

# **Badische Landesbibliothek Karlsruhe**

**Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe**

## **L' art de jouer du violon de Paganini**

**Guhr, Carl**

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

Observations préliminaires

[urn:nbn:de:bsz:31-163324](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-163324)

## 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<sup>o</sup>. Parcequ'il emploie fréquemment les tons les plus aigus dont les autres violonistes font un usage très rare;
- 2<sup>o</sup>. Parceque les sons harmoniques, surtout les artificiels, parlent mieux sur des cordes faibles dans les positions élevées;
- 3<sup>o</sup>. Parceque, si les cordes étaient plus fortes, le 2<sup>e</sup> doigt, le 3<sup>e</sup> et le 4<sup>e</sup> n'auraient pas assez de vigueur dans le Pizzicato de la main gauche pour les maîtriser convenablement;
- 4<sup>o</sup>. 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 fâcheuse 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<sup>b</sup>, et pour celle qu'il veut monter en Si<sup>b</sup>. 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 reconverte, 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 mouvements 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.

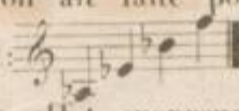
Paganini se distingue principalement des autres Violonistes :

- 1<sup>o</sup> Par la manière dont il accorde son instrument;
- 2<sup>o</sup> Par un maniement d'archet qui lui est propre;
- 3<sup>o</sup> Par le mélange et la liaison des sons produits par l'archet, avec le Pizzicato de la main gauche;
- 4<sup>o</sup> Par l'emploi fréquent des sons harmoniques, doubles ou simples;
- 5<sup>o</sup> Par son exécution sur la corde de Sol;
- 6<sup>o</sup> 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 paraît 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 mineure (c'était une erreur; la quatrième corde n'était montée également qu'au La<sup>b</sup>); tantôt il les ramène avec sûreté et promptitude, par un seul tour de chevilles, et l'intonation reste juste, sûre et ferme. Quiconque sait combien les cordes supérieures 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 sûrement 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<sup>b</sup>, (c'était une erreur) 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<sup>b</sup>. 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<sup>b</sup>.

Le premier Solo commençait ainsi qu'il suit:

All<sup>o</sup> moderato.

N<sup>o</sup> 1.

Mais grâce à la manière dont son instrument était accordé, il joua en B<sup>e</sup>.

Maestoso.

N<sup>o</sup> 2.

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

Maestoso.

N<sup>o</sup> 3.

N B

N B

N B

N<sup>o</sup> 4.

N B

N B

Les lettres N B indiquent les passages qu'il exécute relativement à la manière indiquée par N<sup>o</sup> 1.

All<sup>o</sup> assai.

N<sup>o</sup> 5.

S<sup>a</sup>

S<sup>a</sup>

S<sup>a</sup>

S<sup>a</sup>

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

N° 6.

N° 7.

N° 8. *All<sup>o</sup> assai.*

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

N° 9. *Presto.*

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

N° 10. *Presto.*

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

N° 11. N° 12.

Dans les morceaux écrits pour être joués sur le Sol, cette corde est montée toujours au Si<sup>b</sup>, ce qui rend possible l'exécution des passages ci-dessous ;

*Allegro.*  
 N° 15.   
 Sur la 4<sup>e</sup> Corde.

 N° 14. 

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

*4<sup>e</sup> Corde montée au Si<sup>b</sup>.*  
 N° 15.   
 N° 16. 

*Presto.*  
 N° 17.   
*ff* Sur la 4<sup>e</sup> corde. *ff*  


*EXÉCUTION.*  
*Presto.*  
 N° 18.   
*ff* Sur la 4<sup>e</sup> corde montée en Si<sup>b</sup>.  


N° 19. 

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

N° 20. 

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 complètement 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 cœur 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 rot-ETTE; 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.

N<sup>o</sup> 5. *Presto.*

*Prestissimo.* *f f f f f f f f f f f f f f f f f f* *Sim:*

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

N<sup>o</sup> 6. *Allegro.*

Il l'exécute plus souvent en tirant:

N<sup>o</sup> 7. *Moderato.*

*Tiré.*  
*Tiré.*  
Sur la 4. Corde.

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.

N<sup>o</sup> 8.

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.



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

Allegro. Tiré      Tiré      Tiré      Poussé      Tiré

N° 12. *f* *sf* *f* *f* *f*

Sur la 4<sup>e</sup> Corde.

The first two staves show a series of sixteenth-note patterns. The first staff has dynamics *f*, *sf*, *f*, *f*, *f* and is marked with 'Tiré' above the notes. The second staff continues with 'Poussé' and 'Tiré' markings. The third staff shows a different rhythmic pattern with dynamics *ff*, *mf*, and *f*.

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.

N° 15. *f* *p* *f* *p*

Ou bien comme ci-dessous.

N° 14. *f* *p* *f* *p*

Both exercises are in 2/4 time. N° 15 shows a pattern of sixteenth notes with dynamics *f* and *p* alternating. N° 14 shows a similar pattern with dynamics *f* and *p* alternating, but with a different bowing technique indicated by the text '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.

