Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

L' art de jouer du violon de Paganini

Guhr, Carl

Paris [u.a.], [ca. 1829]

urn:nbn:de:bsz:31-163324

Visual Library

Avant propos ou Préface

Aux artistes qui veulent étudier le violon selon la Méthode de Paganini et se perfectionner dans ce genre que lui seul a inventé, sans cependant avoir recours à lui, j'ose offrir un ouvrage dont depuis peu j'ai fait une esquisse devant ce même public auquel Paganini ne s'est jamais présenté sans obtenir les applaudissements les mieux mérités. La méthode n'est pas difficile et l'artiste exercé n'aura pas de peine à la comprendre. S'il y en avait qui peuvent ne pas trouver cette notice assez claire toutes les fois qu'il s'agit de Paganini je les renvoie à mon ouvrage intitulé "L'art de jouer du violon comme Paganini par le fils de B. Schott à Mayence".

D'autres trouveront peut-être trop difficiles les passages de flageolet et surtout les doubles notes à la fin du 1er et 2d solos, et n'auront cependant pas envie d'étudier le genre de Paganini en entier. Ceux-ci trouveront une explication à la fin de mon Art de jouer. Cependant en tout cas l'air du 1er et 3ème solos est plus aisé à exécuter sur le flageolet à cause des notes élevées qui sur cet instrument sont nullement difficiles. Je conseille aux artistes de monter les cordes du violon bien plus faiblement qu'à l'ordinaire lorsqu'ils sont pour jouer ce Concerto qui, même au commencement demande beaucoup de force de la main

gauche et la plus grande attention à l'accord de l'Instrument, aussi les chefs d'Orchestre doivent s'attacher le plus aux accompagnements et plus encore aux instruments à vent.

Charles Guhr

Frankfort sur Maine
Avril 1833

Monsieur Gouhlaus

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

Mus.-Druck 3013

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

L'Art

de Jouer du Violon

DE

PAGANINI

Appendice à toutes les Méthodes qui ont paru jusqu'à présent,

avec un

Traité des sons harmoniques

simples et doubles;

Ouvrage dédié aux Grands Maîtres

Rode, Kreutzer, Baillot, Spohr,

PAR

CHARLES GUHR

Directeur et Chef d'Orchestre du théâtre de Francfort s/m.

Prix 18 fr

Paris

Chez les Fils de B. Schott, Rue de la Chaussée d'Antin, N.° 16.

Mayence et Anvers chez les mêmes.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

PRÉFACE.

Je n'aurais peut-être jamais pensé à augmenter le nombre des méthodes de violon, si PAGANINI ne fut venu en Allemagne, et si son jeu vraiment extraordinaire, qui se distingue de tout ce que nous avons entendu jusqu'à présent, n'eût renouvelé de nos jours les merveilles d'Orphée.

RODE, KREUTZER, BAILLOT, SPOHR ces géans parmi les violonistes, semblaient avoir épuisé sur leur instrument tout ce qu'on pouvait en attendre. Ils en avaient étendu le mécanisme, ils avaient introduit la plus grande variété dans la conduite de l'archet, qui se prêtait docilement, sous leurs doigts, à toutes les finesses de l'exécution, à toutes les nuances de l'expression. Par la magie de leurs sons rivaux de la voix humaine, ils étaient parvenus à rendre chaque passion, chaque sentiment, enfin, marchant à grands pas dans la route tracée par les Corelli, les Tartini, les Viotti, ils avaient élevé le violon à ce rang supérieur qui lui assure le pouvoir de maîtriser l'âme. Ils restent grands et non surpassés dans leur genre.

Mais, quand on entend Paganini, quand on le compare aux autres maîtres, on est forcé de convenir qu'il a brisé toutes les entraves forgées jusqu'à présent par l'habitude, qu'il s'est frayé un chemin nouveau qui lui est propre, et qui le sépare de la manière la plus tranchée de ces grands artistes. Aussi, quand on l'entend pour la première fois, une foule d'effets neufs, inattendus, excitent la surprise, l'admiration et le ravissement. On s'étonne de la puissance diabolique qu'il déploie sur son instrument; on admire le mécanisme de son jeu, auquel rien ne résiste, l'espace sans borne qu'il ouvre à l'imagination capricieuse, le souffle divin de la voix humaine qu'il sait communiquer au violon, et avec lequel il pénètre au fond de l'âme. En un mot, il produit des effets qu'on était loin encore de soupçonner, de sorte que la langue manque de mots pour les exprimer.

Ayant eu, pendant un long espace de tems, le bonheur d'entendre souvent ce grand maître et de causer avec lui sur sa manière de jouer, je me suis aperçu qu'il cherchait soigneusement à cacher tout ce qui a rapport au secret de son art, si je puis m'exprimer ainsi; dès-lors, je me suis appliqué à l'observer attentivement à rechercher scrupuleusement ce qui distingue son jeu de celui des autres grands maîtres, et à l'imiter ensuite sur mon instrument; et quoique je n'y aie d'abord réussi qu'incomplettement, j'ai fini par y trouver de jour en jour plus de facilité.

Cédant aux sollicitations de plusieurs artistes, je me suis décidé dans l'intérêt de ceux qui n'ont pas entendu Paganini, ou qui n'ont pu l'entendre assez pour s'approprier sa méthode, à noter les caractères essentiels du mode d'exécution de ce violonniste, et surtout à ramener le mécanisme des sons harmoniques, si incomplettement développé dans la plupart des ouvrages élémentaires, à une espèce de système où l'on pourra trouver des conseils relatifs aux sons harmoniques, soit simples, soit doubles, et à la manière de concevoir et d'exécuter des morceaux entièrement composés de cette espèce de sons.

C'est à tort que l'école moderne de violon a tout à fait négligé les sons harmoniques; car non seulement ils produisent le plus grand effet, lorsqu'ils sont employés avec goût et discernement, mais encore leur exécution demande comme condition indispensable, une grande délicatesse dans la conduite de l'archet; elle fait acquérir à la main gauche une sureté, une promptitude qui la rendent presqu'infaillible; enfin elle exige la justesse d'intonnation la plus rigoureuse, sans laquelle on ne pourrait les obtenir.

Tels sont les motifs qui m'ont déterminé à publier cette méthode, où je ne parlerai que de ce qui a rapport aux traits caractéristiques du jeu de Paganini, omettant tout le reste qu'on trouve assez développé dans les autres traités. Puissé-je être assez heureux pour contribuer à faire faire un pas de plus à la partie mécanique si prodigieusement étendue par Paganini.

D'après ce que je viens de dire, mes lecteurs n'attendront pas de moi une méthode complette de violon dans la stricte acception de ce mot, mais seulement une appendice aux autres méthodes.

Avant d'entrer dans les détails techniques, je dirai quelques mots sur Paganini.

On ne se contente pas de trouver cet artiste grand et unique dans son genre, on veut encore, sans doute à cause de son air souffrant, que sa vie ait été parsemée de circonstances fâcheuses. On prétend ici, qu'il

a langui longtems dans les cachots de l'inquisition, là, qu'il a vécu parmi des voleurs, tantôt qu'il a été puni comme carbonaro, tantôt qu'il fut le meurtrier de sa femme; enfin on fait sur lui mille contes de nourrice.

Il n'y a pas un mot de vrai dans tout cela, on approchera peut-être davantage de la vérité, si on pense qu'un jeune artiste de 24 à 25 ans, il en a maintenant 45, doué d'une imagination de feu, a pu vivre en étourdi, en homme qui veut jouir de la vie, ou même se livrer à la passion du jeu. Paganini lui-même, à qui des bruits de ce genre étaient revenus, crut nécessaire, pendant qu'il était à Vienne, de démentir dans les feuilles publiques ces contes injurieux, accrédités par la malveillance; mais la foule, qui ne se détache qu'avec peine des chimères qu'elle s'est forgées croit toujours que ce n'est qu'en prison et dans la privation complette de sa liberté, qu'il a pu acquérir son prodigieux talent.

Aujourd'hui encore, à chaque passage qu'il éxecute sur la corde de sol, l'auditeur ravi raconte à son voisin comment Paganini a du son habileté à son geolier, homme dur et barbare, qui refusa de l'aider à remplacer les trois cordes supérieures de son violon qui s'étaient cassées successivement, et comment l'artiste, réduit à la seule corde de sol, acquit la merveilleuse habileté qu'il déploie sur cette corde.

Toute cette histoire est fort extraordinaire et fort romantique, et je suis fâché de me voir contraint, d'après le récit de Paganini que j'ai entendu de sa propre bouche, de la reléguer parmi les contes de fées. L'idée de jouer des morceaux entiers sur la corde de sol, n'a pas une origine si triste; elle n'appartient pas à Paganini, mais à la sœur de Napoléon, à la Princesse Eliza, Duchesse de Toscane. Paganini s'était épris d'une belle passion pour une Dame de la cour de la Duchesse; il résolut de lui faire connaître son amour par une espèce de plaisanterie musicale, et il composa pour elle, sur les deux cordes SOL et MI, une sonate qui devait exprimer les discours de deux amants. La corde de sol était pour l'homme et celle de Mi pour la femme. Ce dialogue musical obtint les suffrages de la dame préférée et de toute la cour. La Princesse Eliza engagea Paganini à parler une fois comme un homme seul, avec des sons énergiques. Son génie saisit puissamment cette idée, et ce fut alors qu'il commença à jouer, avec les applaudissemens enthousiastes d'un auditoire transporté d'admiration, des morceaux entiers sur la corde de sol, dont l'invention n'était pas moins étonnante, que l'exécution en était merveilleuse.

Cet exposé fidèle d'un fait unique suffira pour empêcher ceux de mes lecteurs qui ne connaissent pas Paganini, de croire qu'il soit un esprit de ces régions ténébreuses, habitées seulement par des malheureux. Quand on le connait mieux, on apprécie son excellent caractère; il ne vit que pour son art, et pour un fils âgé de quatre ans, qu'il chérit avec une tendresse toute particulière.

Si l'on voulait être sévère envers lui, on pourrait avec raison lui reprocher un amour pour l'argent qui, à cause du revenu prodigieux qu'il se fait, ressemble fort à de l'avarice; cependant on l'excusera si l'on pense qu'il épargne pour son enfant dont l'éducation est loin d'être terminée.

Paganini est né à Gênes, en 1784, il reçut les premières leçons de son art d'un Violoniste fort ordinaire; il ne doit qu'à lui-même le développement admirable de son talent. Il fut réduit à la dernière extrémité par un célèbre medecin italien qui méconnut sa maladie et le traita à contre-sens. Le dernier accident qui détruisit sa santé, déjà si faible, est encore récent et lui arriva à Prague si je ne me trompe. Il souffrait du mal de dents; en lui en arrachant une, l'opérateur maladroit le blessa à la machoire inférieure et lui fit perdre toutes les dents de cette machoire. Cette circonstance a exercé sur sa santé la plus facheuse influence.

Je ne m'étendrai pas davantage sur Paganini; ce qui le touche de plus près appartient à l'histoire de sa vie.

GHUR.

OBSERVATIONS PRÉLIMINAIRES.

§ 1. DE LA MANIÈRE DE MONTER LE VIOLON.

La manière de jouer de Paganini exige des cordes FAIBLES pour les raisons suivantes:

1°. Parcequ'il emploie fréquemment les tons les plus aigus dont les autres violonistes font un usage très rare;

2°. Parceque les sons harmoniques, surtout les artificiels, parlent mieux sur des cordes faibles dans les positions élevées;

3°. Parceque, si les cordes étaient plus fortes, le 2e doigt, le 3e et le 4e n'auraient pas assez de vigueur dans le Pizzicato de la main gauche pour les maitriser convenablement;

4°. Tantôt il accorde les quatre cordes un demi-ton plus haut, tantôt c'est le Sol qu'il fait monter d'une Tierce mineure. Il faut pour cela que toute la monture soit faible, car des cordes fortes ne supporteraient pas cette tension exagérée, sans devenir dures et criardes, ce qui nuirait à l'exécution.

Outre qu'on tire des sons plus nourris d'un Violon monté avec des cordes fortes, les cordes faibles ont encore cet inconvénient, surtout dans les tems humides, que le Mi est très exposé à siffler. Cet accident est souvent arrivé à Paganini, et a toujours eû une facheuse influence sur la hardiesse de son exécution.

Une condition essentielle de sa manière de monter l'instrument, relative aux sons harmoniques, est que les cordes soient bien proportionnées entr'elles, ou, en d'autres termes, que les Quintes soient parfaitement justes; sans cela plusieurs sons harmoniques doubles seraient impraticables.

Avant de faire filer la corde de Sol, Paganini a la précaution, qu'on ne saurait trop recommander, de la monter sur un Violon dans le ton auquel elle est destinée; en Sol par exemple, si elle doit être employée pour ce ton. Il a le même soin pour la corde qu'il veut monter en La♭, et pour celle qu'il veut monter en Si♭. Dans ce dernier cas, la corde est plus faible et le fil plus fin que dans les deux premiers.

D'après ce que je viens de dire, on conçoit facilement que Paganini, lorsqu'il joue en public, change son Sol suivant le besoin; et que, grâce à la précaution indiquée ci-dessus, cette corde tient toujours bien l'accord. Son adresse à accorder ou à désaccorder au milieu d'un morceau, est un conte.

Il fait entourer ses Sols d'un fil faible, mais très serré; il ne les ploie (ne les tord) jamais, ce qui leur nuirait; cependant quand la corde est recouverte, il la tire fortement entre le doigt indicateur et le pouce, de manière à ce que l'ongle de celui-ci

racle légèrement le fil; ce qui fait qu'elle parle ensuite plus facilement, et perd de la dureté qu'elle a toujours dans le commencement.

C'est toujours une précaution indispensable de bien examiner les cordes avant qu'elles ne soient recouvertes de fil, pour voir si elles n'ont point de nœuds, ou si elles ne sont pas gâtées; car avec de telles cordes on ne saurait jouer juste.

§ 2. DU CHEVALET.

Le chevalet de Paganini est un peu moins convexe que celui des autres Violonistes, ce qui lui donne plus de facilité dans les positions supérieures du manche, et lui permet de toucher trois cordes à la fois. Les cordes sont éloignées du manche tout juste assez pour éviter leur frottement contre le bois.

§ 3. POSITION DU BRAS GAUCHE.

On a enseigné jusqu'à présent que le bras gauche doit rester dans sa position naturelle, de manière à ce que le coude soit placé verticalement audessous du milieu du violon; c'est toujours la position la plus naturelle. Celle de Paganini est plus forcée; il tient le coude fortement appliqué contre le corps, et la partie supérieure du bras en dehors.

§ 4. POSITION DU BRAS DROIT.

Le bras droit est appliqué au corps et ne se meut presque jamais; le poignet seul, fortement fléchi, jouit chez Paganini d'une grande mobilité; il se meut avec aisance, et dirige avec une prestesse admirable les mouvemens élastiques de l'archet seulement, dans les accords qu'on attaque vigoureusement avec la partie inférieure de l'archet, près de la hausse, il élève un peu le coude et l'avant bras, en les éloignant du corps.

§ 5. POSITION DU CORPS.

L'attitude de Paganini n'est pas gênée, quoique moins noble que celle de Baillot, de Rode, ou de Spohr. Le centre de gravité de son corps est déjeté à gauche, et son épaule gauche se porte plus en avant que les maîtres que je viens de citer ne se le permettent.

§ 6. MÉCANISME DU JEU DE PAGANINI.

Paganini se distingue principalement des autres Violonistes:

1°. Par la manière dont il accorde son instrument;

2° Par un maniement d'archet qui lui est propre;

3° Par le mélange et la liaison des sons produits par l'archet, avec le Pizzicato de la main gauche;

4° Par l'emploi fréquent des sons harmoniques, doubles ou simples;

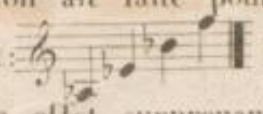
5° Par son exécution sur la corde de Sol;

6° Par ses incroyables tours de force. Aucun Violoniste vivant ne s'aventure autant que lui.

§ 7. DE SA MANIÈRE D'ACCORDER L'INSTRUMENT.

J'ai énoncé de la manière suivante, dans UN JOURNAL, mon jugement sur l'exécution de Paganini; je ne l'avais encore entendu qu'une fois.

«La manière d'accorder son instrument me parait originale et incompréhensible «sous plus d'un rapport. Tantôt il accorde les trois cordes supérieures un demi-«ton plus haut qu'à l'ordinaire, tandis que le Sol est plus élevé d'une Tierce mi-«neure (c'était une erreur; la quatrième corde n'était montée également qu'au La♭); «tantôt il les ramène avec sûreté et promptitude, par un seul tour de chevilles, et «l'intonnation reste juste, sûre et ferme. Quiconque sait combien les cordes supé-«rieures se détendent, pour peu que le Sol soit monté trop haut, et combien un «changement brusque de tension fait perdre aux cordes la faculté de tenir sûre-«ment l'accord, souhaitera comme moi que Paganini ne cache pas au monde son «secret. Dans le concert du soir, il changea le Sol, qui cassa, entre l'Andante et «la Polacca, et la nouvelle corde, quoique montée plus tard au Si♭, (c'était une er-«reur) resta ferme comme une muraille.

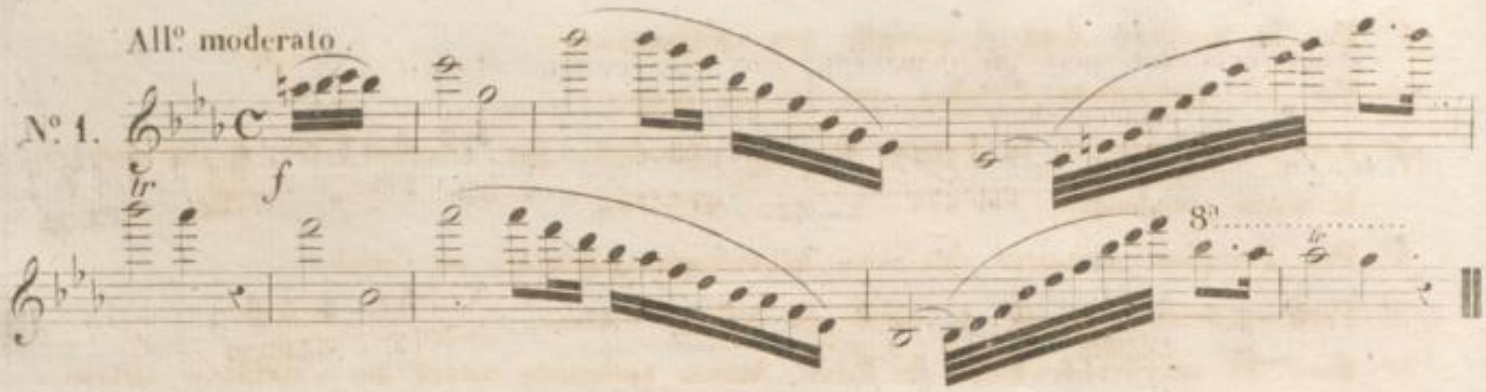
J'ai éclairci ce mystère, et redressé mon premier jugement, dans le paragraphe 1. Son premier Concerto, qu'il joua devant nous, (une des compositions les plus remarquables qu'on ait faite pour le violon) était en Mi♭. Il avait accordé son violon ainsi qu'il suit:  Il conserva le même accord dans les trois morceaux, et produisit un effet surprenant et vraiment magique.

Comme il accorde son violon sans bruit, nous fûmes très étonnés d'entendre vibrer avec tant d'éclat, même dans les positions les plus élevées, les tons sourds et voilés de la gamme de Mi♭.

Le premier Solo commençait ainsi qu'il suit:

All.º moderato.

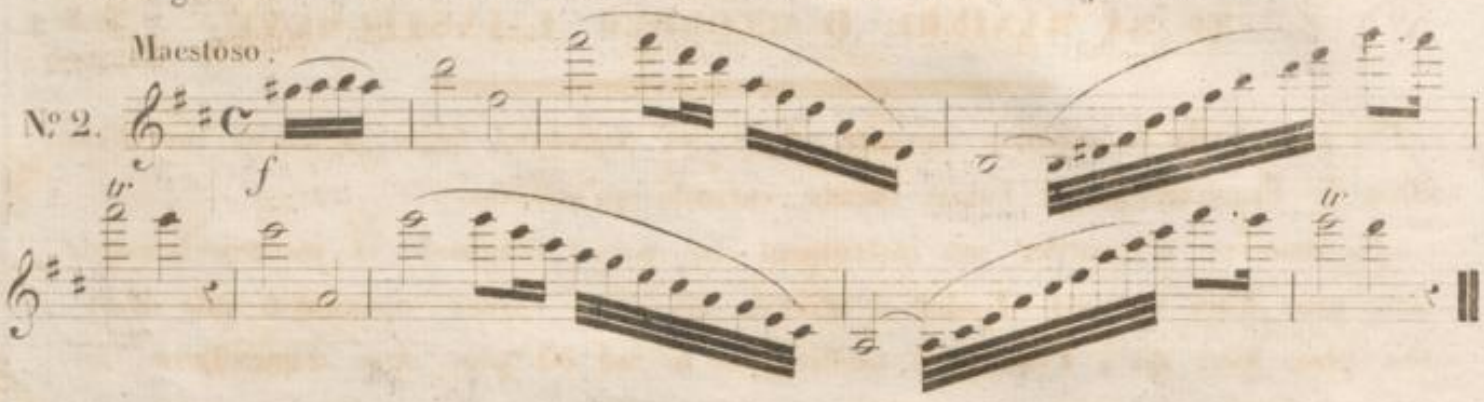
N.º 1.



Mais grâce à la manière dont son instrument était accordé, il joua en Ré.

Maestoso.

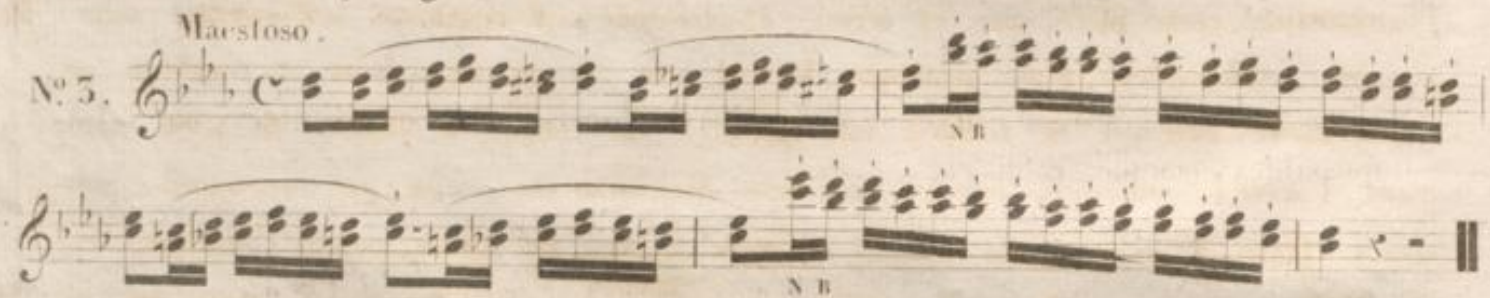
N.º 2.



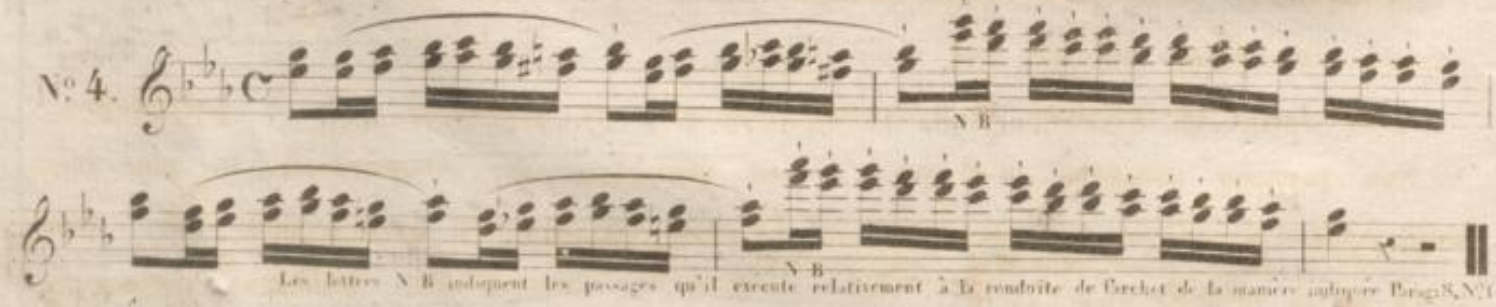
L'effet fut extraordinaire et la transposition diminuait beaucoup la difficulté, surtout dans les passages comme celui-ci :

Maestoso.

N.º 3.



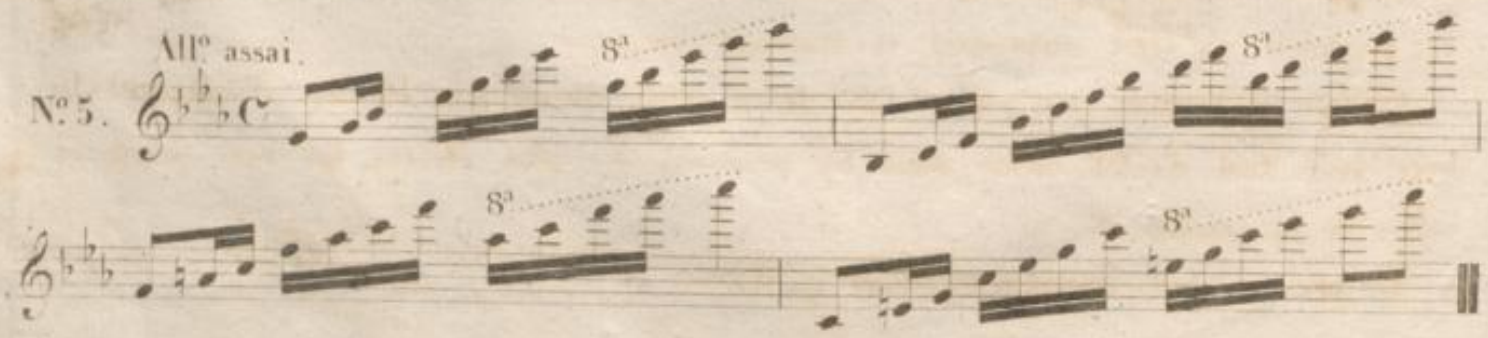
N.º 4.



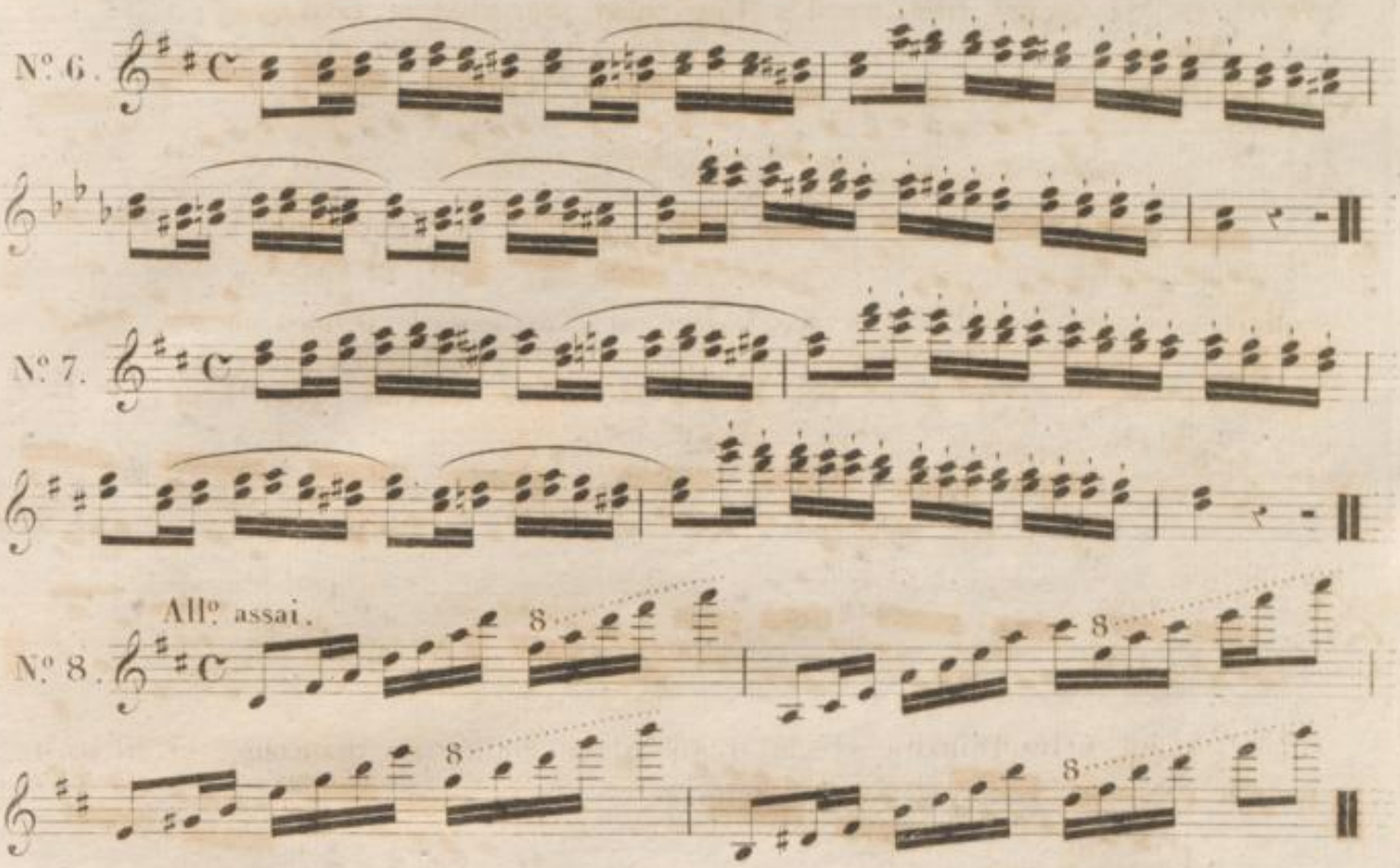
Les lettres N B indiquent les passages qu'il exécute relativement à la rondoïte de l'archet de la manière indiquée Pag. 8, N.º 1

All.º assai.

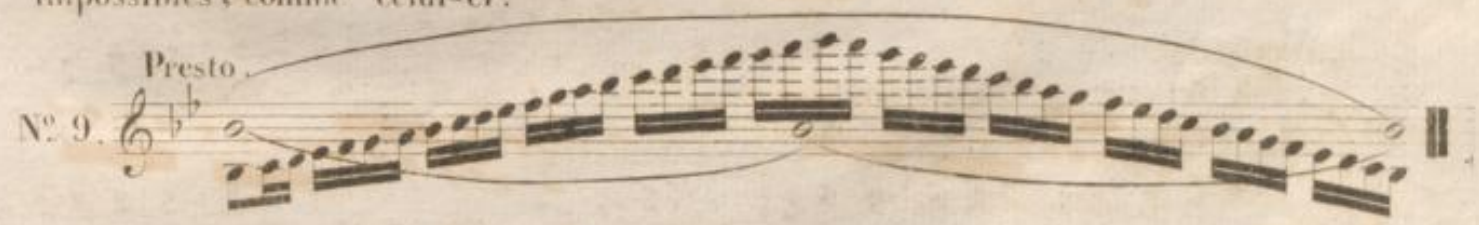
N.º 5.



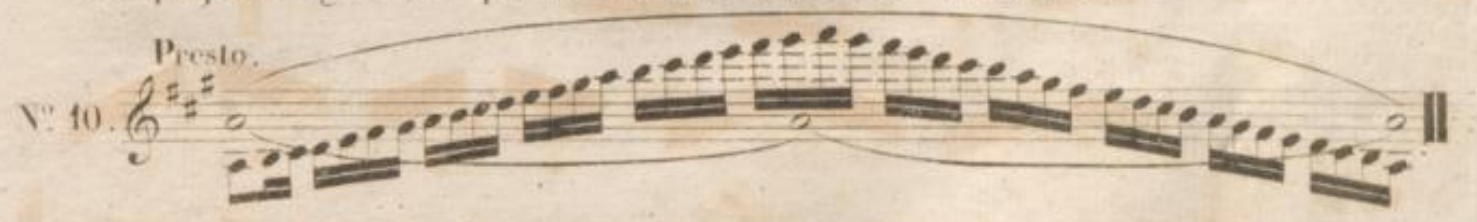
Tout cela fut joué un demi-ton plus bas comme il suit:



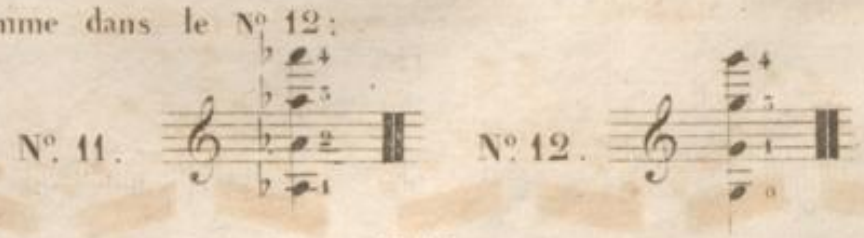
Les passages qui, au premier coup d'œil, paraissaient inexplicables, ou même impossibles, comme celui-ci:



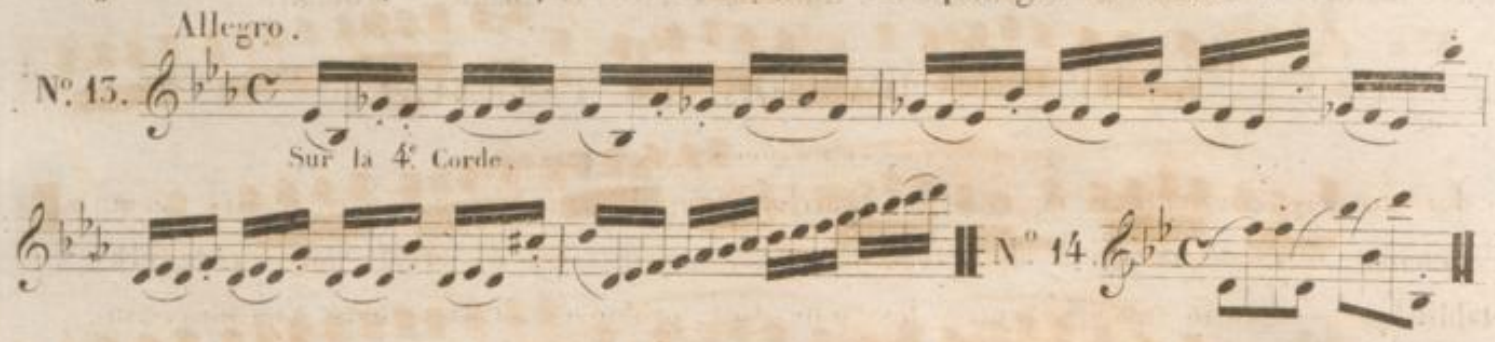
S'expliquent également par la manière d'accorder l'instrument.



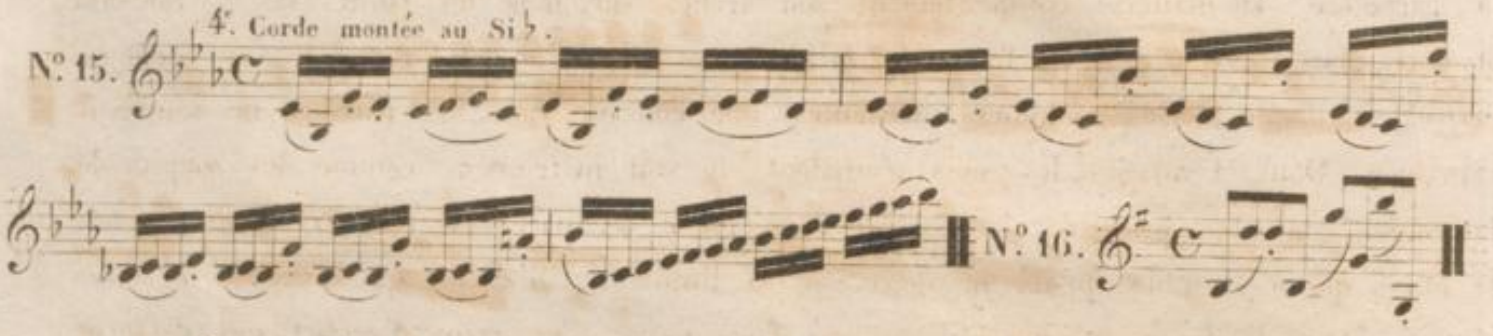
Il en est de même de l'émission simultanée des quatre La♭ N°. 11 qui furent exécutés comme dans le N°. 12:

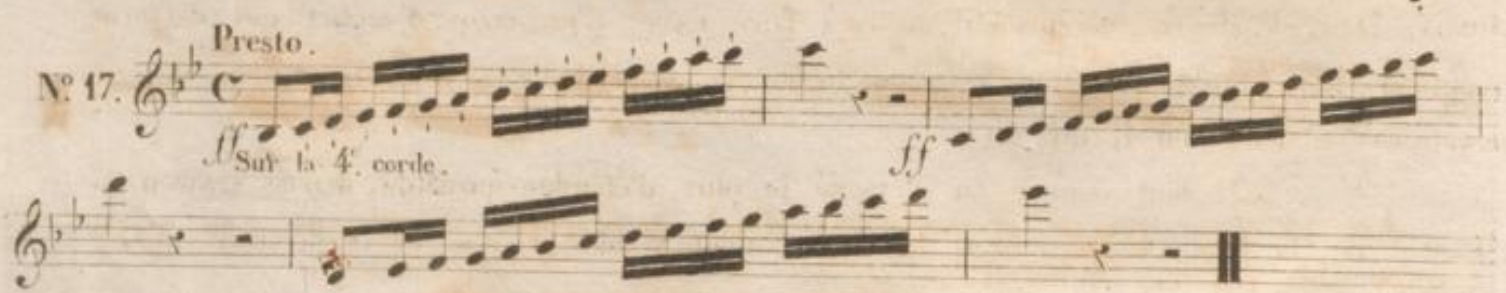


Dans les morceaux écrits pour être joués sur le Sol, cette corde est montée toujours au Si♭, ce qui rend possible l'exécution des passages ci-dessous :

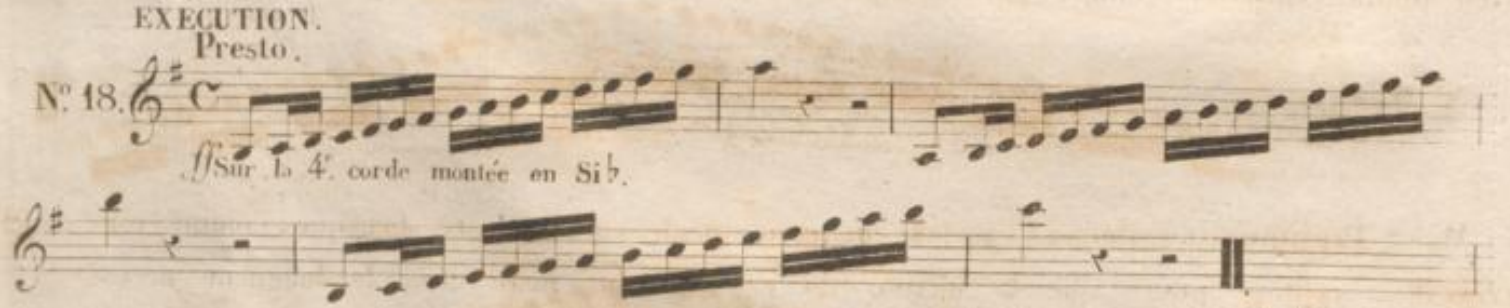


Ces passages s'expliquent par le Sol une tierce mineure plus haut :

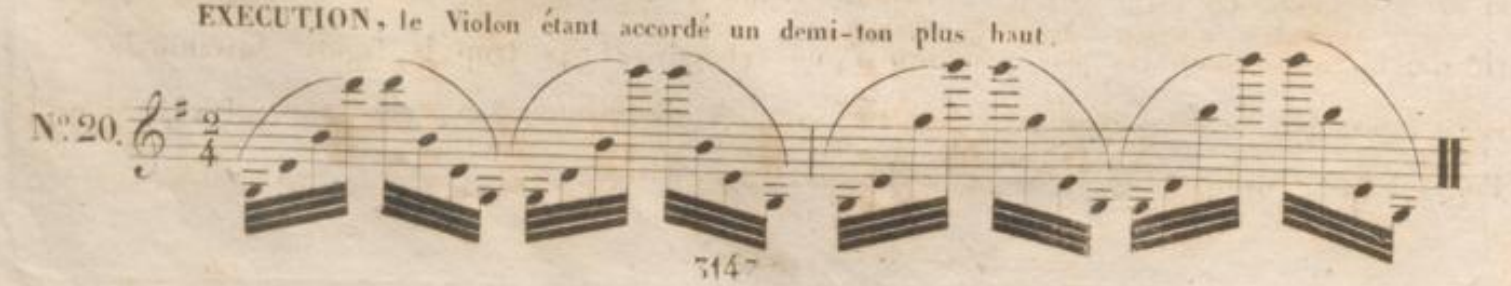




EXÉCUTION.



EXÉCUTION, le Violon étant accordé un demi-ton plus haut.

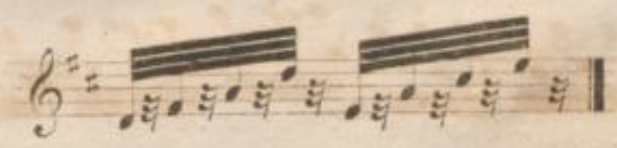


On voit par les exemples ci-dessus quels effets surprenans on peut obtenir de ces deux manières d'accorder l'instrument, combinées avec la manière ordinaire.

§ 8. MANIEMENT D'ARCHET DE PAGANINI.

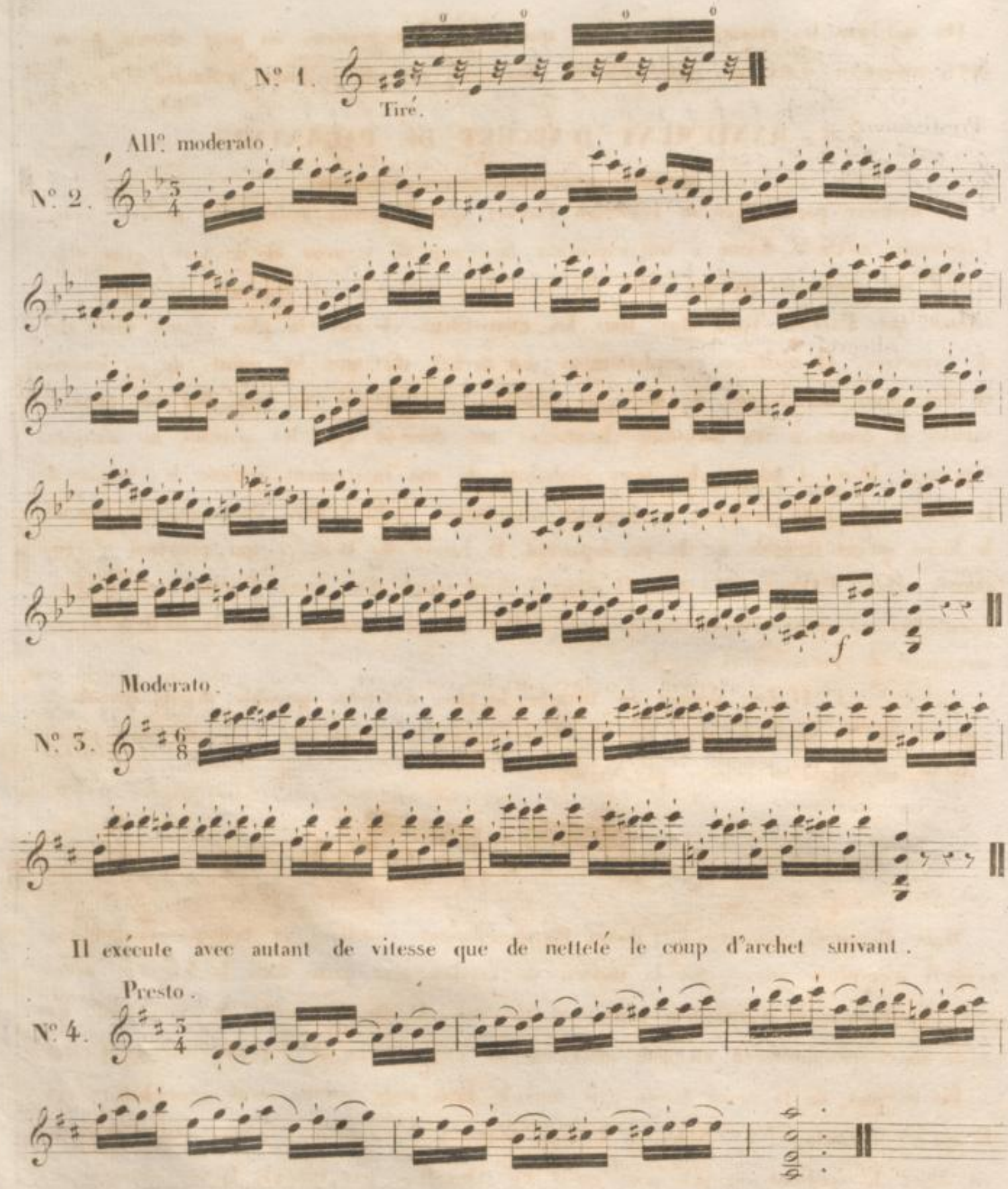
La manière particulière de conduire l'archet, que Paganini associe en maître avec l'ancienne méthode, donne à son exécution beaucoup de vigueur et de variété, car elle établit un contraste marqué entre les sons liés, prolongés et les sons saccadés, sautillans, que l'artiste rend dans tous les mouvemens et avec la plus grande diversité de caractère. Il maîtrise complettement son archet sur tous les points de sa longueur, et dans tous les degrés de force, de faiblesse et d'étendue du son. Par ces nuances variées, il donne à ses mélodies chantantes une douceur, que les paroles ne sauraient exprimer. Dans l'Adagio, les sons s'exhalent de son instrument, comme les soupirs de la douleur la plus profonde s'échappent d'un coeur déchiré; puis ils acquièrent une telle force, qu'on tremble qu'ils ne dépassent la limite du beau, ce qui pourtant n'arrive jamais. Dans l'Allegro Maestoso, il aime à faire usage d'un coup d'archet qui diffère essentiellement, pour l'exécution et pour l'effet, de celui indiqué dans la méthode du conservatoire de Paris; où il est dit:

.....„Il faut donner au Détaché le plus d'étendue possible, depuis environ la „moitié de la baguette, pour que les sons soient ronds et que la corde soit mise „en pleine vibration; comme par exemple.



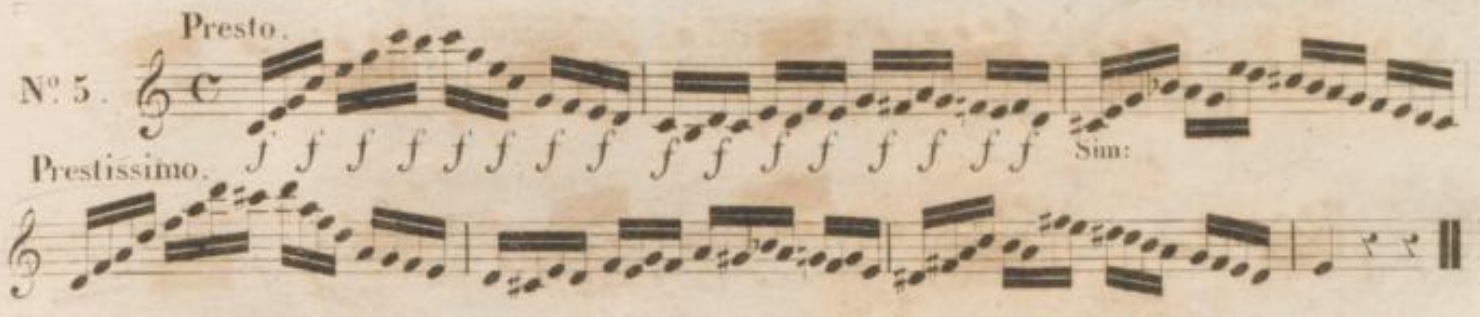
Mais Paganini imprime à l'archet un mouvement sautillant et brusque, comme rouetté: il n'emploie guère que le milieu de l'archet, tout juste dans la longueur nécessaire pour que la corde soit mise en vibration. Il ne fait usage de ce procédé que dans un degré de force un peu inférieur au MEZZO FORTE, où il produit un grand effet.

Le Poignet, de la main droite agit seul, le bras reste parfaitement immobile; c'est là qu'est l'avantage! Le Pouce et l'Index tiennent légèrement l'archet; seulement le petit doigt le soutient un peu, pour qu'il ne rebondisse pas trop; la figure suivante fera comprendre ce mécanisme, si on l'exécute de la manière exposée ci-dessus, et si l'on en fait ensuite l'application à des passages entiers.

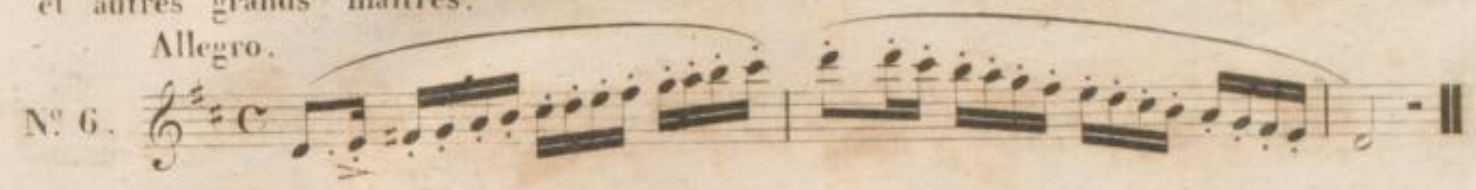


Il exécute avec autant de vitesse que de netteté le coup d'archet suivant.

Il excelle à marquer les temps faibles, sans altérer la mesure, même dans le mouvement le plus rapide.

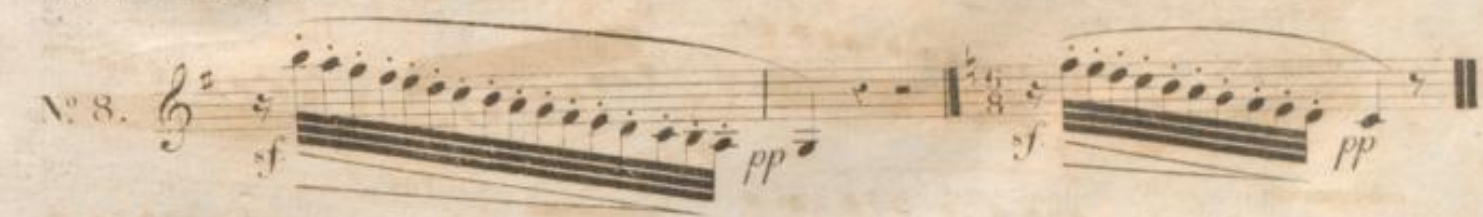


Il emploie rarement le Staccato avec le bout de l'archet, comme Rode, Spohr, et autres grands maîtres.



Il l'exécute plus souvent en tirant:

Ici il applique fortement l'archet sur les cordes, et détache seulement avec le pouce et l'index de la main droite. Le plus souvent il fait entendre un staccato fort surprenant qui lui est propre. Il JETTE l'archet sur les cordes, le laisse rebondir et parcourt avec une incroyable rapidité l'échelle des sons qui semblent rouler comme des perles.



Il jette ainsi l'archet à peu près vers son milieu et en tirant. La main droite le tient faiblement et le petit doigt figure une espèce de contrepoids qui favorise son élasticité.

Pour apprendre cette manière de rendre le Staccato, on peut l'essayer d'abord sur une seule corde, avec quatre notes; ensuite avec un plus grand nombre. La grande difficulté de ce coup d'archet, est le changement de corde dans lequel l'archet cesse facilement de rebondir. Mais si l'on parvient à jouer nettement une octave, on sera bientôt en état de parcourir de cette manière les quatre cordes.

Allegretto

N° 9.

