Traité du Violon

en

3 VOLUMES

par

JOSEPH JOACHIM
ET
ANDREAS MOSER

Traduction française par

HENRI MARTEAU

I. II. III.

Volume I divisé en deux parties:
Partie I
Partie II

Volume II divisé en deux parties:
Partie I
Partie II

primé en Allemagne.

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

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

MAX ESCHIG, PARIS
48, Rue de Rome.

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

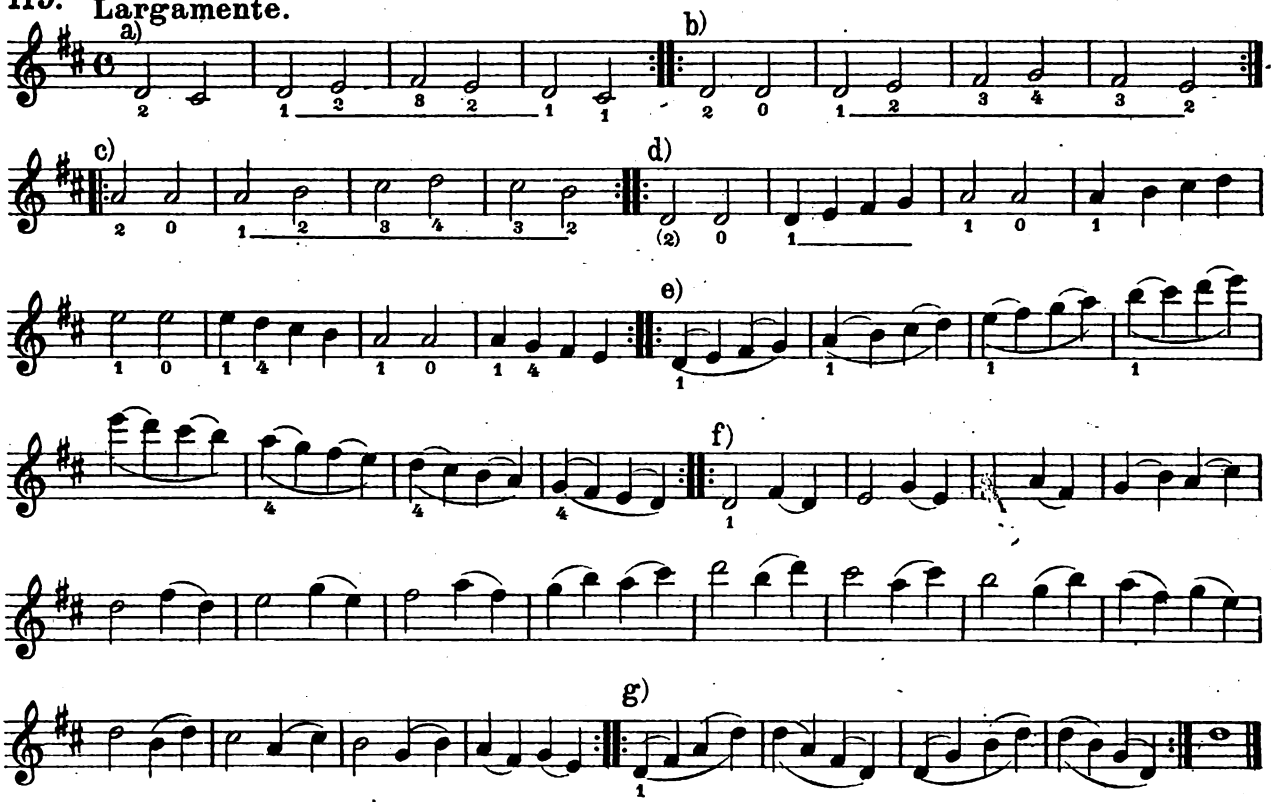
DEUXIEME PARTIE.

De la quatrième position.

D'après ce que nous avons dit précédemment sur ce qu'on entend par une „position", la main gauche se trouve en 4me position lorsque, en appuyant, le 1er doigt donne sur une corde un intervalle de quinte. Pour donner à l'élève de l'assurance, nous écrivons nos premiers exercices en cette position dans des tonalités dont la tonique est d'une quinte juste plus haute que la corde à vide respective. De cette façon le débutant peut, d'une part, en jouant la corde voisine à vide, vérifier la justesse de la tonique, d'autre part, au cours de l'exercice, faire sonner le flageolet naturel que donne, en appuyant légèrement, le 4me doigt (l'octave de la corde à vide respective); il le fera pour établir la comparaison.

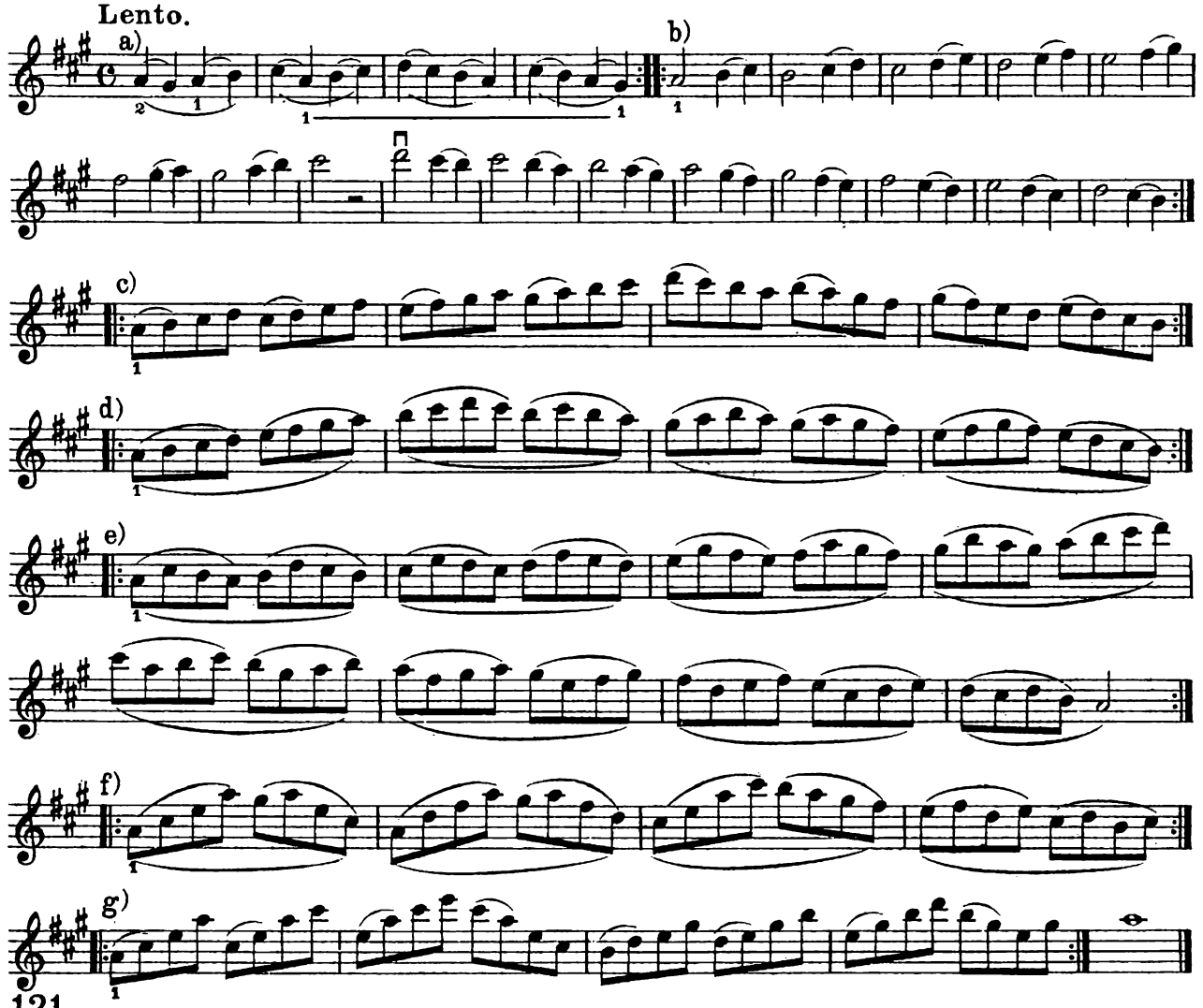
Nous avons déjà dit un mot de la nécessité qu'il y a, au fur et à mesure qu'on avance dans les régions élevées de la touche, à placer le bras gauche sous le corps du violon, assez loin pour que la main puisse s'élever au niveau convenable au-dessus du bord de la table, et que les doigts tombent, même sur le sol, verticalement. Mais on ne saurait trop le répéter à l'élève, si on veut l'amener à mettre de la souplesse dans le mécanisme de la main gauche.

119. Largamente.



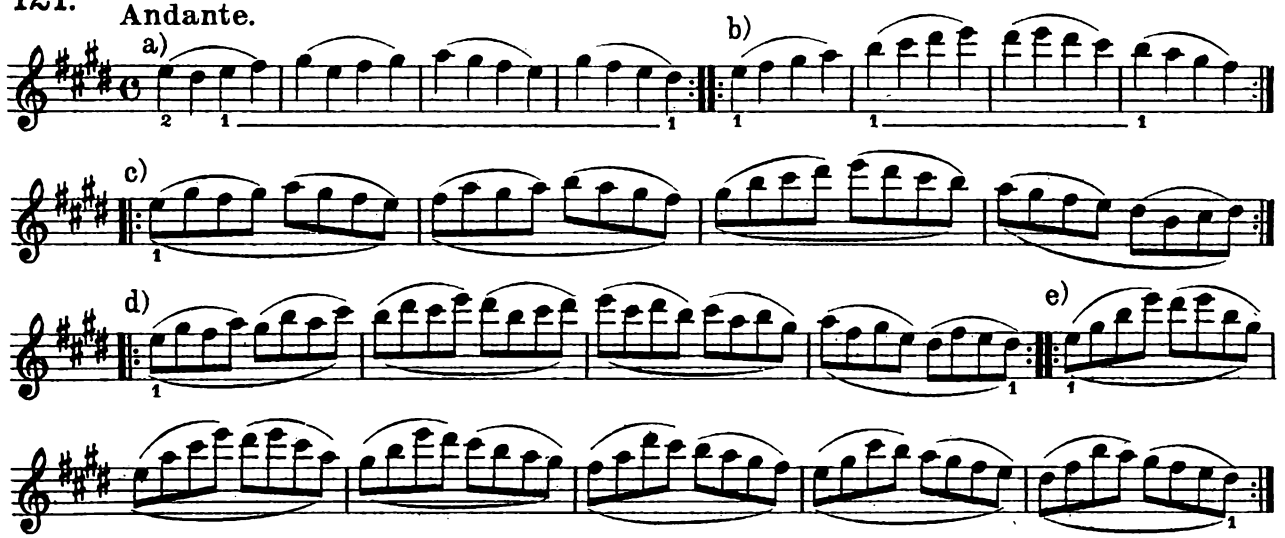
120.

Lento.



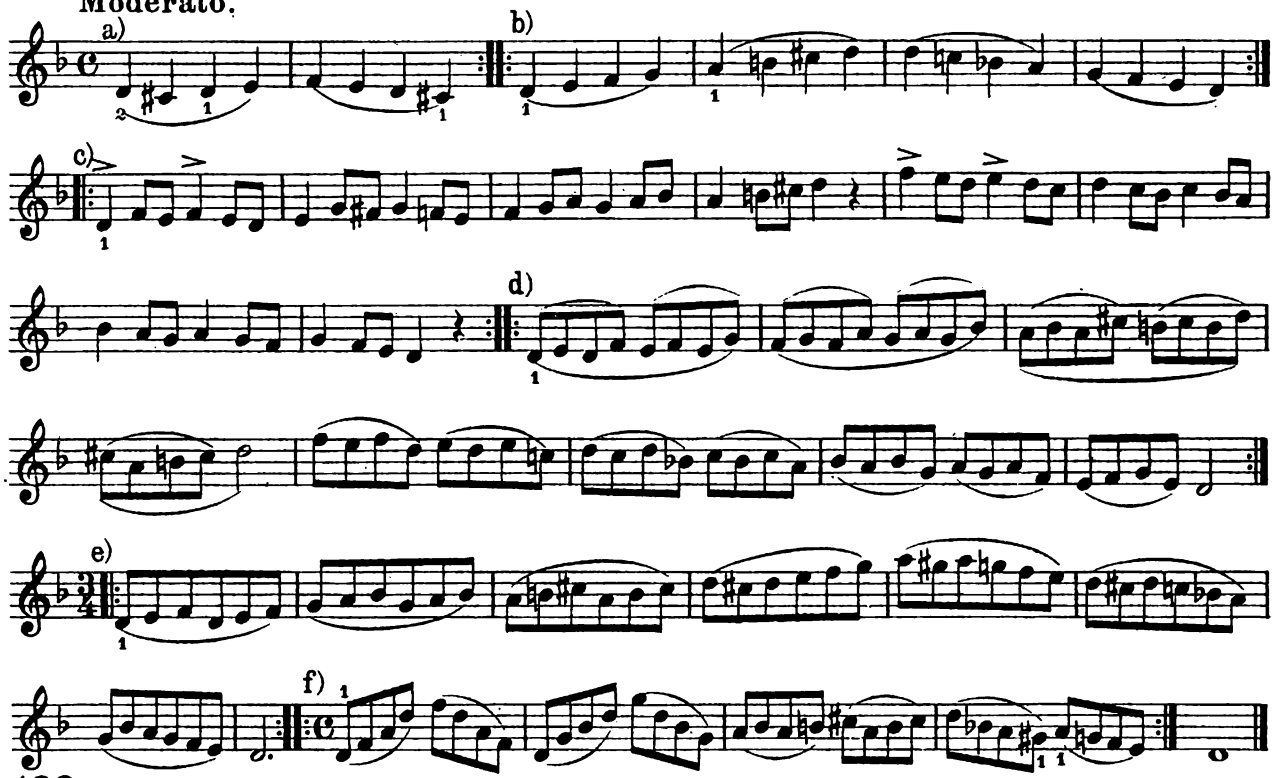
121.

Andante.



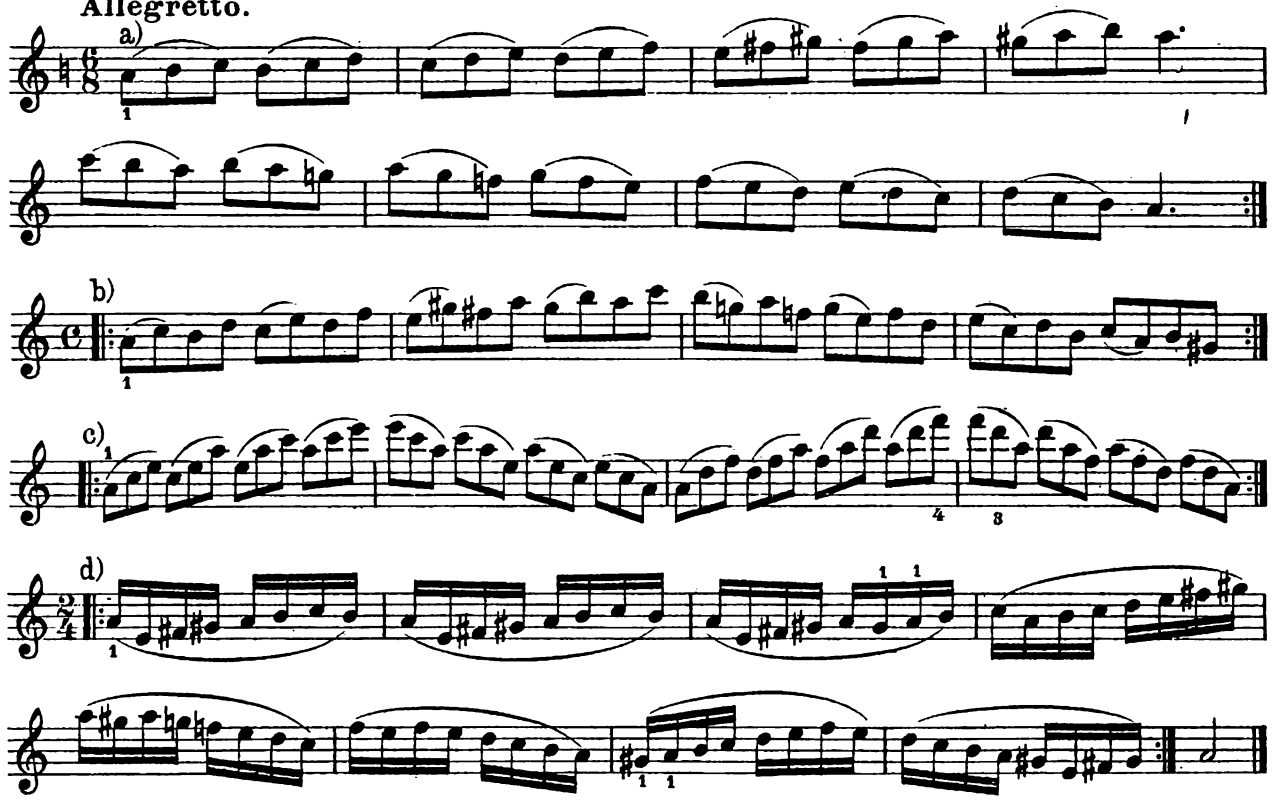
122.

Moderato.



123.

Allegretto.



124.

Moderato.

a) b) c) d) e) f) g)

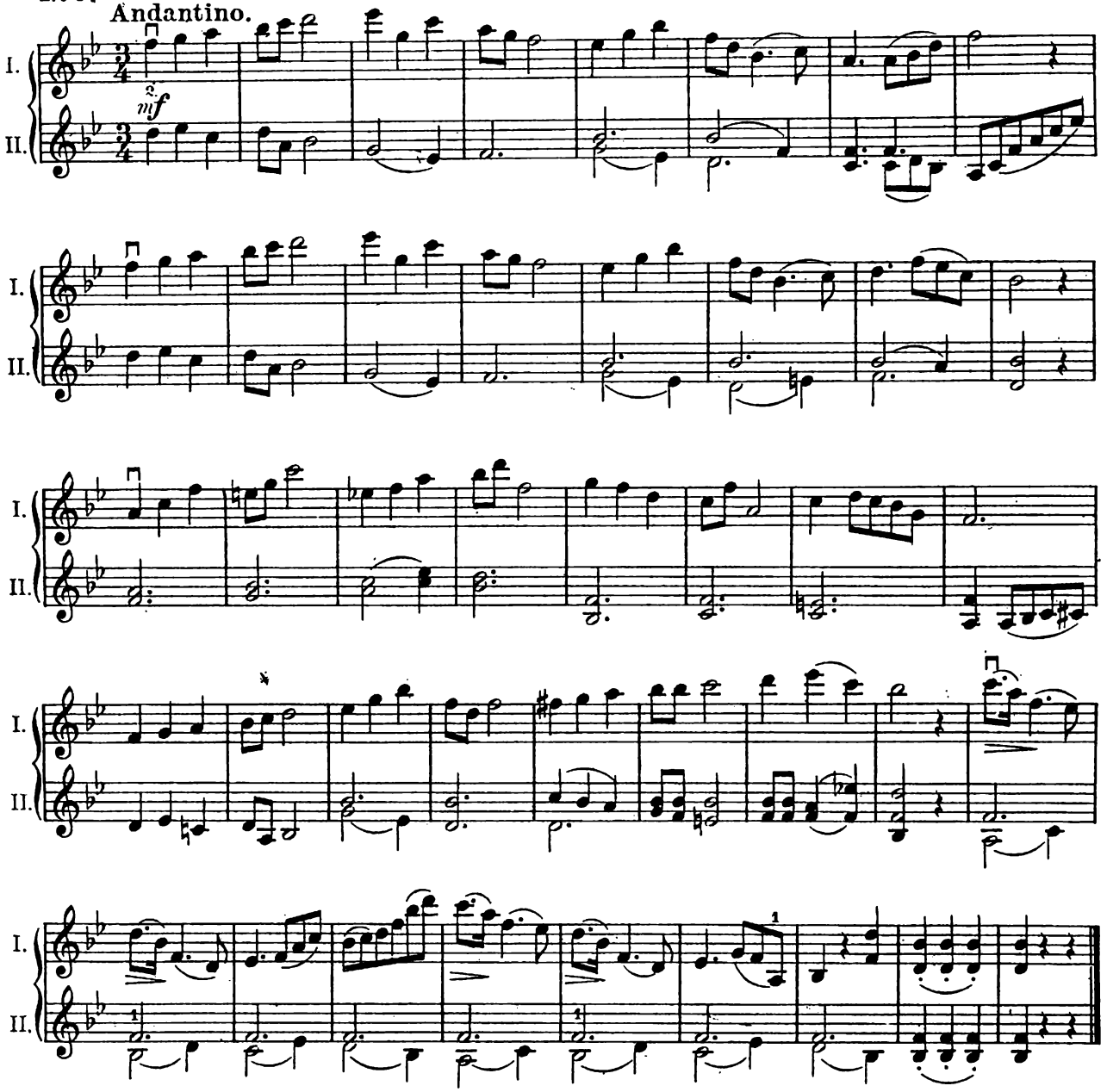
125. Allegro.

a) b)

Quatre morceaux de Ch. de Bériot.

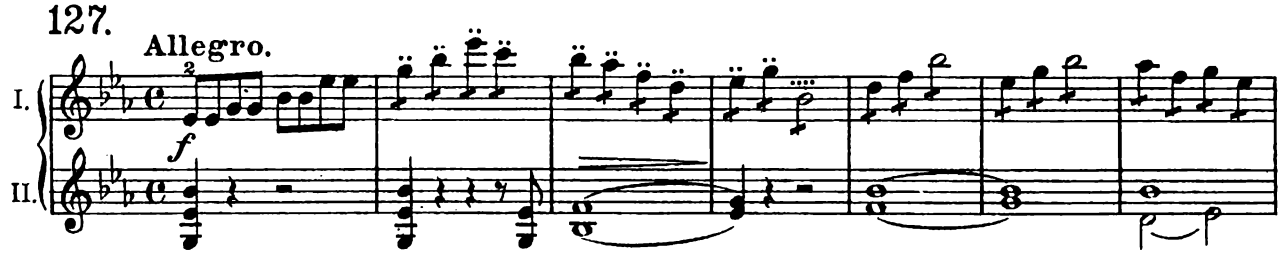
126.

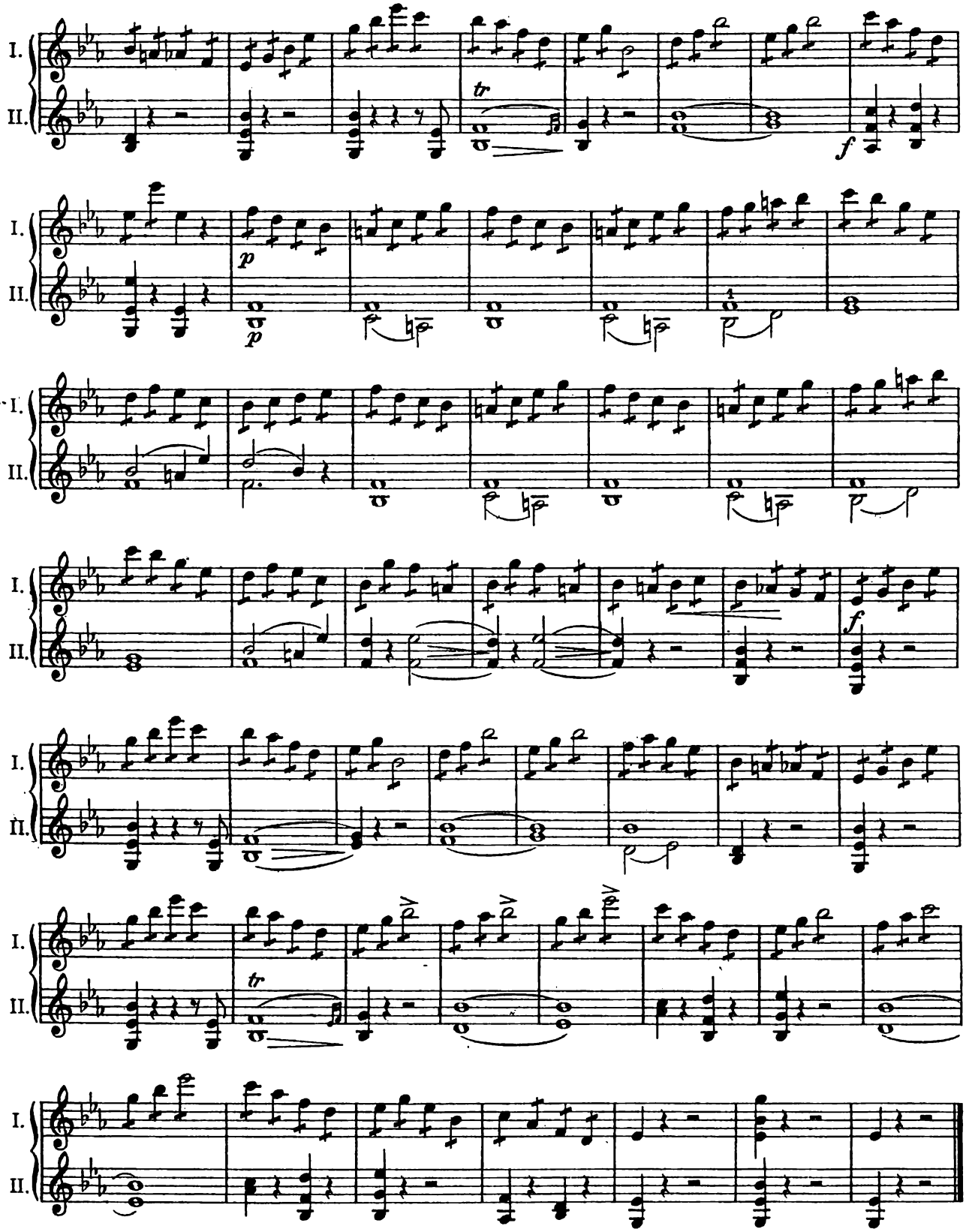
Andantino.



127.

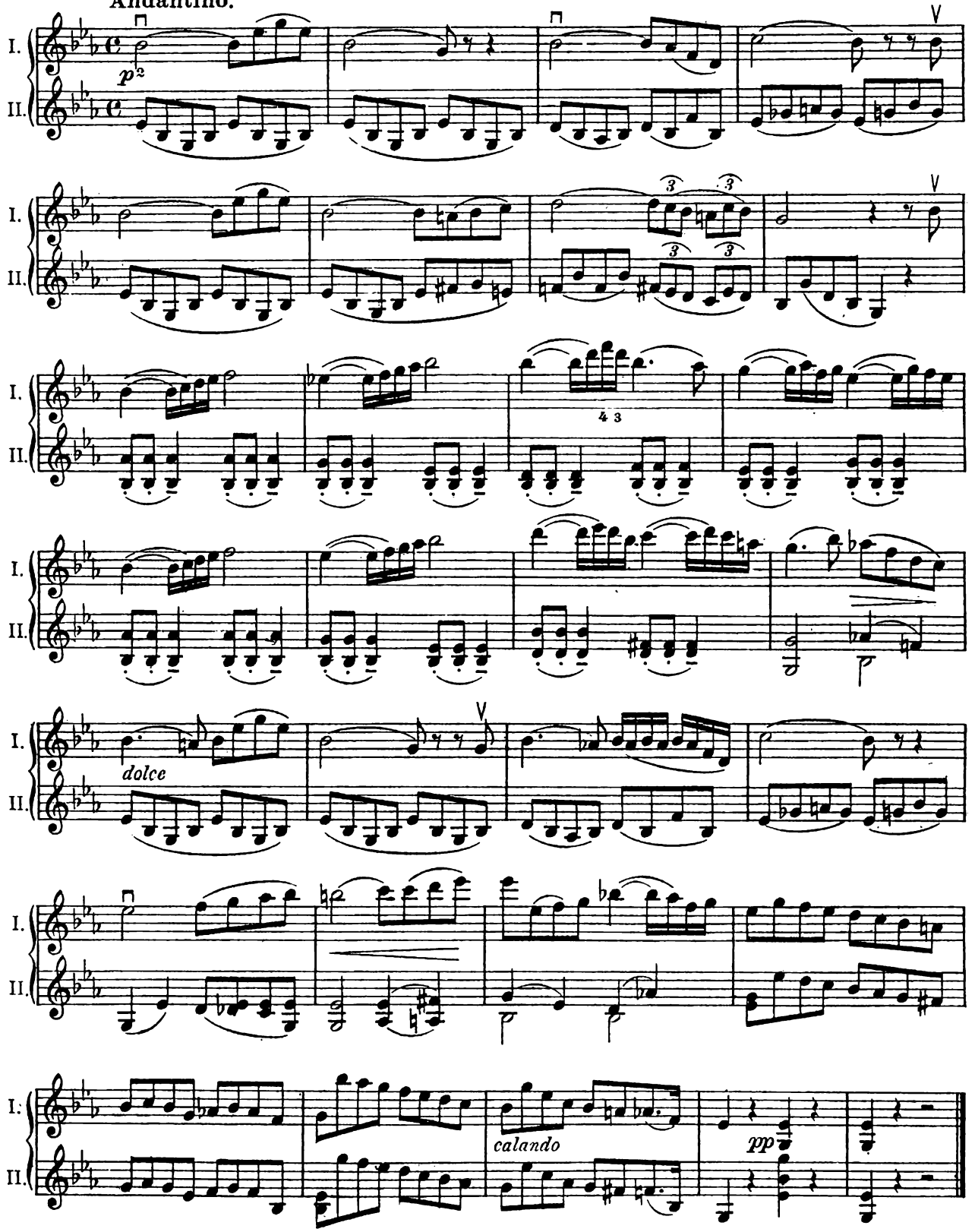
Allegro.




I.
II.
tr
f
p
p
I.
II.
I.
II.
I.
II.
f
I.
II.
I.
II.
tr
I.
II.

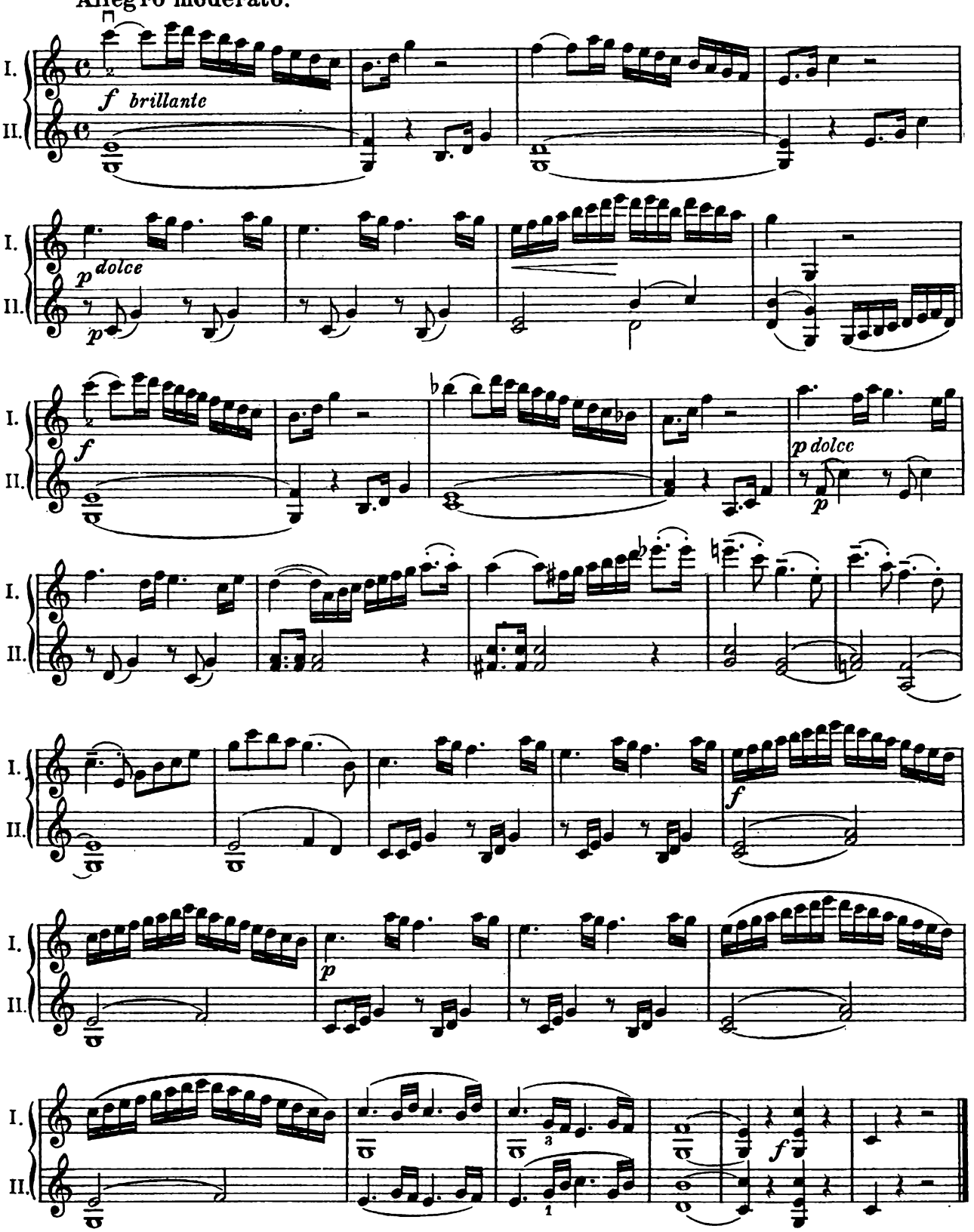
128.

Andantino.

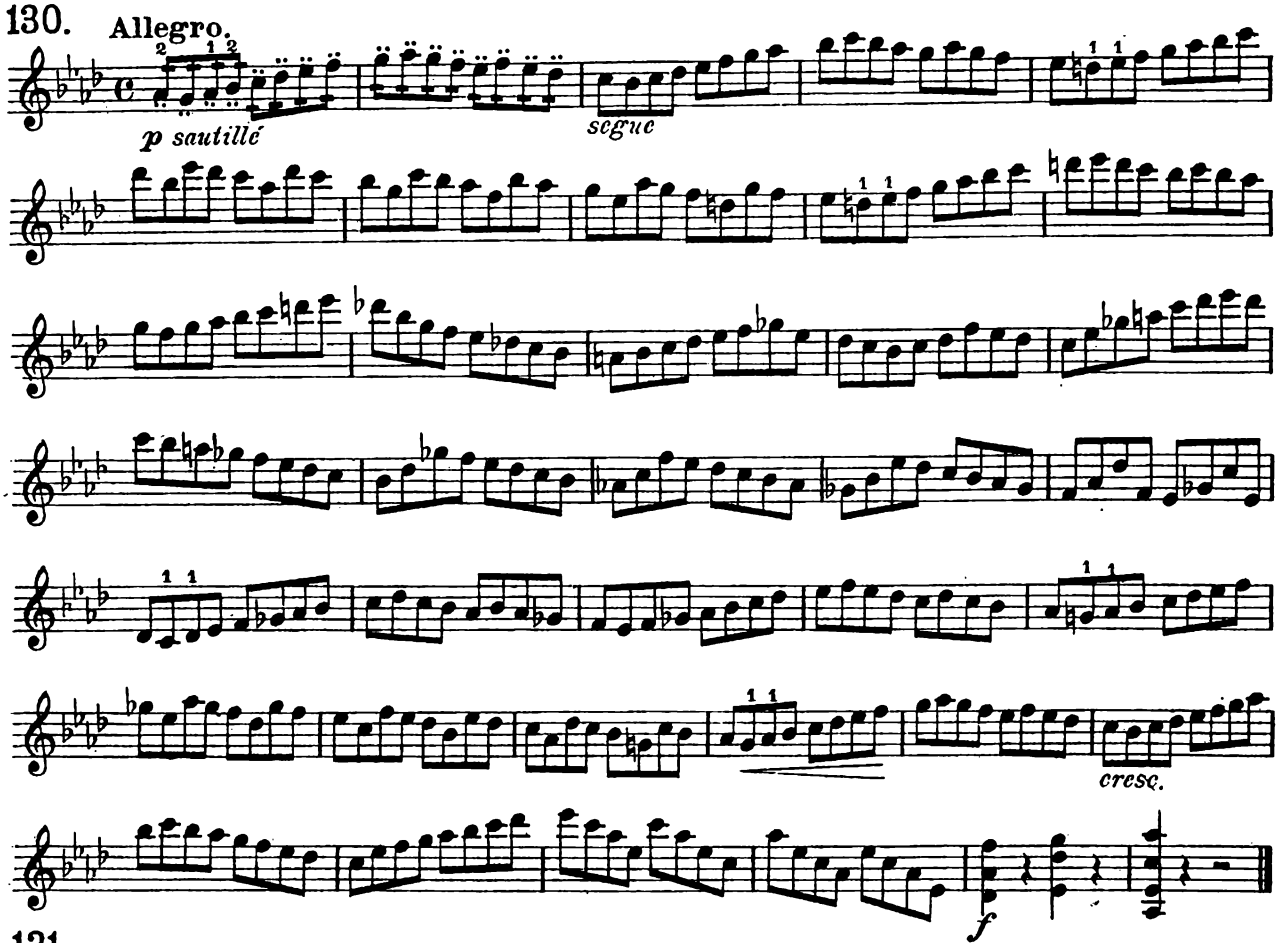


129.

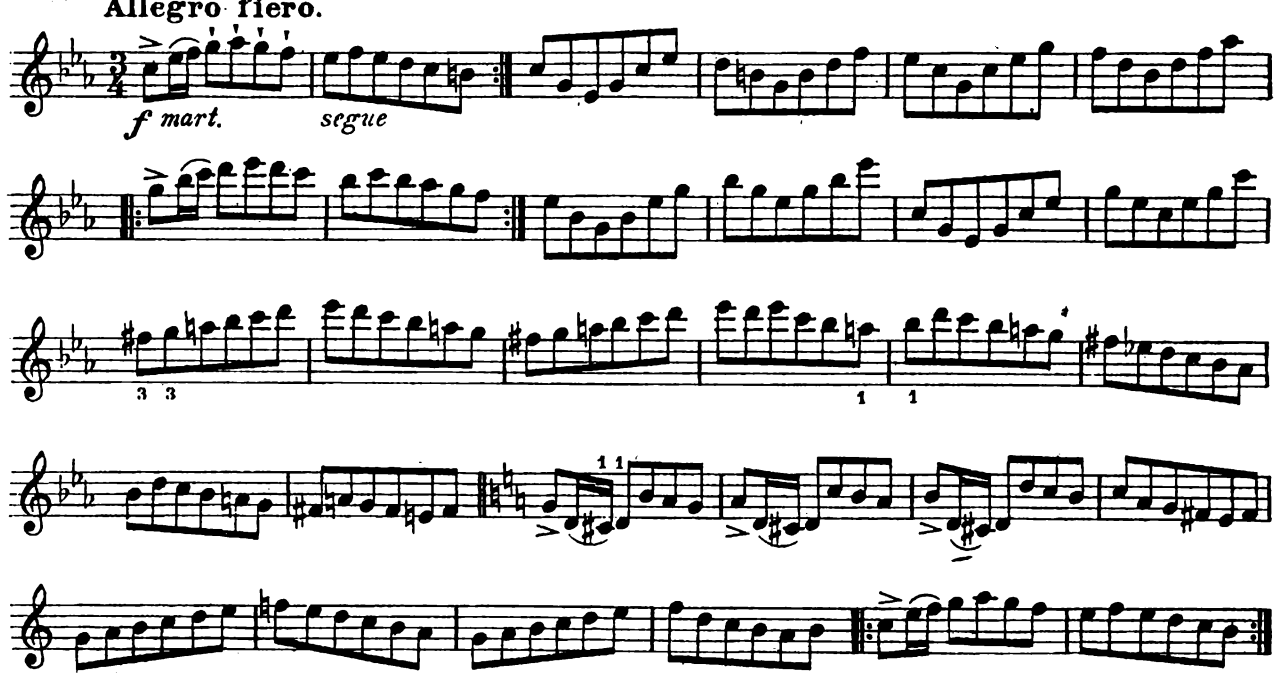
Allegro moderato.

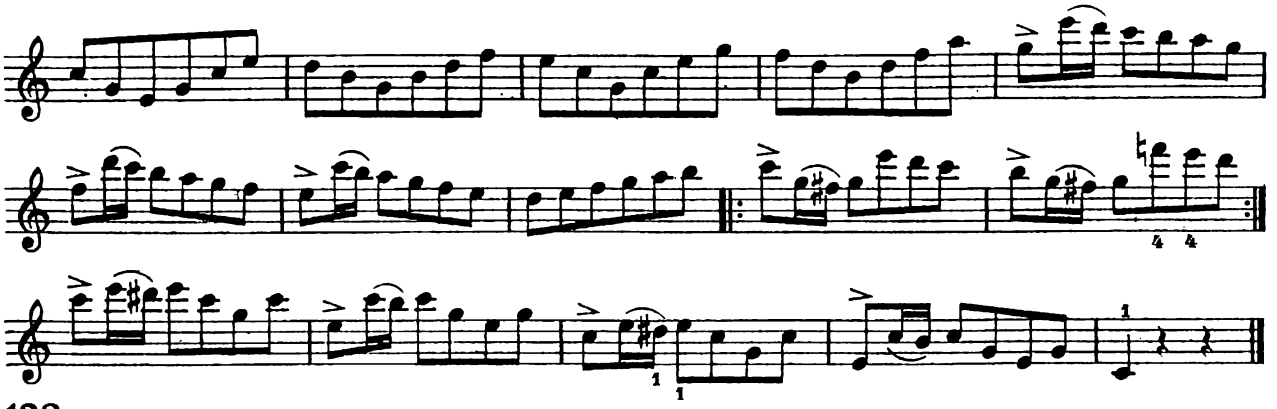


130. **Allegro.**



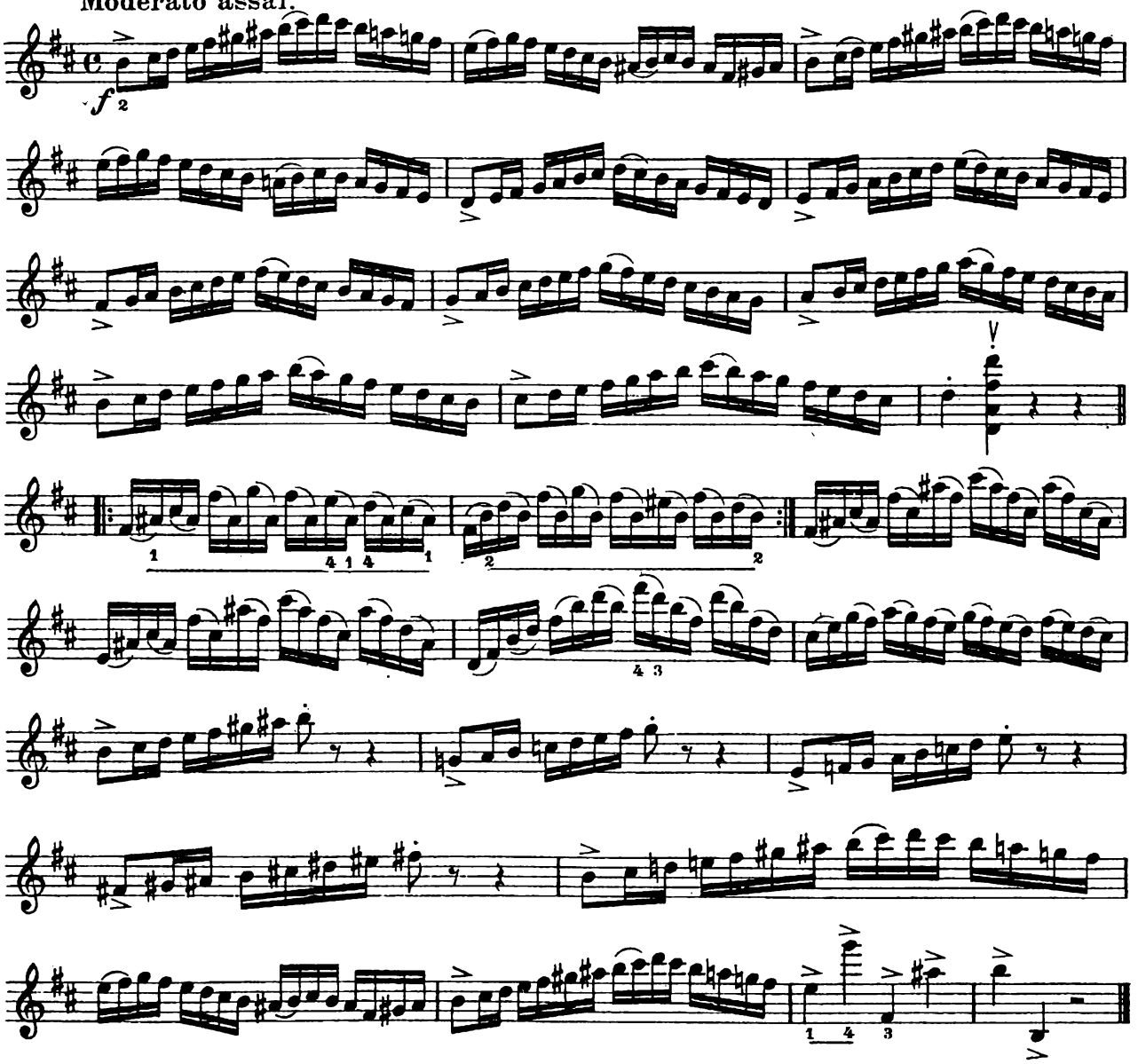
131. **Allegro fiero.**





132.

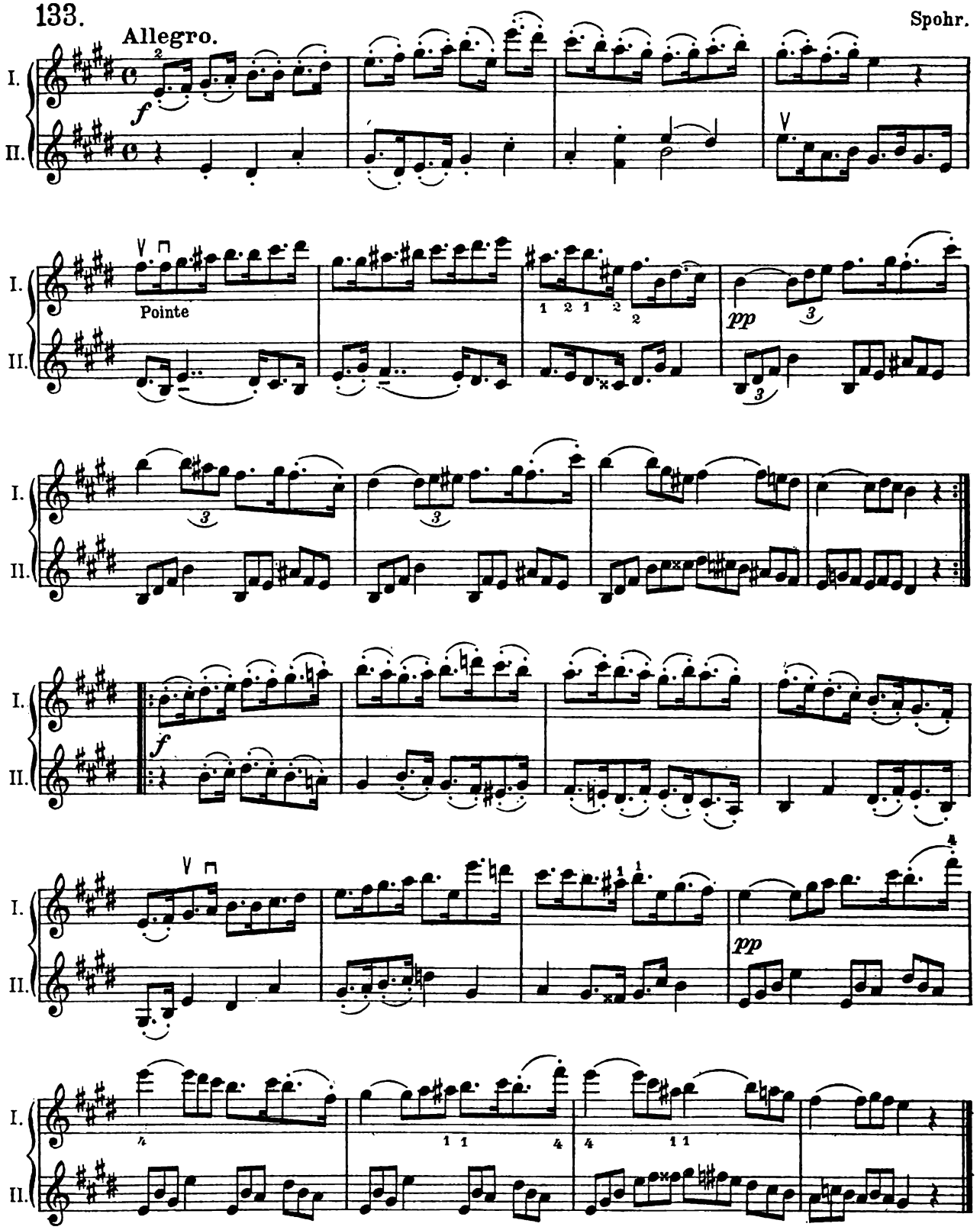
Moderato assai.



133.

Allegro.

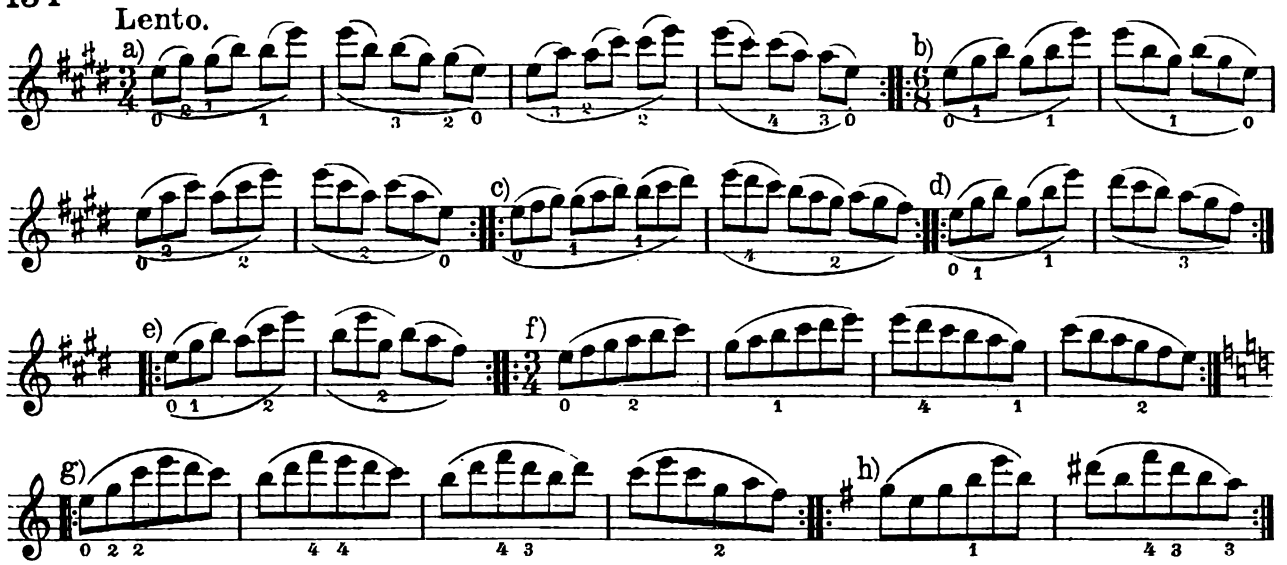
Spohr.



Changements
entre les 1ère, 2me, 3me et 4me positions.

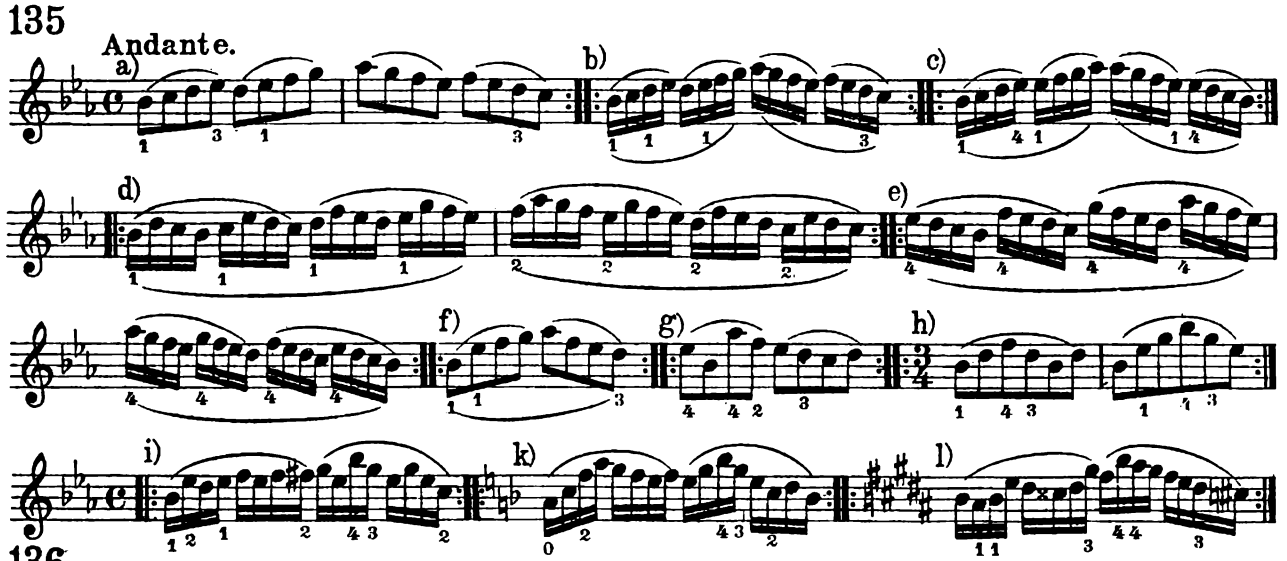
134

Lento.



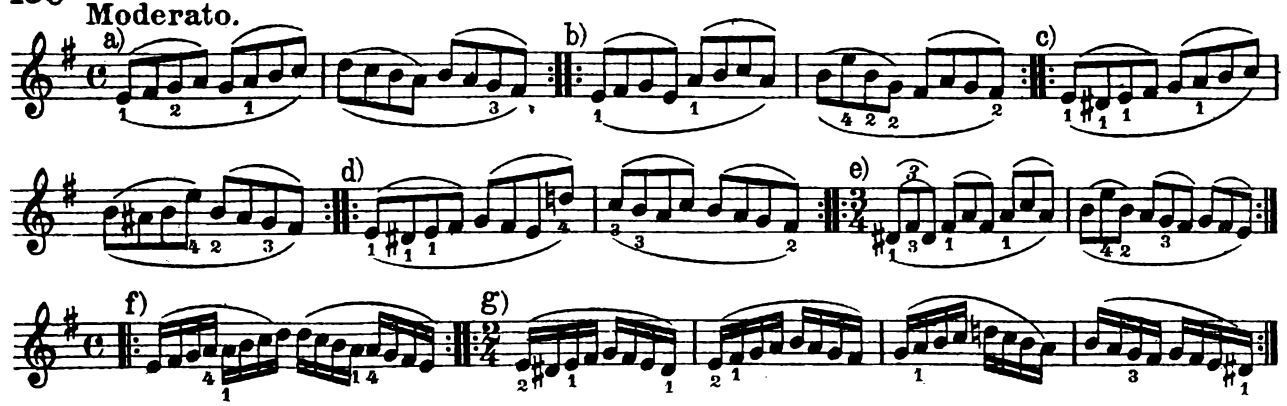
135

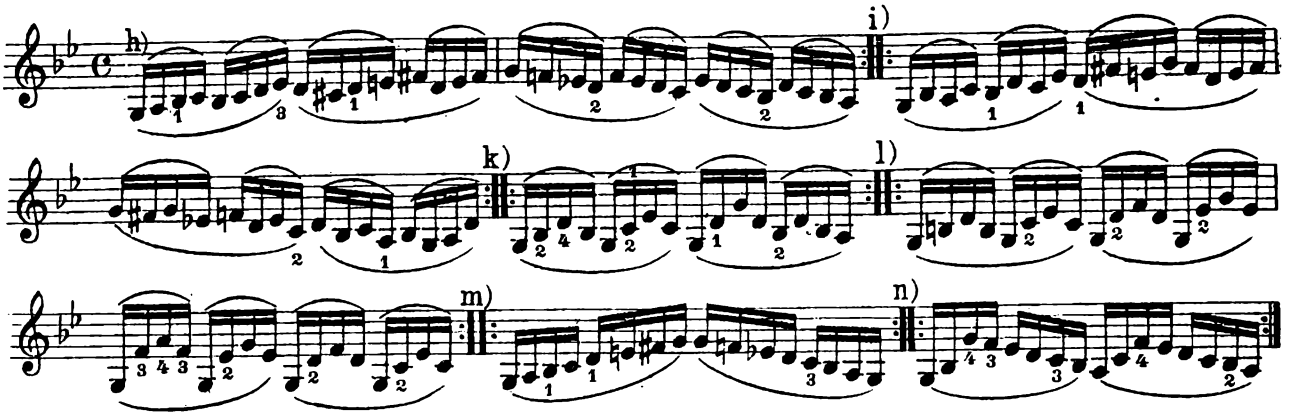
Andante.



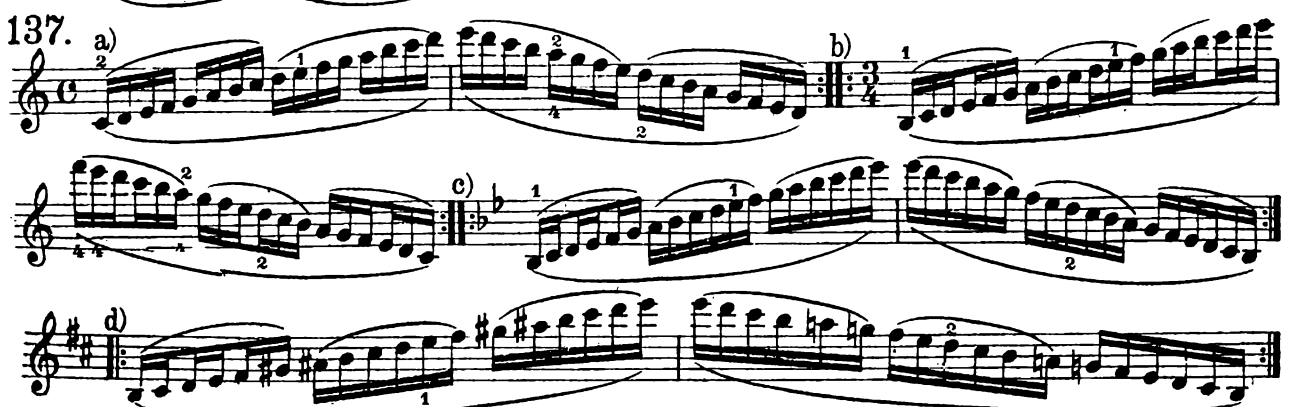
136

Moderato.

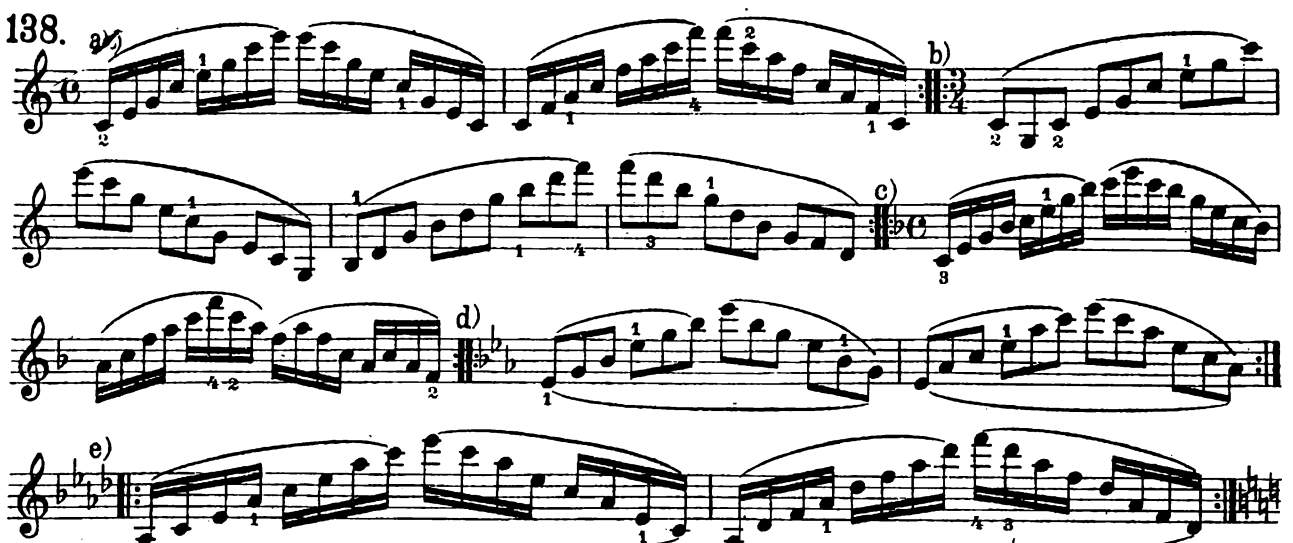




137.



138.



f)

Exemples tirés d'oeuvres de différents maîtres.

139. Bach, Preludio.

a)

b) Allegro. R. Kreutzer, Etude.

c) R. Kreutzer, Etude.

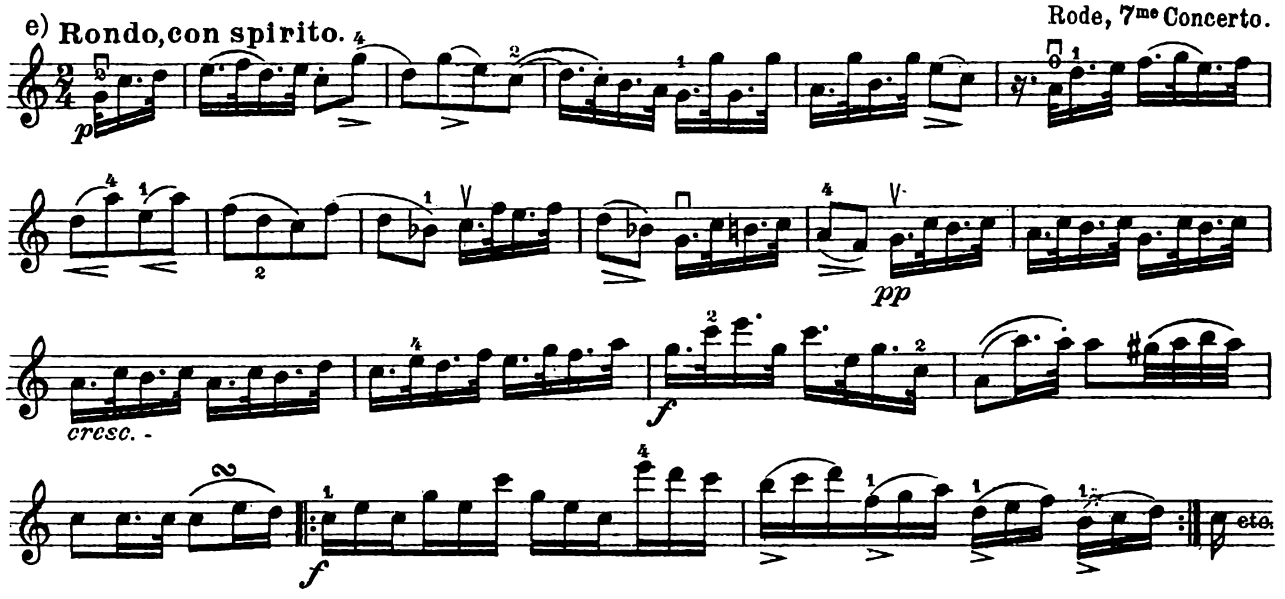
d) R. Kreutzer, Etude.

restez

restez

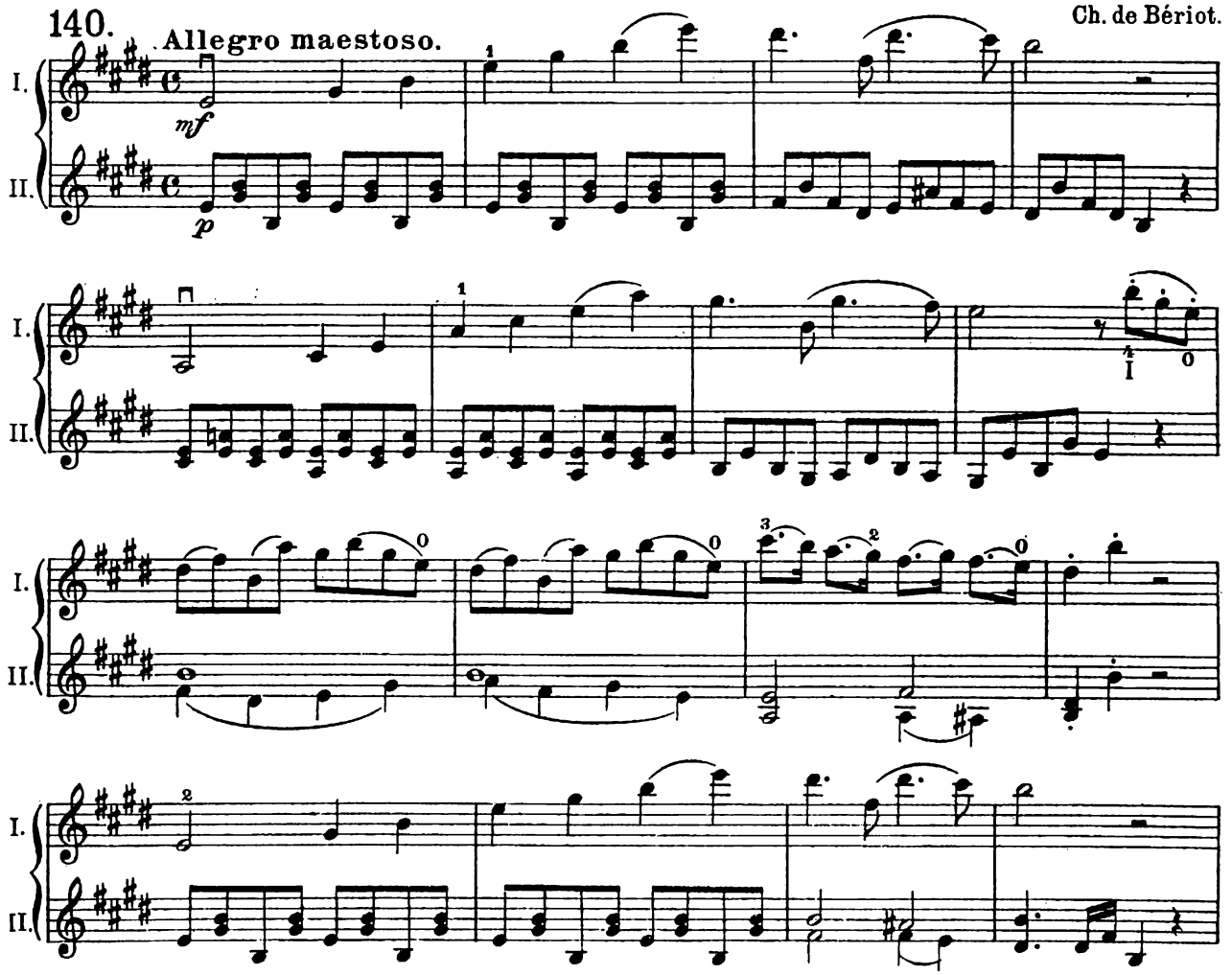
e) **Rondo, con spirito.**

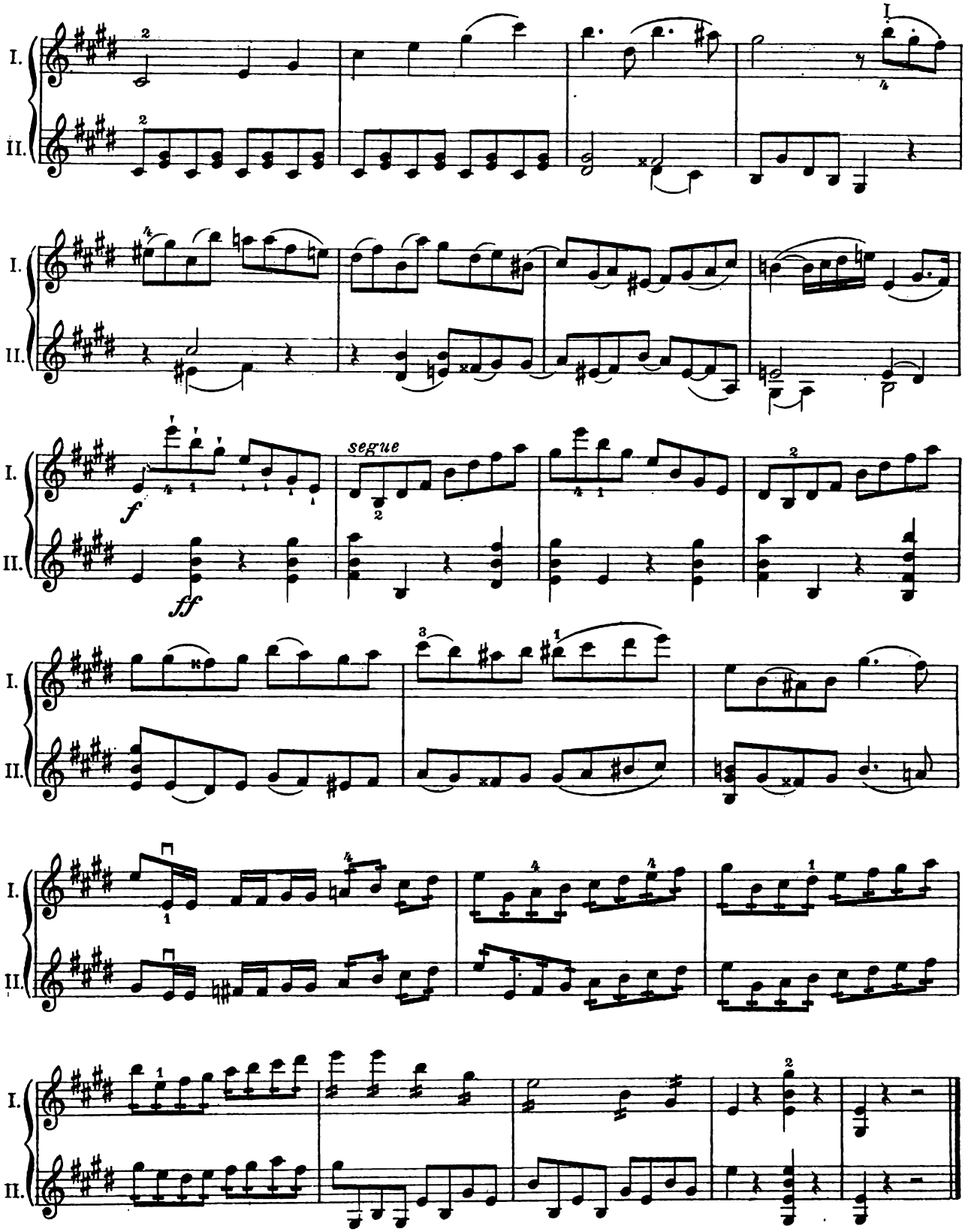
Rode, 7me Concerto.



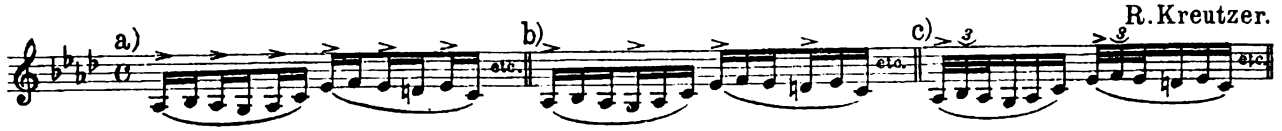
140. Allegro maestoso.

Ch. de Bériot.

