une pression de l'archet, mais au contraire doucement tenue, suivant ce qu'exige le mouvement.

§22

Il en va différemment lorsque le compositeur indique lui-même le coup d'archet par un signe de liaison. Par exemple :



Ici il lie la deuxième et la troisième note, elles sont donc prises dans le même coup d'archet en poussant. Dans ce cas, il ne faut pas seulement éviter de faire entendre la division en deux de la note du milieu par une pression de l'archet, il faut encore lier délicatement la troisième note à la deuxième, sans la détacher du tout.

§23

On joue également ainsi, lorsqu'une seule figure de ce genre se présente, car on obtient par ce moyen, selon la règle fondamentale, que le début de chaque mesure soit en tirant, et on reste ainsi en ordre quant aux coups d'archet. Par exemple :



Que l'on n'oublie pas d'attaquer la note du milieu un peu plus fort, en poussant, et de couler avec délicatesse dans la troisième note par un *piano* qui aille en se perdant.

§24

Lorsque le deuxième et la troisième note ne peuvent être jouées sur la même corde, on les prend certes toutes les deux en poussant, mais en soulevant un peu l'archet après la deuxième. Par exemple :



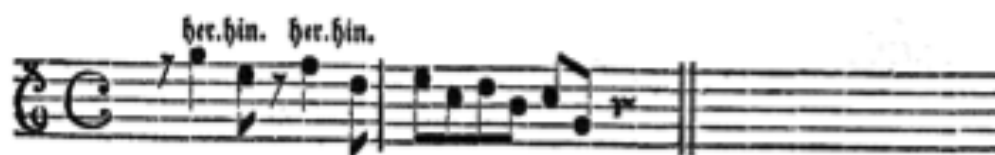
Il en va de même lorsque les deux notes sont sur la même ligne, ou de même hauteur.

§25

Souvent, à la place de la première note, on trouve un soupir. On peut alors lier la deuxième et la troisième, ou bien les séparer. Si on les lie, on utilise le poussé, afin que le premier temps de la mesure suivante se trouve à nouveau en tirant.



Si au contraire on veut les séparer et les jouer chacune avec un coup d'archet, on commence en tirant. Voici l'exemple :



§26

Si on trouve avant ou après une note syncopée, deux notes courtes, on lie dans un seul coup d'archet soit les deux premières, soit les deux dernières.



§27

On trouve parfois 3, 4, 5, voire des séries entières de ce genre de notes, qui doivent être syncopées suivant la mesure, parfois écrites avec le signe de liaison. Il faut les jouer comme elles viennent, en tirant et poussant successivement, sans tenir compte des règles précédentes. On peut voir ci-dessous quelques exemples.



(*) Tiré/poussé et toujours ainsi de suite. C'est le seul cas où l'on fait entendre distinctement la division au milieu des notes par une petite pression de l'archet : lorsque plusieurs de ces notes syncopées se suivent dans un tempo rapide⁵¹.

§28

Un débutant rencontre les difficultés les plus grandes dans le *Tactus* triple. Car le *Tactus* étant inégal, la règle fondamentale du §3 en souffre, et on doit avoir des règles particulières pour mettre les coups d'archet en ordre. Une nouvelle règle fondamentale pourrait être : lorsque dans un *Tactus* inégal on n'a que des valeurs d'un temps, alors sur trois notes, deux doivent être prises dans le même coup d'archet, surtout si l'on doit jouer des notes plus rapides ou des valeurs mélangées dans la mesure suivante.



§29

La question est : faut-il lier les deux premières ou les deux dernières? Et une autre question : doit-on les couler ou les détacher ? Sur ces deux sujets, cela dépend du caractère plus ou moins chantant de la pièce, du bon goût, et de la bonne capacité de jugement de l'interprète, si le compositeur a oublié de l'indiquer, ou ne l'a pas lui-même compris. Mais la règle suivante peut tout de même être utile : il faut couler le plus souvent les notes conjointes, et détacher la plupart du temps avec l'archet les notes disjointes ; et surtout veiller à une variété agréable.



§30

S'il arrive parfois que chacun des trois temps soit joué avec son propre coup d'archet, alors il faut être attentif à rétablir l'ordre du coup d'archet dans la mesure suivante. Si celle-ci contient le nombre de notes de l'exemple⁵² :



alors il faut prendre les deux premières dans le même archet en poussant, et jouer les autres avec chacune son coup d'archet.

§31

Lorsqu'après trois notes ayant la valeur d'un temps, dont chacune a son propre coup d'archet, arrivent deux notes, dans le premier temps de la mesure suivante, puis sur les deux temps restants, à nouveau deux valeurs d'un temps, alors ces deux notes du premier temps sont prises dans le même coup d'archet⁵³.



§32

On joue toujours alternativement en tirant et en poussant, lorsque pendant plusieurs mesures se succèdent des notes d'une valeur d'un temps.



Certes, sur le premier temps de la deuxième mesure on se trouve toujours en poussant, mais le coup d'archet rentre tout de suite dans l'ordre sur la troisième mesure. On doit différencier la première note de chaque mesure par une forte impulsion avec l'archet ; dans la mesure à 6/8 on donne une impulsion sur le quatrième temps, et dans le 12/8 les premier, quatrième, septième et dixième temps. Non pas avec l'idée de devoir jouer tous les passages semblables de cette manière, mais pour acquérir la faculté d'accentuer à tous les endroits où cela est nécessaire⁵⁴.



§33

Dans les mesures à 3/8, 6/8 ou 12/8, lorsque deux temps sont remplis par 4 doubles-croches, et suivis d'une croche, les deux temps ou 4 doubles-croches sont tirées ensemble, surtout si le tempo est rapide.



§34

Dans un mouvement rapide, notamment dans une mesure à 12/8, on peut tout à fait prendre ce genre de figure ensemble dans un seul coup d'archet.



§35

Cette figure est souvent inversée, la croche étant placée avant les doubles-croches. Dans ce cas, on lie ensemble les deux premières doubles-croches, en poussant, et on joue par contre chacune des deux dernières avec son propre coup d'archet.



§36

Si le tempo est très vif, alors les quatre doubles-croches sont liées ensemble en poussant.



§37

A présent l'élève peut apprendre à jouer entièrement la Table insérée dans la troisième section de la première partie, pour s'installer vraiment solidement dans la pulsation. S'il a un doute au sujet du coup d'archet, il peut se référer à ces règles ; s'il ne parvient pas à avancer exactement en mesure avec le mélange des différentes valeurs de notes, alors il doit au début simplifier en une seule un groupe de deux. Par exemple, s'il arrive qu'il faille jouer ces notes dans une pièce :



qu'il prenne dans chacun des deux temps, au lieu des deux double-croches, seulement la première des deux, c'est-à-dire le mi, et le ré dans la deuxième mesure, et en fasse des croches, pour jouer donc ainsi :



Qu'il prenne parfaitement conscience de la régularité et des durées, puis y glisse la fois suivante la deuxième note, de façon à ne pas prendre plus de temps qu'il ne lui en fallait pour jouer les croches. L'étudiant doit procéder de même, dans la Table, pour les premier et troisième temps de la onzième ligne, et pour les deuxième et quatrième temps de la douzième ligne. Par ailleurs, un débutant, s'il veut suivre mes conseils, ne jouera pas seulement la Table dans l'ordre des lignes, mais il jouera aussi successivement la première mesure de chaque ligne, puis la deuxième, puis la troisième, etc., pour installer une pulsation sûre dans le changement constant des figures.

§38

Afin que l'élève ait tout de suite sous la main de quoi étudier les règles du coup d'archet décrites ci-dessus, je veux présenter quelques exemples, avec des indications de mesure variées et changeantes, en commençant par des notes égales qui se succèdent sur un grand nombre de mesures. Ces traits en notes rapides sont justement une pierre de touche, sur laquelle plus d'un trébuché, aveuglé qu'il est par l'amour-propre, en s'imaginant dur comme fer qu'il peut les passer sans faute, avec régularité et sûreté. Plus d'un violoniste, qui n'est pas maladroit par ailleurs, en jouant ces traits de notes rapides se met à presser tellement, qu'il se trouve, au bout de quelques mesures, en avance d'au moins un temps. On doit donc s'occuper de ce défaut, et jouer cette pièce lentement au début, avec de longs coups d'archet tenus, qui restent toujours sur la corde, sans pousser le mouvement, mais en retenant, et spécialement en se gardant de raccourcir les deux dernières des groupes de quatre notes. Si cela marche bien de cette manière, on essaie un peu plus vite. On exprime alors les notes avec des coups d'archet plus courts, et peu à peu on s'habitue de plus en plus à la vitesse, en veillant toujours à ne pas finir plus vite qu'on a commencé. Voici l'exemple⁵⁵ :

Des règles du coup d'archet

§. 23.

(5)

(3)

Quatrième partie



§39

Dans ce dernier exemple et dans tous les suivants, on a mis un deuxième violon comme voix de basse, afin que le maître et l'élève puissent les jouer ensemble alternativement. Pour rendre tout cela vraiment compréhensible, les règles du coup d'archet sont indiquées par des chiffres, que l'on voit déjà dans la Table, mais aussi sur la partie de basse des exemples suivants. Ils renvoient aux paragraphes, où l'on peut retrouver la règle de coup d'archet correspondante. Cette règle une fois indiquée, elle n'est plus signalée à nouveau dans le même exemple. Je dois encore seulement rappeler, que le maître ne doit pas jouer ces exemples à son élève, sans quoi celui-ci apprendrait à les jouer sur le violon seulement d'après son oreille, et non sur la base des règles. Le maître lui fera plutôt distribuer les temps dans chaque mesure de la pièce, ensuite battre la mesure, et lui dira de se représenter mentalement, en même temps qu'il bat la mesure, la division des temps, en observant attentivement la pièce. Ensuite il peut commencer à jouer, pendant ce temps le maître peut battre la mesure, et seulement si c'est nécessaire, jouer avec lui. Mais il ne doit ajouter la voix de basse, que lorsque le disciple peut déjà jouer la voix supérieure correctement et juste.

Voici donc les pièces pour l'étude. Plus on les jugera insipides, et plus on me fera plaisir, car c'est bien ainsi que je les ai conçues.

Des règles du coup d'archet

The image displays a musical score for violin and piano, consisting of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers in parentheses above or below notes. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat and a common time signature. The systems are arranged vertically, with each system containing a violin staff and a piano accompaniment staff. The first system is labeled with a section number (5.) and measures 17, 5, and 24. The second system is labeled with measure 2. The third system is labeled with measure 23. The fourth system is labeled with measure 23. The fifth system is labeled with measure 23. The sixth system is labeled with measure 23. The score concludes with a double bar line.

Quatrième partie

The image displays a musical score for the fourth part of a piece, consisting of two staves. The music is written in 2/4 time and features various musical notations including notes, rests, and fingerings. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and others containing rests. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *f* (forte). The score is organized into systems, with the first system containing measures 1 through 4, the second system containing measures 5 through 8, the third system containing measures 9 through 12, the fourth system containing measures 13 through 16, and the fifth system containing measures 17 through 20. The notation is complex, with many notes and rests, and the score is written in a standard musical notation style.

(5)

(9) (5) (17)

(23)

The image displays a musical score for violin and piano, consisting of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs, along with specific fingerings indicated by numbers in parentheses. The first system shows a violin staff with fingerings (5), (22), (17), and (16), and a piano staff with (5) and (17). The second system features a violin staff with (27) and a piano staff with (24). The third system shows a violin staff with a slur and a piano staff with a slur. The fourth system shows a violin staff with a slur and a piano staff with a slur. The fifth system shows a violin staff with (24) and a piano staff with (24). The sixth system shows a violin staff with (24) and a piano staff with (24). The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat and a time signature of 2/4.

Quatrième partie

The image displays a musical score for the fourth part of a piece, consisting of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The score is divided into several measures, with some measures containing specific markings like (5), (9), (5), (27), (28), and (17). The notation is written in a standard musical staff format, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score is presented in a clear, legible format, with the notes and rests clearly visible. The overall layout is clean and professional, typical of a printed musical score.

(5)

(9)

(5)

(27)

(28)

(17)

Allegro.

(15) (14) (13)

(5) (17) (9)

(11) (12) (14)

(4) (8)

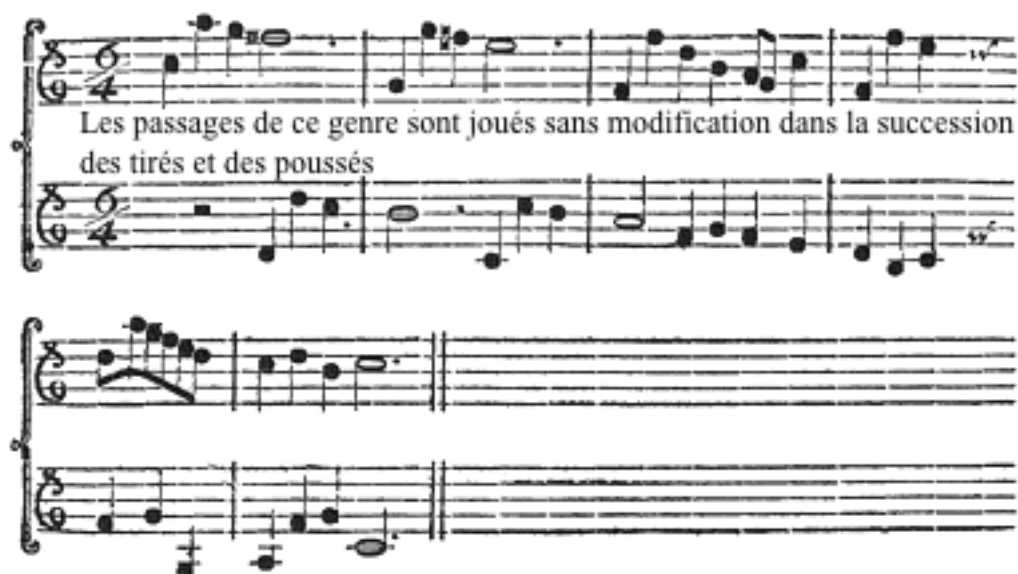
(17) (9) oder 10.

(11)

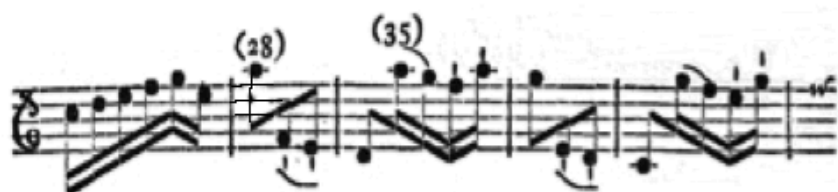
(4)

Quatrième partie

The image displays a musical score for the fourth part of a piece, consisting of six systems of staves. The notation is in 6/8 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "Allabreve." in the first system. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Measure numbers are indicated in parentheses above the staves: (17) in the first system, (7) in the second system, (28) and (20) in the third system, (19) and (28) in the fourth system, and (35) in the fifth system. The score concludes with a double bar line in the sixth system.



On peut aussi jouer les mesures 4, 5, et 6 de l'exemple précédent d'après la règle du §33 :



Quatrième partie



Cette mesure et la suivante sont utilisées pour les mélodies lentes :



Des règles du coup d'archet

On peut donc jouer toutes les notes avec un long coup d'archet, en tirant et en poussant, sans pour autant trop offenser les règles du coup d'archet.



Cinquième partie

Comment rechercher et obtenir un beau son par un habile contrôle de l'archet

§1

Il pourrait sans doute sembler à certains, que le présent sujet n'est pas traité à sa juste place, et qu'il aurait bien mieux dû être abordé tout au début, pour mettre l'élève en état de produire un son net dès qu'il prend le violon. Mais si l'on considère que le débutant, pour jouer, doit aussi connaître obligatoirement l'art des coups d'archet, qu'il a assez à faire à observer toutes les règles indispensables précédemment énoncées, et doit regarder avec beaucoup de soin tantôt les coups d'archet, tantôt les notes, tantôt la mesure, et tous les autres signes, on ne m'en voudra pas d'avoir évité ce sujet jusqu'ici.

§2

Que l'on doive dès le début monter le violon un peu fort, cela a déjà été dit dans la deuxième partie, au §1. Ceci afin que la forte pression des doigts et la puissante retenue de l'archet endurcissent les membres, et qu'on se rende ainsi maître d'un coup d'archet fort et viril. Car existe-t-il rien de plus fade, que lorsqu'on n'ose pas vraiment attaquer le violon, et que l'on met à peine les cordes en vibration avec l'archet (qui n'est tenu souvent qu'avec deux doigts) ? Il ne se produit ainsi qu'un artificiel murmure aigu, près du chevalet, si bien qu'on entend qu'ici ou là une note siffler. Et on ne comprend donc pas ce que cela veut dire, puisque tout ressemble seulement à un rêve^a. On doit donc monter le violon un peu plus fortement; et s'efforcer de jouer toujours de manière sérieuse et virile ; enfin s'appliquer aussi à avoir un son pur, même lorsqu'il est fort, et c'est la division de l'archet, dans la force et dans la faiblesse, qui y contribuera principalement.

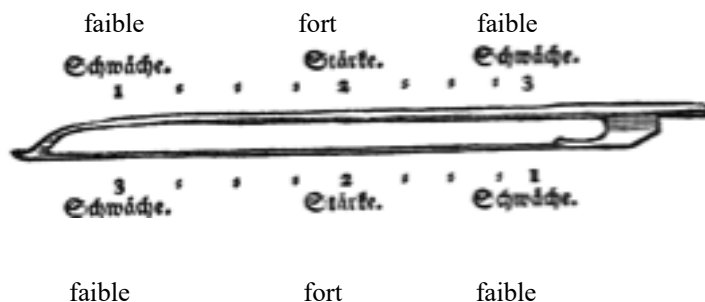
§3

Chaque son, même attaqué avec la plus grande force, est précédé d'une petite quoique presque imperceptible faiblesse, sans quoi ce ne serait pas un son, mais un bruit désagréable et incompréhensible. Et de même on doit entendre cette faiblesse à la fin de chaque son. On doit donc savoir diviser l'archet entre force et faiblesse, et par conséquent savoir conduire les sons d'une manière belle et touchante, en se servant de la pression et de la retenue.

a Ces « violonistes de l'air » sont si téméraires, qu'ils jouent à vue sans vergogne les pièces les plus difficiles. Leur murmure, dans lequel ils n'attrapent à peu près aucune note, on ne l'entend pas ; mais c'est ce qui s'appelle chez eux « jouer de manière agréable ». Le plus grand silence leur fait très plaisir . Mais faut-il jouer fort et avec énergie ? Tout leur art disparaît en un instant.

§4

La première division peut être la suivante : que l'on commence le coup d'archet, en tirant ou en poussant, avec une faiblesse agréable, que l'on renforce le son par une pression imperceptible et délicate, que l'on porte le maximum de force au milieu de l'archet, puis que l'on diminue celle-ci en relâchant l'archet peu à peu, jusqu'à ce qu'à l'extrémité de l'archet le son se perde enfin complètement.



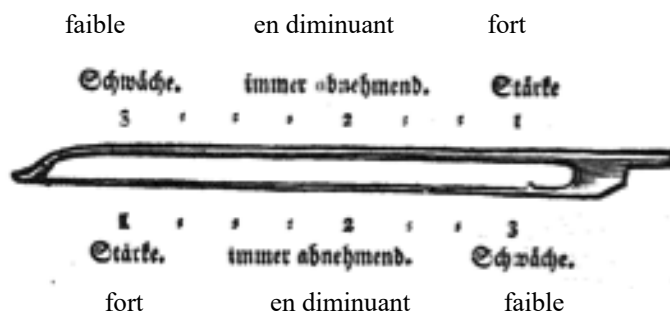
On doit s'y exercer avec toute la lenteur et la retenue d'archet possible, afin de se mettre en état, par ce moyen, de soutenir une longue note avec pureté et élégance dans un *Adagio*, pour le grand plaisir des auditeurs. De même qu'il est extrêmement touchant qu'un chanteur soutienne avec beauté une longue note sans reprendre son souffle, tantôt faiblement, tantôt fortement. On doit cependant aussi faire remarquer spécialement ici, qu'il faut relâcher un peu le doigt de la main gauche qui touche la corde lorsqu'on joue faiblement, et éloigner un peu l'archet du chevalet, tandis qu'il faut au contraire, lorsqu'on joue avec force, appuyer fortement les doigts de la main gauche sur la corde, et déplacer un peu l'archet en direction du chevalet.

§5

Dans cette première division en particulier, comme dans les suivantes, le doigt de la main gauche doit faire un mouvement petit et lent, qui doit aller non pas en direction de la corde, mais en avant et en arrière. En effet, le doigt doit se déplacer en avant vers le chevalet, puis à nouveau en direction de la volute du violon, très lentement lorsque le son est faible, un peu plus rapidement lorsqu'il est fort.

§6

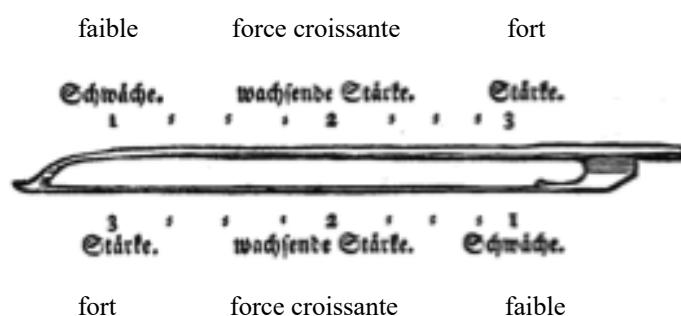
La deuxième division de l'archet peut être exécutée de la manière suivante : on commence le coup d'archet avec force, on le diminue peu à peu, imperceptiblement, et on le termine enfin très faiblement.



Cela concerne aussi bien le tiré que le poussé. On se sert de cette manière davantage pour de courts moments soutenus dans des tempos rapides, que dans des pièces lentes.

§7

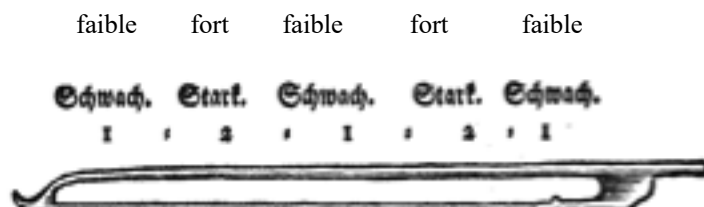
La troisième division est la suivante : on commence le coup d'archet faiblement, on le renforce, mais peu à peu, et on le termine avec force.



Pour celui-ci aussi on doit s'exercer en tirant et en poussant, comme pour toutes les divisions. On doit seulement bien veiller à développer le coup d'archet vraiment lentement lorsque le son est faible, un peu plus rapidement lorsque le son se renforce, et très vivement à la fin, lorsqu'il est fort.

§8

Essayons la quatrième division, qui emploie deux fois dans chaque coup d'archet le fort et le faible.



Il faut l'essayer en tirant et en poussant. Le chiffre 1 indique le faible, le chiffre 2, au contraire, le fort, le fort est donc précédé et suivi chaque fois d'un faible modéré. Ce fort, qui n'est employé ici que deux fois, peut-être exprimé clairement quatre, cinq ou sept fois, ou encore plus, dans un coup d'archet, alterné avec autant de changements graduels vers le faible. On apprend, par la pratique de cette division et des précédentes, à produire le faible ou le fort dans toutes les parties de l'archet, c'est pourquoi elle est très utile.

§9

Mais il y a encore un exercice très utile à faire : que l'on s'efforce de produire un son très égal sur un coup d'archet très lent, et de développer l'archet d'une extrémité à une autre avec une égalité parfaite. Il faut toutefois retenir l'archet très consciencieusement, car plus le coup d'archet peut être exécuté long et égal, plus on devient maître de son archet, ce qui est au plus haut point nécessaire pour interpréter convenablement une pièce lente.

§10

Par la pratique assidue de ces divisions du coup d'archet, on devient habile dans le contrôle de l'archet ; et par le contrôle, on obtient la pureté du son. Les cordes tendues sur le violon sont mises en mouvement par l'archet ; ces cordes en mouvement partagent l'air, et de ceci naît l'émission d'un son, que les cordes rendent d'elles-mêmes par l'effet de ce contact. Donc, lorsqu'une corde est continuellement frottée, et par conséquent est transportée chaque fois de sa vibration précédente à un nouveau mouvement, qu'il soit semblable, ou plus lent, ou bien encore plus rapide, selon les coups d'archets qui se succèdent, alors il faut absolument que chaque coup d'archet soit attaqué délicatement, avec un certain contrôle, {et connecté avec tant de soutien, sans lever l'archet, que}⁵⁶ même le plus puissant coup d'archet amène la corde déjà en vibration dans un autre mouvement sans qu'on le remarque aucunement. C'est ce que j'ai voulu faire comprendre par cette faiblesse dont il a déjà été un peu question au §3.

§11

Si l'on veut jouer avec netteté, beaucoup dépend du diapason auquel est accordé le violon. S'il est accordé grave, il faut éloigner un peu l'archet du chevalet, s'il est accordé plus aigu, on peut se rapprocher davantage du chevalet. Mais surtout il faut toujours, sur les cordes de ré et sol, s'éloigner davantage du chevalet que sur les cordes de la et mi. La raison de cela est très naturelle : les grosses cordes, à l'extrémité où elles sont posées, ne sont pas si faciles à mettre en mouvement, et si l'on veut le faire en force, elles rendent un son rauque. Cependant je n'entends pas par là un grand éloignement, il s'agit d'une très petite différence. Et comme sur ce point tous les violons ne sont pas semblables, on doit savoir chercher soigneusement sur chacun l'endroit où les cordes peuvent vibrer avec netteté et de manière modérée ou vive, suivant le caractère plus ou moins chantant de la pièce à interpréter. Du reste, on peut toujours attaquer les cordes grosses et graves plus fortement, sans agresser l'ouïe, car elles partagent l'air et le mettent en vibration lentement et faiblement, et ne sonnent donc pas aux oreilles d'une manière aussi tranchante. Les cordes fines et très tendues au contraire sont d'un mouvement rapide, et partagent l'air avec force et rapidité, on doit donc les contrôler davantage, car on les entend avec plus de tranchant.

§12

En observant ces recommandations et d'autres qui peuvent être utiles, on doit porter tous ses efforts vers le maintien de l'égalité du son. Toutefois, cette égalité doit aussi être toujours conservée dans les changements du fort (*forte*) au faible (*piano*). Car le *piano* ne consiste pas à retirer subitement l'archet du violon, et à seulement le laisser glisser tout doucement sur la corde. Ceci produit un son sifflant complètement différent. Non, le faible doit avoir le même type de sonorité que le fort, il doit seulement se faire entendre avec moins de puissance à l'oreille. On doit donc conduire l'archet du fort vers le faible de telle sorte que l'on entende toujours une bonne sonorité, égale, chantante, et pour ainsi dire ronde et grasse, ce qui ne peut être accompli que par un contrôle particulier de la main droite, et plus précisément par une certaine fermeté convenable du bras, et un relâchement léger et progressif. Tout ceci est cependant plus facile à montrer qu'à décrire.

§13

Tous ceux qui comprennent un peu l'art du chant savent que l'on doit s'appliquer à l'égalité du son. A qui pourrait plaire un chanteur qui, dans le grave ou dans l'aigu, chanterait tantôt avec la gorge, tantôt avec le nez, tantôt avec les dents, etc., ou même au milieu de tout cela voudrait prendre une voix de fausset ? L'égalité du son, sur le violon aussi, doit donc être observée dans le fort et le faible non seulement sur une seule corde, mais aussi sur toutes les cordes, en contrôlant qu'une corde ne domine pas l'autre.

Pour jouer un solo, on agira avec beaucoup de bon sens, si on ne fait entendre les cordes à vide que rarement, voire pas du tout. Le quatrième doigt sur la corde voisine plus grave sonnera toujours plus naturellement et joliment, car les cordes à vide sonnent trop fort par rapport aux notes appuyées, et tintent trop violemment aux oreilles. De même, celui qui joue un solo cherchera toujours autant que possible à jouer sur la même corde, pour conserver un son égal. Ils ne méritent aucune louange, ceux expriment le *piano* si faiblement, qu'ils s'entendent à peine eux-mêmes, et commencent par contre dans le *forte* un tel raclement avec l'archet, qu'on ne peut distinguer aucun son, notamment sur les cordes graves, et qu'on entend rien d'autre qu'un vacarme incompréhensible. Lorsque s'y mêle par surcroît l'usage permanent de ce qu'on appelle les harmoniques, il en sort une musique vraiment risible, qui offense la nature elle-même par l'inégalité du son ; qui oblige souvent à tendre l'oreille, tant le son est faible, mais qui donne aussi parfois envie de se les boucher à cause d'un raffut désagréable et précipité^b. C'est justement avec ce genre de prestation que veulent se mettre en avant ceux qui donnent des bouffonneries pour le carnaval⁵⁷.

§14

Lorsque l'on sait jouer beaucoup [de notes] dans un seul coup s'archet, cela ne contribue pas peu à l'égalité et à la netteté du son. Car on va contre le naturel, si l'on soulève et l'on change continuellement [l'archet]. Un chanteur qui s'interromprait entre chaque petite figure musicale, reprendrait son souffle, et voudrait mettre en avant particulièrement tantôt une note, tantôt l'autre, déclencherait immanquablement les rires de tous. La voix humaine passe sans aucun embarras d'un son à un autre, et un chanteur de bon sens ne fera jamais une interruption qui ne serait pas réclamée par une expression particulière, soit *Abschnitt*, soit *Einschnitt*.^c 58 Et qui ne sait pas qu'une musique chantante doit être constamment l'objectif de tous les instrumentistes, car on doit s'approcher autant qu'il est possible, dans toutes les pièces, du naturel ? On s'efforcera donc, lorsque le caractère chantant d'une

b Celui qui veut faire entendre des harmoniques sur le violon sera bien inspiré d'en écrire lui-même des concertos et des solos, et de ne pas y mêler des sons naturels de violon.

c Les *Abschnitt* et *Einschnitt* sont les *Incisiones*, *Distinctiones*, *Interpunctiones*, etc. Ce que sont ces animaux-là, un bon *Grammaticus*, ou encore mieux un Rhéteur ou un Poète doivent le savoir. On s'aperçoit ici qu'un bon violoniste doit le savoir aussi. Pour un honnête compositeur, cette connaissance est indispensable, sans quoi il est la cinquième roue de la charrette. Car la *Diastolica* (de διαστολή) est l'une des choses les plus importantes dans l'art de la mélodie. Certes, un certain naturel inné remplace parfois l'absence d'instruction, et souvent, hélas, un individu pourvu des meilleurs dons naturels n'a pas l'occasion de se tourner vers la science. Mais si un individu, dont on doit croire qu'il a étudié, donne des preuves visibles de son ignorance, cela est vraiment exaspérant. Que peut-on penser de quelqu'un qui ne peut même pas mettre en ordre clairement six mots de sa langue maternelle, et les coucher sur le papier de manière compréhensible, et veut malgré tout se considérer comme un savant compositeur ? Justement quelqu'un de ce genre, qui au moins en apparence est passé par une école, pour accéder à l'état où il se trouve aujourd'hui, m'a un jour écrit. Mais c'était une lettre incroyablement mauvaise tant sur le fond que sur la forme grammaticale, qui ne pouvait que convaincre tous ceux qui la lisaient de la stupide ignorance de son auteur. Il voulait trancher dans cet écrit une querelle musicale, et venger l'honneur de l'un de ses dignes amis. Mais l'oiseau niais fut pris à son propre piège, et objet d'une moquerie générale. Sa naïveté m'avait touché, je renonçai à m'en prendre à lui, même si j'avais déjà rédigé une réponse pour amuser mes amis.

pièce ne réclame aucune interruption, non seulement de laisser l'archet sur le violon dans les changements d'archet, et donc de bien connecter les coups d'archets les uns aux autres, mais aussi d'exécuter un grand nombre de notes dans un seul archet, de telle sorte que ces notes appartenant à un même ensemble soient bien reliées les unes aux autres, et seulement quelque peu différenciées les unes des autres par le *forte* et le *piano*.

§15

Ce peu de chose devrait suffire à quelqu'un de réfléchi et appliqué pour acquérir, par un exercice assidu, un habile contrôle de l'archet, et pour produire peu à peu dans un seul coup d'archet une agréable transition entre le faible et le fort. J'aurais aussi introduit ici une observation certainement utile, qui n'est pas de peu d'incidence lorsqu'on s'exerce à tirer un son net d'un violon, si je n'avais pas choisi de la repousser dans la troisième section de la huitième partie, en raison de l'*Applicatur* préalable nécessaire au sujet des doubles cordes. On la trouvera au vingtième paragraphe⁵⁹.

Sixième partie

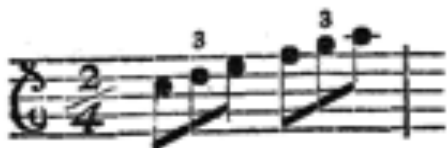
Du Triolet

§1

Le Triolet est une figure de trois notes égales, notes qui selon la mesure devraient être considérées comme deux, et qui donc doivent être partagées entre elles de telle sorte que trois n'occupent pas plus de temps que deux. Il y a par conséquent dans chaque triolet une note supplémentaire, à laquelle les deux autres doivent se rendre égales, de telle sorte que la mesure n'en soit pas le moins du monde altérée.

§2

Les triolets sont aussi délicieux, bien interprétés, qu'ils sonnent insipides, lorsque fait défaut la manière juste et égale de les jouer. Bien des gens pèchent dans ce domaine, et même certains qui se ne vantent pas peu de leurs connaissances musicales, mais avec tout cela ne sont cependant pas en état de jouer 6 à 8 triolets avec la régularité convenable. Ils jouent plus vite soit les deux premières, soit les deux dernières notes, et au lieu de diviser ces notes vraiment de manière égale :



ils jouent d'une manière complètement différente,

et le plus souvent ainsi : ou ainsi :



ce qui exprime quelque chose de très différent, et va complètement à rebours de l'intention du compositeur. Justement, ces notes sont signalées par le chiffre (3), pour qu'on puisse les différencier des autres à l'avance, et leur donner leur propre expression, celle qui est réclamée, et pas une autre.

§3

Il y a bien des coups d'archet possibles pour chaque figure, même si elle consiste en peu de notes. La plupart du temps, un compositeur sensé indique ses choix, qui doivent être exactement respectés lorsqu'on joue la pièce. En effet, s'il s'agit d'une pièce ou plusieurs jouent ensemble la même voix, il faut les respecter du moins à cause de l'uniformité que les interprètes doivent observer entre eux, et s'il s'agit d'un solo, c'est le moyen par lequel le compositeur veut exprimer ses affects, ou au moins introduire une charmante variété.

Du triolet

Les triolets sont soumis à ces changements, où le coup d'archet permet de différencier l'expression toujours nécessaire des divers affects, mais sans aller contre la nature même du triolet.

§4

Pour commencer, on peut jouer chaque note avec son propre coup d'archet, comme cela se déduit des précédentes règles du coup d'archet. Voici un exemple :

Andante.

The musical score is written for a Triolet in 2/4 time, marked **Andante.** It consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features numerous triplet markings (3) and fermatas (w). The notation includes various note values, rests, and slurs, illustrating the application of bowing techniques to triplet rhythms.

§5

Si l'on veut prendre le premier triolet lié en tirant et le deuxième en poussant, on obtient déjà une variante. Voici l'exemple, que l'on doit travailler très lentement au début, puis peu à peu de plus en plus vite.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system is written for two staves (treble and bass clef) and is in 3/4 time. The first system begins with a '7' marking above the first measure and a 'w' dynamic marking at the end. The second and third systems feature asterisk markings above certain notes. The fourth system includes '1' and '3' markings above the notes, indicating specific fingerings or articulations. The score is a triplet exercise, as indicated by the '3' over the first measure of the first system.

Du triolet

Dans cet exemple et dans tous les cas semblables, où se trouve le signe (*), on doit utiliser, au lieu de la corde à vide, le quatrième doigt sur la corde voisine plus grave. On s'épargne ainsi le mouvement malhabile de l'archet, et l'on obtient un son plus égal, comme nous l'avons déjà vu au §13 de la partie précédente.