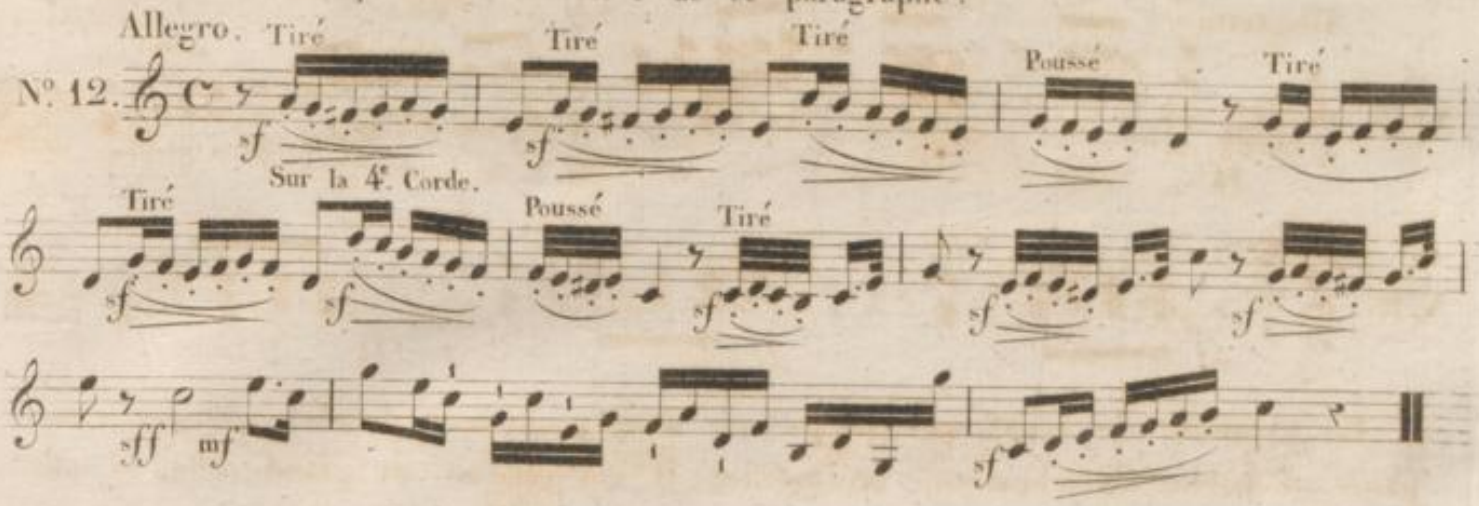
EXERCICE SUR LES QUATRE CORDES, POUR APPRENDRE A EXÉCUTER CE GENRE DE STACCATO.

Posato

N° 10.

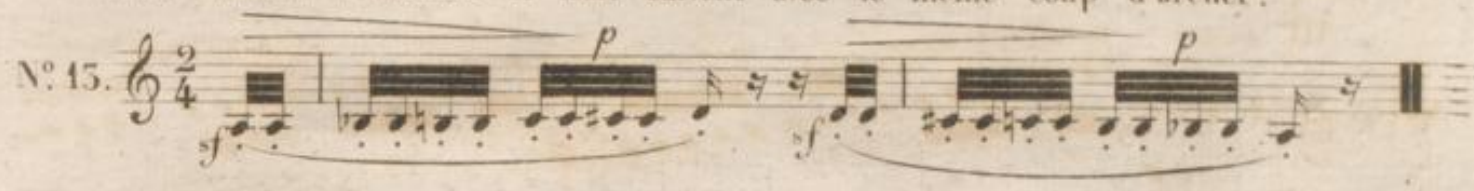
N° 11.

Dans l'exemple précédent, N° 11, les notes marquées d'une * sont exécutées comme il est indiqué dans le N° 1 de ce paragraphe.

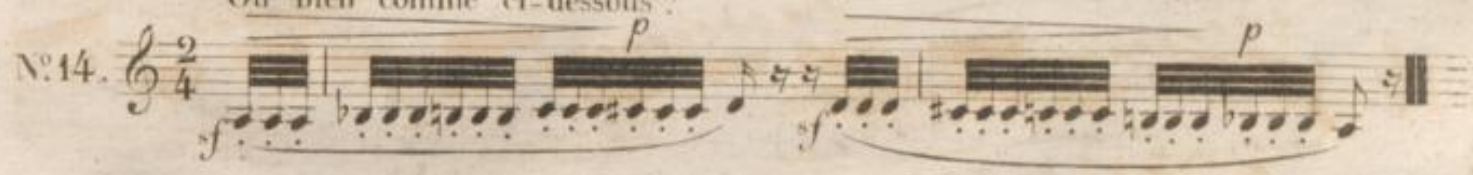


Dans le N° 12 il pousse et tire alternativement l'archet comme cela est indiqué dans l'exemple même.

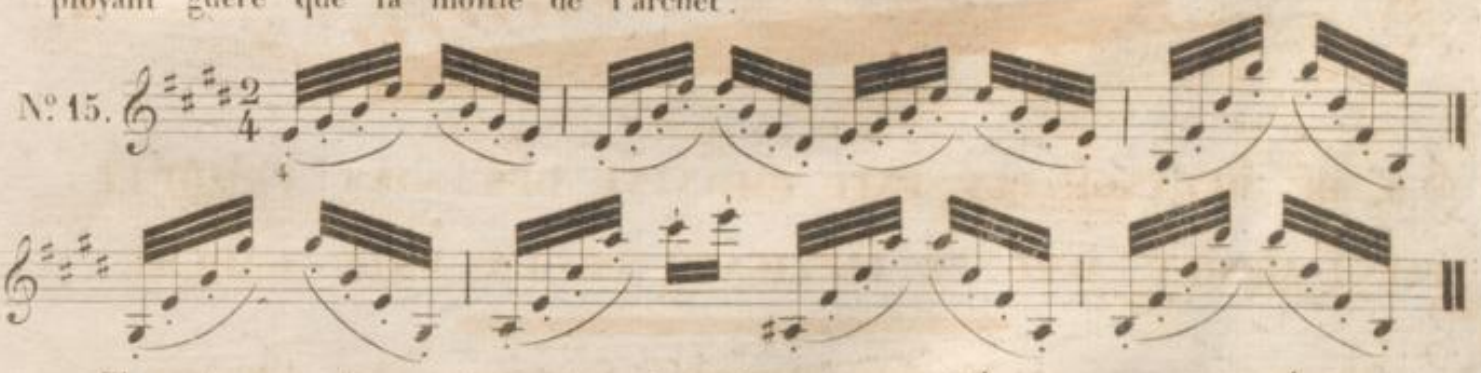
Très souvent il exécute le trait suivant avec le même coup d'archet.



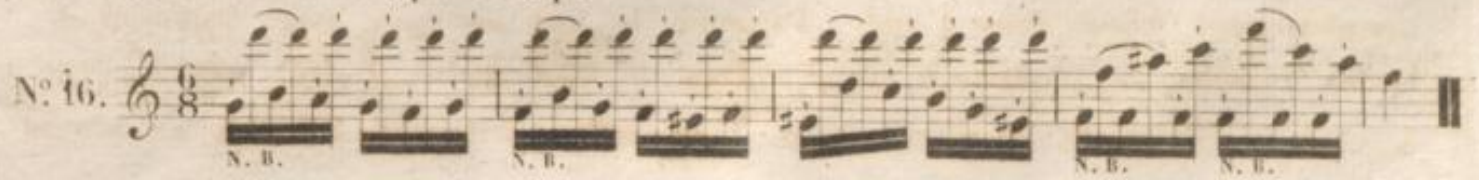
Ou bien comme ci-dessous.



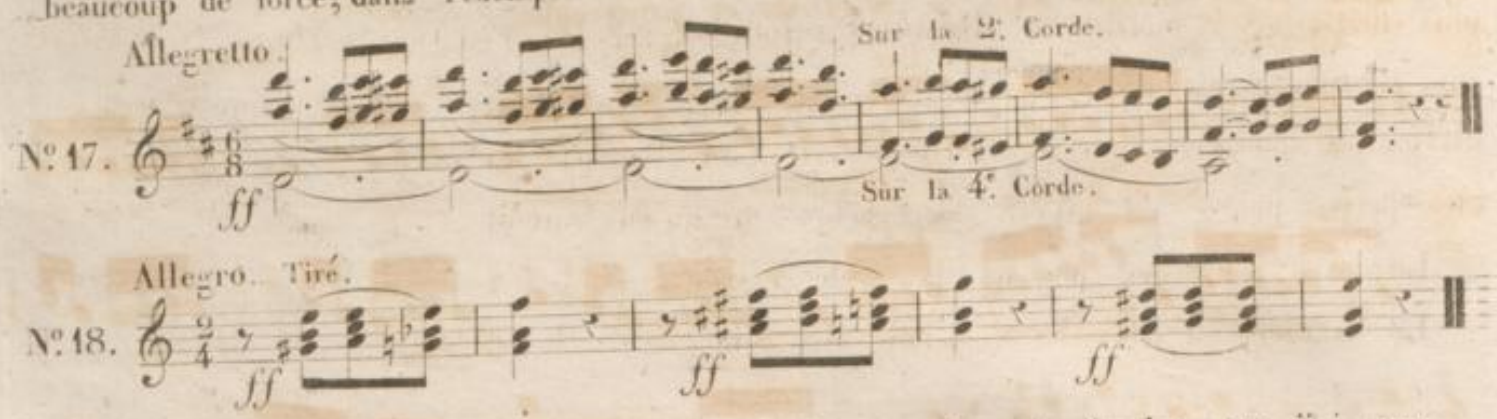
Il exécute ses arpèges avec beaucoup de promptitude et de rondeur, en n'employant guère que la moitié de l'archet.



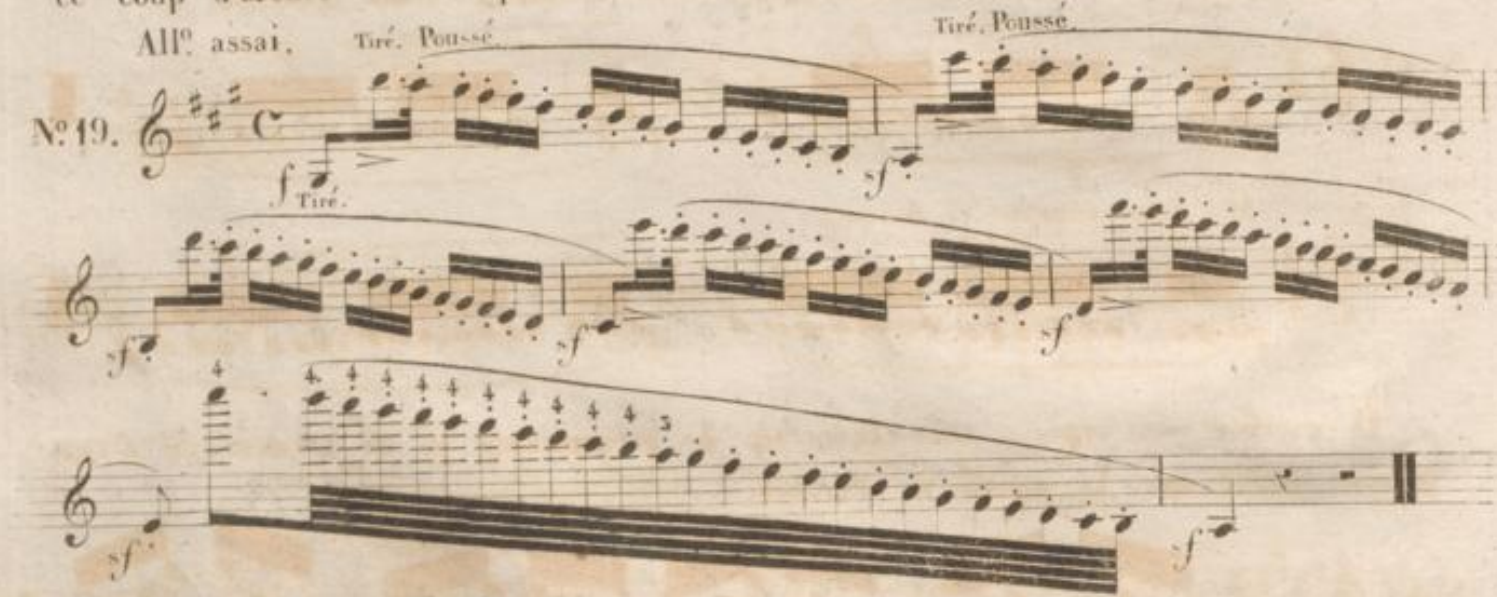
Il saute par dessus les cordes dans des phrases liées avec une sureté et une netteté admirable; par exemple:



Dans les passages où il touche trois cordes à la fois, il attaque les sons avec beaucoup de force; dans l'exemple suivant le Ré tient pendant tout le trait.



En terminant ce paragraphe, je parlerai d'un maniement d'archet que j'ai employé en public avec beaucoup de bonheur, et qui produit un grand effet si on l'exécute avec rondeur et vitesse. C'est un espèce de Staccato qu'on marque seulement avec la main, le bras et le poignet étant tenus roides. La rapidité dont ce coup d'archet est susceptible lui donne du brillant.



§ 9. DU MÉLANGE QUE FAIT PAGANINI DES SONS PRODUITS PAR L'ARCHET, AVEC LE PIZZICATO DE LA MAIN GAUCHE.

Quoique ce genre de Pizzicato fut employé fréquemment dans l'ancienne école italienne, du tems de Mestrino, l'école Française et l'école Allemande l'avaient complettement laissé dans l'oubli. Paganini le met en usage avec beaucoup de bonheur, comme le résultat le prouve. Pour le bien rendre, il faut que le 2e, le 3e et le 4e doigt de la main gauche fasse sortir nettement les sons, en pinçant

la corde, ce qui est difficile sur le Ré et sur le Sol, parceque ces cordes sont plus difficiles à mettre en vibration, surtout quand le doigt, qui applique la corde sur la touche, est très près de celui qui la pince. On apprendra à vaincre ces difficultés dans les exercices suivans. Il faut toucher les cordes seulement avec une petite partie du milieu de l'archet presqu'en sautant.

Le Zero n'indique pas ici la corde à vide.

Le dernier La dans le N°. 1, doit être pincé avec le 4e. doigt.

N°. 1.

Sur la 2e. Corde.

N°. 2.

Il est très difficile d'exécuter avec netteté le passage suivant sur le Sol, sans toucher le Ré ni le La.

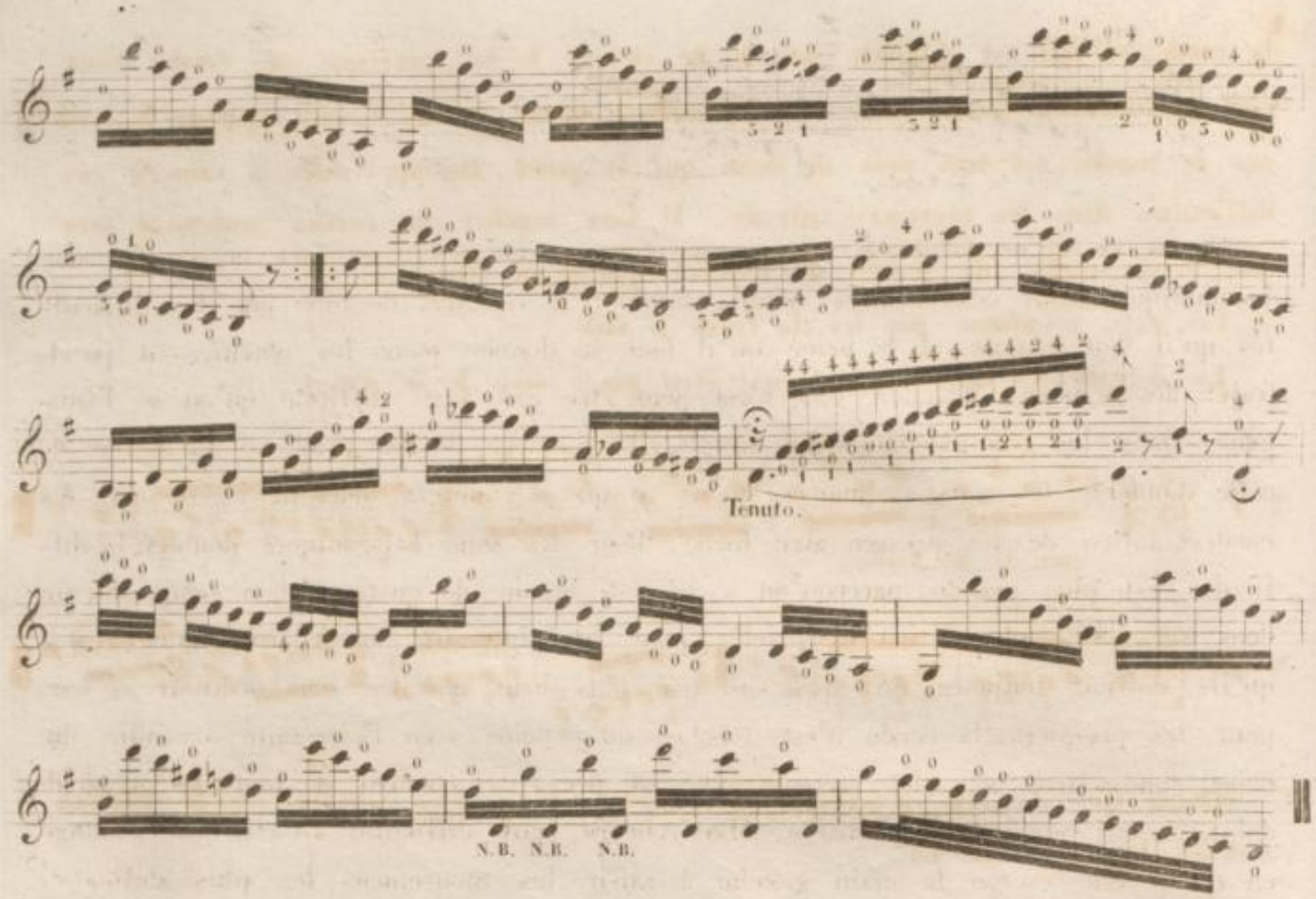
N°. 3.

Presto.

N°. 4.

Variations sur l'air Nel cor più non mi sento:

N°. 5.

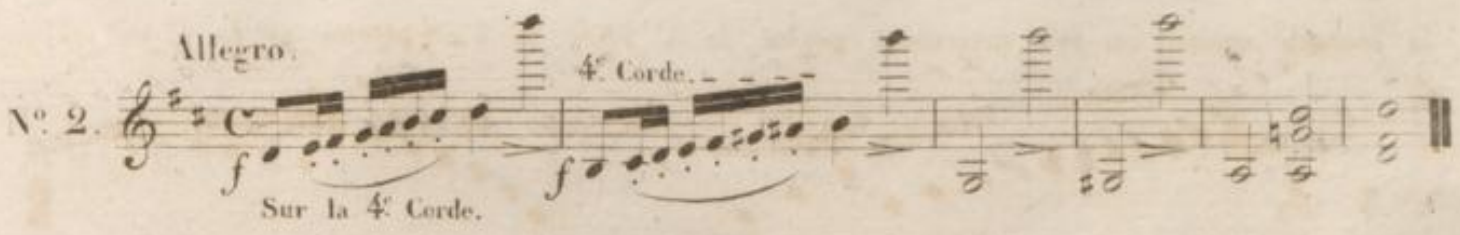


Les notes marquées N B, doivent être faites à vide avec l'archet; les autres seront exécutées en plaçant le 2e doigt sur la corde, et en la pinçant avec le 4e.

§ 10. DES SONS HARMONIQUES SIMPLES.

J'ai rapidement exposé, dans l'introduction, les avantages qu'on peut retirer de l'emploi des sons harmoniques; et l'on est en droit d'assurer que c'est grâce à cet emploi, que Paganini joue avec tant de sûreté et de justesse. Jamais son harmonique, simple ou double, ne se refuse à son archet, quelle que soit la lenteur ou la rapidité du mouvement. Outre ces avantages, l'emploi de ces sons rend facile l'exécution de certaines phrases, laquelle seraient impossibles autrement; comme par exemple, dans le N° 1; ou plus difficile et moins sûre, comme dans le N° 2.

N° 1.

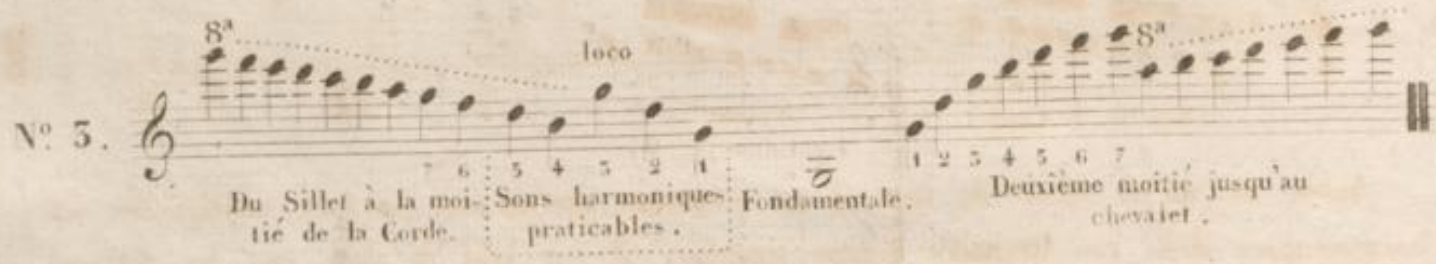


Après ce qu'on vient de voir, il est étonnant qu'on ait si fort négligé les sons harmoniques dans ces derniers temps; toutefois il est vrai de dire que les difficultés qu'il faut vaincre, et la peine qu'il faut se donner pour les obtenir, ont pu effrayer les artistes. Pourtant cela n'est peut être pas aussi difficile qu'on se l'imagine. Dans les sons harmoniques simples, la manière de les produire ne diffère de celle d'obtenir les sons ordinaires, qu'en ce que les doigts touchent légèrement les cordes, aulieu de les presser avec force. Pour les sons harmoniques doubles, la difficulté est plus grande, parcequ'on a souvent besoin de quatre doigts pour obtenir deux sons. Une observation essentielle pour le doigté des sons harmoniques, est, qu'ils doivent toujours être pris un peu plus haut que les sons ordinaires; car, pour les premiers, la corde n'est touchée qu'à peine avec l'extrémité arrondie du doigt; tandis que pour les seconds, elle est pressée fortement de toute la largeur du doigt, ce qui augmente sa tension. Mais encore, cette difficulté a-t-elle son avantage, en ce qu'elle exerce la main gauche à saisir les mouvemens les plus délicats du doigté, ce qui est essentiel quand on joue en sons ordinaires, dans les positions les plus élevées, à l'extrémité du manche.

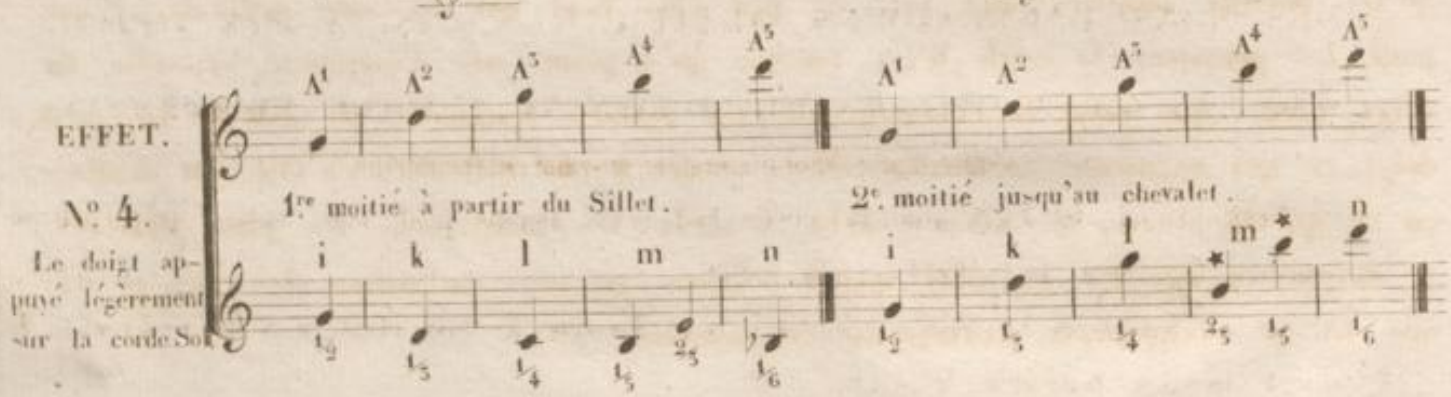
§ 11. DES SONS HARMONIQUES NATURELS.

Les sons harmoniques naturels, pour la production desquels il suffit d'un doigt légèrement appuyé sur la corde, sont, pour chaque corde, l'Octave ($^1/_2$ de la corde); la double Quinte de la Fondamentale, $^1/_3$; la 2e. Octave, $^1/_4$; la 3e. Tierce, $^1/_5$; la 3e. Quinte, $^1/_6$; la 3e. Septième, $^1/_7$ (cependant un peu plus basse qu'elle n'est dans notre échelle musicale); la 3e. Octave, $^1/_8$; la 4e. Seconde, $^1/_9$; la 4e. Tierce, $^1/_{10}$; la 4e. Quarte, $^1/_{11}$; la 4e. Quinte, $^1/_{12}$; la 4e. Sixte, $^1/_{13}$; la 4e. Septième, $^1/_{14}$; la 4e. Octave, $^1/_{15}$; &c. En prenant par exemple la corde Sol pour Fondamentale, les sons harmoniques naturels s'obtiennent de deux manières; 1e. du milieu de la corde jusqu'au Sillet. 2e. du milieu de la corde jusqu'au chevalet. La 1re. moitié ne donne nettement les sons que jusqu'à la 3e. Quinte; le Fa et le Sol sortent quelquefois, mais ils sont si près l'un de l'autre, qu'il est difficile de les saisir vite et juste. Sur

la seconde moitié on fait nettement parler la 4e. Sixte, la 4e. Septième et la 4e. Octave.

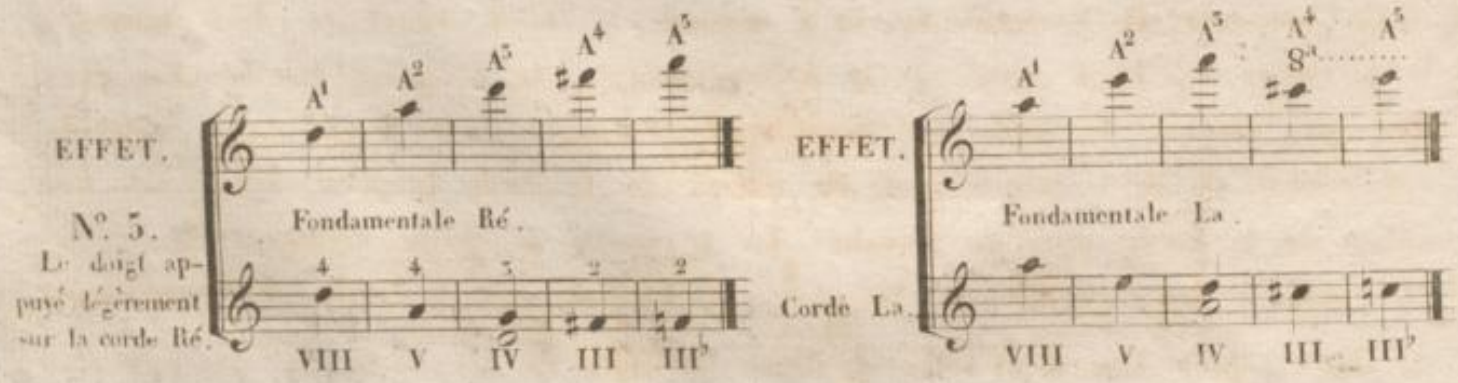


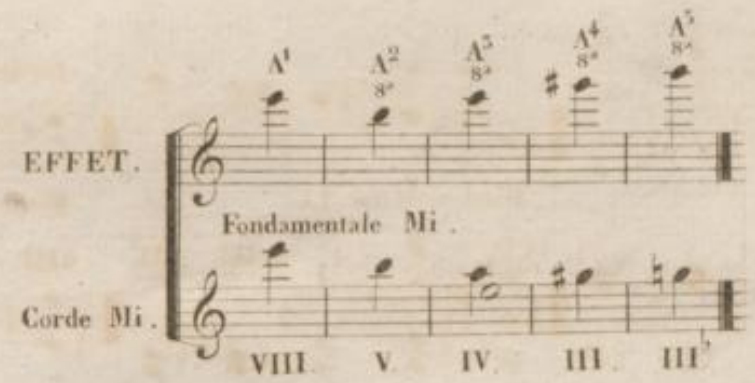
En plaçant légèrement le doigt à égale distance du Sillet et du chevalet, on fait sortir le son harmonique le plus grave; par exemple ici le Sol, nous l'indiquerons par A¹. 1er son harmonique (voyez N°. 4 i). Le 2e son harmonique, Ré, résonne au 1/5 de la corde, et il est indifférent de le prendre du coté du Sillet ou du coté du chevalet (A² N°. 4 k). Le Sol, 3e son harmonique, résonne au quart de la corde (A³ l); le 4e son harmonique, Si, au 1/5 (A⁴ m); et le 5e, Ré, au 1/6 (A⁵ n).



Les notes marquées par une ★, ne peuvent être employées que quand la corde à vide est prise pour Fondamentale comme ici le Sol.

Les chiffres romains dans le N°. 5 et suivans, indiquent la distance à laquelle le doigt doit être de la fondamentale; l'Octave VIII, la Quinte V, la Quarte IV, sont toujours justes; la Tierce majeure est désignée par III, la mineure par III'.





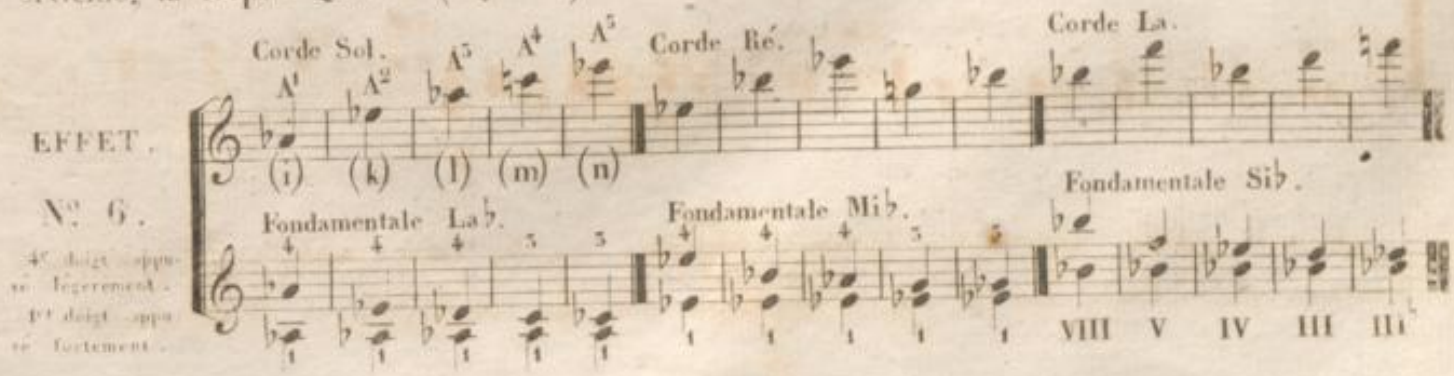
On voit en d'autres termes, que la moitié de la corde donne l'Octave; que la Quinte, en comptant de la Fondamentale, donne la double Quinte; la Quarte, la double Octave; la Tierce majeure, la triple Tierce; la Tierce mineure, la triple Octave. Qu'on retienne bien cette différence de la Tierce majeure et de la Tierce mineure, pour ne pas les confondre dans l'indication des exemples suivans.

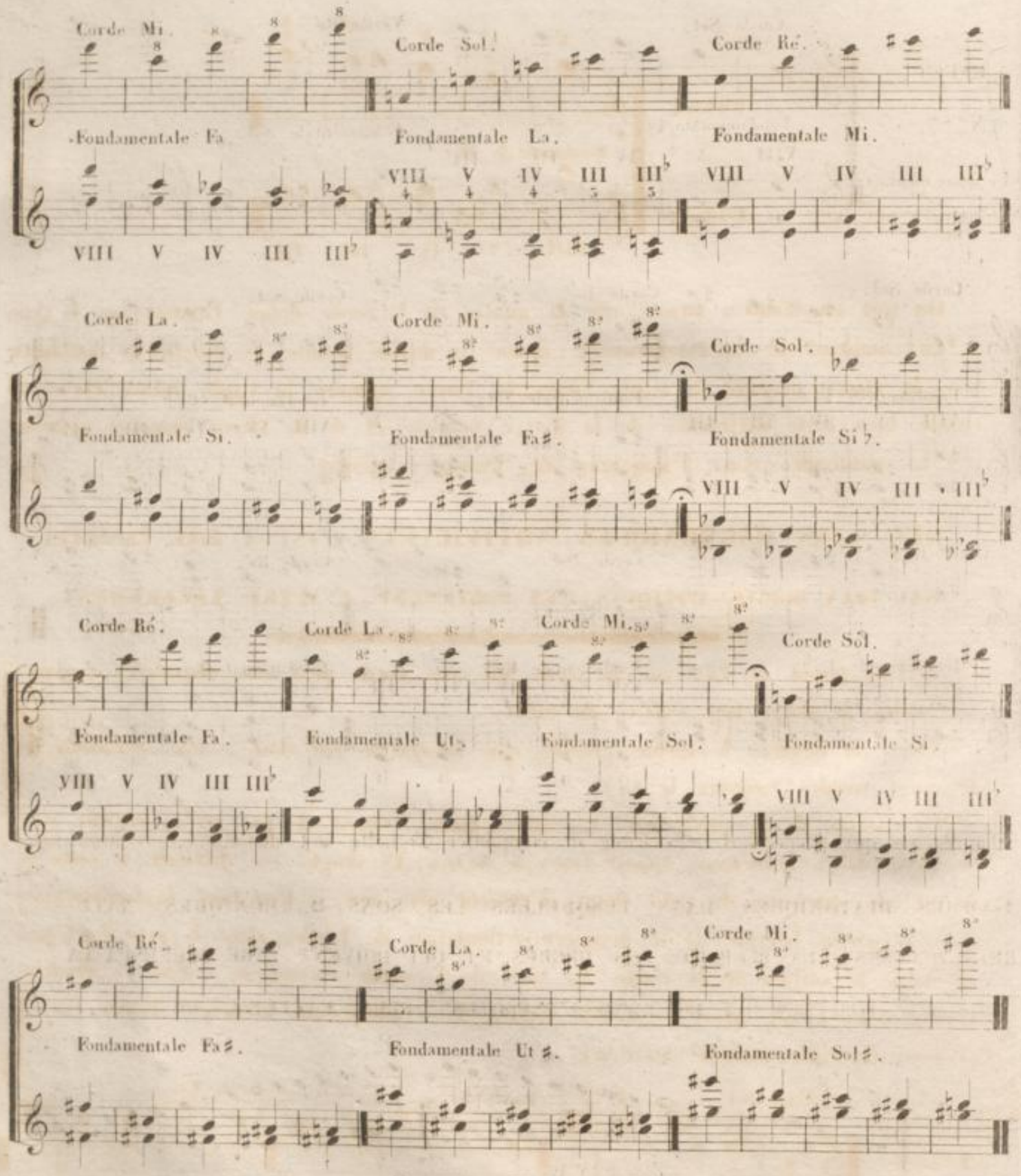
DES SONS HARMONIQUES ARTIFICIELS, C'EST A DIRE PRODUITS AVEC DEUX DOIGTS APPLIQUÉS, L'UN FORTEMENT, L'AUTRE LÉGÈREMENT.

Si l'on prend le La♭ sur la corde Sol, cette corde peut être considérée comme raccourcie; le doigt fait l'office du Sillet.

Alors on emploie le même procédé que lorsque le Sol était à vide, seulement le 1ᵉʳ doigt tiendra toujours le La♭.

La moitié de la corde ainsi raccourcie, donne l'Octave de La♭ qu'on obtient avec le petit doigt faiblement appuyé (Voyez le Nº 6, i). Ce doigté est difficile, à cause de la grande extension du petit doigt; il devient plus aisé, si l'on tient la fondamentale avec la partie latérale de la première articulation de l'index; alors le petit doigt peut atteindre le milieu de la corde. Le tiers de la corde raccourcie donne la double Quinte (Voyez k); le quart, la double Octave (l); le cinquième, la triple Tierce (m); le sixième, la triple Quinte (Voyez n).





Je vais ajouter encore ici quelques positions sur les cordes Sol et Ré, parceque les positions plus élevées sur le La et le Mi, ne sont pas employées si fréquemment.

EFFET.

N°. 7.

Doigt appuyé faiblement
Doigt appuyé fortement

Corde Sol. Corde Ré.

Fondamentale Ut. VIII V IV III III♭ Fondamentale Sol.

Corde Sol. Corde Ré. Corde Sol.

Fondamentale Ut♯. VIII V IV III III♭ Fondamentale Sol♯. Fondamentale Ré♭. VIII V IV III III♭

Corde Ré. Corde Sol. Corde Ré.

Fondamentale La♭. Fondamentale Ré. VIII V IV III III♭ Fondamentale La.

D'après ce qui précède, il sera facile de completter l'échelle soit diatonique, soit chromatique

GAMMES DIATONIQUES DANS LESQUELLES LES SONS HARMONIQUES NATURELS OCCUPENT LA PLUPART DES DEGRÉS, ET QUI DOIVENT ÊTRE JOUÉES A LA 3e. POSITION QUI EN REND L'EXÉCUTION PLUS FACILE.

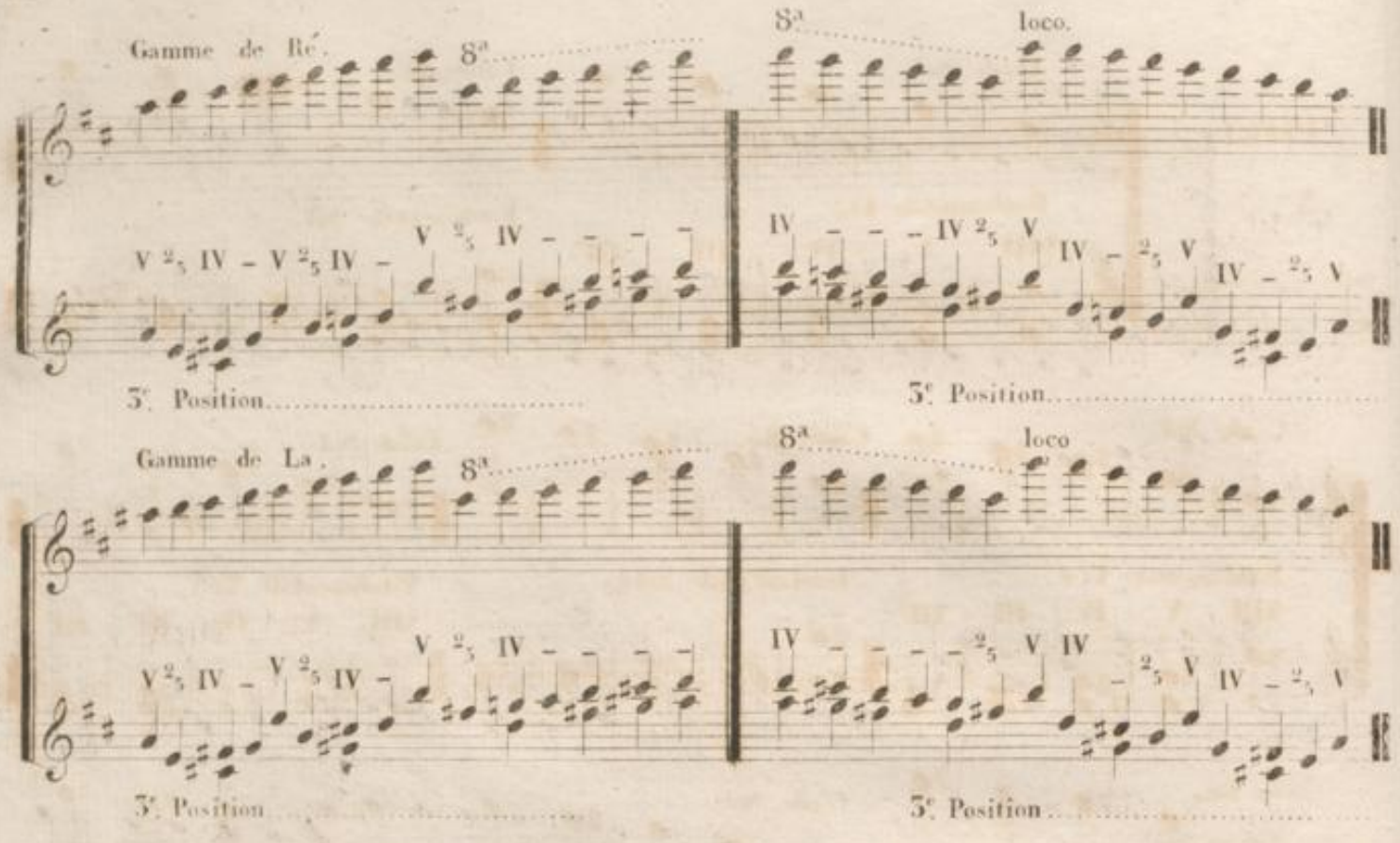
EFFET

N°. 8.

Gamme de Sol. 8a 8a

IV V 2/5 IV V 2/5 IV V IV IV V IV 2/5 V IV 2/5 V IV

3e. Position 3e. Position

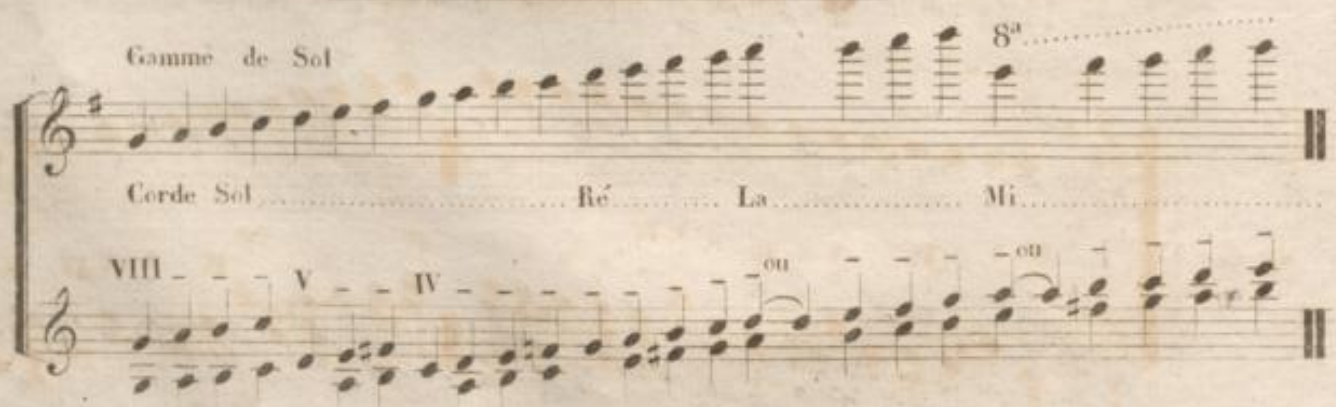


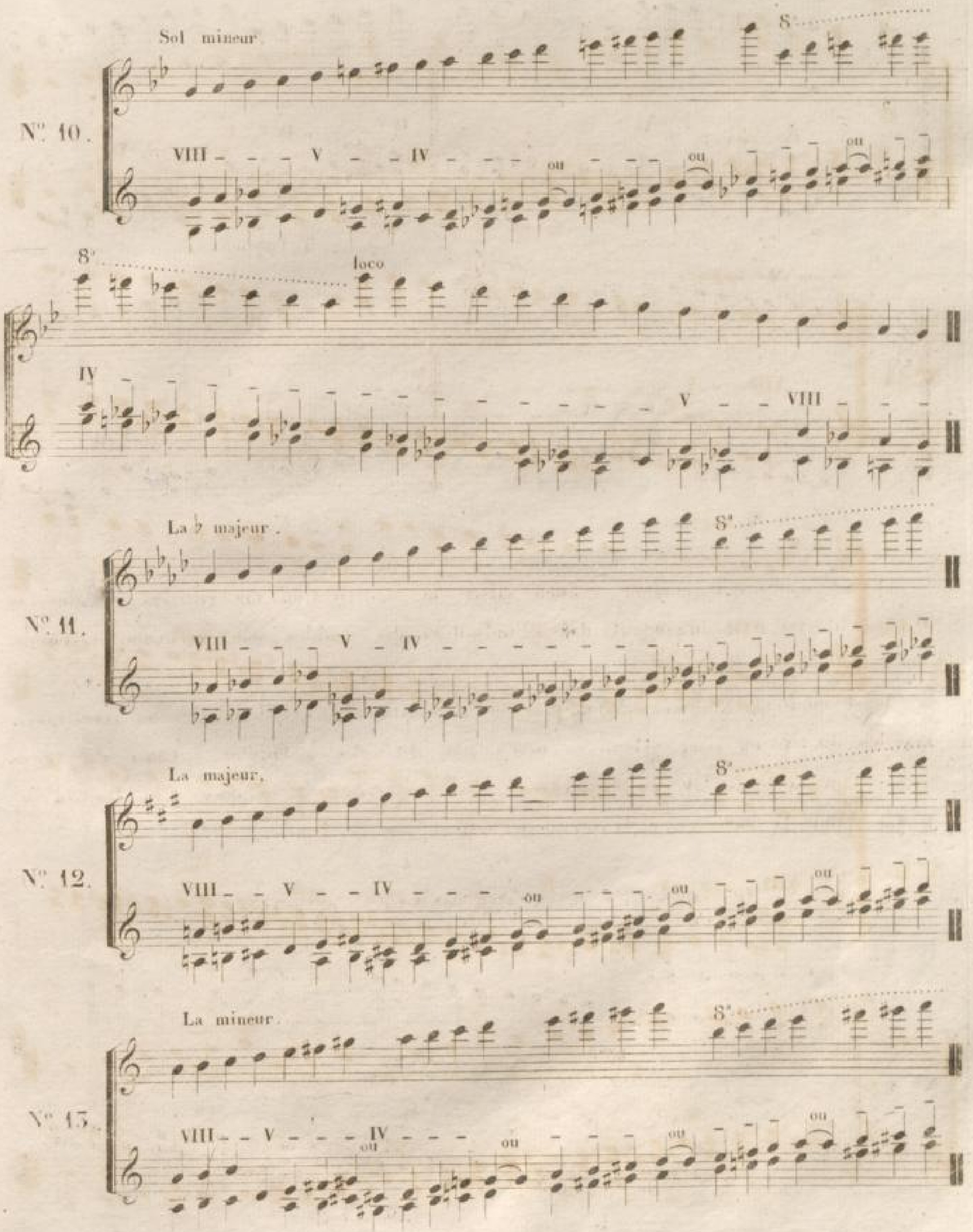
Qu'on s'applique surtout à bien saisir la signification des chiffres romains, car ils jouent un role important dans l'indication des doubles sons harmoniques, comme on le verra plus tard.

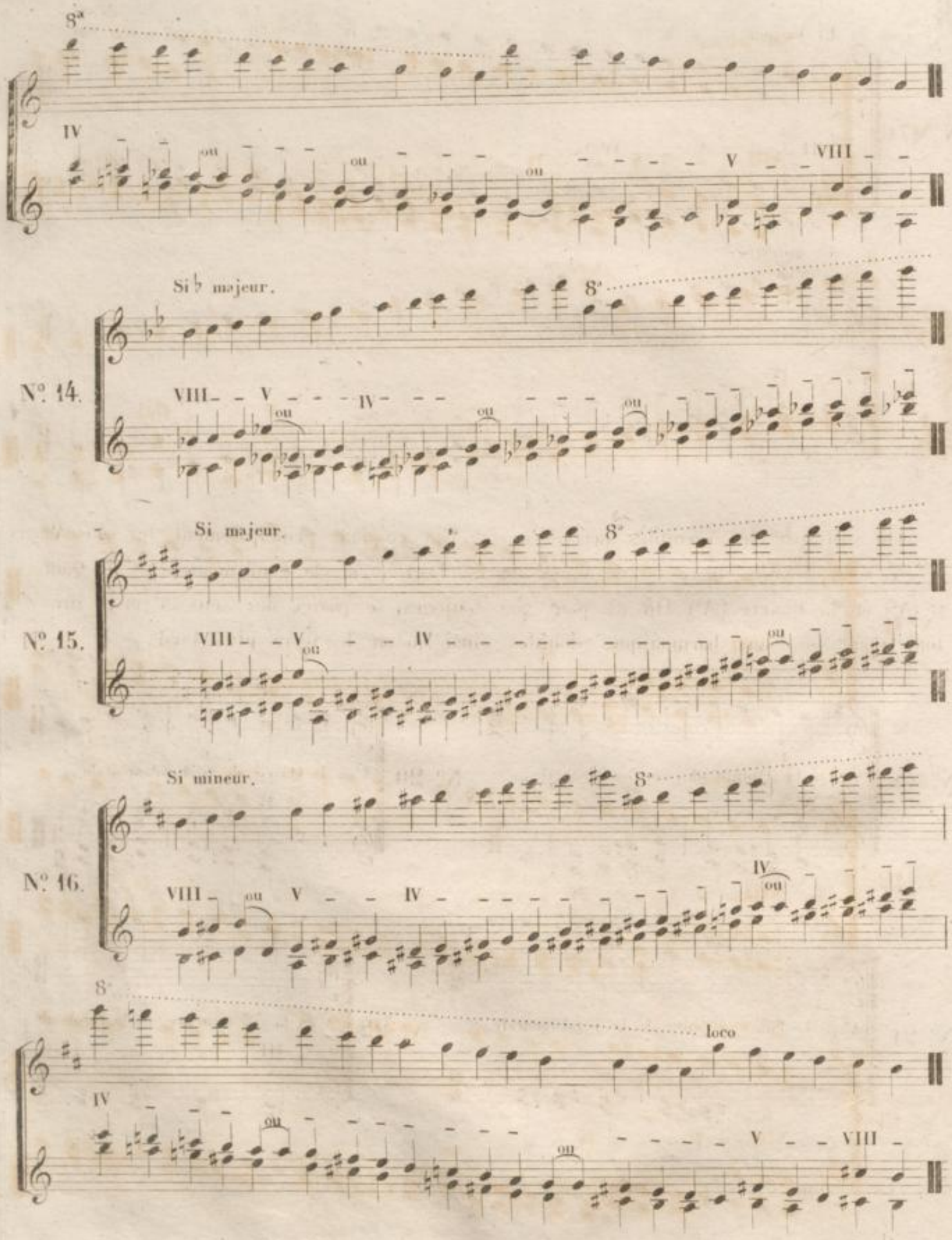
Voici quelques gammes diatoniques et chromatiques, dans lesquelles on remarquera que les quatre ou cinq premières notes sont difficiles à doigter, à cause du trop grand écartement des doigts. Qu'on se rappelle la précaution indiquée plus haut, d'employer, pour la note grave, la première articulation de l'index.

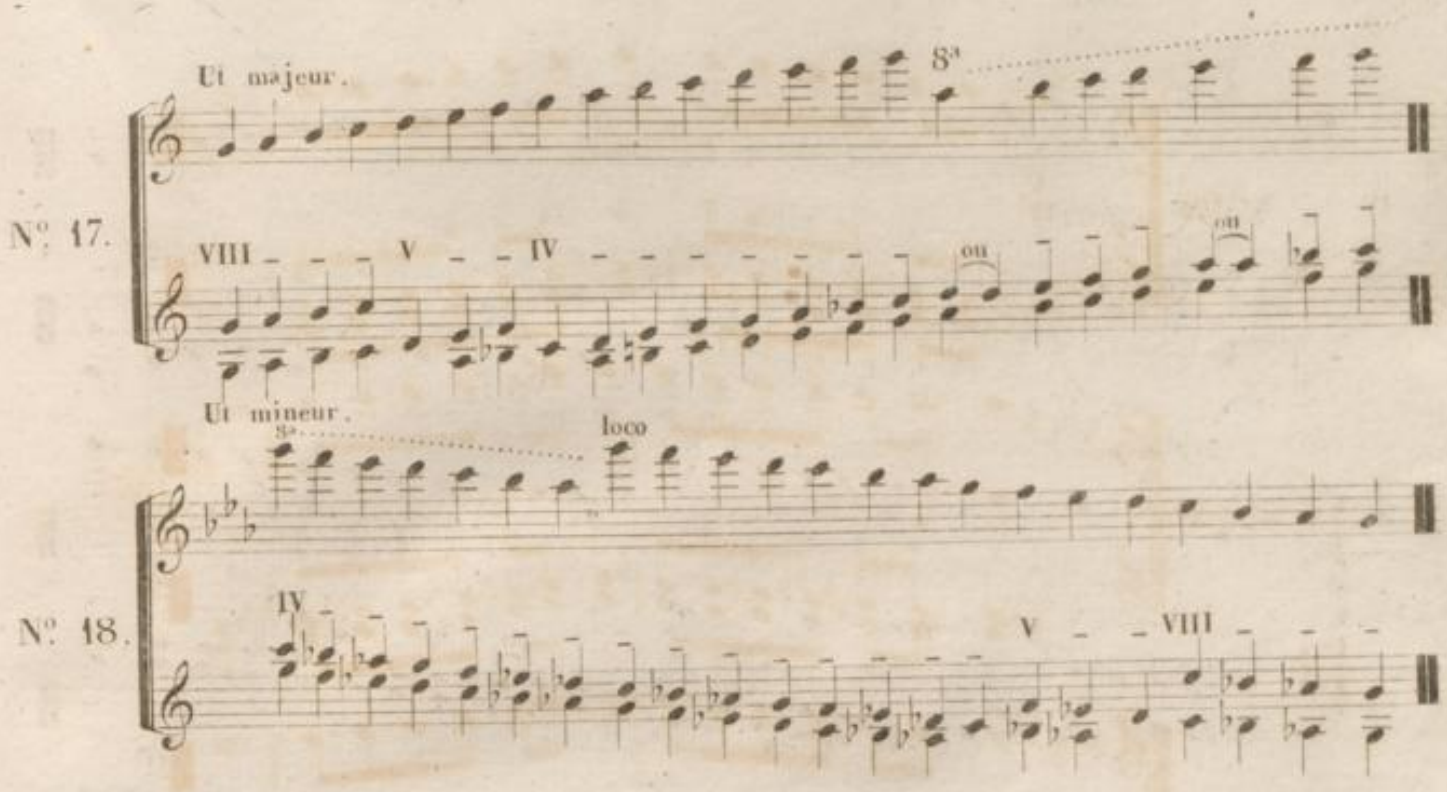
GAMMES DES SONS HARMONIQUES ARTIFICIELS.