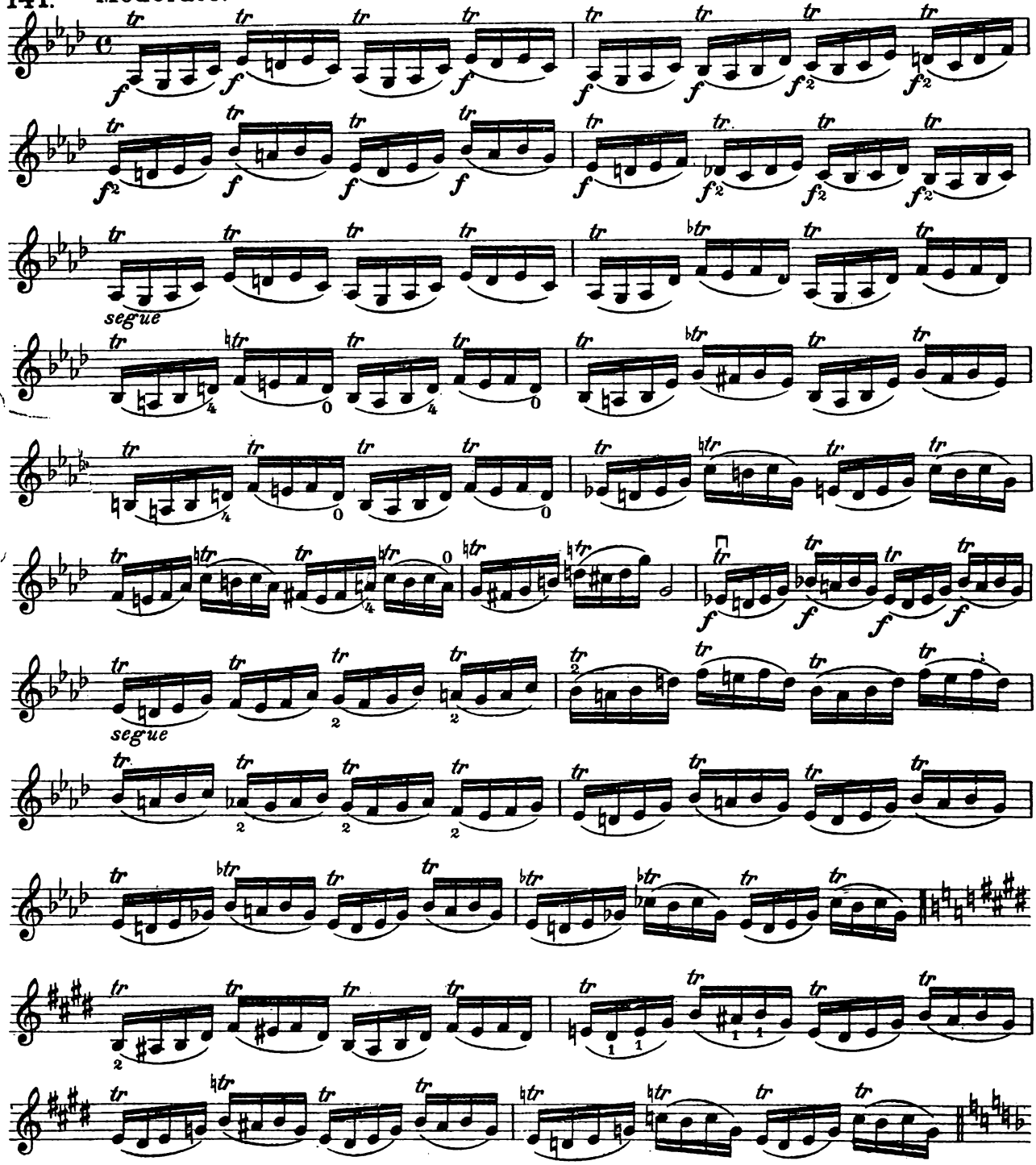


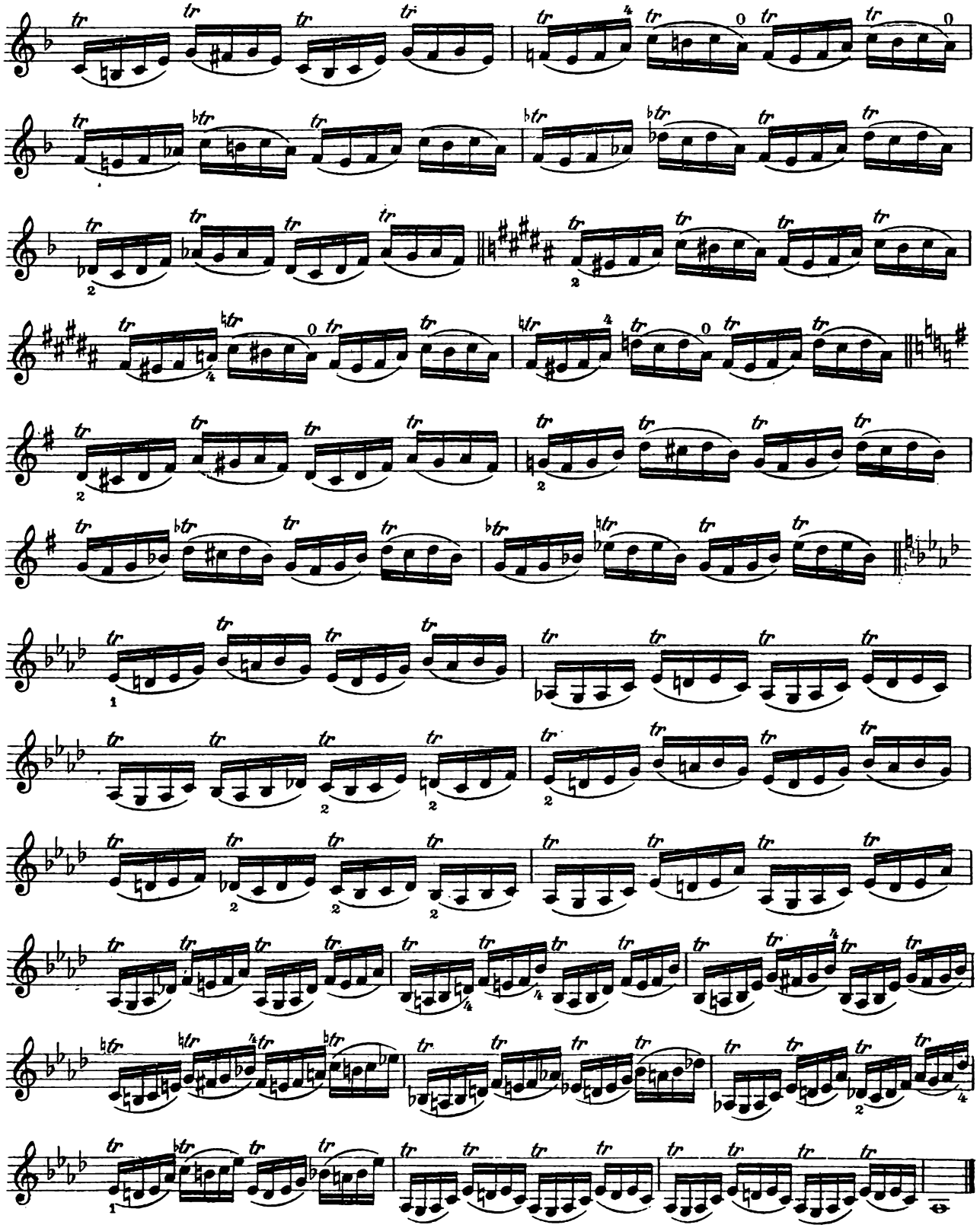

I.
II.
segue
f
ff

R. Kreutzer.

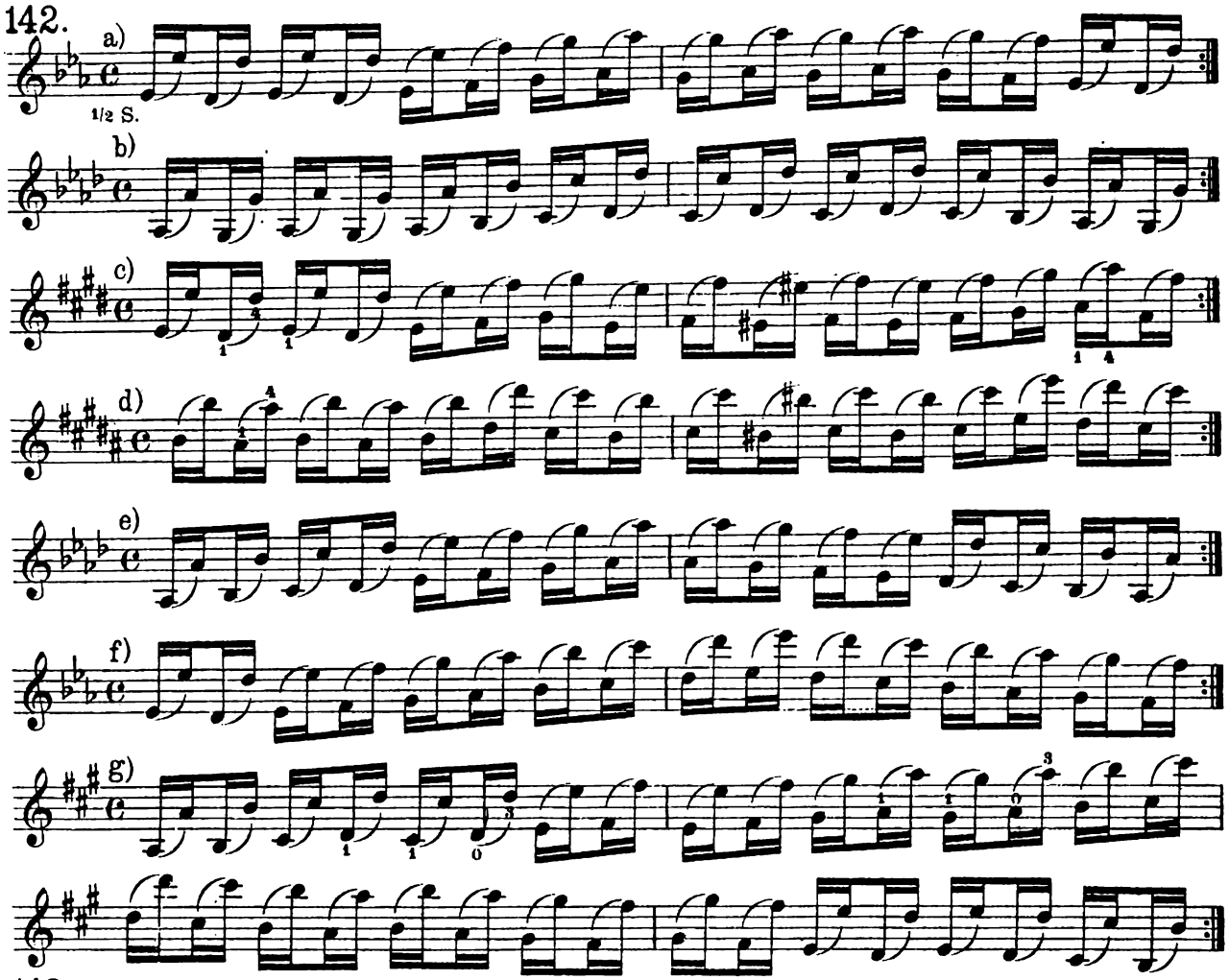


141. **Moderato.**

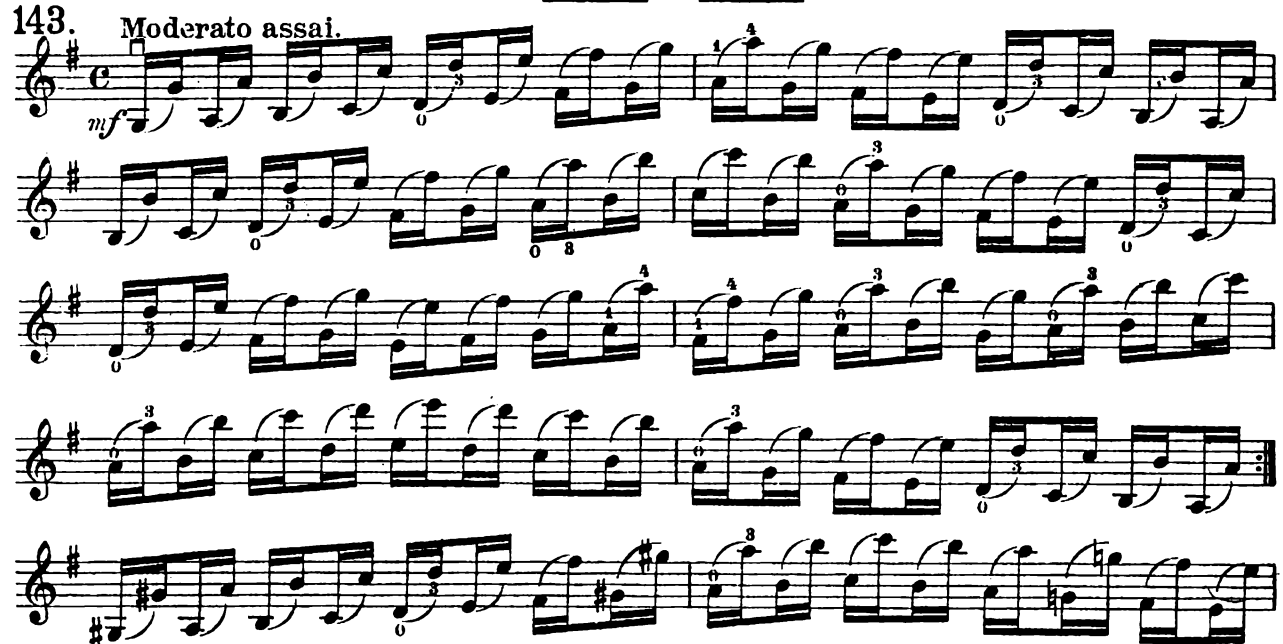


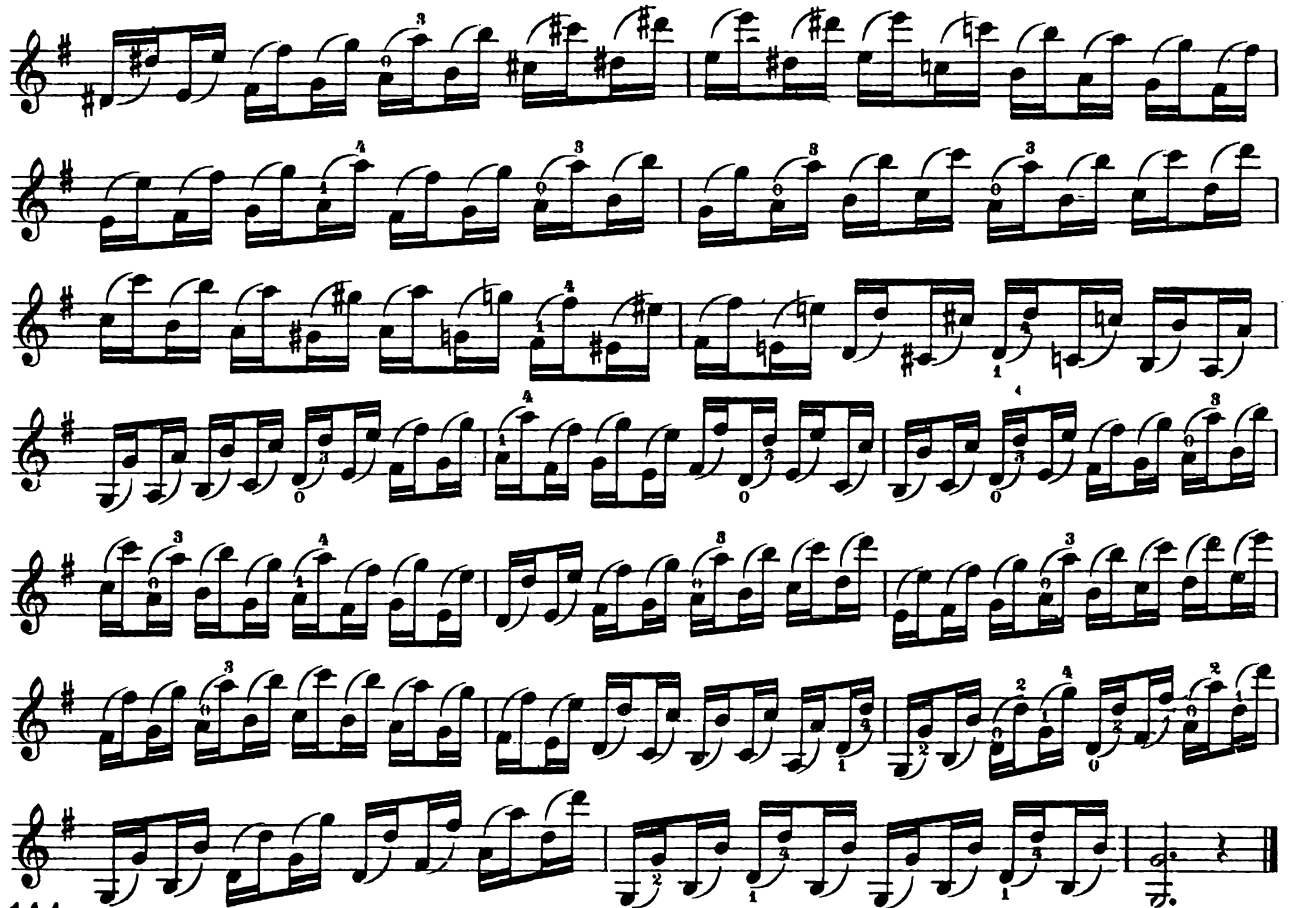


142.

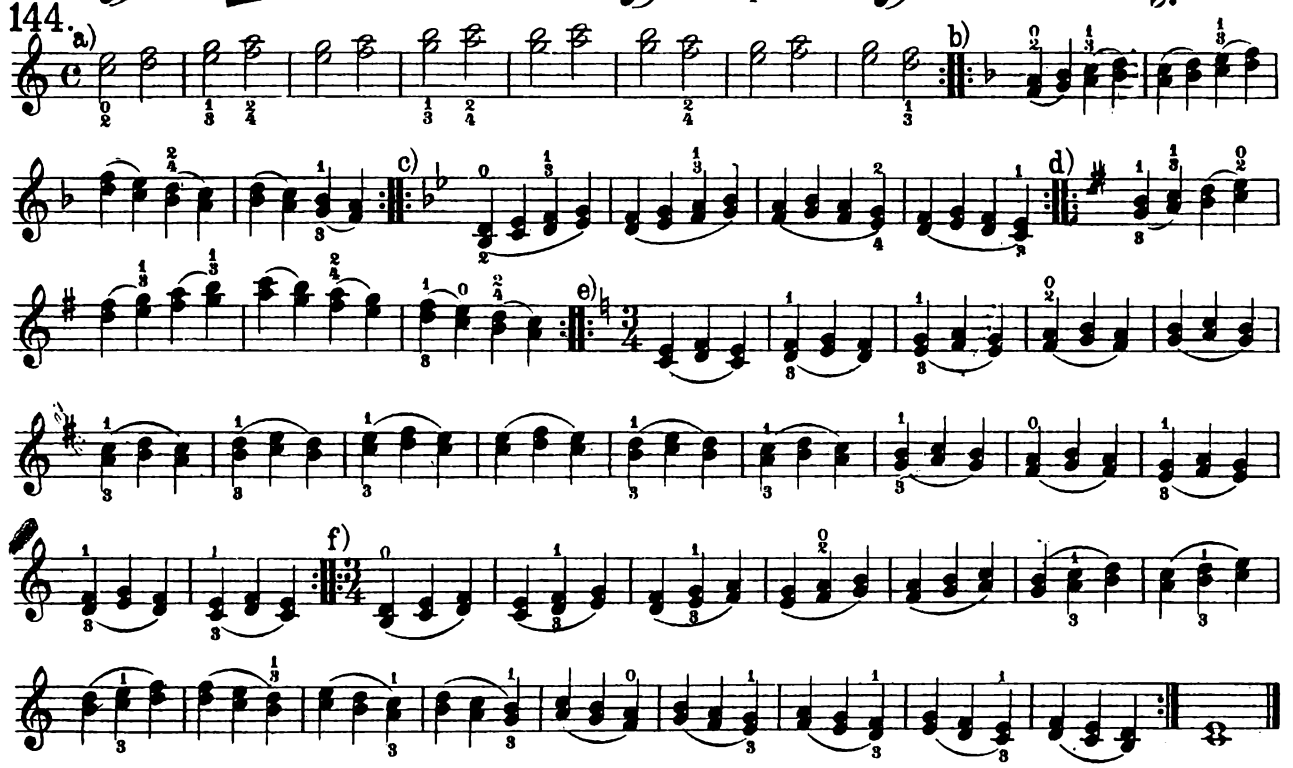


143. Moderato assai.

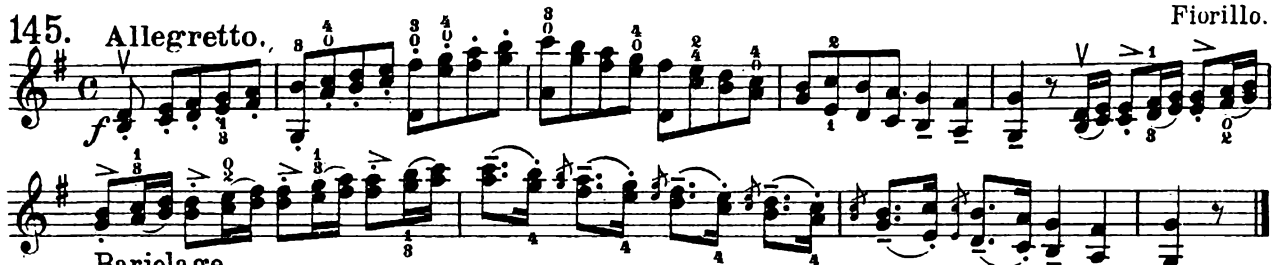




144.

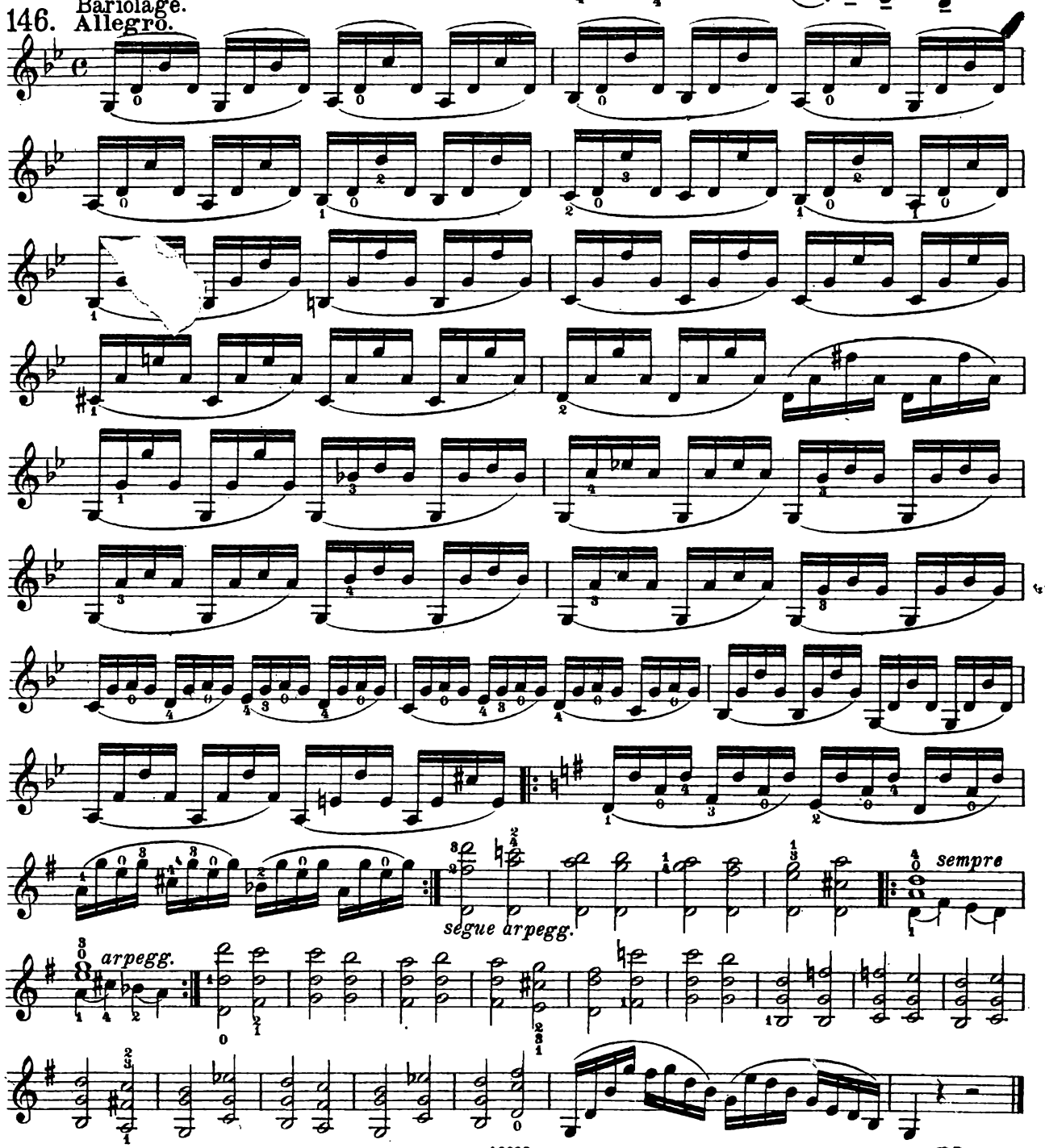


145. Allegretto.



Bariolage.

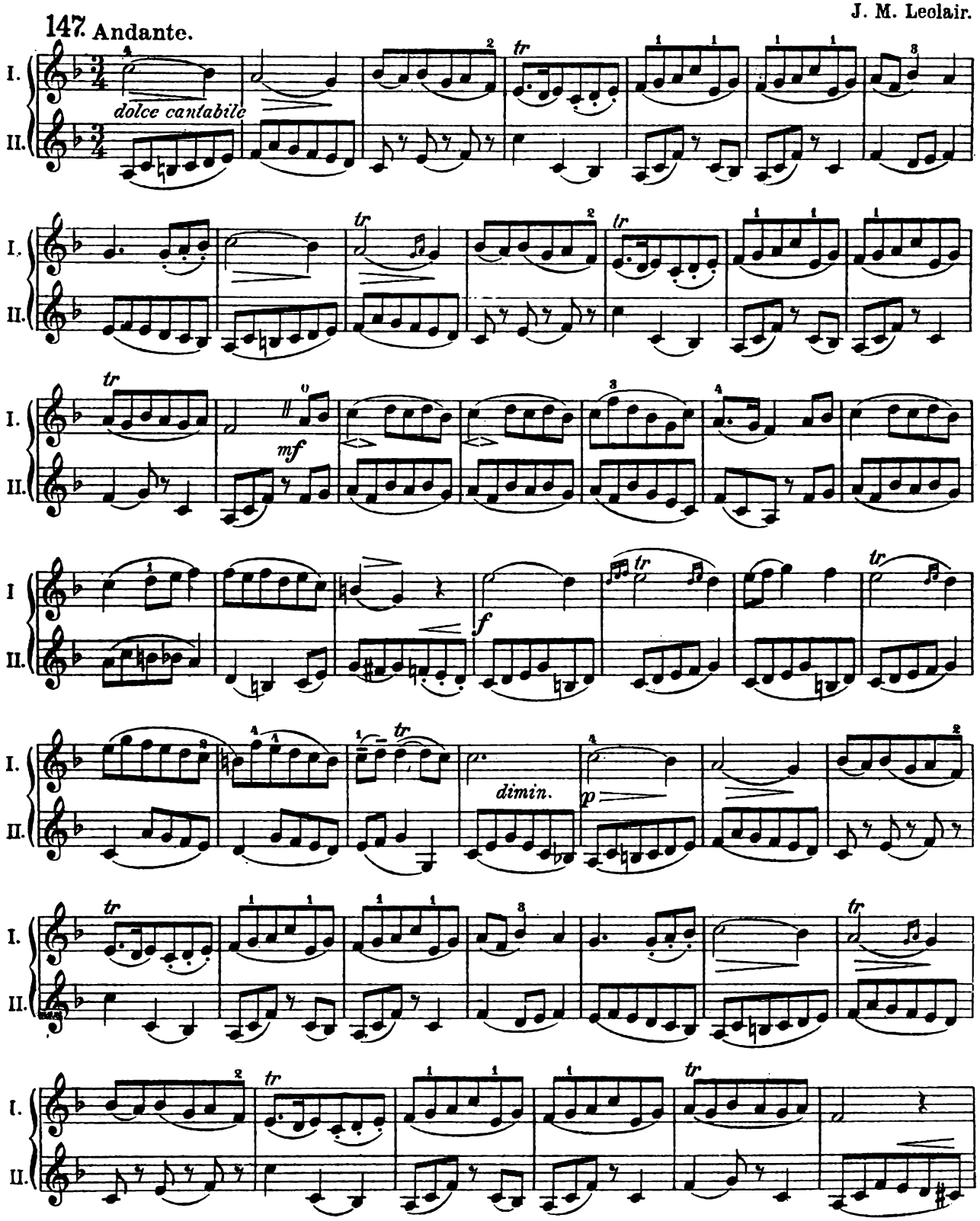
146. Allegro.

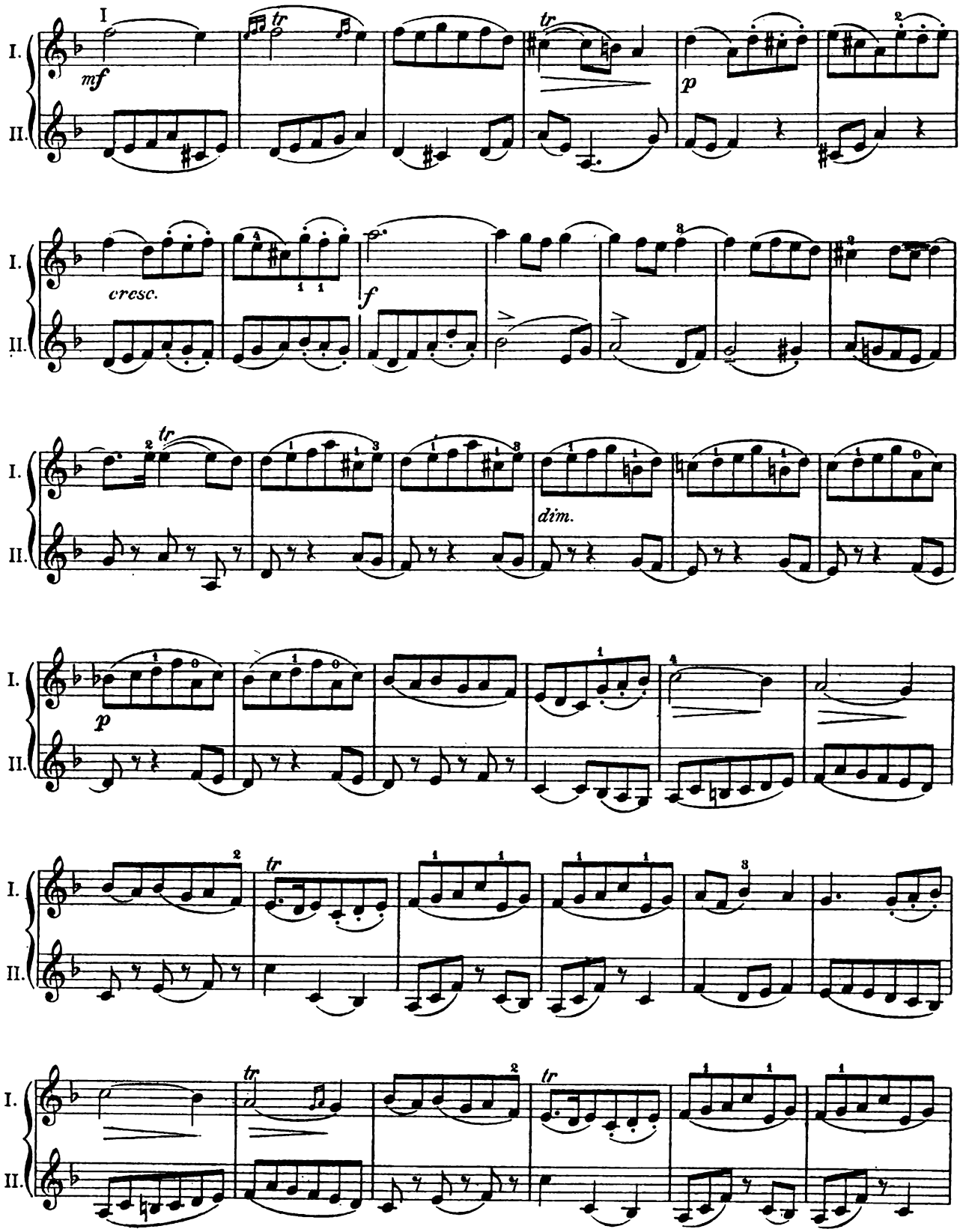


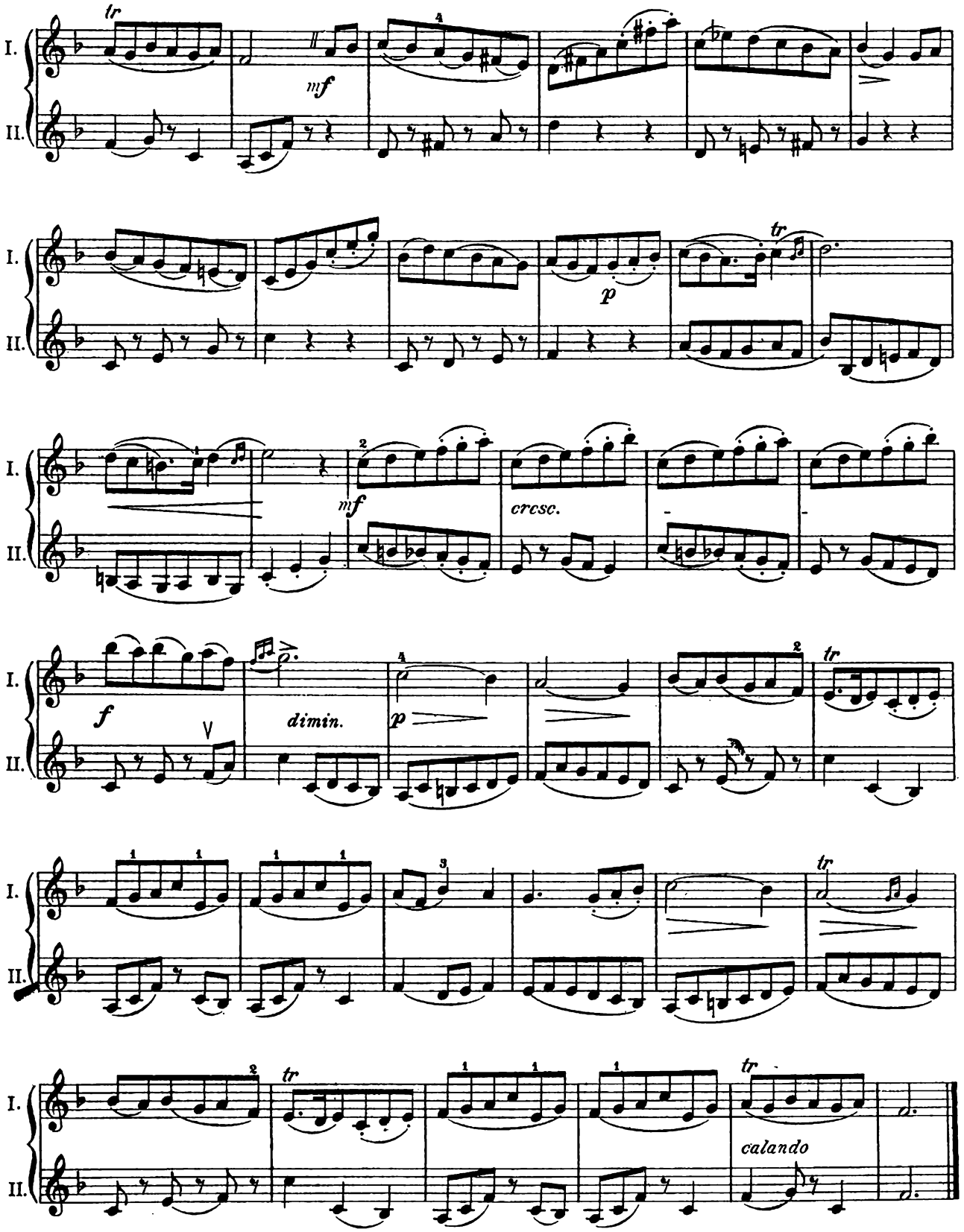
Aria.

J. M. Leclair.

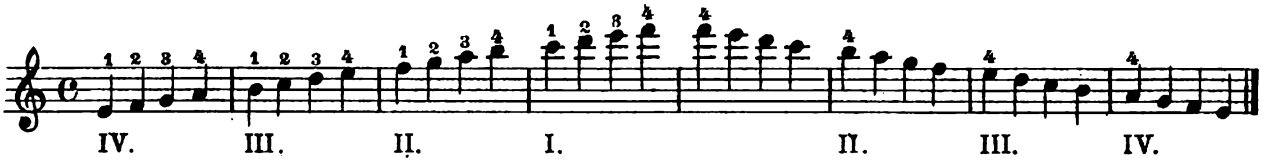
147. Andante.




I
mf
tr
tr
p
cresc.
f
tr
dim.
p
tr
tr
I.
II.


I.
II.
tr
mf
p
cresc.
f
dimin.
calando

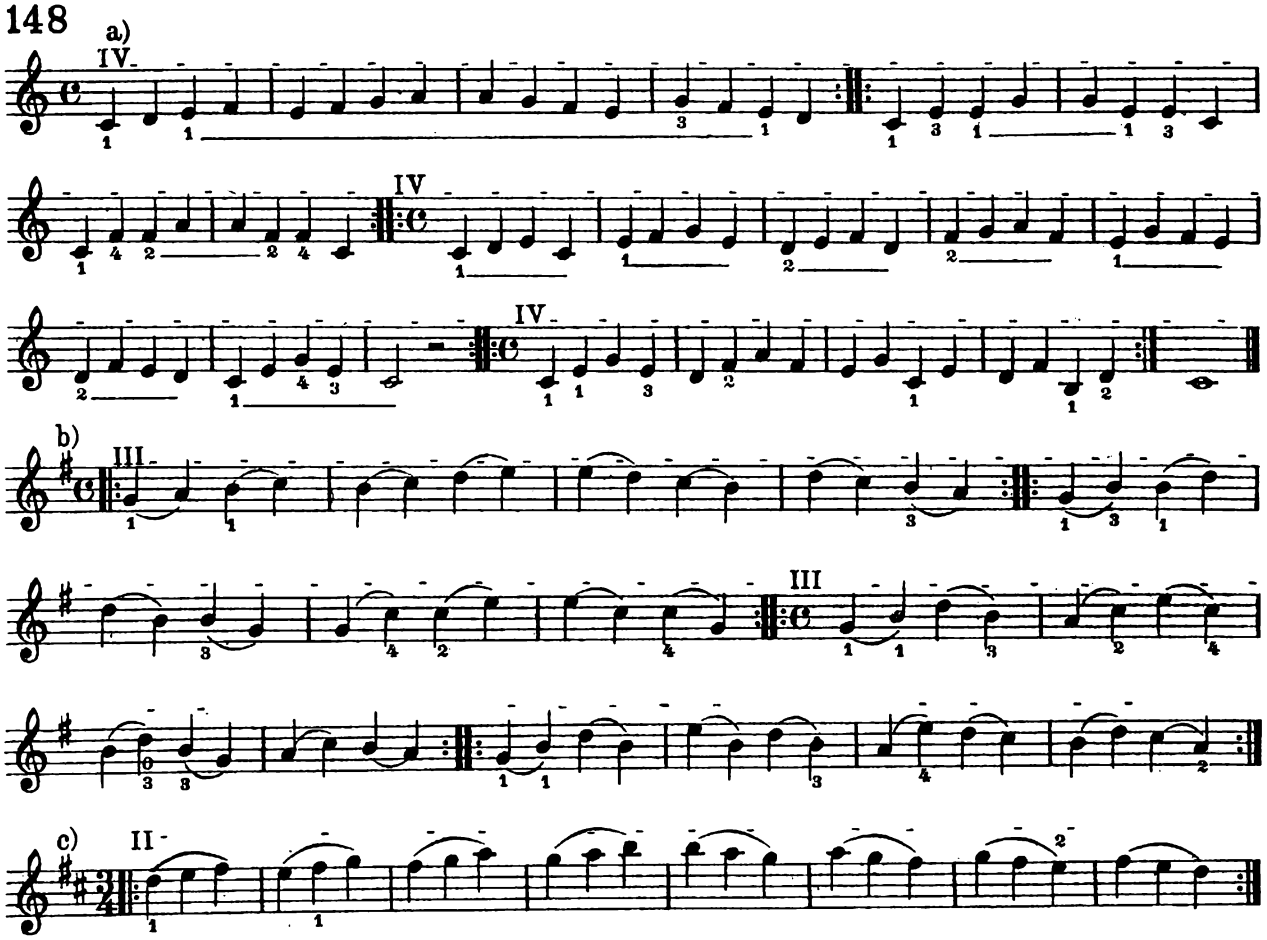
De la cinquième position.

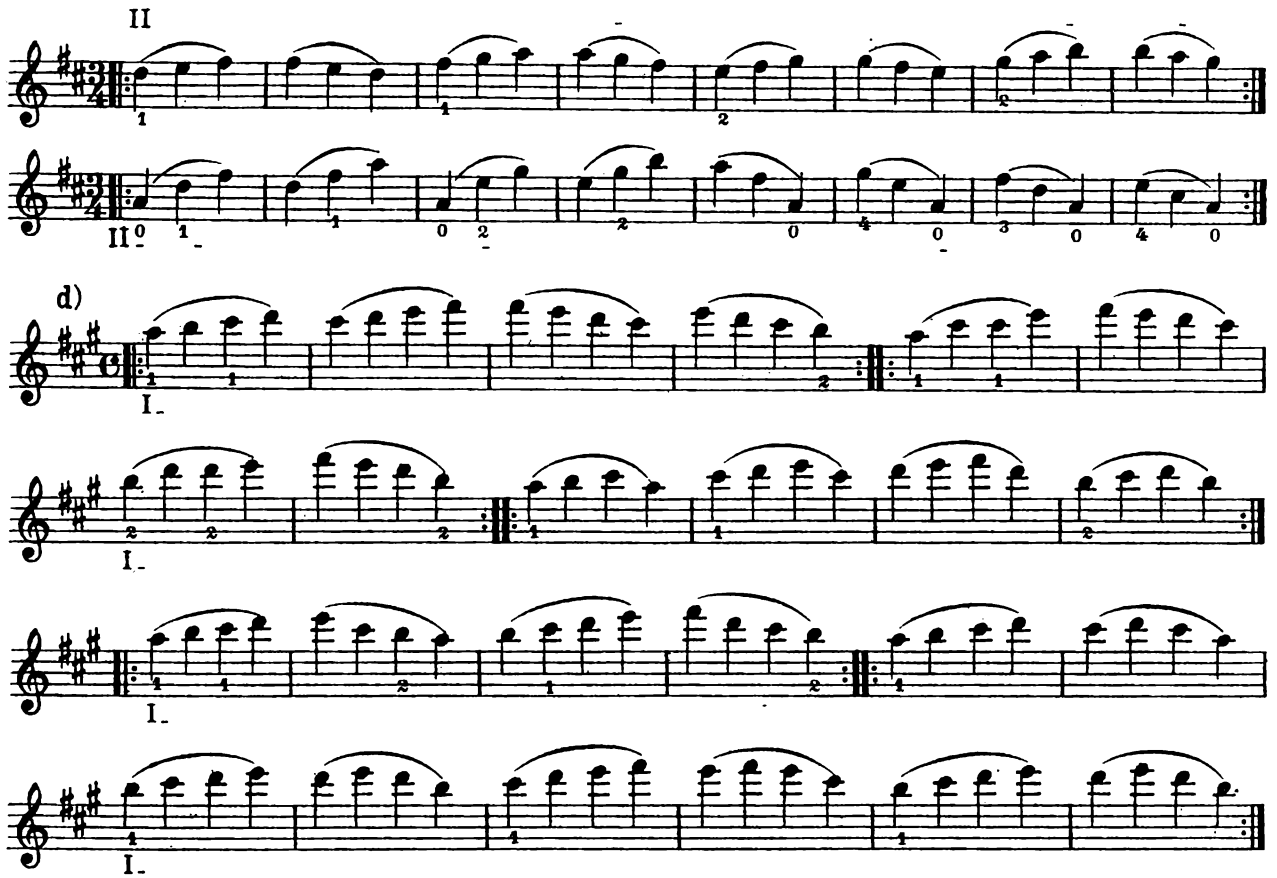


Comme on le voit par le tableau ci-dessus, les doigtés de la 5me position sur le sol, le ré, et le la, correspondent à ceux de la 1ère position sur le ré, le la et le mi. De sorte qu'il suffira à l'élève de s'être bien gravé dans la mémoire ceux du tétracorde sur le mi pour se sentir à l'aise, déjà au bout de quelques heures, dans la nouvelle position. Les chiffres romains indiquent sur quelle corde le passage doit être joué:

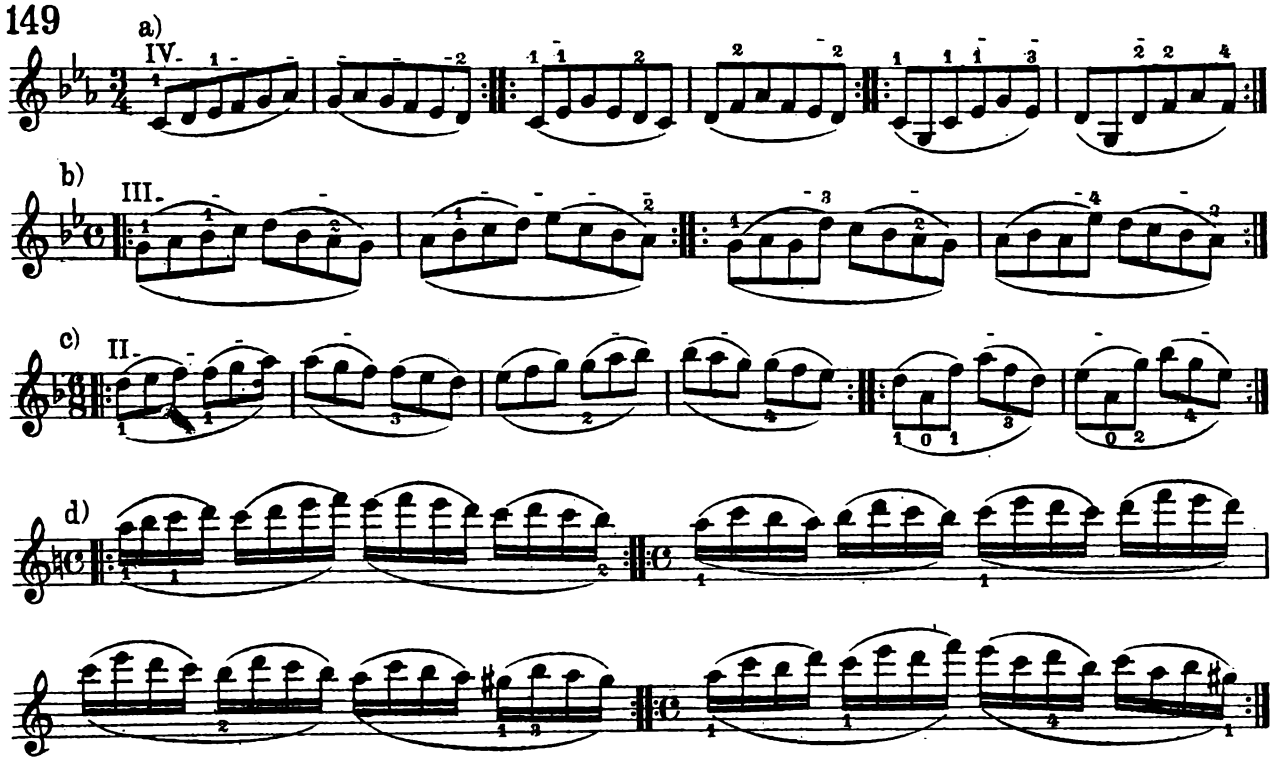
IV = le sol II = le la
III le ré I = le mi

148

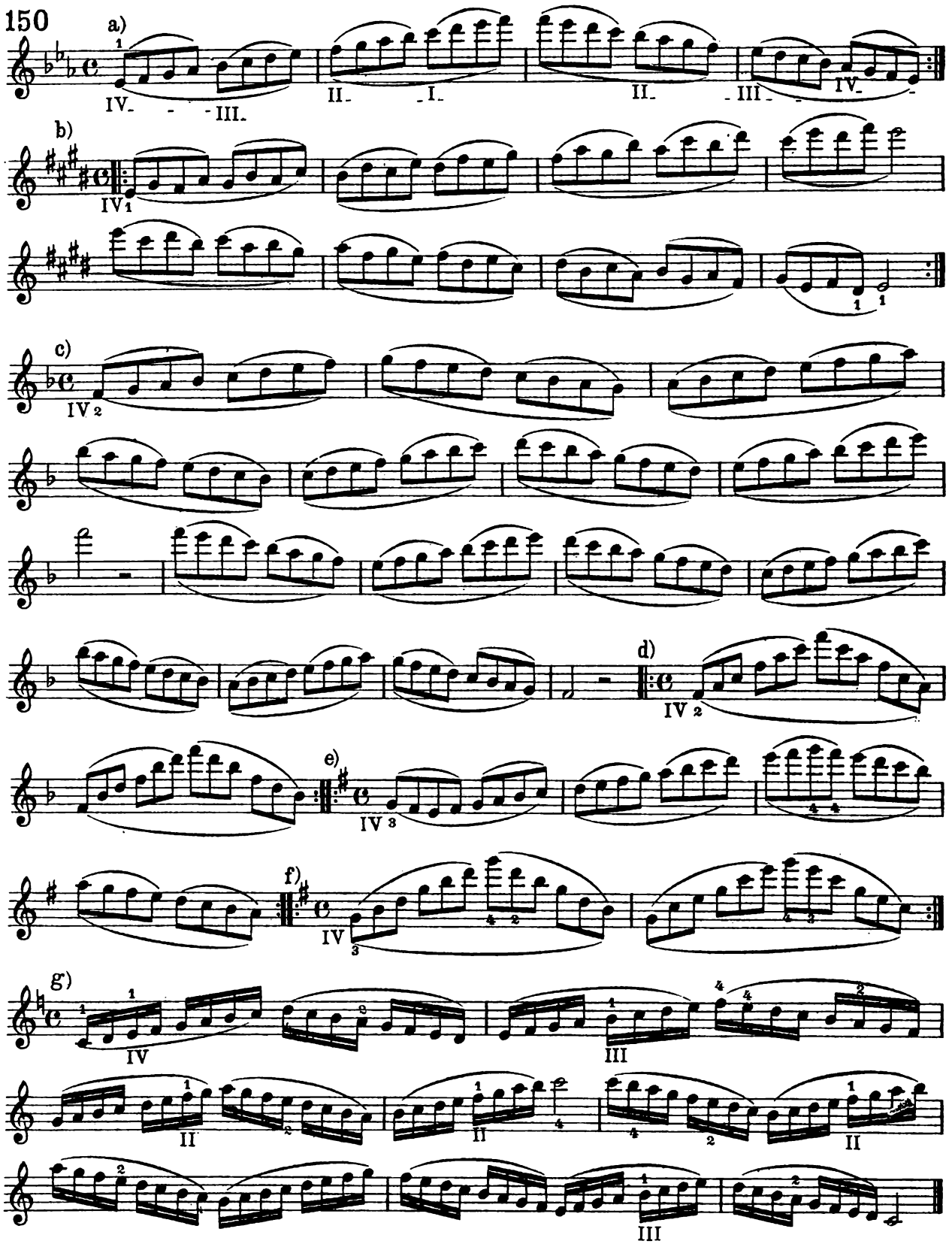


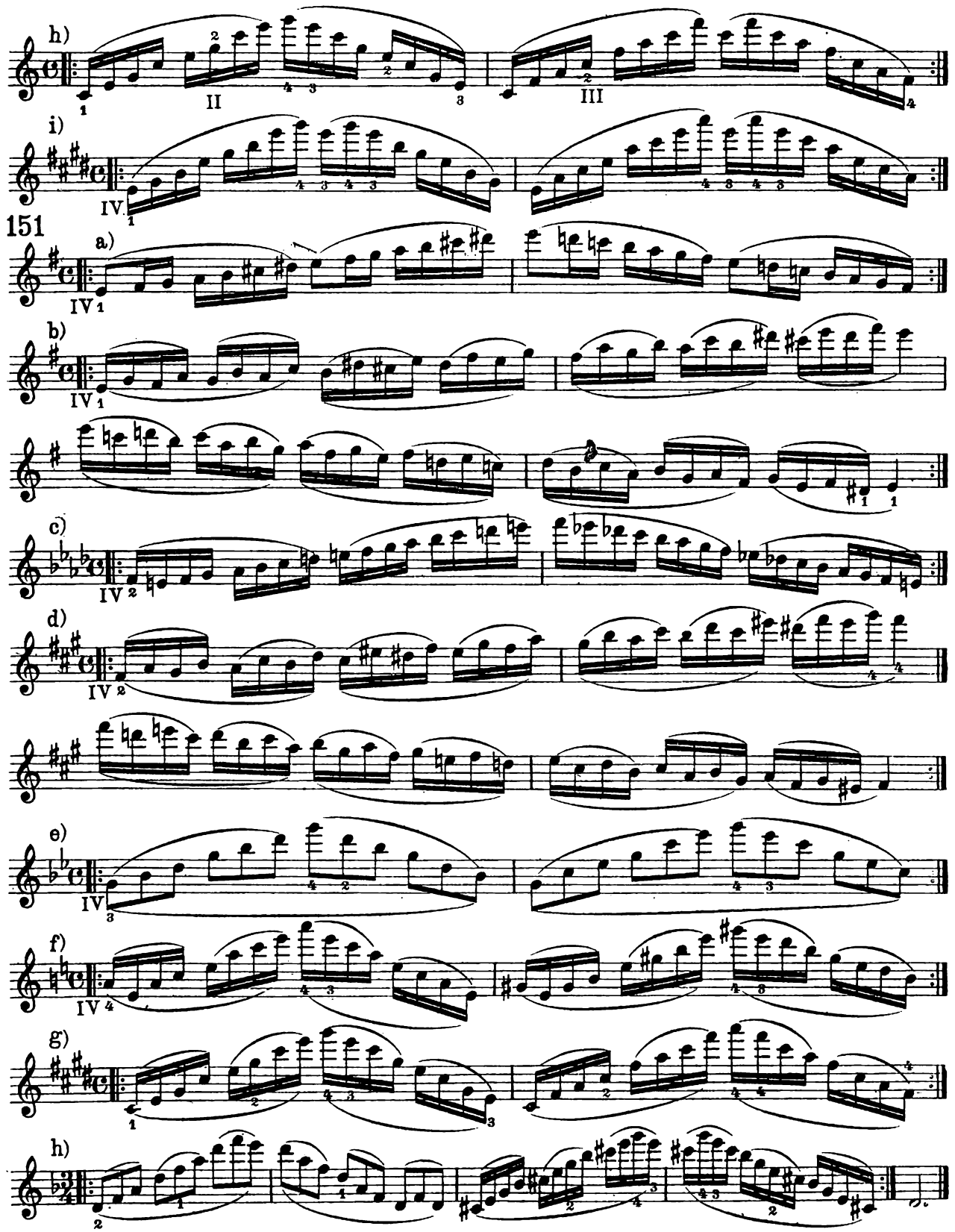


149



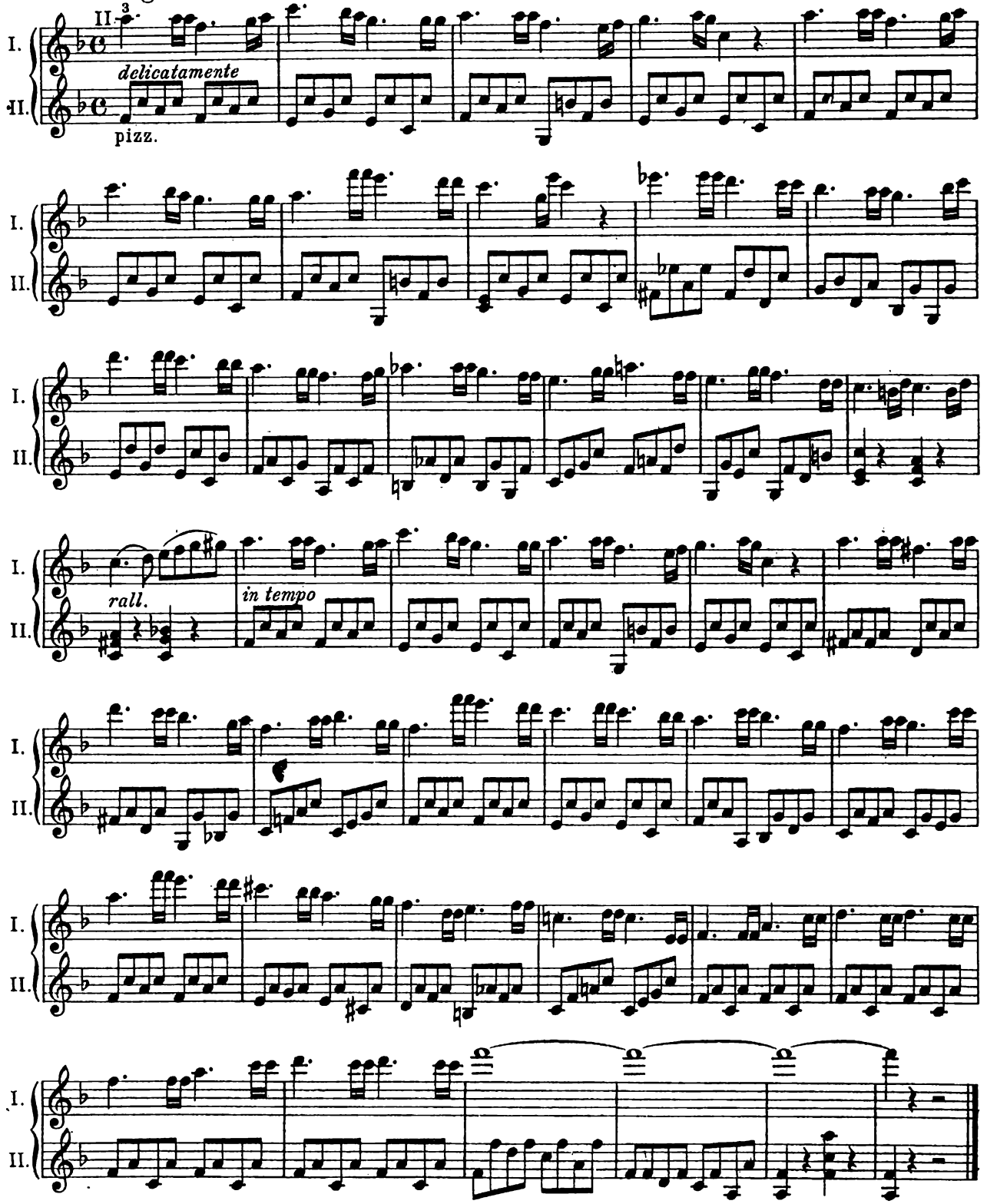
150




h)
II
III
i)
IV
151
a)
IV
b)
IV
c)
IV
d)
IV
e)
IV
f)
IV
g)
h)

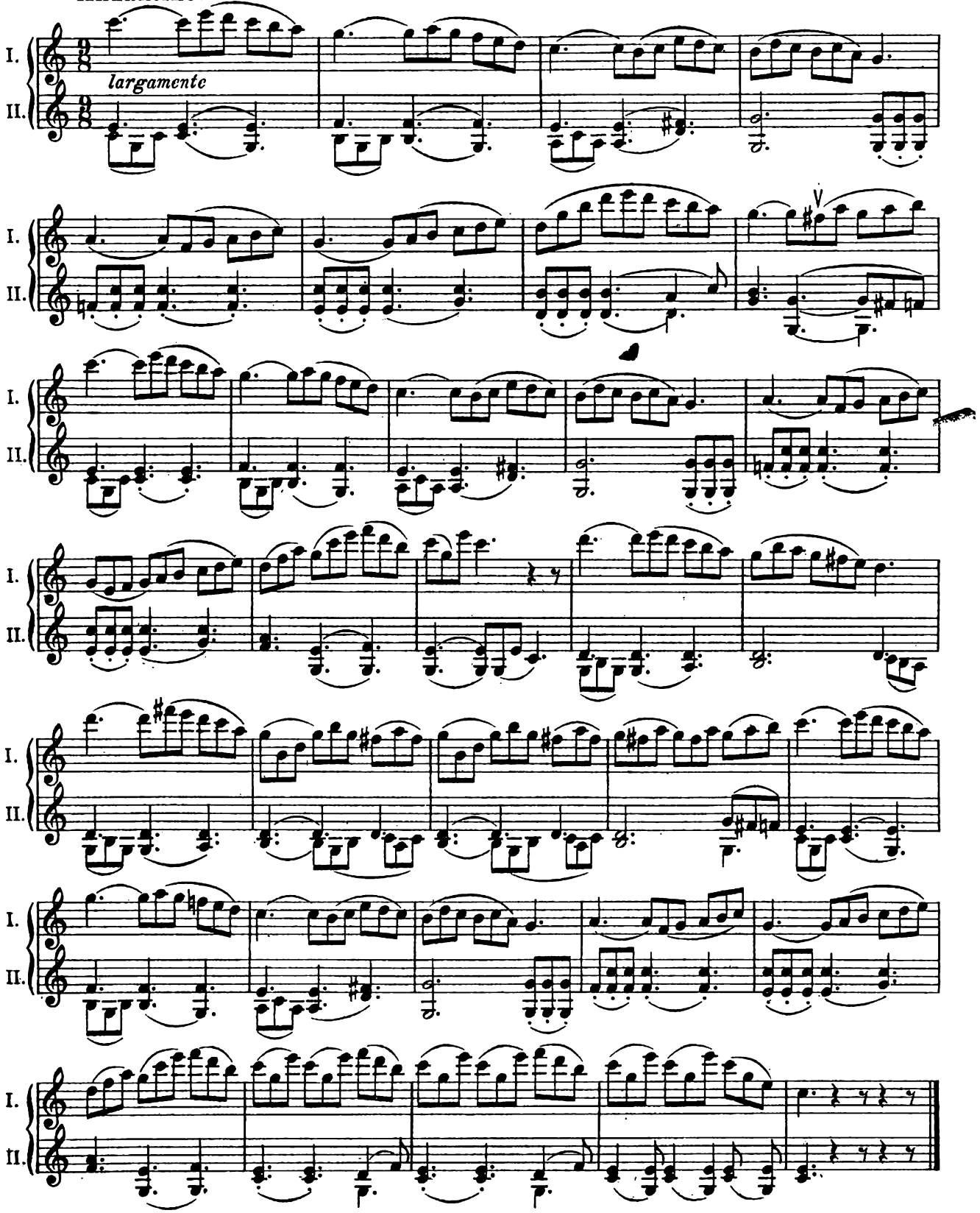
Trois mélodies de Ch. de Bériot.

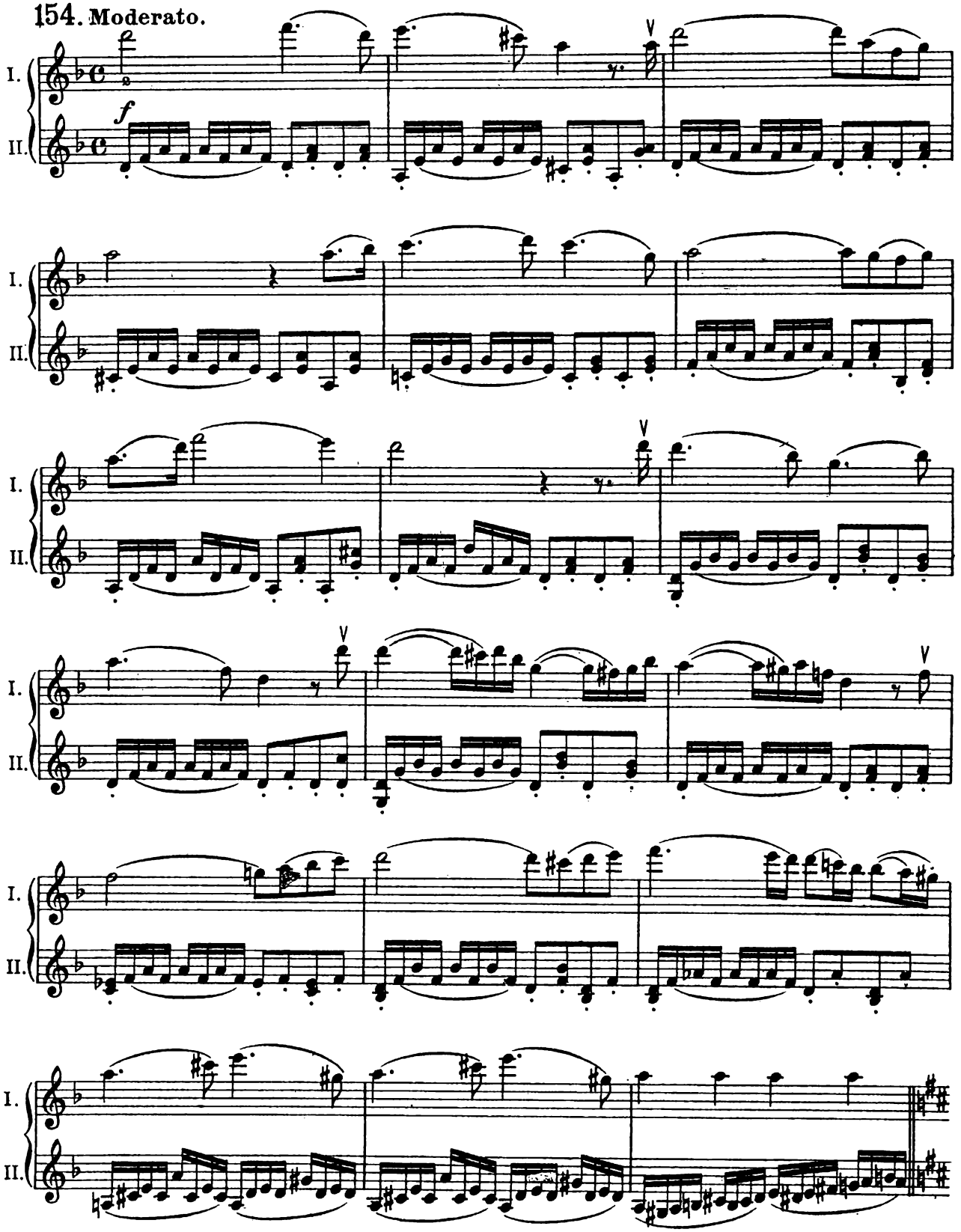
152. Allegretto.

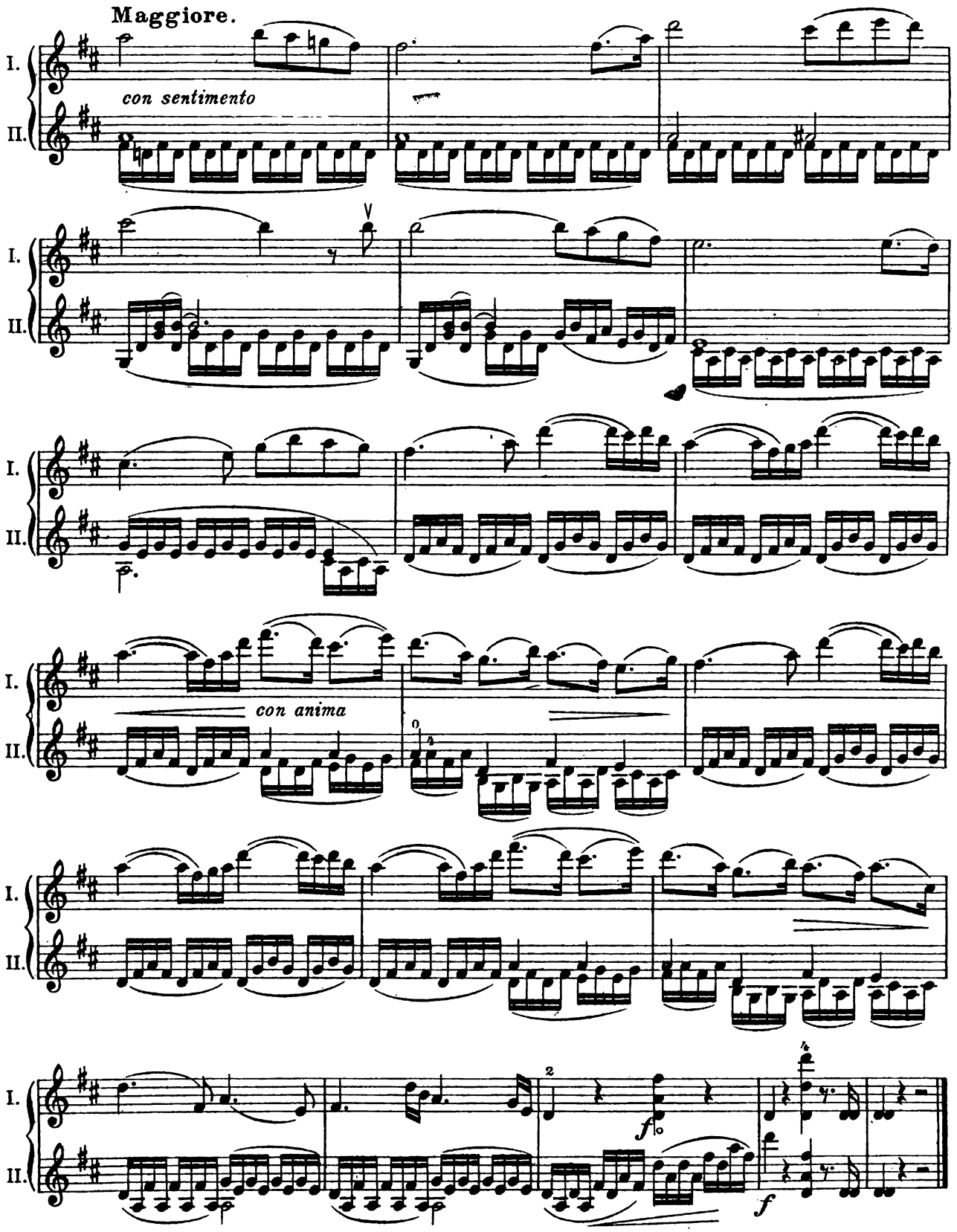


153.

Andantino.

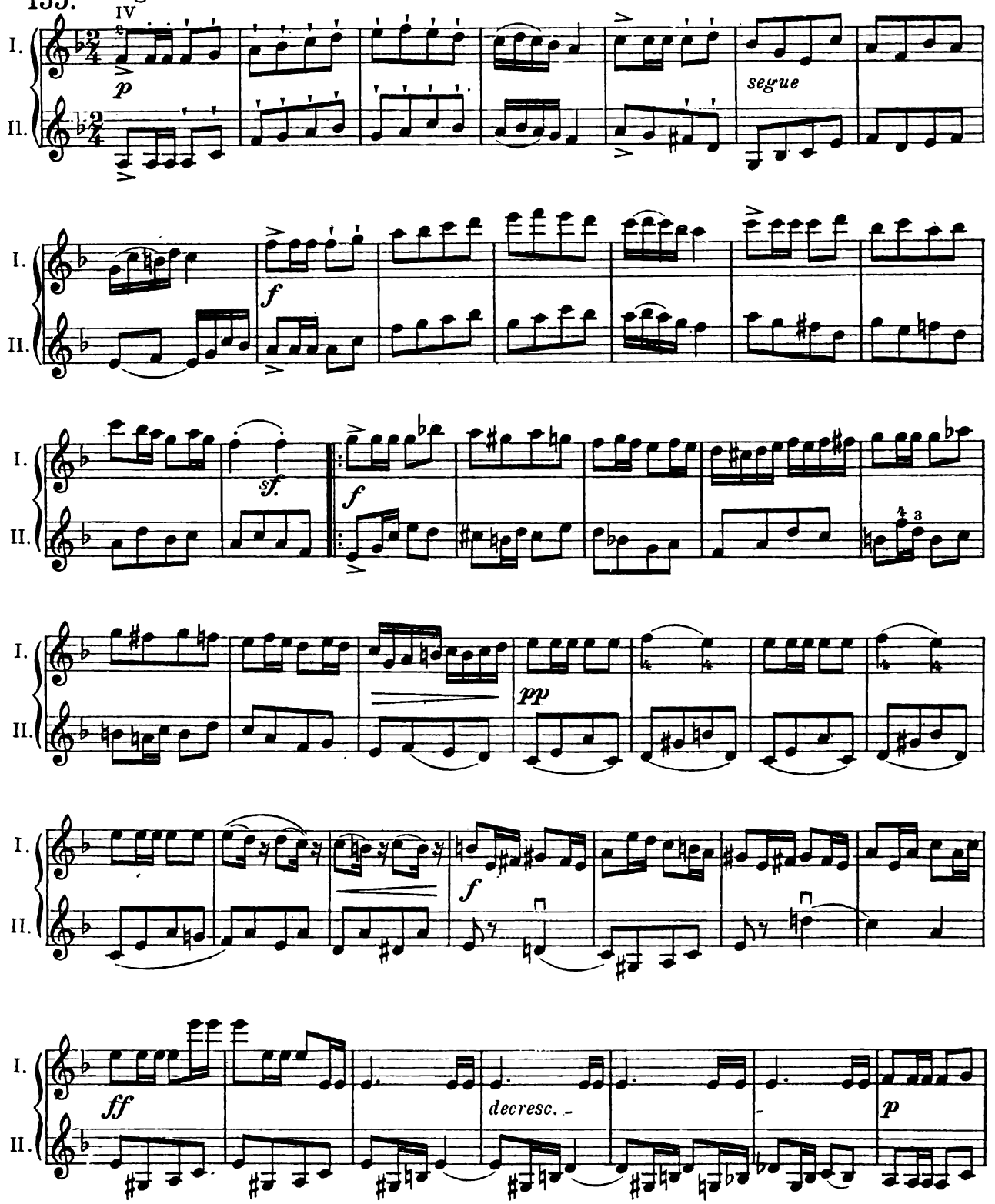


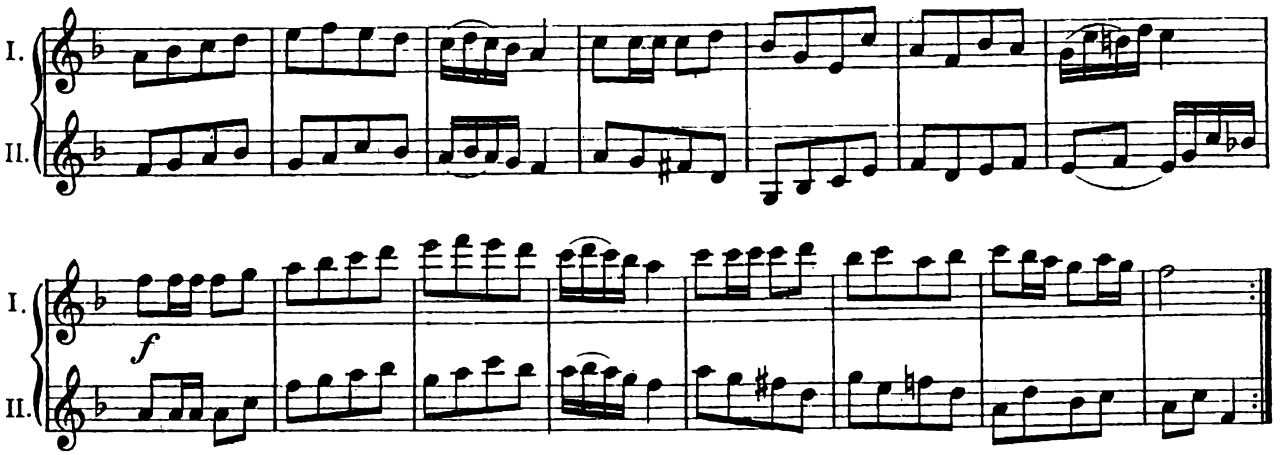

154. Moderato.
I.
II.
f


Maggiore.
I.
II.
con sentimento
con anima
f
f

155. Allegro.

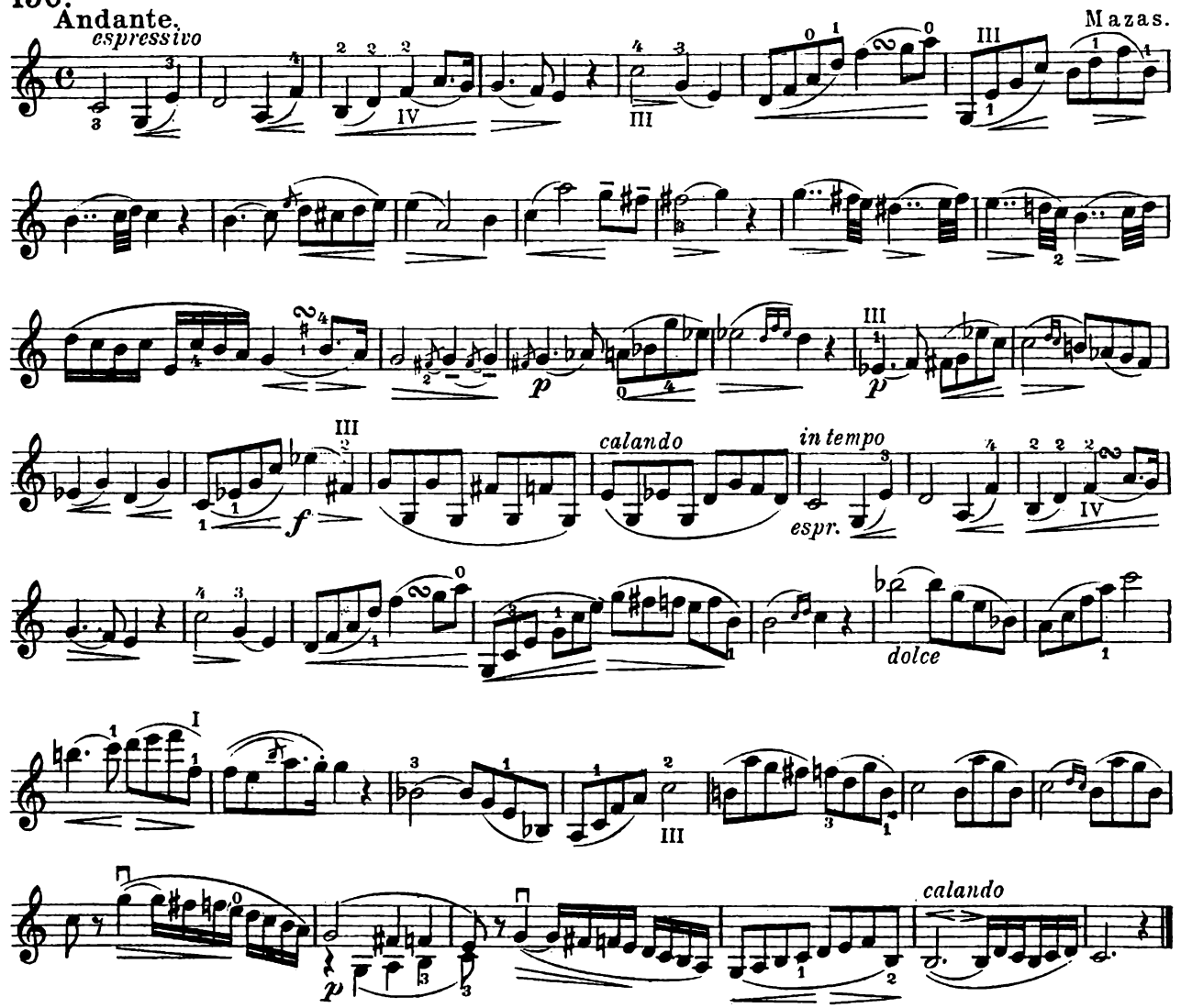
Spohr.



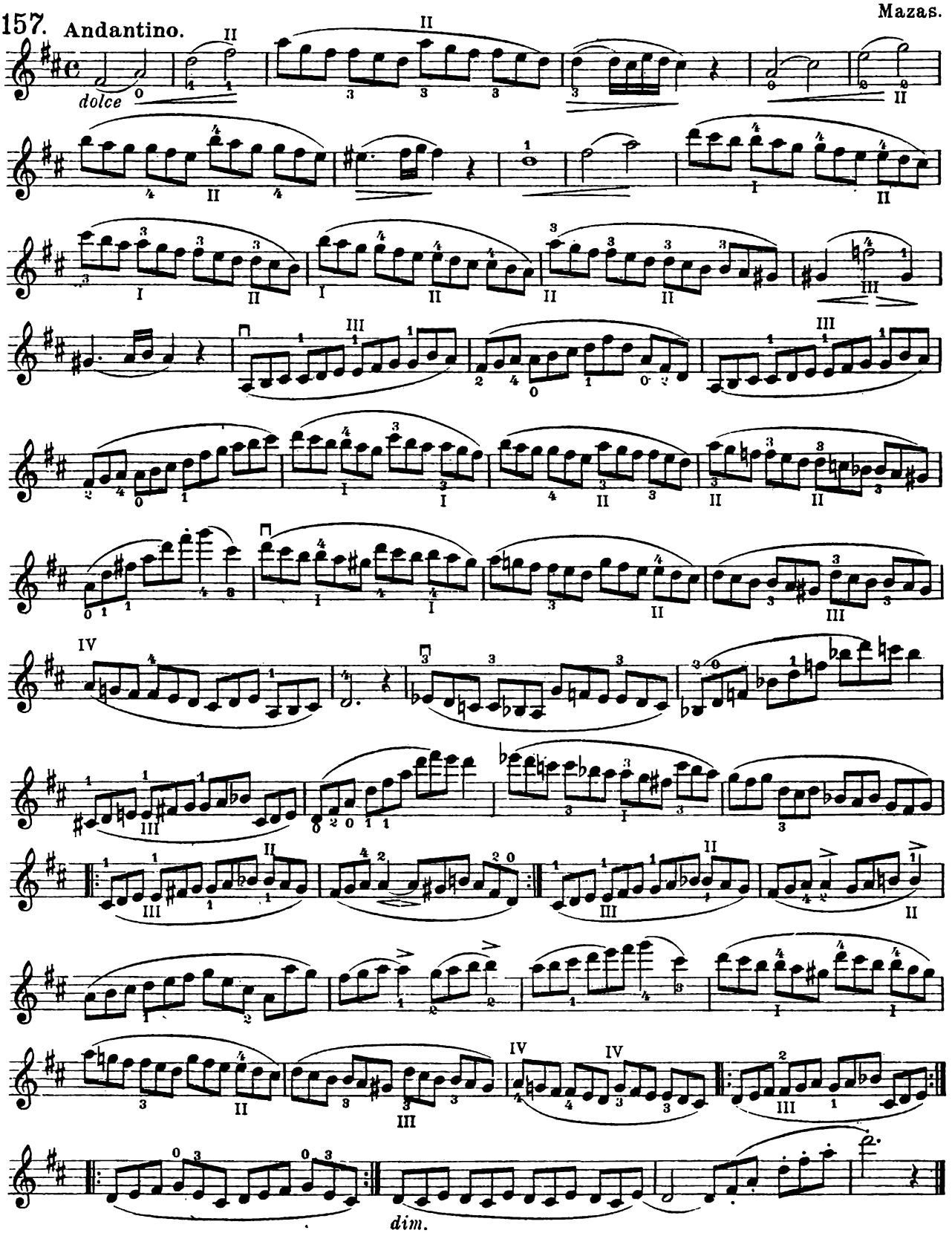


Changements
entre les 1ère, 2me, 3me, 4me et 5me positions.

156.