§6

Les triolets sonnent très différemment, lorsque la première note est jouée toute seule en tirant d'un coup rapide, et les deux autres liées ensemble en poussant. Dans cette variante comme dans les précédentes et les suivantes, l'égalité des notes doit être l'unique objet de l'attention du joueur. Voici l'exemple :



Au lieu de la première note, il peut aussi y avoir un soupir :



§7

Inversons le coup d'archet, lions les deux premières notes en tirant, et détachons la dernière en poussant, comme l'indique l'exemple suivant :



Je dois rappeler ici, que dans l'exemple du §6, la **première** note du triolet, et dans le présent exemple, la **dernière** note du triolet doivent certes être jouées d'un coup d'archet rapide, mais sans en exagérer la force ; et qu'on ne doit pas l'arracher de manière si insensée que l'on déclenche l'hilarité des auditeurs. Ceux qui ont ce défaut, font de même sur certaines figures, par exemple ici sur la première note :



ou encore en d'autres endroits, où ils peuvent attraper une note seule, et où ils l'arrachent de manière si comique, qu'ils font immédiatement rire tout le monde.

§8

Dans les pièces rapides, on doit souvent prendre deux triolets, c'est-à-dire six notes, dans le même coup d'archet. Si davantage de triolets se suivent, on prend donc les six premières notes en tirant, les six suivantes en poussant. On doit cependant attaquer la première de chaque groupe de six un peu plus fortement, et couler très délicatement les cinq autres ; et ainsi différencier clairement la première des cinq autres par un accent distinct.



Cela arrive aussi souvent dans les pièces lentes :



§9

Si l'on veut jouer ce genre de passage avec plus d'insistance et d'esprit, on prend la première d'un groupe de deux triolets ou de six notes en tirant, et on lie les cinq autres en poussant.



Ici les deux triolets sont groupés ensemble, signalés par le chiffre (6), et écrits dans la mesure *Alla Breve*, pour habituer le débutant aux triolets dans une mesure différente, et aux diverses manières de les écrire.

§10

Si au lieu de la première note d'un groupe de deux triolets on trouve un soupir, alors il est très convaincant de prendre les autres notes dans un seul coup d'archet en poussant. Dans les pièces lentes, cette manière est extrêmement bonne, surtout si les deux premières notes sont jouées un peu plus fort, et les autres coulées très doucement et délicatement sans appuyer ni soulever l'archet.

Voici l'exemple :



Toujours en poussant.

On peut aussi essayer de prendre le premier temps en poussant, le deuxième en tirant.

§11

Un passage peut être joué suivant ce principe, mais d'une manière complètement différente, si l'on prend les cinq notes en poussant, mais détachées l'une de l'autre et séparées par une courte pression de l'archet. Si l'exemple précédent sonne plein d'émotion, celui-ci est plus malicieux et a plus d'esprit, surtout s'il est embelli par l'usage du fort et du faible.

Toujours en poussant



§12

Si l'on veut au contraire donner une expression vraiment orgueilleuse et fière, alors on détache chaque note, avec chacune son propre coup d'archet court et fort, ce qui change complètement l'interprétation et se distingue clairement des précédents exemples.



§13

Lorsque dans un caractère chantant, un groupe de deux triolets commence par un soupir, on peut les exprimer de manière très flatteuse et soignée avec ce coup d'archet contourné: on lie les trois première notes en poussant, les deux autres en tirant. On doit toutefois attaquer la première note du poussé un peu plus fort, et couler les autres en diminuant toujours, même au changement de sens d'archet.



§14

Dans un tempo ni trop lent ni trop rapide⁶⁰, on peut jouer la première note du triolet seule en tirant, et les deux autres en poussant, mais de telle sorte qu'elles sonnent très détachées. On réalise cela en soulevant l'archet. Voici l'exemple :



§15

On peut faire une variante complètement différente de toutes les autres, en liant ensemble trois notes, mais qui ne sont pas les notes habituelles, mais la deuxième et la troisième note de chaque triolet avec la première note du triolet suivant, ou d'une autre figure. On doit alors être particulièrement attentif à l'égalité du triolet, et à ne pas placer l'accent, ou la pression, sur le début, mais à la fin du coup d'archet, sans quoi cette pression arrive au mauvais endroit, sur la deuxième note, alors qu'elle doit bien tomber sur la première. L'exemple le montre plus clairement :



§16

On imagine aussi des figures de ce genre pour imiter, exprimer ou irriter une passion ou une autre, pensant s'approcher au plus près de la nature lorsqu'elles sont interprétées dans le juste caractère. Lorsque par exemple chaque triolet commence par un soupir, alors on ne saurait mieux exprimer un soupir plaintif qu'en liant les autres notes en poussant et en alternant le *forte* et le *piano*. On doit cependant commencer le coup d'archet avec une force très mesurée, et terminer très doucement. On peut l'essayer sur l'exemple suivant :



Du triolet

§17

On peut aussi lier ensemble un grand nombre de triolets, surtout dans un tempo rapide.



Les six premiers triolets sont joués en tirant, les six suivants en poussant, mais de sorte que la première note de chaque mesure soit marquée par une pression de l'archet. Par ailleurs on se souviendra bien de ce qui a été dit au §5 au sujet des notes marquées d'un (*). Dans le présent exemple il y a aussi ce genre de passage, et de manière générale on ne doit jamais quitter une corde pour une corde à vide, mais toujours utiliser le quatrième doigt. §18

Si l'on veut jouer encore d'une autre manière, on peut jouer détachée la première note d'un groupe de deux triolets, les quatre notes suivantes dans une liaison, et la dernière à nouveau seule, on obtient ainsi une nouvelle variante :

§19



Ce sont donc toutes les variantes en triolets qui me viennent à l'esprit. Elles peuvent être utilisées dans tous les types de mesures, séparément ou mélangées selon les circonstances. On me reprochera sans doute d'avoir donné jusqu'ici la plupart de mes exemples en ut majeur. Il est vrai qu'ils sont presque tous dans ce ton. Mais n'est-il pas préférable qu'un débutant connaisse parfaitement la gamme diatonique, plutôt que de commencer à jouer dans d'autres tonalités avant de comprendre celle-ci de fond en comble ? N'est-ce pas plus accessible pour l'élève, s'il travaille dans une tonalité où les intervalles se trouvent déjà naturellement, et dans laquelle les hauteurs viennent donc correctement dans son oreille, plutôt que de jouer tantôt dans un ton, tantôt dans un autre, de toucher faux partout, et de se trouver jeté dans une confusion telle, et même de devenir si malheureux, qu'il ne puisse plus jamais distinguer le juste du faux ? Des gens de cette espèce arrivent souvent au point où ils ne savent finalement même plus accorder correctement leur violon. Il y a des exemples vivants de cela.

Septième partie

Des multiples variantes de coups d'archet

Septième partie, première section

Variantes de coups d'archet sur des notes égales

§1

Que le coup d'archet change tout, nous nous en sommes déjà un peu aperçus dans la partie précédente. Le présent chapitre finira de nous persuader que le coup d'archet donne vie aux notes, qu'il rend une mélodie tantôt modeste, tantôt effrontée, tantôt sérieuse, tantôt badine, parfois pleine de flatterie, parfois posée et majestueuse, parfois triste, ou parfois gaie, et qu'il est donc le moyen, s'il est utilisé de manière sensée, par lequel nous sommes mis en état d'exciter chez l'auditeur les affects qui sont seulement suggérés. Je veux dire, si le compositeur fait un choix sensé, s'il choisit les mélodies qui correspondent à chaque passion, et sait indiquer comme il faut l'interprétation qui convient. Ou si un violoniste expert possède lui-même un jugement assez sain pour jouer intelligemment des notes pour ainsi dire toutes nues, et qu'il s'efforce de trouver l'affect et de placer au bon endroit les types de coups d'archet qui vont suivre.

§2

Des notes égales conjointes sont déjà soumises à maintes variantes de coups d'archet. Je vais prendre un unique passage comme base, que l'on peut d'abord jouer tout simplement, chaque note ayant son propre coup d'archet. On s'applique à une parfaite égalité, et l'on marque la première note de chaque temps avec un accent, ce qui donne de l'esprit à tout le passage.



§3

Si on lie les notes de deux en deux, en poussant et en tirant, on obtient aussitôt une variante :



etc.

On attaque un peu plus fortement la première des deux notes de chaque coup d'archet, et on la tient un peu plus longtemps, et l'on coule la deuxième très doucement et un peu plus tard. Cette manière

de jouer développe le bon goût par son caractère chantant, et elle empêche de presser par son caractère retenu.

§4

Que l'on prenne la première note seule en tirant, les trois suivantes liées en poussant, et l'on obtient une deuxième variante :



Que l'on n'oublie pas l'égalité des quatre notes, sans quoi les trois dernières pourraient sonner comme un triolet, et être jouées ainsi :



§5

Si on lie les trois premières notes en tirant et que l'on pousse seulement la dernière, il en sort une troisième variante. Qu'on fasse cependant toujours attention à l'égalité.

§6



On développe une quatrième variante, lorsque les deux premières notes sont liées en tirant, et chacune des deux suivantes jouée avec son propre coup d'archet rapide et détaché. Cette manière est principalement utilisée dans les mouvements rapides, et il faut la considérer comme une exception à la règle de coup d'archet énoncée au §9 de la quatrième partie, car le premier temps commence certes en tirant, mais le deuxième en poussant, et ainsi de suite.

§7

Si l'on prend maintenant la troisième et la quatrième note aussi dans un seul coup d'archet ; de telle sorte que les deux premières notes, comme dans le paragraphe précédent, sont jouées coulées en tirant, mais les deux suivantes poussées, et séparées en soulevant l'archet, on a alors une cinquième variante :



§8

On arrive à une sixième variante, lorsqu'on détache rapidement la première note, toute seule en tirant, qu'on lie la deuxième et la troisième en poussant, et que l'on joue à nouveau la quatrième seule en tirant, d'un coup d'archet rapide. Ici aussi le deuxième et le quatrième temps, contre la règle décrite au §9 de la quatrième partie, commencent en poussant. On doit jouer la première et la dernière note de chaque temps avec un coup d'archet vif, sans quoi apparaît une irrégularité de la mesure.



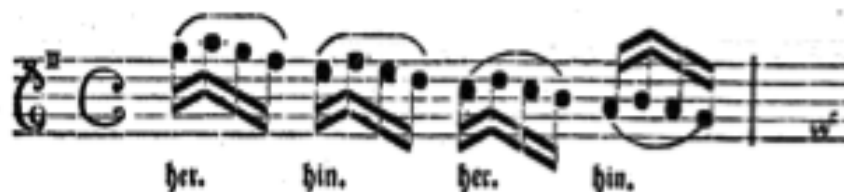
§9

On peut aussi interpréter ce passage élégamment, si l'on détache la première note en tirant, qu'on lie la deuxième et la troisième en poussant, mais qu'on lie la dernière avec la première du temps suivant, et ainsi de suite, si bien que même la dernière note est liée à l'avant-dernière. Ce pourrait être la septième variante :



§10

On peut ensuite lier les quatre doubles croches du premier temps en tirant, puis les quatre du deuxième temps en poussant, et continuer ainsi. Cela donne une huitième variante. Il faut cependant distinguer la première note de chaque temps par une plus grande force.



§11

On a tout de suite une nouvelle et neuvième variante, si l'on tire les deux premiers temps, c'est-à-dire huit notes, et que l'on pousse les troisième et quatrième temps, donc les huit autres notes, en les liant ensemble tout en marquant et en distinguant des autres la première note de chaque temps, par une forte pression de l'archet. C'est ainsi qu'on obtient la régularité de la mesure, que l'exécution est rendue plus distincte et beaucoup plus vive, et que le violoniste s'habitue à un long coup d'archet. Voici l'exemple :



§12

Dans un tempo vraiment rapide, pour faire un nouvel exercice et une dixième variante, on peut aussi très bien jouer une mesure complète dans un seul coup d'archet. Mais là aussi, il faut selon la manière précédente marquer la première note de chaque temps avec une pression.



§13

Mais si l'on veut maintenant s'habituer à un coup d'archet vraiment long, si l'on veut apprendre à jouer beaucoup de notes dans un seul coup d'archet, avec de la pression, distinctement, et avec régularité, et donc se rendre véritablement maître de son archet, alors on peut avec un grand profit jouer ce passage entier dans un seul coup d'archet, tantôt en tirant, tantôt en poussant. Que l'on n'oublie cependant pas de donner à la première note de chaque temps la pression qui permet de distinguer clairement chaque temps. C'est la onzième variante.



§14

Lorsqu'on s'est bien exercé à lier toutes ces notes dans un seul coup d'archet, on doit aussi apprendre à soulever l'archet, et à jouer détachées plusieurs notes dans un même coup d'archet ; ce qui donne une douzième variante :



Les deux premières notes sont certes prises en tirant, et les deux autres en poussant, toutefois elles ne sont pas liées, mais séparées et détachées en soulevant l'archet.

§15

Dans le même esprit, on peut prendre la première note en tirant, les trois suivantes détachées dans un même archet. Ce qui serait la treizième variante :



§16

Si l'on veut varier cela une quatorzième fois, on peut lier seulement les quatre notes du premier temps en tirant, et jouer les quatre notes du deuxième temps en poussant et séparées. Mais que l'on n'oublie pas la régularité du tempo, car sur les deuxième et quatrième temps, on peut très facilement presser. Voici l'exemple :



§17

Si l'on s'est entraîné à jouer aux paragraphes 11, 12 et 13 une mesure complète, ou même deux dans une liaison, alors il faut aussi apprendre à détacher un grand nombre de notes dans un coup d'archet. On liera donc le premier temps en tirant, et l'on jouera les douze notes des trois temps restants certes dans un seul archet en poussant, mais détachées et isolées, en soulevant vivement l'archet. On a ici une quinzième variante :



Cette manière de jouer posera des difficultés aux débutants. Elle demande un certain contrôle de la main droite et une retenue de l'archet qui sont plus aisés à montrer, et se découvrent mieux dans la pratique, qu'ils ne peuvent s'expliquer avec des mots. Le poids de l'archet joue un grand rôle, autant que sa longueur. Un archet long et lourd doit être conduit avec plus de légèreté, et un peu moins retenu ; un archet plus léger et plus court doit être plus appuyé et plus retenu. De manière générale, la main droite doit être dans ce cas maintenue un peu plus ferme, mais on doit contrôler le degré auquel on la tient ou on la relâche en fonction de la longueur et du poids de l'archet. Les notes doivent être exprimées dans un tempo régulier, avec une énergie égale, et ne doivent pas être pressées, ou pour ainsi dire, avalées. Tout spécialement, on doit savoir conduire et retenir l'archet de telle sorte qu'il reste assez d'énergie à la fin de la deuxième mesure pour marquer fortement et distinctement le *sol* noire qui termine le passage, dans le même coup d'archet.

§18

Enfin on peut faire encore une seizième variante, si l'on joue séparément la première note en tirant, et les trois suivantes ensemble en poussant, mais la deuxième et la troisième étant liées, et la quatrième détachée en soulevant vivement l'archet.



Mais cette manière de jouer convient mieux, lorsque les notes sont plus disjointes, ou pour ainsi dire, écrites avec des sauts.



§19

Mais il ne faut pas croire que l'on ne peut faire ce genre de variantes que dans un *Tactus* égal. Dans un *Tactus* inégal, on peut faire les mêmes, et bien d'autres encore. Je vais présenter ce qui me vient à l'esprit, et j'espère que l'on aura suffisamment appris des nombreux exemples précédents et de leurs descriptions, pour ne pas rencontrer d'obstacle en jouant les exemples suivants d'après les signes qu'ils contiennent, sans explication supplémentaire. Je veux dire encore par surcroît que les notes qui ne portent pas de signe doivent être jouées chacune avec son propre coup d'archet, celles marquées de petits traits doivent être jouées avec vivacité, celles qui portent un arc de cercle, coulées dans un seul archet, et celles où sont marqués en outre, près de l'arc de cercle, de petits traits, dans un même archet certes, mais détachées en soulevant l'archet.

Ici la première note de chaque mesure est attaquée fortement.



Ici le coup d'archet va toujours en tirant et en poussant.



Variantes de coups d'archet sur des notes égales

5. $\frac{3}{4}$

6. $\frac{3}{4}$ *hin.* *her.*

7. $\frac{3}{4}$

8. $\frac{3}{4}$

9. $\frac{3}{4}$

10. $\frac{3}{4}$

11. $\frac{3}{4}$ *her. hin. her. hin.*

12. $\frac{3}{4}$ *her.* *hin.* *her.* *hin.*



Variantes de coups d'archet sur des notes égales

The image displays seven musical staves, numbered 19 through 25, each illustrating a different bowing technique for playing equal notes. The music is written in treble clef with a 3/4 time signature. Each staff begins with a series of eighth notes, followed by a measure labeled 'hin.' (likely 'hinc' or 'in') and another measure labeled 'her.' (likely 'hinc' or 'hinc'). The staves show various bowing patterns, including slurs, accents, and different note values, demonstrating the versatility of the bowing technique.

19. *hin. her.*

20. *hin. her.*

21. *hin. her.*

22. *hin. her.*

23. *hin. her.*

24. *hin. her.*

25. *hin. her.*

26. *her. hin. hin.*

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.



⁶¹§20

Cependant il ne suffit pas de jouer ces figures simplement selon les coups d'archets indiqués; on doit les jouer de telle manière, que chaque variante plaise immédiatement à l'oreille. Certes, cet d'apprentissage d'une exécution de bon goût devrait faire l'objet de son propre traité « *Du bon goût en musique* ». Mais pourquoi ne devrait-on pas, si on a une bonne occasion, apporter au passage aussi un peu de bon goût, en habituant l'élève à une exécution chantante ? Un débutant pénétrera ainsi plus facilement les règles du goût de son époque, et le maître n'aura que peu d'effort à faire pour les lui communiquer.

A présent si dans une pièce de musique, deux, trois, quatre, ou encore davantage de notes sont liées ensemble par un arc de cercle, et que l'on voit par là, que le compositeur a voulu qu'elles soient jouées non pas séparées, mais coulées de manière chantante, alors on doit attaquer un peu plus fortement la première de cet ensemble de notes, et couler les autres très délicatement et en les diminuant quelque peu. On peut l'essayer sur les exemples précédents. On verra que la force tombe parfois sur le premier temps, parfois sur le deuxième ou le troisième, mais aussi souvent sur la deuxième moitié du premier, du deuxième ou du troisième temps. Ceci transforme sans conteste toute l'exécution ; et l'on agira avec beaucoup de raison, si l'on joue vraiment lentement au début ces passages et d'autres semblables, notamment le n°34, afin de bien s'imprégner d'abord de la manière de chaque variante, avant d'obtenir plus de vélocité grâce à un exercice assidu.

Septième partie, deuxième section

Variantes de coups d'archet sur des figures composées de notes différentes et inégales

§1

Chacun sait qu'une pièce mélodique n'est pas composée seulement d'une accumulation de notes égales. On doit donc aussi apprendre comment il faut jouer, d'après les indications d'un compositeur sensé^a, des figures constituées de notes inégales. Mais celles-ci sont si nombreuses, qu'il est impossible de toutes les citer. Je vais présenter celles qui me viennent à l'esprit les unes à la suite des autres. Si un débutant joue correctement toutes celles-ci, alors il saura se retrouver très facilement dans d'autres phrases semblables. Les voici :

2. (a) her. hin. (b) her. hin.

(c) pointé her. hin.

3. (a) her. hin. (b) p f p f p f

4. (a) her. hin. (b) beffer. her. hin. her.

5. (a) her. hin. (b) p f p f p f p f

^a Il y a malheureusement de ces demi-compositeurs, qui soit ne connaissent pas eux-mêmes la manière d'indiquer une bonne exécution, soit « mettent la pièce à côté du trou ». De ces incapables, il n'est pas question, dans ces cas-là tout dépend du bon jugement du violoniste. [N.B. : « mettre la pièce à côté du trou », expression de tailleur, qui s'adresse à un ouvrier particulièrement maladroit...]

encore plus chantant

6. (a) (b) (c) her. hin. her. hin.

7. (a) (b) her. hin. her. hin.

(c) her. hin. her. hin. her. hin.

8. (a) (b) (c) her. hin. her. hin. her. hin.

On soulève l'archet sur le point On joue sans soulever l'archet, lié et soutenu La note qui suit le point est prise très tard

(b) her. hin.

On soulève l'archet sur le point

9. (a) (b) her. hin. her. hin. her.

10. (a) (b) her. hin. her. hin. her.

11. (a) (b) her. hin. her. hin. her.

12. (a) (b) her. hin. her. hin. her.

Ne pas détacher sur le point

13. (a) her. hin. her. hin. (b) her. hin. her. hin.

(c) her. hin. (b) her. hin.

14. (a) hin. her. hin. (b) hin. her. hin. her. hin.

(c)

15. (a) her. hin. (b) her. hin.

(c) her.

16. (a) hin. her. hin. (b) hin. her. hin.

17. (a)  her. hin.

(b)  her. hin. her. hin. her.

18. (a)  her. hin.

(b)  her. hin.

(c)  her. hin. her. hin.

19. (a)  her. hin.

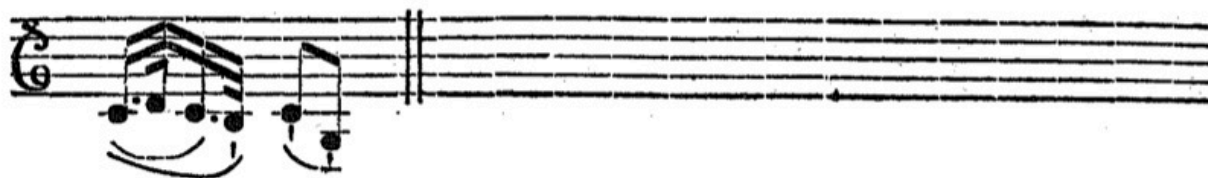
(b)  her. hin. her.

20. (a)  her. hin.

(b)  her. hin.

(c)  her. hin.

21. (a)  (b) 
 her.hin. her.hin. her. hin.
 22. (a)  (b) 
 her. hin.
 (c) 
 her. hin.her. hin. her.hin.
 23. (a)  (b) 
 her. hin. her. hin.
 24. (a)  (b) 
 her. hin. her. hin.
 25. (a)  (b) 
 her.hin. her. her. hin.
 26. (a) 
 her. hin.



30. (a) hin. her. hin. oder her. hin. her.

(c) hin. her. hin.

31. (a) hin. he. hi. her. hin. her. hin.

(b) her. hin.

32. (a) her. hi. her. hin. her. hin.

(b) her. hin.

33. (a) her. hin. her. hin.

(b) her. hin. her. hin.

(c) her. hin. her. hin. her. hin.

34.



Ici plusieurs notes sont jouées dans un même coup d'archet.

§2

Dans tous ces passages et dans leurs variantes, je veux, comme chaque fois, recommander avec force la régularité dans la mesure. On peut très vite être inexact dans le tempo, et l'on ne presse jamais aussi facilement que sur les notes pointées, lorsqu'on ne tient pas la durée du point. On fera donc toujours mieux de prendre la note qui suit le point un peu plus tard. Car sur les notes que l'on doit détacher en soulevant l'archet, l'exécution est ainsi rendue plus vive, comme aux numéros 2c, 4a et 4b, 8a, 8c, 8d, 12a, 24a, 24b et aux numéros 26a et 26b sur la deuxième note pointée. Sur les notes coulées au contraire, l'exécution devient nourrie, chantante et agréable. Il ne faut pas seulement tenir longtemps la note pointée, mais aussi l'attaquer un peu fortement, et couler doucement la deuxième, le son se perdant, comme aux numéros 8b, 12b, 22b, 22c, aux numéros 26a et 26b sur la première note pointée, et plus loin aux 29c et 30c.

§3

On doit observer cela également sur les notes pointées suivies de deux notes rapides prises ensemble dans une liaison, comme par exemple aux numéros 15a, 15b, 15c, 16a, 16b, 18a, 18b, 18c, 23a, 23b, 25a, 25b, 27a, 27b, et 27c. On doit toujours tenir le point plutôt trop longtemps que trop brièvement. Ainsi on évite de presser, et le bon goût est respecté. Car ce qu'on ajoute à la longueur du point, on l'enlève aux notes suivantes, c'est-à-dire qu'on les joue plus vite.

§4

Lorsque la deuxième note est pointée, alors il faut couler rapidement la première dans la note pointée, et ne pas exprimer le point par une pression, mais par une tenue délicate et nourrie qui va en se perdant, comme aux numéros 34, 10a et 10b. C'est le cas aussi au numéro 30b, mais d'une manière circonstancielle. Par elle-même cette figure doit être jouée comme elle est indiquée au 30a ou au 30c, mais par l'altération du coup d'archet, qui change l'exécution, cette figure tombe dans la règle de ce paragraphe.

§5

La première d'un groupe de deux, trois, quatre, ou davantage de notes liées doit toujours être attaquée un peu plus fort, et tenue un petit peu plus longtemps ; les suivantes coulées un peu plus tard, le son

allant en se perdant. Mais il faut le faire avec assez de jugement pour que la régularité de la pulsation n'en soit pas le moins du monde altérée. La tenue légèrement plus longue de la première note, obtenue par un raccourcissement bien dosé des autres notes liées, qui doivent passer plus vite, ne doit pas seulement être supportable pour l'oreille, mais même produire un effet agréable. C'est ainsi qu'il faut jouer les exemples 1a, 6b, 6c, 7a, 7c, 9a, 9b, 11a, 11b, 13a, 13b, 13c, 13d, 14a, 17a, 17b, 20 au deuxième temps de chaque mesure, 22b, 28a, 28b, 33a, 33b, 33c.

§6

De même on doit, lorsque des notes inégales se trouvent ensemble dans une liaison, ne surtout pas tenir la plus longue trop courte, mais plutôt un petit peu trop longue, et jouer ces passages de manière chantante, en observant judicieusement la manière expliquée au paragraphe précédent. On trouve ceci aux numéros 2b, 2c, 4a, 4b, 5b, 7b, 8c, 8d, 13c, 13d, 14b, 20b, 20c, 21a, 21b, 32a, 32b. §7

On doit aussi souvent lier une note courte placée avant le temps à la note longue qui suit. La note courte doit toujours être prise doucement, ne pas être pressée, et être coulée dans la longue de sorte que toute la force tombe sur la longue note. Par exemple au 1b, du mi au fa, et à la deuxième mesure du do au ré ; au numéro 3b, du ré au do, du si au la, et du sol au fa ; au numéro 30b, du la au fa, etc.

§8

Voici donc tout ce qui me vient à l'esprit rapidement au sujet des passages de ce genre. Un exercice appliqué sur ces quelques exemples sera déjà de la plus grande utilité au débutant, lui permettant d'acquérir une habileté pour jouer correctement et proprement, au tempo, avec esprit et expression, toutes les autres figures et variantes semblables, d'après les prescriptions d'un compositeur sensé ; de tourner à sa guise le coup d'archet, de le varier, et de le conduire de façon à le mettre lui-même très facilement en ordre dans les endroits les plus emmêlés, grâce aux leçons de la quatrième partie.


Huitième partie

Des *Applicatur*⁶²

Huitième partie, première section

De l'*Applicatur* entière

§1

Il est dans la nature du violon que lorsqu'on monte sur la corde de mi au-dessus du si : , on puisse encore produire des sons satisfaisants ; ce qui est valable aussi pour les trois autres cordes plus graves. Donc lorsqu'aujourd'hui, dans le cours d'une pièce de musique, on trouve au-dessus des cinq lignes habituelles, deux, trois, quatre, ou encore davantage de lignes supplémentaires, il est nécessaire d'avoir une règle pour jouer les notes qui y sont placées. C'est là ce qu'on appelle l'*Applicatur* {ou encore *Application*}⁶³.

§2

Trois éléments fondamentaux régissent l'emploi de l'*Applicatur* : la nécessité, le confort, et l'élégance. La nécessité se fait sentir, lorsque des lignes supplémentaires sont tracées au-dessus des cinq habituelles. Le confort réclame l'usage des positions dans certains passages où les notes sont disposées de telle sorte qu'il est impossible de les jouer autrement sans difficulté. Enfin on se sert des positions pour l'élégance, quand viennent des notes dans le même registre, dans un caractère *cantabile*, qui peuvent être jouées facilement sur une seule corde. On obtient ainsi non seulement l'égalité du son, mais aussi une exécution plus cohérente et plus chantante. On en verra des exemples dans la suite de cette partie.

§3

Il y a trois sortes d'*Applicatur* : l'*Applicatur* entière, la demi-*Applicatur*, et l'*Applicatur* composée. Peut-être certains considèrent-ils ce troisième type d'*Applicatur* comme un peu superflu, puisqu'il est un mélange d'*Applicatur* entière et de demi-*Applicatur*. Mais je suis certain qu'en y regardant de plus près, on les trouvera non seulement utiles, mais nécessaires.

§4

Dans la présente section il sera question de l'*Applicatur* habituelle ou entière. On prend maintenant, en effet, avec le premier doigt la note « la » sur la corde de mi, habituellement jouée avec le troisième doigt, pour pouvoir jouer les notes qui se trouvent au-dessus du si naturel avec les deuxième, troisième et quatrième doigts. Il faut donc s'exercer sur ce petit *Alphabet* :



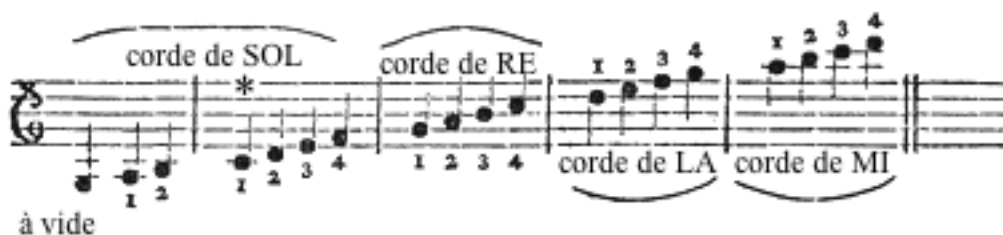
dans lequel, sur le signe * placé à côté du la, on reprend le premier doigt, que l'on avait déjà sur le fa. Le mot technique courant est : le **démarché**⁶⁴. On dit donc : « ici on doit démarcher avec le premier doigt », ou plus encore « démarché du premier doigt ».

§5

Cette manière de déplacer les doigts se nomme *Applicatur* habituelle ou entière, car elle est au plus près des règles courantes du violon. Le premier et le troisième doigt sont toujours utilisés pour les notes qui se trouvent sur les lignes, le deuxième et le quatrième tombent au contraire sur les notes qui remplissent les interlignes. On repère ainsi au plus vite, à quel moment il faut se servir de cette *Applicatur*. En effet, lorsque la note la plus haute se trouve dans un interligne, c'est presque toujours un signe infaillible que l'on ne peut être que dans l'*Applicatur* entière.

§6

Toutefois, on trouve souvent des sauts de notes, c'est-à-dire des notes très éloignées l'une de l'autre, sur lesquelles on doit sauter subitement de la corde de mi à la corde de ré, ou même à la corde de sol, et revenir immédiatement. Et il y a aussi des traits rapides qui courent si vite de l'aigu au grave ou du grave à l'aigu, qu'on ne peut pratiquement pas les jouer sans le secours de l'*Applicatur*. On doit par conséquent savoir utiliser la position sur les quatre cordes, et donc apprendre à jouer juste l'*Alphabet* développé ci-dessous :



Le do sur la corde de sol est joué avec le premier doigt au lieu du troisième, la main reste ensuite sans bouger dans cette position, on n'entend donc plus de corde à vide, puisqu'on prend les sons correspondants avec le deuxième doigt sur la corde voisine plus grave.



§7

On ne saurait plus vite acquérir de l'habileté dans cette *Applicatur*, qu'en jouant les meilleurs pièces qui suivent entièrement dans l'*Applicatur*, pour l'exercice, au lieu de les jouer comme d'habitude^a. On apprend ainsi convenablement les doigtés, et l'on obtient une extrême aisance. Ce n'est pas du tout difficile, si l'on veut bien se donner un peu de peine, car on peut retrouver les doigtés dans l'*Alphabet*.

§8

Lorsqu'un passage ne dépasse que d'un ton la note la plus aiguë, le ré, et ne va donc pas plus haut que le mi, on reste dans cette *Applicatur* entière, et l'on prend le mi avec le quatrième doigt. Dans ce cas on a souvent besoin d'utiliser le quatrième doigt deux fois de suite. Voici des exemples :



^a Prendre dès maintenant les pièces à partir du §39 de la quatrième partie, et les jouer dans l'*Applicatur*. [Note ajoutée en 1769.]

Dans l'extension en avant du quatrième doigt, on ne doit pas cependant avancer toute la main, et donc tous les doigts en même temps, mais au contraire laisser la main immobile dans sa position, et n'étendre que le quatrième doigt seul. Ceci peut se produire d'autant plus aisément si l'on appuie fortement le doigt qui joue la note précédant immédiatement le mi, et si on le laisse appuyé pendant l'extension du quatrième doigt. Dans le premier exemple, il s'agit du deuxième doigt (*), dans le deuxième c'est le premier (*), et dans le troisième, le troisième doigt (*).

§9

Si on trouve plusieurs notes au-dessus du ré, alors il faut changer la place de la main. Sur toutes les notes qui montent conjointement à partir du la premier doigt, on alterne toujours le premier et le deuxième doigt :



Il y a parfois des mouvements de notes montants qui redescendent périodiquement une sixte en-dessous ; dans ce cas on commence en général le passage chaque fois par le premier doigt :



Mais il faut bien observer si le passage continue à monter vers l'aigu, ou s'il ne redescend pas plutôt ; et si l'on doit encore démancher avec le premier doigt, ou si l'on peut atteindre la note la plus aiguë avec le quatrième doigt. Dans le premier exemple, ce serait une erreur de vouloir prendre le sol (*) avec le premier doigt, car on peut prévoir que les troisième et quatrième doigt atteignent déjà sans cela les deux notes les plus aiguës, le passage redescendant ensuite sur les deux croches fa et mi. Et de même il serait erroné, dans le deuxième exemple, de prendre la note ré (*) avec le premier doigt, et de vouloir donc déplacer encore une fois la main vers l'aigu, car le passage ne monte plus mais redescend au contraire sur la cinquième mesure.

§10

Et si le passage monte encore d'une note en plus, qui nécessiterait à première vue, soit un nouveau déplacement de l'*Applicatur*, soit un cinquième doigt, mais qu'il redescend tout de suite après cette note, alors on laisse la main en position, et l'on joue la note la plus aiguë avec le quatrième doigt.



On utilise souvent le quatrième doigt deux fois de suite. Ici aussi, il faut donc bien observer les consignes qui ont déjà été données à la fin du §8.



§11

Mais tous les passages ne commencent pas avec le premier doigt. Souvent il faut démancher avec le troisième, et continuer en alternant troisième et quatrième doigt. Par exemple :



§12

Beaucoup de passages commencent par le deuxième doigt : on démanche d'abord avec le deuxième, puis on alterne toujours deuxième et troisième doigt.



Bien sûr on pourrait déjà monter sur le la avec le premier doigt, mais comme l'alternance du deuxième et du troisième doigt arrive de façon bien plus ordonnée et naturelle, on monte sur les si et do dans l'aigu avec les deuxième et troisième doigts, comme on a commencé à la place habituelle sur sol et la. Et lorsqu'on monte encore plus haut au-dessus du ré, dans cette configuration, on doit chaque fois alterner deuxième et troisième doigt.



§13

Il y a des passages qui sont très maladroits à jouer sans le secours de l'*Applicatur*, alors qu'ils tombent au contraire sous les doigts, pour ainsi dire, dans l'*Applicatur*. Dans ce genre de passages on se sert de l'*Applicatur* en partie par nécessité, en partie par confort.



§14

Beaucoup de doubles-cordes ne peuvent se jouer autrement que dans l'*Applicatur*.