N° 15. *f* *p* *f* *p*

The exercise consists of two staves of music, each containing a series of arpeggiated chords. The dynamics *f* and *p* alternate between the two staves.

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

N° 16. *f* *p* *f* *p*

N. B.      N. B.      N. B.      N. B.

The exercise consists of two staves of music, each containing a series of sixteenth-note patterns. The dynamics *f* and *p* alternate between the two staves. There are four 'N. B.' markings below the staves.





5 2 1 5 2 1 2 4 0 0 0 0

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 2 4

Tenuto.

N.B. N.B. N.B.

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

#### § 40. DES SONS HARMONIQUES SIMPLES.

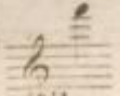
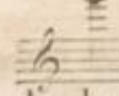
J'ai rapidement exposé, dans l'introduction, les avantages qu'on peut retirer de l'emploi des sons harmoniques; et l'on est en droit d'assurer que c'est grâce à cet emploi, que Paganini joue avec tant de sûreté et de justesse. Jamais son harmonique, simple ou double, ne se refuse à son archet, quelle 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<sup>o</sup> 1; ou plus difficile et moins sûre, comme dans le N<sup>o</sup> 2.

N<sup>o</sup> 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, au lieu 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.

#### § II. 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 ( $\frac{1}{2}$  de la corde); la double Quinte de la Fondamentale,  $\frac{1}{3}$ ; la 2<sup>e</sup> Octave,  $\frac{1}{4}$ ; la 3<sup>e</sup> Tierce,  $\frac{1}{5}$ ; la 5<sup>e</sup> Quinte,  $\frac{1}{6}$ ; la 5<sup>e</sup> Septième,  $\frac{1}{7}$  (cependant un peu plus basse qu'elle n'est dans notre échelle musicale); la 5<sup>e</sup> Octave,  $\frac{1}{8}$ ; la 4<sup>e</sup> Seconde,  $\frac{1}{9}$ ; la 4<sup>e</sup> Tierce,  $\frac{1}{10}$ ; la 4<sup>e</sup> Quarte,  $\frac{1}{11}$ ; la 4<sup>e</sup> Quinte,  $\frac{1}{12}$ ; la 4<sup>e</sup> Sixte,  $\frac{1}{13}$ ; la 4<sup>e</sup> Septième,  $\frac{1}{14}$ ; la 4<sup>e</sup> Octave,  $\frac{1}{15}$  &c. En prenant par exemple la corde Sol pour Fondamentale, les sons harmoniques naturels s'obtiennent de deux manières; 1<sup>o</sup> du milieu de la corde jusqu'au Sillet. 2<sup>o</sup> du milieu de la corde jusqu'au chevalet. La 1<sup>re</sup> moitié ne donne nettement les sons que jusqu'à la 5<sup>e</sup> 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 4<sup>e</sup> Sixte, la 4<sup>e</sup> Septième et la 4<sup>e</sup> Octave.

N<sup>o</sup> 3.

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 A<sup>1</sup>. 1<sup>er</sup> son harmonique (voyez N<sup>o</sup> 4 i). Le 2<sup>e</sup> son harmonique, Ré , résonne au  $\frac{1}{2}$  de la corde, et il est indifférent de le prendre du côté du Sillet ou du côté du chevalet (A<sup>2</sup> N<sup>o</sup> 4 k). Le Sol 3<sup>e</sup> son harmonique, résonne au quart de la corde (A<sup>3</sup> l); le 4<sup>e</sup> son harmonique, Si au  $\frac{1}{3}$ . (A<sup>4</sup> m); et le 5<sup>e</sup>, Ré au  $\frac{1}{6}$  (A<sup>5</sup> n).

EFFET.

N<sup>o</sup> 4.

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<sup>o</sup> 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<sup>b</sup>.

EFFET.

N<sup>o</sup> 5.

EFFET.

Fondamentale Mi.

Corde Mi.

VIII V IV III 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 b 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 1<sup>er</sup> doigt tiendra toujours le La b.

La moitié de la corde ainsi raccourcie, donne l'Octave de La b qu'on obtient avec le petit doigt faiblement appuyé (Voyez le N<sup>o</sup> 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).

EFFET.

N<sup>o</sup> 6.

4<sup>e</sup> doigt appuyé légèrement.  
1<sup>er</sup> doigt appuyé fortement.

Corde Sol. A<sup>1</sup> A<sup>2</sup> A<sup>3</sup> A<sup>4</sup> A<sup>5</sup>

Corde Ré. b b b b b

Corde La. b b b b b

Fondamentale La b. Fondamentale Mi b. Fondamentale Sib.