N° 9

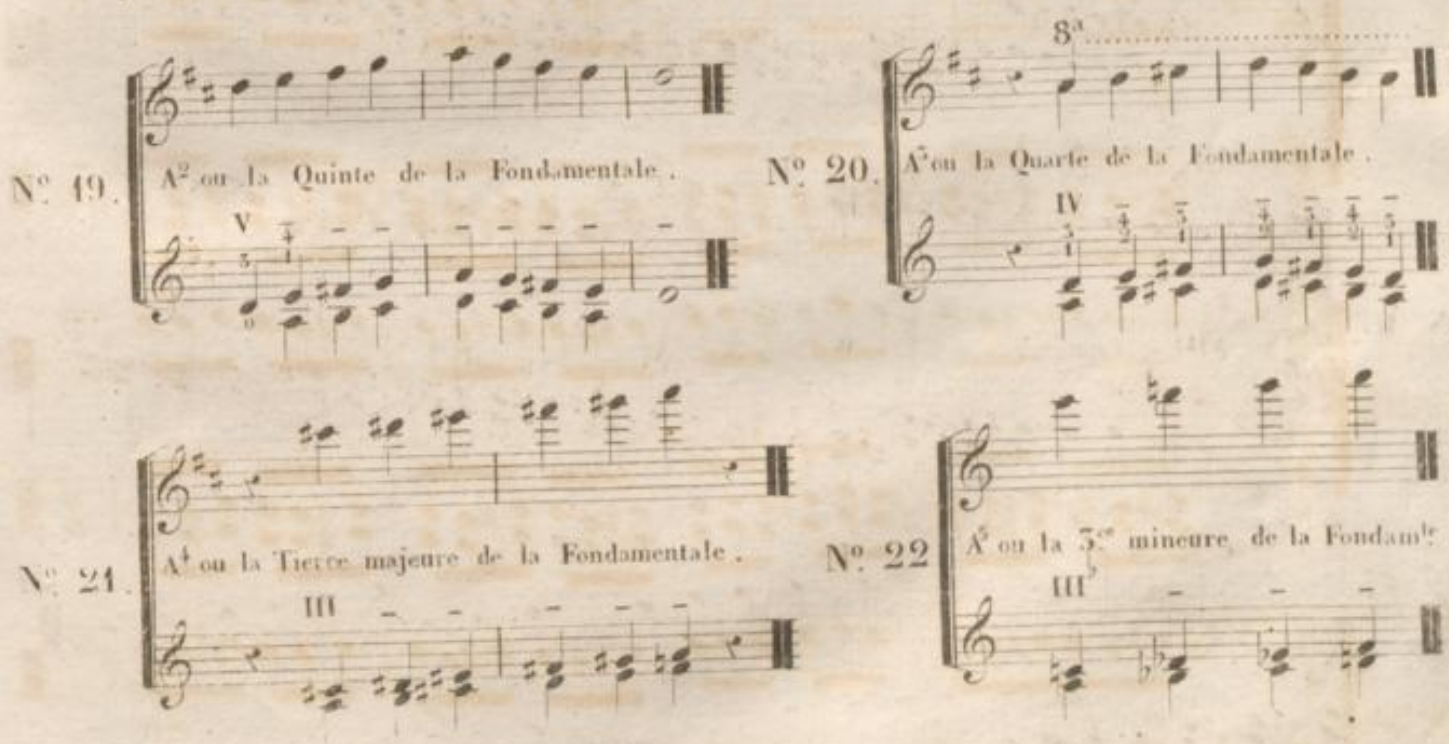



Sol mineur.
Nº. 10.
VIII — — — V — — IV — — —
ou
8ª
loco
IV
V
VIII
La ♭ majeur.
Nº. 11.
VIII — — — V — IV
La majeur.
Nº. 12.
VIII — — V — — IV
La mineur.
Nº. 13.
VIII — — V — — — IV


8a
IV
ou
V
VIII
Si ♭ majeur.
N°. 14.
VIII
V
IV
Si majeur.
N°. 15.
VIII
V
IV
Si mineur.
N°. 16.
VIII
V
IV
IV
loco
IV
V
VIII



On voit par les exemples précédens, que l'on emploie principalement les sons A^1, A^2, A^5, c'est à dire, ceux où le doigt touche l'octave de la Fondamentale (A^1), la Quinte (A^2) et la Quarte (A^5). On ne peut pas toujours se passer des sons A^4 et A^5, surtout pour les sons harmoniques doubles, ainsi qu'on le verra plus tard.



Les gammes sur une seule corde sont faciles.

N.º 23.

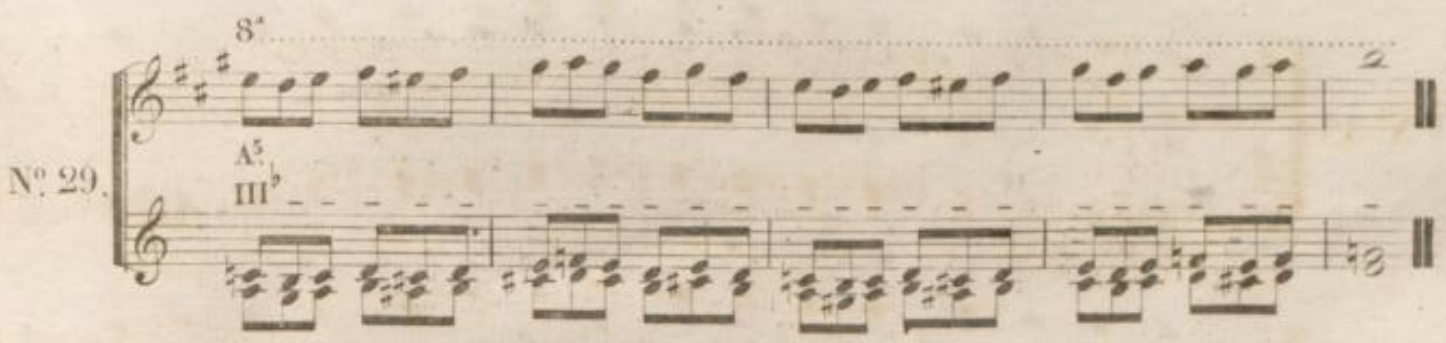
N.º 24.

N.º 25.

N.º 26.

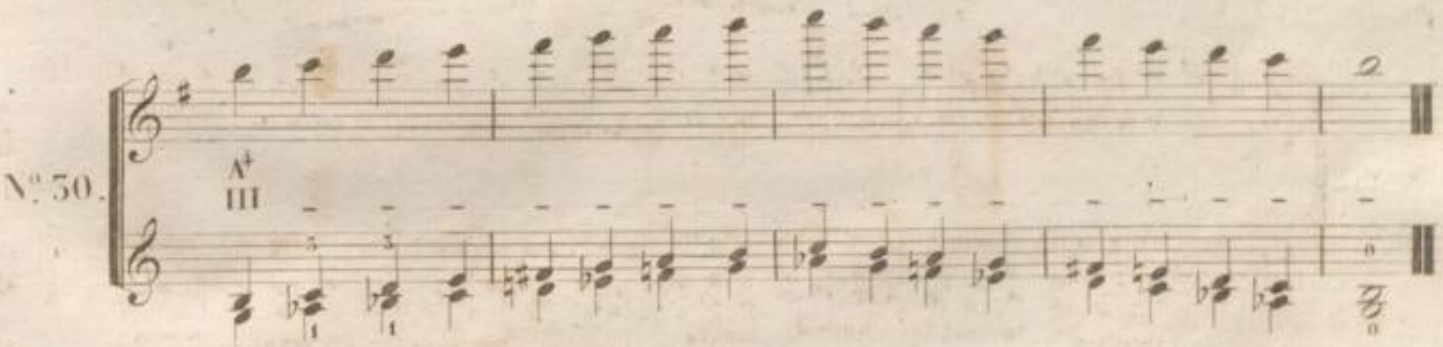
N.º 27.

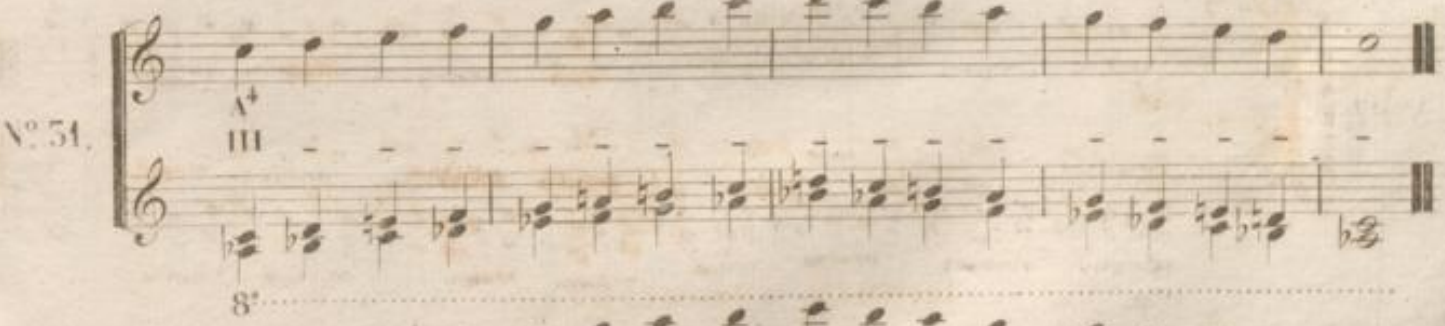
N.º 28.

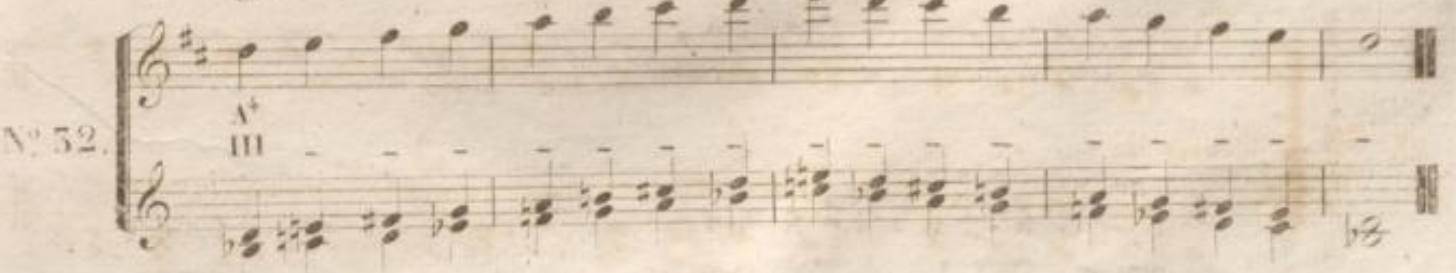


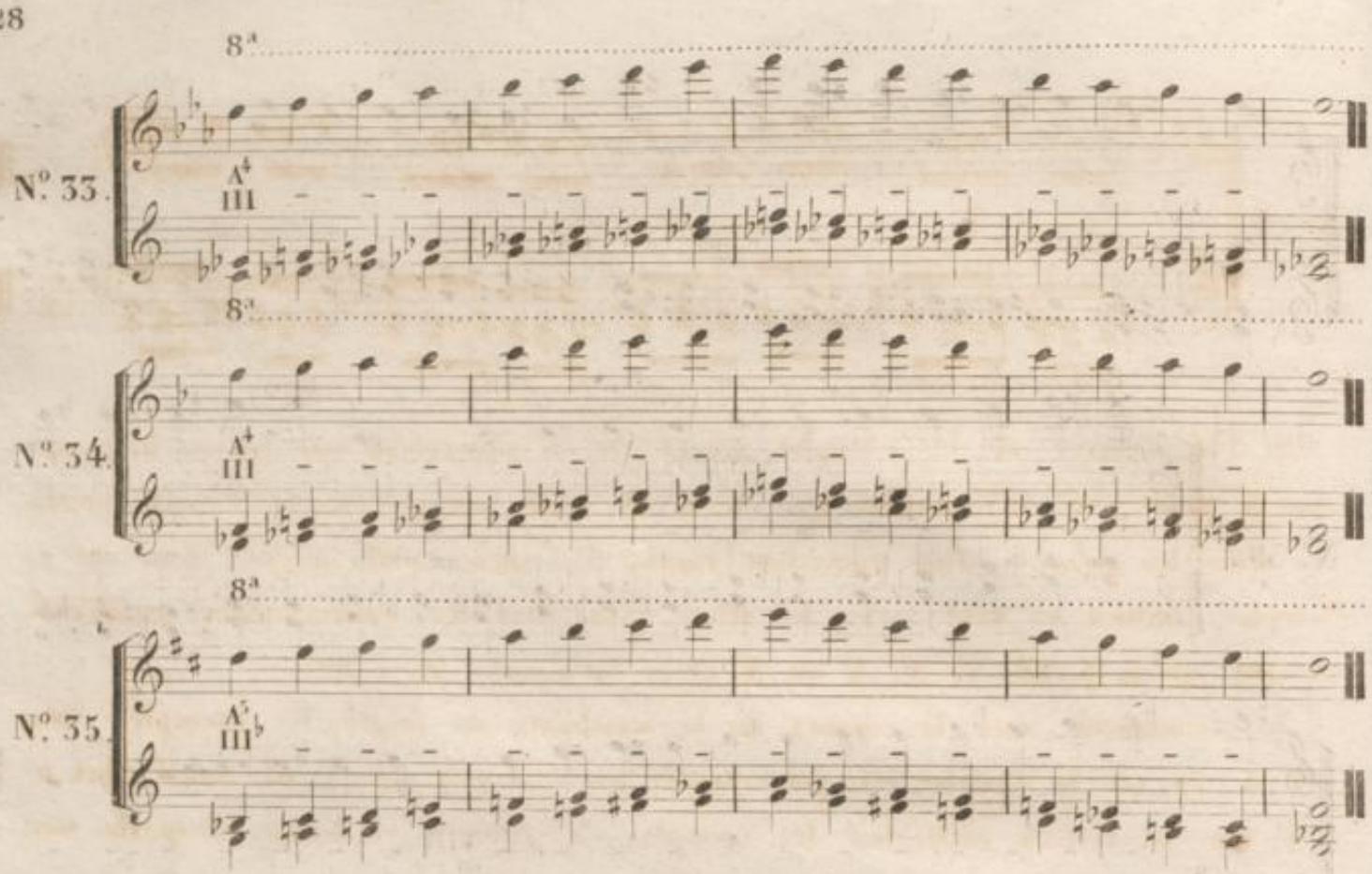
Si l'on s'exerce sur les exemples 22 et 29, on s'apercevra que le son harmonique 5 parle plus difficilement que A^4, A^5, A^2. C'est pourquoi on ne saurait l'employer dans les passages d'un mouvement rapide. J'ai encore voulu montrer dans ces exemples, combien on peut varier les effets, même avec des Fondamentales semblables, suivant qu'on prend A^2, A^5, A^4 ou A^5. (Voyez les exemples 26 à 29).

Je recommande, sous le rapport de la variabilité du doigté, les exemples 20, 24 et 26, où la Quarte est prise tantôt par $\frac{3}{1}$, tantôt par $\frac{4}{2}$. Il serait fort utile que le lecteur multipliat les exemples de gammes ci-dessous, lesquelles sont obtenues par A^4, et se les rendit familières par l'exercice.

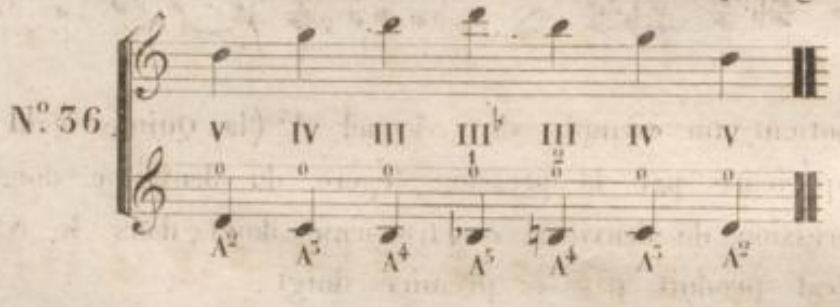




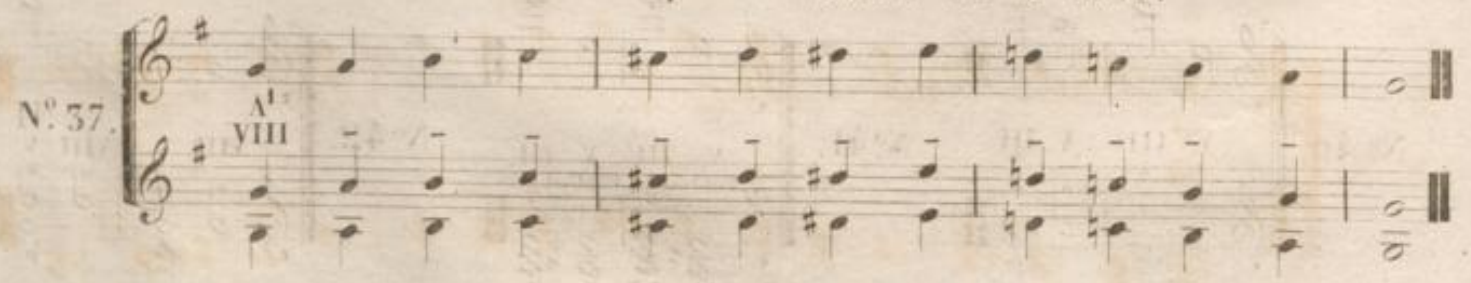




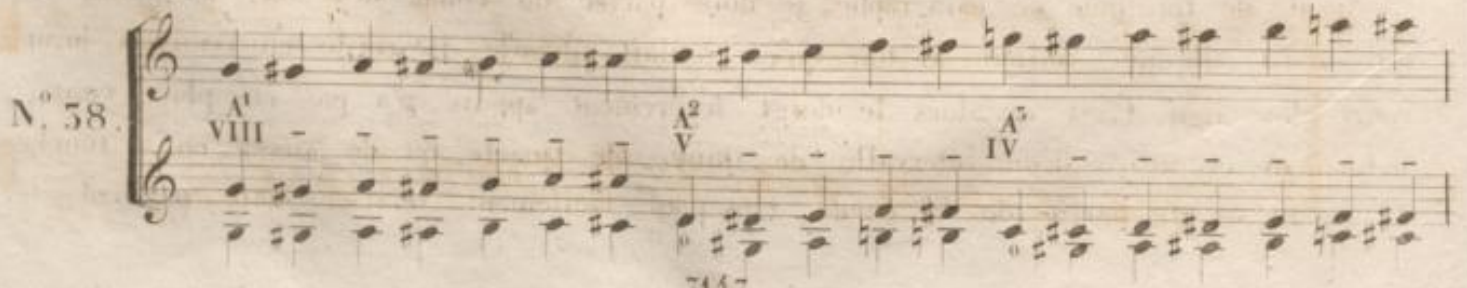
Le son harmonique 5 n'est guère praticable que dans certains passages; comme dans le N.º 36

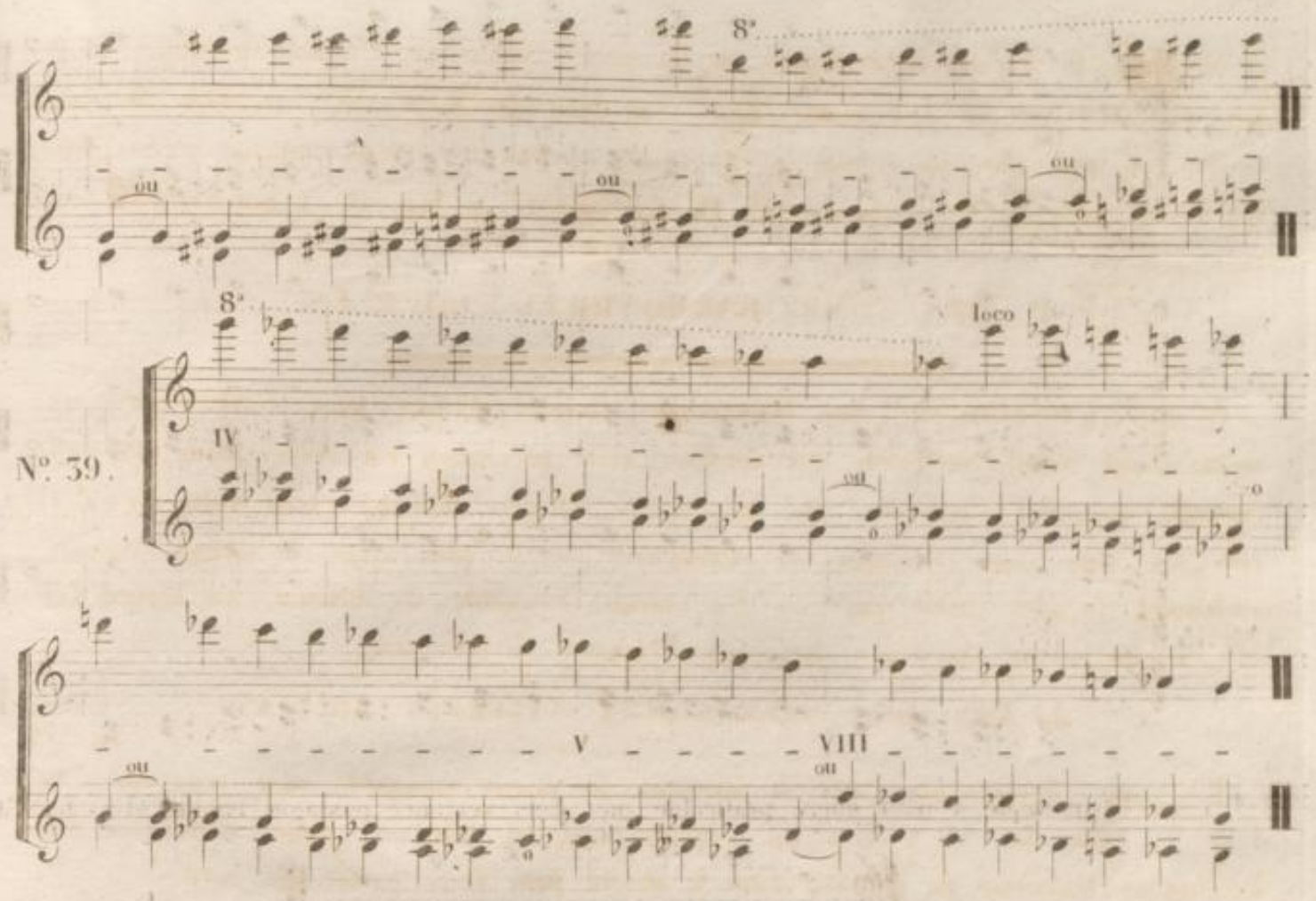


L'exercice du N.º 37 sera très utile pour l'extension de la main.



GAMMES CHROMATIQUES.

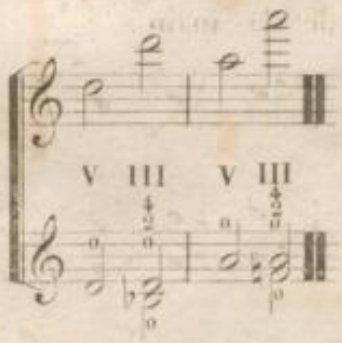




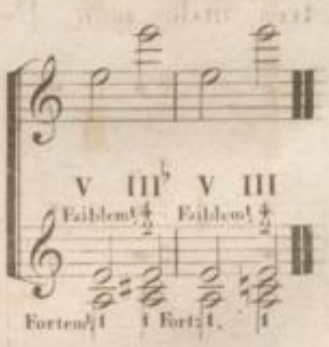
Nº. 39.

Le Nº 40 contient un exemple dans lequel A' (la Quinte étant fondamentale) produit l'Octave supérieure par la pression légère du deuxième doigt; de même dans le Nº. 41, par la pression du deuxième ou troisième doigt; dans le Nº. 42 (où l'Octave est fondamentale) A' est produit par le premier doigt.

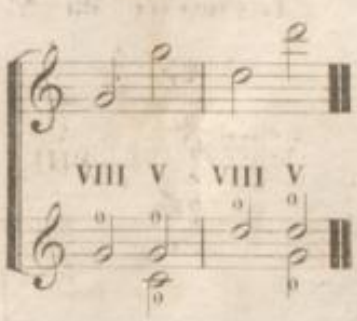
Nº. 40.



Nº. 41.



Nº. 42.



Avant de terminer ce paragraphe, je dois parler du Couak des sons harmoniques, qui Brûit lorsque, aulieu du ton qu'on voulait obtenir, la corde en rend un beaucoup plus aigu. C'est qu'alors le doigt légèrement appuyé, n'a pas été placé convenablement; et aulieu d'un intervalle de Quinte, de Quarte, ou de Tierce, on a touché la 7e, 8e, ou 9e partie de la corde. On peut facilement vérifier cette particularité,

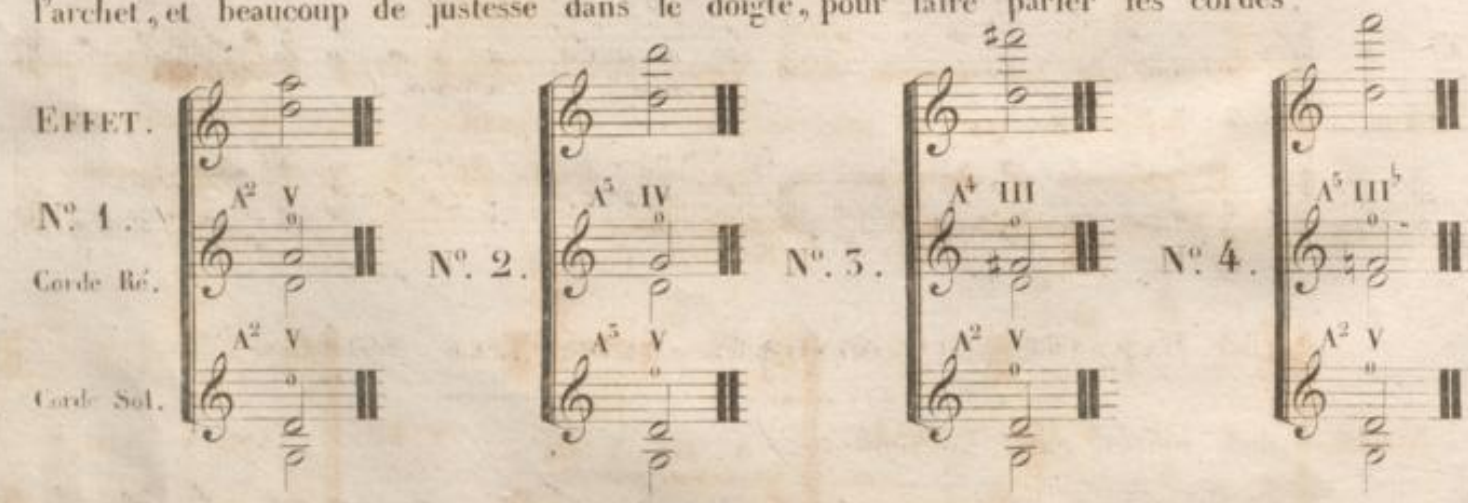
en doigtant le 2e son harmonique sur la corde Sol, et en retirant le doigt un peu vers le Sillet, ce qui fait sortir: au lieu de: Si l'on retire le doigt encore un peu plus, on entend: mais un peu bas. Cet accident arrive fréquemment pour A^3, A^4 et surtout A^2. On voit par là, combien il est important de toucher juste.

§ 11. DES SONS HARMONIQUES DOUBLES.

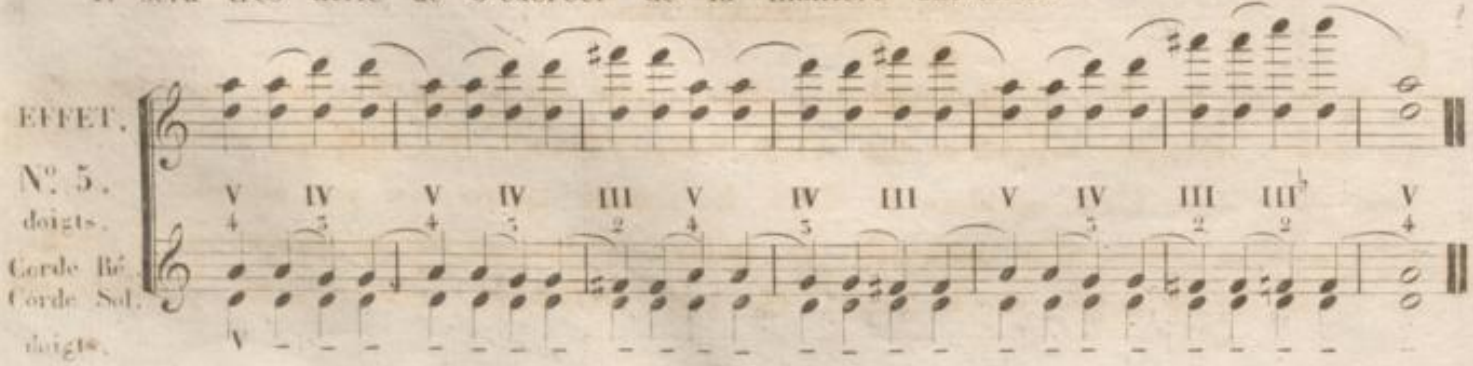
Si dans l'exécution des sons harmoniques simples, il faut bien prendre garde qu'aucun doigt inutile ne touche les cordes; cette précaution est encore bien plus essentielle quand il s'agit des sons harmoniques doubles. On fera bien d'aborder chacun des deux sons isolément; on commence par le plus aigu, on attaque ensuite isolément le plus grave, puis on les exécute ensemble, ou dumoins en accord brisé. Ce mécanisme facilitera beaucoup l'exercice de ces sons.

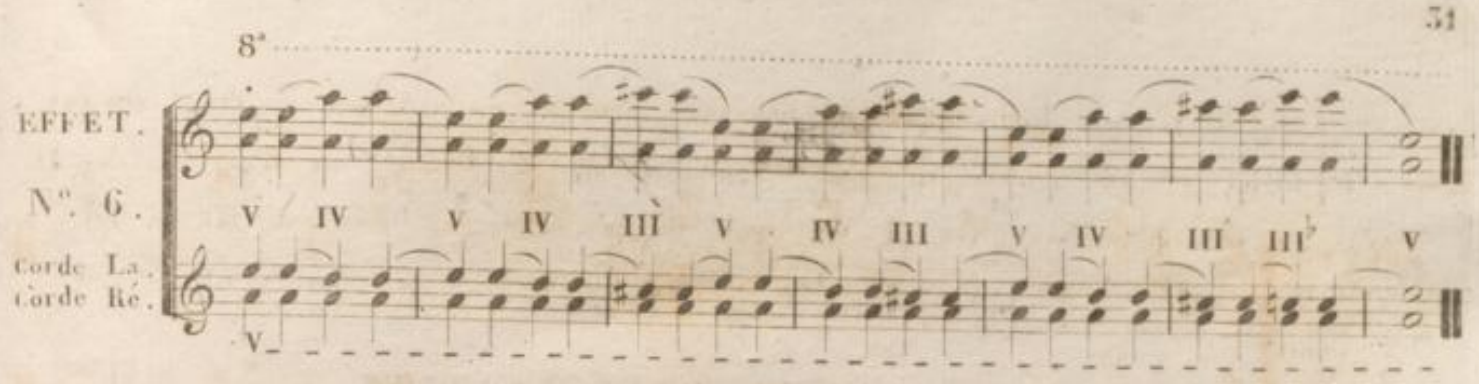
A) DES SONS HARMONIQUES NATURELS DOUBLES.

Les sons harmoniques qui se marient le mieux ensemble, sont ceux des Nos 1 et 2. Dans les Nos 3 et 4, on s'apercevra qu'il faut une grande délicatesse dans l'archet, et beaucoup de justesse dans le doigté, pour faire parler les cordes.

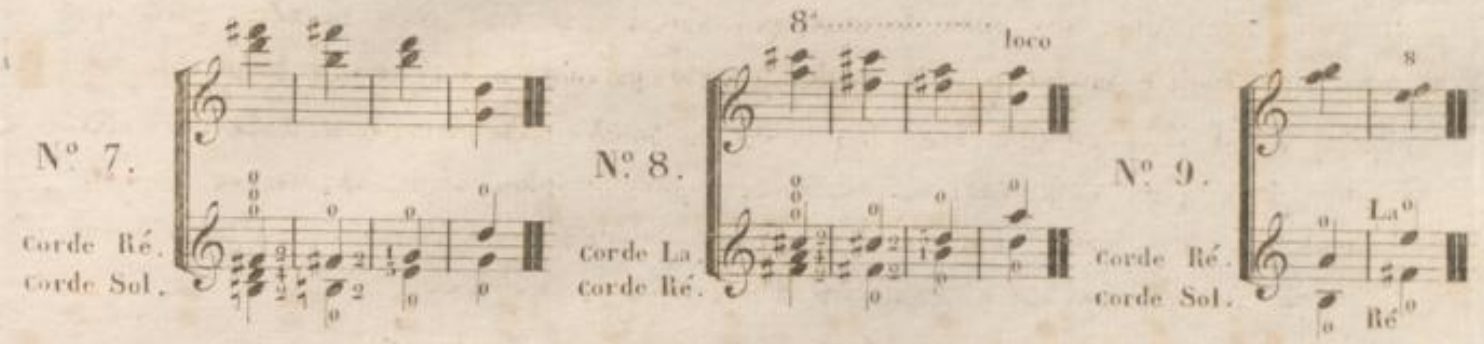


Il sera très utile de s'exercer de la manière suivante:

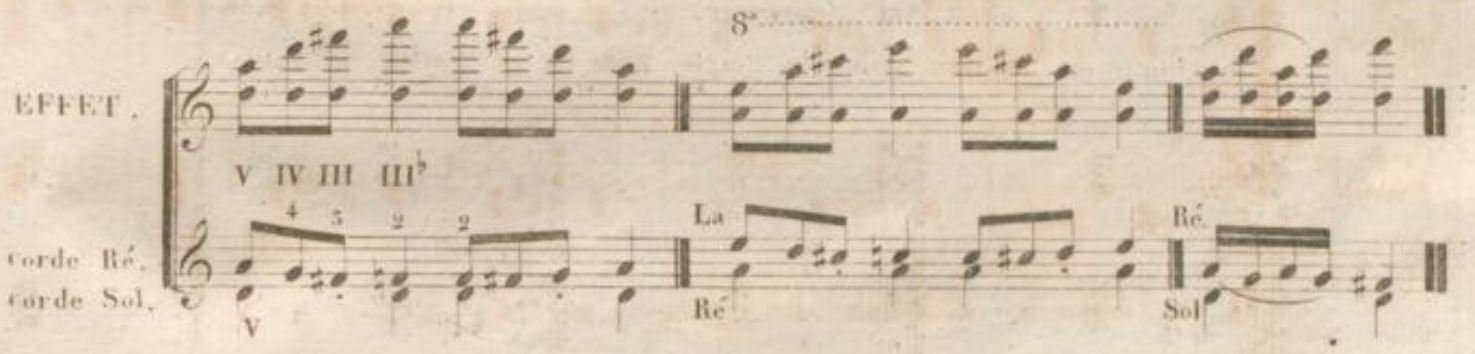




Il n'est pas difficile de faire parler les accords suivants:

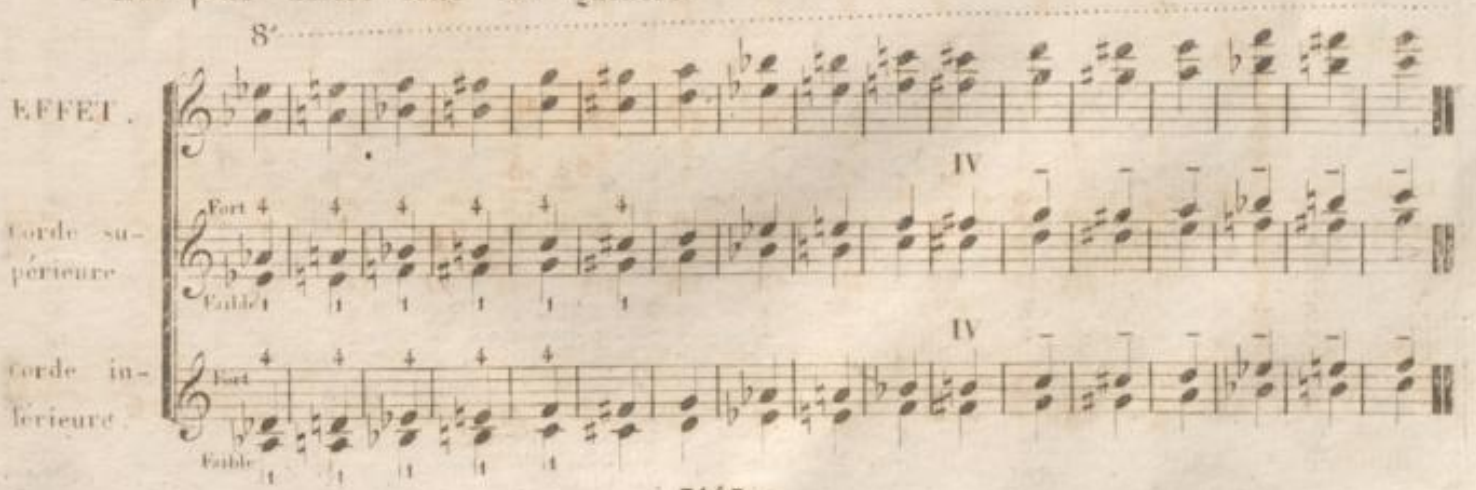


Les deux exemples du Nº. 9 sont plus difficiles. On peut aussi les travailler sur les cordes Mi et La:

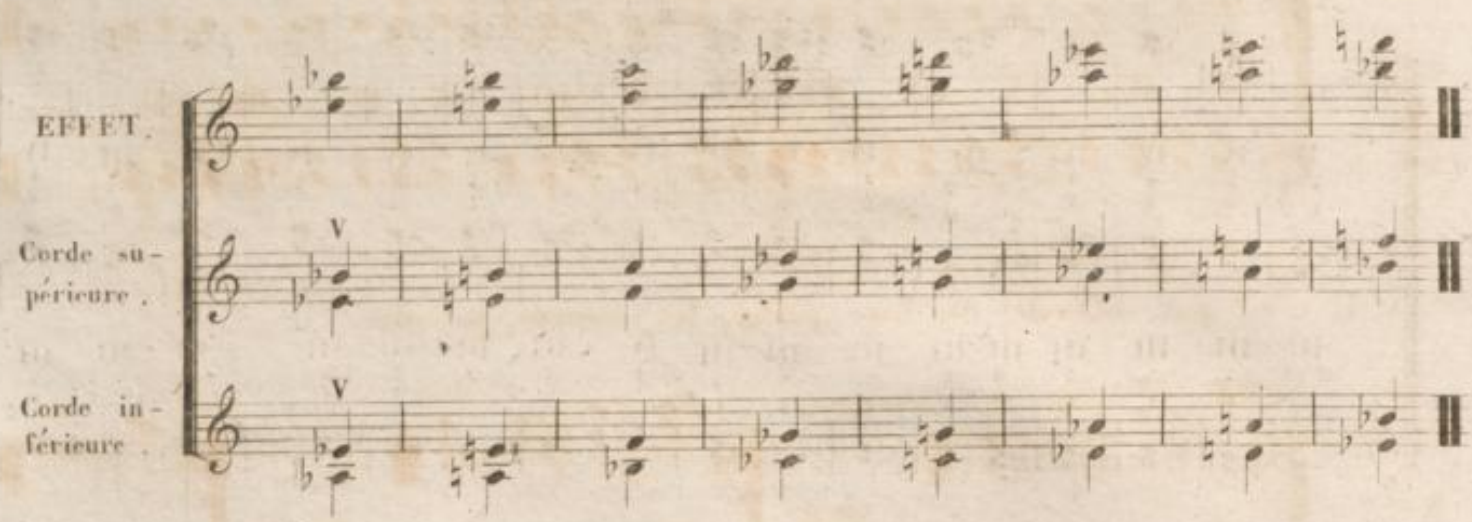


B) Des sons harmoniques artificiels doubles.

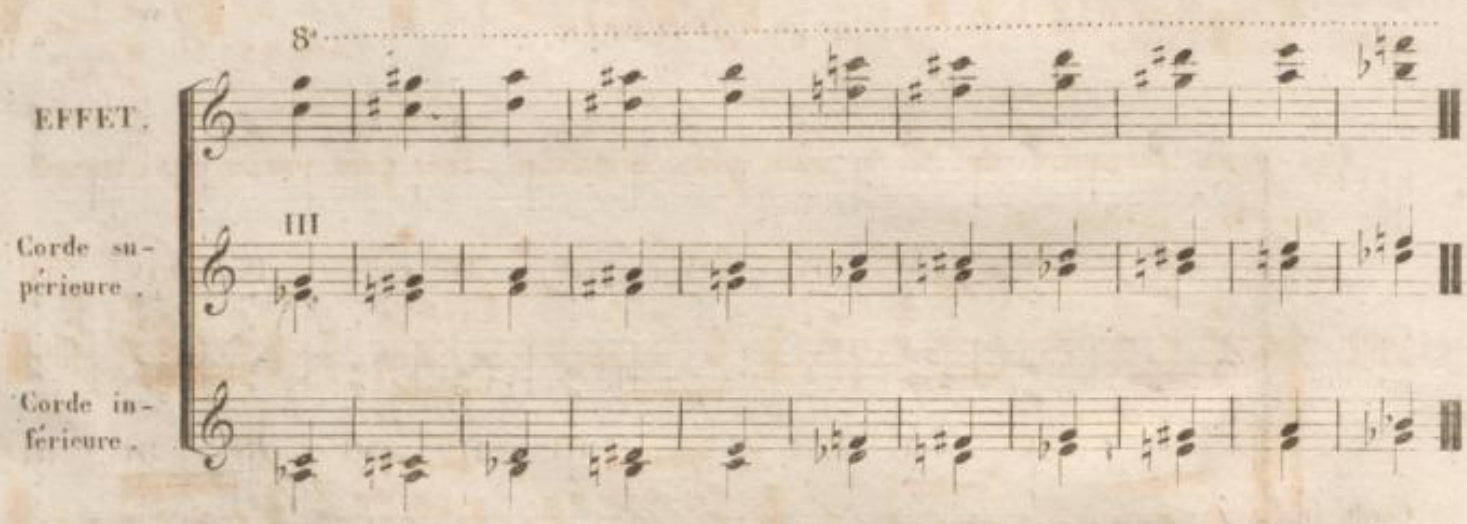
Les plus usités sont les Quintes:



QUINTES OBTENUES PAR A^2.

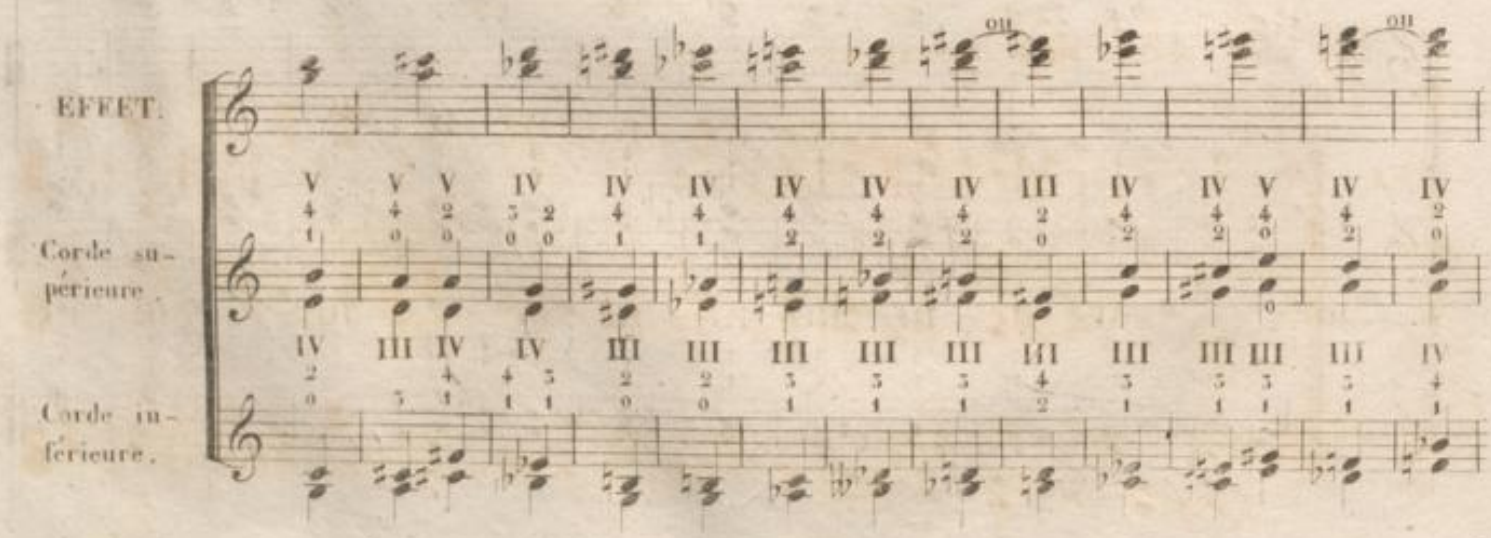


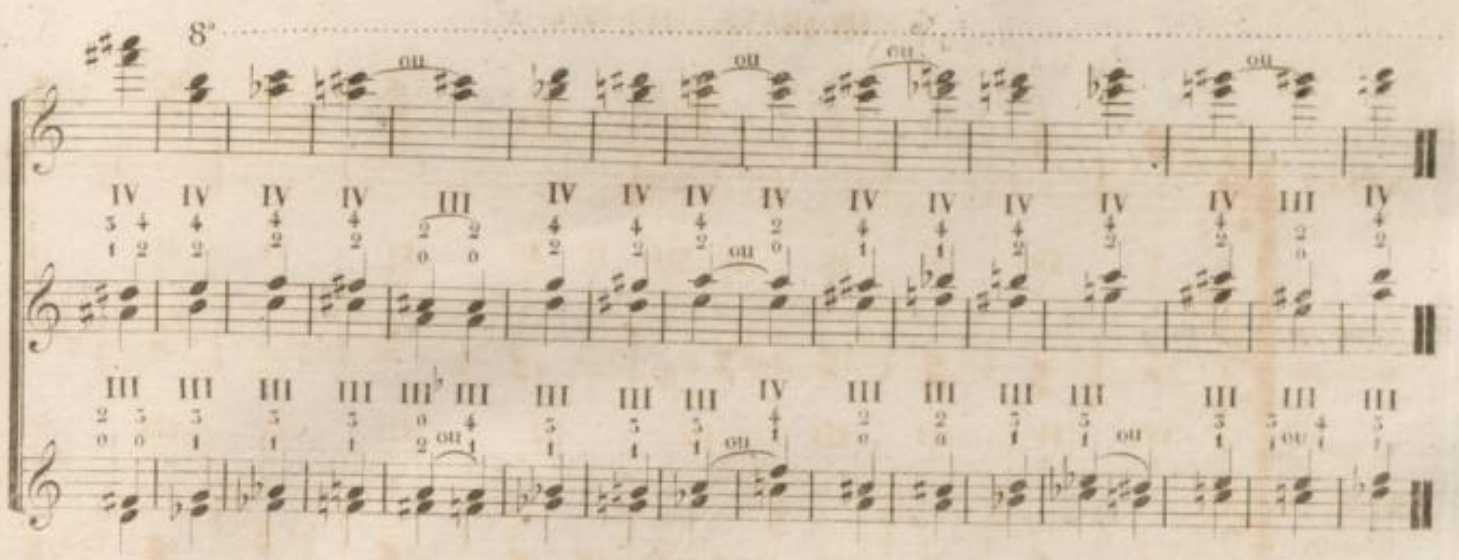
QUINTES OBTENUES PAR A^4.



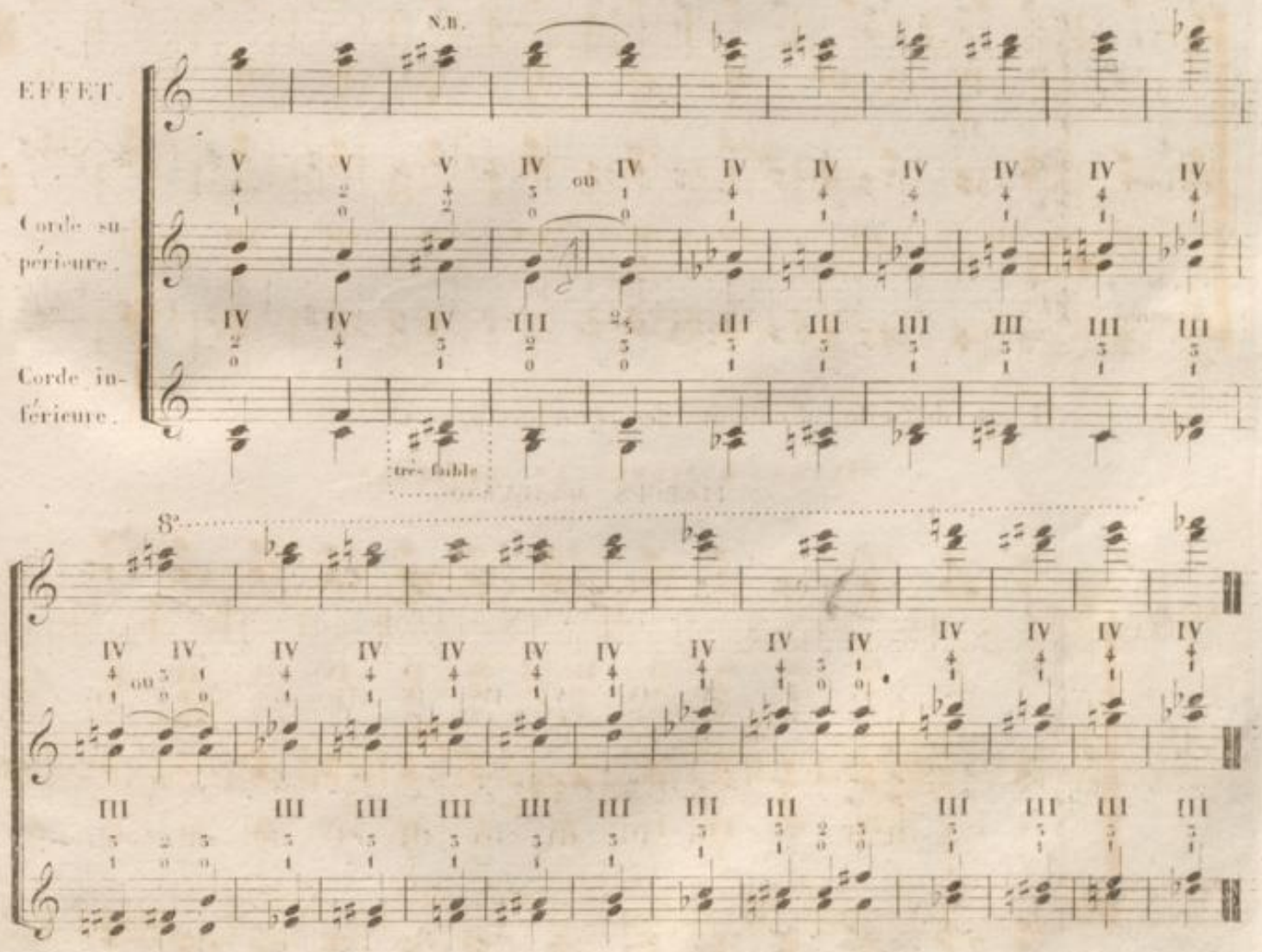
Il est difficile d'obtenir des Quintes par A^3.