Certes, on pourrait dans cet exemple jouer les troisième et quatrième temps de la première mesure sans *Applicatur*, mais en raison de ce qui suit, on doit rester à la position, car on doit éviter soigneusement tous les mouvements inutiles de la main en avant et en arrière.

§15

On doit souvent monter dans l'*Applicatur*, tantôt avec le premier doigt, tantôt avec le second, avec le troisième, ou avec le quatrième doigt, suivant les circonstances. C'est donc par un exercice astreignant que l'on peut arriver à toucher juste à chaque fois, ni trop haut, ni trop bas. On peut par conséquent s'exercer sur les passages suivants ou sur d'autres semblables :



§16

Il faut rester dans l'*Applicatur* aussi longtemps qu'il est nécessaire. Il faut constamment voir à l'avance, si ne se présente pas une quelconque note aiguë, ou un autre passage qui nécessite l'emploi de l'*Applicatur*. Mais si à un certain moment on n'a plus besoin de l'*Applicatur*, on ne doit pas redescendre à l'instant en prenant ses jambes à son cou, mais attendre une bonne occasion de descendre facilement, sans que l'auditeur ne le remarque. Le plus judicieux est d'attendre une note qui peut être jouée avec une corde à vide, pendant laquelle on peut descendre très confortablement (*).



§17

Il est aussi très facile de descendre, si l'on utilise les mêmes doigtés pour des mouvements semblables. L'exemple le fait mieux comprendre :



On descend ici sur le sol. C'est un mouvement naturel, qui tombe très confortablement sous les doigts, car l'alternance du deuxième et du premier doigt est très courante, et facilite le retour de la main. Il n'est pas inutile de travailler ce passage progressivement de plus en plus vite.

§18

Lorsque deux notes se suivent sur le même son, c'est aussi une très bonne occasion pour redescendre. Il faut prendre la première dans l'*Applicatur*, et la deuxième à la place naturelle.



De cette manière, on a moins de chance de jouer faux, avec le changement, la note qu'on a déjà précédemment entendue dans la position. Au contraire dans cet exemple, le quatrième doigt se placera avec d'autant plus de sûreté sur le deuxième si, que le deuxième doigt aura déjà indiqué cet emplacement auparavant dans l'*Applicatur*.

§19

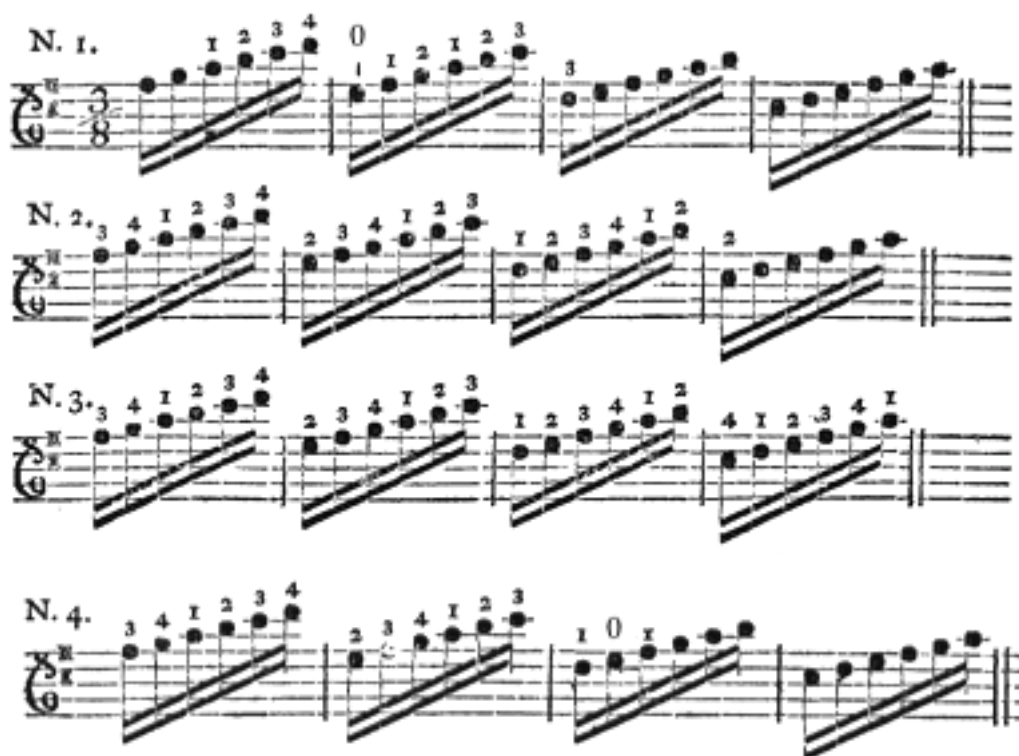
Après un point on peut aussi descendre très à propos.



Sur le point on soulève l'archet, et on descend en même temps la main pour prendre le fa à l'emplacement naturel.

§20

Afin que l'on soit véritablement prêt à monter et à descendre de différentes manières dans cette *Applicatur* entière, je veux présenter ici un exemple, sur lequel on doit s'exercer en respectant consciencieusement les annotations.



La première manière de jouer ce passage n'est présentée que pour l'exercice, afin que le débutant acquière de la facilité à monter et descendre en pratiquant ces exemples, et d'autres semblables. En effet, la descente sur le mi au premier temps de la deuxième mesure est inutile, puisqu'on doit remonter sur le si au troisième temps de la même mesure. Ce n'est donc qu'un exemple pour le travail. La variante n°2 est déjà meilleure. On commence directement dans l'*Applicatur*, on reste en haut jusqu'à la quatrième mesure, et l'on revient à la position naturelle sur le do, première note de la quatrième mesure. On peut jouer la variante n°3, entièrement dans l'*Applicatur*, pour l'exercice. Mais la variante n°4 est la meilleure et la plus habituelle. On joue les deux premières mesures dans l'*Applicatur*, la première note de la troisième mesure y reste encore, mais sur la deuxième, le mi à vide, on descend, et le reste est joué à la place habituelle, sans *Applicatur*.

Huitième partie, deuxième section

De la demi-*Applicatur*

§1

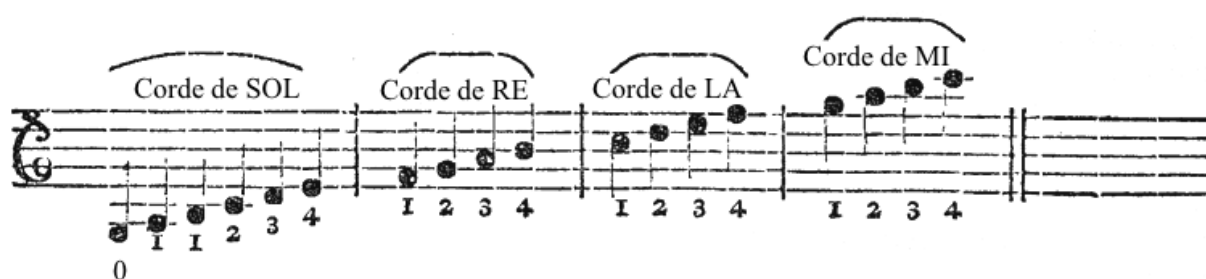
On parle de demi-*Applicatur* {ou *Application*}⁶⁵ lorsqu'on prend avec le premier doigt le do sur la corde de la, et le sol sur la corde de mi, qui sont habituellement joués avec le deuxième doigt, afin d'atteindre le do sur la corde de mi avec le quatrième doigt. On appelle ceci demi-*Applicatur*, car les règles habituelles ne sont plus en vigueur. Dans l'*Applicatur* entière, comme dans les gammes communes et habituelles⁶⁶, on prend les notes qui se trouvent sur les lignes avec le premier ou le troisième doigt, dans la demi-*Applicatur*, avec le deuxième ou le quatrième doigt. Dans la manière de jouer habituelle, les notes qui remplissent les interlignes sont prises avec le deuxième ou le quatrième doigt, ici avec le premier ou le troisième.

Voici l'*Alphabet*. On doit le travailler avec application, et ne pas oublier de jouer le si (*) bien juste, pas trop bas, et d'y joindre juste à côté le do (*) quatrième doigt. Il faut faire de même sur le mi et le fa, troisième et quatrième doigts sur la corde de la (*).



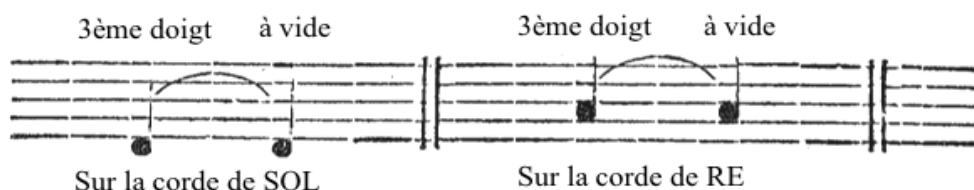
§2

De même que l'*Applicatur* entière s'étend sur toutes les cordes, on utilise aussi la demi-*Applicatur* sur toutes les cordes. Il faut toutefois vraiment prêter une attention toute particulière au troisième doigt, car on court toujours le risque de le jouer faux. Voici l'*Alphabet* sur toutes les cordes :



Huitième partie, deuxième section

Pour éviter de jouer faux avec le troisième doigt, on peut comparer la note jouée avec ce doigt dans la demi-*Applicatur* avec la corde à vide voisine supérieure :



§3

On utilise surtout cette demi-*Applicatur* dans les pièces en do ou en mi, majeur ou mineur, et aussi dans celles en fa, en si bémol ou en la, dans ces derniers cas, en raison des modulations aux tons

voisins. Il faut surtout observer si dans le déroulement d'un passage on dépasse le do aigu



le do médium



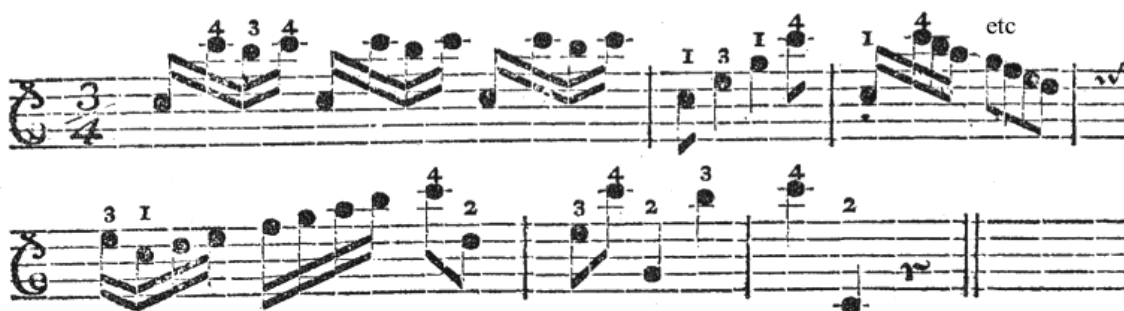
est aussi présent, et si la quinte, c'est-à-dire le sol



vient en plus dans la

phrase.

Dans ces trois cas la demi-*Applicatur* est presque toujours nécessaire. Voici un exemple :



§4

Dans la demi-*Applicatur* aussi, comme dans l'*Applicatur* entière, on peut souvent monter avec le deuxième doigt, comme on en a déjà parlé au §12 de la précédente section. L'alternance du deuxième et du troisième doigt est tout particulièrement nécessaire lorsque le passage monte un peu plus haut dans l'aigu.



§5

On monte avec le premier doigt surtout dans les passages en mi.



Ici on monte pas à pas avec le premier doigt. Par contre dans l'exemple suivant, où il y a chaque fois un saut d'une sixte en arrière après la note supérieure, la note du bas est prise avec le premier doigt, chaque fois une tierce plus haut.

§6

Tous les passages semblables sont faciles à jouer à condition d'observer rapidement si la note la plus haute et la note la plus grave sont distantes d'une octave. Dans l'*Applicatur* entière on reconnaît cela à ce que la note inférieure est sur une ligne, et la note supérieure dans une interligne. On le voit bien dans le §9 de la précédente section, sur les premiers temps du deuxième exemple, avec les ré, les fa, les la et le ré. Dans cette *demi-Applicatur* c'est exactement le contraire qui se produit : la note inférieure se trouve toujours dans une interligne, et la note supérieure toujours sur une ligne. Nous le



voyons déjà sur l'exemple ci-dessus, à propos du do, du mi, du sol et du do, et ainsi de suite.

§7

Dans cette *demi-Applicatur*, comme dans l'*Applicatur* entière, on doit regarder la hauteur d'un passage : le mouvement continue-t-il à monter, ou peut-on atteindre la note la plus aiguë sans démancher ? On lira ce qui a été signalé à la fin du §9 de la section précédente, car il faut observer exactement les mêmes recommandations dans cette *Applicatur*, si l'on ne veut pas s'emmêler les doigts en montant.

§8

De la même manière, dans cette *Applicatur* aussi, on monte vivement et hardiment tantôt avec le premier, tantôt avec le deuxième, le troisième ou le quatrième doigt. Voici des exemples :



§9

Des passages très banals sont souvent joués dans cette demi-*Applicatur* pour des raisons de confort :



Mais le mieux est encore de commencer dès la première mesure dans l'*Applicatur* :



§10

Dans les pièces lentes, on utilise quelquefois le quatrième doigt, non par nécessité, mais pour une question d'égalité de son, donc par élégance⁶⁷ :



Le fa blanche pourrait certes être pris sur la corde de mi avec le premier doigt. Mais la corde de mi sonne trop perçante par rapport à la corde de la, le son est donc plus égal si l'on prend la fa avec le quatrième doigt, en laissant toutefois la main à sa place, sans bouger, et que l'on prend aussi le mi avec le quatrième doigt. Ainsi le passage se tient mieux et sonne plus chantant.

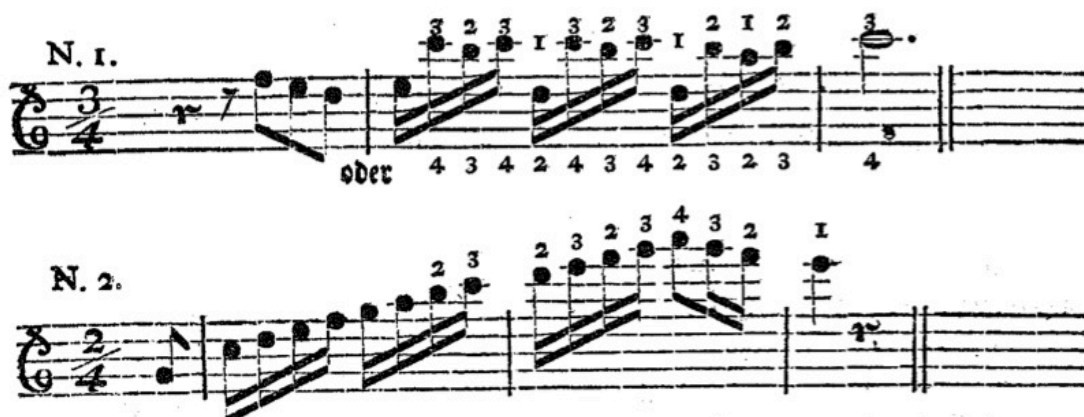
§11

Dans les doubles-cordes, on utilise la demi-*Applicatur* en partie par nécessité, en partie par confort. On le voit dans l'exemple :



§12

Bien des passages qui semblent parfaitement adaptés à la demi-*Applicatur* peuvent et doivent parfois être joués dans l'*Applicatur* entière. Par exemple :



Certes, on peut jouer le premier exemple aussi dans la demi-*Applicatur*. Mais le deuxième réclame sans discussion l'*Applicatur* entière.

§13

Lorsque dans un passage, le do sur la corde de mi se présente seul, ou bien dans un saut de tierce, de quarte, de quinte ou de sixte, alors on ne se sert pas de l'*Applicatur*, mais on laisse la main dans la position naturelle, et l'on prend le do par une extension du quatrième doigt.



Quelquefois il arrive même, et pas nécessairement dans des pièces très lentes, que le quatrième doigt soit utilisé deux fois de suite :



Et beaucoup de pièces peuvent être jouées, soit avec, soit sans l'*Applicatur*. Voici un exemple : qu'on le joue dans la demi-*Applicatur*, mais qu'on le travaille aussi sans l'*Applicatur*, et dans ce dernier cas que l'on observe exactement les mêmes recommandations que dans le §8 de la



précédente section :

§14

Pour revenir de cette demi-*Applicatur* vers la position naturelle de la main, il faut reprendre exactement les règles qui ont été décrites aux §16, 17, 18 et 19 de la section précédente. Il est en général plus facile de revenir de cette *Applicatur*, car elle est plus proche de la position de main habituellement utilisée que l'*Applicatur* entière, qui élève d'une tierce complète tandis que la demi-*Applicatur* ne se trouve qu'un ton plus haut. Pour cette raison, dans des traits en notes rapides, on peut toujours descendre sur n'importe quelle note. Je veux donner un seul passage comme base : qu'on le travaille selon les indications, on deviendra ainsi capable de descendre à son gré sur n'importe quelle note.

Ceci doit se jouer entièrement dans la demi-*Applicatur*⁶⁸



On voit clairement que dans le n°1 on descend déjà sur la deuxième note, et que donc on utilise deux fois de suite le quatrième doigt. Dans le n°2, c'est le troisième doigt que l'on trouve deux fois, en descendant sur le la. Dans le n°3, cela se produit sur le sol, avec le deuxième doigt. Dans le n°4, on descend sur le deuxième la. Dans le n°5, sur le sol du deuxième temps, et dans le n°6 sur le fa suivant. Et enfin dans le n°7 on prend dans la position normale le fa de la deuxième mesure. Mais il faut avant tout regarder les coups d'archet associés. On doit toujours commencer la liaison sur la note qui revient de l'*Applicatur* à la position ordinaire, pour tromper ainsi l'oreille des auditeurs, et afin qu'ils ne remarquent pas le changement et le rapide déplacement de la main. On peut aussi jouer la première mesure entièrement dans la demi-*Applicatur*, et descendre seulement dans la deuxième, d'autant de différentes manières que ce qu'on a vu dans la première mesure. Je vais tout de même les présenter, pour le travail, et continuer ensuite avec l'*Applicatur* composée.



Huitième partie, troisième section

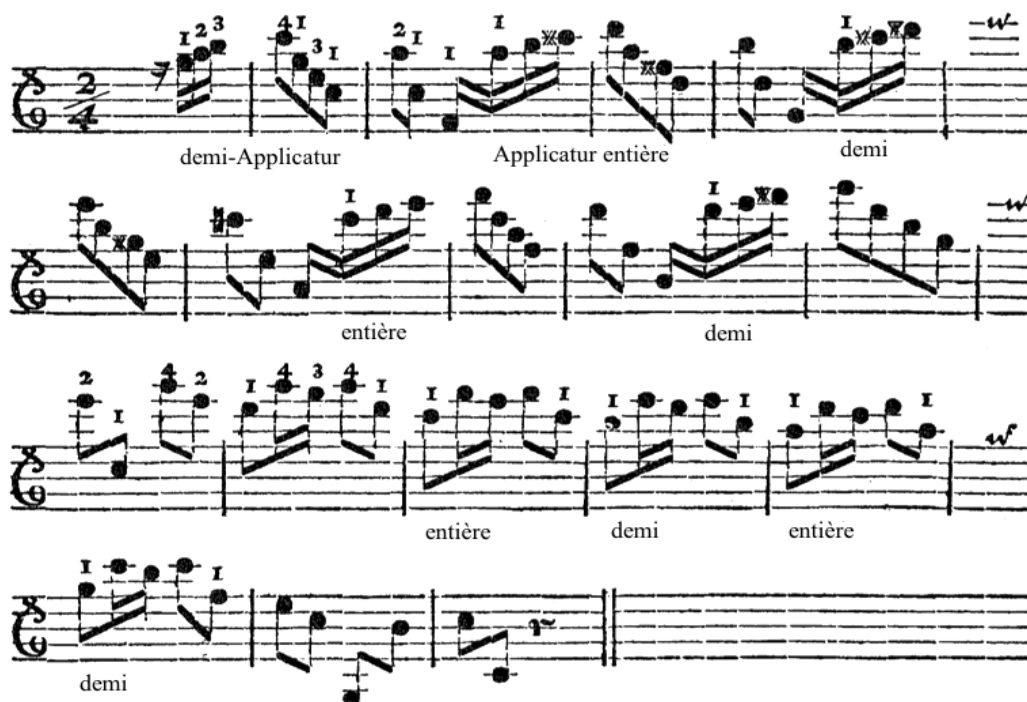
De l'*Applicatur* composée ou mêlée

§1

J'appelle *Applicatur* composée ou mêlée une manière de jouer qui utilise tantôt l'*Applicatur* entière, tantôt la demi-*Applicatur*, soit par nécessité, soit par confort, soit par élégance, selon ce qu'exigent les circonstances. On pourrait en donner d'innombrables exemples ; il s'en présentera de toute façon de différentes sortes devant les yeux d'un violoniste appliqué, lorsqu'il s'attellera à diverses pièces de musique. Qui voudrait restituer tous ces passages étudiés à fond, souvent à grand-peine ? N'y a-t-il pas des violonistes qui tartinent eux-mêmes des solos ou concertos cousus de toutes les clowneries imaginables ? Ou d'autres qui parcourent de long en large toutes les tonalités avec leurs passages insensés, présentent les cabrioles les plus inattendues, les plus étranges, et les plus éblouissantes, et mêlent en vrac de semblables traits, sans ordre ni cohérence ? Les règles que je peux donner ici s'appliquent pour la plupart à des compositions ordonnées et bien conçues. Les exemples sont tout bonnement et simplement mis par écrit, et les uns ou les autres sont empruntés à de bons concertos.

§2

Lorsqu'un passage est répété un degré au-dessus ou en-dessous, on s'arrange pour le jouer toujours avec le même doigté que la première fois, particulièrement lorsqu'il parcourt une étendue d'une octave, ou du moins que le premier et le quatrième doigt y sont nécessaires.



Dans cet exemple comme dans tous les suivants, les doigtés ne sont indiqués par des chiffres que la

première fois dans tout le passage ; par la suite, seule est marquée la première note sur laquelle soit on démanche vers l'aigu, soit on redescend la main. Voici encore un exemple semblable, dans lequel on commence à monter et à descendre avec le deuxième doigt (*) :



§3

Parfois on reprend un passage sur la note par laquelle on a terminé, mais on utilise un autre doigt. Par exemple (*) :



Mais on peut aussi descendre ainsi :



§4

Très souvent le passage se répète certes de manière semblable, mais il ne monte pas progressivement, mais par sauts :



§5

Mais il y a aussi des passages dans lesquels on ne peut prendre les notes avec une alternance ordonnée des doigts. Ce sont les passages les plus difficiles. On doit attraper les notes qui se présentent dans ces passages le plus souvent au jugé, tantôt en montant vivement la main, tantôt par l'extension du doigt. Celui qui veut montrer, avec le temps, un talent spécial sur le violon dans des pièces difficiles doit se procurer des concertos de bons Maîtres, bien les étudier à fond et les travailler avec application.

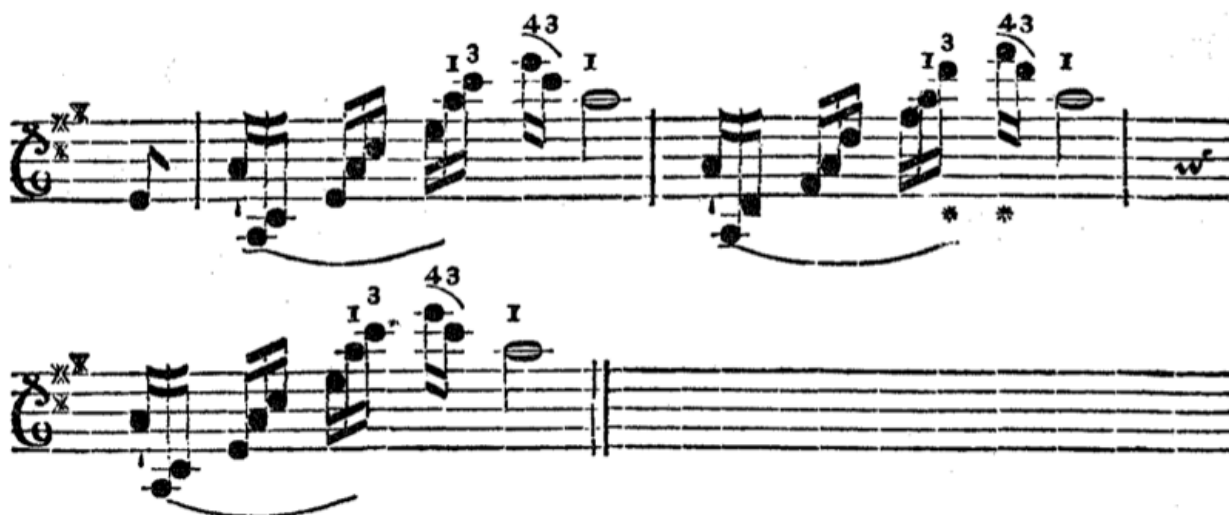
Je vais donner quelques exemples :



Mais on peut aussi revenir avec le doigt dans l'*Applicatur* entière sur la blanche de la deuxième mesure (*):



Celui qui a une grande main fera bien de rester dans l'*Applicatur* entière, et de prendre le ré avec le troisième doigt, et la fa avec le quatrième, par une extension de la main (**):



On peut même sauter avec le deuxième doigt sur le ré, et une grande main peut même y arriver, sans que le premier doigt quitte le la. Je présente la chose ici pour l'exercice.

On apprend ainsi à bien étendre les doigts, et lorsqu'on travaille un passage de différentes manières, on se met en situation de le jouer correctement avec plus de sûreté, d'une façon ou d'une autre.



Voici encore d'autres exemples:



ou bien:



ou bien



Ce passage commence sur la corde de ré



De l'Applicatur composée ou mêlée

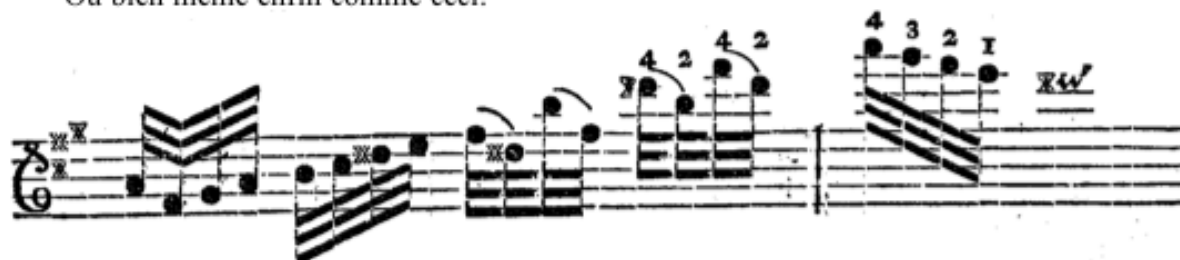
En principe on joue les premiers temps de la première et de la deuxième mesure sans *Applicatur*, dans la position ordinaire, mais dans ce cas il ne faut pas rester bloqué :



Et pourquoi ne pas le travailler aussi de la manière suivante ? Il n'est pas inutile de monter ainsi :



Ou bien même enfin comme ceci:



Le mieux est certes de rester dans l'*Applicatur*. La première manière de jouer ce passage est donc la plus naturelle, mais il faut travailler les autres en cas de besoin. Car parfois de tels sauts rapides sont indispensables ; et qu'arrive-t-il alors à celui qui ne les a pas travaillés ? De même pour les extensions des doigts.

Voici encore des exemples pour s'exercer :



Huitième partie, troisième section

Sur la corde de la

[illegible]

157



Je veux encore montrer quelques exemples, et pour plus de clarté, les expliquer quelque peu à la fin:



N. 3.

Sur la corde de la

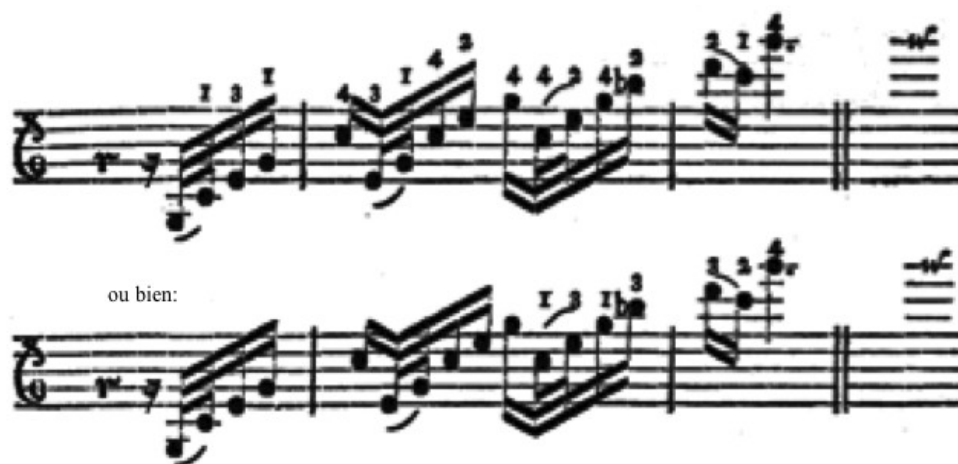
N. 4-

ou bien

Dans le premier exemple, on prend, selon la règle, le fa de la troisième mesure, note la plus haute, avec le quatrième doigt, mais on change déjà toute la main au troisième temps de cette même mesure en la déplaçant en arrière, car le passage se termine sur un la, pour lequel le premier doigt est absolument nécessaire si l'on veut prendre confortablement les autres notes.

Dans le deuxième exemple, au dernier temps de la première mesure, on alterne deuxième et troisième doigt, et on monte la main pour prendre correctement le la, note la plus haute. En descendant au contraire on revient en sautant chaque fois avec le premier doigt sur les notes graves : mi, do, et la.

Dans le troisième exemple, on prend une fois de plus la note la plus haute avec le quatrième doigt, et l'on va sans changer la position de la main depuis le do jusqu'au fa⁷⁰, en passant par la septième mineure. Les deux premières mesures peuvent être jouées d'une autre manière, que je veux présenter ici pour l'exercice :



Dans le quatrième exemple, on utilise le premier doigt pour les ré# médium et aigu, pour faciliter la montée, et atteindre la note la plus aiguë par une extension du quatrième doigt. Mais puisque l'avant-dernière note doit être prise avec le premier doigt, étant donné qu'elle est la plus grave dans la fin du passage, il ne faut en aucun cas bouger toute la main en avant en allant chercher le quatrième doigt. Seul le quatrième doigt est en extension pour jouer le la, le fa est pris à nouveau avec le troisième.

§8

Il y a d'autres occasions où l'emploi de l'*Applicatur* composée est inévitable. Dans les doubles-cordes on ne peut parfois pas s'en dispenser. Voici un exemple :

De l'Applicatur composée ou mêlée



§9

Dans les doubles-cordes aussi, le quatrième doigt est souvent en extension, mais la main reste dans sa position sans bouger :



Les notes graves sont jouées du début à la fin sans *Applicatur*.

§10

On déplace aussi le premier doigt en arrière ; le troisième ou le quatrième doigt doit rester alors posé, ou bien être amené correctement à sa place, ou bien déplacé en arrière par la suite. Exemples :

The first system of the musical score for 'The Merry-Go-Round' is shown. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. The melody is written on a single staff. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The fourth measure contains a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The fifth measure contains a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. The sixth measure contains a quarter note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3. The seventh measure contains a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. The eighth measure contains a quarter note F2, a quarter note E2, and a quarter note D2. The ninth measure contains a quarter note C2, a quarter note B1, and a quarter note A1. The tenth measure contains a quarter note G1, a quarter note F1, and a quarter note E1. The system ends with a double bar line.

Ici le quatrième doigt reste posé en haut

Ici, on doit s'appliquer à placer bien juste le quatrième doigt en haut

Ici le troisième doigt se replace en arrière:

[illegible]

§11

On doit parfois étendre deux doigts sans changer la main de place. Dans les deux exemples suivants, le deuxième et le quatrième doigt seuls montent dans une autre *Applicatur*, puis redescendent immédiatement, le premier doigt restant cependant toujours à sa place.



§12

Sur une ou deux notes en doubles-cordes, on a souvent besoin d'une corde à vide. Toutefois, pour dire la vérité, cela ne me plaît pas particulièrement. Les cordes à vide sonnent trop différemment des notes appuyées, et l'inégalité qui en résulte offense par trop les oreilles des auditeurs. Mais on peut l'essayer par soi-même. Voici un exemple :



§13

Mais on se sert aussi de l'*Applicatur* composée pour des raisons de confort, en fait pour avoir tout dans la main de manière plus proche et éviter les déplacements inutiles en haut et en bas. Par exemple :



§14

Il y a bien des passages que l'on pourrait jouer simplement sans utiliser l'*Applicatur*. C'est simplement par goût pour l'égalité du son que l'on en fait usage, donc par élégance.



Ici on pourrait bien déjà descendre sur le sol (*) ; toutefois non seulement on reste en haut, mais après être redescendu à la cinquième mesure, on remonte à la sixième. La même chose se produit aux septième et huitième mesures. Ainsi, à partir de la quatrième mesure, tout est joué sur une seule corde, et cette égalité du son donne une exécution plus agréable.

§15

De cette section relève aussi une certaine disposition des doigts, que l'on appelle dans le langage technique courant le **croisement**. On doit se servir de cette manière de faire très souvent dans les doubles-cordes, ou dans des traits rapides, lorsqu'on trouve deux notes ensemble, ou se suivant immédiatement, qui devraient normalement, d'après leur position, être jouées avec le même doigt, mais qui en raison des signes de rehaussement ou d'abaissement sont placées l'une en face de l'autre de telle sorte qu'il faut les jouer chacune avec son propre doigt. Dans ce genre de cas, on prend le quatrième doigt au lieu du troisième, les troisième au lieu du second, le second au lieu du premier, et on le place sur l'autre. De ceci vient donc aussi le mot « croisement ». Il faut cependant toucher juste. Voici des exemples⁷¹ :



§16

Il y a encore d'autres figures, ou trois notes placées les unes au-dessus des autres sont prises ensemble dans un seul coup d'archet. On doit alors parfois descendre avec toute la main en-dessous de la position naturelle. Voir l'exemple :



Les autres accords de trois sons sont aussi soumis, la plupart du temps, aux règles de l'*Applicatur* composée :

The image displays four musical examples, labeled N. I, N. II, N. III, and N. IV, illustrating different techniques for playing triads on a stringed instrument. Each example is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C).
 - **N. I.** shows a sequence of triads with fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, 4. Some notes are marked with an 'X' and a slash, indicating a specific technique.
 - **N. II.** continues the sequence, showing a change in fingering and the use of a 'croisement' (crossing) technique.
 - **N. III.** introduces a 3/4 time signature and shows a gliding extension of the fourth finger.
 - **N. IV.** returns to common time and shows a technique involving pulling the first finger back.

Dans le premier exemple, on conserve pendant tout le passage le premier, le troisième et le quatrième doigt. Les deux autres exemples placés sous le N. I. sont joués selon l'*Applicatur* composée. Dans le N. II. , on utilise le **croisement** dont on a déjà parlé au §15. Dans les deux exemples du N. III. , se glisse l'extension du quatrième doigt, que nous avons déjà abordée précédemment au §9. Et enfin, dans l'exemple N. IV. on tire le premier doigt en arrière de la manière décrite au dixième paragraphe.

§18

Nous en arrivons à une manière de jouer qui nécessite le plus souvent l'usage de l'*Applicatur* composée. Certains accords brisés portent le nom d'*Arpeggio*^a, la façon de les exécuter se nomme « arpéger ». Cette manière d'exécuter les accords brisés est tantôt indiquée par le compositeur, tantôt réalisée par le violoniste, selon son bon plaisir. Je veux profiter de cette occasion pour montrer quelques variantes, qui me viennent rapidement à l'esprit. Les voici :



et ainsi de suite

^a Cela vient du mot « harpe » (*Arpa*). Et arpéger (d'*arpeggiare*), signifie « jouer à la manière d'une harpe », c'est-à-dire ne pas jouer les sons ensemble, mais un par un.