VIII V IV III III

The musical score consists of six systems, each with a treble clef staff and a guitar chord diagram below it. The systems are as follows:

- System 1:**
  - Staff: Corde Mi., Corde Sol., Corde Ré.
  - Diagram: Fondamentale Fa, Fondamentale La., Fondamentale Mi.
  - Fingerings: VIII V IV III III<sup>b</sup>, VIII V IV III III<sup>b</sup>, VIII V IV III III<sup>b</sup>
- System 2:**
  - Staff: Corde La., Corde Mi., Corde Sol.
  - Diagram: Fondamentale Si., Fondamentale Fa<sup>♯</sup>, Fondamentale Si<sup>b</sup>.
  - Fingerings: VIII V IV III III<sup>b</sup>, VIII V IV III III<sup>b</sup>
- System 3:**
  - Staff: Corde Ré., Corde La., Corde Mi., Corde Sol.
  - Diagram: Fondamentale Fa., Fondamentale Ut., Fondamentale Sol., Fondamentale Si.
  - Fingerings: VIII V IV III III<sup>b</sup>, VIII V IV III III<sup>b</sup>
- System 4:**
  - Staff: Corde Ré., Corde La., Corde Mi.
  - Diagram: Fondamentale Fa<sup>♯</sup>, Fondamentale Ut<sup>♯</sup>, Fondamentale Sol<sup>♯</sup>.

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

EFFET. N<sup>o</sup>. 7.

Doigt appuyé faiblement  
Doigt appuyé fortement

Corde Sol. Corde Ré.

Fondamentale Ut. Fondamentale Sol.

VIII V IV III III<sup>b</sup>

Corde Sol. Corde Ré. Corde Sol.

Fondamentale Ut<sup>♯</sup>. Fondamentale Sol<sup>♯</sup>. Fondamentale Ré<sup>b</sup>.

VIII V IV III III<sup>b</sup> VIII V IV III III<sup>b</sup>

Corde Ré. Corde Sol. Corde Ré.

Fondamentale La<sup>b</sup>. Fondamentale Ré. Fondamentale La.

VIII V IV III III<sup>b</sup> VIII V IV III III<sup>b</sup>

D'après ce qui précède, il sera facile de compléter 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 3<sup>e</sup> POSITION QUI EN REND L'EXÉCUTION PLUS FACILE.

EFFET N<sup>o</sup> 8.

Gamme de Sol.

3<sup>e</sup> Position ..... 5<sup>e</sup> Position .....

Gamme de Ré. 8<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> loco.

V<sup>2</sup>/<sub>5</sub> IV - V<sup>2</sup>/<sub>5</sub> IV - V<sup>2</sup>/<sub>5</sub> IV - - - IV - - - IV<sup>2</sup>/<sub>5</sub> V IV -<sup>2</sup>/<sub>5</sub> V IV -<sup>2</sup>/<sub>5</sub> V

5<sup>e</sup> Position..... 5<sup>e</sup> Position.....

Gamme de La. 8<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> loco

V<sup>2</sup>/<sub>5</sub> IV - V<sup>2</sup>/<sub>5</sub> IV - V<sup>2</sup>/<sub>5</sub> IV - - - IV - - - IV<sup>2</sup>/<sub>5</sub> V IV -<sup>2</sup>/<sub>5</sub> V IV -<sup>2</sup>/<sub>5</sub> V

5<sup>e</sup> Position..... 5<sup>e</sup> Position.....

Qu'on s'applique surtout à bien saisir la signification des chiffres romains, car ils jouent un rôle 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.

Gamme de Sol 8<sup>a</sup>

N<sup>o</sup> 9 Corde Sol ..... Ré ..... La ..... Mi.....

VIII - - - V - - - IV - - - ou - - - ou - - -

N<sup>o</sup> 10. Sol mineur.

VIII - - V - - IV - - ou - - ou - - ou

8<sup>e</sup> loco

IV - - V - - VIII

N<sup>o</sup> 11. La b majeur.

VIII - - V - - IV - - ou - - ou - - ou

N<sup>o</sup> 12. La majeur.

VIII - - V - - IV - - ou - - ou - - ou

N<sup>o</sup> 15. La mineur.

VIII - - V - - IV - - ou - - ou - - ou

8<sup>a</sup>

IV - - - - - V - - - - - VIII - - - - -

Si b majeur.

8<sup>a</sup>

N<sup>o</sup> 14.

VIII - - - - - V - - - - - IV - - - - -

Si majeur.

8<sup>a</sup>

N<sup>o</sup> 15.

VIII - - - - - V - - - - - IV - - - - -

Si mineur.

8<sup>a</sup>

N<sup>o</sup> 16.

VIII - - - - - V - - - - - IV - - - - -

8<sup>a</sup>

loco

IV - - - - - V - - - - - VIII - - - - -

N<sup>o</sup> 17. *Ut majeur.* *8<sup>a</sup>*

VIII - - V - - IV - - - - - *ou* *ou*

N<sup>o</sup> 18. *Ut mineur.* *loco*

IV - - - - - V - - VIII

On voit par les exemples précédens, que l'on emploie principalement les sons A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup>, A<sup>3</sup>, c'est à dire, ceux où le doigt touche l'octave de la Fondamentale (A<sup>1</sup>), la Quinte (A<sup>2</sup>) et la Quarte (A<sup>3</sup>). On ne peut pas toujours se passer des sons A<sup>4</sup> et A<sup>5</sup>, surtout pour les sons harmoniques doubles, ainsi qu'on le verra plus tard.