TIERCES MAJEURES.

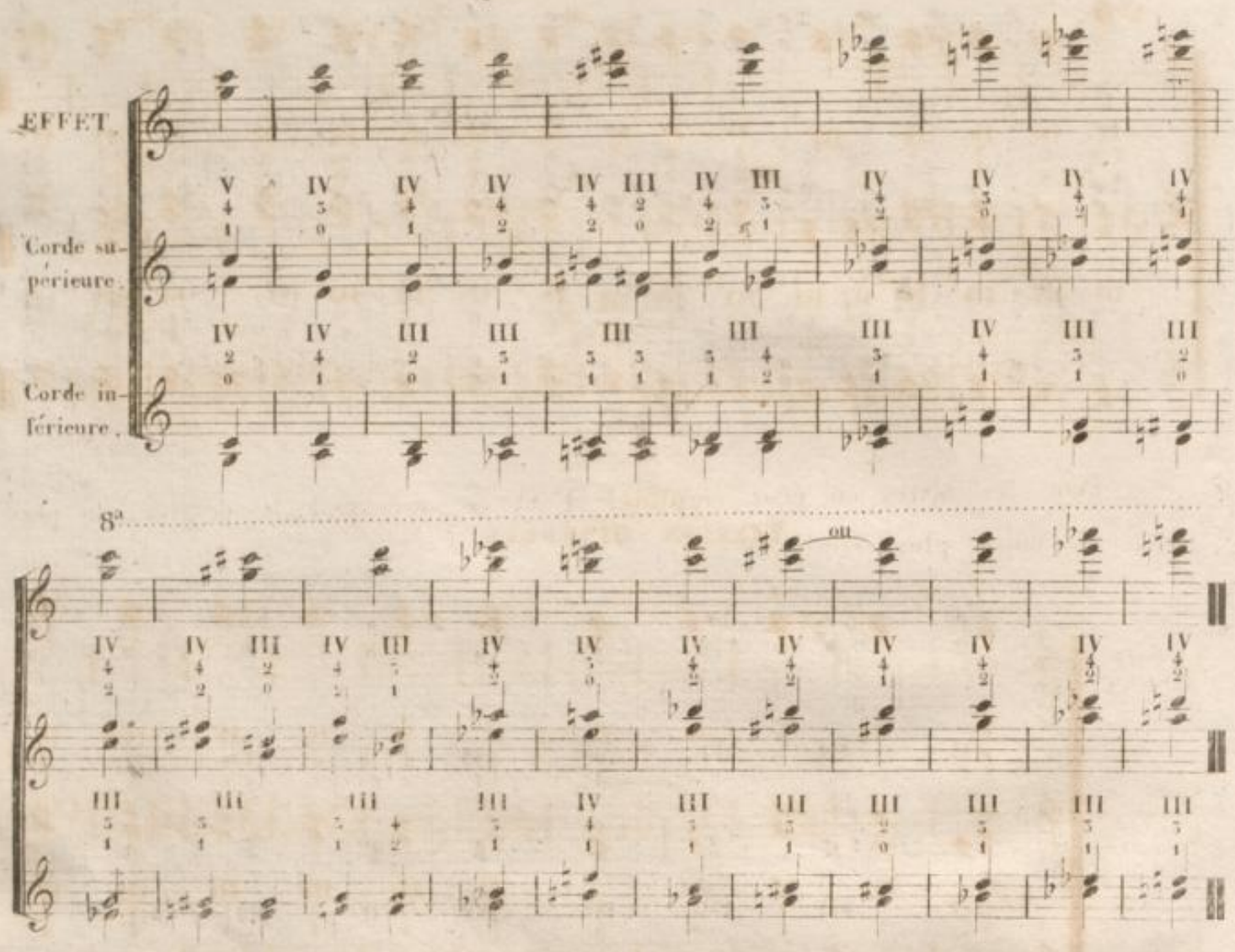




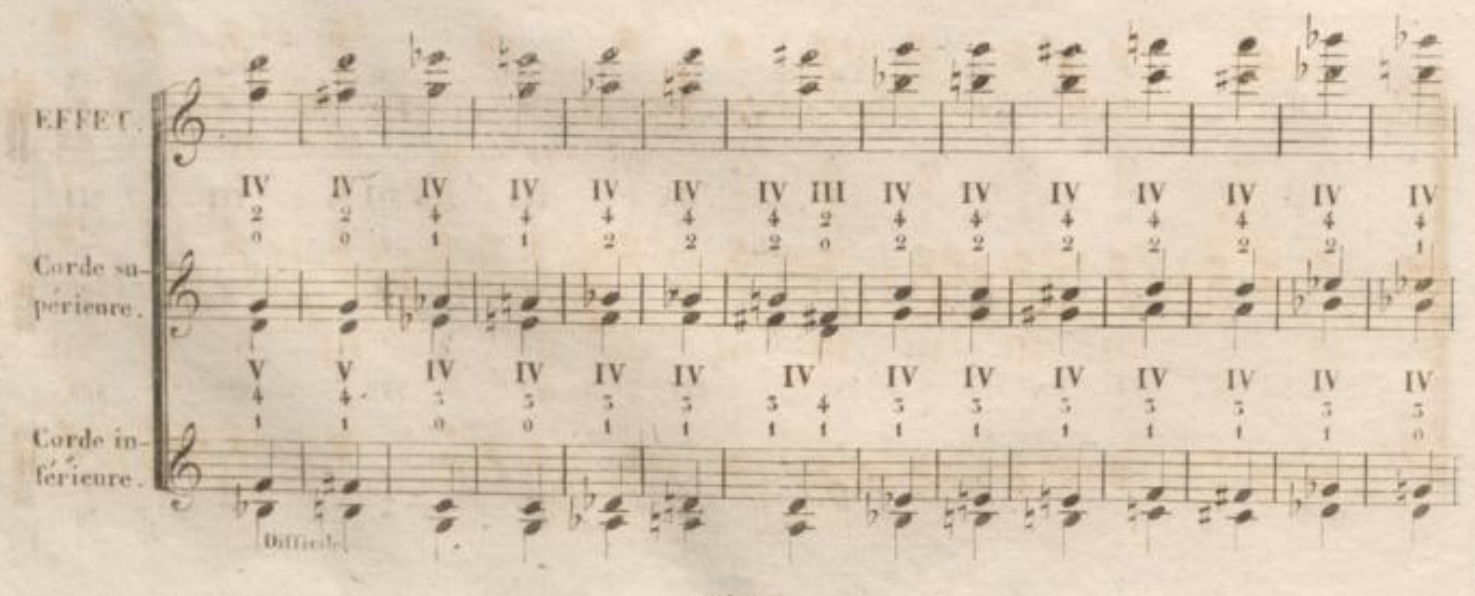
TIERCES MINEURES.

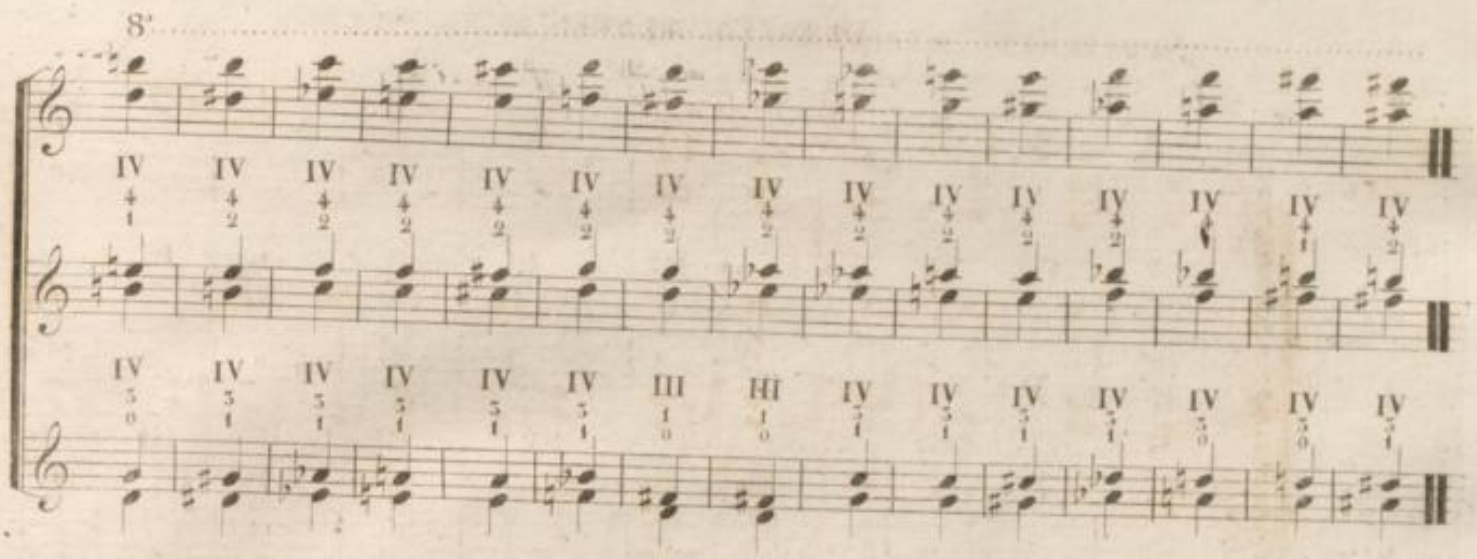


QUARTES JUSTES.

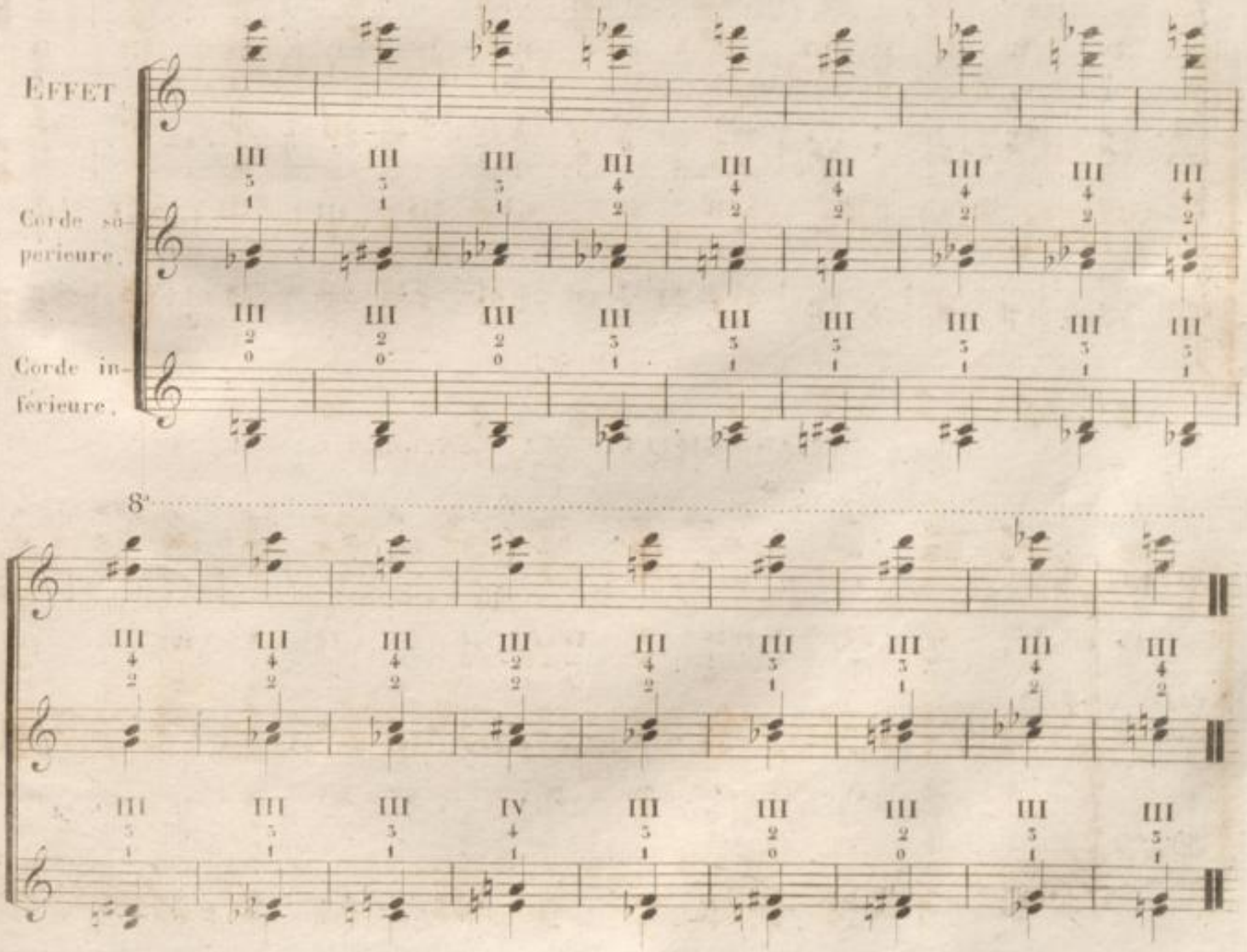


SIXTES MAJEURES ET MINEURES.

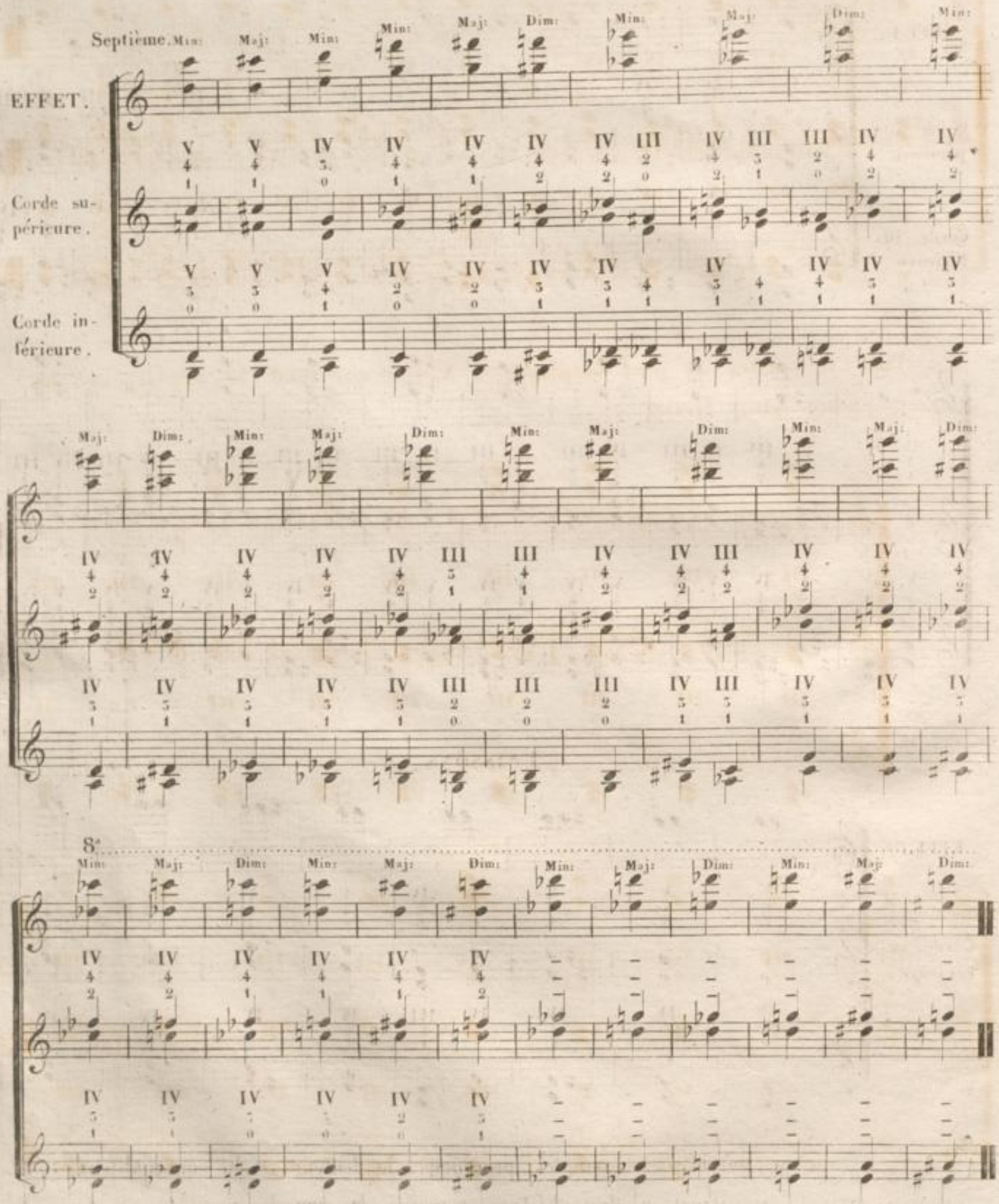




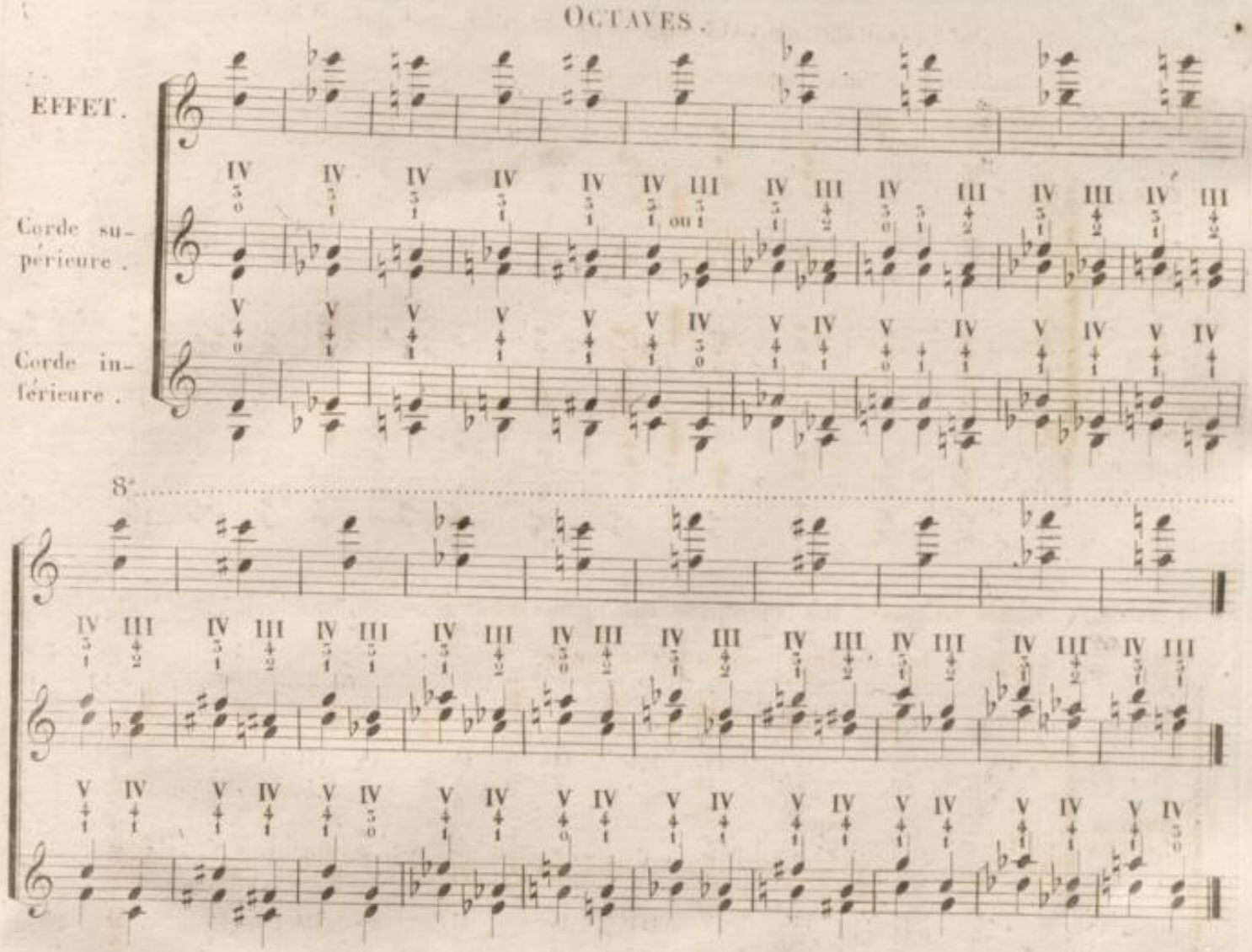
Pour les Sixtes on peut employer l'A^{4}, ce qui rend le doigter de plusieurs notes plus facile.



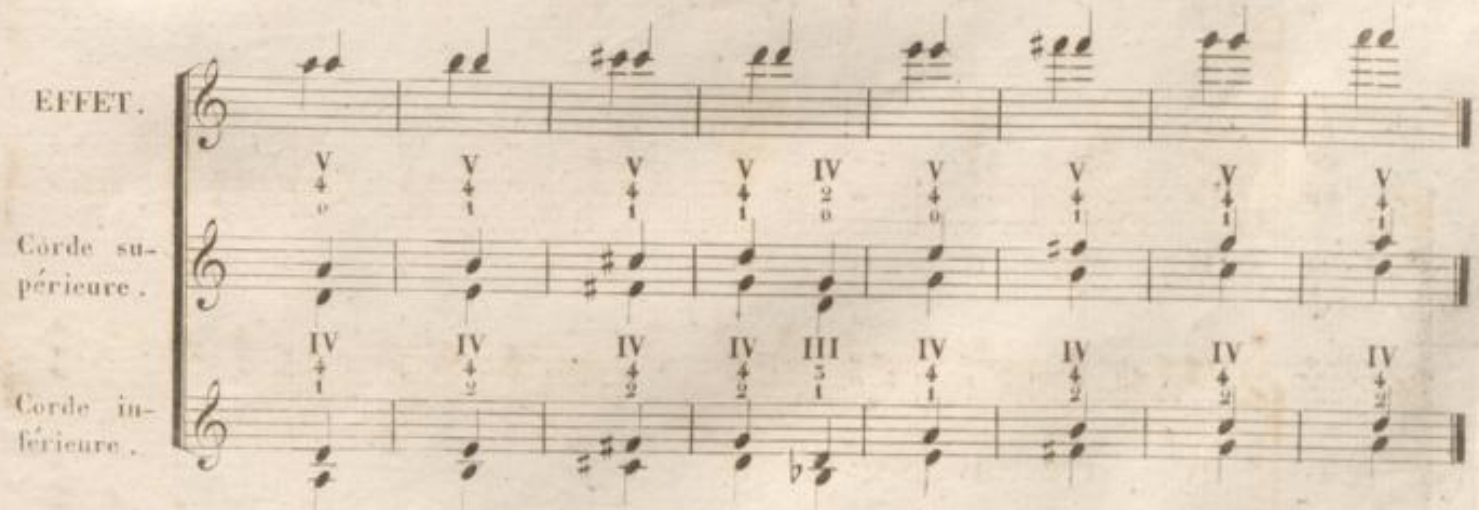
SEPTIÈMES MAJEURES, MINEURES ET DIMINUÉES.



OCTAVES.

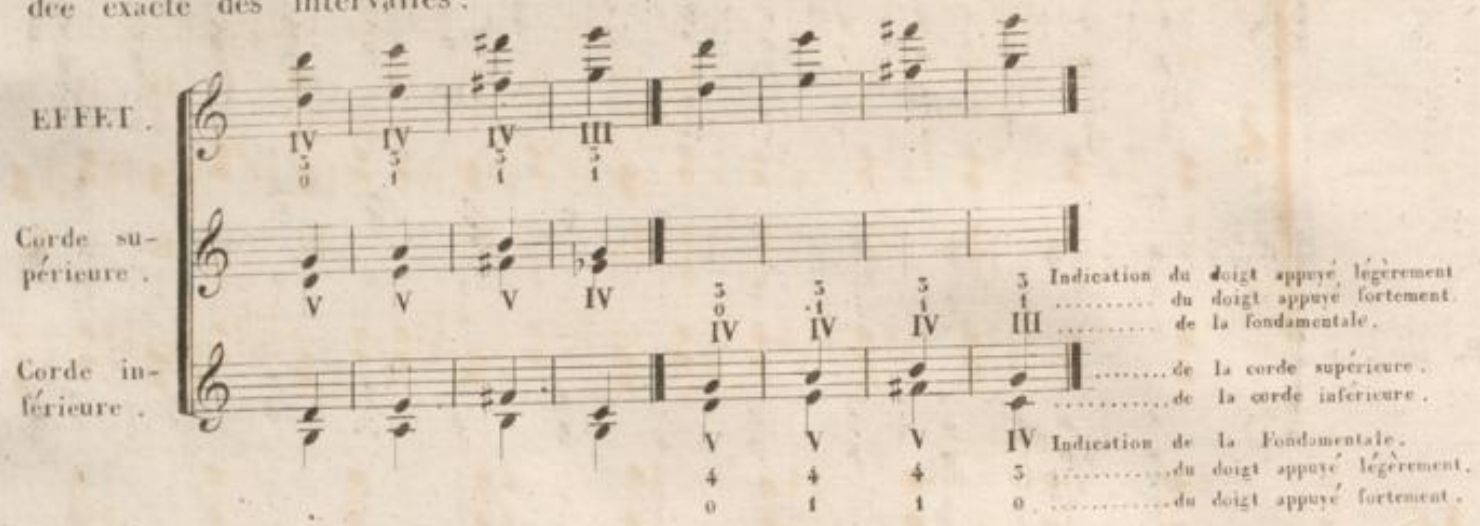


UNISSONS.

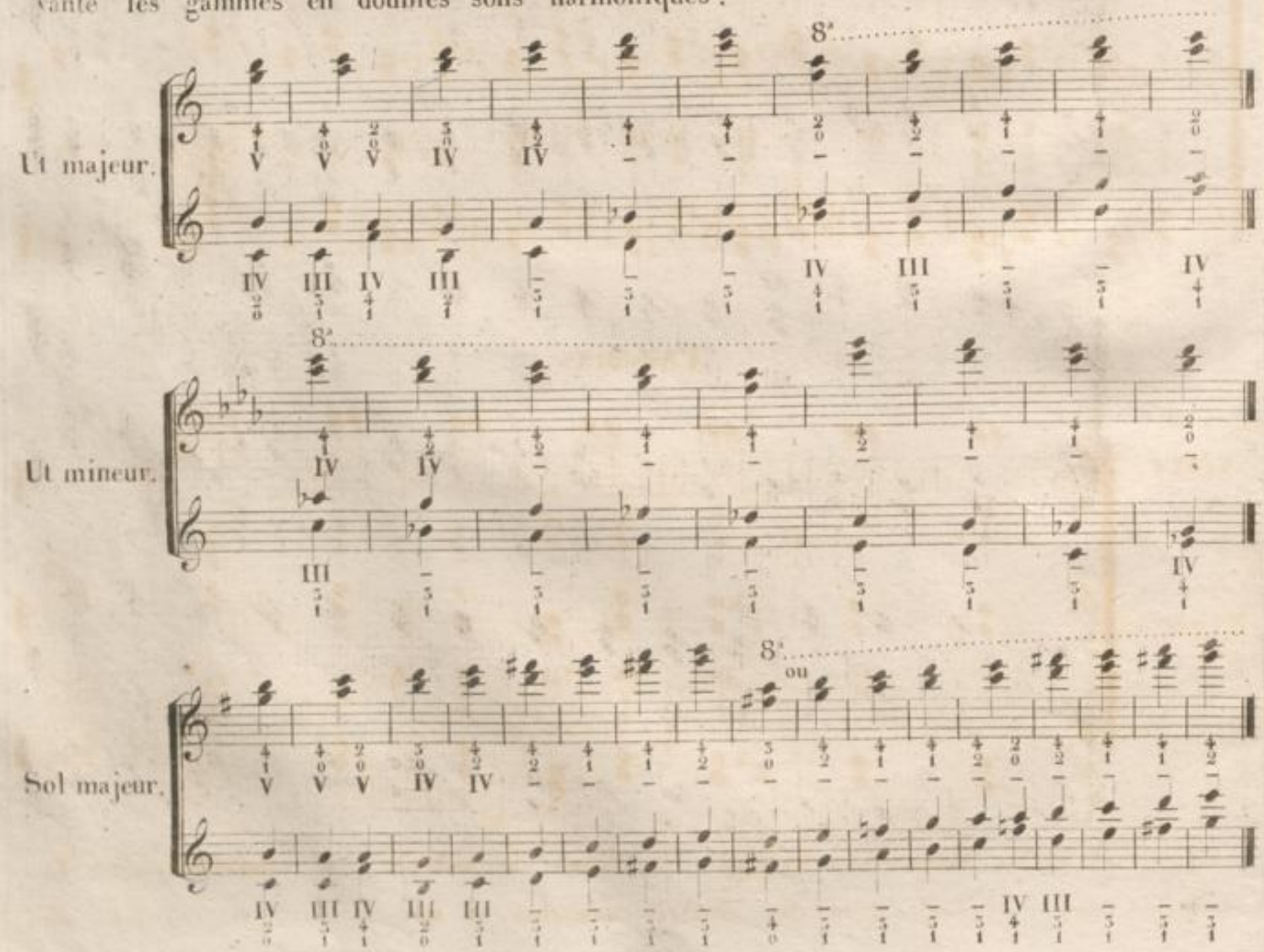


J'espère qu'au moyen des exemples précédens, le lecteur s'est convenablement familiarisé avec la signification des chiffres romains, et que la manière ci-après, dé-

crire les doubles sons harmoniques sur une seule ligne, ne sera pas inintelligible, et n'occasionnera même point de méprise. Je suppose toujours qu'on sait parfaitement ce que c'est qu'une Octave, une Quinte juste, une Tierce majeure, &c. et qu'on a une idée exacte des intervalles.



Il sera facile, d'après les exemples qui précèdent, d'exécuter de la manière suivante les gammes en doubles sons harmoniques.



Sol mineur.

Ré majeur.

Ré mineur.

La majeur.

Mi majeur.

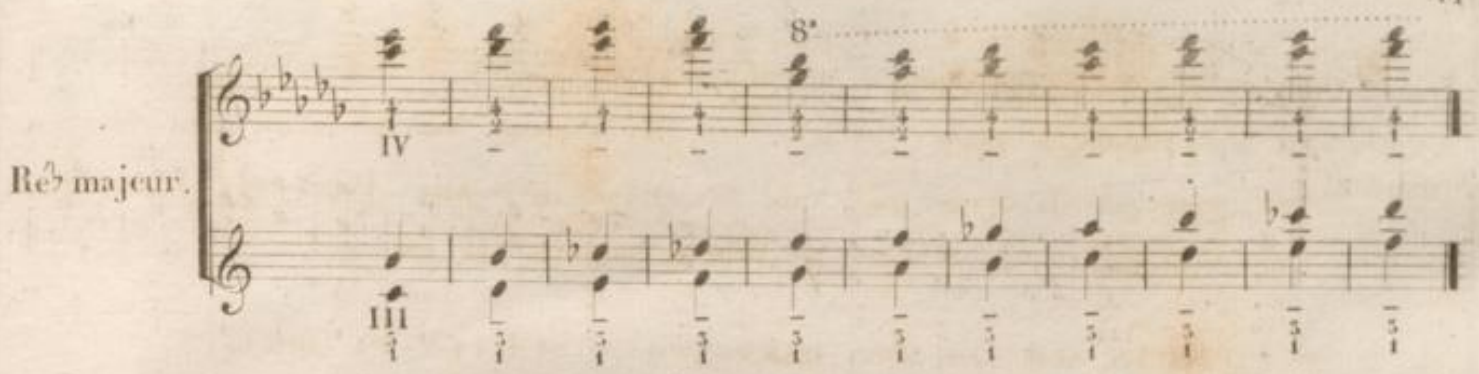
Si majeur.

Fa majeur.

Si♭ majeur.

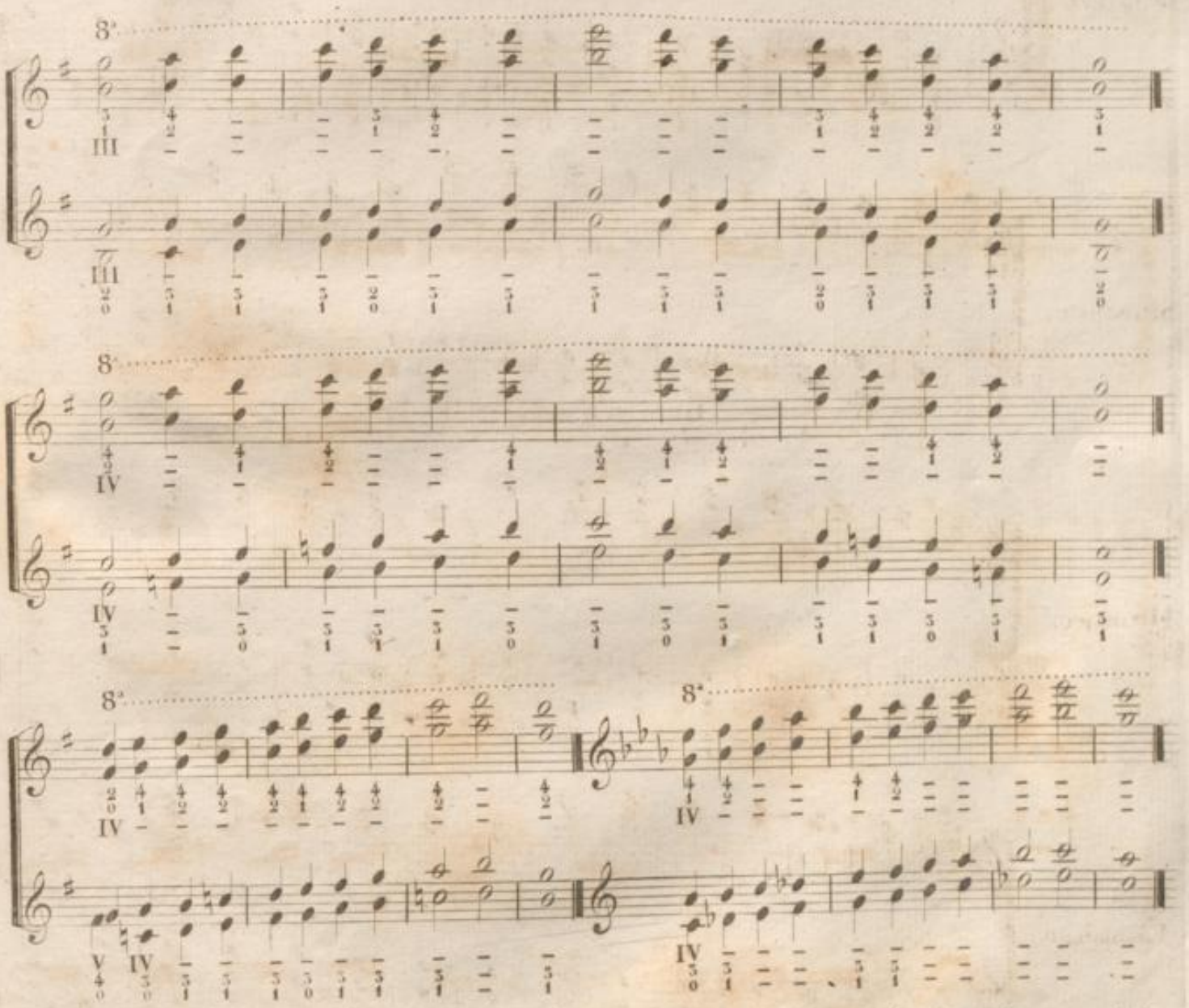
Mi♭ majeur.

La♭ majeur.



En s'exerçant un peu aux gammes ci-dessus, le lecteur trouvera aisément lui-même les gammes mineures.

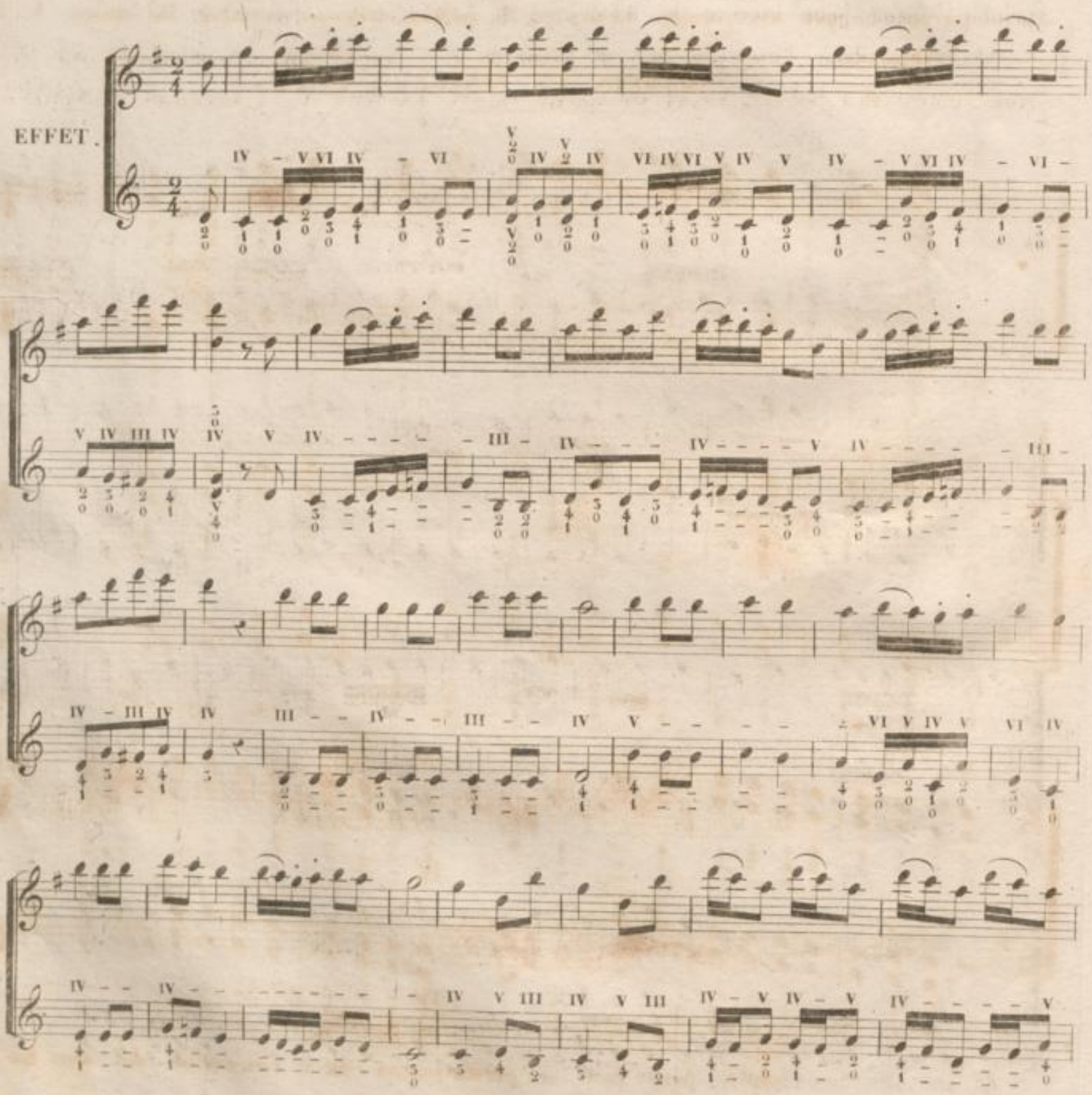
GAMMES EN SIXTES.

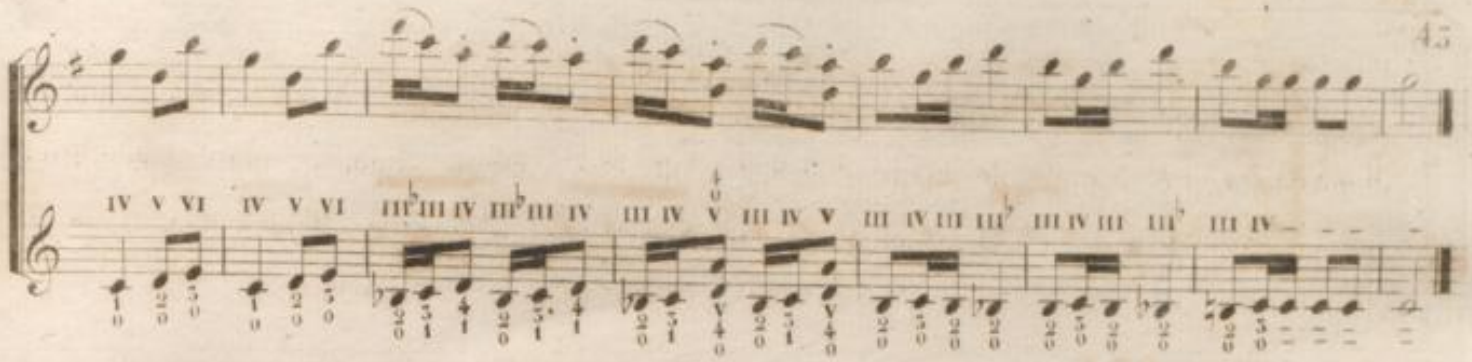


Il ne sera pas inutile, pour bien se perfectionner dans l'exécution des sons harmoniques, de transposer ces exemples dans d'autres tons.

Je terminerai ce paragraphe en faisant observer que dans les passages dont le mouvement est rapide, le coup d'archet doit être comme fouetté; mais cependant assez soutenu, pour que la corde parle avec la vigueur nécessaire. Pour cela il ne faut employer que le milieu de l'archet, un peu du côté de la hausse.

C) EXERCICES SUR LES SONS HARMONIQUES SIMPLES ET DOUBLES.

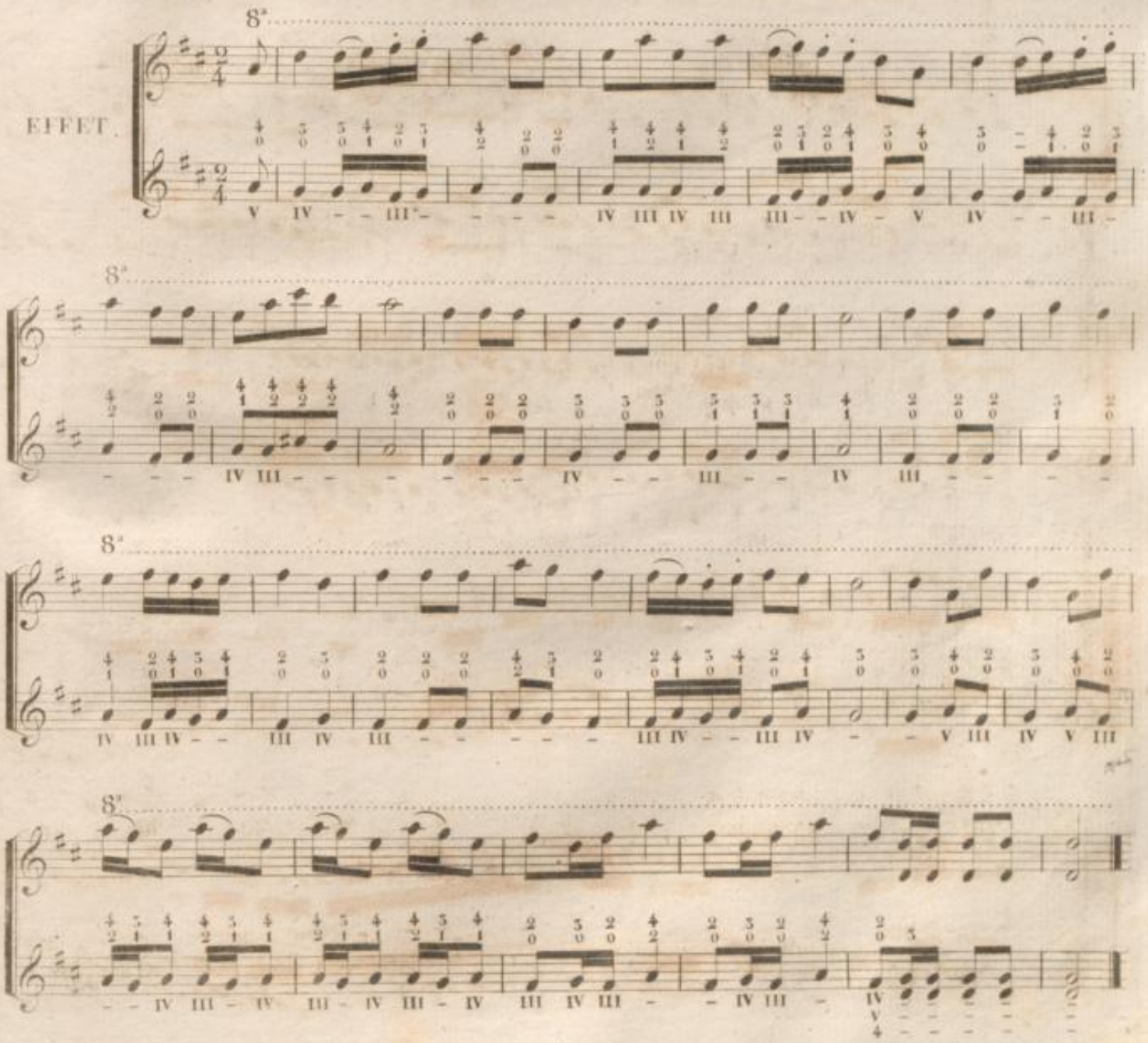


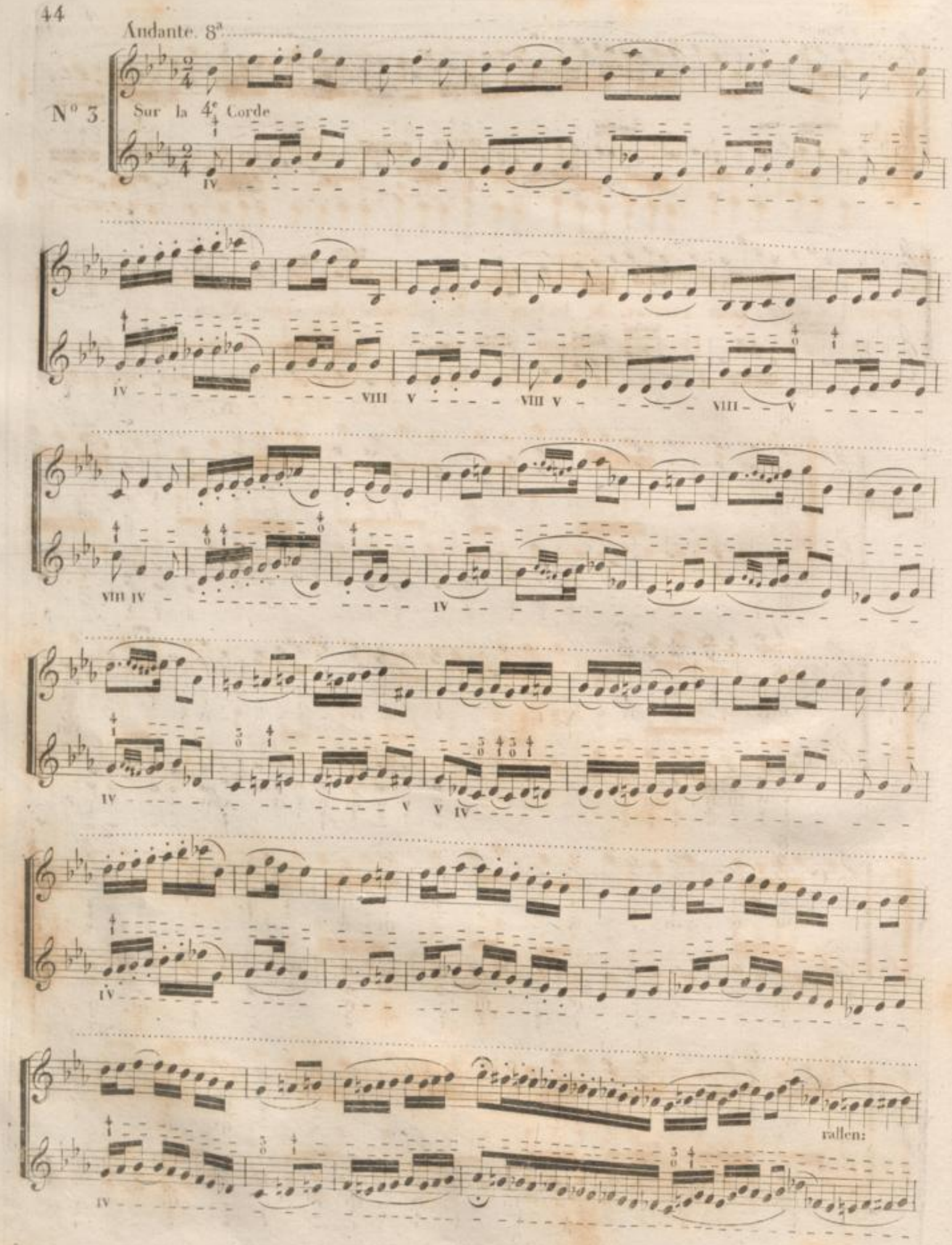


Je me suis appliqué à employer, dans cette mélodie, les divers sons harmoniques, principalement pour exercer le lecteur à la pratique des sons A^4 et A^5.

On verra dans l'exemple suivant, combien il y a de sons harmoniques sur ces trois notes Fa♯ Sol et La, et de quelle variété les sons A 2 3 4 5 sont susceptibles.

EFFET.




Andante. 8a
N° 3
Sur la 4e Corde
rallen:

8va

a tempo

loco

diminuendo

8va

loco

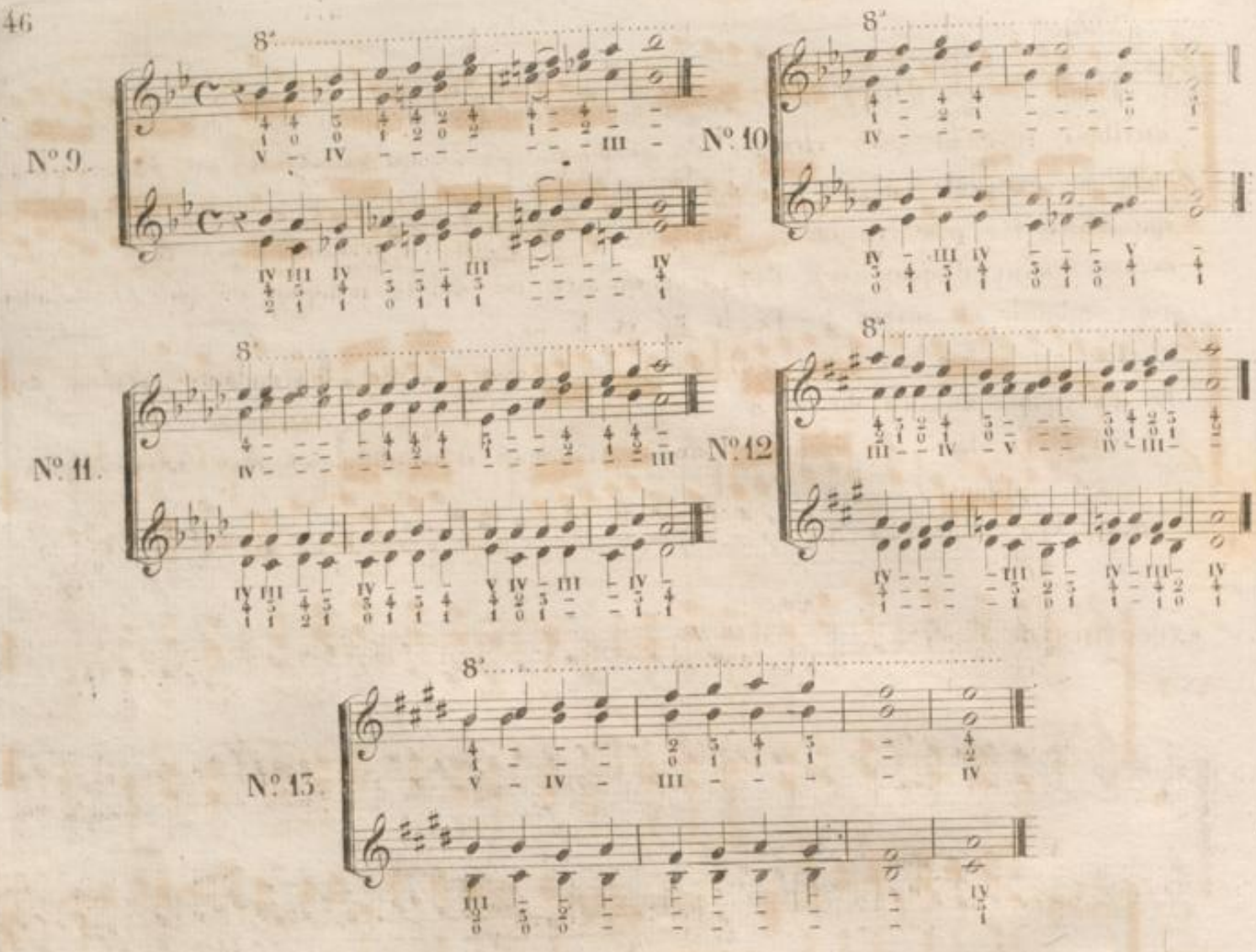
Nº 4.

