Université de Montréal

L'évolution de l'école américaine d'Ivan Galamian et ses liens de filiation avec les approches pédagogiques de Lucien Capet et Konstantin Mostras

par
Uliana Drugova

Faculté de Musique

Travail de synthèse présenté à la Faculté de Musique
en vue de l'obtention du grade de D. Mus
en Interprétation

Juin 2011

© Uliana Drugova, 2011

Université de Montréal

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce travail de synthèse intitulé :

L'évolution de l'école américaine d'Ivan Galamian et ses liens de filiation avec les approches pédagogiques de Lucien Capet et Konstantin Mostras

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Vladimir Landsman
Président-rapporteur

Claude Richard
Directeur de recherche

Michel Duchesneau
Codirecteur

Ana Sokolovic
Membre du jury

Résumé

La pédagogie du violon est un sujet d'intérêt grandissant pour les interprètes de notre époque. Plusieurs se sont penchés sur la vie du pédagogue Ivan Galamian et de ses successeurs. Les apports musicaux du pédagogue ont été documentés par divers articles, témoignages, biographies et surtout par un grand nombre de thèses universitaires. Par contre, l'information est limitée lorsqu'il s'agit de retracer les sources de l'école « Galamian ». Étant nous-mêmes (en tant que nord-américains) le produit de cette école de jeu et de pensée, nous avons trouvé indispensable de s'intéresser aux sources de son enseignement. Quelles ont été ses inspirations et de quelle façon a été marqué son apprentissage de jeune musicien? Les réponses à ces questions sont les clés à une compréhension plus globale de la pédagogie que Galamian développa plus tard. Nous nous sommes donc penchés sur les fondements russes et français de son enseignement à travers les figures de ses professeurs Konstantin Mostras et Lucien Capet.

Nous survolons en premier lieu le contexte musical violonistique aux États-Unis et son évolution vers l'ère pré-Galamian. Suit une mise en contexte des écoles franco-belge et russe. Le cœur de ce travail consiste en la comparaison des conceptions pédagogiques des trois pédagogues. En effet, un élément déterminant dans la progression d'un élève est sa capacité à développer une autonomie dans sa pratique personnelle. Cette autonomie sera caractérisée par un processus d'apprentissage principalement mental dans lequel la relation entre le cerveau et le corps est prédominante. La troisième partie du travail examine à travers la comparaison des écrits des trois professeurs, leurs liens de filiation au sujet de la technique. La notion de l'interdépendance des éléments de vitesse, de pression et de point de contact de l'archet, développée par Galamian prend ainsi sa source dans les écrits de Mostras. Capet pour sa part, sera à l'origine de nombreux exercices que

Galamian et Mostras incorporeront dans leur enseignement. Galamian a été très influencé dans son approche pédagogique par celles de ses professeurs mais son ouvrage *Principles of Violin Playing & Teaching* s'avère être une méthode plus complète, pratique et avant-gardiste que celles de ses maîtres.

Mots-clés : Musique, Violon, Pédagogie, École, Méthode d'apprentissage, Konstantin Mostras, Lucien Capet, Ivan Galamian.

Abstract

Violin pedagogy is a subject of growing interest for interpreters of our time. Several have focused on the lives of the teacher Ivan Galamian and his successors. Musical contributions from Galamian have been documented by several articles, stories, biographies, and especially by a large number of university theses. Information is limited however when it comes to tracking the sources of teaching of the « Galamian School ». Being ourselves (as North Americans) the product of this school of play and thought, we have found it necessary to explore and obtain a more in depth comprehension of the nature of his teaching. What were his inspirations and which elements influenced his training as a young musician? Answers to these questions are key to a more comprehensive understanding of the pedagogy that Galamian later developed. We therefore have studied in great detail the Russian and French foundations of his teaching through the figures of his teachers Konstantin Mostras and Lucien Capet.

Firstly, a quick review of the violin musical context of the United States and its evolution to the pre-Galamian era will be laid out. Following this, the contextualisation of the Franco-Belgian and Russian schools will be presented. The heart of this work is the comparison of the educational ideas of the three teachers. Indeed, a key factor in the progress of a student's technique and potential is to develop autonomy in their personal practice. This autonomy is characterized by a learning process mainly mental in which the relationship between the brain and the body is predominant. Through the comparison of the writings of the three professors, the third section of this work their links of origination with regards to the violin technique. The notion of the interdependence of speed, pressure and sounding point developed by Galamian takes its source in the writings of Mostras. Capet in turn, will be at the source of numerous exercises that Galamian and Mostras will incorporate in

their teaching. Galamian was very much influenced in his teaching approach by those of his teachers, but his book *Principles of Violin Playing & Teaching* happens to be a more comprehensive, practical, and forward-thinking method than its masters.

Keywords : Music, Violin, Pedagogy, School, Learning Method, Konstantin Mostras, Lucien Capet, Ivan Galamian.

Table des matières

LISTE DES FIGURES ..... **VI**

REMERCIEMENTS ..... **VII**

INTRODUCTION **1**

CHAPITRE 1 : MISE EN CONTEXTE DES ÉCOLES AMÉRICAINE, FRANCO-BELGE ET RUSSE **5**

Mise en contexte – École américaine et Ivan Galamian 5

Ivan Galamian 10

Mise en contexte – École franco-belge et Lucien Capet 16

Lucien Capet 19

Mise en contexte – École russe et Konstantin Georgiyevich Mostras 26

Konstantin Georgiyevich Mostras 31

CHAPITRE 2 : MOSTRAS, CAPET, GALAMIAN ET LEURS CONCEPTIONS PÉDAGOGIQUES **34**

CHAPITRE 3 : MOSTRAS, CAPET, GALAMIAN ET LEURS POINTS DE VUE SUR LA PROJECTION SONORE ET AUTRES ÉLÉMENTS TECHNIQUES **62**

CONCLUSION **89**

BIBLIOGRAPHIE **95**

ANNEXES **104**

Liste des figures

2.1 a) Exercice de corrélation par Lucien Capet…….....……47
2.1 b) Exercice de corrélation par Lucien Capet…….47
2.2 Exercice de corrélation par Lucien Capet, 2ème partie de *La Technique Supérieure de l'Archet; pour violon* ……...……...48
3.1 Figure explicative des divisions de l'archet selon Lucien Capet……..….67
3.2 Exemple tiré du *Deuxième Concerto* de Vieuxtemps transcrit par Lucien Capet.68
3.3 Exemple: croissance et décroissance naturelles du son par Konstantin Mostras..70
3.4: Schéma d'une répartition inégale.....73
3.5 Le « roulé »……..…….....77
3.6 Le « collé »…….79
3.7 L'« appui inégal des cordes »…….……...81
3.8 Exemple tiré de la Chaconne de Bach…….....81
3.9 Tableau schématique des oscillations de l'archet selon les intervalles…….83
3.10 Schéma des oscillations d'un passage harmonique – Capet……...83
3.11 Schéma des oscillations d'un passage harmonique – Mostras……84
3.12 Fragment tiré de la *Danse Slave* en mi mineur d'Anton Dvorak…….....85
3.13 Exercice de sons filés tiré de *Dynamiques dans l'art de jouer du violon*…….....87
3.14 Exercice de « Sons filés avec nuances diverses » - Capet……...88

Remerciements

Je voudrais avant toute chose remercier mon professeur de violon, M. Claude Richard. Je lui suis infiniment reconnaissante, non seulement pour les nombreuses années d'études au violon mais aussi pour la motivation qu'il m'a transmise à entreprendre mes études de doctorat. Il est à mes yeux un modèle d'excellence, d'inspiration et de persévérance et sans son soutien constant, le résultat de ce présent travail n'aurait pas été le même. Je voudrais notamment le remercier pour ses nombreux conseils d'interprète et de pédagogue.

Je me sens extrêmement privilégiée d'avoir eu M. Michel Duchesneau : interprète, musicologue et professeur, comme co-directeur dudit travail. J'ai découvert, grâce à ses séminaires qu'il est possible et même très enrichissant de juxtaposer la recherche musicologique à l'interprétation musicale. C'est aussi grâce à lui que le stage de recherche effectué à Paris dans le cadre de ce travail à été possible. J'ai pu non seulement avoir accès à des documents précieux mais aussi profiter d'un contexte musical d'une immense richesse. En ce qui concerne la recherche et la rédaction de ma thèse, M. Duchesneau m'a été du plus grand soutien à toutes les étapes de ce processus. Je lui suis très reconnaissante pour son grand degré d'implication et son immense expertise.

Finalement, je voudrais exprimer une gratitude toute spéciale à ma mère, Irina Ardasheva, sans qui la traduction des textes de Konstantin Mostras aurait été très difficile, voire impossible. Son implication a été totale et son soutien infaillible. Merci!

Introduction

Les interprètes d'aujourd'hui ont le privilège de jouer, concert après concert, sur les grandes scènes internationales. En effet, la musique classique s'est bâti une place à travers un grand nombre de pays grâce aux tournées de concerts, aux concours internationaux, aux cours de maîtres et aux auditions d'orchestre. Ce phénomène amène le musicien classique à sillonner le monde à la poursuite de nombreux objectifs qui varient en fonction du profil de sa carrière. À cette diversité s'ajoute celle des méthodes d'apprentissage. Il existe ainsi une multitude d'écoles de pensée sur l'interprétation des œuvres, plus précisément sur l'interprétation du répertoire violonistique en ce qui nous concerne dans cette étude. Dans le milieu musical, nous parlons par exemple de technique « américaine », de style à la façon « franco-belge » ou encore de l'école dite « russe ». De plus en plus, la tendance est de faire référence à un type de jeu au nom d'un professeur particulier. Ceci est aujourd'hui le résultat d'un mouvement d'internationalisation dans le monde musical. La circulation d'idées s'active pour diverses raisons socio-économiques (guerres, conflits politiques, censure…) Ainsi nous assistons, dès le début du XXème siècle, à des dissolutions de centres culturels dues aux déplacements de certains professeurs de renom. Parmi ceux-là figure Léopold Auer, pédagogue émérite qui quitta le Conservatoire de Saint-Pétersbourg à l'aube de la Révolution bolchévique pour s'établir aux États-Unis après quarante-neuf ans de service.[1] Le résultat de ces mouvances est une mixité de plus en plus complexe des écoles de pensée et l'Interprétation musicale, dans ce contexte, devient plus difficile à définir en fonction de paramètres strictement nationaux. En soi, la notion d'interprétation est assez récente car elle va de pair avec la notion de pouvoir « comparer » le jeu des artistes à travers l'enregistrement, inventé à la fin du

[1] Schwarz, Boris. « Auer, Leopold. » Dans *Grove Music Online. Oxford Music Online*, < http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01503 > (consulté le 19 mai 2011)

XIXème siècle. En effet, la notion d'interprétation commença à se définir à l'ère de la création des grands centres culturels basés autour de maisons d'opéra et de salles de concert.[2] Le rôle du compositeur s'éleva progressivement et il devint « l'artiste voyageur » dont les œuvres devaient être expliquées et comprises par les musiciens. Parmi ceux qui défendirent la notion d'Interprétation, nous retrouvons Richard Wagner et sa vision des œuvres de Beethoven. Ce dernier et tous ses contemporains romantiques ont en effet développé le répertoire à un point tel que le chef d'orchestre s'est lui aussi élevé à un statut de créateur d'interprétation, pour se définir en tant que figure prédominante en charge de l'interprétation de ces œuvres.[3] La notion d'Interprétation a donc pris depuis 1800, une ampleur grandissante et aujourd'hui elle se définit par un riche ensemble de paramètres. Nous retrouvons : le phrasé, les tempi, les inflexions de nuances, l'intonation, l'articulation et de manière plus large : le caractère de l'œuvre, le respect du style et de l'époque, la compréhension de la forme et des motifs, entre autres.[4] En présence de nombreuses sphères de pensées au sujet de l'interprétation, les décisions interprétatives se voient complexifiées et plusieurs questions surgissent. Comment les interprètes peuvent-ils s'approprier l'œuvre d'une façon personnelle tout en se maintenant à la hauteur des standards musicaux sur un plan international ? Comment peuvent-ils par la suite communiquer au public ou transmettre à leurs étudiants une vision concise de l'œuvre? Par ailleurs, ce questionnement s'inscrit de manière complémentaire avec une problématique personnelle, celle de mon propre travail d'interprétation violonistique. Nous entreprendrons donc d'illustrer cette problématique à travers une réflexion autour d'un cas spécifique, celui des liens de filiation existant entre le pédagogue Ivan Galamian, figure emblématique de l'école « américaine » de violon, et ses professeurs : Lucien Capet et Konstantin Mostras.

---

[2] Davies, Stephen et Sadie, Stanley. « Interpretation ». Dans *Grove Music Online. Oxford Music Online*, < http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13863 > (consulté le 19 mai 2011).
[3] Ibid.
[4] Ibid.

Galamian est un violoniste d'origine arménienne qui a étudié à l'école de la Société Philarmonique de Moscou sous la tutelle de Konstantin Mostras. Par la suite, il poursuit ses études à Paris avec Lucien Capet. En 1944, il est nommé professeur au Curtis Institute, aux États-Unis, où il enseigne notamment à la Julliard School of Music. Sans égard pour l'influence qu'il exerça sur de nombreux musiciens, il est reconnu comme le véritable fondateur de l'école américaine, titre qui lui est attribué à l'unanimité par de nombreux auteurs.[5] Cependant, une de ses principales sources pédagogiques, le professeur Kostantin Mostras est de nos jours, encore relativement méconnue par le monde musical. Diverses raisons expliquent cette lacune, la principale étant que la totalité de ses écrits ne sont – aujourd'hui encore - disponibles qu'en russe. À la lumière de ma recherche sur les écrits d'Ivan Galamian, et de ses professeurs Lucien Capet et Kostantin Mostras, nous contribuerons au développement de la connaissance de l'école violonistique américaine[6] à travers une étude de ses fondements français et russes. Selon les connaissances déjà disponibles, l'école américaine serait née de l'influence de Galamian sur une importante relève de musiciens et de professeurs. Comme ce sujet a été souvent abordé, nous tracerons plutôt un portrait de l'école violonistique pré-Galamian. Parallèlement, nous tenterons d'éclaircir le contexte des écoles franco-belge et soviétique avant et pendant la vie de Capet et Mostras. Au cours du deuxième chapitre, nous présenterons la

---

[5] Spécialement Stowell, Robin, « In principle violin pedagogy through the ages, 6: Galamian and Fischer », *The Strad Magazine*, vol 119, no 1414 (février 2008: 58), Green, A.H. Elizabeth, *Miraculous Teacher Ivan Galamian and the Meadowmount Experience.* Campbell, Margaret, *The great violinists*, Granada Pub., London, New York, 1980 ainsi que de nombreuses thèses au sujet de Galamian: Baker, M. Christian, «The influence of violin schools on prominent violinists/teachers in the United States », Arney, M. Kelley « A comparison of the violin pedagogy of Auer, Flesch, and Galamian: improving accessibility and use through characterization and indexing. », Curtis, Michelle Bronwen, « Analysis and comparative review of Principles of violin playing and teaching by Ivan Galamian », Koob, Joseph Edgar, II. « The violin pedagogy of Ivan Galamian ».
Citons E. Green dont l'admiration pour Ivan Galamian est palpable dans ses écrits : « Galamian was recognized as the strong 20th century link in the historical chain of world-famous violinists and teachers whose lives had carried forward (and gradually improved) the 300-year tradition of top-level violin performance. », Green, A. H. Elizabeth, *Miraculous Teacher Ivan Galamian and the Meadowmount Experience*, Ann Arbor, Michigan: Éditions Elizabeth A. H. Green, 1993, p.vii

[6] Le terme école « américaine » désigne ici l'ensemble de l'école nord-américaine.

conception pédagogique de chaque professeur pour pouvoir mieux saisir les liens de filiation existant entre leurs approches et leurs conceptions pédagogiques. Nous centrerons le sujet du troisième chapitre sur la projection sonore et les exercices techniques, héritage de Lucien Capet à son élève Galamian. Les ouvrages de ces trois pédagogues seront les principales sources utilisées : *Principles of Violin Playing and Teaching* de Galamian, *La technique supérieure de l'archet* de Capet, *Système des devoirs à la maison du violoniste, essai méthodologique, Dynamiques dans l'art de jouer du violon* ainsi que *Intonation au violon: essai méthodologique* de Mostras.

Plusieurs ouvrages intéressants ont été consultés dans le cadre de ce travail. Parmi ceux-ci citons la thèse inédite : « Lucien Capet : comparisons and connections to contemporary violin technique. » de Kelley Marie Johnson qui m'a généreusement fait part de son travail. Il est à noter que cette dernière se base sur une traduction récente de *La technique supérieure de l'archet* : *Superior Bowing Technique,* éditée par Stephen Shipps et traduite par Margaret Schmidt. (Maple City, MI: Encore Music, 2007). Il se peut donc qu'il y ait des écarts de compatibilité entre les deux versions, l'anglaise (2007) et la française que nous utiliserons (1916) ayant quatre-vingt-onze ans de différence. Finalement, en restant fidèle aux écrits des trois professeurs, ce travail tentera de documenter et compléter ce que nous connaissons déjà des fondements de la pédagogie d'Ivan Galamian.

Chapitre 1 : Mise en contexte des écoles américaine, franco-belge et russe.

Mise en contexte – École américaine et Ivan Galamian.

La pédagogie étant un sujet d'intérêt grandissant pour les interprètes de notre époque, ces derniers se sont penchés sur la vie du pédagogue Ivan Galamian et ses successeurs. Les apports musicaux du pédagogue ont été fort documentés par divers articles, témoignages, biographies et surtout par un grand nombre de thèses universitaires. Par contre, l'information se restreint lorsqu'il s'agit de retracer les sources de l'école violonistique américaine à travers les écrits existant sur la musique avant l'arrivée de Galamian et de ses prédécesseurs aux États-Unis. Nous survolerons en premier lieu la naissance du contexte musical violonistique aux États-Unis, son évolution vers l'ère pré-Galamian et nous présenterons la personne qu'a été Ivan Galamian.

Le violon fait partie de la vie artistique américaine depuis le début du XVIII^{e} siècle. En effet, on voit paraître dans *le Boston Newspaper* de 1716 une annonce de vente d'instruments importés d'Europe.[1] Selon un article bien documenté par Alexandra Eddy, gens riches autant que gens pauvres possédaient des violons au XVIII^{e} siècle aux États-Unis, de telle sorte que dès la fin du siècle, des ensembles amateurs, semi-professionnels et professionnels ont commencé à se former.[2] Dès 1843, les tournées européennes affluèrent et les violonistes tels le norvégien Ole Bull,

[1] Eddy, Alexandra, « American Violin Method-Books and European Teachers, Geminiani to Spohr », *American Music*, Vol. 8, No. 2, 1990, p. 167

[2] En 1799 a été fondée la première New York Philarmonic Society. Elle a été dissoute en 1816. Un deuxième essai perdura de 1824 à 1827. Finalement, en 1842, naquit la troisième New Philarmonic Society, à l'origine de l'Orchestre philarmonique de New York toujours en activité.

Ernesto Camillo Sivori (élève de Paganini), le belge Henry Vieuxtemps et plus tard, le polonais Henryk Wieniawski (1872) vinrent à répétition jouer dans les grandes villes. Un des premiers concerts documentés à New York date du 21 janvier 1736 et correspond à la venue de l'organiste et claveciniste allemand : Charles Théodore Pachelbel, fils du reconnu Johann.[3] Les premiers conservatoires tels que ceux d'*Oberlin* (fondé en 1865), *Peabody* (1867) et le *New York College of Music*[4] (1878) ouvrirent leurs portes.[5]

L'arrivée des traditions musicales européennes en sol américain se fît donc d'abord à travers les tournées de concerts de solistes reconnus. L'apparition dès 1850, d'un grand nombre de méthodes dévoilant les rudiments de l'art violonistique a aussi joué un grand rôle dans le transfert de ces notions d'un continent à l'autre. Les éditeurs[6] n'étant souvent pas des violonistes tout en produisant pour une majorité de violonistes amateurs, copiaient des paragraphes et parfois des ouvrages européens en entier. Selon A. Eddy, les emprunts prédominants vinrent des ouvrages de Geminiani (1687-1762), Campagnoli (1751-1827), du trio: Rode (1774-1830), Baillot (1771-1842), Kreutzer (1766-1831) du Conservatoire de Paris, de Mazas (1782-1849), et de Spohr (1784-1859).[7] Parfois ces emprunts étaient documentés mais souvent ils étaient cités ou paraphrasés sans aucune mention de source. Il arrivait donc bien souvent que ces notions ne soient pas complètes et soient en vogue en Amérique alors qu'elles étaient

---

[3] Kolodin, Irving. « New York ». Dans *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, < http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19843 > (consulté le 10 mai 2011).

[4] En 1920, le New York College of Music s'affilia avec le Conservatoire Allemand et en 1923, avec le Conservatoire Américain pour devenir dès 1968, l'actuelle Université de New York.

[5] Eddy, Alexandra « American Violin Method-Books and European Teachers, Geminiani to Spohr », p.168.

[6] Septimus Winner (1827- 1902) de Philadelphie, publie environ 200 méthodes dont la plupart sont pour violon. L'éditeur et collectionneur d'instruments; Elias Howe (1820-95), vendît quant à lui, plus de 500 000 ouvrages. (Hanson, M. Alice, « The 'Hawthorne Ballads' of Septimus Winner: A Mirror of American Musical Tastes and Business Practice », Sonneck Society, Avril 1987; Tawa, E Nicholas, « Winner, Septimus » NGDAM 4:542. Hoover, A. Cynthia, "Howe, Elias," NGDAM 2:435.)

[7] Eddy, Alexandra « American Violin Method-Books and European Teachers, Geminiani to Spohr », p.170.

déjà dépassées en Europe. On peut citer l'exemple de la tenue de l'archet que promouvait l'italien Geminiani. Il suggérait de tenir l'archet quelques pouces au dessus du talon (et donc de la position actuelle) de telle sorte que pendant le mouvement, seules les jointures du poignet et du coude étaient employées et la mobilité du bras était restreinte à partir de l'épaule. Cette façon de jouer a persisté aux États-Unis bien après qu'elle ait été abandonnée en Europe.[8]

Nous pouvons mentionner un autre cas de disparité dans le domaine du transfert de connaissances. La *Méthode de violon* (1803) écrite par Rode, Baillot et Kreutzer a gagné en popularité très rapidement aux États-Unis suite à sa traduction en anglais.[9] Par contre, la méthode *L'art de jouer du violon* écrite par Baillot et parue en 1834 était plus complète que celle de 1803 mais ne semble pas avoir trouvé d'écho du tout en Amérique.[10] Ce ne sont que des exemples épars d'un transfert de connaissances fragmenté et mal documenté.

Il faudra donc attendre le développement des Conservatoires pour voir apparaître un enseignement et un suivi plus rigoureux. C'est ainsi que le Institute of Musical Art fondé par Frank Damrosch en 1905 à New York, devenu en 1930, la très reconnue Juilliard School of Music, a vu se succéder tour à tour, soit des professeurs américains ayant étudié avec des maîtres européens ou des maîtres européens s'étant établis en Amérique. Nous voyons donc défiler entre les murs de Juilliard les pédagogues : Franz Kneisel, William Kroll, César Thomson, Léopold Auer, Paul Kochanski (élève de Thomson), Louis Persinger, Raphael Bronstein et finalement Ivan Galamian.[11] Kneisel (1865 –1926) fut le premier directeur du département du

---

[8] Ibid., p.172.
[9] *Baillot & Kreutzer's Method of Instruction*, éditée par Baillot, Londres: T Boosey, 1819.
[10] Eddy, « American Violin Method-Books and European Teachers, Geminiani to Spohr », p.178
[11] Baker, M. Christian, «The influence of violin schools on prominent violinists / teachers in the United States. », Thèse de doctorat, Florida State University, 2005,
< http://etd.lib.fsu.edu/theses/submitted/etd-11182005-160349/unrestricted/BakerCTreatise.pdf >, (consulté le 4 janvier 2011) p.75
Pour voir les dates et la liste complète des professeurs ayant enseigné à l'école Juilliard et les grands Conservatoires internationaux, consultez la thèse de M. Christian Baker.

violon à Juilliard. Violoniste allemand de naissance hongroise, il étudia au Conservatoire de Bucarest et ensuite à Vienne jusqu'en 1882 avec Jakob Grün et Joseph Hellmesberger. Après ses débuts en tant que soliste et violon solo au Bilsesche Kapelle de Berlin entre autres, il déménagea aux États-Unis pour y occuper le poste de violon solo à l'Orchestre symphonique de Boston à l'âge de vingt ans.[12] En effet, comme le souligne le violoniste Carl Flesch dans ses *Mémoires*, lorsque le Colonel Higginson a crée le Boston Symphony Orchestra, il a « importé » les cordes de Vienne, les vents de France et les cuivres d'Allemagne.[13] Flesch qui a visité l'Amérique à deux reprises (d'abord en 1913 – 1914 et ensuite en 1923 – 1928), confirme l'apport considérable de Kneisel à l'art du violon.[14] Flesch affirme que ses propres méthodes d'enseignement étaient nouvelles pour les Américains lorsqu'il commença à enseigner au Curtis Institute crée en 1924. Il raconte dans son autobiographie sa rencontre en sol américain avec ses nombreux collègues européens : les violonistes Elman, Thibaud, Kreisler et Heifetz.[15] Il remarque lors de ses deux séjours un progrès significatif en termes de niveau technique au sein des orchestres. Selon lui le progrès est alors du à l'immigration de nombreux et remarquables artistes européens.[16] En ce qui concerne le style de jeu, Flesch affirme que les critiques américains[17] étaient davantage impressionnés par une individualité marquée plutôt que par un jeu caractérisé par une pureté de son ou par un niveau de

---

[12] Ledbetter, Steven. « Kneisel, Franz ». Dans *Grove Music Online. Oxford Music Online*, < http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46768 > (consulté le 2 janvier 2011).

[13] Flesch, *Memoirs of Carl Flesch*, Rockliff, London, 1957, p. 281: « In building up his orchestra, Higginson followed the principle of skimming the cream off the European pool of musicians. The strings he imported from Vienna, the woodwind from France (among them the famous oboist Longy) and the brass from Germany. »

[14] Ibid.,p. 282: « Kneisel indubitably exerted a beneficial influence on North America's musical development as a teacher and chamber musician. »

[15] Ibid., p. 335

[16] Ibid., p. 329: « America's musical life, too, had remained the same, except that the heading orchestras showed great technical improvements owing to the immigration of numerous outstanding artists from Europe, conductors as well as instrumentists. »

[17] Ibid., p. 283 : Les critiques musicaux que Flesch cite sont: Krebiehl, Henderson et Philipp Hale.

technique élevé. Les éloges allaient donc à des musiciens tels que Sarasate, Busoni et Mahler. C'est la raison pour laquelle le violoniste allemand Joachim refusait de jouer aux États-Unis: « Joachim always declined to play in America, probably because he felt that there was not enough superficial brilliance about his style to make an impression 'over there' ».[18]

Le violoniste américain Kroll étudia à la Berlin Hochschule avec Henri Marteau, tandis que César Thomson, violoniste belge ayant étudié avec Léonard, Vieuxtemps, Wieniawski et Massart, enseigna dans plusieurs Conservatoires européens (Liège, Bruxelles, Paris) avant d'émigrer aux États-Unis.

Nous ne pouvons parler de l'évolution de la pédagogie du violon aux États-Unis au début du XX^{e} siècle sans mentionner le passage de Léopold Auer (1845 – 1930). Ce violoniste hongrois, élève de Jacob Dont et Joseph Joachim, prit la place d'Henri Wieniawski au Conservatoire de Saint-Pétersbourg de 1868 jusqu'à la révolution d'Octobre en 1917. Comme plusieurs de ses collègues et élèves juifs, il quitta l'Europe tumultueuse de cette époque pour s'installer à New York à l'âge de soixante-douze ans. Professeur d'élèves reconnus internationalement tels que : Zimbalist, Milstein, Elman, Heifetz, il fût accueilli en Amérique comme l'un des plus grands défenseurs de l'art violonistique.[19] Auer disait ne pas avoir de méthode d'enseignement spécifique, il parlait plutôt d'une méthode qui respecte les lignes naturelles de développement de chaque élève.[20] Il insiste sur un développement technique poussé: « Art begins where technique ends. There can be no real art

---

[18] Ibid., p.284

[19] Martens, H. Frederick, *Violin Mastery Interviews with Heifetz, Auer, Kreisler and Others*, Moneola, New York: Dover Publications, 2006. p. 8: « His fame, owing to such heralds as Efrem Zimbalist, Mischa Elman, Kathleen Parlow, Eddy Brown, Francis Millan, and more recently Sascha Heifetz, Toscha Seidel and Max Rosen, had long since preceded him; and the reception accorded him in this country, as a soloist and one of the greatest exponents and teachers of his instrument, has been one justly due to his authority and pre-eminence. »

[20] Ibid., p.10: citation d'Auer:« The only great point I lay tress on in teaching is never to kill the individuality of my various pupils. Each pupil has his own inborn aptitudes, his own personal qualities as regards tone and interpretation. I always have made an individual study of each pupil, and given each pupil individual treatment. »

development before one's technique is firmly established. »[21] Ceux qui connaissent la pédagogie d'Ivan Galamian peuvent déjà remarquer qu'Auer a laissé un contexte fertile aux idées de Galamian. En effet, celui-ci construira son « école » sur des bases semblables dès son arrivée en 1937. Plusieurs auteurs, parmi lesquels Margaret Campbell, qualifient d'ailleurs Galamian comme le successeur d'Auer, celui-ci ayant formé les virtuoses du début du siècle tandis que Galamian formera ceux de la deuxième moitié du XX^{e} siècle.[22]

Ivan Galamian

Né en 1903 à Tabriz (en actuel Iran) de parents arméniens, Ivan Galamian déménagea à l'âge de deux ans à Moscou. Son père était un homme d'affaires prospère et la famille l'encouragea dans ses études au violon. À l'âge de treize ans, il est admis à l'École Philarmonique de musique de Moscou, où il travaille avec Konstantin Mostras pendant six ans. Ses études continuèrent malgré la Première Guerre mondiale et la révolution russe de 1917. La révolution affecta la situation économique de sa famille mais le jeune Galamian ayant déjà un poste à l'orchestre de l'Opéra Bolchoï, fut plus ou moins épargné.[23] En 1922, il émigra à Paris tout comme son ami violoniste Jules Conus, l'auteur du concerto en mi mineur que Galamian fera connaître durant sa vie.