N<sup>o</sup> 19. *A<sup>2</sup> ou la Quinte de la Fondamentale.* *8<sup>a</sup>*

V

N<sup>o</sup> 20. *A<sup>3</sup> ou la Quarte de la Fondamentale.*

IV

N<sup>o</sup> 21. *A<sup>4</sup> ou la Tierce majeure de la Fondamentale.*

III

N<sup>o</sup> 22. *A<sup>5</sup> ou la 3<sup>e</sup> mineure de la Fondam<sup>l</sup>.*

III

Les gammes sur une seule corde sont faciles.

N° 25.

A<sup>3</sup>  
IV

N° 24.

A<sup>3</sup>  
IV

N° 25.

A<sup>2</sup>  
V

N° 26.

A<sup>3</sup>  
IV

N° 27.

A<sup>2</sup>  
V

N° 28.

A<sup>4</sup>  
III

N<sup>o</sup> 29.

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.

N<sup>o</sup> 50.

N<sup>o</sup> 51.

N<sup>o</sup> 52.

8<sup>a</sup>

N<sup>o</sup> 33.

8<sup>a</sup>

N<sup>o</sup> 34.

8<sup>a</sup>

N<sup>o</sup> 35.

Le son harmonique 5 n'est guère praticable que dans certains passages; comme dans le N<sup>o</sup> 36

N<sup>o</sup> 36.

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

N<sup>o</sup> 37.

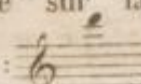
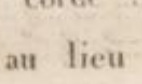
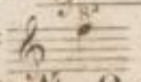
GAMMES CHROMATIQUES.

N<sup>o</sup> 38.

3147

Le N<sup>o</sup> 40 contient un exemple dans lequel A<sup>5</sup> (la Quinte étant fondamentale) produit l'Octave supérieure par la pression légère du deuxième doigt; de même dans le N<sup>o</sup> 41, par la pression du deuxième ou troisième doigt; dans le N<sup>o</sup> 42 (où l'Octave est fondamentale) A<sup>1</sup> est produit par le premier doigt.

Avant de terminer ce paragraphe, je dois parler du Couak des sons harmoniques, qui Bruit lorsque, au lieu 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 au lieu d'un intervalle de Quinte, de Quarte, ou de Tierce, on a touché la 7<sup>e</sup>, 8<sup>e</sup>, ou 9<sup>e</sup> partie de la corde. On peut facilement vérifier cette particularité,

en doigtant le 2<sup>e</sup> 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<sup>2</sup>, A<sup>4</sup> et surtout A<sup>6</sup>. On voit par là, combien il est important de toucher juste.

## II. 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 du moins 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 N<sup>o</sup> 1 et 2. Dans les N<sup>o</sup> 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.

EFFET. 

N<sup>o</sup> 1. 

N<sup>o</sup> 2. 

N<sup>o</sup> 3. 

N<sup>o</sup> 4. 

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

EFFET. 

N<sup>o</sup> 5. 

doigts. V IV V IV III V IV III V IV III III<sup>b</sup> V

Corde Ré. 

Corde Sol. 

doigts. V



QUINTES OBTENUES PAR A<sup>2</sup>.

EFFET.

Corde supérieure.

Corde inférieure.

QUINTES OBTENUES PAR A<sup>4</sup>.

EFFET.

Corde supérieure.

Corde inférieure.

Il est difficile d'obtenir des Quintes par A<sup>3</sup>.

TIERCES MAJEURES.

EFFET.

Corde supérieure.

Corde inférieure.

V	V	V	IV	IV	IV	IV	IV	IV	III	IV	IV	V	IV	IV
4	4	2	3	2	4	4	4	4	2	4	4	4	4	2
1	0	0	0	0	1	1	2	2	2	0	2	2	0	0
IV	III	IV	IV	III	III	III	III	III	III	III	III	III	III	IV
2	5	4	4	3	2	2	3	3	3	4	3	3	3	4
0	5	4	1	1	0	0	1	1	1	2	1	1	1	1



QUARTES JUSTES.

EFFET.

Corde supérieure.

Corde inférieure.

8<sup>a</sup>

SIXTES MAJEURES ET MINEURES.

EFFET.

Corde supérieure.

Corde inférieure.

Difficile.



SEPTIÈMES MAJEURES, MINEURES ET DIMINUEES.

Septième. Min: Maj: Min: Min: Maj: Dim: Min: Maj: Dim: Min:

EFFET.

Corde supérieure.

Corde inférieure.