Huitième partie, troisième section

A page of musical notation for guitar, featuring six staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The first staff has a 3/4 time signature and a key signature of one flat. The second staff has a 2/4 time signature. The third staff has a 3/4 time signature. The fourth staff has a 2/4 time signature. The fifth staff has a 3/4 time signature. The sixth staff has a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The first staff has a 3/4 time signature and a key signature of one flat. The second staff has a 2/4 time signature. The third staff has a 3/4 time signature. The fourth staff has a 2/4 time signature. The fifth staff has a 3/4 time signature. The sixth staff has a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings.

Toujours mi à vide

§19

Dans ces exemples on trouve le croisement, puis l'extension et le mouvement en arrière d'un, et aussi souvent de deux doigts en même temps. On trouve aussi la façon régulière de monter et de descendre selon l'*Applicatur* composée, et l'on trouve enfin diverses variantes d'arpègements. On doit continuer, pendant la durée entière de chaque exemple, à jouer les notes placées les unes au-dessus des autres avec l'*Arpeggio* qui est indiqué dans la première mesure. Certes, ces exemples peu nombreux ne sont qu'un faible reflet de toutes les variantes possibles, aussi bien de l'*Applicatur*, que des accords brisés. Mais si un débutant peut jouer celles-ci juste, il aura posé de si bonnes bases qu'il aura très peu de difficultés à jouer correctement et juste tout ce qu'il rencontrera de semblable.

§20

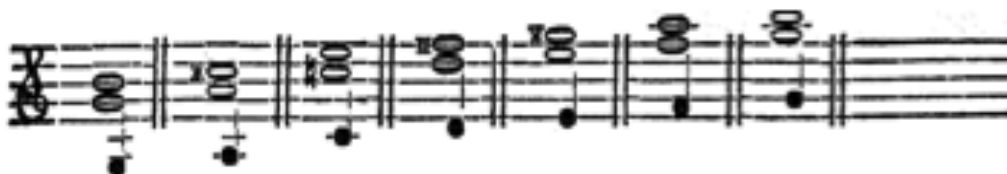
Pour conclure cette partie, je dois encore mettre en lumière une observation utile qu'un violoniste peut faire en jouant des doubles-cordes, et qui aidera à jouer avec un beau son, puissant et juste. Il est incontestable qu'une corde, lorsqu'elle est frappée ou frottée, met aussi en vibration une autre corde accordée comme elle^b. Mais ce n'est pas tout. J'ai expérimenté que si l'on joue deux sons en même temps sur un violon, on entend par surcroît sonner d'elle-même, provenant du même instrument, tantôt la tierce, tantôt la quinte, tantôt l'octave, etc. Il s'agit là d'une expérience irréfutable, que chacun peut faire par lui-même, s'il sait jouer correctement et juste. En effet lorsque deux sons, de la façon que je vais indiquer ci-dessous, sont pour ainsi dire extraits du violon, bien choisis et justes, alors on entend tout à fait distinctement une voix inférieure avec un son sourd et ronflant en même temps. Mais si les deux sons ne sont pas parfaitement justes, si l'un ou l'autre est ne serait-ce qu'un peu trop haut ou trop bas, alors la voix inférieure est fausse aussi. On doit s'y essayer avec patience ; et que celui qui n'y arrive pas joue aussi au début la note noire, et approche le violon de l'oreille ; il entendra alors justement ronfler cette note inférieure noire en jouant les deux notes supérieures. Plus on approche le violon de l'oreille, plus il faut contrôler le coup d'archet. Avant tout le violon doit être correctement monté et bien accordé.

Voici quelques exemples de cela. On voit la puissance de la triade harmonique⁷² [*harmonische Dreiklang*] (trias harmonica). Lorsque les deux notes sont distantes d'une tierce mineure, on entend la tierce redoublée ou dixième en même temps : cela forme une triade parfaitement consonante⁷³.



b Ceci était déjà connu des Anciens, comme nous le dit Aristides Quintilianus, dans le Lib. 2. de *De Musica*, avec ces mots : « *Si quis enim in alteram ex duabus Chordis eundem Sonum edentibus parvam imponat ac levem stipulam ; alteram autem longius inde tentam pulset, videbit Chordam stipula onustam evidentissime una moveri.* ». On peut faire aussi une autre expérience : on suspend un instrument à cordes frottées, dont les cordes ne sont pas trop tendues, près d'un orgue ; on remarquera que lorsque l'orgue joue les sons sur lesquels sont accordées les cordes à vide de l'instrument, on entend celles-ci sonner en même temps, ou au moins on les voit entrer fortement en vibration, bien qu'on ne les touche pas. Ou bien on joue, sur un violon accordé un peu grave, et monté pas trop fortement, le sol troisième doigt sur la corde de ré : la corde de sol se mettra à vibrer d'elle-même immédiatement.

En revanche, lorsque les deux notes forment une tierce majeure, on entend une octave comme note grave.



Si les deux sons sont distants d'une quarte juste, on entend la quinte comme note inférieure :



Si les deux notes sont distantes d'une sixte mineure, on entend la tierce redoublée ou dixième⁷⁴ :



Dans le cas d'une sixte majeure, c'est une quinte qui sonne en-dessous :



On l'entend encore plus clairement, si l'on prend à la suite plusieurs doubles-cordes : alors le changement du son ronflant saute davantage aux oreilles.



Neuvième partie

Des ports de voix et autres ornements de même type

§1

Les ports de voix⁷⁵ sont de petites notes qui se placent entre les notes habituelles, mais ne sont pas comptés dans la mesure. Ils sont destinés par la nature elle-même à relier les sons entre eux, afin de rendre une mélodie plus chantante. Je dis : « par la nature elle-même », car il est indéniable que même un paysan termine ainsi sa chanson, avec des ports de voix :



là où fondamentalement il ne s'agit que de ceci :



C'est la nature elle-même qui l'y pousse avec puissance. Tout comme souvent le simple paysan utilise des figures de style et des syllogismes sans même le savoir.

Les ports de voix sont tantôt des dissonances^a tantôt une répétition de la note précédente, tantôt un embellissement d'une mélodie vide, qui permet de réveiller une phrase endormie, enfin ils sont un moyen de donner du liant à l'exécution. Ceci est donc une règle sans exception : **on ne sépare jamais le port de voix de sa note principale, et on les prend toujours tous les deux dans un seul coup d'archet.** Que le port de voix appartienne à la note qui suit, et non à la précédente, on peut le déduire soi-même facilement du mot *Vorschlag*.

^a A celui qui ne sait pas ce qu'est une dissonance, je veux dire ceci : je ne peux que lui nommer les consonances. Les consonances sont : l'unisson, la tierce majeure et la tierce mineure, la quinte, la sixte et l'octave. Les dissonances sont tous les autres intervalles que l'on peut voir au §5 de la troisième partie. La division des consonances et des dissonances, et tout ce qui en découle, relève de l'art de la composition.

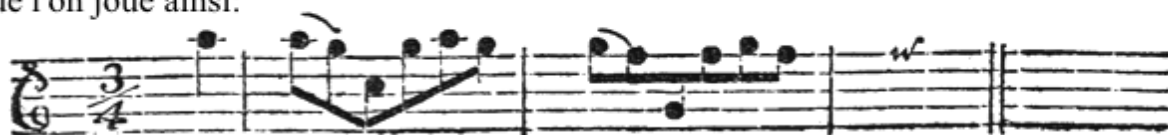
§2

Il existe des ports de voix **descendants** et des ports de voix **ascendants**, qui chacun se divisent eux-mêmes en ports de voix **d'accentuation** [*anschlagende*] ou **de passage** [*durchgehende*]. Les ports de voix descendants sont les plus naturels, car ils ont la véritable nature du port de voix, selon les vraies règles de la composition.



§3

Il y a deux espèces de ports de voix descendants: les **longs** et les **brefs**. Les longs sont eux-mêmes de deux sortes, dont l'une est plus longue que l'autre. Lorsque le port de voix est placé avant une noire, une croche ou une double-croche, il est certes long, mais ne vaut que la moitié de la note qui suit. On tient donc le port de voix le temps qui correspond à la moitié de la note, puis on glisse très doucement dans la note. Le port de voix reçoit la valeur que la note a perdue. Voici des exemples :



Certes on pourrait écrire tous les ports de voix descendants en grosses notes et les inclure dans la mesure. Mais lorsqu'un joueur arriverait à cet endroit, qui ne saurait pas qu'il s'agit de ports de voix entièrement écrits, ou qui aurait déjà l'habitude d'ornementer toutes les notes, à quoi ressembleraient alors la mélodie et l'harmonie ? Je parie qu'il nous gratifierait d'un long port de voix supplémentaire et jouerait ainsi :



ce qui n'est plus du tout naturel, mais exagéré et ampoulé^b. Il reste dommage que les débutants tombent si facilement dans ce défaut !

§4

La deuxième sorte de ports de voix longs, que l'on pourrait appeler les ports de voix très longs, se rencontre premièrement sur les notes pointées, deuxièmement sur les blanches, lorsqu'elles se trouvent juste au début d'une mesure à $\frac{3}{4}$, ou lorsque dans une mesure à $\frac{2}{4}$ ou à $\frac{4}{4}$, une ou au maximum deux se présentent, dont une est marquée avec un port de voix. Dans ces cas-là le port de voix est tenu plus longtemps. Sur les notes pointées on tient le port de voix la valeur de la note, et on prend la note elle-même seulement sur le point, mais comme si un point s'y trouvait placé, car on soulève l'archet, et l'on joue la dernière note si tard, que la note qui vient ensuite est entendue immédiatement après, grâce à un changement rapide de coup d'archet.

On écrit ainsi :



On joue ainsi :



^b *Neu desis Operae, nevae immoderatus abundes*. Horace, Livre II, Satire 5. [L.M. donne par erreur le livre III en référence. La citation se trouve au vers 89 et signifie à peu près : « ne néglige pas ton œuvre, mais sache garder la mesure ».]

Si l'on veut jouer une blanche avec un port de voix, dans l'un des deux cas décrits ci-dessus, alors le port de voix prend les trois quarts de la blanche, et c'est seulement sur le dernier quart qu'arrive le son de la blanche.



On écrit ainsi



On joue ainsi

§5

Il y a encore d'autres cas où on utilise le port de voix très long, qui cependant se rattachent tous à la manière de jouer les notes pointées. Par exemple dans les mesures à 6/4 ou 6/8 on trouve souvent deux notes liées de même hauteur, dont la première comporte un point. Dans ce cas on tient le port de voix toute la durée de la note, point compris.



On écrit ainsi



Et l'on joue ainsi



De la même manière, dans l'exemple suivant, on tient le port de voix toute la durée du premier temps, on prend la note principale sur le deuxième temps seulement, et les autres notes sont jouées immédiatement dans la foulée. Sur les blanches il n'en va pas de même tout le temps, comme nous le verrons à propos des ports de voix **brefs**.

On écrit ainsi:



Et l'on joue ainsi:



Parfois on trouve un soupir, ou même souvent une pause, à un endroit où on devrait encore entendre la note. S'il s'agit d'une erreur du compositeur, le violoniste doit être plus sensé, tenir le port de voix la valeur de la note qui le suit, et ne tomber dans la note elle-même que sur le silence.



C'est ainsi qu'on doit l'écrire, et également le jouer.

Mais il faut y mettre soit une compréhension de la composition, soit un jugement sain, et cette instruction est valable principalement si l'on joue seul, car dans les pièces à plusieurs voix, le compositeur, à cause du déroulement des voix médianes ou inférieures, pourrait l'exiger tel quel :



§6

Les ports de voix longs ne viennent pas toujours de la note précédente. Ils peuvent aussi être frappés librement.



§7

Ils ne se trouvent pas non plus toujours sur la note conjointe, mais sur toute autre note. Et ici ils forment la figure^c du retard [*Aufenthalt*]⁷⁶ de la note précédente :



§8

Avant tout, il faut observer ceci : premièrement dans les ports de voix descendants, il ne faut jamais utiliser la corde à vide pour le port de voix, mais lorsqu'un port de voix tombe sur une corde à vide, le prendre toujours avec le quatrième doigt sur la corde grave voisine. Deuxièmement la force du son dans les ports de voix longs et très longs doit toujours tomber sur le port de voix, et la faiblesse sur la note. Mais ceci doit être exécuté avec un agréable contrôle du coup d'archet. Et la force elle-même doit être précédée d'un moment faible. Pour les ports de voix longs dont il est question ici, il est très aisé de les attaquer un peu mollement, de laisser rapidement croître la force du son, d'amener la plus grande force au milieu du port de voix, et de laisser ensuite la force se perdre, de sorte que la note principale s'y glisse finalement très *piano*. Surtout il faut se garder de donner une pression de l'archet sur la note principale. On doit seulement soulever le doigt qui fait le port de voix en laissant l'archet continuer son chemin doucement.

^c Ceci est en effet la *Figura retardationis*. Le premier exemple montre aussi une répétition, qui compte au nombre des figures de rhétorique, et dont le vrai nom est *Anaphora*.

§9

Il existe aussi des ports de voix **brefs**, dans lesquels la force ne tombe pas sur le port de voix, mais sur la note principale. Le port de voix bref est exécuté aussi vivement que possible, et est attaqué sans force, mais très faiblement au contraire. On utilise des ports de voix brefs, lorsque plusieurs blanches se suivent qui portent chacune un petit port de voix ; ou aussi parfois lorsqu'il n'y a qu'une seule blanche, mais insérée dans un passage qui est immédiatement imité par une deuxième voix à la quarte supérieure ou à la quinte inférieure ; ou lorsque qu'on constate que les règles de l'harmonie, et par conséquent les oreilles des auditeurs, seraient offensées par l'emploi de ports de voix longs ; et enfin lorsque dans un *Allegro* ou un autre tempo joyeux plusieurs notes se suivent conjointement ou par tierce, qui portent chacune un port de voix ; dans ce cas on joue le port de voix rapide, pour ne pas retirer de la vivacité à la pièce par la longue tenue des ports de voix. Suivent des exemples, où l'exécution avec des ports de voix longs sonnerait beaucoup trop endormie.



Certes, dans ce système, on ne devrait chaque fois tomber du port de voix dans la note principale que sur la croche (*), comme il a été dit au §5, mais lorsqu'une deuxième voix est adjointe, cela ne me plaît pas du tout. Car d'abord, la septième tombe en même temps que la note fondamentale et n'est donc pas correctement préparée, même si certains pourraient dire que le demi-ton du port de voix trompe l'oreille et la charme tout de même par ce retard, qui peut être pris comme une *Suspension*⁷⁷ ornementale. Deuxièmement, les sons de la première partie de la mesure jurent de telle manière entre eux que si le passage n'est pas joué vraiment vite, la dissonance est insupportable à l'oreille :



§10

De manière générale, les ports de voix **ascendants** ne sont pas aussi naturels que les descendants, notamment ceux qui viennent de la note conjointe, et bien sûr d'une note pleine⁷⁸, car ce sont la plupart du temps⁷⁹ des dissonances. Et qui ne sait pas, que les dissonances doivent être résolues par mouvement descendant, et non montant^d ? On agira donc avec beaucoup de bon sens, en ajoutant quelques petites notes intermédiaires, qui satisfont l'oreille par une résolution correcte des dissonances, et améliorent tant la mélodie que l'harmonie.

On écrit ainsi

On joue ainsi

Résolution correcte des dissonances

Basse

Dans cette manière, la force tombe sur la première note du port de voix, et les deux petites notes lui sont délicatement liées, avec la note principale qui suit, comme on l'a enseigné au §8. Ici non plus il ne faut pas donner de pression d'archet sur la note principale.

^d Lorsque la basse ou la voix inférieure reste sur une note unique, il est vrai qu'il n'est pas nécessaire d'être aussi prudent, et que l'on peut utiliser tous les ports de voix ascendants. [Note ajoutée en 1769]

§11⁸⁰

On fait aussi souvent en sorte d'exécuter le port de voix ascendant à partir de la tierce, alors qu'il devrait, à première vue, venir de la note conjointe. Mais dans ce cas on le réalise la plupart du temps avec deux notes. Ce port de voix avec deux notes se nomme le *Schleifer*



Mais on utilise la plupart du temps le *Schleifer* entre deux notes éloignées :



La première note pointée [du *Schleifer*] est attaquée plus fort et tenue longtemps, la deuxième est écourtée et glissée doucement dans la note principale avec toute la brièveté possible. On fait aussi le *Schleifer* avec deux notes égales, comme on voit dans l'exemple (3). Mais la force tombe, là encore, sur la première des deux notes du port de voix.

§12

On peut aussi faire un port de voix à deux notes à partir de la note conjointe [inférieure], si l'on y ajoute la note au-dessus de la principale. De ce type de ports de voix ascendants proviennent les *Anschläge*⁸¹, qui peuvent même répéter une note éloignée, et seulement ensuite attraper doucement la note au-dessus de la principale, en liant les deux à la note principale. Voici des exemples :



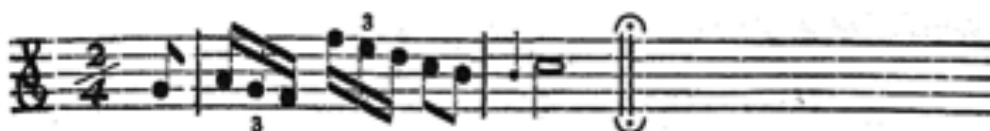
Il faut toutefois bien faire remarquer que l'*Anschlag* avec deux notes égales, aux exemples (1) et (3) doit être joué faible, et la note principale forte, et qu'au contraire dans l'*Anschlag* pointé aux exemple (2) et (4), il faut jouer la note pointée avec plus de force, la tenir longtemps, et lier doucement la note courte à la note principale.

§13

Si l'on veut prendre un port de voix ascendant avec une seule note, en venant de la note conjointe, cela sonne bien, si celle-ci se trouve distante d'un demi-ton de la note principale.



Et pour cette raison, cela fait un très bon effet sur une note finale :



La septième majeure, accompagnée de la seconde et de la quarte, justifie le port de voix ascendant au demi-ton, et fait une bonne impression sur la sensibilité de l'auditeur, surtout si les ports de voix sont mis aussi chaque fois dans les autres voix, et bien respectés dans le jeu.



On peut y ajouter la quinte augmentée, qui justifie par elle-même l'usage du port de voix au demi-ton



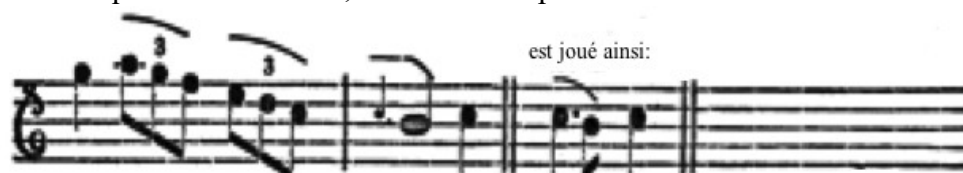
Toutefois, on ne doit pas oublier que la force doit venir sur le port de voix, et que la note principale doit être faible. La façon de l'exécuter a été enseignée au §8.

§14

La raison et l'oreille nous persuadent donc qu'un long port de voix ascendant tout simple, venant de la note conjointe, est rarement bon lorsqu'il est au ton, mais toujours bon s'il est au demi-ton, car, qu'il découle de la tierce majeure, de la quarte augmentée ou triton, ou bien de la sixte augmentée, il se résout dans les règles dans tous les cas, en passant par la quinte augmentée, par la seconde augmentée, ou par la septième majeure. Celui-là témoigne par conséquent de sa mauvaise compréhension des règles de la composition, qui place, dans une œuvre, un port de voix ascendant au ton dans un passage qui le conduit très naturellement du haut vers le bas, et où n'importe qui, sans que ce soit indiqué, ferait de lui-même un port de voix descendant. Par exemple :



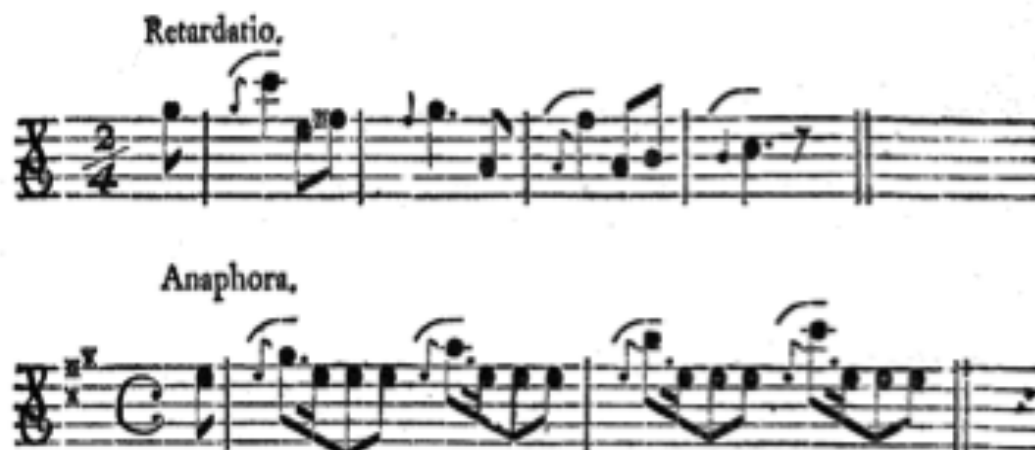
Ce port de voix ascendant n'est-il pas bien maladroitement tiré par les cheveux, si l'on me passe l'expression ? Alors que selon la nature, il faudrait l'exprimer ainsi :



Car les ports de voix n'ont pas été conçus pour provoquer de la confusion et de la dureté dans l'exécution ; ils doivent bien plutôt y mettre un liant bien ordonné, et la rendre douce, plus chantante et plus agréable à l'oreille.

§15

On fait très souvent venir les ports de voix ascendants de notes éloignées, de même que pour les ports de voix descendants dont on a parlé au §7. Voici un exemple :



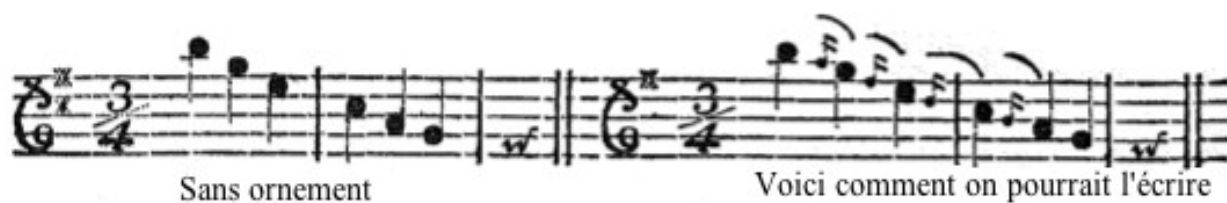
Ici aussi la force tombe toujours sur le port de voix. On joue selon la leçon donnée au §8.

§16

Nous venons de voir tous les **ports de voix d'accentuation**, que le compositeur doit indiquer, du moins qu'il devrait et peut indiquer, s'il veut avoir un espoir raisonnable que les pièces qu'il a écrites soient jouées convenablement. Et même avec tout cela, plus d'une bonne composition est souvent misérablement martyrisée. Nous en venons maintenant aux notes et **ports de voix de passage** et autres ornements semblables, pour lesquels la force tombe sur la note principale, et qui sont rarement, voire pas du tout indiqués par les compositeurs. Ce sont donc des ornements que le violoniste doit savoir placer au bon endroit, avec une saine capacité de jugement personnelle.

§17

Les premiers sont les **ports de voix de passage**. Ces ports de voix n'appartiennent pas au temps de la note principale sur laquelle ils retombent, mais doivent être joués dans le temps de la note précédente. On pourrait certes fixer leur exécution par de petites notes, mais ce serait quelque chose de tout à fait nouveau et inhabituel. Que celui qui veut les exprimer les écrive en vraies notes. On a recours à ces ports de voix de passage dans une suite de notes distantes entre elles d'une tierce.



tiré poussé tiré

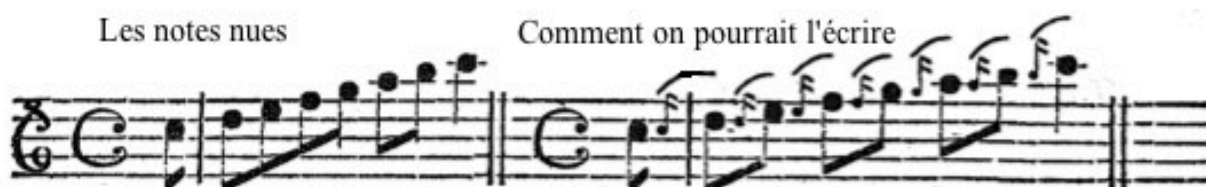
Mais voici comment on les
joue, et comment on les écrit
de la façon la plus intelligente



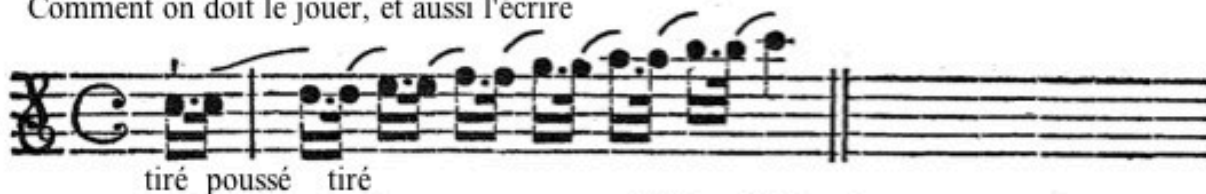
La double-croche est prise très délicatement et piano, et la force tombe toujours sur la croche.

§18

On peut aussi mettre des ports de voix de passage dans des suites de notes conjointes qui montent ou descendent.



Comment on doit le jouer, et aussi l'écrire



tiré poussé tiré



Sans ornement

Manière d'indiquer l'exécution



tiré poussé

C'est ainsi qu'on le joue et qu'on l'écrit au mieux

§19

A la catégorie des ports de voix de passage appartiennent aussi certains ornements que l'on peut faire à son gré, que je nomme **notes de passages** [*Zwischenschläge*] **ascendantes et descendantes**. Elles se placent entre le port de voix et la note principale, et tombent très doucement du port de voix vers la note principale. Voici leur apparence, et en détail la manière dont elles arrivent. Celles-ci sont les descendantes :

Base

Avec le port de voix en grosses notes

Orné de notes de passage

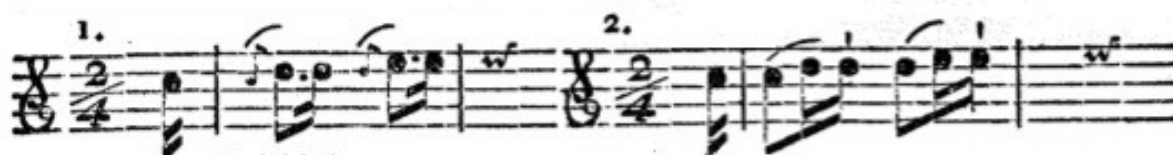
Comment il faut le jouer

Si on veut le jouer encore mieux, et d'une manière vraiment vive, il faut attaquer fortement la première note de chaque temps, y couler doucement les autres notes, faire l'avant-dernière note pointée et la dernière tard ; chaque temps étant pris dans un seul coup d'archet :



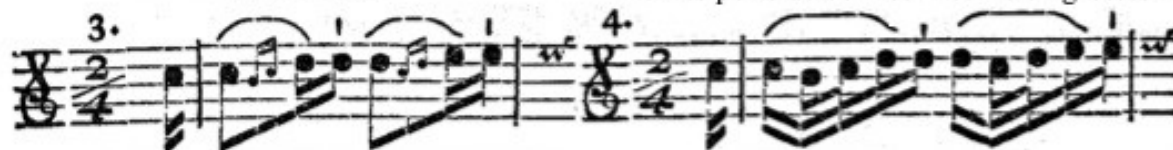
§20

Les notes de passage ascendantes sont jouées de la même manière, et il faut observer les mêmes recommandations.



Voici la base

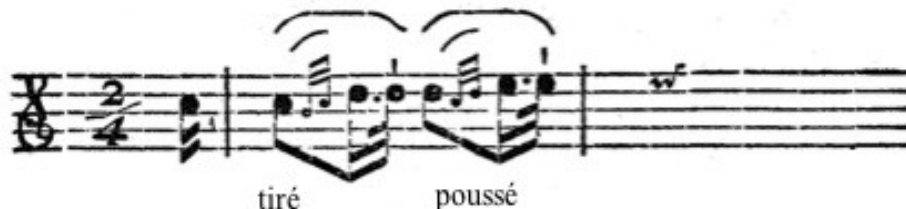
Ici les ports de voix sont écrits en grosses notes



L'ornementation avec les notes de passage prend cette apparence

C'est ainsi qu'il faut jouer

Ceci sonne avec plus de vivacité:



On sait déjà, depuis le §10, que ces notes de passage ascendantes soutiennent le port de voix ascendant au ton entier.

§21

Il apparaît clairement qu'un violoniste doit bien savoir discerner si le compositeur a déjà placé un ornement, et lequel, et s'il peut en ajouter un supplémentaire, et lequel. Nous le voyons très clairement dans les exemples des paragraphes 19 et 20. Comme cela sonnerait mal, si le violoniste voulait, en plus du port de voix déjà écrit et compté dans la mesure par le compositeur, nous gratifier encore d'un long port de voix descendant...



De fait ces ornements inutiles sont parfois ajoutés. Que l'on me comprenne bien, je parle bien d'un port de voix long, sur lequel tombe la force du son. C'est ici que les joueurs maladroits, qui veulent décorer toutes les notes, comprennent pourquoi un compositeur intelligent s'irrite si on ne lui joue pas telles quelles les notes déjà écrites. Dans le présent exemple, les ports de voix descendants sont déjà écrits développés, et répartis dans la mesure. Ils forment des dissonances qui se résolvent joliment et en ordre, comme nous le voyons dans la basse et dans les chiffres placés au-dessus, que l'on appelle, de leur vrai nom, les chiffres [Signaturen].

Qui ne saisit pas désormais pleinement, qu'il est tout à fait déplorable de gâcher ce naturel avec un long port de voix supplémentaire ? De laisser tomber la dissonance, qui est pourtant préparée dans les règles, et de prendre à la place une note incongrue ? Et par-dessus le marché de jeter la force du son sur ce port de voix inutile, et de glisser pêle-mêle dans le *piano* la dissonance et la résolution ? Alors que la dissonance devrait sonner fort, et le son se perdre seulement petit à petit au moment de la résolution. Mais que peut faire un élève, si son maître ne comprend pas mieux lui-même, et joue lui-même au petit bonheur, sans savoir ce qu'il fait ? Et par surcroît un joueur hasardeux de cette sorte veut souvent s'appeler compositeur... Assez ! Qu'on ne fasse aucun ornement, ou bien seulement ceux qui ne gâchent ni l'harmonie, ni la mélodie. Et dans les pièces où plusieurs personnes jouent la même voix, que l'on prenne les notes telles que le compositeur les a écrites. Enfin, que l'on apprenne une bonne fois à bien lire, avant de vouloir répandre partout des figures. Car plus d'un est capable de jouer une demi-douzaine de concertos d'une manière exceptionnellement propre et parfaite, mais s'il en vient à devoir lire quelque chose d'autre à l'improviste, il ne sait pas exécuter trois mesures selon la pensée du compositeur, même si l'interprétation est indiquée avec la plus grande exactitude^e.

§22

Il y a encore quelques ornements qui relèvent de cette partie, le premier que j'appelle l'*Überwurf*, le deuxième *Rückfall* ou *Abfall*, le troisième « doublé » [*Doppelschlag*], le quatrième « demi-trille » [*Halbtriller*], et le cinquième « terminaison » [*Nachschlag*]⁸².

L'*Überwurf* est une note placée avant le port de voix, très doucement liée à la note qui précède. Cet *Überwurf* est toujours exécuté par au-dessus, parfois avec la note conjointe, parfois avec la tierce, la quarte, ou encore avec d'autres notes. On l'utilise tantôt pour transformer un port de voix ascendant en port de voix descendant, lorsque c'est préférable, tantôt pour donner à une note une allure plus vive {ou bien plus chantante:



L'exemple (a) nous présente le port de voix descendant. Nous voyons que dans l'exemple (b), l'exécution est rendue plus vive, et dans l'exemple (c), plus chantante. Et par ailleurs on trouvera, sur les deux variantes de la voix de basse, la préparation dans les règles de la septième (b), et celle de la sixte (c). }⁸³

^e Je me bats pour la pureté de l'interprétation, que l'on ne m'en veuille donc pas, si je dis la vérité. *Quid verum atque decens curo, & rogo, & omnis in hoc sum* (Horace). [« L'étude et la recherche du beau, du vrai : voilà toute mon occupation. » Horace, Epître I, vers 11.]

§23⁸⁴

On peut faire l'*Überwurf* avec le son conjoint, mais aussi avec d'autres sons. Je donne quelques exemples (*) :



§24

L'*Überwurf* ne me plaît pas du tout en revanche, lorsque la voix supérieure et la voix de basse vont de la tierce majeure vers la quinte juste. Car cela provoque deux quintes, ce qui doit tout de même être banni de toute bonne musique. Voir l'exemple (*)



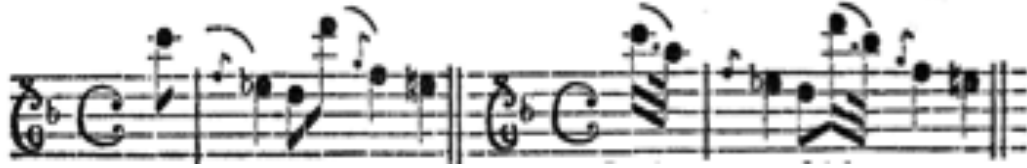
Un port de voix vraiment long du mi vers le ré blanche peut certes masquer quelque peu la chose. Mais cela me plairait mieux ainsi :

§25

De même que l'*Überwurf* va vers le haut, de même le *Rückfall* ou *Abfall* tombe vers le bas d'une note semblable vers la note ou le port de voix qui suit. Cela se produit lorsque la note qui précède immédiatement le port de voix est si éloignée, ou encore si sèche, ou si endormie, qu'il est nécessaire de mieux lier les figures ou de leur donner de la vivacité grâce à cet ornement.

Des ports de voix et autres ornements du même type

Que l'on peut jouer ainsi



On peut aussi tomber sur la note supérieure conjointe du port de voix, voire sur la note du port de voix elle-même, pour préparer la dissonance.

Sans ornement :



Avec le *Rückfall* sur la note supérieure conjointe du port de voix :

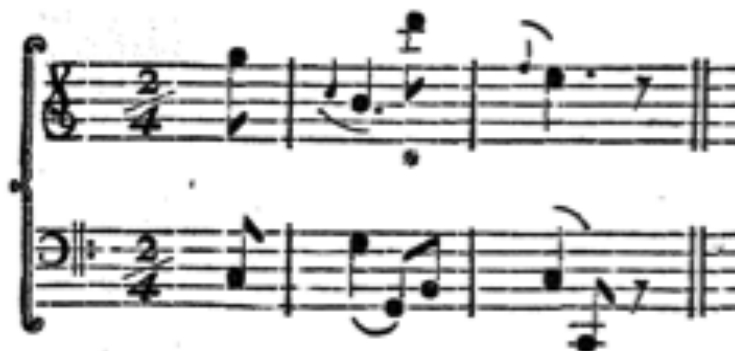


Avec l'*Abfall* sur la note du port de voix :



§26

On peut toujours faire un *Abfall* sur la note même d'un port de voix descendant. Mais sur la note supérieure conjointe, ce n'est pas toujours possible. Cela dépend de la note de basse.



