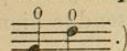
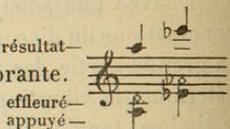




(On les indique par un petit zéro au-dessus de la note : )

Mais on peut produire aussi des *harmoniques artificiels* en appuyant avec un doigt, qui détermine un son fondamental, puis en effleurant avec un autre doigt pour effec-

tuer la subdivision de la portion vibrante. 

Ce procédé exige une certaine habileté; il n'est pas à la portée de tous les violonistes, et le compositeur doit en user avec la plus grande prudence s'il n'est pas violoniste lui-même.

Si, abandonnant l'archet, on pince la corde avec le doigt (*pizzicato*), on obtient un son sec, sans durée appréciable, d'une intensité faible ou moyenne, ayant quelque rapport, quoique plus mat, avec celui des instruments à cordes pincées (guitare, mandoline), qui, bien qu'assez restreint dans ses emplois, constitue encore une nouvelle ressource. Pour indiquer la fin d'un passage en *pizzicato*, le compositeur écrit : *col arco*, avec l'archet.

Enfin, le violon, bien qu'étant d'essence un instrument mélodique, principalement destiné à l'émission de contours ayant caractère vocal, est apte, sous certaines conditions, à faire entendre deux sons à la fois, ou même des arpèges composés de trois ou quatre sons *presque* simultanés; là se bornent ses aptitudes polyphoniques, qui ne sont pour lui qu'un accessoire secondaire.

J'allais oublier la sourdine. C'est une sorte de pince d'une forme particulière, qui vient s'emboîter sur le chevalet, et qui, en l'alourdissant, intercepte dans une certaine mesure la transmission des vibrations de la corde à la table d'harmonie, au coffre du violon, lequel n'est pas autre chose qu'un admirable *résonnateur*¹, dont elle atténue l'énergie.

On indique l'emploi de la sourdine par les mots : *con sordino* ou *avec sourdine*, et sa cessation par : *senza sordino* ou *ôtez la sourdine*. Un silence de quelques secondes suffit pour cette manipulation.

Par la simplicité et la souplesse de ses organes, par la richesse et la variété de leurs effets, comme aussi par ses dimensions commodes et maniables, par sa légèreté, et encore plus par l'absence totale de tout mécanisme interposé entre la corde sonore et la volonté de l'artiste, le violon est certainement l'instrument le plus docile, celui qui permet le plus complet développement de la virtuosité.

On n'attend pas que nous donnions ici le doigter du violon, pas plus qu'un aperçu même succinct des formules innombrables qui lui sont familières; c'est l'affaire des méthodes de violon et des traités d'instrumentation; tout ce que nous pouvons faire, c'est de signaler ce qui doit être considéré comme impossible, ou tellement difficile d'exécution qu'il est plus sage de ne pas le lui demander, au moins à l'orchestre, car depuis Paganini le virtuose violoniste ne connaît plus d'impossibilités.

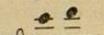
Or donc, à l'orchestre, il est prudent de ne pas excéder,

comme limite aiguë, le *la*  ce qui fournit déjà une

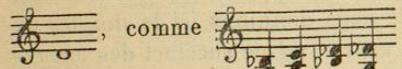
belle étendue .

1. Voir page 39.

Quand on emploie le *pizzicato*, on ne peut guère espérer un bon effet des sons qui dépassent le *do* ou le *ré* aigus :

 ; ils deviennent par trop secs et cassants.

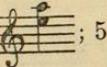
Les sons *harmoniques naturels* sont seuls d'un emploi certain, et cela encore *dans un mouvement modéré* ; pour les employer autrement, il faut de toute nécessité posséder soi-même la pratique du violon ou d'un autre instrument à cordes. Il en est un peu de même pour les *doubles cordes*, et à plus forte raison pour les *triples* et *quadruples cordes*, dont ne peut faire un usage certain, surtout *dans des mouvements rapides*, que celui qui a étudié le doigter de l'instrument. Donc, quand on n'est pas quelque peu violoniste soi-même, il faut *s'abstenir* d'écrire les intervalles suivants :

1° Tous ceux dont les deux notes sont inférieures au *ré* grave, comme  qui sont totalement

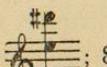
impraticables, par la simple raison que les deux sons qui les composent appartiennent exclusivement à la seule corde grave *sol*, qui n'en peut fournir qu'un à la fois ; 2°

Les *secondes* au-dessus de  ; 3° Les *tierces* au-dessus

de , de même que celles-ci :  qui

ne sont pas sans présenter quelque difficulté ; 4° Les *quartes* au-dessus de  ; 5° Les *quintes* au-dessus

de  ; 6° Les *sixtes* au-dessus de  ; 7° Les

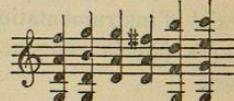
septièmes au-dessus de  ; 8° Les *octaves* au-dessus

de , ainsi que celles-ci : , qui exigent une extension assez pénible.

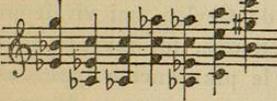
Au delà de l'octave, toute double corde dont la note grave n'est pas une corde à *vide*, comme ,

doit être considérée comme impraticable, ou tout au moins d'une exécution dangereuse.

Pour les accords de trois et quatre sons, qui ne peuvent être émis, en raison de la convexité du chevalet, qu'au moyen d'un arpège plus ou moins rapide, les plus commodes sont naturellement ceux qui contiennent des

cordes à vide, comme :  etc. ; en

dehors de ceux-ci, il n'est prudent d'écrire que des accords disposés en quintes et en sixtes mélangées, tels

que : . On peut encore admettre

quelques septièmes, ainsi disposées sur les trois

cordes aiguës, depuis  jusqu'à :  ;

mais ce n'est guère que dans les parties d'accompagnement, ou au contraire lorsque le violon est traité en instrument *solo* (deux cas diamétralement opposés), qu'il y a lieu d'employer fréquemment les doubles, triples et quadruples cordes. Le violon est avant tout un organe mélodique, le splendide et étincelant soprano des instruments

à cordes, le plus riche en effets variés, le plus agile, le plus expressif et le plus passionné des éléments de l'orchestre.

Toutes les tonalités lui sont accessibles, mais il est d'autant plus à son aise qu'il peut faire un usage plus fréquent des *cordes à vide*. En conséquence, les tons les plus commodes, comme aussi les plus sonores, sont ceux qui contiennent peu d'altérations; toutefois il n'y a guère à tenir compte de cela que dans les mouvements rapides, en raison de l'extrême habileté des violonistes actuels.

Il n'existe pas d'instrument dont la connaissance intime soit utile au même degré pour quiconque veut s'occuper intelligemment d'instrumentation. Tout compositeur ayant souci de bien écrire pour l'orchestre devrait avoir tenu un violon en main, ne fût-ce que pendant quelques mois, et aucun traité d'instrumentation, quelque parfait qu'il soit, ne pourra jamais remplacer les notions pratiques ainsi acquises.

L'origine du violon et des autres instruments de la famille dont il est le chef doit être recherchée dans l'Inde. Du temps de Ravana, roi de Ceylan, qui vivait environ 5000 ans avant l'ère chrétienne, fut inventé le *Ravanastron*¹, qui paraît être le plus ancien type des instruments à archet. (On le retrouve encore dans cet état primitif entre les mains de pauvres moines bouddhistes appartenant à des ordres mendiants.) Cet instrument rudimentaire possédait déjà tous les éléments constitutifs du violon : les cordes en intestins de gazelle, le chevalet, la caisse sonore, le manche, les chevilles et l'archet, dont nous suivrons plus loin le développement. Son premier perfectionnement fut l'*omerti*, qui a fourni le modèle de la *kemangh-a-gouz* des Arabes et des Persans, puis de

1. Voir page 159.

leur *rebab*. Il n'est pas très difficile de découvrir comment, au moyen âge, le rebab pénétra en Europe, où il donna naissance successivement aux instruments qui figurent dans tous les musées : *rubèbe*, *rebelle*, *rebec*, *rebecchino*, dont les noms seuls suffiraient, à défaut de documents historiques, pour établir la filiation. Puis vint la grande époque de la lutherie italienne, qui a créé les types définitifs que s'efforcent d'imiter les facteurs de nos jours; ses plus illustres représentants sont, par ordre de date¹ :

	Date de la naissance.	Période de fabrication.	Date de la mort.
Gasparo da Salo.....		1560 1610 env.	
Jean-Paul Magini.....		1590 1640 env.	
André Amati.....	1520		1580 env.
Jérôme Amati.....	?		1638
Antoine Amati.....	1550 env.		1635
Nicolas Amati.....	1596		1684
Jérôme Amati.....	1649		1672
André Guarnerius.....		1650 1695	
Joseph-Antoine Guarnerius..		1683 1745	
François Ruggieri.....		1670 1720	
Pierre Guarnerius.....		1690 1720	
Vincent Ruggieri.....		1700 1730	
J.-B. Ruggieri.....		1700 1725	
Pierre-Jacques Ruggieri.....		1700 1720	
Pierre Guarnerius.....		1725 1740	
ANT. STRADIVARIUS.....	1644		1737
Ch. Bergonzi.....		1725 1750	
Michel-Ange Bergonzi.....		1725 1750	
Laurent Guadagnini.....		1695 1740	
J.-B. Guadagnini.....		1755 1785	
Carlo Landolfi (Landolphus).		1750 1750	

1. Je ne donne pas toutes ces dates comme rigoureusement exactes, mais comme très approximatives et ayant fait l'objet de recherches sérieuses.

Celles des colonnes de droite et de gauche indiquent les années de la mort et de la naissance.

Quand je n'ai pu me les procurer, j'ai indiqué, en italique, dans les colonnes du milieu, la période de production de chaque artiste luthier.

Puis vint l'école tyrolienne, dérivée de la précédente :

	Date de la naissance.	Période de fabrication.	Date de la mort.
<i>Steiner</i>	1621		1683
Matthias Albani.....	1621		1673
Matthias Albani fils.....		1702 1709	
Matthias Klotz.....		1670 1696	
<i>Sébastien Klotz</i> , et ses frères, etc.			

(Les noms les plus célèbres sont en italique.) *Guarnerius*, *Stradivarius* et *Steiner* sont élèves de *Nicolas Amati Albani* père est élève de *Steiner*, ainsi que *Klotz*.

Plusieurs des élèves de *Stradivarius* répandirent en Europe les traditions de la lutherie italienne; ce sont principalement :

Médard.....	fabrica de 1680 à 1720,	et s'établit en Lorraine.
Decembre.....	— 1700 à 1735	— en Belgique.
Fr. Lupot.....	— 1725 à 1750	— à Stuttgart.
Jean Vuillaume.	— 1700 à 1740	— à Mirecourt.

Inutile de parler ici des luthiers contemporains, dont chacun connaît les mérites.

L'ARCHET primitif du ravanastron ressemblait à ceux qu'on rencontre encore chez les Arabes et les Tunisiens, aussi bien qu'à celui dont se servent encore les Chinois¹, peuples peu progressifs, chez lesquels les traditions se perpétuent indéfiniment.

Un simple bambou forme la baguette; au talon, ce bambou est percé d'un trou dans lequel est introduite une

1. J'ai eu l'occasion d'entendre le marquis de Tseng, alors qu'il était ambassadeur de Chine à Paris, sur un *ravanastron* ou violon chinois qui m'appartient (fig. 68). L'instrument a cela de particulier que l'archet reste constamment engagé et comme entrelacé dans les deux cordes, qui sont accordées en quinte, mais sur lesquelles il frotte alternativement, selon qu'on le porte en avant ou en arrière. Saint-Saëns l'a entendu à satiété en Chine, a même essayé d'en jouer, sans succès, et lui trouve un charme « essentiellement chinois », mais auquel on s'habitue. « C'est parfois atroce, ce n'est pas discordant, » m'a-t-il écrit à ce sujet.

mèche de crins arrêtée par un nœud; à l'autre extrémité de la baguette, à la pointe, est pratiquée une simple fente, dans laquelle vient se fixer, aussi par un nœud, l'autre bout de la mèche; la baguette se trouve ainsi courbée en arc, d'où son nom d'archet, petit arc.

Quoique perfectionné d'abord en Arabie, cet outil reste assez grossier jusqu'au XII^e siècle, où, après avoir été arqué, il devient presque droit; puis enfin il se cambré, se creuse et acquiert la forme que nous lui connaissons aujourd'hui, qui est à peu près l'opposé de sa forme première.

Les principaux artistes qui ont contribué à cette curieuse transformation sont : *Corelli* (né vers 1653), *Vivaldi* (né vers 1700), *Tartini* (né en 1692) et enfin *Tourte*, un Français celui-là (né en 1747, mort en 1835), auquel il appartenait de porter l'archet à sa plus

haute perfection. Il en a fixé la longueur définitive (0^m,75 pour le violon, 0^m,74 pour l'alto, 0^m,72 pour le violoncelle); il a constaté que le meilleur bois pour sa fabrication était le bois de Fernambouc, jusqu'alors employé uniquement pour la teinture; il a déterminé la courbure

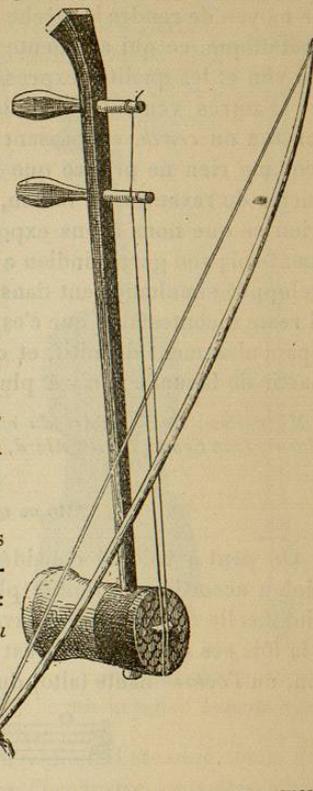


Fig. 68. — RAVANASTRON OU VIOLON CHINOIS.
Hauteur 0^m,70.

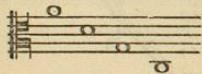
précise qui lui donne ses qualités admirables de légèreté, d'équilibre, de souplesse et d'énergie; enfin, il a imaginé le moyen de rendre la mèche plate, au moyen d'une virole métallique, ce qui augmente considérablement le volume du son et les qualités expressives de l'instrument.

D'autres veulent faire dériver le violon du crouth breton ou *crwth*, en passant par la *rote* et la *lyra*; mais comme rien ne prouve que le crouth ne dérive pas lui-même du ravanastron indien, cette opinion ne modifie en rien ce que nous avons exposé sur l'origine de l'instrument-roi; son germe indien a pu être transporté et se développer simultanément dans diverses civilisations, mais il reste incontestable que c'est en Italie qu'il a atteint son épanouissement définitif, et cela au *xvi^e* siècle, époque à partir de laquelle il n'y a plus rien été ajouté ou changé.

MÉTHODES : *Baillot (l'Art du violon)*, *Baillot, Rode et Kreutzer*, *Mazas*, *Jean Comte*, *Bériot*, *Alard*, *Danbé*, etc.

Alto ou quinte.

On peut à volonté considérer l'*alto* comme un grand violon accordé une quinte plus bas, ou comme un petit violoncelle accordé une octave plus haut, ce qui explique à la fois ses deux noms; c'est la *quinte* inférieure du violon, ou l'*octave* haute (*alto*) du violoncelle:



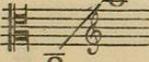
L'extension que nous avons donnée intentionnellement à la description du violon nous dispensera d'entrer dans des détails aussi minutieux en décrivant les autres instruments de la même famille.

Cet instrument, construit sur un modèle analogue à celui du violon, se joue de la même manière, quoique nécessitant, par ses dimensions, un peu plus d'écartement

des doigts de la main gauche; tout violoniste adroit peut en quelques semaines en acquérir la pratique superficielle; mais un vrai virtuose *altiste* doit en faire une étude spéciale et prolongée. En se reportant à l'article violon, et en lisant les exemples une *quinte* plus bas, on sera renseigné sur tout ce qui lui est possible ou impossible.

Mais une différence importante à noter, c'est le caractère du timbre: autant le violon est mordant, incisif, dominateur, et autant l'alto est humble, terne, triste et morose; aussi l'orchestration en tire-t-elle parti, en dehors des emplois comme remplissage, pour l'expression des sentiments de mélancolie, de résignation, qu'il traduit avec une puissance communicative incomparable, depuis la morne rêverie jusqu'à l'émotion angoissée et pathétique.

Bien que l'alto s'écrive normalement en clef d'*ut* 3^e, on emploie quelquefois pour les sons les plus aigus la clef du violon; l'étendue totale de cet instrument, employé dans l'orchestre, doit être ainsi

limitée: , bien qu'à vrai dire, entre des mains

habiles, il puisse monter beaucoup plus haut.

En raison de ses fonctions dans l'orchestre, qui occupent le centre de l'harmonie, l'emploi des doubles et tri-

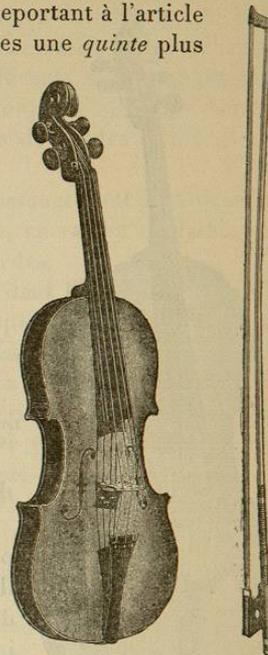
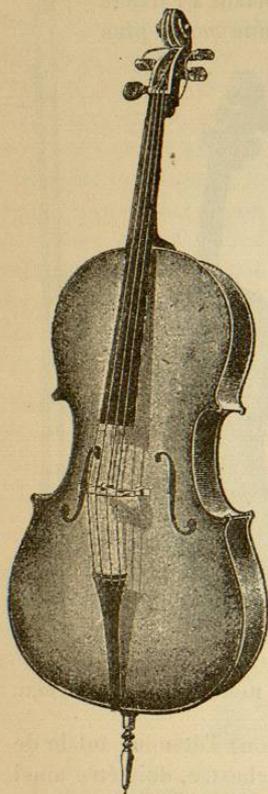


Fig. 69. — ALTO.
Hauteur 0^m,66. Longueur 0^m,74.

ples cordes est très fréquent dans les formules d'accompagnement.

(Il n'existe pas de méthode spéciale pour l'alto, son doigter et son manie- ment étant sensible- ment pareils à la pra- tique du violon.)



Longueur
0m,72.

Violoncelle.
Le violoncelle ou basse est le seul ins- trument qui, en raison de son étendue, donne lieu à l'emploi de trois clefs : *fa* 4^e pour le grave, *ut* 4^e pour le médium, *sol* 2^e pour l'aigu. Voici cette étendue



telle qu'on peut l'employer à l'orchestre; il ne dépend que de l'habileté des virtuoses de la prolonger indéfiniment à l'aigu, soit en sons naturels, soit en sons harmoniques, comme pour tous les instruments à cordes.

L'accord est :



Fig. 70. — VIOLONCELLE.
Hauteur 1m,20.

une octave au-dessous de l'alto, une 12^e au-dessous du violon.

Il est rare, en dehors du *solo*, qu'on fasse usage des

doubles, triples et quadruples cordes sur le violoncelle; en ce cas, tout en tenant compte de ce que nous avons exposé au sujet du violon, et en transposant les exemples une douzième plus bas, on devra considérer que l'instrument est beaucoup moins maniable, et qu'en conséquence de l'écart entre les différents sons (qui est environ le double de celui du violon), les meilleurs accords sont ceux qui utilisent le plus de cordes à vide. Il n'en faut pas abuser.

Au contraire, les *sons harmoniques* sont d'un excellent effet et d'une exécution facile, en raison du faible diamètre et de la longueur des cordes.

Les fonctions du violoncelle dans l'orchestre sont multiples; le plus souvent, il occupe, renforcé par la contrebasse, la partie grave de l'harmonie, la basse; c'est là sa place naturelle; mais parfois on lui confie la partie chantante, et alors, perdant son austérité, il devient un ravissant ténor instrumental, d'un timbre pur et chaud, extatique ou passionné, toujours distingué et captivant; sa vocalisation rapide et légère, le passage fréquent des sons naturels aux sons harmoniques, imitant celui de la voix de poitrine à la voix de tête, complètent l'illusion avec l'organe vocal.

D'ailleurs, bien que se mouvant dans d'autres régions et éveillant d'autres sensations, le violoncelle possède une richesse de sonorités variées presque aussi considérable que le violon.

Les *pizzicati* y sont meilleurs et moins secs que sur ce dernier.

MÉTHODES : *Baudiot, Romberg, Chevillard, Rabaud.*

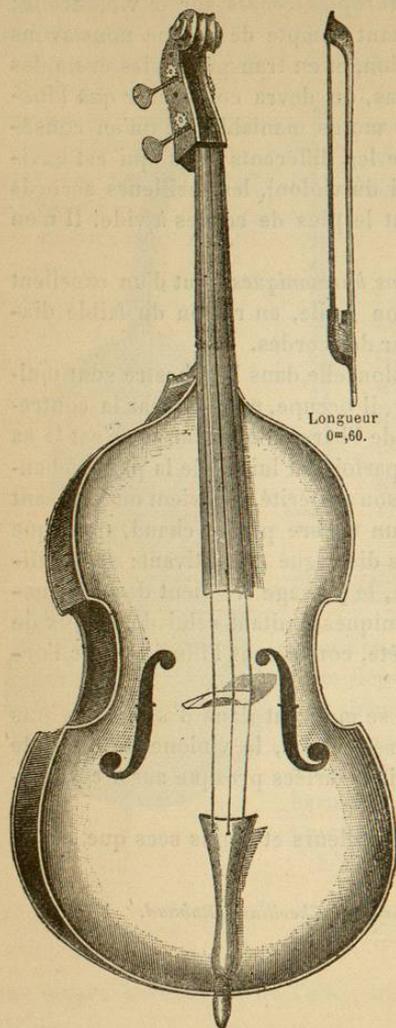
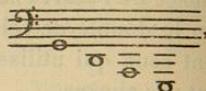


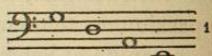
Fig. 71. — CONTREBASSE.
Hauteur 2^m.

Contrebasse.

La contrebasse est accordée à l'inverse du violon, en quarts :



et occupe la région la plus grave de l'échelle orchestrale. Aussi, pour éviter l'emploi constant de lignes supplémentaires, a-t-on adopté de l'écrire à l'octave supérieure du son réel, ainsi :



L'échelle de la contrebasse, à l'orchestre, comprend dix-huit degrés :



1. Le même fait, en sens inverse, se produit dans la notation de la petite flûte.

2. Il a existé et on rencontre encore parfois des contrebasses à trois cordes ne descendant qu'au

Son rôle à peu près constant est de redoubler et renforcer les violoncelles, ou tout au moins la basse de l'harmonie; malgré son volume considérable, et le long parcours que doit effectuer la main gauche pour se rendre d'une note à l'autre, les contrebassistes arrivent à exécuter, soit en sons liés, soit en *détaché*, des dessins assez rapides, pourvu qu'ils ne soient pas trop compliqués. Le *tremolo* y produit des effets puissants, et le *pizzicato* y est plus rond et plus moelleux que sur tout autre instrument. Les *doubles cordes* lui sont à peu près inconnues, et seraient d'ailleurs aussi difficiles qu'inutiles et nuisibles dans cette région de l'échelle où l'on n'a pas intérêt à entasser les notes, mais au contraire à les espacer. Les *sons harmoniques* lui seraient faciles, mais jusqu'ici on les a peu utilisés.

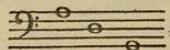
[Beaucoup de maîtres classiques, notamment Gluck, Haydn, Mozart et même Beethoven, ont écrit des parties de contrebasse descendant jusqu'à l'*ut*  (note

écrite); que faut-il en conclure? Que de leur vivant, et en Allemagne, on accordait les contrebasses autrement qu'aujourd'hui? C'est peu probable, car aucun auteur n'en fait mention. Croire à une négligence collective et persistante de leur part? C'est encore plus invraisemblable. C'est une question que je n'ai pu élucider.]

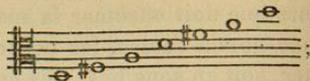
MÉTHODES : *Verrinst, Labro, Gouffé, Bottesini.*

Viole d'amour.

Instrument curieux et intéressant, surtout en ce qu'il est le seul dans lequel il soit fait emploi systématique des

sol et accordées en quintes : , comme celle dont nous donnons le dessin. (Note écrite.)

vibrations par sympathie¹. Il possède sept cordes, accordées en accord parfait de *ré* majeur :



et au-dessous de ces cordes il y en a sept autres, métalliques, donnant les mêmes sons, auxquelles l'archet ne peut toucher, mais qui entrent *spontanément* en vibration sous la seule influence des cordes supérieures².

Le timbre en est étrangement poétique; mais, le renforcement sympathique ne se produisant réellement que sur les notes de l'accord parfait de *ré*, et de plus

1. Voir page 41.

2. Ce dessin est donné ici à une échelle bien supérieure à celle des autres instruments à cordes, afin de laisser voir quelques détails intéressants de la structure de la *viole d'amour*, notamment les cordes sympathiques et la double rangée de chevilles qu'elles nécessitent.

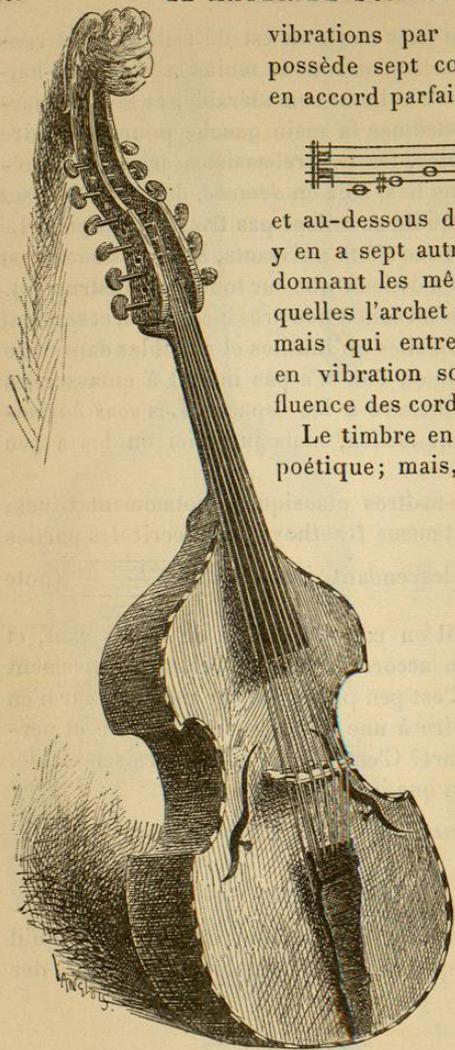


Fig. 72. — VIOLE D'AMOUR.
(Musée du Conservatoire, n° 157.)
Hauteur 0^m,76.

le doigter étant très bizarre (en raison de l'accord), c'est un instrument des plus imparfaits; l'usage en est si restreint que je n'en puis citer qu'un seul exemple, dans le premier acte des *Huguenots*, où il est généralement remplacé, sans aucun désavantage marqué, par le premier alto solo.

C'est surtout dans un local restreint, dans des concerts intimes de musique de chambre, qu'on peut se rendre compte de son charme particulier, qui ne peut sans fatigue captiver longtemps l'attention.

FAMILLE DES INSTRUMENTS A CORDES PINCÉES

Harpe.

Ainsi qu'on peut le constater par de nombreux bas-reliefs antiques, l'idée primitive de la harpe remonte *au moins* aux anciens Égyptiens, c'est-à-dire à plus de six mille ans! Ils en avaient depuis 4 cordes jusqu'à 11 ou 12, et dans quelques-unes on voit déjà apparaître la forme élégante qui caractérise ce gracieux instrument. On le retrouve ensuite chez les Hébreux, puis dans toutes les grandes civilisations, toujours gagnant en étendue, mais sans aucun *mécanisme*. Or, c'est justement l'adaptation d'un mécanisme des plus ingénieux et sans analogue dans aucun instrument, mécanisme dont l'ébauche appartient à Naderman (1773-†1835), mais qui doit ses derniers perfectionnements au célèbre facteur Sébastien Érard, qui a donné droit de cité à la harpe dans l'orchestre moderne, où, employée à propos et avec discrétion, elle produit des effets tantôt séraphiques, tantôt pompeux, toujours empreints de la plus grande suavité.

Voici en quoi consiste le principe, très curieux, de la harpe d'Érard, dite « à double mouvement », et la seule employée de nos jours :

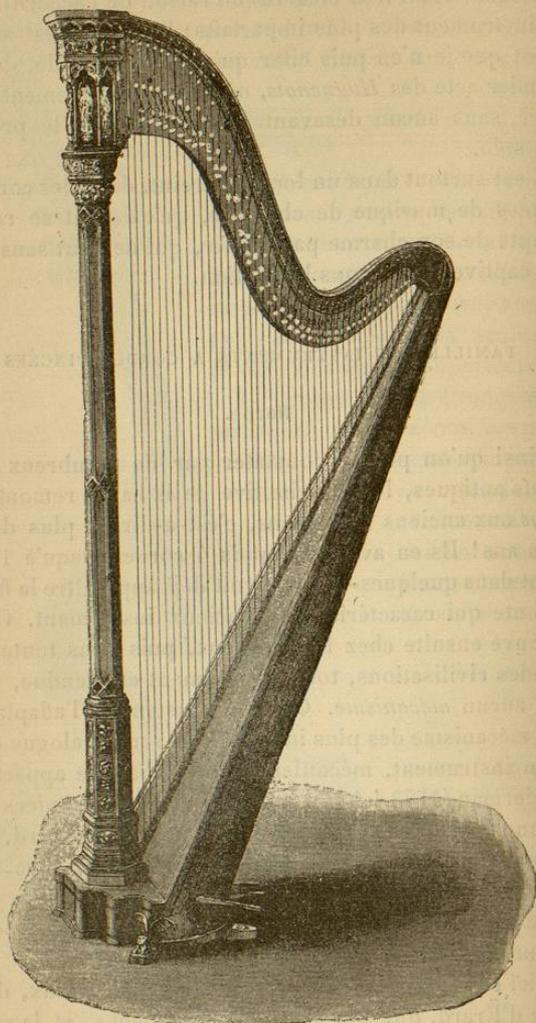


Fig. 73. — HARPE.
Hauteur 1^m,75.

Ses quarante-six cordes sont accordées de façon à faire entendre la gamme diatonique d'*ut bémol majeur*.



Sept pédales entourent sa base et peuvent être abaissées et *fixées* chacune à deux crans différents. Si l'on fixe l'une d'elles à son premier cran, toutes les cordes *fa* \flat sont simultanément raccourcies de la longueur correspondant à un demi-ton, le *fa* devient *naturel*, et on a la gamme de *sol bémol majeur*; une deuxième pédale agit de même sur tous les *do* \flat , qui deviennent des *do bécarrés*, ce qui produit le ton de *ré bémol majeur*; et ainsi de suite, en abaissant chaque pédale à son premier cran, on obtient les gammes de *la bémol*, *mi bémol*, *si bémol*, *fa* et *ut majeurs*. Dans ce dernier ton, toutes les pédales sont donc accrochées au milieu de leur course.

Si, revenant à la première pédale, celle du *fa*, on l'abaisse maintenant à fond en la fixant dans son deuxième cran d'arrêt, les cordes *fa* sont encore raccourcies, deviennent des *fa dièses*, d'où résulte la gamme de *sol majeur*; et en continuant ainsi à l'égard des six autres pédales, on obtient chaque fois une gamme majeure nouvelle, si bien que lorsque les sept pédales sont complètement abaissées et fixées à leur cran inférieur, l'instrument, qui était primitivement en *ut bémol*, se trouve en *ut dièse majeur*.

On voit combien ce mécanisme diffère de celui de tout autre instrument. Voyons maintenant ce qu'il en résulte pour la façon d'écrire la musique destinée à la harpe.

D'abord, que le genre chromatique est celui qui lui convient le moins, et que la *gamme chromatique* lui est complètement interdite, sauf dans des mouvements d'une

extrême lenteur, puisque chaque note chromatique exigerait le mouvement d'une pédale; encore serait-elle d'un mauvais effet.

Ensuite, que la gamme mineure offre, bien qu'à un degré moindre, une difficulté analogue, en raison de la variabilité du 6^e et du 7^e degré, qui la fait participer du genre chromatique.

Enfin, que les modulations rapides, surtout entre tons éloignés, sont dangereuses et risquées, puisqu'elles ne peuvent être obtenues qu'en modifiant la disposition des pédales, ce qui demande un certain temps, chaque pied n'en pouvant faire mouvoir qu'une seule à la fois.

Les tons les plus sonores sur la harpe sont ceux qui contiennent le plus de bémols, parce qu'ils utilisent les cordes dans leur plus grande longueur. Les tons majeurs sont les plus commodes, puisque l'instrument lui-même est accordé en majeur.

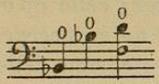
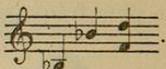
Les accords plaqués, *arpégés* ou brisés, les gammes et traits diatoniques, en octaves, tierces ou sixtes, sont les formules les plus familières à la harpe.

Le faible écartement des cordes permet à la main d'embrasser l'intervalle de dixième aussi facilement que sur le piano l'octave; mais dans les accords il ne faut demander que quatre notes à chaque main, la plupart des harpistes ne se servant pas du cinquième doigt.

Le trille et les notes répétées ne sont pas d'un effet très heureux.

Tout comme les instruments à archet, la harpe possède des *sons harmoniques*; en effleurant la corde au point milieu, avec le côté extérieur de la main, ce qui laisse les doigts libres pour pincer, on obtient le son partiel 2 (octave de la fondamentale), qui est d'une suavité ravissante, surtout dans le médium de l'instrument; la main droite ne peut attaquer qu'un seul harmonique à la fois, la main gauche deux, et dans un mouvement modéré; ils

ont peu de force et ne peuvent être utilisés que du *pp* au *p*. Leur notation est très simple: on écrit le *son voulu* une octave plus bas, et on le surmonte d'un 0.

Notation  . Effet produit 

En tenant compte des particularités qu'on vient de voir, et bien que ces deux instruments procèdent d'un principe totalement différent, on peut considérer que la musique de harpe *s'écrit* à peu près comme celle de piano; les mêmes clefs et le même système de notation sont en usage, mais les procédés d'exécution sont tout autres.

MÉTHODES : Labarre, Nadermann, Prumier, Bochs.

Guitare.

Ce n'est pas, à proprement parler, un instrument d'orchestre, bien qu'on l'y ait parfois introduite dans un but pittoresque; en Espagne et en Italie, elle sert souvent à accompagner les voix, et ne manque pas d'une certaine poésie dans la musique intime. Son accord rappelle celui du luth, dont elle dérive

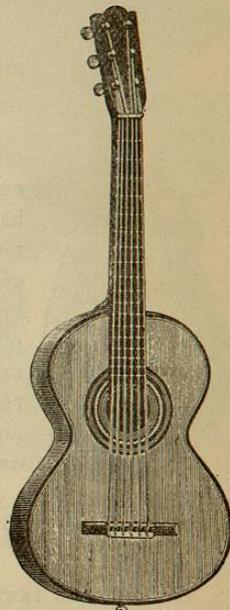
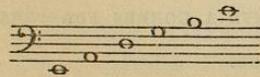


Fig. 74. — GUITARE.
Hauteur 0^m,93.



on l'écrit une octave au-dessus, et en clef de *sol*.

MÉTHODES : Carulli, Gatayes, Cottin.

Mandoline.

Il y en a de plusieurs espèces ; celle qu'on rencontre le plus fréquemment est munie de huit cordes accouplées et accordées comme celles du violon

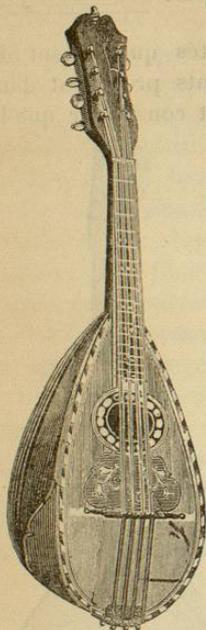


Fig. 75. — MANDOLINE.
Hauteur 0^m,60.

d'où résulte un doigter analogue ; mais il ne faut pas monter au delà du *mi* :



On ne pince pas les cordes de la mandoline directement avec le doigt, comme celles de la guitare ou de la harpe, mais avec un petit bec du plumé ou un crochet d'écaille. Le but des cordes doublées est d'obvier à la faiblesse de la sonorité, et surtout de permettre une sorte de *tremolo* très rapide, par lequel les mandolinistes remplacent (?) les notes tenues ; c'est un effet spécial à cet instrument, dont on se fatigue rapidement.

MÉTHODES : Cerclier, Cottin, Pietrapertosa, de Sivry, F. de Cristofaro, Patierno.

FAMILLE DES INSTRUMENTS A CORDES FRAPPÉES

Piano.

Quoique le piano soit avant tout un instrument autonome, il suffirait de l'emploi qu'en ont fait : Berlioz dans *Lélio*, C. Saint-Saëns dans sa merveilleuse symphonie op. : 78, Vincent d'Indy dans le *Chant de la Cloche*,

et de quelques autres tentatives moins concluantes, pour le ranger dès à présent parmi les instruments qui peuvent, au moins exceptionnellement, faire partie de l'orchestre.

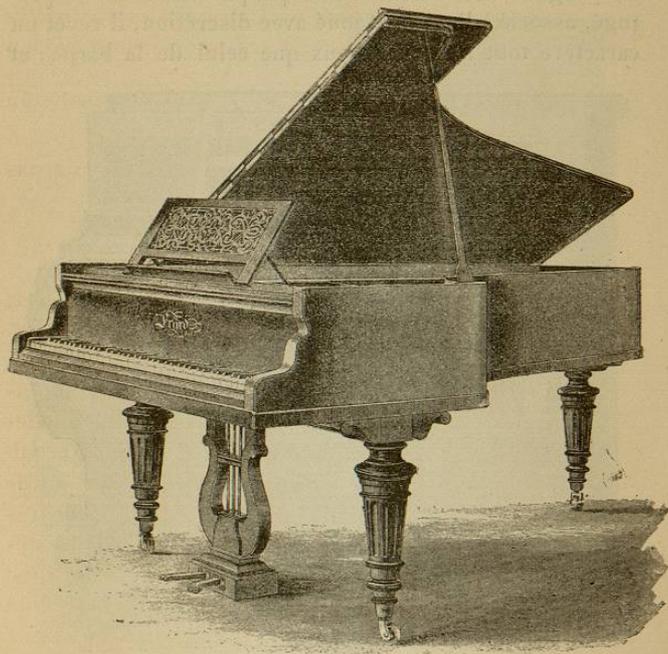


Fig. 76. — PIANO A QUEUE.
Longueur variable ; largeur du clavier 1^m,31.

Rien ne prouve qu'il ne s'y introduira pas définitivement, car il y produit des effets nouveaux et personnels, qui ne peuvent être remplacés par aucun autre agent sonore. Les Hongrois n'ont-ils pas dans leur orchestre national le cembalo, qui est un piano sans clavier, et les anciens compositeurs italiens, allemands et français n'utilisaient-

ils pas son ancêtre, le clavecin¹, dans leurs partitions et pour l'accompagnement des récitatifs, où il était écrit en basse chiffrée ?

A l'église, d'où il n'est exclu que par une sorte de préjugé, associé à l'orgue et joué avec discrétion, il revêt un caractère tout aussi religieux que celui de la harpe ; et

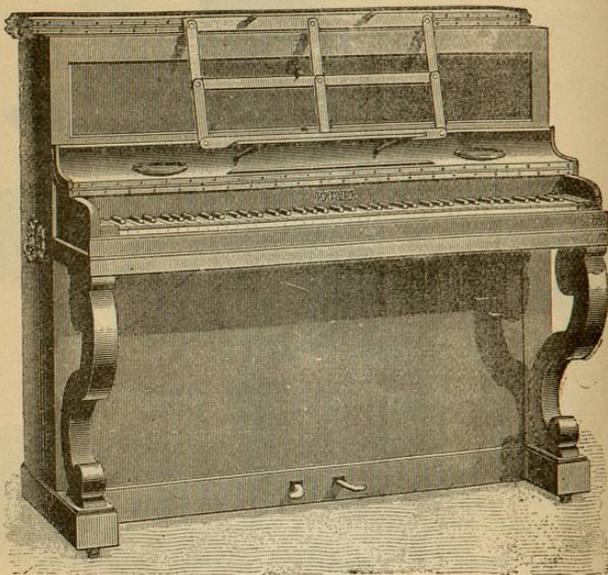


Fig. 77. — PIANO DROIT.
Hauteur variable ; largeur du clavier 1=31.

s'il ne peut en toutes circonstances être substitué à cette dernière, qui possède des effets tout particuliers et un aspect spécialement hiératique, il prête, de son côté, à des combinaisons qui lui sont personnelles. Gounod l'employait souvent ainsi.

Le décrire me paraît superflu ; disons seulement, pour

1. *Clavi-cembalo* (cembalo à clavier).

le cas invraisemblable où ce volume irait échouer sur quelque autre planète, que c'est un instrument à cordes métalliques frappées, dont le clavier embrasse l'étendue

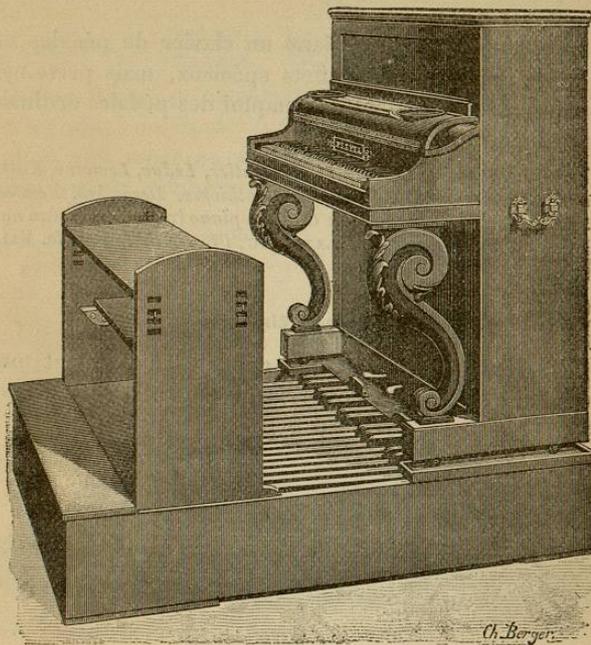


Fig. 78. — PIANO A PÉDALIER.
Caisse du pédalier ; hauteur 0m,30.

chromatique de sept octaves, du  au , la

plus grande de tous les instruments, l'orgue excepté, et il est probable que cette étendue, déjà énorme, sera encore dépassée, car le piano a toujours été en grandis-