Chord diagrams for the first system:

- Septième. Min: V (4 1), Maj: V (4 1), Min: IV (3 0), Min: IV (4 1), Maj: IV (4 1), Dim: IV (4 2), Min: IV (4 2), Maj: III (4 2), Dim: III (4 2), Min: III (4 2), Maj: IV (4 2), Dim: IV (4 2), Min: IV (4 2)
- Corde supérieure: V (3 0), V (3 0), V (3 0), IV (2 0), IV (2 0), IV (2 0), IV (2 0), IV (2 0), IV (2 0), IV (2 0), IV (2 0), IV (2 0), IV (2 0)
- Corde inférieure: V (3 0), V (3 0), V (3 0), IV (2 0), IV (2 0), IV (2 0), IV (2 0), IV (2 0), IV (2 0), IV (2 0), IV (2 0), IV (2 0), IV (2 0)

Maj: Dim: Min: Maj: Dim: Min: Maj: Dim: Min: Maj: Dim:

Chord diagrams for the second system:

- Maj: IV (4 2), Dim: IV (4 2), Min: IV (4 2), Maj: IV (4 2), Dim: IV (4 2), Min: III (4 2), Dim: III (4 2), Maj: IV (4 2), Dim: IV (4 2), Min: III (4 2), Maj: IV (4 2), Dim: IV (4 2)
- Upper string: IV (4 2), IV (4 2), IV (4 2), IV (4 2), IV (4 2), III (4 2), III (4 2), IV (4 2), IV (4 2), III (4 2), IV (4 2), IV (4 2), IV (4 2)
- Lower string: IV (3 1), IV (3 1), IV (3 1), IV (3 1), IV (3 1), III (2 0), III (2 0), III (2 0), IV (2 0), III (2 0), IV (2 0), IV (2 0), IV (2 0)

8<sup>e</sup> Min: Maj: Dim: Min: Maj: Dim: Min: Maj: Dim: Min: Maj: Dim:

Chord diagrams for the third system:

- 8<sup>e</sup> Min: IV (4 2), Maj: IV (4 2), Dim: IV (4 2), Min: IV (4 2), Maj: IV (4 2), Dim: IV (4 2), Min: - , Maj: - , Dim: - , Min: - , Maj: - , Dim: -
- Upper string: IV (4 2), IV (4 2), IV (4 2), IV (4 2), IV (4 2), IV (4 2), - , - , - , - , - , -
- Lower string: IV (3 1), IV (3 1), IV (3 1), IV (3 1), IV (3 1), IV (3 1), - , - , - , - , - , -

OCTAVES.

EFFET.

Corde supérieure.

Corde inférieure.

UNISSONS.

EFFET.

Corde supérieure.

Corde inférieure.

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 intelligible, 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.

EFFET.

Carde supérieure.

Carde inférieure.

Indication du doigt appuyé légèrement.  
 ..... du doigt appuyé fortement.  
 ..... de la fondamentale.  
 ..... de la corde supérieure.  
 ..... de la corde inférieure.

IV Indication de la Fondamentale.  
 3 ..... du doigt appuyé légèrement.  
 0 ..... du doigt appuyé fortement.

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

Ut majeur.

Ut mineur.

Sol majeur.

8<sup>va</sup>.....  
 ou

747

Sol mineur.

Two staves of musical notation for Sol mineur. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature. It contains a sequence of chords: V, V, IV, followed by several first-position chords. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing the corresponding bass line for the chords above. Roman numerals (V, IV, III) are placed below the notes to indicate the chord structure.

Ré majeur.

Two staves of musical notation for Ré majeur. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#) and a common time signature. It contains a sequence of chords: V, V, V, IV, followed by several first-position chords. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing the corresponding bass line. Roman numerals (IV, III, IV, III) are placed below the notes.

Ré mineur.

Two staves of musical notation for Ré mineur. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a sequence of chords: IV, followed by several first-position chords. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing the corresponding bass line. Roman numerals (III, III, IV, III) are placed below the notes.

La majeur.

Two staves of musical notation for La majeur. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It contains a sequence of chords: V, IV, followed by several first-position chords. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing the corresponding bass line. Roman numerals (III, IV) are placed below the notes.

Mi majeur.

Two staves of musical notation for Mi majeur. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It contains a sequence of chords: V, IV, followed by several first-position chords. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing the corresponding bass line. Roman numerals (III, IV) are placed below the notes.

Si majeur.

Musical notation for Si majeur. The system consists of two staves. The upper staff shows a series of chords in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff shows the corresponding figured bass notation, including Roman numerals III and 0.

Fa majeur.

Musical notation for Fa majeur. The system consists of two staves. The upper staff shows a series of chords in treble clef with a key signature of one flat (F). The lower staff shows the corresponding figured bass notation, including Roman numerals V, IV, III, IV, III, and 0.

Sib majeur.

Musical notation for Sib majeur. The system consists of two staves. The upper staff shows a series of chords in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The lower staff shows the corresponding figured bass notation, including Roman numerals V, IV, III, IV, III, and 0.

Mib majeur.

Musical notation for Mib majeur. The system consists of two staves. The upper staff shows a series of chords in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The lower staff shows the corresponding figured bass notation, including Roman numerals IV, III, and 0.

Lab majeur.

Musical notation for Lab majeur. The system consists of two staves. The upper staff shows a series of chords in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The lower staff shows the corresponding figured bass notation, including Roman numerals IV, III, and 0.