Nº 5.

Nº 6.

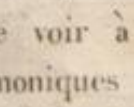
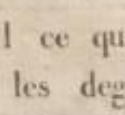
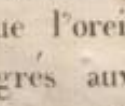
Nº 7.

Nº 8.

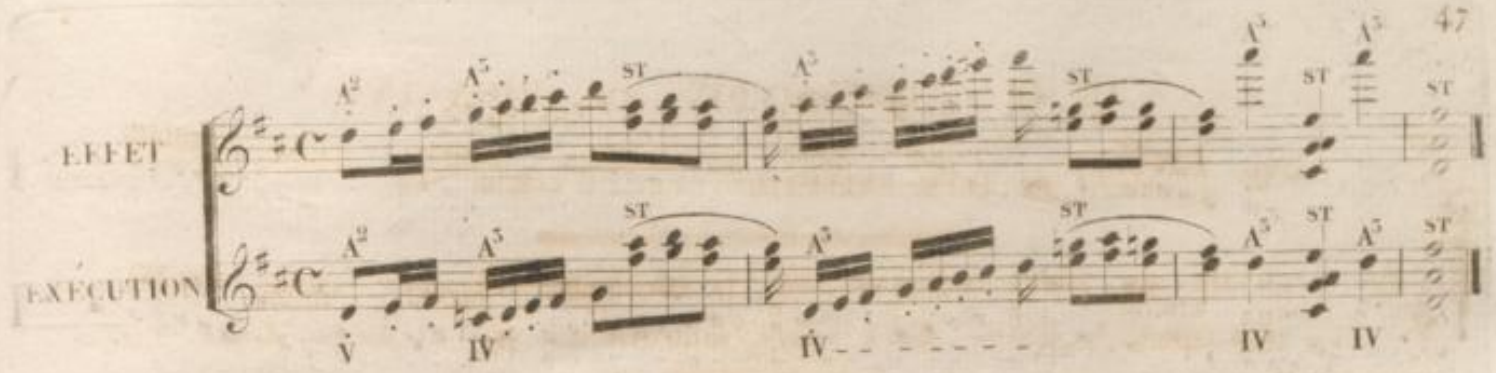


Les 9 derniers exemples, depuis le N°. 4 jusqu'au N°. 13, appartiennent à Mr. KUSTER.

D) DE LA MANIÈRE D'ÉCRIRE LES SONS HARMONIQUES.

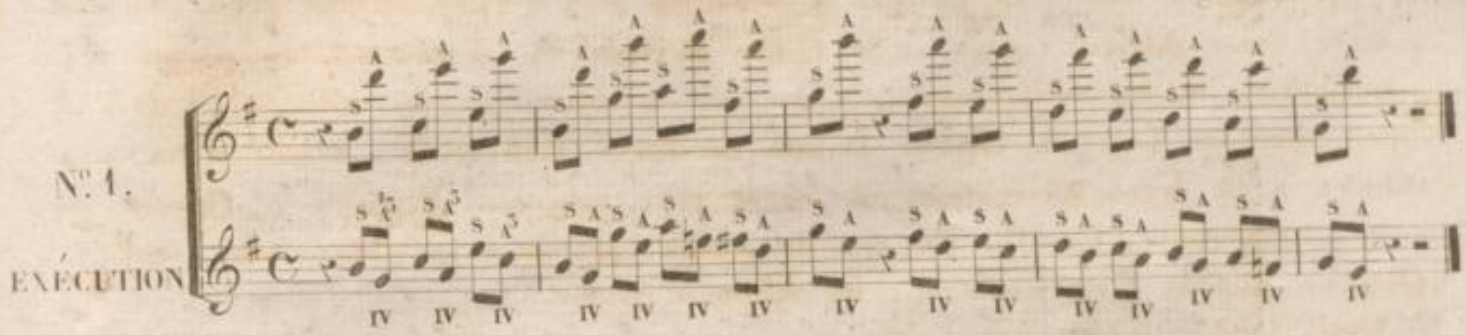
Ce qu'il convient le plus d'observer en écrivant les sons harmoniques, c'est de faire voir à l'œil ce que l'oreille entend. C'est pourquoi j'écris une mélodie en sons harmoniques sur les degrés auxquels l'oreille la perçoit, et je mets au dessus le mot ARMONICI, ou les signes A^1 A^2, ou bien seulement A. Cette manière d'écrire a encore cet avantage, qu'elle laisse à l'exécutant le choix entre les sons ordinaires et ceux harmoniques, s'il n'est pas très exercé à ces derniers. Si au contraire on écrit par exemple Sol  de l'une des deux manières suivantes  ou bien  , la faculté de choisir n'existe plus et l'oreille entend le Sol, tandis que l'œil voit l'Ut.

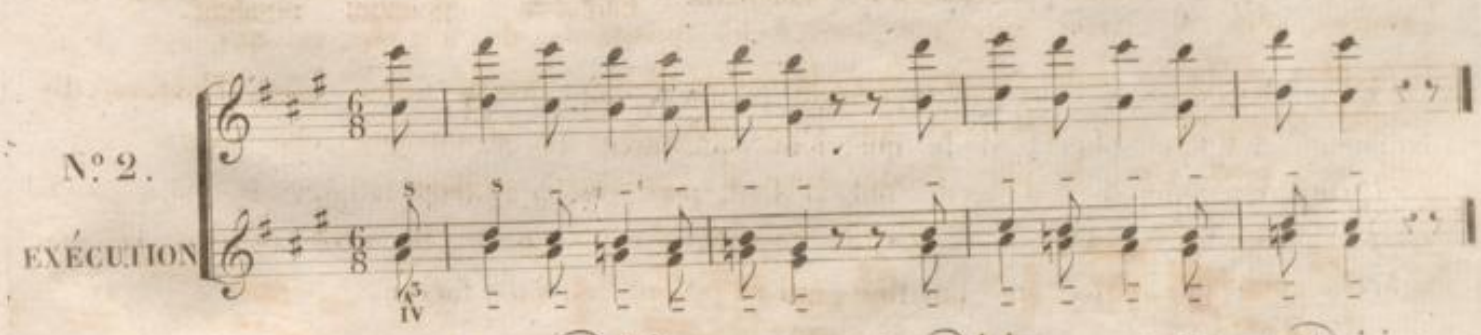
Quand, après les sons harmoniques, on reprend la manière ordinaire de jouer, j'indique ce changement par S., ou STO., pour SOLITO, ou MANIERA SOLITA DI SUONARE (comme à l'ordinaire); p. Ex:

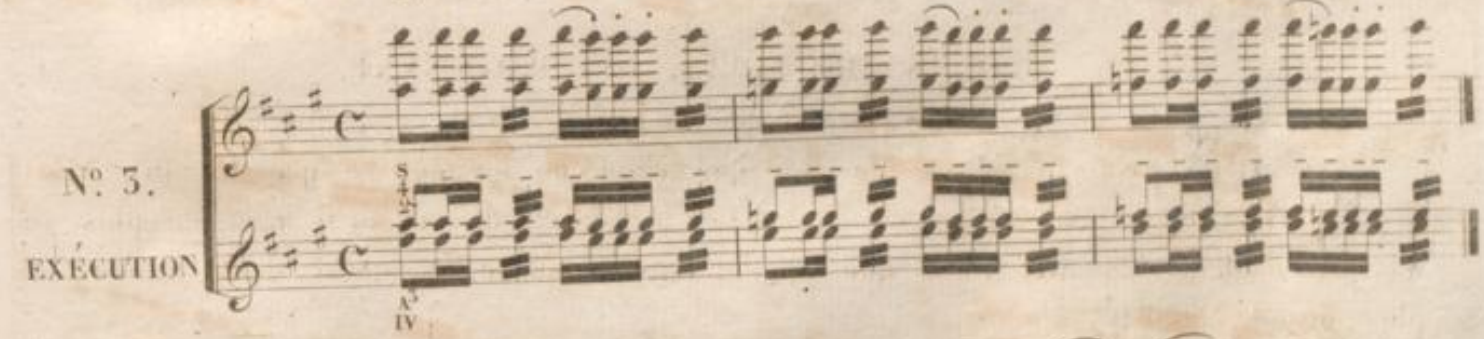


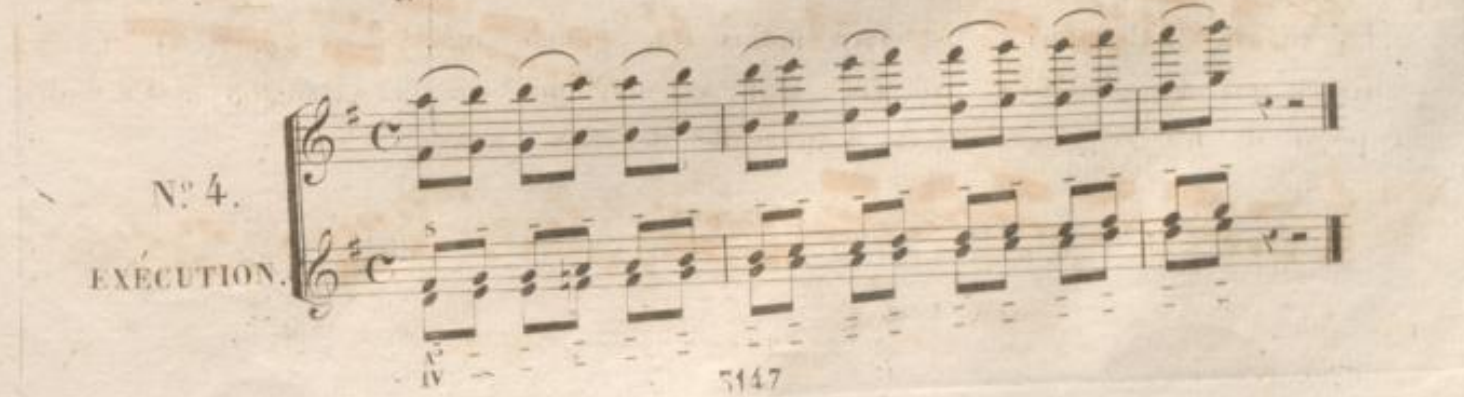
E.) DE LA LIAISON DES SONS HARMONIQUES AVEC LES SONS ORDINAIRES.

Les passages du genre des suivans, dans lesquels Paganini enchaine les sons harmoniques aux sons ordinaires, produisent l'effet le plus entrainant.









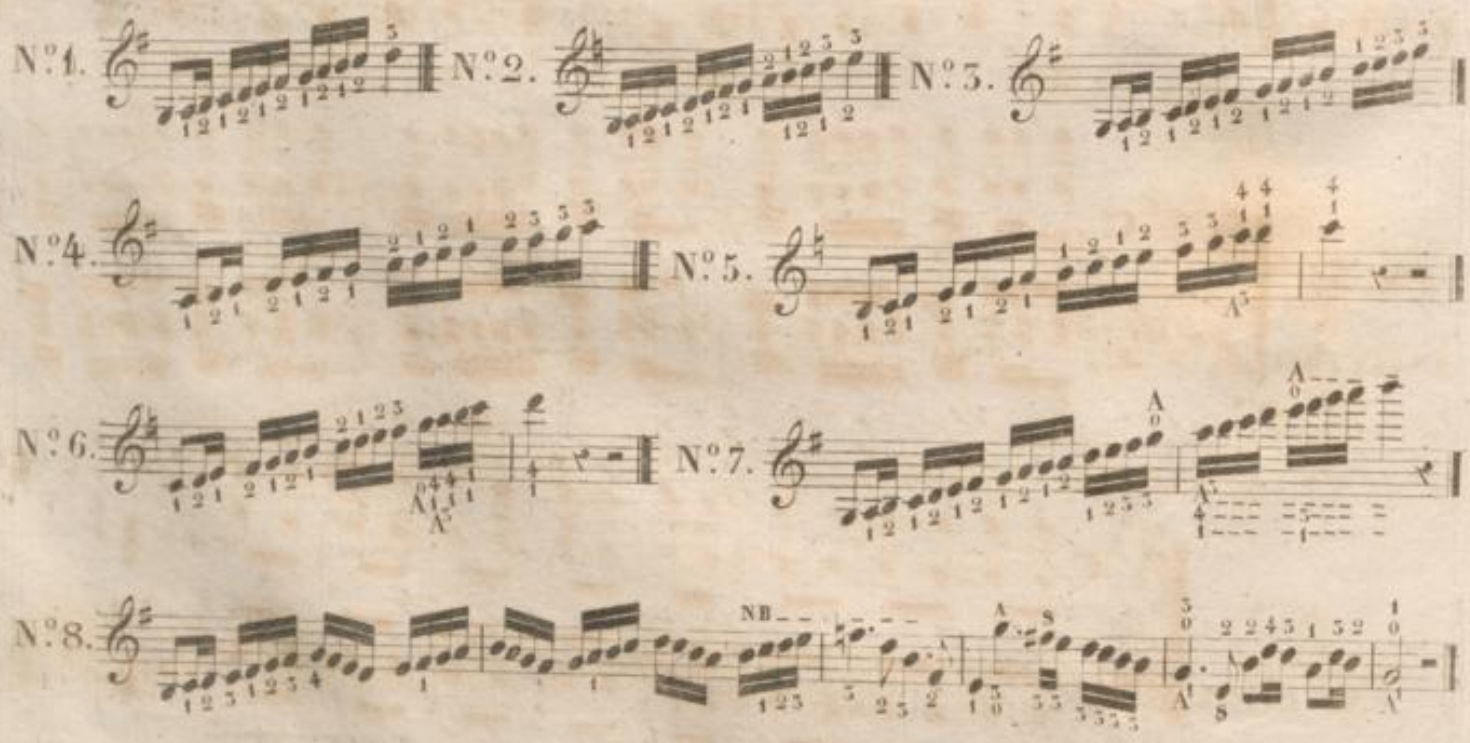
§ 12 DES COMPOSITIONS DE PAGANINI

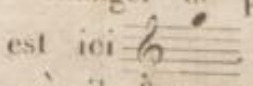
ET DE LEUR EXÉCUTION SUR LA CORDE SOL.

Pour exécuter des morceaux entiers sur la corde Sol, Paganini, comme nous l'avons déja fait remarquer, la hausse d'une Tierce mineure au Si ♭, ou même d'une Tierce majeure au Si ♮, et emploie une corde beaucoup plus fine. Les compositions faites pour être exécutées ainsi, ont ordinairement la forme de Pots pourris: elles commencent par un récitatif, après lequel viennent quelques thèmes de différens genres, et se terminent par des variations.

Il faut certainement beaucoup d'exercice pour jouer cette espèce de composition; cependant l'étude n'en est pas à beaucoup près, comme chacun peut s'en convaincre, aussi difficile qu'on se le figure. Paganini est devenu célèbre parmi les connaisseurs et les non-connaisseurs, par son exécution sur la corde Sol. Est-ce à juste titre? je laisse la réponse à mes lecteurs, quand ils se seront suffisamment exercés à ce genre d'exécution, car on ne peut nier que Paganini ne cherche souvent à surprendre l'oreille par des difficultés apparentes qui, lorsqu'elles sont expliquées, peuvent être jouées par un médiocre violon.

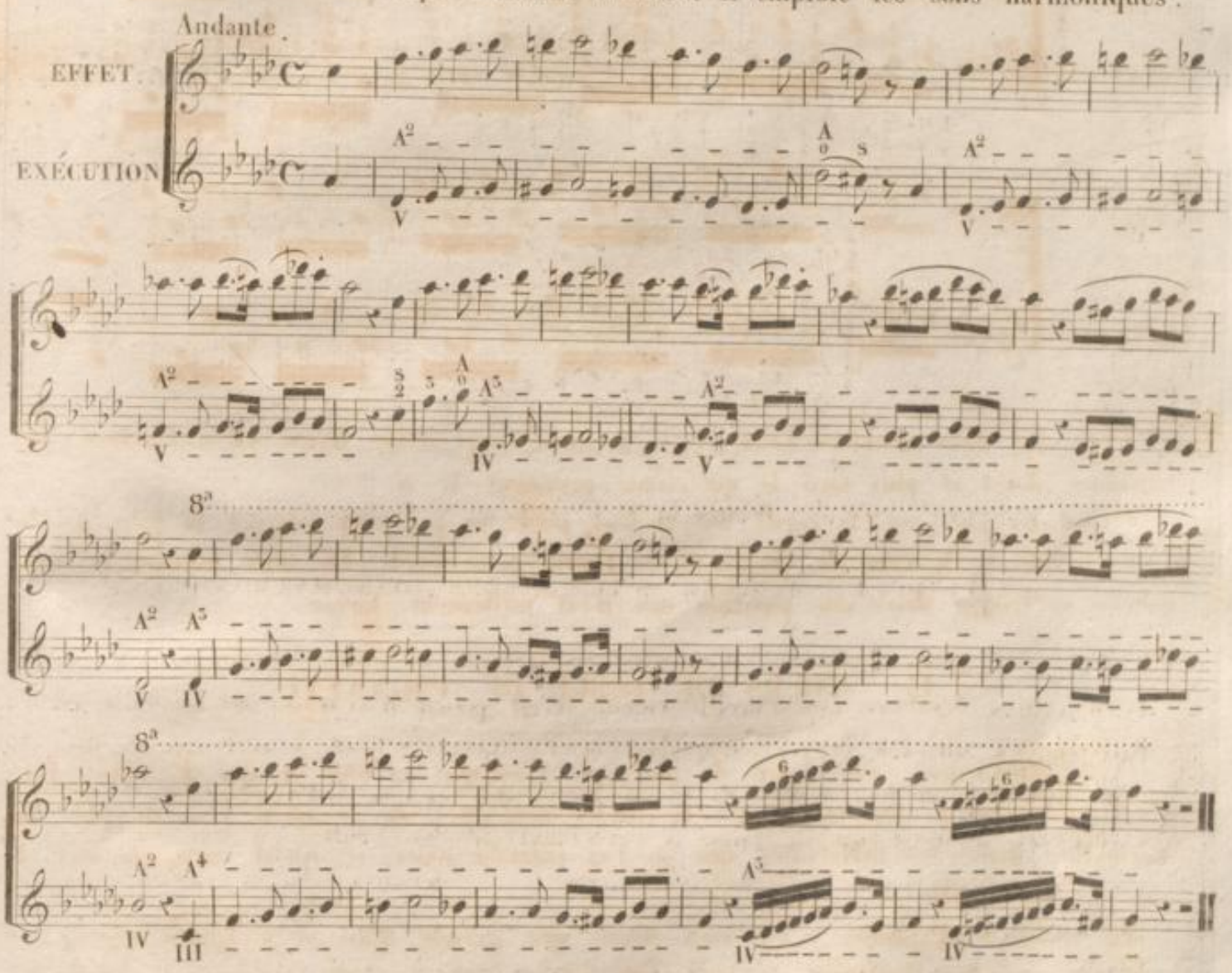
Pour devenir habile dans cette manière de jouer, il faut s'exercer beaucoup aux gammes, afin de saisir sûrement toutes les positions du manche, ce qui est d'autant plus difficile dans ce cas que, la corde étant accordée plus haut, l'exécutant entend d'autres sons que ceux qui sont ordinaires à la position. Le doigté suivant est, peut être, le plus facile dans les passages rapides:



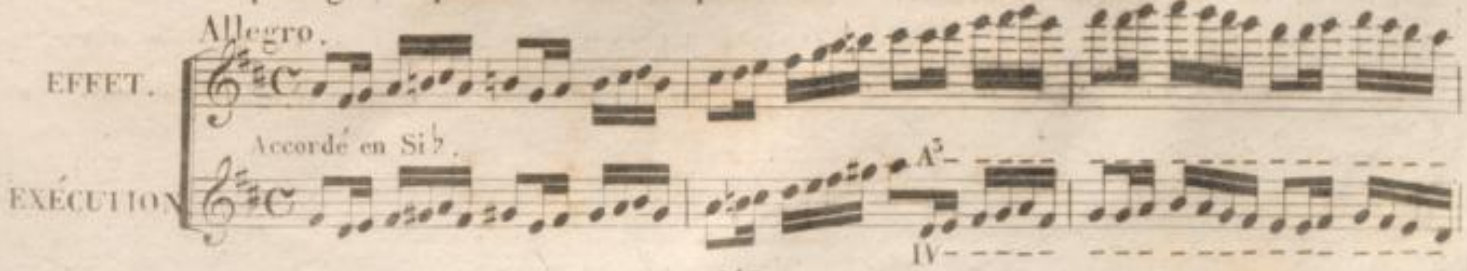
Dans les N.° 5, 6, 7, on a employé l'harmonique A² pour les tons élevés. Le meilleur moment pour changer de position est lorsqu'on arrive sur le son harmonique naturel qui est ici  Dans l'exemple N.° 8 les lettres NB, signifient que dans les passages où il faut retirer la main, le premier doigt reste ferme, comme point d'appui sur l'Ut; afin qu'avec les doigts indiqués on puisse atteindre avec aplomb et sureté le Fa, le Ré et le Si.

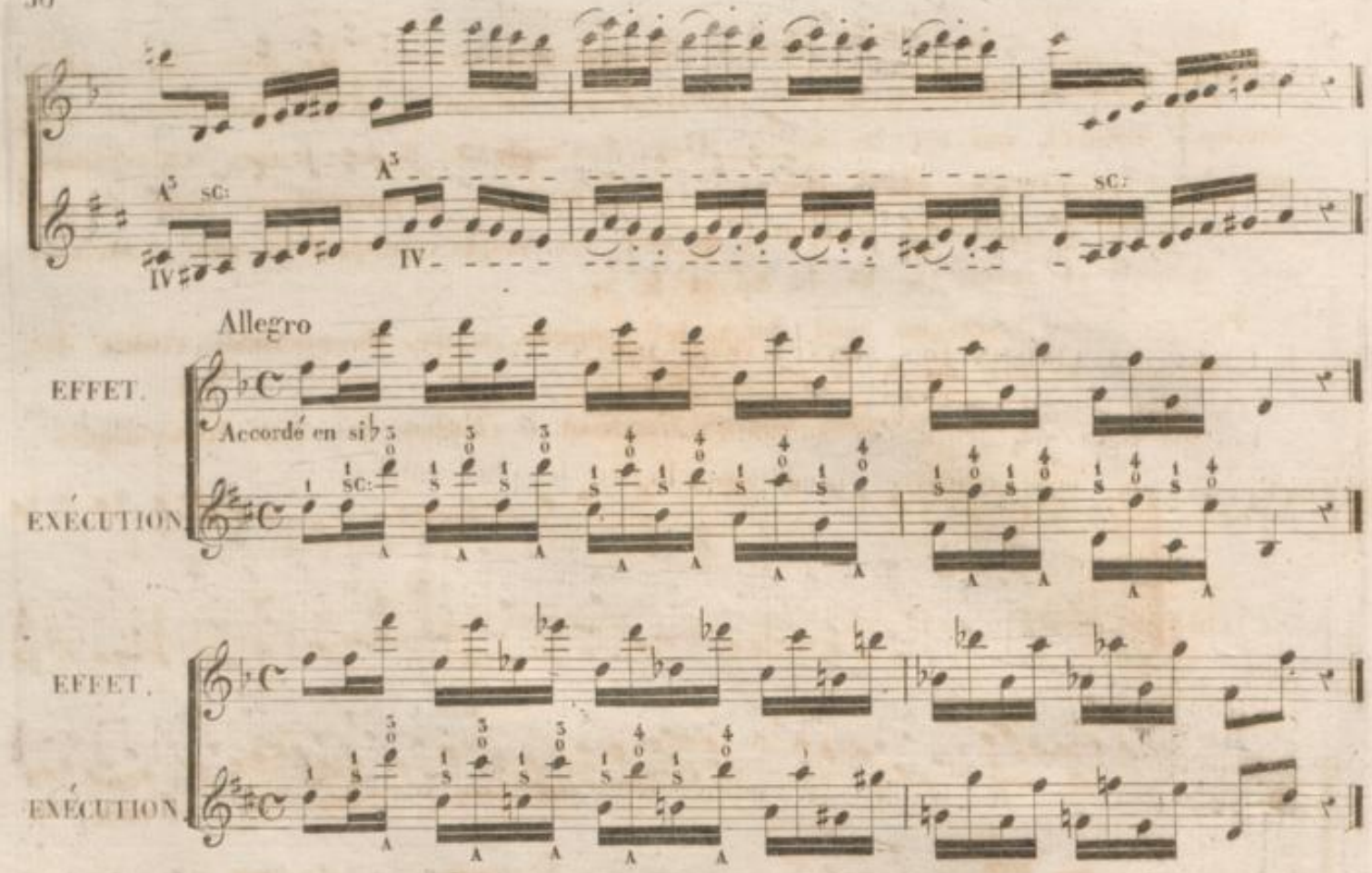
Paganini joué avec un seul doigt les gammes aigues descendantes, comme dans la quatrième mesure du N.° 8.

On verra dans les exemples suivans comment il emploie les sons harmoniques.



Dans les passages rapides il les emploie de la manière suivante:





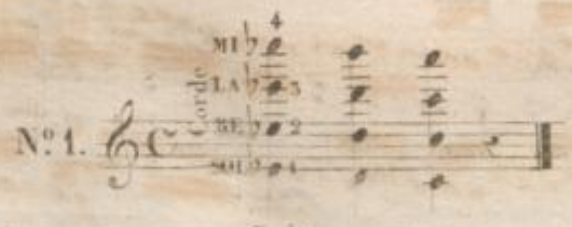
Dans les deux derniers exemples, le premier doigt reste ferme et à l'octave; le troisième doigt, et plus tard le quatrième, prennent le A[1].

Quand on joue sur la corde Sol, il faut, pour ne pas trop fatiguer la main gauche, porter à droite le coté du Violon, où se trouve cette corde. De cette manière, la main gauche se trouve dans une position qui n'est nullement forcée.

§ 13. TOURS DE FORCE DE PAGANINI.

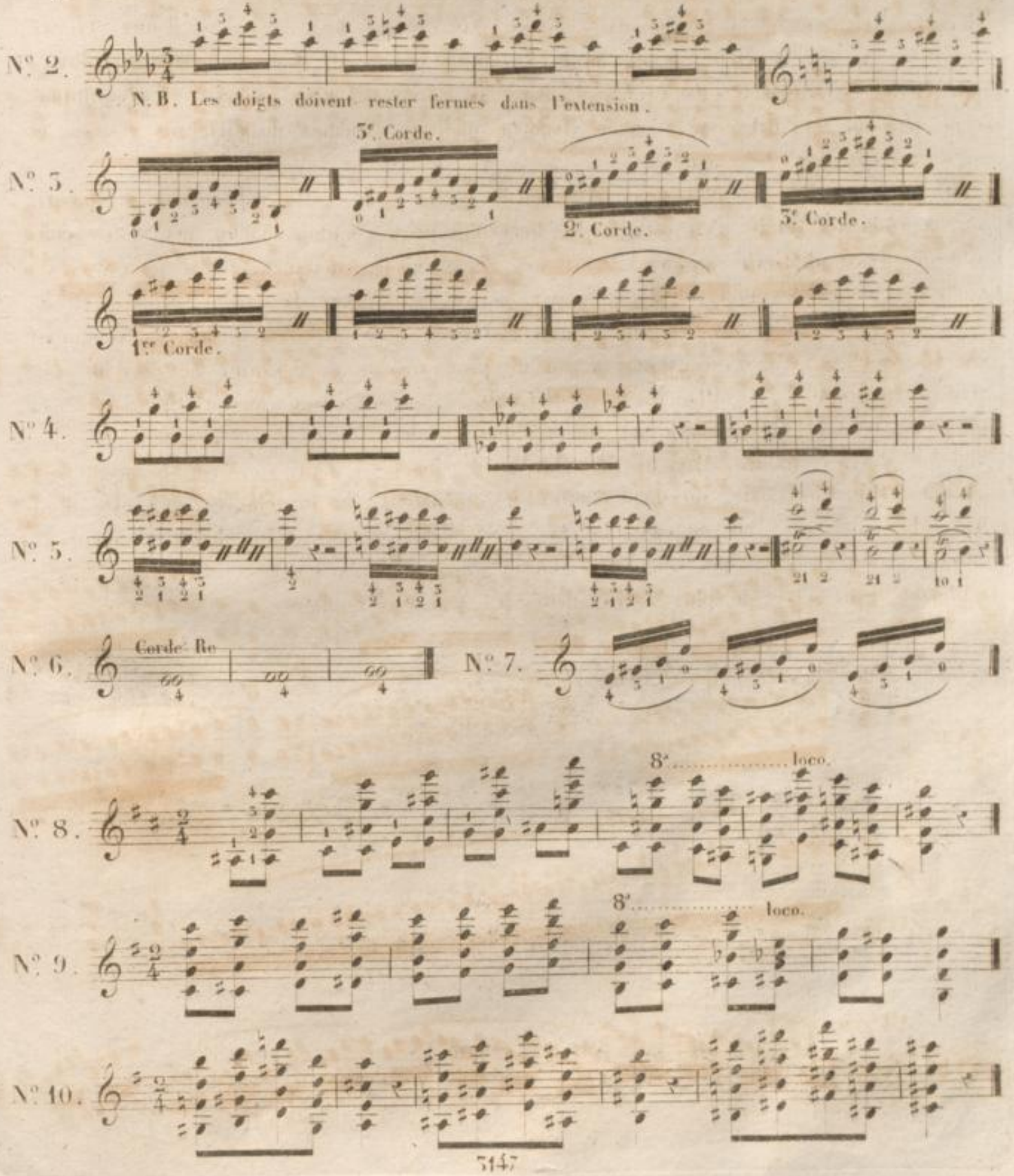
On n'attend pas sans doute de moi que j'indique ici tout ce que Paganini fait d'extraordinaire; je me contenterai de parler seulement de ce qu'il y a de plus remarquable dans les difficultés que je l'ai entendu jouer, et qu'il surmonte avec la plus grande facilité.

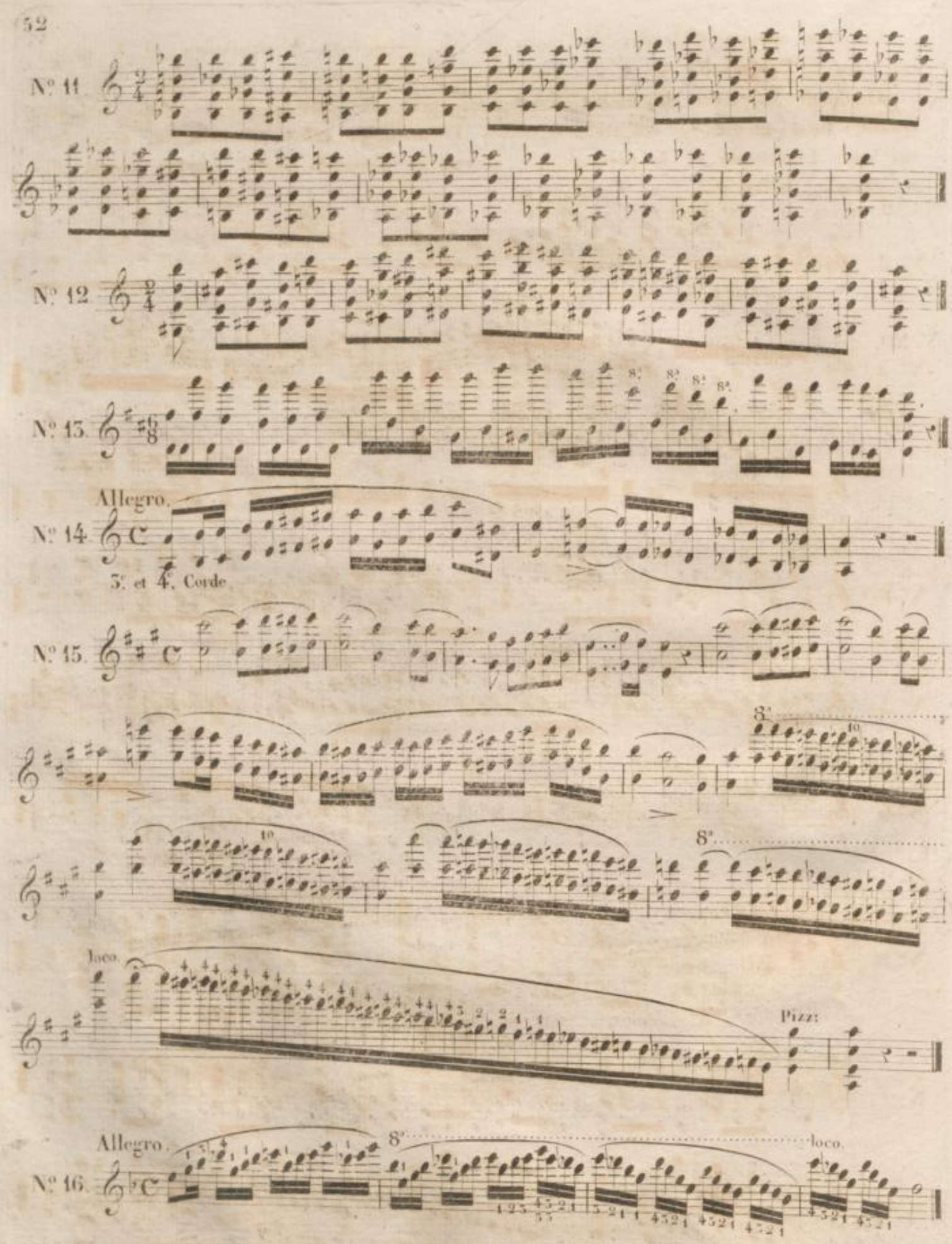
La main de Paganini n'est rien moins que grande, mais il a appris comme les pianistes qui, dès l'enfance exercent leur main à une grande extension, à l'étendre au point de lui faire embrasser l'intervalle de trois octaves.



Un bon moyen d'étendre la main est, de faire avec le troisième et le quatrième doigt, l'intervalle de Tierce ou de Quarte (Voyez N° 2.)

On peut employer le même mécanisme pour les autres doigts. (Voyez N°3.4.&c) Quand bien même ce doigter fatiguerait la main au commencement, on peut être sur que l'habitude et la persévérance à exercer ainsi la main gauche seront d'une grande utilité.




Nº 11.
Nº 12.
Nº 13.
Allegro.
Nº 14.
3e et 4e Corde
Nº 15.
8a
loco.
Pizz:
Allegro.
Nº 16.
8a
loco.

N.º 17.

N.º 18.

ff

N.º 19.

N.º 20.

loco.

8'

loco.

3' et 4' Corde.

N.º 21.

Allegro.

N.º 22.

8'

Andante.

N.º 23.

4' Corde

3' Corde.

Allegro.

N.º 24.

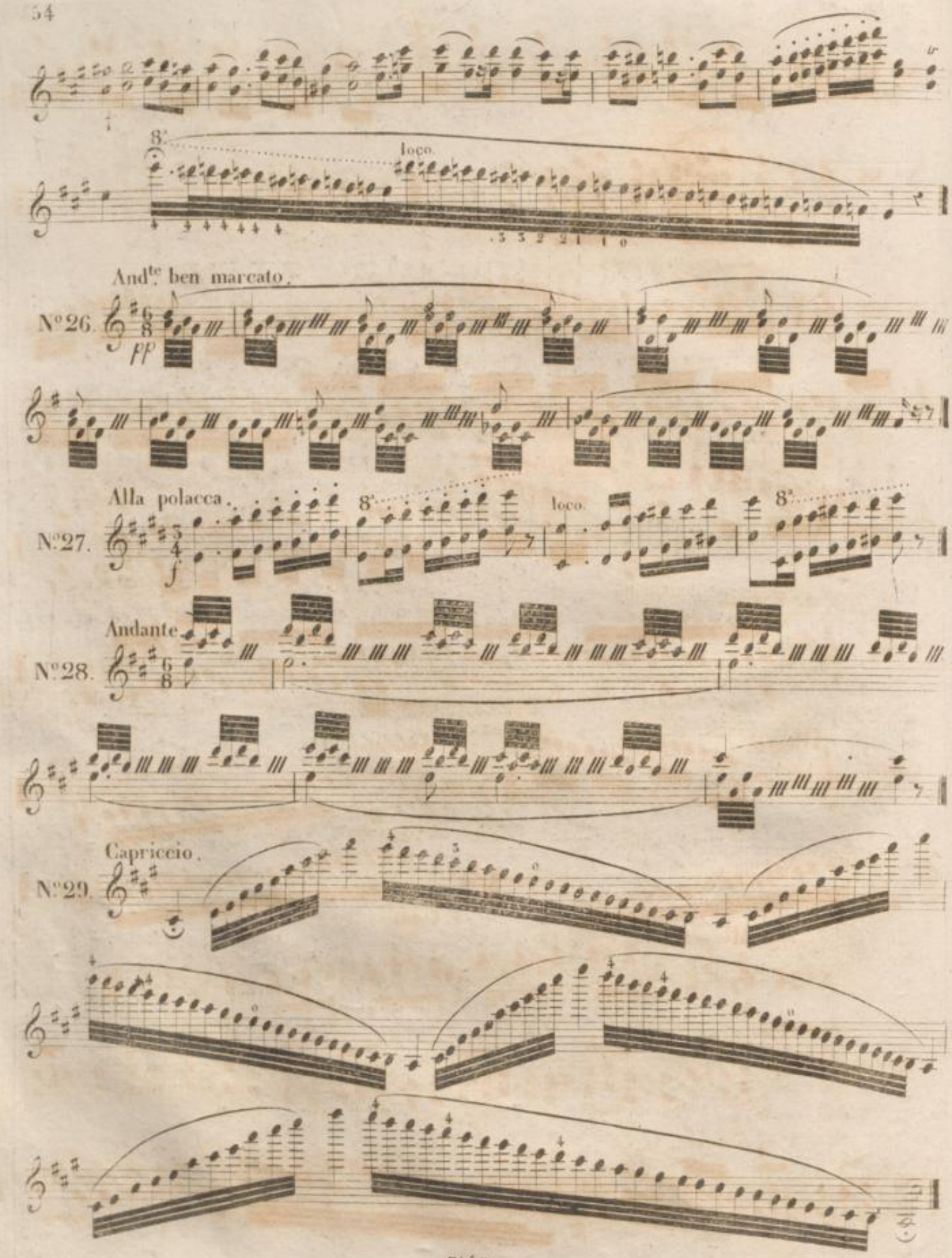
Amoroso.

N.º 25.

3' et 4' Corde

8'

loco.


8a
loco.
Andte ben marcato.
No 26.
pp
Alla polacca.
No 27.
f
8a
loco.
8a
Andante
No 28.
Capriccio.
No 29.

INTRODUCTION ET VARIATIONS

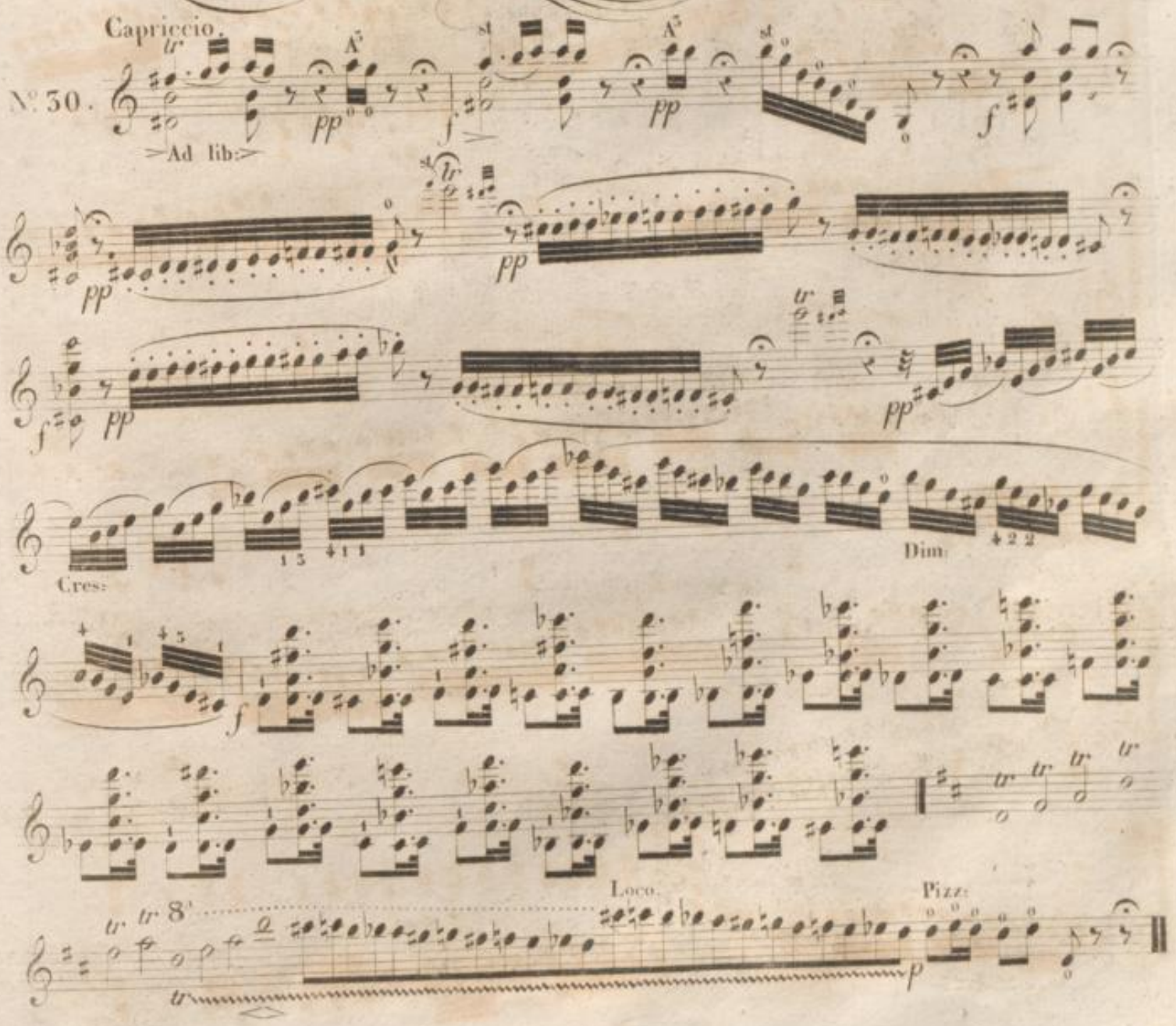
sur le thème

nel cor più non mi sento

POUR Violon SEUL

PAR

NICOLO PAGANINI



Andante.

THÊME.

Arco.

Pizz.

2e Corde.

Sur le la

Brillante.

Var: 1.

Cres:

Cres:

Dim:

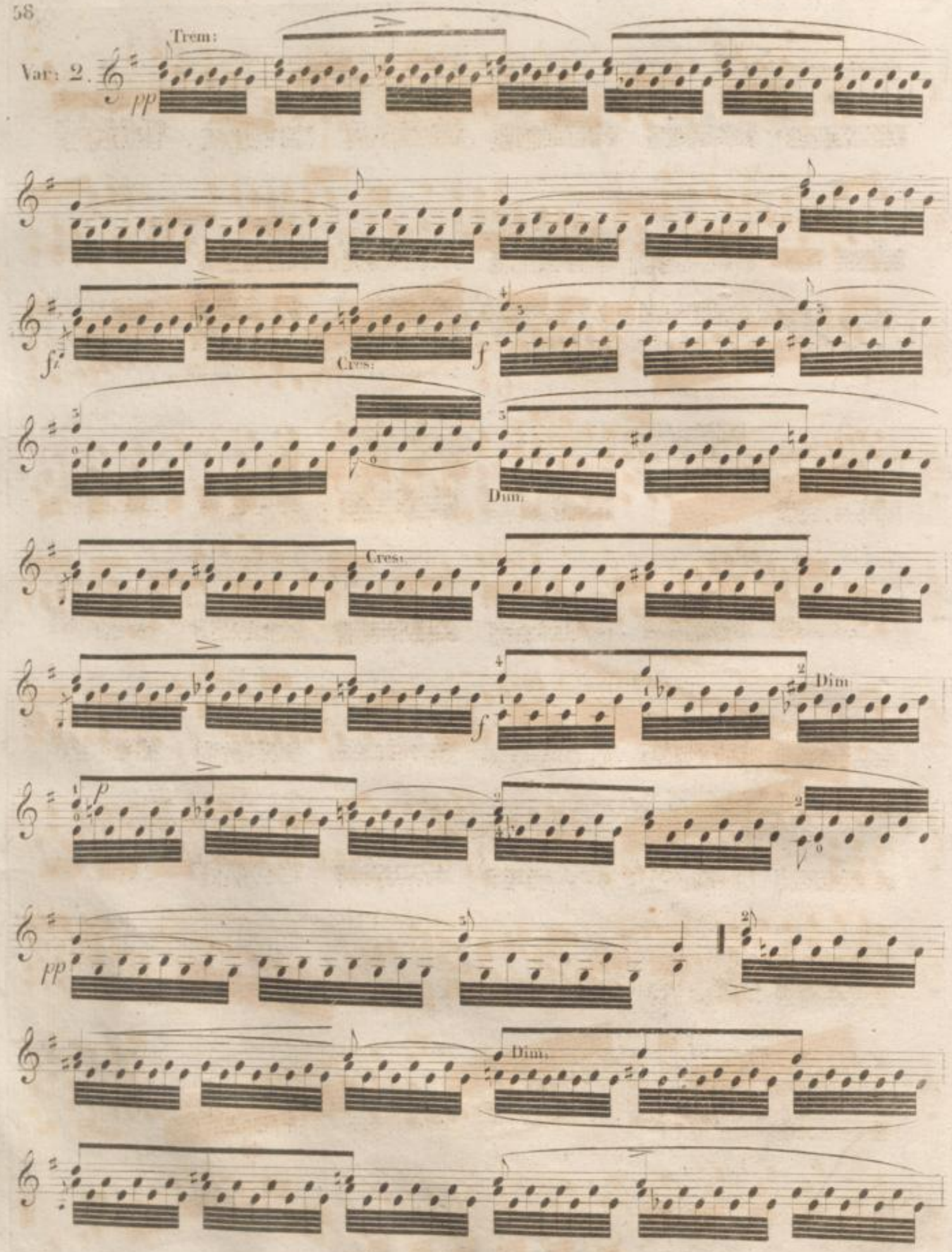
Pizz:

Arco.

Pizz:

Arco.

Dim:


Var: 2.
Trem:
pp
Cres:
Dim:
Cres:
Dim
pp
Dim:

Cres:

Dim:

Dim:

Cres:

cres

Dim:

Più lento.

Var: 3.

Ad libitum.

sur sol

Allegro.

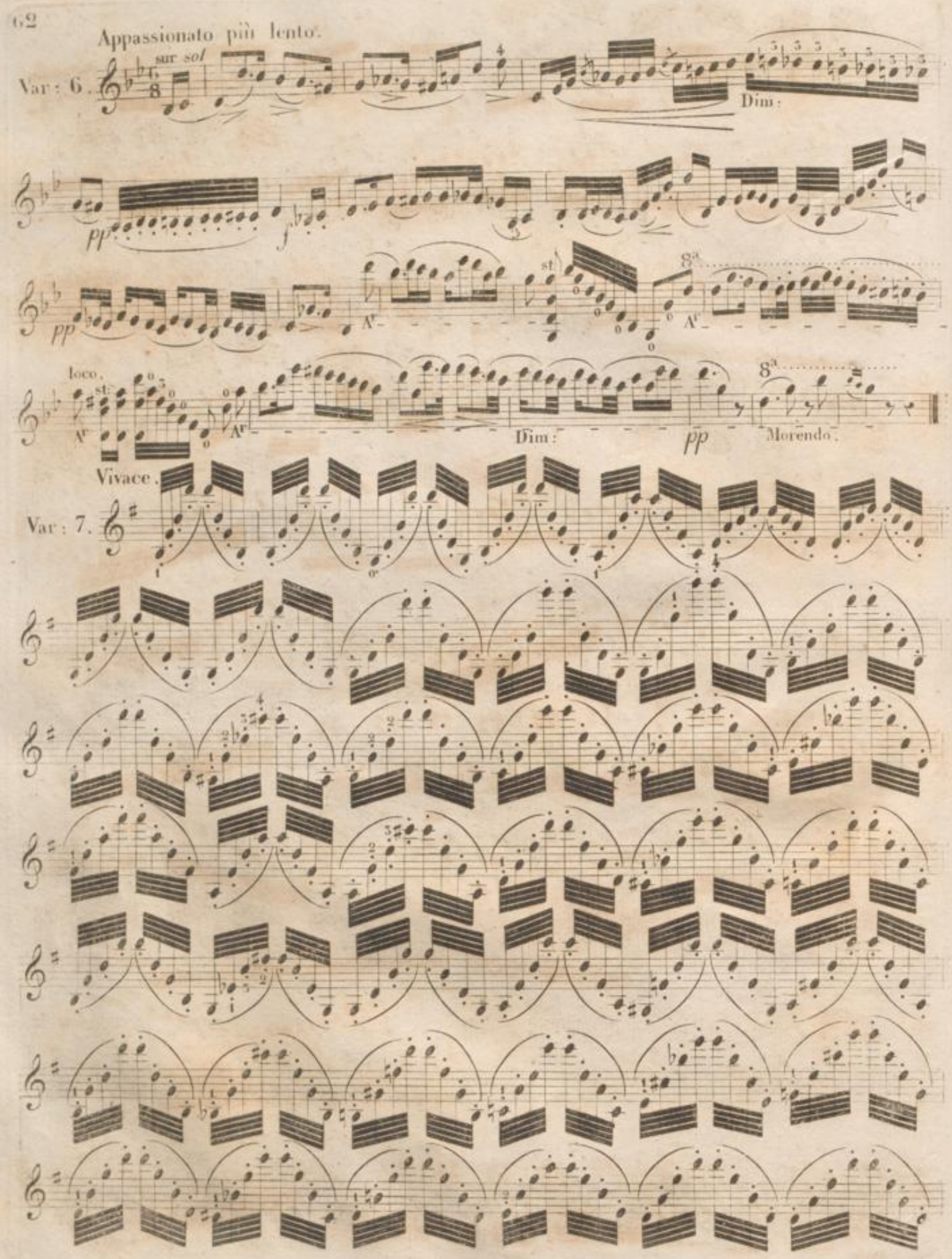
Var: 4.