Si l'on voulait par exemple, sur la première note, faire un *Abfall* tombant sur le ré : ce serait certes un *Rückfall* sur la note conjointe à celle du port de voix, mais cela sonnerait très mal avec le do de la basse, et cela gâcherait la mélodie aussi bien que l'harmonie. Sur la deuxième note, c'est-à-dire sur le ré (*), c'est au contraire extrêmement bon, car le *Rückfall* sur le sol forme une sixte avec la basse. Comme on ne doit pas tomber depuis la première note sur le ré, mais sur le do, c'est-à-dire sur la note même du port de voix, pour ne pas gâter l'harmonie, on peut de même sur la deuxième note descendre sur la quinte diminuée, c'est-à-dire sur le fa, pour préparer la quarte juste. Que chacun décide maintenant, si la compréhension de l'art de la composition, ou un très bon jugement naturel, sont ou non nécessaires pour jouer dans les règles.



§27

Le doublé est un ornement de quatre petites notes rapides, qui est placé entre un port de voix ascendant et la note qui le suit, et lié au port de voix. La force du son tombe sur le port de voix, elle se perd sur le doublé, et la note principale est faible. On voit dans l'exemple comment réaliser le doublé :

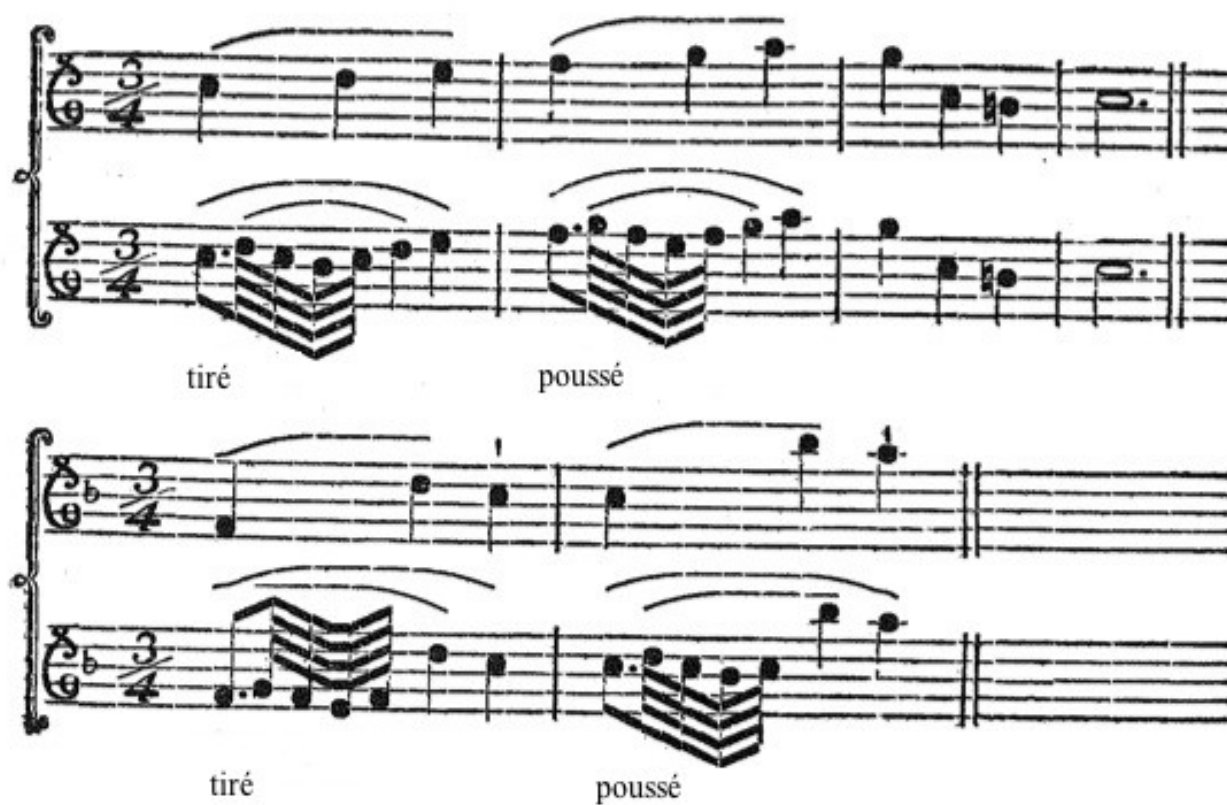
Sans ornement:

Avec le doublé:

Et comment on le joue:

§28⁸⁵

Le doublé peut aussi être utilisé entre deux notes principales qui se suivent, conjointes ou éloignées. Ces deux notes sont alors reliées l'une à l'autre.



§29

Le demi-trille a presque la même apparence, il est seulement inversé. Il est placé entre le port de voix et la note principale, et joué si vivement qu'il ressemble tout à fait au début d'un trille, d'où son nom. La force tombe là encore sur le port de voix ; sur le reste, le son doit diminuer. Voici un exemple. Seulement avec un port de voix :



Avec le demi-trille :

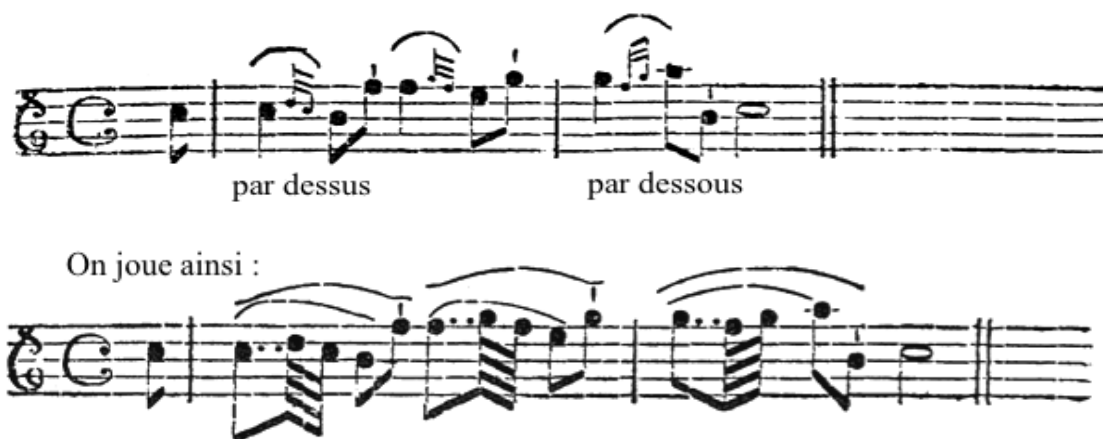


On doit le jouer ainsi :



§30⁸⁶

{Je veux maintenant présenter encore une variété d'ornement qui appartient à la même catégorie que ceux présentés jusqu'ici, et que j'appelle terminaisons [*Nachschläge*]. Ce sont deux notes rapides que l'on accroche à la note principale, pour rendre l'exécution plus vive. La première de ces deux notes est la note conjointe, supérieure ou inférieure à la note principale, et la deuxième est la répétition de la note principale. Ces deux petites notes doivent être prises très vivement, et seulement à la fin de la note principale, avant d'entrer dans le son suivant.}



Ces terminaisons, ces notes de passages, et tous les **ports de voix de passages** et ornements qui ont été présentés ne doivent en aucun cas être attaqués avec force, mais au contraire être enchaînés très doucement à leur note principale ; ce en quoi ils se différencient complètement des **ports de voix d'accentuation**, sur lesquels on met de la force. Ils ont comme unique point commun avec eux le fait qu'ils sont liés à la note principale dans le même coup d'archet.

Dixième partie

Du trille

§1

Le trille est une alternance ordonnée et agréable de deux sons conjoints distants d'un ton ou d'un demi-ton. Le trille est donc fondamentalement de deux espèces : soit avec la seconde majeure, soit avec la seconde mineure. Et je ne comprends pas pourquoi certains veulent distinguer le battement à la seconde mineure avec le mot *trilleto*, du battement à la seconde majeure qui serait le trille (*trillo*), car le mot *trilleto* désigne seulement un trille court, et *trillo* toujours un trille, qu'il soit fait au ton ou au demi-ton⁸⁷.

§2

Que l'on marque la note sur laquelle un trille doit être exécuté par de petites lettres (tr)⁸⁸, nous le savons déjà, d'après la troisième section de la première partie. A présent, on doit appuyer fortement le doigt avec lequel on prend une note signalée par ce (tr), et frapper puis lâcher le son qui se trouve un ton ou un demi-ton au-dessus de cette note avec le doigt suivant, de sorte que ces deux sons soient entendus continuellement en alternance. Par exemple, ici le premier doigt est maintenu immobile et fortement appuyé sur le si :



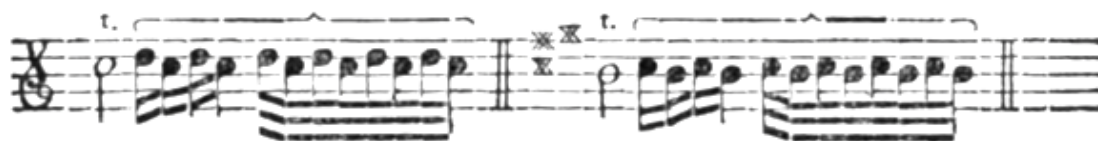
Le deuxième doigt, qui est celui qui trille, bat très légèrement de haut en bas sur le do naturel. On peut le travailler très lentement ainsi :



§3

Puisqu'on bat le trille soit avec la seconde majeure, soit avec la seconde mineure, il faut regarder attentivement la tonalité de la pièce {et les altérations accidentelles qui viennent avec les modulations dans les tons voisins}⁸⁹

Beaucoup ont ce défaut honteux, non seulement de ne jamais regarder s'ils doivent faire le trille à la seconde majeure ou mineure, mais même de faire le trille à la tierce, ou bien avec un intervalle plus petit que le demi-ton, selon leur bon plaisir. En somme, il ne faut battre le trille ni plus haut ni plus bas, que ce qu'exige la tonalité de la pièce.



Trille à la seconde majeure ou au ton



Trille à la seconde mineure ou au demi-ton

§4

Il n'y a qu'un seul cas, où il semble que l'on pourrait faire le trille à la tierce mineure ou à la seconde augmentée, et un grand maître italien l'enseigne ainsi à ses élèves⁹⁰. Mais dans ce cas, il est préférable de s'abstenir complètement de faire un trille, et de le remplacer par un autre ornement :



Toutefois, je ne vois vraiment pas pourquoi on ne devrait pas dans ce cas battre le trille avec le ré naturel. On peut l'essayer par soi-même.

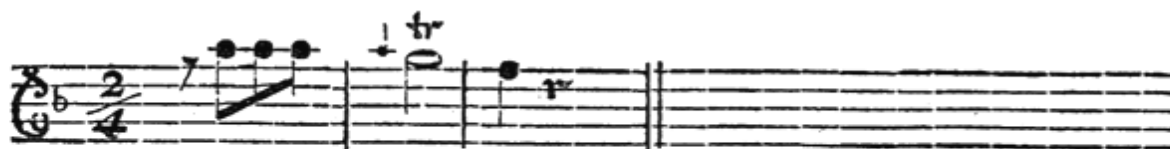
§5

Le début et la fin du trille peuvent être exécutés de différentes manières. On peut le battre directement par en haut :



Du trille

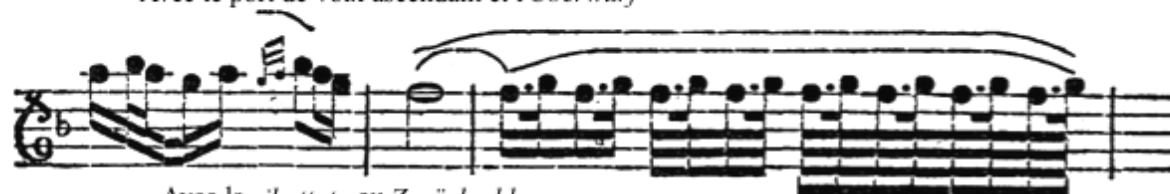
Mais on peut aussi le préparer soit avec un port de voix descendant , que l'on tient un peu plus longtemps, soit avec un port de voix descendant et un *Überwurf*, soit avec un mouvement de battement, que l'on appelle *ribattuta*, et que l'on utilise à la fin d'une cadence, lorsqu'on n'est plus contraint de rester dans le tempo.



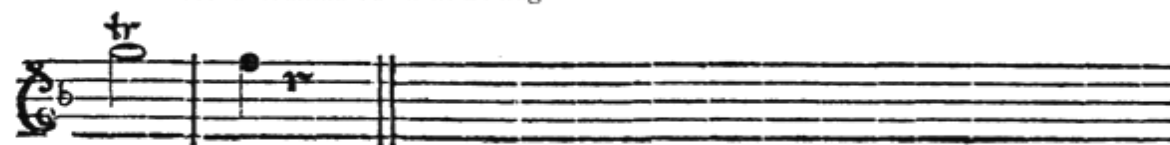
Préparation avec le port de voix descendant



Avec le port de voix ascendant et l'*Überwurf*



Avec la *ribattuta* ou *Zurückschlag*

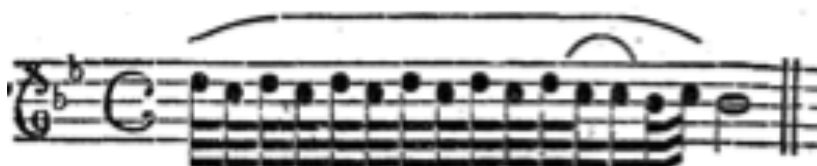


§6

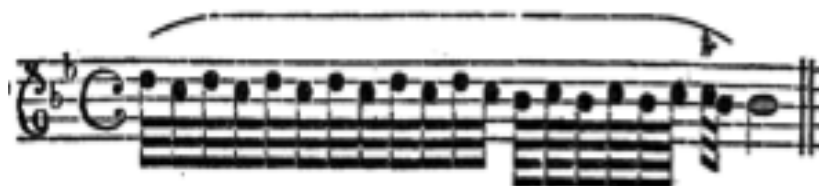
De même on peut terminer le trille soit simplement tel quel, soit avec un ornement. C'est ainsi que l'on termine le plus couramment, et le plus naturellement :



ou bien, avec la terminaison⁹¹:



Une fin ornée :



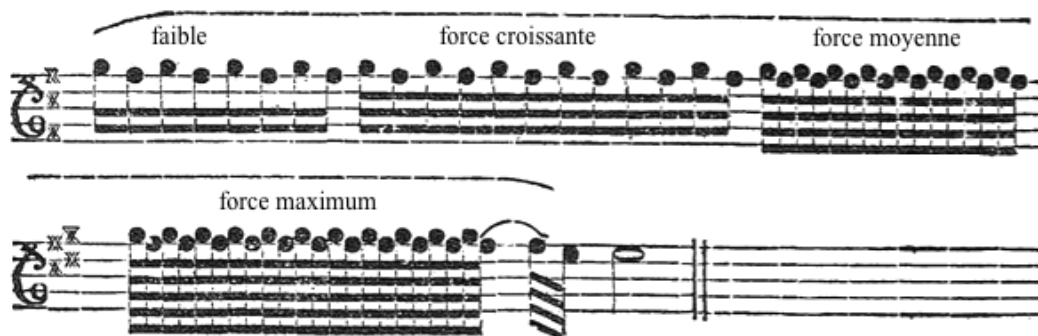
On joue tous les trilles courts avec un port de voix rapide et une terminaison :



§7

Le trille se divise en quatre espèces, en fonction de la vitesse ; lent, mesuré, rapide, ou à vitesse croissante. Le lent est utilisé dans les pièces lentes et tristes, le mesuré dans des pièces qui ont un tempo certes enjoué, mais aussi mesuré et tranquille, le rapide dans des pièces d'un mouvement vraiment vif et plein d'esprit. Enfin on utilise le trille à vitesse croissante principalement dans les cadences, que l'on fait aussi en sorte d'embellir par l'usage du *piano* et du *forte* ; car la plus belle manière de réaliser le trille est celle qui est indiquée ici :

Du trille



§8

De manière générale, le trille ne doit pas être battu trop vite, sans quoi il devient incompréhensible, comme un bêlement, autrement dit un « trille de chèvre ». De plus on peut faire un trille plus rapide sur les cordes fines et aiguës que sur les cordes graves et épaisses, car celles-ci vibrent lentement, mais celles-là très vite. Et enfin on doit prendre en compte, lorsqu'on joue un Solo, le lieu où l'on compte exécuter ses pièces. Dans un lieu petit, qui peut être par surcroît entièrement tapissé, ou bien où les auditeurs sont très proches, un trille rapide fera un meilleur effet. Au contraire, si l'on joue dans un lieu vaste et très sonore, ou bien si les auditeurs sont assez éloignés, alors il vaut mieux faire un trille lent.

§9

Avant tout, il faut s'exercer à faire un trille lent en retenant l'archet. Car on doit parfois soutenir une longue note portant un trille, et il serait aussi incongru de l'interrompre en changeant de coup d'archet, que pour un chanteur de vouloir reprendre son souffle au milieu d'une longue note^a. De même il n'y a rien de plus mauvais goût, dans une cadence, où l'on n'est pas tenu par le tempo, que d'interrompre un trille subitement, de manière inattendue, de sorte que les oreilles des auditeurs en soient plus offensées que réjouies. L'ouïe nous y est en quelque sorte arrachée, et l'on reste frustré, car on attendait un soutien plus long ; de même que des auditeurs se sentent vraiment très mal à l'aise, lorsqu'ils perçoivent un manque de souffle chez un chanteur. Toutefois, il n'y a rien d'aussi ridicule non plus qu'un trille d'une longueur démesurée. On se tiendra donc dans une voie médiane, et l'on fera un trille qui s'approche le plus du bon goût.

^a Mais tout peut devenir à la mode : j'ai bien déjà vu des gens qui sur un trille de cadence changeaient plusieurs fois de coup d'archet, juste pour faire un trille effroyablement long, et récolter ainsi des bravos. Cela ne me plaît pas. [Note ajoutée en 1769]

§10

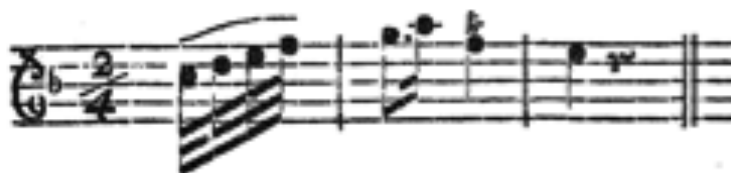
Tous les doigts doivent être rendus également forts et habiles dans le battement du trille, par un exercice consciencieux. Il n'y a pas de moyen plus rapide d'y parvenir qu'en travaillant le trille sur toutes les notes, et surtout en ne laissant aucun répit au quatrième doigt. Celui-ci, qui est le plus court et le plus faible, doit être, par un exercice constant et assidu, rendu plus fort, un peu plus long, et plus habile, pour pouvoir être davantage utilisé.

On ne bat jamais un trille avec le premier doigt sur une corde à vide, excepté sur le double trille, dont nous entendrons bientôt parler, pour lequel il n'y a pas d'autre manière de faire. Dans le trille simple on remplace toujours la corde à vide par le deuxième doigt sur la corde voisine plus grave, dans l'*Applicatur* entière :



§11

On doit savoir placer les ports de voix au bon endroit, aussi bien avant qu'après le trille, et avec la longueur convenable. Lorsqu'un trille se présente au milieu d'un passage :



non seulement on fait un port de voix avant le trille, mais le port de voix est tenu pendant la première moitié de la note, et on ne fait le trille que sur la deuxième moitié, {avec une terminaison}, comme on le voit réalisé ici :

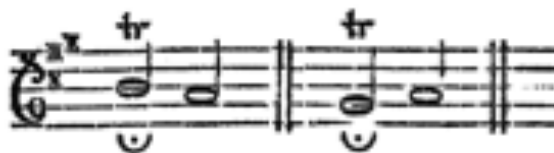


Mais lorsqu'un passage commence par un trille, on ne doit presque pas entendre le port de voix, et celui-ci n'est rien d'autre, dans ce cas, qu'une manière d'attaquer fortement le trille.



§12

De même, la note qui suit immédiatement un trille ne doit jamais porter de port de voix. Dans une cadence formelle, surtout à la fin d'une pièce, où l'on joue librement, sans être tenu par le tempo, il ne faut jamais, sur la toute fin, faire un port de voix entre le trille et la note finale, que l'on descende de la quinte ou que l'on monte de la tierce majeure.



§13

Sur les cadences intermédiaires longues et descendantes aussi, il est toujours préférable de tomber tout de suite dans la note finale avec deux petites notes que l'on accroche au trille, comme terminaison, et que l'on joue un peu lentement, plutôt que d'endormir l'exécution par un port de voix sur la note finale. Mais je parle ici de notes longues, et non des courtes, sur lesquelles on peut toujours faire un port de voix. Voici des cadences intermédiaires longues :



Il est encore plus beau et chantant d'ajouter aussi à la deuxième des petites notes un port de voix de passage, que l'on doit lier très délicatement :



§14

En revanche, dans les cadences intermédiaires longues ascendantes, il faut entrer directement dans la note finale à la fin du trille, ou bien prendre la terminaison avec deux notes seulement, et faire ensuite un port de voix sur une tierce avec deux notes. Il faut pour cela considérer la note de basse.



Ici on peut faire un port de voix sur une tierce.



Ici, à la fin du trille, il faut placer une préparation ou anticipation (*) de la note finale.

§15

A présent, il est certes nécessaire de donner quelques règles pour savoir quand et où on doit ajouter des trilles. Mais qui peut avoir d'emblée en mémoire tous les cas qui peuvent se présenter parmi tant de mélodies vocales ou instrumentales ? Je vais néanmoins m'y essayer, et poser quelques règles.

On peut se donner comme règle fondamentale de ne jamais commencer un chant par un trille, sauf si c'est expressément écrit, ou si une expression particulière l'exige.



Ici il est mauvais de commencer par un trille

Du trille



Ici en revanche c'est souhaitable.

§16

De manière générale, on ne doit pas surcharger les notes de trilles. Dans des suites de croches ou de doubles-croches conjointes, qu'elles soient liées ou détachées, on peut toujours placer un trille {sans terminaison}⁹² sur la première de chaque groupe de deux. Dans ce cas le trille tombe sur la première, la troisième, la cinquième, la septième, etc.



Mais si l'on commence le trille sur les levées à contretemps, alors il se place sur la deuxième, la quatrième, la sixième note, etc. Cette manière d'exécuter paraît encore plus singulière, si l'on joue avec des coups d'archets inversés, comme cela doit d'ailleurs être fait. Mais on ne l'utilise que dans des pièces vives {, et tous ces trilles sont faits sans terminaison}.



§17

Si l'on a quatre notes dont la première doit être jouée détachée et les trois autres liées, le trille se place sur la deuxième des trois liées, {sans terminaison}.



§18

Dans un groupe de quatre notes égales, on peut différencier la première des autres avec un trille {sans port de voix long}, en liant les deux premières et en faisant les deux autres chacune dans son coup d'archet.



§19

Lorsqu'on veut exécuter des notes pointées sans ports de voix dans un tempo lent, on peut faire un petit trille {avec une terminaison rapide} sur les points:



§20

Mais sur les notes pointées, on peut aussi jouer soit la première, soit la dernière avec un trille {sans terminaison} :



Cette manière d'exécuter ne convient qu'aux pièces instrumentales

Du trille

Dans le premier exemple, il est d'usage de ne pas jouer chaque note séparément, mais de prendre chaque temps ensemble dans un seul coup d'archet, en soulevant l'archet sur le point, et en prenant la note courte à l'extrémité de l'archet, juste avant le changement de sens, mais néanmoins dans le même coup d'archet.

Dans le deuxième exemple en revanche on doit complètement enlever l'archet du violon sur le point, comme je l'indique ici plus clairement :



{Ce ne sont toutefois que des trilles courts et rapides, sans terminaisons (*trilletti*), ou *Praltriller*, qui ne sont pas difficiles à apprendre pour ceux qui font déjà correctement le trille normal. Voici à quoi ils ressemblent :



}

§21

Parmi tous les ornements musicaux dont on se sert aujourd'hui, on rencontre aussi des trilles ascendants et descendants, qui sont la plupart du temps déjà indiqués. Il s'agit de suites de notes conjointes, montantes ou descendantes, dont chacune est ornée d'un trille. Voici les points à observer dans ce cas : premièrement, de prendre toutes les notes dans le même coup d'archet, ou bien, si elles sont trop nombreuses, de changer de coup d'archet en début de mesure, ou, dans le *Tactus* pair, sur le troisième temps de la mesure. Deuxièmement, on ne doit jamais complètement enlever l'archet du violon, mais porter de manière égale les notes trillées au moyen d'une imperceptible pression de l'archet. Troisièmement le soutien de l'archet doit être si parfaitement coordonné avec le déplacement du doigt, que non seulement ils progressent toujours simultanément, mais aussi que jamais le battement du trille ne se relâche, sans quoi on entendrait sonner la corde à vide dans les intervalles. On doit donc laisser le doigt qui touche la note en permanence sur la corde, se déplacer avec toute la main, et bien lier les sons les uns aux autres ; en revanche le doigt qui bat le trille doit bouger constamment et légèrement.

§22

Les trilles ascendants et descendants peuvent être faits soit avec le premier, soit avec le deuxième doigt.

Avec le premier doigt :



Avec le deuxième doigt :



§23

Mais on doit aussi savoir les exécuter en alternant les doigts :

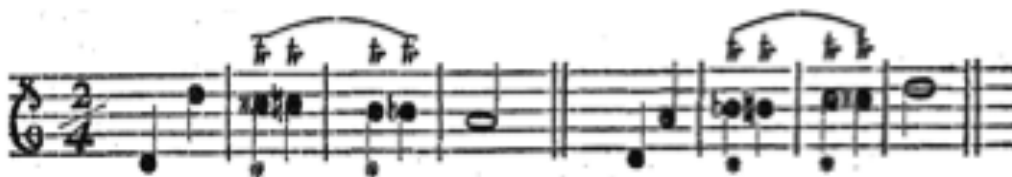


On peut donc proposer un travail vraiment utile des trilles ascendants et descendants sur toute la gamme, en montant et en descendant, sur les quatre cordes, en alternant les doigts. Je recommande vivement cet exercice utile aux élèves.

Du trille

§24

Toutefois il est important d'apprendre aussi à monter et à descendre par demi-tons.



Ici (*) le premier et le deuxième doigt doivent alterner sans qu'on le remarque, aussi bien en descendant qu'en montant, cependant que le doigt qui trille doit battre constamment.

§25

On peut certes aussi placer des trilles sur une suite de notes disjointes, mais on ne le fait que rarement, et pour l'essentiel seulement dans les cadences d'un *Allegro* vif. Voici quelques exemples pour le travail :



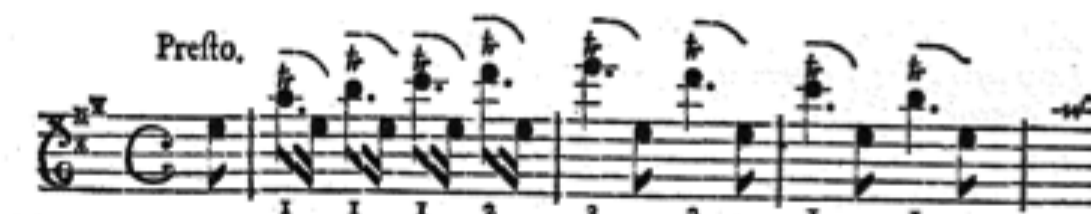
{Ces trilles sur des suites de notes disjointes gagnent à être faits avec des terminaisons. Et les trilles ascendants et descendants présentés dans les §22, 23, et 24 peuvent aussi être joués, si le tempo est vraiment lent, avec des terminaisons. Mais il faut alors toujours monter ou descendre avec le deuxième et le troisième doigt, afin de pouvoir utiliser le premier et le deuxième doigt pour la terminaison. Et la terminaison doit être rapide et pleine de feu.



}

§26

Il y a une manière de réaliser les trilles ascendants et descendants, où chaque note est suivie d'une chute rapide sur une corde à vide :

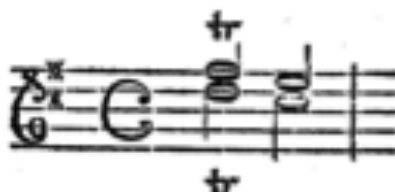


Dans ces passages, on doit faire le trille aussi long que s'il n'y avait qu'une seule note, et la chute doit arriver très tard et n'être qu'à peine entendue. D'ailleurs on peut faire chaque trille avec son propre coup d'archet, ou bien, dans des notes rapides, prendre ensemble plusieurs figures dans un même coup d'archet :



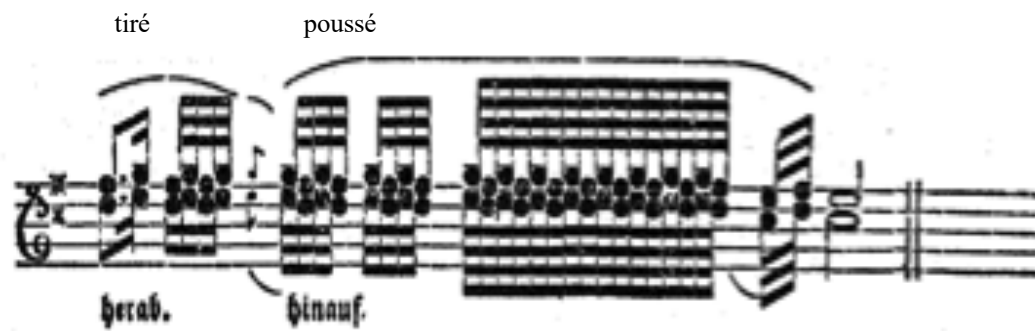
§27

On trouve souvent deux notes l'une au-dessus de l'autre, sur chacune desquelles on doit faire un trille. Dans ce cas il faut battre le trille sur deux cordes et avec deux doigts en même temps.



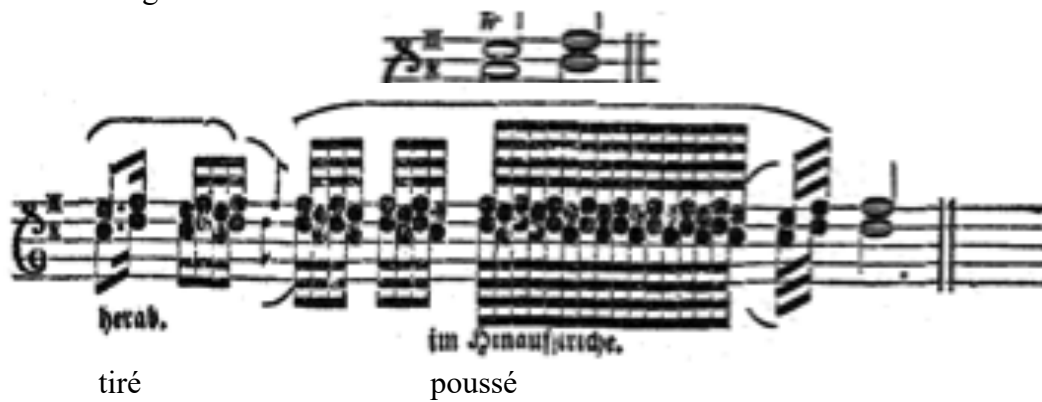
Ici on appuie fortement le fa# premier doigt sur la corde de mi, et le ré troisième doigt sur la corde de la, et l'on bat le trille simultanément sur la corde de mi avec le deuxième doigt, et sur la corde de la avec le quatrième. C'est ce que l'on nomme un double-trille. La meilleure manière de le travailler est présentée ci-dessous :

Du trille



§28

Dans le double-trille, on doit souvent triller avec le premier doigt sur une corde à vide :
On doit travailler ce genre de trille de la manière suivante :



Dans le double-trille, il faut être tout particulièrement attentif à ne pas jouer faux, et l'on doit s'appliquer à battre avec les deux doigts en même temps. Voici quelques notes, que l'on peut travailler avec grand profit. On s'efforcera de les jouer peu à peu de plus en plus vite, afin d'acquérir de la légèreté dans tous les doigts.



§29

On peut faire le double-trille dans tous les tons et sur toutes les cordes. On doit donc aussi savoir l'exécuter correctement dans l'*Applicatur*, où les notes sont toujours jouées avec le premier et le troisième doigt, le deuxième et le quatrième étant utilisés pour battre le trille. Je présente ici, pour le travail, des conclusions [de cadences] avec un double-trille, dans les principales tonalités. On conclut toutefois très rarement avec la terminaison de deux notes⁹³.

Cadences en UT

en LA mineur

en SOL majeur

en MI mineur

en RE majeur

en SI mineur

en LA majeur

en FA# mineur

Du trille

en MI majeur en UT# mineur

en SI majeur en SOL# mineur

en FA# majeur en FA majeur

en RE mineur

en SI bémol majeur en SOL mineur

en MI bémol majeur

en UT mineur en LA bémol majeur

On peut aussi faire le double-trille {sans terminaison} sur une suite de notes conjointes. On procède alors de la même manière que pour le trille ascendant ou descendant. Voici un exemple. On monte ou on descend toujours avec le premier et le troisième doigt, excepté lorsque la note aiguë est une corde à vide. Dans ce dernier cas on bat le trille avec le premier doigt.



§31

Il existe un autre double-trille, qui ne se fait pas à la tierce, mais à la sixte. On l'appelle *Sechstriller* [trille à la sixte]. Il est rarement utilisé, seulement dans les cadences, pour varier et faire un effet particulier. Voici à quoi il ressemble :



Dans l'exemple présent, à la première moitié de la mesure le trille est fait seulement sur le si, et le mi est simplement tenu en même temps. Mais dans la seconde partie de la mesure le trille est fait en haut, sur le si, par le deuxième doigt avec un do#, et en bas, sur le ré, par le premier doigt avec un mi. Comme dans ce cas il faut que le premier doigt, successivement et dans la vitesse d'un trille, soit posé sur le si et batte un trille sur le ré, on comprend bien pourquoi un exercice particulièrement assidu est hautement nécessaire pour la réalisation correcte d'un trille à la sixte. Je veux donc à ce sujet signaler, qu'il ne faut jamais lever le premier doigt, mais bouger toute la main pour amener quelque peu la partie avant du doigt, et elle seule, vers la corde de ré. Voici comment on peut, autant que possible, l'exprimer en notes :



§32

Nous en arrivons maintenant à un autre trille, que j'appelle le **trille accompagné** (*trillo accompagnato*), car il est accompagné simultanément d'autres notes non trillées⁹⁴. Sans aucun doute, il ne faut pas ménager sa peine pour parvenir à jouer correctement ce trille accompagné. Je veux présenter quelques exemples, qui sont tirés des pièces d'un des plus célèbres violonistes de notre temps⁹⁵. Les notes inférieures doivent toujours être jouées avec un doigt qui ne gêne pas le déroulement du trille sur les notes supérieures.

Presto. N. I.

The first example, labeled "Presto. N. I.", consists of two staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The top staff contains a series of trills (marked 'tr') on the notes G4, A4, B4, and C5, each accompanied by a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff provides a continuous accompaniment of eighth notes, often in pairs, that syncs with the trills above. Fingering numbers (1, 2, 3) are indicated below the notes in the bottom staff.

N. II.

The second example, labeled "N. II.", consists of three staves of music in G major and 2/4 time. The top staff features trills on G4, A4, B4, and C5, with the middle and bottom staves providing a more complex accompaniment of eighth and sixteenth notes. The notation includes various fingering instructions and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano).

Les doigtés sont indiqués, partout cela est nécessaire, par des chiffres.

Dans le premier exemple on change de doigté dès la quatrième mesure, afin que la suite de la voix inférieure ne gêne pas la continuation du trille qui commence en haut sur la blanche.