Re<sup>3</sup> 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.

EFFET.

The musical score consists of six systems, each with two staves. The top staff of each system shows rhythmic notation with slurs and accents. The bottom staff shows fingerings (0-4) and Roman numeral chord diagrams (IV, V, VI, III) for simple and double harmonics. The exercises are in 4/4 time and G major.

IV V VI IV V VI III<sup>b</sup> III IV III<sup>b</sup> III IV III IV V III IV V III IV III III<sup>b</sup> III IV III III IV

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

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.

8<sup>a</sup>

EFFET.

V IV - - III - - - IV III IV III III - - IV - - V IV - - III -

8<sup>a</sup>

IV III - - - IV - - III - - IV III - -

8<sup>a</sup>

IV III IV - - III IV III - - III IV - - III IV - - V III IV V III

8<sup>a</sup>

IV III - IV III - IV III - IV III IV III - - IV III - - IV V - - -

Andante. 8<sup>a</sup>

N<sup>o</sup> 3

Sur la 4<sup>e</sup> Corde

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (F major or D minor), and the time signature is 9/4. The tempo is marked 'Andante. 8<sup>a</sup>'. The piece is titled 'N<sup>o</sup> 3' and 'Sur la 4<sup>e</sup> Corde'. The notation includes various guitar-specific techniques such as barre, triplets, and slurs. Fingering numbers (1-4) are indicated throughout. The piece concludes with the instruction 'rallent.'.

8<sup>o</sup>  
a tempo

45

loco.  
diminuendo.

8<sup>o</sup>

N<sup>o</sup> 4.

loco.

N<sup>o</sup> 5.

N<sup>o</sup> 6.

VIII

8<sup>o</sup>

N<sup>o</sup> 7.

IV

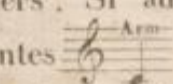
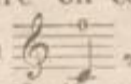
N<sup>o</sup> 8.

IV

N<sup>o</sup> 9. N<sup>o</sup> 10. N<sup>o</sup> 11. N<sup>o</sup> 12. N<sup>o</sup> 13.

Les 9 derniers exemples, depuis le N<sup>o</sup> 4 jusqu'au N<sup>o</sup> 13, appartiennent à M<sup>r</sup>. RUSTER.

#### 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* ou *A<sup>2</sup>*, 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  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 SONARE* (comme à l'ordinaire); p. Ex:



## 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 déjà fait remarquer, la hausse d'une Tierce mineure au Si $\flat$ , ou même d'une Tierce majeure au Si $\natural$ , 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:

The image displays eight numbered musical exercises (N°1 to N°8) for the G string, arranged in four rows. Each exercise is written on a single treble clef staff. The notation includes various rhythmic patterns, primarily sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Some exercises include dynamic markings like 'A' and 'NB'. Exercise N°8 features a complex sequence of notes with fingerings like 1 2 3 1 2 3 4, 1 2 3 5 2 5 2 1 0 5 5 3 3 2 5, and 5 0 2 2 4 5 1 5 2 0. The exercises are designed to train the player's technique and finger dexterity on the higher register of the G string.

Dans les N<sup>os</sup> 5, 6, 7, on a employé l'harmonique A<sup>2</sup> 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<sup>o</sup> 8 les lettres N.B. 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 sûreté le Fa, le Ré et le Si.

Paganini joué avec un seul doigt les gammes aigues descendantes, comme dans la quatrième mesure du N<sup>o</sup> 8.

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

Andante.

EFFET. 

EXÉCUTION 













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

Allegro.

EFFET. 

EXÉCUTION 

Accordé en Si  $\flat$ .



Allegro

EFFET.

Accordé en si<sup>b</sup> 5

EXÉCUTION

EFFET.

EXÉCUTION

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<sup>1</sup>.

Quand on joue sur la corde Sol, il faut, pour ne pas trop fatiguer la main gauche, porter à droite le côté 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 FORGE 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, & 5.)  
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.

N° 2. 

N. B. Les doigts doivent rester fermés dans l'extension.

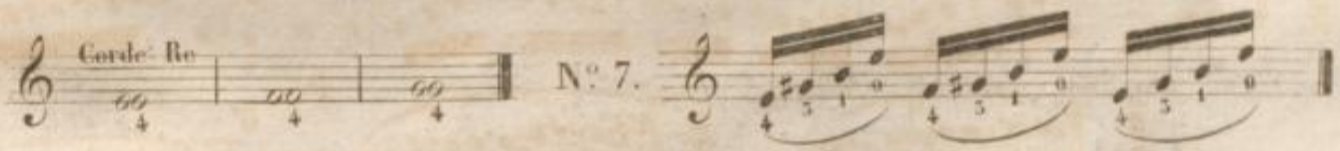
N° 3. 




1<sup>re</sup> Corde.

N° 4. 

N° 5. 

N° 6. 

Corde: Re

N° 7. 

N° 8. 

8<sup>e</sup>..... loco.

N° 9. 

8<sup>e</sup>..... loco.

N° 10. 