À Paris, Galamian étudie pendant deux ans avec Lucien Capet qui l'aurait, selon les écrits de Barbara Lourie Sand, prit sous son aile. Capet le présenta au monde musical parisien et l'aida à faire ses débuts dans la ville lumière. Parallèlement à ses études, Galamian enseigne au Conservatoire russe de Paris qui ouvre ses portes en 1924. Selon Elisabeth A. H. Green, Galamian avait un agent (Pierre Montpellier, 31, rue Tronchet, Paris) qui lui organisa une tournée de concerts

[21] Ibid.
[22] Campbell, Margaret, *The great violinists*, Granada Pub., London, Great Britain, 1980, p. 276

en France, en Allemagne et aux Pays-Bas.[24] Ses débuts furent acclamés par la critique comme en témoigne cet extrait:

> Jamais encore on n'avait entendu à Paris, en un récital, ce jeune violoniste arménien, qui, me dit-on, après des études musicales à la Philharmonie de Moscou, devint ici l'élève de M. Lucien Capet. Dès cette séance initiale il a affirmé une indiscutable maîtrise […] M. Jean Galamian les aborda [*Sept Caprices rythmiques*, de J. Conus] et les résolut avec une virtuosité experte, qui se couronnait de subtile émotion, dès qu'un assez ample prétexte lui était offert. [25]

Pour sa part, Marcel-Bernheim, auteur d'une critique de concert dans *Le Courrier Musical* du 31 janvier 1925, accorde à Galamian un « jeu agréable, souple, émanant d'un artiste consciencieux. »[26]

Galamian joua durant ses récitals les œuvres de son ami Julius Conus. Il joua d'ailleurs pour la première fois son concerto en mi mineur avec accompagnement au piano le 10 février 1924.[27] Il reprit le concerto le 21 avril 1926 avec l'orchestre Arnhem dirigé par Martin Spanjaard lors d'une tournée aux Pays-Bas. À nouveau, le

---

[23] Sand, Barbara Lourie, *Teaching Genius – Dorothy Delay and the making of a musician*, New Jersey: Amadeus Press, 2000, p. 45.

[24] Green A.H Elizabeth, *Miraculous Teacher Ivan Galamian and the Meadowmount Experience*, Virginie: American String Teachers Association, 1993, p. 10

[25] Altomont, Claude, « Récital Jean Galamian », *Le Ménestrel*, 26 décembre 1924 : 548 - 549 Voir annexe 1 pour la critique complète.

[26] Bernheim, Marcel, « M. Jean Galamian », *Courrier Musical*, 15 janvier 1925 : 50: « Aussi bien dans la *Sonate en sol mineur* de Haendel que dans celle de Bach pour violon seul, M. Jean Galamian se recommande par un jeu agréable, souple, émanant d'un artiste consciencieux. Ses traits sont bien détaillés et ses interprétations intéressantes, quoique parfois heurtées. Les *Caprices rythmiques* de J. Conus, paraphrase sur des problèmes de rythme (?) d'Édouard Conus renferment des pages d'un élan vigoureux, qui ne manquent pas d'intérêt; ils permirent, en tout cas, à M. Galamian de faire montre d'un beau tempérament d'artiste. Au piano d'accompagnement, M. Maurice Faure, toujours excellent musicien. »

[27] « Concert Conus-Galamian (à 9 heures, Salle des Agriculteurs) » dans le programme des concerts – Concerts divers – Dimanche 10 février, *Le Ménestrel*, 8 février 1924: 65

journal *The Arnhemse Courant* d'Hollande l'acclame.[28] Plusieurs autres critiques et annonces de concert de Galamian parurent dans *Le Ménestrel* entre 1924 et 1935 témoignant de son activité.[29] La carrière du violoniste semble cependant prendre une orientation pédagogique, que la critique souligne clairement. Dans un article de 1930, Joseph Baruzi fait l'éloge d'un de ses élèves fort doué, âgé de huit ans et demi, Paul Makanovitzky :

> Paul Makanovitzky a pour maître, — et tout entier vigilance, tout entier scrupule, —se donnant à un tel effort avec une sympathie divinatrice, désintéressée et fervente, Jean Galamian, professeur au Conservatoire russe de Paris, lui-même violoniste hautement doué et qui depuis trop longtemps ne s'est fait entendre. Artiste que je me rappelle si conscient de tout ce qui est grand dans les œuvres et dans les êtres.[30]

Malgré le souhait de Baruzi de réentendre Galamian, celui-ci quitte quelques années plus tard pour New York (1937) où il s'installe et enseigne d'abord au Henry Street Settlement House.[31] Selon le témoignage de Louise Berhend[32], une élève du

---

[28] Green A.H. Elizabeth, *Miraculous Teacher Ivan Galamian and the Meadowmount Experience*, p.11: « The Concerto was «played in a fashion without equal. He vanquished the numerous and very great difficulties with a sure mastery... He demonstrated that he has temperament, brilliance, warmth, and musical sentiment each time his inner depth became involved. »

[29] « Concert de Jean Galamian le 5 mai 1925 (Salle des agriculteurs) », *Le Ménestrel*, 1er mai 1925 :205, « Concert de Jean Galamian et Nora Van Rappard le 11 janvier 1926 (Salle des agriculteurs) », *Le Ménéstrel*, 8 janvier 1926, « Récital Jean Galamian », Le Ménestrel, 24 décembre 1926 : 551, critique élogieuse, voir Annexe 2, « Concert de Jean Galamian le 20 mars 1935 (Salle École normale) », *Le Ménestrel*, 15 mars 1935 :97, « Concert de Jean Galamian 5 mars 1936 (Salle Gaveau) » , *Le Ménestrel*, 28 février 1936 : 73

[30] « Récital Paul Makanovitzky », *Le Ménestrel* 14 février 1930 : 75. Voir Annexe 3 pour la critique complète.

[31] Sand, Barbara Lourie, *Teaching Genius – Dorothy Delay and the making of a musician*, p. 48

[32] Mikylah Myers Mc Teer, « Louis Persinger: An American violinist and his treatise », Thèse de doctorat, University of Houston, 2003,
< http://proquest.umi.com/pqdweb?did=765874481&sid=6&Fmt=2&clientId=48948&RQT=309&VName=PQD >, p. 68.
Mc Teer reporte les propos de Louise Berhend recueillis dans une entrevue datée du 24 septembre 2002.

professeur Louis Persinger, ce dernier aurait aidé Galamian à s'établir au pays. Comme nous l'avons déjà mentionné, l'enseignement de Persinger aux États-Unis correspond à une époque où la majorité des grands pédagogues provenaient d'Europe. Jetons un coup d'œil sur sa biographie : américain d'origine, Louis Persinger (1887 - 1966) déménage avec sa mère à Leipzig pour étudier au Conservatoire Royal avec le violoniste Hans Becker. Mais c'est à son retour aux États-Unis qu'il rencontre Eugène Ysaÿe et décide d'étudier dès 1905 à Bruxelles avec lui. En 1914, à l'âge de vingt-sept ans, il devient le plus jeune violon solo de l'Orchestre Symphonique de Berlin mais le déclenchement de la Première Guerre mondiale le pousse à revenir définitivement dans son pays natal et accepter le poste de violon solo de l'Orchestre Philarmonique de San Francisco. C'est à cette époque qu'il débute l'enseignement.[33] Peu après, « fatigué de la vie d'orchestre » il se consacre presqu'entièrement à son quatuor.[34] C'est en 1923 qu'il commence à enseigner au prodige Yehudi Menuhin. Parmi ses élèves nous pouvons compter Ruggiero Ricci, Fredell Lack et Camilla Wicks. À la mort de Léopold Auer, Persinger le remplace à l'école Juilliard où il enseigne de 1930 à 1966. Selon Mc Meer, Persinger est le premier violoniste à amener l'enseignement d'Ysaÿe en Amérique et représente un lien direct avec l'école franco-belge.[35] C'est dans ce contexte que Galamian arrive aux États-Unis. Mise à part leur passion commune pour le jeu d'échecs, c'est probablement une admiration mutuelle qui rapprocha d'abord Galamian et Persinger. Louise Berhend rapporte qu'un élève de Persinger alla se perfectionner à Paris quelques années auparavant avec Galamian et à son retour son progrès était si impressionnant que Persinger

---

[33]Ibid., p. 7 - 9

[34] Ibid., p.11 (Source initiale: Roth, Henry, *Violin Virtuosos from Paganini to the 21th century*, Los Angeles : California Classic Books, 1997: 254)

[35] Ibid., p. iv :« Louis Persinger was the first great American violin teacher to bring the important tonal and musical innovations of Eugène Ysaÿe back to the United States... Persinger's treatise stands as direct link to the Franco-Belgian school of violin-playing: his methods are imbued with the influence of Ysaÿe. »

n'hésita pas à inviter Galamian (à son arrivée aux États-Unis) à ses concerts d'élèves informels du dimanche après-midi.[36]

Rapidement le studio de Galamian acquiert une solide réputation auprès des jeunes talents et de leurs parents. En 1944, il fonda dans l'état de New York, la Meadowmount School of Music, une académie d'été qui jouit aujourd'hui d'une réputation internationale.[37] Au même moment, il commence à enseigner au Curtis Institute of Music à Philadephie et en 1946, à la Juilliard School of Music à New York. Il enseignera aux deux écoles et chez lui jusqu'à sa mort en 1981.

Galamian avait à cette époque une centaine d'élèves et travaillait sept jours par semaine, dix heures par jour. Chaque leçon durait précisément cinquante cinq minutes. Dans une entrevue au *Time Magazine*, il confie qu'il aimait bien lire des romans policiers tard le soir et se levait vers 4h30 du matin pour pratiquer. Vers la fin de sa vie, sa journée de travail passa de 10h à 8h. Selon l'article, il n'avait aucun intérêt en dehors de l'enseignement et n'a jamais pris de vacances.[38]

Ivan Galamian est à l'origine du livre *Principles of Violin Playing & Teaching* qui parut en 1962 et qui est le fruit de douze années d'écriture par Elizabeth Green.[39] Deux ans plus tôt, parut chez Galaxy Music Company avec la collaboration de Fredrick Neumann: *Contemporary Violin Technique*, un ensemble de deux volumes qui abordent respectivement les gammes, arpèges, coups d'archet et motifs rythmiques (« Scale and Arpeggio Exercises with Bowing and Rhythm Patterns ») et les doubles-cordes (« Double and Multiple Stops in Scale and Arpeggio Exercises »). Galamian a édité une quantité innombrable d'œuvres que nous retrouvons chez l'éditeur International Music Company. En plus d'avoir édité les études et caprices de

---

[36] Ibid., p. 69

[37] Je peux affirmer de par ma propre expérience de cette académie en 2005, que le souvenir de Galamian y est encore très palpable et ce, à travers l'enseignement et les témoignages de plusieurs de ses assistants qui y enseignent toujours.

[38] « Violinists: Cry Now, Play Later. », *Time Magazine*, 6 décembre 1968 : < http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,844647,00.html > (consulté le 2 juin 2011)

Kreutzer, Fiorillo, Mazas, Paganini, Rode, Gaviniès, Dont, Wieniawski il édita la plupart des concertos les plus joués aujourd'hui. [40]

---

[39] Green Elizabeth A.H, *Miraculous Teacher Ivan Galamian and rhe Meadowmount Experience*, p.105 - 109

[40] Voir *Principles of Violin Playing & Teaching* par Ivan Galamian, p. 135, pour la liste complète des œuvres éditées.

Mise en contexte – École franco-belge et Lucien Capet

Ne s'agissant pas de faire une histoire du violon, nous nous centrerons sur le sujet de la pédagogie pour mettre en contexte l'école franco-belge. En mentionnant les sources, nous verrons comment les deux écoles, française et belge, se sont liées et comment s'est développée la pratique du quatuor dans son passage vers le XX^{e} siècle. Du salon mondain aux classes du Conservatoire, la musique de chambre fut la raison de vivre de Lucien Capet, auteur de *La technique supérieure de l'archet*. Nous nous concentrerons donc sur ses apports en tant que pédagogue mais aussi en tant que chambriste.

Le Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris est un des premiers conservatoires européens à ouvrir ses portes en 1795.[41] Dès le début, le département du violon est pris en charge par Pierre Gaviniès (qui meurt cinq ans plus tard) et par Pierre Rode (1774 – 1830), Rodolphe Kreutzer (1766 – 1831) et Pierre Baillot (1771 – 1842). Bien que Rode ait été le seul des quatre, ayant directement étudié avec Viotti, celui-ci influença considérablement Kreutzer et Baillot. Selon Anne Penesco, « sa conception de la musique, qui doit être avant tout l'expression de la sensibilité, et son art violonistique si proche du chant seront recueillis comme des principes sacrés par les violonistes français qui se considèrent comme ses fils spirituels. »[42] En effet, si nous regardons l'arbre généalogique des pédagogues tracé par Margaret Campbell[43], nous remarquons que les grandes écoles européennes prennent leurs origines dans l'enseignement de Giovanni Battista Viotti (1755 – 1824). Ses disciples ne comptent pas que Baillot et Kreutzer mais aussi Böhm (à travers Rode), qui sera à

[41] Le Conservatoire de Prague ouvre ses portes en 1811, Le Conservatoire de Vienne en 1817, Le Conservatoire de Bruxelles en 1832, Le Conservatoire de Leipzig en 1843, Le Conservatoire de Saint-Pétersbourg en 1862, Le Conservatoire de Moscou en 1866 et la Berlin Hochschule en 1869.
[42] Penesco, Anne: « Pierre Baillot et l'école franco-belge de violon » dans Bongrain, Anne, *Le Conservatoire de Paris: deux cents ans de pédagogie, 1795-1995*. Paris : Buchet-Chastel, 1999, p.96
[43] Campbell, Margaret, *The Great Violinists*, p. x – xi.

l'origine de la lignée Ernst, Joachim, Hellmesberger et Dont (qui formera Auer). L'élève (de Viotti et de Baillot) Robberechts formera De Bériot qui à son tour, formera Vieuxtemps et Bennewitz (par Pixis) qui sera à l'origine de la lignée tchèque Sevcik, Ondricek et Kocian. Rappelons que Viotti, est l'élève de Pugnani, qui apprit les rudiments du violon chez Somis : direct descendant de Corelli et Vivaldi. Ces derniers se retrouvent à la base de la majorité des arbres généalogiques du violon.[44] « On peut donc dire que l'école française prend ainsi sa source dans la tradition italienne la plus pure. » [45]

Charles de Bériot (1802 – 1870) est à l'origine de la tournure « franco-belge ». En effet, c'est lui qui étendit l'enseignement de Baillot vers la Belgique en enseignant au Conservatoire de Bruxelles. Son enseignement et celui des disciples de Baillot sont donc à la source d'une lignée fertile de violonistes belges : Lambert Joseph Massart (1811 – 1892), le neveu de ce dernier, Rodolphe Massart (1840 – 1914), Léonard (1819 – 1890), Vieuxtemps (1820 – 1881), Ysaÿe (1858 – 1931) et Marsick (1877 – 1959).

Ce qui nous intéresse à travers de cette longue filiation est l'influence que Baillot, élève de Viotti, a eu sur son élève Jean- Pierre Maurin, le professeur de Lucien Capet. Bien que pour notre travail, nous nous intéressons au Baillot pédagogue et chambriste, il ne faut pas oublier Baillot, le soliste. C'est lui qui joua pour la première fois à Paris en 1828, le concerto de Beethoven. Le critique belge Fétis (François-Joseph) compare Baillot à Paganini dont les débuts à Paris en 1831 éclipsent les

---

[44] Robin Stowell, dans son ouvrage: *The Cambridge Companion to the Violin*, place Vivaldi, Corelli et Viotti à la tête des violonistes de l'ère Baroque. C'est d'ailleurs la première période historique qu'il décrit : « Many violinists were important creative figures, including Heinrich von Biber, Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi and Giovanni Battista Viotti. », *The Cambridge Companion to the Violin*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1992, p. 46
- Voir arbre généalogique de: Campbell, Margaret, *The Great Violinists:*p. x - xi
- Voir arbre généalogique de: Boucherit, Jules. *Les secrets du violon – Souvenirs de Jules Boucherit 1877 – 1962*, p. 136

[45] Penesco Anne, « Pierre Baillot et l'école franco-belge de violon », p. 96

carrières de plusieurs autres violonistes.[46] Baillot prend notamment l'initiative en 1814 de créer les premières séances publiques de quatuors à Paris.[47] Avec son quatuor, il exécute les œuvres de Mozart, Haydn et Beethoven (qu'il rencontre à Vienne) et sert d'exemple à son élève Jean-Pierre Maurin qui à son tour portera le flambeau des quatuors de Beethoven en dirigeant de 1852 à 1894, la *Société des derniers quatuors de Beethoven.* D'un point de vue artistique et politique, Ivan Mahaim nous rappelle que la « belle époque (de Beethoven) du XIX^{e} siècle » se situe entre 1860 et 1870 à Baden-Baden, en Allemagne. « Elle vit l'éclosion des premières auditions des derniers de Beethoven par le *quatuor de Florence*. »[48] Après la Guerre Franco-Allemande (1870-1871) : l'Allemagne gagne, le Second Empire s'effondre et la France perd une partie de l'Alsace-Lorraine. Mais cela n'empêche pas le centre culturel et aristocratique de l'Europe de se déplacer progressivement vers Paris. Les salons musicaux et littéraires se multiplient. Ainsi, le salon de la princesse Edmond de Polignac « qui tenait une véritable Académie de musique »[49], accueillait régulièrement Lucien Capet et son quatuor. La comtesse Murat, Mme Octave Homberg, la famille Claudelafontaine ainsi que la princesse George de Grèce, née Marie Bonaparte et son petit-neveu le marquis Melchior (fondateur de la « Société philarmonique de Reims »), accueillaient notamment Capet jusqu'à qu'à la Guerre de

---

[46] « Académie Royale de musique. Deuxième Concert de Paganini », *Revue Musicale*, 19 mars 1831 no 7 : 54. Fétis, après avoir entendu les *Variations sur la prière du Moïse* de Rossini par Paganini écrit : « En écoutant cette belle prière si bien rendue, je n'ai pu m'empêcher de penser à Baillot qui sait aussi chanter et émouvoir, et de comparer les manières des deux artistes dans cette partie de leur talent. Bien que je rende toute justice à Paganini comme chanteur, et que j'admire sincèrement la puissance extraordinaire qu'il a déployée dans la *Prière de Moïse*, j'avoue qu'il y a dans le violoniste français, plus de passion, plus de sentiment intime lorsqu'il exécute un adagio de Mozart ou de Beethoven. Au reste, Baillot me paraît être le seul violoniste qui, dans le genre qui lui est propre, puisse se faire entendre sans désavantage après Paganini. »

[47] Penesco, Anne, « Pierre Baillot et l'école franco-belge de violon », p.92. Penesco nous réfère ici à l'ouvrage de Joël- Marie Fauquet, *Les Sociétés de musique de chambre à Paris de la restauration à 1870*, Paris, Aux amateurs de Livres, 1986.

[48] Mahaim, Ivan, *Beethoven - Naissance et Renaissance des derniers quatuors*, Paris: Desclée de Brouwer, 1964, p.254

[49] Ibid., p. 256

1914-1918.[50] En 1907, Gabriel Fauré (directeur du Conservatoire) fait nommer Camille Chevillard, professeur d'ensemble instrumental[51]. Lucien Capet, dont la vocation principale était le quatuor, est nommé lui aussi la même année : « Avec lui, la musique de chambre pénètre par la porte d'honneur dans le Conservatoire. »[52]

Lucien Capet

La vie de Lucien Capet est à la fois fascinante et inspirante. Peu de sources relatent sa vie personnelle. Sa fille, Anne Capet Proust, toujours en vie aujourd'hui a raconté la vie de son père et ses propos ont été recueillis par Antoine Robert, l'auteur d'un mémoire de maîtrise intitulé *Lucien Capet 1873-1928, interprète et pédagogue.* Nous retrouvons aussi le témoignage du violoniste Carl Flesch qui étudia avec Capet au Conservatoire et qui relate quelques souvenirs dans ses *Mémoires.* Finalement, Suzanne Joachim-Chaigneau, petite fille du violoniste Joseph Joachim, violoniste elle-même et amie de Capet publia un article riche en détails au lendemain de sa mort.

Celui qui écrira plus tard : « La souffrance crée la lumière qui guide notre conscience et l'agrandit! … »[53] a vécu une enfance miséreuse et difficile. Suzanne Joachim-Chaigneau raconte :

> Lucien Capet était né à Paris en plein faubourg Saint-Antoine, le 8 janvier 1873, d'une famille obscure, pauvre et sans intellectualité; il était doux, laborieux et obéissant, et ses dons d'enfant prodige furent exploités par des parents intéressés et sans amour, qui lui firent quitter l'école communale dès l'âge de neuf

[50] Ibid., p.259 - 261
[51] Roger Delage nous raconte que le père de Camille Chevillard, joua du violoncelle dans le quatuor de Jean- Pierre Maurin (professeur de Capet). Ce quatuor fit notamment l'admiration de Wagner dans son interprétation des derniers quatuors de Beethoven. « La musique de chambre au Conservatoire : quelques figures. » dans *Le Conservatoire de Paris: deux cents ans de pédagogie, 1795-199*, p. 121
[52] Delage, Robert, « La musique de chambre au Conservatoire : quelques figures. », p. 121
[53] Capet, Lucien, *Espérances*, Paris, Fischbacher, 1917, p.1 (Note-de-tête)

> ans pour l'astreindre à jouer dans des bals de dernière catégorie. Il passa toute son enfance dans une affreuse misère, au milieu des pires promiscuités, et sa détresse fut telle, par moments, qu'il connut l'humiliation de devoir jouer dans les cours et dans les rues pour pouvoir acheter son pain.[54]

Son père, Jean-Baptiste Capet était régisseur d'un des principaux cafés-concerts de la ville : *l'Eldorado*. Capet débuta le violon avec M. Heymann un professeur du quartier et continua avec M. Jumas, sur qui nous n'avons trouvé aucune information. Ce n'est qu'à l'âge de quinze ans qu'il réussira le concours d'entrée au Conservatoire dans la classe de Jean-Pierre Maurin. Son admission représente une coupure avec sa famille mais il continue à jouer dans les cafés et cabarets pour subvenir à ses besoins.[55] Rapidement, Charles Lamoureux le remarque et l'engage comme chef d'attaque dans son orchestre. En 1893, Capet obtient seul, son 1er prix au Conservatoire, aux côtés de Carl Flesch qui obtient le 2ème prix.[56] En récompense, le Conservatoire lui offre un violon et il devient second violon au sein de l'illustre quatuor Geloso. Cette même année, Capet crée son tout premier quatuor (1893 – 1899) qui est constitué de ses collègues du Conservatoire : Giron (violon 2), Henri Casadesus à l'alto (1er prix en 1899) et Furet au violoncelle (1er prix en 1891).[57] C'est à cette époque (1894) que Capet écrit ses premières œuvres. Trois œuvres sont publiées chez G. Voiry, Paris: *L'étang* pour voix et piano, *Au fond des bois* pour violon et piano dédiée à son professeur J.-P. Maurin (romance sous-titrée : « rêverie matinale ») et *Vision* en quatre mouvements pour violon, accompagné au piano. Suivent en 1896, les *Ondes sonores - art ésotérique*, *Aurore* pour violon et piano avec la notice « L'aurore se lève et dissipe le brouillard du matin. L'Angélus tinte à

---

[54] Joachim - Chaigneau, Suzanne, « Lucien Capet (1873 – 1928) », *Le Guide Musical* (supplément mensuel du *Guide du Concert*), janvier 1929 : 76

[55] Robert, Antoine; sous la direction de Danièle Pistone : *Lucien Capet 1873-1928, interprète et pédagogue*, Université de Paris-Sorbonne. UFR de Musique et Musicologie, 1994, p.11

[56] « Les concours du Conservatoire », *Le Ménestrel*, 30 juillet 1893 : 246. Voir annexe 4, critique par Arthur Pougin

[57] Robert, Antoine *Lucien Capet 1873-1928, interprète et pédagogue*, p.18

travers la brume et le soleil caresse de ses chauds rayons la nature embaumée » et finalement *Pensées musicales et poétiques* : pour voix, violon, violoncelle et piano sur un poème écrit probablement par Capet lui-même.[58] Cette année là, Capet devient violon solo à l'orchestre Lamoureux. Sur le plan personnel, les années qui suivirent furent ponctuées par le service militaire à Blois, son mariage en 1898 avec Camille Lacoste, sa conversion au protestantisme (religion de sa femme) et la naissance en 1899 de son premier fils : Jean-Jacques. Cette même année, il est nommé au Conservatoire de Sainte-Cécile à Bordeaux (pour les trois prochaines années) et donc son premier quatuor se voit dispersé. Suzanne Joachim–Chaigneau qualifie ce moment de « retraite de travail à laquelle son âme de bénédictin rêvait depuis longtemps. »[59] Son retour à Paris en 1903 est marqué par le succès de son interprétation du concerto de Beethoven aux Concerts du Conservatoire. Louis Laloy en fait la critique :

> Nous ne saurions trop louer la netteté et la justesse impeccable de son jeu, la variété et la couleur de son style, la souplesse et la facilité de son archet… À l'encontre de certains virtuoses, il sait varier ses procédés […] Trois rappels – de la part d'un auditoire difficile! – lui ont prouvé que son grand talent était apprécié.[60]

Quelques semaines plus tard, nous pouvons lire dans *Le Ménestrel* du 22 mars 1903 : « — Deux grands virtuoses, réunis en admirable communion artistique, viennent de donner, devant un publie enthousiasmé, une série de séances de sonates qui ont obtenu le plus vif succès. Tout le cycle des dix sonates pour piano et violon de

---

[58] Ibid., p.20-21
[59] Joachim - Chaigneau, Suzanne, « Lucien Capet (1873 – 1928) » : 76
[60] « Concerts du Conservatoire », *Revue Musicale*, no2, (3ème année), février1903: 77
L'article est signé L.L. Nous supposons donc que c'est Louis Laloy, musicologue et collaborateur de la revue.

Beethoven, présenté: par MM. de Greef et Capet, constituait un programme d'ensemble entendu pour la première fois à Paris. »[61]

Dès son retour à Paris, Capet s'empressa de fonder son deuxième quatuor avec André Tourret au deuxième violon (1er prix du Conservatoire 1903), Henri Casadesus qui sera remplacé par Louis Bailly en 1906 à l'alto et Louis Hasselmans au violoncelle (1er prix la même année que Capet). Arthur Honegger raconte en 1942 dans ses écrits qu'il fut bouleversé par l'un des premiers concerts du quatuor Capet:

> La ville du Havre, où j'ai passé ma jeunesse, n'était pas prodigue en manifestations musicales, comme hélas! tant de villes de province françaises. À cette époque, il n'y avait pas de radio et le disque ne vous dispensait que les enregistrements encore précaires de la Garde Républicaine. On peut donc imaginer quelle impression bouleversante produisit, sur ma sensibilité, l'audition de deux grands quatuors de Beethoven par le groupe de Lucien Capet comprenant alors : Tourret, Monteux et Hasselmans. Les interprètes, autant que les œuvres, furent pour moi la révélation de ce qui reste mon idéal et, à l'instant où j'apprenais, avec une profonde tristesse, la dislocation du magnifique quatuor « Pro Arte » résultant de la mort du premier violon Alphonse Onnou, la naissance du Quatuor Gabriel Bouillon me semble un geste de la Providence en faveur de cette noble forme de l'Art.[62]

Honegger invoque Gabriel Bouillon qui sera plus tard un élève de Capet et qui continuera à faire rayonner l'œuvre Beethovenienne par l'exemple de son professeur et du quatuor Maurin. De plus, à la mort de Capet, Bouillon aura la chance d'avoir

---

[61] « Concerts Lamoureux », *Le Ménestrel*, 22 mars 1903 : 94

[62] Honegger Arthur, « La voix de son maître, 1942. » dans *Écrits* rassemblés par Huguette Calmel, Paris: Honoré Champion, 1992, p163 – 164.
Honegger parle définitivement de la 2ème constitution du quatuor Capet en invoquant le nom de Tourret comme deuxième violon. Nous pensons que l'invocation du nom de Monteux par Honegger est une erreur car le critique Pierre Lalo reconstitue le quatuor le 14 avril 1904 dans son article paru dans *Le Temps* avec Henri Casadesus et non Tourret. Voir annexe 5.
De même, Ivan Mahaim dans son ouvrage *Beethoven – Naissance et Renaissance des derniers quatuors,* invoque le nom d'Henri Casadesus lors de cette deuxième formation du quatuor. (p.257)

parmi ses collègues de quatuor, Camille Delobelle et Henri Benoit (les musiciens du dernier quatuor de Capet.)