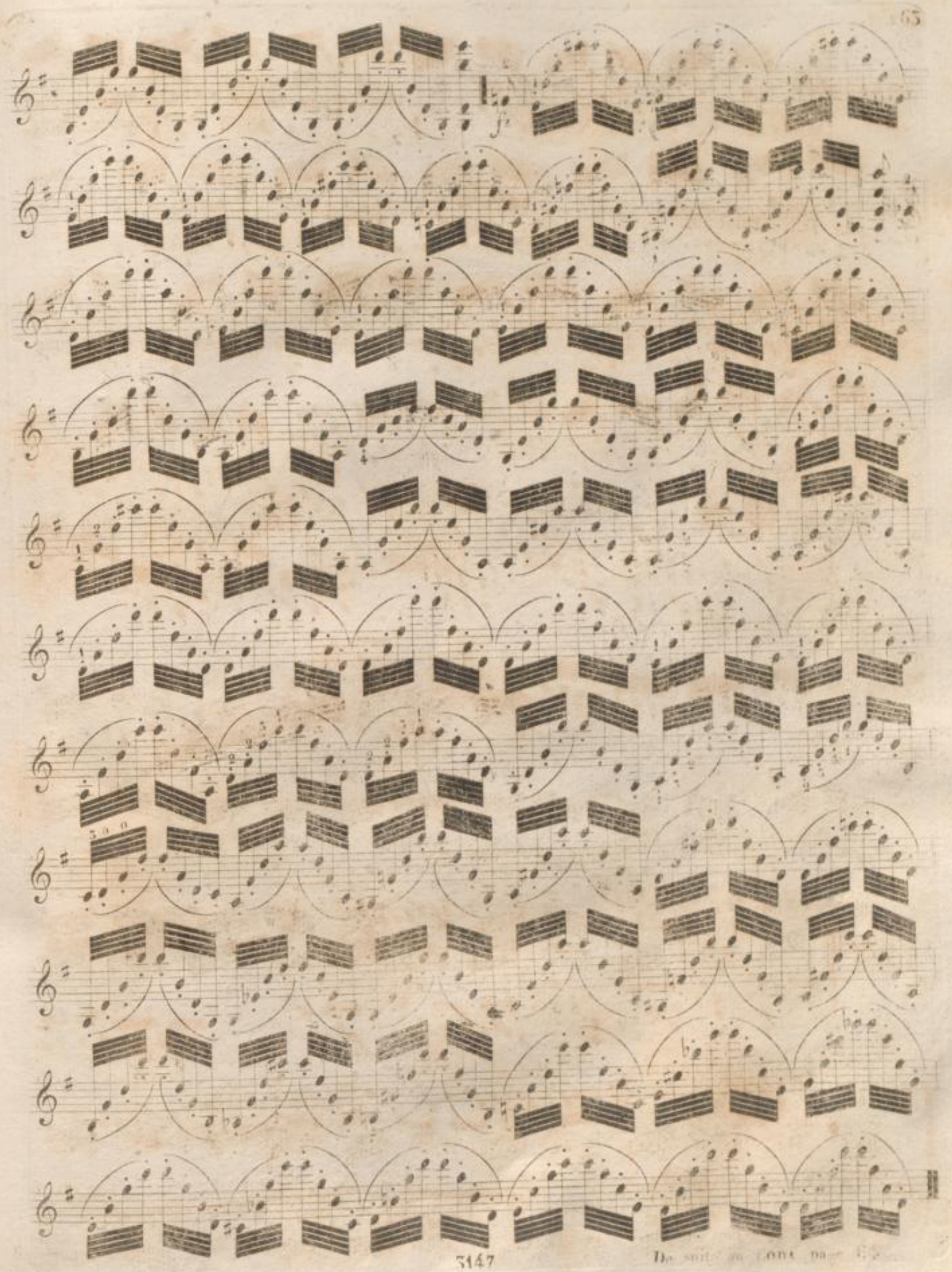
Var: 5.

8va loco.

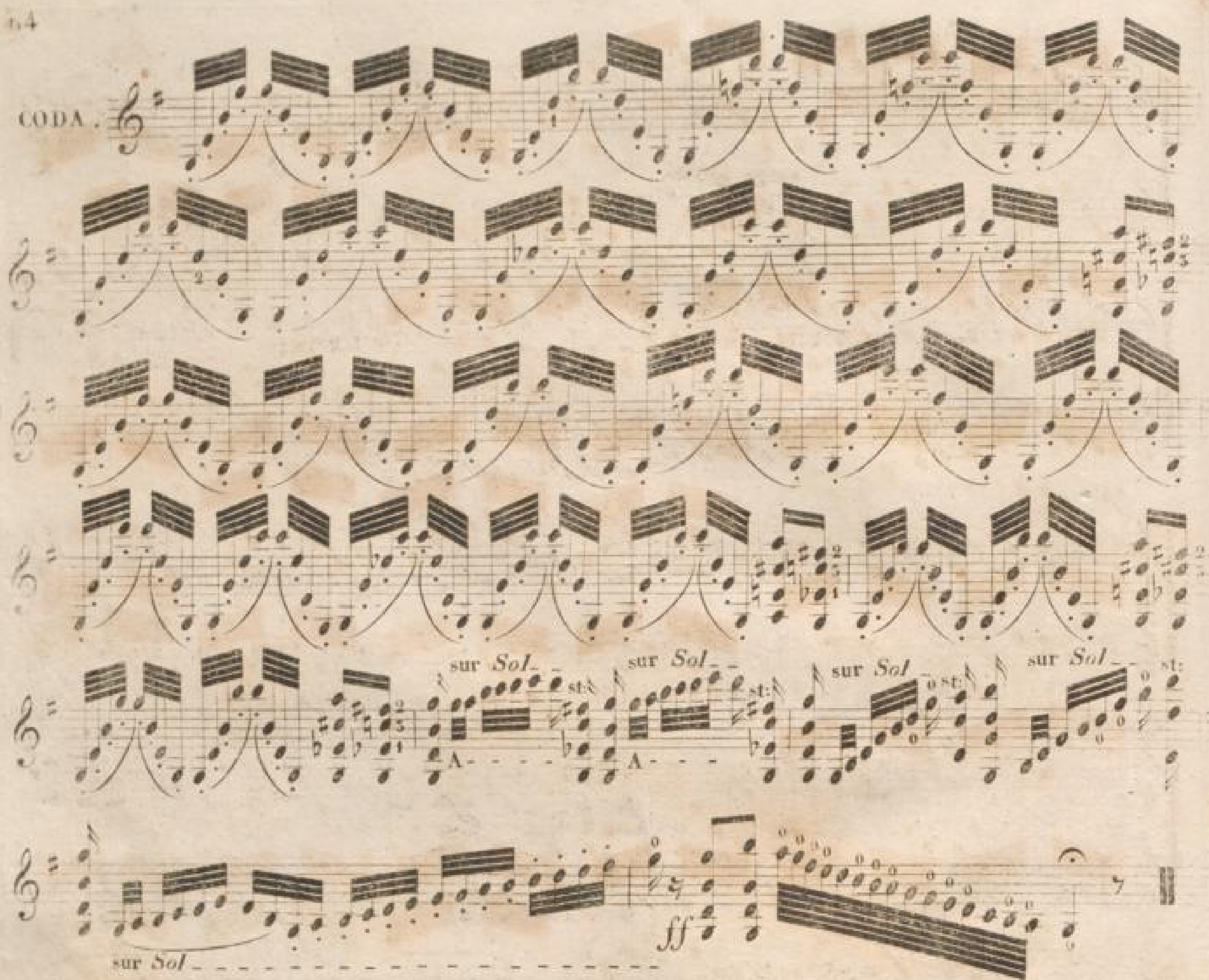
8va loco.

Execution


Appassionato più lento.
sur sol
Var: 6.
Dim:
pp
f
pp
st
8a
loco.
st
Dim:
pp
8a
Morendo.
Vivace.
Var: 7.

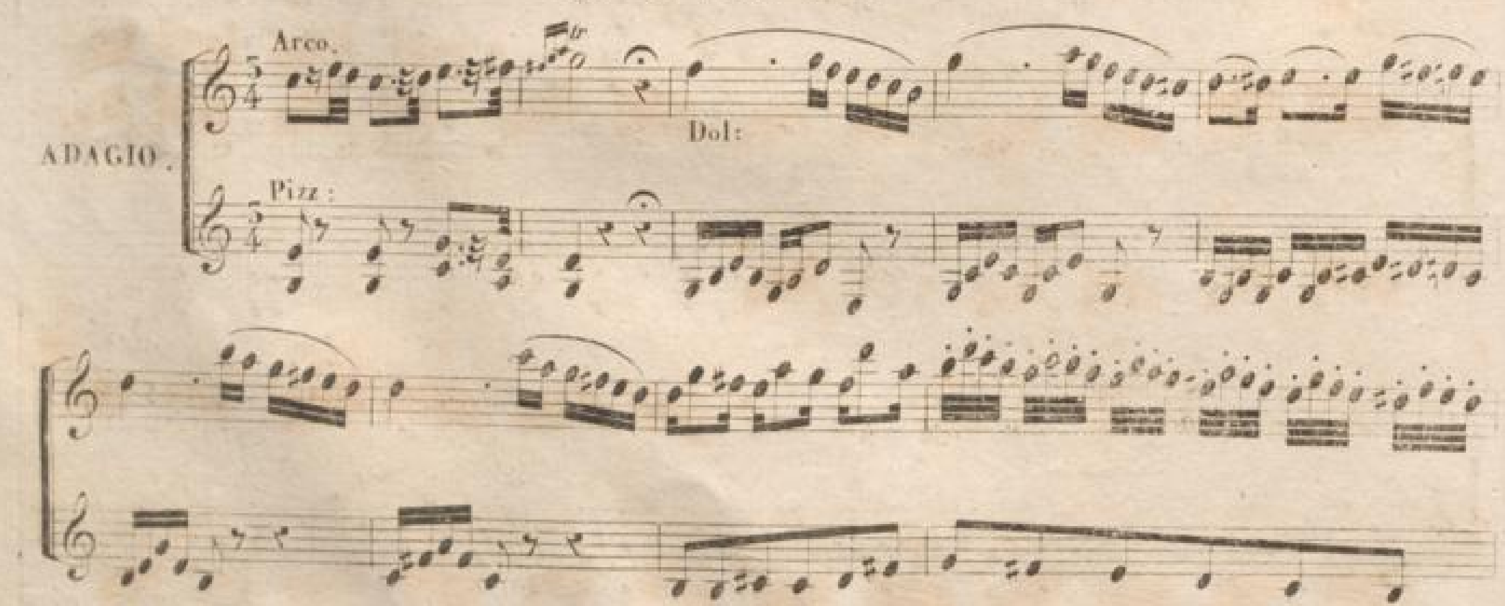


De suite au Coda page 65

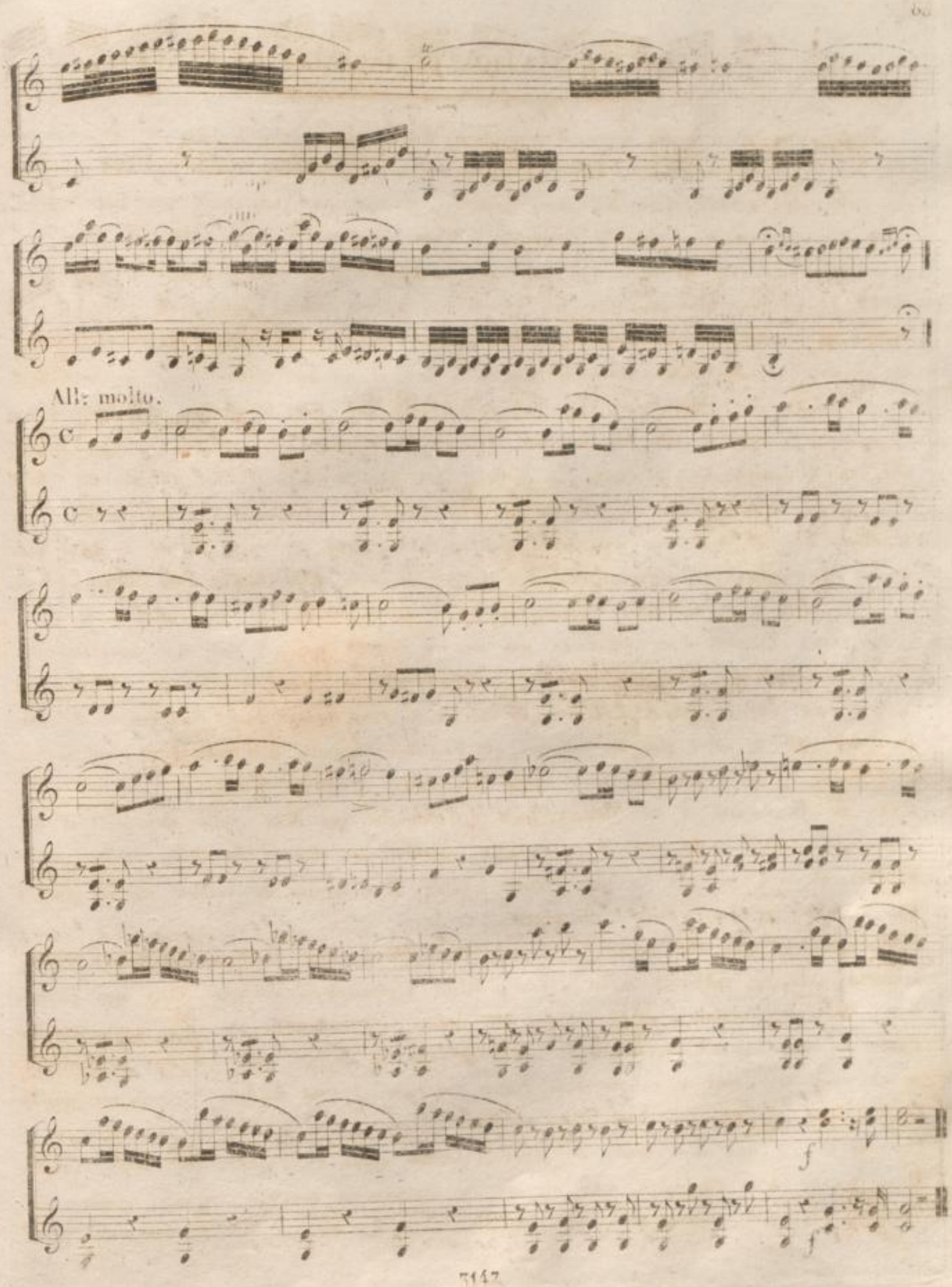


DUO DE PAGANINI

POUR UN VIOLON SEUL.



BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg


All.o molto.
f

§ 14. DE L'EXÉCUTION DE PAGANINI EN GÉNÉRAL.

Tout ce qu'il y a de verve, d'inspiration, d'originalité dans le jeu de Paganini, vient de son organisation intime. Les sensations et les mouvemens qu'il veut exciter dans le cœur des autres, sont les siens propres. Sa vie est empreinte avec force dans les tons de ses mélodies; nous y trouvons toujours son Moi, son individualité. Le chagrin qu'il ressent, le desir qui traverse son existence, la joie qui fait palpiter son cœur, la passion qui précipite les battemens de son pouls, s'épanchent sur son exécution; et tandis que le poète met sous nos yeux, dans ses images, le mode extérieur idéalisé, Paganini oublie le monde entier, et sa vie renaît dans sa musique, telle qu'elle fut flétrie par la douleur ou effleurée par le plaisir. Qui connaît son exécution, le connaît; elle est toujours l'image de l'artiste lui même, et comme le chagrin, la souffrance profonde, la douleur ont dominé dans sa vie; comme un soleil sans nuage a rarement luî sur sa vie, l'accent de la plainte, de la mélancolie, de la tristesse domine dans son jeu. Voila pourquoi Paganini est si inférieur à lui même, quand il exécute les compositions des autres maîtres, d'un Rode, d'un Viotti: Alors il faut qu'il suive une trace étrangère, qu'il se dépouille de son individualité, et qu'il revête l'esprit d'un autre; ce qui ne lui réussit pas. Autant son imagination est active, brûlante, lorsqu'il exprime poëtiquement ses passions et ses sensations, autant il est gêné, quand il s'efforce de sortir de lui-même. Dans l'exécution de compositions qui ne sont pas les siennes, on l'entend toujours dominer: il y joint ses propres idées, jusqu'à parodier, pour ainsi dire, celles d'autrui. Lorsqu'il joue les quatuors de Beethoven et de Mozart, bien qu'enchainé par leur génie puissant, il ne peut se dépouiller de son Moi: ses idées percent au travers de celles de ces grands maîtres, et, entrainé par sa prodigieuse facilité, il a besoin de veiller sur lui, pour ne pas y mêler quelques tours de force.

Quelqu'élevé que soit le degré auquel Paganini a porté l'art de maîtriser son instrument, cela ne suffirait point pour justifier l'admiration de tous ceux qui l'écoutent. Mais le technique extraordinaire du maitre, est échauffé par les mouvemens intimes de son âme. L'exécution de ses Cantilènes et de ses Adagios est enchanteresse et ravissante; tout y exhale une douce émotion et une douleur entraînante, qui ne laissent pas un œil sec. Une âme sensible, un cœur tendre doivent s'ouvrir à ces accens; il n'y a que des cœurs de pierre, (comme celui de l'apothicaire Zeusel, dans Hesperus de Jean Paul) qui, avec un air de compassion, puissent regarder comme maladif le brisement d'une âme profondément émue. La douceur inexprimable, la grâce

de son Cantabile, sont d'autant plus étonnantes, que ses cordes sont très fines, et qu'il ne peut par conséquent espérer de tirer de son violon les sons pleins, moëlleux et nourris de Spohr, de Baillot et de Rode. Paganini n'est pas moins original dans l'exécution de l'Allegro maëstoso et du Rondo, que dans l'Adagio. Si l'adagio est pour nous l'expression d'un desir, d'une lutte, d'une langueur inexprimable; si Paganini nous y fait voir davantage les coups que frappe un inflexible destin, et si le sentiment qui y domine est celui d'une profonde tristesse, dans l'Allegro, au contraire, il se fait remarquer par une hardiesse d'inspiration, par une témérité avantureuse, par une chaleur brûlante, par le combat continuel des passions. Il fait entendre des sons qui feraient presque croire à la présence d'un esprit méssager de malheur, qui menace de s'élancer à chaque instant des nuées orageuses. Dans l'Allegro, Paganini nous offre les ressources multipliées de son technique; il entreprend avec audace ce qui parait impossible, et l'achève avec aisance et sûreté. Et son Rondo? n'est-il pas le badinage enfantin et malicieux des Gnomes? la Gaîté décente, le comique romantique, n'y domine-t-il pas? Il semble se moquer des agaceries de petits lutins, et cependant il est toujours plein de sentiment et de feu. Il rit, il plaisante, mais la douleur se glisse et se montre au milieu de ses plaisanteries: ainsi, les meilleurs bouffons gardent un sérieux solennel; ainsi, au milieu des peuples les plus mélancoliques, naîssent les personnages les plus plaisans. Le jeu de Paganini est également frappant dans les trois parties d'un concerto, et il imprime à chacune d'elles son cachet, seulement avec quelques modifications; et comme il s'abandonne tout entier dans son exécution, il exige aussi toute l'âme de son auditeur. Pour apprendre à l'aimer, il faut se plaindre avec lui, il faut se sentir entraîné à une hauteur effrayante, puis, par une transition rapide, badiner avec lui, et se ployer à tous les caprices de son jeu.

§ 15. CONCLUSION.

D'après ce que nous venons de dire, on pourrait croire que tous les critiques sont unanimes dans leur opinion sur Paganini; cela est loin d'être vrai. Plusieurs, qui lui accordent la perfection dans le mécanisme de son instrument, cherchent à lui contester ce qui constitue essentiellement le grand artiste, ce qui l'anoblit comme tel. Ils affirment qu'il ne sait pas rendre avec fraicheur et vérité l'idée poëtique fondamentale de chaque composition; qu'il lui arrive rarement d'exprimer de grands et beaux sentimens; d'élever ses auditeurs jusqu'aux régions célestes; de les jeter dans ce vague idéal et sublime qui remue si profondément le cœur de l'homme pur: que,

aulieu de ne se servir du mécanisme que comme moyen d'atteindre le but, il cherche à agir par ce mécanisme seul sur les auditeurs: qu'il entasse des tours de force qui n'ont aucune liaison entr'eux, et qui excitent l'étonnement sans parler au cœur, tellement, qu'on pourrait l'appeler avec raison un POLYARTISTE (TANSENDKUNSTLER) sans qu'il pût avoir de prétention au nom de GRAND ARTISTE, dans le sens rigoureux de ce mot.

Quelqu'apparence de vérité qu'il y ait dans ce jugement, pour ceux qui n'examinent pas de plus près l'exécution de Paganini, on va certainement trop loin, si on lui refuse toute conception poétique. Et il est à présumer que son génie lui a joué un mauvais tour, ou qu'il a mal apprécié son public, le jour où il a été entendu par un de nos meilleurs critiques, Mr. le professeur Frohlich de Wurzburg; autrement, il serait impossible que ce juge, avec son impartialité reconnue, eut écrit sur Paganini ce qui suit:

„Je fus encore moins satisfait de lui comme ARTISTE INSPIRÉ, comme CHANTEUR. „On ne peut douter qu'il ne joue avec chaleur, qu'il ne s'abandonne tout entier „à son enthousiasme, mais cela ne suffit pas pour déceler le véritable artiste. Il „doit, dans son débit oratoire, être inspiré dans les détails comme dans l'ensemble; „chaque idée doit être sentie, développée et rendue avec clarté, liée à celles qui la „précèdent ou la suivent, et cependant rester bien distincte. C'est ainsi que procède „et le déclamateur et surtout le chanteur, qui, dans l'élan de son enthousiasme, réu„nit à son langage plein de richesse, de vie et de sentiment, la chaleur d'un feu „sublime et d'une conception poétique. Il doit lier ensemble tous les sentimens „qu'il exprime, avec toute la fraicheur d'une peinture animée, dont les couleurs se „marient et se fondent harmonieusement. Et il n'est parvenu au plus haut degré de „son art que lorsque, à cette force, à cette vérité dans l'expression des sentimens, „il a pu joindre la puissance magique de l'orateur, au point que non seulement nous „nous sentons remués par des sensations grandes et profondes, mais encore que de „belles et imposantes images naissent dans notre âme enchantée. C'est à cette hau„teur que, dans les tems modernes, Haydn, Mozart, Beethoven, ont élevé la musique ins„trumentale; et, après eux, pour ne parler que de nos artistes allemands, nous voyons „briller, autant sous le rapport de l'exécution, que sous celui de la composition, un „Spohr, un Hummel, un B. Romberg. MAIS COMBIEN PAGANINI EST AU DESSOUS D'EUX! même „en le considérant simplement sous le premier de ces rapports, car nous n'exige„rons pas qu'il soit compositeur, ce que nous regardons toutefois comme un mé„rite spécial chez les grands maitres que nous avons cités. Quelle richesse et quel„le profondeur de sentiment règne chez ceux-ci! quel sublime langage ils parlent!

„comme ils enchainent l'auditeur, l'entraînent, d'une main ferme et puissante, dans „toutes les directions! J'ai lu les mêmes choses sur Paganini; comme il l'empor„tait sur ses rivaux; comme il s'était ouvert des régions de prodiges que nulle „intelligence n'avaient soupçonnées, que nulle âme n'avait pressenties avant lui.

„Mais combien le véritable Paganini me parut différent du Paganini idéal! il „avait de l'énergie, mais il n'entraînait pas; il réveillait des sensations, mais il n'en „créait pas; on souffrait même, quand on s'abandonnait au sentiment, d'en être vio„lemment arraché par des figures et des idées incidentes également déplacées. &c. &c.

Quand on a entendu Paganini, jouant ses trois grands concertos en Si♭ mineur, en Mi et en Mi♭ majeur, et surtout ce dernier, on est forcé de convenir qu'il a puisé ses inspirations, comme les autres grands maîtres, à la source la plus belle, la plus pure et la plus sublime; là, on n'entend aucun trait insignifiant; la passion s'exprime dans le langage le plus beau, le plus riche et le plus noble; chaque son, chaque trait, chaque articulation, chaque accent, renferme le sens le plus net et le plus profond, dont l'expression vraie et féconde agit sur tous les auditeurs, et, par sa haute poésie, par la manière supérieure dont elle est rendue, les jette dans l'admiration et le ravissement (*)

Si l'on pouvait en dire autant de tout ce que Paganini exécute, il serait inimitable; il serait unique; mais il faut convenir qu'il oublie souvent le role d'artiste, et ne se montre plus que comme une espèce de Sorcier musical. Si Paganini trouvait des imitateurs en ce point, l'art en souffrirait beaucoup, et c'est là ce qui justifie la sévérité de la critique. Heureusement Rode, Baillot, Kreutzer, Spohr, et d'autres grands maîtres, ont répandu des germes si précieux, et ont tellement fécondé le terrain, qu'il ne sera pas difficile aux jeunes artistes de distinguer le bon grain de l'ivraie. Mais, cependant, rendez justice à Paganini dans ce qu'il a de bien, cherchez à le saisir dans ce qui lui est propre; appropriez-vous son mécanisme, en évitant ce qu'il a d'exagéré. Ayez les autres grands maîtres, non pas seulement devant les yeux, mais dans le cœur; étudiez leurs chefs-d'œuvres et apprenez-y que le beau simple est le seul beau véritable. Le développement de votre facilité à manier l'instrument vous sera d'un puissant secours pour jouer leurs ouvrages, puisque vous n'aurez plus à vous occuper que de l'expression, âme de l'exécution, sans que le mécanisme enchaîne votre imagination esclave. Si vous envisagez mon travail sous ce point de vue, il ne sera pas inutile, et je me regarderai comme dédommagé de ma peine.

(*) C'est à dessein que j'ai suivi l'idée de l'excellent, mais sévère critique de Paganini, qui, je crois, n'avait eu l'occasion d'entendre qu'une seule fois ce célèbre violon.

BADISCHE
LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

DES SONS HARMONIQUES

Les sons harmoniques peu pratiqués, si ce n'est par quelques musiciens obscurs, avaient été négligés ou dédaignés jusqu'à présent, par les plus célèbres Violonistes; soit que ce mécanisme compliqué s'éloignât trop de leur école, soit qu'ils eussent été rebutés par le travail long et opiniâtre auquel il eût fallu se soumettre pour les produire à volonté et dans tous les tons; rien ne témoigne, dans les ouvrages des grands maîtres, qu'ils aient été pour eux l'objet d'une étude sérieuse. VIOTTI que l'on peut considérer comme le chef de l'école moderne, et dont les ouvrages resteront longtems classiques, n'obéissant qu'à la fécondité de son génie, ne pouvait perdre un tems précieux dans une étude qui lui eût paru mesquine et peu analogue à son style. Les KREUTZER, les BAILLOT, les RODE, dignes successeurs de VIOTTI, suivant la même route, ont trouvé d'assez belles ressources dans leur talent, sans chercher par des moyens factices, à augmenter encore l'étendue de leur instrument.

On ne peut cependant nier que l'emploi bien ménagé des sons harmoniques ne puisse produire d'heureux contrastes sur le Violon; ils peuvent ajouter encore au prestige d'un instrument déjà si riche d'effets, en variant avec art les différents timbres dont il est susceptible : mais il est essentiel que le goût préside à cet emploi sans prodiguer une nature de sons dont la continuité deviendrait fatigante: il importe surtout de ne risquer en ce genre, que les passages dont on est parfaitement sûr, car rien n'est plus pénible à entendre qu'un son harmonique manqué, il vaut mieux se borner à quelques phrases courtes, à la répétition d'un motif saillant, que d'exposer son auditoire au danger d'entendre siffler de trop longs passages.

Lorsque j'entendis Paganini pour la première fois en Italie, je sentis de quelle ressource, de quelle variété pouvait être l'emploi des sons harmoniques, même en ne fesant qu'une faible partie des choses prodigieuses qu'il exécute en ce genre; je me les rendis donc assez familiers pour les employer dans mon jeu: mais de retour à Paris je fus fortement *blamé* par les *connaisseurs* pour m'être abandonné, disaient ils, au charlatanisme et au mauvais goût. Le public bénévole applaudissait en vain des sons qui lui paraissaient suaves, ils furent proscrits par les *puristes* qui n'avaient jamais perdu de tems à les étudier. Mais depuis que le *Romantisme* a brisé toutes les lisières classiques, j'ai pu sans scrupule et même avec succès employer de nouveau ce moyen de variété.

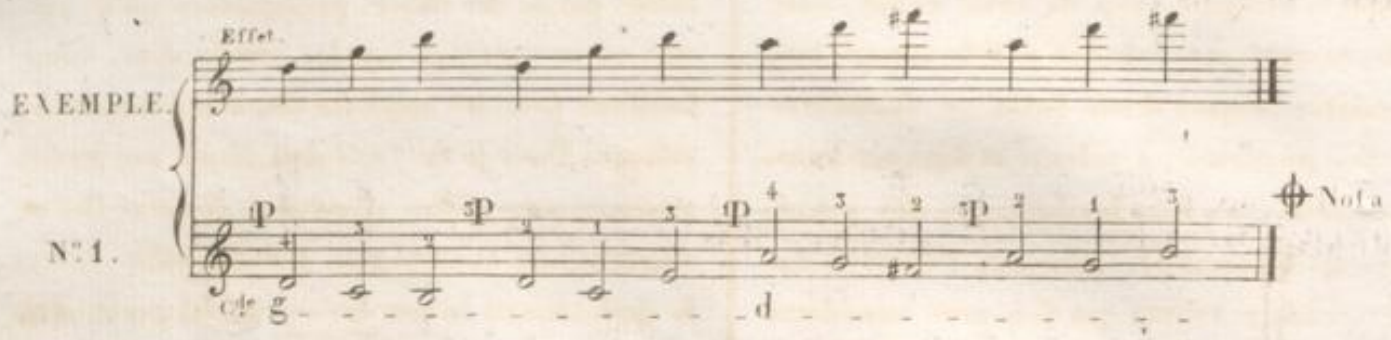
Les sons *harmoniques* étant une partie essentielle du talent vraiment extraordinaire de *Paganini*; j'ai pensé que le moment serait favorable pour offrir aux jeunes artistes qui l'ont entendu, le fruit de plusieurs années d'études.

Persuadé que la clarté, doit être la première condition d'un ouvrage didactique, j'ose croire que mon traité ne perdra rien de son utilité, en paraissant après *l'Art de jouer du Violon de Paganini* publié par Mr GUHR chef d'Orchestre du Théâtre de Francfort.

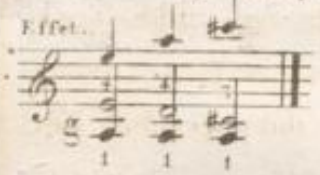
Cet ouvrage plein d'observations judicieuses sur le jeu de ce grand Artiste, laisse toute fois trop à desirer dans la manière d'écrire les sons *harmoniques* pour qu'on puisse les comprendre et les étudier avec facilité. Le système tout différent que j'ai depuis longtems adopté, aura du moins l'avantage de simplifier autant que possible un genre déjà si difficile par lui même.

SONS HARMONIQUES SIMPLES.

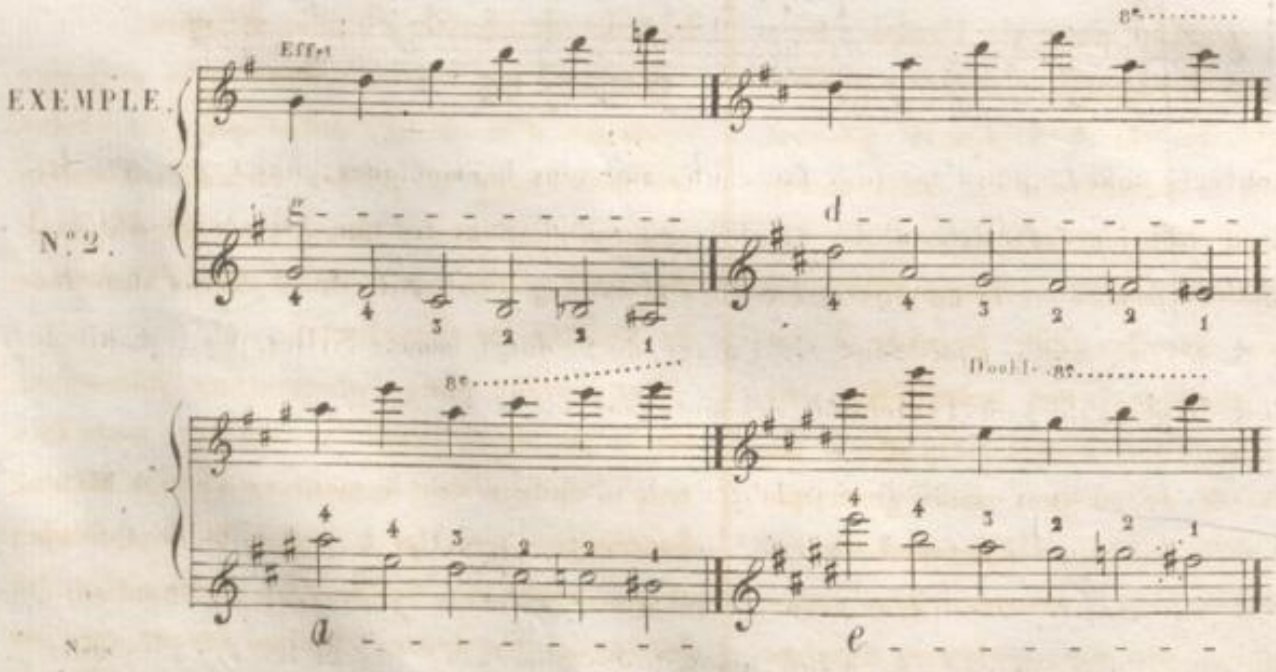
Pour l'intelligence du doigté, il est essentiel de se rappeler les signes en usage dans ce traité. Les cordes SOL, RE, LA, MI, seront indiquées par g, d, a, e; le doigté, par les chiffres qui correspondent à chacun des doigts; un P majuscule accompagné d'un chiffre, indiquera la position; voyez l'exemple N°. 1.



La note ouverte ρ indiquera celle qu'il faut effleurer du doigt marqué par le chiffre, la noire celle où le doigt doit être appuyé pour faire sillet. et celle surmontée d'une étoile ✱, le son naturel du Violon.



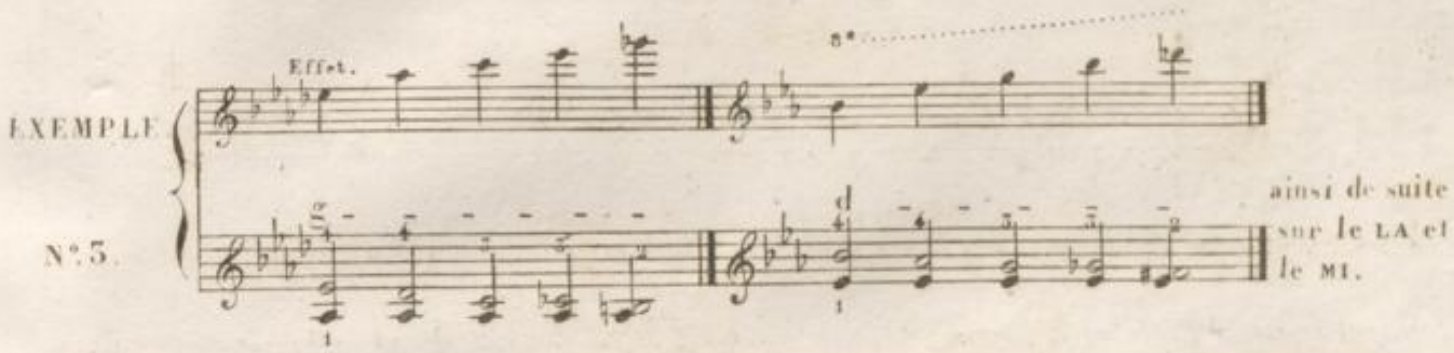
SONS HARMONIQUES QU'ON PEUT PRODUIRE PAR UN SEUL DOIGT EN EFFLEURANT LA CORDE.



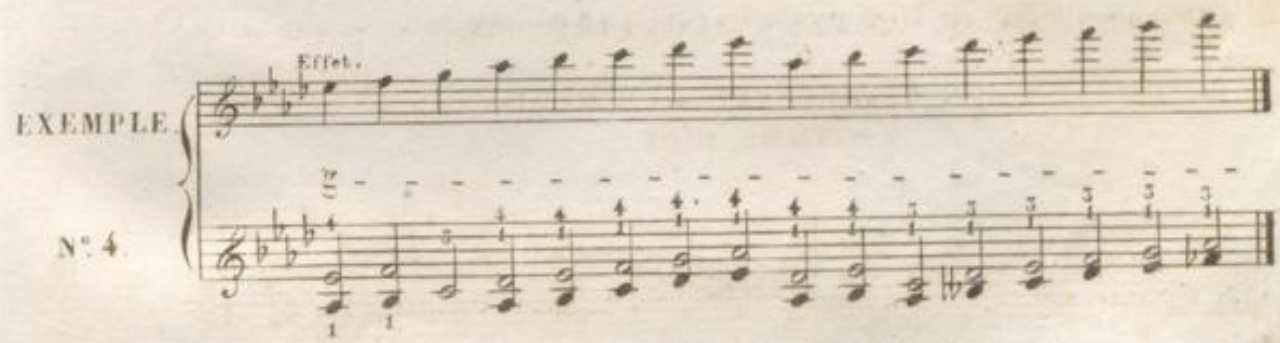
✱ Il est à remarquer que la double 8ve de la tierce qui se fait du 2d doigt à la Pne sur les quatre cordes, se fait également à la 3Pne par le 3me doigt et même avec plus de facilité. Cette note résonne toujours un peu trop bas, on pourra y remédier en appuyant un peu plus le doigt que sur les autres notes, mais toujours légerement.

Parmi les sons indiqués dans cet exemple, on ne doit faire usage que de ceux produits par l'8ve, la 5te. la 4te, et la 3ce, majeure, les autres sortent trop difficilement et peuvent d'ailleurs se remplacer par un doigté plus facile. Les notes touchées du 2d et du 1r doigt sont tellement aigües sur le *La* et le *Mi*, qu'elles ne sont presque plus appréciables.

Le même exemple peut se répéter dans les tons bouchés, en fesant faire au 1r doigt l'office du sillet.



Quoi qu'il soit possible de parcourir ainsi toutes les échelles par ce procédé, en se servant de la 5te, de la 4te ou même de la tierce Majeure, comme ci-après,



Les tons ouverts sont toujours les plus favorables aux sons harmoniques; PAGANINI qui les fait avec une prodigieuse facilité, ne les employe guères que dans les tons Dieses: ce sont d'ailleurs les plus brillants pour la musique de Solo. Il est cependant utile de s'exercer dans les autres tons, ne serait-ce que pour acquérir l'usage du 1r doigt comme Sillet. Cette habitude est sur tout indispensable pour l'exécution des morceaux sur la 4me corde.

L'Art des sons harmoniques consiste à mélanger selon la position de la main, ceux qui n'exigent qu'un doigt, et ceux aux quels il faut en ajouter un autre fesant Sillet. La conduite de l'Archet n'est pas non plus indifférente, il faut s'en servir avec délicatesse et légèreté; quelque fois le jeter sur les cordes avec hardiesse, ce qui produit des sons plus vifs et les fait résonner comme un timbre. C'est ainsi que PAGANINI imite le son de la clochette dont il se fait accompagner dans l'un de ses Rondeaux.

Les différentes gammes que je vais donner, suivies d'une échelle chromatique, serviront de modèle pour étudier celles que je crois inutile d'écrire. Quelques exercices mélodiques et quelques traits favorables aux sons harmoniques suffiront pour faire comprendre les cas où l'on peut les employer avec succès.

RÉCAPITULATION DES SIGNES.

CORDES

SOL. RE. LA. MI.

g, d, *a*, *e*,

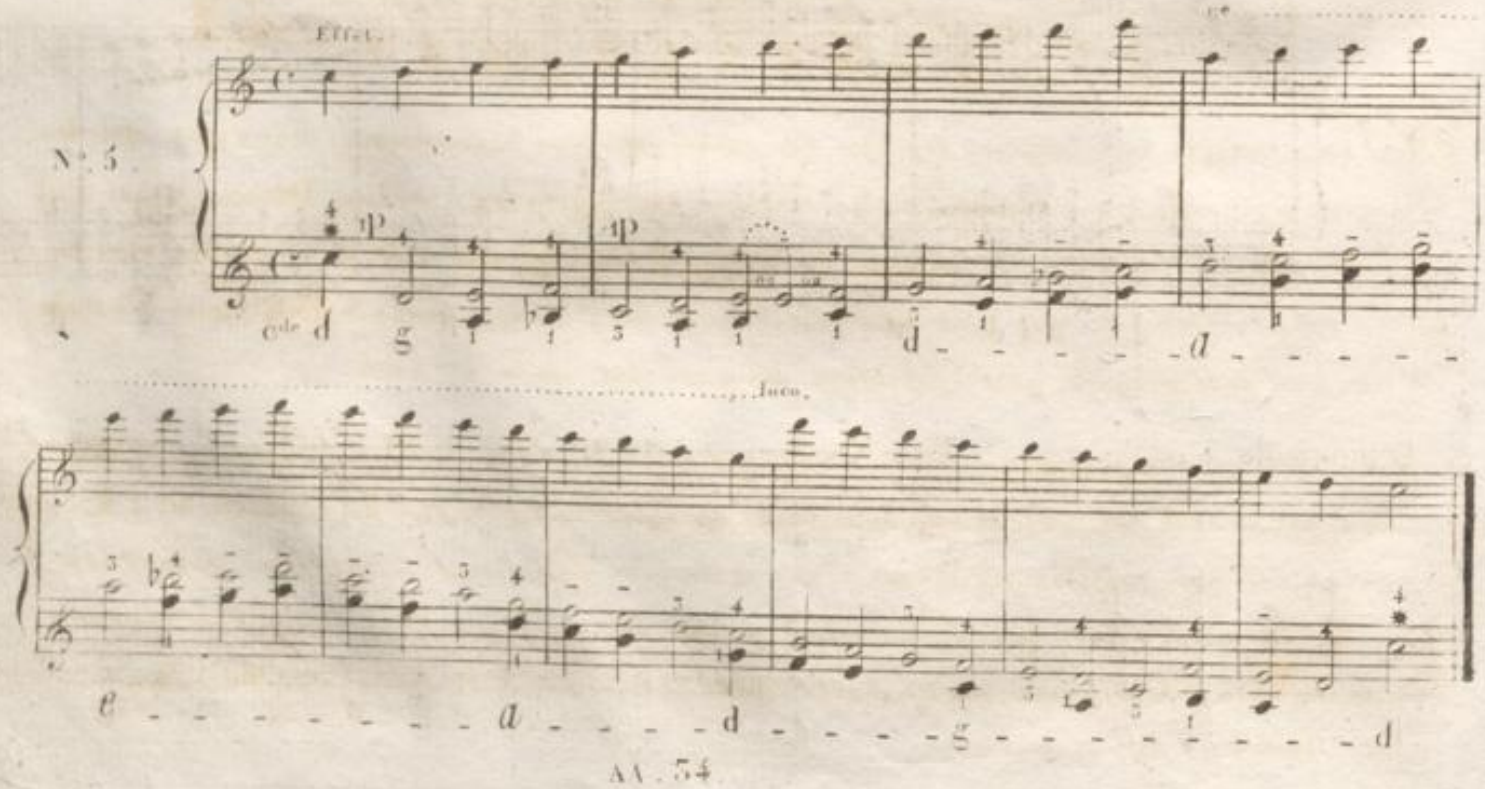
1P = 3P *première ou troisième position*

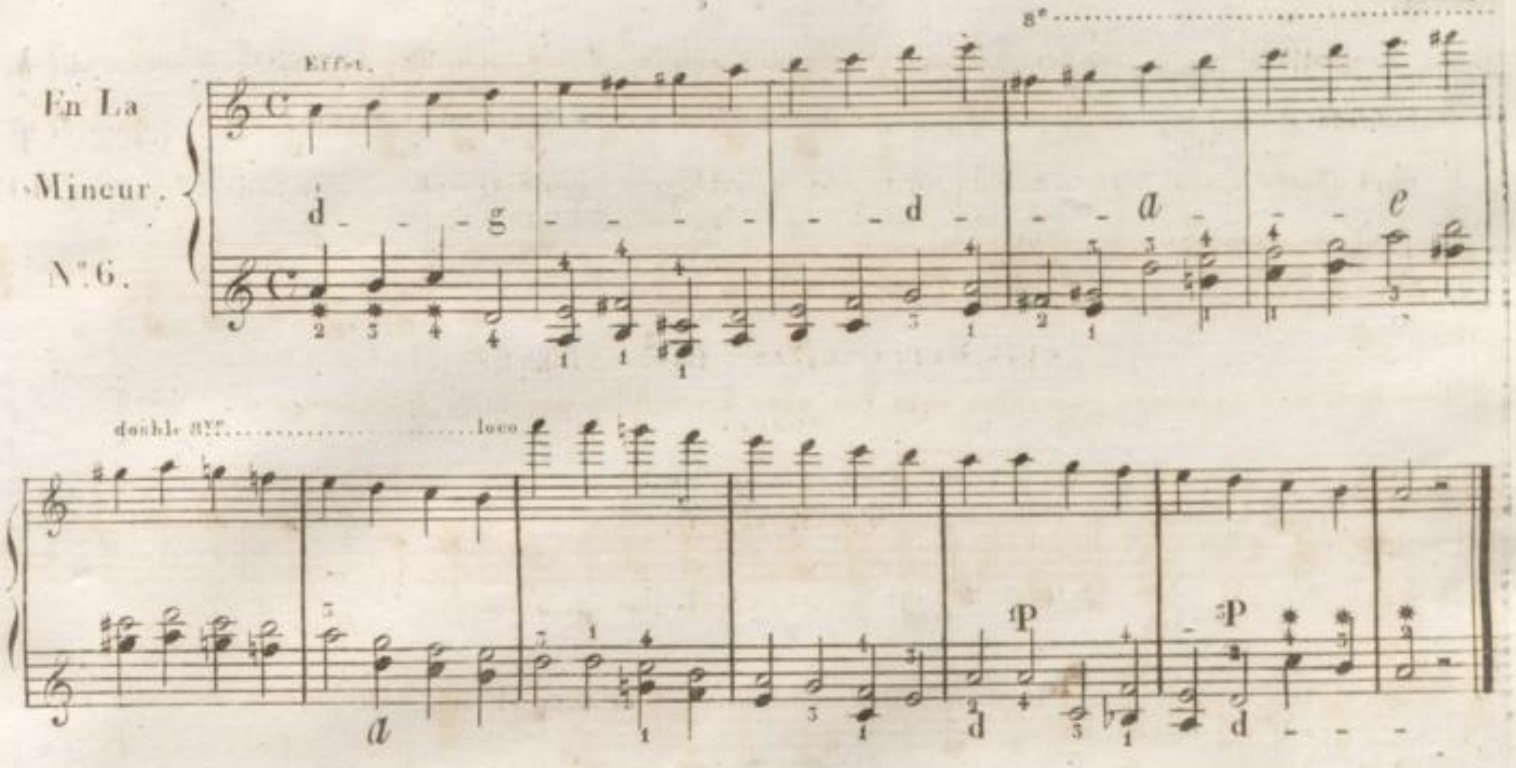
Note effleurée — Son naturel

Note appuyée — du violon

Cette gamme commence par un son ordinaire, pour éviter la trop grande extension du 4me doigt qui serait obligé de faire l'8ve du 1r pour rendre un son harmonique.

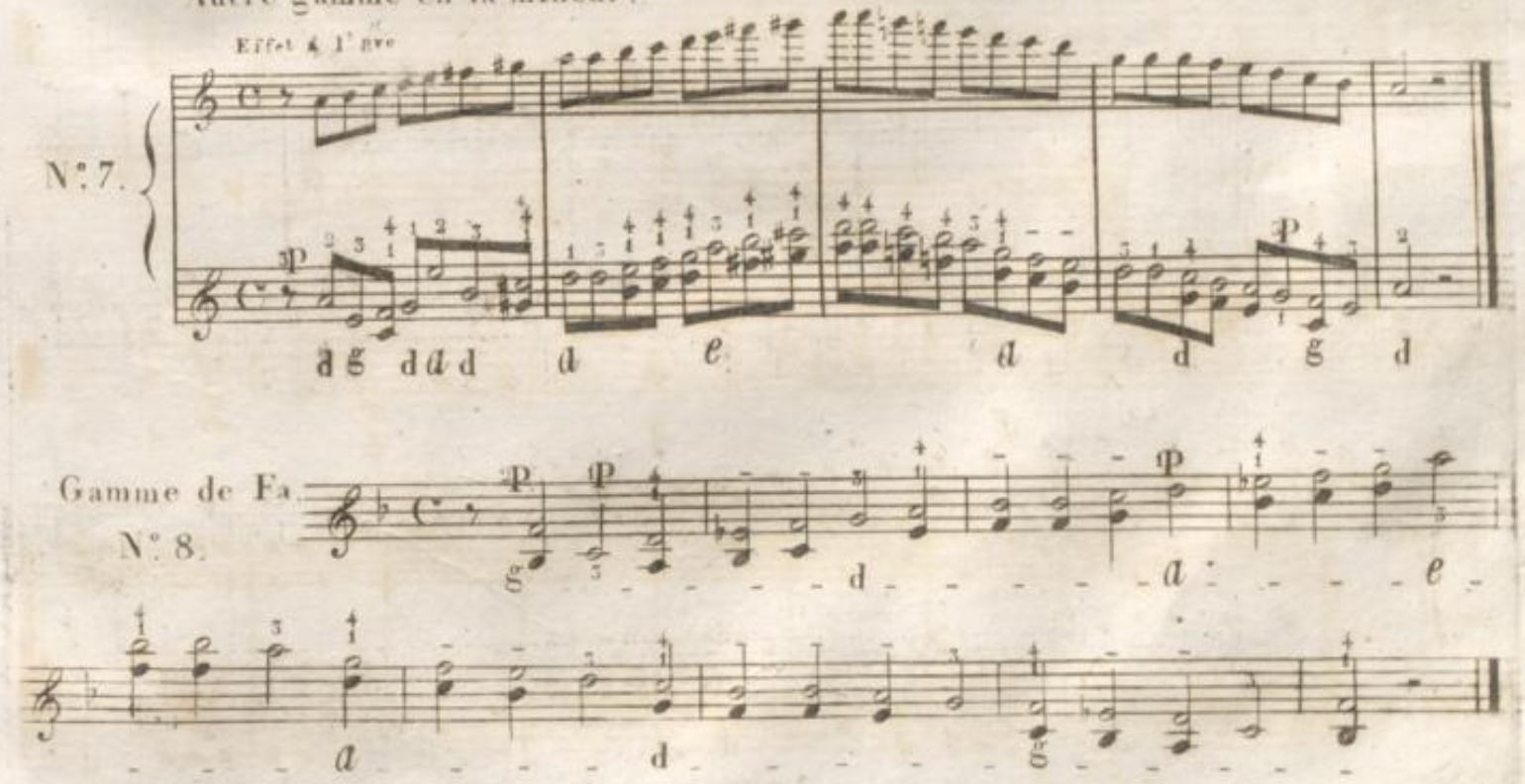
GAMME D'UT.



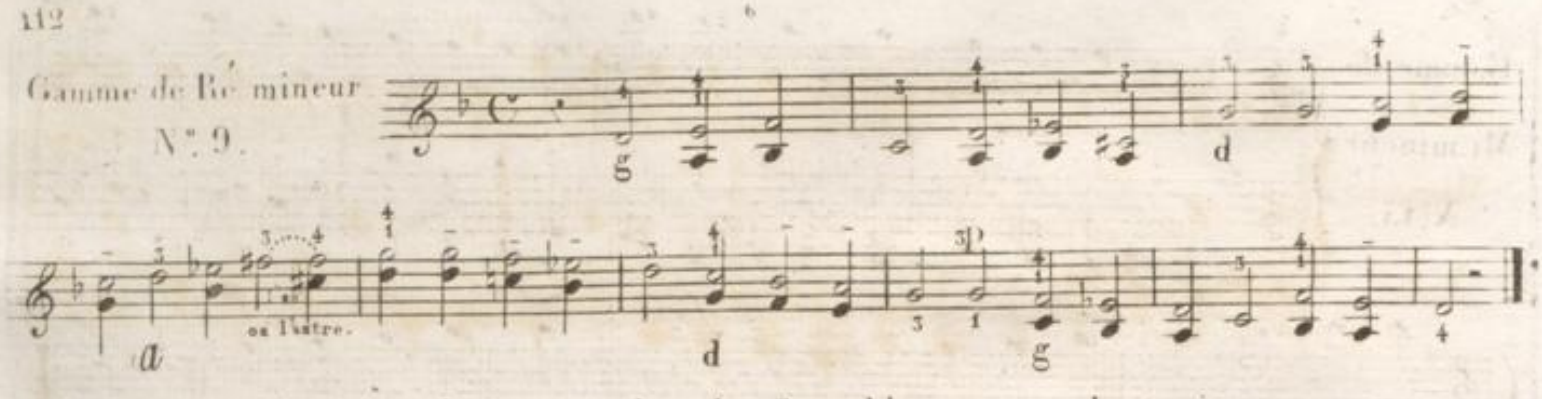


On a vu par les signes de ces deux gammes que la Quarte entre le 1er doigt appuyé, et le 4me effleurant la corde, fait toujours entendre la double 8ve du 1er doigt, et qu'après avoir monté successivement, il faut reprendre la 1re Pon du 3me doigt. si l'intervalle est d'une Quinte entre le 1er et le 4me doigt, le son rend l'8ve du 4me qui effleure; et s'il est d'une tierce, la double 8ve de la note effleurée; cet effet peut se reproduire dans toutes les positions.

Autre gamme en la mineur.