Dans le deuxième exemple, il faut prendre la dernière croche (mi) par une extension du quatrième doigt sur la corde de sol, car dans le même temps le deuxième doigt bat constamment un trille sur le mi déjà posé sur la corde de ré. La même chose se produit à la septième, à la neuvième, et à la quinzième mesure. A la troisième, sur le fa blanche, on doit changer de doigté dès le milieu du premier temps, et prendre le premier doigt au lieu du deuxième, en même temps que le premier ré de la partie inférieure est pris avec le troisième doigt, ceci afin de ne pas gêner le battement du trille sur la note du haut. Il en va de même à la onzième mesure. On doit aussi faire un changement rapide à la quatrième et à la douzième mesure, car on ne pourrait pas prendre la noire la plus grave, si l'on ne substituait pas le deuxième doigt au premier dans la partie supérieure

Onzième partie

Du *Tremolo*⁹⁶, des mordants, et de quelques autres ornements arbitraires

§1

Le *tremolo*^a est un ornement issu de la nature même, et qui peut être utilisé avec grâce, non seulement par de bons instrumentistes, mais aussi par d'habiles chanteurs, sur une longue note. La nature même est notre professeur sur ce sujet. Car lorsqu'on frappe fortement une corde détendue ou une cloche, on entend après l'impact un certain battement ondulatoire (*ondeggimento*) du son frappé, et l'on appelle *tremolo* ou *tremoleto*⁹⁷ cette résonance qui tremble.

§2

On s'efforce d'imiter ce tremblement naturel sur les instruments à cordes frottées, en appuyant fortement le doigt sur une corde, et en faisant un petit mouvement avec toute la main, qui ne doit pas aller vers la corde mais en avant vers le chevalet et en arrière vers la volute, mouvement dont on a déjà quelque peu fait mention dans la cinquième partie. Car de même que le son tremblant qui demeure après que l'on ait frappé une corde ou une cloche se reste pas pur sur une seule note, mais ondule parfois trop haut, parfois trop bas, de même on doit s'appliquer à imiter exactement, par le mouvement de la main en avant et en arrière, cette ondulation plus petite que le demi-ton.

§3

Puisque le *tremolo* ne sonne pas pur sur une seule note, mais de manière ondulante, on ferait donc une erreur, si l'on voulait jouer chaque note avec un *tremolo*. Il y a pourtant des musiciens qui tremblent en permanence sur chaque note, comme s'ils étaient atteints de fièvre continue. On ne doit placer le *tremolo* qu'aux endroits où la nature le placerait elle-même, si la note était une corde à vide frappée. Car à la fin d'une pièce, ou bien sinon à la fin d'un passage qui se termine par une note longue, la dernière note, si elle était frappée sur un clavecin par exemple, résonnerait infailliblement pendant un certain temps. On peut donc orner d'un *tremolo* une note finale, ou n'importe quelle autre note soutenue longtemps.

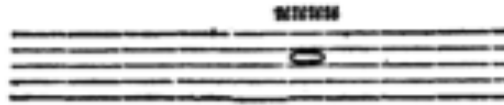
§4

Il existe une vibration⁹⁸ lente, une vibration croissante, et une vibration rapide. On peut les indiquer à peu près ainsi pour les différencier :

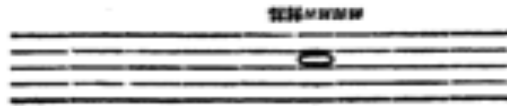
a Je n'entends pas par là un « tremblant » tel qu'il est utilisé dans les œuvres d'orgue, mais une vibration (*tremoleto*).
[Note ajoutée en 1769]

Onzième partie

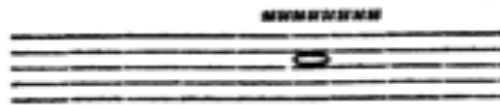
vibration lente :



vibration croissante :



vibration rapide :



Les plus grands traits peuvent représenter des croches, les petits des doubles-croches. On doit bouger la main autant de fois qu'il y a de traits.

§5

On doit faire le mouvement avec une forte pression du doigt, et donner toujours cette pression sur la première note de chaque temps, et dans le mouvement rapide sur la première note de chaque demi temps. Par exemple je présente ici quelques notes, que l'on peut très bien jouer avec le *tremolo*, et qui même réclament ce mouvement. On doit les jouer dans l'*Applicatur* entière.

On exprime ainsi le *tremolo*



On fait le mouvement ainsi



Dans les deux exemples (N. 1) la force du mouvement tombe toujours sur la note marquée du chiffre (2), parce qu'elle est la première note du temps ou du demi temps. Mais dans l'exemple N. 2, pour la même raison, la force tombe sur la note signalée par le chiffre (1).

§6

On peut aussi faire le *tremolo* sur deux cordes, et donc avec deux doigts en même temps :

La force du mouvement tombe sur la première note

La force du mouvement tombe sur la seconde note

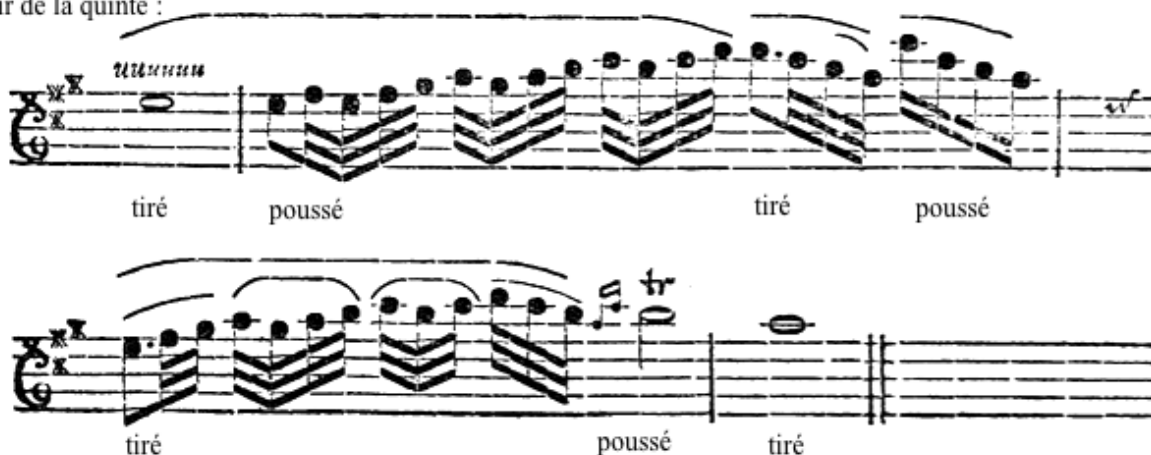
§7

Avant de commencer une cadence comme on en fait à la fin d'un solo, selon sa propre invention, il est d'usage de tenir toujours une longue note soit sur la tonique, soit sur la quinte. Sur ce genre de longue tenue on peut toujours faire un *tremolo* croissant. Par exemple, on peut jouer ainsi la fin d'un Adagio :

à partir de la tonique :

tiré poussé tiré poussé tiré

à partir de la quinte :



Il faut cependant toujours commencer faiblement le coup d'archet, et augmenter en allant vers le milieu, de sorte que le maximum de force tombe sur le début du mouvement plus rapide, et enfin il faut terminer à nouveau faiblement le coup d'archet.

§8

Nous en arrivons aux mordants. On appelle mordants les petites notes, ou nombre de deux, trois, ou plus, qui « saisissent » une note principale, pour ainsi dire, très vivement et doucement, et disparaissent instantanément, de sorte qu'on entend sonner avec force la note principale seule^b. On l'appelle généralement mordant, les Italiens disent *mordente*, les Français *pincé*.

§9

On fait le mordant de trois manières. Premièrement, en venant de la note principale elle-même. Deuxièmement, avec les deux notes conjointes, supérieure et inférieure. Troisièmement, avec trois notes, la note conjointe étant battue entre les deux notes voisines. Voici ces trois manières :



^b Puisque d'autres s'amusent avec l'origine de ce mot « mordant », qui vient de *mordere*, « mordre », et l'appellent « morsure », je peux bien dire, à propos du mot français « pincé », qu'on fait le mordant ou le pincé très *piano* et vif sur la note principale, et qu'il la « mord » ou la « pince », pour la relâcher immédiatement.

{Je sais très bien qu'en principe seule la première espèce, qui est le *pincé* français, a droit de cité en tant que véritable *mordente*. Mais puisque mes deuxième et troisième espèces veulent aussi mordre et ont donc les propriétés d'un *mordente*, pourquoi ne pas les laisser courir parmi les *mordente* ? Ne peut-on donc mordre de différentes façons, plus ou moins civilisées ? Certes ma deuxième espèce ressemble un peu à l'*Anschlag*, et la troisième au *Schleifer*⁹⁹. Mais dans la manière de les jouer elles sont complètement différentes. Il y a des *Anschläge* pointés ou non pointés, et les *Anschläge* comme le *Schleifer* appartiennent à un mode d'exécution chantant, et ne sont employés, de manière interchangeable, que dans des tempos lents ou modérés, pour remplir et lier le chant. Ces deuxième et troisième espèces de *mordente* au contraire ne sont aucunement interchangeables, et sont jouées avec la plus grande vivacité, la force tombant toujours sur la note principale}¹⁰⁰.

§10

La troisième espèce de mordant peut être utilisée de deux manières, en montant ou en descendant. Si la note qui précède le mordant est plus grave que celle qui suit et qui le porte, on le fait vers le haut, si elle est plus aiguë, on le fait vers le bas :



§11

Cependant, il ne faut pas surcharger les notes de mordants. Et il n'y a que quelques cas particuliers, où l'on peut commencer en levée avec un mordant :



§12

De même, dans une suite de mordants descendant conjointement, il est toujours meilleur de ne pas faire de mordant sur la levée. Car l'accent doit couler de la levée vers la note suivante seulement.



§13

De manière générale, on ne doit utiliser le mordant que si l'on veut donner à une note une accentuation particulière. Car la force du son tombe sur la note elle-même, le mordant est lié à la note principale, sans aucune force et vraiment vite, sans quoi il ne s'appellerait plus mordant. Il donne de la vivacité à la note, il la distingue des autres, et donne une autre apparence à toute l'exécution. Dans les notes inégales, on fait donc en sorte de le placer principalement sur le début des temps, car c'est là que doit en fait se placer l'accent.



§14

Enfin je dois encore rappeler que comme pour les ports de voix, le mordant est toujours meilleur en descendant qu'en montant, pour les mêmes raisons que celles évoquées à propos des ports de voix. Du reste, la bonne exécution d'un mordant repose sur la vivacité : plus il est joué rapidement, mieux cela vaut. Mais on ne doit pas pousser la vitesse jusqu'à l'inintelligibilité. Même dans l'exécution la plus vive il faut exprimer les notes de manière compréhensible et bien perlée.

§15

Il existe encore d'autres ornements, qui tirent pour la plupart leurs noms de l'italien. Seul le *batement* est d'origine française. La *ribattuta*, le *grosso*, la *tirata*, le *mezzo circolo* sont italiens de naissance. Et bien qu'on ne les entende plus nommer que rarement, je veux néanmoins les présenter, car ils ne sont pas sans utilité, et on peut bien encore s'en servir. Qui sait si cela ne tirera pas plus d'un de la confusion, et ne l'éclairera pas au moins un peu sur la manière de jouer plus en ordre ? Il est tellement déplorable de jouer toujours ainsi au petit bonheur, sans savoir ce que l'on fait.

§16

Le *batement* consiste à frapper dans le même geste¹⁰¹ deux notes voisines distantes d'un demi-ton, avec la plus grande rapidité, en allant de la plus grave vers la plus aiguë, et en répétant plusieurs fois ce battement. Le *batement*, ou *Zusammenschlag*, ne doit être confondu ni avec le *tremolo*, ni avec le trille, ni avec un mordant partant de la note principale. Le *tremolo* ressemble quelque peu au *Zusammenschlag*, mais ce dernier est beaucoup plus rapide, est fait avec deux doigts, et ne passe pas au-dessus de la note ou du son principal, tandis que la vibration du *tremolo* dépasse le son principal vers l'aigu aussi. Le trille vient de la note supérieure, le *Zusammenschlag* vient d'en bas, et toujours du demi-ton seulement. Et le mordant commence à battre sur la note principale, le *batement* au contraire sur le demi-ton inférieur.

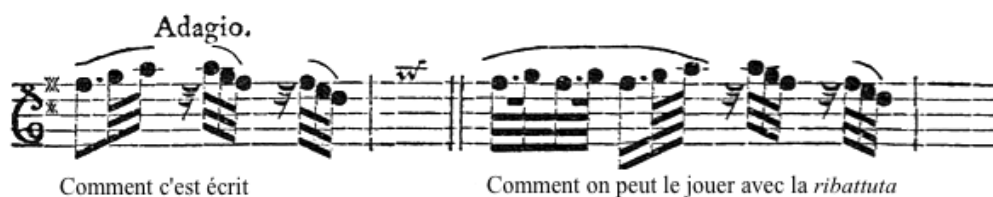
Voici à quoi ressemble ce *Zusammenschlag* :



On utilise ce *batement* dans des pièces gaies, au lieu du port de voix ou du mordant, pour exécuter de manière vraiment vive, et avec plus d'esprit, certaines notes qui paraîtraient vides sans cela. L'exemple présenté peut illustrer la chose. Il ne faut toutefois pas utiliser le *batement* trop souvent, mais plutôt avec une grande parcimonie, et seulement pour introduire de la variété.

§17

La *ribattuta* ou *Zurückschlag* est utilisée sur la tenue d'une note vraiment longue, et habituellement avant un trille. On peut simplement retourner au cinquième paragraphe de la partie précédente, où j'ai présenté au passage, à propos du double-trille, une courte *ribattuta*. On peut aussi placer le *Zurückschlag* avec élégance dans un Adagio par exemple :



Il faut commencer la *ribattuta* avec une force qui se perd ensuite. Voici encore un exemple :



§18

L'ornement appelé *grosso* est une manière de relier deux notes un peu éloignées, par un groupe de quelques notes rapides. Comme ces notes rapides, avant de monter ou de descendre, vont toujours d'abord un ton dans la direction inverse, ce retard permettant de ne pas atteindre trop tôt la note principale, elles prennent pour le regard l'apparence d'une figure si noueuse, que si certains font venir le mot *grosso* du français et de l'anglais *grape*, qui signifie grappe, et au figuré, en vieil allemand, un groupe, d'autres en revanche font découler ce nom de l'italien *grosso* : un nœud, *groppare* : nouer.

Cet ornement a donc l'apparence suivante :



Mais on ne doit utiliser cet ornement que lorsqu'on joue seul, et uniquement pour mettre de la variété, lorsqu'un passage se répète plusieurs fois de suite.

§19

Le cercle et le demi-cercle sont peu différents du *grosso*. S'il n'y a que quatre notes, on parle de demi-cercle, mais s'il y en a huit, c'est un cercle complet. On nomme ainsi cette figure, car les notes dessinent la forme d'un cercle.



§20

Ceux qui se passionnent vraiment pour l'étymologie ont une querelle toute trouvée à propos du mot *tirata*, que certains font venir de l'italien *tirare*, puisqu'il signifie tirer [*ziehen*], et que l'on peut l'utiliser dans la composition de mots très nombreux et divers ; pour d'autres cependant *tirata* donne tir, et *tirare* tirer¹⁰² [*schießen*], lorsque le mot est pris au sens figuré, et relève en fait d'une expression italienne. Les deux ont raison. Et puisque la *tirata* n'est rien d'autre qu'une suite de notes conjointes, ascendante ou descendante, que l'on place à volonté entre deux notes un peu éloignées l'une de l'autre, il peut y avoir une *tirata* rapide et une *tirata* lente, suivant que le tempo est rapide ou lent, ou que les notes sont plus ou moins éloignées l'une de l'autre.

Si la *tirata* est lente, on l'appelle un conduit [*Zug*], qui vient de *tirare* au sens de *ziehen*, puisqu'on tire le chant à travers les sons, d'une note à l'autre, et qu'on relie les deux notes extrêmes en passant par tous les autres intervalles intermédiaires. Si la *tirata* est rapide, certes on relie les notes de même, mais si rapidement que cela peut se comparer au jet ou au tir d'une flèche^c

c Quoi ? Bannir le tir du royaume de la musique ? ... Je n'aurais pas osé. Car il ne s'est pas seulement imposé dans les Beaux-Arts, mais partout. Eh oui, c'est à l'endroit où l'on ne veut pas en entendre parler que l'on sent déjà l'odeur de la poudre. *Quisque suos patimur manes...* Virgile. [(*Enéide*, VI, vers 743) La phrase latine signifie à peu près : « chacun subit ce qu'il a mérité »]

Voici des exemples :

sans ornement	
	Adagio.
avec une <i>tirata</i> descendante lente	
sans ornement	
	Adagio.
avec une <i>tirata</i> montante lente	
sans ornement	
	Adagio.
avec une <i>tirata</i> descendante rapide	
sans ornement	
	Adagio.
avec une <i>tirata</i> ascendante lente	
	Molto Allegro.
sans ornement	
	Molto Allegro.
avec une <i>tirata</i> ascendante rapide	

Eh! N'est-ce pas là un tir?

§21

Mais on peut faire aussi la *tirata* de nombreuses autres manières. J'en présente ici quelques-unes :

sans ornement

Adagio.

tirata lente
en triolets

sans ornement

Adagio.

tirata rapide
et chromatique

sans ornement

par sauts de tierces

§22

Cependant, on n'utilise tous ces ornements que si l'on joue un solo, et avec mesure, au bon moment, pour varier des passages qui se répètent plusieurs fois. Et il faut bien observer les indications du compositeur ; car en appliquant ces ornements on trahit le plus souvent son ignorance. Surtout, on se gardera de faire aucun de ces ornements arbitraires s'il y a plusieurs voix. Quelle confusion si chacun voulait orner sa partie à son idée ! Et dans le mélange maladroit de toutes ces diverses et épouvantables beautés, pourrait-on finalement encore entendre une mélodie ? Je sais quelle angoisse cela provoque, d'entendre les pièces les plus chantantes ainsi lamentablement mutilées par des décorations inutiles. J'en parlerai davantage dans la partie suivante.

Douzième partie

De la manière correcte de lire une partition et de la bonne exécution en général

§1

Tout repose sur une bonne interprétation. L'expérience quotidienne confirme ce jugement. Plus d'un demi-compositeur est ravi de plaisir, et ne se fait à nouveau une très haute opinion de lui-même, que lorsqu'il entend son galimatias musical exécuté par de bons interprètes, qui savent mettre à l'endroit judicieux l'affect auquel il n'a jamais pensé, différencier, autant que faire se peut, les caractères dont l'idée ne lui est jamais venue, et par conséquent rendre supportables pour les oreilles des auditeurs, grâce à une bonne exécution, tout ce pauvre barbouillage. Et qui ignore, à l'inverse, que la meilleure composition est souvent exécutée de façon tellement misérable que le compositeur a toutes les peines du monde à reconnaître son propre travail ?

§2

La bonne exécution d'une composition, selon le goût d'aujourd'hui, n'est pas aussi facile que certains se l'imaginent, qui croient très bien faire lorsqu'ils ajoutent sur une pièce des décorations et des « frisures » vraiment farfelues sorties de leur tête, sans avoir le moindre sentiment de l'affect qui doit être exprimé dans la pièce. Et qui sont ces gens ? Ce sont souvent les mêmes qui, parce qu'ils s'en sortent presque à peu près bien avec la mesure, s'attaquent tout de suite aux concertos et aux solos, seulement (selon leur opinion stupide) pour bientôt se glisser finement parmi le petit nombre des virtuoses. Certains arrivent jusqu'au point où dans les très nombreux concertos et solos qu'ils ont sérieusement travaillés, ils peuvent jouer avec une extraordinaire perfection les passages les plus difficiles. Ils les connaissent par cœur. Mais doivent-ils jouer seulement un ou deux menuets de manière chantante, selon les indications du compositeur ? Ils ne sont pas en état... mais on le voit déjà dans leurs concertos étudiés. Car tant qu'ils jouent un *Allegro*, cela va bien encore, mais lorsqu'on en vient à l'*Adagio*, ils trahissent leur grande ignorance et leur mauvais jugement à chaque mesure de la pièce. Ils jouent sans ordre, et sans expression, ils ne différencient pas le *forte* du *piano*, les ornements sont aux mauvais endroits, en trop grand nombre, et le plus souvent ils s'emmêlent en les jouant, tandis que parfois les notes sont beaucoup trop vides, et l'on voit que celui qui joue ne sait pas ce qu'il doit faire. De la part de tels gens, on peut rarement espérer une amélioration, car ils sont, plus que quiconque, remplis d'amour-propre ; et celui qui voudrait les convaincre de leurs erreurs tomberait auprès d'eux dans la plus grande disgrâce.

§3

Lire correctement les pièces de musique de bons Maîtres selon les indications, et ensuite interpréter les affects qui dominent dans la pièce nécessite bien plus d'art, que d'étudier les solos ou les concertos les plus difficiles. Pour ceci, on n'a pas besoin de beaucoup d'intelligence. Et lorsqu'on a assez d'habileté pour comprendre à fond les *Applicatur*, on peut apprendre par soi-même les passages les plus difficiles, si un exercice assidu vient s'y ajouter. La première chose, en revanche, n'est pas si facile. Car on ne doit pas seulement observer attentivement tout ce qui est marqué et indiqué, et ne pas jouer autrement que comme c'est composé, mais on doit aussi jouer avec un certain sentiment, on

doit se mettre dans l'affect qu'il s'agit d'exprimer, et amener et exécuter d'une certaine manière habile les traits, les liaisons, le détaché des notes, le *forte* et le *piano*, en un mot tout ce qui relève du bon goût dans l'interprétation d'une pièce. Tout ceci ne s'apprend qu'en se formant un jugement sain au travers d'une longue expérience.

§4

Que l'on conclue soi-même si un bon violoniste d'orchestre ne doit pas être estimé bien davantage qu'un pur soliste ? Celui-ci peut tout jouer selon son bon plaisir, et aménager l'exécution selon sa pensée, si ce n'est selon sa main. Tandis que le premier doit posséder l'habileté à la fois de pénétrer et d'exécuter de manière juste le goût de différents compositeurs, leurs pensées, et leurs expressions. L'un peut se contenter de travailler à la maison pour tout jouer proprement, les autres doivent se régler sur lui ; l'autre doit tout lire à vue, et bien souvent des passages qui vont contre l'ordre naturel de la mesure^a, et il doit la plupart du temps se régler sur les autres. Un soliste peut en général jouer ses concertos de manière passable, et parfois avec distinction, sans avoir de grande pénétration dans la musique, s'il a seulement une exécution propre ; un bon violoniste d'orchestre doit avoir beaucoup de pénétration dans toute la musique, dans la composition et dans la différenciation des caractères, et il doit être pourvu d'une habileté particulièrement vive, pour accomplir son office avec honneur, surtout s'il veut en son temps passer directeur d'un orchestre. Peut-être certains pensent-ils, que l'on trouve plus de bons violonistes d'orchestre que de solistes ? Ils se trompent. On a certes bien assez de mauvais accompagnateurs, mais de bons, très peu. Car aujourd'hui tout un chacun veut jouer en soliste. Mais à quoi ressemble un orchestre constitué d'une accumulation de solistes ? Je laisse la réponse à Messieurs les compositeurs, dont la musique est jouée dans ces conditions. Peu de solistes lisent bien, car ils mêlent toujours quelque chose de leur fantaisie, et sont habitués à ne regarder qu'eux-mêmes, et rarement les autres^b.

§5

On ne doit donc pas jouer en soliste, avant de savoir vraiment bien accompagner. On doit au préalable pouvoir exécuter parfaitement toutes les variantes de coups d'archet, on doit comprendre comment amener le *piano* et le *forte* au bon endroit et dans de justes proportions, on doit apprendre à différencier les caractères de la pièce, et à interpréter chaque passage selon le goût qu'il demande ; en un mot, on doit pouvoir lire avec justesse et élégance le travail préalable de bien des gens habiles, avant de commencer à jouer des concertos et des solos. On reconnaît immédiatement sur un tableau, si celui qui l'a peint est un Maître en dessin ; de même que plus d'un jouerait plus intelligemment son solo, s'il avait appris à exécuter une symphonie ou un trio selon le bon goût qu'ils réclament, ou à accompagner un Aria avec les bons affects et les caractères adéquats. Je vais m'efforcer de donner quelques règles courtes, que l'on peut observer avec quelque profit dans l'exécution d'une musique.

a *Contra metrum musicum*. A ce sujet j'ai déjà fait une remarque dans la deuxième section de la première partie, au §4, à la note 5. Et je ne sais pas ce que je dois penser, lorsque je vois un *Aria* d'un certain compositeur italien aujourd'hui très célèbre, qui va tellement contre le *Metrum* musical qu'on le croirait fait par un élève.

b Cependant, je ne parle en aucune manière de certains grands virtuoses, qui à côté de leur art exceptionnel dans l'interprétation des concertos, sont aussi de bons musiciens d'orchestre. Ceux-là sont des gens qui méritent véritablement la plus grande considération.

§6

Que l'on doive accorder un instrument correctement et juste avec les autres, on le sait déjà, et mon rappel paraît dans ce cas un peu superflu. Mais puisque souvent même des gens qui veulent tenir la partie de premier violon n'accordent pas leurs instruments ensemble, je trouve qu'il est hautement nécessaire de faire ici ce rappel, d'autant plus que les autres doivent tous s'accorder sur le premier violon. Si l'on joue avec un orgue ou un clavecin, on doit régler l'accord sur celui-ci, si on n'a ni l'un ni l'autre, on prend la note sur les instruments à vent. Certains accordent d'abord la corde de la, d'autres la corde de ré. Les deux font bien, du moment qu'ils s'accordent avec application et juste. Il me faut seulement rappeler que les instruments à cordes baissent toujours dans une pièce chaude, et montent dans une pièce froide.

§7

Avant de commencer à jouer, on doit bien regarder et considérer la pièce. On doit rechercher le caractère, le tempo et le type de mouvement qu'elle exige, et soigneusement examiner, si elle ne renferme pas un passage, qui ne semble pas très significatif à première vue, mais qui n'est pas facile à jouer à cause d'un type particulier d'exécution et d'expression. On doit enfin, dans le travail, se donner soi-même tout le mal nécessaire pour trouver et correctement exécuter l'affect que le compositeur a voulu introduire, et puisque souvent le triste alterne avec le joyeux, on doit avoir le souci d'exécuter chacun selon sa manière. En un mot, on doit tout jouer de façon à en être touché soi-même^c.

§8

De ceci découle, que l'on doit observer les *piano* et *forte* écrits avec la plus grande précision, et ne pas tout débiter avec toujours le même son. Et la plupart du temps on doit aussi savoir, sans indication écrite, alterner le fort et le faible, et placer chacun à l'endroit judicieux. Car ceci s'appelle, dans le langage bien connu des peintres, l'ombre et la lumière. On doit toujours jouer les notes rehaussées par un (#) ou un (♭) un peu plus fort, et revenir dans le son dans la suite de la mélodie.



c Il est déjà assez mauvais, que certains ne pensent jamais vraiment à ce qu'il sont en train de faire, et n'expédient leurs notes que comme dans un rêve, ou comme s'il ne jouaient, pour ainsi dire, que pour eux seuls. Quelqu'un de ce genre peut ne jamais se rendre compte qu'il vient de prendre une avance de quelques temps dans une mesure ; et je parie qu'il finirait la pièce quelques mesures avant les autres si son voisin, ou celui qui dirige, ne le rappelaient pas à l'ordre.

De la manière correcte de lire une partition et de la bonne exécution en général

De même les notes abaissées rapidement par un (b) ou un (♩) doivent être différenciées quant à la force :



On attaque toujours fortement les blanches, puis on en abandonne le son, lorsqu'elles sont mêlées à des notes courtes :



On joue aussi souvent les noires de cette manière :



Et c'est bien là en fait l'expression que le compositeur exige, lorsqu'il écrit « f » et « p », c'est-à-dire *forte* et *piano* sur une seule note. Mais une fois que l'on a attaqué la note avec force, il ne faut pas, comme le font certains très maladroitement, enlever l'archet de la corde ; au contraire celui-ci doit continuer à être conduit, et donc le son à être entendu, il faut juste qu'il se perde doucement. Que l'on se réfère à ce que j'ai rappelé dans la note du §18 de la troisième section de la première partie.

§9

La plupart du temps, l'*accent*^d de l'expression, ou la force du son, tombe sur la note dominante ou frappante, que les Italiens appellent *nota buona*. Mais ces notes frappantes, ou bonnes notes, sont nettement différentes entre elles. Les notes particulièrement dominantes sont les suivantes : dans chaque mesure, la note qui frappe le premier temps, la première note de la demi-mesure, ou du troisième temps dans la mesure à 4/4, la première note du premier et du quatrième temps dans les mesures à 6/4 et à 6/8, et la première note des premier, quatrième, septième et dixième temps dans la mesure à 12/8. Ce sont là ce qu'on peut nommer les notes frappantes, sur lesquelles tombe toujours la plus grande force du son, sauf si le compositeur a indiqué une autre expression. Dans l'accompagnement ordinaire d'un Aria ou d'une voix concertante, où l'on trouve la plupart du temps des croches ou des doubles-croches seulement, celles-ci sont le plus souvent écrites détachées, ou parfois marquées pendant quelques mesures d'un petit trait, au moins au début.

d Par le mot *accent* [en français dans le texte], je n'entends en aucune manière le *port de voix* des Français, sur lequel Rousseau donne une explication dans sa *Méthode pour apprendre à chanter*, p. 56, mais une *expression* [en français dans le texte], un appui ou une *emphasis*, du grec év, « dans », et φάσις, *apparitio*, *dictio*.



On doit donc continuer à attaquer fortement la première note de cette manière, jusqu'à ce que l'on rencontre un changement.

§10

Les autres bonnes notes sont certes différenciées de celles qui restent par un petit appui, mais il faut leur donner une force très modérée. Ce sont les noires et les croches dans la mesure *Alla Breve*, et les noires dans la mesure demi-triple, ensuite les croches et les double-croches dans le *Tactus* pair et les mesures à 2/4 et 3/4, et enfin les doubles croches dans le 3/8, le 6/8, etc. A présent, si plusieurs de ces notes se suivent, et qu'un arc de liaison les groupe deux par deux, alors la première des deux porte l'accent, et elle n'est pas seulement jouée un peu plus fort, mais aussi tenue un peu plus longtemps ; la deuxième étant coulée très délicatement, *piano*, et un peu tard. On voit un exemple de cela dans le §3 de la première section de la septième partie, et on lira particulièrement le §5 de la deuxième section de la septième partie, en se référant aux exemples. Mais souvent 3, 4 notes ou encore davantage sont ainsi groupées dans un arc de liaison. Dans ce cas, il faut attaquer la première du groupe un peu fort, et la tenir plus longtemps, et couler les autres en enlevant de la force, de plus en plus *piano*, sans la moindre pression, dans le même coup d'archet. On doit se remémorer souvent la septième partie, et notamment ce qui a été dit au §20 de la première section.

§11

Justement on voit dans les sixième et septième parties à quel point le lié ou le détaché changent la mélodie. Il ne faut donc pas seulement observer avec la plus grande exactitude les liaisons écrites, mais lorsque rien n'est indiqué, comme c'est le cas dans beaucoup de compositions, il faut savoir soi-même placer les liés et les détachés au bon endroit et avec goût. La partie sur les multiples variantes de coups d'archet, et particulièrement sa deuxième section, serviront à apprendre comment donner dès que possible une agréable variété, qui soit néanmoins toujours compatible avec le caractère de la pièce.

§12

On trouve aujourd'hui des passages où d'habiles compositeurs amènent l'expression d'une manière tout à fait inhabituelle et inattendue, que tout le monde ne pourrait pas deviner, si elle n'était pas indiquée.



Car ici l'expression et la force du son tombent sur le dernier temps de la mesure, et le premier temps de la mesure suivante est tenu très *piano* et sans appui. Il ne faut donc en aucun cas distinguer ces deux notes par une pression de l'archet, on doit les jouer au contraire, comme s'ils ne formaient qu'une blanche. Ici aussi on peut se référer au §18 de la troisième section de la première partie, et à la note qui s'y trouve.

§13

Dans les pièces gaies on met souvent l'accent sur les notes aiguës, pour rendre l'exécution plus vivante. C'est pourquoi il arrive que l'appui tombe sur la dernière note du deuxième ou du quatrième temps dans le *Tactus* pair, ou sur la fin du deuxième temps dans la mesure à 2/4, particulièrement lorsque la pièce commence en levée.



Cependant, on ne le fait pas dans des pièces lentes ou tristes, où la levée ne doit pas être détachée, mais soutenue et jouée de manière chantante.

§14

Dans les mesures à 3/4 ou à 3/8 l'accent peut aussi tomber sur le deuxième temps.



§15

On voit dans le tout dernier exemple que dans la première mesure le *ré* noire pointée est lié au *do* croche qui le suit. C'est pourquoi, sur le point, on ne doit pas donner de pression de l'archet, mais au contraire, ici comme dans tous les cas semblables, attaquer la noire avec une force mesurée, tenir le temps du point sans appui, et couler très doucement la croche qui suit. Je l'ai déjà signalé au §9 de la troisième section de la première partie.

§16

De même, sur les notes qui devraient être séparées selon la mesure¹⁰³, il ne faut jamais détacher ni faire entendre une séparation par la pression de l'archet, mais il faut les attaquer et les tenir *piano*, tout à fait comme si elles étaient placées sur le temps. On lira simplement les §21, 22 et 23 de la quatrième partie, qui comportent aussi suffisamment d'exemples, et sur ce sujet, également le §18 de la troisième section de la première partie, sans oublier la note. Cette manière de jouer produit ce qu'on appelle un « **tempo brisé** » qui fait un effet très spécial et élaboré puisque les voix intermédiaires, ou la basse, semblent se séparer de la voix supérieure, et aussi parce que dans certains passages les quintes ne sont pas frappées ensemble, mais appuyées successivement. Voici un exemple à trois voix :



§17

Aussi bien dans les cas déjà présentés, que dans tous ceux où un *forte* est écrit, on doit utiliser la force avec mesure, et ne pas arracher comme un fou, en particulier dans l'accompagnement d'une voix concertante. Beaucoup soit ne font pas, soit font d'une manière exagérée. Il faut regarder l'affect. Souvent une note demande une forte attaque, parfois une moyenne, et souvent une presque imperceptible. Le premier cas arrive généralement dans une expression gaie, que tous les instruments font ensemble, et il est souvent signalé par un (f.p.) :



Le deuxième cas concerne les notes particulièrement dominantes dont nous avons parlé au §9 de cette partie. Le troisième cas est valable pour toutes les autres notes déjà indiquées au §10, qui réclament une force à peine perceptible. Car même si dans l'accompagnement d'une voix concertante on voit un grand nombre de *forte* écrits, il faut mesurer sa force et ne pas exagérer au point de couvrir la voix principale. Ce genre de petit *forte* utilisé brièvement, doit plutôt porter la voix principale, exalter la mélodie, et aider le soliste en lui facilitant la tâche de caractériser correctement la pièce.

§18

De même que l'on doit observer très exactement le lié et le détaché, et le piano et le forte, selon ce que demande l'expression, de même il ne faut pas jouer constamment avec un coup d'archet lourd et traînant, mais se régler dans chaque passage sur l'affect dominant. Les passages gais et dansants doivent être joués vivement et joyeusement, avec un archet soulevé, léger et court, tandis que les pièces lentes et tristes doivent être exécutées avec douceur, à l'aide de coups d'archets longs et nourris.

§19

Dans l'accompagnement d'une voix concertante, il ne faut pas, la plupart du temps, tenir les notes, mais les quitter rapidement, et dans les mesures à 6/8 ou 12/8, les noires doivent presque être jouées comme des croches, pour ne pas rendre le jeu trop endormi. Il faut veiller cependant à la régularité de la mesure, et l'on doit plus entendre la noire que la croche.



Comme cela se présente

Comme on le joue presque¹⁰⁴

§20

Beaucoup de gens, qui n'ont aucune idée du bon goût, ne veulent jamais conserver la régularité du *Tactus* dans l'accompagnement d'une voix concertante, mais s'efforcent de toujours suivre la voix principale. Ce sont des accompagnateurs pour les incapables, et non pour les Maîtres. Lorsqu'on se trouve en présence de bien des cantatrices italiennes, ou d'autres virtuoses imaginaires, qui ne jouent pas une seule fois en mesure ce qu'ils ont pourtant appris par cœur, alors certes il faut laisser passer des demi-mesures complètes, pour les sauver d'une honte publique. Mais lorsqu'on accompagne un vrai virtuose digne de ce nom, alors dans le déroulement des souplesses et des anticipations qu'il sait amener de manière fort habile et touchante, il ne faut se laisser entraîner ni à ralentir, ni à presser, mais au contraire garder continûment le même type de mouvement, sans quoi l'accompagnement détruirait tout ce que le soliste a voulu construire^e.