Toujours dans l'attente de pouvoir transmettre son amour de la musique de chambre, Capet se fait offrir en 1907, un poste d'ensemble instrumental au Conservatoire de Paris. Honegger figurera parmi ses élèves…

Attiré à nouveau par la composition et insatisfait par ses connaissances en écriture, Capet reprend à la base : l'harmonie, le contrepoint, la fugue et la composition avec comme professeur, son ami Charles Tournemire. C'est entre les années 1908 à 1914 que nous voyions apparaître des œuvres plus complexes, principalement de la musique de chambre chez A. Zung-Mathot : un *Aria* pour violon, alto et piano[63], un poème symphonique : *Devant la mer Op. 6* composé sur un de ses poèmes (l'œuvre est dédiée à sa femme), une *Sonate pour violon et piano* en quatre mouvements (« à mon maître et ami Charles Tournemire; Humble hommage affectueux et reconnaissant »), un *Poème* pour violon et orchestre dédié à Cesare Galeotti (ami pianiste) et deux quatuors (le 2ème est publié chez Sénart). À la fin de sa vie nous retrouvons aussi les 4ème, 5ème, et 6ème (inachevé) quatuors, sans aucune trace du troisième.[64]

Malgré les nombreux concerts dans les divers salons parisiens et un franc succès, le quatuor se dissout à nouveau en 1909: André Tourret rejoint le quatuor Marsick, l'altiste Bailly rejoint le quatuor Boucherit-Hekking et Hasselmans se voue

---

[63] Jean Baruzi écrit une longue critique dans *La Revue Musicale* de 1907 (p. 140 – 142) sur l'*Aria* ainsi que sur *Devant la Mer* :
« Lyrique plus que dramatique, cet *Aria* semble un cantique, le cantique d'une âme sombre, tendue désespérément vers une lumière… Rien de plus voluptueux que l'*Aria* de M. Capet. […] Aucun jugement systématique n'est dès maintenant possible sur la conception musicale de M. Capet. J'ai voulu seulement indiquer qu'il nous avait donné deux œuvres fortes et profondes…» Voir l'annexe pour la critique complète.
La date officielle de publication de *l'Aria pour violon, alto et piano* chez A. Zung-Mathot est 1908. Par contre la critique de Baruzi le date de 1907. Il se peut qu'à la date du concert (16 janvier 1907) chez M. Franz Custot, l'œuvre n'ait pas encore été publiée.

[64] Antoine Robert, dans son mémoire : *Lucien Capet 1873-1928, interprète et pédagogue*, en p. 54 fait une liste exhaustive qui comprend un certain nombre d'inédits en possession de la fille de L. Capet : Anne Capet Proust.

à la direction d'orchestre. Les nouveaux membres seront jusqu'en 1914: Maurice Hewitt au deuxième violon; Henri Casadesus à l'alto et Marcel Casadesus au violoncelle. [65] Ils répètent tous les jours chez Capet de 16h à 19h pendant un an avant de se présenter à leur premier concert. Durant les années 1910 – 1911 le quatuor Capet accompagne Gabriel Fauré en Russie et représente la France à Bonn en l'honneur de Beethoven. C'est aussi à cette époque que le quatuor commence ses intégrales de Beethoven incluant les peu joués : XVI[e] quatuor et la Grande Fugue.[66] La Première Guerre mondiale interrompt leur travail et Marcel Casadesus est tué sur le champ d'honneur. En plus de continuer ses cours de musique de chambre, Lucien Capet, réformé, remplace Henri Berthelier dans la classe de violon.[67] L'année 1916 est ponctuée par la mort de sa femme et la publication de sa méthode : *La technique supérieure de l'archet.* C'est à ce moment que l'éditeur Maurice Sénart lance *l'Édition Nationale* et sollicite Lucien Capet pour éditer les *Sonates pour violon seul* de Bach, les *Vingt-quatre caprices* de Rode, les *Quarante-deux études* de Kreutzer, les *Trente-six études* de Fiorillo, les *Vingt-quatre études* de Gaviniès et toutes les études de Mazas (*Études spéciales, Études brillantes, Études d'artiste*). Ces éditions seront par la suite critiquées par Flesch qui les trouvera « surchargées de façon pédante ».[68] Ces éditions ont été rachetées par Salabert et sont maintenant disponibles chez Universal. En 1917, Capet publie chez Fischbacher *Espérances* : un petit recueil de pensées à caractère spirituel, qui décrit sa vision des capacités humaines. Nous aborderons quelques passages de ce livre dans le deuxième chapitre.

---

[65] Mahaim, Ivan, *Beethoven – Naissance et Renaissance des derniers quatuors*, p. 257

[66] Ibid., p.243 : Le quatuor Capet joue ces deux derniers quatuors à un concert le 13 avril 1913, chez la comtesse Joachim Murat. Un des invités présents était le chef d'orchestre : Felix Weingartner qui considérait jusqu'alors que la *Grande Fugue* n'était digne que d'un orchestre. À son retour à Vienne, il publia un article intitulé : « Impressions de Paris » dans le *Neue Freie Presse* de Vienne (11 mai 1913). Il y confesse avoir eu tort et que l'interprétation du quatuor Capet l'eût fait changer d'idée.

[67] Robert, Antoine, *Lucien Capet 1873-1928, interprète et pédagogue*, p. 37

[68] Flesch, Carl *Memoirs*: « His editions of classical works are so pedantically overloaded with complicated marks that it is impossible to see the wood for trees. For this reason they are seldom used in France. », p. 94

En 1920, une quatrième et dernière reconstitution du quatuor Capet voit le jour. Elle inclut Maurice Hewitt au deuxième violon, Henri Benoit (1er prix Conservatoire de Montpellier, et faisant partie du Quatuor Lejeune) à l'alto, et Camille Delobelle (1er prix Conservatoire de Paris 1917) au violoncelle. [69] Selon Mahaim, Benoit tenait un carnet de route du « *Nouveau Quatuor Capet*, où se trouv[ait] consigné, minutieusement, chacun des 542 concerts dans 146 villes différentes, comportant 1069 auditions d'un quatuor de Beethoven. »[70] Au total, et ce jusqu'à la mort de Capet en 1928, le dernier quatuor joue 26 intégrales de Beethoven! En août 1921, Capet écrit « L'étrange histoire des dix-sept quatuors de Beethoven », resté à ce jour sous forme de manuscrit de cent-douze pages (en la possession de sa fille Anne Capet-Proust) mais dont certains passages furent publiés dans le *Courrier musical* (1er avril 1928).[71] Capet nous livre en réalité une analyse très personnelle, spirituelle voire ésotérique des quatuors de Beethoven.

En 1924, Capet dirige l'Institut de violon de Paris, où il enseigne à Ivan Galamian. Ce dernier a sûrement dû assister aux classes de maîtres que Capet donnait durant les trois derniers étés de sa vie à Saint-Lunaire. En 1927, Capet est nommé Chevalier de la Légion d'honneur et contracte alors un emprunt pour acheter un violon Guadagnini mais tombe malade et meurt le 17 décembre 1928.

Il commença et termina sa carrière avec le concerto de Beethoven qu'il joue le 19 novembre 1927. Celui qui se considérait comme un disciple fervent de Beethoven, « Que voulez-vous, (disait-il), Beethoven m'a corrompu le goût pour toujours… »[72], joua son concerto de violon cent ans après la mort du compositeur et mourût cent ans après la première parisienne de ce même concerto exécuté par Pierre Baillot.

---

[69] Robert, Antoine, *Lucien Capet 1873-1928, interprète et pédagogue*, p. 39
[70] Mahaim, Ivan, *Beethoven – Naissance et Renaissance des derniers quatuors,* p. 263
[71] « L'étrange histoire des dix-sept quatuors de Beethoven », *Courrier musical*, 1er avril 1928 : 213 – 215. Voir annexe 6
[72] Joachim – Chaigneau, Suzanne, « Lucien Capet (1873 – 1928) » : 77

Mise en contexte – École russe et Konstantin Georgiyevich Mostras

Le contexte musical du début du XX^e siècle en Russie est intrinsèquement lié au contexte politique. C'est la raison pour laquelle nous nous centrerons sur cette époque, riche en développements et propice aux changements.

En effet, la Russie des années 20 est non seulement affaiblie par la Première Guerre mondiale, mais elle est aussi aux prises avec la Révolution de 1917 qui renversa le régime autocratique du tsar. Elle sera ensuite frappée par la guerre civile (1918-1921) qui s'en suit, et aux nombreuses pertes socio-économiques qui en découlent.

Émerge alors un nouveau courant artistique qui, à la lueur du marxisme, deviendra politiquement et socialement prépondérant : la « culture prolétarienne ».[73] Les bolchéviks désormais au pouvoir, ont comme but premier d'éduquer les masses. Ils organisent l'instruction donnée au peuple et exercent donc un grand contrôle sur les institutions en général, et en ce qui nous concerne, les institutions culturelles. Les premières institutions à être nationalisées furent les théâtres. Le 12 juillet 1918, les Conservatoires de Moscou et de Saint-Pétersbourg furent déclarés « Institutions d'État de haute éducation ».[74] Au sujet de l'Artiste, Lénine affirme : « Chaque artiste use du droit de créer librement, selon son idéal, qu'il soit bon ou mauvais. C'est là qu'apparaît l'effervescence, l'expérimentation, le chaos… Mais évidemment, nous sommes communistes. Nous ne pouvons pas baisser les bras, et laisser le chaos fermenter comme il le choisit. Nous devons essayer de guider consciencieusement ce développement, façonner, et déterminer les résultats. »[75] Nombreux furent les artistes

---

[73] Koop, Anatole, « Avant-garde », *Art Russe*, Encyclopaedia Universalis, 1977 : 530.

[74] Schwarz, Boris, *Music and Musical Life in Soviet Russia. Enlarged edition, 1917 – 1981*, Bloomington: Indiana University Press, 1983, p. 18

[75] Ibid., p.19 (Klara Zetkin cite Lénine dans l'ouvrage *The Life of Lenin* par Louis Fischer, New York : Harper & Row 1964 p. 490) : « Every artist takes it as his right to create freely, according to his ideal, whether it is good or not. There you have the ferment, the experimenting, the chaotic. » « But of course we are Communists. We must not drop our hands into our laps and allow the chaos to

qui n'ont pas accepté cette ligne de conduite et qui ont émigré soit à l'aube de la Révolution comme Léopold Auer ou dans les années qui suivirent. Parmi eux nous retrouvons entre autres les compositeurs : Rachmaninov, Medtner, Prokofiev, Glazounov, Arthur Lourié, les violonistes Heifetz, Achron, Milstein, le violoncelliste Piatigorsky et le pianiste Horowitz.[76]

Les deux Conservatoires (Moscou et Saint-Pétersbourg) ont de plus été sujets à de grandes réformes. Dans les années 20, leur tâche se réorienta vers la formation d'artistes-musiciens qui n'étaient pas que des « spécialistes » mais des gens « capables de répondre aux demandes de la vie contemporaine et sachant s'adapter au travail pratique ». [77]

Ainsi, les conservatoires devaient se mettre à jour dans les trois matières suivantes: la méthodologie, la recherche et le style musical. Les réformes suivantes ont mené à la réorganisation des conservatoires (le 5 décembre 1925), en trois départements : 1) composition et musicologie, 2) performance 3) pédagogie.[78] Au cours de ces années, les débats concernant le « modernisme » versus la « prolétarisation » dans les milieux musicaux de Moscou et Saint-Pétersbourg généra des controverses qui s'infiltrèrent peu à peu à travers les murs des deux Conservatoires. Boris Schwarz remarque une montée fulgurante de communistes militants parmi les élèves. Ceux-ci

---

ferment as it chooses. We must try consciously to guide this development and mould and determine the results. »

[76] Ibid., p. 20

[77] Ibid., p. 96: « Certain principles were enunciated: the task of the conservatories was not to create 'narrow specialists' but broadly educated musician-artists capable of responding to the demands of contemporary life and adaptable to practical work. The level of achievement of the Soviet conservatories had to be on a par with the 'contemporary development of the musical art of the world, the contemporary stand of European science on music, and the contemporary musico-pedagogical systems and methods.' (Source initiale: Morov, A. *Moskovskaya Konservatoria 1866 – 1966* Moscou, 1966, p 298) These three important points reflected the desire of the Soviet cultural leaders to be thoroughly up-to-date in matters of methodology, research, and musical style. Such an 'international' orientation was characteristic of the 1920's; it was abandoned in the 1930's. » (Schwarz, Boris, *Music and Musical Life in Soviet Russia. Enlarged edition, 1917 – 1981*, p. 96.)

[78] Ibid., p.98 Dans le texte russe, le 3ème point est en effet, « metodika », donc nous devons le comprendre plutôt comme : méthodologie dans le domaine de la pédagogie.

étaient rebelles face à la tradition. En effet, « non seulement politiquement mais aussi musicalement, les élèves étaient à la recherche de nouvelles approches et solutions. »[79] Les interprètes étaient ainsi particulièrement attirés par l'approche anatomico-physiologique de Rudolf Breithaupt (pour les pianistes) et celle du Dr. Friedrich Adolf Steinhausen[80] (pour les cordistes.)[81]

Les professeurs qui représentaient cette avant-garde au Conservatoire de Moscou étaient Lev Tseitlin[82] (1881 – 1952), Abraham Yampolsky (1890 – 1956) et Mostras (1886 – 1965). Les trois ont enseigné au Conservatoire à la même époque : Tseitlin, de 1920 à 1952, Yampolsky de 1922 à 1956 et Mostras de 1922 à 1965.

Lev Moiseevich Tseitlin gradua en 1901 au Conservatoire de Saint-Pétersbourg dans la classe de Léopold Auer. De 1908 à 1917, il fut le violon solo de l'orchestre symphonique Koussevitzky.[83] Dès 1905, Tseitlin enseigne dans divers conservatoires (Conservatoire populaire de Moscou entre autres.) M. Blok nous livre ses souvenirs au sujet de Lev Tseitlin qui était selon lui, une personne chaleureuse, humble et simple. Selon Blok, Tseitlin portait une attention particulière au texte et aux remarques du compositeur tout en promouvant une diversité dans l'expression. Blok rapporte que chez Tseitlin le caractère des idées musicales pouvait être joyeux, vif, triste, fade, humoristique, sérieux, badin, orgueilleux, suppliant, courroucé, doux,

---

[79] Ibid., p.100: « Not only politically but also musically, the students were in search of new solutions and fresh approaches. »

[80] Friedrich Adolf Steinhausen (1859 – 1910) : pianiste et docteur en médecine militaire allemand. Il fit des recherches dans le domaine anatomico-physiologique de la pratique pédagogique musicale. Ses recherches étaient centrées sur la relation entre les mouvements et la technique pianistique et violonistique. Ses efforts pour mettre en place un système unique et rationnel basé sur les mouvements n'ont pas su mener à des résultats positifs. Ses erreurs méthodologiques se résument en son intention d'expliquer toute la technique (de nature pluridimensionnelle) par des attributs immuables de la nature humaine, en sous-estimant l'évolution rapide de la technique instrumentale et de ses buts musicaux. (Keldysh, V. Yuri, *Encyclopédie Musicale*, Moscou, Éditions Encyclopédie Soviétique, le compositeur soviétique, 1976. Citation traduite par l'auteure.)

[81] Schwarz, Boris, *Music and Musical Life in Soviet Russia. Enlarged edition, 1917 – 1981*. Bloomington: Indiana University Press, 1983, p.101.

[82] Le nom Tseitlin est souvent traduit de cette deuxième façon : Zeitlin.

[83]« Tseitlin, Lev Moiseevich », The Free Dictionnary, Farflex,
< http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Lev+Tseitlin >

rude etc…[84] Il cite Zimbalist : « C'était un formidable musicien et une formidable personne. »[85]

Yampolsky gradua en 1913 dans la classe de Sergej Korguyev (élève d'Auer) au Conservatoire de Saint-Pétersbourg. En 1920, il arriva à Moscou où il fut membre de l'orchestre du Théâtre du Bolchoï. Ce n'est que deux ans plus tard qu'il se fait confier la tâche de directeur des classes de violon et orchestre au Conservatoire de Moscou.[86] Le violoniste Leonid Kogan, qui étudia sous sa tutelle au Conservatoire de Moscou dès 1934, raconte que Yampolsky avait une classe énorme et « enseignait en premier lieu, la Musique »[87]. Grand érudit, il demandait à ses élèves d'analyser d'abord, la forme, le contenu harmonique et mélodique des œuvres et la partie de leur accompagnement au piano. Chez Yampolsky, la posture était étroitement liée au développement de la technique qui devait s'effectuer dans un contexte de détente musculaire.[88] Selon Margaret Campbell, il donna un nouveau souffle à l'école traditionnellement établie par Auer et Wieniawski en « élevant l'école soviétique à un niveau artistique et technique supérieur »[89] Campbell ajoute : « His teaching method was based on a subtle combination of the performer's musical feeling with the all-round development of his mastery of the instrument. »[90]

Nombreux ouvrages présentent l'école soviétique sous la forme du « trio Tseitlin, Yampolsky, et Mostras ». David Oistrakh qui rencontra ses professeurs en

---

[84] Bloch, M : « Au sujet de Lev Moiseevich Tseitlin » dans: Keldysh, Yuri, *Souvenirs du Conservatoire de Moscou*, Moscou :Muzyka, 1966, p. 333
[85] Ibid.
[86] Campbell, Margaret, *The great violinists*, Londres: Robson Books, 2004, p. 278
[87] Kogan, Leonid, « A. I. Yampolsky », dans Keldysh, Yuri, *Souvenirs du Conservatoire de Moscou*, 1966, p. 346.
[88] Ibid., p.347
[89] Campbell, Margaret, *The great violinists*, p.278: « Yampol'sky was a key figure in the development of the modern Soviet Violin School who, by incorporating new ideas into the traditional school of Wieniawski and Auer, raised Soviet violin playing to a new artistic and technical level. »
[90] Ibid., p. 278 (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan (London, 1980) 6th ed., 20, p. 569)

1928 nous en livre un témoignage personnel. En nous racontant un cours qu'il a eu avec Yampolsky, il dit :

> Beaucoup m'a paru inhabituel et nouveau: une recherche détaillée et scrupuleuse du phrasé, une aspiration à atteindre l'expressivité de chacun des sons, le soin apporté à la répartition de l'archet. Beaucoup m'a aussi étonné dans la classe de L. Tseitlin. Tout était inné. Il n'y avait pas l'ébullition émotionnelle, présente chez Stoliarsky, par contre, il y avait une profonde recherche dans le domaine de la cause et effet, une subtilité artistique à travers le détail. J'ai ressenti une grande chaleur humaine provenant de la personne de K. Mostras. Ses conseils étaient pour moi très précieux et chers. Dans ces années difficiles, il m'a écrit une lettre amicale, portant mon attention sur l'indispensabilité d'étudier en profondeur les grands concertos classiques. Je me rappellerai toujours avec reconnaissance, à quel point il avait raison.[91]

Entre 1922 et 1933, Tseitlin fut à la tête d'un orchestre sans chef appelé : Persimfans (**Per**vyi **simf**onicheskii **ans**ambl qui signifie : « Premier ensemble symphonique »). Yampolsky et Mostras en faisaient partie tout comme une centaine d'autres musiciens.[92] Schwarz qualifie cet orchestre d'« expérience intéressante dans le domaine du collectivisme musical. »[93] Ils ne jouaient pas que du répertoire standard mais aussi de la musique contemporaine. Entre 1926 et 1929, l'ensemble publia même son propre journal. À l'occasion, certains chefs étaient invités, (Otto Klemperer par exemple) à écouter le concert assis dans la salle avec le reste du public! Prokofiev, en visite en 1927, assista à une répétition et remarqua que « chaque individu de l'orchestre prenait une place de soliste et jouait avec une précision

---

[91] Yampolski, Izrael Markovitch *: David Oistrakh,* Moscou: Muzyka, 1964, p. 29. Citation traduite par l'auteure.

[92] Bloch, M : « Au sujet de Lev Moiseevich Tseitlin », p. 331

[93] Schwarz, Boris, *Music and Musical Life in Soviet Russia. Enlarged edition, 1917 – 1981*, p. 46:
« An interesting experiment in musical « collectivism » was the founding of an orchestra without conductor. »

parfaite. »[94] Plusieurs autres témoignages, celui de Glazounov par exemple, affirment le haut niveau d'exécution de cet ensemble qui n'œuvra que pendant douze ans. Les répétitions, qui se faisaient dans la grande salle du Conservatoire, prenaient souvent la forme de discussions sur les divers enjeux créatifs et interprétatifs. À l'intérieur des murs de cet établissement, cet ensemble devint un véritable laboratoire. Les musiciens étaient disposés en cercle, Tseitlin figurant au centre, et les idées circulaient et se formulaient sous forme de nouvelles approches pédagogiques[95].

Konstantin Georgiyevich Mostras

Konstantin Georgiyevich Mostras est né le 16 avril 1886 à Argenka, dans la région de Tombov. Il débuta le violon à l'âge de six ans avec Federico Stadgi et fut encouragé par son père, qui prit ses études très au sérieux.[96] Lorsqu'il déménagea à Moscou en 1905, ce fut initialement pour y étudier le droit.[97] Il continua par la suite ses études en violon à l'École philarmonique de musique de Moscou dans la classe de Boris Ossipovitch Sibor. Sibor fut un élève de Léopold Auer au Conservatoire de Saint-Pétersbourg. Mostras est considéré comme « un de ceux, Tseitlin entre autres, qui ont joué un grand rôle dans le développement de l'Art de l'interprétation russe. » Riaben explique dans son article : « Auer en Russie », que c'est à travers eux que « s'opéra une succession presqu'immédiate de l'école d'Auer de Saint-Pétersbourg au

---

[94] Prokofiev, Sergueï, *Autobiography, Articles, Reminiscences*. Traduction par R. Prokofieva. Londres: Central Books, 1960, p. 47.

[95] Lankovsky, Mary, *The pedagogy of Yuri Yankelevich and the Moscow violin school, including a translation of Yankelevitch's article on the initial positioning of the violinist*, Thèse de doctorat, The City University of New Tork, 2009, p. 11 (Belenkii, Boris, *Principes pédagogiques de L. M. Tseitlin*, Moscou: Muzyka, 1990.)

[96] Seitz, Diana, *The system of effective violin practice according to Konstantin Mostras*, Thèse de doctorat, The University of Oklahoma, 2008, p. 4 (Pavel Nazarevsky, « Konstantin Georgievich Mostras », *Znam'a Kommuny,* 6 mars 1939.)

[97] Lankovsky, Mary *The pedagogy of Yuri Yankelevich and the Moscow violin school, including a translation of Yankelevitch's article on the initial positioning of the violinist,* p. 12 (Rodionov, *Maîtres*

Conservatoire de Moscou. »[98] Dès sa graduation en 1914 à l'École Philarmonique de Musique de Moscou, Mostras enseignera au sein du même établissement et y restera jusqu'en 1922. N'oublions pas que c'est à cette époque qu'il a enseigné à Ivan Galamian. En 1918-1919, il fit partie d'un des premiers quatuors soviétiques: le quatuor V. I. Lénine[99] : L. Tseitlin en tant que premier violon, K. Mostras au deuxième violon, F. Krich à l'alto et V. Podgornii au violoncelle. Ce dernier fut remplacé pour cause de maladie par G. Piatigorsky.[100] Le quatuor, étant gouvernemental, avait comme premier objectif de : « servir la masse en présentant le meilleur modèle possible de la musique de chambre. » Le quatuor s'est mis à faire de nombreuses tournées de concerts au pays. Mostras raconte que durant un concert, et au grand étonnement du quatuor, V. I. Lénine fut aperçu dans la salle.[101] Piatigorsky continue le récit : Tseitlin venant à sa rencontre lui demanda : « Savez-vous M. Vladimir Illitch, qu'à Moscou il n'y a pas si longtemps s'est créé un quatuor portant votre nom? ». Il lui présenta ses collègues et lui parlant du répertoire du quatuor après quoi Lénine leur demanda ce qu'ils allaient jouer. Tseitlin répondit : « le quatuor de Grieg ». Lénine répondit : « C'est très bien et quoi d'autre? ». Il s'est avéré que le quatuor ne pouvait jouer autre chose car il était attendu à une base militaire pour un autre concert. À quoi Lénine répondit : « Alors ça, c'est tout à fait remarquable! »[102] Stepanova liste dans son ouvrage les nombreux concerts (mars 1919 à décembre

---

de la Pédagogie du Violon, Moscou: Éditions: Institut gouvernemental de la pédagogie musicale du nom de Gnessinih, 1974, p. 56

[98] Riaben, L., « Auer en Russie » dans *Questions sur l'interprétation musicale,* Tome 2 d'I. Yampolsky, p. 245 : « В 90-е и 900-е годы у Ауэра учатся и оканчивают его класс многие исполнители, сыгравшые затем болшую роль в развитии советской исполнительской культуры, – Л. М. Цейтлин, Б. О. Сибор,ставшие профессорами Московской консирватории [...] Так создавалась непосредственная преемственность московской [...] советской исполнительской скрипичной школы от петербургской школы Ауэра. »

[99] Keldysh, Yuri, *Encyclopédie Musicale*, Moscou, Éditions Encyclopédie Soviétique, le compositeur soviétique, 1976, p. 692

[100] Stepanova, R. Svetlana, *La vie musicale de Moscou dans les premières années après octobre 1917 – 1920*, Moscou, Éditions : Le compositeur soviétique, 1972, p. 42

[101] Mostras, Konstantin, « Une rencontre inoubliable » *Revue Le Musicien Soviétique*. No7, Moscou, 1957, sans pagination.

1920) du quatuor dont une répétition publique (le 10 mars) dans une école de musique.[103]

De 1922 à 1932, Mostras fit partie de l'ensemble : Persimfans. Lorsqu'il quitta l'École philarmonique de musique de Moscou comme professeur en 1922, c'est pour enseigner le violon et la pédagogie au Conservatoire de Moscou jusqu'en 1965 (arrêt entre 1941 et 1943). Au sein de cet établissement, il obtient son poste de professeur en 1927 et entre 1936 et 1965, il est à la tête du département du violon. En 1937, il reçoit le titre : « Artiste émérite de Russie » (reconnaissance nationale).

Mostras est l'auteur de nombreux livres : *Programme pédagogique pour les écoles de musique pour enfants*[104] (1945), *Intonation au violon* (1947, 1962), *Discipline rythmique du violoniste* (1951), *Dynamiques dans l'art du violon* (1956) *Système des devoirs à la maison du violoniste* (ou *Routine d'un travail autonome*, 1956) et *Commentaires méthodiques sur les 24 caprices pour violon seul de Paganini* (1959), Il composa aussi : *Huit études*, la *Suite tartare*, *Préludes pour violon solo et pour violon et piano*, des *Caprices* et *L'Esquisse n^{o} 2 pour violon solo* qui parût dans la revue *The Strad* en 2006. Il édita un grand nombre d'œuvres dont les *Sonates et Partitas pour violon seul* de J. S. Bach ainsi que le *Concerto* de Tchaikovsky en collaboration avec David Oistrakh.[105]

---

[102] Trocheva, A. E. *Sovetskaya Muzika*, 1962, No 7 : 80

[103] Stepanova, R. Svetlana, *La vie musicale de Moscou dans les premières années après octobre 1917 – 1920*, p. 137

[104] Ce titre et les suivants ont été traduits par l'auteur.

[105] Seitz, Diana, « The system of effective violin practice according to Konstantin Mostras », Thèse de doctorat, The University of Oklahoma, 2008,
< http://proquest.umi.com/pqdweb?did=1503396241&sid=2&Fmt=2&clientId=48948&RQT=309&VName=PQD >, (consulté le 5décembre 2009), p. 61

Chapitre 2: Mostras, Capet, Galamian et leurs conceptions pédagogiques.

Nous espérons que le bref survol des contextes politique, artistique et socio-économique a su exposer le lecteur ne serait-ce qu'à une parcelle de la vie fascinante de ces trois pédagogues. Nous nous pencherons à présent sur leur vocation, la pédagogie, qui les a poussés à sillonner leur pays, voire même le monde, à la recherche d'une approche pédagogique toujours plus affinée. Cette recherche, « d'une vie » pourrions-nous dire, est à la base des écrits qu'ils nous ont laissés. Nous nous familiariserons donc avec certains passages de *Principles of Violin Playing and Teaching* (1962)[1] d'Ivan Galamian, *La technique supérieure de l'archet; pour violon* (1916) de Lucien Capet, ainsi que de passages tirés de l'ouvrage de Mostras : *Sistema Domashnich Zaniatyi Skripacha: Metodichesky Ocherk* (« Système des devoirs à la maison du violoniste, essai méthodologique », 1956). Notons que *Système des devoirs à la maison du violoniste* que nous aimons appeler aussi : « Routine d'un travail autonome » fut publié après les autres ouvrages du même auteur. Ce « système » ne traite pas que d'un seul paramètre de jeu comme dans ses autres écrits (rythme, nuances, intonation…). Au contraire, c'est l'essai qui révèle le mieux les divers aspects combinés de son approche pédagogique. C'est la raison pour laquelle nous nous centrerons dans ce chapitre, sur celui-ci.