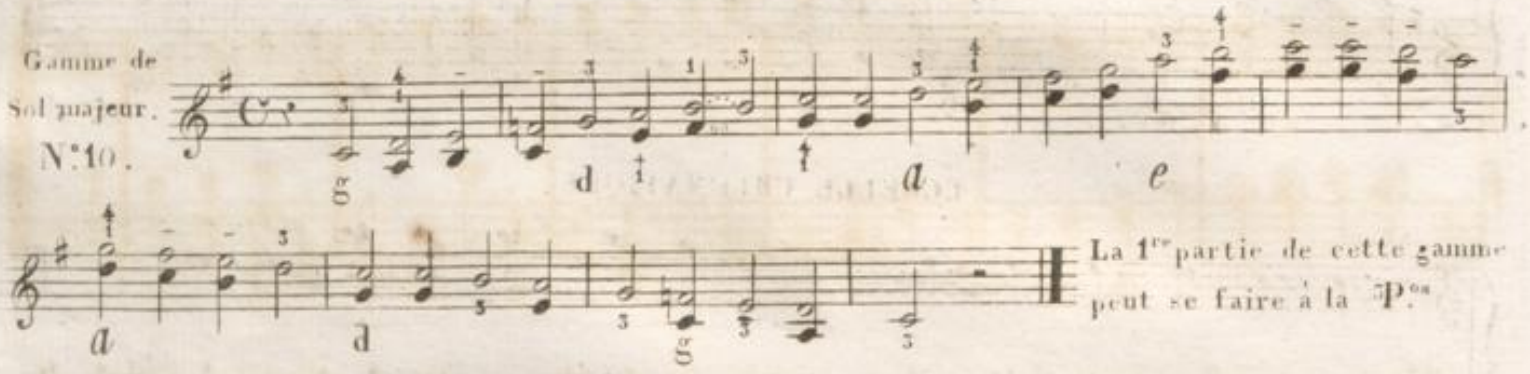


Gamme de Ré mineur
N°. 9.



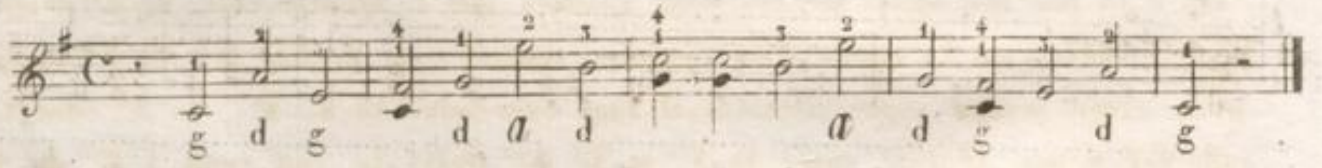
Les tons des Gammes suivantes sont les plus favorables aux sons harmoniques.

Gamme de
Sol majeur.
N°10.

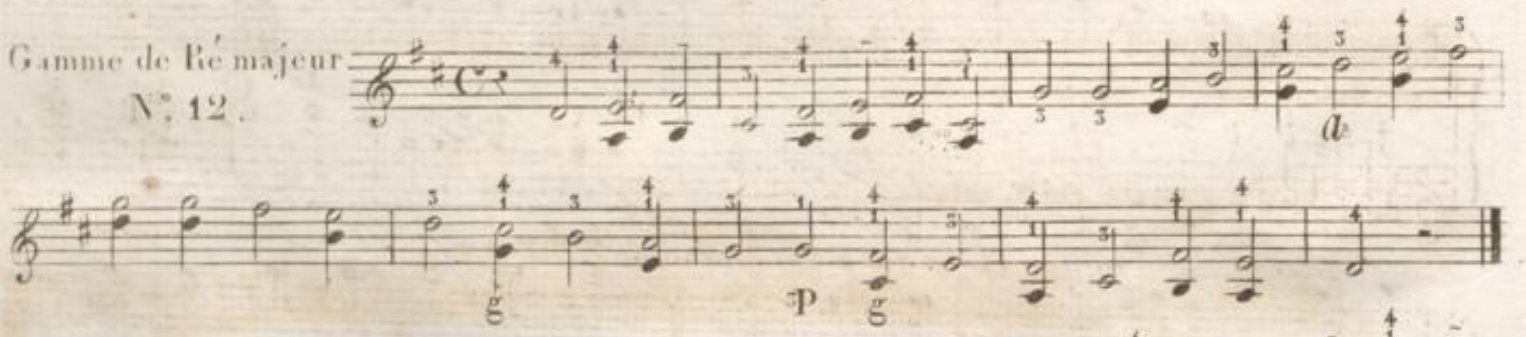


La 1re partie de cette gamme peut se faire à la 3P.os

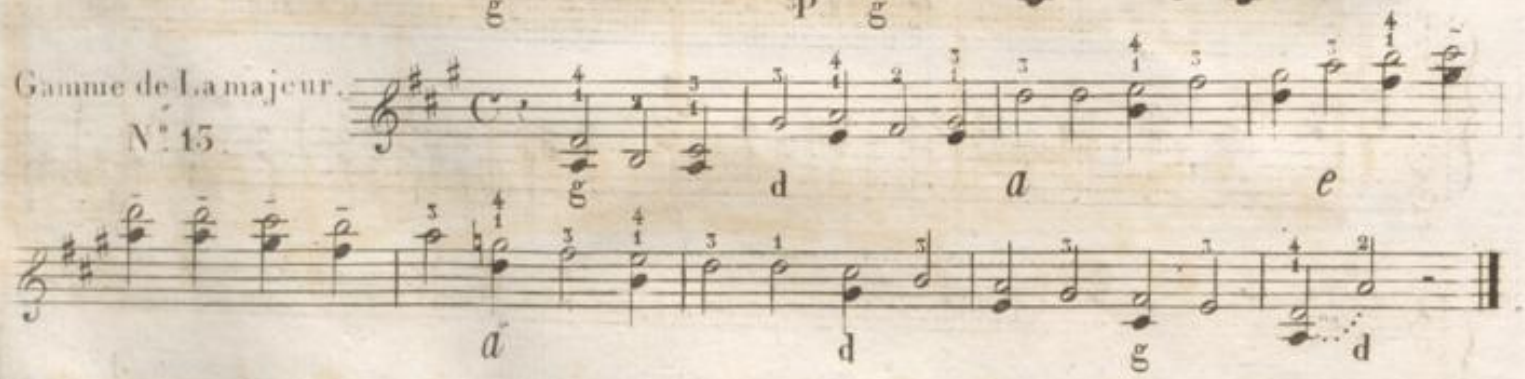
N°. 11.



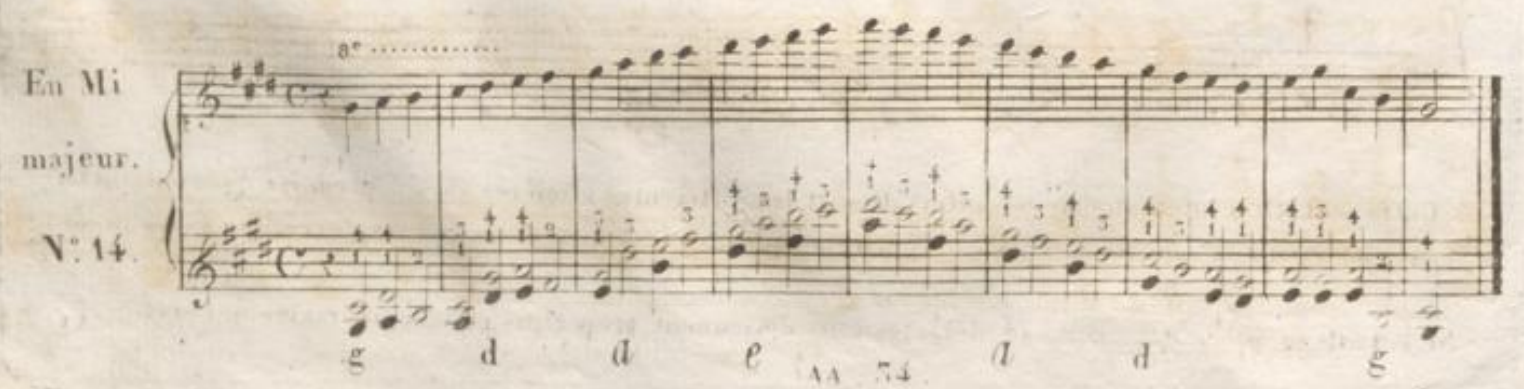
Gamme de Ré majeur
N°. 12.



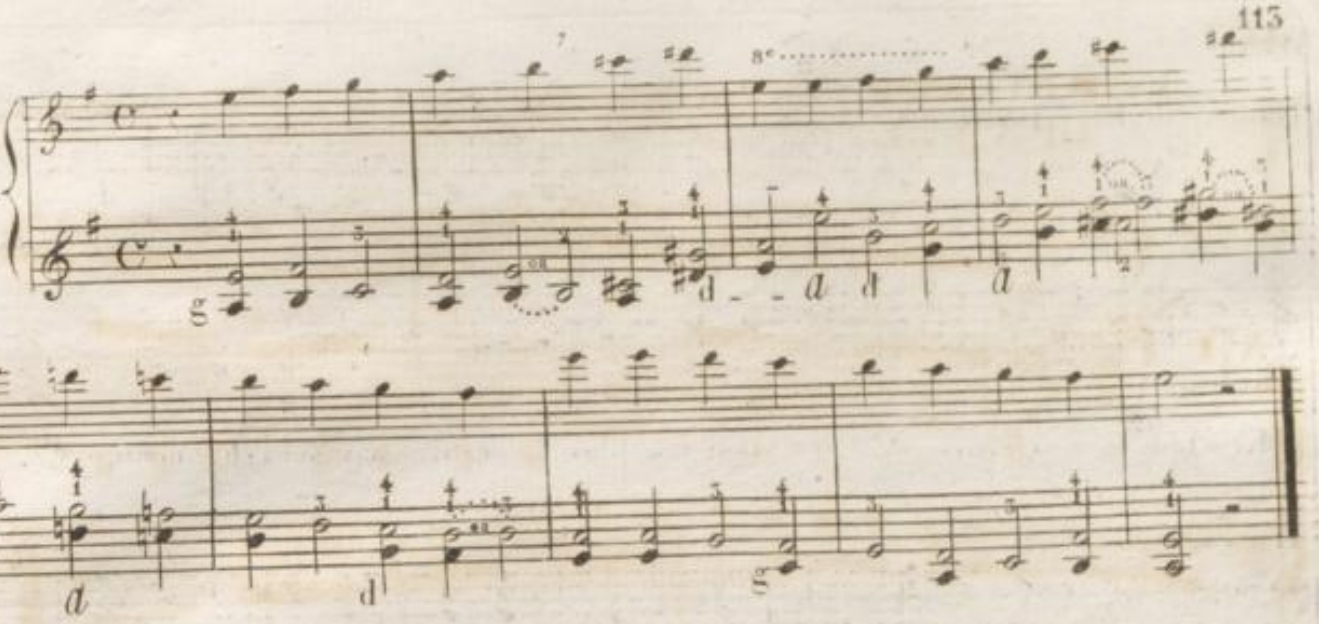
Gamme de La majeur.
N°. 13.



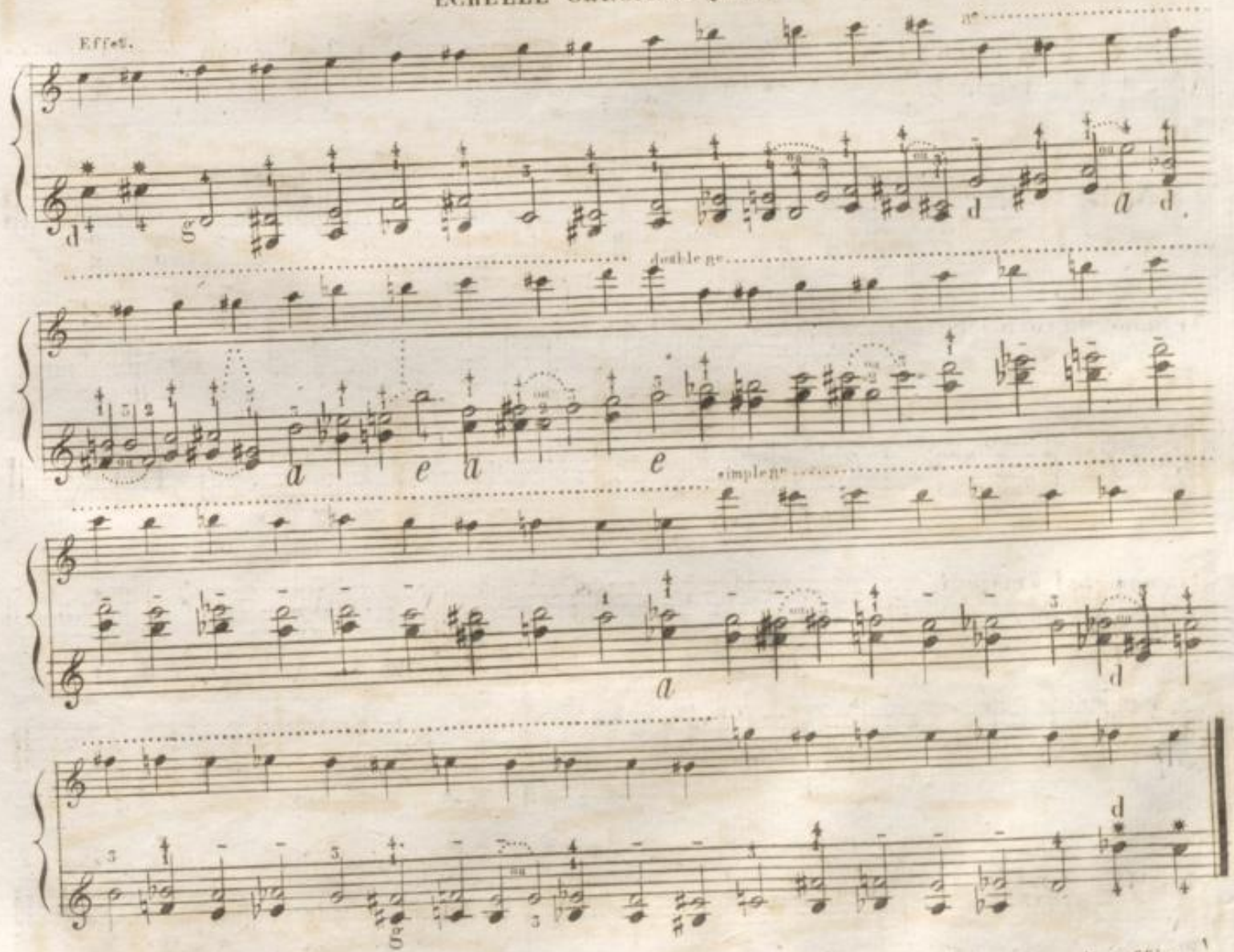
En Mi
majeur.
N°. 14.

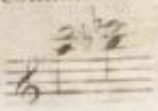


Gamme de Mi mineur. N°.15.



ÉCHELLE CHROMATIQUE.



Cette échelle contenant tous les intervalles et les différentes manières de les produire pourrait suffire à la rigueur pour la connaissance des sons harmoniques, on fera bien de ne les employer que jusqu'au *la*, ou *Si* ♭, tout au plus,  au delà les sons deviennent trop aigus et inappréciables à l'oreille.

EXERCICES POUR S'ACCOUTUMER A L'EMPLOI DES SONS HARMONIQUES.

All.o moderato.

Effet 8va

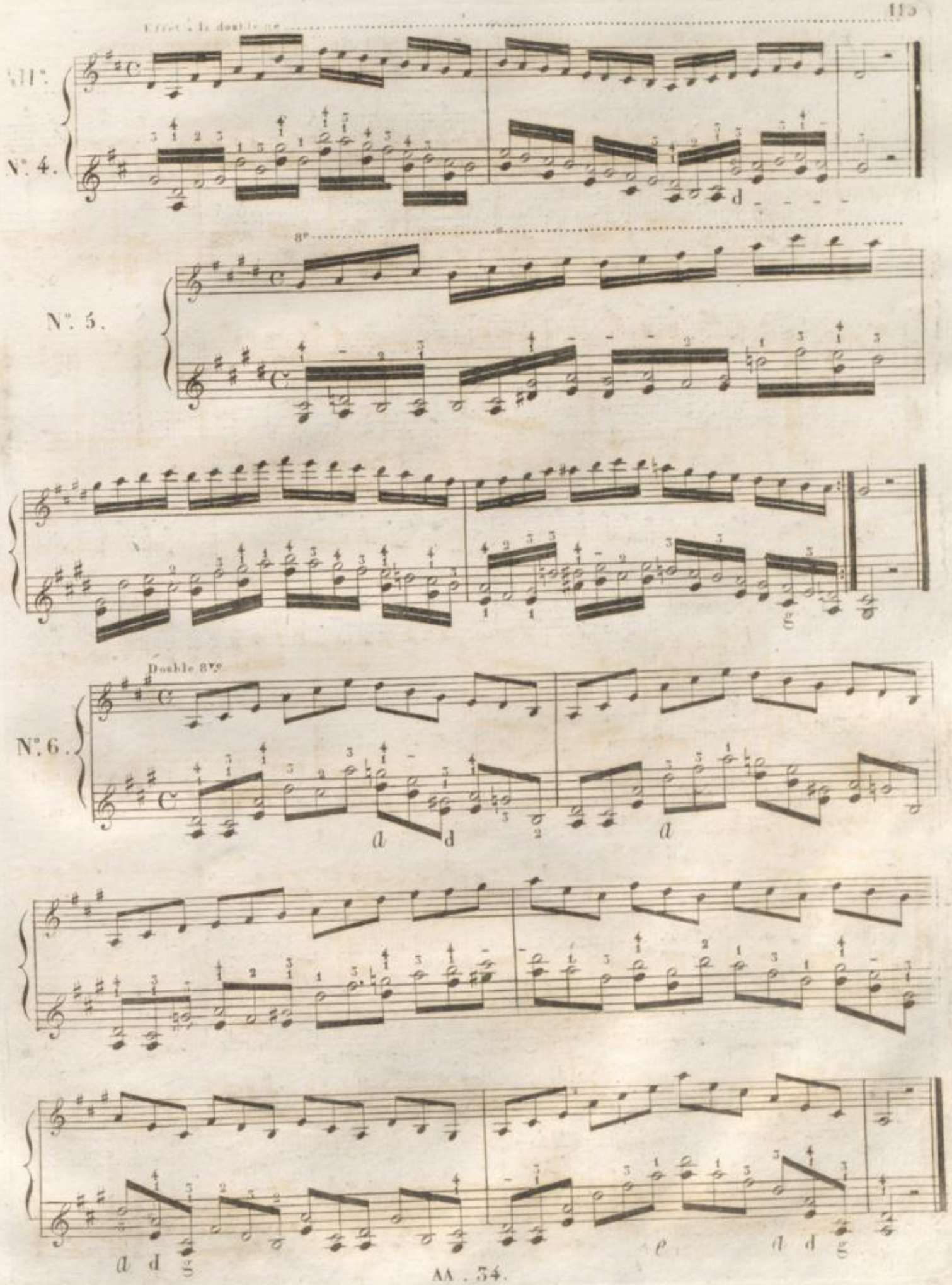
Exercice N.o 1.

Le même en La N.o 2.

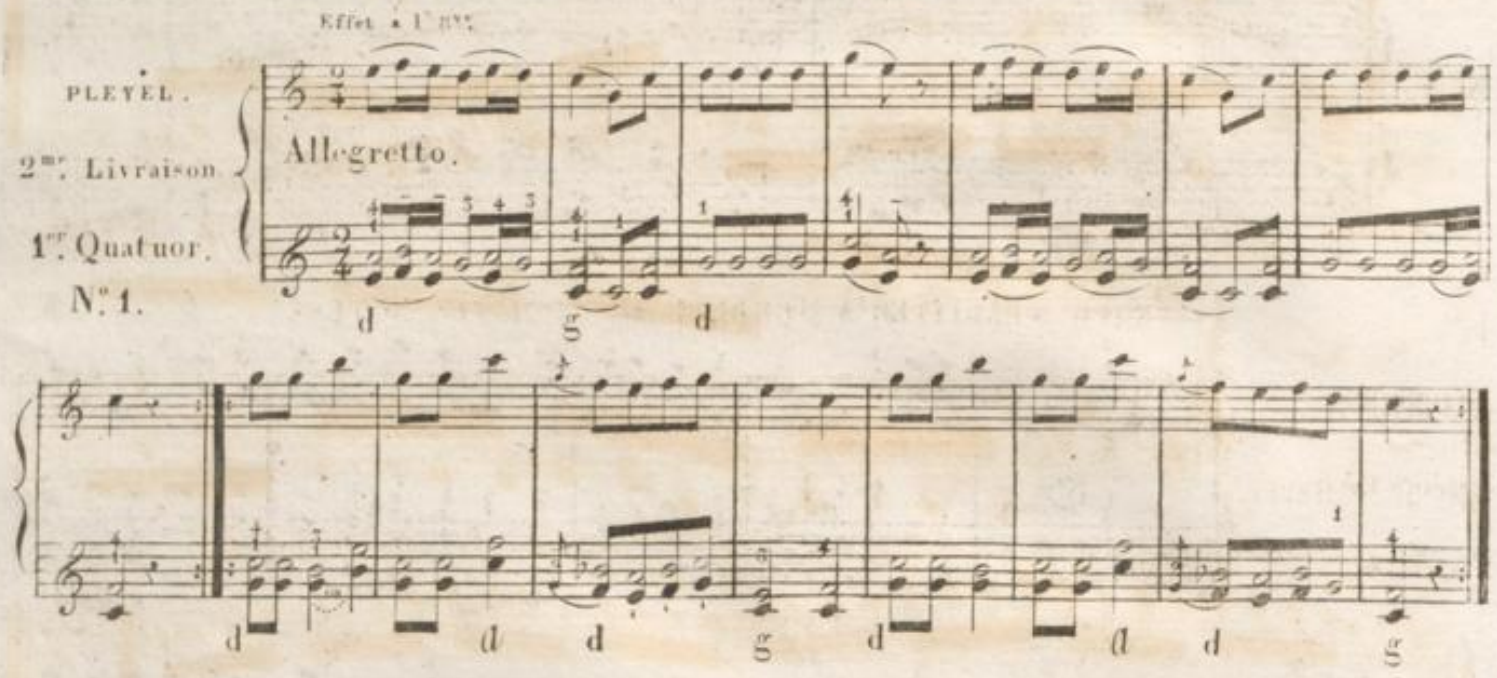
On peut aussi transposer cet exercice dans d'autres tons

Allegro brave

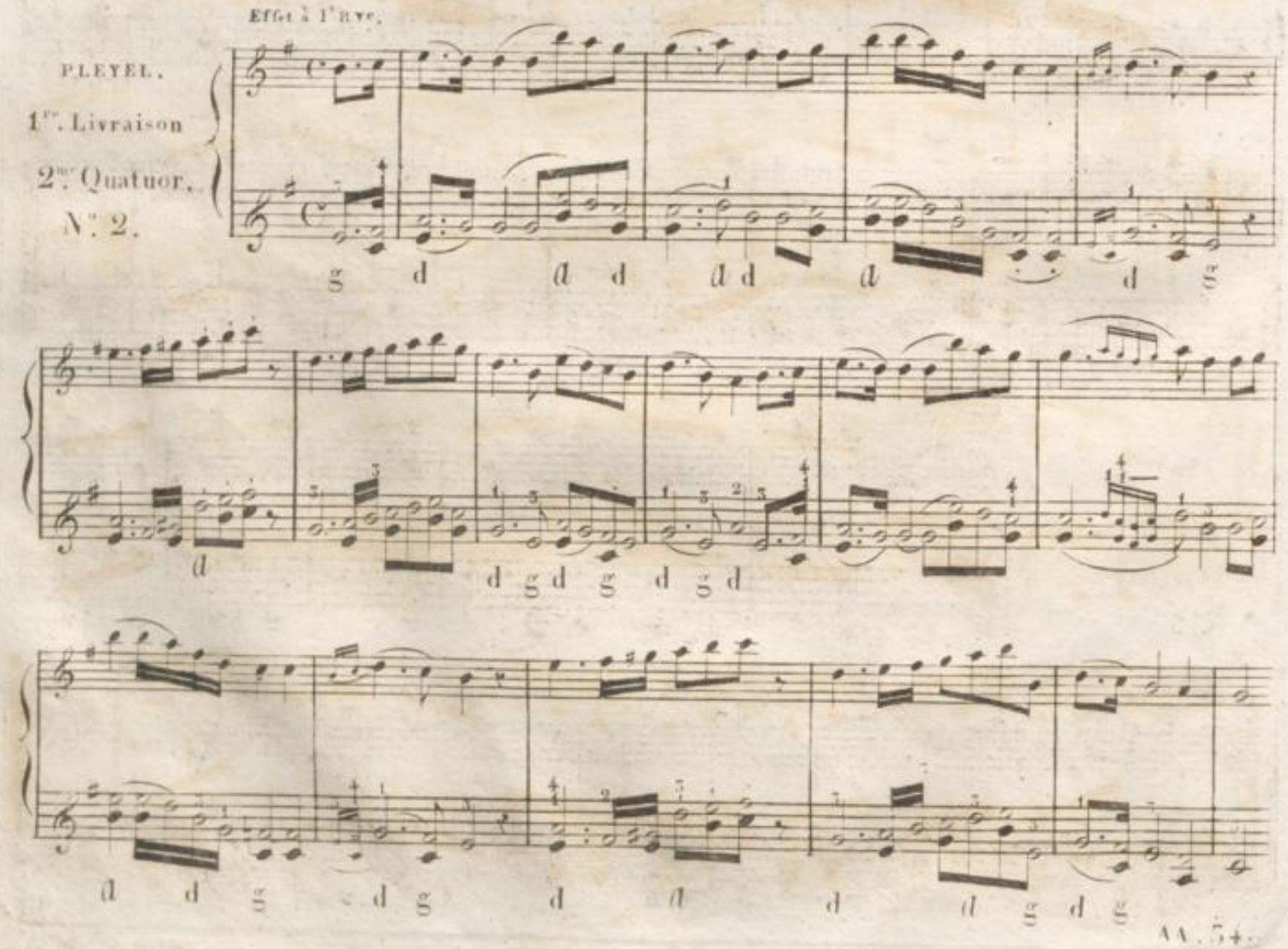
N.o 3.


Effet à la doublage
All°.
N°. 4.
8°
N°. 5.
Double 8ve
N°. 6.

Quoique le ton d'Ut soit moins favorable que les précédents on poura étudier le motif suivant.

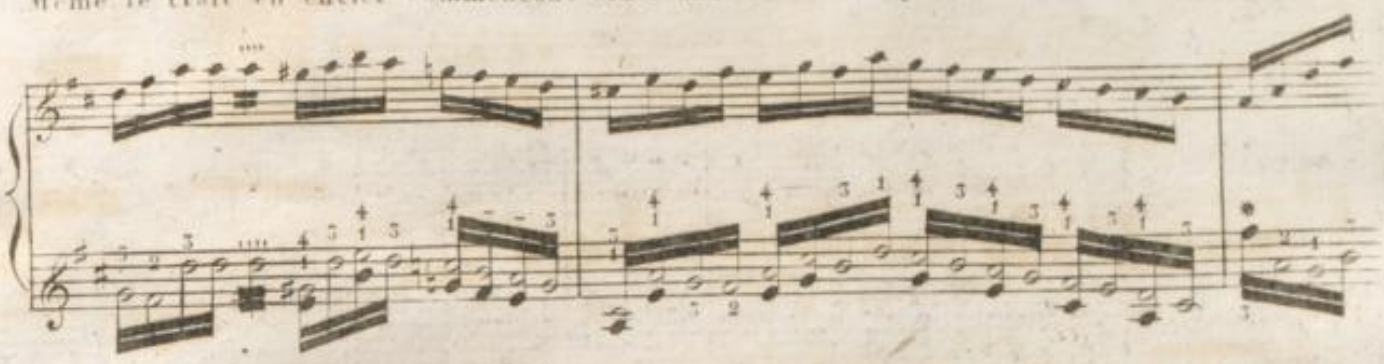


Il y a dans les Quatuors de Pleyel des choses excellentes pour étudier les sons harmoniques. La première reprise du Quatuor suivant peut se jouer ainsi presqu'en entier.



Même le trait en entier commencant ainsi dans le même Quatuor.

N.° 3.

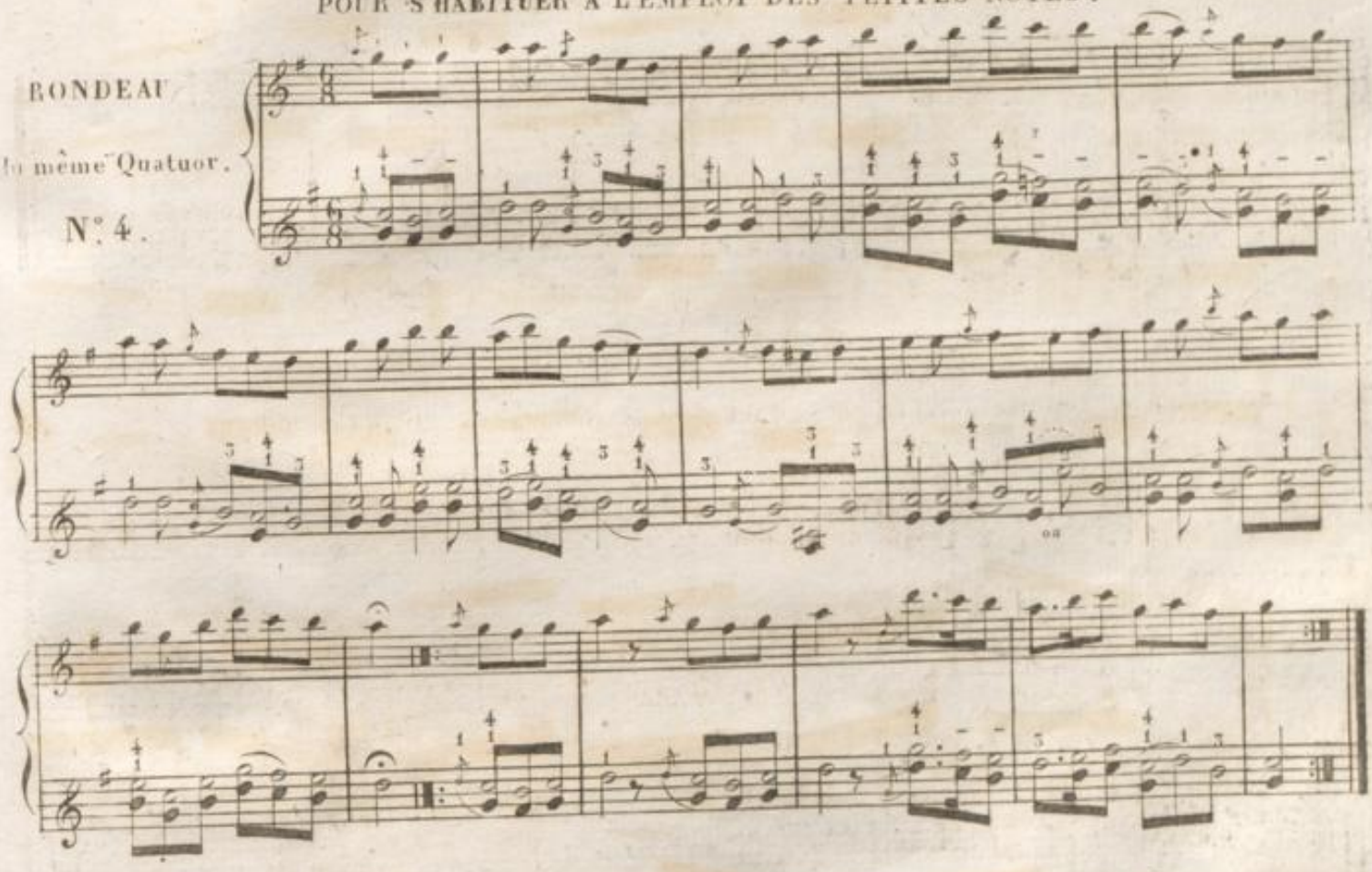


POUR S'HABITUER À L'EMPLOI DES PETITES NOTES.

RONDEAU

du même Quatuor.

N.° 4.

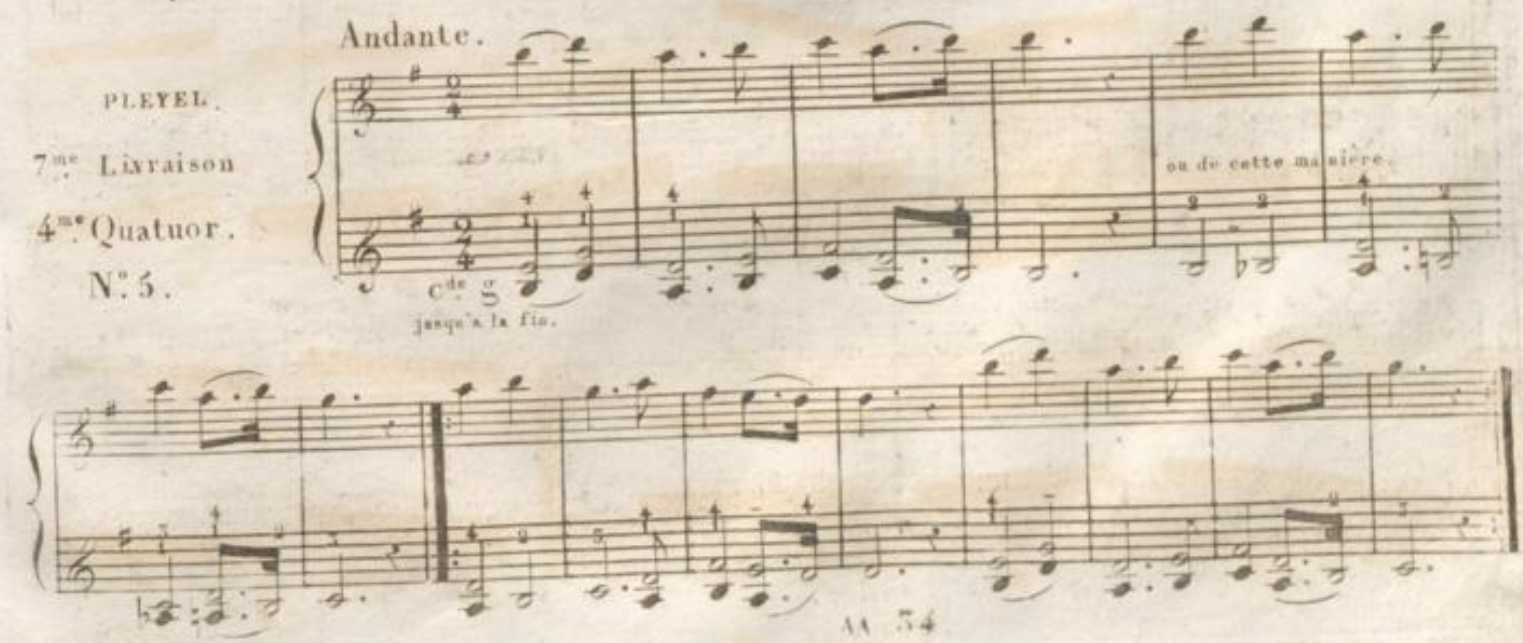


PLEYEL.

7.me Livraison

4.me Quatuor.

N.° 5.



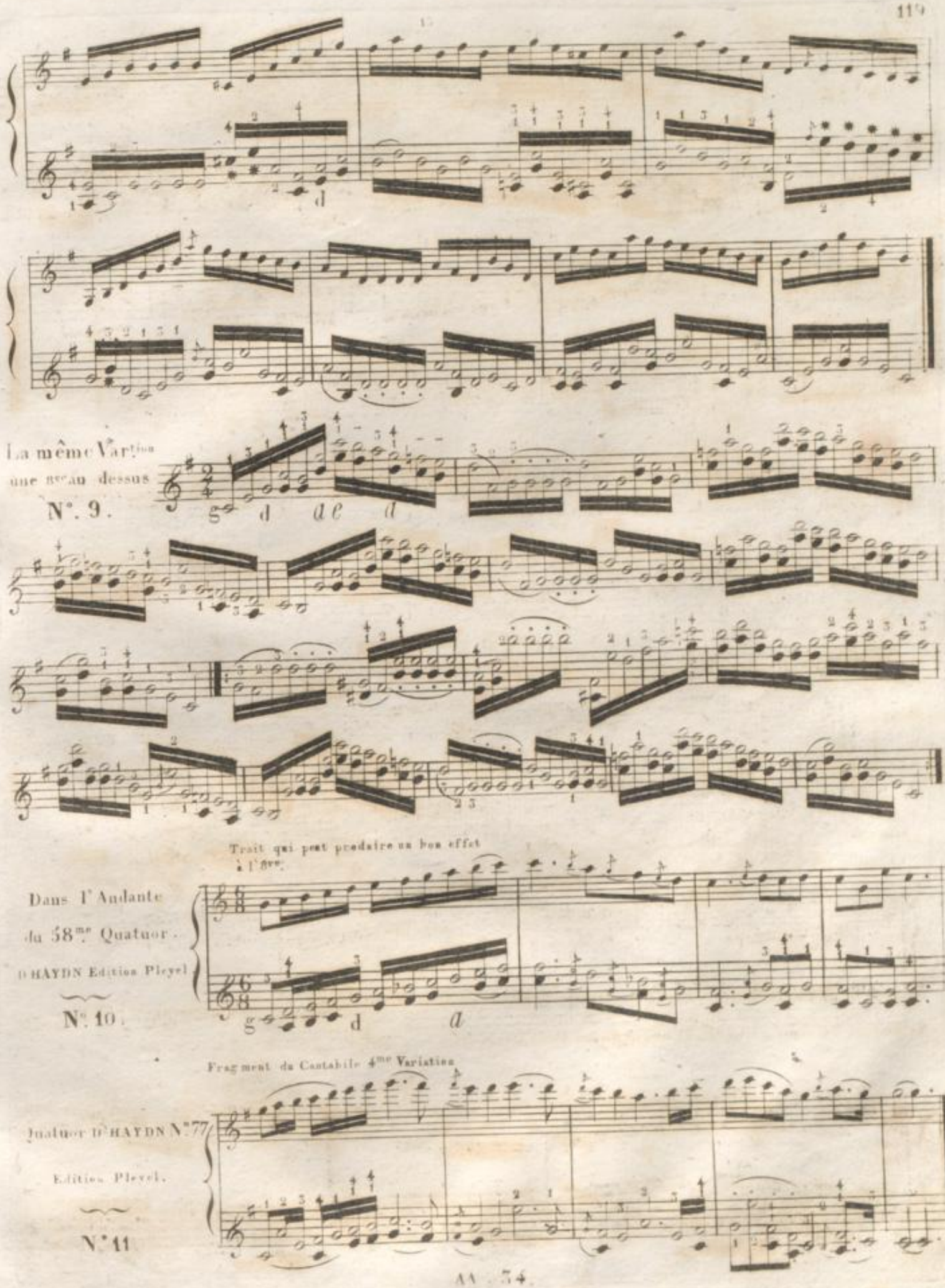
Un peu du talon en jetant l'archet sur les cordes.

Variation N°. 6.

La même variation une 8ve plus bas. N°. 7.

l'Effet est à l'8ve.

Var: N°. 8.


La même Var.tion
une 8ve au dessus
N°. 9.
Trait qui peut produire un bon effet
à l'8ve.
Dans l'Andante
du 58me Quatuor.
D'HAYDN Edition Pleyel
N°. 10.
Fragment du Cantabile 4me Variation
Quatuor D'HAYDN N°. 77
Edition Pleyel.
N°. 11

Effet à l'8ve

N°. 12.

Le même passage à L' 8ve.

Andante.

HAYDN N°. 76.

N°. 15.

Fin du même Andante

1re Gamme en son naturel. La 2de en son harmoniques.

BEETHOVEN. 2me Quatuor

N°. 14.

Fin de la 1re reprise

loco.

Fin de la 2de reprise

loco.

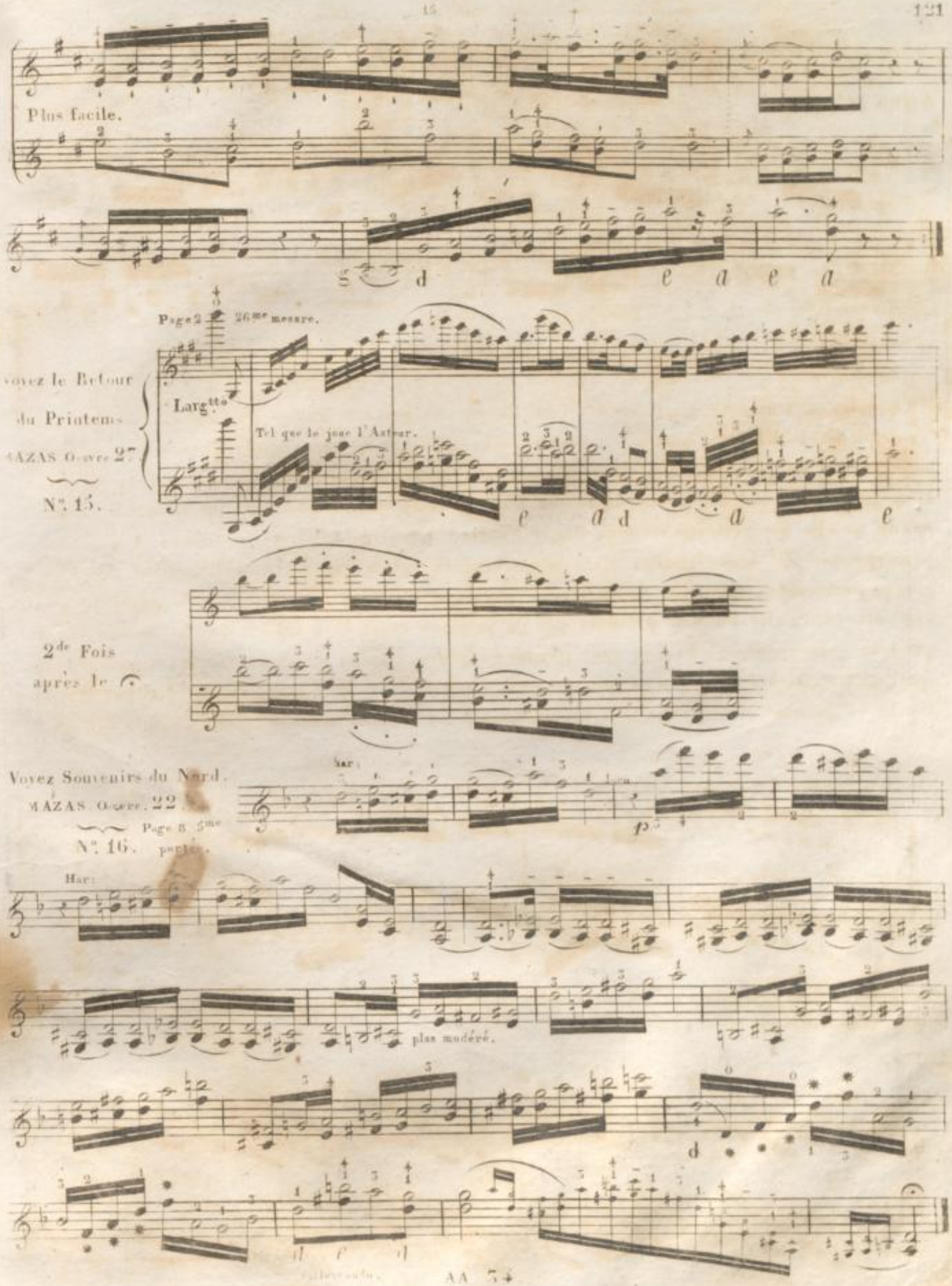
Voyez la Barcarolle de MAZAS Œuvre 9 ou le *Sol* est accordé au *La* en répétant les reprises, la 1re fois en sons naturels, la seconde en sons harmoniques comme ci dessous, tel que le joue l'auteur.

Page 4, 5me Var.

2de Fois.

Flat.

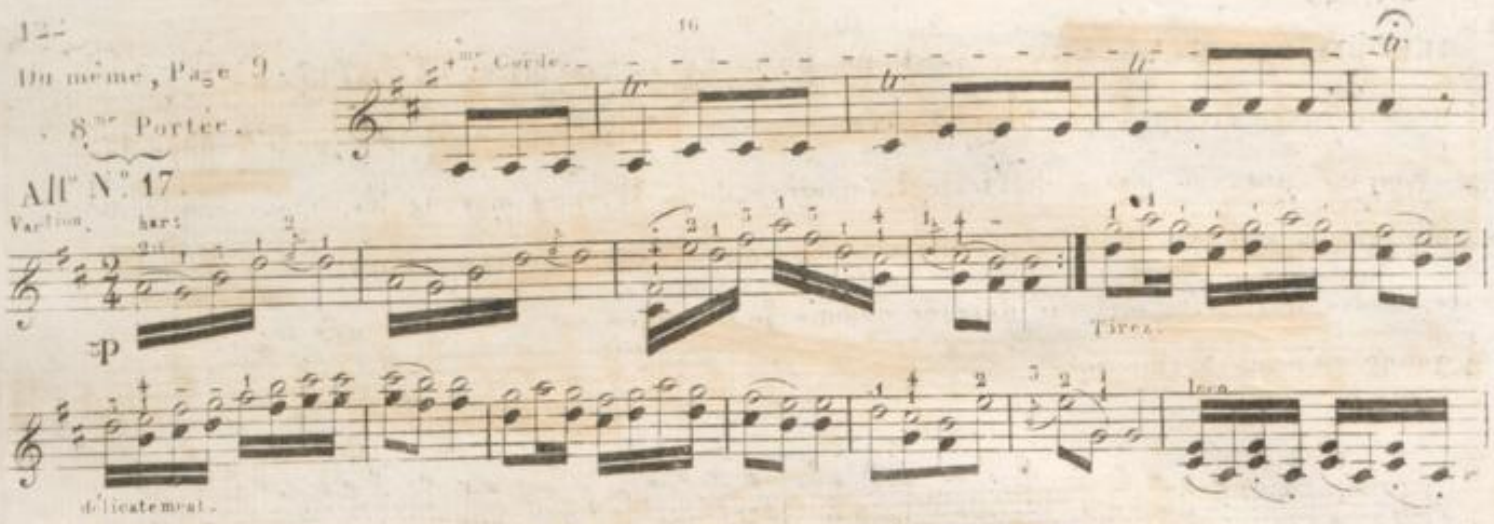
2de Fois.


Plus facile.
Page 2 26me mesure.
Voyez le Retour du Printems
MAZAS Oeuvre 27
N°. 15.
Largtto
Tel que le joue l'Auteur.
2de Fois après le
Voyez Souvenirs du Nord.
MAZAS Oeuvre 22
N°. 16.
Page 8 5me portée.
Har:
plus modéré.

Du même, Page 9.

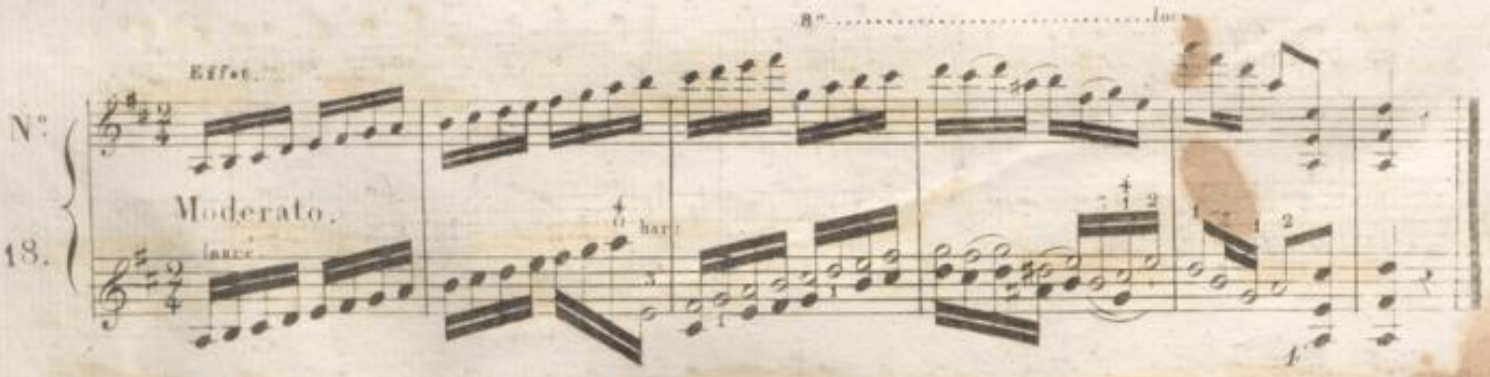
8me Portée.

All° N° 17.



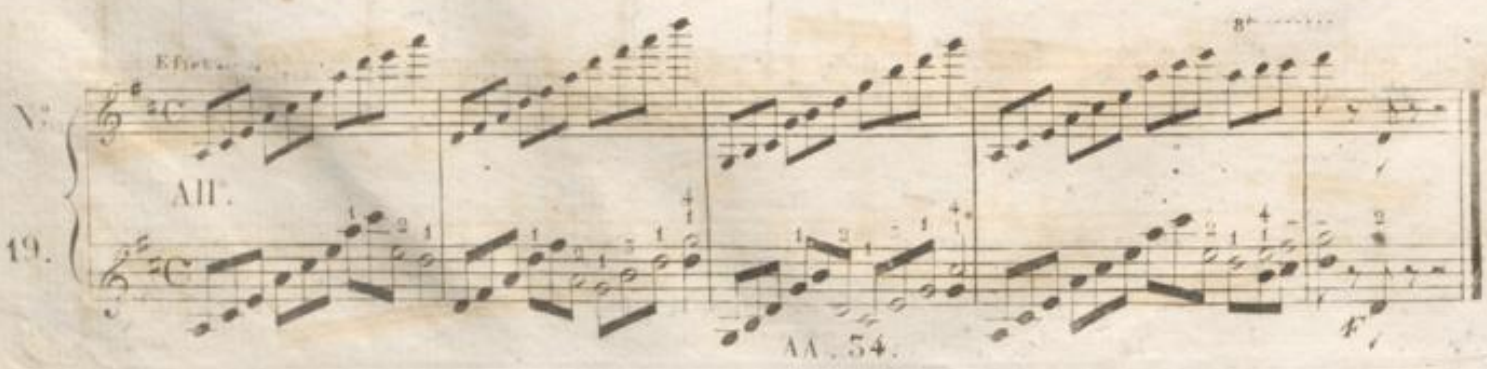
On pourra s'exercer ainsi sur des mélodies ou des passages qui ne présentent pas de trop grandes difficultés, et s'habituer à passer successivement des sons naturels aux sons harmoniques. Pour que ces derniers soient d'un effet agréable, il faut éviter les notes trop aigues ou trop graves, et c'est ici le cas de rester dans un juste milieu. On sait que la moitié d'une corde qu'elle que soit son étendue, donne l'octave harmonique; c'est sans doute d'après ce principe que Mr. Guhr indique dans son ouvrage (Page 22) des successions d'8ves qui ne seraient guères praticables que pour la main d'un géant; du reste il y aurait peu de profit à vaincre cette difficulté, les sons produits par ce procédé étant fort inférieurs aux sons naturels qui leur correspondent. Si l'on veut passer du grave à l'aigu en employant les sons harmoniques, on fera bien de commencer par des sons naturels en ayant d'abord un peu l'archet sur la touche, et prenant en suite les sons harmoniques à une certaine hauteur voyez l'exemple suivant.

N° 18.



Ce passage dont l'exécution serait assez difficile, le devient moins en employant les sons harmoniques le suivant est encore plus aisé.

N° 19.



MELODIE DU CHOEUR DES CHASSEURS DANS LE FREISCHUTZ DE WEBER.

Je ne donne cet exemple que pour montrer combien la différence du doigté peut rendre le même passage plus ou moins difficile. La manière dont Mr. GUHR marque les deux exemples de son ouvrage page 42 et 43, est non seulement incommode, elle est même impraticable dans la vitesse, tandis que cette mélodie doigtée comme je l'indique, est une des choses les plus faciles à jouer en sons harmoniques.

N°. 20.

Effet.

suivez les coups d'archets marqués au dessus.

Tirez.

Tirez.

1er Fois

2me Fois

Comme il y a souvent plusieurs manières de faire la même note, il faut donner la préférence à celle qui évite les changements de corde qui en général produisent un mauvais effet.

SONS HARMONIQUES EN DOUBLE CORDE.