§21

Du reste dans une musique, si elle est bonne par ailleurs, tous ceux qui jouent ensemble doivent bien s'observer mutuellement et surtout regarder celui qui les guide, afin non seulement de partir ensemble, mais aussi de jouer constamment dans le même tempo et avec la même expression. Il y a certains passages où l'on a facilement tendance à presser. Qu'on se rappelle simplement du §38 de la quatrième partie. Et dans les sixième et septième parties on a plus d'une fois inculqué la régularité du tempo. De plus, on doit s'appliquer à jouer les accords vite et ensemble, et les notes courtes qui suivent un point ou un petit soupir tard et avec vivacité. Il faut voir seulement ce que j'ai enseigné aux §2 et 3 de la deuxième section de la septième partie, et se référer aux exemples joints. Lorsque dans une levée, ou après un soupir court on doit jouer plusieurs notes, on peut faire en sorte de les prendre dans un seul coup d'archet en tirant et de les lier d'un seul trait à la première note du temps suivant. Tous ceux qui jouent ensemble doivent dans ce cas être particulièrement attentifs à ne pas commencer trop tôt, et à

^e Un accompagnateur habile doit donc savoir juger un soliste. Il ne peut pas « suivre » un véritable virtuose, sans quoi il gâcherait son *Tempo rubato*. Ce qu'est ce « tempo volé » [*gestohlene Tempo*, traduction littérale de *tempo rubato*] en revanche, est plus facile à montrer qu'à décrire. A-t-on affaire au contraire à un virtuose imaginaire ? Alors dans un *Adagio Cantabile* il faudra tenir plus d'une croche le temps d'une demi-mesure, le temps qu'il revienne à lui après un paroxysme, et rien n'ira en mesure, car « il joue *recitativo*. »

s'observer mutuellement. Voici un exemple avec des accords et des soupirs :



§22

Tout ce que j'ai mis par écrit dans cette dernière partie concerne en fait la manière correcte de lire une partition, et de façon générale l'exécution propre et sensée d'une pièce bien composée. Et tous les efforts que j'ai mis à la composition de ce livre visent à ceci : mettre les débutants sur la bonne voie, et les préparer à connaître et à sentir le bon goût musical¹⁰⁵. Je vais donc conclure ici, mais répéter en même temps ce que je disais en conclusion de la première édition de cette École du Violon : qu'il resterait encore beaucoup à dire en direction de Messieurs les Concertistes, et que j'oserai peut-être encore donner au monde musical un écrit supplémentaire. Je l'aurais d'ailleurs à coup sûr déjà fait, si mes voyages ne m'en avaient empêché. La préface de cette édition contient mes excuses formelles. J'espère encore tenir parole, ayant constaté que mon zèle à rendre service aux débutants n'a pas été inutile, et que de savants musiciens ont jugé mon petit travail avec tant de bienveillance.

FIN de l'École du Violon

Index

Le chiffre romain désigne la partie, le chiffre arabe le paragraphe. Lorsque deux chiffres romains se suivent, le premier désigne la partie, le deuxième en italique la section. Les lettres (Int) désignent l'introduction.

A

Abfall. Ornement musical, voir *Rückfall*.

Abschnitt. Ce qui est appelé ainsi en musique : V, 14.

Accent. L'accent musical, sur quelles notes il se place : XII, 9 et 10. Réalisé d'une façon particulière : XII, 12, 13 et 14.

Accompagner. Quelques règles à ce sujet : XII, 9, 17, 18, 19, 20.

Accorder. Un accord pur de l'instrument est hautement nécessaire : XII, 6.

Accords. Comment on doit les jouer : XII, 21. Accords brisés, voir Arpéger

Adagio. Il est souvent mal joué : XII, 2

Affect. Il est souvent indiqué par le compositeur : VI, 3. Le coup d'archet doit beaucoup contribuer à l'excitation des affects : VIII, I, 1. On doit rechercher l'affect dans une pièce, et l'observer lors de l'interprétation : XII, 3 7.

Alphabet pour le violon : I, I, 14. Quand on doit l'apprendre : II, 6. Il faut bien l'apprendre : II, 7. Un exemple avec des dièses et des bémols : III, 6.

Ame : Ce que c'est : Int, I, 3. Elle peut améliorer le son du violon : Int, I, 7.

Amphion : Int, II, 5.

Apollon : Int, II, 5.

Applicatur. Ce que c'est : VIII, I, 1. Sa raison d'être : VIII, I, 2. Elle est de trois espèces : VIII, I, 3. L'*Applicatur* entière : VIII, I, 4, 5, 6. Comment on s'y rend habile : VIII, I, 7. Comment on la joue, e montant et en descendant : VIII, I, 8, 9, 10, 11, 12 et suivants. La demi-*Applicatur* : VIII, II, 1, 2, 3, 4 et suivants. L'*Applicatur* composée : VIII, III, 1, 2, 3, et suivants.

Archet. Comment on doit tenir et conduire l'archet de violon : II, 5 et 6.

Archet de Geige. Il était aussi utilisé par les Anciens pour certains instruments : Int, II, 8.

Aristoxène : Int, II, 5.

Arpéger. Ce que c'est et comment on le réalise : VIII, III, 18.

Auteurs sur la musique. Beaucoup de bons auteurs : Int, II, 5.

B

B. Cette lettre doit être observée tout particulièrement : I, I, 14. B (b), ce que c'est, et comment on l'utilise en musique : I, III, 13, 14, 15.

Batement. Voir *Zusammenschlag*.

Baryton Int, I, 2.

Bécarre, signe : I, III, 13.

Bémol, signe d'abaissement : I, III, 13. Un alphabet avec des bémols : III, 6. Le double bémol : I, III, 25.

Boèce : Int, II, 5.

Bratsche (Viola di Braccio) : Int, I, 2.

C

Canonici. Qui ils étaient : Int, II, 5.

Caractère. Il faut rechercher le caractère d'une pièce : XII, 4, 5, 7.

Cercle et demi-cercle, ornements musicaux : XI, 19. L'arc de cercle comme signe de liaison : I, III, 16. Comme signe de tenue : I, III, 19.

Chantant. Il faut jouer d'une manière chantante. V, 14. *Signum intensionis, remissionis, et restitutionis* : I, III, 3, 5, 6.

Chevalet du violon : ce que c'est : Int, I, 3. Il peut améliorer le son du violon : Int, I, 7.

Clés. Ce qu'on appelle les clés musicales : I, I, 9. Comment on pourrait les changer pour les instruments à vent, et pourquoi elle peut être placée autrement pour le violon : I, I, 10.

Compositeurs. Ils doivent indiquer les changements de coups d'archet : VI, 3. Ils doivent cependant faire des choix avisés

lorsqu'ils prescrivent une exécution : VII, I, 1.

Concertant(e), voix ou instrument. Comment on doit les accompagner : XII, 9, 17, 19, 20.

Contrôle de l'archet : V, 10.

Cordes. Les instruments des Anciens étaient déjà montés de cordes en boyau : Int, II, 7. Comment se nomment les 4 cordes à vide du violon : I, I, 13. Comment le son naît de la mise en vibration des cordes : V, 10. Les plus grosses et les plus épaisses peuvent toujours être prises avec plus de force que les petites : V, 11. Il faut éviter souvent les cordes à vide : V, 13.

Corona. Ce que c'est : I, III, 19.

Corps du violon : Int, I, 3.

Coup d'archet. Règles du tiré et du poussé : IV, 1, 2, 3 et suivants. Exemples sur ce sujet : IV, 38. Division dans le faible et le fort : V, 3, 4, et suivants. Qui doit être exécutée tantôt proche, tantôt éloignée du chevalet : V, 11. Il faut bien connecter les coups d'archet entre eux : V, 14. Variantes de coups d'archet dans les triolets : VI, 3, 4 et suivants. Sur des notes égales : VII, I, 1, 2, 3 et suivants. Sur des notes inégales : VII, II, 1, 2, 3 et suivants. Le coup d'archet change tout : VII, I, 1.

Custos Musicus. Ce que c'est : I, III, 26.

D

Débutant. Les débutants ne doivent pas jouer dès le début sur le violon : I, I, 1. Comment on doit leur enseigner le *Tactus* : I, II, 8, 9, 10, 11. Comment on doit les exercer au mélange des notes et des silences : I, III, 12. Comment un débutant doit tenir le violon et conduire l'archet : II, 1, 2, 3, 4, et suivants. Comment on peut les instruire avec profit : II, 8. Pourquoi ils doivent jouer principalement, au début, des pièces écrites en ut majeur : II, 9. On ne doit pas leur écrire sur le violon les noms des notes : II, 10. Les débutants doivent toujours jouer sérieusement et avec force : II, 11. Comment ils doivent apprendre à reconnaître les tonalités : III, 2, 3, 4. Ils doivent apprendre à connaître tous les intervalles : III, 5. Ils doivent se servir souvent du quatrième doigt : III, 7. Ce qu'ils doivent jouer après avoir appris l'alphabet : III, 8, 9¹⁰⁶.

Demi-cercle : voir **Cercle**.

Demi-trille : IX, 27.

Détacher les notes. Comment on l'indique : I, III, 20. Comment on doit détacher les notes : IV, 38 et VII, II, 2. On doit observer exactement les notes détachées selon les indications du compositeur, et savoir aussi souvent en prendre habilement l'initiative soi-même : XII, 3 et 11.

Didyme : Int, II, 5.

Dièse, signe de rehaussement : I, III, 13. Pour cela on doit souvent utiliser d'autres doigts I, III, 14. Le quatrième doigt est nécessaire III, 6. Le double dièse : I, III, 25. Une gamme avec des dièses : III, 6.

Diodore : Int, II, 5.

Diriger. Celui qui dirige doit être observé attentivement par tous lorsqu'on joue de la musique.

Division de l'archet dans le faible et le fort : V, 3, 4, 5 et suivants.

Doigt. L'ordre des doigts sur le violon : I, III, 14 et III, 6. Il faut se servir très souvent du quatrième doigt : III, 7. Pourquoi il est souvent nécessaire : V, 13 et VI, 5 et 17. Comment on utilise les doigts dans l'*Applicatur* entière : VIII, I, 4, 5, 6, 8, 9 et suivants. Dans la demi-*Applicatur* : VIII, II, 1, 2, 3 et suivants. Dans l'*Applicatur* composée : VIII, III, 2, 3 et suivants. Le croisement des doigts : VIII, III, 15. On doit souvent reculer tous les doigts ensemble : VIII, III, 16. Ou étendre le quatrième doigt : VIII, III, 9. Ou bien replier le premier doigt en arrière : VIII, III, 10. Souvent cependant étendre deux doigts en même temps : VIII, III, 11.

Doppelschlag, un ornement musical : IX, 26.

Doubles-cordes : VIII, II, 11 et VIII, III, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 16 et suivants. Une observation très utile au sujet des doubles-cordes : VIII, III, 20.

Dur. Voir **Tonalité**.

E

Eclisses du violon. Ce qu'on appelle ainsi : Int, I, 3.

Einschnitt : V, 14.

Emphase : voir **Accent**

Exécution. Tout repose sur une bonne exécution, XII, I.

Exemples. Pourquoi je les ai pris la plupart du temps en ut majeur : VI, 19.

Expression. Voir **Accent**.

Index

F

fp. Ce que ces lettres indiquent : XII, 8.

Figures (certaines notes qui fonctionnent ensemble). Elles peuvent être variées de multiples façons : VI, 3.

Forte, force. Où peut-on donner de la force avec l'archet : V, 3, 4, 5 et suivants. La force ne doit pas être exagérée : V, 13. Où doit-on la porter dans les liaisons : VII, I, 20. Elle doit être utilisée habilement : XII, 3, 8. Règles pour le contrôle de la force : XII, 17.

G

Gamba : Int, I, 2.

Geige. Différence entre *Geige* et violon : Int, I, 1. Les différentes espèces de *Geige* : Int, I, 2. Voir aussi **Violon**.

Grecs. Ils chantaient sur leurs lettres : I, I, 3. Leur façon de mesurer le temps : I, I, 3.

Grégoire le grand : Int, II, 5. Il transforme la musique : I, I, 4.

Groppo, ornement musical : XI, 18.

Guido d'Arezzo : Int, II, 5. Il est à l'origine d'un changement dans la musique : I, I, 5, 6

H

Harmonici. Qui ils étaient : Int, II, 5.

Harmoniques. Elles ne doivent pas être mêlées aux autres sons naturels du violon : V, 13.

Histoire de la musique : Int, II, 5.

Homère : Int, II, 5.

I

Inventeurs de la musique : Int, II, 3. Et des instruments de musique : Int, II, 5.

Instruments. Instruments de musique des temps anciens : Int, II, 4. Leurs inventeurs : Int, II, 5, 6, 8. Les instruments à cordes se désaccordent avec la chaleur ou le froid : XII, 6.

Instrumentistes. Ils doivent prendre pour modèle la musique vocale : V, 14.

Intervalles. Intervalles musicaux, ce qu'ils sont et leurs différentes espèces : III, 5.

J

Jouer. On doit toujours jouer sérieusement et fort : II, 11 et V, 2. On doit jouer comme on chante : V, 14. Quelques règles pour bien jouer : XII, 7, 8, 9 et suivants jusqu'à 21.

Jubal : Int, II, 3.

L

Lactance : Int, II, 5.

Lecture d'une partition. Bien lire est plus difficile que d'étudier des concertos : XII, 3. Peu de solistes lisent bien : XII, 4. Quelques règles : XII, 7, 8, 9 et suivants jusqu'à 22.

Lettres. Les lettres musicales : I, I, 12. Où elles se trouvent sur le violon : I, I, 13, 14. Il ne faut pas les écrire sur le violon pour les débutants : II, 10.

Levée : I, III, 24.

Liaison. Comment on l'indique : I, III, 16. Comment on doit lier : VII, I, 20. VII, II, 2, 3, 4, 5, 6, 7. On doit observer exactement les liaisons, et savoir aussi souvent les introduire soi-même habilement : XII, 3, 10, 11, 15.

Liaison (Signes de) : I, III, 16. Souvent accompagnés de points ou de petits traits placés dessous : I, III, 17. Joués d'une autre manière : I, III, 18.

Lignes pour écrire la musique : I, I, 8.

Lucien : Int, II, 5.

Lyre des Anciens. Ce qu'elle était, et son origine : Int, II, 6.

M

Mathématiciens. Ils doivent venir en aide aux luthiers pour la fabrication des instruments : Int, I, 6.

Marcus Meibomius : Int, II, 5.

Mercure : Int, II, 5, 6, 8.

Mesure. Voir *Tactus*.

Mizler. Un savant musicien : Int, I, 6.

Moll. Voir **Tonalité**.

Mordant. Ce que c'est, et ses différentes espèces : XI, 8, 9. Il peut monter ou descendre : XI, 10. On doit l'utiliser avec modération, et où on doit l'employer : XI, 11, 12, 13. On doit le jouer bien perlé : XI, 14.

Mouvement de la main en tenant une longue note : V, 5.

Murs. Jean de Murs ou Johann von der Mauer : Int, II, 5. Il transforme très notablement la musique : I, I, 7.

Musique. Origine du mot : Int, II, 2. Ses inventeurs : Int, II, 3. La musique vocale doit être le modèle des instrumentistes : V, 14. Evolution de la musique : I, I, 4, 5, 6, 7.

N

Notes. Pourquoi elles furent inventées : I, I, 2. Comment elles furent inventées : I, I, 7. Leur apparence, et à quoi elles servent : I, I, 11. Comment on les utilise avec le violon : I, I, 13, 14. Leur valeur ou durée, et comment on doit les compter dans la mesure : I, III, 1, 2, 3, 4, 5 et suivants, ainsi que la Table et IV, 37. Comment s'appellent les notes précédées d'un dièse, et celles précédées d'un bémol : I, III, 13. Quand une note doit être tenue, et comment : I, III, 19. Ce que sont les petites notes : voir **Ports de voix**. Exemples de traits de notes rapides : IV, 38. Notes jouées de façon ridicule : VI, 7. Un grand nombre de notes liées dans un même coup d'archet : VII, I, 11, 12, 13. Un grand nombre détaché dans un même coup d'archet : VII, I, 15, 16, 17. Comment jouer les notes liées avec goût : VII, I, 20. Comment jouer les notes pointées : VII, II, 2, 3, 4, et XII, 15, 21. Notes principales, accentuées, ou bonnes notes, quelles sont-elles : XII, 9, 10. Notes agencées de différentes manières, comment on doit les jouer : XII, 10, 12, 16, 21. Notes qui doivent être séparées dans le *Tactus* : XII, 16. Comment on doit les jouer après un petit soupir : XII, 21.

Notes de passage. Montantes, ou utilisées avec un port de voix descendant : IX, 19. Descendantes, ou utilisées avec un port de voix montant : IX, 20.

O

Octave : III, 5.

Olympus : Int, II, 5.

Orchestre. On doit estimer davantage un bon musicien d'orchestre qu'un pur soliste : XII, 4.

Ornements. On doit les utiliser avec modération. Quand il faut les utiliser : XI, 22.

Orphée : Int, II, 5.

P

Passage. Un passage avec 34 variantes de coups d'archet : VII, I, 19. Passages particuliers : XII, 12, 13, 14.

Pauses. Ce qu'elles sont, et leur valeur : I, III, 2, 3, 5, 6.

Piano, faible. Où peut-on donner de la faiblesse avec l'archet : V, 3, 4, 5 et suivant. Il ne faut pas jouer trop *piano* : V, 13. Dans les liaisons : VII, I, 20. Doit être utilisé à propos : XII, 3, 8.

Pline : Int, II, 5.

Point. Ce qu'il signifie : I, III, 8, 9, 10. Nouvel enseignement avec le double point : I, III, 11. Ce qu'il indique lorsqu'il est placé au-dessus ou en-dessous des notes : I, III, 17.

Ports de voix. Ce qu'ils sont : I, III, 23 et IX, 1. Combien il y en a de sortes, et comment on doit les jouer : IX, 2, 3, 4. Les très longs : IX, 4, 5. De quelle note ils viennent : IX, 6, 7. Ce qu'on doit observer en outre : IX, 8. Les ports de voix brefs : IX, 9. Les ports de voix descendants sont meilleurs que les ascendants : IX, 10. On peut les faire de la tierce : IX, 11. Et de la note voisine, avec deux notes : IX, 12. Dans quels cas le port de voix ascendant sonne le mieux : IX, 13¹⁰⁷. Les ports de voix ascendants viennent aussi de notes éloignées : IX, 15. Ports de voix de passage : IX, 16, 17, 18, 19. Il faut placer les ports de voix aux endroits judicieux : IX, 21. Comment on les utilise dans les trilles : X, 11, 12, 13, 14.

Index

Position de la main gauche sur le violon : I, *III*, 14.
Ptolémée : Int, *II*, 5.

Q

Quarte. Elle est de trois espèces : *III*, 5.
Quinte. Elle est de trois sortes : *III*, 5.

R

Règles. Règles du coup d'archet tiré et poussé : IV, 1, 2, 3 et suivants. Règles pour tirer un beau son du violon : V, 4, 5 et suivants. Règles pour bien lire une partition : XII, 7, 8, 9 et suivants jusqu'à 22.
Reprise (Signes de) : I, *III*, 22.
Ribattuta. Voir *Zurückschlag*.
Rückfall ou *Abfall*, un ornement : IX, 25. Quand est-il bon, quand est-il mauvais : IX, 26.

S

Sapho la poétesse a sans doute inventé l'archet : Int, *II*, 8.
Seconde. Elle est de trois espèces : *III*, 5.
Septième. Elle est de trois espèces : *III*, 5.
Signes de liaison : I, *III*, 16. De reprise : I, *III*, 22.
Sixte. Elle est de trois espèces : *III*, 5.
Société musicale. Des nouvelles sur ce sujet : Int, *I*, 6.
Solo. On ne doit jouer des Solos, que lorsqu'on sait accompagner comme il faut : XII, 5.
Son. Comment tirer un beau son du violon : V, 1, 2 et suivants. Maintenir la pureté du son : V, 10. Il faut tenir compte du diapason : V, 11. Jouer avec le même son dans le fort et dans le faible : V, 12. Egalité du son pour les chanteurs et les instrumentistes : V, 13, 14.
Soupirs. Ce qu'on appelle ainsi. Leur valeur : I, *III*, 3, 5, 6.

T

Table du violon : Int, *I*, 3.
Tactus. Sa description et ses effets : I, *II*, 1, 2. Les *Tactus* des Anciens, et une explication de la mesure du temps actuelle : I, *II*, 3, 4. C'est du *Tactus* principal que se déduisent tous les autres : I, *II*, 5. L'*Alla Breve* : I, *II*, 6. Explication des différentes sortes de mouvement, comment on les reconnaît, et comment on les enseigne à un élève : I, *II*, 7, 8. Erreur des enseignants : I, *II*, 9. Ils doivent tenir compte du tempérament de l'élève : I, *II*, 10. Et ne rien lui donner de difficile avant l'heure : I, *II*, 11. On ne doit jamais cesser d'être attentif à la régularité du *Tactus* : I, *II*, 12. Dans des notes égales et rapides on a facilement tendance à presser : IV, 38. On inculque constamment la régularité du *Tactus* : VII, *I*, 8, 11, 16, 17 et VII, *II*, 2, 3, 5. Il ne faut pas faire varier le *Tactus* lorsqu'on accompagne : XII, 20.
Tempérament. Ce que c'est : I, *III*, 25.
Tempo brisé : XII, 16.
Tenue d'une note. Le signe qui l'indique, et sa durée : I, *III*, 19.
Termes techniques musicaux : I, *III*, 27.
Terminaison, ornement : IX, 30
Tessiture. Différencier le grave et l'aigu dans le jeu : V, 11.
Tevo. Ecrivain sur la musique. Int, *II*, 8.
Tierce. Elle est de deux espèces : *III*, 5.
Tir. Un tir musical : XI, 20.
Tirata. Ce que c'est : XI, 20, 21.
Tonalité. Explication, et diversité : *III*, 2, 3, 4.
Traits. Signification des petits traits sur ou sous les notes : I, *III*, 17. Barres à la fin de chaque mesure : I, *III*, 5. Elles sont utilisées pour marquer des divisions à l'intérieur d'une pièce : I, *III*, 22.

Tremolo. Son origine, et comment on le réalise : XI, 1, 2, 3. On le fait de trois manières : XI, 4. Explications complémentaires : XI, 5. Sur deux cordes : XI, 6. Il est surtout utilisé dans les cadences : XI, 7.

Trille. Comment on l'indique : I, III, 21. Sa description : X, 1, 2. On doit le faire avec la seconde majeure ou mineure, non avec la tierce : X, 3. Cette règle semble avoir une exception, qui n'est pourtant pas bien fondée : X, 4. Comment commencer et terminer un trille : X, 5, 6. Il est de trois espèces : X, 7. Le trille « spirituel » : X, 8. On doit s'habituer à un trille long : X, 9. et exercer tous les doigts à battre le trille : X, 10. Comment on se sert des ports de voix et des terminaisons dans le trille : X, 11, 12, 13, 14. Dans quel cas on doit faire un trille : X, 15, 16, 17, 18, 19, 20. Trille par demi-tons : X, 24. Sur des notes disjointes : X, 25. Avec des chutes sur une corde à vide : X, 26. Le double-trille : X, 27, 28. Exemples de ceci dans tous les tons : X, 29. Le double-trille ascendant et descendant : X, 30. Le trille à la sixte : X, 31. Le trille accompagné : X, 32. Le demi-trille : IX, 29. **Triolets.** Ce qu'ils sont VI, 1. Ils doivent être joués égaux : VI, 2. On peut souvent varier en les coups d'archet : VI, 3, 4, 5 et suivants.

Trompette marine : Int, I, 2.

U

Überwurf, un ornement : IX, 22. Quand on doit l'éviter : IX, 24.

Unisson : III, 5.

Ut, ré, mi, fa, etc. Origine : I, I, 5.

V

Variantes de coups d'archet sur des triolets : VI, 3, 4, 5 et suivants. Sur des notes égales : VII, I, 2, 3, 4, et suivants. Sur des notes inégales : VII, II, 1, 2, 3, et suivants.

Viole d'amour : Int, I, 2.

Violet anglaise : Int, I, 2.

Violon. Différence entre le mot *Geige* et le mot violon : Int, I, 1. Description du violon : Int, I, 3. Comment on doit le monter proprement : Int, I, 4. Les violons sont souvent mal fabriqués : Int, I, 5. Comment on doit le tenir : II, 1, 2, 3 et suivants. On ne doit pas y écrire les noms des notes : II, 2. On doit monter le violon un peu fortement ; et comment on doit y chercher un beau son : V, 1, 2, 2, et suivants.

Violon piccolo : Int, I, 2.

Violon (violone) : Int, I, 2.

Violoncelle : Int, I, 2.

Violoniste. Comment il peut améliorer son violon : Int, I, 7. Comment il doit tenir le violon et conduire l'archet : II, 1, 2, 3 et suivants. Ce qu'il doit observer avant de commencer à jouer : III, 1. Il doit jouer intelligemment : VII, I, 1. Il doit bien observer les indications du compositeur : IX, 21. C'est sur le premier violon que les autres doivent s'accorder : XII, 6. Il doit rechercher le caractère d'une pièce avant de commencer à la jouer : XII, 7. Il doit faire des ornements aux endroits judicieux, et sans excès : IX, 21.

W

Wallis, un écrivain sur la musique : Int, II, 5.

Z

Zurückschlag (Ribattuta). Quand et comment utiliser cet ornement : XI, 17.

Zusammenschlag (Batement). De quelle sorte d'ornement il s'agit. Son origine et son emploi.

Annexe 1

Dédicace de la deuxième édition (1770)

Très-honorable
Prince
du Saint-Empire Romain

Très-gracieux Prince et Seigneur,

Je peux désormais dédier aussi très humblement à Votre Grâce Princièrè la seconde édition de mon *École du Violon*, écrite pour l'instruction de la jeunesse, et qui à ce titre seulement peut devenir une œuvre digne de l'intérêt paternel et de la grande générosité avec lesquels Votre Grâce Princièrè veille à l'éducation des jeunes.

J'offenserais trop la modestie de Votre Grâce Princièrè, si je transformais cette dédicace en un discours de louange, et la place me manquerait pour décrire le bonheur dont jouit Salzbourg sous le gouvernement béni de Votre Grâce Princièrè. Je laisse aux églises et aux autels, aux orphelinats, aux hôpitaux et aux autres bâtiments si utiles, aux portes, aux statues et aux monuments le soin de répandre pour nos descendants la gloire d'un si grand Prince.

Que le Dieu plein de bonté préserve Votre Grâce Princièrè dans les prochaines années, et que pour le soin particulier de vos fidèles sujets il vous fasse vivre heureux, en bonne santé, et longtemps, oui très longtemps, au-delà des quinze ans de règne.

Ce sont les vœux les plus ardents que je forme devant le trône du Très-Haut ; cependant je nous recommande, moi et les miens, à votre Très-Haute Grâce, et me nomme, avec la plus profonde soumission,

de Votre Grâce Princièrè
et de mon Très-Gracieux Prince et Seigneur,

le très-humble et très-obéissant serviteur,

Leopold Mozart

Annexe 2

Rapport sur l'état de la musique à Salzbourg (1757)

Rapport sur l'état présent de la musique de Sa Grâce princièrè l'archevêque de Salzbourg, en l'an 1757.

auteur présumé : Leopold Mozart

tiré de : MARPURG, F. W. ; *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*,
Volume III, Gottlieb August Lange, éditeur, Berlin 1757, 3^{ème} partie, p. 183-198

Maître de chapelle

1. M. Ernst Eberlin, de Jettenbach en Souabe. Il est aussi écuyer-tranchant de l'archevêque. Il était précédemment organiste de la cour ; et si quelqu'un mérite d'être appelé un Maître profond et mûr dans l'art de la composition, c'est bien cet homme. Il tient les sons entièrement en sa puissance, et compose avec tant d'agilité, que plus d'un, si on lui disait le temps qu'il a fallu à ce compositeur méticuleux pour mettre en forme telle ou telle pièce considérable, croirait à une fable. Au vu du grand nombre de pièces de musique qu'il a produites, on peut le placer aux côtés de ces deux compositeurs aussi actifs que célèbres, MM Scarlatti et Telemann. Comme œuvres imprimées, on ne connaît de lui que ses Toccatas pour orgue.

Vice-maître de chapelle

2. M. Joseph Lolli, de Bologne en Italie, était précédemment ténor. En dehors de quelques oratorios, il n'a presque rien fait pour la chambre, mais pour l'église il a fait de nombreuses messes et des psaumes pour les vêpres.

Messieurs les compositeurs de la Cour

3. M. Caspar Cristelli, de Vienne en Autriche, est violoncelliste. C'est un grand Maître de l'accompagnement. Il se distingue aussi de bien des violoncellistes par son art de tirer du violoncelle une sonorité véritablement puissante et pleine, mais aussi pure et touchante, et de jouer de façon virile, mais non juvénile à la manière de l'alto. Du reste il ne compose que pour la chambre. Il a principalement écrit quelques « *Parthien* », des Symphonies, et un grand nombre de Trios ; puis des Duos et Solos pour le violoncelle.

4. M. Leopold Mozart, de la ville d'empire d'Augsburg. Il est violoniste et guide [*Anführer*] de l'orchestre. Il compose pour l'église et pour la chambre. Il est né le 14 novembre 1719, et est entré au service de l'archevêque en 1743, sitôt après avoir terminé des études de philosophie [*Weltweisheit*] et de droit. Il s'est fait connaître dans tous les genres de composition, mais n'a fait imprimer aucune musique, et a seulement gravé lui-même sur cuivre 6 sonates à 3 en 1740, presque uniquement pour s'exercer dans l'art de la gravure. En juillet 1756 il a publié son *Ecole du violon*. Parmi les compositions manuscrites de M. Mozart qui ont acquis quelque notoriété, il faut signaler principalement de nombreuses pièces contrapuntiques et autres choses sacrées ; puis une grande quantité de symphonies, les unes à 4 seulement, les autres pour tous les instruments habituels ; également plus de trente grandes sérénades, qui contiennent des solos pour différents instruments. Il a aussi écrit de nombreux concertos, par exemple pour la flûte traversière, le hautbois, le basson, le cor, la trompette, etc., quantité de Trios et Divertimenti pour différents instruments ; ainsi que douze Oratorios, une multitude de pièces théâtrales, et même des Pantomimes ; signalons particulièrement certaines pièces de circonstance, comme : une musique militaire avec trompettes, timbales, tambours et fifres [*Pfeiffen*], en plus des instruments habituels ; une musique turque ; une musique avec un clavecin monté en acier ; et enfin une musique pour voyage en traîneau, avec cinq grelots de traîneau ;

sans parler des marches, des « *Nachtstücke* » [litt. : « pièces de nuit »], de plusieurs centaines de Menuets, de danses d'opéra et autres petites pièces semblables.

5. M. Ferdinand Seidl, de Falkenberg en Silésie. Violoniste. Il ne compose que pour la chambre. Il a fait un très grand nombre de Symphonies, également des Concertos et des Solos pour le violon, dans lesquels il s'efforce principalement d'obtenir des chants inhabituels et très particuliers, ainsi que des passages difficiles.

MM. les trois compositeurs de la Cour jouent sur leurs instruments aussi bien à l'église qu'à la chambre, et ont, en alternance avec M. le Maître de chapelle, une semaine chacun la direction de la musique à la Cour, semaine durant laquelle toute la musique dépend seulement de celui qui est en charge, puisqu'il peut à son gré y faire jouer sa propre musique ou une autre.

Violonistes

6. M. Paul Schorn, de Salzbourg

7. M. Carl Vogt, de Krenau en Moravie, est un joueur sérieux qui sait faire sortir de manière virile un son puissant du violon.

8. M. Wenzel Hebelt, de *Heiligen Berg* en Moravie. Il joue parfaitement les passages les plus malaisés ; ce pourquoi il n'aime d'ailleurs que les choses difficiles, parmi lesquelles il n'est pas aisé de trouver quelque chose de trop difficile ou trop rapide pour lui. Simplement sa sonorité est très douce et faible.

9. M. Joseph Hülber, de Krumbach en Souabe. Joue aussi la flûte traversière.

10. M. Nicolaus Meisner de Brauna en Bohème. Joue aussi du cor.

11. M. Franz Schwarzmann, de Salzbourg. Joue aussi des concertos sur le basson, et tout aussi joliment du hautbois, de la flûte et du cor. Il se trouve en ce moment même à Padoue, à l'école du célèbre M. Tartini.

12. M. Joseph Hölzel de la ville de Steyer en Autriche. Joue aussi du cor.

13. M. Andreas Mayr, de Salzbourg. Joue bien du violoncelle également.

Altistes

14. M. Johann Sebastian Vogt, de Stadt Steinach, dans l'évêché de Bamberg près de Kulmbach. Joue aussi du hautbois

15. M. Johann Caspar Thuman, de Salzbourg.

Organistes et clavecinistes

16. M. Anton Cajetan Adelgasser, de l'Île, en Bavière. Joue intelligemment, joliment et le plus souvent de manière chantante. C'est non seulement un bon organiste, mais aussi un bon accompagnateur au clavecin. Pour ces deux choses il est redevable à M. le Maître de chapelle Eberlin, de qui il a aussi appris les règles de la composition, et il compose aussi très agréablement. Simplement il dépend trop visiblement encore de l'imitation des autres, en particulier de son professeur.

17. M. Franz Ignatius Lipp, d' Eggenfelden en Bavière. Joue aussi du violon, chante joliment comme ténor et ne compose pas mal.

Ces deux organistes ont en alternance la charge du grand orgue (celui qui se trouve dans la partie arrière de l'église) et de l'orgue latéral (où se trouvent les chanteurs solistes [*Concertsänger*]). Ils n'en font pas moins partie tous les deux de l'accompagnement à la chambre.

18. M. Georg Paris, de Salzbourg, joue toujours le petit orgue qui est sous le chœur, où sont les chanteurs du chœur, et a la charge des services religieux quotidiens du chœur. Il a composé quelques pièces pour l'église.

Violoncellistes

19. M. Joseph Schorn, de Salzbourg. Joue aussi du violon.

20. M. Jacob Anton Marschall, de Pfaffenhofen en Bavière, se consacre beaucoup à l'accompagnement, dans lequel, grâce aux instructions de M. Cristelli, il est de plus en plus accompli ; il partage la charge de l'accompagnement en alternance avec ce dernier. Il joue aussi bien du violon.

Joueurs de Violone

21. M. Matthias Wirth, de Westendorf en Souabe.

22. M. Paul Hutterer, de la Forêt de Bohême.

Bassonistes

23. M. Johann Jacob Rott, de Straubingen en Bavière.

24. M. Rochus Samhuber, de Salzbourg.

25. M. Joh. Adam Schulß et 26. M. Joh. Heinrich Schulß, de Sagan en Silésie, jouent tous deux aussi du hautbois.

Trombonistes

27. M. Thomas Oschlatt, de Stockerau en Basse-Autriche. C'est un grand Maître de son instrument, sur lequel très peu pourront l'égaliser. Il joue aussi bien du violon et du violoncelle, et n'en joue pas moins finement du cor.

Hautboïstes et flûtistes

28. M. Christoph Burg, de Mannheim dans le Palatinat, joue très bien les concertos sur la flûte et le hautbois ; joue aussi du violon.

29. M. Franz de Paula Deibl, de Munich en Bavière, joue aussi du violon.

30. M. Joh. Michael Obkirchner, de Donauwert¹⁰⁸

Cornistes

31. M. Wenzel Sadlo, joue aussi très bien du violon.

32. M. Franz Drasil, joue aussi du violoncelle. Les deux viennent de Brodetz en Bohême.

Ces deux excellents cornistes auraient pu il y quelques années, entrer au service de Son Altesse Princièrè en Bavière, pour un salaire annuel de 1000 florins chacun : mais ils n'ont pas voulu quitter le service de Salzbourg.