Aux yeux des interprètes, les trois figures : Mostras, Capet et Galamian représentent aujourd'hui trois écoles différentes, chacune avec leurs particularités. Ce qui nous intéresse est de découvrir les liens de filiation existant entre ces trois figures. Lorsqu'on demanda à Galamian, si sa méthode était plutôt russe ou française? Il répondit : « en partie russe, en partie française, mais surtout très personnelle! »[2] En

---

[1] Nous utiliserons la troisième et dernière édition datant de 1985.

[2] Galamian, Ivan, *Principles of Violin Playing & Teaching.* 3ème ed., New Jersey: Prentice Hall, 1985, p. 123: « Partly Russian, partly French, and a good deal of my own ».

comparant les principes fondamentaux qui sont les piliers des approches pédagogiques de Galamian et de ses deux professeurs nous comprendrons mieux ses influences.

Lorsque nous nous plongeons dans chacune de leurs méthodes, nous remarquons un style d'écriture qui leur est propre et une façon très personnelle d'assembler les idées. Mais certaines de ces idées, à la base de leur conception pédagogique sont similaires. Commençons par examiner l'approche pédagogique de Lucien Capet.

L'auteur de *La technique supérieure de l'archet; pour violon* est aussi l'auteur d'un livre à caractère totalement philosophique : *Espérances*. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, Lucien Capet vécut toute son enfance dans de circonstances difficiles. Sa passion pour le violon, son talent mais surtout sa persévérance l'ont élevé peu à peu et l'ont guidé vers l'artiste accompli qu'il est devenu. Nous voudrions attirer l'attention du lecteur sur quelques passages-clés du recueil *Espérances*, car nous croyons que l'approche pédagogique de Capet est intimement liée à sa propre approche artistique, cette dernière, profondément marquée par son existence. Abordés d'un point de vue purement pédagogique, les écrits de Capet sont, contrairement aux écrits de Galamian et Mostras, plus abstraits et décousus.[3] C'est la raison pour laquelle, nous nous sommes aussi intéressés à l'aspect plus personnel de ses écrits. Voici les premières lignes d'*Espérances* :

> Ce livre a surgi de l'expérience douloureuse, et voudrait être la petite lumière de ceux qui souffrent, *en leur expliquant pourquoi ils souffrent et comment ils doivent comprendre cette souffrance*.[4]

[3] N'oublions pas que ses écrits datent d'une période où ce style littéraire (descriptif, contemplatif et à caractère symbolique) était de mise.
[4] Capet, Lucien, *Espérances*, Paris, Fischbacher, 1917, p. 8

À travers *La technique supérieure de l'archet; pour violon,* Capet fait régulièrement allusion à un travail qui peut s'avérer pénible à l'instrument mais qui est sous la forme de la persévérance, la clé du progrès. À cette persévérance, il ne semble pas soustraire les plus talentueux, peu importe le stade auquel ils sont rendus. Selon lui : « tout individu possède en lui la même étincelle divine qui le guidera sur le vrai chemin à travers ses multiples existences. Alors il est défendu à tout individu, qui arrive à l'un des sommets spirituels, d'être personnel et dédaigneux vis-à-vis de ses semblables.»[5] Sa méthode de violon, véritable traité sur l'archet que Flesch aimait appeler : « L'art de diviser l'archet »[6], est parsemé de phrases à caractère contemplatif comme ces dernières. Henry Expert qui en conçoit la préface, écrit : « Nous avons fait allusion, ça et là, aux idées philosophiques de Capet. Elles sont chose essentielle dans sa vie, dans son œuvre, et le fondement même de son action artistique. »[7] Bien que Capet ne le précise pas, il s'adresse à travers *La technique supérieure de l'archet* à des étudiants définitivement avancés. Les exercices de la deuxième partie, conçus pour développer d'abord la main droite, sont en réalité d'une grande difficulté pour la main gauche. De plus, les recueils de technique que Capet a édités pour Maurice Sénart entre 1915 et 1916, contiennent tous la même note préliminaire écrite par Capet plaçant *La technique supérieure de l'archet* tout en haut de la pyramide:

> Sans vouloir m'étendre sur la complexité des éléments qui constituent à mon avis un Artiste en général, un Musicien en particulier, je désire néanmoins attirer la plus grande attention des élèves et des aspirants à cette noble tâche du violoniste, (appelé à traduire par l'intermédiaire de son âme et de sa technique les œuvres sublimes des grands créateurs) sur le rôle si important que joue l'Archet dans l'Art du violon; il est nécessaire de considérer le rôle de la main droite vis-à-vis du corps; La justesse et la précision

[5] Ibid., p.7
[6] Flesch, Carl, *The memoirs of Carl Flesch*, Rockliff, London, 1957, p. 94: « This treatise should really be called « The Art of Dividing the Bow » since it mainly occupies itself with the even distribution of the notes to be played in a single stroke...»
[7] Capet, Lucien, *La technique supérieure de l'archet; pour violon*, Paris, Salabert, 1916, p. 7

> du mécanisme de la main sont l'équivalent de l'équilibre physique dans le corps humain. Il faut avant tout donc se fortifier dans l'étude détaillée de ce mécanisme avant d'entreprendre la Technique Supérieure de l'Archet qui, plus tard, met à la disposition de l'Âme de l'Artiste, les multiples manifestations des Sentiments et des Aspirations Humaines provoquées par le commerce intime avec les œuvres des grands Créateurs.[8]

Pour sa part, Mostras s'adresse à travers *Système des devoirs à la maison du violoniste,* aux étudiants avancés et surtout aux professeurs (qui enseignent à des élèves de tous âges.) Le rédacteur Vladimir Ossipovitch Rabey[9] s'explique :

> Évidemment et ce même dans les dernières années d'apprentissage, le travail à la maison ne peut être considéré comme « l'affaire privée » de l'élève. La mission du professeur – n'est pas seulement d'enseigner à jouer, mais aussi d'enseigner les acquis d'un travail autonome, de continuellement diriger et contrôler l'organisation et la qualité du travail à la maison de l'élève. C'est la raison pour laquelle, le présent essai s'adresse autant aux élèves avancés (niveau universitaire) qu'aux professeurs.[10]

Selon lui, si nous voulons « organiser une méthode correcte et rationnelle de travail il faut d'abord déterminer le matériel à étudier (répertoire), déterminer une ligne directrice de travail (un but), identifier les principaux défis à relever et les

---

[8] Rode, Pierre, *Vingt-quatre Caprices*, Paris, Éditions Maurice Sénart, 1915, p. 3

[9] Vladimir Ossipovitch Rabey est un violoniste, musicologue et professeur. Il est l'auteur du livre : *Georges Philippe Telemann* et le traducteur de *L'art de jouer du violon* de Carl Flesch, de l'allemand au russe. Il est le rédacteur en chef du *Système des devoirs à la maison du violoniste, Essai méthodologique*.

[10] Mostras, Konstantin *Système des devoirs à la maison du violoniste, Essai méthodologique*, Éditions Muzgiz, Moscou, 1956 : Préface par Vladimir Ossipovitch Rabey, p. 4 :« Несомненно также, что домашние занятия, даже в высших звеньях музыкального образования, не могут рассматриваться как « частное дело » учащегося. Задача педагога — не только обучать игре, но и воспитывать навыки самостоятельной творческой работы, постоянно направляя и контролируя организационную и качественную сторону домашних занятий ученика. Поэтому настоящий очерк в равной мере адресуется как подвинутым студентам-скрипачам (преимущественно вузовского уровня), так и педагогам. »

façons d'y parvenir. Le tout doit être adapté aux caractéristiques individuelles de l'élève. »[11]

En ces quelques lignes, Rabey nous présente les sujets principaux que Mostras aborde dans son dernier essai. Ainsi, Mostras se penche sur une question fondamentale: comment améliorer le travail autonome de l'élève? Dans sa préface, il nous confie que son ouvrage ne rassemble pas seulement ses propres observations et conclusions mais inclut les observations de ses collègues du département de violon du Conservatoire de Moscou : « En effet, le travail autonome des élèves était au cœur des discussions durant les réunions de la faculté. Il s'est avéré alors que les opinions des principaux professeurs sur le sujet ont concordé et ont permis de tirer des conclusions qui sont en partie présentes dans cet essai. »[12] Selon Mostras, « on peut affirmer avec certitude que la qualité du travail autonome est à la base de tout apprentissage puisque c'est justement à travers cette autonomie que débutera le progrès de l'élève et que celui-ci acquerra son expérience d'interprète. »[13] Lucien Capet n'y fait que très peu de référence. Vers la toute fin de son ouvrage, il mentionne vouloir éviter de donner trop d'exercices « afin de développer la manière individuelle de travail. »[14] Plus tard, il réitère le même argument en disant : « Tous les exercices indiqués pouvant être travaillés de mille autres manières, nous avons cru

---

[11] Ibid., p. 5 : « Построение наиболее правильной и рациональной системы домашних занятий определяется прежде всего содержанием самих занятий; под этим следует понимать основную целенаправленность занятий, характер изучаемого материала, конкретные задачи и способы овладения той или иной стороной исполнительского мастерства, — все перечисленное, разумеется, должно быть в соответствии с индивидуальными особенностями учащегося, степенью его развития и т. д. »

[12] Ibid., p. 3 : « Коллективное обсуждение на совместных заседаниях скрипичных кафедр Московской консерватории вопроса о системе самостоятельных занятий учащихся выявило общее принципиальное отношение к данному вопросу со стороны ведущих педагогов консерватории и позволило частично отразить высказанные мнения в настоящем очерке. »

[13] Ibid., p. 4 : « Можно с полным основанием утверждать, что качество домашних занятий в конечном счете определяет собой результативность методов обучения; ведь именно в самостоятельных занятиях наиболее непосредственно осуществляется процесс роста молодого музыканта и приобретения им профессионально-исполнительских навыков. »

[14] Capet, Lucien, *La technique supérieure de l'archet; pour violon*, p. 126

préférable de laisser l'initiative individuelle se manifester, afin que chacun soit heureux d'apporter à l'Art sa part d'intelligence et de dévouement. »[15] À l'exception de ces deux occasions, il ne mentionne pas l'aspect autonome du travail de l'élève. Chez Galamian, cette notion d'autonomie prend une importance cruciale. Dans un de ces chapitres, qu'il dédie à la pratique personnelle (« On Practicing ») il écrit :

> One of the most important things that a teacher ought to teach his students is, therefore, the technique of good practice. He has to impress on his students that practice has to be a continuation of the lesson, that is nothing but a process of self-instruction in which, in the absence of the teacher, the student has to act as the teacher's deputy, assigning himself definite tasks and supervising his own work.[16]

D'après Galamian, l'élève en devenant son « propre professeur », devient responsable de la qualité de son travail. Tout comme Mostras, Galamian affirmait (selon les dires d'Elisabeth A. H. Green, rédactrice de *Principles of Violon Playing & Teaching*), qu'en tant que professeur, sa tâche première était d'enseigner aux élèves *comment* pratiquer. Il disait : « une fois qu'ils comprennent ceci, ils commencent à faire du progrès. »[17]

Nous remarquons donc que Mostras au même titre que Galamian, s'est donné comme objectif premier d'apprendre à ses élèves comment travailler. Nous avions cité plus haut Mostras qui affirme qu'une bonne méthode de travail autonome devrait être élaborée à partir des caractéristiques individuelles de l'élève. Toujours dans sa préface, il assure que:

> L'organisation du travail à la maison devrait être vue comme une des principales formes d'apprentissage. Il est donc primordial que ce « système » soit complet, réfléchi et en même temps flexible, pour qu'il puisse à n'importe quel moment être

---

[15] Ibid., p.138
[16] Galamian, Ivan, *Principles of Violin Playing & Teaching*, p. 93.
[17] Ibid., p.110: « Mr. Galamian often remarqued, « As a teacher, my 1st task is to teach the students *how* to practice. Once they understand this, they begin to make progress. »

> changé, varié et restructuré au niveau de son organisation et de son contenu, conformément aux caractéristiques individuelles de l'élève. Les principes de ce système ne devraient pas prendre dans tous les cas (d'élèves), une forme trop concrète et pratique qui transformerait ce système en un ensemble varié de recettes et de « règles scholastiques. »[18]

Il est important de remarquer que Mostras choisit le mot « principe » plutôt que « règle ». Ce terme de « règle » invoque une rigidité qui n'a pas sa place dans une approche individuelle d'enseignement. Référons-nous cette fois à la préface de Galamian. Il nous parle dès sa première phrase, de son « système », qu'il juge comme étant le plus pratique mais non l'unique qu'il connaisse. Il continue:

> The very best that a teacher can give to a student is the individualized, unique approach[19] [...] In violin playing, as in any other art, that which can be formulated is not a set of unyielding rules but rather a group of general principles that are broad enough to cover all cases, yet flexible enough to be applied to any particular case.[20]

Cette phrase-clé du « système » de Galamian expose l'essence de sa conception de la pédagogie du violon. À son avis, un système (ou approche) efficace est constitué d'un ensemble de principes généraux assez larges et divers pour englober tous les cas, s'avérant pourtant assez flexibles pour s'appliquer à chaque cas particulier. Jusqu'à présent, l'approche pédagogique de Mostras et Galamian se suivent à notre avis, pas à pas. Nous remarquons des affinités frappantes non

---

[18] Mostras, Konstantin, *Système des devoirs à la maison du violoniste, Essai méthodologique,* p. 5:
« Система домашних занятий скрипача должна рассматриваться по существу как одна из основных организационных форм обучения, находящихся в органическом единстве с содержанием последнего. Отсюда необходимость целостной, продуманной и одновременно гибкой системы, заключающей в себе возможность видоизменения, варьирования, перестройки режимов и методов занятий, сообразно индивидуальным особенностям, определяющим основное содержание и направление в работе. Следовательно, усвоение основных принципов системы домашних занятий не должно быть смешиваемо с конкретным, практическим осуществлением этих принципов в каждом отдельном случае, что означало бы превращение системы в набор всевозможных рецептов и схоластических « правил ».

[19] Galamian, Ivan, *Principles of Violin Playing & Teaching,* p. xi

seulement au niveau des sujets prioritaires abordées (approche individuelle du professeur pour un meilleur travail autonome de l'élève), mais aussi une homogénéité entre les deux approches dans le choix des mots (système, principe, règle etc.) Là où Galamian innove, c'est dans une description plus complète des caractéristiques personnelles de l'élève: « The teacher must realize that every student is an individual with his own personality, his own characteristic physical and mental make-up, his own approach to the instrument and to music. »[21] Mostras, quant à lui, souligne dans sa section : « Routine pour les débutants » que pour que ces derniers puissent développer une routine de pratique systématique et autonome, il faut tenir compte de leur âge et de leur niveau de développement mental et physique.[22] Il n'aborde pas le sujet de la personnalité ou encore la relation de l'élève avec son instrument ou la musique en général.

Concentrons-nous sur un des sujets les plus pertinents pour les interprètes : la technique en tant que telle. Nombreux sont les artistes qui placent la technique au service de la musicalité. Mostras fait partie de ces artistes lorsqu'il dit que « la technique n'existe que pour la réalisation d'une intention artistique, donc lorsqu'on parle de travail technique, celui-ci doit toujours aspirer à un but, ultimement musical. »[23] En accord avec Mostras, Galamian insiste de la meme manière: « The important point, fundamentally, is that the student must become fully equipped with all of the technical tools so that his musical ideas may be fully realized. »[24] Capet, pour sa part, aborde le sujet dans sa préface: « Augmenter les possibilités techniques

---

[20] Ibid.,p. 1
[21] Ibid.
[22] Mostras, Konstantin *Système des devoirs à la maison du violoniste, Essai méthodologique*, p. 25 : « Постепенное и последовательное приобретение первоначальных навыков игры требует систематических самостоятельных занятий учащегося. Занятия должны быть посильными для учащегося (с точки зрения его возраста, физического и умственного развития и т. п.) и должны тщательно корректироваться педагогом. »
[23] Ibid., p. 27 : « Профессиональная техника существует только для реализации художественного замысла, музыкального плана исполнения, поэтому в основе так называемой технической работы должно лежать стремление к конечной художественной цели. »
[24] Galamian, Ivan, *Principles of Violin Playing & Teaching*, p. 5

pour les mettre à la disposition et au niveau d'un idéal très élevé et toujours grandissant : tel est le but de cet ouvrage… »[25] Plus tard, lorsqu'il présentera un exercice technique il l'assignera « afin que lorsqu'il s'agira d'une interprétation d'œuvre géniale, la pensée ne sera plus gênée par le corps. »[26] Il ajoute finalement :

> En résumé, notre seul désir en écrivant cet ouvrage a été de donner aux néophytes le plus de moyens possibles leur permettant de traduire, à un moment donné, les plus grands chefs-d'œuvre de la musique instrumentale à cordes en leur évitant d'autre part les profondes déceptions de l'âme ayant des aspirations supérieures et ne pouvant les réaliser à cause d'une technique, ou plutôt d'une connaissance technique insuffisante.[27]

Il n'est effectivement pas difficile de trouver des artistes qui sont d'accord avec l'idée de « la technique au service de la musicalité. » Auer disait lui-même que l'Art commence où la Technique se termine.[28]

Là, où les conceptions pédagogiques diffèrent c'est dans la définition de la Technique et les moyens que nous avons à notre disposition pour l'améliorer. Alors que Capet déploie un nombre infini d'exercices dans la deuxième partie de son ouvrage, il n'aborde pas en tant que tel, le sujet. Selon Mostras, « la technique c'est l'ensemble infini des divers mouvements des mains et des doigts. Ces mouvements doivent toujours être subordonnés à un but, celui de la qualité sonore. »[29] Il précise que :

> la technique, dont le but est la réalisation de l'intention musicale, est un ensemble de mouvements de base qui, une fois

---

[25] Capet, Lucien, *La technique supérieure de l'archet; pour violon*, Préface par Henry Expert, p. 7
[26] Ibid., p.39
[27] Ibid., p.59
[28] Martens, H. Frederick, *Violin Mastery Interviews with Heifetz, Auer, Kreisler and Others*, Moneola (NY), Dover Publications, 2006, p.8: « Art begins where technique ends ».
[29] Mostras, Konstantin *Système des devoirs à la maison du violoniste, Essai méthodologique*, p.28: « Техника представляет собой бесконечное разнообразие форм движений рук и пальцев. Движения должны быть всегда подчинены цели, заключающейся в определенном качестве выразительного звучания. »

> reliés, vont constituer un ensemble de mouvements plus complexes et variés. Cet ensemble complexe peut être exécuté seulement si la base est maîtrisée. Ceci justifie l'existence du matériel avec peu de valeur musicale, tels que les gammes, les exercices de Schradieck, Sevcik, Flesch et autres.[30]

Toujours en accord avec Capet et Mostras, Galamian approfondit l'idée:

> Technique is the ability to direct mentally and to execute physically all of the necessary playing movements of left and right hands, arms, and fingers. A complete technique means the development of all of the elements of the violinistic skill to the highest level.[31]

Il rappelle notamment que lorsque nous nous retrouvons face à une difficulté technique, il est essentiel d'abord de l'isoler pour ensuite la réduire à sa plus simple expression.[32] Nous pouvons ici imaginer la difficulté comme étant l'ensemble de mouvements complexes dont parle Mostras, réduit à un ensemble de mouvements de base. Nous verrons plus tard que Galamian n'innove pas vraiment dans sa définition de la technique. Par contre, il l'explique de façon beaucoup plus complète en différenciant entre autres, la technique d'interprétation accomplie (« interpretative technique ») de la simple virtuosité (« virtuoso technique »).

Nous en arrivons à un point central, celui qui trace un parallèle direct entre la conception pédagogique de Galamian et celle de son professeur Mostras : la notion psycho-physiologique du jeu violonistique. Voyons d'abord les explications d'ordre anatomique et scientifique de Mostras :

---

[30] Ibid., p. 38:« Техника, всецело направленная на осуществление музыкально-художественных целей, должна также рассматриваться как объединение основных движений в более сложные двигательные формы. Последние усваиваются и совершенствуются только при условии овладения основными формами движения. Именно с этой точки зрения оправдано изучение технического материала, не имеющего художественного значения, — гамм, упражнений типа Шрадика, Шевчика, К. Флеша и других. »

[31] Galamian, Ivan, *Principles of Violin Playing & Teaching,* p. 5

[32]Ibid., p.99. « Each difficulty should be isolated and reduced to its simplest terms... »

> L'appareil moteur des doigts et des mains est dirigé par le système central nerveux mais surtout par la substance corticale du cerveau. L'exécution violonistique ne peut être vue comme le simple résultat de l'entraînement de l'appareil moteur. Même la « gymnastique » des doigts, qui rentre dans le domaine de la technique, ne peut mettre la motricité en tant que telle, au premier plan. D'abord il faut perfectionner les capacités d'assimilation, et de contrôle des centres nerveux pour qu'ils dirigent « l'exécutant », c'est-à-dire, l'appareil moteur. Ce dernier se développe aussi, mais toujours parallèlement aux fonctions directrices du système nerveux.[33]

Ce que nous en tirons comme conclusion c'est qu'il faut perfectionner le rapport cerveau – motricité et par le fait même, l'action de diriger les mouvements avec sa pensée. La motricité sera alors développée conséquemment. Mostras précise que ce rapport cerveau – motricité, est caractérisé « par l'utilisation d'une conscience active et des facultés psychologiques suivantes : la concentration, la volonté, la mémoire ainsi que la sensibilité (émotions) et l'imagination. »[34] Nous ne retrouvons aucune mention de ce rapport psycho-physiologique chez Capet.

Cette conception est en effet très avant-gardiste car elle préfigure les recherches en neurocognition musicale qui ont lieu depuis quelques décennies.

---

[33] Mostras, Konstantin *Système des devoirs à la maison du violoniste, Essai méthodologique*, p.8 :
« Исполнение на музыкальном инструменте, рассматриваемое под таким углом зрения, предстает перед нами, как проявление деятельности двигательного аппарата рук и пальцев, определяемой и руководимой деятельностью центральной нервной системы и в первую очередь коры головного мозга. Следовательно работа, направленная на овладение исполнительскими навыками, не может рассматриваться как простое упражнение двигательного аппарата. «Гимнастика» пальцев несомненно входит составным элементом в работу над некоторыми разделами техники; но даже в этих разделах она не является главным, определяющим моментом. Совершенствование исполнительских навыков означает прежде всего развитие воспринимающей, контролирующей и направляющей деятельности нервных центров, по отношению к которым двигательный аппарат является « исполнителем »; последний также развивается, но его развитие происходит в неразрывном единстве с развитием « руководящих » функций нервной системы. »

[34] Ibid.: « Особенность единого процесса развития заключается в том, что он совершается при активном участии сознания и связанных с ним психических функций—внимания, воли, памяти, а также эмоции и воображения (в том случае, когда речь идет о работе над музыкальным произведением). »

Capet indique par contre que « l'étude approfondie de quoi que ce soit demande nécessairement deux qualités primordiales : l'attention et la réflexion. »[35] Pour sa part, Galamian explique ce processus de façon beaucoup plus vulgarisée et accessible. Il décrit ce processus comme étant la relation entre l'esprit et les muscles (« relationship of mind to muscles »). Dans sa préface, il souligne que l'importance capitale, ne réside pas dans les mouvements physiques en tant que tels, mais dans le contrôle mental que nous exerçons sur ces mouvements. Ce rapport de l'esprit et des muscles, qu'il appellera plus tard, « la corrélation » est en fait; la capacité de rendre le passage de l'ordre cérébral à son exécution physique, aussi rapide et précis que possible[36] :

> [...] what is paramount in importance is not the physical movements as such but the mental control over them. The key to facility and accuracy and ultimately, to complete mastery of violin technique is to be found in the relationship of mind to muscles, that is in the ability to make the sequence of mental command and physical response as quick and precise as possible.[37]

Quand nous lisons les écrits de Mostras, il est intéressant de constater que les principes qu'il expose et le processus mental qu'il décrit se retrouvent également dans la méthode de Galamian. Amenons l'exemple de la concentration, qui fait partie selon Mostras, d'une des facultés à développer dans le rapport cerveau – motricité :

> En effet, la concentration est à la base du processus, elle active l'oreille qui guidera le jeu du violoniste. Dirigeant l'élève vers un travail consciencieux, le professeur doit pouvoir identifier l'intensité et la durée de sa concentration pour mieux la répartir. L'étude de la psychologie démontre que la concentration est limitée chez tous, et donc le nombre de tâches différentes qu'on peut accomplir à la fois ou de sujets qu'on peut assimiler de façon efficace simultanément, est limité. Il est donc important que le

---

[35] Capet, Lucien, *La technique supérieure de l'archet; pour violon*, p. 59
[36] Galamian, Ivan, *Enseignement et technique du violon*, Paris: Éditions Van de Velde, 1993, p. 14
[37] Galamian, Ivan, *Principles of Violin Playing & Teaching*, p. 2

> professeur réduise le nombre de nouvelles directives à donner à son élève pour ne pas disperser l'attention de ce dernier. Avec le temps, la concentration s'améliore et le professeur pourra assigner à l'élève des directives à la fois plus complexes et plus nombreuses.[38]

Galamian développe le travail de Mostras dans la présentation d'une méthode de travail concise qui améliorera la concentration de l'élève et sa capacité à absorber des directives de plus en plus complexes :

> The basic procedure is to present to the mind, for transmission to the muscles, problems that progress from the simple to the ever more complicated. These are problems of timing and coordination in the form of various patterns of rhythm, of bowing, of accentuation, and of the combination of all three of these factors.[39]

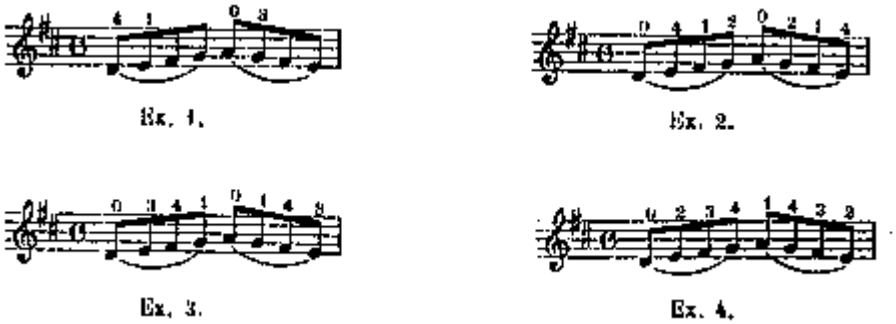
Il nous présente donc, et ce, principalement à travers le travail des gammes; des exercices de rythme (motifs rythmiques), de coups d'archet, d'accentuation et des trois simultanément. Nous référons le lecteur aux pages 96–98 de *Principles of Violin Teaching & Playing* pour une exemplification à la fois claire, et approfondie de ces paramètres de pratique. En travaillant de cette façon, nous améliorons, selon Galamian la préparation mentale, c'est-à-dire l'anticipation du geste par l'esprit, qu'il nomme la « corrélation ». Citons-le: « This, it will be remembered, is what I have called « correlation ». It is the key to technical control. »[40] Elizabeth A. H. Green, la

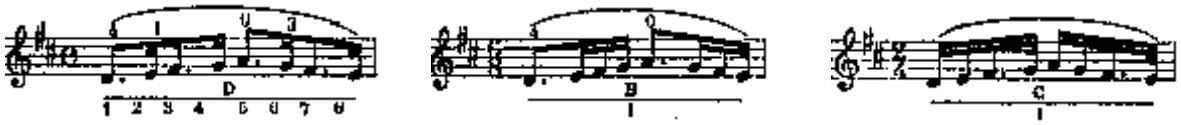
---

[38] Mostras, Konstantin *Système des devoirs à la maison du violoniste, Essai méthodologique,* p. 9:
« Сосредоточение внимания означает всемерную активизацию музыкального слуха — основного контролирующего и направляющего фактора при игре на инструменте. Мобилизуя внимание учащегося и приучая его к сосредоточенной работе, педагог должен считаться с наличием таких существенных особенностей внимания, как объем, устойчивость (длительность) и распределение его. Изучение психологии показывает, что объем нашего внимания ограничен; это означает, что мы не можем в равной степени выполнять одновременно несколько различных заданий или воспринимать с полной ясностью несколько объектов. Поэтому целесообразно при новых заданиях ограничивать количество основных указаний, сводя их к минимуму и не « забрасывая » ими учащегося, чтобы не распылять внимания последнего. »

[39] Galamian, Ivan, *Principles of Violin Playing & Teaching*, p.95

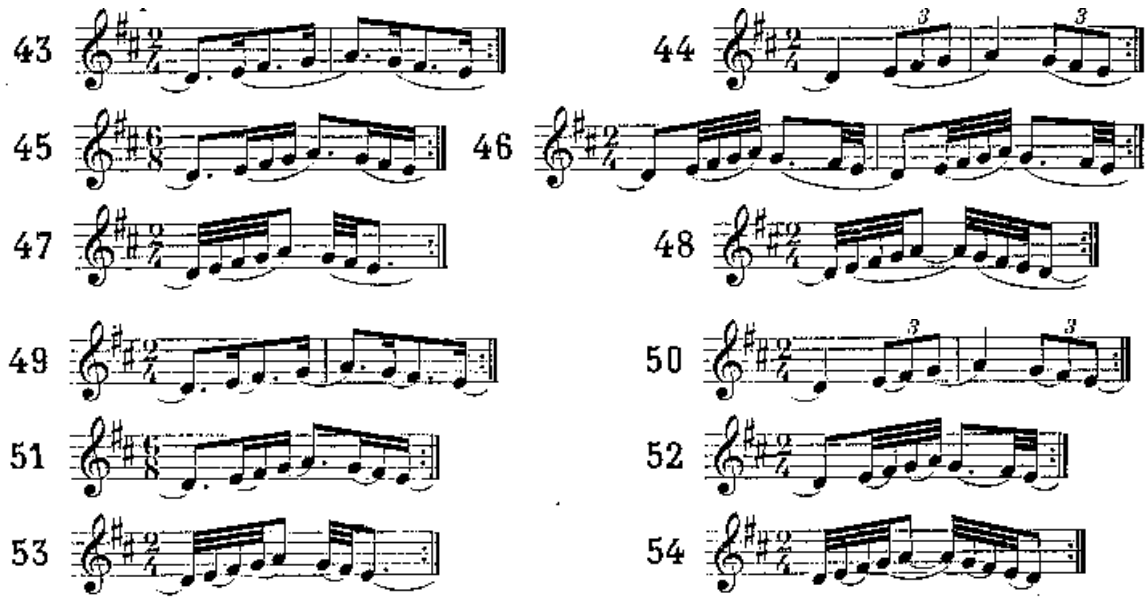
[40] Ibid.

rédactrice de *Principles of Violin Teaching & Playing* et élève de Galamian à son académie d'été, la Meadowmount School of Music, nous confie que les élèves qui utilisaient sa méthode, ne pouvaient éviter de réfléchir![41] En effet, Galamian considérait que : « l'esprit apprend par la résolution de problèmes. »[42] Quoique moins présents, nous retrouvons des exercices de corrélation avec figures rythmiques chez Capet aussi. Dans la section : « Bariolage. Mouvement préparatoire »[43], il suggère un très court exercice en croches, qui implique deux changements de corde :

2.1 a) Exercice de corrélation par Lucien Capet (*La technique supérieure de l'archet; pour violon*, Paris : Salabert, 1916, p. 22)

Sans expliquer la raison pour laquelle il prescrit ces figures rythmiques, il en donne trois types :

2.1 b) Exercice de corrélation par L. Capet ((*La technique supérieure de l'archet; pour violon*, Paris : Salabert, 1916, p. 22)

[41] Ibid, p. 109: « When we used his practice methods there was no way we could avoid thinking. »
[42] Ibid. « The mind learns through the solving of problems. »
[43] Capet, Lucien, *La technique supérieure de l'archet; pour violon*, p. 22

Les deux premières figures se retrouvent dans les pages 96-98 de la méthode de Galamian et si nous suivons son conseil (celui de complexifier les figures rythmiques dans notre pratique) nous arrivons sans difficulté à la troisième figure. Un autre exemple, peut-être plus révélateur encore, se retrouve dans la deuxième partie de *La technique supérieure de l'archet* :



2.2 Exercice de corrélation par Lucien Capet (2ème partie de *La technique supérieure de l'archet; pour violon,* Paris : Salabert, 1916, p. 67)

Il ne serait donc pas faux d'avancer que Capet est à l'origine ou du moins pourrait avoir influencé Galamian en ce qui concerne les éléments de « corrélation et coordination » sur lesquels est basé son ouvrage. Cela dit, Mostras ne suggère pas d'exercices de rythme dans aucun de ses livres.