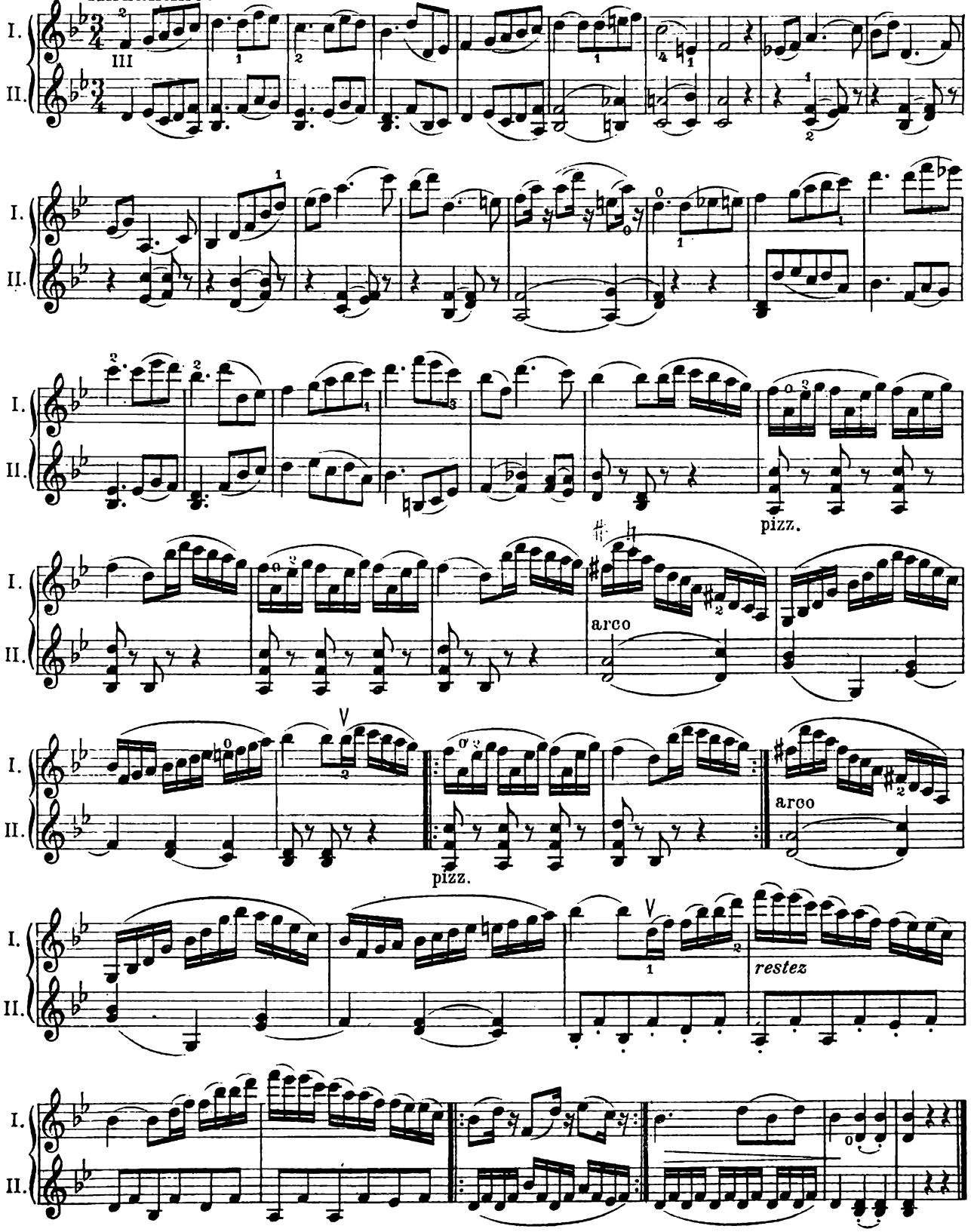


157. **Andantino.**

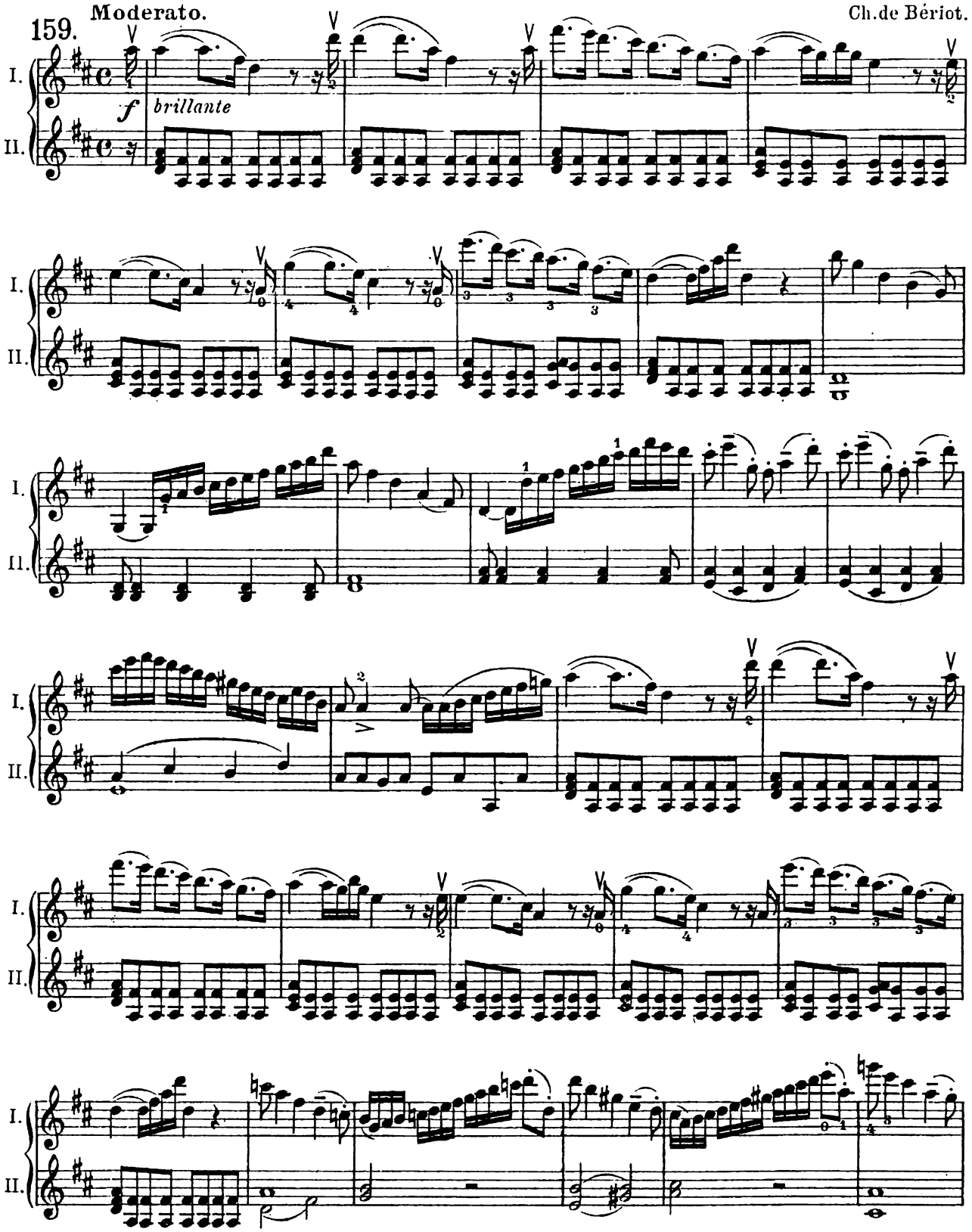


158. Andantino.

Ch. de Bériot.

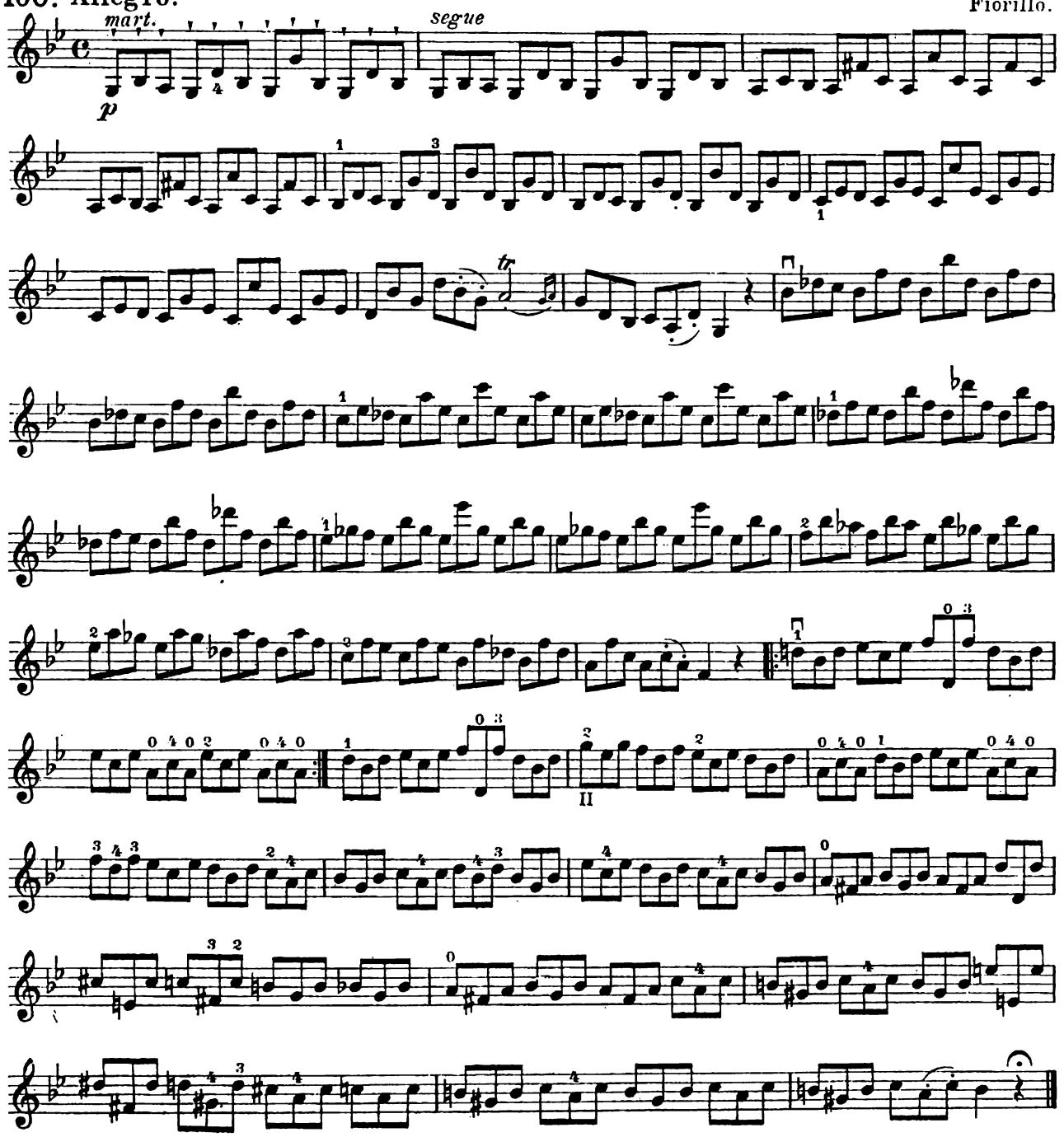


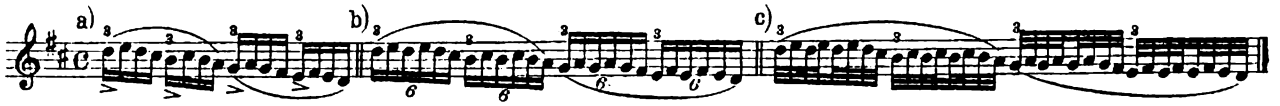
159. **Moderato.** Ch.de Bériot.



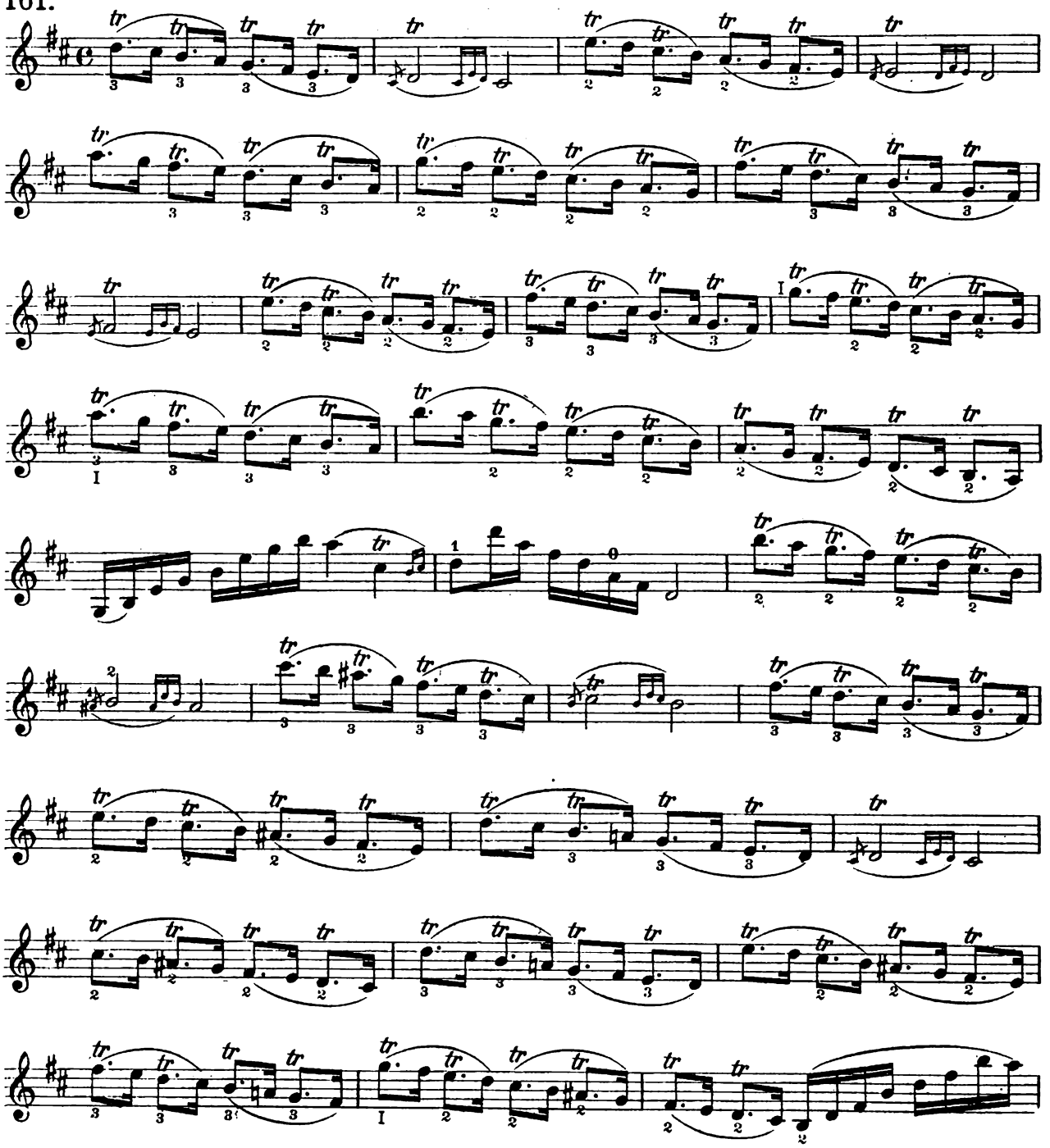
160. Allegro.

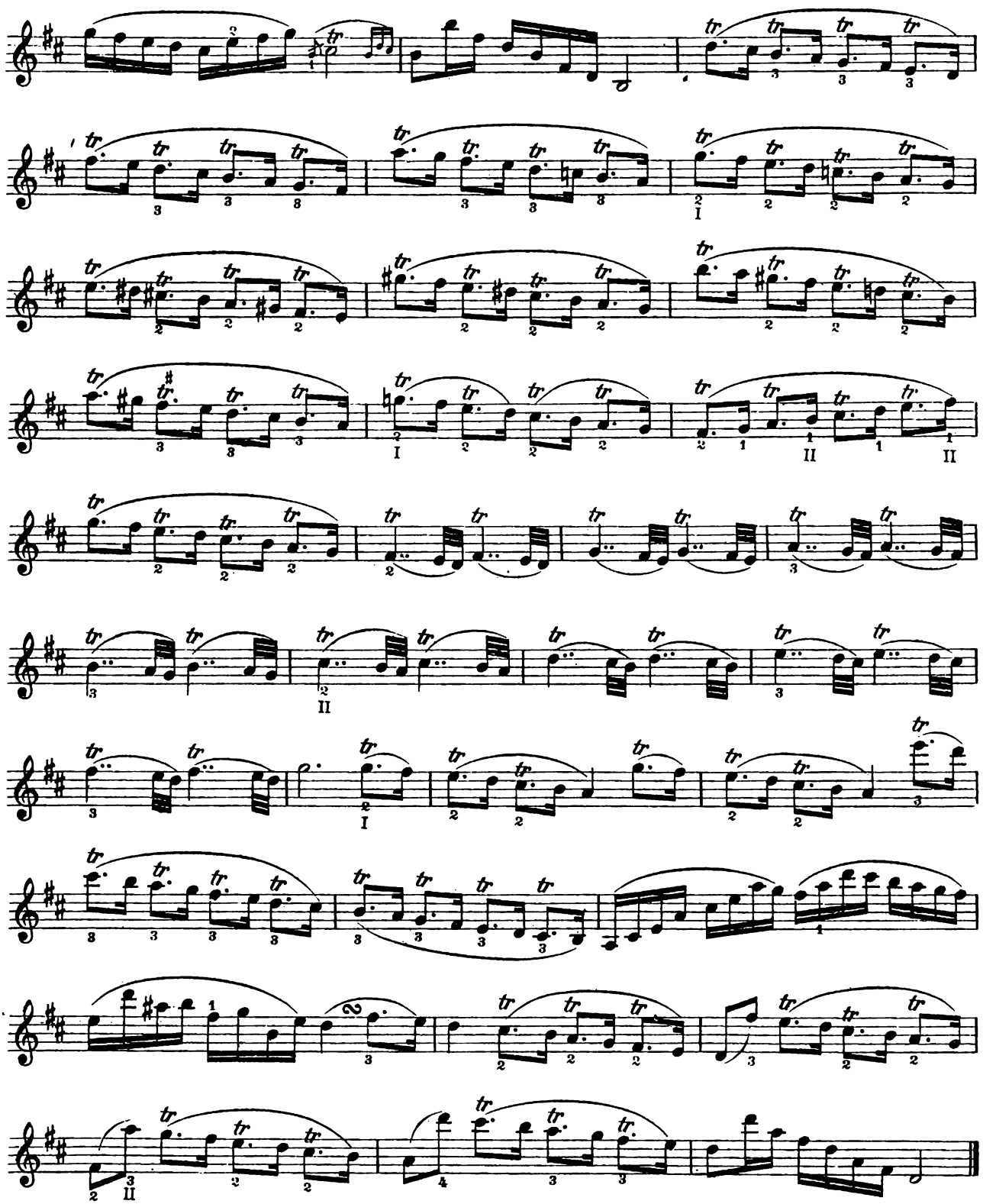
Fiorillo.





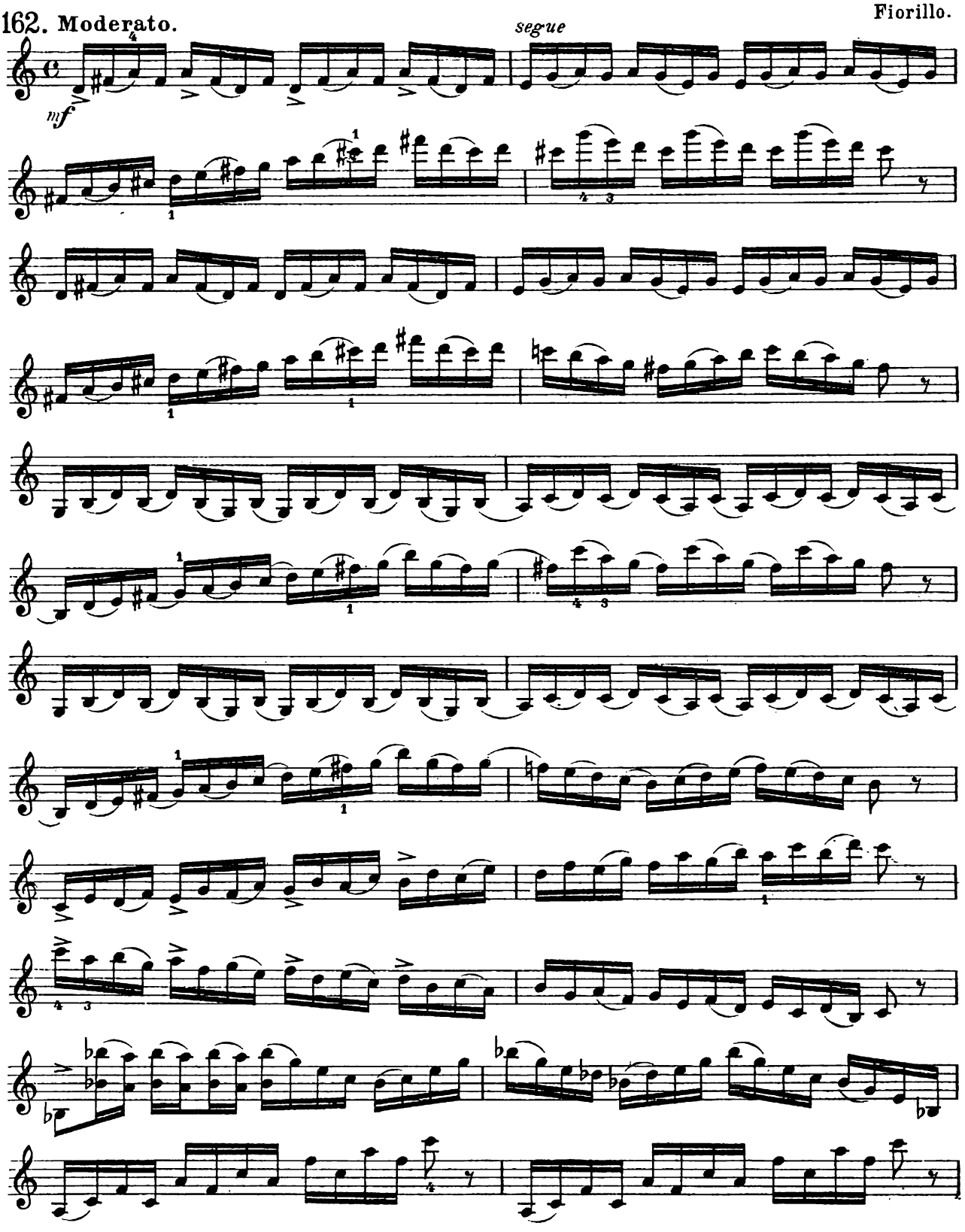
161.

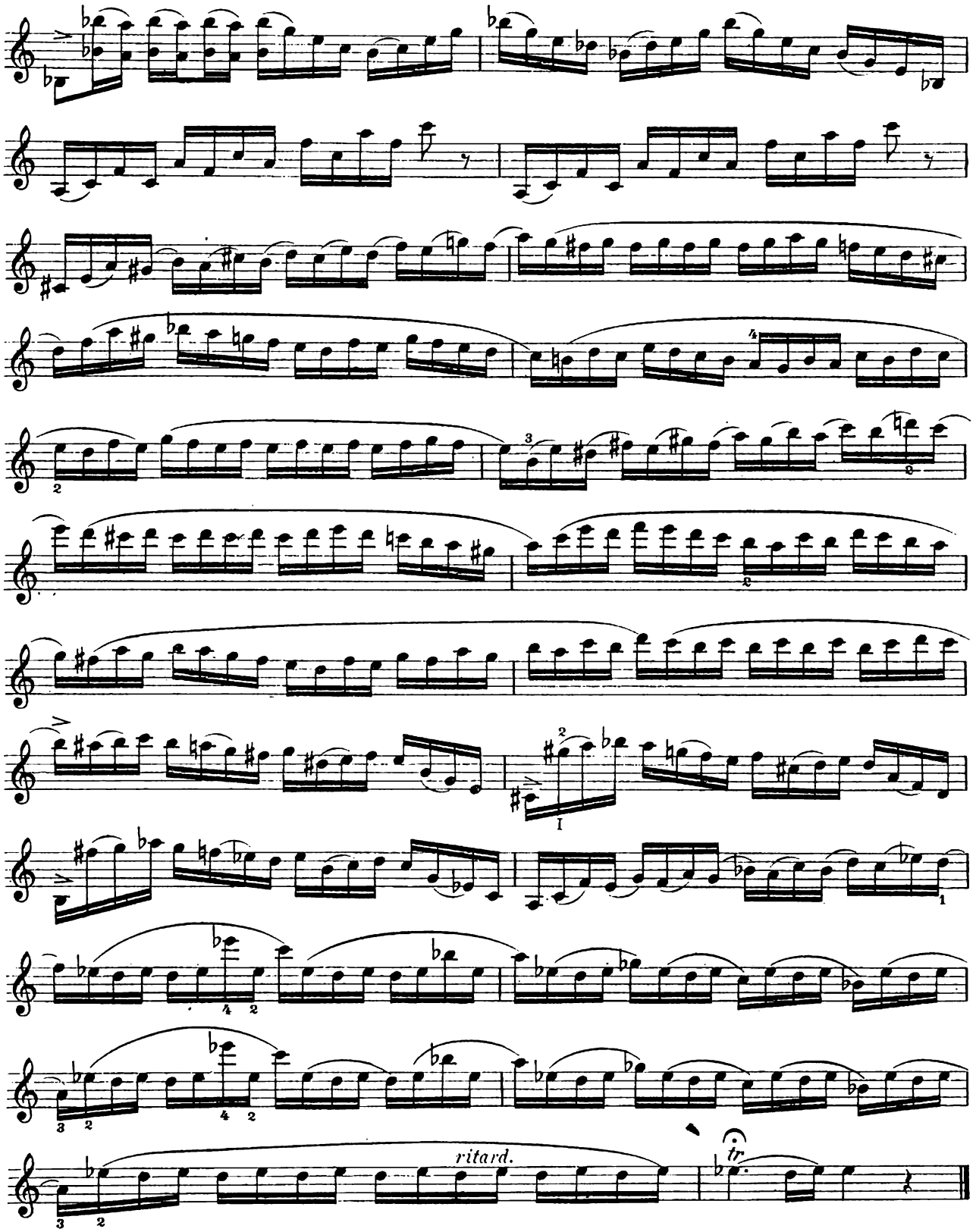




162. Moderato.

Fiorillo.

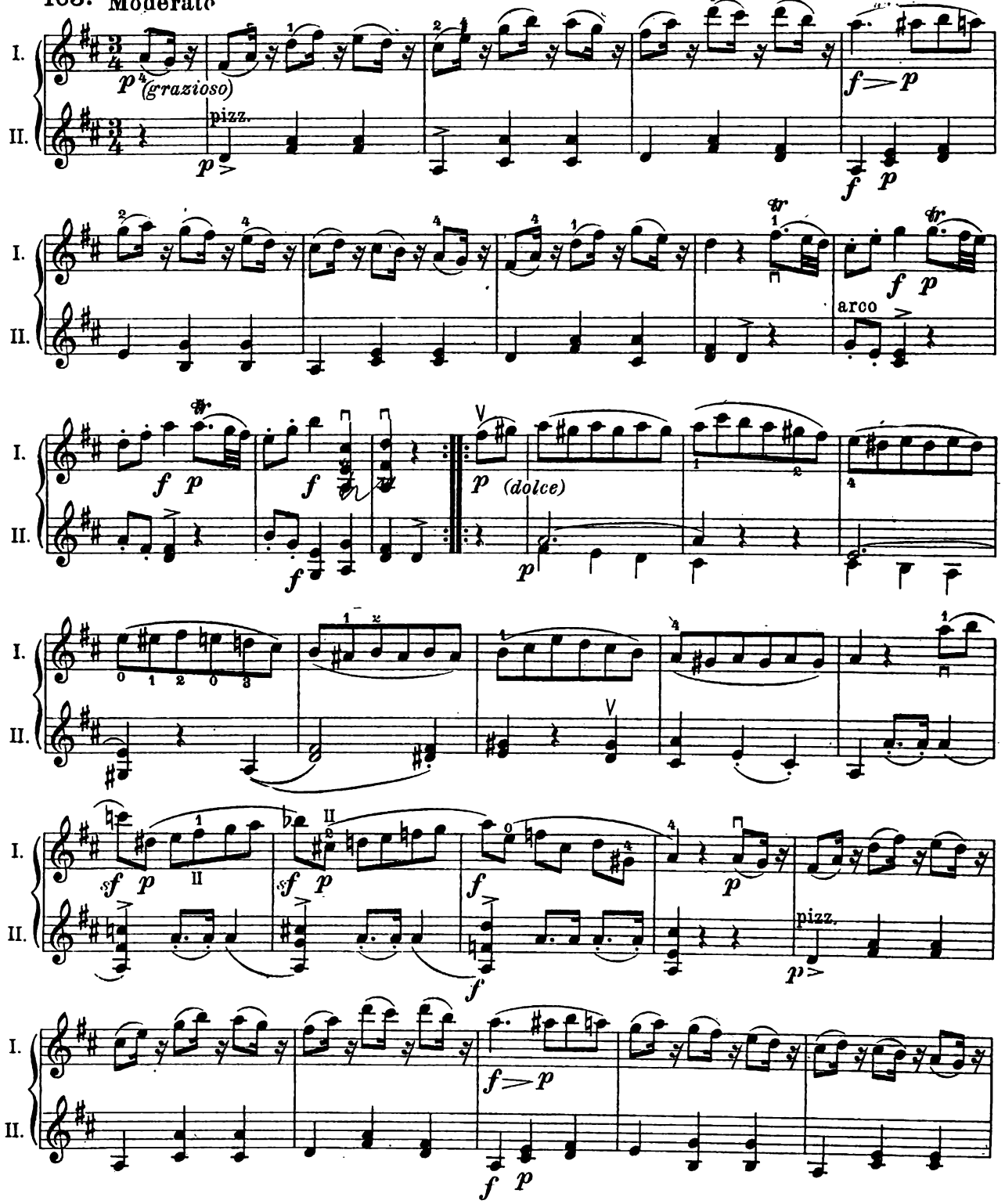


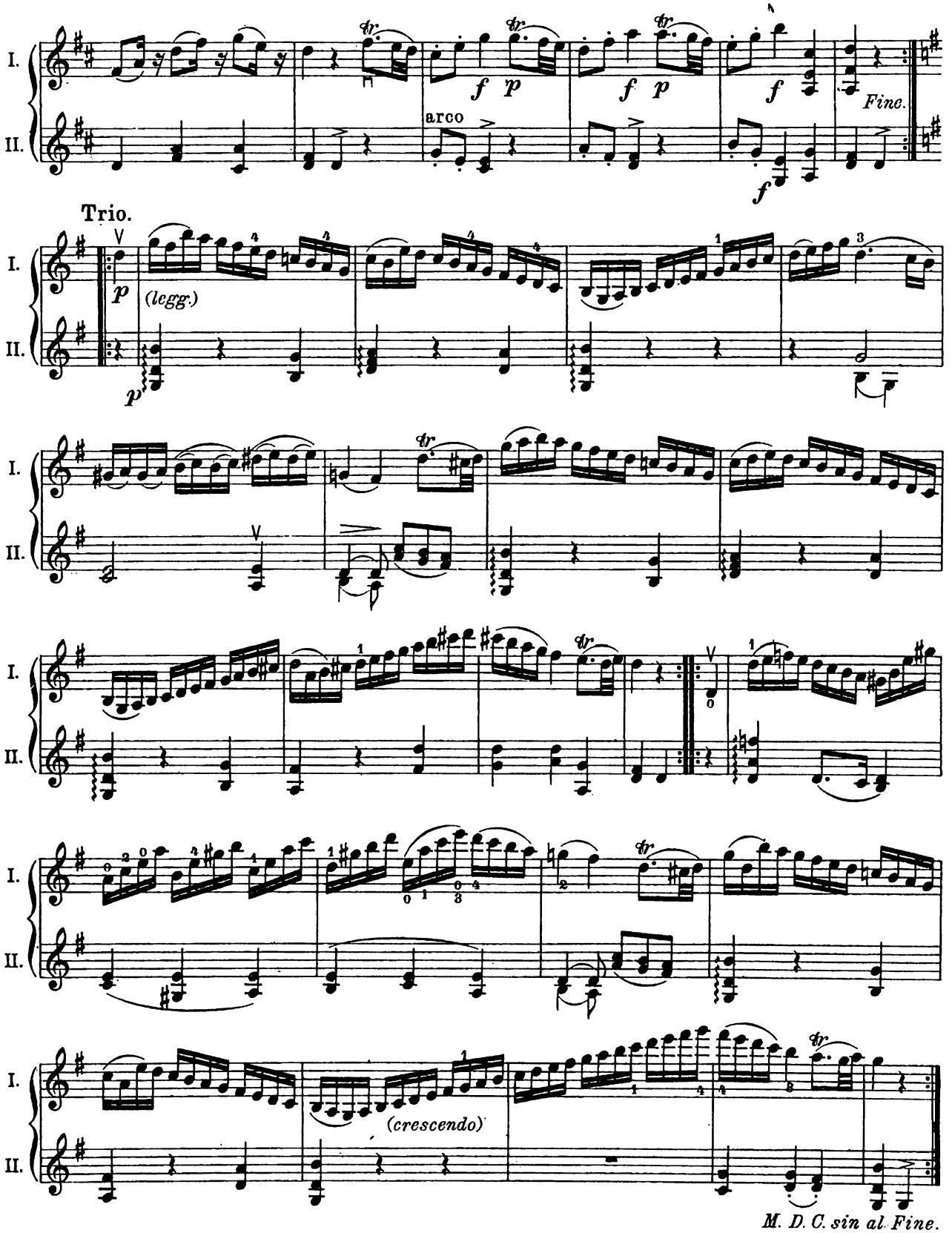

ritard.
tr

Menuet.

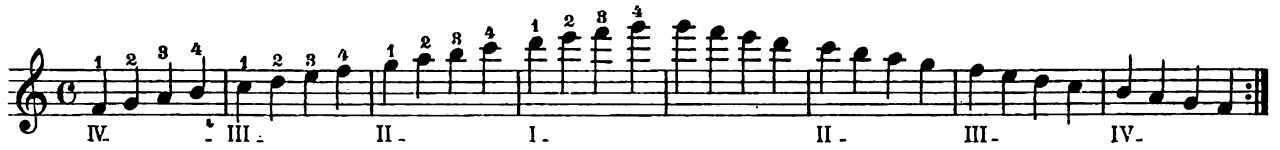
W. A Mozart.

163. Moderato

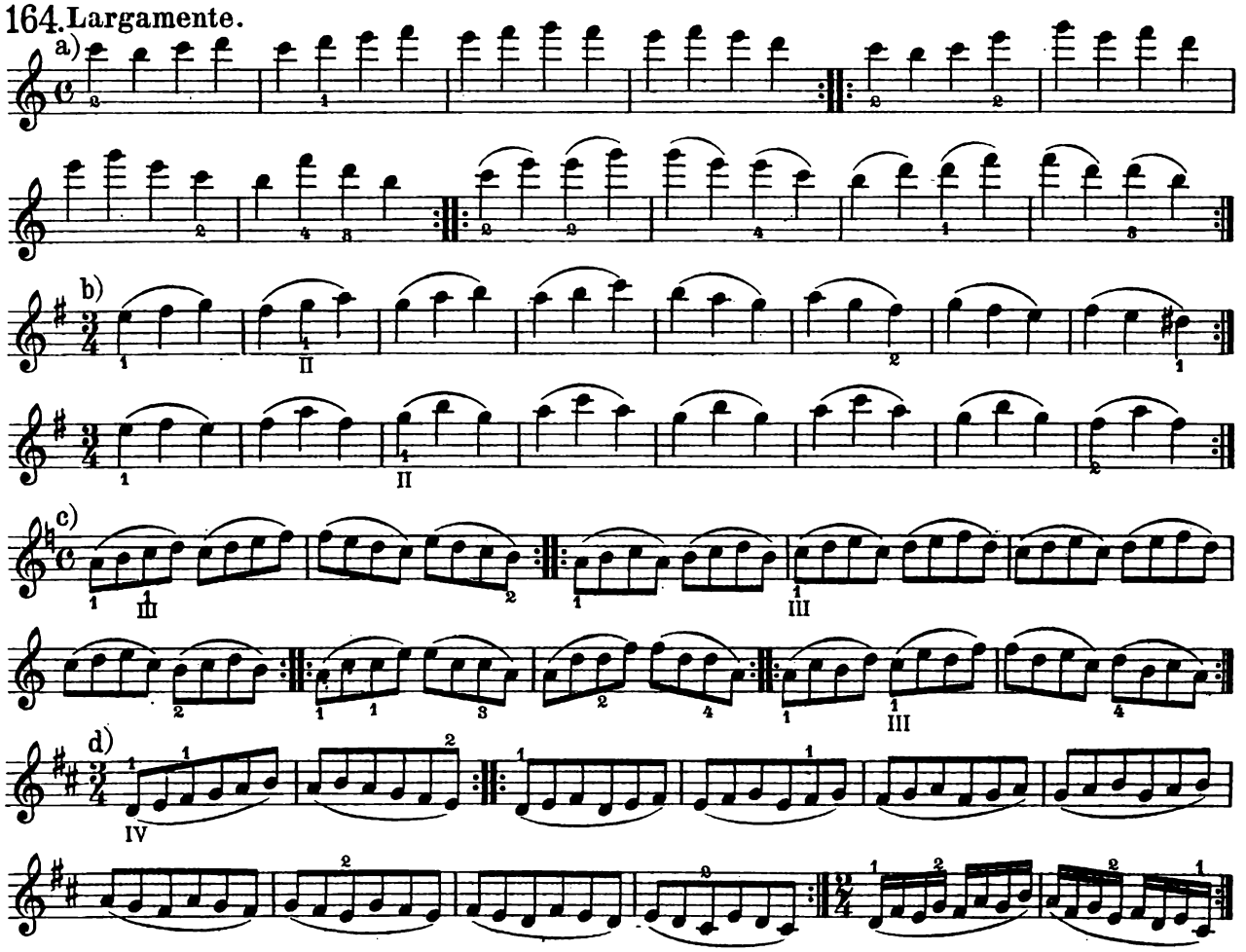



I.
II.
arco
Fine.
Trio.
(legg.)
(crescendo)
M. D. C. sin al Fine.

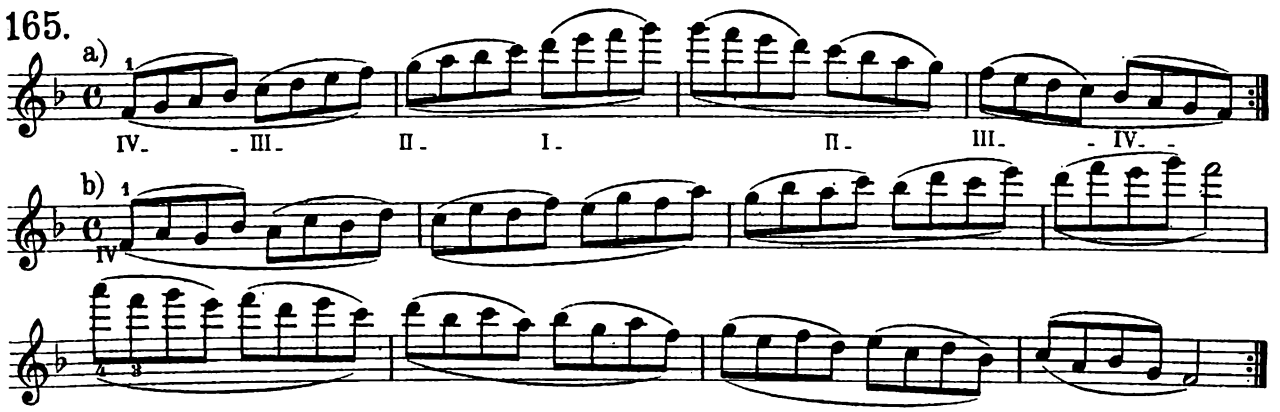
De la sixième position.

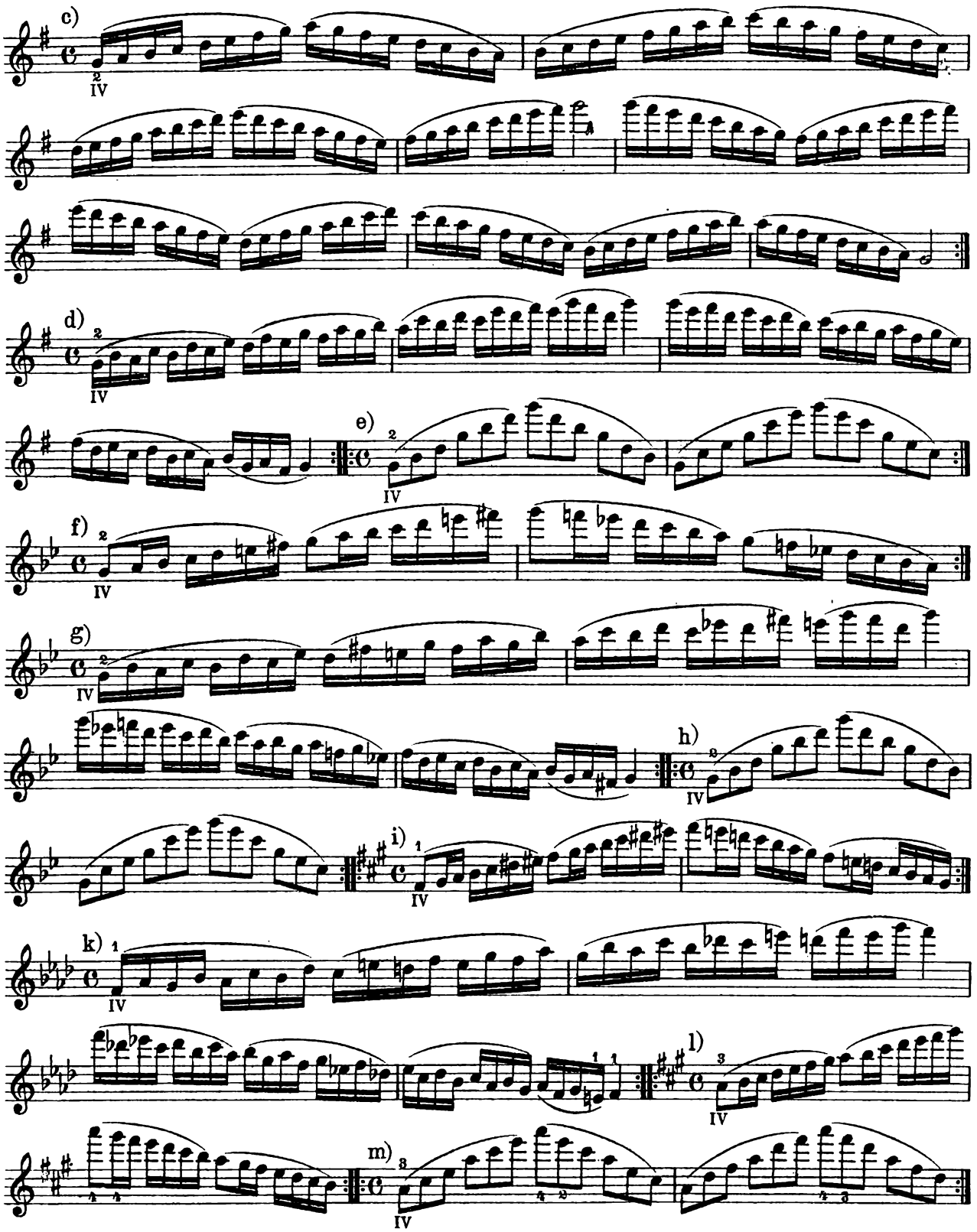


164. Largamente.

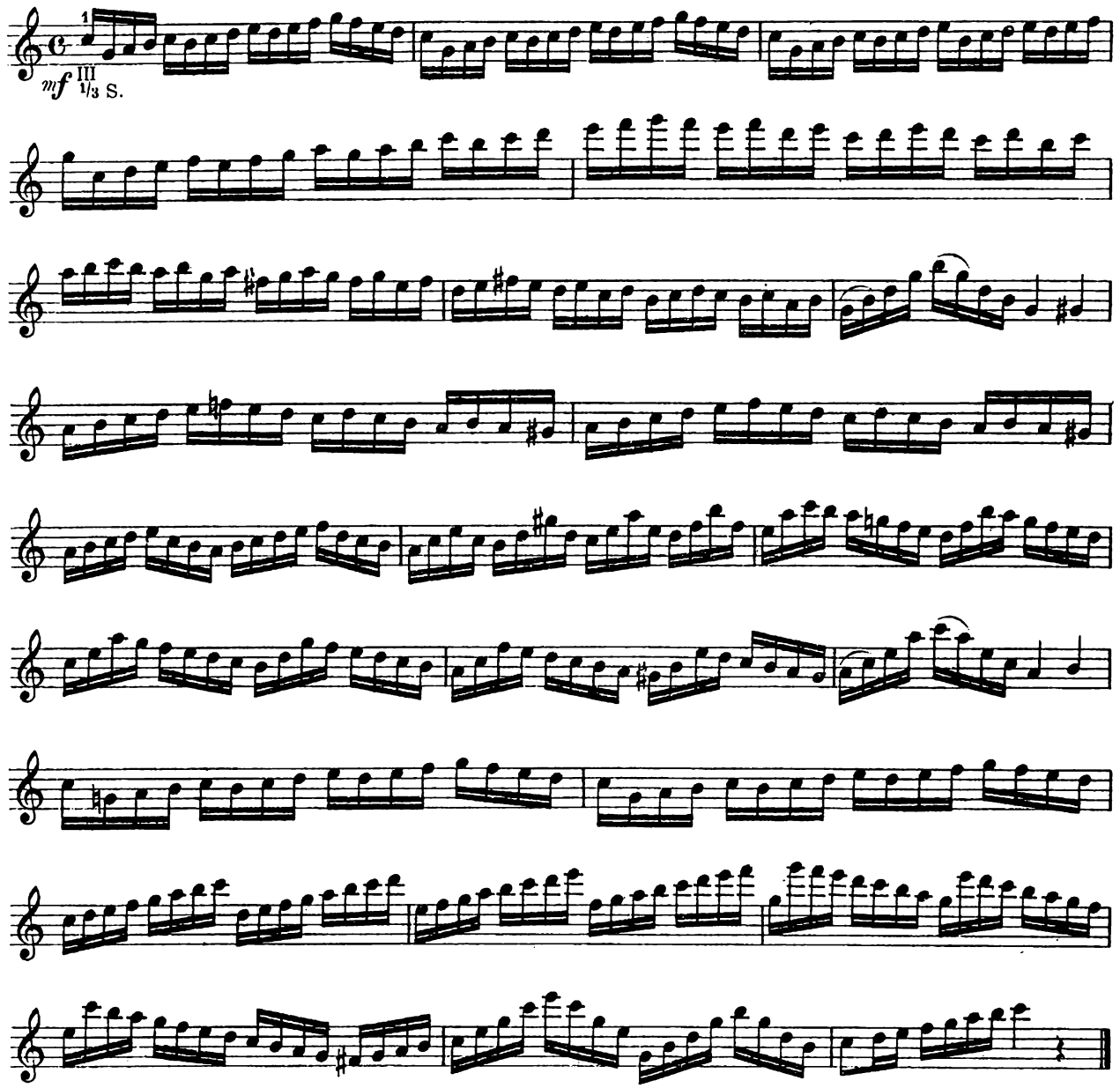


165.

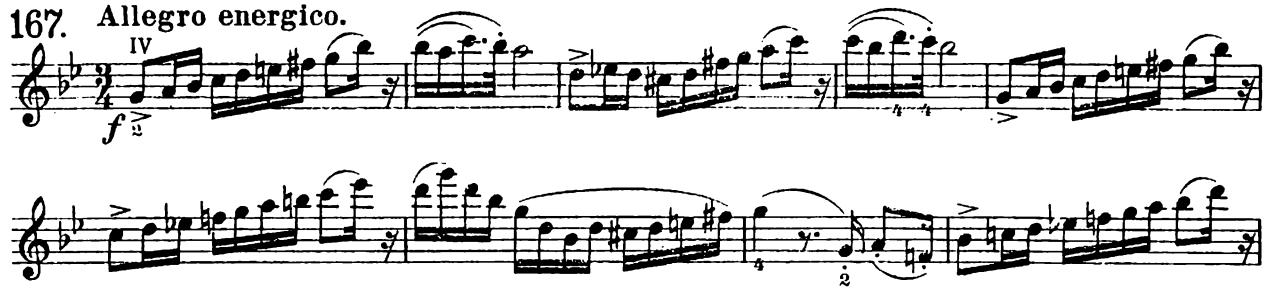


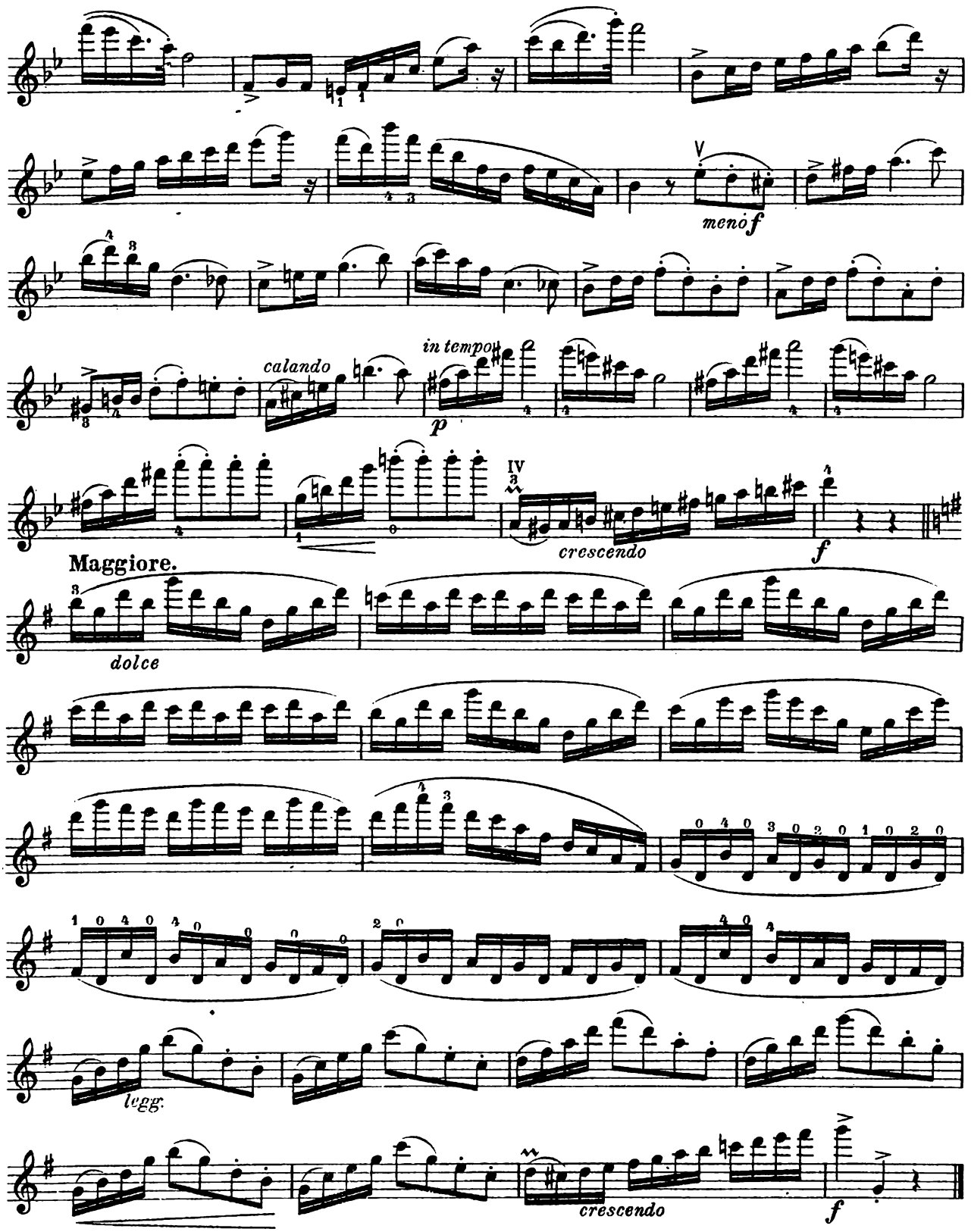

c)
d)
e)
f)
g)
h)
i)
k)
l)
m)

166. **Moderato assai.**



167. **Allegro energico.**

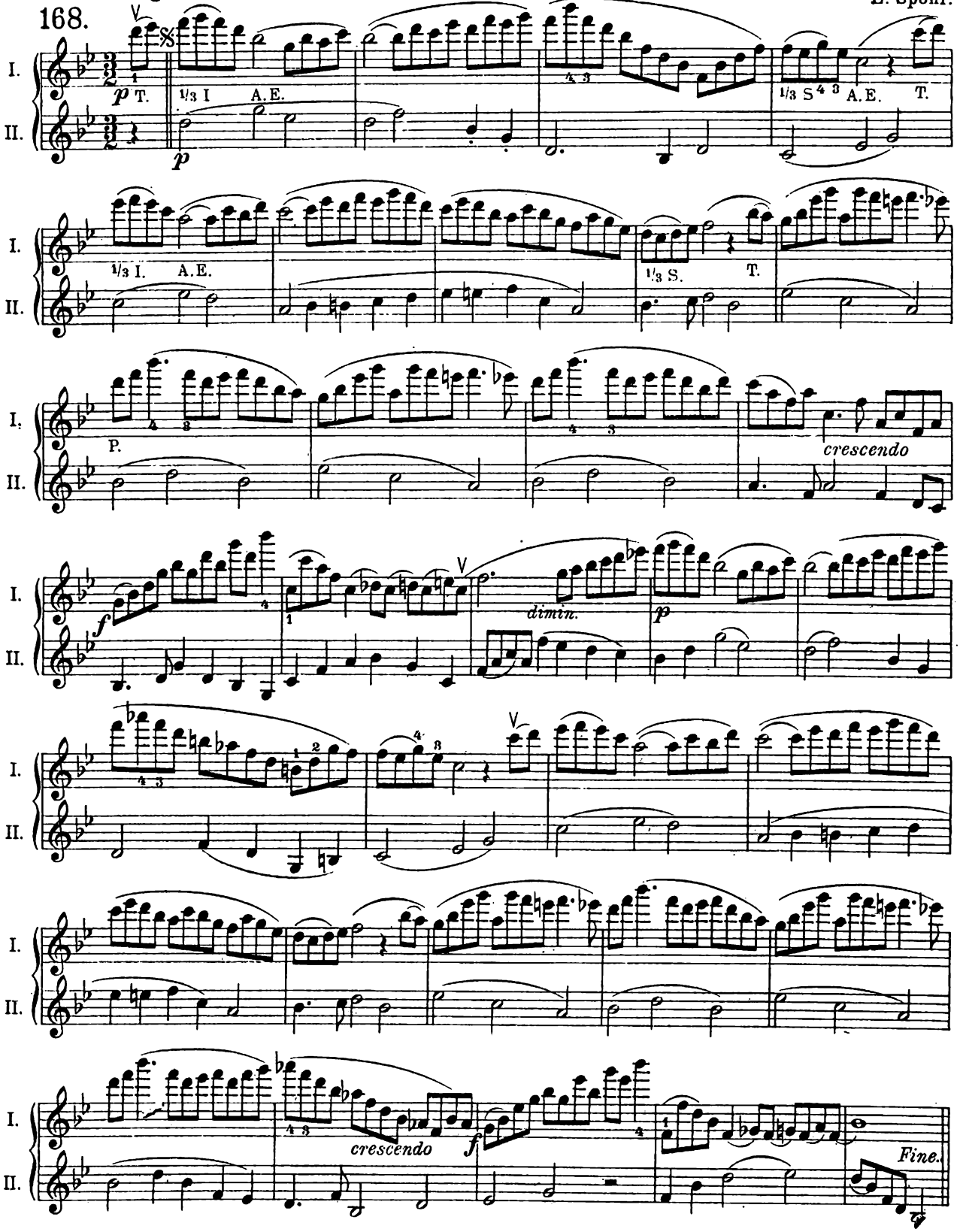


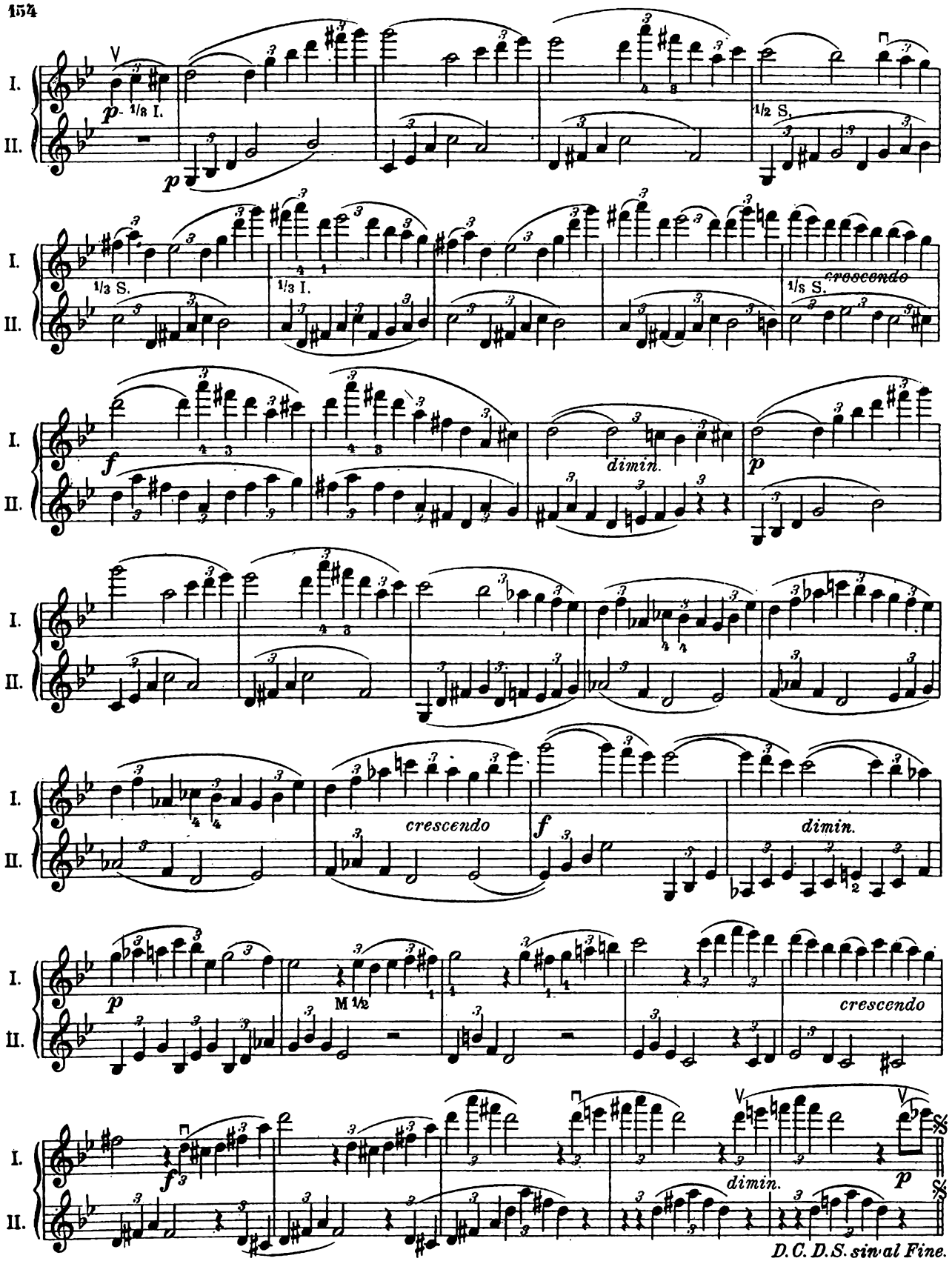

V
meno f
calando
in tempo
p
IV
crescendo
f
Maggiore.
dolce
legg.
crescendo
f

Allegro.

L. Spohr.

168.



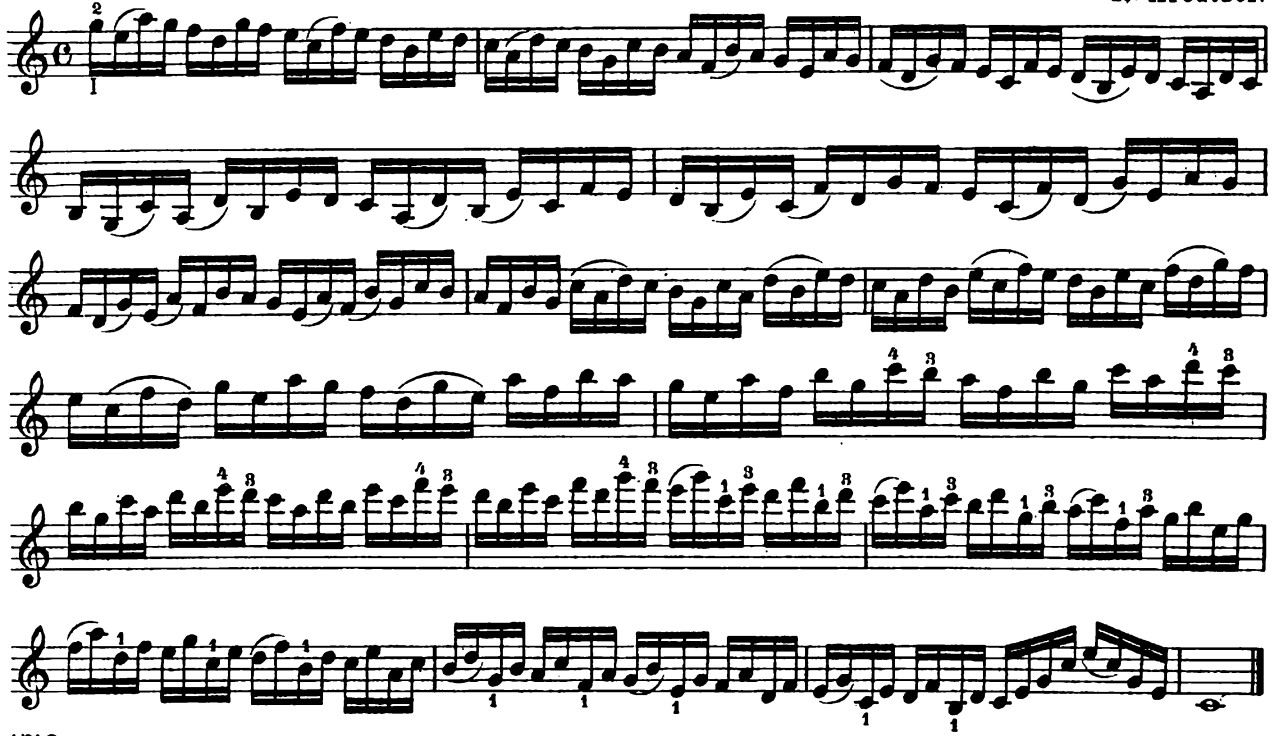

I.
II.
p
1/8 I.
1/2 S.
1/3 S.
1/3 I.
1/5 S.
crescendo
f
dimin.
crescendo
M 1/2
dimin.
D.C. D.S. sin al Fine.

Exercices de changements de position.

169.

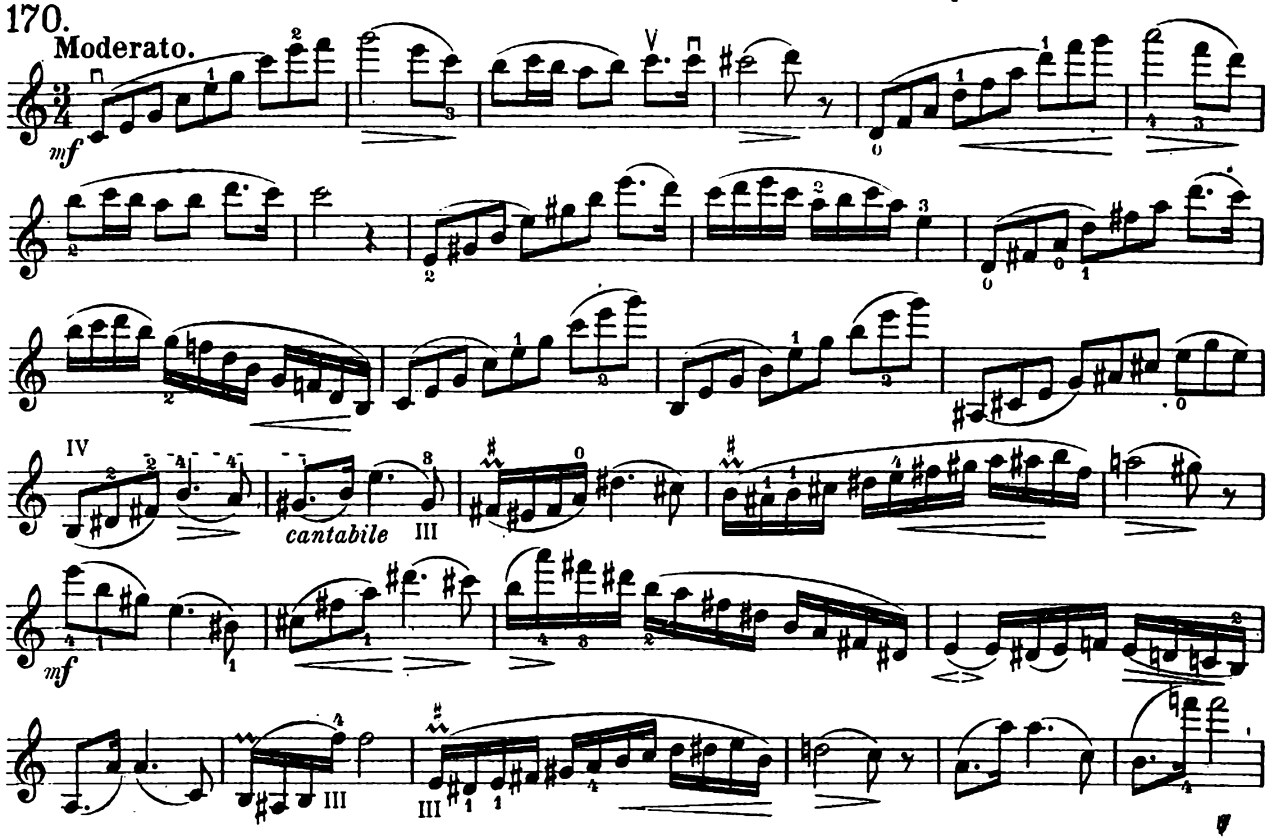
Allegro moderato.

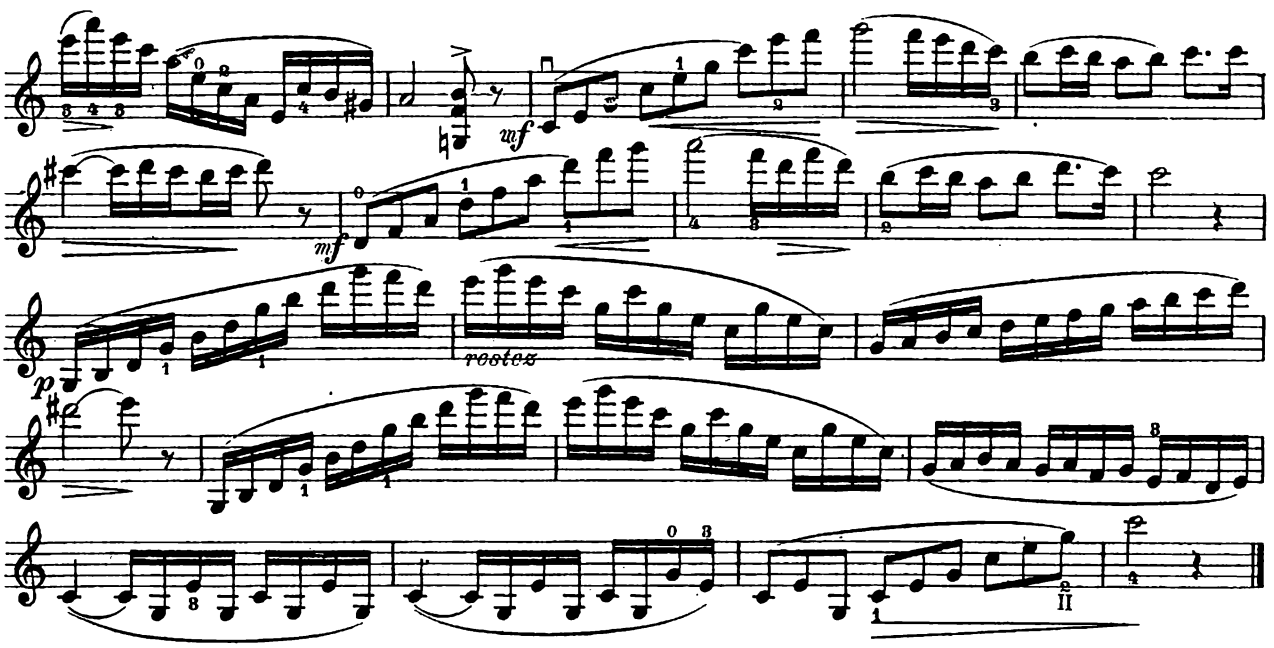
R. Kreutzer.



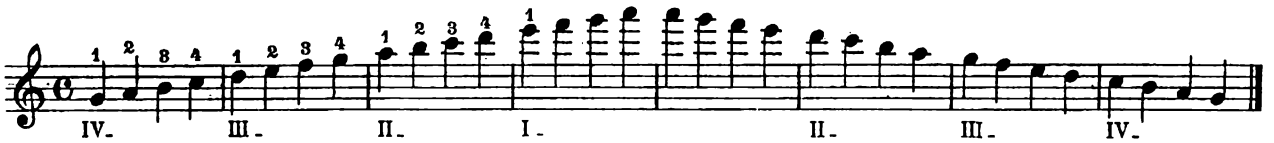
170.

Moderato.

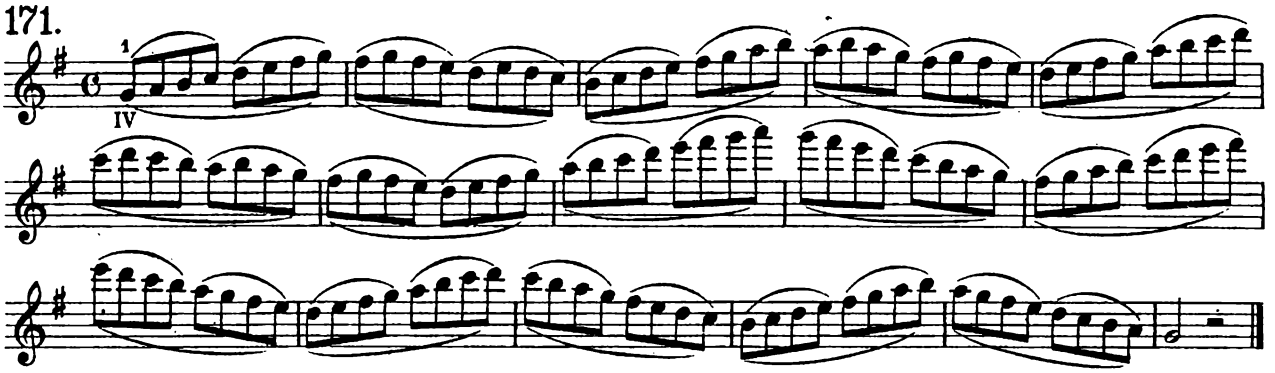




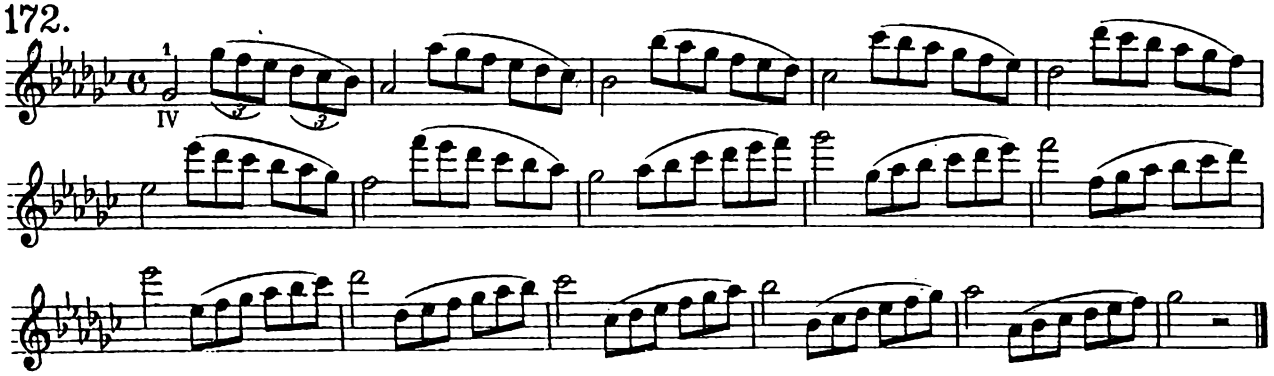
De la septième position.



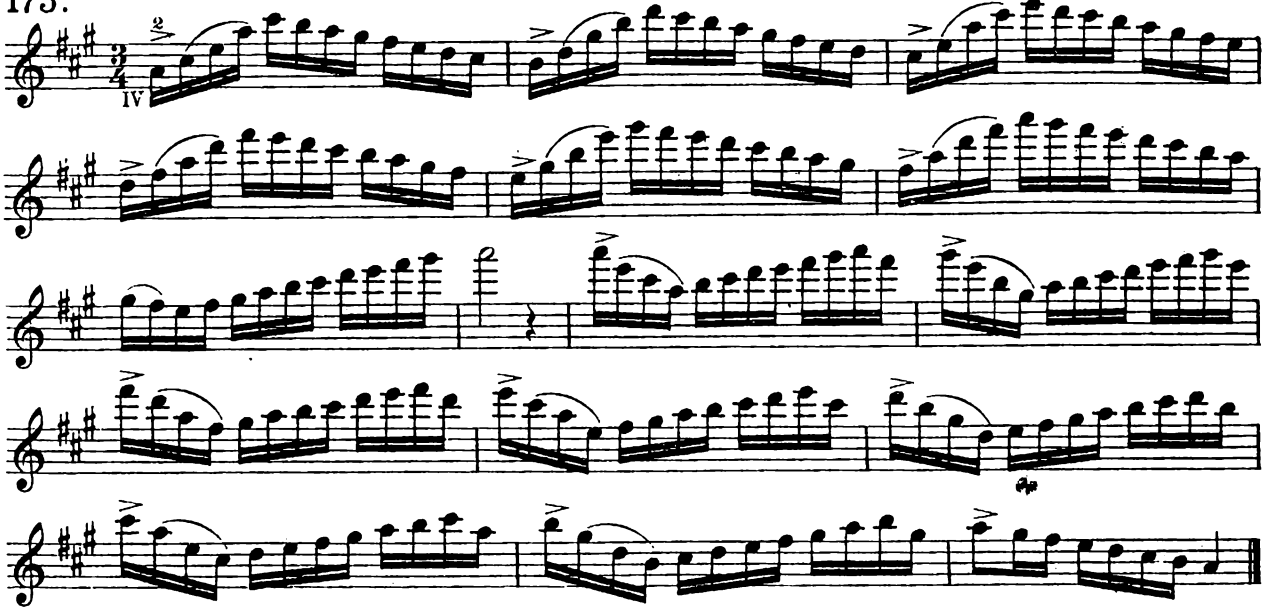
171.



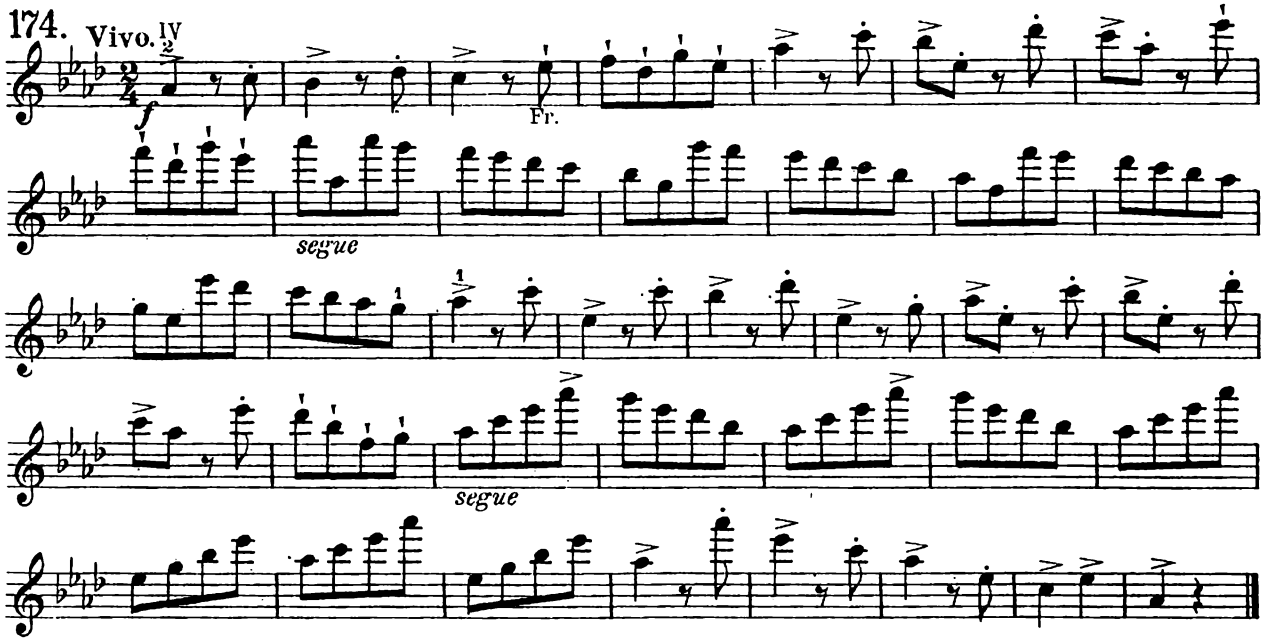
172.



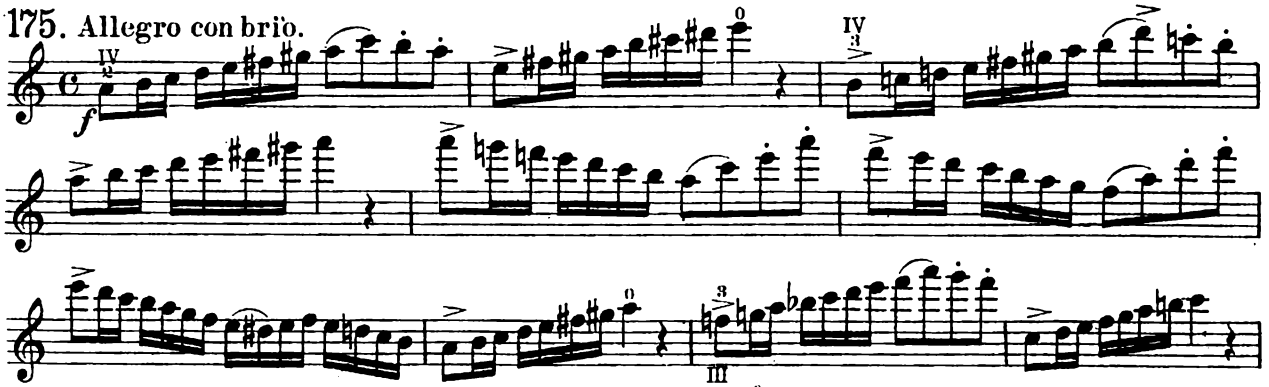
173.

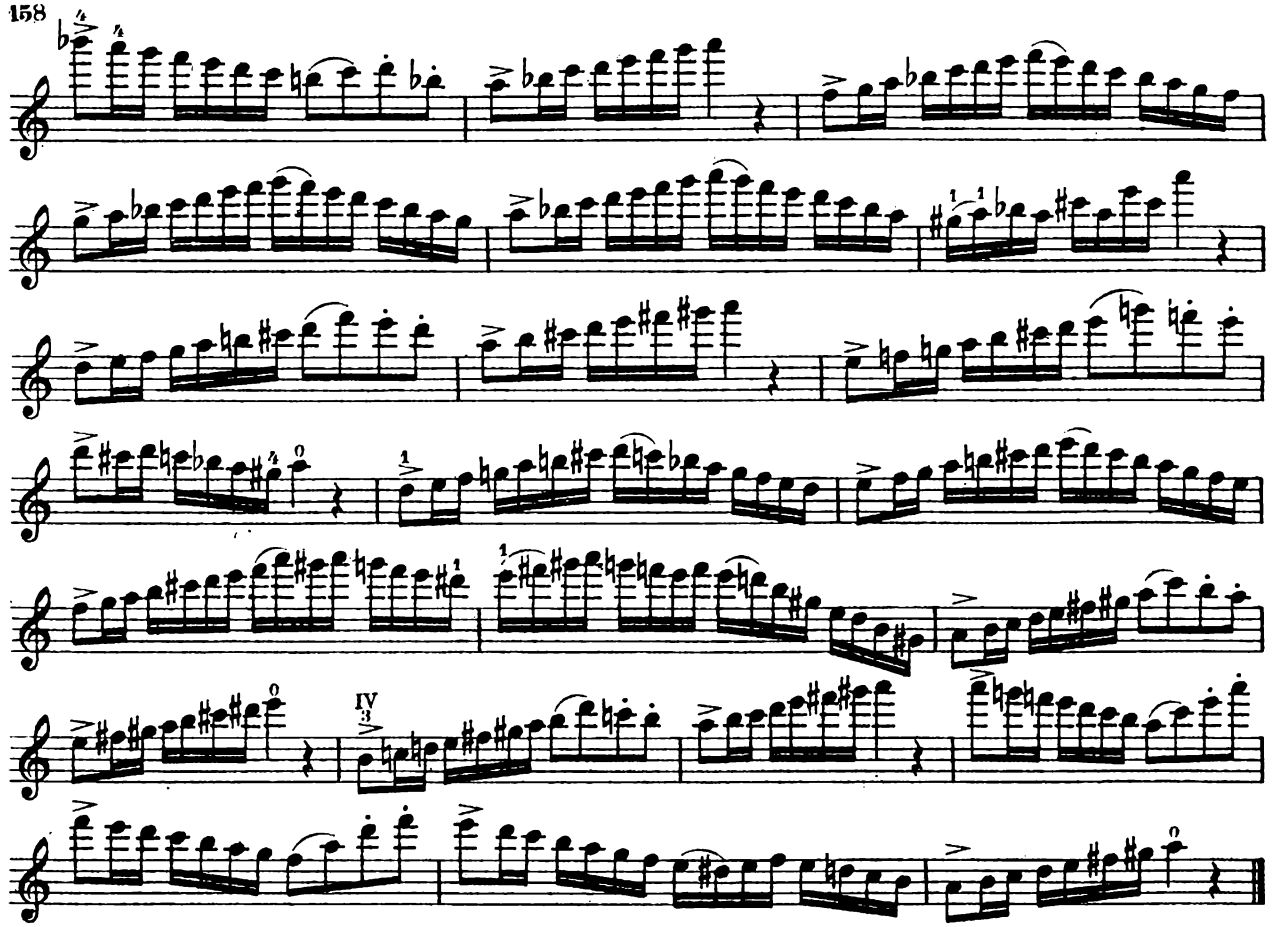


174. Vivo.

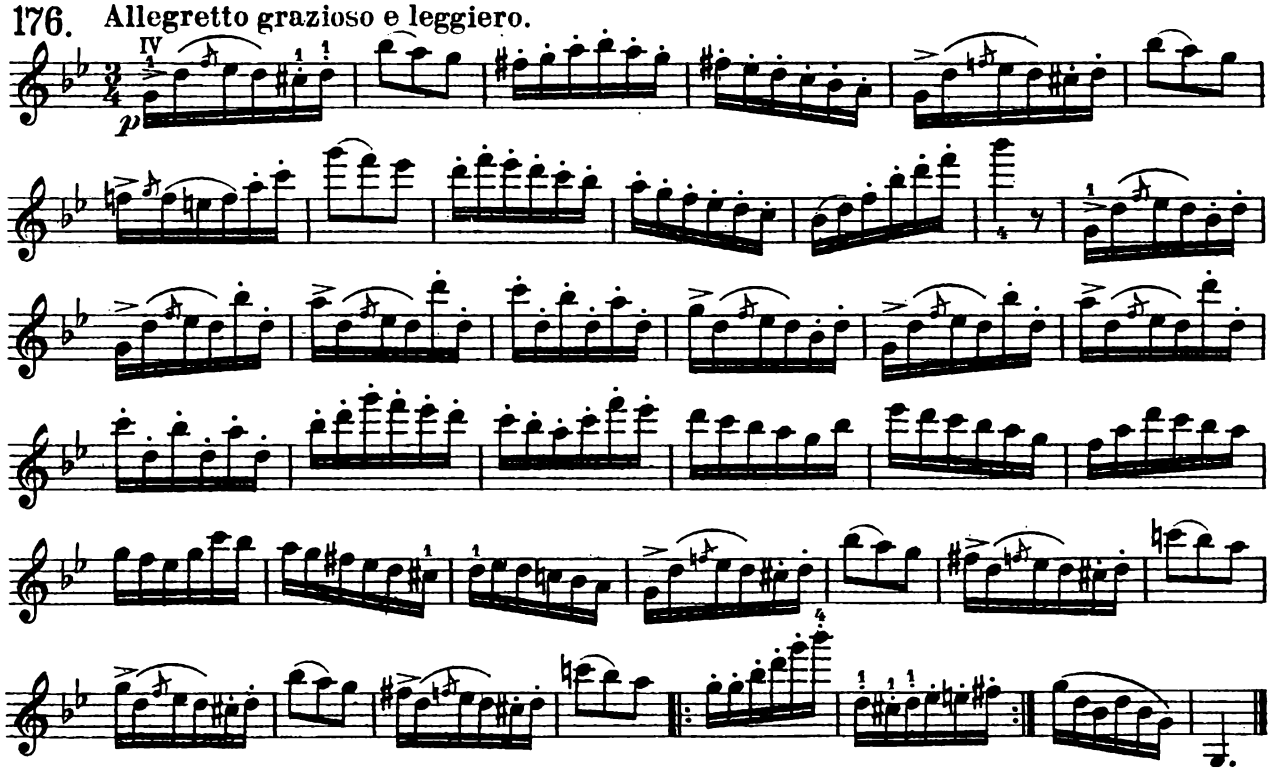


175. Allegro con brio.

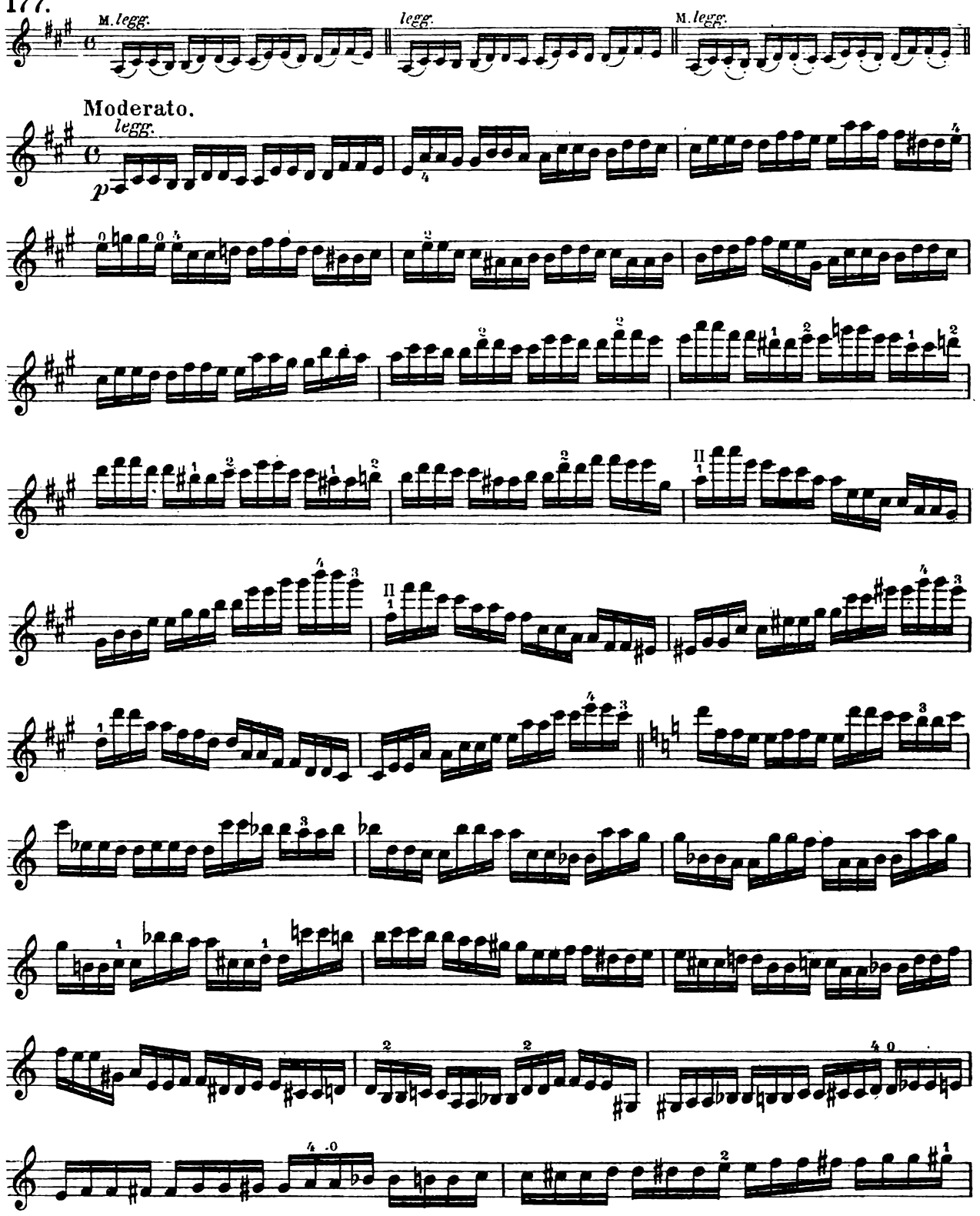


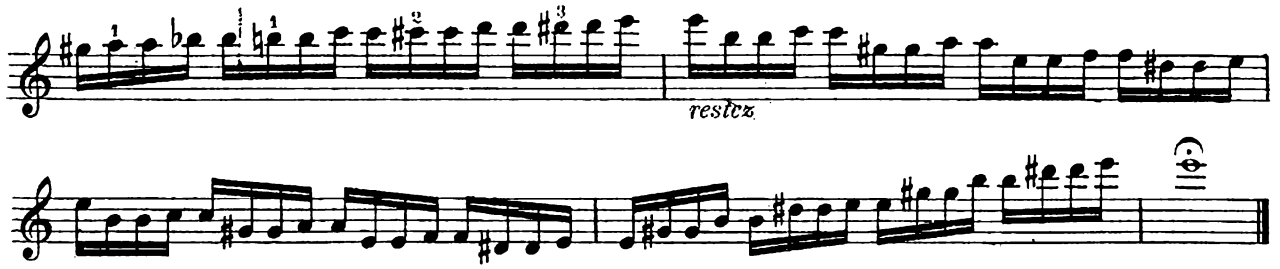


176. Allegretto grazioso e leggiero.



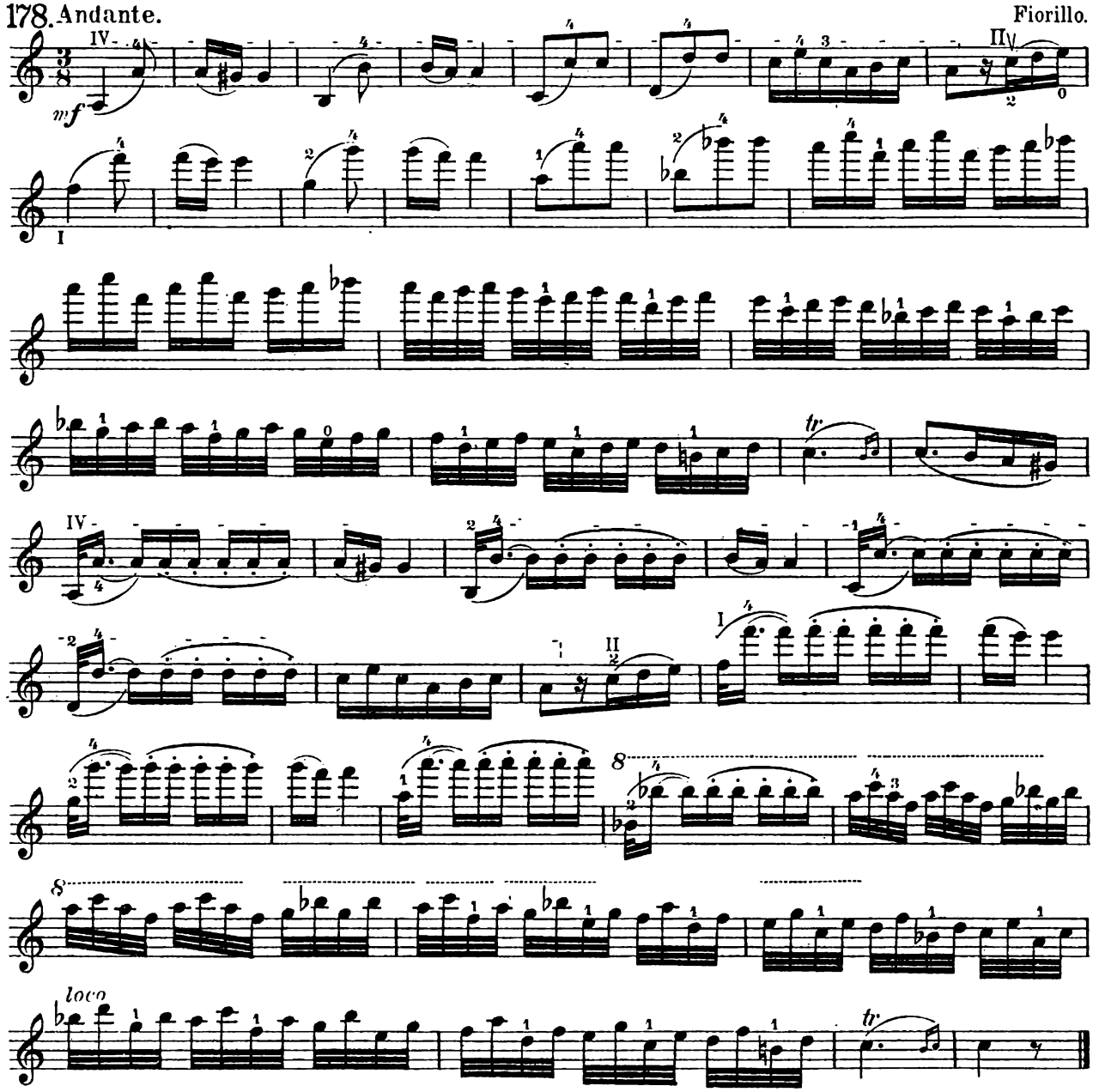
177. Fiorillo.





Exercices de changements de position.

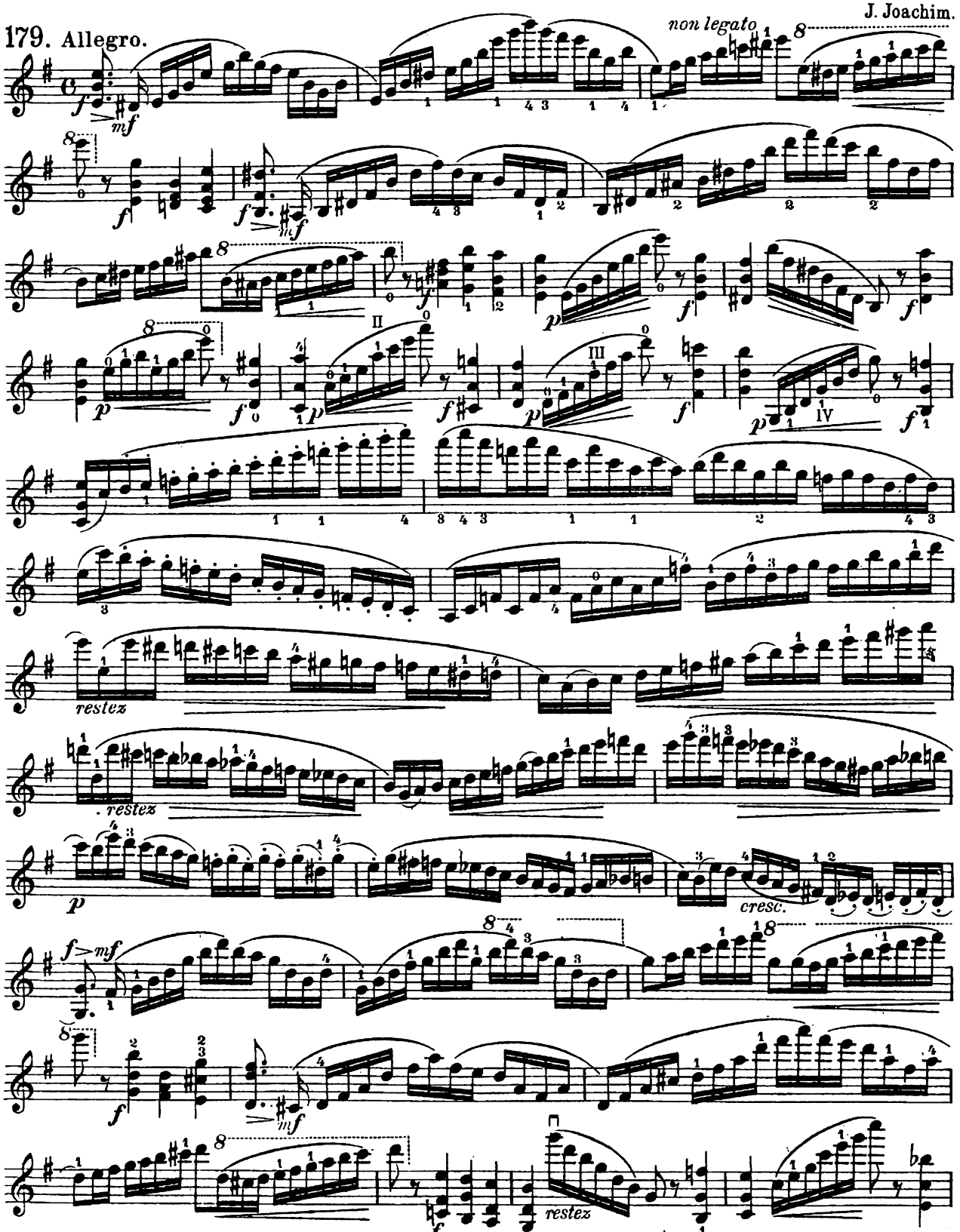
178. Andante. Fiorillo.

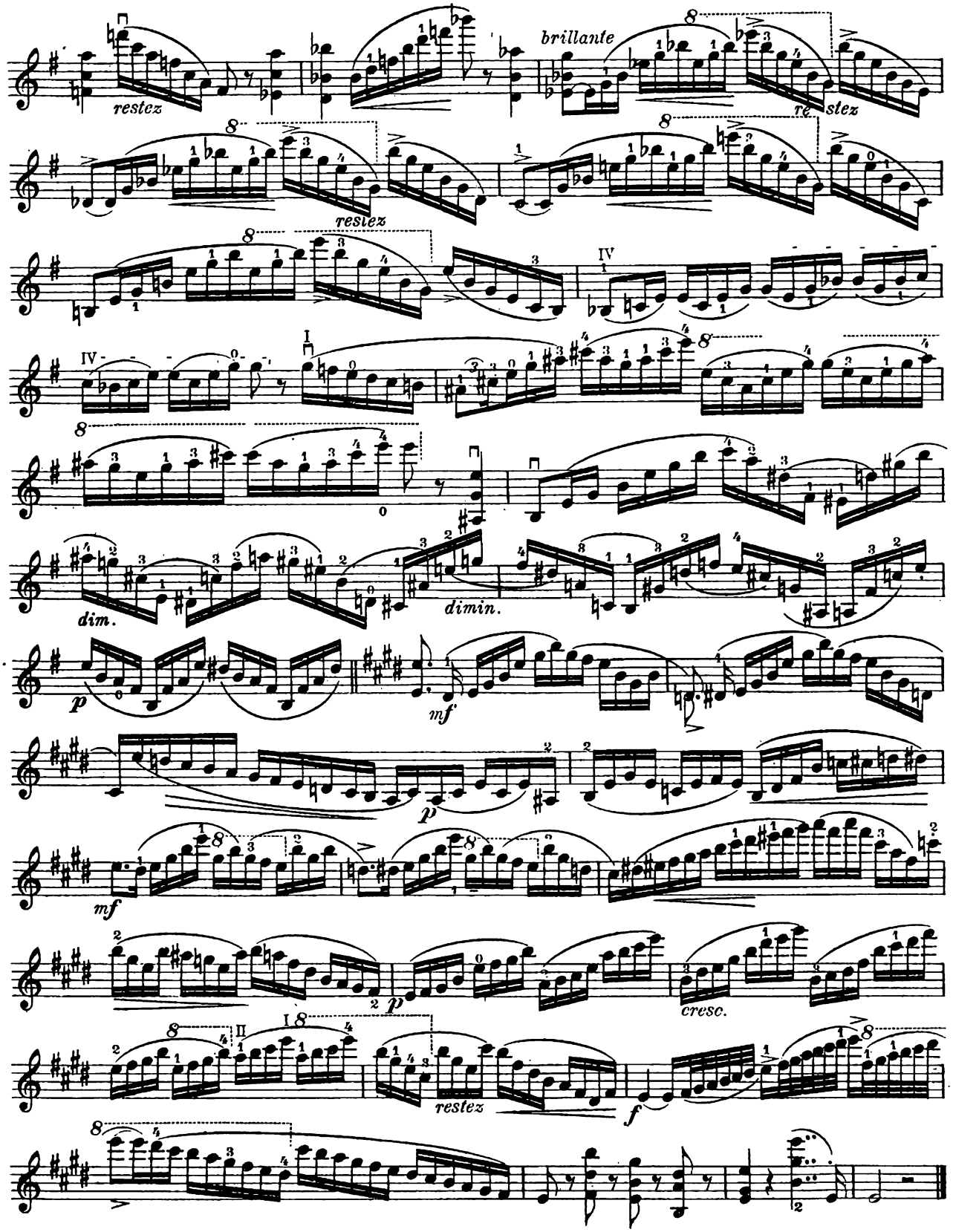


Mélanges de toutes les positions.

J. Joachim.

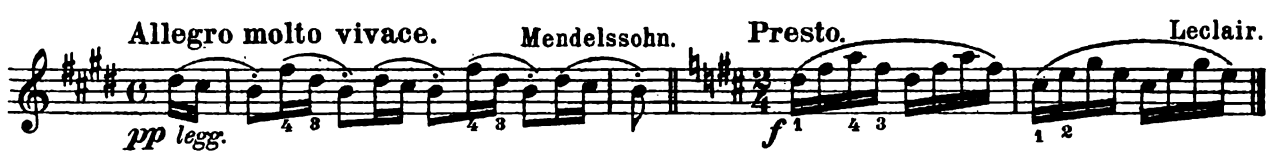
179. Allegro.




brillante
restez
restez
restez
dim.
dimin.
mf
mf
cresc.
restez

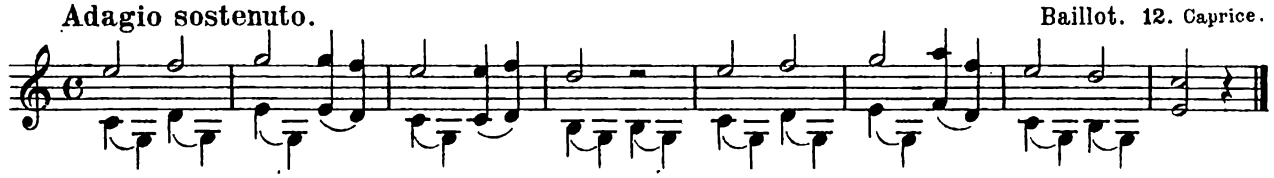
De l'extension des doigts.

L'une des règles les plus importantes du mécanisme de la main gauche est celle d'après laquelle on ne doit changer de position que si l'on y est forcé. La raison technique en a été fournie par l'expérience. Car plus la main est tranquille pendant que les doigts travaillent la touche, plus l'intonation est sûre. A l'égard de successions tonales qu'on peut jouer dans la même position, la règle ci-dessus va de soi. Il en est autrement de celles qui dépassent, en dessus ou en dessous, les limites naturelles d'une „manière de prendre" ou „de placer les doigts." Si l'intervalle en question n'est pas trop grand, on cherche souvent à satisfaire à la règle en opérant, au lieu d'un changement de position ou de corde, l'extension d'un doigt isolé, vers le haut ou vers le bas.



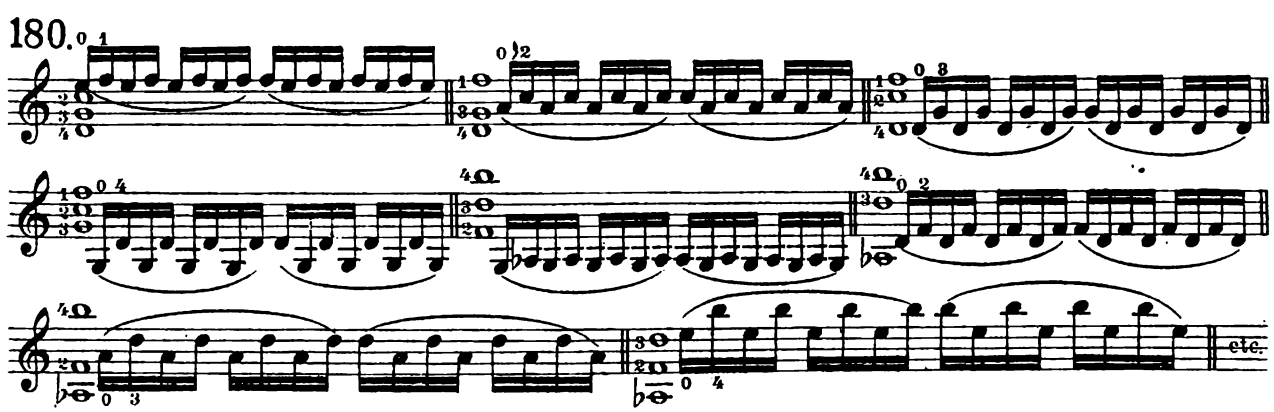
Sans parler de la dextérité que développe dans ces exemples, tant pour la main gauche que pour l'archet, l'extension en haut du 4me doigt et celle en bas du 1er doigt, il y a encore, à l'appui de ce procédé dans le cas particulier, une raison esthétique: l'uniformité de timbre des dessins mélodiques. Il est clair que son emploi sera plus facile aux élèves doués d'une main extensible qu' à ceux qui doivent s'en tirer avec des doigts courts. Par des exercices appropriés, cette extensibilité peut toutefois s'accroître sensiblement, même pour des mains peu douées. Il faut néanmoins les commencer de bonne heure, mais se garder, même si l'on est capable de grande endurance, d'efforts exagérés. Il vaut mieux consacrer chaque jour, pendant des mois, quelques minutes à cette gymnastique des doigts, que de vouloir décrocher en quelques semaines des résultats rapides.

Baillot avait déjà constaté que l'extension d'une position haute dans une autre plus basse est plus facile que l'inverse; et, dans l'exemple suivant, il recommande d'appuyer le 4me doigt avant le 1er Mais en même temps il insiste pour prémunir l'élève contre la mauvaise habitude, prise par certains violonistes, de courber le poignet en dehors pendant qu'ils étendent le doigt; car, au lieu de favoriser l'approche du point à atteindre, ce mouvement funeste tend plutôt à l'en éloigner.



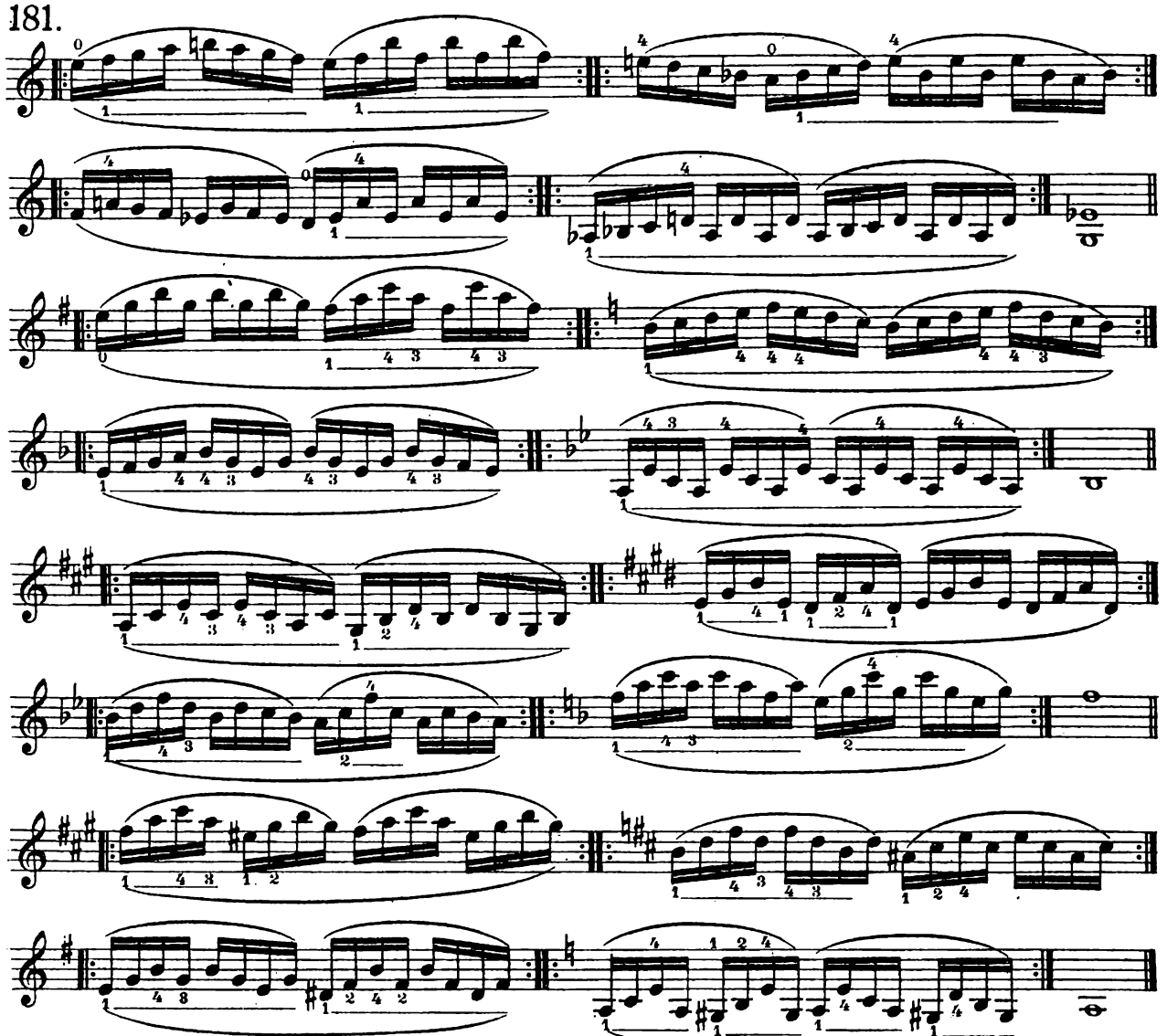
Comme l'extension ne se rapporte toutefois pas toujours au 4me ou au 1er doigt, nous donnerons aussi quelques exercices destinés à développer l'extension du majeur. L'élève pourra les compléter par l'étude assidue des gammes mineures harmoniques, où l'intervalle de seconde augmentée est donné par les 2d et 3me doigts.

D'autres exercices écrits pour développer l'indépendance et l'aptitude d'extension des doigts, résulteront des multiples combinaisons de la prise „de Geminiani". Dans ceux qui suivent, les rondes placées au commencement de chaque mesure, mais qui ne doivent pas être jouées, indiquent seulement les doigts qui doivent demeurer appuyés pendant que les autres exécutent l'exercice.

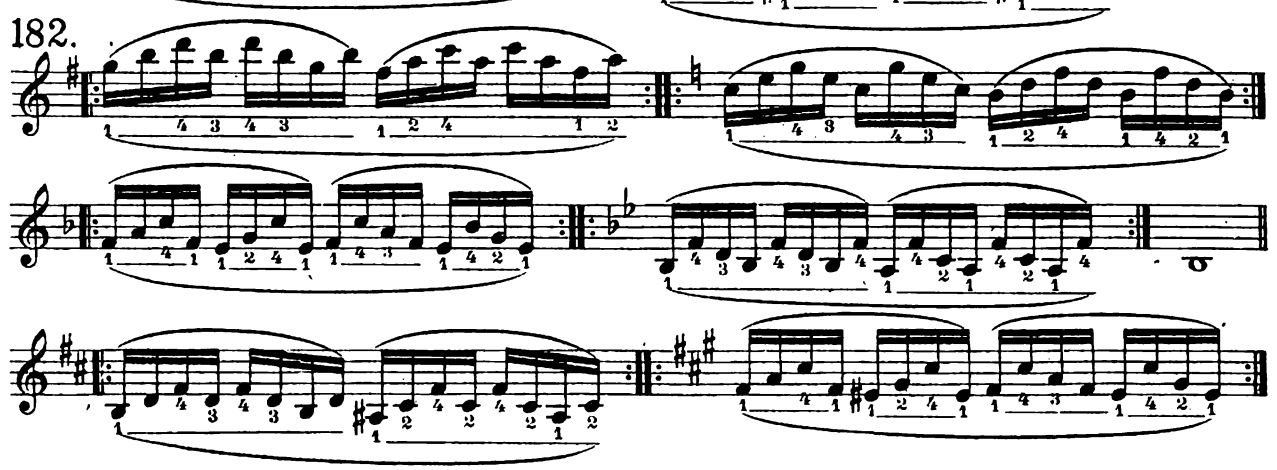


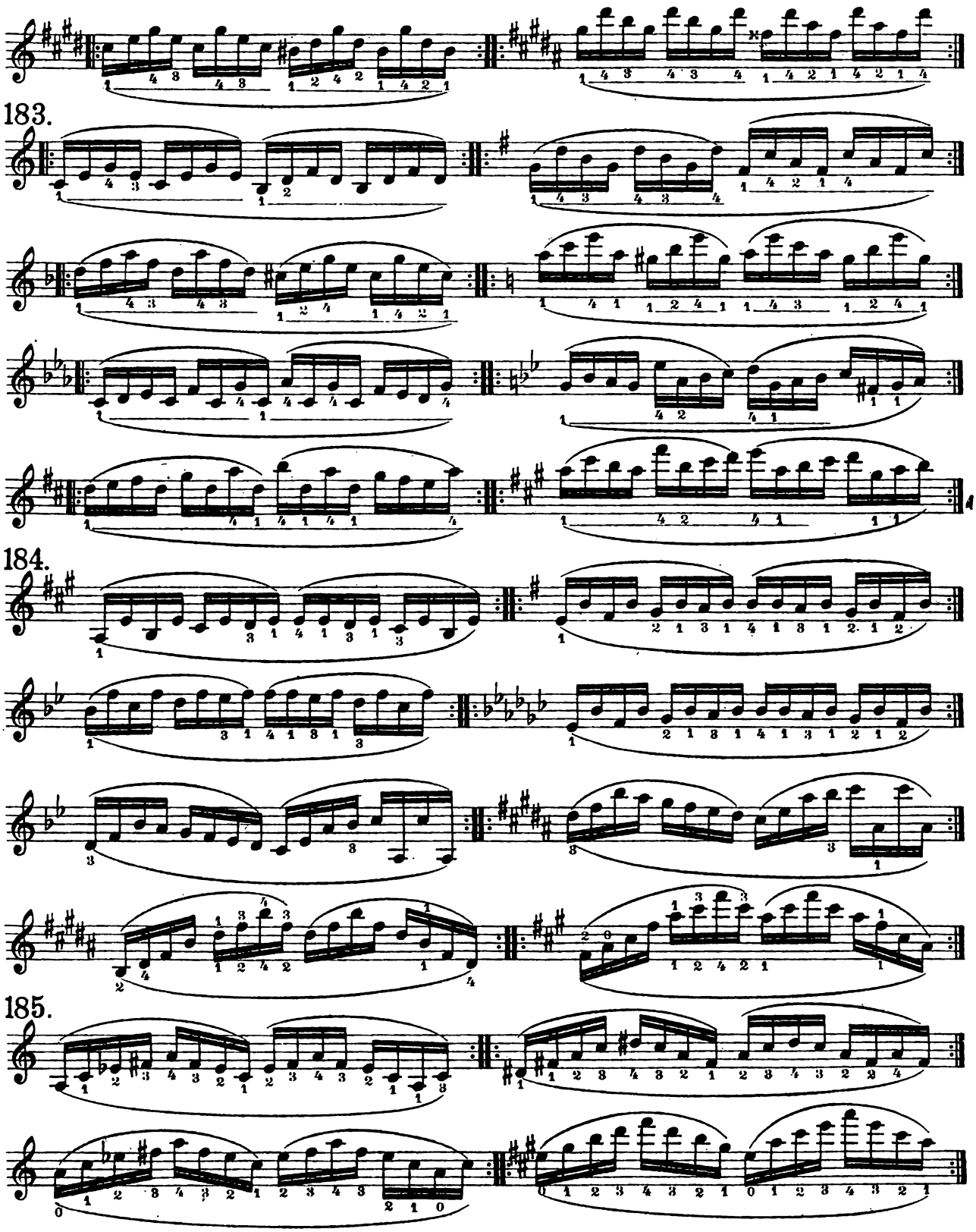
Exercices d'extension des doigts.

181.



182.




183.
184.
185.

Exemples tirés d'oeuvres de différents auteurs.

186

Presto. J. M. Leclair, Tambourin.

a)

Allegro. Kreutzer, Etude.

b)

Grave. Ibid.

c)

Allegro. Fiorillo, Etude.

d)

Allegro. Ibid.

e)

Allegretto. Rovelli, Caprice

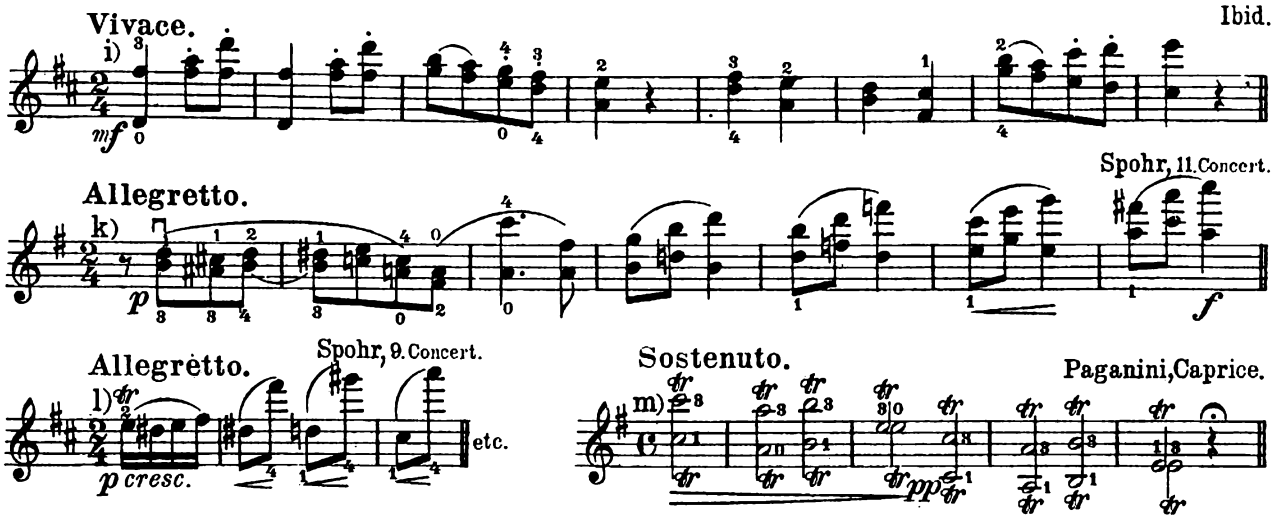
f)

Allegro Ibid.

g)

Allegro moderato. Campagnoli.

h)



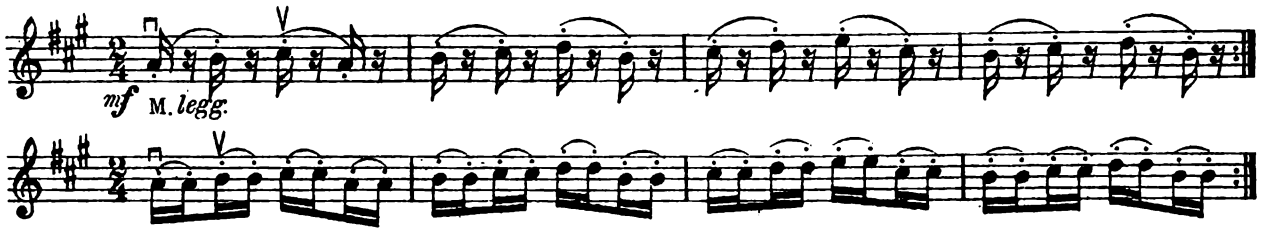
Des coups d'archet rebondissants.

(Du ricochet, du trémolo et de l'arpège.)

Lorsqu'on jette l'archet, au milieu, sur une corde, et qu'on ne le tire pas, il se produit, selon la hauteur de la chute, un certain nombre de „rebondissements" qui deviennent de plus en plus petits et plus rapides, puis aboutissent au repos absolu.

Ce phénomène, qui dépend en partie de la tension du crin et de l'élasticité de la baguette, a donné lieu à toute une série de coups d'archet artificiels qui, lorsqu'on les réussit, font un effet extraordinaire. Ainsi lorsque, négligeant la condition posée d'abord pour nous permettre d'observer le phénomène, nous tirons un archet bien lancé, soit vers la pointe, soit vers le milieu, il se produit, au lieu des bruits que donne l'attaque sous sa forme précédente, des sons qui ressemblent fort à un spiccato floconneux, et il ne dépend plus que de l'habileté du violoniste, et de son degré d'exercice, d'en régler à son gré et selon les besoins, la force et la successivité. Pour acquérir cette habileté, on devra exercer les exemples suivants, d'abord comme si on voulait donner, dans une mesure très lente, deux sons de spiccato sous chaque liaison. L'élève devra poursuivre ces exercices jusqu'à ce qu'il possède à fond ce rebondissement égal de l'archet qui forme

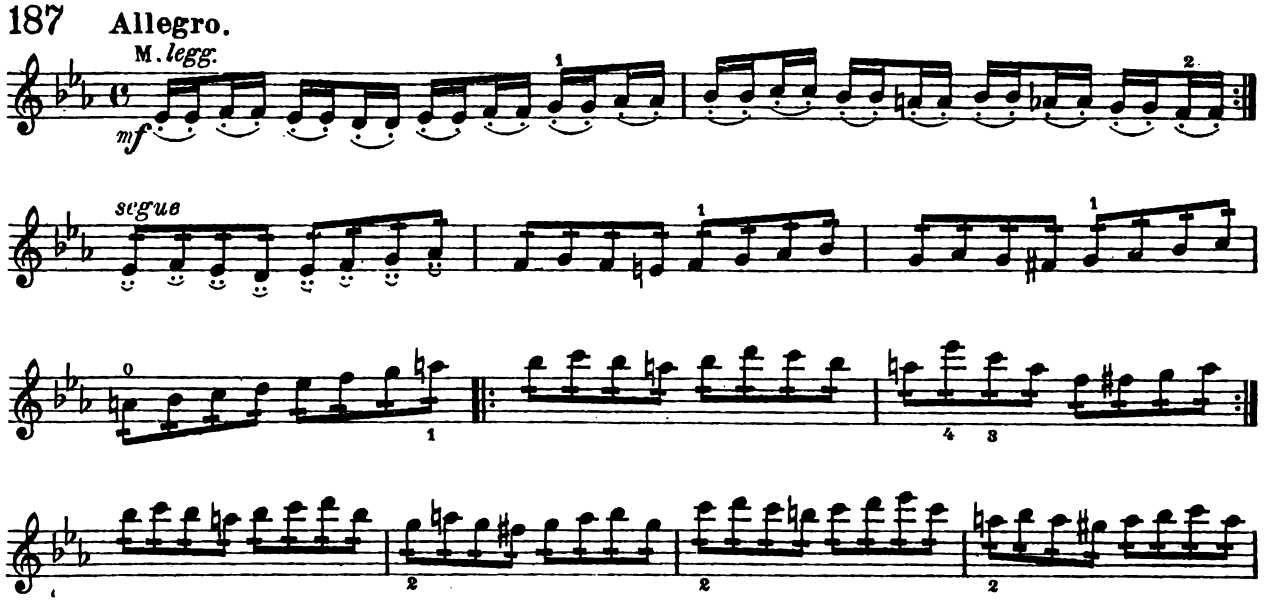
ce qu'on appelle le ricochet. Dans l'exécution de ce dernier, le poignet doit faire d'abord, aussi bien en tirant qu'en poussant, deux mouvements de projection, petits, mais très-précis.

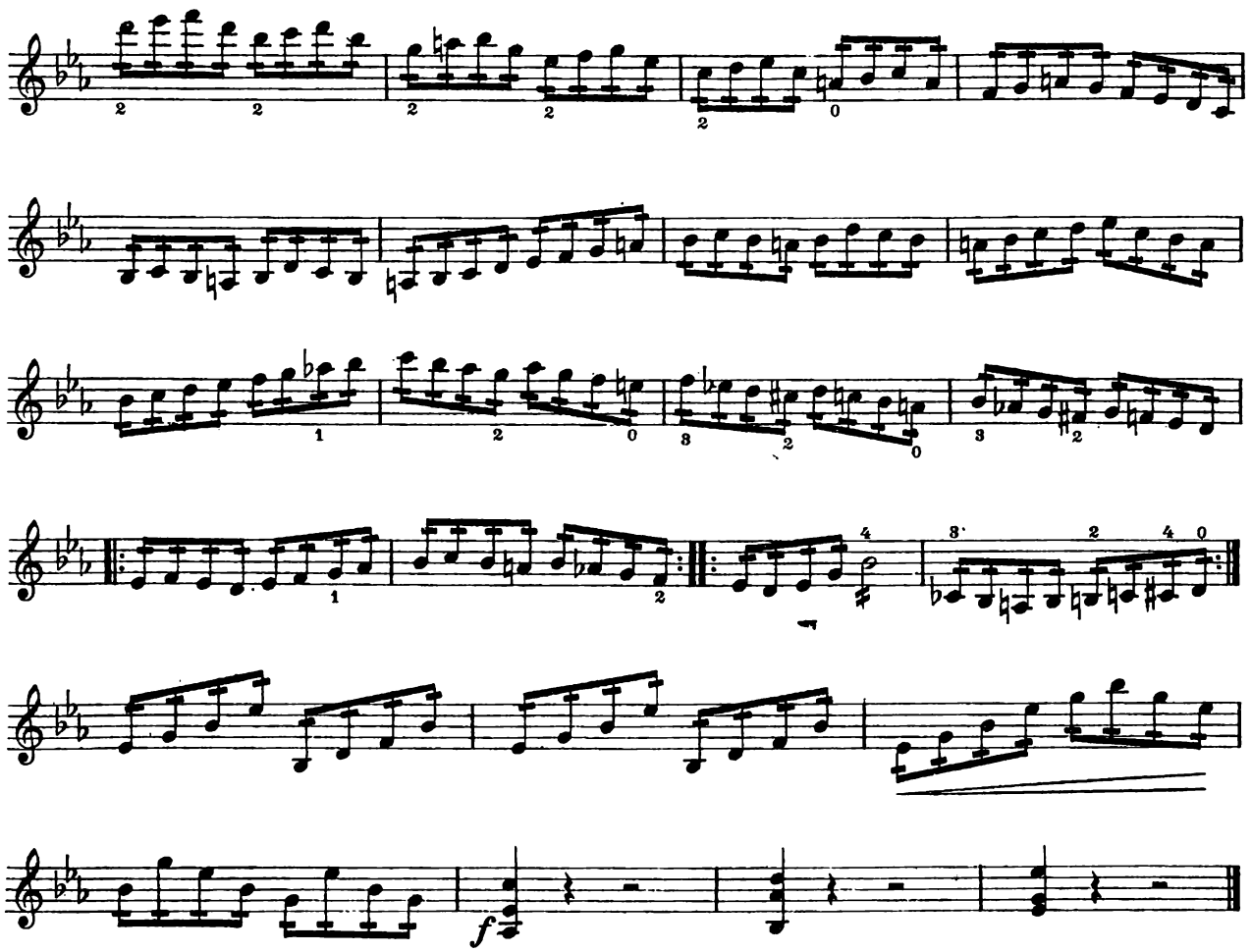


Dans un tempo plus rapide, les deux mouvements initiaux se fondent peu à peu en une seule saccade du poignet pour chaque tiré et chaque poussé, et aboutissent au coup d'archet qui fut naguère si en faveur: le trémolo.

Mais si ce dernier a été presque totalement abandonné, on n'en saurait toutefois trop recommander l'acquisition, et cela en vue de fins inhérentes à la technique du violon. Car, indépendamment du fait que son étude en soi contribue notablement à la maîtrise de l'archet, son emploi, appliqué à 3 ou 4 notes en un coup d'archet, constitue le meilleur des exercices préparatoires aux arpèges à 3 ou 4 voix, et aux longs passages en ricochets.

187 Allegro.

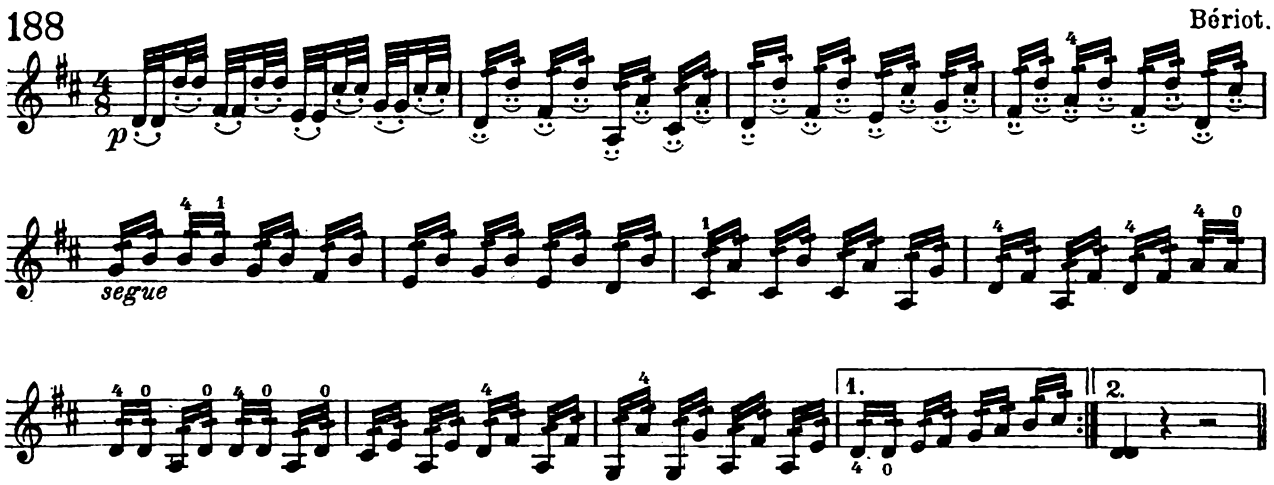




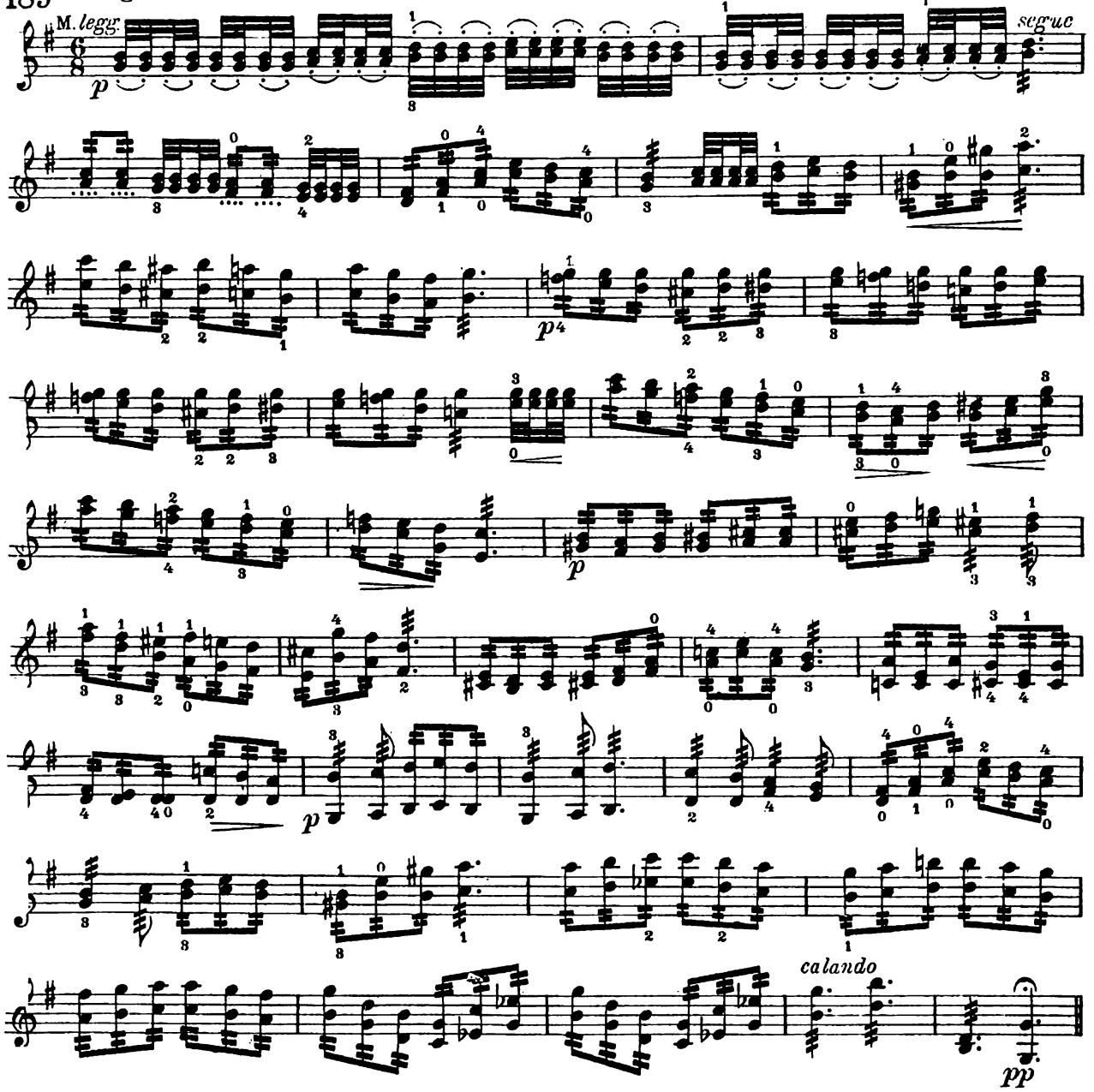
Variations sur un thème de Grétry.

188

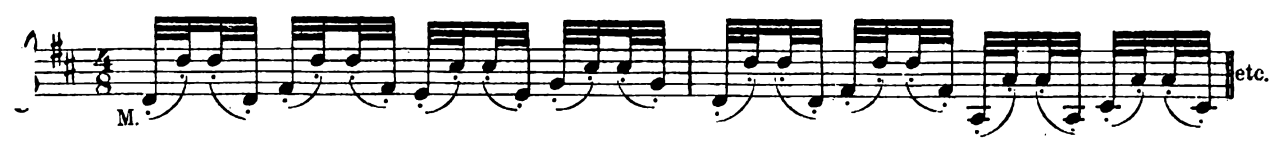
Bériot.



189 Allegretto.

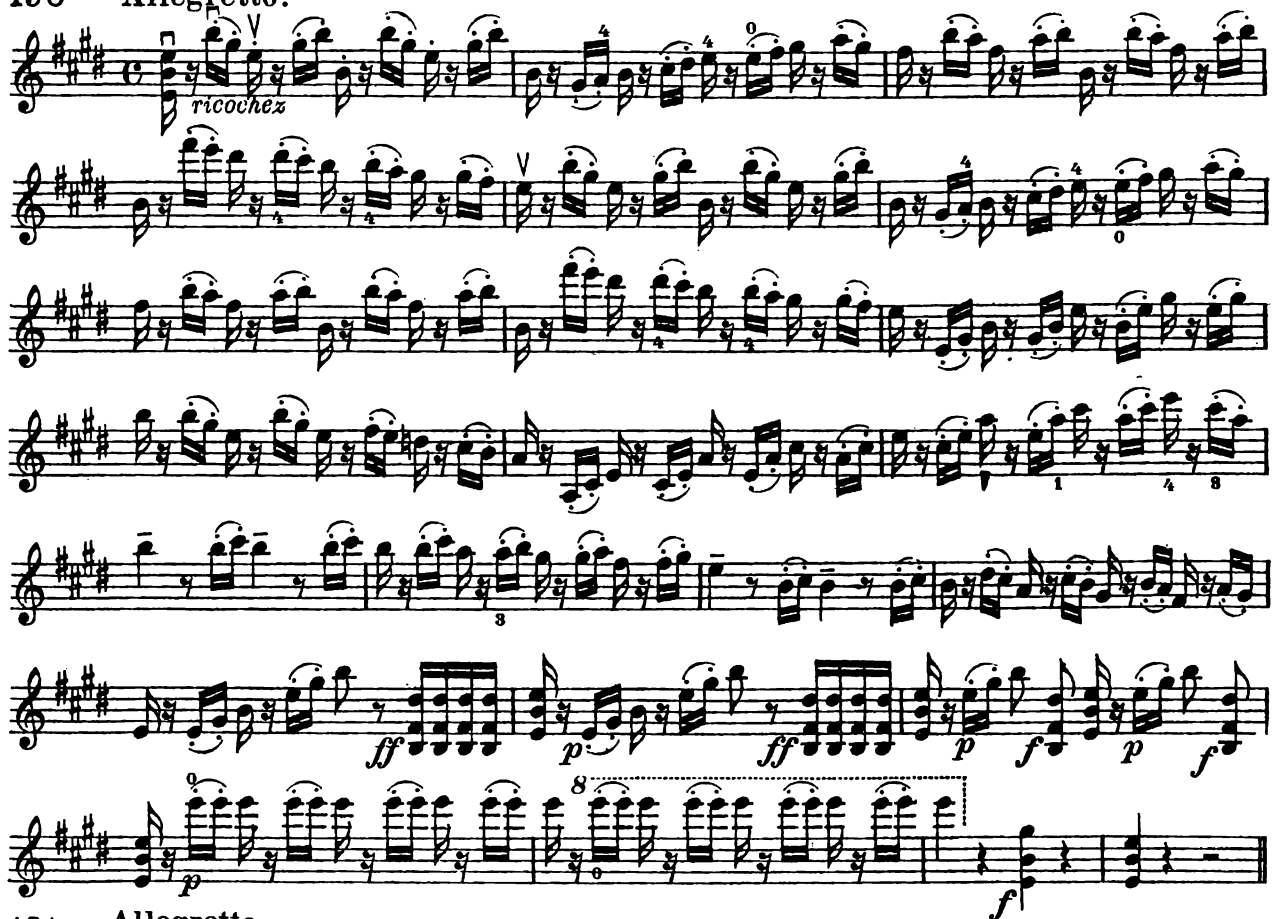


Les morceaux ci-dessus, écrits pour le coup d'archet en trémolo à deux notes, doivent être exécutés en outre en triples ricochets de chacun des sons et de chacune des prises placés sous une liaison; plus loin, les variations sur un thème de Grétry le seront aussi dans la forme suivante:

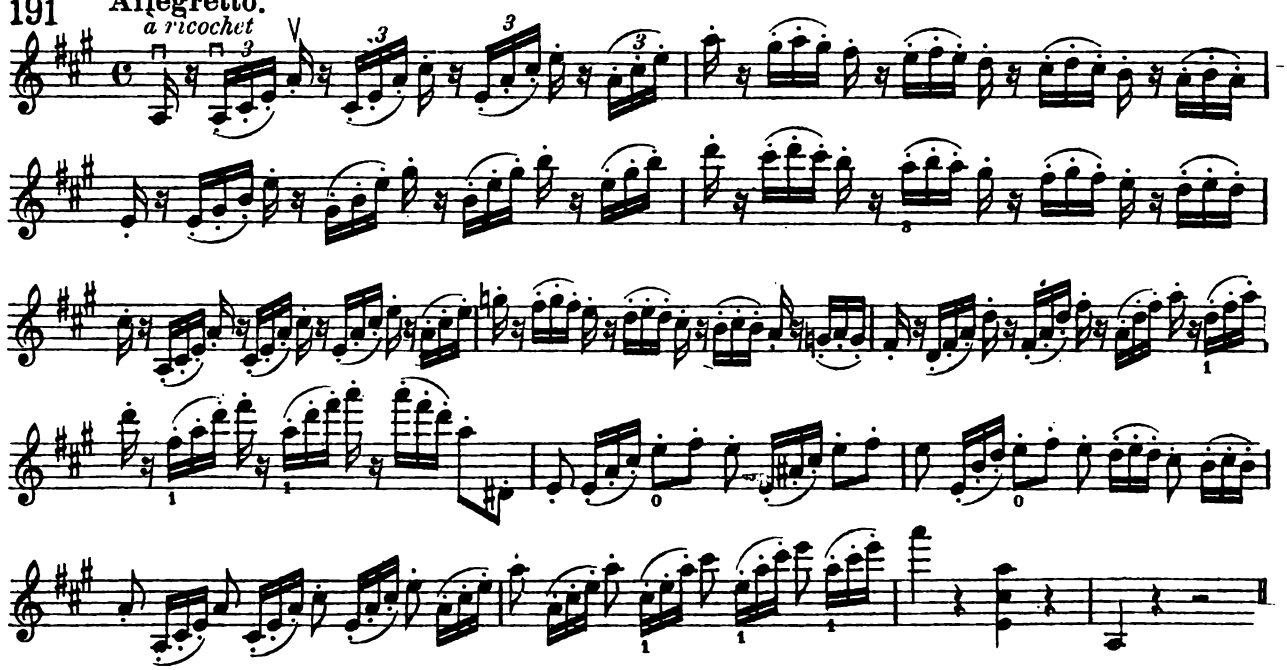


Trois Préludes de Ch. de Bériot.

190 Allegretto.

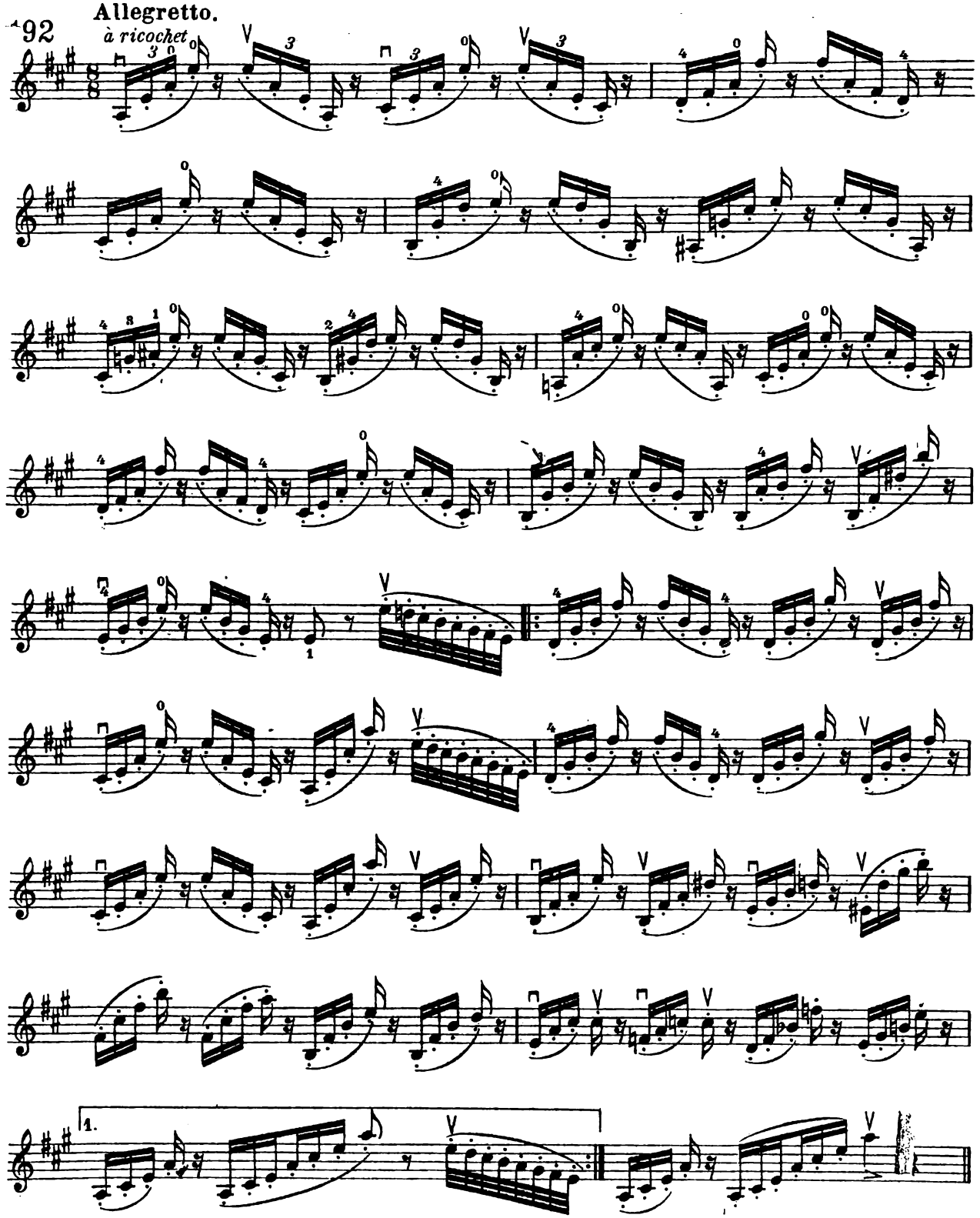


191 Allegretto.



92 **Allegretto.**

à ricochet



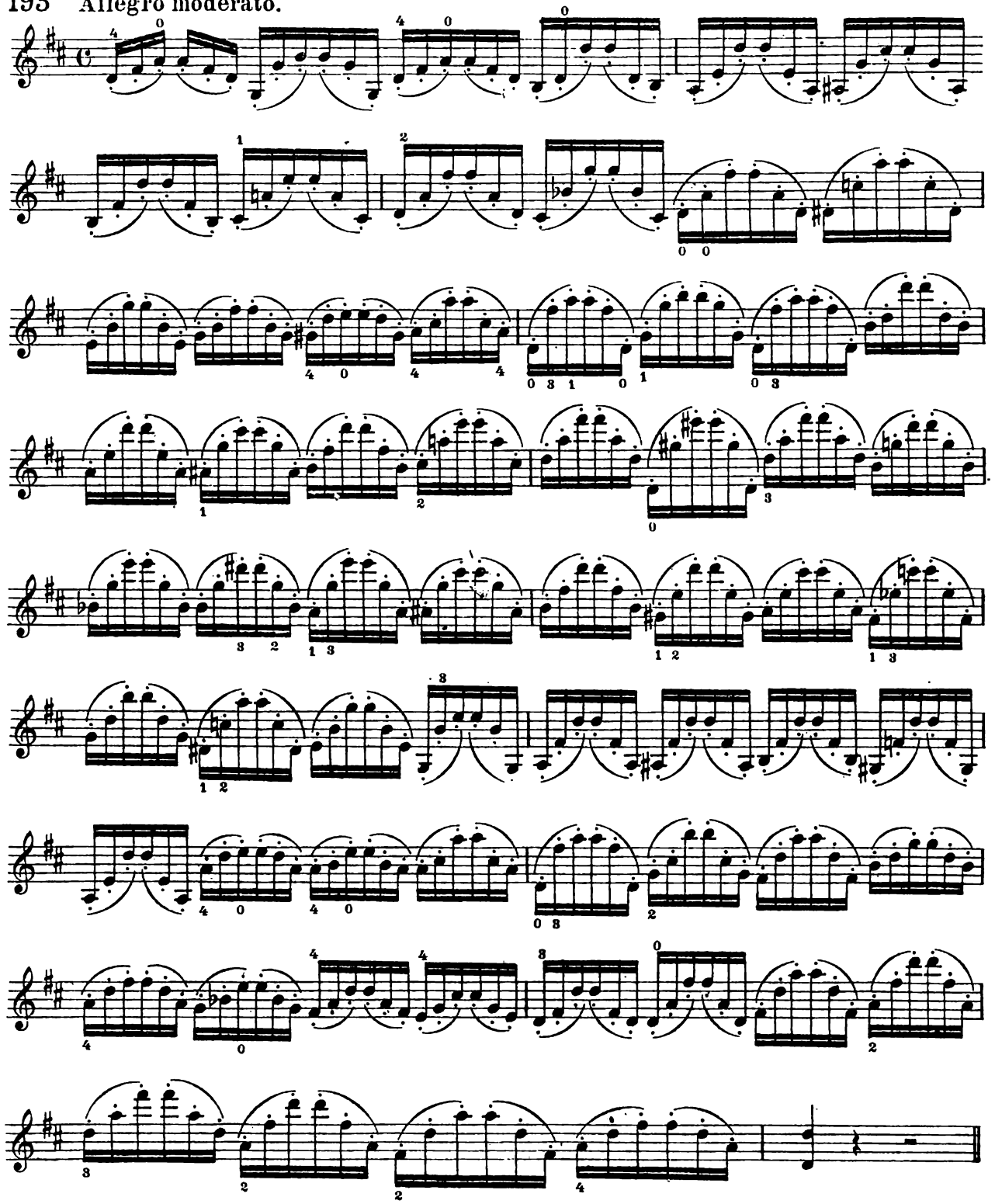
Abstraction faite de la justesse des prises, la bonne exécution des arpèges à 3 et 4 notes en un coup d'archet en ricochets dépend essentiellement de la netteté d'articulation des sons successifs, et de la régularité de leur succession. Pour acquérir cette dernière, l'élève exercera l'exemple suivant en coups d'archet de la longueur d'un empan, au milieu, d'abord legato, et veillera à ce que l'avant bras, si libres que soient les articulations mises en jeu, ne s'élève et ne s'abaisse ici plus qu'il ne le fait, inévitablement, lorsqu'on passe d'une corde haute à une plus basse.

Après cela, il étudiera ces accords, dans un tempo très lent,

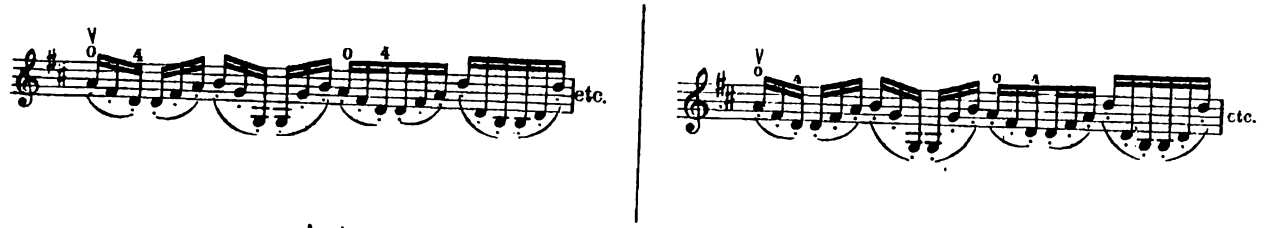
mais en coups d'archet rebondissants, tout à fait de la même manière que dans les exercices préparatoires au coup d'archet du trémolo. Déjà au bout de peu d'essais, il reconnaîtra que les arpèges s'obtiennent moins bien, et sont plus difficiles à jouer égaux, en poussant qu'en tirant. Pour y remédier, il convient d'accentuer avec énergie la première note de chaque triolet, surtout en poussant, et de stimuler ainsi l'archet à de nouveaux ricochets. L'action de la main gauche supposée juste, on rend ainsi certaines, tout ensemble, la nette répétition des sons de la voix supérieure, et la claire marche des basses, si nécessaire à la compréhension de l'harmonie. Ici, de même que dans le coup d'archet du trémolo, les mouvements déjà mentionnés du poignet, appliqués d'abord à chaque note isolée de l'arpège, se transforment, avec l'accélération du tempo, en une seule saccade de la main pour chaque tiré et chaque poussé, et donnent alors ces sons pétillants qui, joués avec la régularité la plus rigoureuse, déterminent la caractéristique de ce coup d'archet. C'est sans doute dans la cadence du Concerto de Mendelssohn, où l'effet en est accru par l'adjonction du coloris, qu'en a été faite l'illustration artistique la plus heureuse. Il faudra jouer aussi cette étude en prenant dans l'ordre inverse les notes formant l'accord, et en commençant alors par un poussé. Ainsi:

J. Joachim.

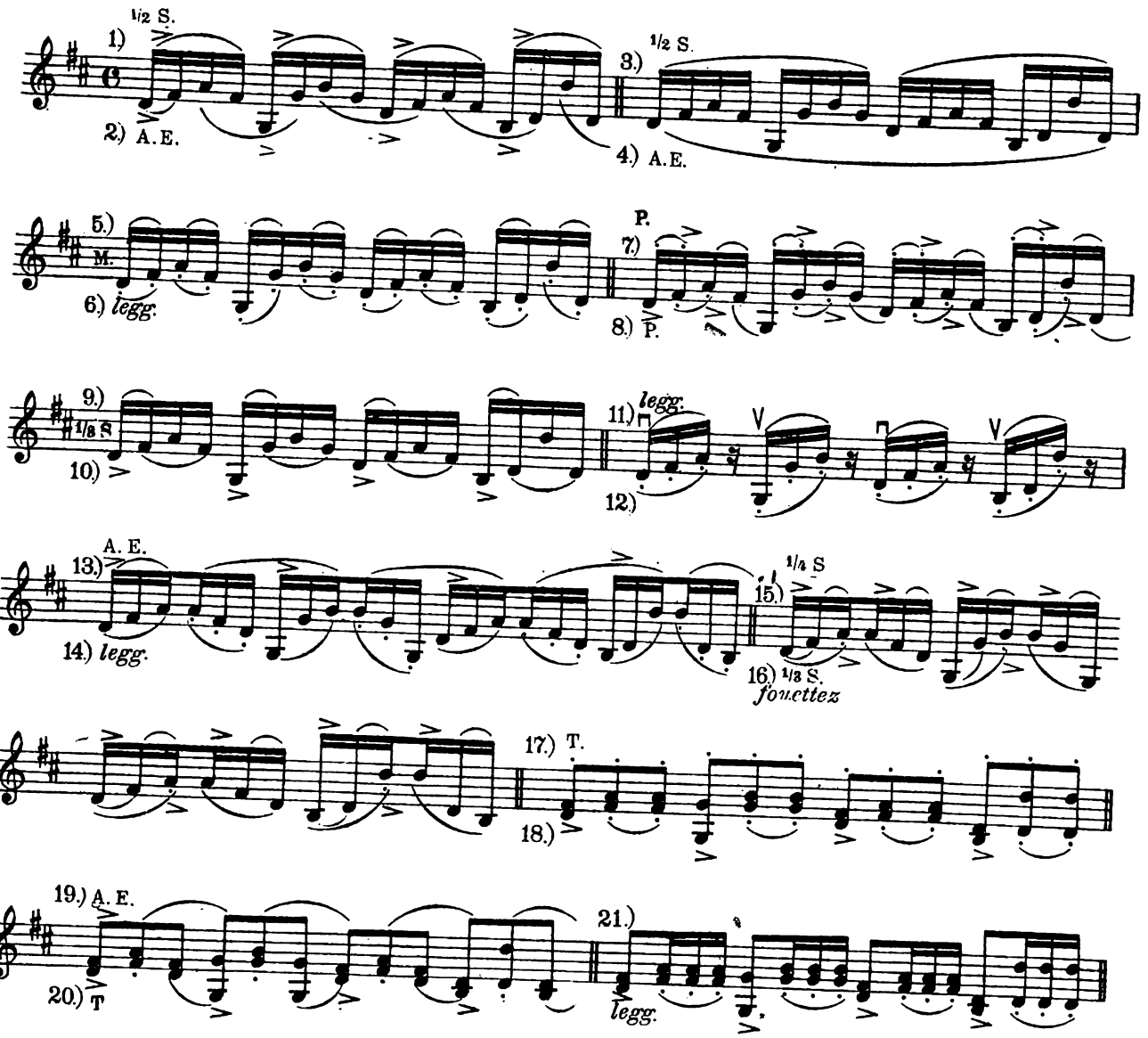
193 Allegro moderato.



Cette Etude doit être exercée aussi en renversant les notes formant l'accord, et en commençant alors par un poussé. Ex.



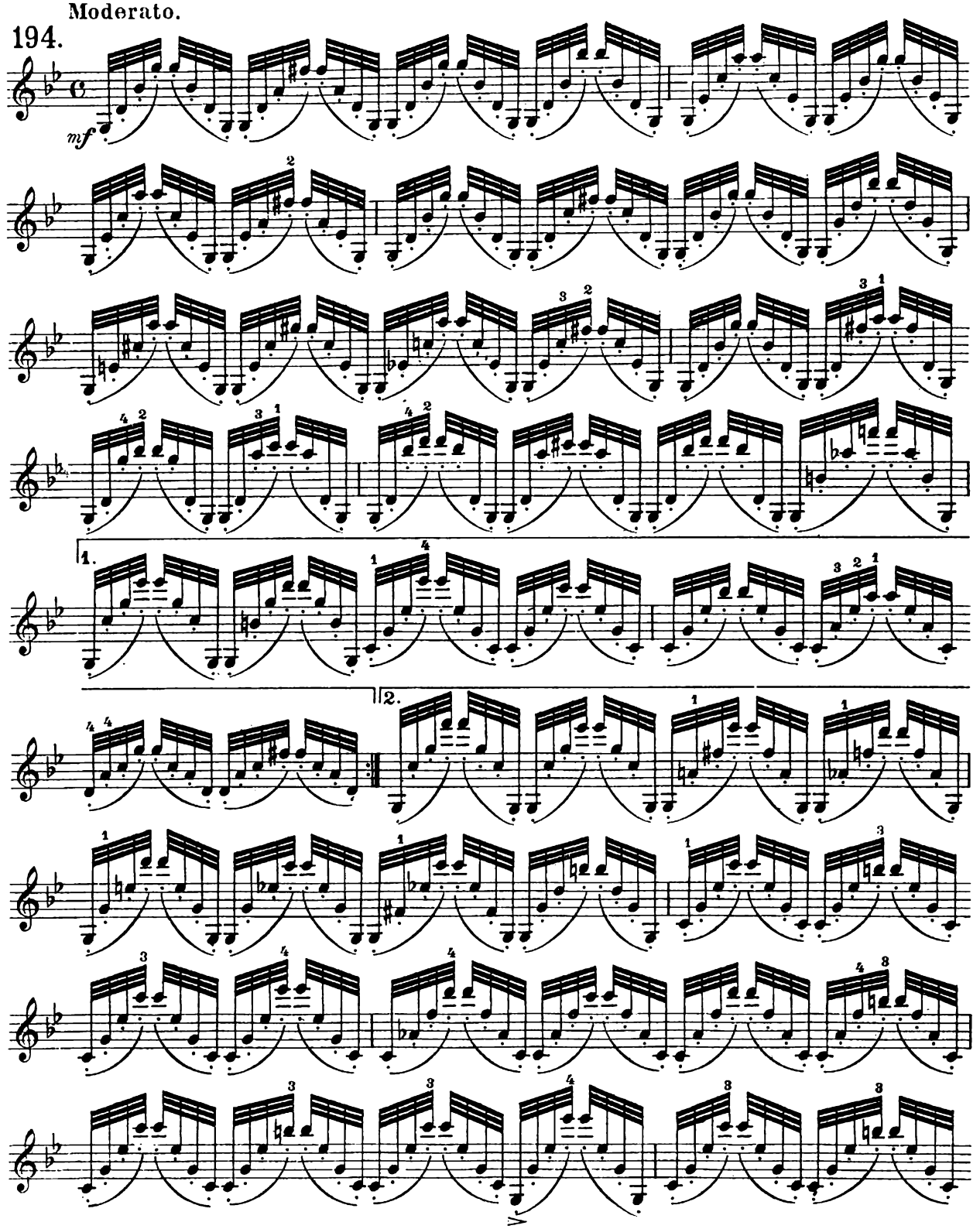
Autres coups d'archet pour l'Etude ci-dessus.

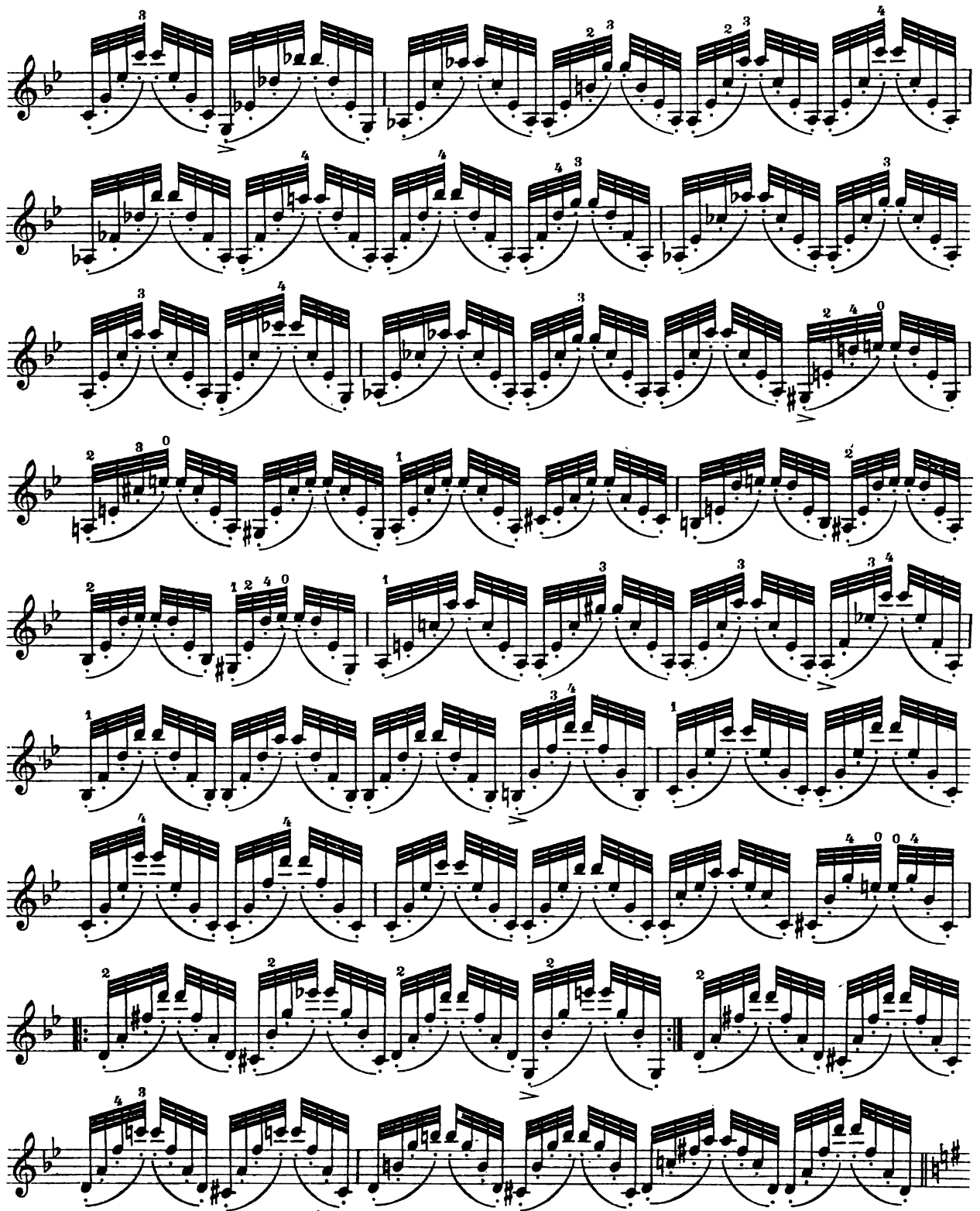


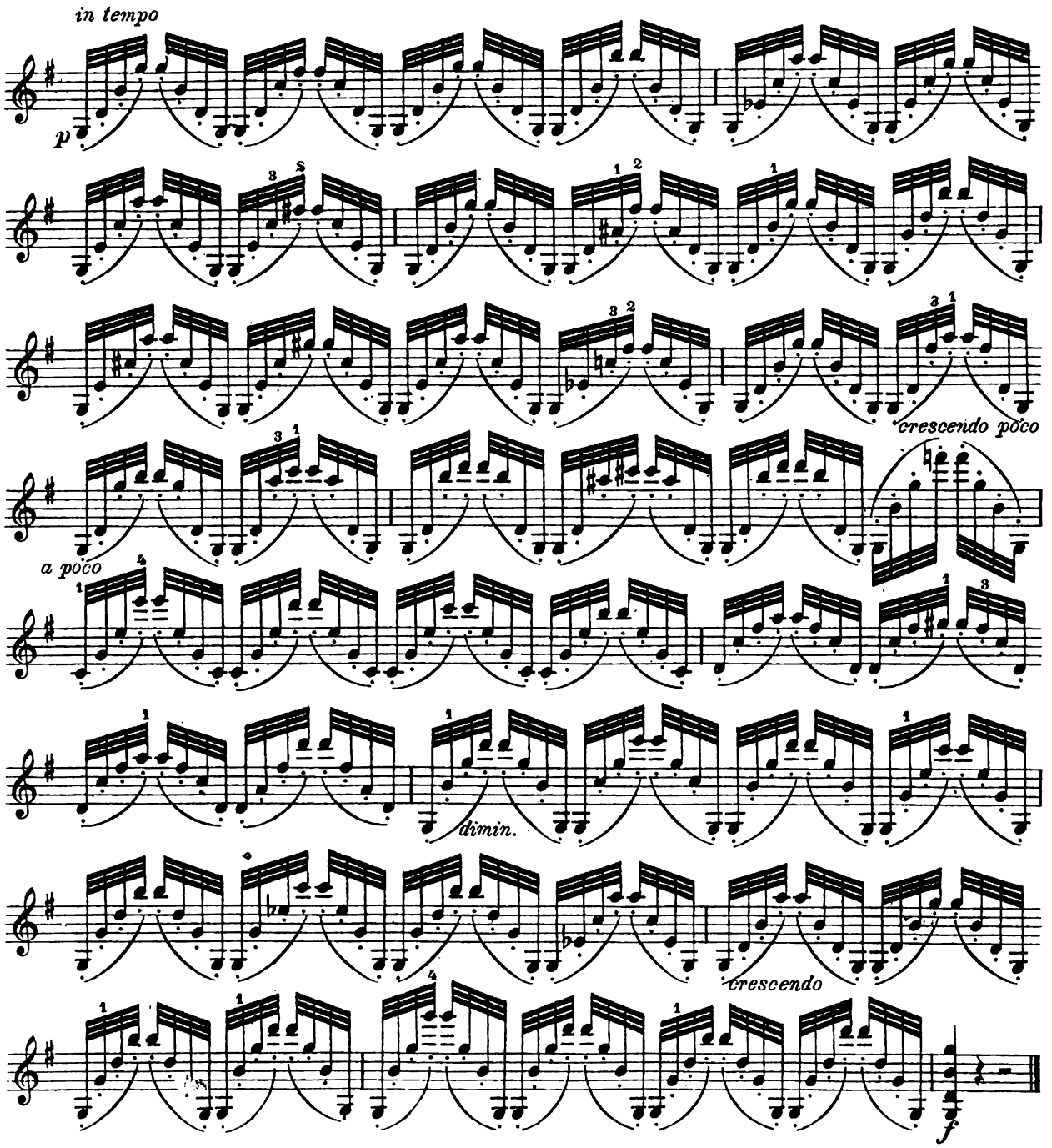
J. Joachim.

Moderato.

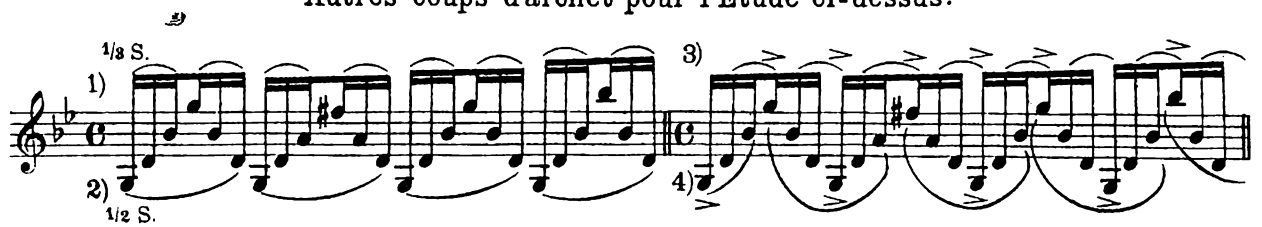
194.

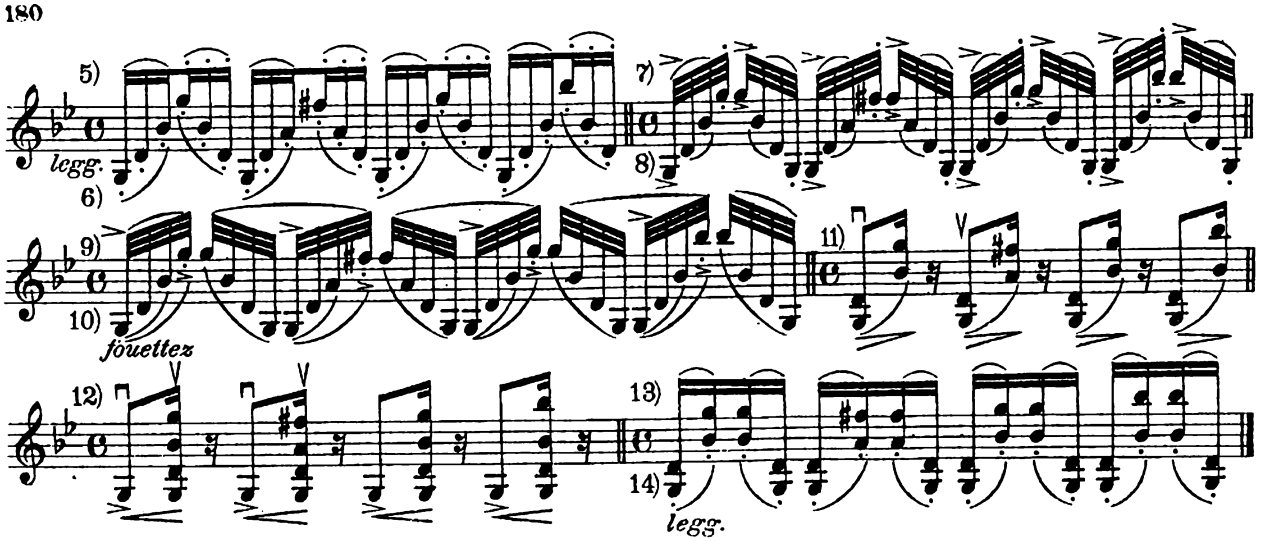



poco ritenuto e diminuendo



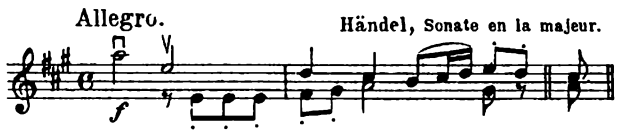
Autres coups d'archet pour l'Etude ci-dessus.



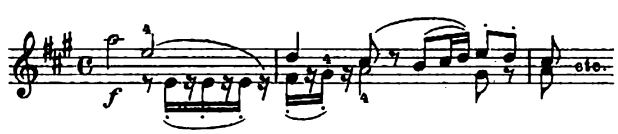


De l'exécution simultanée de deux voix indépendantes.

Dans notre introduction à l'étude des doubles cordes (au chapitre 3 du présent volume), nous avons mentionné le fait que, dans le cas où, de deux voix dont l'exécution doit être simultanée, le compositeur a voulu faire dominer l'une, les cordes nécessaires doivent être jouées avec une force différente, c'est à dire que la voix d'accompagnement doit s'effacer derrière l'autre. Mais il arrive souvent aussi que deux voix de valeur égale, mais de caractère absolument différent, doivent sonner en même temps, et cela sans que l'exécution enlève rien à ce caractère. Ex:



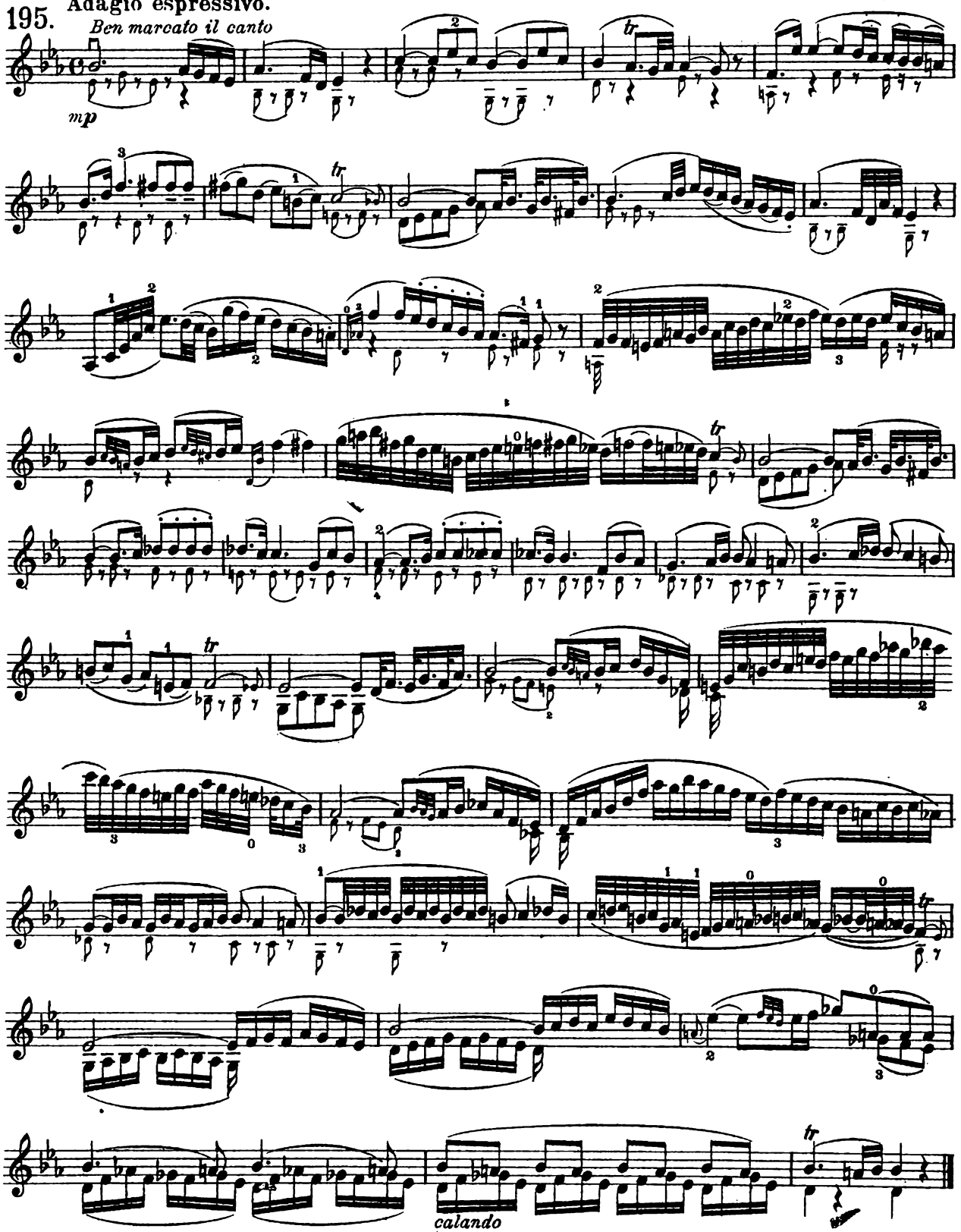
On satisfait à cette exigence en jouant avec l'archet, sans interruption, la corde sur laquelle viennent les sons qui doivent être tenus, de sorte que l'exécution des petites notes sur la corde voisine n'en gêne aucunement la marche. Le détachement des petites notes à jouer simultanément avec un son tenu s'obtient par un choc énergique du poignet, en haut, lorsque la note à détacher appartient à la voix inférieure, en bas, lorsque c'est à la voix supérieure. C'est par la notation ci-dessous de l'exemple ci-dessus que le procédé s'explique le mieux:



Il est indispensable que l'élève se forme, dès le début, de l'exécution simultanée de plusieurs voix, une conception juste, et s'efforce ensuite de la réaliser. C'est surtout dans l'étude des morceaux polymélodiques de Bach que l'élève verra combien le temps consacré à cet objet a été bien employé.

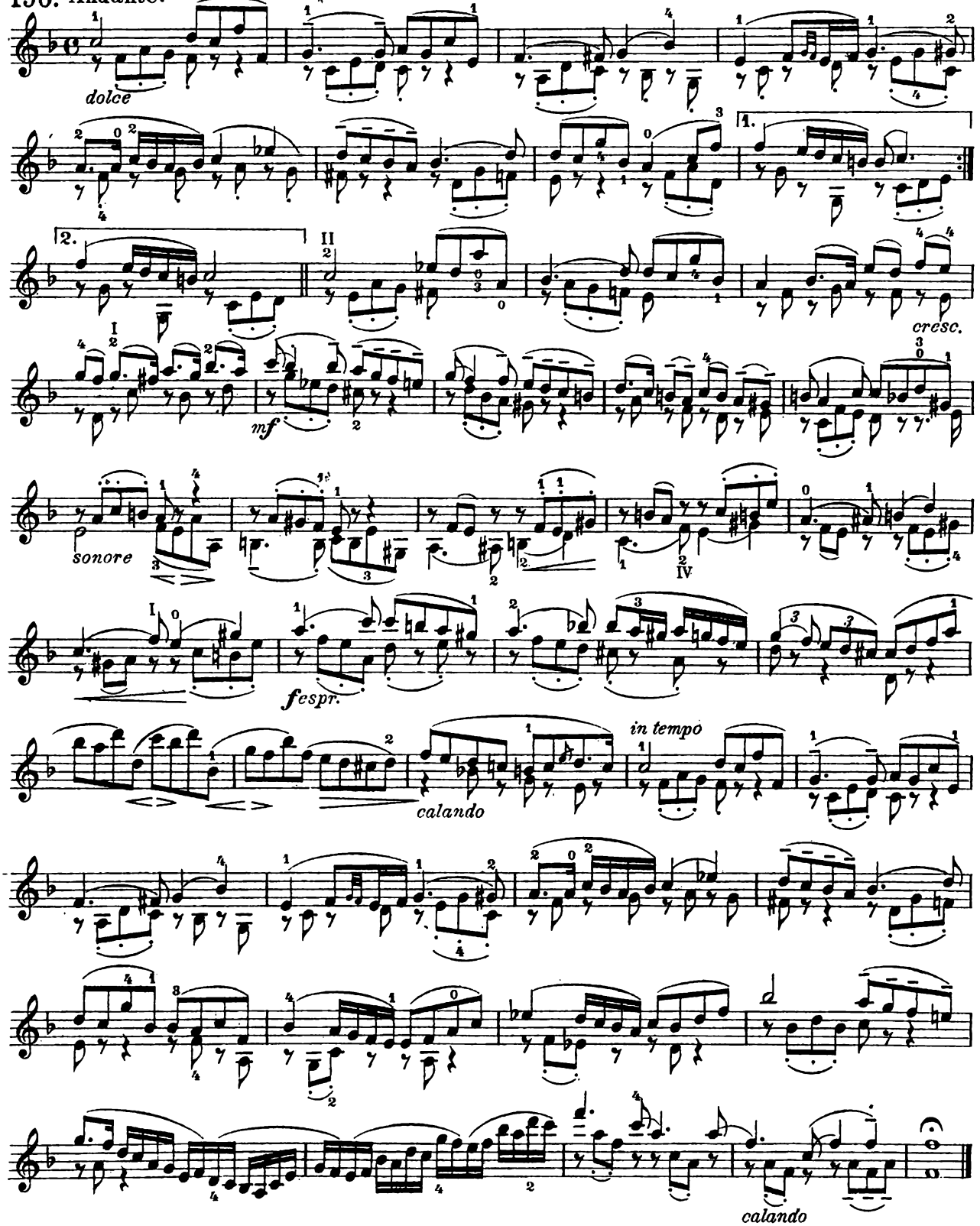
195. **Adagio espressivo.**

Ben marcato il canto



196. Andante.

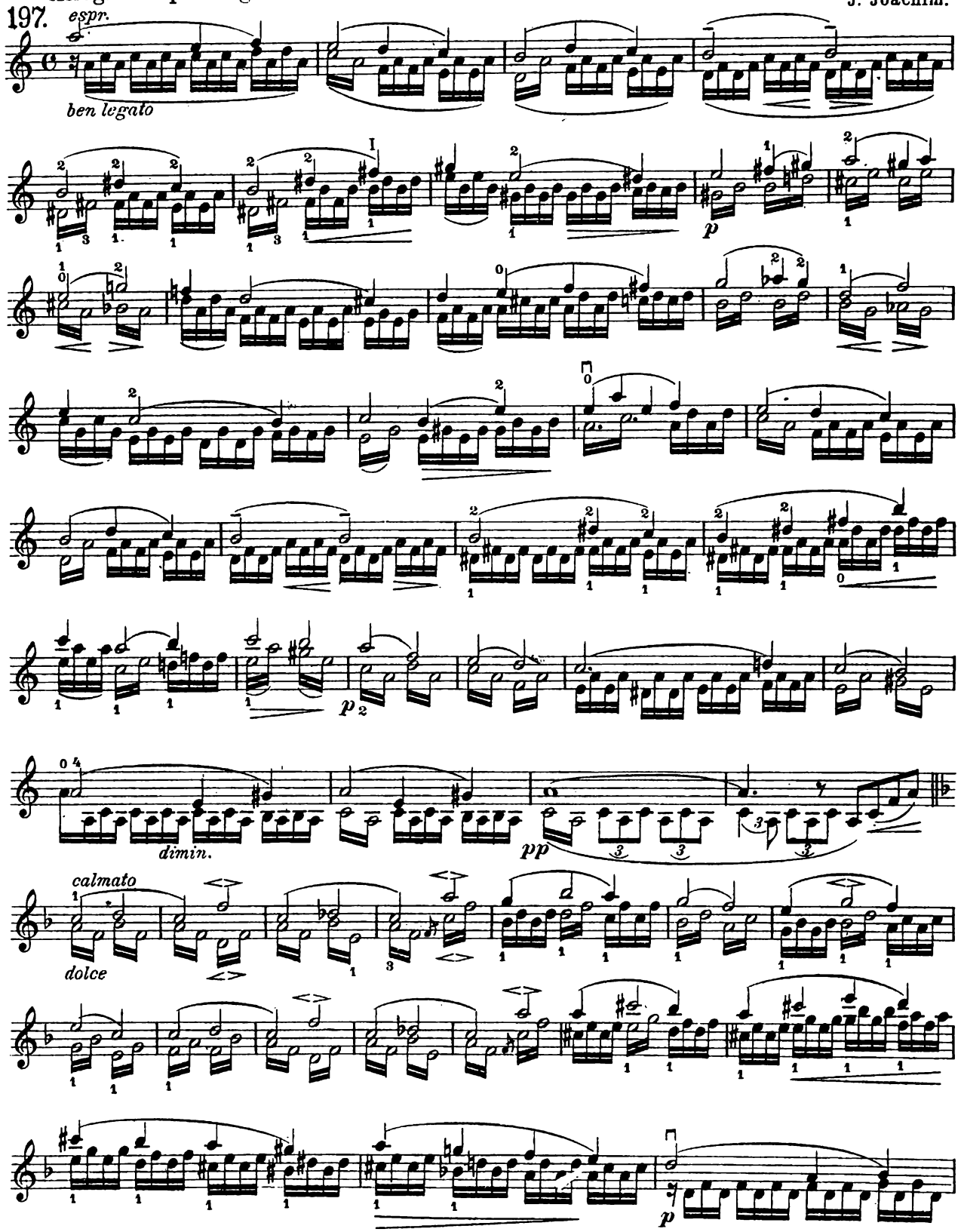
J. Joachim.

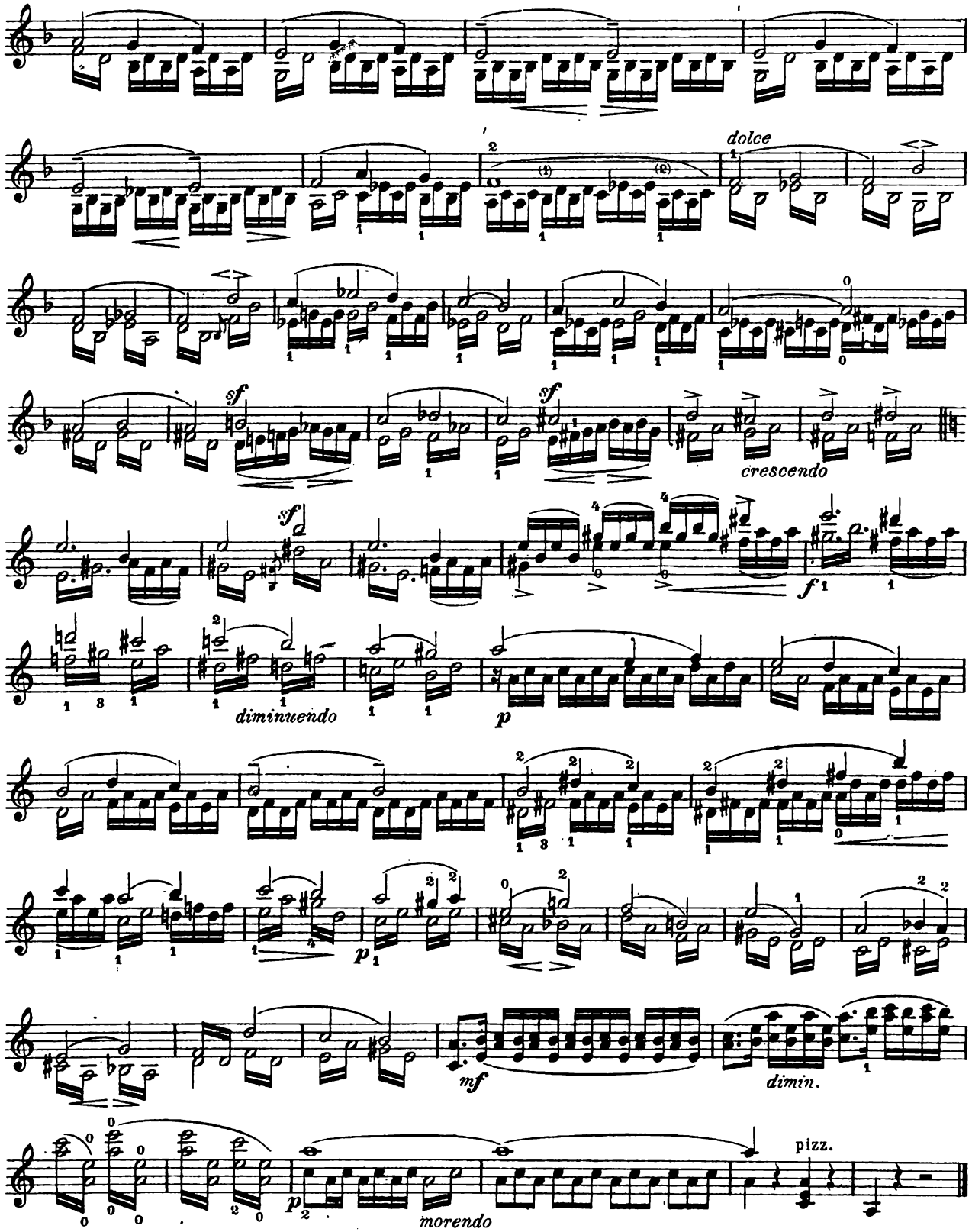


Allegro un poco agitato.

J. Joachim.

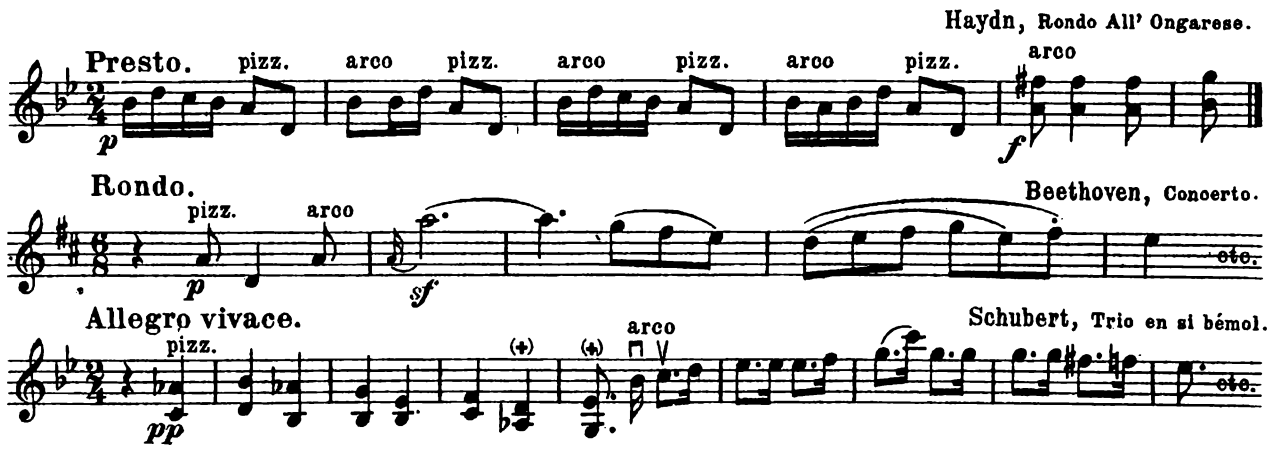
197.




dolce
sf
sf
crescendo
sf
f
diminuendo
p
p
mf
dimin.
pizz.
p
morendo

Du pizzicato.

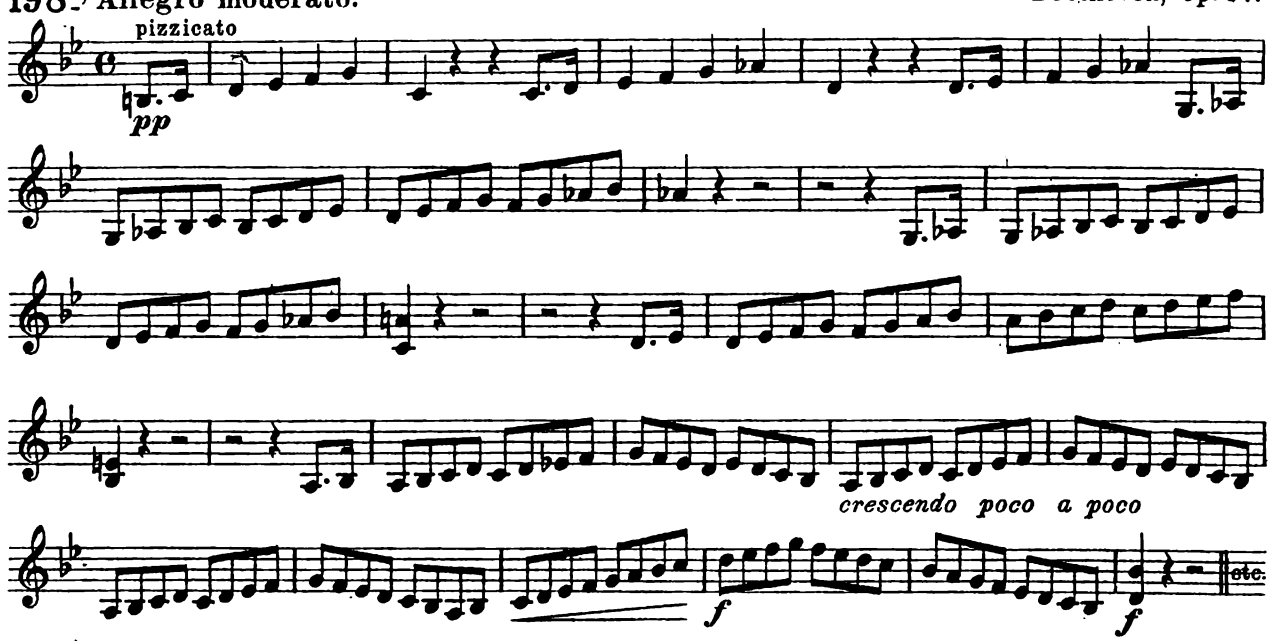
Bien que ce soit presque toujours avec l'archet qu'on tire des sons d'un violon, on peut toutefois, sans archet, en tirer d'autres, qui ressemblent à ceux du luth, de la harpe ou de la guitare. Ces sons qui, selon l'expression que comporte le passage, peuvent être plus ou moins brefs, se prescrivent par la mention générale „pizz" (pizzicato), qui laisse l'exécutant libre de les donner de la gauche ou de la droite. Dans les cas où ce ne peut ou ne doit être que de la gauche, les auteurs au courant de la technique du violon l'indiquent d'habitude par une croix verticale (+). Dans la règle, un pizzicato sonne mieux de la droite que de la gauche, les cordes vibrant alors de manière plus libre. Mais un pizzicato de la gauche sera parfois, même dans des oeuvres classiques, un expédient appréciable; ainsi lorsque le changement entre l'archet et le pizzicato, ou l'inverse, doit se faire si vite que le pizzicato, est, pour la droite, impossible, ou que celle-ci ne pourrait le jouer que dans des conditions absolument défectueuses. Ex.



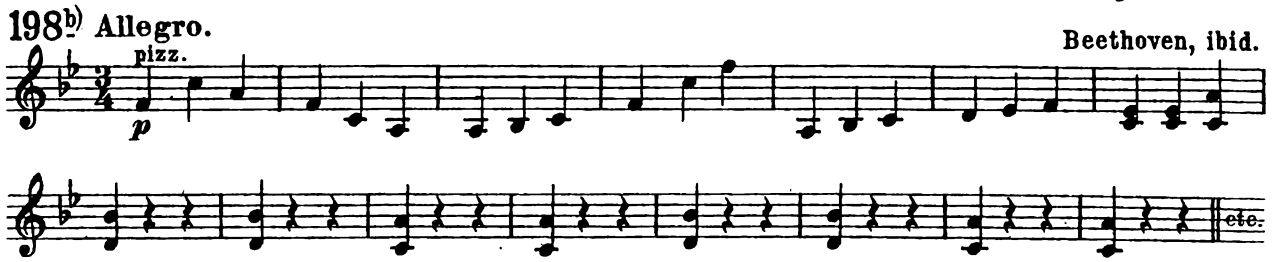
Pour des passages à une ou à deux voix, qu'il faut „pizziquer" de la droite, on saisit l'archet de façon à ce que le talon reste caché dans la main, fermée comme pour faire le poing,— et à ce que les crins soitent tournés en haut, du côté du visage. On presse alors le pouce contre la partie

supérieure de la touche, afin que la main ait un point d'appui, d'où l'index ou le majeur puisse aller commodément pincer les cordes. Pour que le pizzicato sonne bien, on veillera surtout à ce que les cordes pincées vibrent non en hauteur, mais dans le sens latéral. Lorsqu'on les pince en hauteur, on court le risque qu'elles aillent frapper la touche, ce qui donne un bruit désagréable. Pour „pizziquer", il faut donc tenir les doigts non plus en marteaux, mais ployés doucement Toutefois, pour les pizzicati à exécuter de la gauche, ce conseil est presque sans objet, car, en ce cas, les doigts mêmes les plus forts n'arriveraient guère à pincer autrement que de côté.

198a) Allegro moderato. Beethoven, Op. 97.

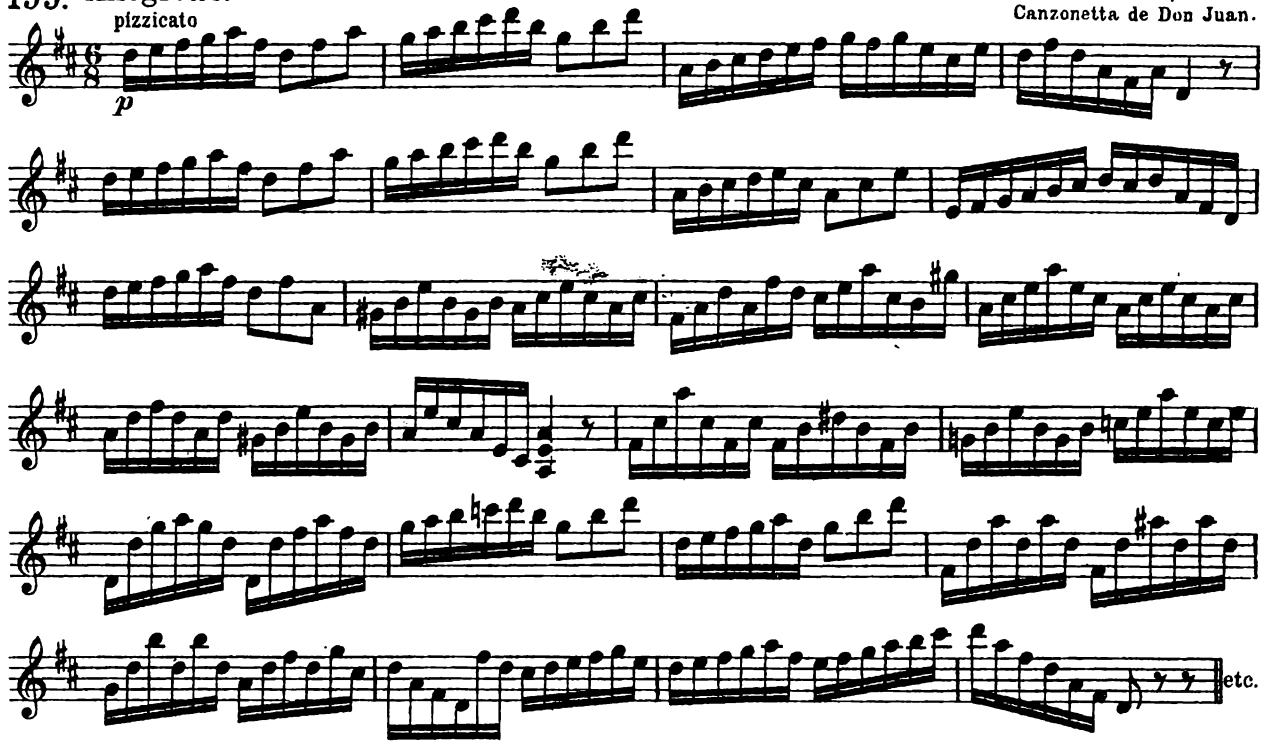


198b) Allegro. Beethoven, ibid.



199. Allegretto.

Mozart,
Canzonetta de Don Juan.

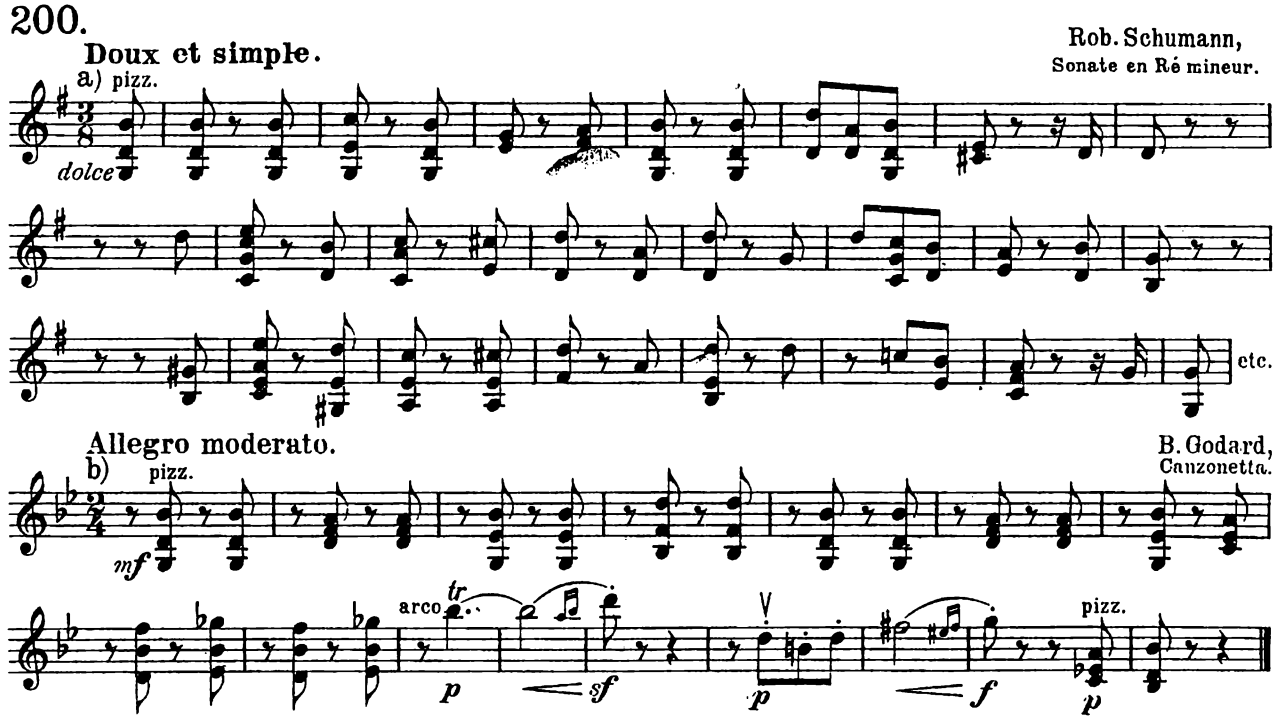


Certains violonistes se sont mis à jouer d'assez longs morceaux, comme celui ci-dessus, en posant l'archet, et en jouant le violon du pouce droit, comme une guitare ou une mandoline. Sans insister sur ce qu'a d'évidemment commode cette manière de jouer, il y a lieu toutefois de relever qu'elle a en outre un grand avantage. Comme c'est au moyen de la phalange charnue du pouce que les cordes sont pincées, elles le sont ainsi dans le sens latéral (parallèle à la touche), — comme cela doit être pour un beau pizzicato, — plus facilement et mieux qu'au moyen de n'importe quel autre doigt. D'autre part, il est non moins évident que le violon étant ainsi appuyé contre le corps, et couvert en partie par le bras droit, sa résonnance en est sensiblement diminuée. La manière de le tenir dépendra donc, dans chaque cas particulier, de l'effet en vue duquel le pizzicato a été écrit.

Lorsqu'un pizzicato de la droite porte sur des accords à 3 ou 4 voix, qui doivent sonner comme des sons de harpe sur une pédale, on devra renoncer à chercher pour le pouce un appui

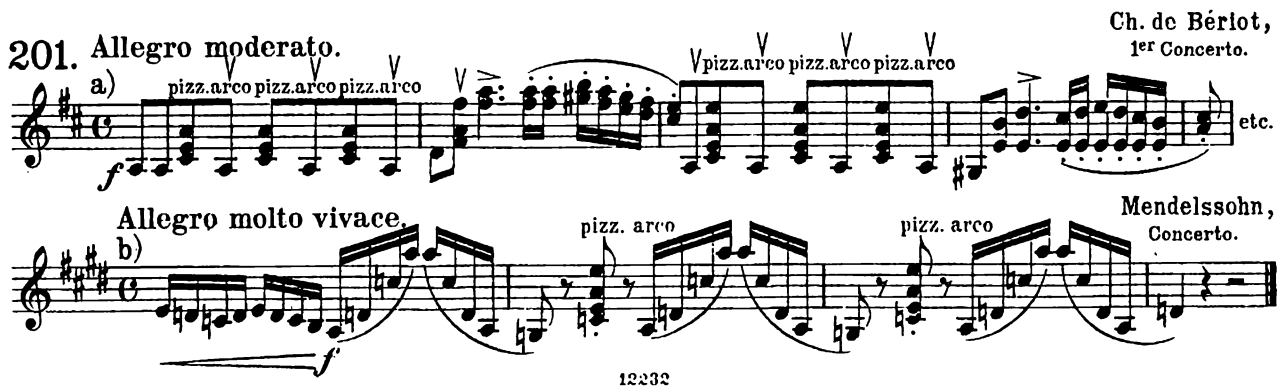
contre la touche, et pincer les cordes librement, en mouvements élastiques du bras droit par dessus la touche. Pour tous les pizzicati, mais pour cette dernière manière en particulier, le violoniste aura soin d'avoir les ongles très courts, afin de ne pas risquer rayer „la table".

200.



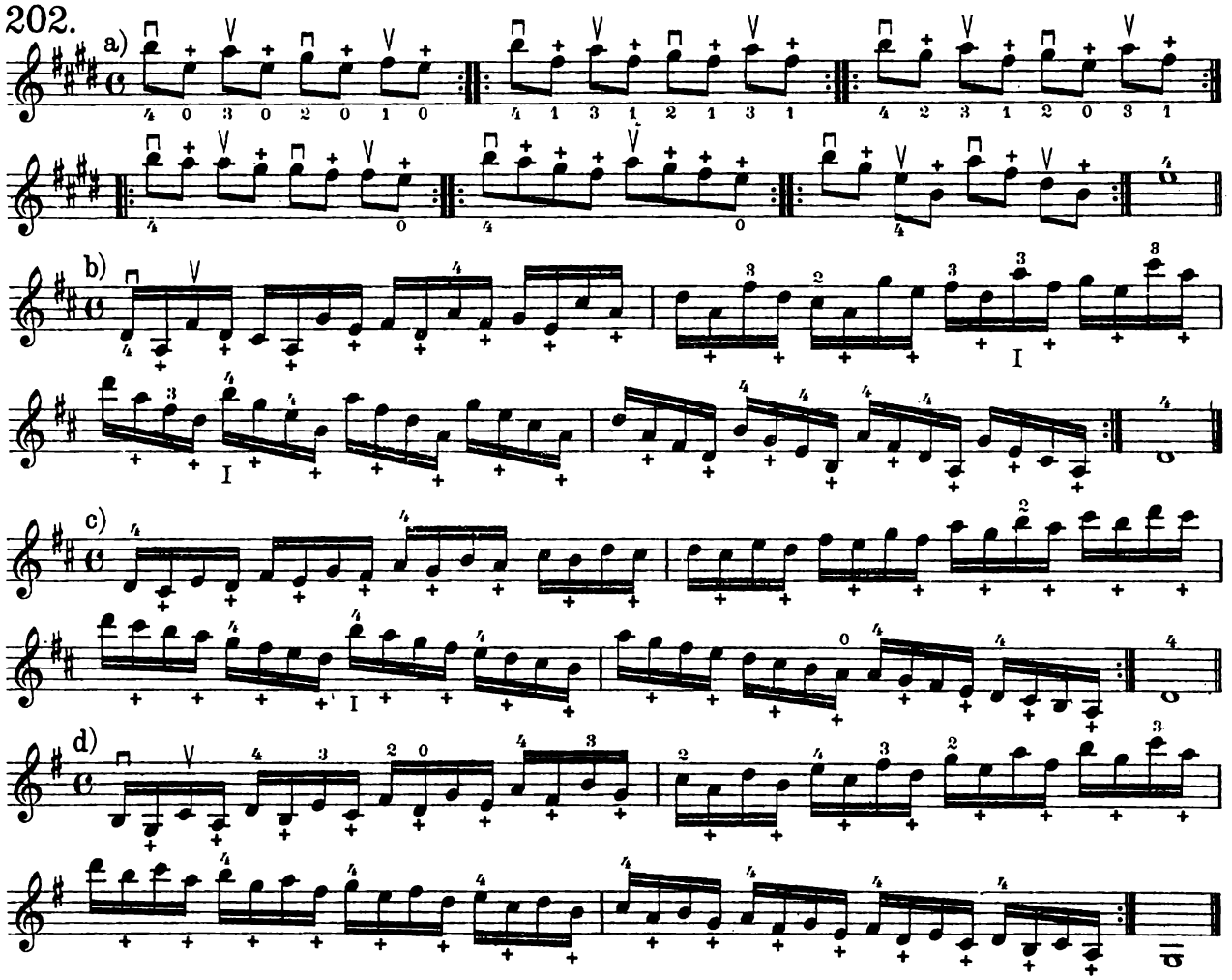
Enfin, le passage rapide de l'emploi de l'archet à celui du pizzicato de la droite, rend parfois nécessaire une exécution où l'on ne tient pas l'archet dans le poing, mais où l'on pince les cordes avec l'index droit, bien étendu, par ex:

201.



Parlons maintenant du pizzicato de la gauche; sa bonne exécution dépend d'abord de l'habileté technique du violoniste, puis, surtout, du fait qu'il a de la force dans la vélocité. Celui-ci ne tardera pas à reconnaître que le pizzicato de la gauche est d'autant plus facile, et sonne d'autant mieux, que l'écart est plus grand entre le doigt qui pince et le sillet naturel ou artificiel.

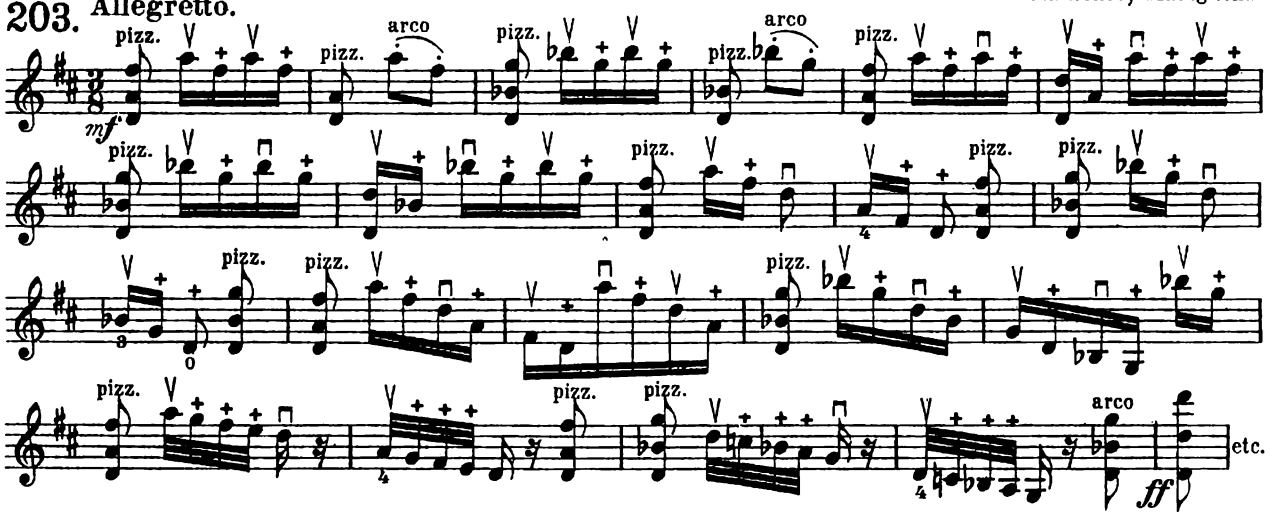
202.



Dans les études précédentes, les notes pour archet placées entre des pizzicati doivent être jouées de manière si brève qu'on les distingue à peine des autres. On y arrive en laissant tomber l'archet d'une hauteur d'environ 10 cm., et en le réloignant si vite qu'on ne pourrait lui en faire tirer d'autres.

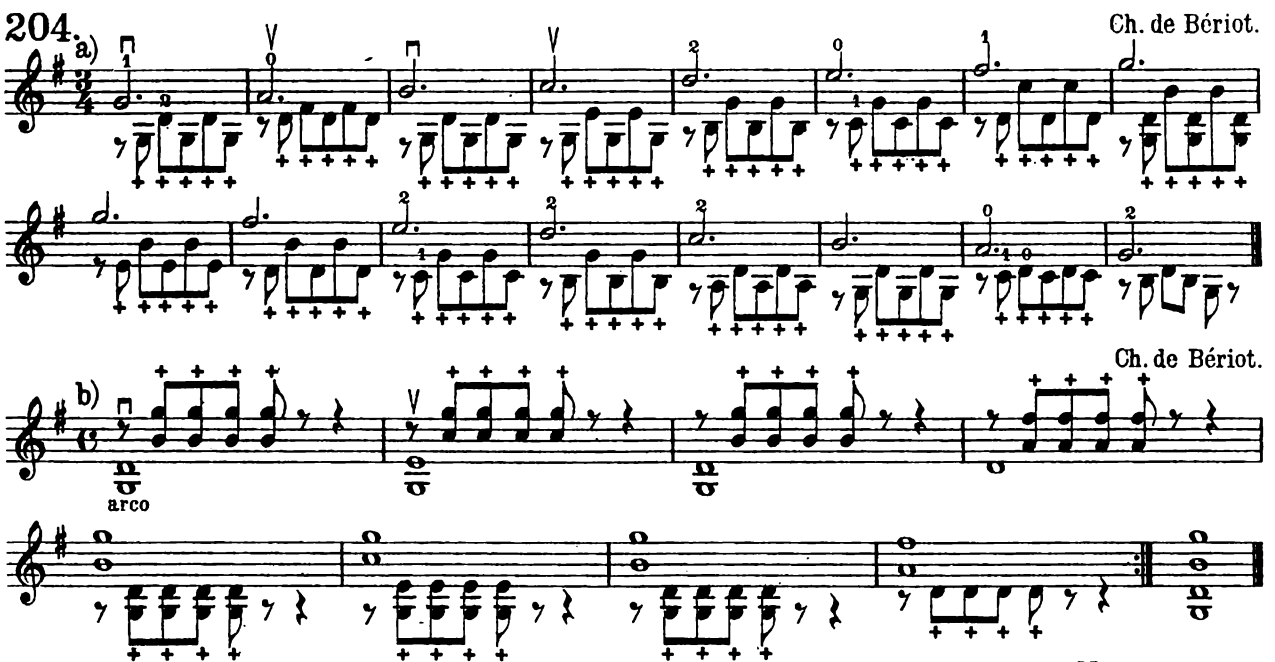
C'est à la pointe que ce procédé réussit le mieux. On n'emploiera le milieu, ou le talon que dans le cas où, comme dans l'exemple suivant, des pizzicati doivent aussi être faits de la main droite, surtout des accords:

203. **Allegretto.** Sarasate, Malagueña.



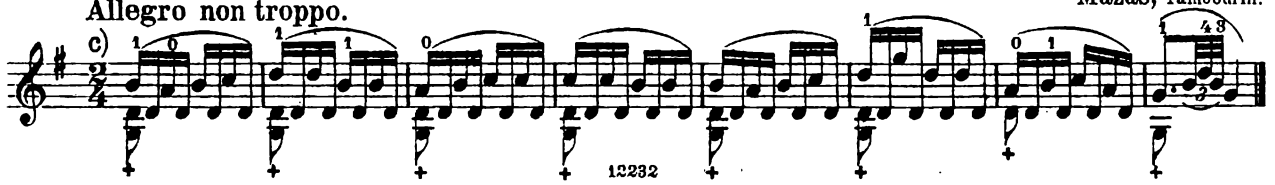
Les études ci-dessous sont particulièrement propres à rendre indépendants les uns des autres les doigts qui doivent appuyer et ceux qui ont à „pizziquer".

204. Ch. de Bériot.



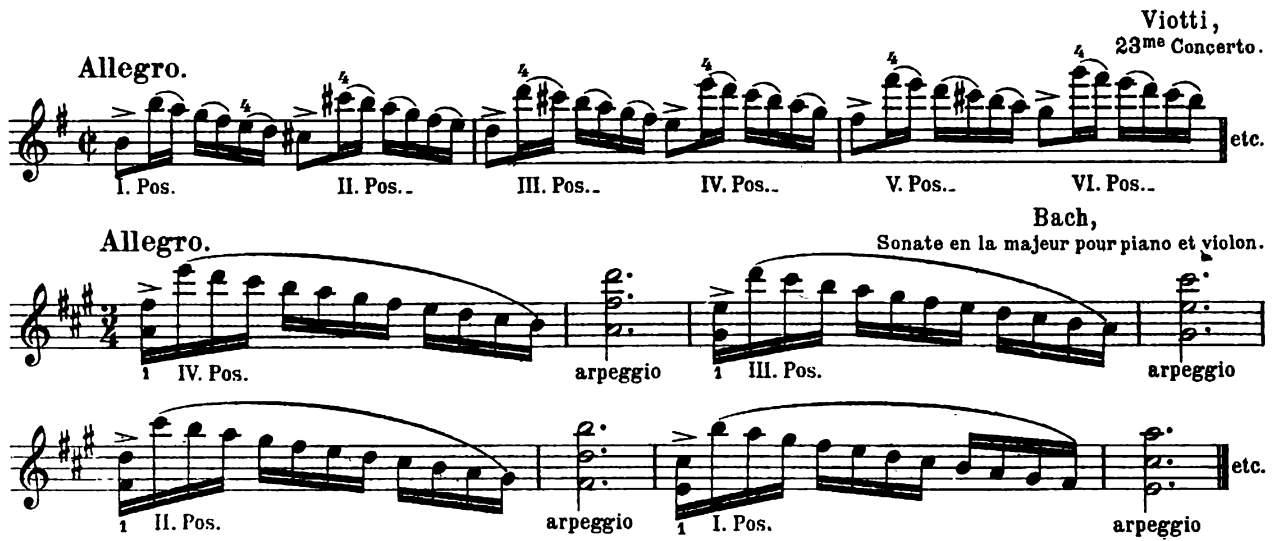
Ch. de Bériot.

Allegro non troppo. Mazas, Tambourin.



Etudes de gammes et d'accords.

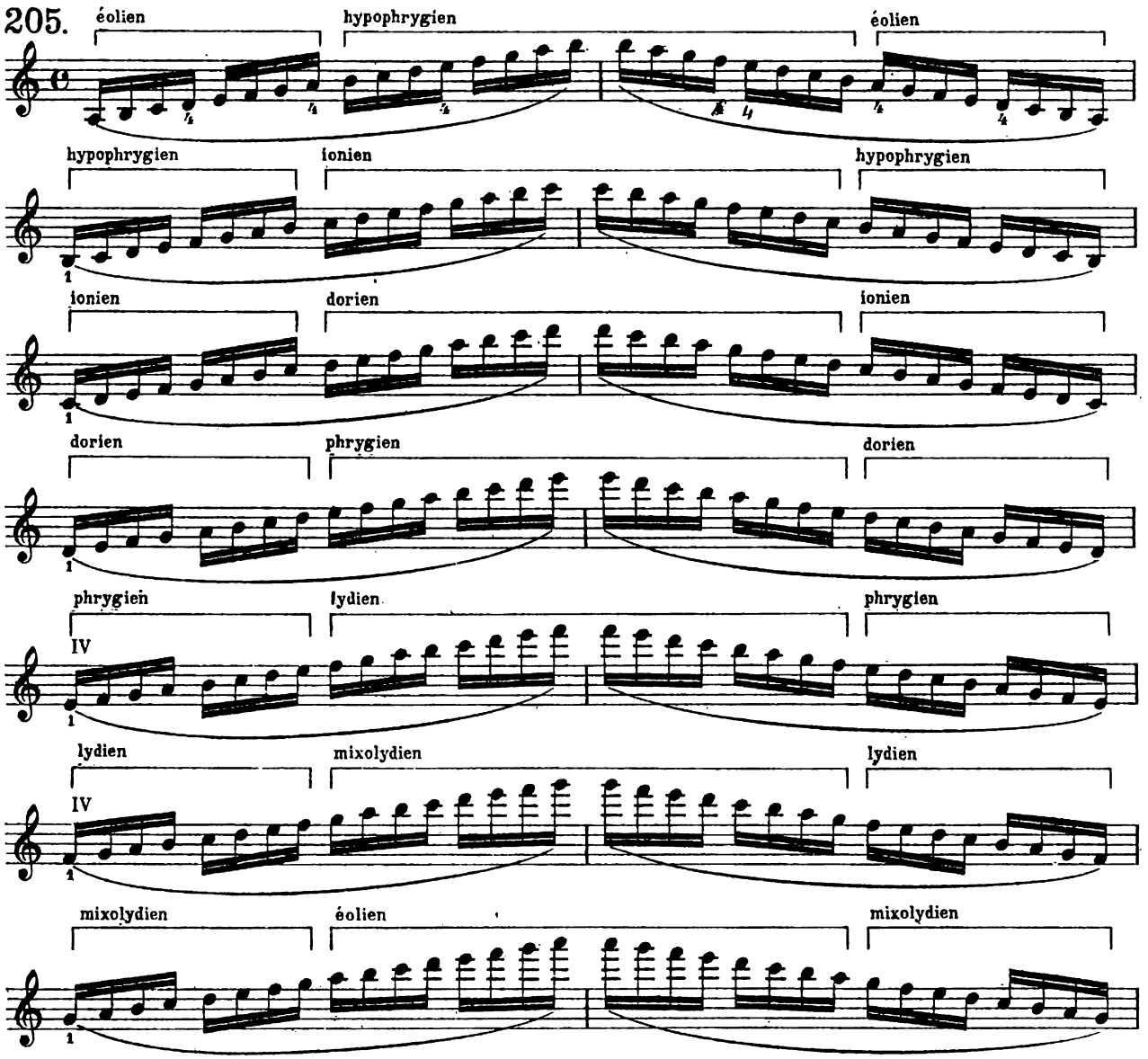
Déjà dans le chapitre du 1er volume intitulé: Gammes sur les 4 cordes," nous avons dit combien est importante pour le mécanisme de la main gauche l'étude consciencieuse des gammes. Mais il ne s'agissait alors que de gammes en 1ère position; nous devons maintenant étendre ces études à des positions plus hautes, en vue d'arriver peu à peu à la maîtrise sur toute la touche. La voie que nous avons adoptée, et qui n'est, au fond, que l'emploi de modes du moyen âge appliqués au développement de la technique du violon, doit avoir pour effets, d'une part de familiariser l'élève avec des formations de gammes qui n'appartiennent pas à nos modes modernes majeur et mineur, – d'autre part, de le forcer, par l'emploi de ces vieux modes, à observer avec l'attention la plus concentrée les diverses manières de procéder sur la touche. Abstraction faite de sa haute valeur éducative, cette marche conduit sûrement tout de suite à des résultats pratiques pour les cas de séquences de gammes dans la même tonalité et avec les mêmes doigtés, mais dans des positions différentes. Ex:



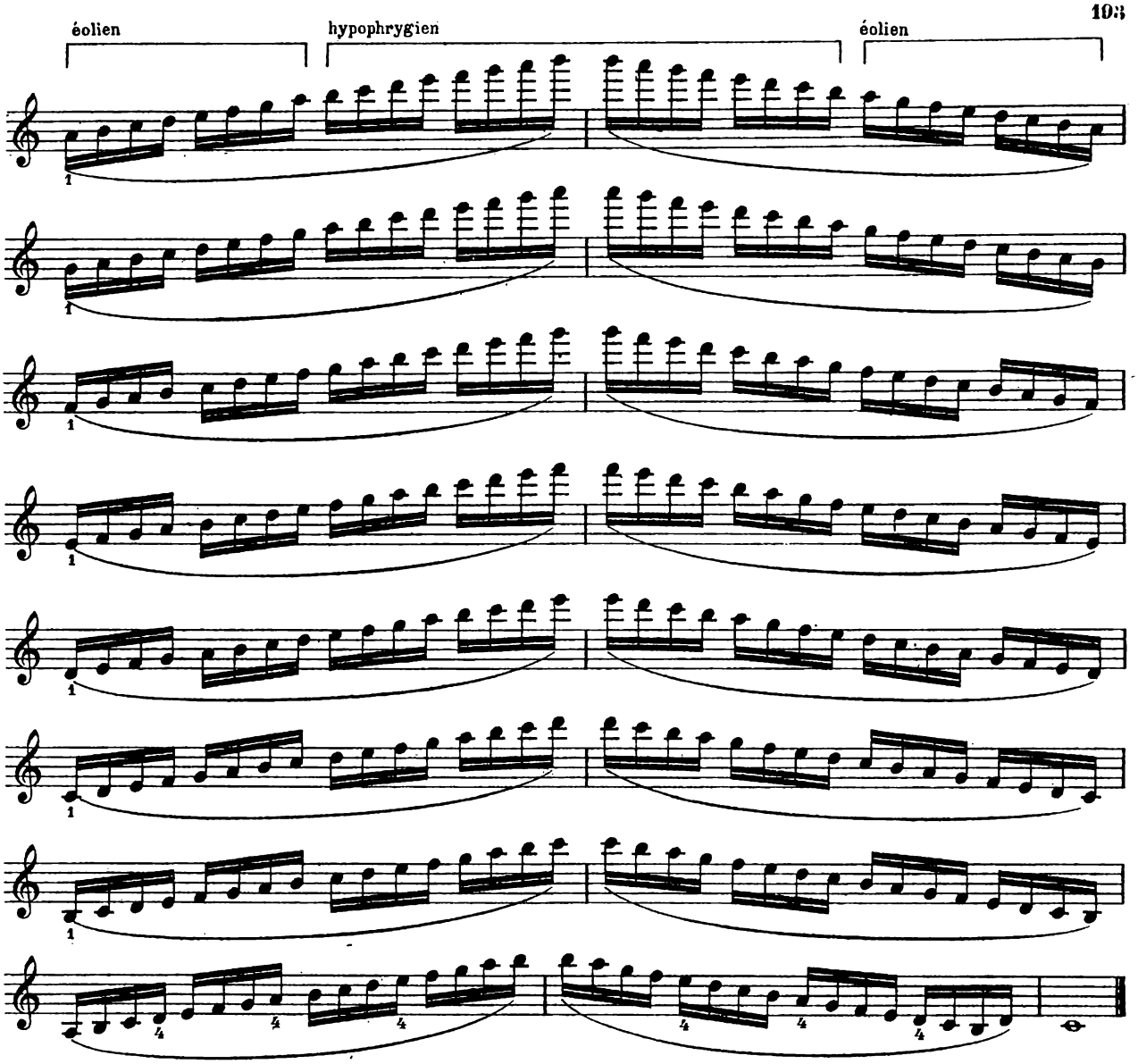
Pour se mettre à même de bien jouer les gammes sur 4 cordes, dans les 8 positions, on exercera d'abord l'exemple écrit en ut majeur, chaque position 8 à 10 fois, avant de passer à la suivante; et comme la lenteur est la condition préalable de tout genre d'exercice, on se contraindra,

pendant un temps, à ne jouer que 8 notes en un coup d'archet. Une fois plus sûr en ut majeur, on transposera dans les autres tonalités, en supposant simplement, à la clef, l'armature nécessaire.*)

205.



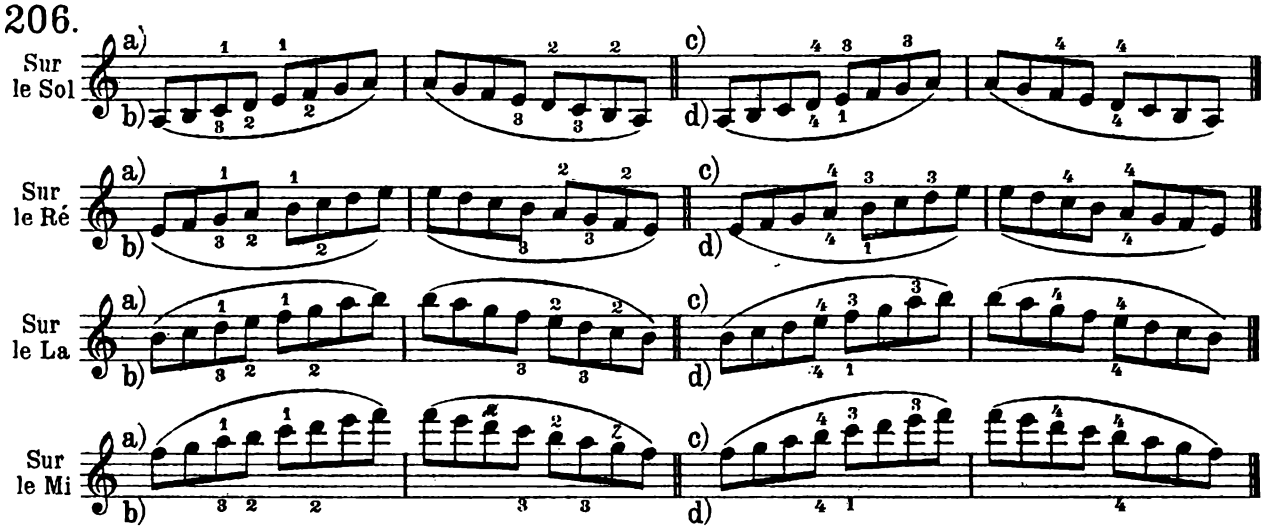
*) Celle-ci change naturellement la dénomination des gammes en question. Ainsi, un dièze change *la* éolienne en *la* dorienne; un bémol change *la* éolienne en *la* phrygienne, etc.



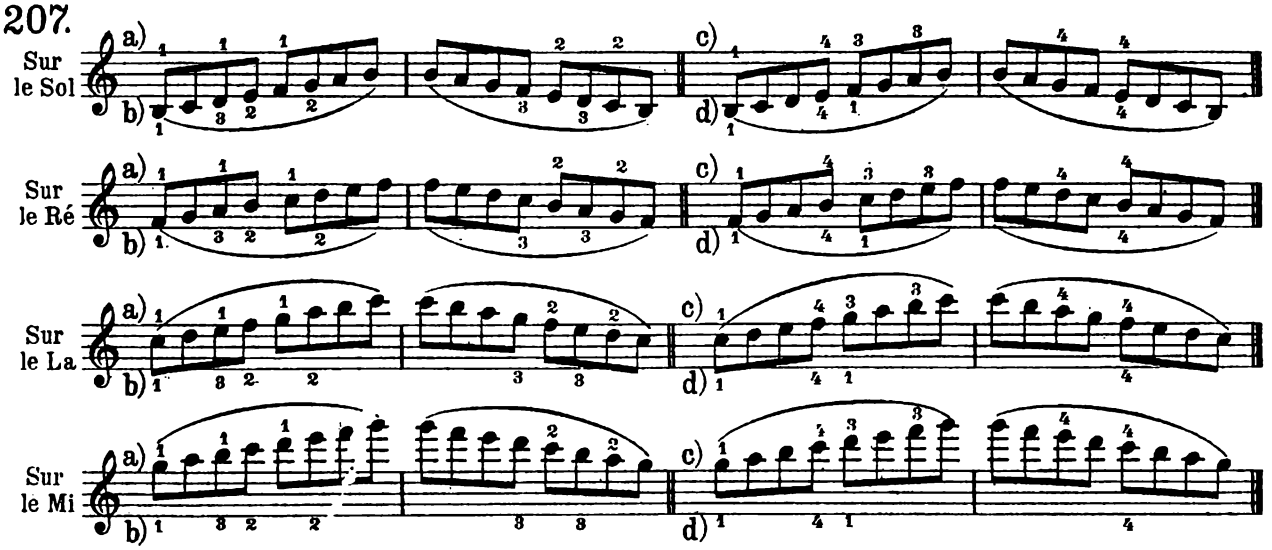
On s'efforcera d'avoir, pour l'exécution, une tenue souple de l'archet, afin de passer sans secousse d'une corde à l'autre. Les gammes précédentes supposent toutes le maintien tranquille de la main au cours de chaque position respective; mais, dans la pratique, les gammes et passages qui obligent à un ou plusieurs changements de position sont en beaucoup plus grand nombre. Plus ces changements se feront de manière non apparente, mieux le jeu répondra aux exigences du gôut. On exercera donc avec zèle et persévérance, et en observant bien les doigtés, les gammes suivantes; elles rendent la main gauche si apte aux changements de position que l'élève arrive à ne plus trouver difficiles des gammes de 3 ou 4 octaves.

Dans l'execution, il y a lieu de se souvenir encore que, dans les gammes où l'on passe
de la 1ère à la 5me position, la 3me,
de la 2de à la 6me position, la 4me,
de la 3me à la 7me position, la 5me,
doivent être envisagées comme des positions transitoires, pendant lesquelles la main ne doit pas se cramponner au corps du violon. Cette derniere exigence entraine d'abord une certaine hesitation dans les intonations; mais, cette difficulté une fois vaincue, la main gauche a acquis une grande habileté à monter, ce qui développe sa technique de manière extraordinaire.

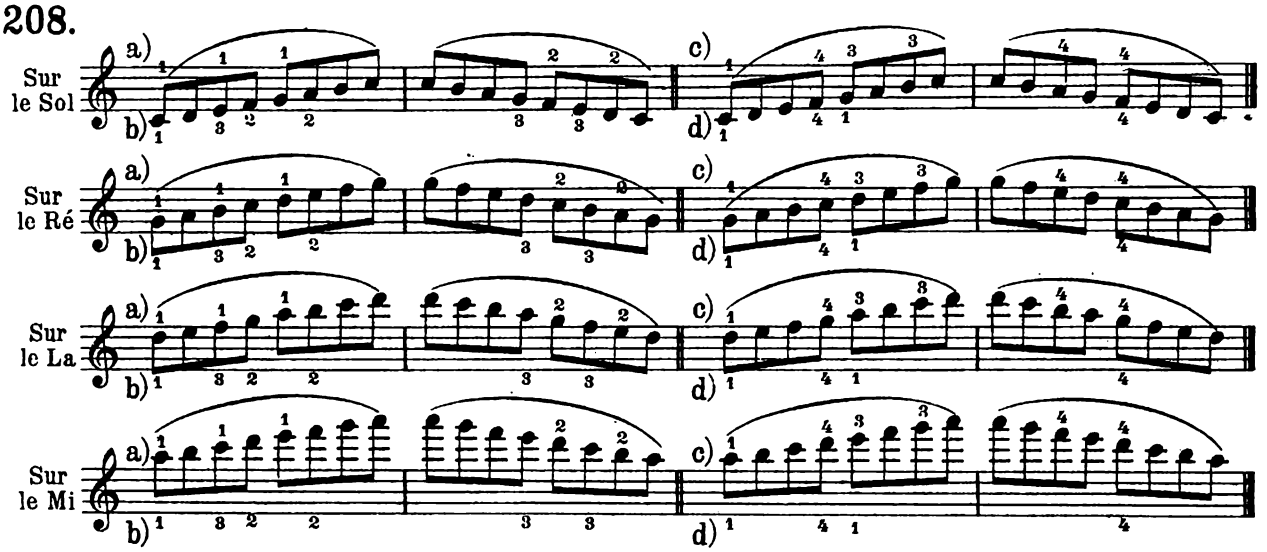
206.



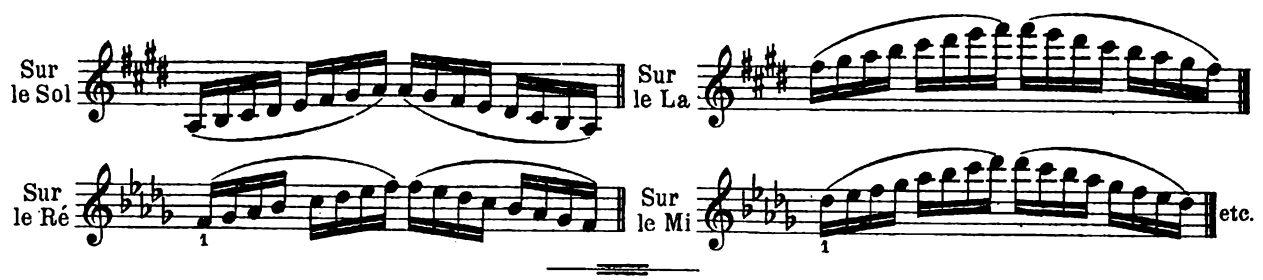
207.



208.



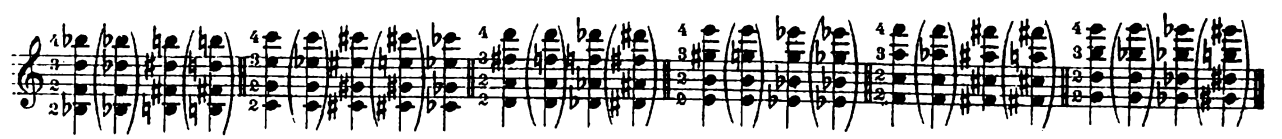
On transpose aussi ces gammes en ajoutant simplement l'armature au commencement de chaque



Les violonistes classiques, Spohr y compris, partaient, pour la fixation des doigtés des gammes et accords brisés de 3 octaves, de cette réflexion, que les rapports des tonalités avec la touche dépendent de la position où chacune d'elles s'exécute le plus facilement. La disposition de l'accord parfait de chaque tonalité sur les 4 cordes les a induits à nommer les positions suivantes „bonnes" pour les tonalités suivantes:

1ère pour si bémol et si, majeurs et mineurs;
2de pour ut, ut bemol et ut dièze, majeurs et mineurs
3me pour ré, ré bémol et ré dièze, majeurs et mineurs etc.

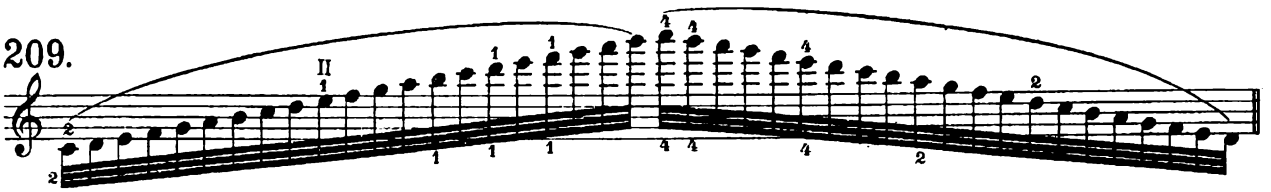
comme le montre le tableau suivant:



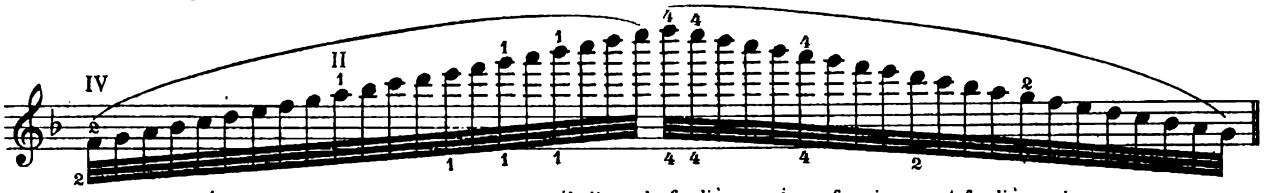
Dans les gammes et les accords brisés de 3' octaves, ils partaient en conséquence, pour chaque tonalité, de la position réputée bonne pour celle-ci. Sans parler des gammes dont la tonique est le sol', ou le sol dièze', ils faisaient, pour toutes les autres, sur le la, le premier changement de position, de sorte que la tonique de la dernière octave fût donnée sur le mi, avec le 2^{d} doigt. (Il n'y a que les gammes de (la', et la bémol',) où cette dernière disposition ne s'applique pas). Cette manière de faire, basée sur l'alternance régulière des positions paires et des impaires, a pour elle un avantage qu'on doit en tout cas se garder de déprécier, celui de donner un doigté uniforme aux tonalités majeures et mineures de même nom. D'autre part, elle suscite aussi de sérieuses objections. 1° La main gauche ne se trouve pas toujours dans la position prévue pour l'issue de la gamme en question, de sorte qu'on doit passer pas des chemins des plus scabreux pour parvenir au domaine du doigté classique. 2° Ces doigtés ont un inconvénient: au cours de la première octave, ils placent le changement de cordes sur les demi-tons, causant ainsi, surtout dans le jeu lié, des sonorités nasillardes. 3° Ils ne facilitent guère l'exécution brillante d'une gamme mineure mélodique, vu que, dans la dernière octave, le 4me doigt est appelé, en descendant, à glisser à l'intervalle d'un ton entier. Il n'y a que dans les gammes qui s'exécutent dans les plus hautes régions de la touche, ainsi à partir du mi''', où cette objection tombe, parce qu'en ce cas, les prises sont déjà si étroites que le glissement d'un ton entier ne sonne plus désagréablement.

Pour être, dans la pratique, armé contre toutes les éventualités, l'élève fera donc bien d'exercer les gammes non seulement avec les doigtés classiques, mais en partant, pour toutes, de la 1ère position. Les deux catégories sont écrites chacune avec des doigtés différents, entre lesquels l'élève choisira. Il ressort de ce fait que, dans des cas particuliers, d'autres doigtés encore sont non seulement possibles, mais s'imposent d'eux-mêmes selon les circonstances.

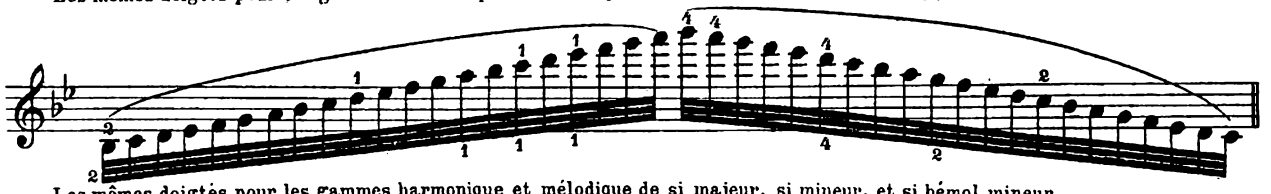
209.



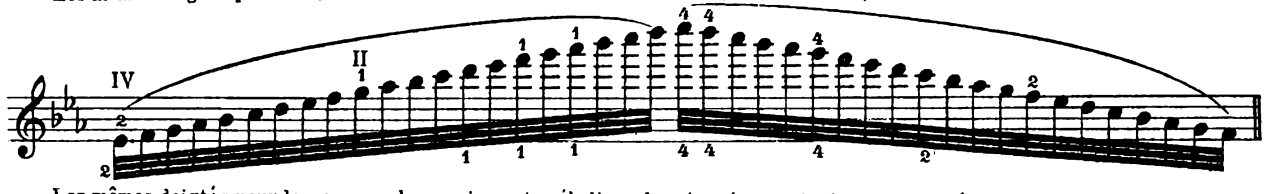
Les memes doigtés pour les gammes harmonique et mélodique de ut mineur et ut dièze mineur



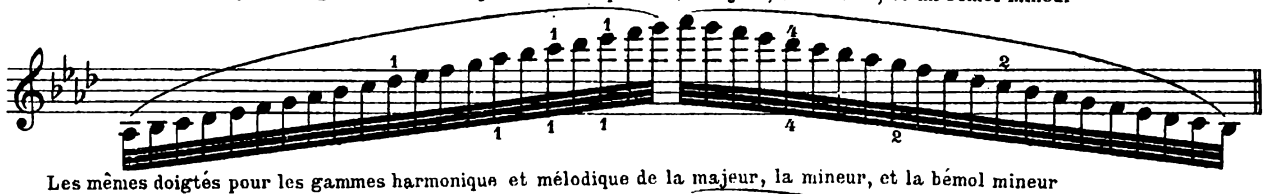
Les mêmes doigtés pour les gammes harmonique et mélodique de fa dièze majeur, fa mineur, et fa dièze mineur



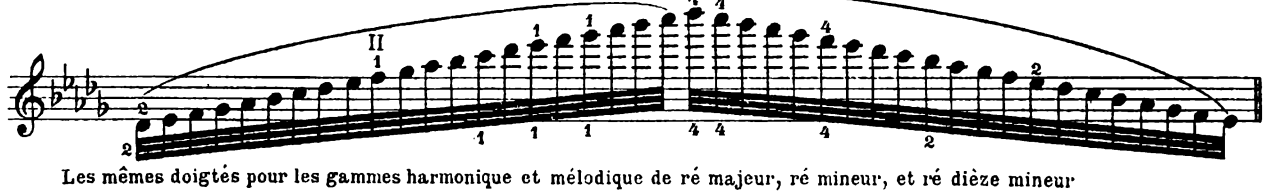
Les mêmes doigtés pour les gammes harmonique et mélodique de si majeur, si mineur, et si bémol mineur



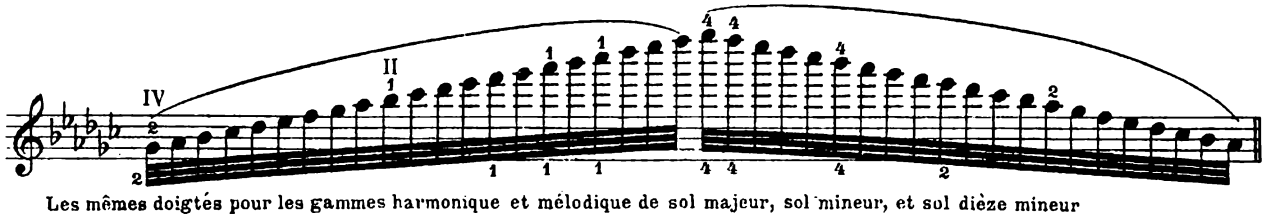
Les mêmes doigtés pour les gammes harmonique et mélodique de mi majeur, mi mineur, et mi bémol mineur



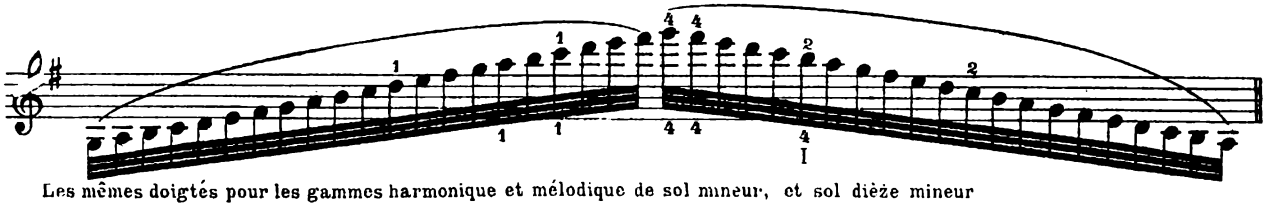
Les mêmes doigtés pour les gammes harmonique et mélodique de la majeur, la mineur, et la bémol mineur



Les mêmes doigtés pour les gammes harmonique et mélodique de ré majeur, ré mineur, et ré dièze mineur



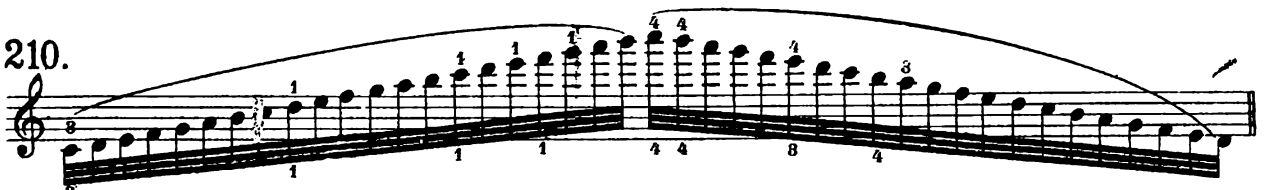
Les mêmes doigtés pour les gammes harmonique et mélodique de sol majeur, sol mineur, et sol dièze mineur



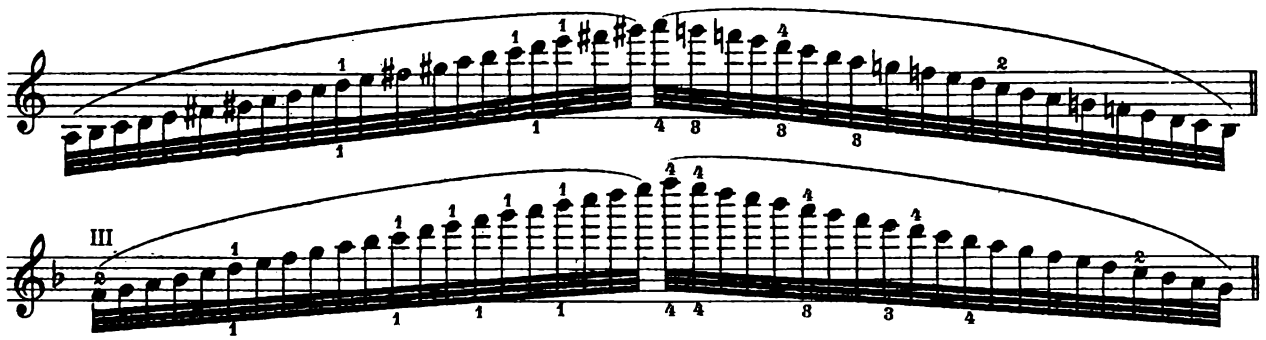
Les mêmes doigtés pour les gammes harmonique et mélodique de sol mineur, et sol dièze mineur

2de Catégorie.

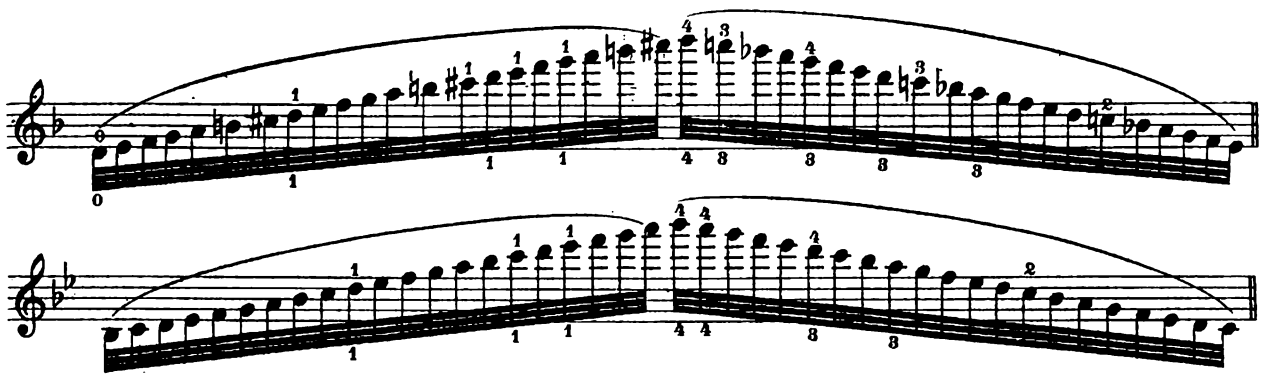
210.



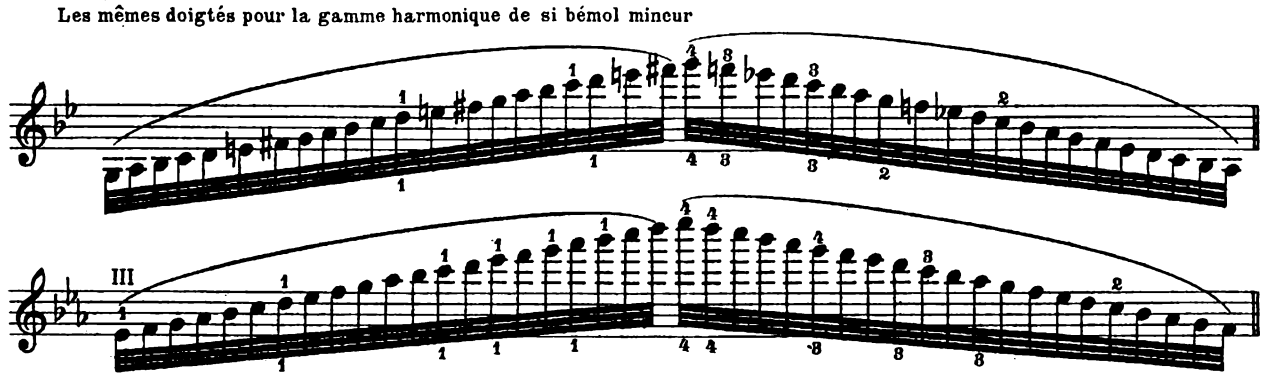
Les mêmes doigtés pour la gamme harmonique de ut mineur



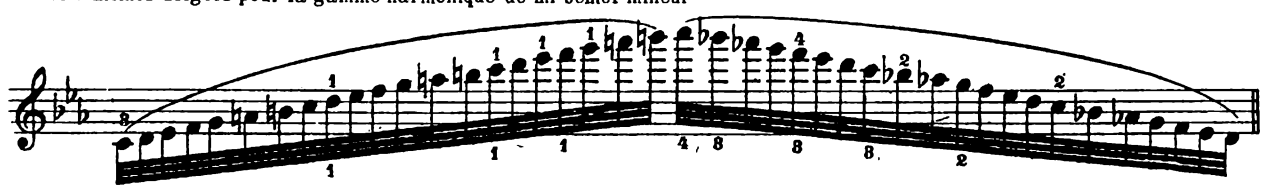
Les mêmes doigtés pour la gamme harmonique de fa mineur

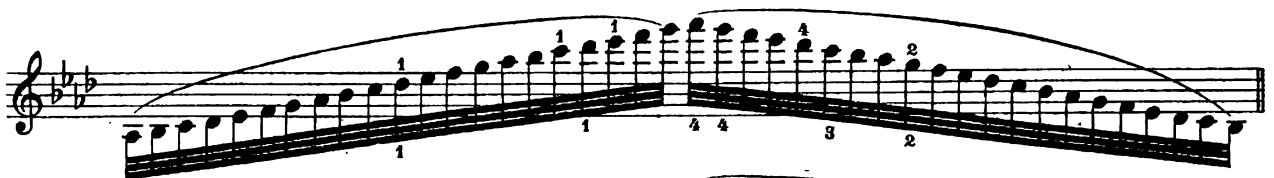


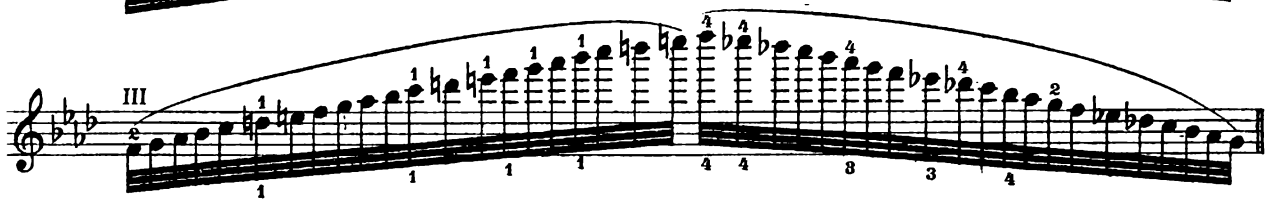
Les mêmes doigtés pour la gamme harmonique de si bémol mineur

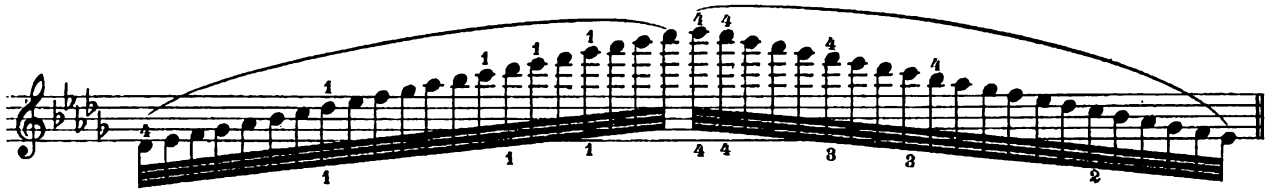


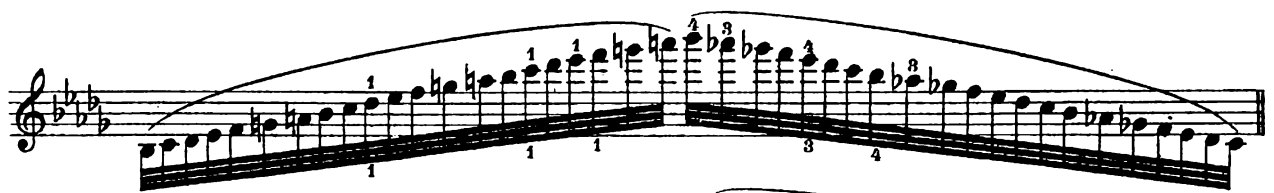
Les mêmes doigtés pour la gamme harmonique de mi bémol mineur

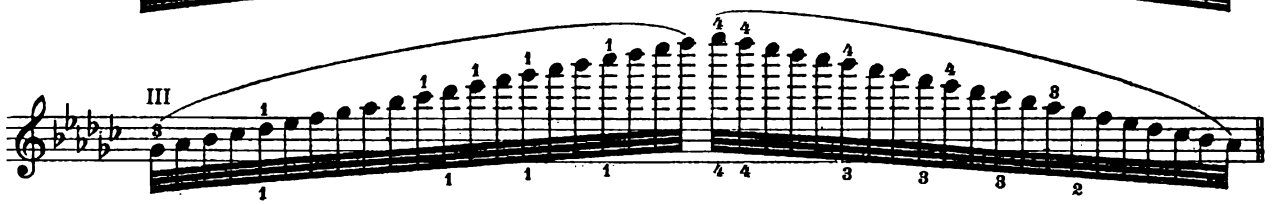


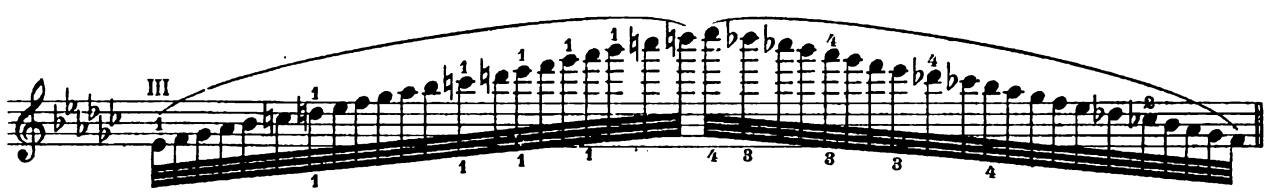




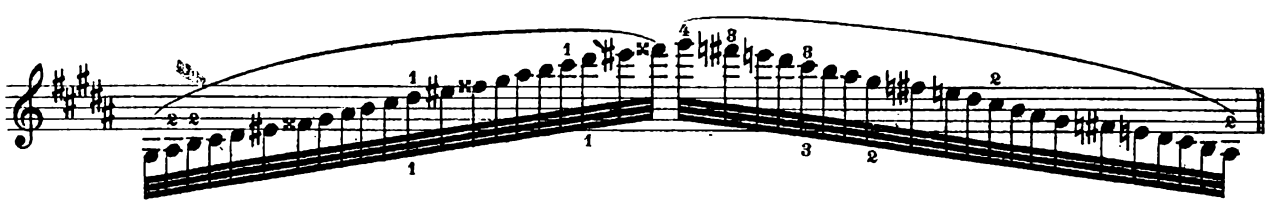


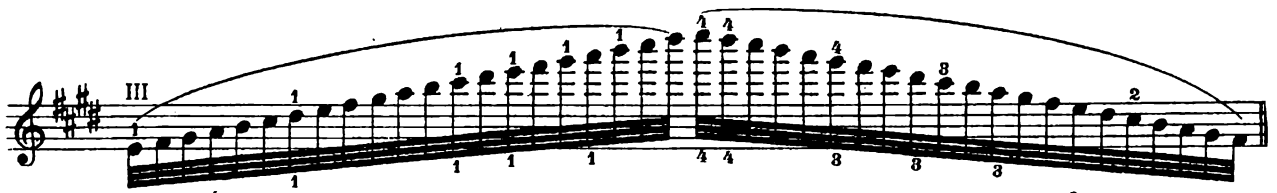




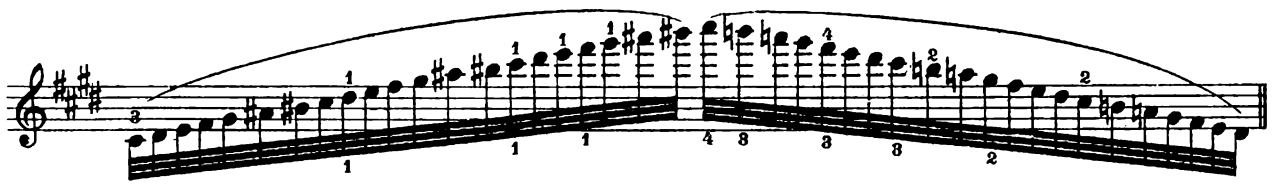


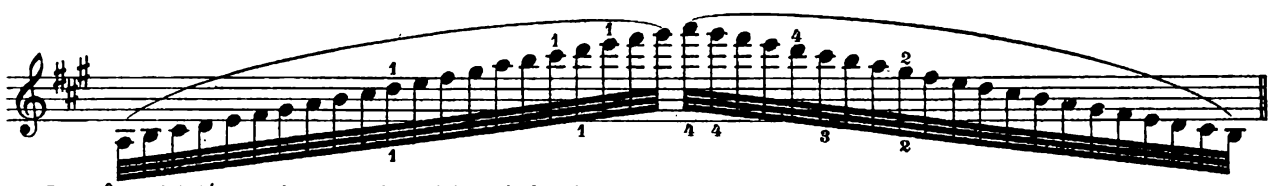
Les mêmes doigtés pour la gamme harmonique de si mineur



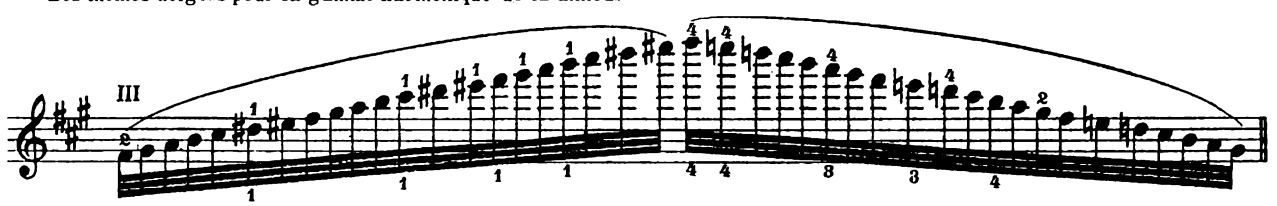


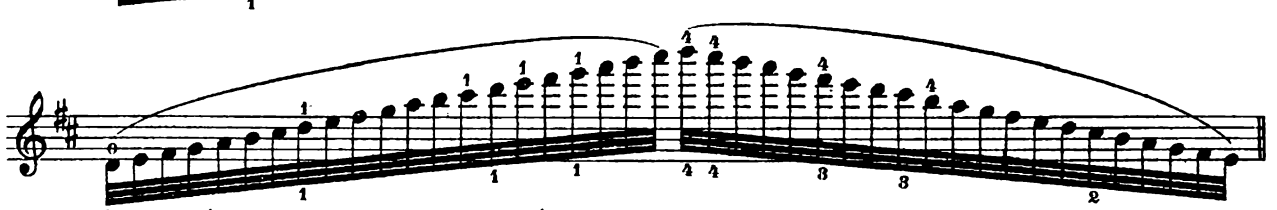
Les mêmes doigtés pour la gamme harmonique de mi mineur



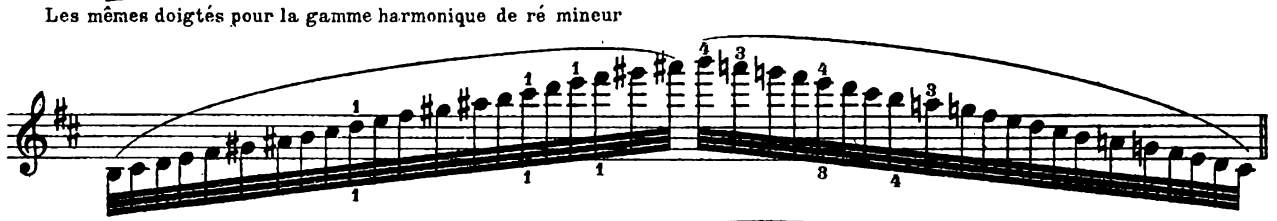


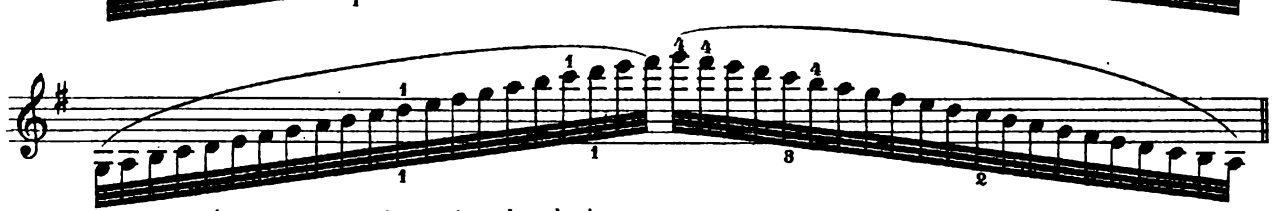
Les mêmes doigtés pour la gamme harmonique de la mineur



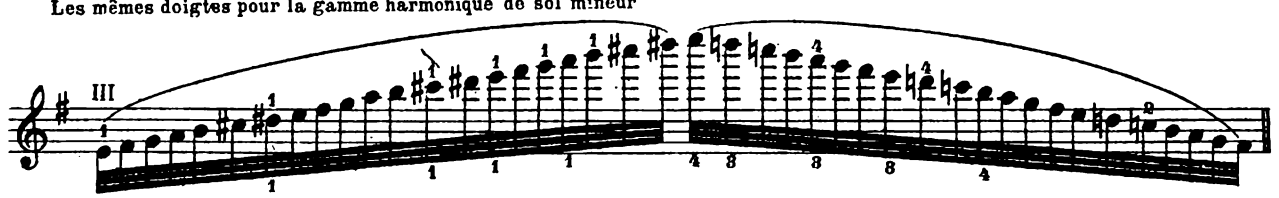


Les mêmes doigtés pour la gamme harmonique de ré mineur



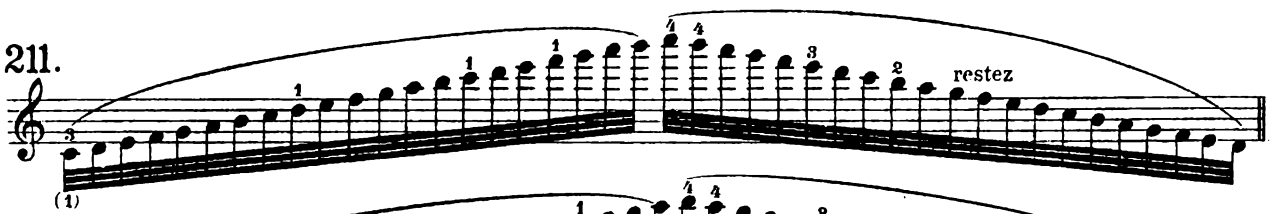


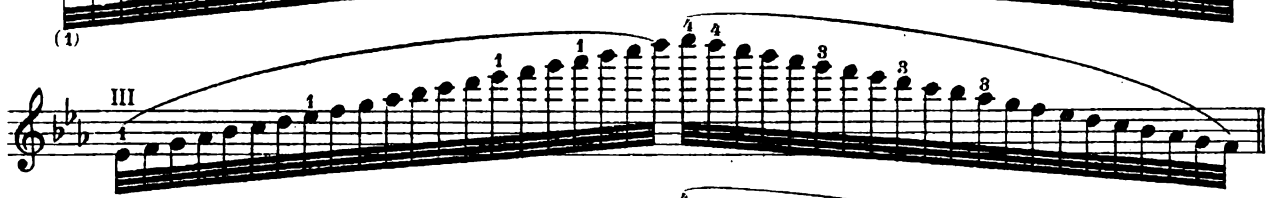
Les mêmes doigtés pour la gamme harmonique de sol mineur



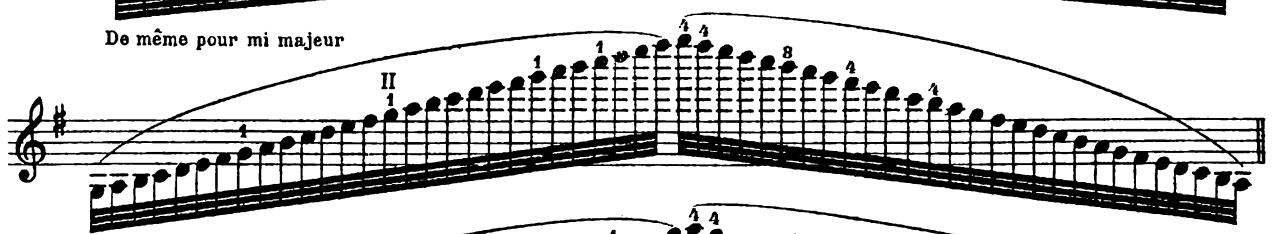
Quelques gammes avec doigtés pour des cas spéciaux.

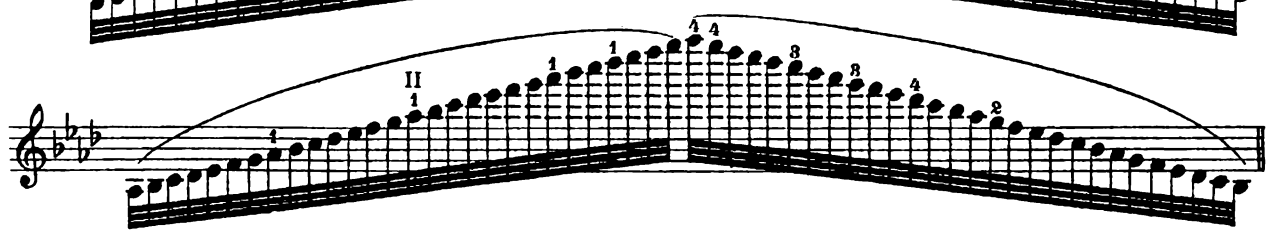
211.





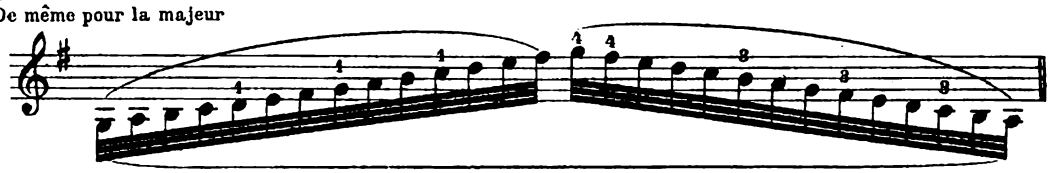
De même pour mi majeur





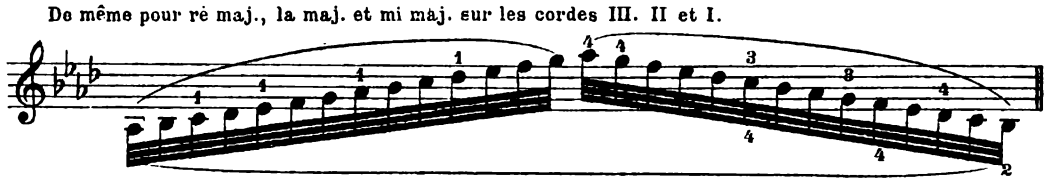
De même pour la majeur

Sur le sol



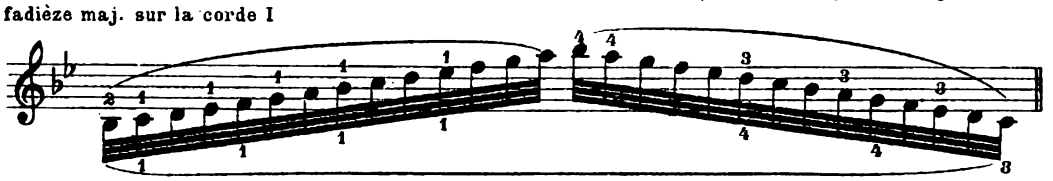
De même pour ré maj., la maj. et mi maj. sur les cordes III. II et I.

Sur le sol



De même pour la maj. sur la corde IV, mi bémol maj. et mi maj. Sur la corde III, si bémol maj. et si maj. sur la corde II, fa maj. et fadièze maj. sur la corde I

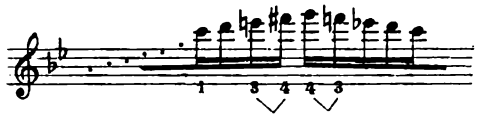
Sur le sol



De même pour si maj. Sur la corde IV. fa maj. sur la corde III, ut maj. sur la corde II, et sol maj. sur la corde I.

Pour toutes les gammes qui montent dans les hautes regions de la touche, et spécialement pour celles où il faut passer directement de la 1ère à la 4me position, il y aura lieu de maintenir fermement le coude sous le corps du violon; d'autre part, il faudra que le pouce aille, dès le début, se placer sous le manche du violon si bien en biais que la main puisse monter avec facilité d'une position à l'autre.

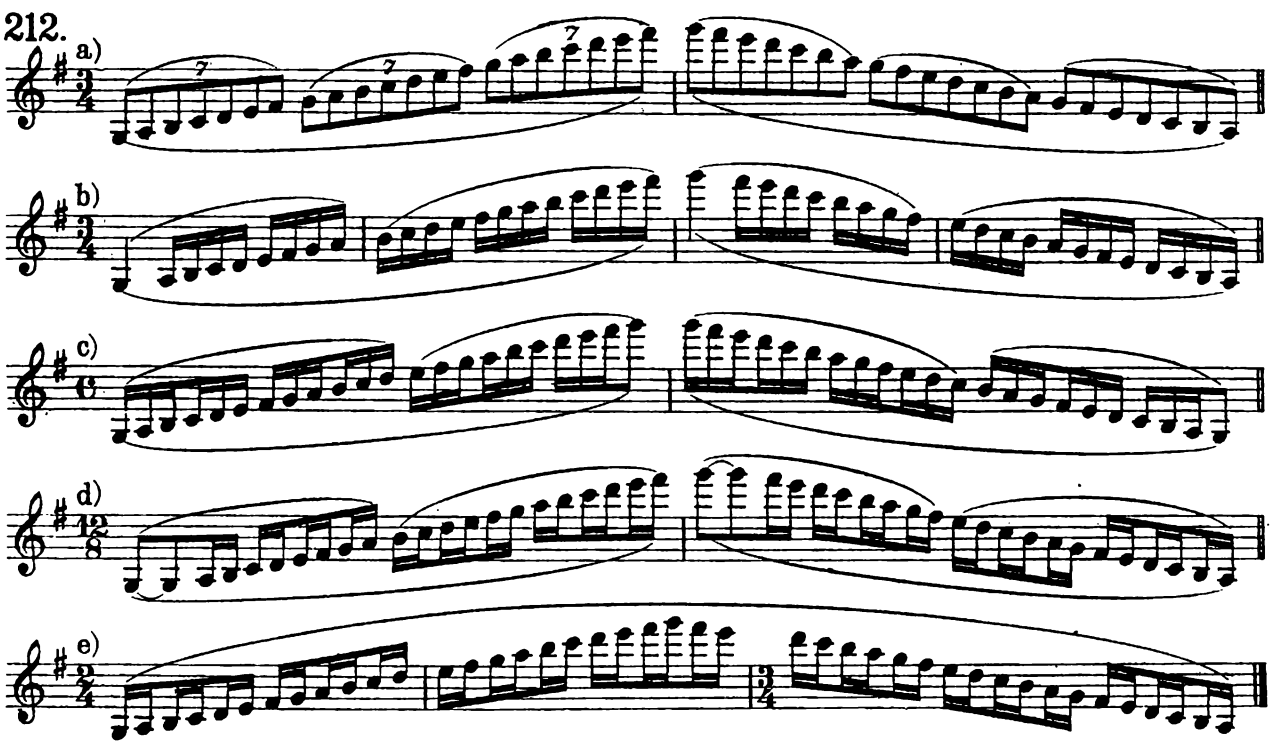
Quant aux gammes mineures mélodiques, où, à la dernière octave, le 4me doigt est appelé à monter d'un demi-ton, il faut, pour les bien jouer, se mettre à coeur les préceptes suivants: Ce n'est pas par l'extension du petit doigt qu'il faut arriver à la tonique, ainsi qu'on le fait dans la plupart des gammes majeures, mais bien par un glissement de la main tout entière dans une position plus haute. En laissant appuyés les 3me et 4me doigts, on s'assure ainsi la juste prise des premiers degrés descendants:



En étudiant les gammes, l'élève doit poursuivre deux buts principaux; la justesse parfaite des attaques et l'égalité absolue dans la succession des notes. Pour atteindre ce dernier, il étudiera chaque gamme conformément au modèle ci-dessous (éventuellement aussi avec des coups d'archet différents), jusqu'à ce qu'il soit en état de les jouer sans aucune coupure métrique ni aucune interruption. La variété dans la manière de les rythmer fait que la tonique, ainsi que les changements de position, se déplacent constamment, et, lorsqu'on l'exerce de manière intelligente, elle constitue un moyen excellent pour arriver à jouer les gammes avec l'égalité nécessaire.

Modèle pour la manière de rythmer les gammes diatoniques.

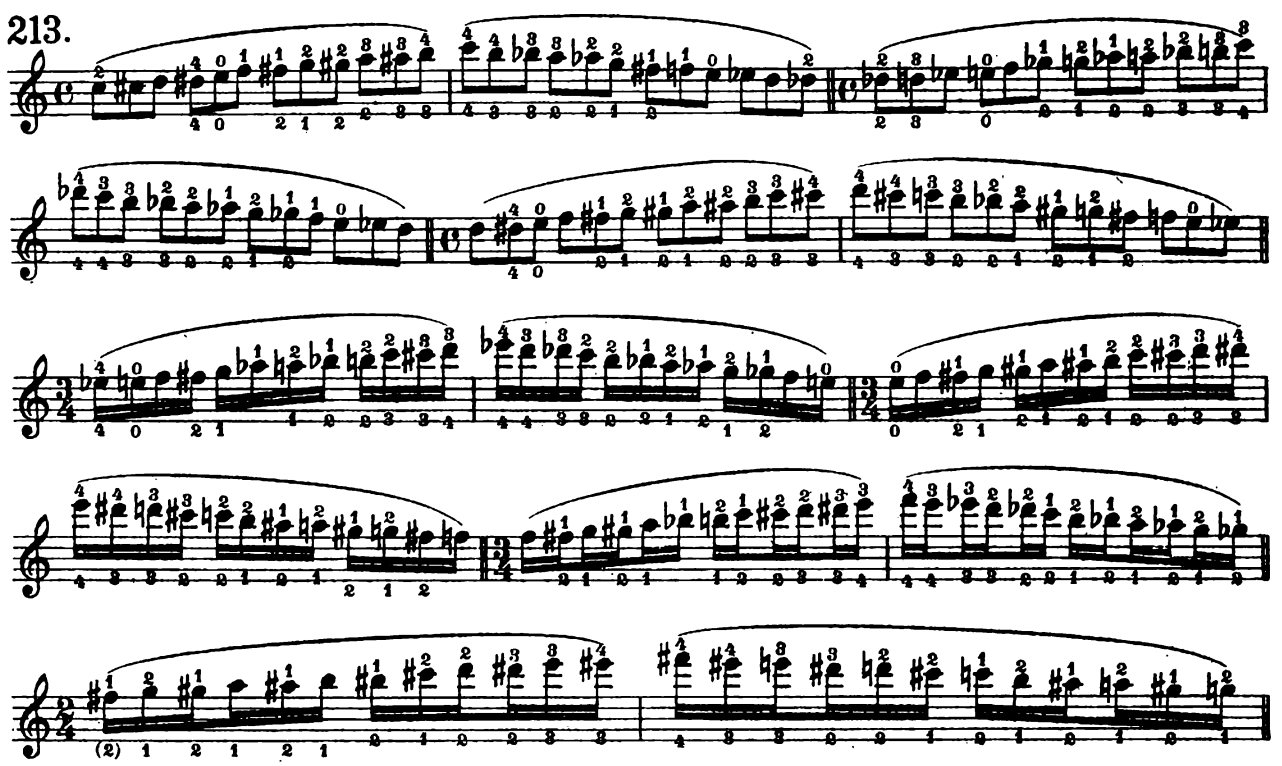
212.



Des gammes chromatiques.

Pour les gammes chromatiques qui ne se jouent pas dans une seule position, mais dont le développement, le long d'une corde, demande au contraire d'incessants changements de position, il y a deux genres de doigtés systématiques. Dans le premier l'index, après le son de la corde à vide, glisse du 1er demi-ton au suivant; dans le second, c'est le 2me doigt qui appuie pour ce 2me demi-ton. Ensuite on alterne l'emploi du 1er et du 2me doigt jusqu'à la position où la dernière note de la gamme est elle-même en „bonne" position, ou d'où elle peut être atteinte par l'extension du petit doigt. Cette fin de gamme a donc soit le doigté 1. 2. 2. 3. 3. 4. 3. 3. 2. 2. 1, ou l'emploi, par trois fois, du 4me doigt; p. ex:

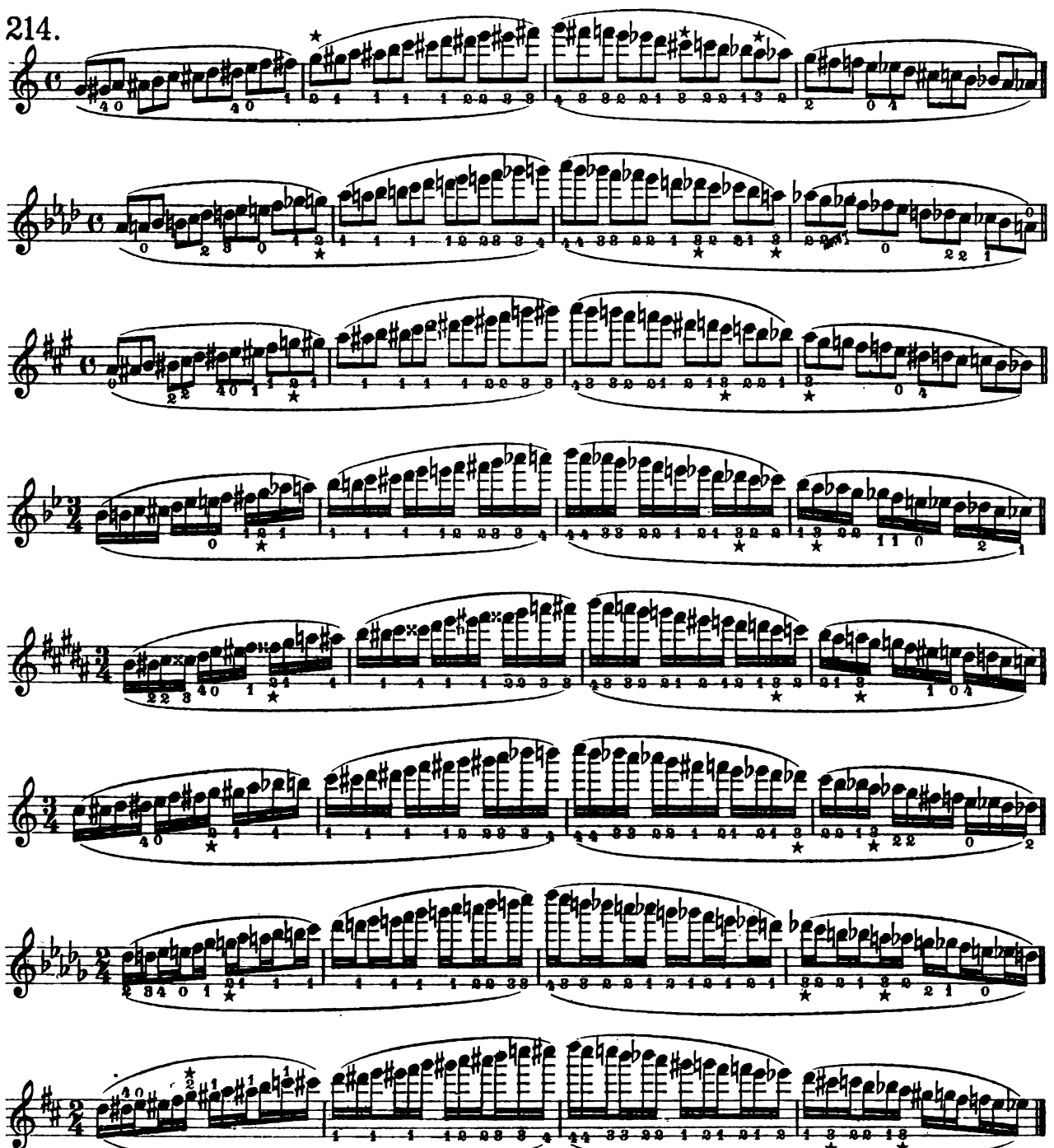
213.



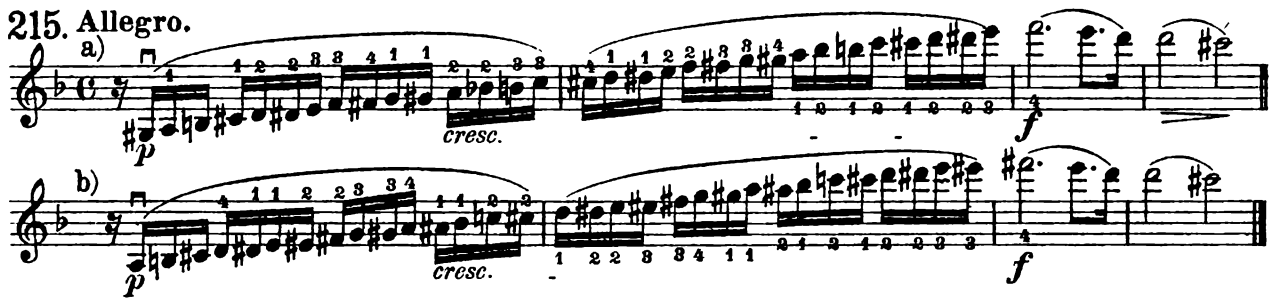
Un autre genre de doigté, en faveur auprès des virtuoses modernes, consiste en ce qu'à partir du sol'', qui est encore joué lui-même en 1ère position, on monte en alternant le 1er et le 2me doigts, jusqu'à la position supérieure à atteindre. On redescend, en 6me position jusqu'au ré''' avec le

doigté inverse. A l' ut dièze''' (ré bémol''') la main passe en 3me position; au la , en 1ère; de là, le doigté nécessaire se fait de lui-même.

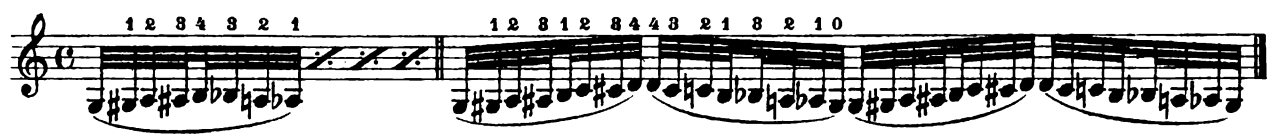
214.



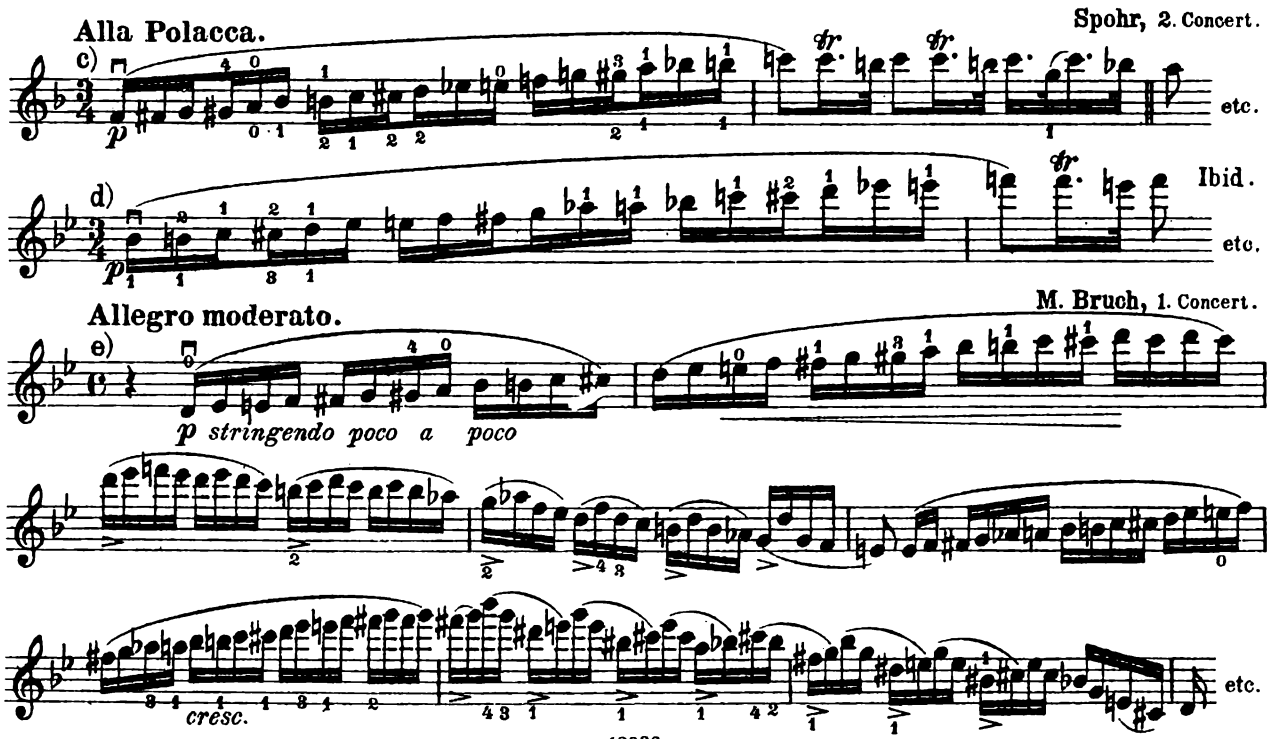
Dans les gammes chromatiques, de même que dans les diatoniques, il y a des doigtés spéciaux dont les uns conviennent au jeu personnel du violoniste, et les autres à des cas particuliers. Ainsi, Spohr aime à réaliser l'ascension à de hautes positions non pas sur le mi seul, mais sur plusieurs cordes: par exemple, dans le 1er mouvement de son 9me concerto:



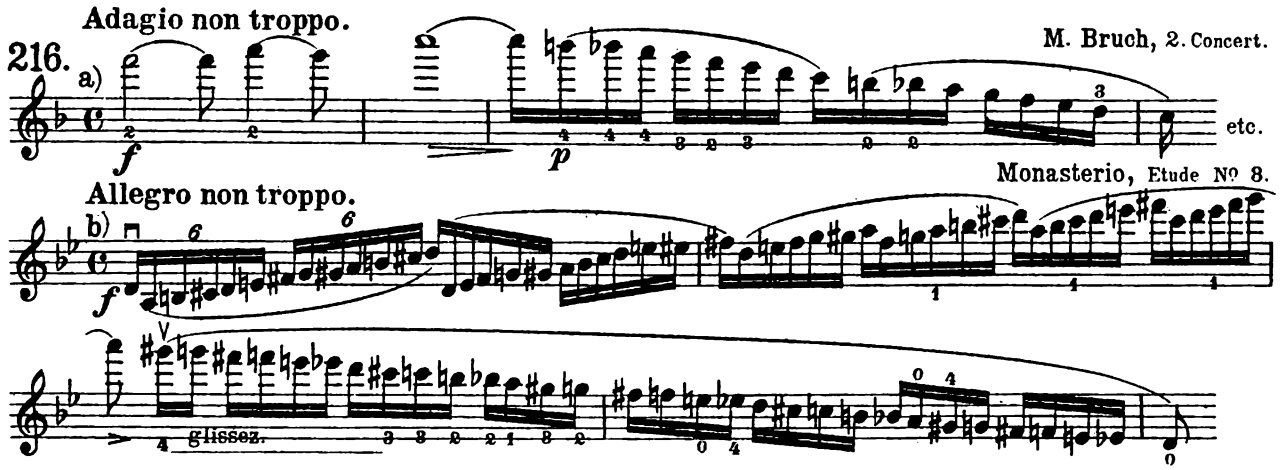
D'autre part Bériot propose, pour les passages chromatiques rapides, montants et descendants, les doigtés suivants, qui évitent, il est vrai, le glissement du doigt, mais qui, par contre, dans le 2d exemple, obligent la main à de perpétuels reculs:



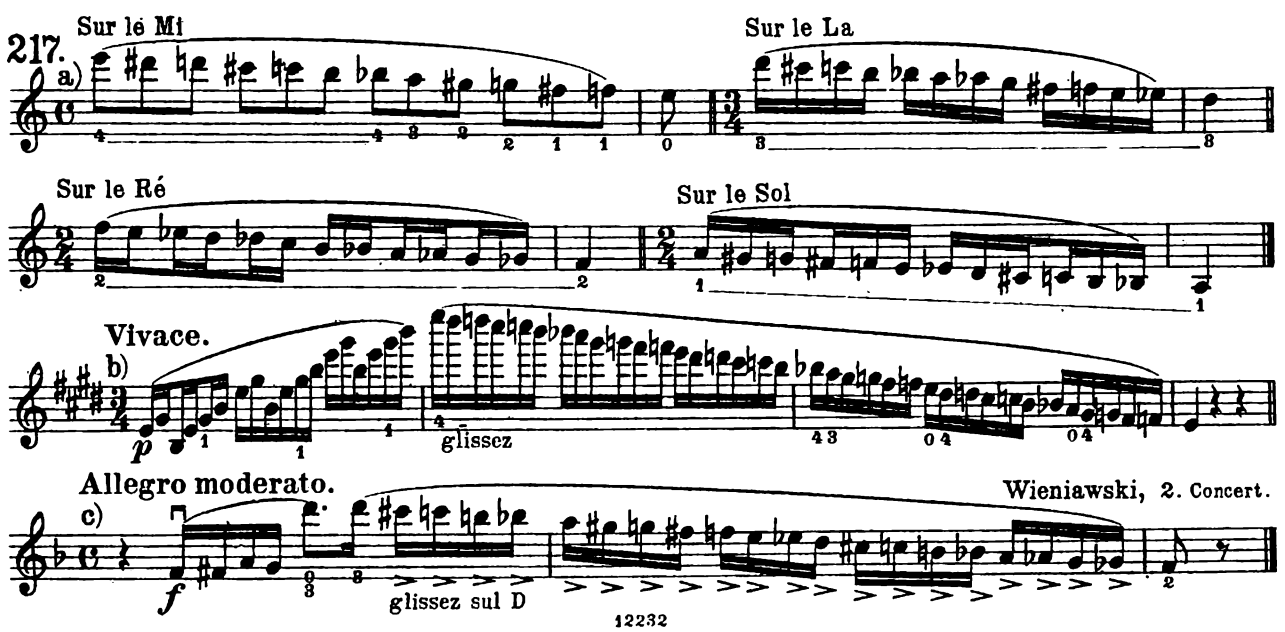
Les passages ci-dessus offrent des combinaisons de divers doigtés:



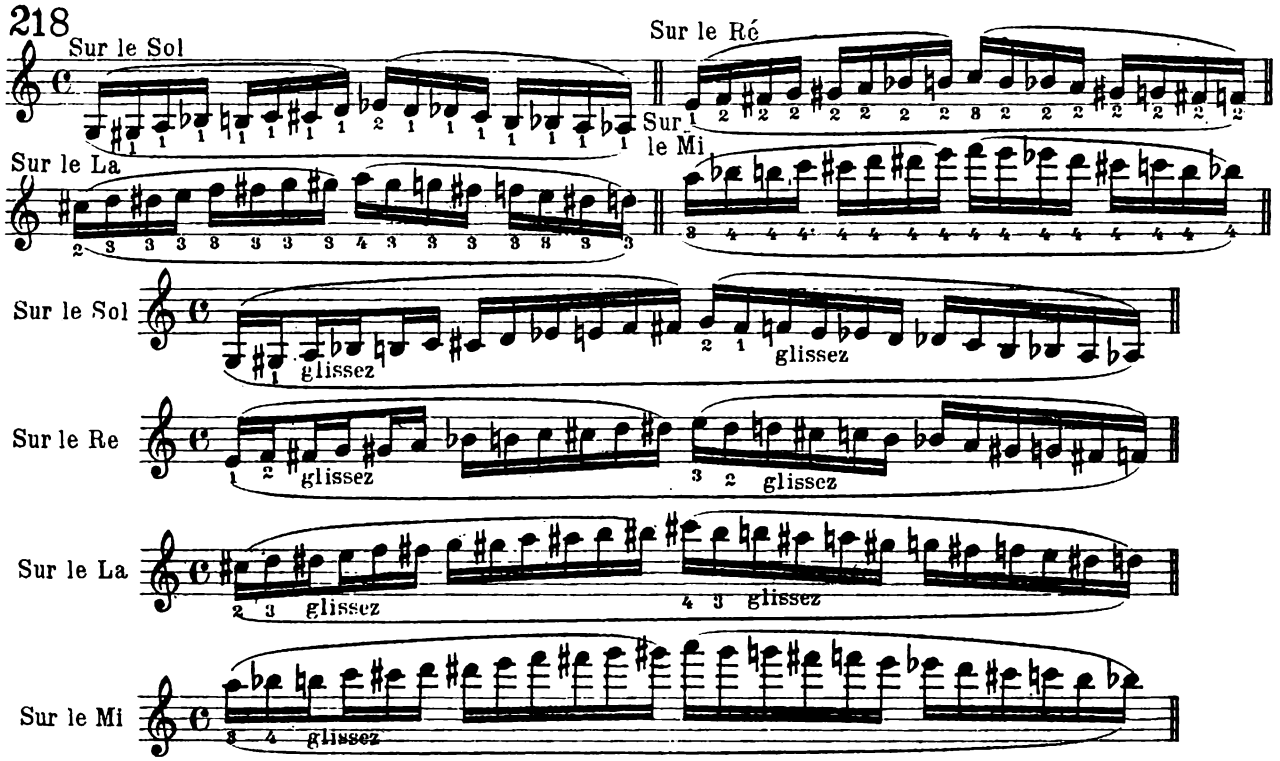
Disons, pour finir, un mot de cette sorte de gammes chromatiques qu'on exécute, surtout en descendant, avec un seul doigt, en glissando. Lorsqu'il s'agit de gammes qui doivent être jouées legato, en un coup d'archet, le doigt en question glisse, de degré en degré, par des déplacements élastiques de la main gauche, jusqu'à la note d'où la fin de la gamme peut se jouer de manière régulière; ex:



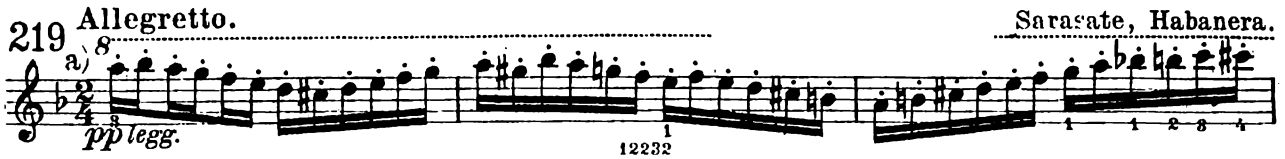
Pour un glissando qui aboutit à la 1ère position, et qui est fait avec le 4me doigt, ce dernier doit glisser jusqu'à la quinte diminuée de la corde à vide; si c'est le 3me doigt, ce sera jusqu'à la quarte, (juste ou diminuée); si c'est le 2me, jusqu'à la tierce, (majeure ou mineure); et si c'est le 1er, jusqu'à la seconde (majeure ou mineure); tous ces intervalles comptés à partir de la corde à vide sur laquelle s'exécute le glissando. Ex:

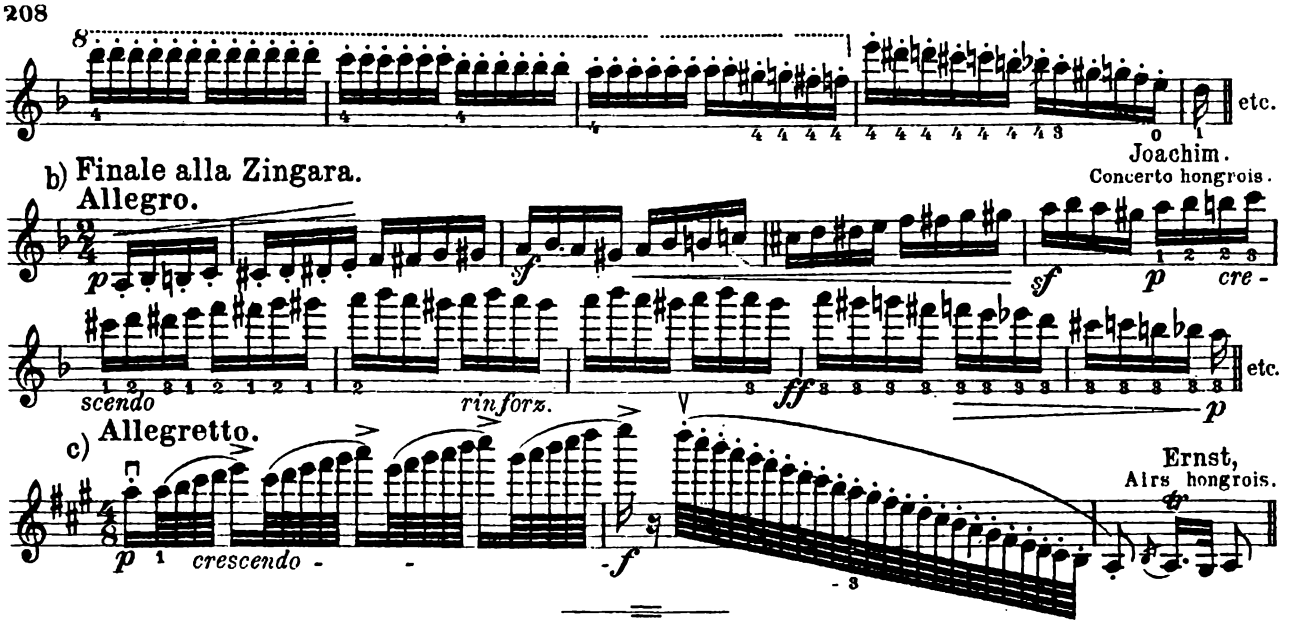


Du reste, on ne saurait trop recommander à l'élève l'étude du glissando, non-seulement pour les gammes descendantes, mais encore en tant qu'exercice préparatoire pour les passages chromatiques montants en octaves, en tierces et en sixtes; il le fera à peu près selon le modèle ci dessous:



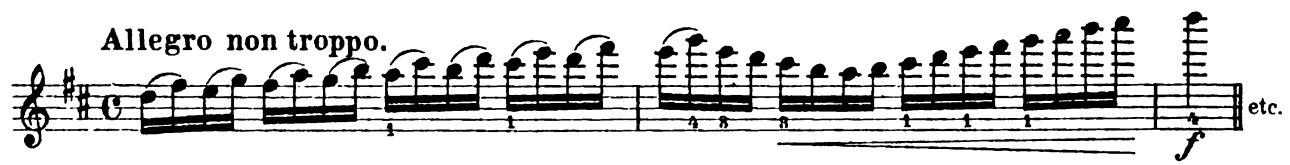
Comme nous l'avons dit, les déplacements, par degrés, de la main gauche ne sont nécessaires que pour un glissando à jouer legato en un coup d'archet. Si le glissando doit se combiner avec des coups d'archet détachés, un spiccato, un staccato ou un ricochet, le doigt respectif glissera, exactement comme pour un lent port de voix, jusqu'à la note d'où peut repartir un doigté régulier, et c'est alors à l'archet qu'incombe le soin, par un spiccato, un staccato, ou un coup d'archet rebondissant, de marquer assez les degrés chromatiques pour les rendre sensibles à l'auditeur. La réussite du procédé dépend en premier lieu de l'habileté technique de l'exécutant, mais avant tout de l'acuité de son oreille, car c'est celle-ci qui règle la concordance des mouvements entre le doigt qui glisse et l'archet qui marque les degrés. Dans les exemples suivants, le dernier expose un cas dans lequel, par exception, c'est une gamme diatonique qui doit être exécutée glissando, et avec un coup d'archet rebondissant (le ricochet):



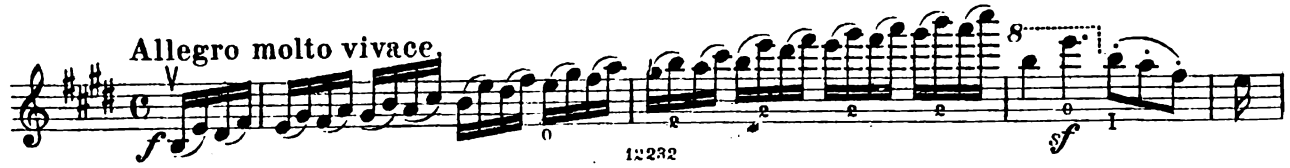


Des gammes en tierces brisées.

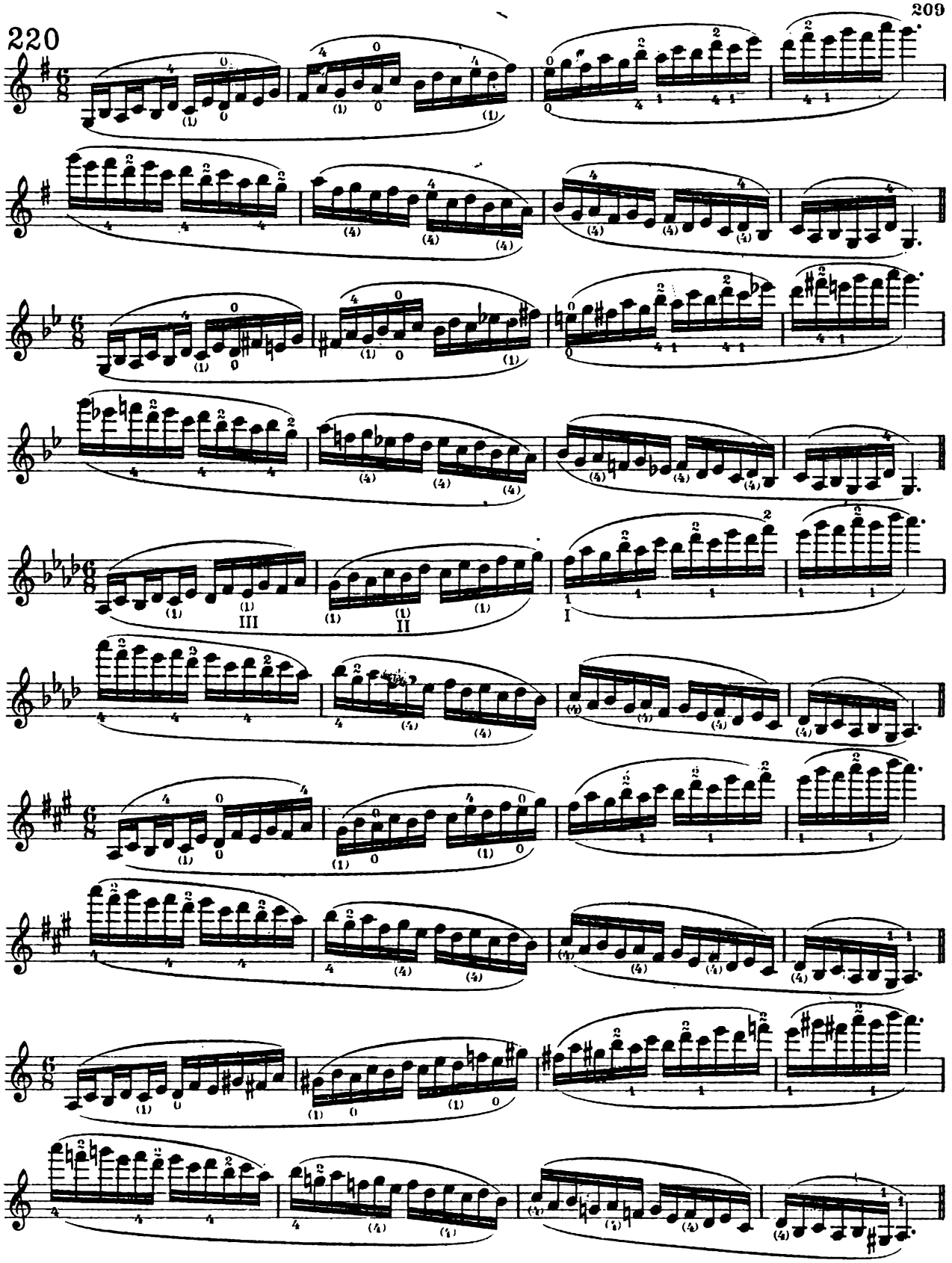
On peut aussi jouer ces gammes avec différents doigtés. Des deux types que nous donnons, nous recommandons spécialement l'exercice assidu de celui qui se trouve en dessous de la portée, vu qu'il donne une netteté de jeu que, par d'autres doigtés, on est loin d'approcher. Sans insister sur le développement considérable dont il fait profiter la technique de la main gauche, qu'il rend habile à tous les changements de position, disons qu'il a un emploi immédiat dans des passages tels que le suivant, du concerto de Beethoven;

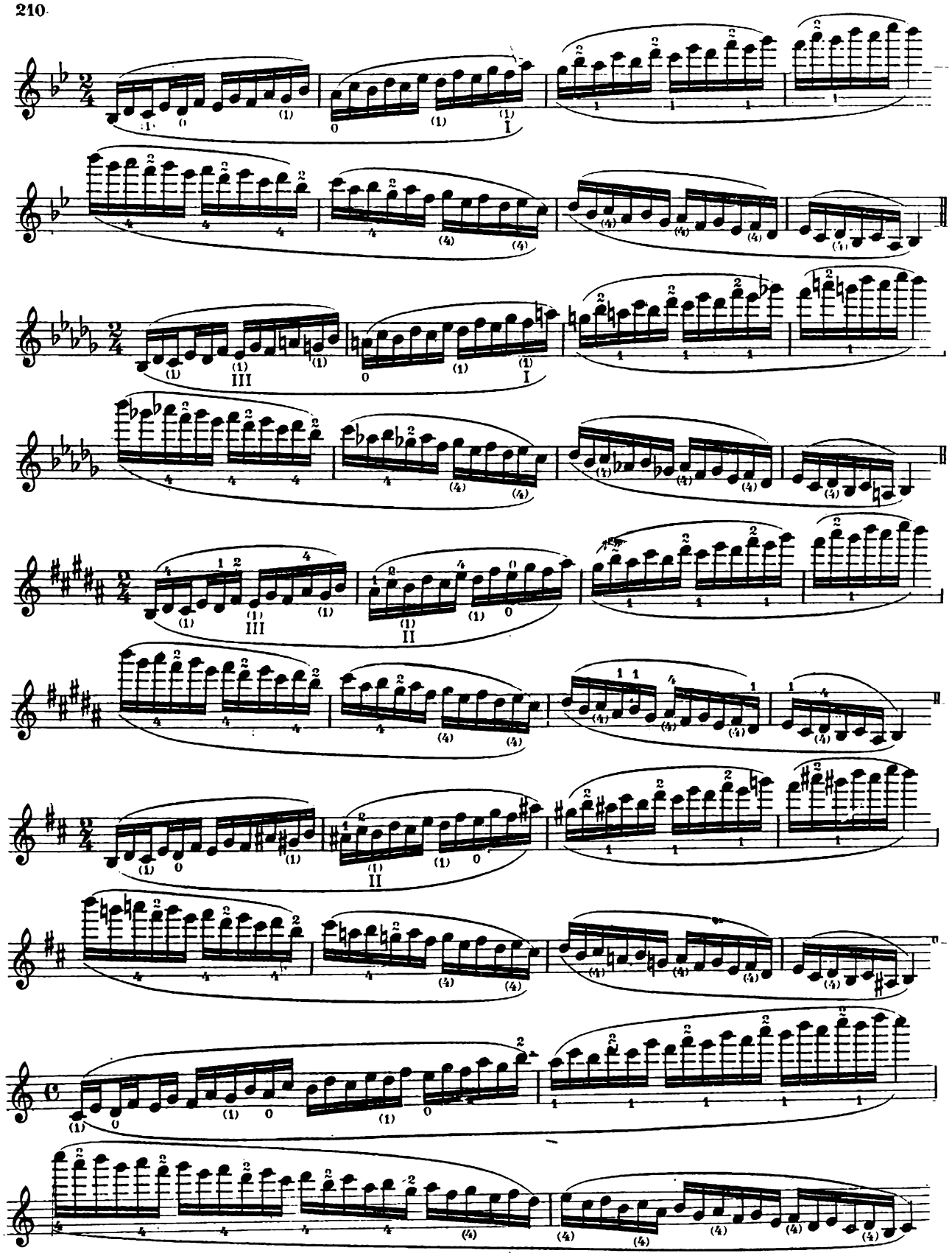


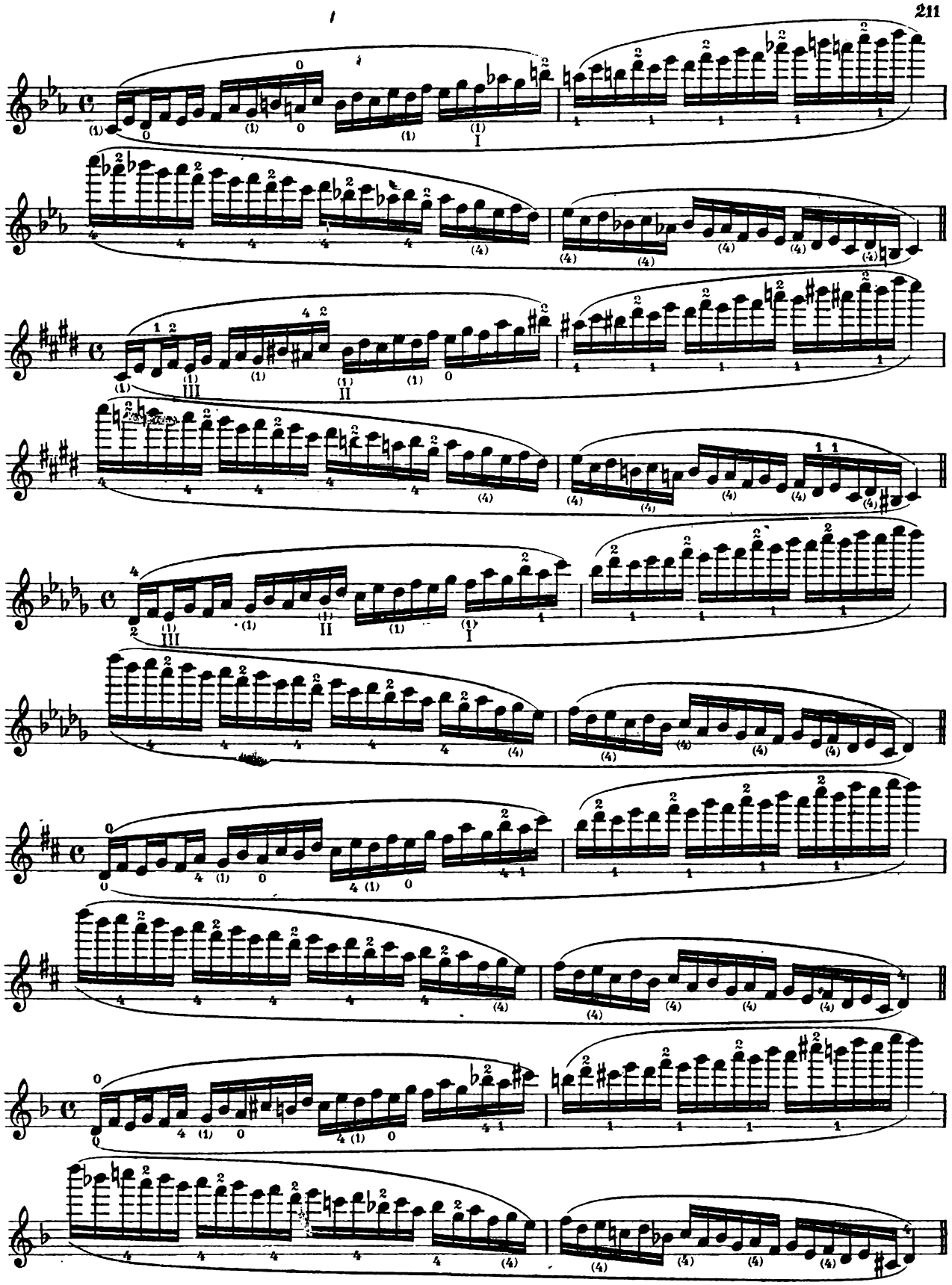
Par contre, on ne saurait en recommander l'emploi dans le passage suivant du concerto de Mendelssohn. Comme il s'y trouve aussi des intervalles de quartes, le changement simultané de position et de coup d'archet entraînerait des doigtés ultra compliqués, avec lesquels on tomberait de mal en pis:



220

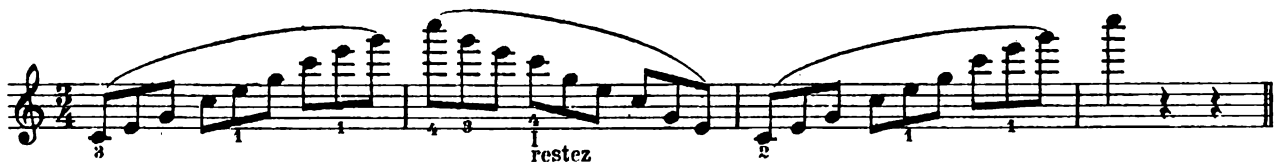




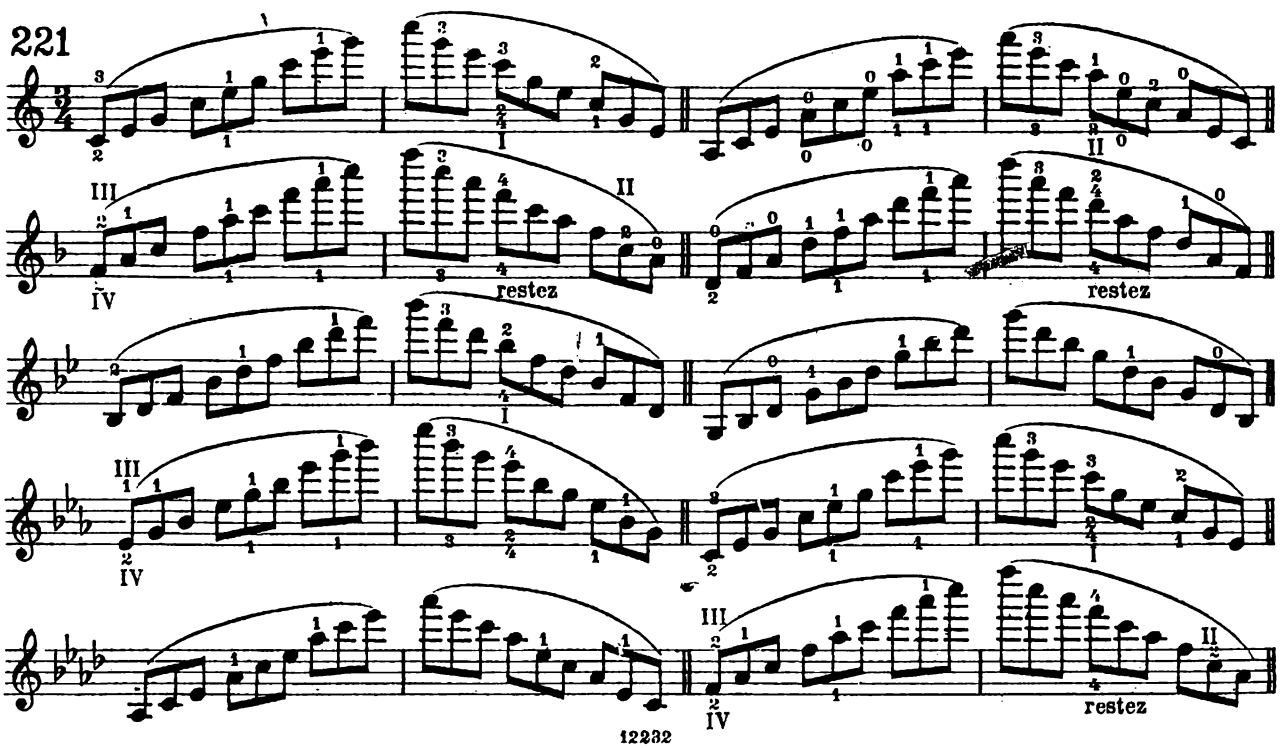


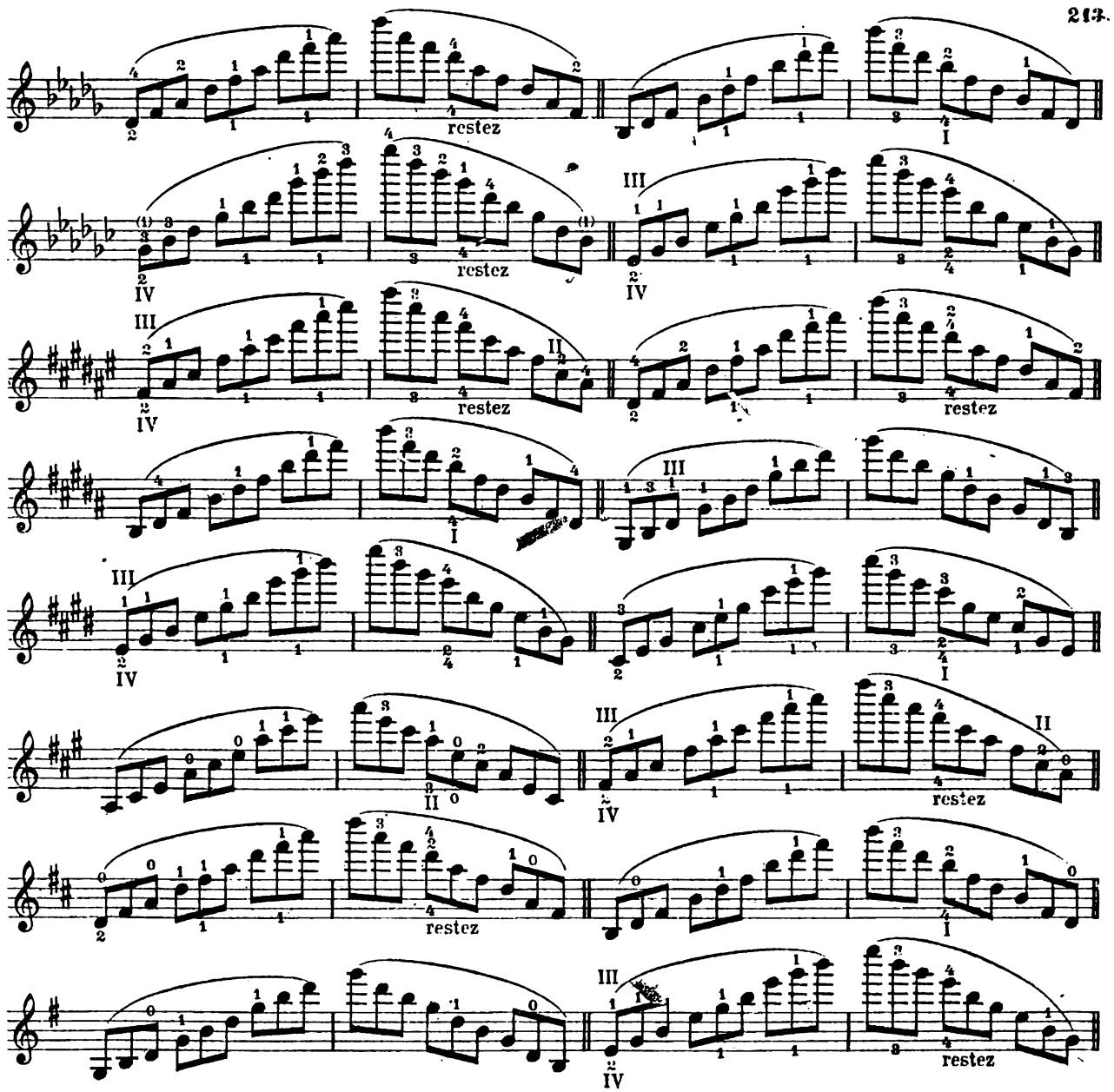
Des accords brisés à travers trois octaves.

A l'exception des accords brisés qui partent naturellement de la 1ère position (ou de la demi-position), tous les autres sont passibles de deux doigtés différents. Ils partent: celui qui est écrit au-dessus des notes, de la 1ère position, et celui écrit au-dessous, de la position „bonne" pour la tonalité respective, pour conduire aux positions plus hautes. L'élève exercera d'abord chacun de ces accords pour lui-même, avec les deux doigtés; une fois parvenu à jouer avec assurance, il combinera ces doigtés comme suit:



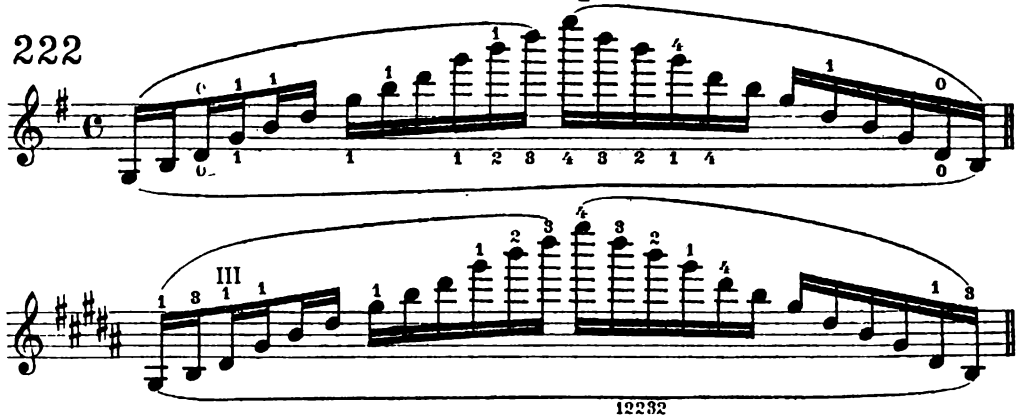
Pour arriver à une exécution brillante des accords brisés, les doigtés les meilleurs sont, en général, ceux qui rendent possible l'emploi des cordes à vide, aussi bien en montant qu'en descendant. Dans un tempo rapide, les grands sauts de positions, qui mènent vite au but, sont des plus conseillables; dans un tempo lent, au contraire, il est préférable de choisir le mode de changement de position qui, surtout en descendant, favorise la réalisation la plus tranquille du trait. Il faudra tenir le violon solidement sous le menton, et veiller à ce que le pouce remplisse exactement son rôle:





A travers quatre octaves.

222

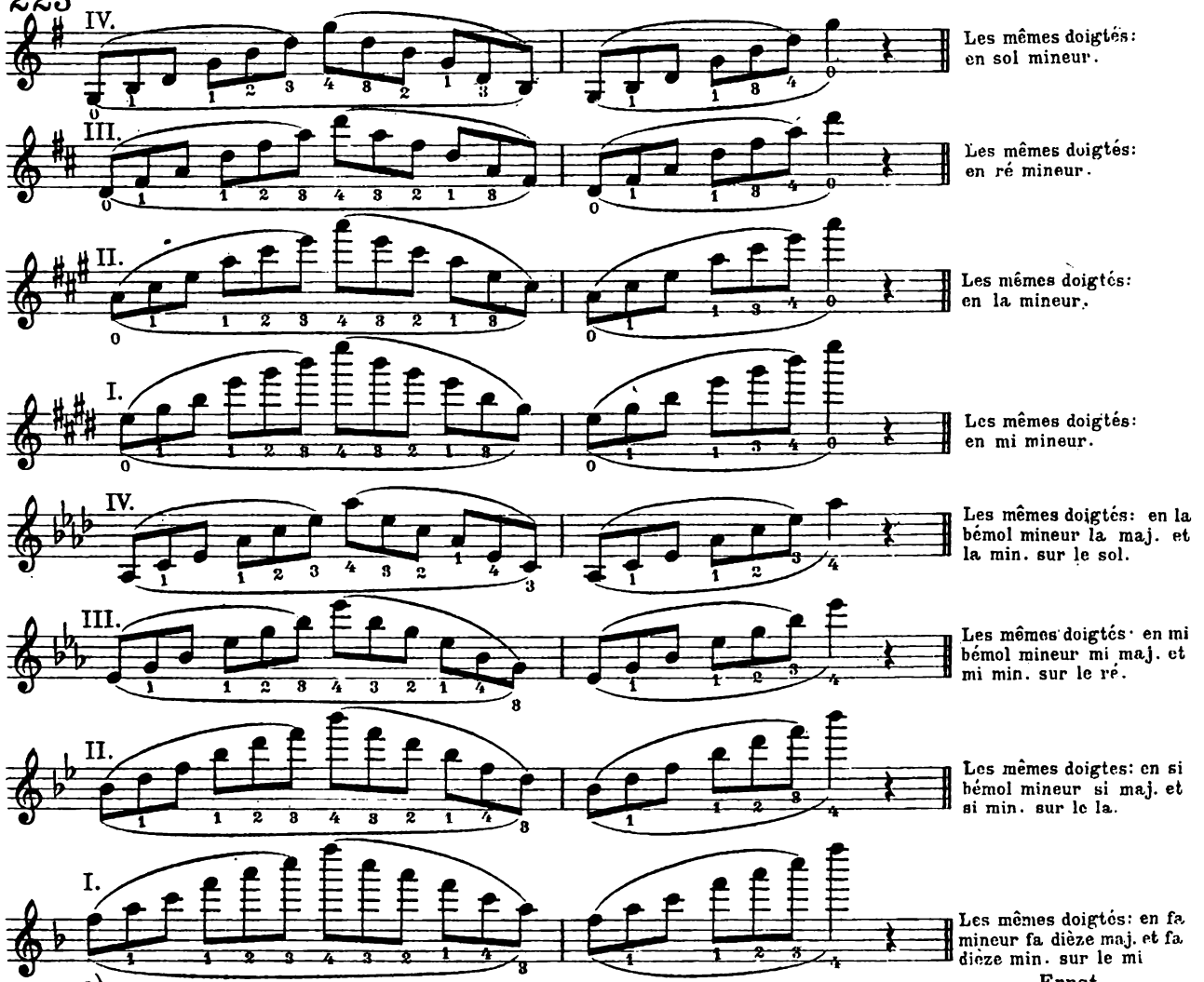


Les mêmes doigtés pour l'accord de sol mineur.

Les mêmes doigtes pour ceux de la bémol mineur la bémol maj. la maj. et la mineur.

Accords brisés à travers deux octaves sur une seule corde.

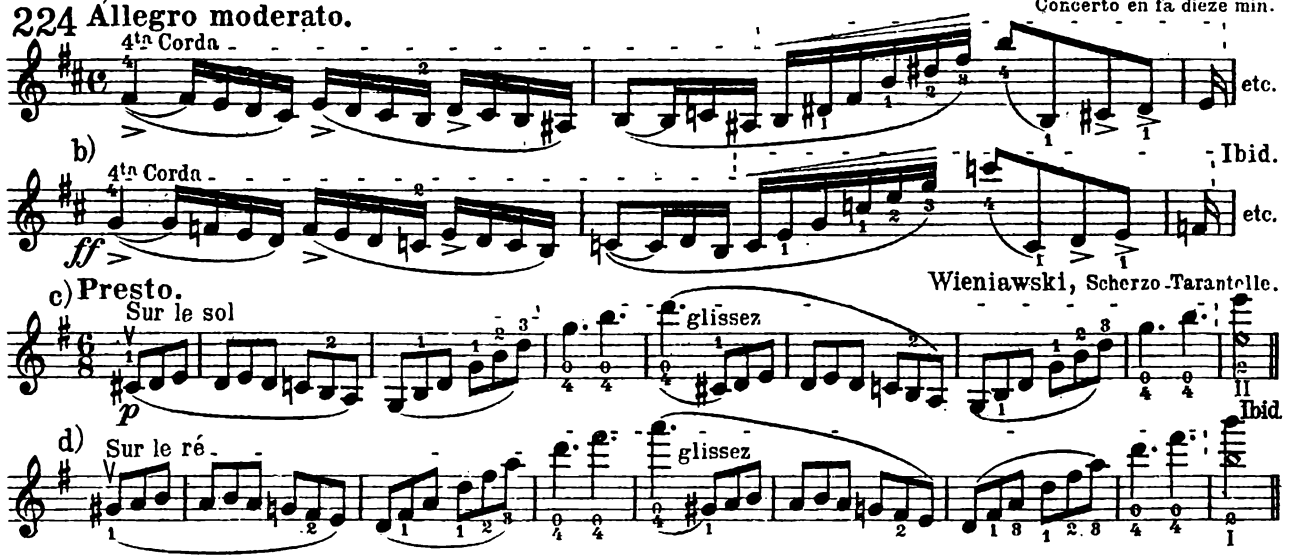
223



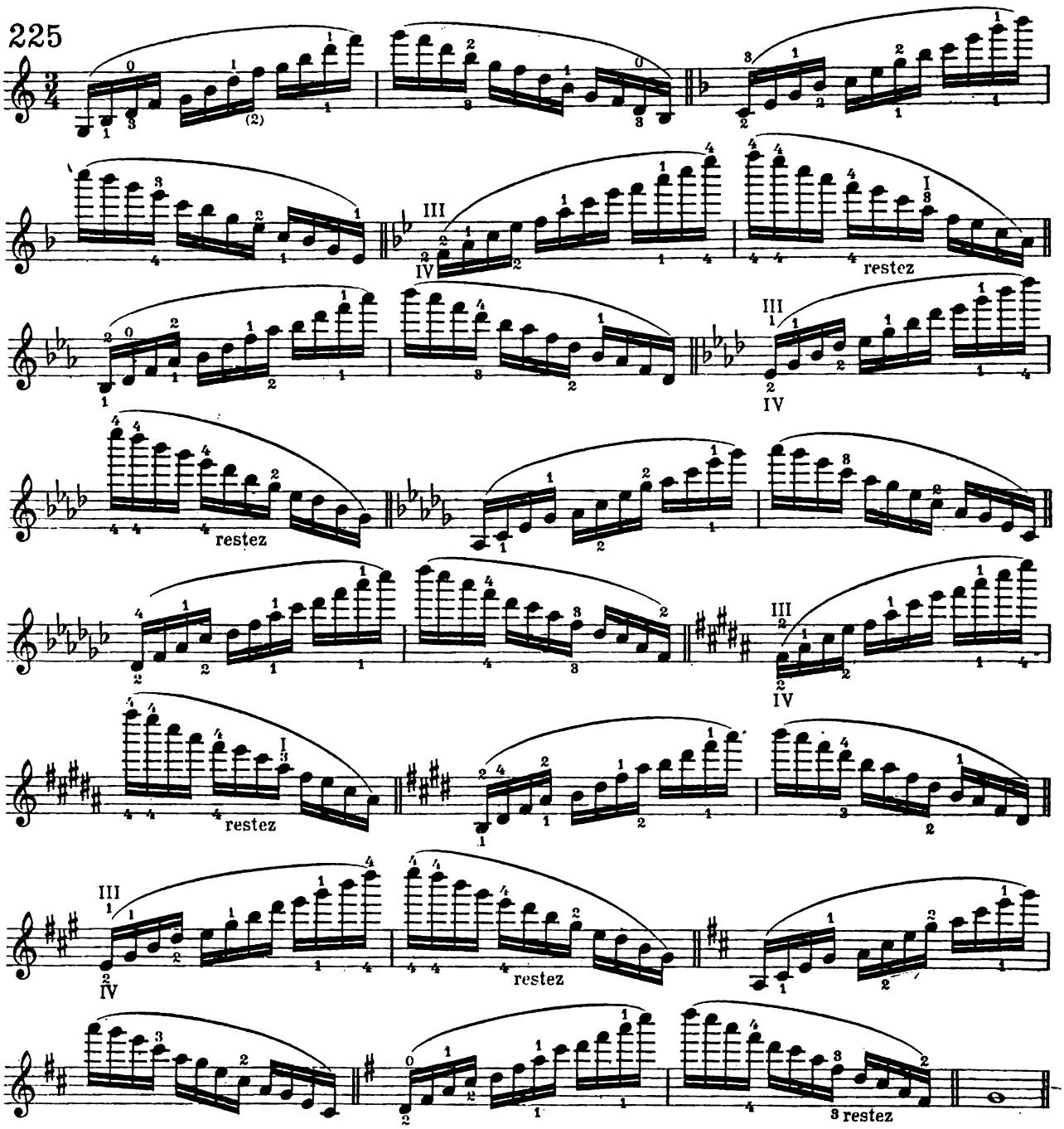
a)

224 **Allegro moderato.**

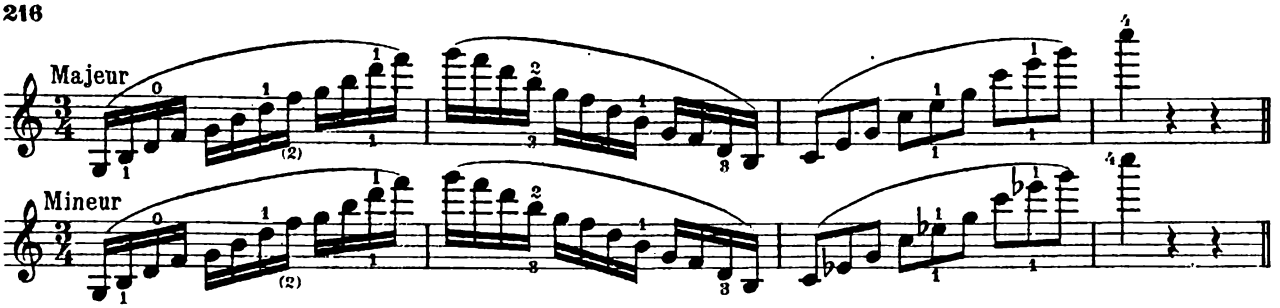
Ernst.
Concerto en fa dieze min.



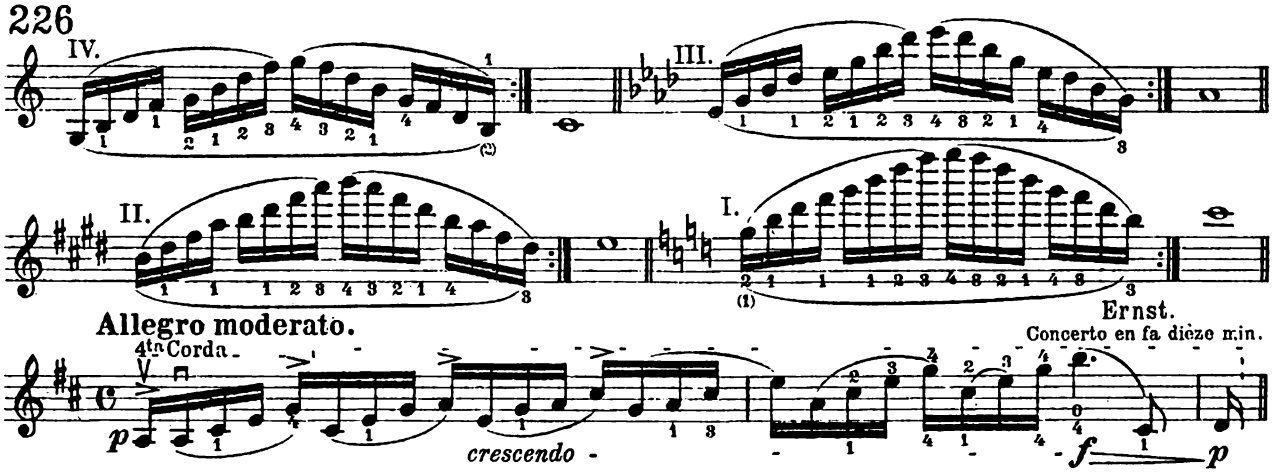
Accords brisés de septième de dominante à travers trois octaves.



Comme étude rythmique, ainsi que de passage du mouvement en doubles-croches dans le mouvement en triolets de croches sans changer le tempo, nous recommandons à l'élève la résolution de l'accord de septième de dominante dans l'accord parfait respectif (majeur ou mineur), conformément au modèle suivant:

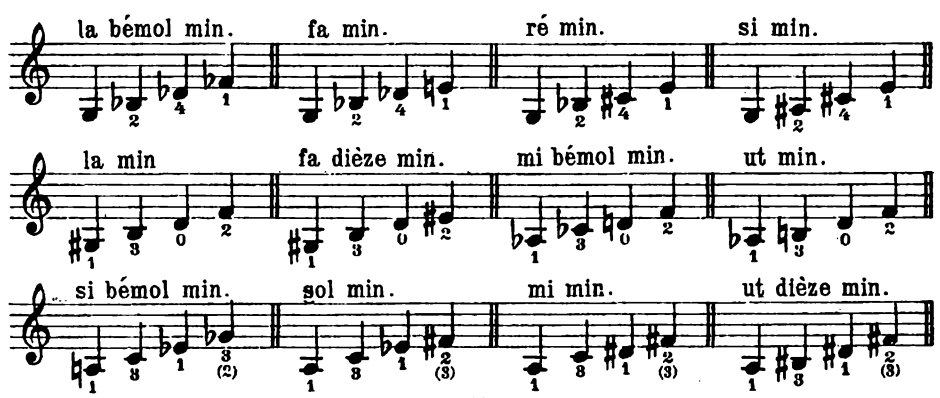


Accords de septième de dominante sur une seule corde.

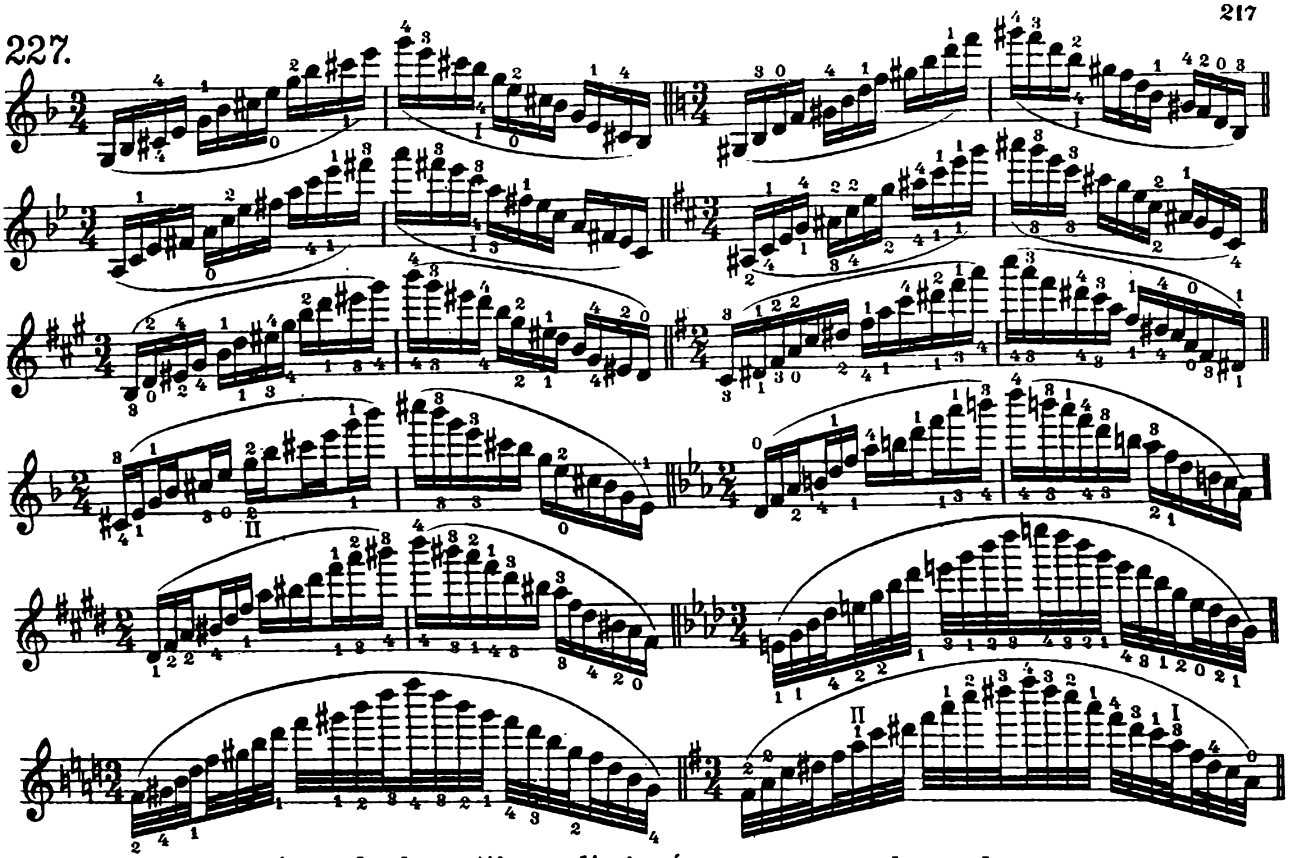


Des accords de septièmes diminuées à travers trois octaves.

On n'arrive à déterminer des doigtés commodes, et à peu près systématiques, pour ces accords-là, que sur la base d'une transposition enharmonique des intervalles, et avant tout par l'identification de la seconde augmentée avec la tierce mineure, telle qu'elle existe sur les instruments accordés au tempérament à rapports constants. Ainsi, quoique appartenant à des tonalités différentes, comme l'indique la manière de les écrire, et qu'il s'agisse de leur position fondamentale ou d'un de leurs renversements, les accords suivants de septième diminuée doivent tous être joués, donc sous leurs 4 formes, absolument avec les mêmes doigtés:

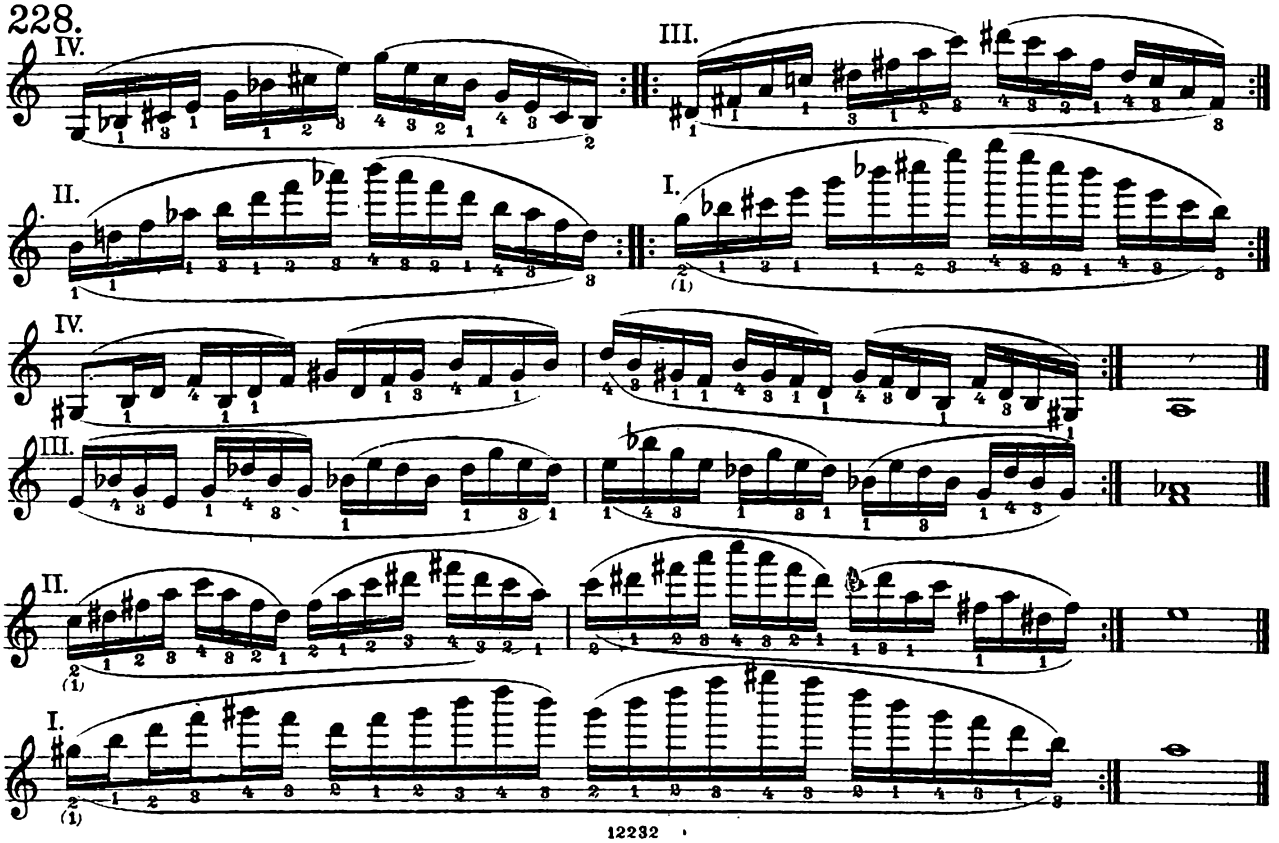


227.



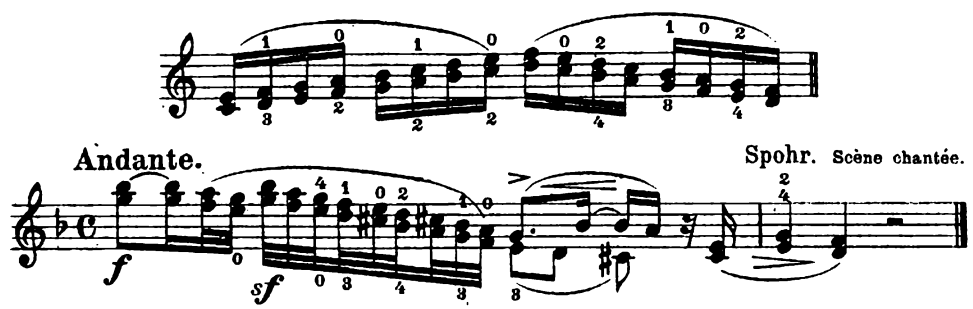
Accords de septièmes diminuées sur une seule corde.

228.

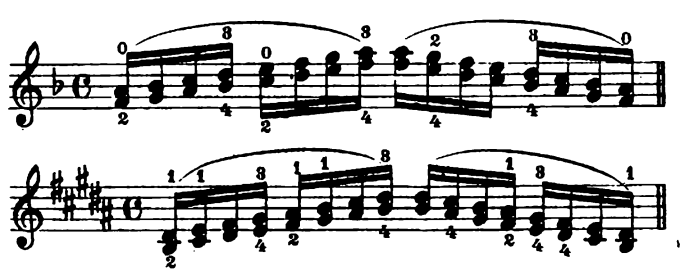


Des gammes en tierces.

Dans ces gammes-là, il faut veiller avant tout, et sans parler de la pureté nécessaire, à ce que les deux doigts destinés à donner la tierce agissent avec un ensemble parfait. Avant donc de se mettre à enchaîner des successions de tierces placées dans des positions différentes, l'élève fera bien d'en jouer d'abord, comme exercice préparatoire, un certain nombre dans chaque position, et arrivera ainsi à satisfaire à cette exigence. Il partira, pour cela, des tonalités qui comportent l'emploi des cordes à vide, d'une part, pour pouvoir vérifier la justesse des attaques, de l'autre, parce que ces tonalités-là sont les plus employées, en raison de leur timbre clair et de leur commode exécution technique. Lorsque l'élève passera sans peine de la 1ère à la 3me position, il prendra les exercices destinés à relier deux positions voisines. Il étudiera avec un soin tout spécial ceux qui font passer de la 1ère à la 2me position. Sans parler des traits où ce changement-là est inévitable, on devra du reste l'employer spontanément dans les passages où l'on veut éviter d'avoir à déplacer la main par soubresauts pour obtenir un jeu plus coulant; ex:

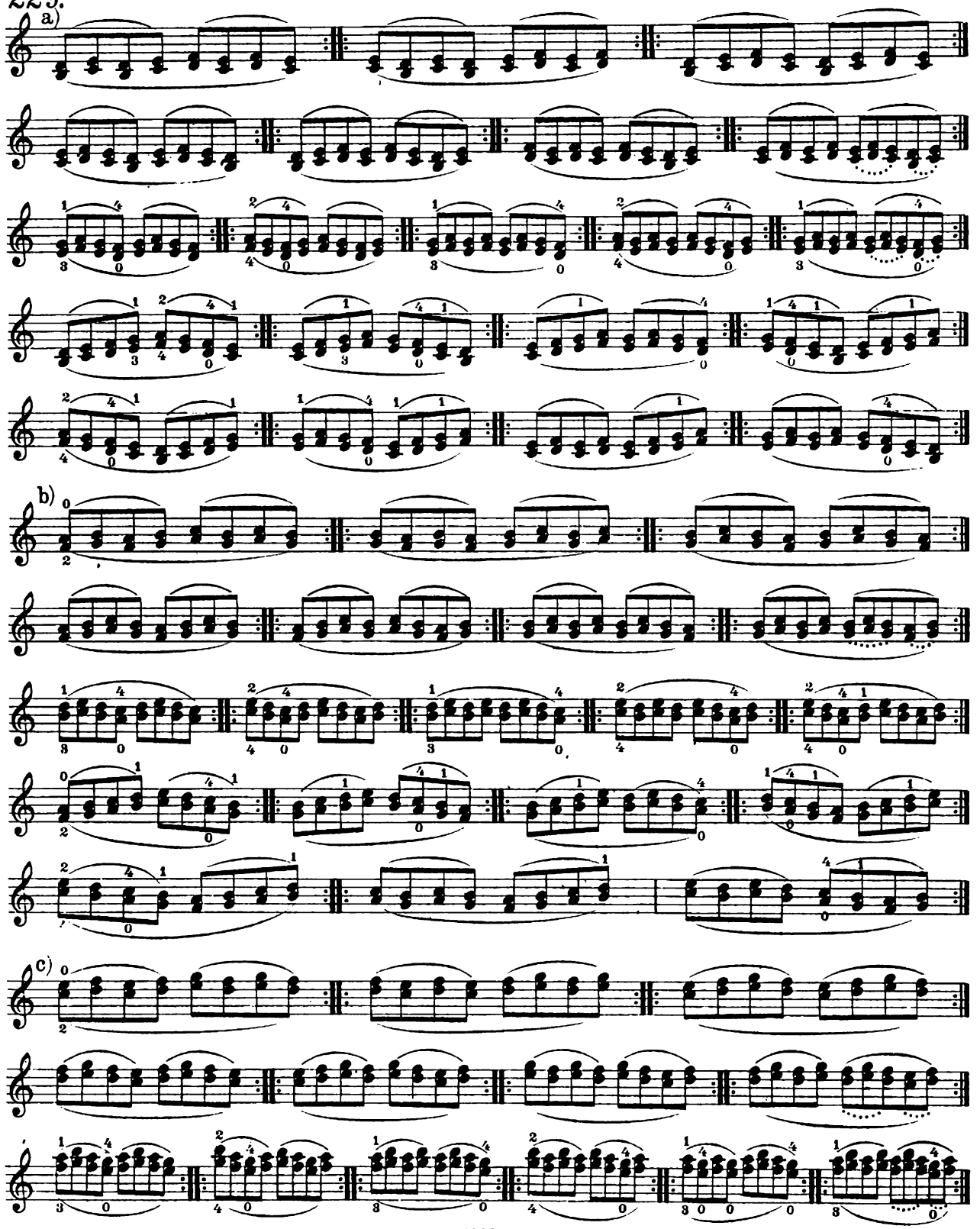


Nous conseillons vivement, aux violonistes dont la main gauche est apte à s'étendre, les doigtés qui permettent de jouer les gammes en tierces sans aucun changement de position; et cela tout spécialement dans les cas où, comme dans les exemples suivants, l'extension du petit doigt ne comporte qu'un demi-ton:

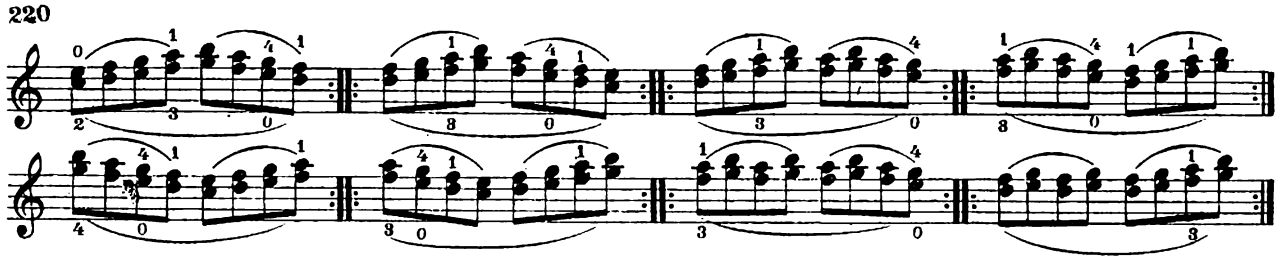


Exercices préparatoires en 1ère et en 3me positions avec emploi de cordes à vide.

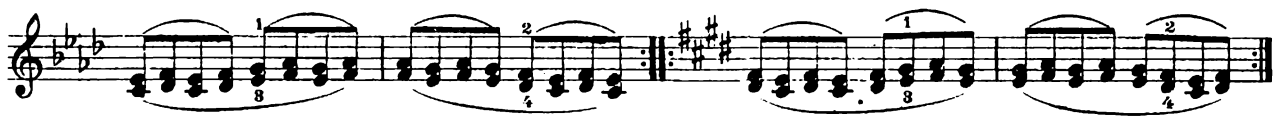
229.



220

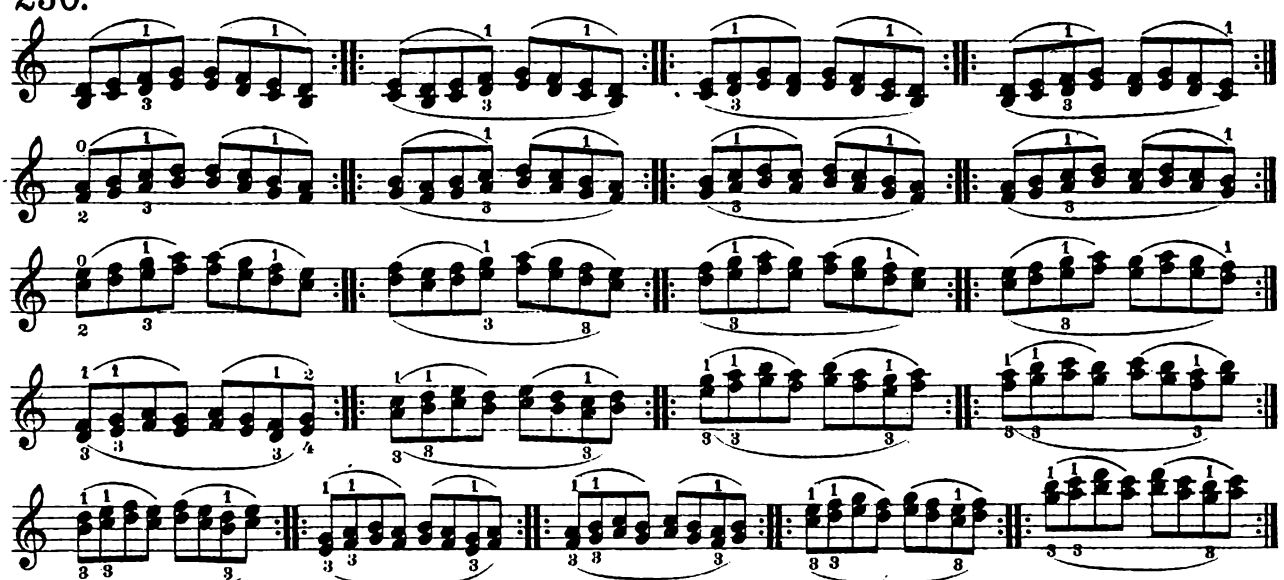


Pour transposer les études précédentes dans d'autres tonalités comportant l'emploi de cordes à vide on se bornera, comme pour les gammes diatoniques à une voix, à supposer à la clef l'armature nécessaire. Pour les tonalités qui, par elles-mêmes, excluent les cordes à vide, les exercices entraînent un doigté où la succession régulière se fait entre les doigts 1 et 3, 2 et 4.:

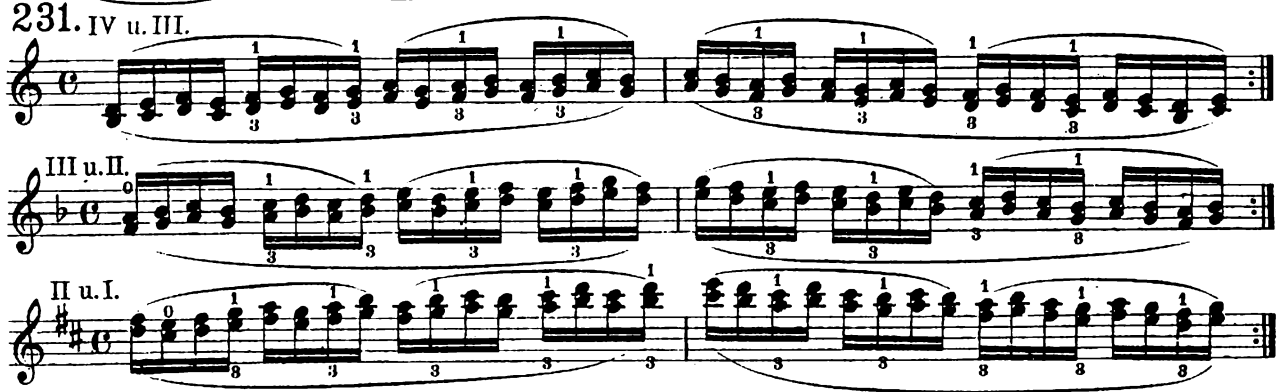


Changements entre deux positions voisines.

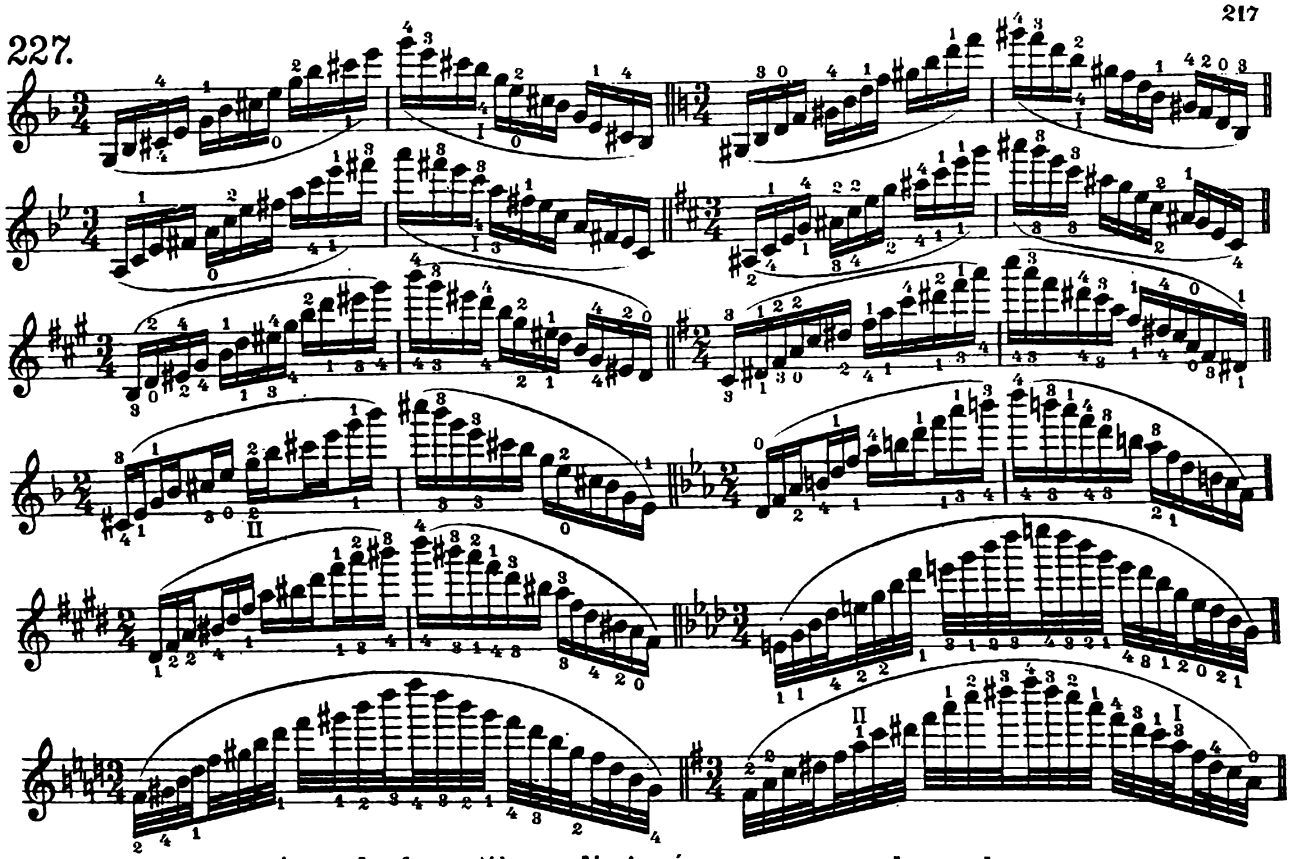
230.



231. IV u. III.

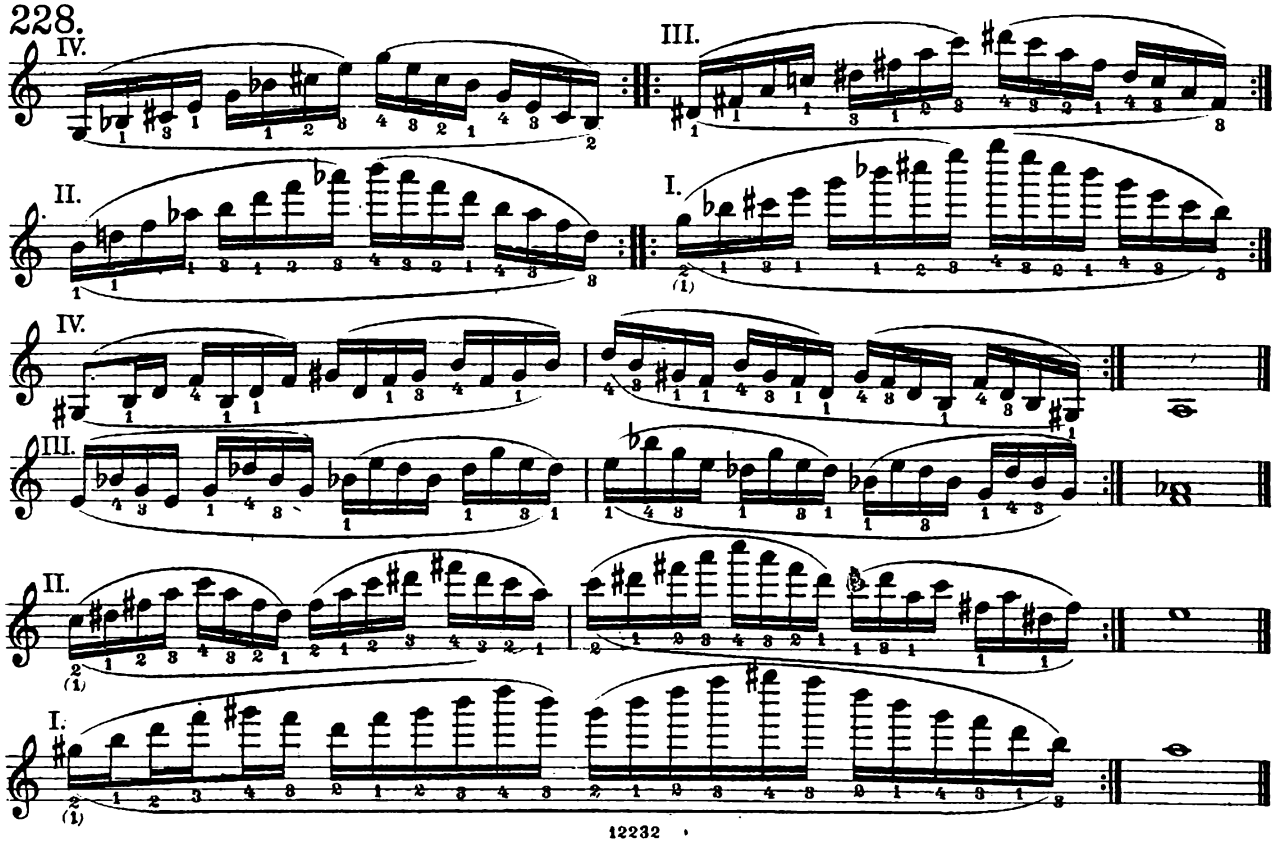


227.



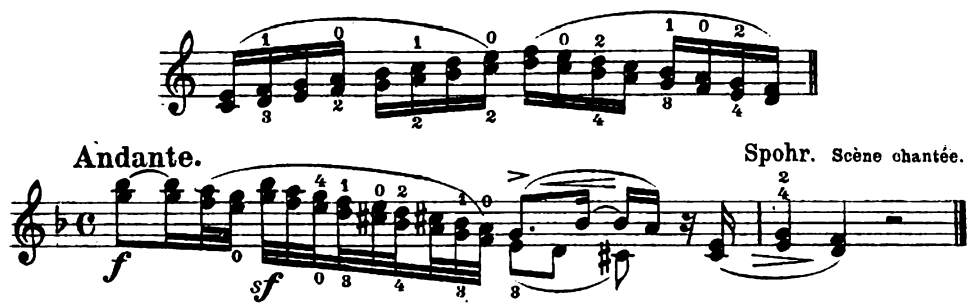
Accords de septièmes diminuées sur une seule corde.

228.

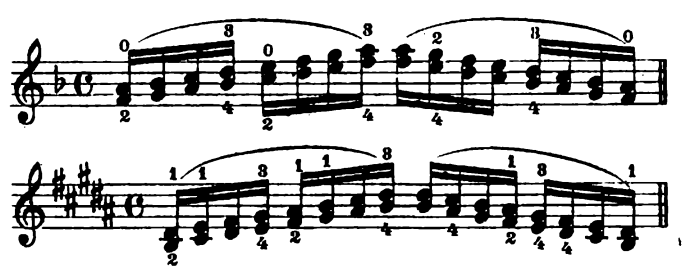


Des gammes en tierces.

Dans ces gammes-là, il faut veiller avant tout, et sans parler de la pureté nécessaire, à ce que les deux doigts destinés à donner la tierce agissent avec un ensemble parfait. Avant donc de se mettre à enchaîner des successions de tierces placées dans des positions différentes, l'élève fera bien d'en jouer d'abord, comme exercice préparatoire, un certain nombre dans chaque position, et arrivera ainsi à satisfaire à cette exigence. Il partira, pour cela, des tonalités qui comportent l'emploi des cordes à vide, d'une part, pour pouvoir vérifier la justesse des attaques, de l'autre, parce que ces tonalités-là sont les plus employées, en raison de leur timbre clair et de leur commode exécution technique. Lorsque l'élève passera sans peine de la 1ère à la 3me position, il prendra les exercices destinés à relier deux positions voisines. Il étudiera avec un soin tout spécial ceux qui font passer de la 1ère à la 2me position. Sans parler des traits où ce changement-là est inévitable, on devra du reste l'employer spontanément dans les passages où l'on veut éviter d'avoir à déplacer la main par soubresauts pour obtenir un jeu plus coulant; ex:

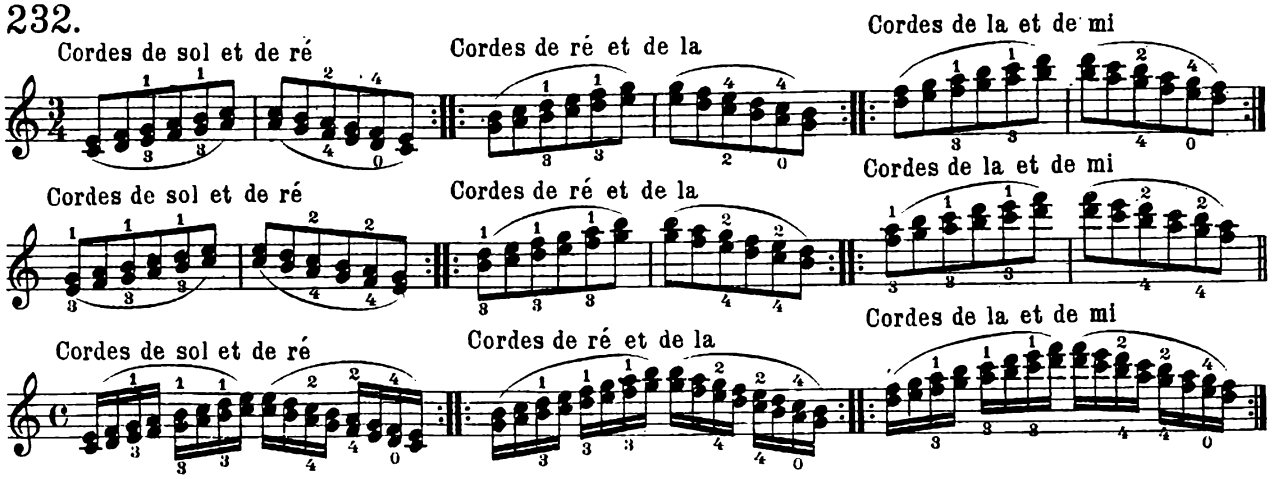


Nous conseillons vivement, aux violonistes dont la main gauche est apte à s'étendre, les doigtés qui permettent de jouer les gammes en tierces sans aucun changement de position; et cela tout spécialement dans les cas où, comme dans les exemples suivants, l'extension du petit doigt ne comporte qu'un demi-ton:



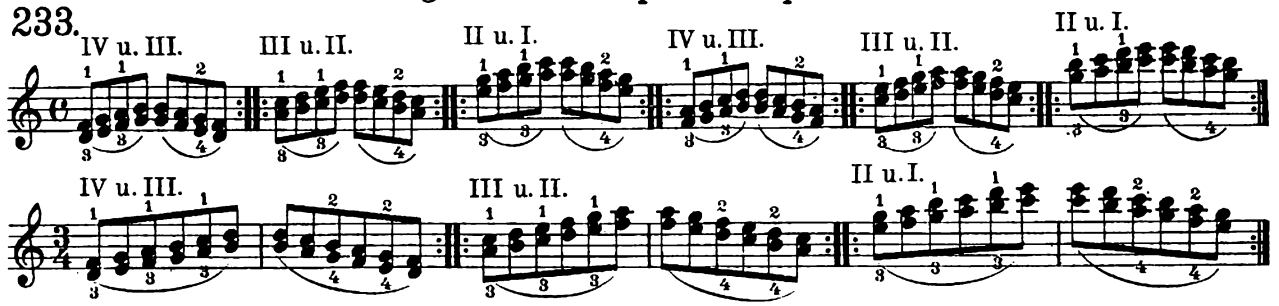
Changements entre positions impaires.

232.



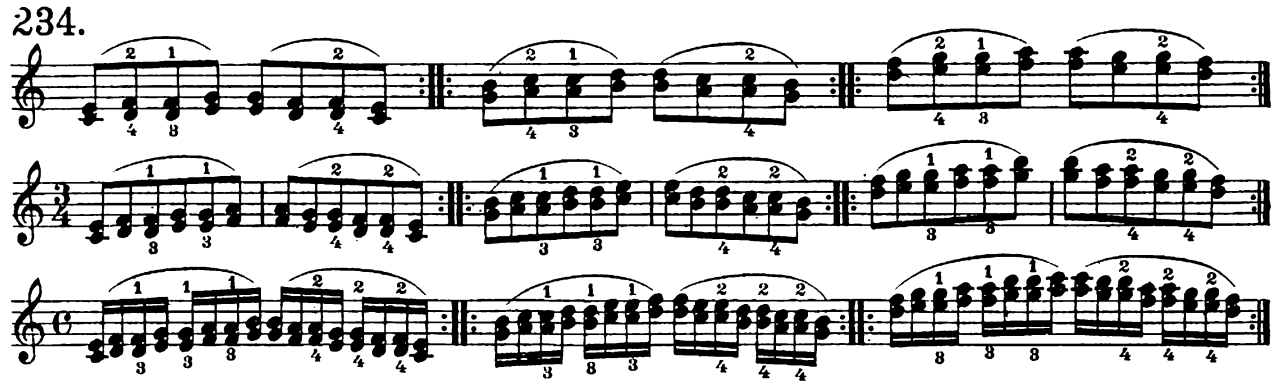
Changements entre positions paires.

233.



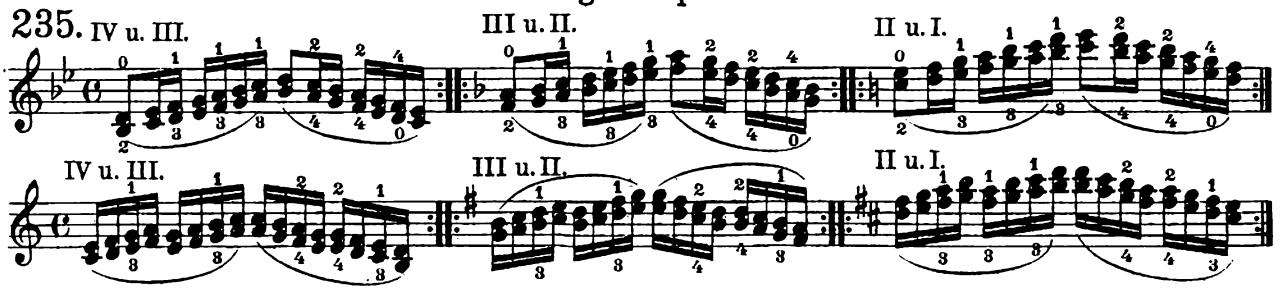
Changements provoqués par la répétition d'une note.

234.



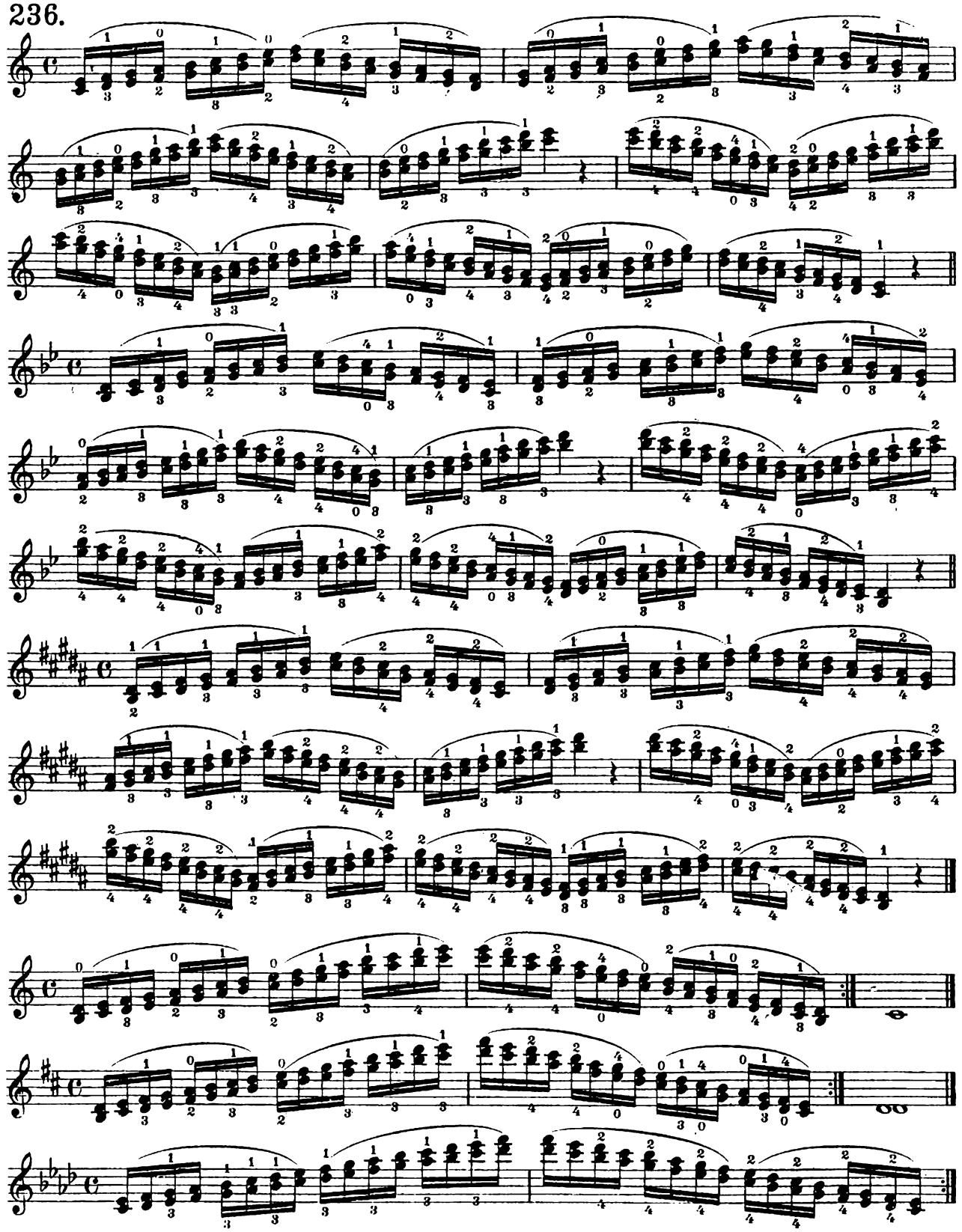
Mélanges de positions.

235.



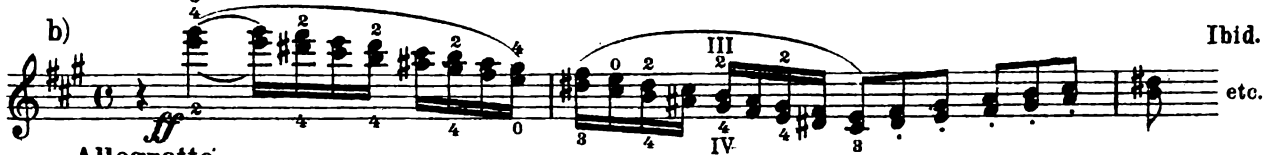
Gammes en tierces sur les quatre cordes.

236.



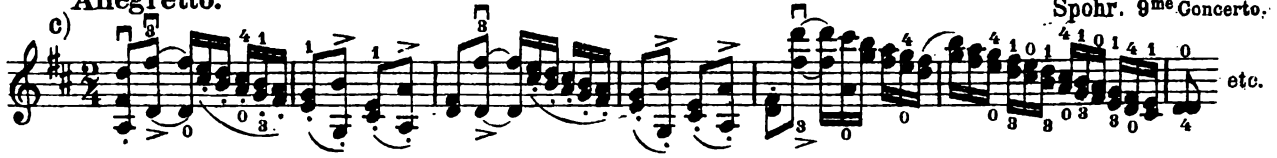
237. a) Allegro moderato. Ernst. Concerto en fa dièze min.

b) Ibid.



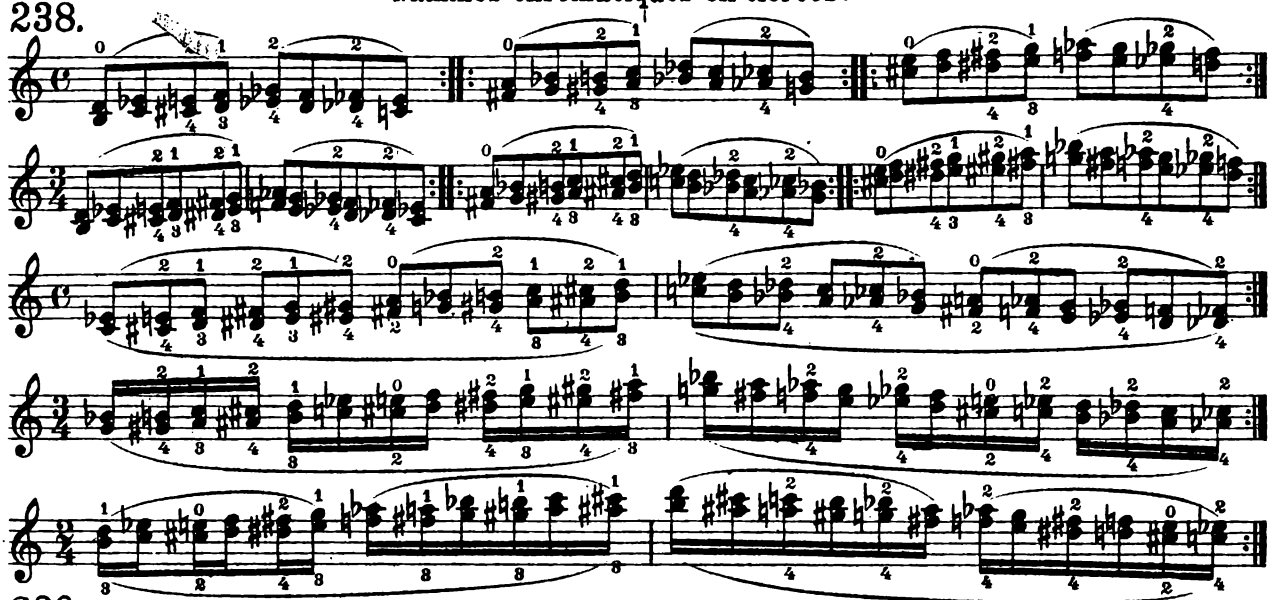
Allegretto. Spohr. 9me Concerto.

c)

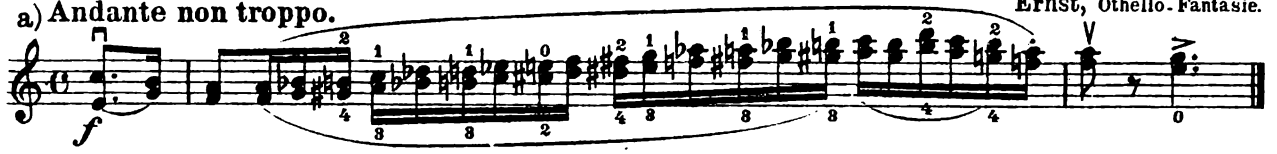


Gammes chromatiques en tierces.

238.

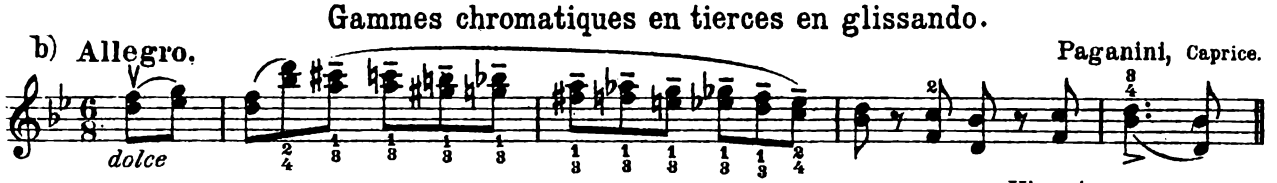


239. a) Andante non troppo. Ernst, Othello-Fantasie.

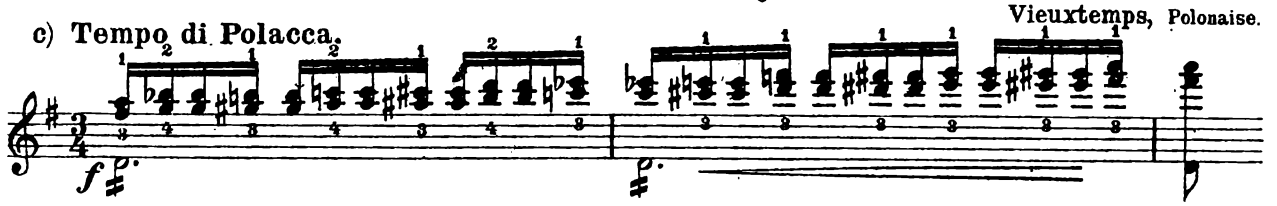


Gammes chromatiques en tierces en glissando.

b) Allegro. Paganini, Caprice.



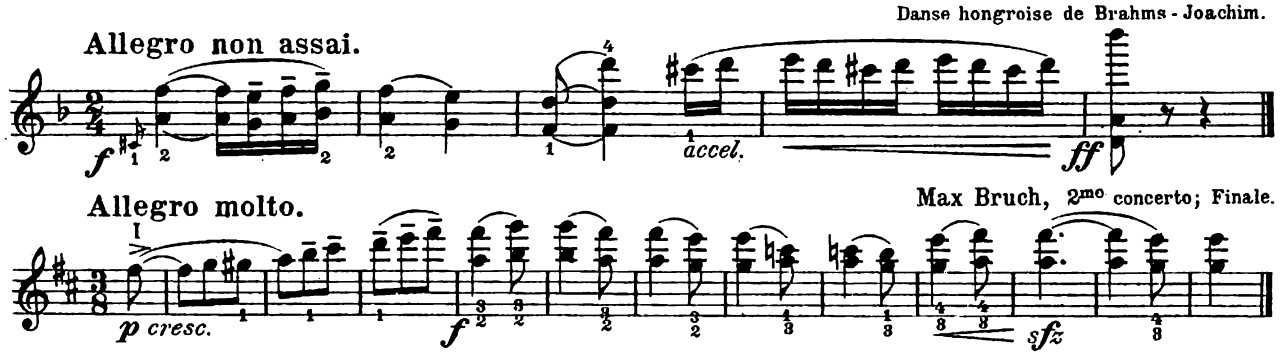
c) Tempo di Polacca. Vieuxtemps, Polonaise.



Des gammes en sixtes.

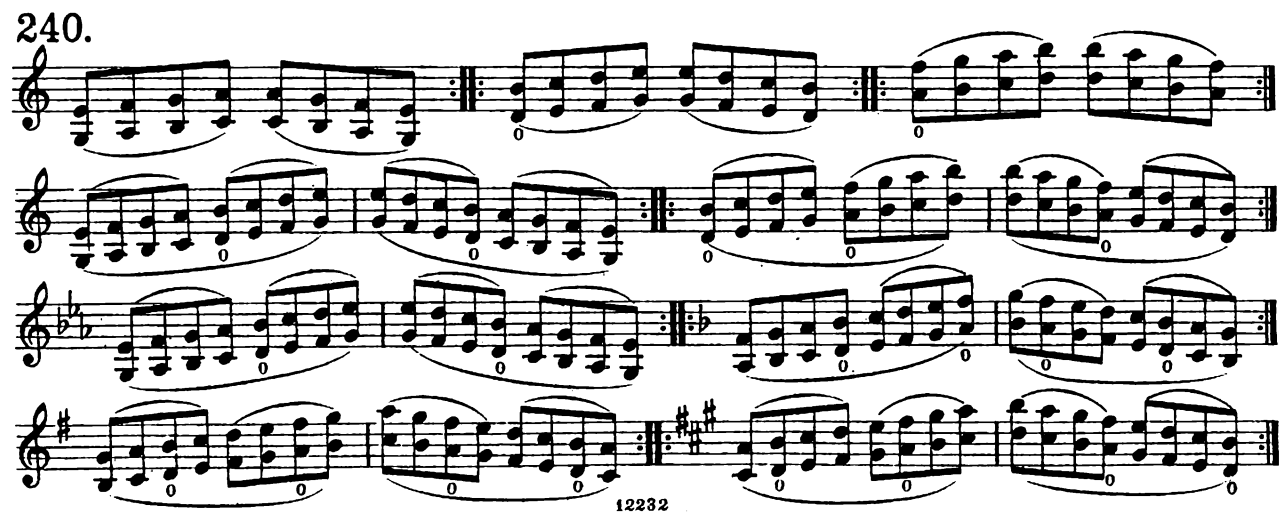
Bien que la sixte soit un intervalle qui sonne, pour le moins, aussi agréablement que la tierce, elle n'est toutefois guère employée, sur le violon, pour des passages rapides. Car, si facile que soit l'exécution d'une sixte isolée, l'exécution d'une suite de sixtes, en degrés diatoniques, et surtout dans un tempo rapide, legato, en un coup d'archet, est vraiment difficile. Pour que les „prises" s'enchainent sans lacunes, il faut en effet que les doigts ne quittent pas la touche, mais passent rapidement d'une corde à l'autre. Pour cela, et malgré toute l'habileté de l'exécutant, il est impossible d'éviter que les doigts ne demeurent un instant en suspens. Pour éluder cet inconvénient, on préfère souvent, au lieu de rester dans la position où l'on se trouve, opérer un changement de position, qui rend l'exécution de beaucoup plus facile. Ex:

Danse hongroise de Brahms - Joachim.

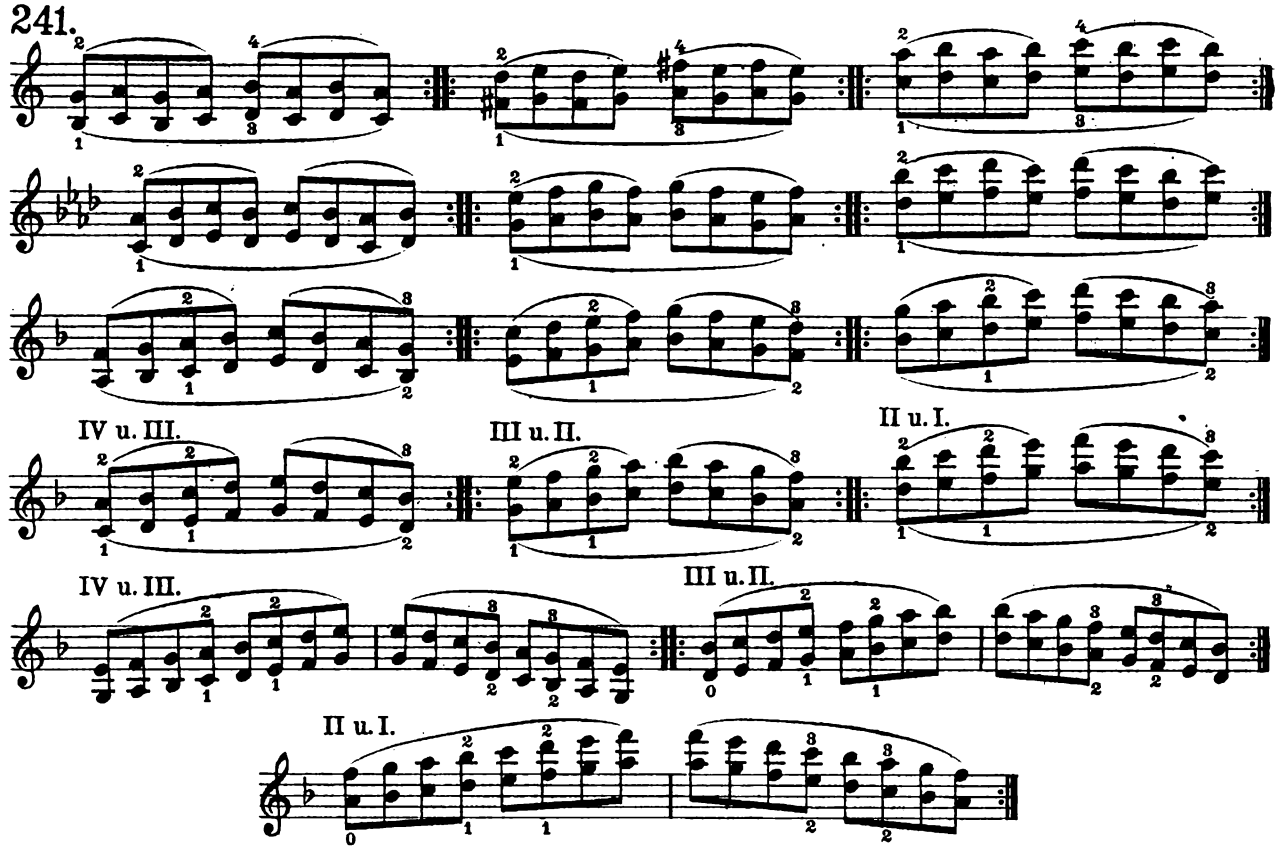


Toutefois, l'expédient d'un changement de position n'étant pas toujours justifié, et comme l'exécution de sixtes dans une même position développe extrêmement le mécanisme de la main gauche, l'élève fera bien de consacrer aux études ci dessous le temps et l'attention nécessaires:

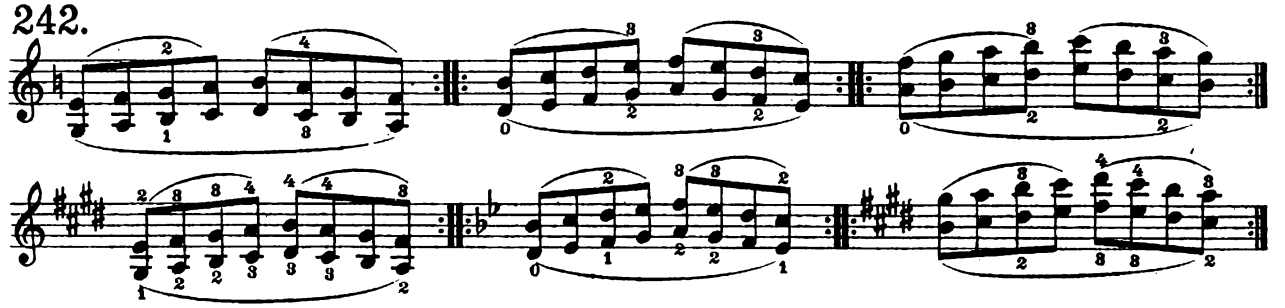
240.



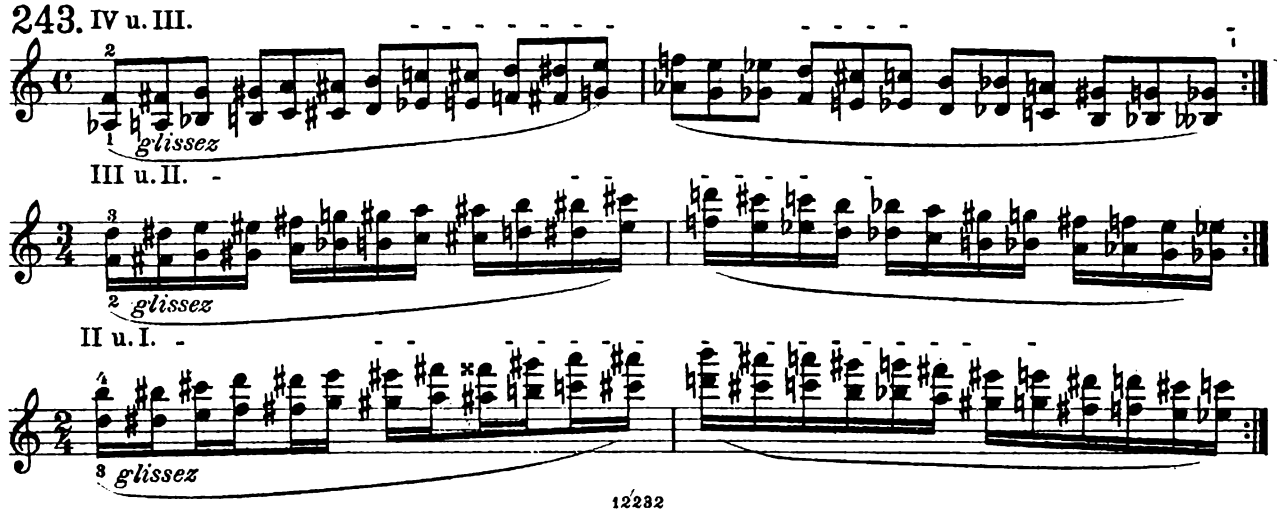
241.



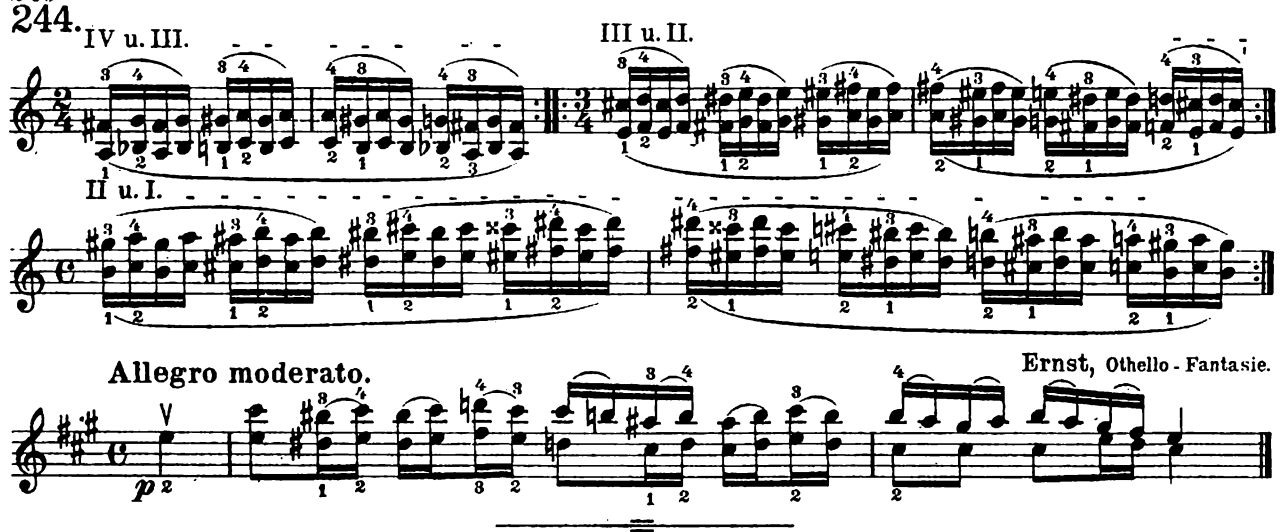
242.



243. IV u. III.

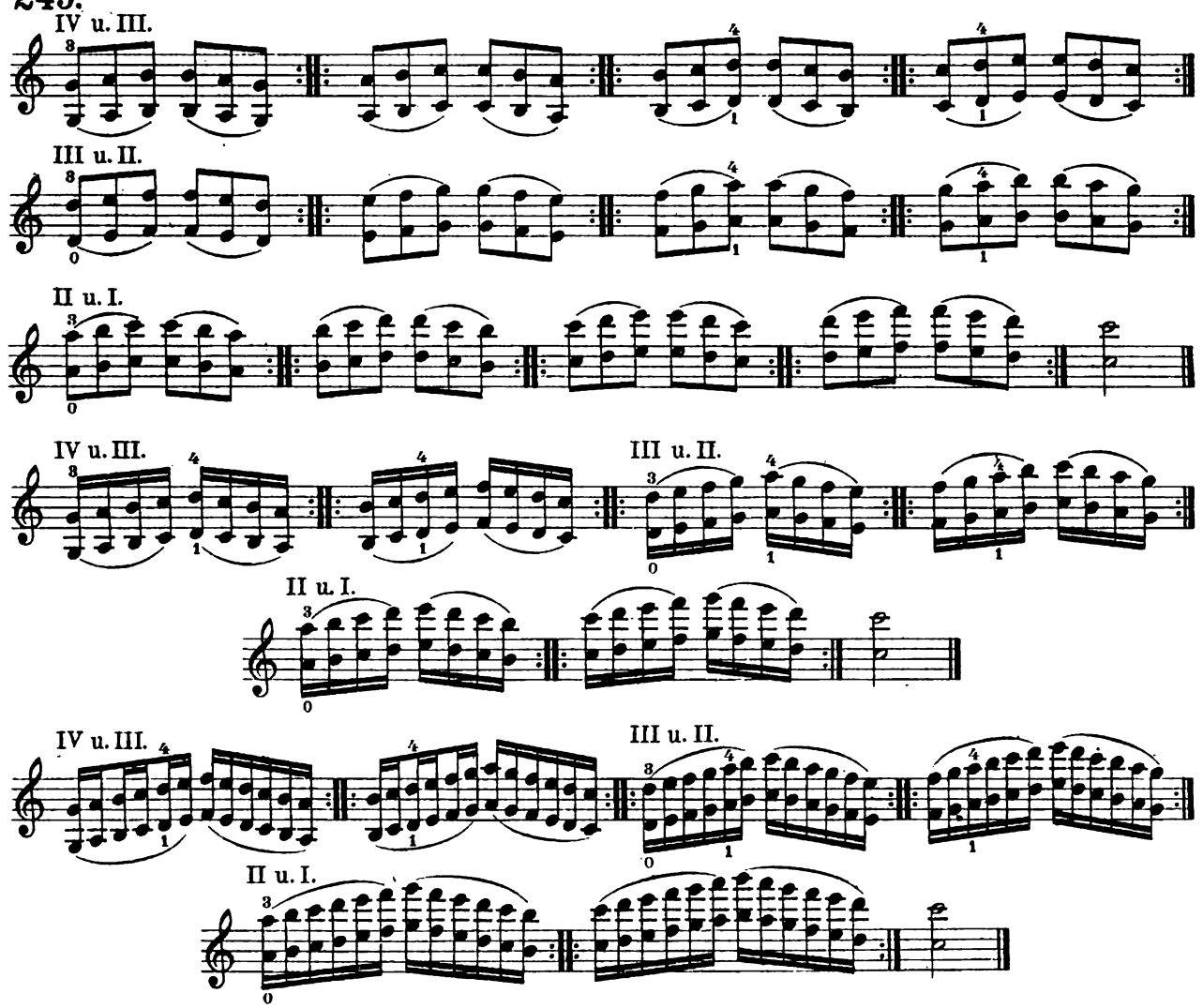


244.



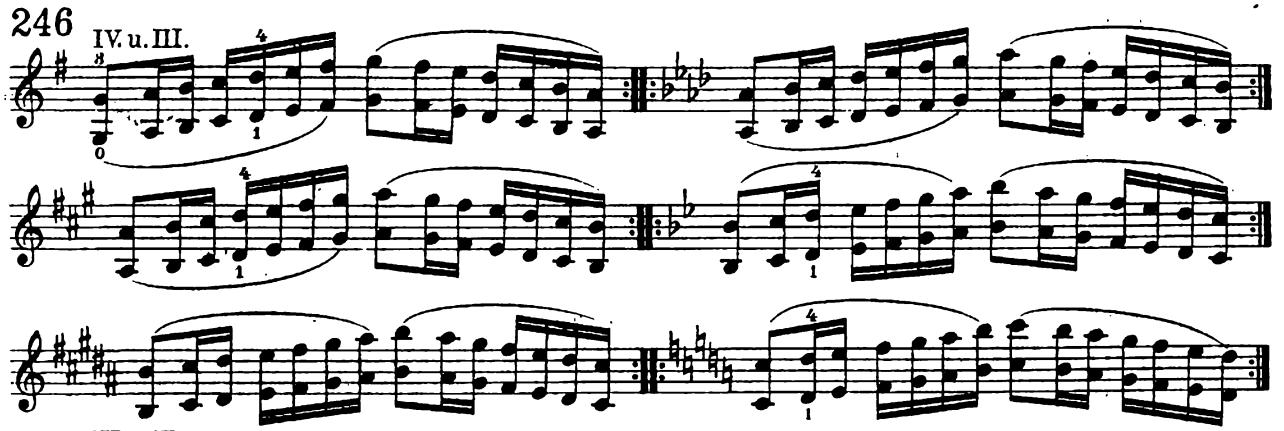
Gammes en octaves.

245.

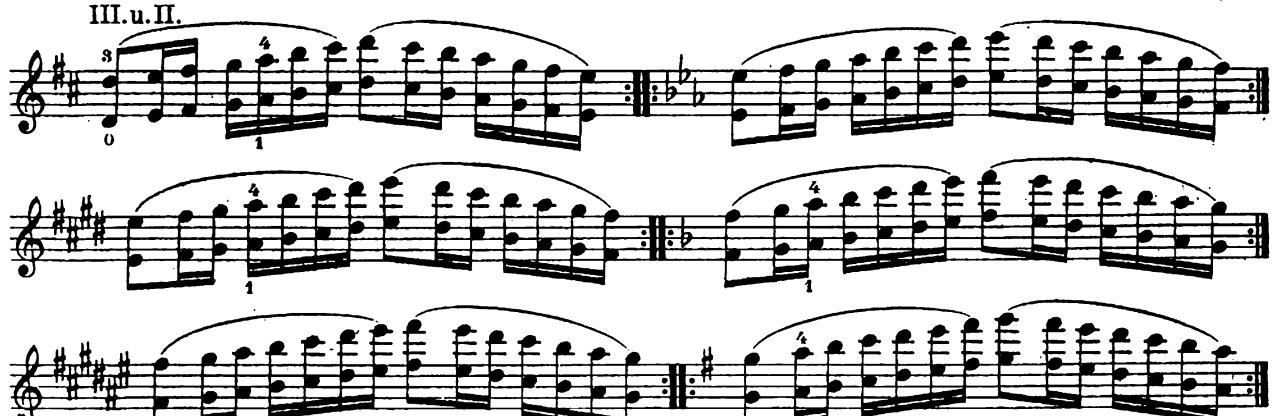


246

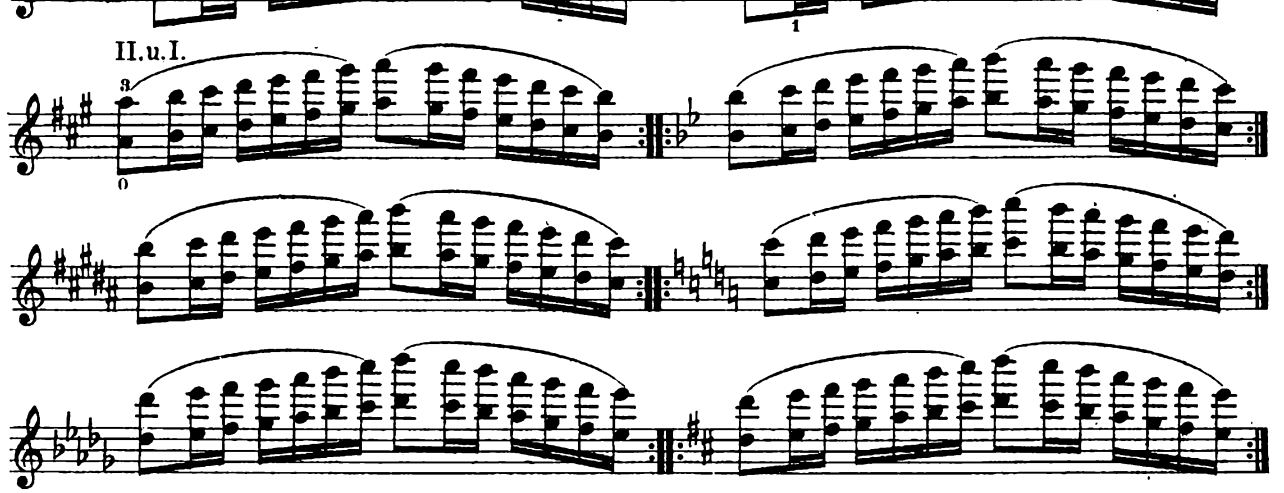
IV. u. III.



III. u. II.

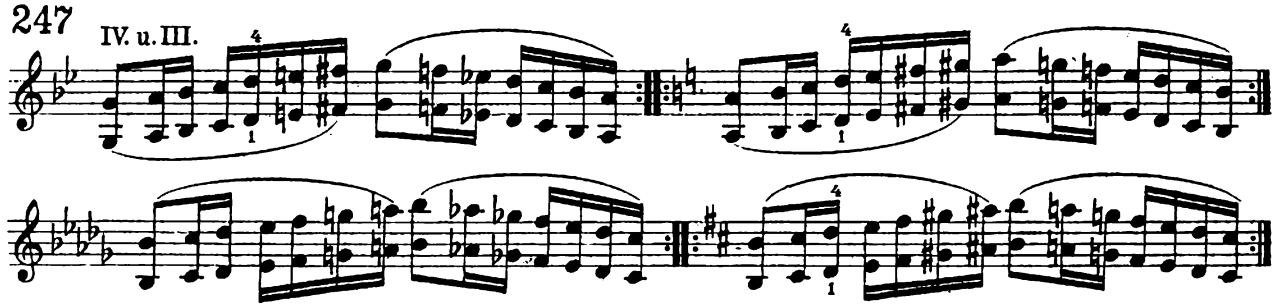


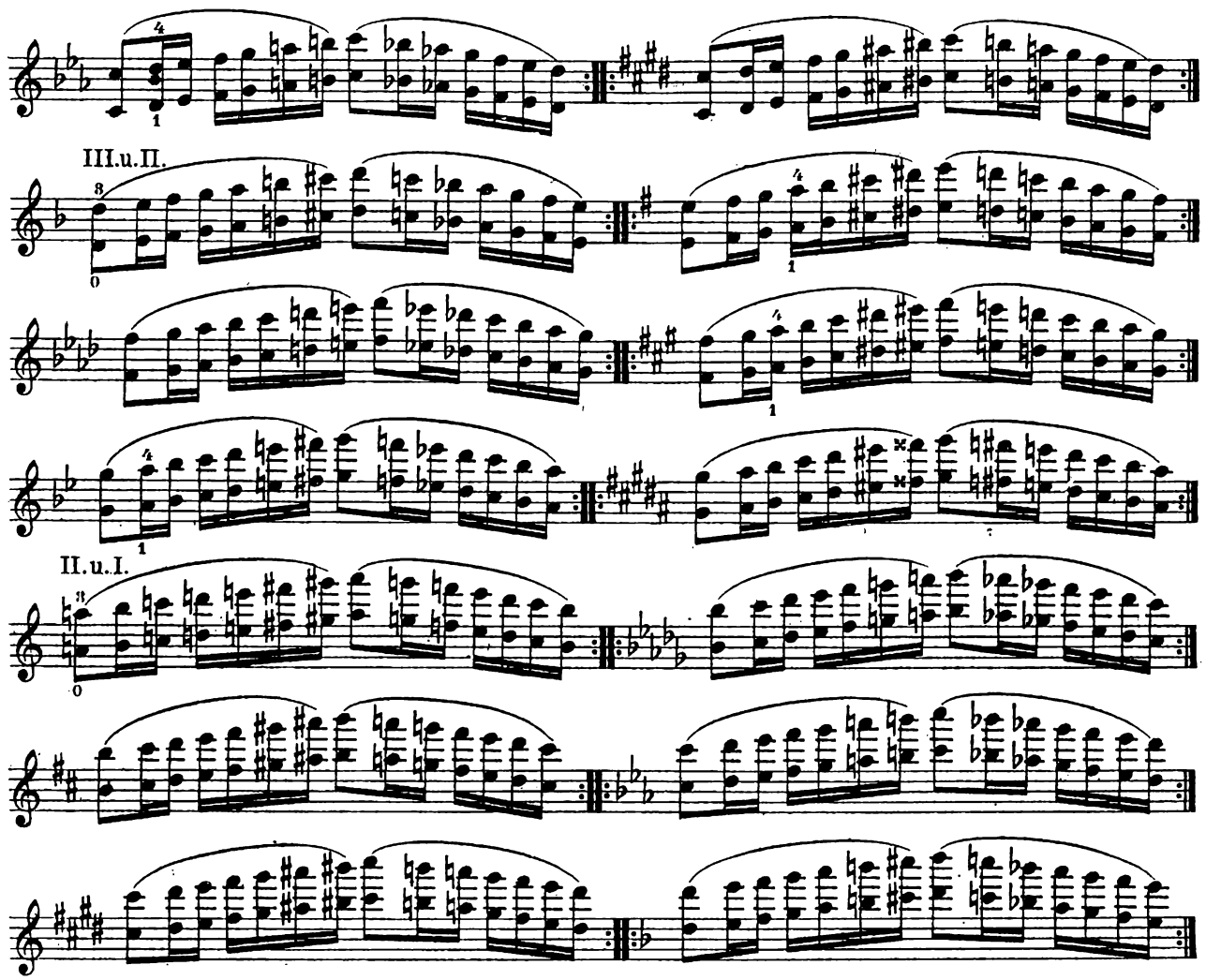
II. u. I.



247

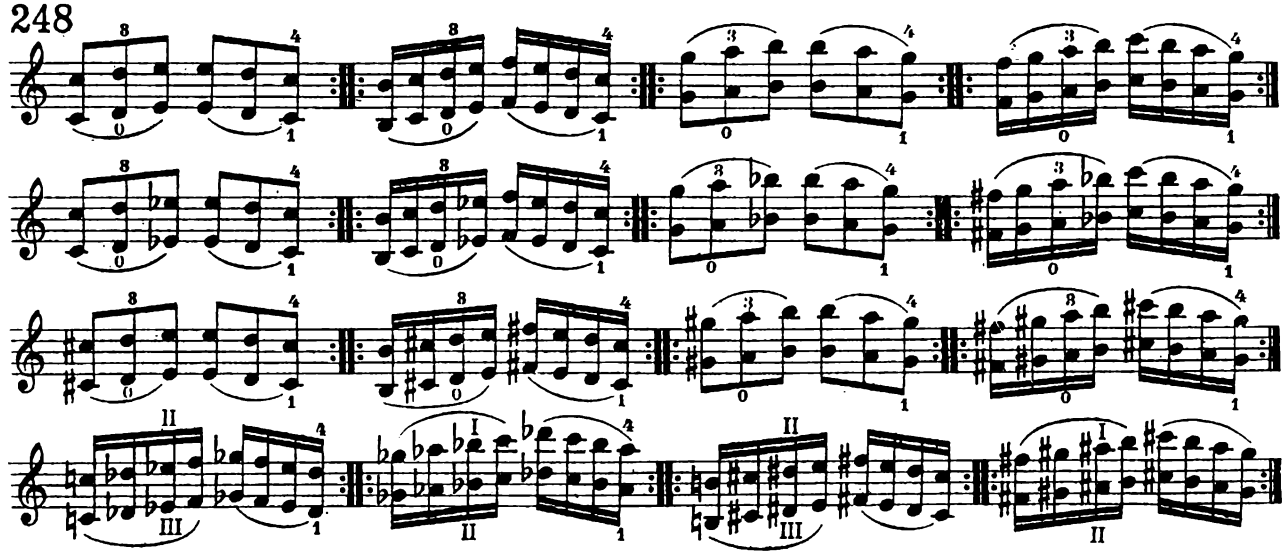
IV. u. III.



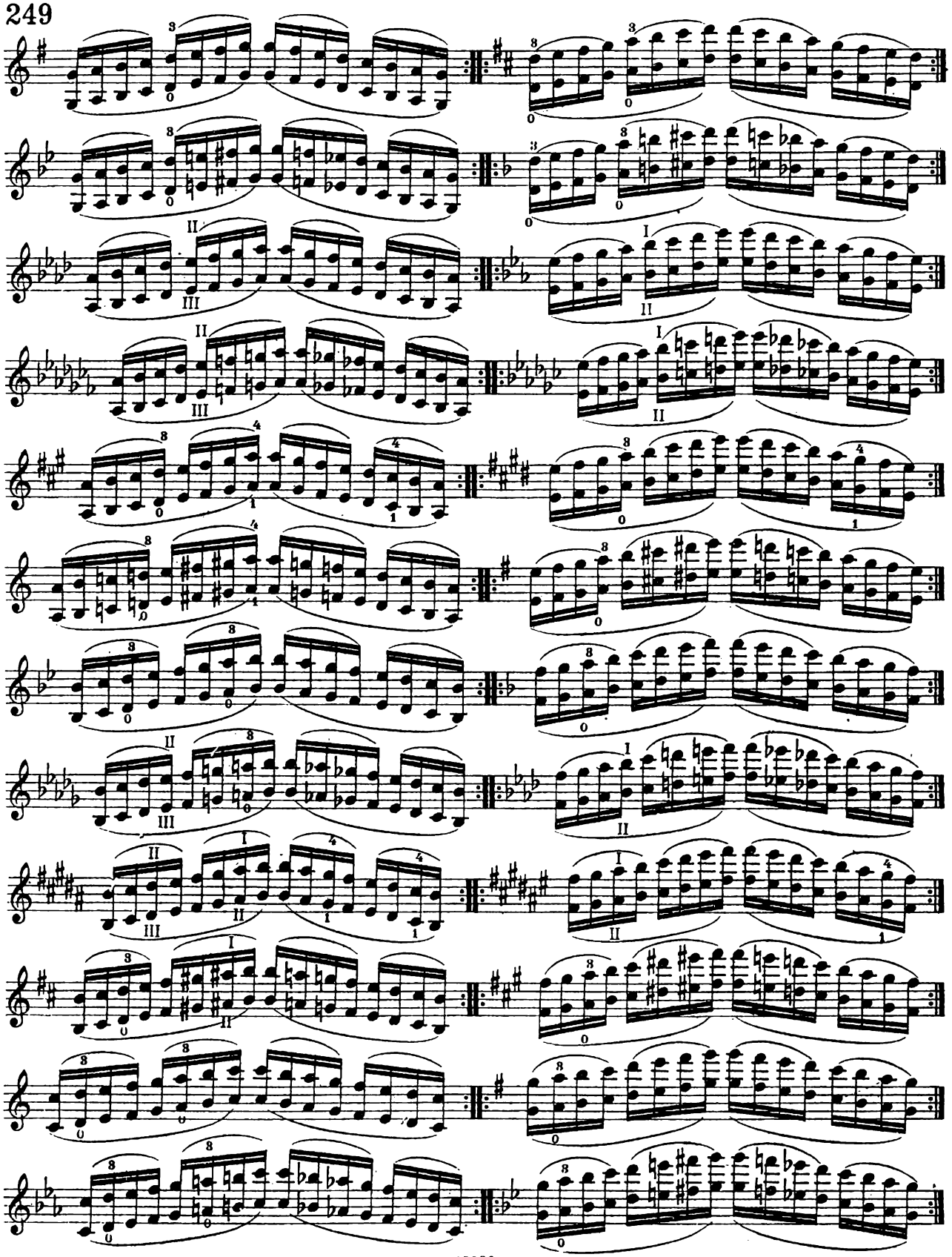


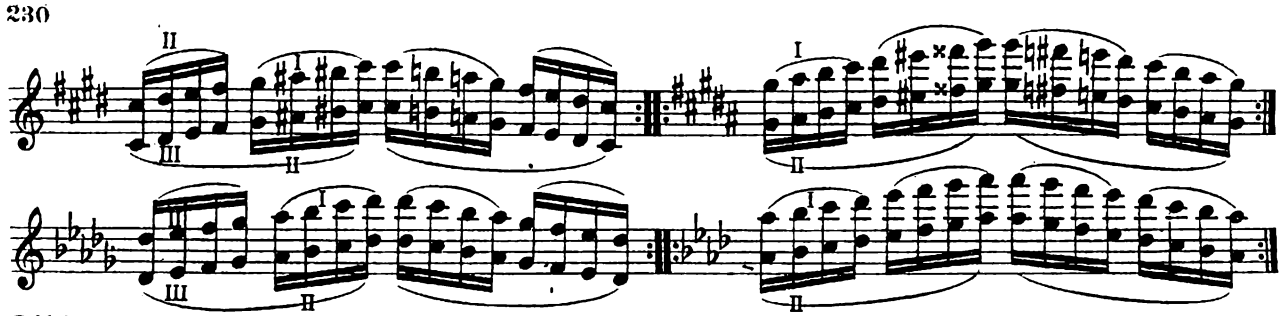
Changements de cordes.

248

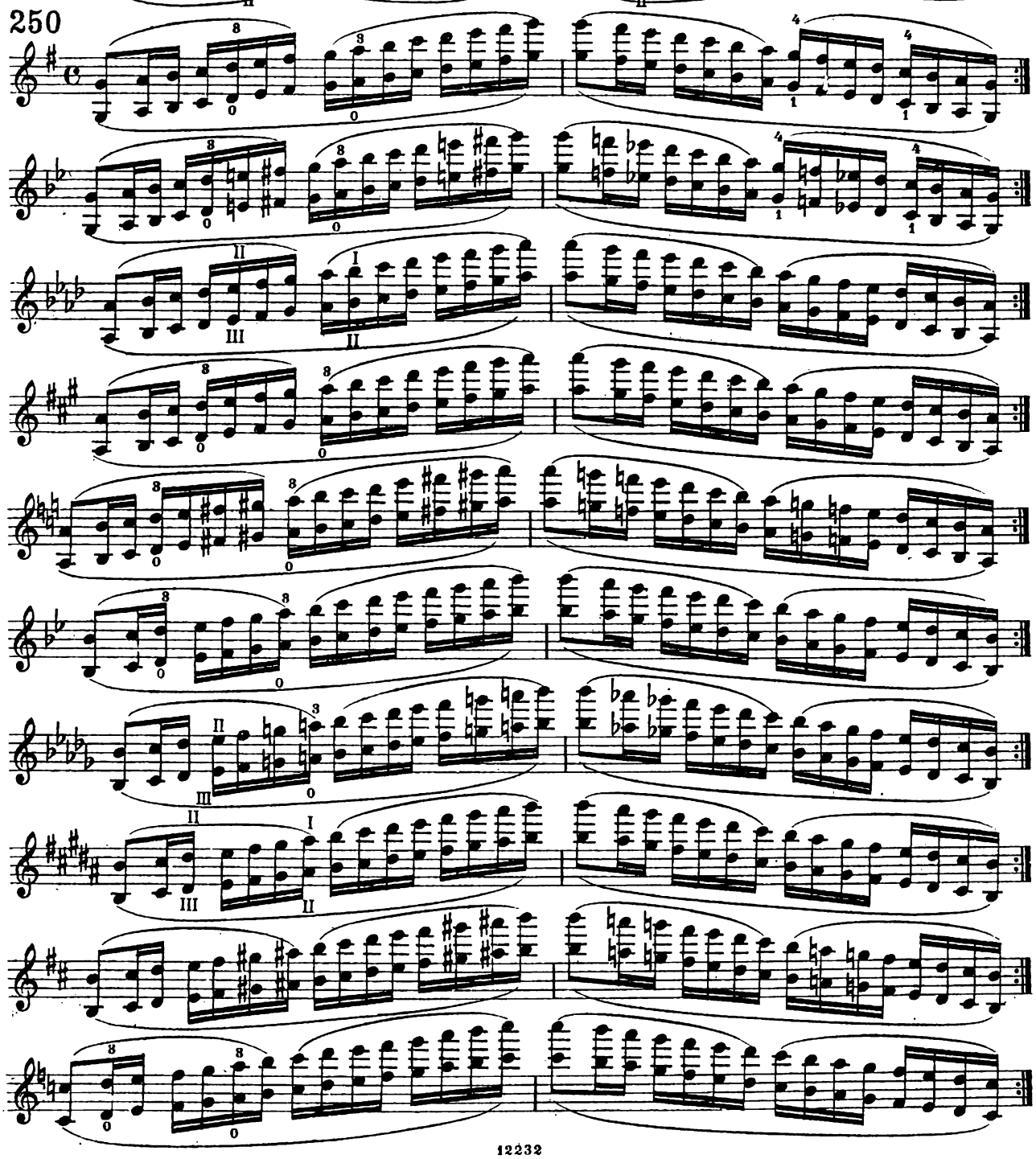


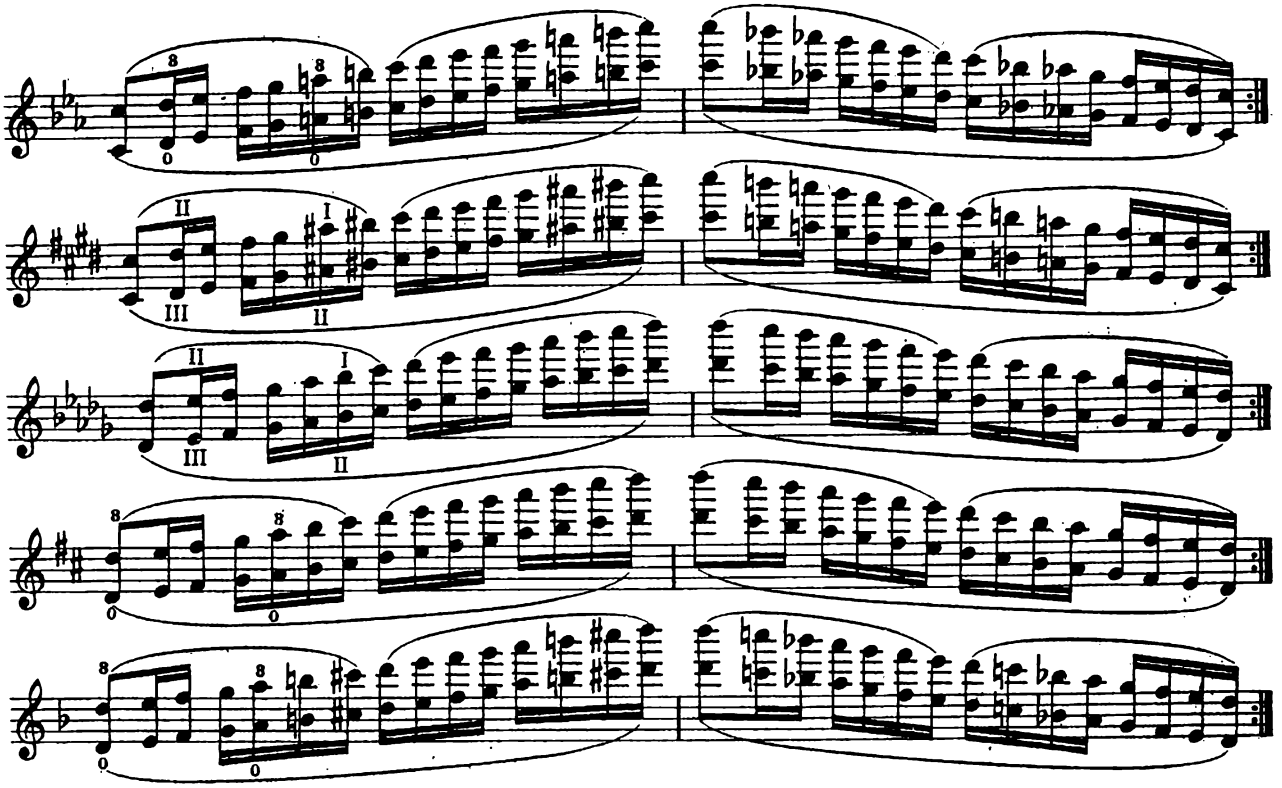
249





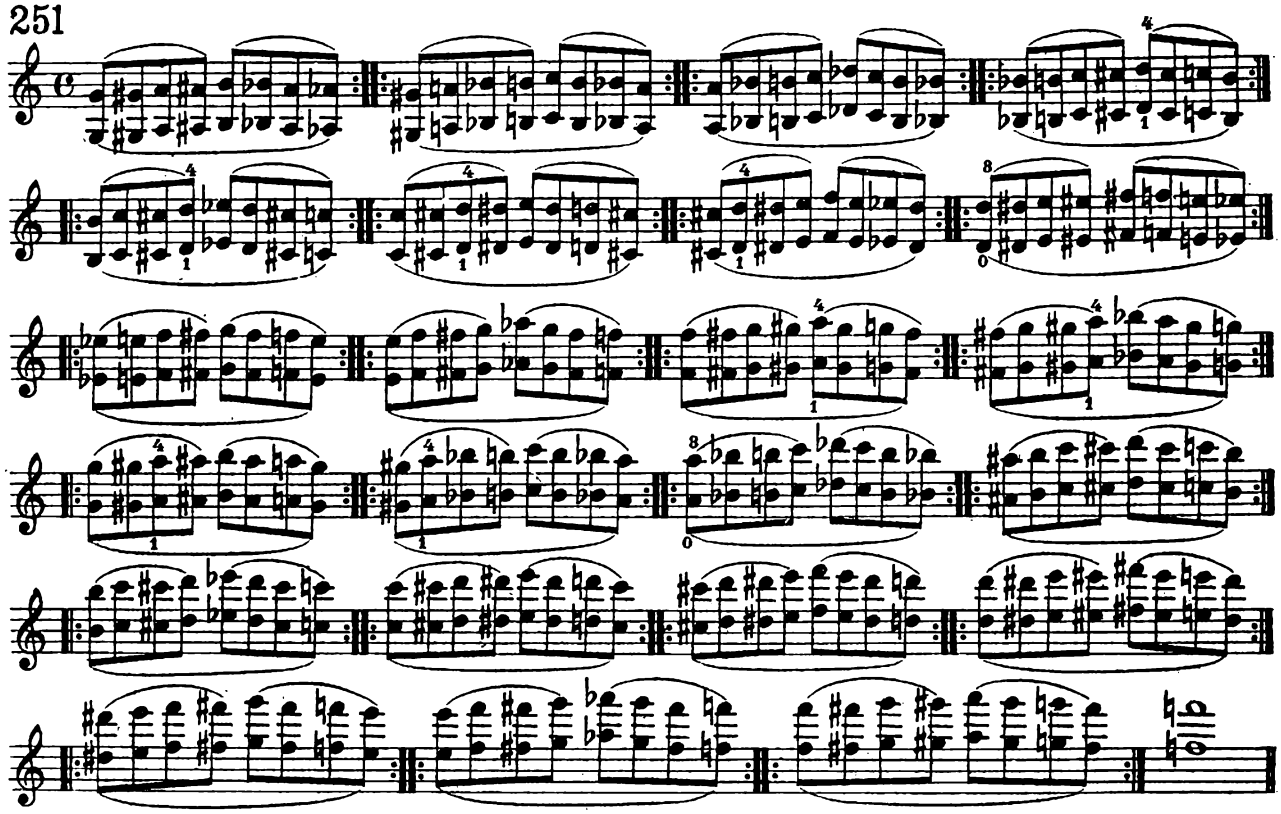
250



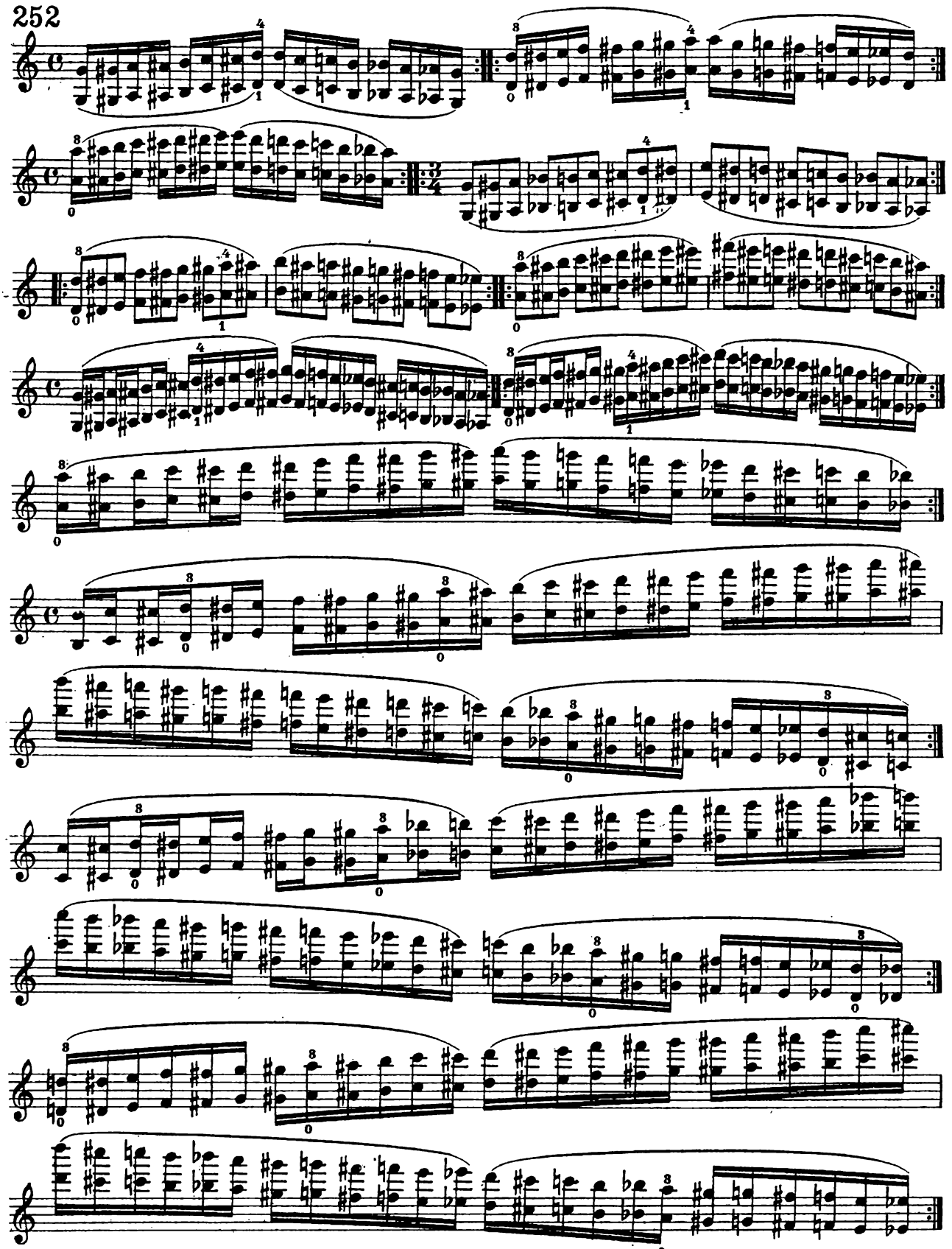


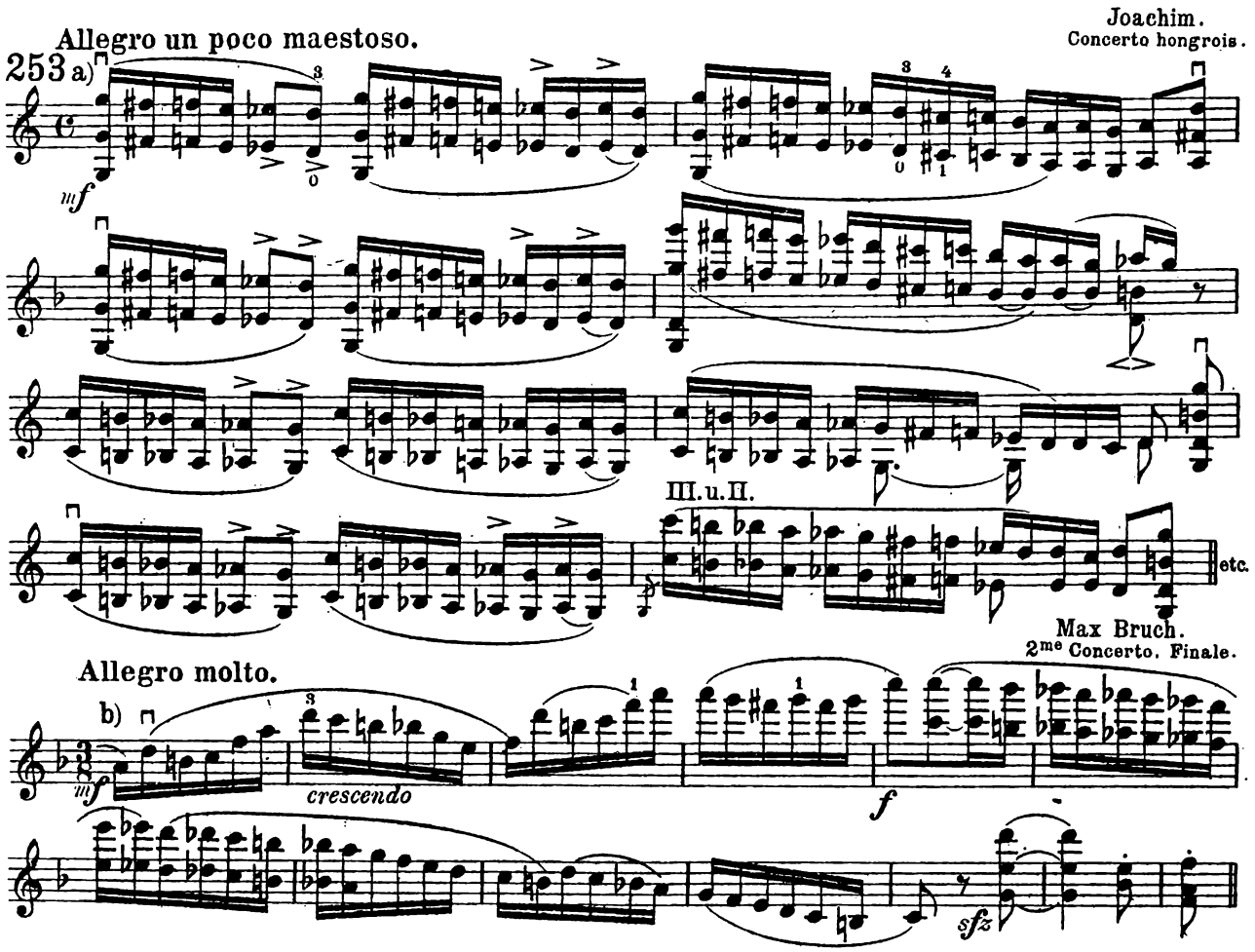
Gammes chromatiques en octaves.

251



252

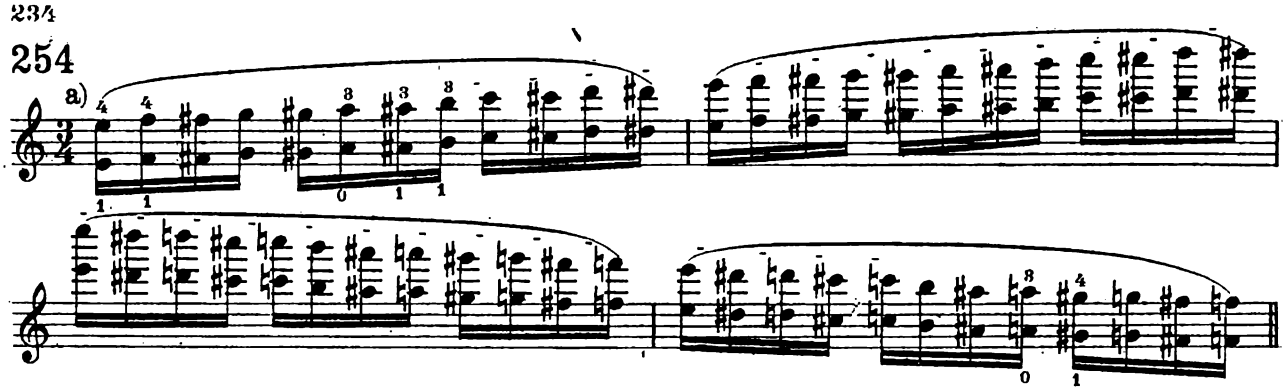




Au sujet des gammes en octaves qui précèdent, diatoniques et chromatiques, il y a lieu de faire quelques observations. Pour toutes celles qui sont dans un tempo modéré et dans des régions moyennes de la touche, la justesse de l'attaque est en une certaine mesure favorisée par le maintien du 3me doigt sur la corde la plus haute, pendant que le 1er et le 4me doigts se déplacent ensemble, parce qu'il sert alors d'appui au 4me, plus faible que les autres. Mais, dans un tempo rapide, le maintien de ce 3me doigt rendrait si difficiles les déplacements de la main qu'on fera bien de renoncer à sa collaboration, tout comme à celle du 2me doigt, lequel, dans les passages en octaves, doit toujours être tenu en l'air. Ceci dit en faisant abstraction complète du fait que, chez les violonistes dont la main est charnue, il y aurait impossibilité physique absolue à placer le 2me et le 3me doigt sur la touche dans les hautes positions, tant les „prises" y sont étroites. Cette difficulté des prises dans les hautes positions a amené certains violonistes à se servir, pour les octaves, non pas du 1er et du 4me doigts, mais du 1er et du 3me, manière contre laquelle, lorsqu'elle réussit, il n'y a du reste rien à objecter, ni au point de vue musical, ni à celui de la technique du violon; ex:

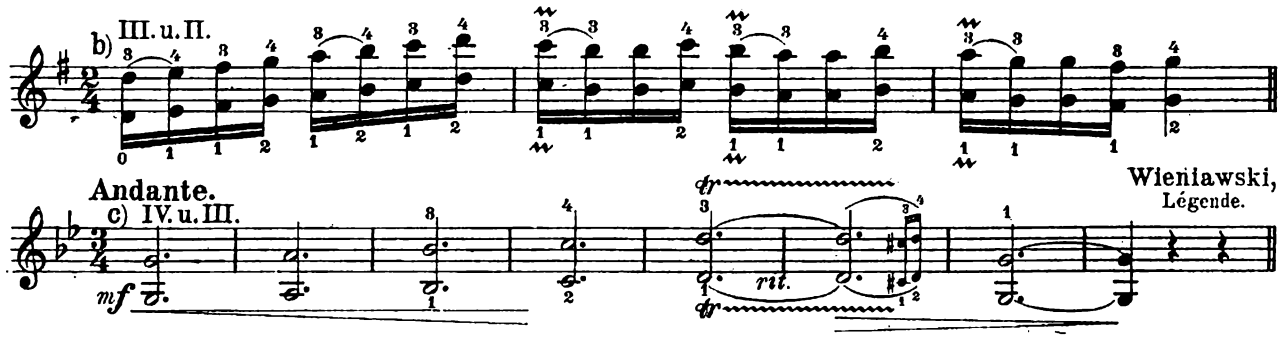
254

a)



De ce genre de gammes, jusqu'à celles qui requièrent l'emploi alternant des 1er et 3me, 2me et 4me doigts, il n'y a qu'un pas. D'abord, ce doigté trouvera son emploi dans tous les cas où des passages de gammes aboutissent à des mordants ou des trilles en octaves:

b) III. u. II.



Andante.

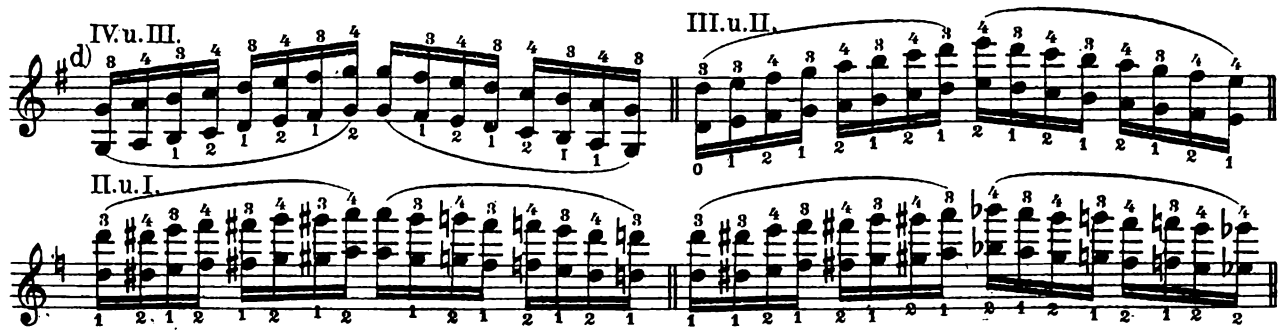
c) IV. u. III.

Wieniawski, Légende.

Mais les gammes ordinaires en octaves, diatoniques et chromatiques, peuvent aussi être jouées avec ce doigté.

d) IV. u. III.

III. u. II.

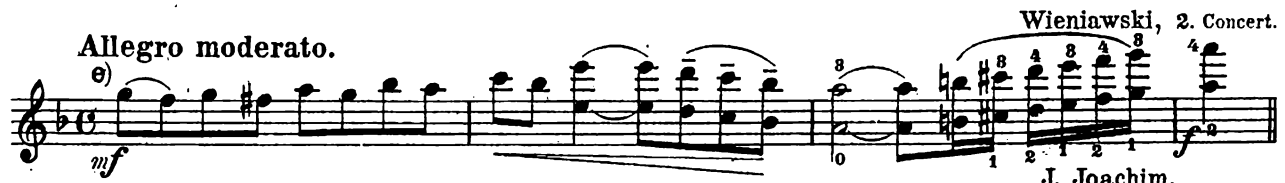


II. u. I.

Allegro moderato.

e)

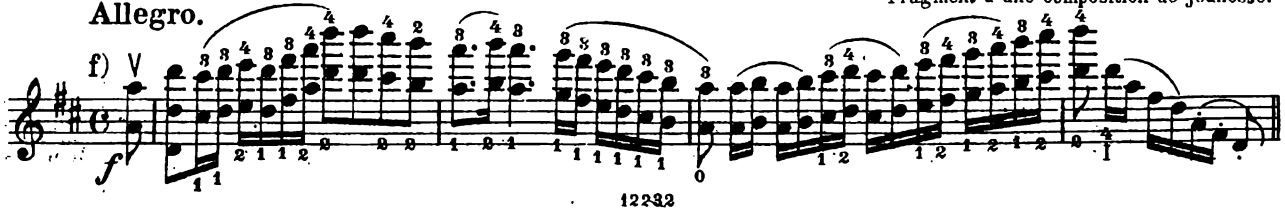
Wieniawski, 2. Concert.



J. Joachim, Fragment d'une composition de jeunesse.

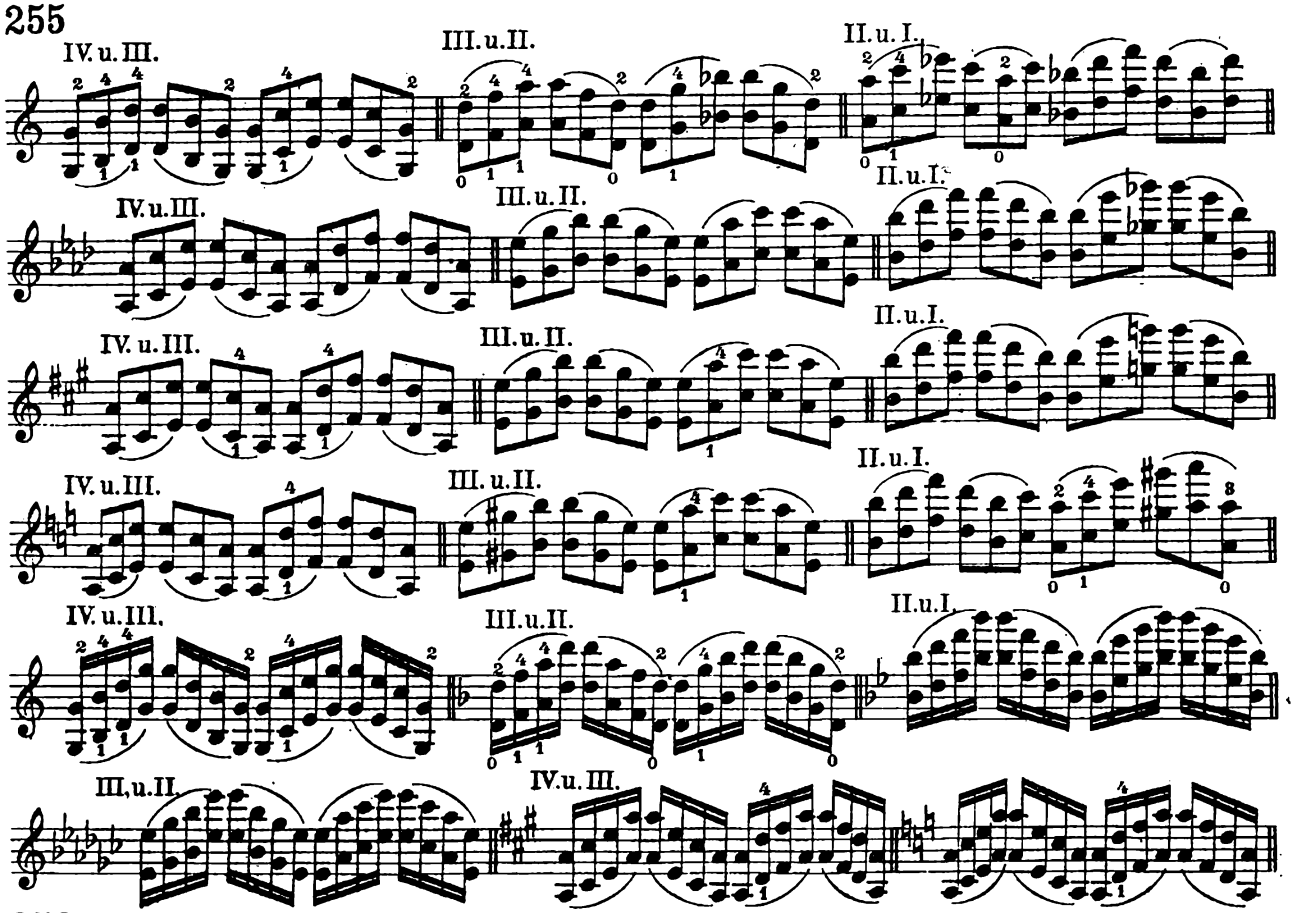
Allegro.

f)

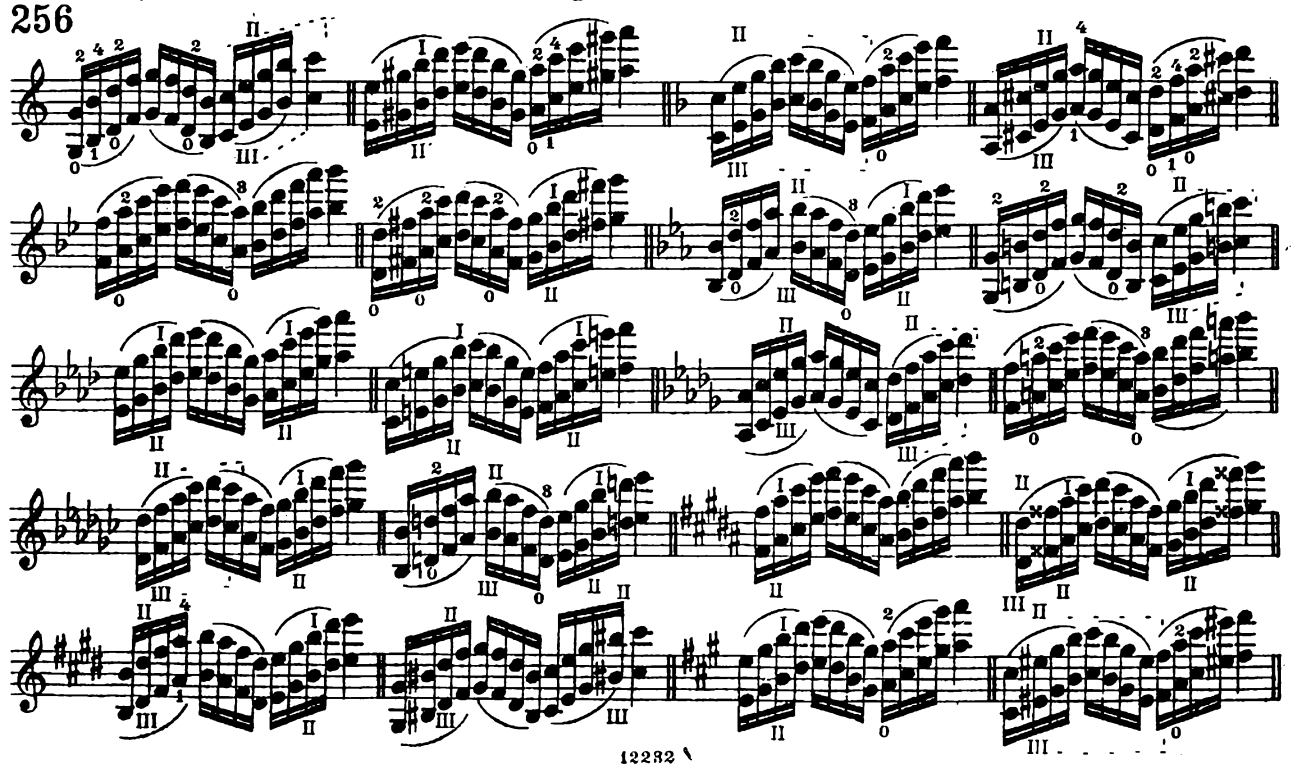


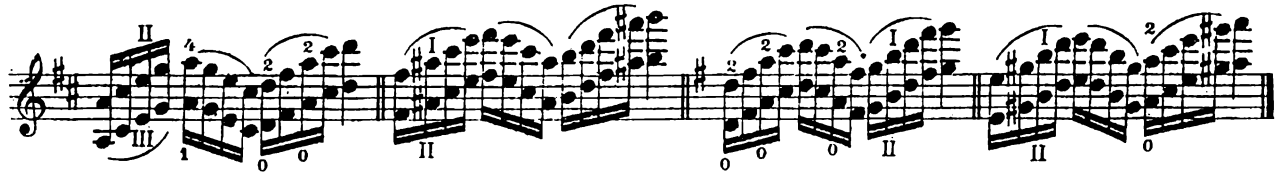
Accords brisés en octaves.

255

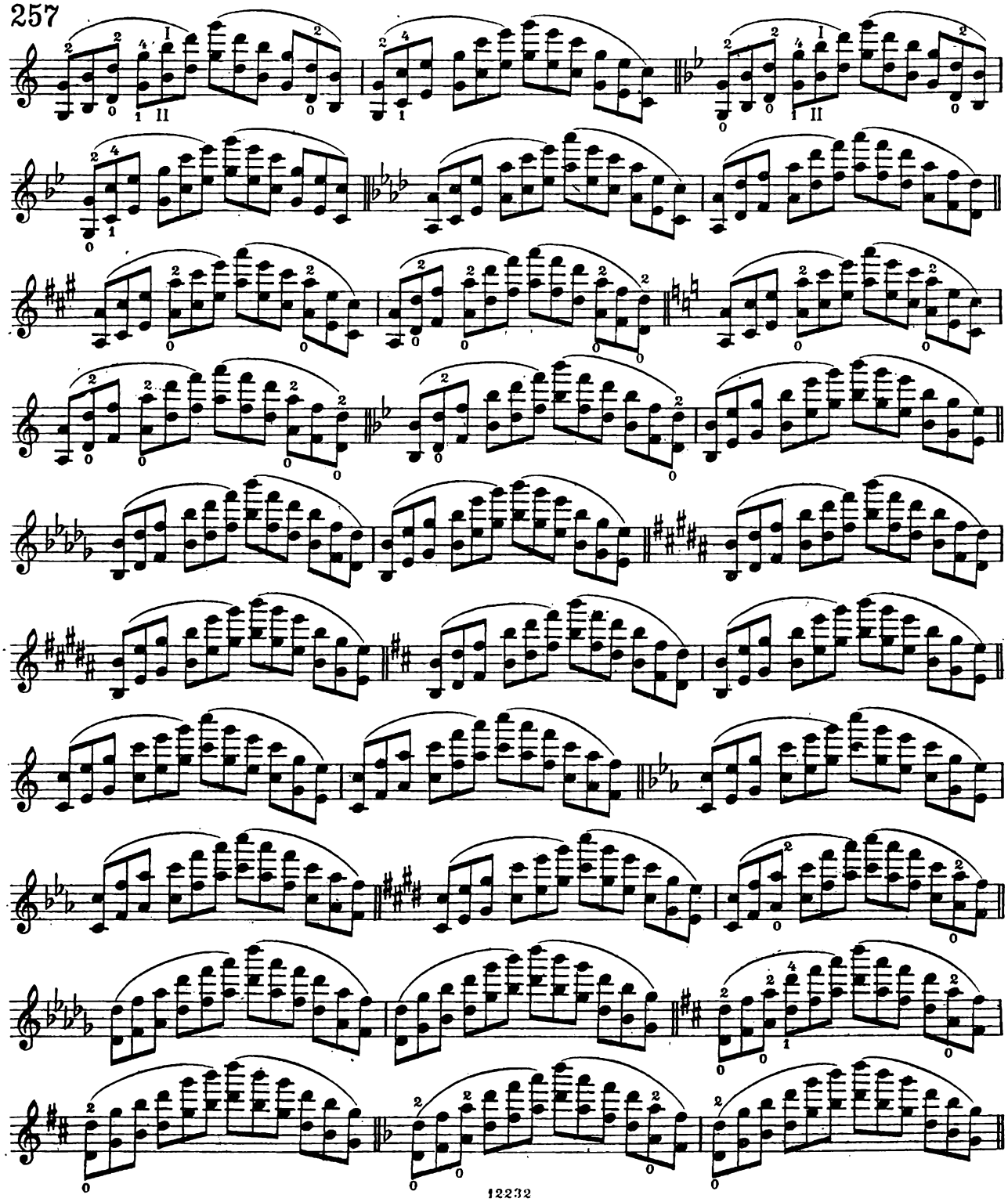


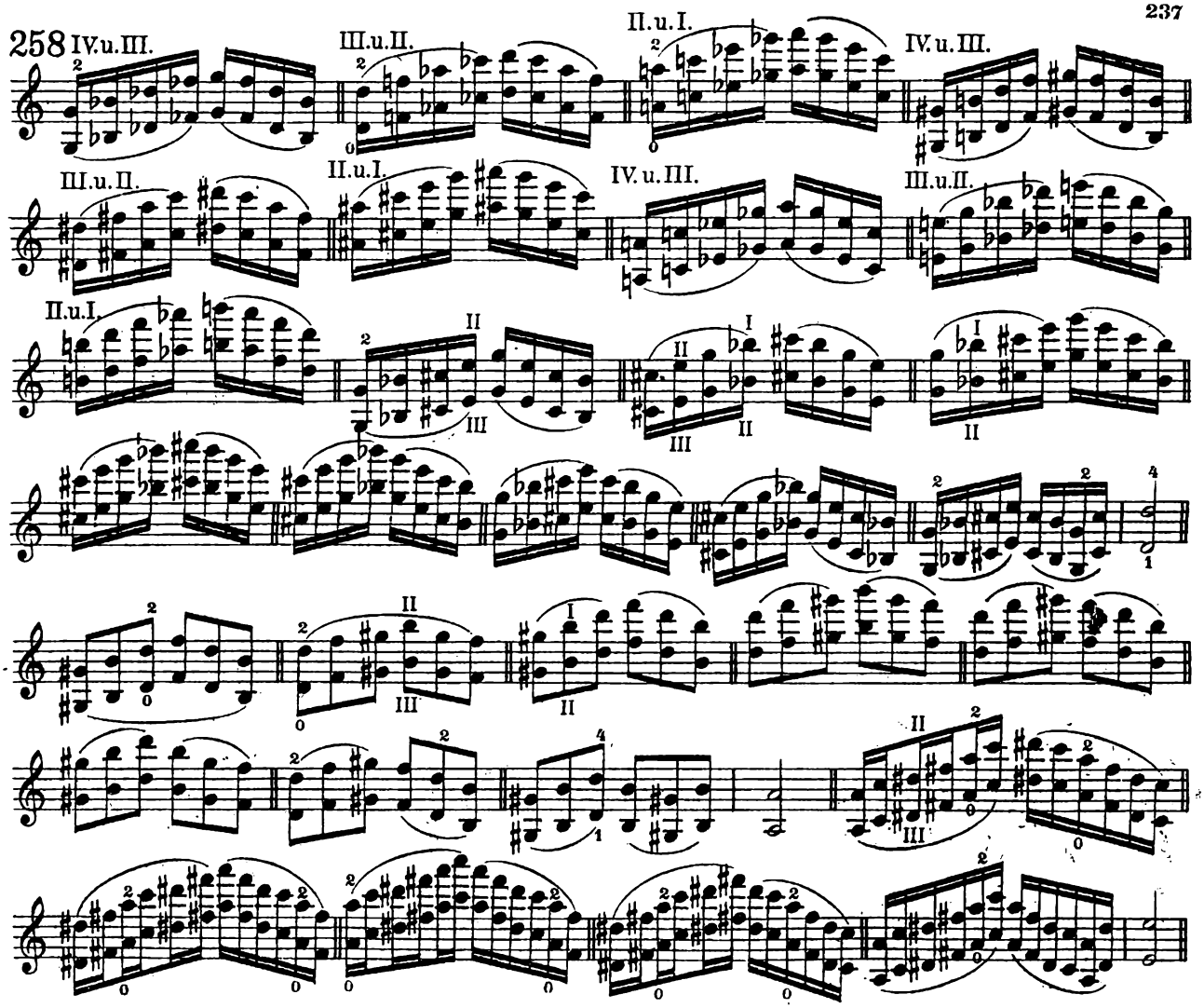
256





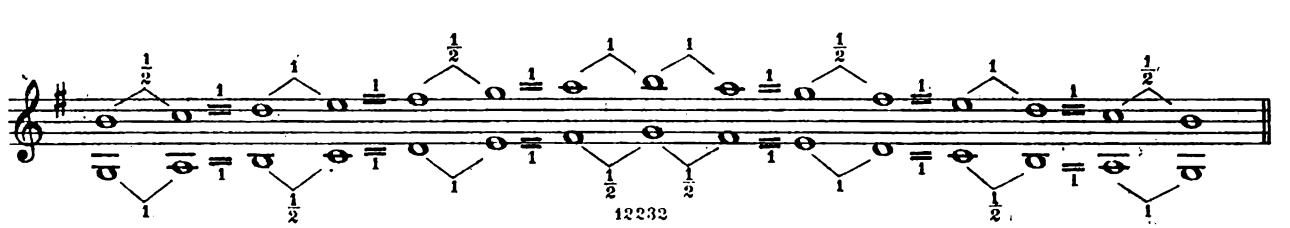
257



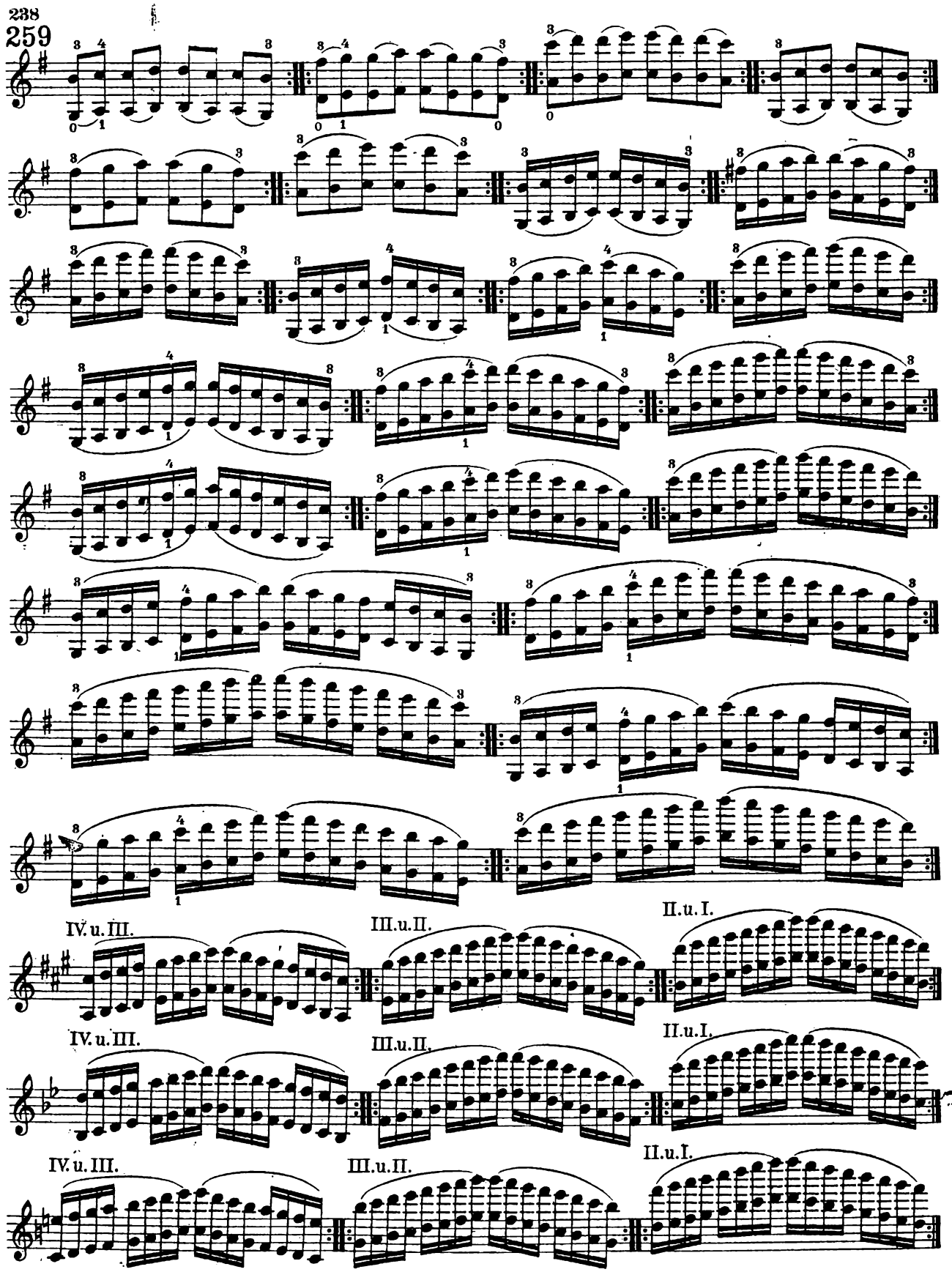


Des gammes en dixièmes.

On sait que, dans les gammes en octaves, les chromatiques sont plus faciles que les diatoniques, en raison de la régularité des déplacements de la main d'un degré à l'autre; il en est de même dans celles en dixièmes. La difficulté d'exécution des gammes diatoniques en dixièmes provient surtout de l'irrégularité qui se produit dans la progression des deux doigts nécessaires. L'élève fera donc bien de calculer toujours exactement la grandeur des intervalles qu'il a à jouer, afin de ne pas mouvoir ses doigts avec incertitude, mais au contraire avec la pleine conscience du but à atteindre. Le tableau ci dessous montre les points où les deux doigts ont à opérer des déplacements identiques, et ceux où ils en ont de différents:



259



260 IV.u.III. III.u.II. II.u.I.

IV.u.III. III.u.II. II.u.I.

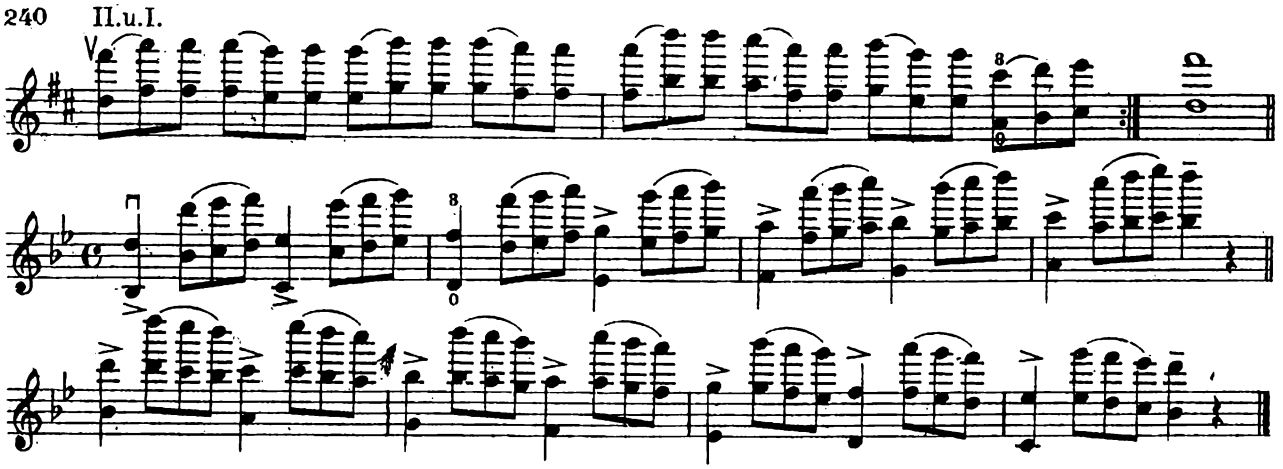
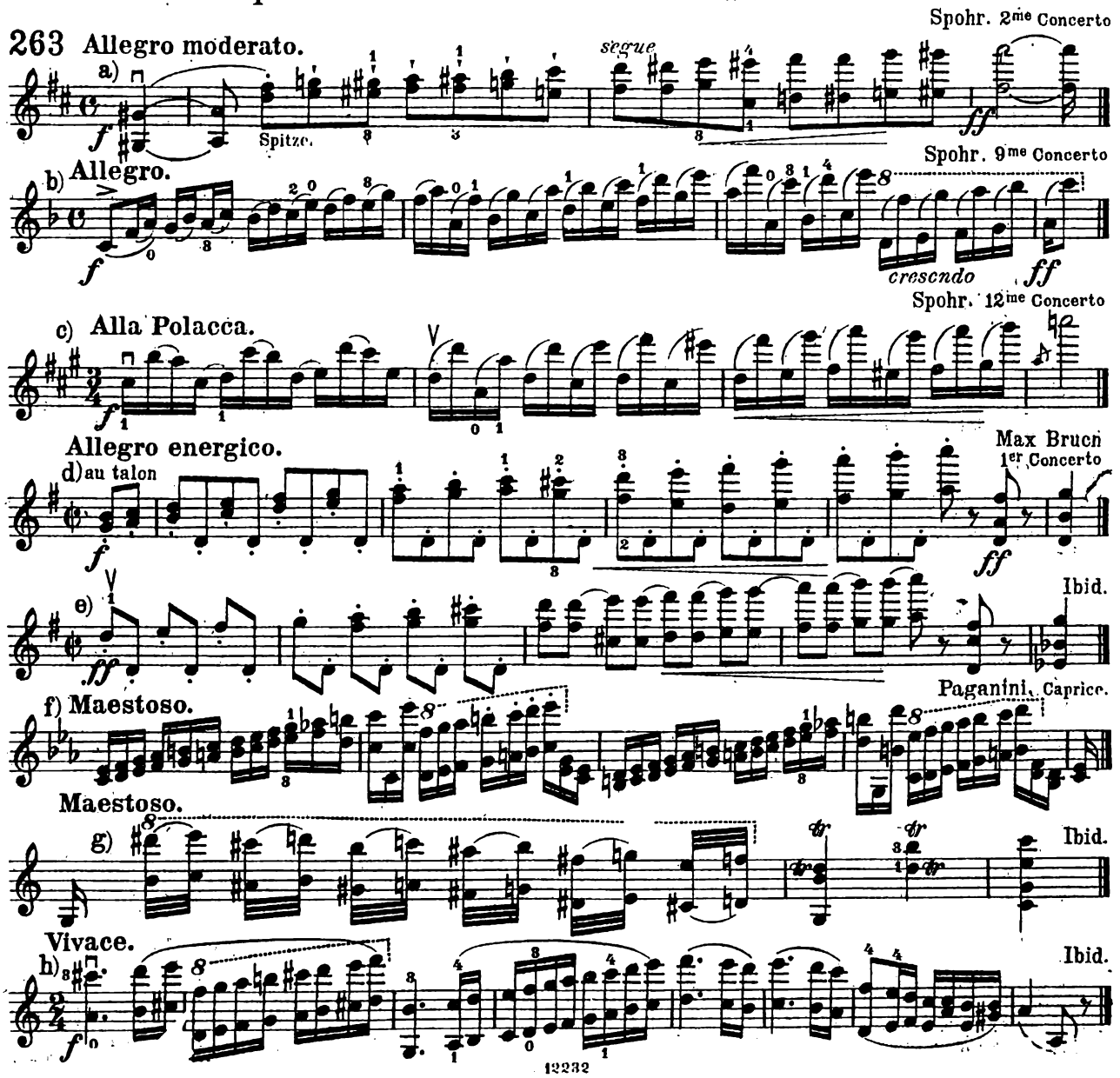
IV.u.III. III.u.II.

II.u.I.

Changements de cordes.

261

262 IV.u.III. III.u.II.



Exemples tirés d'oeuvres de différents auteurs.