Les Chanteurs

Les chanteurs solistes

33. L'honorable Andreas Unterkofler, de Salzbourg, est Préfet de la *Capellhaus*¹⁰⁹ princièrè et aumônier titulaire de la cour [*Hofkaplan*].

Sopranistes

Les places des 3 autres castrats, à savoir de M. Großi, de M. Augustini, et de M. Lonzi, contraltiste récemment décédé ne sont pas encore pourvues.

34. L'honorable Johann Sebastian Brunner de Neuötting en Bavière.

Bassistes

35. M. Joseph Meißner, de Salzbourg, un excellent chanteur. Sa voix a quelque chose d'extraordinairement agréable, il peut atteindre la hauteur d'un bon ténor et descendre à celle d'une basse de chambre [*Kammerbass*] sans aucun effort et avec une belle égalité. Il est particulièrement fort dans le pathétique, et sait exécuter incomparablement les passages qui réclament une expression naïve, car ils lui sont naturels. En Italie, il s'est produit d'abord à Pise, puis à Florence, et enfin au théâtre San Carlo de Naples, et s'est fait entendre aussi bien à Rome que dans d'autres grandes villes italiennes. A Vienne il a chanté à l'Académie, où il fut engagé. Durant son voyage en Hollande il a eu l'occasion de se faire entendre dans les cours de Munich, Würzburg, Mannheim, Stuttgart, Liège et Cologne, ainsi que par les évêques d'Augsburg et Spire, et par d'autres Seigneurs qui tous ont fait connaître leur approbations par de magnifiques présents. Il vient de faire un petit voyage à Padoue et Venise.

36. M. Joseph Michelanskn, de Prague en Bohême. Ténor.

37. M. Joseph Zugseisen, de Salzbourg. Ténor.

38. M. Felix Winter, de Salzbourg, possède une voix qui se rapproche de celle de M. Meißner. Il a les aigus d'un ténor pas trop aigu, et les basses d'une basse de chambre profonde ; il chante avec esprit. Il revient juste d'Italie, où il est resté deux ans, et où ses prestations, à Rome et dans d'autres endroits, ont été très applaudies. A Naples il a chanté pour l'opéra du carnaval au théâtre San Carlo. 2 ou 3 sopranos, et autant d'altos, sont pris régulièrement pour les solos à la *Capellhaus*. Ils ont comme Maître M. Meißner.

MM. les chanteurs du chœur **sont d'abord**

Messieurs du chœur, à savoir les honorables :

39. M Franz Anton Oettel, de Bavière, ténor (régent du chœur)

40. M. Joh. Baptist Freimiller, de Souabe, basse (régent du chœur)

Ces deux régents du chœur ont en alternance la direction lors du service religieux quotidien dans les chœurs et le contrepoint, puisque la musique de chambre n'est pas présente.

41. M. Christian Maller, de Souabe. Ténor.

42. M. Anton Saller, de Bavière. Ténor.

43. M. Christoph Strasser, de Salzbourg. Alto.

44. M. Benedict Schmußer, de Bavière. Ténor.

45. M. Anton Ainkäß, de Carinthie. Ténor.

46. M. Sebastian Seiser, de Bavière. Basse.

47. M. Paul Pinzger, de Bavière. Ténor.

48. M. Franz Schneiderbaur, de Bavière. Alto, falsettiste.

49. M. Christoph Bachmeir, de Salzbourg. Basse.

50. M. Johann Anton Eismann, de Berchtolsgaden. Ténor.

51. M Anton Schipfl, du Tyrol. Basse.

52. M. Ignatius Seeleuthner, de Salzbourg. Ténor.

53. M. Franz Joseph Menda, du Tyrol. Alto, falsettiste.

54. M. Johann Veit Braun, du Tyrol. Alto, falsettiste.

55. M. Franz Cajetan Moschee, de Carinthie. Basse.

56. M. Lorenz Winneberger, de Souabe. Basse.

57. M. Donat Stettinger, de Bavière. Basse.

58. M. David Veit Westermeier, de Salzbourg. Ténor.

59. M. Johann Baptist Setti, d'Italie. Basse.

Aux chanteurs du chœur appartiennent, deuxièmement, les « Choralistes », qui sont :

- 60. M. Benedict Heiß, de Salzbourg. Basse.
- 61. M. Leopold Hill, de Salzbourg. Basse.
- 62. M. Joseph Schmid, de Salzbourg. Basse.
- 63. M. Johann Drauner, de Hongrie. Alto, falsettiste.
- 64. M. Judas Tadeus Wesenauer, de Salzbourg. Ténor.
- 65. M. Joseph Egger, de Salzbourg. Ténor.
- 66. M. Jacob Seeloos, de Souabe. Ténor.
- 67. M. Joseph Scheffler, de Bavière. Basse.

Parmi ces huit « Choralistes » il y en a 4 qui peuvent jouer du Violone, car l'un d'entre eux doit toujours jouer le Violone à côté du petit orgue dans le chœur (celui dont M. Paris a la charge).

Troisièmement, appartiennent aussi au chœur :

Les *Capellknaben* (« garçons de chapelle ») qui sont constamment au nombre de 15, et sont chargés des voix aigües. Ils logent tous ensemble dans leur propre bâtiment, appelé la « Maison de la chapelle » [*Capellhaus*], où habite aussi le « Préfet de la chapelle » [*Capellpräfekt*], qui mange à la même table qu'eux, en compagnie du Précepteur [*Praeceptor*], qui les instruit dans l'étude.

Non seulement la Cour pourvoit à tout leur habillement, à la nourriture et à la boisson, non seulement ils ont leur propre cuisinier et leurs propres employés de maison, mais ils sont instruits par les meilleurs maîtres de la chapelle princière, aux frais de la Cour, en chant figural et choral, à l'orgue, au violon, et en langue italienne. A son entrée dans la *Capellhaus*, chacun est habillé de pied en cap ; la sortie ne s'effectue pas cependant sitôt que le garçon perd sa voix : il est encore pris en charge totalement pendant 2 ou 3 ans (selon sa bonne conduite), ce qui lui donne du temps pour se perfectionner dans tous les domaines, et se mettre en état, avec le temps, d'entrer au service de la Cour, ce que la plupart réussissent à faire, car on les prend de préférence à d'autres lorsqu'ils sont aptes.

Enfin le chœur nécessite aussi la présence de :

3 trombonistes

pour jouer les trombones alto, ténor et basse. Ceci est à la charge du *Stadtthürmermeister*¹¹⁰ avec deux de ses subordonnés, moyennant un salaire annuel.

La cathédrale princière possède un grand orgue, à l'arrière, près de l'entrée de l'église ; à l'avant, près du chœur, 4 orgues latéraux ; et en bas, dans le chœur, un petit orgue de chœur à côté duquel se mettent les chanteurs du chœur. Le grand orgue n'est utilisé dans une grande musique que pour préluder ; pour la musique elle-même on utilise toujours l'un des quatre orgues latéraux, à savoir celui qui est voisin de la droite de l'autel, où sont les chanteurs solistes et les basses. En face, sur l'orgue de gauche, sont les violonistes etc., et sur les deux autres orgues latéraux sont les deux chœurs de trompettes et timbales. L'orgue de chœur inférieur et le Violone se rajoutent lorsqu'on passe en plein jeu. Dans la cathédrale, on entend rarement la flûte et le hautbois, le cor jamais. Tous ces messieurs jouent donc à l'église avec les violons.

Les deux chœurs de trompettes et timbales sont constitués des personnes suivantes :

1. M. Johann Baptist Gesenberger, *Obertrompeter*, de Bavière. C'est un excellent trompettiste, qui s'est rendu très célèbre notamment par son jeu dans l'aigu, d'une extraordinaire pureté, par sa vélocité dans les traits et la qualité de son trille.
2. M. Caspar Köstler, du Palatinat, *Hoftrompeter* et *Feldtrompeter*¹¹¹. C'est un élève de feu le si célèbre Heinisch à Vienne ; il donne à la trompette un son fin, agréable et chantant ; il a un bon style d'exécution, et l'on entend avec grand plaisir ses Concertos et ses Solos. Il joue aussi du violon.
3. M. Andreas Schachtner, de Bavière, *Hoftrompeter*. C'est un élève de M. Köstler. Il joue vraiment finement de la trompette, et avec bon goût ; il joue aussi particulièrement bien du violon et du violoncelle.
4. M. Johann Schwarz, du Palatinat, *Hoftrompeter* et *Feldtrompeter*. C'est un Primant ; il joue aussi du violon.
5. M. Ignatius Finck, d'Autriche, *Hoftrompeter* et *Feldtrompeter*. C'est un Secundant de M. Gesenberger. Joue aussi du violon et du violoncelle.
6. M. Adam Huebner, du Palatinat, *Hoftrompeter*. C'est un Secundant, il joue aussi du violon.
7. M. Johann Leonhard Seiwald, de Salzbourg, *Hoftrompeter* et *Feldtrompeter*. C'est un Secundant, il joue aussi du violon. Lui et M. Huebner secondent les trois Primants Köstler, Schachtner et Schwarz.
8. M. Johann Siegmund Lechner, de la ville d'Empire d'Augsburg, *Hoftrompeter*, joue aussi du violon.
9. M. Franz Heftstreit, de Moravie, *Hoftrompeter* et *Feldtrompeter*, joue du violon et est aussi employé comme altiste.
10. M. Matthias Brand, de Bohême, *Hoftrompeter* et *Feldtrompeter*.

Il reste deux places qui doivent encore être pourvues.

Timbales

11. M. Anton Winkler, de Salzbourg, *Hofpauker* et *Feldpauker*, joue aussi du violon.
12. M. Florian Vogt, de Krenau¹¹² en Moravie, *Hofpauker* et *Feldpauker*, joue très bien du violon.

Aucun trompettiste ni timbalier n'est admis au service du prince s'il ne joue pas bien du violon, puisque dans les grandes musiques ils doivent tous être présents à la cour et jouer le second violon ou l'alto ; dans ce cas ils sont commandés par celui qui assure la direction de la semaine.

A la musique appartiennent également :

M. Johann Rochus Egedacher, facteur d'orgue de la Cour, né à Salzbourg.

M. Andreas Ferdinand Majer, né à Vienne, luthier [facteur de luths et de violons] de la Cour.

Ces deux personnes doivent être constamment présentes et maintenir les instruments en bon état.

Enfin :

3 souffleurs d'orgue ou « Calcanten »

Le nombre de toutes les personnes appartenant à la musique ou payés par la Cour en rapport avec la musique se monte donc à 99.

Table des matières

Présentation.....	2
Préface de la première édition (1756).....	7
Préface de la seconde édition (1769).....	9
Introduction à l'école du Violon.....	10
Première partie de l'introduction.....	10
Deuxième partie de l'introduction.....	16
Première partie, première section.....	22
Première partie, deuxième section.....	27
Première partie, troisième section.....	33
Deuxième partie.....	51
Troisième partie.....	59
Quatrième partie.....	69
Cinquième partie.....	96
Sixième partie.....	102
Septième partie.....	112
Septième partie, première section.....	112
Septième partie, deuxième section.....	124
Huitième partie.....	133
Huitième partie, première section.....	133
Huitième partie, deuxième section.....	142
Huitième partie, troisième section.....	150
Neuvième partie.....	171
Dixième partie.....	195
Onzième partie.....	215
Douzième partie.....	227
Index.....	237
Annexe 1.....	243
Annexe 2.....	245
Table des matières.....	253
Notes.....	255

Notes

- 1 Le « chœur » de la cathédrale de Salzbourg. Le mot désigne l'ensemble des musiciens, chanteurs et instrumentistes, attachés à la cour du prince-archevêque. Leopold Mozart jouait dans l'orchestre et enseignait le violon aux garçons du chœur.
- 2 « Un modèle que ses défauts rendent facile à imiter trompe, parce qu'on n'imité que ses défauts. ». Horace, Épîtres, Livre I, XIX. Trad. François Richard. Ed. Garnier Flammarion, Paris 1967.
- 3 Gottlieb Wilhelm Rabener (1714-1771), écrivain satirique allemand.
- 4 « Épargner les personnes, parler des vices » (Martial, Épigrammes, livre X, 33) « S'en irriter, c'est accepter le reproche » (Tacite, Annales, livre IV, chapitre XXXIV)
- 5 Littéralement « violons-planches »
- 6 L.M. emploie plusieurs fois cette expression ironique, que nous traduisons littéralement (*Halbkomponisten*).
- 7 Cette phrase a été modifiée en 1769. La version de 1756 donne : « La grande basse, ou *Violon*, de l'italien *Violone* est la huitième espèce de *Geige*. »
- 8 On conserve ce mot, qui en allemand se différencie de *Violin*, désignant le violon.
- 9 Les trois dernières phrases sont un ajout de 1769.
- 10 Il s'agit de la *Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften*, qui comptait comme membres Telemann, Haendel, et J.S. Bach, entre autres.
- 11 La transcription phonétique actuelle de ce mot dans l'hébreu le plus ancien serait *mašāse*, où *š* est une consonne fricative pharyngale voisée et *s* une consonne coronale antérieure latérale. A l'époque de Leopold Mozart, on prononçait sans doute quelque chose comme "maassé" ou « mayass ». Les traductions possibles du mot seraient : « action », « acte », « œuvre », « conte », « histoire », « fait ». La traduction qu'évoque L.M., citant Prætorius, semble se rattacher à une tradition cabalistique du Moyen Âge, par exemple avec l'expression « Maaseh Merkabah » [Merci à Patrick Bismuth et David Klein pour ces informations]
- 12 Cette longue liste évoque les personnages suivants :
 Heinrich Loris, dit Glarean (1488-1563), auteur du *Dodekachordon*, Bâle, 1547, traité influent où sont notamment analysés et classifiés les modes
 Gioseffo Zarlino (1517-1590), auteur de *De Institutioni Harmonicæ*, Venise, 1558, traité d'un grand retentissement.
 Bontemps : Peut-être Giovanni Andrea Bontempi (1624-1705), auteur d'un traité de contrepoint intitulé *Nova quatuor vocibus componendi methodus*, paru à Dresde en 1660.
 Ludovico Zacconi (1555-1627), auteur d'une *Prattica di Musica* en deux volumes (1592 et 1622).
 Vincenzo Galilei (1520-1591)
 Franchini Gaffurio (1451-1522), compositeur et auteur de plusieurs traités dont *Theorica musicae* (1492)
 Berard : Peut-être Angelo Berardi (1636-1694)
 Giovanni Battista Doni (1595-1647)
 Pierre Bonnet (1638-1708) et Jacques Bonnet (1644-1724), son frère, auteurs d'une *Histoire de la Musique et de ses effets*, Paris, 1715.
 Zacharie Tevo, auteur d'*Il musico Testore*, Venise, 1706, déjà cité par L.M. Au §2, et à nouveau au §6.
 Athanasius Kircher (1601-1680), célèbre érudit jésuite, auteur entre autres de la *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni* (1650)
 Johann Frosch ou Froschius, auteur de *Rerum musicarum opusculum rarum ac insigne, totius eius negotii rationem mira industria brevitate complectens* (1535)
 Giovanni Artusi (env. 1540-1613), qui polémiqua avec Monteverdi.
 Johannes Kepler (1571-1630), plus connu pour ses découvertes en astronomie, a écrit *Harmonices Mundi* en 1619, où il est question de l'harmonie des sphères.
 Jean-Georges Neidhart (m. en 1739), auteur de plusieurs ouvrages théoriques sur les tempéraments.
 Leonhard Euler (1707-1783), plus connu comme mathématicien, a écrit un traité sur la musique intitulé *Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae* (1739)
 Johann Adolf Scheibe (1708-1776), auteur de *Der Critische Musicus*, magazine paru à Hambourg entre 1737 et 1740 et d'un *Traité sur l'origine de la musique* (1754).
 Wolfgang Caspar Prinz ou Printz (1641-1717)
 Andreas Werckmeister (1645-1706), auteur de plusieurs ouvrages théoriques sur les tempéraments.
 Johann Joseph Fux (1660-1741), compositeur et auteur du *Gradus ad Parnassum* (1725), manuel de composition célèbre
 Johann Mattheson (1681-1764), compositeur et auteur de plusieurs ouvrages théoriques dont *Der vollkommene*

Capellmeister. Hamburg, 1739.

Lorenz Christoph Mizler (1711-1778) est cité plus haut (Intr. 1^{ère} partie, §6) comme fondateur de la Société allemande des sciences musicales. Il est l'auteur d'un ouvrage intitulé *Musikalische Bibliothek*, et a traduit en allemand le *Gradus ad Parnassum* de Fux, qu'il publia à Leipzig en 1742.

Meinrad Spieß (1683-1761), auteur du *Tractatus musicus compositorio-practicus*. Augsburg, 1745

Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795)

Johann Joachim Quantz (1697-1773), compositeur, flûtiste et auteur de *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (Berlin, 1752)

Joseph Riepel (1709-1782)

13 Sébastien de Brossard (1655-1730), auteur d'un *Dictionnaire de musique* (1701) et Johann Gottfried Walther (1684-1748), auteur du *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek* (Leipzig, 1732)

14 Le mot « passage » [*Passage*] n'a pas seulement ici le sens moderne d'« extrait », mais désigne aussi des épisodes de diminution, comme les *passagi* des Italiens, souvent faits de notes de même valeur rythmique, et la plupart du temps à caractère virtuose.

15 Phrase modifiée en 1769. Version de 1756 : « doit toujours être désigné par... ».

16 Au §15 de la troisième section de la première partie.

17 La traduction du mot allemand *Takt* par un mot français est problématique. Il peut signifier tantôt « mesure », comme organisation mathématique des valeurs de notes, tantôt « pulsation », comme principe moteur qui « donne vie » à la musique. J'ai choisi de le traduire par le mot latin *Tactus*, dont il provient, et qui est parfois remis en usage aujourd'hui.

18 { } : phrase modifiée en 1769. Version de 1756 : « particulièrement lorsqu'on veut séparer les deux premiers temps par une grande élévation de la main, et frapper chacun en bas, ce qui certes est vraiment ridicule. »

19 A comprendre ici comme un terme générique qui désigne tous les silences musicaux.

20 L'exemple contient une erreur dans le signe de mesure : 3/4 et non 2/4

21 Il s'agit de la table détachable annexée au recueil.

22 Donc la quatrième partie du recueil.

23 Dans l'édition de 1756, le si# est ici nommé simplement His.

24 Dans l'édition de 1756, le si bémol est ici nommé simplement B. Au sujet des ces appellations du si altéré, voir le §15 dans cette partie.

25 Paragraphe modifié dans les éditions de 1769 et 1787, avec un changement d'avis de L.M., qui préconisait en 1756 l'usage du H.

26 Nommé H en 1756

27 Version de 1756 : « il faut toujours dire [b, c] lorsqu'un bémol est indiqué. »

28 Version de 1756 : « et il faut utiliser la lettre H lorsqu'il n'y a pas de bémol. »

29 Non pas les notes mi et fa, mais la place du demi-ton, toujours signalée par mi-fa dans la solmisation, pratique dont on voit la persistance jusqu'à l'époque de L.M. Version de 1756, à partir d'ici jusqu'à la fin du paragraphe : « Si l'on appelait toujours la note B, il faudrait alors l'appeler Bb lorsqu'elle aurait un bémol. L'appellation H sert donc en fait à distinguer le mi du fa. »

30 A partir d'ici jusqu'à la fin du §19, il s'agit d'un ajout de l'édition de 1769.

31 Dans la dixième partie.

32 En réalité, au §5.

33 Dans la neuvième partie.

34 Subdivisions plus petites que le demi-ton

35 La citation latine, sous ce portrait placé en frontispice des trois éditions, et que nous insérons dans ce chapitre pour la commodité de la lecture, est tirée de Cicéron, *Rhétorique à Herennius*, livre III, §15, et signifie : « Il faut donc que le geste ne se fasse remarquer ni par trop d'élégance, ni par trop d'abandon : on ne doit ressembler ni à des comédiens, ni à des gens du peuple. » (Traduction M. Thibaut.)

36 Ces deux derniers mots sont un ajout de 1769.

37 A partir d'ici, la fin du paragraphe, modifiée en 1769, remplace la phrase initiale de 1756 : « Il est très facile de s'y habituer, mais moins facile de s'en défaire. »

38 L.M. appelle *Balle* cette partie charnue, autrement dit le « ballon », la « boule ».

39 Ces deux dernières phrases sont un ajout de 1769.

40 Phrase modifiée en 1769. La version de 1756 ne mentionne que le quatrième doigt.

41 Les trois dernières phrases de ce paragraphe 4, depuis « Pour se garantir de ce mal » sont un ajout de 1769. Cet exercice est donné par Geminiani dans *The Art of playing on the violin*, paru en 1751 à Londres.

42 Le début de ce paragraphe a été notablement modifié en 1769. Voici la version initiale de 1756 : « On prend l'archet à son extrémité inférieure, dans la main droite, entre le pouce et la phalange médiane de l'index, ou légèrement derrière celle-ci. On peut l'observer sur la gravure. Fig. IV. Le petit doigt doit toujours rester posé sur l'archet, et ne jamais être tenu libre en-dehors, car il contribue énormément au contrôle de l'archet, et donc aux nécessaires alternances de

- fort et de faible, obtenues par la pression et le relâchement. Ceux qui tiennent... etc »
- 43 « et surtout l'index » est un ajout de 1769.
- 44 Ces trois derniers adjectifs sont un ajout de 1769.
- 45 La fin de ce paragraphe a été modifiée en 1769. Version initiale de 1756 : « mais au contraire rester toujours à un endroit pas trop éloigné du chevalet, et chercher à y tirer un beau son du violon. »
- 46 Cette dernière phrase est un ajout de 1769.
- 47 Ce paragraphe « septièmement » est modifié dans l'édition de 1769. Le texte de 1756 était : « Septièmement, on doit laisser chaque doigt que l'on soulève au-dessus de la corde, ou pour ainsi dire, au-dessus de sa note. Que l'on prenne bien garde à ne pas étendre si peu que ce soit en hauteur un ou plusieurs doigts, à ne pas toujours bouger toute la main lorsqu'on soulève un doigt, et à ne pas placer le petit doigt, et encore moins les autres, sous la touche ou sous le manche du violon. Que l'on maintienne bien plutôt la main toujours sous une stricte forme régulière, chaque doigt au-dessus de sa note, pour favoriser ainsi aussi bien la vélocité du jeu, que la fiabilité de la justesse, et par conséquent la netteté du son. »
- 48 Pour l'ensemble des exemples de coups d'archet qui suivent, *her* (*herunter*) = tiré : *hin* (*hinauf*) = poussé.
- 49 Phrase ajoutée en 1769.
- 50 La deuxième ligne de l'exemple musical qui suit a été modifiée en 1769 par l'ajout des trois dernières mesures.
- 51 Cette phrase est un ajout de 1769
- 52 Seules les deux premières mesures de cet exemple musical figurent dans la version de 1756.
- 53 Les deux dernières mesures de l'exemple musical qui suit manquent dans l'édition de 1756.
- 54 Cette dernière phrase est un ajout de 1769.
- 55 Dans l'exemple musical qui suit, la partition ici reproduite, tirée de l'édition de 1787, comporte une faute : le chiffre (5) qui figure au premier temps de la 7ème mesure doit être remplacé par le chiffre (3), correctement donné dans l'édition de 1756. Ces chiffres placés dans la partition renvoient aux paragraphes de cette partie, comme L.M. l'explique plus loin.
- 56 Phrase modifiée en 1769. Dans l'édition de 1756, les mots entre { } sont seulement : « et de telle sorte que ».
- 57 Cette dernière phrase a été supprimée en 1769 et 1787.
- 58 « *Césure* [*Einschnitt*] est un terme général qui désigne tout repos que le chant prend, en quelque endroit de la pièce & sur quelques notes que ce soit. [...] Mais en particulier on n'emploie le terme de *césure* [*Einschnitt*] que pour exprimer les petits repos du chant, & on se sert de celui de *cadence* pour désigner les grands repos. » (F.W. Marpurg, *Principes du clavecin*, p. 44)
- 59 Il s'agit des observations relatives au « troisième son ».
- 60 La version de 1756 donne « dans un tempo moyen, qui n'est ni trop lent ni trop rapide ».
- 61 La dernière variante (n°34) comporte une faute : il manque une grande liaison de coup d'archet englobant de la sixième note (do) à la neuvième note (si) du passage. L'exemple est correctement donné dans l'édition de 1756.
- 62 V. Roeser traduit le mot *Applicatur* par « position » dans sa version française de 1770 ; par ailleurs le *Dictionnaire pratique et historique de la musique* (1926) de Michel Brennet, par exemple, définit l'*Applicatur* comme « l'ancien nom allemand du doigté ». Mais les « positions », au sens moderne, correspondent aux différentes places de la main gauche sur le manche, il y en a donc un certain nombre (au moins 7), tandis qu'il n'y a que deux *Applicatur* selon L. Mozart, puisqu'il s'agit d'un système « artificiel » de relations entre le doigté et la place des notes sur la portée, suivant qu'elles se trouvent sur les lignes ou dans les interlignes (voir le §5 de cette première section, ou le §1 de la section suivante), dont est exclue la position « naturelle » appelée aujourd'hui première position. L'*Applicatur* serait donc plus une « transposition » qu'une « position ». D'un autre côté le « doigté » en français est plutôt une notion particulière, circonstancielle, qui ne porte pas la connotation de système organisé liée ici à l'*Applicatur*, et concerne toutes les positions, y compris la première, alors que l'*Applicatur* de L. Mozart ne concerne que les positions qui nécessitent un démanché. Plus qu'une notion descriptive et concrète, l'*Applicatur* est donc un concept abstrait se rapportant à une gymnastique mentale du violoniste-lecteur. C'est cet aspect original que l'on a essayé de préserver en ne traduisant pas le mot.
- 63 Ces trois derniers mots sont un ajout de 1769. Par la suite L.M. utilise indifféremment *Applicatur* ou *Application*, nous choisissons d'uniformiser.
- 64 On traduit par « démancher » le mot *aufsetzen*, bien qu'il ne concerne, à vrai dire que les démanchés montants, et non ceux qui descendent.
- 65 Ces deux derniers mots sont un ajout de 1769. Voir note 1 page 136.
- 66 C'est-à-dire en première position.
- 67 Le deuxième doigté « 4 » est mal placé, il devrait se trouver sur le mi, deuxième double-croche de la deuxième mesure, comme c'est le cas dans les autres éditions.
- 68 Pour la lecture des exemples suivants : *u.s.f.* = etc ; *leer* = corde à vide
- 69 La troisième ligne de l'exemple qui suit est un ajout de 1769
- 70 Il s'agit sans doute du deuxième temps de la quatrième et du premier temps de la cinquième mesure de cet exemple,

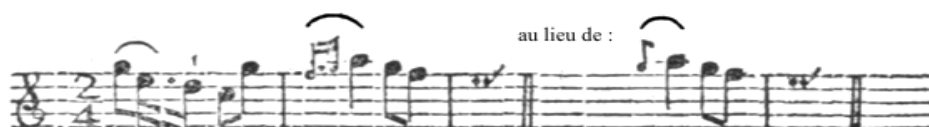
la septième mineure, par rapport à do, étant le si bémol.

- 71 Le premier de ces deux exemples est tiré du quatrième mouvement (*Allegro*) de la troisième sonate opus 5 d'A. Corelli, mesures 20 et 21.
- 72 Voir la dédicace au prince-archevêque de Salzbourg
- 73 Il faut signaler que dans les deux premiers « accords » de l'exemple qui suit, la note grave noire est écrite une octave plus haut que ce qu'elle sonne, très certainement pour des raisons de commodité d'écriture.
- 74 Au sujet du premier « accord » de cet exemple, même remarque qu'à la note 73.
- 75 *Vorschlag*, pluriel *Vorschläge*. Littéralement, « battement placé avant »
- 76 On pourrait traduire aussi par « suspension ». Voir la fin du §9 dans le même chapitre.
- 77 En français dans le texte
- 78 Note pleine : qui n'est pas une petite note.
- 79 La version de 1756 donne « ce sont *toujours* des dissonances ».
- 80 Les §11 et 12 ont été développés dans l'édition de 1769 par rapport à 1756. On donne ci-dessous, à titre d'information, la version initiale de 1756 :

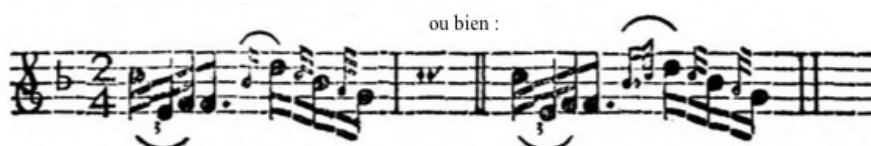
[Version de 1756 des deux paragraphes 11 et 12]

§11

On fait aussi souvent en sorte d'exécuter le port de voix ascendant à partir de la tierce, alors qu'il devrait, à première vue, venir de la note conjointe. Mais dans ce cas on le réalise la plupart du temps avec deux notes.



Ceci arrive le plus souvent lorsque la note frappée est libre :



La première note de ce port de voix venant de la tierce est marquée d'un point, la deuxième au contraire est raccourcie. Et c'est bien ainsi qu'il faut jouer ce port de voix. En effet, il faut tenir la première note un peu plus longtemps, et lier tout délicatement l'autre note avec la note principale, sans pression de l'archet.

§12

On peut aussi faire un port de voix à deux notes à partir de la note conjointe [inférieure], si l'on y ajoute la note au-dessus de la principale (*).



- 81 *Anschlag*, pluriel *Anschläge*. Littéralement : « battement placé à côté »
- 82 Nous avons pris le parti de conserver les dénominations des deux premiers ornements de cette liste en allemand. Nous donnons ici toutefois leurs traductions littérales et le terme choisi pour traduire chacun d'eux par Valentin Roeser dans sa version française de 1770. *Überwurf*, « ce que l'on jette au-dessus », Roeser : « aspiration en montant » ; *Rückfall*, ou *Abfall*, « chute arrière », Roeser : « aspiration en descendant ». Roeser traduit également *Nachschlag* par « pincé renversé ».

- 83 Le passage inclus entre les deux { } a été réécrit entièrement pour la deuxième édition de 1769. L'édition de 1756 donnait des exemples musicaux légèrement différents, présentant d'abord « les notes nues », puis « avec le port de voix ascendant », puis les exemples (a) et (c), mais sans basse. Suivait un paragraphe supprimé : « L'exécution n'est pas seulement rendue plus vive, mais on voit aussi que l'harmonie et la mélodie en sont améliorées, la première par une meilleure disposition des notes, la deuxième par un rendu plus chantant. Que l'on considère seulement la voix de basse, et l'on verra que grâce à l'*Überwurf*, la septième ou la sixte, selon la disposition de la basse, sont préparées dans les règles. » Suivait enfin l'exemple (c) à la voix supérieure, mais avec successivement les deux basses des exemples (a) et (c).
- 84 Les §22 et 23 n'en formaient qu'un seul dans la première édition de 1756.
- 85 Tout le §28 est un ajout de 1770
- 86 Tout le passage compris entre { } a été réécrit en 1769, et les exemples musicaux changés par rapport à 1756. Le texte de 1756 était : « Je veux maintenant, pour terminer cette partie, présenter encore une variété d'ornement qui appartient à la même catégorie que ceux présentés jusqu'ici, et que j'appelle terminaisons [*Nachschläge*]. Ce sont deux notes rapides que l'on accroche à la note principale, pour rendre l'exécution plus vive dans les pièces lentes. » Suivaient trois exemples musicaux, l'un sans ornement, le deuxième avec un *Überwurf* suivi d'une terminaison, et un troisième détaillant la réalisation en grosses notes. Ces trois exemples ne sont pas reproduits ici pour des raisons de droit.
- 87 Début de phrase légèrement différent dans la première édition de 1756 : « Et ceux qui veulent distinguer le battement à la seconde mineure avec le mot *trilleto*, du battement à la seconde majeure qui serait le trille (*trillo*), se trompent »
- 88 Dans la première édition de 1756, on trouve (t) au lieu de (tr) dans ce paragraphe.
- 89 Le membre de phrase entre { } est un ajout de 1769.
- 90 G. Tartini dans le *Traité des Agréments* paru à Paris en 1771 seulement, mais dont au moins une partie du contenu était visiblement connue de Leopold Mozart dès 1756.
- 91 Ces trois derniers mots sont un ajout de 1769
- 92 Dans ce chapitre, les mentions entre { } sont des ajouts de 1769
- 93 Cette dernière phrase est un ajout de 1769, qui précise et relativise quelque peu la règle du §13 concernant les cadences finales.
- 94 Variante dans l'édition de 1756 : « Il est accompagné simultanément par le violoniste d'autres notes non trillées. »
- 95 Giuseppe Tartini (1692-1770). L'exemple N. II : vient de la sonate dite « Le trille du diable », 3ème mouvement, mes 38-55.
- 96 La première édition de 1756 emploie *tremulo* au lieu de *tremolo* pendant tout le chapitre. On a choisi de garder le mot italien employé par L.M. car sa traduction par « vibrato » semblait anachronique et source de confusion.
- 97 L'édition de 1756 donnait ici *tremulanten* au lieu de *tremoleto*.
- 98 Dans la première édition, Leopold Mozart utilisait ici le mot *tremulo*, qu'il remplace en 1769 par *Bebung*, que l'on peut traduire par « vibration ».
- 99 Sur ces deux ornements, voir 9ème partie, §11 et 12.
- 100 Toute la fin du §9 (entre { }) a été largement modifiée en 1769. Version initiale de 1756 : « Il est vrai que certains ne comptent pas la deuxième manière parmi les mordants, et différencient ces deux petites notes en leur donnant le nom d'*Anschläge*. Elles ont pourtant toutes les caractéristiques d'un mordant. Elles mordent la note principale doucement et vivement, et disparaissent si vite, que l'on n'entend plus que la note principale seule. Ne sont-elles donc pas des mordants ? Certes elles sont un peu plus délicates que les autres, on pourrait peut-être les appeler « morsures civilisées ». On peut aussi jouer le mordant qui part de la note principale avec deux notes seulement, comme on le voit plus haut : l'exécution en est rendue plus délicate. Pour autant, n'est-ce plus un mordant ? »
- 101 D'où le nom de *Zusammenschlag*, littéralement « frappé ensemble ».
- 102 Au sens de tirer une flèche ou un coup de pistolet.
- 103 Il s'agit notamment des syncopes.
- 104 Le mot « presque » est un ajout de 1769
- 105 A partir de ce mot, la conclusion de l'ouvrage a été modifiée en 1769. La conclusion de 1756 était : « Je vais donc conclure ici, même si j'aurais encore beaucoup à dire en direction de Messieurs les Concertistes. Qui sait ? Peut-être oserai-je encore donner au monde musical un écrit supplémentaire, si je devais voir par ailleurs que le zèle que j'ai employé ici à rendre service aux débutants n'aurait pas été complètement inutile. »
- 106 Cette entrée « débutant » comportait un renvoi supplémentaire dans l'édition de 1756 : « Les débutants gâchent souvent leur apprentissage : II, 7. »
- 107 Ici était inséré un renvoi supplémentaire dans l'édition de 1756 : « Il [le port de voix ascendant] est souvent utilisé à mauvais escient : IX, 14. »
- 108 Donauworth, en Bavière
- 109 Institution et bâtiment qui abrite les *Capellknaben*, le chœur de garçons. Voir ci-dessous.
- 110 Littéralement : le maître des tours de la ville.

111 *Hoftrumpeter* = « trompette de la cour ». Seuls pouvaient y ajouter le titre de *Feldtrumpeter* = « trompette du champ de bataille » ceux qui avaient servi en temps de guerre dans la cavalerie et participé à au moins une campagne.

Il existe des titres équivalents pour les timbaliers : *Hofpauker* et *Feldpauker*. L' *Obertrumpeter* est le premier trompette de la cour.

112 Aujourd'hui Chrzanow en Pologne.