Continuons avec une autre des facultés à développer selon Mostras, dans le rapport cerveau – motricité : la mémoire. Nous le citons :

> Parallèlement au développement de la concentration, se développe la mémoire. Il n'y a pas que la mémoire comme on l'entend dans son sens premier (c'est-à-dire la mémoire des notes) mais aussi la capacité de se rappeler des mécanismes techniques, des mouvements et surtout des sensations psycho-physiologiques qui y sont reliés.[44]

Galamian fait lui aussi souvent référence aux sensations physiques et à l'importance de les ressentir et de les assimiler. Lorsqu'il explique le travail des accords par exemple, il mentionne une difficulté très répandue parmi les violonistes, celle où nous nous retrouvons devant une longue succession d'accords qui requiert une grande agilité des doigts. À chaque accord, ceux-ci doivent changer de corde simultanément et parfois tous les quatre en même temps. Galamian suggère alors un de ses exercices de corrélation : les motifs rythmiques. Mais l'essentiel c'est de les travailler en imaginant d'avance la sensation de l'accord dans la main : « The physical feel of the chord combination should precede the actual playing of the chord. In fast successions of a number of chords, the fingers should physically anticipate as many chords ahead as possible. » [45] Comme le disait Galamian précédemment, plus l'élève travaillera la corrélation, plus il réussira à réaliser facilement des tâches complexes. Dans ce cas-ci, l'élève pourra anticiper plusieurs accords à l'avance, voire même le passage au complet.

---

[44] Mostras, Konstantin *Système des devoirs à la maison du violoniste, Essai méthodologique* , p.10:
« Параллельно с развитием функции внимания идет развитие памяти. Здесь подразумевается, кроме музыкальной памяти в обычном значении этого слова, также способность к запоминанию исполнительских приемов, движений и связанных с ними психо-физических ощущений. »

[45] Galamian, Ivan, *Principles of Violin Playing & Teaching*, p. 29 - 30

Pour améliorer plus rapidement cette assimilation psycho-physiologique, Galamian et Mostras suggèrent de pratiquer lentement. En effet Galamian l'explique très clairement :

> The mind, which has to be able to anticipate the action, must have a clear picture of the motion involved, of its technical timing, and of the anticipated sound in order to give its commands with clarity and precision. Practice tempos should be slow, for the most part, but without exaggeration.[46]

Mostras affirme pour sa part :

> La pratique lente est essentielle, mais le degré auquel ces mouvements doivent être lents, est relatif. La pratique lente ne doit pas avoir le caractère de « longue durée ». Elle ne sert pas qu'à démêler les difficultés techniques d'une pièce nouvellement étudiée, mais aussi à mieux assimiler ces passages difficiles en les imaginant et en assimilant les sensations musculaires.[47]

Les deux pédagogues s'accordent sur le fait que les sensations physiques des mouvements lents - mais pas trop lents - ont la qualité d'être mieux senties et mémorisées. Pour faire une allusion aux mots de Galamian, citons Kreisler qui se confiait à l'éditeur F. Martens avant les années 1920 :

> I feel that technique should be in the player's head, it should be a mental picture, a sort of a « master record. » It should

---

[46] Ibid., p. 99

[47] Mostras, Konstantin *Système des devoirs à la maison du violoniste, Essai méthodologique,* p. 22:
« Предписываемые педагогом занятия в медленном темпе необходимы, но степень замедления движения должна пониматься весьма относительно. Занятия в замедленных темпах не должны приобретать длительного характера; чаще всего замедленное движение, например, в пьесе, изучаемой впервые, обусловливается необходимостью разобраться в особенностях изучаемого материала и в способах овладения им. Последующее закрепление усвоенного материала в представлении, а также в мышечных ощущениях достигается преимущественно в медленном движении. »

> be a matter of will power to which the manual possibilities should be subjected. Technique to me is a mental and not a manual thing.[48]

Dans l'approche pédagogique de Mostras, mais dans une autre sphère de l'apprentissage, se retrouve une notion à notre avis très importante, qui ne figure pas dans les autres méthodes. Selon lui, il est possible de commencer à développer le sens créatif d'un élève, très jeune. Il faut alors développer le plus rapidement possible la relation entre sa créativité et ses sensations motrices :

> Pour aiguiser le sens créatif, le professeur peut faire des associations entre la musique et des images dès la 1ère année d'étude. Ceci est possible car l'enfant est en état d'imaginer des scènes, animées ou calmes, percevoir les pauses et interpréter les silences, toujours en lien avec ses sensations physiques. Tout ceci est relié aux capacités techniques du jeune élève.[49]

Mostras déplore donc le fait que beaucoup de professeurs négligent le travail des nuances en début de l'apprentissage, un élément essentiel, selon lui dans le développement du sens créatif. Auer disait d'ailleurs : « La monotonie représente la mort de la musique. Les nuances sont l'antidote pour guérir la monotonie. »[50] Mostras continue :

> Chez l'enfant, la compréhension de cet élément [les nuances] ajoute un sens aux mouvements à exécuter. S'il comprend mieux le caractère des mouvements, il pourra alors exercer un meilleur contrôle sur ceux-ci et aura par conséquent, une plus

---

[48] Martens, H. Frederick, *Violin Mastery Interviews with Heifetz, Auer, Kreisler and Others*, p.64

[49] Mostras, Konstantin *Système des devoirs à la maison du violoniste, Essai méthodologique*, p.12: « Передача представлений и впечатлений, связанных с движением, оживлением, состоянием покоя, восприятие остановки, как осмысленной паузы,— доступны пониманию и техническим средствам ребенка. Совершенно необоснованным является встречающееся до сих пор в педагогике мнение, что законам музыкальной динамики следует обучать значительно позже (на этом основании нюансам в начальном обучении уделяется недостаточное внимание). »

[50] Auer, Leopold. *Violin Playing as I Teach it.* New York: Dover Publications, 1980, p. 62

> grande confiance en ses moyens et fera donc un progrès plus rapide.[51]

Galamian ne s'étend pas sur le sujet mais ne semble pas en accord avec les dires de Mostras. Il met en effet plus d'emphase sur le travail technique plutôt que musical chez l'enfant en bas âge:

> In the early years, the teacher should see his prime duty as the building of an instrumental equipment. He should not neglect the musical growth, but the building factor should be in the foreground. There is no age limit for the development of musicianship, but early youth is the time when technique grows fastest. At a later stage, when the technique is solidly built on secure foundations, the balance can then shift toward the interpretive element.[52]

Pour revenir à la notion avancée par Mostras sur le lien entre les images, l'aspect créatif et l'aspect technique, voyons ce que Capet nous propose à travers l'explication d'un exercice où s'alternent des groupes de quatre double-croches, tantôt liées, tantôt détachées:

> Il n'est pas mauvais, à notre avis, de prendre des images afin de mieux comprendre l'intérêt que chacun a dans la recherche la plus subtile, dont le but est de développer nos facultés naturelles en les perfectionnant de plus en plus. En la circonstance, il est question du *détaché* et du *lié* qui représentent, à notre avis, deux éléments aussi puissants l'un que l'autre, mais tout différents comme manifestation; l'un serait l'eau, le second serait la terre. Élément solide, élément liquide. Ne semble-t-il pas en effet que dans l'exemple précédent, les groupes détachés sont des morceaux de roc entraînés par le flot des groupes de notes liées?... C'est ainsi qu'il est agréable de comparer, des éléments qui nous semblent sans

---

[51] Mostras, Konstantin *Système des devoirs à la maison du violoniste, Essai méthodologique,* p.12 : « Если играющий овладевает характером предстоящих движений, то он быстрее упорядочивает их, подчиняет своей воле, в большей степени доверяет своим возможностям; движения, направленные волей, быстрее приводят к положительным результатам. »

[52] Galamian, Ivan, *Principles of Violin Playing & Teaching*, p. 107

> aucun rapport avec la nature et qui ne peuvent être vivants, qu'inspirés par Elle. Le langage secret et sacré du divin élément, manifesté d'une façon plus ou moins tangible existe dans notre art; il nous suffira de diriger notre imagination vers certaines contemplations intérieures, pour que notre Être supérieur sente les effluves bienfaisantes de ce langage mystérieux. Nous avons en nous-mêmes quelque chose qui comprend le verbe de chaque manifestation de la nature, et c'est cette symphonie intérieure qu'il faut entendre! Si la montagne nous impressionne par ses lignes puissantes *mais immobiles* (tout au moins pendant le temps que nous pouvons la regarder, car rien n'est immobile, mais il n'est point question ici de philosophie aussi approfondie), la mer au contraire nous impressionne par ses lignes puissantes, *mais mobiles*. De même que nous apercevons dans notre art, l'eau et la terre, de même le feu et l'air existent; il y a l'atmosphère d'un morceau, son air respirable, qui se combine avec son expression profonde qui est le feu. C'est la pénétration de ces divers éléments qui fera la création d'une œuvre vivante et vibrante jusqu'aux fibres les plus profondes du monde sensationnel...[53]

Il est souvent question chez Capet d'associer des éléments de la technique avec des images liées à la nature et plus précisément aux quatre éléments. Il est important de préciser qu'il ne fait pas le lien directement avec la Nature, mais plutôt avec les émotions qu'elle fait surgir en nous. Nous référons à nouveau le lecteur à « L'étrange histoire des dix-sept quatuors de Beethoven » abordée dans le premier chapitre et dont une partie se retrouve en annexe 6. Ce manuscrit est en effet une analyse où les quatuors de Beethoven (communément divisés en trois périodes) sont divisés par Capet en quatre périodes, selon les éléments que sont le corps, le cœur, la raison et l'esprit. Capet y présente des enjeux antagonistes : joie – douleur, lumière – ombre, le bien – le mal. Antoine Robert, dans son mémoire présente un extrait du manuscrit :

> Il nous a paru utile de baser nos recherches sur la présence des quatre éléments fondamentaux dans lesquels l'humanité évolue : le Corps, le Cœur (ou sentiment), la Raison et l'Esprit;

---

[53] Capet, Lucien, *La technique supérieure de l'archet; pour violon*, p. 37 - 38

> autrement dit : la Spiritualité, l'Intellectualité, la Sentimentalité, et la Sensualité. […] Ne semble-t-il pas, en effet que ces quatre éléments cités plus haut soient naturellement représentés (peut-être même à tour de rôle) par ces quatre instruments dont le 1er violon serait l'Âme, le 2ème le Cœur, l'alto la Raison et le violoncelle le Corps?[54]

Bien que ces extraits semblent n'avoir que peu de rapports avec les écrits de Mostras et pas du tout avec ceux de Galamian, nous croyons qu'à travers eux, il est possible de discerner une grandeur artistique dont le jeune Galamian se serait beaucoup inspiré. Malgré le flambant symbolisme d'une part et l'éloquence d'autre part qui se retrouvent dans ces dernières lignes et ses écrits en général, nous nous rappellerons que Capet portait une attention particulière au texte (musical) et que son jeu n'allait jamais dans les excès. Au contraire, on lui attribuait une « exécution très fine et très soignée », on appréciait qu'il ne se « livre pas aux écarts fantaisistes. »[55] Dans ses carnets personnels, il a noté : « Le virtuose doit attirer l'attention du public sur l'œuvre qu'il interprète et jamais sur lui-même. Malheureusement la plupart font exactement le contraire. »[56] Derrière ce jeu consciencieux, nous retrouvons un artiste qui est déchiré entre des émotions à la fois dramatiques et merveilleuses de la Vie (« La vie est une chose tellement admirable en tous sens » disait-il.[57]) Nous pensons donc que Capet n'a pas seulement été une influence en termes de technique d'archet (comme nous le verrons dans le troisième chapitre) pour Galamian mais qu'à travers son approche particulière, il sut transmettre le sens du dévouement le plus total (qu'on attribue si souvent à Galamian dans son enseignement) et particulièrement son amour pour la musique de chambre. Il ne faut pas oublier que la Meadowmount School of Music, dont Galamian est le fondateur offre des cours de quatuors aussi intensifs que les cours d'instrument et ce, depuis sa fondation.

---

[54] Robert, Antoine; sous la direction de Danièle Pistone : *Lucien Capet 1873-1928, interprète et pédagogue*, Université de Paris-Sorbonne. UFR de Musique et Musicologie, 1994, p. 77-84
[55] Pougin, Arthur, « Concours du Conservatoire », *Le Ménestrel*, 30 juillet 1893 : 246
[56] Robert, Antoine, *Lucien Capet 1873-1928, interprète et pédagogue*, p. 66
[57] Capet, Capet, Lucien, *La technique supérieure de l'archet; pour violon*, p. 7

Pour conclure sur la question de la mémoire, nous attirons l'attention du lecteur sur une autre observation simple mais fort pertinente amenée par Mostras. Il révèle une situation qui arrive régulièrement dans la pratique pédagogique, celle où l'élève oublie les directives données durant son cours par son professeur :

> Pour éviter cette situation, il est important d'expliquer à l'élève, le sens pratique de ces directives et le but musical ultime vers lequel sa pratique sera dirigée. Ainsi, la mémorisation se fera de façon plus fiable.[58]

À la lecture de *Principles of Violin Playing & Teaching*, nous constatons que Galamian suit le conseil de son professeur à la lettre. Ses affirmations sont non seulement accompagnées de leur raison d'être mais aussi de nombreux exemples. De plus, il arrive qu'il devance ses propres affirmations en dévoilant les nouvelles difficultés (et leurs méthodes de résolution) qui pourraient poindre à l'horizon.

Nous aborderons maintenant une question essentielle qui intéressera tout violoniste en devenir, tout comme le violoniste professionnel. Nous verrons si ces pédagogues s'accordent sur la question: comment organiser sa pratique personnelle?

Pour commencer, rappelons une notion dont Mostras parle tout au long de son essai et même dans ses autres écrits. Si nous traduisons littéralement, il s'agit du « caractère formel » du travail, celui qui, selon Mostras, tue toute initiative et créativité. En effet, il s'agit d'un moment « dangeureux » où l'élève n'est plus alerte et « roule » les passages de ses pièces sans réfléchir. Ces moments surviennent surtout dans le travail technique, où « l'habitude » de faire les mêmes exercices éloignent l'élève du but ultime et musical de ces exercices. Après tout, dit Mostras :

---

[58] Mostras, Konstantin *Système des devoirs à la maison du violoniste, Essai méthodologique*, p.10 :
« В педагогической практике мы нередко сталкиваемся с тем, что ученик забывает данные ему на уроке указания; во избежание этого педагог должен позаботиться о том, чтобы указание было .воспринято не формально, чтобы ученику был ясен практический смысл его и конечная художественная цель, к которой оно направлено; тогда запоминание будет надежным. »

« Il n'y a que la qualité dans le travail qui amène au succès. »[59] À ce stade, il explique en plusieurs étapes le processus mental qui se produit lorsque nous faisons un travail de qualité. Dans ce processus, Mostras fait la différence entre « l'exercice » (« Упражнения ») et la « répétition » (« Тренировка »). Selon lui, on assimile souvent à « l'exercice », une définition purement technique et répétitive des doigts et des mains à travers un répertoire (d'exercices) adapté. En réalité, « l'exercice » dans sa définition complète, est l'ensemble des actions physiques et psychologiques qui 1) identifient une difficulté et l'isolent 2) analysent et comprennent l'ensemble des mouvements physiques impliqués 3) choisissent ceux qui seront les plus efficaces pour régler cette difficulté et 4) assimilent jusqu'au stade de la mémorisation, les sensations reliées à ces mouvements. Dans ce processus, c'est la qualité du travail (et non la quantité) qui, menée par une concentration et une attention conscientes, sera garante de l'efficacité de l'exercice. De cette façon, l'apprentissage du passage difficile est accéléré et assure la stabilité et la constance des nouveaux acquis.[60] La répétition est l'étape ultime du processus. Selon Mostras, « certains passages nécessiteront seulement 'l'exercice' pour 'ressentir l'acquis', d'autres nécessiteront une 'toute petite répétition' finale et certains pourront être solidifiés par des exercices

---

[59] Ibid., p. 18: « К определившемуся расписанию занятий у учащегося устанавливается со временем отношение, которое можно охарактеризовать до известной степени формальным, в силу однообразия режима и создающейся привычки к нему. Во избежание такого опасного явления, приводящего в конце концов к отмиранию творческого, инициативного начала в работе, необходимо всегда иметь в виду, что не формальное проигрывание разделов, а только качественная сторона работы определяет успех, когда совершенствование какого-либо технического приема доводится до степени художественной законченности и выразительности. »

[60] Ibid., p.30: « Упражнение же в целом включает в себя весь комплекс психических и физических действий, начиная от осознания трудности, сосредоточения внимания на ней, анализа двигательного процесса, отбора наиболее целесообразной формы движения—до окончательного закрепления приобретенного навыка в представлении и ощущении.
Продуктивность упражнения определяется не столько его количественной стороной, сколько степенью участия в нем сознания, .сосредоточенности внимания и целенаправленности волевых усилий; соответственно этому достигается относительная быстрота, а также прочность и устойчивость в усвоении игровых навыков. »

supplémentaires. »[61] Selon Mostras, « lorsqu'un violoniste travaille consciencieusement, tous les jours pendant une longue période de temps, il se fait une 'réserve technique' et son niveau technique devient tel, qu'il peut finalement passer moins de temps sur cette dernière étape qu'est la répétition. » C'est ce que nous pouvons d'ailleurs remarquer, dit-il, dans les biographies de nombreux violonistes célèbres. Cette façon de travailler nous met en garde contre le travail mécanique. Mostras cite Auer :

> Les élèves ne se rendent pas compte à quel point la façon de travailler est importante et l'impact que ça a sur leur futur. Il vaut mieux travailler en ayant un sens critique sinon la mauvaise pratique ne fait qu'enraciner leurs erreurs et il vaut mieux dans ce temps là, ne pas pratiquer du tout. [62]

Galamian dédie une section complète à ce sujet : « Mental Alertness in practice. » Il met tout comme Mostras, le lecteur en garde contre les effets dangereux d'une pratique mécanique :

> The thing that must be impressed on the student above all else is the necessity for complete and constant mental alertness during practice. It happens only too often with too many students that the mind wanders to different spheres while the fingers and hands are engaged in mechanical routine-functioning and endless repetitions. Practice of this, lacking both direction and control, is a waste of time and effort. Not only does it not achieve what it sets out to do, but also it can sometimes be positively harmful. Mistakes are repeated over and over again, and the ear becomes impervious to faulty sounds. [63]

---

[61] Ibid., p. 30 : « В одном случае достаточно правильно осознать и хорошо « почувствовать » прием; в другом — для успешного усвоения потребуется совсем небольшая тренировка; в третьем — понадобятся длительные, систематические упражнения. »

[62] Auer, Leopold, *Violin Playing as I Teach it,* New York: Dover Publications, 1980, p. 67

[63] Galamian, Ivan, *Principles of Violin Playing & Teaching*, p. 94

Galamian n'expose pas dans sa méthode toutes les étapes du processus mental qui se produit pendant un travail de qualité comme le fait Mostras, sa méthode mise sur l'aspect pratique et il dirige ses élèves vers les exercices de corrélation abordés plus tôt. Malgré cette différence, les deux professeurs suggèrent des paramètres de pratique similaires.

Galamian et Mostras (qui cite en fait, David Oistrakh) suggèrent de changer l'ordre de pratique du répertoire.[64] Mostras, renchérit : « Ceci sera essentiel au violoniste qui aura par exemple, des répétitions avec orchestre en matinée. Il sera ainsi prêt techniquement et psychologiquement à entamer sa pièce du premier coup sans échauffement. »[65] Pour ce qui est de passer des heures sur la même étude ou un passage, les deux s'accordent sur le fait qu'il est plus bénéfique de passer à autre chose : « Mixing the material and not dwelling too long on a single item will often help to keep the mind fresh longer. » [66] Mostras partage cet avis et souligne que le fait de n'avoir pas eu le temps d'atteindre un certain résultat poussera l'élève à mieux organiser son temps de pratique le lendemain.[67]

Les deux s'entendent pour une pratique plus efficace le matin. Selon Mostras, l'élève sera plus apte à se concentrer, assimiler les notions et sera à un niveau de vivacité intellectuelle plus élevé.[68] Galamian n'en parle pas dans sa méthode mais il est connu de tous ceux qui ont fréquenté son académie, que toute la pratique se fait en avant-midi. David Oistrakh quant à lui suggère de séparer sa pratique en deux parties dans la journée.[69]

Mostras et Galamian soulignent l'importance de la régularité dans le travail : « Regular, daily practice will put the student much farther ahead than will long,

---

[64] Ibid: « There is no necessity to have a set pattern for the sequence of practice material, for example, scales first, then etudes, then repertoire. There is no reason why this order should not be modified...»
[65] Mostras, Konstantin *Système des devoirs à la maison du violoniste, Essai méthodologique*, p. 19
[66] Galamian, Ivan, *Principles of Violin Playing & Teaching*, p. 94
[67] Mostras, Konstantin *Système des devoirs à la maison du violoniste, Essai méthodologique*, p. 17
[68] Ibid., p. 13
[69] Ibid.

intense periods irregularly and spasmodically spaced. » dit Galamian.[70] Contrairement à Heifetz qui considère qu'il est indispensable de prendre une, voire deux journées par semaine de congé[71], Mostras et Galamian ne semblent pas de cet avis. Mostras par contre, autorise un mois complet de vacances durant l'été, à condition d'avoir eu une année intensive de pratique.[72] Les paramètres de pratique qu'ils suggèrent se résument tous en un point essentiel : l'optimisation du temps de travail. Mostras débute ainsi son premier chapitre.[73] De la même façon débute le chapitre « On practicing » de Galamian : « There is nothing more precious to an instrumentalist than the ability to work efficiently – to know how to accomplish the maximum in beneficial results while using the minimum of time to do so. »[74]

La comparaison des conceptions pédagogiques de Mostras et Galamian nous mène à la conclusion qu'un des éléments déterminant dans la progression d'un élève est sa capacité d'user d'un bon esprit d'autocritique. Selon Mostras, l'autocritique peut être développée à un point tel que l'élève peut s'entendre comme « de l'extérieur ». Il conseille d'ailleurs fortement de s'enregistrer durant la pratique. Avec le temps, dit-il, la capacité d'autocritique du violoniste se développe parallèlement à un autocontrôle qui lui permettra de mettre au point une méthode de travail tout à fait personnelle, autonome et qui lui sera parfaitement adaptée.[75]

Galamian pour sa part, dédie une section complète à ce sujet qu'il nomme : « The critical ear. » Nous le citons :

---

[70] Galamian, Ivan, *Principles of Violin Playing & Teaching*, p. 94
[71] Martens, H. Frederick, *Violin Mastery Interviews with Heifetz, Auer, Kreisler and Others*, p. 49
[72] Mostras, Konstantin *Système des devoirs à la maison du violoniste, Essai méthodologique*, p. 16
[73] Ibid., p. 7: « Под системой домашних занятий следует понимать такую организацию и методику проведения их, которая ставит своей целью наиболее продуктивное использование рабочего времени, имеющегося в распоряжении скрипача-учащегося для индивидуальной самостоятельной работы вне класса. »
[74] Galamian, Ivan, *Principles of Violin Playing & Teaching*, p. 93
[75] Mostras, Konstantin *Système des devoirs à la maison du violoniste, Essai méthodologique*, p. 14 : « С течением времени учащийся, все глубже познавая смысл работы, научаясь находить свои слабые стороны, развивая в себе самокритичность и самоконтроль, в конечном итоге сам определяет систему, наиболее рациональную для своего дальнейшего совершенствования. »

> The *sound* produced has to be under permanent scrutiny. The ear is always the final judge in deciding what is good and what is not. With most players, however, the ear is defective in fulfilling this function. They do not know how to listen, to hear the sound actually produced: they do not hear *objectively*. Instead, they hear *subjectively*.[76]

L'oreille est donc le juge absolu. Elle doit écouter et guider le son produit en permanence et ce, de façon la plus objective possible. Ceci est un pré-requis à toute forme de progrès. Ces derniers aspects sur la pratique personnelle ne sont pas abordés par Capet.

Nous en arrivons à la conclusion de ce chapitre : Galamian est définitivement influencé par plusieurs notions que Mostras enseignait à ses élèves. Son approche psycho-physiologique est certainement à la base de celle de Galamian. Par contre, si nous comparons sa méthode avec les ouvrages de Mostras ou de Capet, *Principles of Violin Playing & Teaching* s'avère être une méthode en général plus complète sur une majorité de sujets. Par exemple, dans la section : « A few words for the teacher », Galamian aborde l'aspect « psychologue » du rôle du professeur : « The teacher must be a good psychologist. He must beware of discouraging the student, and he must know that there are times when it is advisable to correct certain things and times when it is not advisable to do so. »[77] De plus, il ajoute que le professeur devrait être consciencieux, patient, et d'un tempérament doux: « The teacher should be conscientious, patient, and even-tempered. »[78] Il renouvelle donc les bases de la relation professeur-élève par rapport à Capet ou à Mostras. Il est intéressant de rappeler que Theodore Spiering (1871 – 1925), violoniste et chef d'orchestre américain ayant étudié avec Joachim à Berlin enseigna à Chicago dans les premières années du XX^{e} siècle. À cette époque, il avait déjà présenté à la clientèle américaine la notion du contrôle mental : « Mental preparedness is the keynote to technical

---

[76] Galamian, Ivan, *Principles of Violin Playing & Teaching*, p.101
[77] Ibid., p. 106
[78] Ibid., p. 108

control. Together with the principle of relaxation it provides the player with the most effective means of establishing precise and sensitive cooperation between mental and physical processes. »[79] Le temps a fait son œuvre et dans les années cinquante le moment est venu de rappeler aux violonistes l'importance du contrôle mental. Nous pouvons considérer que Galamian a réussi à transmettre aux interprètes américains cette notion d'une façon simple et suffisamment vulgarisée pour en rendre l'accès aisé. Green disait: « The building of violin technique is no longer a matter of trial and error. It is now an *exact science*. »[80] Si les liens de filiation entre Mostras et Galamian sont très clairs, ceux avec Capet sont plus diffus mais néanmoins fort importants car ils appartiennent au domaine du spirituel dans l'art et de son rapport aux aspects techniques de la pratique instrumentale comme en témoigne ces propos du violoniste français : « *La beauté n'a pas besoin de nous*, mais c'est au contraire *nous* qui avons besoin d'elle et c'est seulement par des efforts multiples, par un travail en profondeur et non en superficie que la beauté vous sera révélée. »[81] Ce sera donc l'objet de notre troisième chapitre.