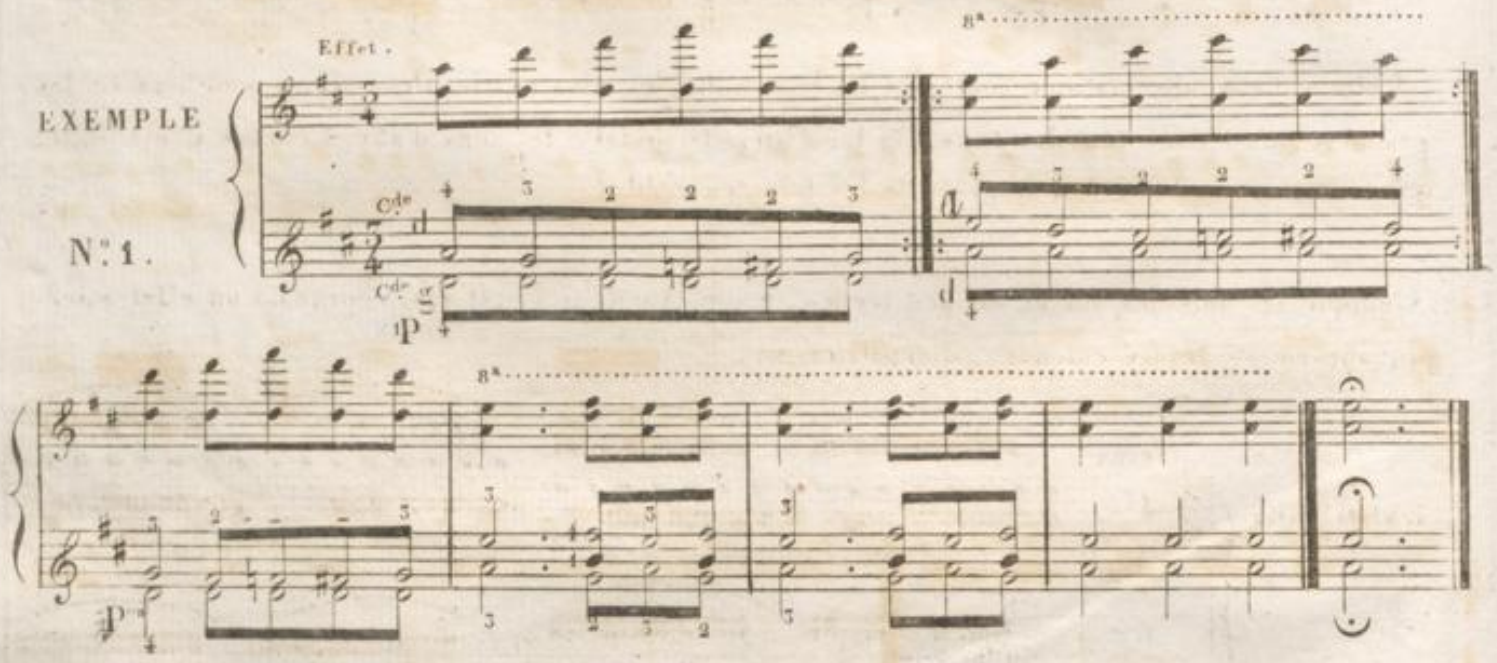
Si les sons harmoniques simples exigent une grande habitude et beaucoup de délicatesse dans leur exécution, combien plus encore il faut redoubler de soin et d'adresse pour faire parler en ce genre deux notes à la fois; surtout si l'on veut faire entendre une succession de Tierces ou de Sixtes comme j'en donnerai des exemples. Le véritable *secret* pour y parvenir, est de les étudier longtems, d'avoir la main flexible si l'on peut, et les doigts minces du bout afin qu'ils ne touchent pas les cordes voisines mal à propos.

De même que pour les sons harmoniques simples, les tons ouverts sont toujours les plus favorables; cependant on peut les produire aussi dans les bémols: mais avec plus de difficulté et moins de sonorité.

Les successions d'octaves qui étonnent l'oreille et paraissent d'abord si difficiles, sont cependant les plus aisées à faire.

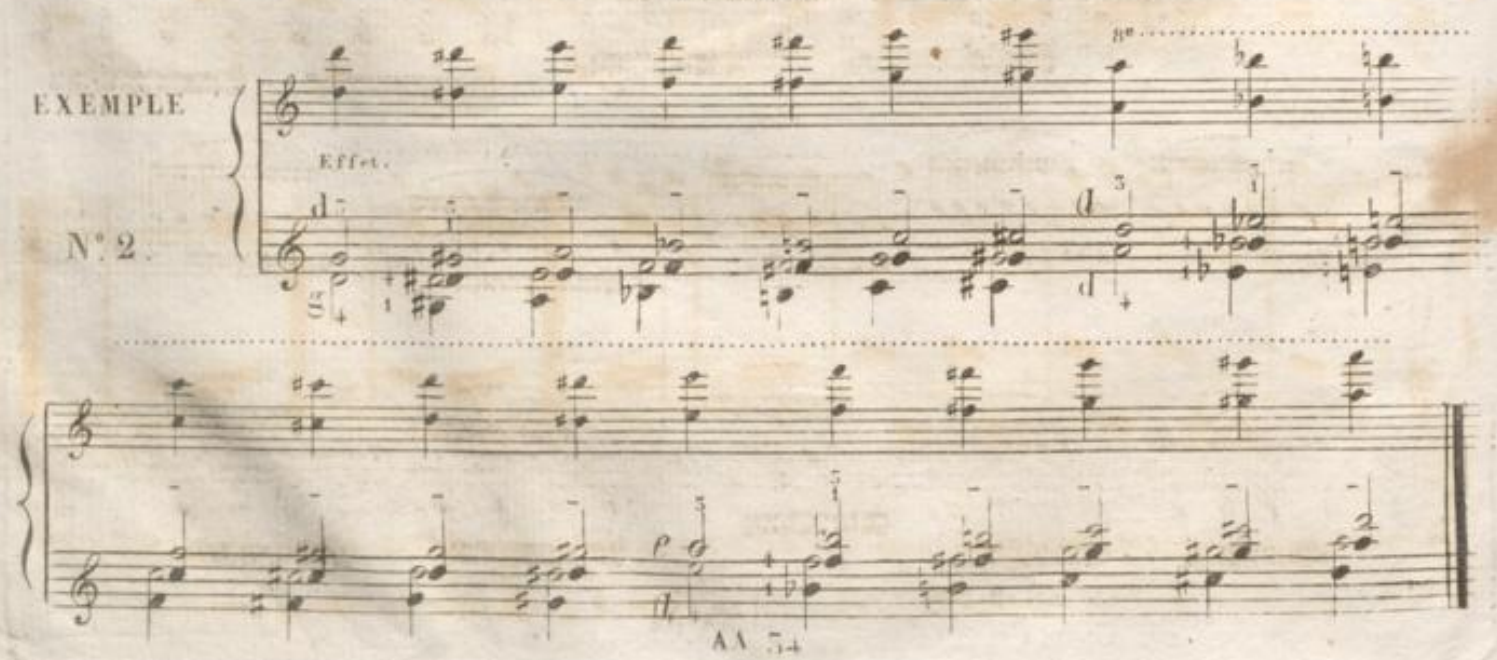
Pour s'accoutumer à faire résonner deux notes à la fois, on commencera à s'exercer sur l'exemple suivant.

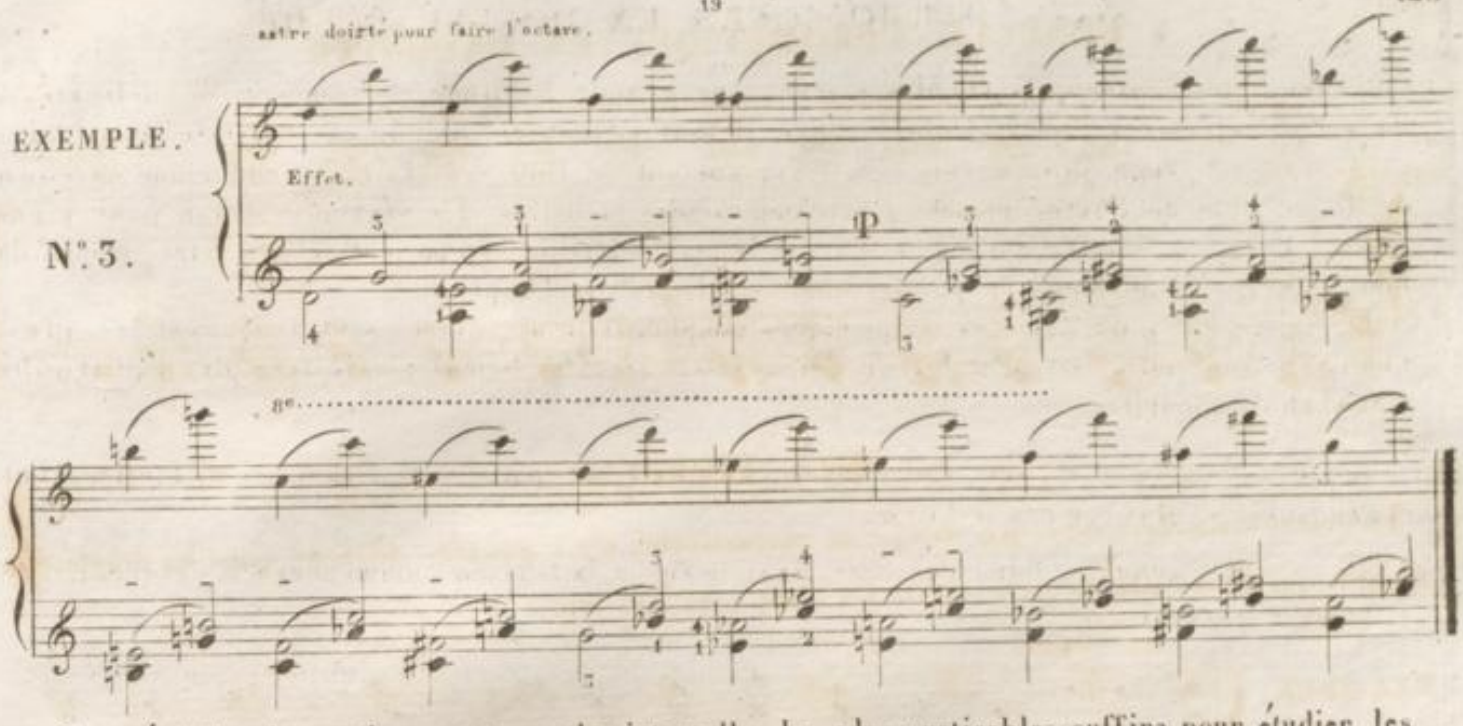
EXEMPLE N°. 1.



OCTAVES.

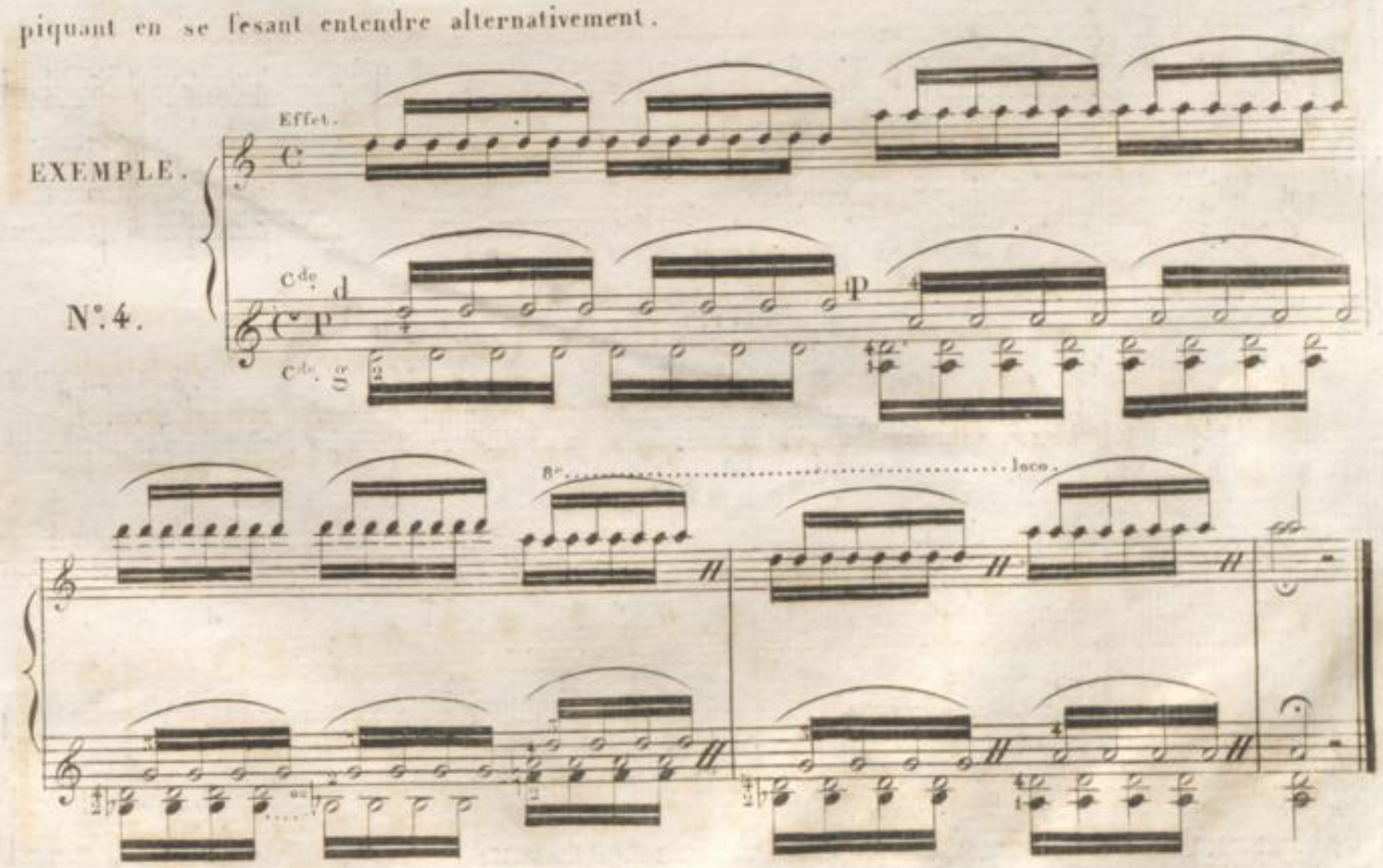
EXEMPLE N°. 2.





Cette échelle chromatique contenant les intervalles les plus praticables, suffira pour étudier les gammes en 8ve dans tous les tons. On fera bien de diviser les sons d'abord comme il est indiqué dans l'exemple ci dessus, avant de les faire ensemble.

Quoique les unissons soient un peu ternes en sons harmoniques, il font cependant un effet assez piquant en se fesant entendre alternativement.



Plus difficile mais d'un son plus clair.

ÉCHELLE CHROMATIQUE EN UNISSONS.

EX. N.° 5

DES TIERCES.

Une succession de tierces par demi-tons chromatiques n'est pas très difficile quant au doigté; elle n'exige que l'habitude de faire sortir les deux sons à la fois.

EXEMPLE. N.° 6.

Effet à l'8ve.

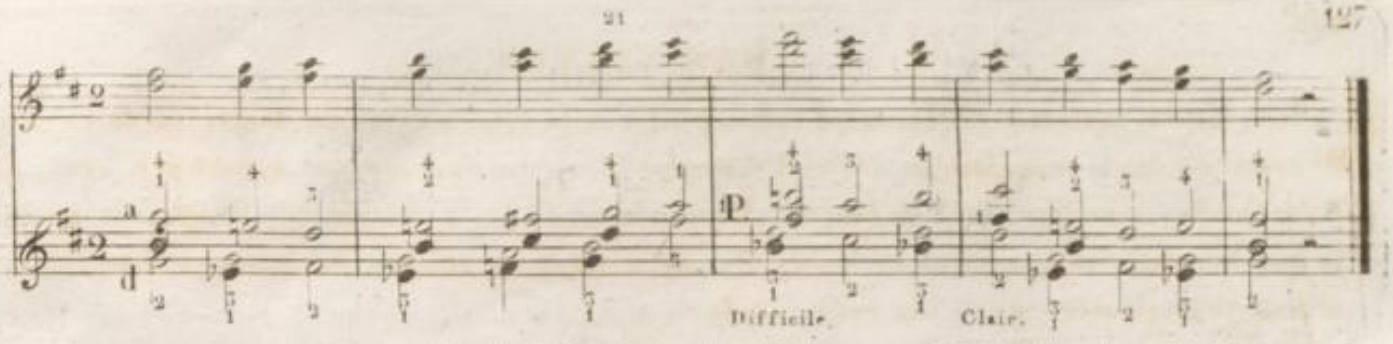
Les gammes régulières sont plus difficiles à cause du changement de doigté qu'exigent les tierces mineures. Ainsi pour faire un *Ut* naturel le 1er doigt doit s'appuyer sur le *La*♭, tandis que le 4me effleure un *La*♮ sur la corde voisine. Ce cas se présente à chaque instant dans la double corde harmonique. On remarquera aussi que la note inférieure est souvent produite par la corde supérieure.

EX. N.° 7

8e

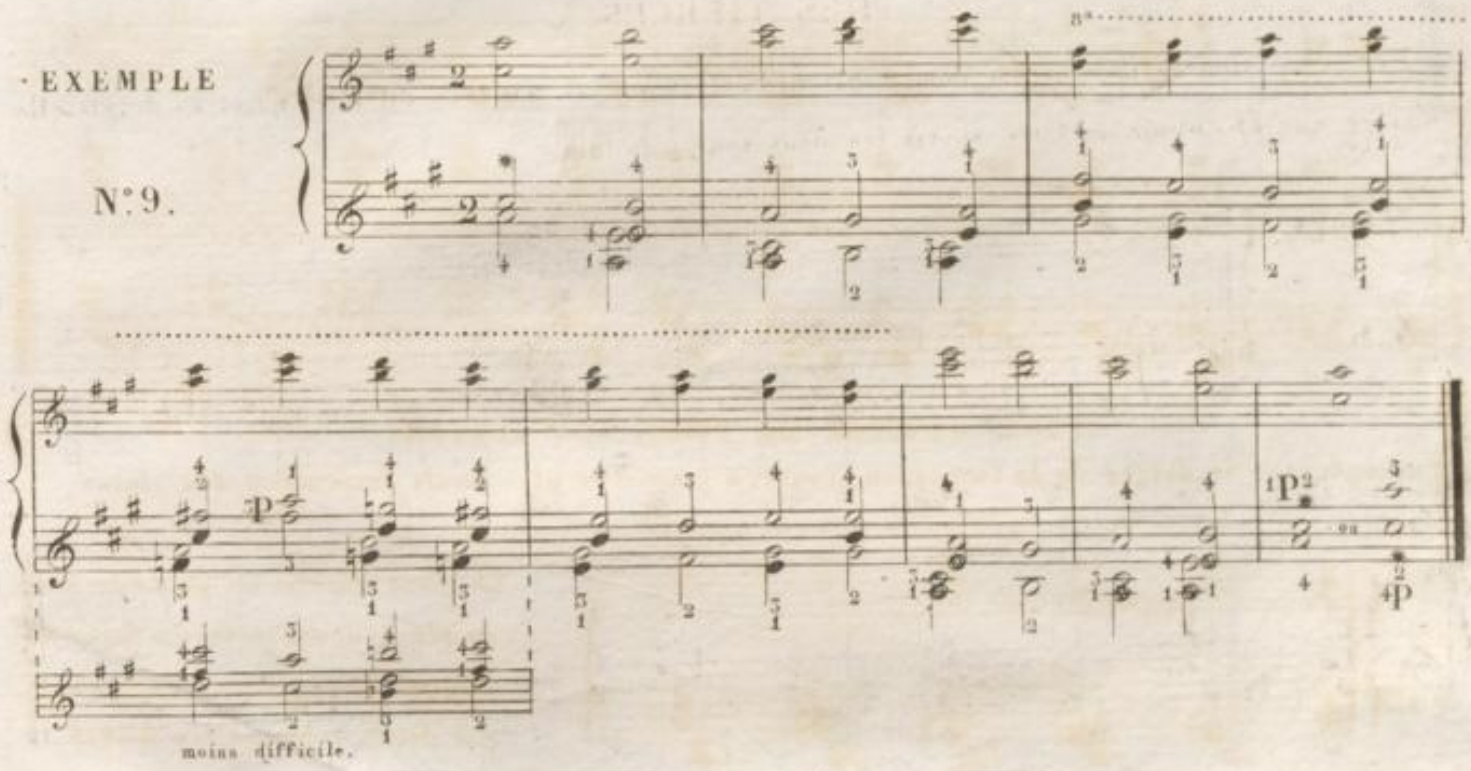
sons plus clairs.

EX: N°.8.



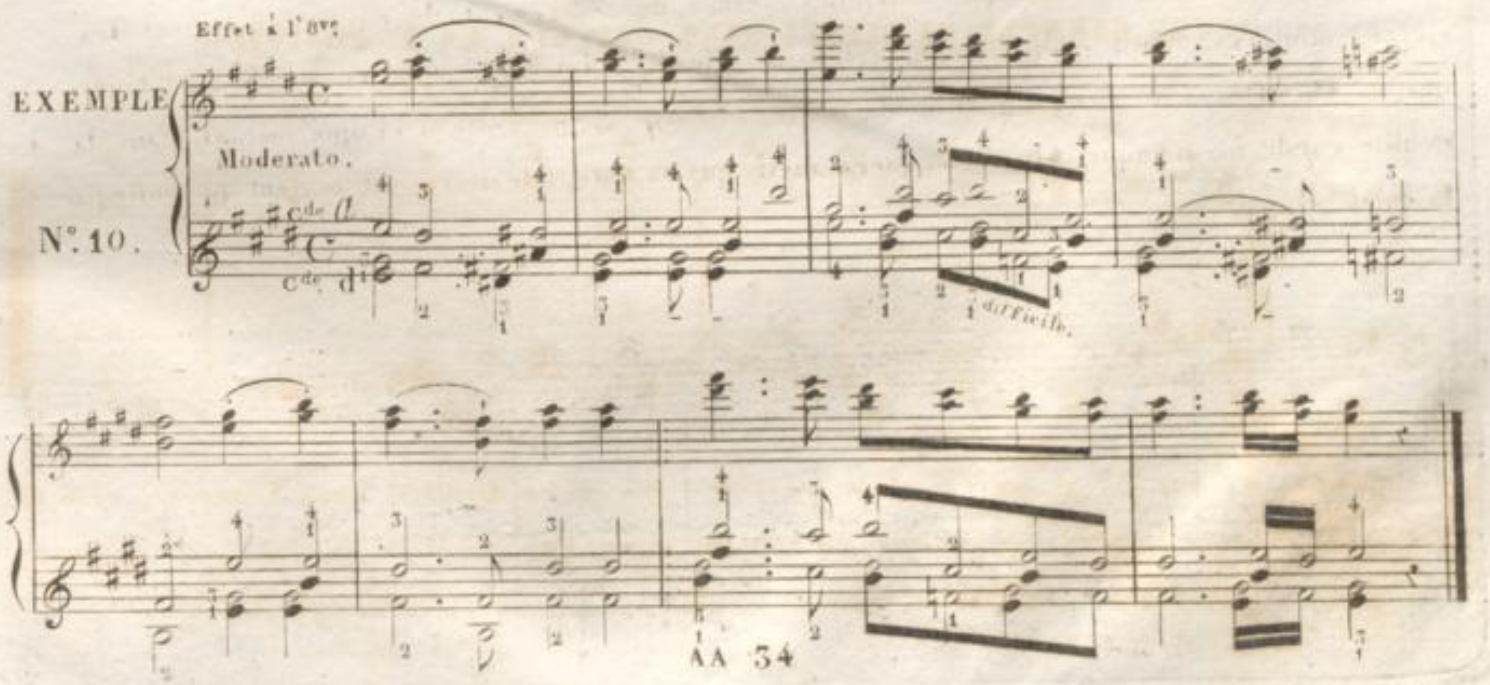
On voit que cette gamme varie de doigté en descendant; on fera bien de s'habituer aux différentes manières de rendre les mêmes tierces.

EXEMPLE N°.9.



EXERCICE POUR L'EMPLOI DES TIERCES.

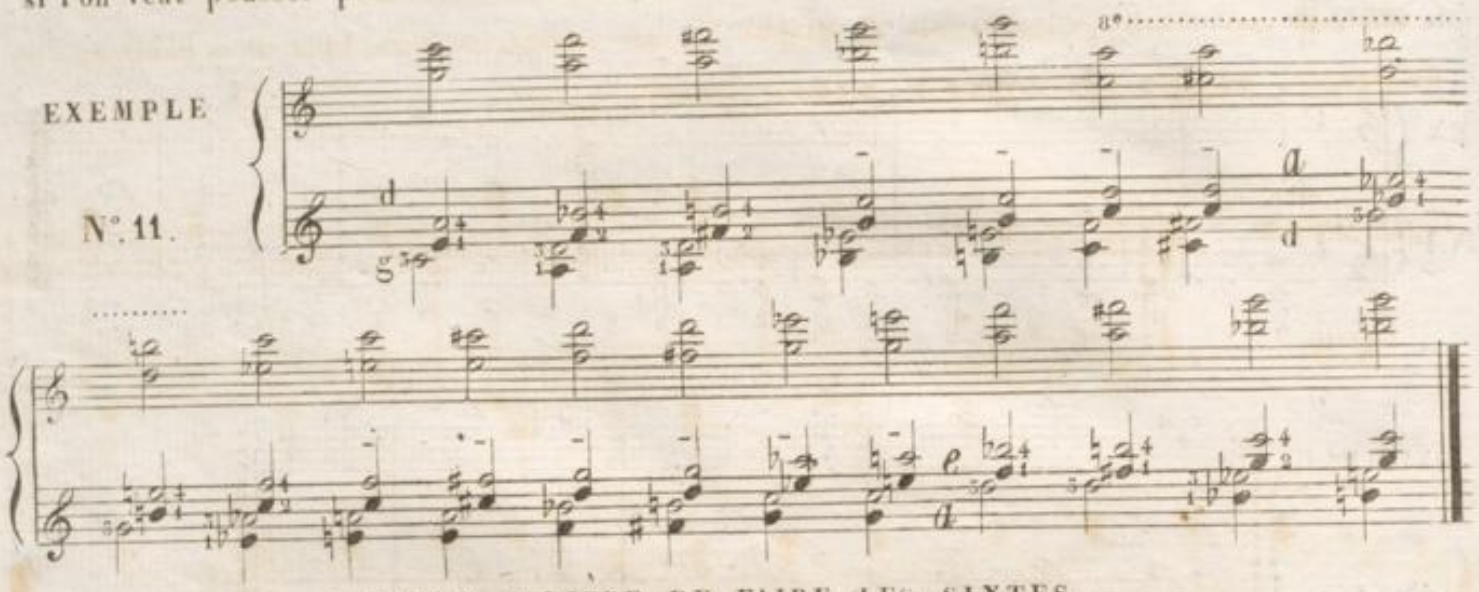
EXEMPLE N°.10.



DES SIXTES.

Les sixtes sont très difficiles à faire parler à la fois, à cause du doigté et de la justesse. Mr CUBB en donne une longue suite d'exemples dans son ouvrage, qui auront été sans doute plus faciles à écrire qu'à exécuter. Persuadé qu'il n'y a d'utile que ce qui est praticable, je me bornerai aux suivants exemples; ils suffiront pour étudier des gammes dans tous les tons si l'on veut pousser plus loin cette étude.

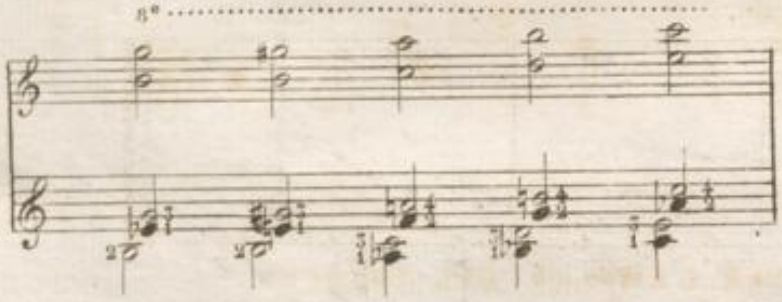
EXEMPLE N°. 11.



AUTRE MANIÈRE DE FAIRE LES SIXTES.

En employant le doigté de la tierce, on trouvera peut-être plus facile l'exécution des sixtes.

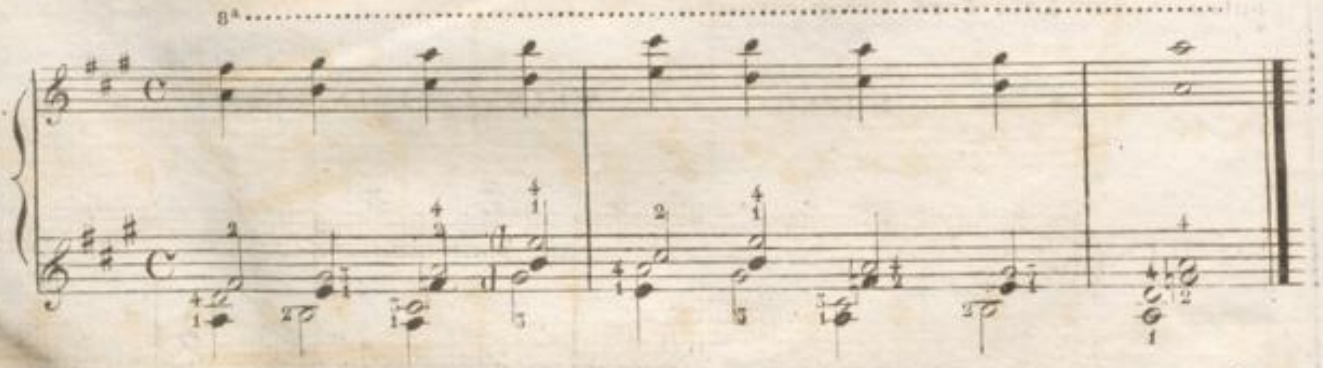
EX : N.12



On peut suivre ce procédé pour de plus longues suites, ou faire des gammes chromatiques en montant par demi-tons avec ce doigté.

AUTRE EXEMPLE DE SIXTES SANS QUITTER LA 1re POSITION.

EXEMPLE N°. 13.

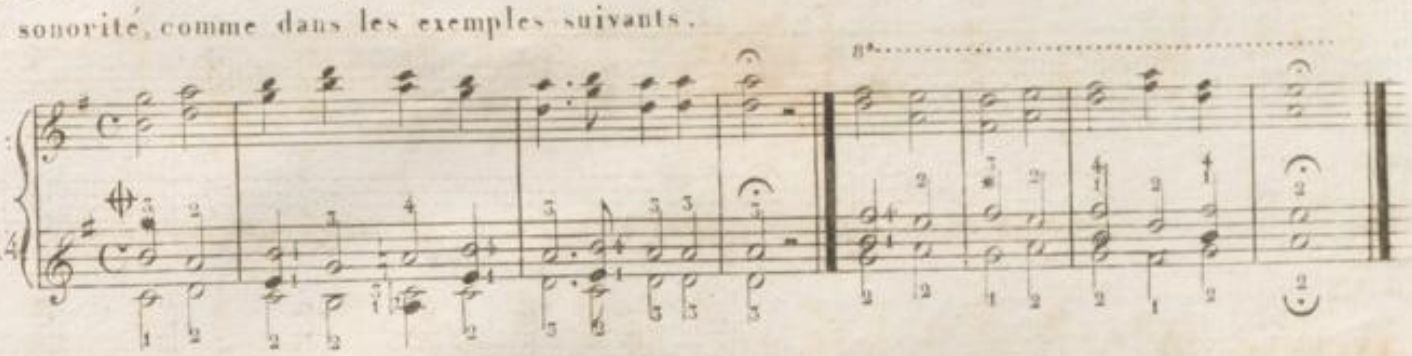


Quant aux 4tes, aux 5tes, et aux 7mes dont on trouve des suites directes dans l'ouvrage cité ci-dessus, la musique la plus romantique ne pouvant encore les admettre, je crois que quelques exemples suffiront pour indiquer la manière la plus raisonnable de les employer.

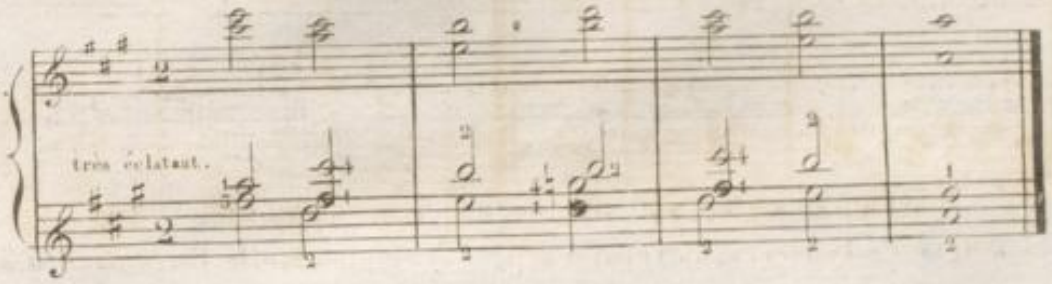
DE LA QUINTE.

La quinte est l'intervalle le plus facile à produire en sons harmoniques, puis qu'il ne s'agit que de barrer deux cordes du 1er doigt et de les effleurer du 4me pour la trouver dans toutes les positions; ou bien de les effleurer d'un seul, partout ou elle résonne naturellement; mais la meilleure manière d'employer les 5tes est de les placer dans des mélodies qui suivent la marche des Cors. Si l'on veut produire de l'effet, que ce soit dans des tons ouverts, afin d'avoir plus de sonorité, comme dans les exemples suivants.

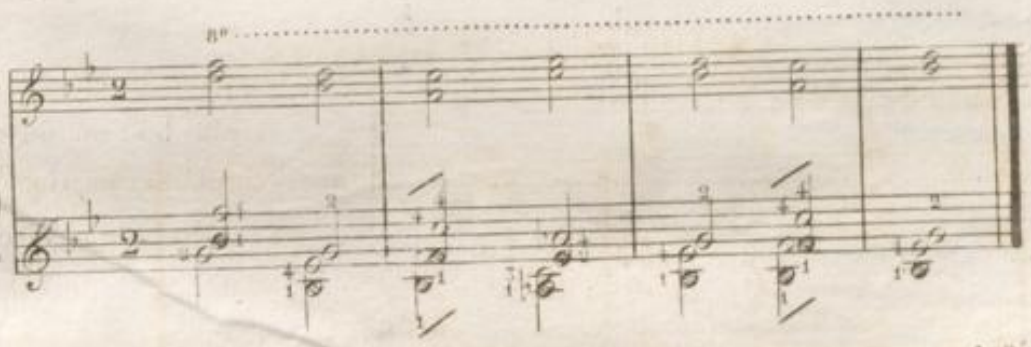
EX: N.14



EXEMPLE. N.15.



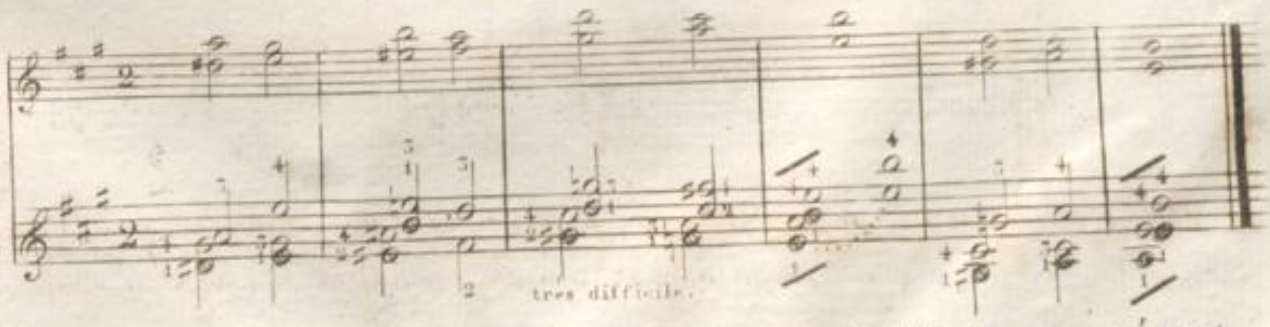
EXEMPLE. N.16.



On pourra juger par ce petit exemple combien les tons bouchés sont inférieurs aux autres pour l'effet et l'éclat du son.

EMPLOI DE LA QUINTE DIMINUÉE.

EXEMPLE. N.17.

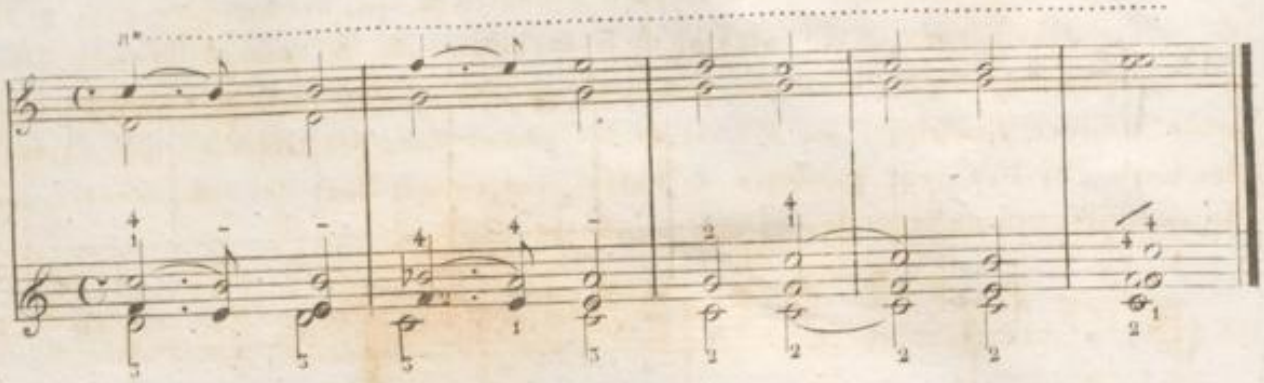


✠ On se rappellera que l'etoile indique un son naturel pour lequel il faut par conséquent appuyer le doigt.

DE LA 7me ET DE LA 4te

EXMPLE.

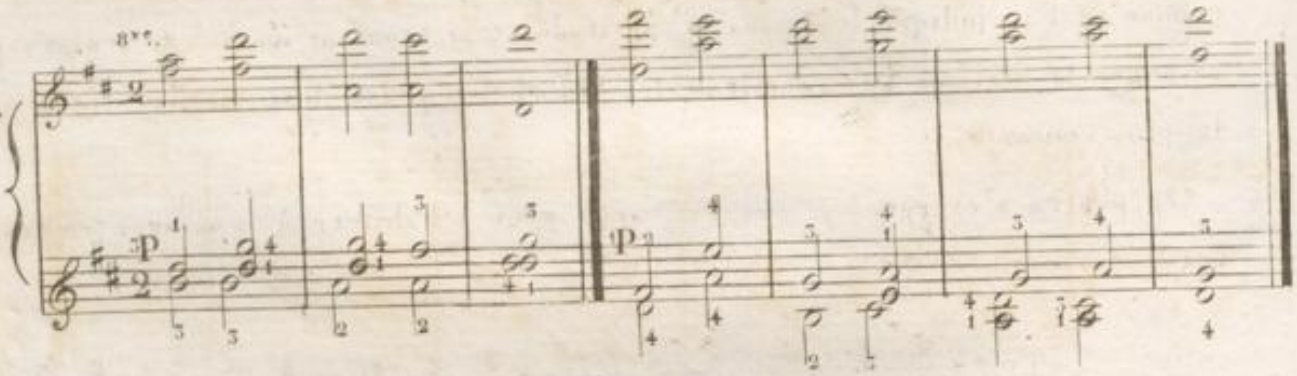
N°. 18.



BONNE MANIÈRE D'EMPLOYER LA 4te ET PLUS SONORE.

EXEMPLE.

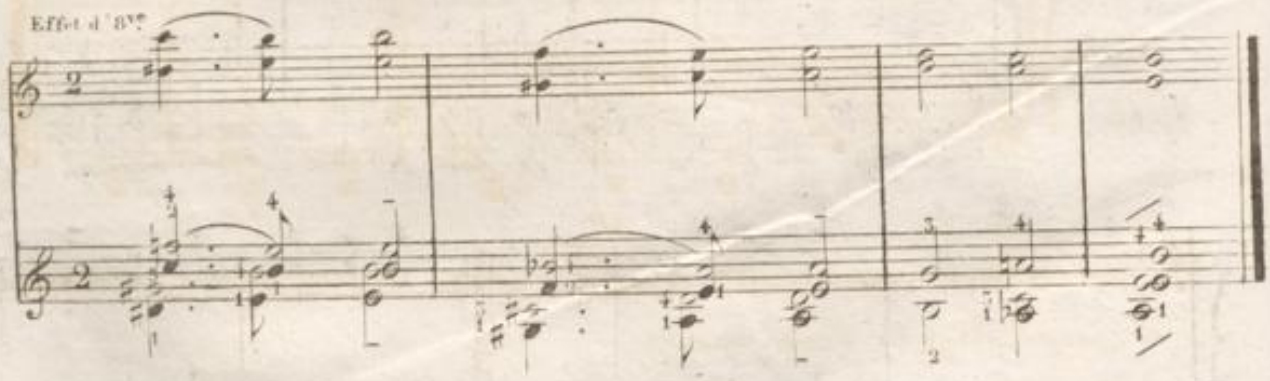
N°. 19.



EMPLOI DE LA 7me DIMINUEE

EXEMPLE.

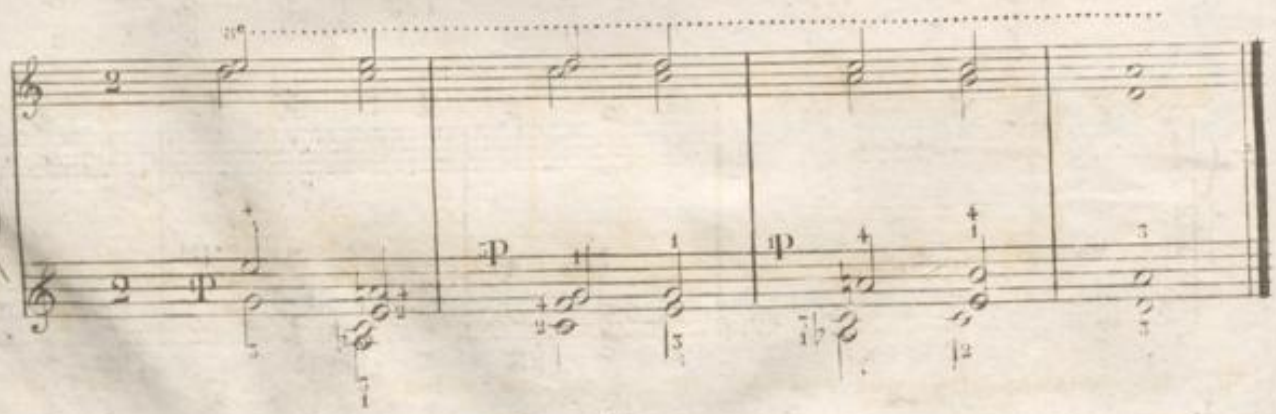
N°. 20.



LA SECONDE SAUVÉE PAR LA TIERCE.

EXEMPLE.

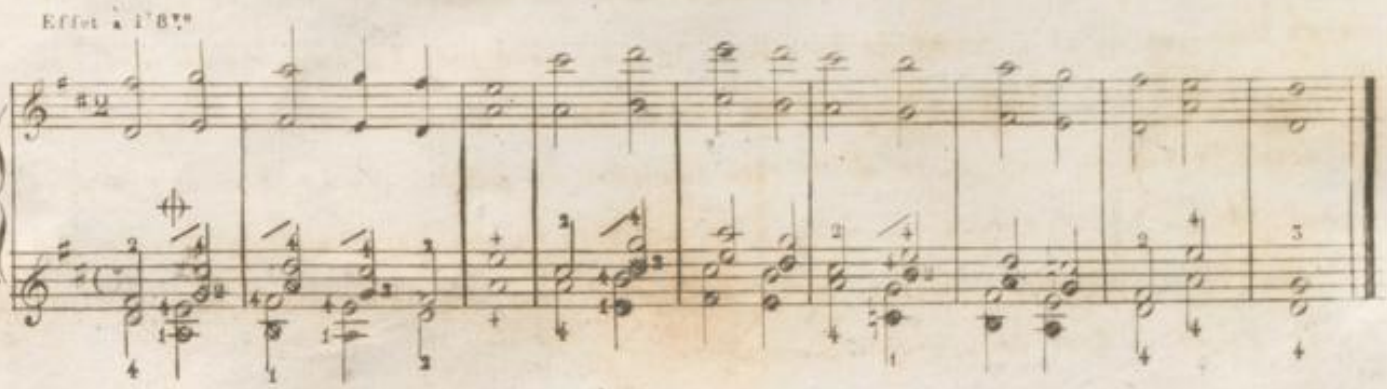
N°. 21.



EMPLOI DES DIXIEMES

Effet à l'8ve

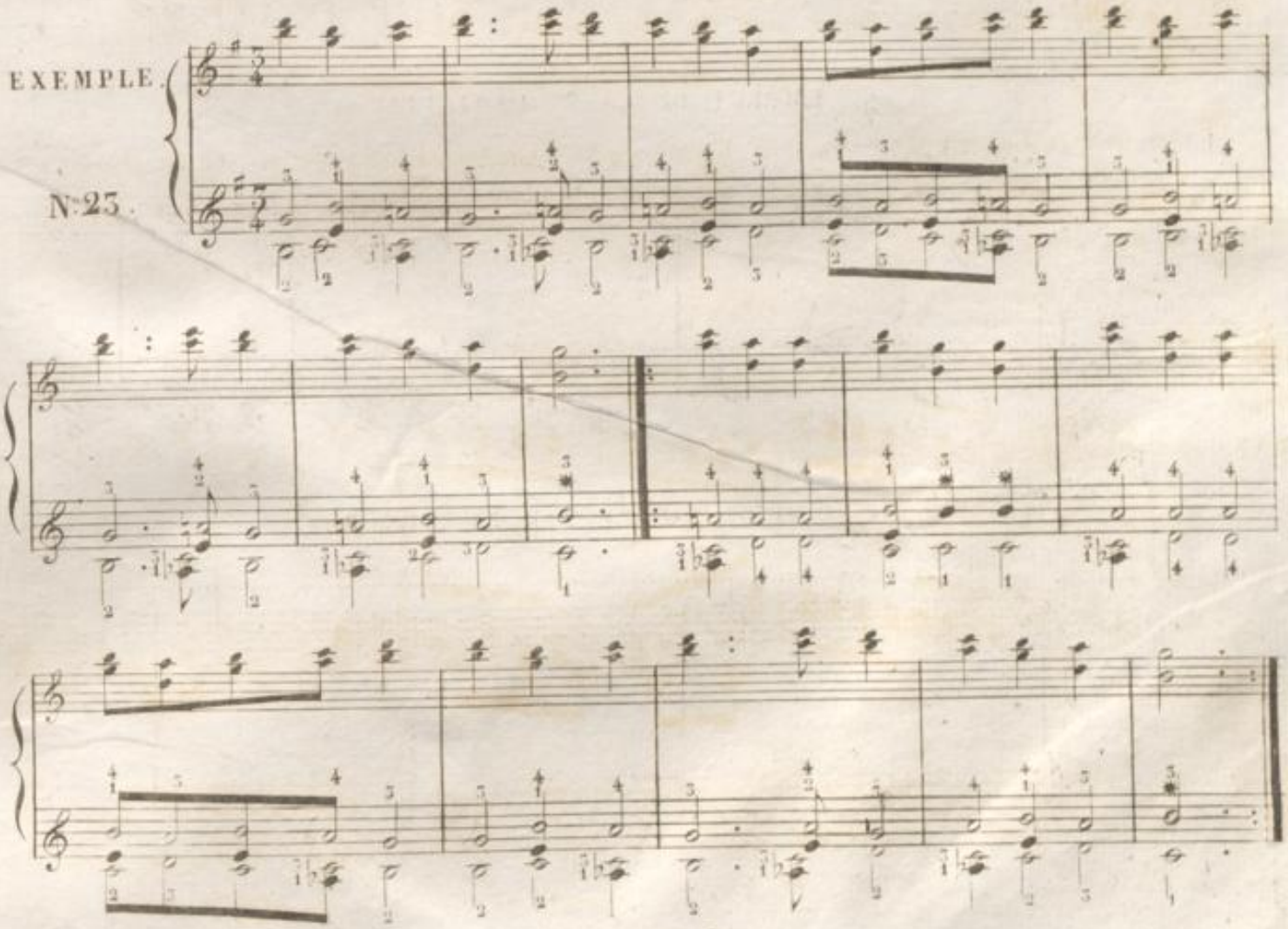
EX: N°22.



Il faudrait dans la règle doigter ainsi mais j'ai trouvé que les sons sortaient mieux comme je l'ai indiqué ci-dessus; le petit doigt se trouvant un peu de travers peut faire résonner la dixième assez facilement. On choisira des deux manières celle qui paraitra la plus commode.

On pourra s'exercer sur cet Air connu pour s'habituer à la mesure en fesant la double corde harmonique.

EXEMPLE. N°23.



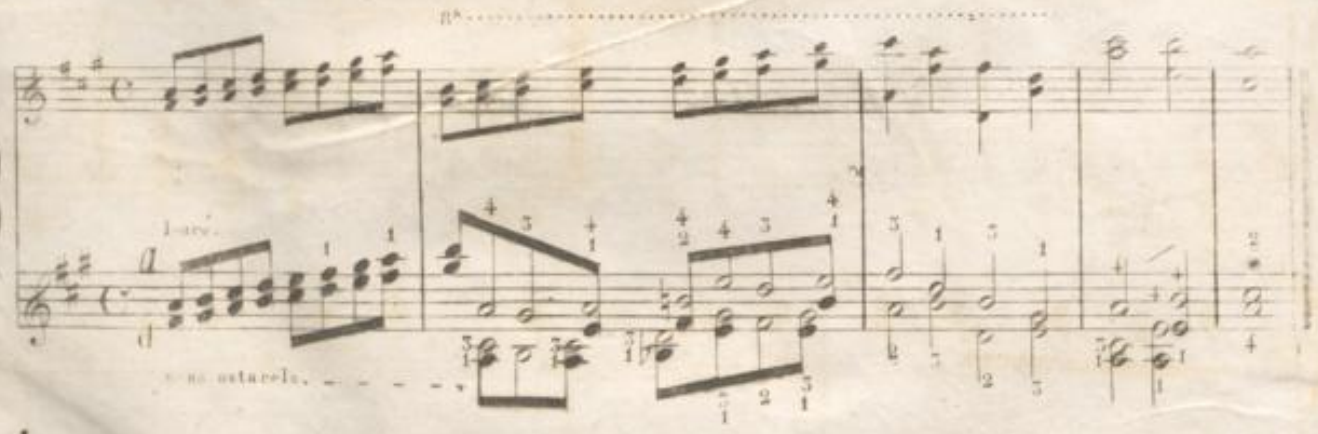
On comprendra facilement que la double corde harmonique ne peut être qu'un genre très borné, et qu'il y aurait de la folie à le trop prodiguer. Un emploi judicieux des sons harmoniques en général peut jeter de l'éclat dans le jeu d'un Artiste habile: mais je le répete, il doit en être avare et ne rien hazarder en public que ce dont il est parfaitement sûr. La moindre émotion suffit pour étouffer un son harmonique et l'on n'entend à sa place qu'un sifflement horrible. C'est ce que Mr GUHR appele le *couak* dans son ouvrage page 29, chose fort désagréable à entendre.

C'est une erreur reçue que les sons harmoniques ne peuvent sortir que lorsqu'on joue parfaitement juste, il sera facile en les étudiant de se convaincre du contraire puisque la justesse dépend le plus souvent de la place qu'occupe le doigt destiné à faire sillet. Aussi est-il important d'y faire la plus grande attention, surtout dans le doigté des Tierces et des Sixtes.

C'est une autre erreur de croire qu'il faut se servir de cordes plus fines qu'à l'ordinaire, elle ne font au contraire que rendre les sons plus maigres: si Paganini en a pris l'habitude, c'est sans doute pour qu'elles puissent fléchir plus facilement sous l'archet, dans les fréquents passages qu'il exécute sur trois cordes.

Ainsi que je l'ai dit pour les sons harmoniques simples, si l'on veut passer du grave à l'aigu avec la double corde, on pourra se servir des sons harmoniques en tierces. ils produiront un bon effet employés comme dans l'exemple ci-dessous. C'est ainsi que Paganini les place souvent dans des passages semblables.

EXEMPLE N°24



Il est préférable de monter sur les mêmes cordes jusqu'à ce qu'on prenne les sons harmoniques, celui de la chanterelle étant trop disparate avec ces derniers. On aura soin de tenir l'Archet un peu sur la touche en commençant.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg