

L'archet [suite]

Autor(en): **Marteau, Henri**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **La musique en Suisse : organe de la Suisse française**

Band (Jahr): **2 (1902-1903)**

Heft 28

PDF erstellt am: **26.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1029892>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

d'hui, en le « modernisant » et nous aurons doté notre chère ville de Genève d'une institution utile entre toutes et digne du rang qu'occupe la plus petite, mais non la dernière des grandes villes. G. H.

L'article que l'on vient de lire date *lui-même de sept ans!* Ainsi « volent les années » et s'éternisent les questions d'utilité publique! Celle de « l'orchestre permanent » semblait résolue en 1874, puis en 1894; les musiciens s'en félicitaient et nous voici toujours au même point! Espérons que nous n'aurons pas à rééditer notre article dans une dizaine d'années et qu'en même temps que le Musée des beaux-arts, sera édifié, — enfin! — l'orchestre permanent genevois!



L'ARCHET

(Suite)

Jusqu'en 1775, ni la longueur des archets, ni leur poids, ni leurs conditions d'équilibre dans la main, n'avaient été déterminés; éclairé par les conseils d'artistes célèbres dont il était entouré, Tourte fixa la longueur de la baguette pour l'archet de violon à 74 ou 75 centimètres, y compris le bouton; celui de l'alto à 74 centimètres, et celui du violoncelle à 72 ou 73 centimètres. Ce fut alors qu'il détermina la distance du crin à la baguette par les hauteurs de la tête et de la hausse et qu'il obtint par ces proportions l'angle nécessaire au crin pour l'attaque des cordes, en évitant l'inconvénient que celles-ci soient touchées par la baguette. Dans ces archets, la tête, plus élevée qu'autrefois, et conséquemment plus lourde, obligea Tourte à augmenter d'une manière sensible le poids de la partie inférieure, afin de rapprocher de la main le centre de gravité, et de mettre l'archet en équilibre parfait.

C'est dans ce but qu'il chargeait volontiers la hausse et le bouton d'ornements métalliques qui en augmentaient la pesanteur. De là vient que, nonobstant la légèreté des archets unis, on préfère ceux qui sont ornés, bien que plus lourds en apparence; car, dans les premiers, le centre de gravité s'éloignant de la main, le poids est plus sensible vers l'extrémité supérieure de la ba-

guette, tandis qu'il se trouve dans les autres à la partie inférieure. Dans les archets dont l'équilibre est plus satisfaisant, la longueur du crin est de 65 centimètres pour le violon, et le centre de gravité est à 19 centimètres, à partir de la hausse; dans l'archet de violoncelle, la longueur du crin est de 600 à 620 millimètres, et le centre de gravité est à 175 ou 180 millimètres de hausse.

Tourte donnait des soins minutieux à la préparation de la mèche de crins de l'archet. Il préférait les crins de France, parce qu'ils sont plus gros et plus solides que ceux des autres provenances. La préparation qu'il leur faisait subir consistait à les dégraisser par le savonnage; puis il les passait dans l'eau de son, enfin il les dégagait des parties hétérogènes qui avaient pu s'y attacher en les plongeant dans une eau pure, légèrement teintée de bleu. Sa fille avait pour occupation presque constante le triage de ces crins, pour en écarter ceux qui n'étaient pas complètement cylindriques et égaux dans toute leur longueur, opération délicate et nécessaire; car un dixième au plus d'une masse de crins donnée est d'un bon usage, la plupart ayant un côté plat et présentant de nombreuses inégalités. A l'époque où Viotti arriva à Paris, les mèches de crins des archets se réunissaient presque toujours en une masse ronde qui nuisait à la qualité des sons; ce fut d'après ses observations à ce sujet que Tourte imagina de maintenir les crins de l'archet sous l'aspect d'une lame plate comme un ruban, en les pinçant à la hausse par une virole qu'il fit d'abord en étain, puis en argent. Plus tard il compléta cette importante amélioration par une petite lame de nacre qui recouvre le crin depuis la naissance de la mortaise de la hausse jusqu'à la virole, par laquelle elle est maintenue. Les archets enrichis de cette plaque furent appelés, dans l'origine, « archets à recouvrements ». Le nombre des crins déterminés par Tourte pour ses archets fut un peu moins élevé qu'il ne l'a été depuis qu'on s'est attaché à tirer le plus grand son possible des instruments: ce nombre varie aujourd'hui entre 175 et 250, en raison de la grosseur des crins.

C'est dans la distribution des forces et dans la perfection des baguettes que Tourte a été

supérieur aux autres fabricants d'archets. On se demande aujourd'hui comment un homme dépourvu de toute instruction, et dont l'éducation avait été négligée au point de ne savoir ni lire ni écrire, a pu déterminer, par la seule puissance de son instinct et par la sûreté de son coup d'œil, les proportions de l'amincissement progressif de la baguette et du renflement vers la tête. Ses facultés ne le laissent jamais en défaut à cet égard : ce qui le démontre invinciblement, c'est la préférence accordée par les artistes les plus habiles à ces archets sur tous les produits du même genre, et par le prix élevé qu'on leur donne dans le commerce.

François Lupot né à Orléans en 1774 et mort à Paris en 1837 a été le seul qui ait apporté un perfectionnement nouveau à l'archet. Il inventa la « coulisse », doublure en métal qui garnit la hausse dans la rainure fixée sur la baguette. Cette innovation a prévalu depuis.

II

Si nous examinons de près les différentes écoles du violon à Paris, à Bruxelles, à Berlin et à Vienne, nous remarquons que chacune prétend détenir le secret de la vraie manière de se servir de l'archet. Rien n'est plus embarrassant pour un élève que de choisir entre tant de systèmes qui ont tous la prétention d'être indispensables pour vous faire arriver à la perfection au point de vue technique de l'archet. J'estime qu'il y a toujours exagération lorsque les discussions d'école viennent se substituer au véritable but de l'enseignement musical qui doit *s'ingénier avant tout* à produire des artistes dignes de ce nom, que ce soit par un moyen ou par un autre, peu importe. Aussi bien le public, qui est simpliste, ne s'occupe-t-il jamais de finesses de ce genre. Son instinct lui fait adopter l'un ou l'autre artiste, fréquemment pour des raisons que personne ne comprend, mais assurément jamais parce que l'archet est tenu de l'une ou l'autre façon.

Quoi qu'on puisse dire, cette considération a son importance. En effet, plaçons-nous pour l'instant à un point de vue plus élevé et examinons le vaste problème du but de la musique :

Voici un violoniste, moi par exemple ; qu'est-ce donc que je me propose lorsque je me trouve en présence d'un public et sur le point d'interpréter une œuvre ? Etablissons tout d'abord que le public qui est venu là est venu en dehors de tout intérêt particulier pour ma personnalité artistique et uniquement pour répondre à un certain état d'âme. La caractéristique de cet état d'âme, c'est un besoin poétique du cœur, besoin éminemment vague et qui ne se peut satisfaire que par des sensations vagues données uniquement par la musique. Moi-même je me trouve dans le même état d'âme, avec cette différence que je désire exprimer des sensations que le public désire ressentir. Il est donc bien clair qu'au moment où l'artiste et le public, mus par une vibration commune, s'abandonnent à cette douce et indéfinissable émotion du cœur, la question d'examiner comment l'archet est tenu disparaît au centième arrière-plan. L'impression est produite, et c'est là ce qu'il s'agit de chercher avant tout.

Le point de vue artistique examiné, revenons à l'enseignement du violon en général. Que doit-il se proposer ? Enseigner par les moyens les plus simples et particuliers aux dispositions naturelles de chaque élève, l'art de jouer de cet instrument de façon à interpréter au mieux les œuvres des maîtres. Le défaut le plus fréquent que l'on rencontre, c'est que l'instrument devient le but, la musique disparaît au second plan. Saisis d'une admiration sans limites pour leur maître, admiration que je suis loin de blâmer, la plupart des élèves, et c'est ce que je déplore, aiment surtout et imitent toujours les défauts du professeur. Ils forment alors des « chapelles » où l'esprit de critique le plus acerbe et l'intransigeance la plus féroce règnent en maîtres. Outre les jalousies d'élève à élève, il y a, ce que j'appellerai la jalousie de corps, celle qui consiste à considérer un autre professeur du Conservatoire où l'on est, ou même simplement de la même ville, comme « nul » et ses élèves comme de « parfaits crétins ». Quant aux artistes de passage, à part les quatre ou cinq auxquels il serait ridicule de s'attaquer, ils sont « disséqués et examinés à la loupe ». Le moindre doigté changé, le plus petit coup d'archet exécuté d'autre façon, prennent l'import-

tance de coups d'état et l'on se hâte de conclure bruyamment que « cela n'existe pas » jusqu'au jour où l'on cesse d'être élève et où de l'estrade l'on aperçoit des figures blafardes et des grands cheveux portés en crinières qui vous passent au « scalpel » ainsi que vous l'aviez fait avec la génération précédente.

Que deviennent la musique et l'art en général au milieu de tout cela? On n'y pense guère. Ce n'est que plus tard, après plusieurs années de réflexion, quand on commence à s'affranchir des traditions qui vous ont été enseignées et quand on est capable de passer une sorte d'inventaire de ce que l'on sait, que les questions, concernant l'art pur, commencent à prendre de plus en plus d'importance. On remonte alors, pour ainsi dire, le courant : après l'art, préoccupation de tous les jours, la musique, puis le violon et l'archet dans leurs moindres détails. On trouve, on découvre la raison d'être de ce que l'on savait déjà. Enfin, l'on remarque surtout que les principes d'enseignement ont été déduits par chaque maître du passé, après de longs tâtonnements. On doit s'efforcer d'appliquer ces principes avec souplesse, car ils n'ont rien d'immuable; ils dépendent de la constitution physique et de l'intelligence de chaque élève.

(A suivre.)

Henri MARTEAU.



LE PRIX DE ROME.

IL paraît dans la nature même des choses que toute institution officielle serve de plastron à la malice des peuples.

A prendre au sérieux les choses plaisantes et parfois fort spirituelles qui ont été publiées sur le compte de l'Académie française, pour ne citer que cet exemple, on en viendrait à admettre que, pour devenir immortel, il suffit d'ignorer l'orthographe.

L'institution du Prix de Rome n'a pas échappé à la loi commune; à entendre certains critiques, le fameux prix ne serait qu'une amulette, nulle en tant que sanction artistique et sans utilité pratique en tant que véhicule vers la notoriété.

On cite sans cesse deux ou trois noms de grands maîtres qui ne furent jamais pensionnaires de la villa Médicis : lorsqu'à ces noms on a opposé ceux de vingt à trente Prix de Rome authentiques, aujourd'hui tombés dans un profond oubli, vous êtes autorisé à tirer de vous-même la conclusion : le Prix de Rome ne sert à rien.

Il est évident que MM. Androt, Bouteiller, Roll, Batton, Rifaut, Guillon, Elwart, Besozzi, Ortolan, Charlot, Deléhelle, etc., etc., tous Prix de Rome, n'ont pas su graver leurs noms au livre de l'histoire aussi bien que dans les registres de l'Institut. Il est également exact que Berlioz se vit préférer une première fois un concurrent nommé Ross-Despréaux (ça ne vous dit rien?), et une seconde fois deux musiciens connus de leurs amis sous les noms de Prévost et de Montfort. Gounod, le grand Gounod! échoua tout d'abord contre des concurrents nommés Chollet et Besozzi.

En regard de ces faits que nul ne conteste, je me bornerai à parcourir avec vous la liste des Prix de Rome depuis la fondation du concours en 1803; nous rencontrerons en route quelques noms qui ne furent pas précisément portés par les premiers venus.

* * *

1812, F. Hérold, et l'année suivante Panse-ron.

En 1819, après deux épreuves malheureuses, Halévy, décroche la timbale. Il nous faut ensuite sauter à 1830 pour trouver un grand nom, celui de l'illustre Hector Berlioz. Deux ans plus tard, un tout jeune homme, Ambroise Thomas, sortait premier.

En 1839, c'est le tour de Gounod; cette même année Bazin, l'auteur du *Voyage en Chine*, passait second, pour ne sortir premier que l'année suivante.

A mesure que nous avançons, les bonnes années se rapprochent. En 1841, nous avons Maillard, le Maillard des *Dragons de Villars*. En 1844, Victor Massé, l'auteur des *Noces de Jeannette*. 1848, année révolutionnaire, nous garde une surprise : qui de vous se doutait que Duprato fût Prix de Rome? Je signale aux ad-