---

[79] Martens, H. Frederick *Violin Mastery Interviews with Heifetz, Auer, Kreisler and Others*, p.152
[80] Galamian, Ivan, *Principles of Violin Playing & Teaching*, p.124
[81] Capet, Lucien, *La technique supérieure de l'archet; pour violon*, p. 31

Chapitre 3 : Mostras, Capet, Galamian et leurs points de vue sur la projection sonore et autres éléments techniques.

Le précédent chapitre sur l'approche pédagogique des trois pédagogues, nous a révélé des liens de filiation indéniables entre Galamian et ses professeurs. Nous avons pu remarquer que l'approche pédagogique de Galamian se rapproche davantage de celle de son professeur K. Mostras que celle de son professeur L. Capet. C'est en effet logique puisque Galamian étudia six ans et ce, dans ses jeunes années, à l'École philarmonique de Moscou et seulement deux ans à Paris avec Capet. Par contre, L. Capet influa considérablement sur Galamian en termes de technique du violon. Si nous prenions par exemple la peine de comparer la section très complète des coups d'archet dans chacune de leurs méthodes (*La technique supérieure de l'archet* ainsi que *Principles of Violon Playing and Teaching*), nous verrions que la plupart des coups d'archet décrits dans la méthode de Capet, retrouvent, malgré une nomination différente, leurs semblables chez Galamian. Il y a des différences, mais selon toute probabilité Galamian s'en serait inspiré. Les coups d'archet n'étant pas le sujet du présent travail, nous nous concentrerons sur un sujet que privilégient les trois pédagogues : la projection sonore. À travers ce chapitre, nous traiterons entre autres, de paramètres tels que la tenue de l'archet, la répartition de l'archet, la relation : vitesse – pression – point de contact, l'appui inégal de l'archet sur les cordes et de deux procédés transmis directement de Capet à Galamian, à savoir : le coup d'archet « roulé » et le « collé ». Nous appuierons nos affirmations sur les deux méthodes précédemment citées de Galamian et Capet ainsi que sur *Dynamiques dans l'art de jouer du violon* (1956) et *Intonation au Violon* (1962) de Mostras.

La projection sonore prend source principalement dans le jeu de l'archet. Toujours dans le style d'écriture exalté qui lui est propre, Capet nous livre ses

pensées sur ce sujet : « L'archet étant l'âme du violon, ses possibilités doivent devenir pour ainsi dire infinies, c'est lui, dont le rayonnement idéal doit donner la vie supérieure au violon... »[1] Selon lui :

> La virtuosité de la main gauche poussée aussi loin que possible sera toujours empreinte d'une certaine stérilité artistique, tandis que la virtuosité de l'Archet, par ses facultés multiples, donnera à chacun la possibilité de traduire les Éléments les plus subtils et les plus profonds dans l'interprétation de l'Œuvre de l'Art.[2] [Ainsi,] le caractère supérieur d'une œuvre d'art violonistique ne réside pas dans la technique de la main gauche, mais dans l'Archet.[3]

Dans un style d'écriture moins imagé, Mostras débute son essai *Dynamiques dans l'art de jouer du violon* en exposant les différentes qualités dont devrait disposer le violoniste pour user des nuances en toute liberté. « Afin de maîtriser le domaine des timbres et des nuances » dit-il, « outre une oreille développée, une intuition musicale, un instinct du style et une capacité à saisir le texte musical, le violoniste doit posséder les outils techniques nécessaires pour comprendre et maîtriser la projection sonore. »[4] En découle, l'importance de la technique de la main droite.[5] Galamian quant à lui, dédie près de la moitié de sa méthode à la technique de la main droite, il se lance directement dans la « cuisine » des mouvements et des principes de l'art de l'archet.

---

[1] Capet, Lucien, *La technique supérieure de l'archet; pour violon*, p. 24
[2] Ibid., p. 8
[3] Ibid.
[4] Mostras, Konstantin, *Dynamiques dans l'art de jouer du violon*, Moscou: Muzgiz, 1956, p. 30
« Для того, чтобы овладеть средствами динамики, исполнитель должен обладать высокоразвитым музыкальным слухом, художественным вкусом, чувством стиля, умением глубоко « прочесть » текст музыкального произведения и т. п. Не менее важной является техническая сторона художественного мастерства, без которой стремление исполнителя ярко и убедительно передать динамику произведения в реальном звучании не может быть осуществлено. Задача овладения динамическими и тембровыми средствами выразительности требует изучения закономерностей звукообразования и звукоизвлечения на струнном инструменте. »
[5] Ibid., p. 30: « Именно с техникой правой руки связано, главным образом, овладение динамическими средствами. »

Commençons par étudier la question de la tenue de l'archet. Galamian explique en détail la position de base:

> With the right hand, form a circle by placing the tip of the thumb against the second finger [...] This manner of holding the bow is designed chiefly to release the springs of the hand and fingers so that the bow can settle deeper into the strings. It is the best grip for the achievement of fullness and roundness of sound[6].

La position du pouce et du majeur formant un cercle préserve selon Galamian la richesse et la plénitude du son. Nous retrouvons une explication très similaire chez Capet. Au sujet du pouce et du médius, il dit : « Ces deux doigts doivent former un anneau soudé par la baguette elle-même; leur rôle consiste à diviser le contrôle des doigts […] de façon à assouplir l'appui des crins sur les cordes et à obtenir par cela même une plus grande pénétration en même temps qu'une plus profonde sensibilité. »[7] Malgré les propos de Carl Flesch qui dénonçait cette tenue d'archet empruntée à Jean-Pierre Maurin, le professeur de Capet, celle-ci semble être utilisée par bien des violonistes nord-américains d'aujourd'hui.[8]

---

[6] Galamian, Ivan, *Principles of Violin Playing & Teaching*, p. 45
Outre cette explication, Galamian nous fait une description très détaillée du placement de chacun des doigts sur la baguette. En résumé, la position de base débute avec un cercle formé par le pouce et le majeur. Cette position devrait naturellement relâcher les ressorts de la main et des doigts. Le majeur touche à la baguette avec la phalange de l'ongle tandis que l'annulaire repose sur la face extérieure du talon. Le petit doigt devrait être assez proche de l'annulaire de sorte que toutes ses jointures soient rondes et souples. S'il est trop près de l'annuaire, il risque aussi de se retrouver « bloqué ». L'extrémité du petit doigt devrait s'appuyer sur la face intérieure de la baguette de forme octogonale. L'index quant à lui, devrait être déposé entre sa jointure du milieu et sa jointure de l'ongle. Les doigts ne devraient pas être placés trop loin les uns des autres, au risque de créer de la tension. Placés trop proches, ils perdent le contrôle de l'archet. Il ne faut surtout pas qu'ils se serrent ensemble. La position correcte est celle qui est la plus détendue et la plus confortable.

[7] Capet, Lucien, *La technique supérieure de l'archet; pour violon*, p. 9

[8] Flesch, Carl, *The memoirs of Carl Flesch*, p. 93: « Capet had taken over from his teacher Maurin the principle of the « ring » in holding the bow, i.e. a ring-shaped lock of the thumb and middle finger creating a firm axis around which pronation and supination were to develop in a natural manner: a seductive theory which, however, judging from the results achieved, appears to be of no practical use. In his work on bowing technique: *La Technique Supérieure de l'Archet,* Capet has described and defended it in great detail. »

Le deuxième point d'intérêt concerne le sujet de la qualité sonore : les trois pédagogues s'entendent sur le fait que le parallélisme de l'archet par rapport au chevalet est à la base d'une bonne qualité sonore. Voici l'argument de Capet :

> L'archet doit accomplir sa course sur la corde en faisant une ligne absolument parallèle avec celle du chevalet. Cette règle est de la plus haute importance au point de vue de la qualité du son.[9]

Cette notion est complétée par Galamian qui fournit d'autres explications sur les conséquences qui découlent du non respect de ce parallélisme :

> The bow has to be drawn in a straight line, parallel to the bridge, for two good reasons. One is that a crooked bow stroke causes the bow to change promiscuously its place of contact on the string and to vary at random its distance from the bridge. The second reason is that a crooked bow stroke impairs the quality of the sound.[10]

Selon lui le violoniste a intérêt à garder son archet droit (ou parallèle au chevalet) s'il ne veut pas perdre son point de contact sur la corde et ainsi altérer la qualité sonore. Capet, tout comme Galamian, poursuit avec une explication sur les différentes parties du bras impliquées lorsque l'archet parcourt les cordes du talon à la pointe. Capet décrit le mouvement de l'avant et de l'arrière-bras dans chacun des cas : « au talon », « au milieu » et « à la pointe ». Ainsi, à la pointe : « l'arrière-bras restera en place, l'avant-bras se dégagera en avant et le bras entier s'allongera. »[11] Ce mouvement se retrouve sous une forme presqu'identique chez Galamian:

---

[9] Capet, Lucien, *La technique supérieure de l'archet; pour violon*, p. 11
[10] Galamian, Ivan, *Principles of Violin Playing & Teaching,* p.51
[11] Capet, Lucien, *La technique supérieure de l'archet; pour violon* : p. 12

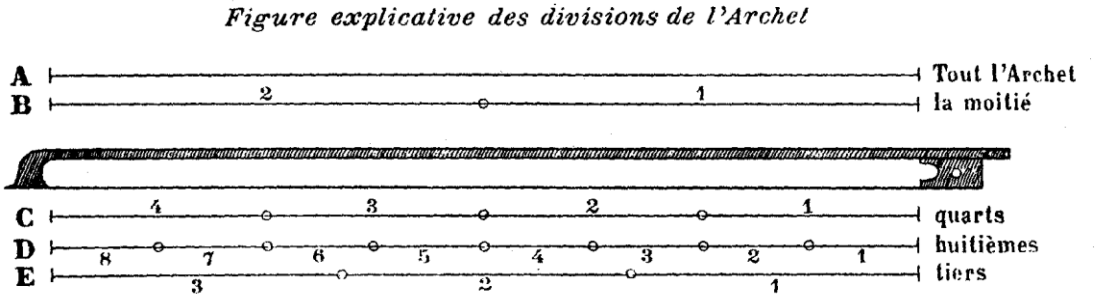
> To draw the bow successfully from the square to the point, as the bow-hand moves outward to the right, it must also push very gradually forward in approaching the tip of the stick in order to preserve the bow parallel relationship with the bridge. This motion is performed by stretching the forearm and pushing forward with the upper arm. [12]

De plus, il utilise des images telles que « triangle », « carré », et « pointe » (« The three stages of the stroke: triangle, square, and point »[13]) pour identifier la position du bras par rapport au corps lorsque le violoniste joue dans les différentes sections de l'archet. D'un point de vue subjectif, nous trouvons que les termes utilisés par Galamian sont plus précis et mieux adaptés aux différents groupes d'âge des élèves. D'ailleurs, chacun de ces termes imagés est accompagné d'une illustration.

Ces questions de jeu d'archet mises au point, le sujet suivant et probablement l'un des plus importants, concerne la production d'une bonne projection sonore. Celui qui parcourra en son entièreté *La technique supérieure de l'archet* en viendra à l'évidence que Capet porte une attention obsessive à une répartition d'archet précise. En effet, le violoniste en devenir doit surveiller cet aspect dans la grande majorité des exercices. Selon Capet, « L'archet doit être divisé en autant de parties égales qu'il y a de notes dans le même coup d'archet, ou selon les valeurs rythmiques. »[14] Il accompagne ses explications d'une charte et figure explicatives[15] : A : tout l'archet, B : la moitié, C : le quart, D : le huitième, E : le tiers.

---

[12] Galamian, Ivan, *Principles of Violin Playing & Teaching*, p. 53
[13] Ibid., p. 51
[14] Capet, Lucien, *La technique supérieure de l'archet; pour violon*, p. 11
[15] Ibid., p. 8, p. 60



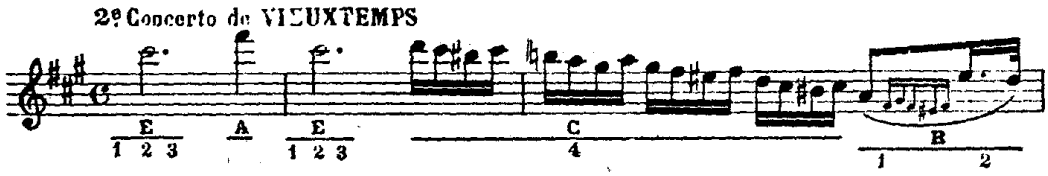
3.1 Figure explicative des divisions de l'archet selon Lucien Capet (*La technique supérieure de l'archet,* Paris : Salabert, 1916, p. 8, p. 60)

Chez Capet, la projection sonore semble se baser principalement sur cette répartition de l'archet absolument égale. Or, il n'aborde pas d'autres paramètres tels que le point de contact ou la variété dans la vitesse d'archet. Au contraire, il met le violoniste en garde contre l'abus de la vitesse: « Les nuances devront être obtenues par la pression des doigts sur la baguette et *rarement* par l'intermédiaire du *mouvement* de l'archet sur la corde (donc la vitesse) : il est nécessaire de s'entraîner à obtenir un *mouvement égal* de l'archet dans course du talon à la pointe. »[16] Il explique que la vitesse de l'archet (qu'il appelle « mouvement ») est généralement déterminée par la vitesse du morceau joué: un *Adagio* nécessiterait une vitesse d'archet lente, et un *Allegro*; une vitesse d'archet rapide. Il ajoute que

> Quoi qu'il advienne, il est toujours préférable de diviser l'archet en autant de parties égales qu'il y a de notes dans le même coup d'archet : les nuances devant s'obtenir par différentes pressions des doigts sur la baguette et non par des divisions d'archet irrégulières.[17]

Il reconnaît par contre, qu'il existe des « exceptions » dans lesquelles des divisions d'archet inégales sont nécessaires. En voici un exemple :

---

[16] Ibid., p. 19
[17] Ibid., p. 14

3.2 Exemple tiré du *Deuxième Concerto* de Vieuxtemps transcrit par Lucien Capet (*La technique supérieure de l'archet*, Paris : Salabert, 1916, p. 17)

E 1-2-3 : signifie qu'il faut utiliser les trois tiers de l'archet (donc tout l'archet)

A : tout l'archet

C 4 : le quart supérieur (pour chaque note)

B 1-2 : les deux moitiés (donc tout l'archet)

Toujours en gardant en tête les deux aspects : répartition et pression, Capet explique que la blanche pointée ainsi que la noire de la première mesure doivent prendre un archet complet.

> Cependant, [dit-il], il faut que ces deux notes de valeur [*sic*] différentes, soient également appuyées, en *évitant de donner un accent plus fort sur la noire* sous prétexte qu'on a plus d'archet à dépenser sur cette valeur courte que sur la valeur précédente *trois fois plus longue*; il s'agit donc de donner la même sonorité pendant la retenue d'archet ou le mouvement rapide. Ça sera à la sensibilité du doigté, *dans le mouvement horizontal*, de remédier à cet inconvénient, en conservant la même qualité de son sur les deux valeurs, en même temps que la même puissance d'attaque.[18]

Capet ne fournit aucune autre explication concernant « la sensibilité du doigté » qui permettrait d'obtenir la même qualité de son. De plus, son explication nous semble contradictoire, puisque deux notes de valeur rythmique différente, appuyées et réparties également ne pourront jamais avoir la même sonorité. Le lecteur de *La technique supérieure de l'archet* se retrouve alors intrigué par la nature de la dite

[18] Ibid., p.17

« sensibilité du doigté » et à défaut d'explications supplémentaires, reste sur sa faim. Flesch critique cet aspect de l'enseignement de Capet qui, d'après lui « néglige la division inégale, exigée par certaines considérations dynamiques. »[19]

Selon Mostras, la projection sonore implique de :

> 1) définir la pression et la vitesse d'archet nécessaires, 2) répartir l'archet par segments dans les crescendi et decrescendi, 3) trouver et déplacer le point de contact de l'archet sur la corde entre le chevalet et la touche, 4) se servir de moyens tels que des changements imperceptibles de directions d'archet, le virement du crin (pour régler la quantité de crin utilisée), un déplacement graduel du point de contact vers la touche pendant un *pp* et autres.[20]

Il précise d'autre part que la nature du violon et ses caractéristiques acoustiques sont telles qu'il est possible d'arriver à certaines nuances sans effort particulier. Selon lui, il est évident qu'au violon, les passages descendants (gammes et autres) s'effectuent parallèlement à une décroissance sonore (decrescendo) et les passages ascendants sont accompagnés d'une croissance sonore (crescendo).[21] De plus, il assure qu'en poussant (course de l'archet de la pointe vers le talon), il se produit un crescendo naturel et en tirant (talon à la pointe), un decrescendo naturel.[22] Nous expliquons ce

---

[19] Flesch, Carl, *Memoirs of Carl Flesch*, p.94: « This treatise should really be called « The Art of Dividing the Bow » since it mainly occupies itself with the even distribution of the notes to be played in a single stroke, though it neglects the uneven distribution necessitated by dynamic considerations. »

[20] Mostras, Konstantin, *Dynamiques dans l'art de jouer du violon* : p. 31: « Для выполнения динамических оттенков исполнитель должен в первую очередь научиться:

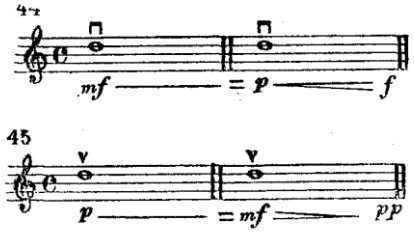
1) определять нужную степень нажима смычка и скорость ведения его по струне;
2) распределять смычок по отрезкам (частям) в крешендо и диминуэндо;
3) находить и перемещать точку касания смычка и струны между подставкой и грифом;

пользоваться такими приемами, как незаметная смена смычка, поворот трости (для регулирования количества используемого волоса), постепенное перемещение смычка в сторону грифа в pianissimo и др. »

[21] Ibid., p. 31: « Следует иметь в виду, что « природа » скрипки, ее акустические особенности благоприятствуют выполнению некоторых нюансов без особых усилий играющего. Так, например, известно, что нисходящее мелодическое движение (гаммы, пассажи и др.) обычно сопровождается естественным ослаблением звучности, а восходящее движение — усилением. »

[22] Ibid., p. 33 :« Известно, что при движении смычка вверх (V) имеет место естественное нарастание громкости звука, а при движении вниз (П) — ослабление. Эта особенность может

phénomène par une pression accrue de l'archet sur les cordes au talon puisqu'en plus du poids considérable de cette partie de l'archet, il s'ajoute le poids du bras au complet. À la pointe, il se passe le phénomène inverse, la pointe de l'archet est légère et le poids du bras est réparti puisque ce dernier est allongé. Mostras reconnaît que ces effets sont parfois voulus, quoique bien souvent ils donnent des résultats anti musicaux. Il suggère donc de varier proportionnellement la vitesse et la pression pour obtenir une sonorité égale. Voici un exemple musical explicatif[23] :



3.3 Exemple: croissance et décroissance naturelles du son par Konstantin Mostras (*Dynamiques dans l'art de jouer du violon*, Moscou: Muzgiz, 1956, p. 33)

Il s'agit donc de corriger la sonorité en appuyant davantage et en accélérant la course de l'archet quand celui-ci approche de la pointe (crescendo). Au retour (au talon), il faut l'alléger tout en le ralentissant (decrescendo). Revenons à l'énumération que Mostras fait des divers paramètres à considérer dans la projection sonore : pression, vitesse, répartition et point de contact. Toujours dans son essai sur les nuances, il précise que « la nuance *f* ne représente pas seulement un niveau de volume accru mais elle représente aussi la qualité d'une sonorité riche et pleine. Afin d'obtenir cette qualité sonore, il faut chercher à obtenir une sonorité ample en utilisant beaucoup d'archet et en choisissant le bon point de contact. » Mostras rappelle qu'il n'est pas

---

быть использована в художественных целях. Однако она не всегда в должной мере учитывается исполнителями, что часто приводит к антихудожественным результатам.
Для достижения ровного звучания требуется последовательное изменение силы нажима смычка и скорости его движения. »

[23] Ibid., p. 33

rare que les interprètes en ayant le souci d'avoir un gros son, augmentent la pression sans augmenter proportionnellement la vitesse. « Ceci mène à une sonorité forcée. »[24] Sans vouloir interrompre le fil de cette section sur Mostras, nous voudrions ouvrir une parenthèse et tracer un parallèle avec la position de Galamian sur ce dernier point :

> The carrying power of a simple tone has something to do with the quality of the instrument, but still more with the quality of the tone production. The more correctly the tone is produced, the farther it will carry. On the violin, the tone must not be forced.[25]

Il est en effet totalement d'accord avec Mostras qui met en garde contre une sonorité forcée. Galamian expliquera plus tard, que la façon correcte de produire un son est en alternant les trois éléments interdépendants : la vitesse, la pression, et le point de contact. Revenons à Mostras et voyons comment il traite ces trois derniers paramètres. Dans son essai *Intonation au violon*, il réserve un chapitre à la question de la « Sonorité » et qui est constitué d'un passage tiré de: « Physiologie de la direction de l'archet » par Dr. Friedrich Adolf Steinhausen. Nous référons le lecteur à la note en bas de page 80 du premier chapitre pour ses notes biographiques. Steinhausen aborde d'abord le sujet du point de contact, qui influe notablement sur la couleur de la sonorité. Ce point de contact se situe à environ 1/10 (de la longueur de la corde[26]) du chevalet. Il explique que dans les *p*, il faut amener ce point de contact

---

[24] Ibid., p. 34-35
« Нюанс forte (громко) указывает не только на громкость, но и на полноту и насыщенность звучания. Достижению этого качества более всего способствует свободное звукоизвлечение, основанное главным образом на широком проведении смычка и правильном выборе точки его касания со струной. Между тем нередко исполнители стремятся выполнить нюанс forte усиленным нажимом смычка без соответствующего ускорения движения. Это ведет к форсированной звучности. »
[25] Galamian, Ivan,*Principles of Violin Playing & Teaching*, p. 10
[26] Dr. Steinhausen ne le précise pas mais nous supposons que c'est la longueur de la corde calculée à partir du sillet jusqu'au chevalet. À cet endroit (1/10 du chevalet), le point de contact est en plein milieu entre la touche et le chevalet.

vers la touche, détendre la pression de l'archet et abréger sa course (et donc ralentir sa vitesse), et dans les *f*, rapprocher le point de contact vers le chevalet, augmenter légèrement la pression tout en utilisant plus d'archet (et donc plus de vitesse). Il précise que le point de contact près de la touche produit un son plus étouffé tandis qu'au chevalet le son devient plus perçant (plus net).[27] Selon lui, ces trois éléments sont interdépendants. En effet, « plus nous prenons long d'archet, plus sa vitesse augmente. La pression peut alors être augmentée de façon limitée et à condition 1) que la vitesse augmente elle aussi proportionnellement et que la pression lui reste inférieure puis, 2) que le point de contact se rapproche du chevalet. » Selon Steinhausen :

> Plus nous rapprochons l'archet du chevalet, plus nous ressentons une résistance entre la corde et l'archet, c'est la raison pour laquelle nous pouvons augmenter la pression (très limitée) et la vitesse proportionnellement. À chaque degré de vitesse d'archet correspond un degré de pression. Leur amplitude sera déterminée par l'oreille et la sensation des muscles. Ces derniers déterminent aussi le degré de pression approprié selon la résistance ressentie entre la corde et l'archet.[28]

Mostras traite de ce sujet dans l'*Intonation au violon*, en reprenant ce qu'il a déjà dit au sujet du principe d'interdépendance des paramètres dans son essai *Dynamiques*

---

[27] *Intonation au violon: Essai Méthodologique*, 2e éd, Moscou :Muzgiz, 1962, p.109-110 : « Звуковая окраска существенно зависит от того места струны, по которому движется смычок. Обычным местом, по которому движется смычок, является точка, лежащая на расстоянии 1/10 струны от подставки; в *piano* и при ослаблении звука смычок надо приблизить к грифу, ослабив и нажим его на струну и уменьшая протяжение его по струне; при усилении звука и *forte* приближать к подставке, усиливая немного нажим смычка на струну и используя больший отрезок смычка. При возбуждении струны у грифа звук становится глуше, ближе к подставке он острее. »

[28] Ibid., p. 111. « Сила нажима может быть увеличена лишь в очень узких пределах, притом: 1) если быстрота увеличивается одновременно в большей мере, чем нажим, и 2) если смычок касается струны недалеко от подставки. По мере приближения к подставке растет сопротивление струны смычку, поэтому здесь можно применить усиленный нажим (одновременно увеличивая быстроту движения) для выявления основного тона. [...] Каждой скорости движения смычка соответствует определенная сила нажима, величину которой устанавливает слух и мышечное чувство, устанавливающее также нужную степень нажима при данном сопротивлении струны. »

dans l'art de jouer du violon : « Pour obtenir la nuance *p*, un grand savoir-faire est exigé » dit-il. « Il faut être capable de se servir d'une quantité d'archet (et vitesse) proportionnellement moindre, une pression affaiblie, et un certain rapprochement de l'archet de la touche (point de contact.) »[29] Il ajoute que le violoniste, pour éviter une interprétation « grisâtre », devrait pouvoir créer une grande variété de teintes (de timbres et de nuances) en s'aventurant vers les limites extrêmes des points de contact existant entre le chevalet et la touche.[30] Selon les affirmations de Mostras et de Steinhausen, il est donc impossible d'obtenir comme nous le suggère Capet, des nuances par le moyen unique de « différentes pressions des doigts sur la baguette » avec une division d'archet absolument égale. Mostras ajoute à ce sujet que « la division (ou la répartition) ne peut être faite de façon mathématique (c'est-à-dire selon le nombre de noires incluses dans l'archet), mais doit suivre le principe rationnel de la projection sonore »[31]. Il l'exemplifie par le schéma suivant :

3.4: Schéma d'une répartition inégale (*Dynamiques dans l'art de jouer du violon*, Moscou: Muzgiz, 1956, p.50)

---

[29] Mostras, Konstantin, *Dynamiques dans l'art de jouer du violon*, p. 35: « Достижение выразительного звучания в нюансе piano требует большого мастерства. Для выполнения этого нюанса обычно используется относительно меньшая часть смычка, ослабление нажима и некоторое приближение смычка к грифу. »

[30] Ibid., p. 49: « Для того, чтобы избежать серости, однообразия в звучании, исполнитель на струнном инструменте должен уметь использовать все возможности динамических и тембровых изменений в пределах крайних точек между подставкой и грифом. »

[31] Ibid., p. 50: « [...] следует упражняться в медленном ведении смычка на продолжительных, выдержанных звуках, подразделяя смычок на части и тщательно следя за ровностью звучания. При этом подразделять смычок следует не на математически равные части (по количеству исполняемых на один смычок четвертей), а на рациональные в звуковом отношении отрезки. »

Rappelons que Mostras expliquait que les caractéristiques de l'instrument lui-même font en sorte qu'à la pointe il se produit une décroissance sonore naturelle et qu'il faut donc augmenter la pression et la vitesse…

Galamian pour sa part, prône une répartition logique de l'archet: « a well-controlled and logical division of the bow is of the greatest importance. When it is absent, unwanted dynamics or undesirable tone quality or both will be the result. »[32] Pour Galamian, une répartition égale équivaut à une vitesse, une pression et un point de contact proportionnellement égaux durant la course de l'archet :

> For a tone or a tone-sequence that requires the same dynamic throughout, the simplest and therefore the best way to bow is with equalized speed; this will also, under the circumstances, entail equal pressure and identical sounding point. Equal speed of the bow means, of course, equal division of the bow for equal time units. [33]

Ce qu'il appuie avant tout c'est l'interdépendance des trois paramètres: la vitesse, la pression et le point de contact et ce, dans la mesure où une altération de l'un des paramètres engendre un changement chez l'un ou l'autre des paramètres ou les deux en même temps.[34] Comme Mostras, il explique comment ces éléments sont reliés entre eux mais de surcroît, il amène des exemples concrets dans le cas où un seul de ces paramètres est altéré. Ainsi, à travers les exemples qu'il présente dans la section *The three main factors: speed, pressure, and sounding point* (p. 55) Galamian fait le tour du phénomène en analysant chaque élément en tant que constante de l'équation. Selon lui, cette interdépendance fonctionne de la façon suivante : 1) une augmentation de pression, en gardant le même point de contact, nécessite : une augmentation de vitesse. Inversement, une diminution de pression avec un point de

---

[32] Galamian, ,Ivan, *Principles of Violin Playing & Teaching:* p. 53
[33] Ibid., p.56
[34] Ibid., p. 55: « These three factors are interdependent, inasmuch as a change in any one of them will require a corresponding adaptation in at least one of the others. »

contact constant, nécessite une diminution de vitesse. 2) Une augmentation de pression avec la même vitesse nécessite : un rapprochement du point de contact vers le chevalet. Inversement une diminution de pression, nécessite un éloignement du point de contact du chevalet (et donc rapprochement vers la touche). 3) Une augmentation de vitesse en gardant la même pression nécessite : un éloignement du point de contact du chevalet (donc rapprochement vers la touche). Inversement, une diminution de vitesse avec une pression constante nécessite un rapprochement du point de contact vers le chevalet.[35] Suivent dans la méthode, des explications très détaillées de chaque élément (pression, vitesse, point de contact). Galamian appuie Mostras dans sa notion d'une répartition subordonnée aux caractéristiques de l'instrument. Il compare l'archet à un levier, le violoniste ressent donc son poids davantage au talon et moins à la pointe. « Cette caractéristique de levier a pour le violoniste le malheureux inconvénient qu'une pression et/ou un poids égaux utilisés sur toute la longueur de l'archet engendrent une pression inégale sur les cordes. »[36] Galamian explique donc que du moment qu'une nuance égale est voulue sur toute la longueur de l'archet, la relation pression-poids inégale est nécessaire. Une pression accrue devient nécessaire à la pointe pour contrebalancer la perte du poids de l'archet. Nous pouvons donc affirmer que les visions de Mostras et Galamian sur la répartition de l'archet et les trois paramètres : vitesse, pression et point de contact qui y sont liés ne concordent pas avec celle de Capet. Galamian ajoute que « quand la dynamique n'est pas censée être égale, que ce soit pour des accents, des crescendi, les nuances minutieuses nécessaires à un bon phrasé, les petites inflexions qui donnent vie à une

---

[35] Ibid., p. 55: « Increase of pressure with constant sounding point requires an increase of speed in the bow, decrease of pressure requires decrease of speed of stroke. Increase of pressure with constant speed of bow stroke requires the sounding point to move toward the fingerboard. Decrease of pressure with constant speed of bow requires the sounding point to move toward the fingerboard. Greater speed with constant pressure requires the sounding point to move toward the fingerboard. Slower speed with constant pressure requires a move toward the bridge. »

[36] Ibid., p. 57 : « An unhappy consequence of this lever characteristic is the violinistically-very-akward fact that an equal pressure or weight applied throughout the bow results in an unequal pressure on the strings. Consequently, wherever an even dynamic is needed, the pressure-weight combination applied has to be uneven. »

seule note isolée ou n'importe quoi d'autre, il faut varier la vitesse du coup d'archet en la combinant le plus souvent à un accroissement adéquat de la pression. »[37] Il est donc impossible de diviser l'archet également et « métronomiquement » comme le suggère Capet.