N° 11

N° 12

N° 13

N° 14

Allegro.

5. et 4. Corde

N° 15

loco.

N° 16

Allegro.

N° 17.

N° 18. N° 19.

N° 20.

N° 21.

N° 22. N° 23.

N° 24.

N° 25.

And<sup>te</sup> ben marcato.

N<sup>o</sup> 26. *pp*

Alla polacca.

N<sup>o</sup> 27. *f*

Andante

N<sup>o</sup> 28.

Capriccio.

N<sup>o</sup> 29.

INTRODUCTION ET VARIATIONS  
sur le thème

*nel cor più non mi sento*

POUR Violon SEUL

PAR  
NICOLO PAGANINI

Capriccio.  
N° 50. *tr* *pp* *pp* *f*

*Ad lib.*

*pp* *pp* *tr*

*f* *pp* *tr*

*Cres.* *1 3* *4 1 1* *Dim.* *4 2 2*

*f*

*tr* *tr* *tr* *tr*

*tr* *tr* *8'* *Loco.* *Pizz.* *p*

Andante.

THÈME.

Arco.

Pizz.

2<sup>e</sup> Corde.

Sur le la

5147

Brillante.

Var: 1.

ff

Dim:

tr

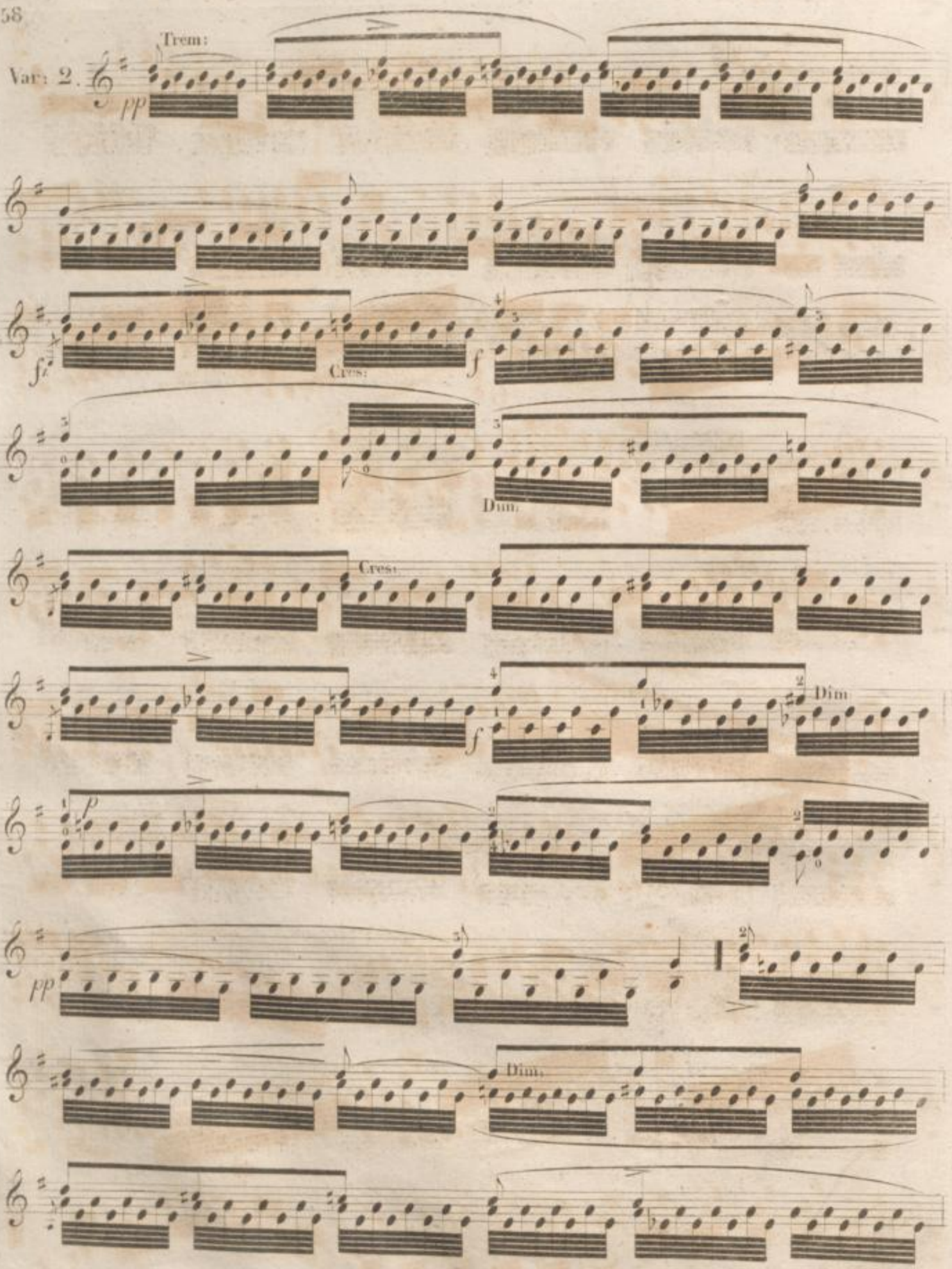
Cresc.

Pizz.

Arco.

Dim:

5447.

Var: 2. *pp* Trem: 

The musical score consists of ten staves of music. The first staff is labeled 'Var: 2.' and begins with a piano (*pp*) dynamic and a tremolo ('Trem:') instruction. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The second staff has a forte (*f*) dynamic and a crescendo ('Cres:') instruction. The third staff has a diminuendo ('Dim.') instruction. The fourth staff has a forte (*f*) dynamic and a crescendo ('Cres:') instruction. The fifth staff has a forte (*f*) dynamic and a diminuendo ('Dim') instruction. The sixth staff has a piano (*p*) dynamic. The seventh staff has a piano (*pp*) dynamic. The eighth staff has a diminuendo ('Dim.') instruction. The ninth and tenth staves continue the melodic and harmonic development of the piece.

The musical score consists of ten staves of handwritten notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains two measures marked 'Cres:' followed by two measures marked 'Dim:'. The second staff continues the melodic line. The third staff features a bass clef and a key signature of one flat (Bb), with a 'Dim:' marking at the end. The fourth staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of 'p'. The fifth staff continues with a key signature change to one flat and a dynamic marking of 'f'. The sixth staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of 'pp'. The seventh staff has a key signature of one flat and a 'Cres:' marking. The eighth staff continues with a key signature of one flat and a 'Dim:' marking. The ninth staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of 'p'. The tenth and final staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of 'pp', ending with a double bar line.

Più lento.

Var: 5.

*f pA f pA f pA pA*  
*pp*

Ad libitum.

*st: sur sol sur sol*

*A f ppA f pA f*

*pA mfs pA f pA mf pA*

*f sur sol pA f sur sol pp*

Allegro.

Var: 4.

Musical score for Variation 4, consisting of six staves. The first staff is in treble clef with a 6/8 time signature. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The piece concludes with a double bar line.

Var: 5.

Musical score for Variation 5, consisting of six staves. The first staff is in treble clef with a 6/8 time signature. The music features chords and slurs, with dynamic markings such as *pp* and *f*. Performance instructions include *loco* and *Execution*. The score includes various fingerings and articulations, ending with a double bar line.

Appassionato più lento.

Var: 6. *sur sol* 




*loco.* 

Vivace.

Var: 7. 








Handwritten musical notation for a multi-measure rest, consisting of 12 staves. Each staff contains a series of 12 measures, each with a whole rest. The rests are arranged in a grid pattern, with some measures containing additional markings like '1', '2', '3', '4', '5', '6', '7', '8', '9', '10', '11', '12' above the notes. The notation is in a single system, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#) at the beginning of the first staff.

5147

De suite au CONT. page 66

CODA.

sur Sol - st.

sur Sol - st.

sur Sol - st.

sur Sol - st.

sur Sol - st.

sur Sol - st.

ff

DUO DE PAGANINI

POUR UN VIOLON SEUL.

ADAGIO.

Arco.

Dol:

Pizz:

3147

60

All: molto.

## § 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 désir 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 lu sur sa vie, l'accent de la plainte, de la mélancolie, de la tristesse domine dans son jeu. Voilà 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 poétiquement 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'enchaîné par leur génie puissant, il ne peut se dépouiller de son Moi: ses idées percent au travers de celles de ces grands maîtres, et, entraîné 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 maître, 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 accents; 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 maladit 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 désir, 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 aventureuse, par une chaleur brûlante, par le combat continu des passions. Il fait entendre des sons qui feraient presque croire à la présence d'un esprit messager de malheur, qui menace de s'élançer à chaque instant des nuées orageuses. Dans l'Allegro, Paganini nous offre les ressources multipliées de son technique; il entreprend avec audace ce qui paraît 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, naissent 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 fraîcheur et vérité l'idée poétique 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,

au lieu 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, M<sup>r</sup> 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 fraîcheur 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- « rous pas qu'il soit compositeur, ce que nous regardons toutefois comme un mé- « rite spécial chez les grands maîtres 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-  
 « lement arraché par des figures et des idées incidentes également déplacées. &c. &c.

Quand on a entendu Paganini, jouant ses trois grands concertos en Sib mineur, en  
 Mi et en Mi<sup>b</sup> 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'expri-  
 me dans le langage le plus beau, le plus riche et le plus noble; chaque son, cha-  
 que 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'ad-  
 miration et le ravissement.\*

Si l'on pouvait en dire autant de tout ce que Paganini exécute, il serait inimi-  
 table; il serait unique; mais il faut convenir qu'il oublie souvent le rôle d'artiste,  
 et ne se montre plus que comme une espèce de SORCIER MUSICAL. Si Paganini trou-  
 vait 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 fé-  
 condé 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'in-  
 strument vous sera d'un puissant secours pour jouer leurs ouvrages, puisque vous n'au-  
 rez plus à vous occuper que de l'expression, âme de l'exécution, sans que le mécanis-  
 me 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.