Là où l'influence de Capet reste apparente dans l'enseignement de Galamian est dans la façon à travers laquelle Galamian explique comment appliquer cette pression, comment la transmettre à l'archet. Selon lui, pour éviter de tuer la résonnance sonore, il ne faut pas appliquer une force sèche et non flexible mais plutôt utiliser le poids du bras, de la main et de tout le système à « ressorts » naturels (muscles, jointures) et artificiels (crin, baguette) abordé plus tôt dans sa méthode :

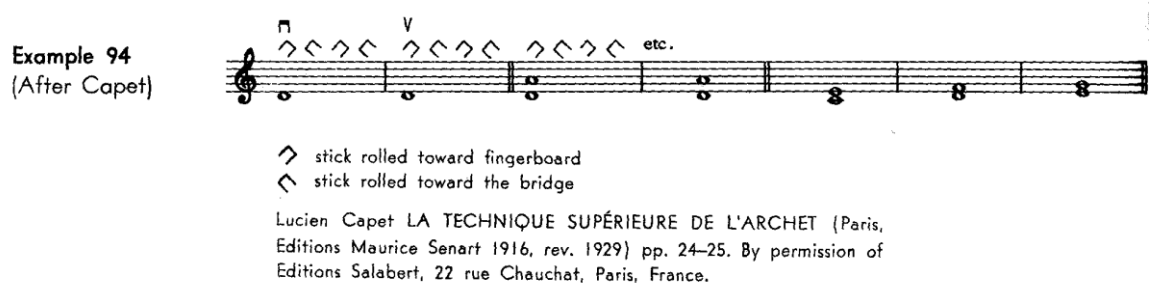
> What counts in tone production is not just the amount of pressure used but, if one may so term it, the *quality* of the pressure. This is determined by the manner in which the pressure is transmitted. The main point is that it must not, under any circumstances, take effect as a dead weight, inelastic and inarticulate, that would crush the vibrations of the string or, at best, produce a tone of inferior quality.[38]

En effet, tous les « ressorts », de l'épaule aux doigts, doivent interagir. Ces ressorts doivent transformer la pression en une impulsion (ou un élan) à laquelle réagit la corde de façon vivante et subtile : « These springs can transform weight or pressure into an impulse that makes the string respond in a manner that is thoroughly alive and susceptible to the finest modulations. »[39] Il continue en suggérant des exercices pour travailler la flexibilité de ces ressorts en mentionnant que leur but est de mener à une sonorité pleine, profonde et non forcée: « Their goal is to help the student to get the deepest, fullest sound without forcing, and to be conscious of the working of each

---

[37] Galamian, Ivan, *Enseignement et technique du violon*, Paris: Éditions Van de Velde, 1993, p. 88
[38] Galamian, Ivan, *Principles of Violin Playing & Teaching*, p. 57
[39] Ibid.

spring. The 1st of these exercices, the Roulé, has been suggested by Capet. »[40] Galamian cite explicitement Capet et propose l'un de ses exercices pour « obtenir une qualité de son profonde et souple ». Capet disait : « il ne suffit pas que l'archet soit appuyé sur la corde; il faut qu'il la pénètre, qu'il la possède, et pour cela il est nécessaire d'ajouter à l'appui vertical une sorte de souplesse horizontale augmentant la sensibilité de cet appui. »[41]



3.5 Le « roulé » (Galamian, Ivan, *Principles of Violin Playing & Teaching.* 3e éd. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1985, p. 104)

L'exercice consiste à jouer lentement des notes soutenues, simples ou en double-cordes, en roulant l'archet entre les doigts de façon à ce que la baguette penche tantôt du côté de la touche, tantôt du côté du chevalet. Ce roulement doit être fait graduellement et sans heurts et la qualité sonore devrait être aussi ronde, pleine et égale que possible. L'objectif de cet exercice selon Capet est : « de développer le contrôle des doigts sur la baguette pendant la course des crins sur la corde, et d'augmenter la puissance et la souplesse de la sonorité. »[42] Parallèlement au « roulé », Capet prescrit une multitude d'exercices dans sa deuxième partie sur les « inflexions » dont le travail « amènera à la possession de la baguette par les doigts. »[43] Ces inflexions de la baguette sont en effet, des appuis graduels de l'archet

[40] Ibid., p. 104
[41] Capet, Lucien, *La technique supérieure de l'archet; pour violon,* p. 23
[42] Ibid., p. 24
[43] Ibid., p. 39

lors de coups d'archet soutenus dont le résultat sonore est un enflé. Alors que Capet aborde ce point tout comme la question de la projection sonore en général en exposant comme éléments principaux : les doigts, la corde et la baguette (« La puissance du son devra s'obtenir par la pression constante et infiniment progressive des doigts sur la baguette. »[44]), Galamian jumèle les ressorts du bras en entier à l'archet sous forme d'unité organique : « What is important is that the springs be in good working order and adaptable to various grades of flexibility, and that the whole right arm mechanism function as an organic unity. »[45]

Un autre exercice, essentiel au développement de la technique d'archet et très populairement attribué à Galamian est le « collé ». Le comparant à un « pizzicato d'archet », Galamian dit: « The collé is a very important practice bowing, invaluable for acquiring control of the bow in all of its parts. Added to this, it is musically very useful as a stroke that combines the lightness and grace of the spiccato with the incisiveness of the martelé. »[46] Voici comment Galamian explique sa réalisation :

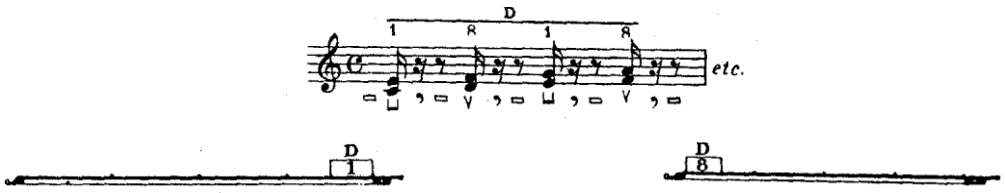
> In the collé, the bow is placed on the strings from the air and at the moment of contact the string is lightly but sharply pinched. Simultaneously with the pinch, the note is attacked, and after the instantaneous sounding of the note the bow is immediately slightly lifted off the string in preparation for the next stroke.[47]

Il est intéressant de constater qu'il suffit de relire les explications de Capet sur les « travaux préparatoires pour l'accentuation » (l'équivalent du « collé ») pour trouver une traduction des explications de Galamian :

---

[44] Ibid., p. 40
[45] Galamian, Ivan, *Principles of Violin Playing & Teaching:* p. 39
[46] Ibid., p. 74
[47] Ibid., p. 73

> L'archet doit se poser sur la corde pour préparer l'attaque; celle-ci doit être prompte, très énergique et sitôt la première note entendue, l'archet doit aller vers la pointe avec la plus grande rapidité, le signe ' indique que l'archet est au dessus de la corde; puis le signe suivant : ▭ repose l'archet sur la corde pour préparer la nouvelle attaque dans la division D8, l'archet revient ensuite au talon, etc… [48]



3.6 Le « collé » (Capet, Lucien, *La technique supérieure de l'archet; pour violon*, Paris : Salabert, 1916, p. 53)

Elizabeth Green, élève de Galamian, spécifie que la trajectoire de l'archet au dessus de la corde se faisait à la dernière étape de l'exercice : « Thereafter, ' transportation `, was added – one collé at the frog, the next at the point, the bow being carried in the air between both strokes. »[49] Les deux pédagogues s'accordent pour affirmer que le « collé » est essentiel au coup d'archet *martelé*[50]. C'est la raison pour laquelle, les deux tiennent à ce que la notion soit bien assimilée par les élèves. Capet annote avec des illustrations (telles que celle présentée plus haut) et expose les résultats sonores voulus. Pour sa part, Galamian compare le résultat sonore à un « pizzicato d'archet » et explique en termes et en photos comment effectuer l'exercice correctement : « In such a very short stroke as the collé, only the fingers are active, the vertical motion of illustration 27 for setting and pinching and the horizontal motion for illustration 28

---

[48] Capet, Lucien, *La technique supérieure de l'archet; pour violon*, p.43

[49] Galamian, Ivan, *Principles of Violin Playing & Teaching*, p.114

[50] Capet, Lucien, *La technique supérieure de l'archet; pour violon,* p.43: « Pour obtenir le véritable caractère du martelé il est nécessaire de faire des travaux préparatoires sur l'accentuation. »

for sounding the note. »[51] De plus, Elizabeth Green décrit la forme que les doigts devaient avoir durant l'exercice. Elle souligne l'importance du moment de la préparation: « re-setting the bow on the string » (p.113) […] « the bow is again suspended and set… » (p.114). Chez Capet cet arrêt de l'archet sur la corde est représentée par un petit rectangle au dessus de la portée: ▭. Alors que Capet commençait l'exercice en tirant, Galamian conseillait de commencer les exercices du collé en poussant. Capet fournit une multitude d'exercices préparatoires à l'accentuation dans *La technique supérieure de l'archet.*

Nous aborderons maintenant une notion très intéressante qui tracera d'autres liens de filiation entre les trois pédagogues. La théorie de « l'appui inégal des cordes » semble avoir été à la base des recherches des trois musiciens. Cette théorie est en lien avec la hauteur des cordes au dessus de la touche lorsque celles-ci sont appuyées par les doigts de la main gauche. Dans *La Technique supérieure de l'archet,* Capet débute son chapitre sur la « qualité du son » en disant que nous pouvons :

> appuyer l'archet sur les cordes dans le registre grave autant qu'il est possible (Ex.1) à cause, non seulement, de la distance qui sépare l'archet du sillet ou du 1er doigt posé, mais aussi du registre lui-même, dont les vibrations plus larges et plus profondes, permettent une plus grande souplesse à la corde. Mais à mesure que le registre devient de plus en plus aigu, l'appui de l'archet doit se transformer pour les raisons opposées à celles indiquées précédemment (Ex.2).

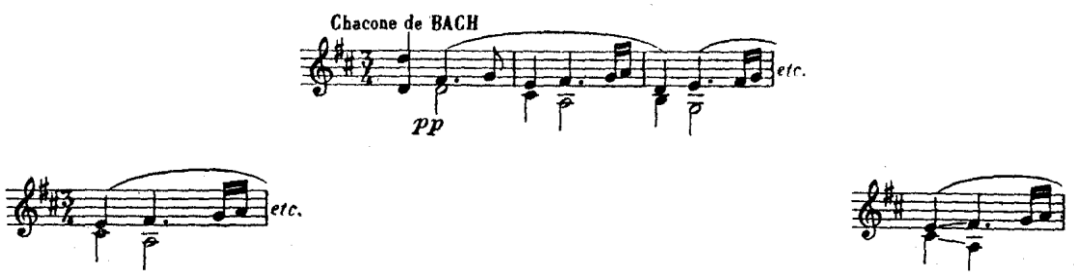
Galamian, Ivan, *Principles of Violin Playing & Teaching*, p.74: « The pinch is very similar to the martelé attack except for the fact that the time of preparation is reduced to a minimum. »

[51] Galamian, p. 74

3.7 L'« appui inégal des cordes » (Capet, Lucien *La technique supérieure de l'archet; pour violon*, Paris : Salabert, 1916, p. 23)

> En conséquence : modérer l'appui en raison de la diminution de souplesse de la corde provoquée par l'écourtement que donne la note appuyée par la main gauche, et l'endroit où le crin tient la corde.[52]

Jusqu'ici, cette notion semble tout à fait logique. Plus nous montons dans le registre, plus la corde devient tendue, et moins nous pouvons appuyer avec l'archet. Par contre, que faudra-t-il faire lorsque deux notes seront jouées sur deux cordes différentes? Voyons l'avis des trois professeurs. Capet, dans sa section *Équilibre de l'archet sur les doubles-cordes* (p.30) explique : « les crins doivent en général appuyer plus fortement sur la corde grave que sur la corde aiguë ». Par contre, il est très important de respecter la notion de l'écourtement de la corde. Donc, dans son exemple tiré de la *Chaconne* de Bach (dernier mouvement de la *Partita n^{o} 2*):



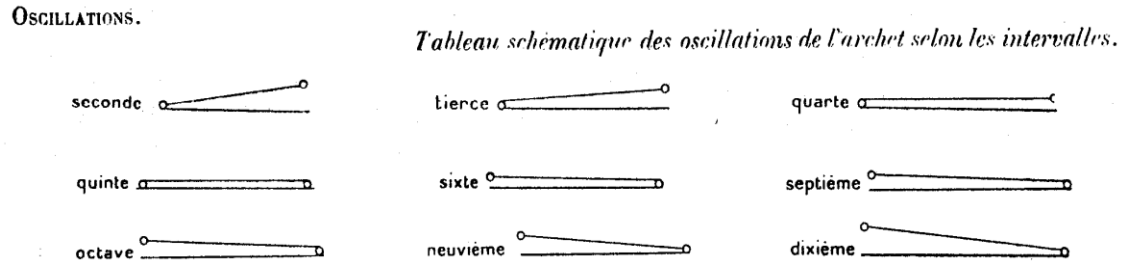
3.8 Exemple tiré de la *Chaconne* de Bach (Capet, Lucien *La technique supérieure de l'archet; pour violon*, Paris : Salabert, 1916, p. 31)

[52] Capet, Lucien, *La technique supérieure de l'archet; pour violon* , p. 23

il explique que la double-corde : *do-mi* de la deuxième mesure se jouera avec un appui plus fort sur le *do* (sur la corde sol) tandis que la double-corde suivante : *la-fa*, se jouera avec un appui plus fort sur le *fa* (sur la corde ré) :

> Ce changement est dû à la différence de longueur de la corde entre le doigt appuyé et l'endroit où les crins sont posés; ce qui augmente ou diminue la longueur de la corde en même temps que la *hauteur* de cette même corde au-dessus de la touche, et par conséquent change le niveau. Dans le cas présent, le *do* de la tierce étant plus en avant sur la 4ème corde fait baisser le niveau de cette dernière, ceci est l'équilibre qu'il faut rattraper. L'archet pénètrera plus profondément sur la note grave de la tierce, afin d'obtenir l'égalité parfaite dans la sonorité; mais lorsqu'il passera de la *tierce* à la *sixte* la corde la plus courte sera la 3ème (ré) que la note *fa* appuie plus en avant que le *la grave* du 1er doigt sur la 4ème corde. À ce moment le niveau d'appui de l'archet changera afin d'améliorer et d'équilibrer la qualité du son dans ce passage.[53]

Selon Capet, cette « recherche sur la sensibilité de l'archet » est à développer le plus possible. Il nous fournit un tableau explicatif pour chaque intervalle[54] :

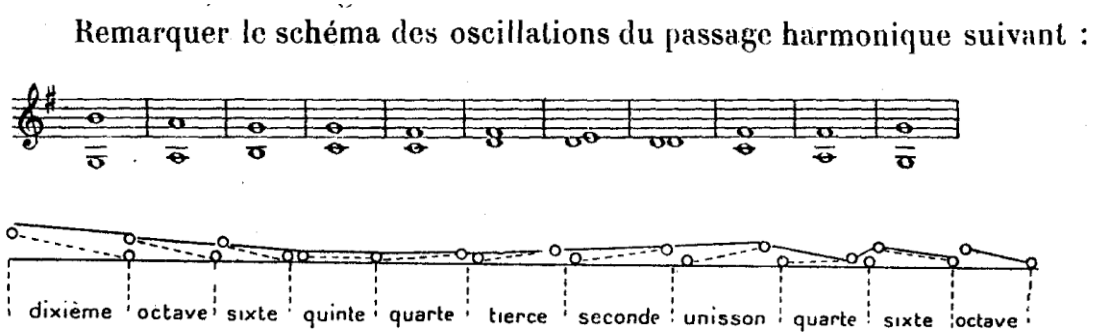


[53] Capet, Lucien, *La technique supérieure de l'archet; pour violon* , p. 31

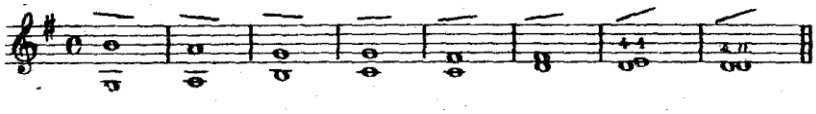
[54] Ainsi, si on joue une seconde, par exemple : ré (4ème doigt sur sol) – mi (1er doigt sur ré), on appuiera davantage sur la corde sol car la longueur de la corde sera plus courte et donc plus basse.

3.9 Tableau schématique des oscillations de l'archet selon les intervalles (Capet, Lucien, *La technique supérieure de l'archet; pour violon*, p. 32).

et nous fournit de plus, plusieurs exemples et plusieurs exercices[55] Voici un des exemples amené par Capet.

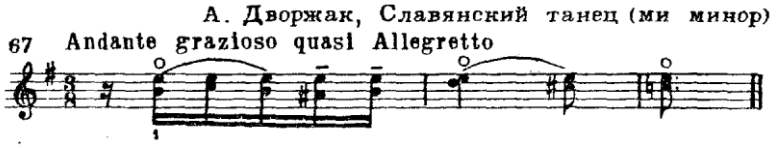


3.10 Schéma des oscillations d'un passage harmonique (Capet, Lucien, *La technique supérieure de l'archet; pour violon*, p. 33).

Cet exemple sera repris par Mostras dans *Dynamiques dans l'art de jouer du violon* :

3.11 Schéma des oscillations d'un passage harmonique (Mostras, Konstantin, *Dynamiques dans l'art de jouer du violon*, Moscou: Muzgiz, 1956, p. 43)

En effet, aussi surprenant que ça puisse paraître, Mostras ne consultait pas que les écrits de Steinhausen mais à l'évidence, aussi les écrits de Flesch et de Capet, puisqu'il les mentionne dans son ouvrage. Dans son chapitre intitulé : « Certaines

[55] Un exemple de ces exercices se trouve en annexe 7, il est à noter que cet exercice entier devra se faire dans les vingt-quatre tons de la gamme. Nous retrouvons d'autres exercices dans la section :

particularités dans la réalisation des nuances dans les double-cordes », il indique « qu'atteindre une sonorité égale dans les double-cordes est un défi de taille pour l'interprète. En effet, ce qui joue un grand rôle c'est la façon dont on répartit la pression et le poids de l'archet sur les cordes selon certaines conditions. »[56] Mostras fait suivre une explication au sujet des traits au-dessus des notes que l'on distingue dans l'exemple 3.11. Il ne parle pas de la « longueur » de la corde comme le fait Capet, il mentionne simplement que le jeu des divers intervalles baissent le niveau des cordes. Cet abaissement dépend du point où le doigt de la main gauche est déposé. De cette manière, l'archet devra pencher davantage du côté où le doigt sera posé plus haut en position. Contrairement à Capet, Mostras ne semble pas défendre outre mesure l'aspect inconditionnel de cette notion. En effet, et comme nous le verrons plus tard, Galamian et lui sont d'accord sur le fait qu'il ne faut pas toujours chercher à atteindre une sonorité égale sur les double-cordes car la nécessité de faire ressortir la ligne mélodique demandera un appui plus important. Pour justifier son point, Mostras donne un exemple révélateur :

3.12 Fragment tiré de la *Danse Slave* en mi mineur d'Anton Dvorak (Mostras, *Dynamiques dans l'art de jouer du violon*, Moscou: Muzgiz, 1956, p. 43)

« Équilibre de l'archet sur les doubles-cordes » en deuxième partie de *La technique supérieure de l'archet; pour violon.*

[56] Mostras, Konstantin, *Dynamiques dans l'art de jouer du violon*, p. 43 : « Достижение ровности звучания на двух струнах является сложной задачей для исполнителя. Здесь важную роль играет уменье распределять силу нажима и вес смычка в зависимости от различных условий. В этой схеме линии над интервалами означают различные положения смычка на двух струнах, в зависимости от изменений в высоте струн над грифом (в связи с изменениями интервалов).
Смычок поворачивается в сторону струны, прижатой пальцем в более высокой точке. (Приведенная схема встречается (в различных вариантах) в методических работах Капэ и Флеша. Параллельное положение смычка по отношению к подставке остается неизменным.) »

Il mentionne un autre cas où le choix de la musicalité prime sur le choix de la théorie de l'appui égal sur les cordes. Selon lui, il est important de veiller à adapter la pression de l'archet lorsque nous jouons des octaves, surtout lorsqu'elles sont jouées dans la nuance *p*, car il faut adoucir la note aigüe qui pourrait ressortir beaucoup trop.[57] Dans ce cas, contrairement à ce que préconise la notion de l'appui égal des cordes de Capet, nous privilégierons l'appui sur la corde grave. Galamian pour sa part ne nie ni la présence d'une difficulté lorsqu'il s'agit de jouer des double-cordes ni l'existence de la notion du raccourcissement de la corde. Nous remarquerons qu'il en parle dans sa section sur le point de contact et non dans sa section sur la pression, comme le font ses deux professeurs. Mis à part les paramètres de la vitesse et de la pression dit-il, le point de contact dépendra d'autres paramètres tels que la longueur, l'épaisseur et la tension de la corde elle-même :

> It should now be added that some other factors in addition to speed and pressure have an influence on the location of the sounding point. These are the length, the thickness, and the tension of the string itself. It is not necessary to go into the physical basis of this.[58]

Galamian ne semble pas trouver essentiel, comme ses collègues, d'expliquer l'aspect scientifique de la chose. Il s'en tient au plus important: plus la corde est mince et plus nous jouons en position haute (avec la main gauche), plus il faudra se rapprocher du chevalet. Inversement sur les cordes de ré et de sol, ainsi que dans les positions basses, le point de contact s'éloignera du chevalet. « La difficulté survient lorsque nous devons aborder les double-cordes » dit-il. Il ajoute :

> This fact brings with it a complication in the playing of double stops, especially if one of the two strings is being stopped at a place much closer to the bridge that the other string. In such a case, we

[57] Ibid., p. 44
[58] Galamian, Ivan, *Principles of Violin Playing & Teaching*, p. 58

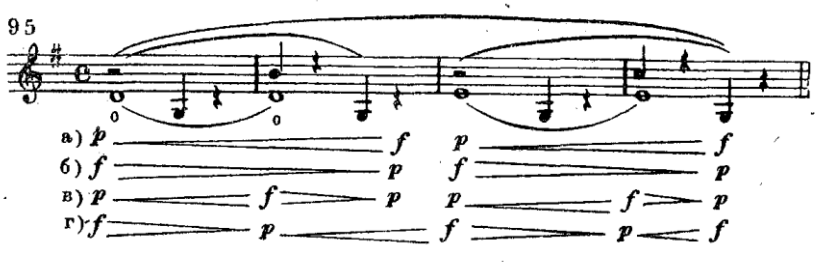
> have two distinct sounding points, and obviously some kind of compromise will have to be found. [59]

À son avis, la complication se crée lorsque les deux cordes sont arrêtées par les doigts à une hauteur différente, ainsi il en résulte la création de deux points de contact différents qu'il faut jouer simultanément! Comme l'archet doit rester parallèle au chevalet et qu'il est impossible d'avoir simultanément deux points de contact, ce sera le contexte musical qui indiquera la note, et donc le point de contact, à privilégier : « How to effect the compromise will depend on the musical context, whether one note is more important than the other. »[60] Selon Galamian, cet aspect de la technique de violon, comme bien d'autres qui semblent très compliquées, sera simple à améliorer pour ceux qui ont un bon bagage technique, une bonne oreille et un bon instinct musical.[61] Il est donc évident que Galamian met de côté cette fois, tout aspect scientifique au profit de l'instinct musical qu'il pourra éveiller chez ses élèves. Son explication concernant la théorie de l'appui inégal des cordes souligne aussi le caractère pratique de sa méthode. Il n'expose pas le résultat de ses recherches sous forme de schémas et d'illustrations comme le fait Capet. Il semble vouloir aller droit au but : le choix du point de contact dépend du contexte musical et des habiletés du violoniste. Bien que le sujet du contexte musical ait été abordé précédemment par Mostras, ce dernier (ainsi que Capet) base ses explications sur le paramètre de la pression. Galamian développe définitivement le domaine du point de contact.

En abordant la théorie de « l'appui inégal des cordes », nous en sommes venus à la conclusion qu'il existe véritablement des liens de filiation entre Mostras, Capet et Galamian. Pour conclure, nous voudrions présenter un dernier exemple de cette filliation « à travers le temps » entre Capet et Mostras. Ayant mentionné l'ouvrage de Capet dans sa section sur les double-cordes, Mostras rapporte d'autres exercices tirés de *La technique supérieure de l'archet* qu'il juge intéressants. En voici un exemple :

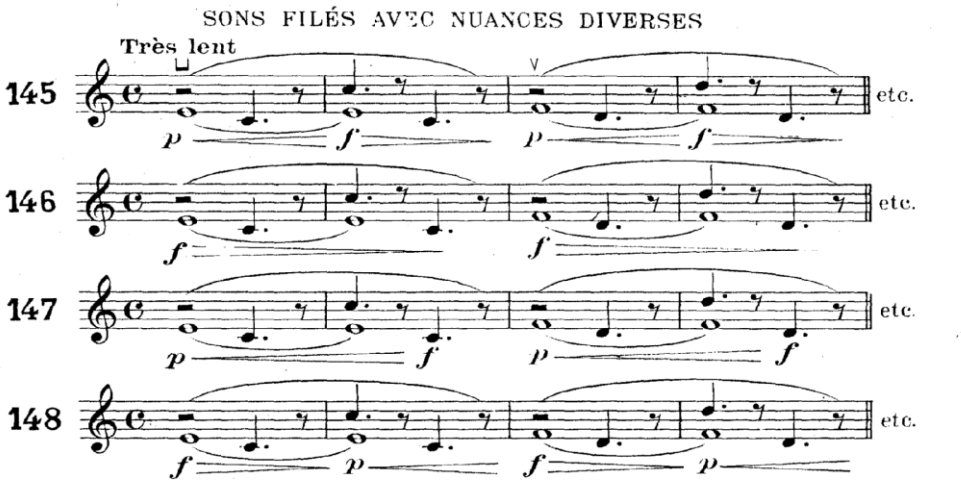
---

[59] Ibid., p. 59
[60] Ibid.
[61] Ibid.



3.13 Exercice de sons filés (*Dynamiques dans l'art de jouer du violon,* Moscou: Muzgiz, 1956, p. 55)

Il fait figurer l'exercice à la toute fin de son ouvrage *Dynamiques dans l'art de jouer du violon* en guise d'exercices supplémentaires sur la qualité sonore. Si nous nous attardons aux quatre variantes de nuances et au rythme de cet exercice et celui de Capet, nous remarquons une grande similitude. Capet, présente son exercice dans la section : « Sons filés avec nuances diverses. » :



3.14 Exercice de « Sons filés avec nuances diverses » (Capet Lucien, *La technique supérieure de l'archet*, Paris : Salabert, 1916, p. 82)

Nous terminons ce chapitre en constatant des liens de filiation évidents entre Ivan Galamian et ses deux professeurs: Lucien Capet et Konstantin Mostras. Dans le chapitre précédent, nous avions vu que l'approche pédagogique de Galamian prend définitivement ses sources dans l'approche de Mostras. Dans ce chapitre, il est question de la technique de la main droite et plus précisément des paramètres impliqués dans la projection sonore. Alors que Capet prône une répartition d'archet égale avec une certaine pression des doigts et qu'il ne promeut pas l'utilisation de la vitesse en ignorant totalement le paramètre du point de contact, Mostras et Galamian abordent quant à eux, l'interdépendance de ces éléments. Mostras expose très clairement la notion de l'interdépendance des paramètres : pression, vitesse et point de contact et inclut dans ses écrits comme preuve à l'appui, des citations de l'ouvrage de Steinhausen. Galamian pour sa part, analyse la notion sous tous ses angles. En examinant chacun des paramètres sous forme de constante, Galamian dresse la liste de toutes les possibilités. Cette notion qui peut paraître assez compliquée aux yeux des violonistes, est exposée dans *Principles of Violin Playing & Teaching* de façon méthodique, concise et tout à fait compréhensible. Il en est de même avec le sujet de l'appui inégal des cordes. Alors que Mostras, fidèle à son habitude, nous présente l'aspect « physique » du sujet et cite plusieurs auteurs dont Capet, Galamian préfère éviter de confondre l'élève et se concentre sur l'aspect pratique. Capet, quant à lui, en fait un des thèmes clés de son ouvrage. Son degré de motivation est tel qu'il met à la disposition d'un élève, espérons-le aguerri, une quantité innombrable d'explications et d'exercices. Cette variété d'exercices proposée par Capet est un apport important au domaine de la pédagogie du violon puisque Mostras tout comme Galamian y puisent tour à tour des exercices. Par conséquent, le « roulé » et le « collé » sont transportés en Amérique et deviennent partie intégrante de « l'école Galamian ». Cette réverbération fût telle, que nous nous sommes nous-mêmes familiarisés dans les années 1999–2002 avec le « collé », à travers un enseignement se donnant au Québec.

Conclusion

Le siècle passé en musique classique est marqué par le déplacement de plusieurs centres culturels à travers l'Europe et vers l'Amérique. Ces mouvements sont dus, en partie aux déplacements de nombreux professeurs et interprètes d'un pays à l'autre, en fonction des aléas de l'histoire des peuples. Comme nous l'avons abordé dans le premier chapitre, les États-Unis sont les heureux élus de cette importante migration. Les interprètes y séjournent d'abord, pour s'y installer ensuite en comblant les postes des orchestres ainsi que ceux des écoles telles que le Curtis Institute et la Juilliard School of Music. C'est ainsi que les Américains accueillent Ivan Galamian, arménien d'origine, en 1937. Comme d'autres musiciens avant lui, il est formé dans son pays natal (la Russie), fait ses débuts ailleurs en Europe (Paris) et émigre en Amérique. Dès son arrivée, il fonda la Meadowmount School of Music et enseigna au Curtis Institute et la Juilliard School of Music. Son apport pédagogique immense révolutionna l'école de violon américaine. Nous nous sommes donc penchés sur l'apport pédagogique de ses deux professeurs : Konstantin Mostras et Lucien Capet. Il est extraordinaire d'avoir aujourd'hui en notre possession des écrits de ces trois pédagogues : une preuve tangible d'un enseignement à la base de tradition orale. En effet, *La technique supérieure de l'archet*, écrite par Lucien Capet fut rééditée dans sa langue d'origine de nombreuses fois après sa parution initiale en 1916 (1952, 1957, 1990, 2004). Alors qu'elle a été traduite en anglais deux fois[1], les nombreux écrits de Mostras sont restés à ce jour dans leur langue d'origine. En effet, comme le déplorait David Montagu en 1969, dans sa critique de la traduction de I. M. Yampolsky : « The Principles of Violin Fingering » (1967), l'école russe, créatrice d'un grand nombre de virtuoses internationalement connus est en effet elle-même plutôt méconnue du monde occidental. Lisons-le:

---

[1] Une première traduction partielle date de 1926 (*The Higher Technic of the Bow* par Lucien Capet en collaboration avec Joseph L. Pistorio) et une deuxième traduction complète de 2007 (*Superior bowing Technique : for Violin* édité par Stephen Shipps et traduit par Margaret Schmidt, Maple City, Michigan : Encore Music, 2007.)

> We are aware of the enormous importance of the Russian violin school; in our century many of the greatest virtuosos are products of that training. It is strange, however, that we in the western world are not really well informed about the basic tradition that has produced Heifetz, Elman, Milstein, Oistrakh and Kogan, to name just a few. We do know some of this tradition through the teaching of Leopold Auer, but few of us are acquainted with the names of Professors I. M. Zeitlin[2], A. I. Yampolsky, and K. G. Mostras – teachers of the Russian school of playing at the Moscow Conservatory at one time or another since 1920.[3]

Il cite par la suite, les ouvrages de Konstantin Mostras et d'autres qu'il espère pouvoir étudier prochainement grâce à une traduction.[4] Or, plus de quarante ans plus tard, ces écrits sont encore méconnus des anglophones et des francophones. Il devient alors difficile de comprendre les nombreux liens de filiation unissant ces trois pédagogues. Afin de comprendre ce qu'ils ont été, nous avons cru nécessaire de les situer dans leur contexte social et politique. Alors que Capet fût grandement influencé par l'école franco-belge dont il est issu, Mostras pour sa part, est le fruit d'un contexte où le renouveau politique a participé à une révolution dans le domaine des arts et de la pédagogie. Rappelons que les jeunes artistes russes des années 20, étaient assoiffés d'idées nouvelles et que parmi celles-ci domine l'approche pédagogique basée sur les sciences. Les jeunes français au tournant du XXème siècle, étaient pour leur part, attirés par un idéal plus poétique, celui de la Beauté immanente et éblouis par des êtres qui, à l'exemple de Lucien Capet, plaçaient la Beauté au sommet de leur Art. Profondément influencé par le symbolisme de son époque, Capet, à l'exemple de ses professeurs, se donnera la mission de pénétrer le mystère des derniers quatuors de Beethoven. Il est donc essentiel à notre avis, d'entrevoir les conceptions

---

[2] Dans le présent travail, nous avons utilisé l'orthographe: Tseitlin

[3] Montagu, David, « The principles of Violin Fingering Review », *Notes*, 2e série, Vol 25, No 3, Éditions: Music Library Association, Mars 1969: 500

[4] Ibid., « These are just a few of the fascinating titles referred to in footnotes by Yampolsy, and I for one await with impatience the opportunity to study these and others mentioned in the book. »

pédagogiques de ces trois figures à travers le contexte dans lequel ils ont vécu. Nous avons ainsi mis en lumière la source de l'aspect psycho-physiologique de l'enseignement de Galamian. Il est en effet, impossible de nier la grande influence de Mostras. La comparaison de leurs théories de l'apprentissage du violon permet de repérer des points de convergence dans les deux méthodes. D'abord la progression d'un élève dépend de sa capacité d'user d'une bonne autocritique qui le mènera à un autocontrôle. Parallèlement se développe une routine de travail adaptée et personnelle. Finalement, le professeur enseignera à l'élève à devenir son propre professeur en lui inculquant une manière de travailler qui propose une étroite relation entre l'aspect mental et l'aspect physique. Les trois pédagogues s'entendent sur le but ultime qui est de développer une autonomie qui mènera l'élève à offrir aux auditeurs une Interprétation libre et individuelle. Cette idée n'est pas neuve mais semble dominer le monde des violonistes de l'époque si l'on se fie, par exemple à ce que Heifetz disait : « l'Individualité est un des biens les plus précieux d'un Artiste. »[5] Une fois les approches pédagogiques exposées et les bases établies, nous nous sommes plongés au cœur de certains aspects techniques pour découvrir de multiples ressemblances entre *La technique supérieure de l'archet* de Lucien Capet et les *Principles of Violin Playing & Teaching* d'Ivan Galamian. Dans le troisième chapitre, il est question de la technique de la main droite et plus précisément des paramètres impliqués dans la projection sonore. Galamian est à la fois influencé par Mostras en ce qui concerne l'interdépendance des éléments : vitesse, pression et point de contact et par Capet qui placera la répartition de l'archet au sommet de ses priorités. Carl Flesch, malgré ses critiques envers Capet, fait l'éloge de cette notion: « I admired without reserve the subtlety and tidiness in the solution of bowing problems. In his many extended rehearsals, Capet was of the most painstaking, inexorable exactitude. »[6] De plus, plusieurs des procédés d'archet ingénieux de Capet tels que le

---

[5] Martens, H. Frederick, *Violin Mastery Interviews with Heifetz, Auer, Kreisler and Others*, p. 57 : « Individuality is one of the artist's most precious possessions. »

[6] Flesch, Carl, *The memoirs of Carl Flesch*, p. 93

« Roulé », le « Collé » et autres, trouvent leur place dans les écrits de Mostras et de Galamian. Alors que nous pouvons tracer autant de liens de filiation entre Galamian et ses professeurs sur divers sujets, comment se fait-il que la méthode de Galamian ait fait fureur aux États-Unis sans que les écrits de ses professeurs aient connu un succès équivalent au point d'être restés presque inconnus? D'autres grands artistes tels que Jascha Brodsky[7] ont eu un parcours très semblable à celui de Galamian mais dont l'enseignement semble aujourd'hui éclipsé par le rayonnement de ce dernier. Même si la popularité de l'école de Galamian pourrait être étudiée comme un sujet à part, nous pouvons essayer de répondre à cette question en se basant sur les résultats de la présente recherche. Nous pouvons définitivement attribuer à la méthode : *Principles of Violin Playing & Teaching* de Galamian une praticité hors de commun. Le violoniste n'y fait pas l'étalage de ses recherches ou celles des autres. De plus, sa méthode s'avère être en général plus complète et ce, sur une majorité de sujets. Là où elle est innovatrice c'est qu'elle est principalement dirigée vers l'élève. Galamian n'y inscrit pas ses opinions personnelles sur la musique. Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, Galamian explore la relation professeur – élève. Dans ce domaine, il propose des mises en relation nouvelles et avant-gardistes par rapport à celles avancées par ses professeurs. Lorsqu'il aborde l'individualité de l'élève, il suggère que le professeur s'adapte non seulement au potentiel de chacun de ses élèves mais aussi au rythme de leur évolution. Il doit pouvoir définir les moments où l'élève est plus apte à recevoir l'information et profiter de ces moments. Il doit planifier la construction de la confiance en soi en adaptant ses encouragements au type de

---

[7] Jascha Brodsky (1907- 1997), ukrainien d'origine étudia en ex URSS pour faire ses débuts à Paris avec Capet en 1926 (à peine deux ans après Galamian). Après des études avec Ysaÿe en Belgique, il émigra aux États-Unis en 1930 pour y étudier avec Zimbalist au Curtis Institute of Music au sein duquel il reçut un poste de professeur deux ans plus tard. Il y enseigna jusqu'à sa mort en 1997 : Kozinn, Allan. « Jascha Brodsky, 90, Violinist at Curtis Institute », *The New York Times*, Mars 1997, < http://www.nytimes.com/1997/03/06/arts/jascha-brodsky-90-violinist-at-curtis-institute.html?scp=1&sq=Jascha%20Brodsky,%2090,%20Violinist%20at%20Curtis%20Institute%20&st=cse >, (consulté le 15 juin 2011)

personnalité.[8] À travers sa méthode, nous voyons se dessiner une relation élève – professeur collaborative où chacun a sa part de responsabilité dans la collaboration entre les deux musiciens. C'est une vision moderne dans laquelle nous ne retrouvons plus l'élève du passé, qui « subit » tant bien que mal un enseignement rigide et endoctriné de la part de son « Maître ». L'amour et le dévouement que Galamian portait à ses élèves était tel que nous n'avons pas été surpris de découvrir des lettres émouvantes à ce sujet que Galamian avait adressées à Nadia Boulanger. Dans une de ses lettres il s'inquiète de l'état de santé de ses élèves qui sont à la guerre.[9] Dans une autre, il raconte sa joie liée aux fiançailles d'un de ses premiers élèves Paul Makanovitzky.

Un dernier mot pour souligner à quel point le présent sujet est une mine d'or pour la recherche en pédagogie du violon. En effet, il y a encore tant à découvrir sur les apports pédagogiques de Capet, de Mostras et de ses collègues du Conservatoire de Moscou. Quelques thèses s'aventurent déjà dans cette direction et le travail de Kelley Marie Johnson sur la vie de Lucien Capet est un apport majeur en ce sens. N'oublions pas que les trois professeurs étaient de prolifiques éditeurs et qu'au-delà des ouvrages techniques, ils ont publié de nombreuses partitions. En effet, Galamian et Mostras, ont tous les deux édité les *Études* et les *Caprices* de : Kreutzer, Fiorillo, Mazas, Rode et Gaviniès. Ils ont notamment édité, tout comme Capet, les *Sonates pour violon seul* de Bach. Il serait d'ailleurs extrêmement intéressant de s'intéresser aux liens existant entre ces éditions. Les éditions de Capet sont pour leur part richement documentées. Plusieurs autres pistes qui dépassent les limites du présent travail telles que la présence d'écrits européens dans les écrits des professeurs russes ou encore la comparaison des visions de Galamian et de ses professeurs dans le

---

[8] Selon Galamian, les élèves de type consciencieux et timide se développent bien mieux dans un environnement positif et encourageant.

[9] Un extrait d'une lettre datant de 1941 suffit pour expliciter cette relation « filiale » : « Je suis avec mes élèves à Westport ou nous avons une charmante maison. Les « enfants » travaillent bien mais tous les meilleurs sont dans l'armée. C'est triste de ne pas les avoir avec moi mais j'espère que cette abominable guerre va être finie bientôt. » Ivan Galamian, lettre adressée à Nadia Boulanger, 1941, archives de la Bibliothèque Nationale de France.

domaine de la musique de chambre pourront faire l'objet d'autres recherches. L'exploration de ces nouvelles pistes nous mènera sans aucun doute vers une meilleure compréhension de l'état contemporain de la technique violonistique et permettra aux interprètes d'aujourd'hui d'approfondir leurs connaissances des aspects technique, psychique et philosophique du violon.

Bibliographie

Remarque : Il nous a été impossible de trouver un certain nombre de prénoms d'auteurs russes. Au mieux avons-nous leurs initiales.

Monographies

AUER, Leopold, *Violin Playing as I Teach it,* New York: Dover Publications, 1980.

APPLEBAUM, Samuel et Sada, *The Way They Play*, Vol.1, Neptune City, New Jersey: Paganiniana Publications, 1972.

BLOCH, M: « О Льве Моисеевиче Цейтлине. » (O Lve Moiseevitche Tseitline) [Au sujet de Lev Moiseevich Tseitlin.] dans KELDYSH, V Yuri, *Воспоменания о Московской Консерватории* (Vospomenanie o Moskovskoi Conservatorii) [Souvenirs du Conservatoire de Moscou], Moscou: Музыка (Muzyka), 1966.

BOUCHERIT, Jules, *Les secrets du violon – Souvenirs de Jules Boucherit 1877 – 1962*, édités par Marc Soriano, Paris : Éditions des Cendres, 1993.

BRUSSILOVSKI, Alexandre. *Yuri Yankélévitch et l'école russe du violon*, Fontenay-aux-Roses: Suoni e colori, 1999.

CAMPBELL, Margaret, *The Great Violinists*, Londres, Royaume-Uni : Granada Pub., 1980.

CAMPBELL, Margaret, *The Great Violinists*, Londres, Royaume-Uni : Robson Books, 2004.

CAPET, Lucien, *La technique supérieure de l'archet; pour violon*, Paris : Salabert, 1916.

CAPET, Lucien, *Espérances*, Paris : Fischbacher, 1917.

DELAGE, Roger, « La musique de chambre au Conservatoire : quelques figures. » dans BONGRAIN, Anne-Marie et POIRIER, Alain avec la collab. de COUDROY-SAGHAÏ, Marie-Hélène, *Le Conservatoire de Paris: deux cents ans de pédagogie, 1795-1995*. Paris : Buchet-Chastel, 1999.

FLESCH, Carl, *The memoirs of Carl Flesch*. Traduit et édité par Hans Keller avec la collaboration de C. Flesch. Londres: Éditions Rockliff, 1957.

GALAMIAN, Ivan. *Principles of Violin Playing & Teaching.* 3e éd. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1985.

GALAMIAN, Ivan, *Enseignement et technique du violon*, Paris: Éditions Van de Velde, 1993.

GREEN, A.H., Elizabeth, *Miraculous Teacher Ivan Galamian and the Meadowmount Experience,* Ann Arbor, Michigan: Éditions Elizabeth A.H. Green, 1993.

HONEGGER, Arthur, *Écrits* rassemblés par Huguette Calmel, Paris: Honoré Champion, 1992.

KELDYSH, V. Yuri, *Музыкальная Энциклопедия* (Muzikalnaya Encyclopedia), [Encyclopédie Musicale], Moscou : Éditions Советская энциклопедия, Советский композитор [Encyclopédie Soviétique, le compositeur soviétique], 1976.

MAHAIM, Ivan, *Beethoven – Naissance et Renaissance des derniers quatuors*, Paris: Desclée de Brouwer, 1964.

MARTENS, H. Frederick, *Violin Mastery Interviews with Heifetz, Auer, Kreisler and Others*, Moneola, New York: Dover Publications, 2006.

MOSTRAS, Konstantin, *Ритмическая дисциплина скрипача, методический очерк* (Ritmicheskaya disciplina skripacha: metodicheskii ocherk), [La discipline rythmique du violoniste, Essai méthodologique], Moscou : Éditions Музгиз (Muzgiz), 1951.

MOSTRAS, Konstantin, *Система домашних занятий скрипача, методический очерк* (Sistema domashnih zaniatyi skripacha: metodicheskii ocherk), [Système des devoirs à la maison du violoniste, essai méthodologique], Moscou : Éditions Музгиз (Muzgiz), 1956.

MOSTRAS, Konstantin, *Динамика в скрипичном искусстве* (Dinamika v skripichnom iskousstve) [Dynamiques dans l'art de jouer du violon], Moscou: Éditions Музгиз (Muzgiz), 1956.

MOSTRAS, Konstantin *Интонация на скрипке* (Intonazia na skripke: metodichesky ocherk), [Intonation au violon: Essai méthodologique], 2e éd, Moscou: Éditions Музгиз (Muzgiz), 1962.

MOSTRAS, Konstantin, *Uchebnye Programmy dl'a Detskich Musykal'nych Shkol* [Programme pédagogique pour les écoles de musique pour enfants], Moscou, Leningrad, Éditions Iskusstvo, [Éditions de l'Art], 1945. Cet ouvrage n'a pas été consulté par l'auteur.

MOSTRAS, Konstantin, *Étiudy i Kaprisy dlia skripki solo* [Études et Caprices pour violon seul], Moscou, Éditions Музгиз (Muzgiz), 1960. Cet ouvrage n'a pas été consulté par l'auteur.

NELSON, Amy, *Music for the Revolution – Musicians and Power in Early Soviet Russia*. University Park, Pennsylvanie, Éditions: The Pennsylvania State University Press, 2004.

PENESCO, Anne « Pierre Baillot et l'école franco-belge de violon » dans BONGRAIN, Anne-Marie et POIRIER, Alain avec la collab. de COUDROY-SAGHAÏ, Marie-Hélène, *Le Conservatoire de Paris: deux cents ans de pédagogie, 1795-1995*. Paris : Buchet-Chastel, 1999.

PROKOFIEV, Serguei, *Autobiography, Articles, Reminiscences*. Traduit par R. Prokofieva. Londres, Royaume-Uni: Central Books, 1960.

RODIONOV, Konstantin, *Мастера скрипичной педагогиге* (Mastera skripichnoi pedagogiki), [Maîtres de la pédagogie du violon], Moscou: Éditions : Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных [Institut gouvernemental de la pédagogie musicale du nom de Gnessinih], 1974.

RIABEN, L.: « Ауер в России » [Auer en Russie], dans le vol. 2 de Yampolsky, Izrael Markovitch, *Вопросы музыкально-исполнительского искусство.* (Voprosi mouzikalno-ispolnitcheskovo isskoustvo) [Questions sur l'Interprétation musicale] devenu à partir du vol 6 : *Музыкалное Исполнительство* [Interprétation musicale], Moscou: Музыка (Muzyka), 1979.

SAND, Lourie Barbara, *Teaching Genius – Dorothy Delay and the Making of a Musician*. Portland, Orlando: Amadeus Press, 2000.

STEPANOVA, Romanovna Svetlana, *Музыкальная жизнь Москвы в первые годы после Октября 1917-1920* (Mouzikalnaya gizn Moskvi v pervie godi posle Octiabria 1917 – 1920), [La vie musicale de Moscou dans les premières années après octobre 1917 – 1920]. Moscou: Éditions Советский композитор [Le compositeur soviétique], 1972.

STOWELL, Robin, *The Cambridge Companion to the Violin*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1992.

SCHWARZ, Boris, *Music and Musical Life in Soviet Russia. Enlarged edition, 1917 – 1981*, Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1983.

YAMPOLSKY, Izrael Markovitch *Давид Ойстрах* [David Oistrakh], Moscou: Музыка (Muzyka), 1964.

Sources secondaires :

BELENKII, Boris, *Педагогические принципы Л. М. Цейтлина* (Pedagogicheskie printsipy L.M. Tseitlina), [Principes pédagogiques de L. M. Tseitlin], Moscou: Музыка (Muzyka), 1990.

FAUQUET, Joël - Marie, *Les Sociétés de musique de chambre à Paris de la restauration à 1870*, Paris : Aux Amateurs de Livres, 1986.

FISCHER, Louis, *The Life of Lenin*, New York: Harper & Row, 1964.

ROTH, Henry, *Violin Virtuosos from Paganini to the 21th Century*, Los Angeles: California Classic Books, 1997.

Articles

BERNHEIM, Marcel, [Concert de Jean Galamian], *Courrier Musical*, 27ème année, No 2 (15 janvier 1925) :50.

CAPET, Lucien, « Les Dix-Sept Quatuors de Beethoven », *Le Courrier Musical*, 1er avril 1928 : 213 – 215.

JOACHIM – CHAIGNEAU, Suzanne, « Lucien Capet (1873 – 1928) », *Le Guide Musical* (supplément mensuel du *Guide du Concert*), janvier 1929 : 76.

MOSTRAS, Konstantin, « Незабываемая встречя » (Nezabivaemaya vstrecha) [Une rencontre inoubliable], No7, *Совеский Музыкант* [Revue: Le Musicien Soviétique], Moscou: 1957.

TROCHEVA E. A. (rédactrice entre 1961-70), *Советская музыка* (Sovetskaya Muzika), [Musique soviétique] No 7, 1962 : 80.

NAZAREVSKY, Pavel « Константи́н Гео́ргиевич Мо́страс » [Konstantin Georgievich Mostras], *Знамя Коммуны* [Revue Znam'a Kommuny], 6 Mars 1939.

STOWELL, Robin. « In principle violin pedagogy through the ages, 6: Galamian and Fischer », *The Strad Magazine*, vol 119, no 1414 (février 2008): 58 – 63.

Sources secondaires :

« Obituary », *Juilliard News Bulletin*, Juilliard Library, New York, Janvier 1967.

Articles éléctroniques

BROWN, Clive. « Bowing Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing. » *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 113, No. 1, 1990 : 97-128, < http://www.jstor.org/stable/766271 > , (consulté le 2 février 2010).

EDDY, Alexandra,« American Violin Method-Books and European Teachers, Geminiani to Spohr », *American Music*, Vol. 8, No. 2 1990, University of Illinois Press: 167-209, < http://www.jstor.org/stable/3051948 >, (consulté le 17 janvier 2011).

KOOP Anatole, « Avant-garde », *Art Russe*, Encyclopaedia Universalis, 1977 : 530, < http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9volution_russe >, (consulté le 1er juin 2011).

KOZINN, Allan. « Dorothy Delay, Teacher of many of the world's leading violinists, dies at 84 », *The New York Times*, Mars 2002, < http://www.nytimes.com/2002/03/26/arts/dorothy-delay-teacher-of-many-of-the-world-s-leading-violinists-dies-at-84.html >, (consulté le 2 février 2010).

KOZINN, Allan. « Jascha Brodsky, 90, Violinist at Curtis Institute », *The New York Times*, Mars 1997, < http://www.nytimes.com/1997/03/06/arts/jascha-brodsky-90-violinist-at-curtis-institute.html?scp=1&sq=Jascha%20Brodsky,%2090,%20Violinist%20at%20Curtis%20Institute%20&st=cse >, (consulté le 15 juin 2011).

LALO, Pierre, « La Musique ». *Le Temps*, 14 avril 1904, < http://gallica.bnf.fr/ > (consulté le 15 juin 2011).

MONTAGU, David, « The principles of Violin Fingering Review », *Notes*, 2e série, Vol 25, No 3, Éditions: Music Library Association, Mars 1969 : 500, < http://www.jstor.org/stable/895363 > (consulté le 3 mars 2011).

PORTER, Evelyn. « The education of the musical child. How the Moscow Conservatoire solves the problem ». *The Musical Times*, Vol. 78, No. 1135,

Septembre 1937 : 813-814, < http://www.jstor.org/stable/922654 > (consulté le 2 février 2010).

«Violinists: Cry Now, Play Later. » *Time Magazine*, 6 décembre 1968, < http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,844647,00.html > (consulté le 2 juin 2011).

Le Ménestrel :

ALTOMONT, Claude. « Récital Jean Galamian ». *Le Ménestrel*, 26 décembre 1924. < http://gallica.bnf.fr/ > (consulté le 1er avril 2011).

ALTOMONT, Claude. « Récital Jean Galamian ». *Le Ménestrel*, 24 décembre 1926: < http://gallica.bnf.fr/ > (consulté le 2 avril 2011).

BARUZI, Joseph. « Récital Paul Makanovitzky ». *Le Ménestrel*, 14 février 1930: < http://gallica.bnf.fr/ > (consulté le 1er avril 2011).

[Critique d'un concert de MM. De Greef et Capet. (Nouveau-Théâtre).], *Le Ménestrel*, 22 mars 1903.

[Annonce de concert Conus-Galamian 14 février 1924 (salle des agriculteurs).], *Le Ménestrel*, 8 février 1924.

[Annonce de concert de Jean Galamian le 5 mai 1925 (salle des agriculteurs).], *Le Ménestrel*, 1er mai 1925:

[Annonce de concert de Jean Galamian et Nora Van Rappard] le 11 janvier 1926 (salle des agriculteurs).], *Le Ménestrel*, le 8 janvier 1926.

[Annonce de concert de Jean Galamian 20 mars 1935 (salle École normale).], *Le Ménestrel*, le 15 mars 1935.

[Annonce de concert de Jean Galamian 5 mars 1936 (Salle Gaveau).], *Le Ménestrel*, le 28 février 1936.

POUGIN Arthur, « Concours du Conservatoire de L. Capet », *Le Ménestrel*, 30 juillet 1893 : 246 < http://gallica.bnf.fr/ > (consulté le 7 avril 2011).

Dictionnaires éléctroniques

« Tseitlin, Lev Moiseevich », *The Free Dictionnary,* Farflex, < http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Lev+Tseitlin > (consulté le 9 juin 2011).

DAVIES, Stephen et SADIE, Stanley. « Interpretation ». Dans *Grove Music Online. Oxford Music Online,* < http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13863 > (consulté le 19 mai 2011).

KOLODIN, Irving. « New York ». Dans *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, < http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19843 > (consulté le 10 mai 2011).

LEDBETTER, Steven. « Kneisel, Franz ». Dans *Grove Music Online. Oxford Music Online,* < http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46768 > (consulté le 2 janvier 2011).

SCHWARTZ, Boris and CAMPBELL. Margaret « Galamian, Ivan (Alexander) ». Dans *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, < http://www.grovemusic.com.> (consulté le 18 novembre 2008).

SCHWARTZ, Boris. « Auer, Leopold. ». Dans *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, < http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01503 > (consulté le 19 mai 2011).

YAMPOLSKY, Izrael Markovitch, « Mostras, Konstantin (Georgiyevich) ». Dans *Grove Music Online*. *Oxford Music Online,* < http://www.grovemusic.com > (consulté le 18 novembre 2008).

Dictionnaires

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 6e edition, Londres, Royaume-Uni, Macmillan, 1980.

Thèses et mémoires

BAKER, M. Christian, « The Influence of Violin Schools on Prominent Violinists/Teachers in the United States ». Thèse de doctorat, Florida State

University, 2005, < http://etd.lib.fsu.edu/theses/submitted/etd-11182005-160349/unrestricted/BakerCTreatise.pdf >, (consulté le 4 janvier 2011).

BIGA, Frédéric, « Le maître de L'archet : réflexion sur l'apport pédagogique de Lucien Capet ». Thèse, Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, 1994.

CURTIS, Michelle Bronwen, « Analysis and Comparative Review of Principles of Violin Playing and Teaching by Ivan Galamian ». Thèse de doctorat, University of Washington, 1996,
< http://proquest.umi.com/pqdweb?did=739604151&sid=10&Fmt=2&clientId=48948&RQT=309&VName=PQD >, (consulté le 10 février 2011.

JOHNSON, Marie Kelley, « Lucien Capet: Comparisons and Connections to Contemporary Violin Bowing Technique ». Thèse de doctorat, University of Iowa, 2010 (consultée le 20 juin 2011), obtenue par l'intermédiaire de l'auteure.

KOOB, Joseph Edgar, II. « The Violin Pedagogy of Ivan Galamian », Thèse de doctorat, University of Illinois,1986,
< http://proquest.umi.com/pqdweb?did=753308631&sid=11&Fmt=2&clientId=48948&RQT=309&VName=PQD >, (consulté le 2 février 2010).

LANKOVSKY, Mary. « The pedagogy of Yuri Yankelevitch and the Moscow violon school, including a translation of Yankelevitch's article on the initial positioning of the violinist ». Thèse de doctorat, The City University of New York, 2009.
< http://proquest.umi.com/pqdweb?did=1691646531&sid=8&Fmt=2&clientId=48948&RQT=309&VName=PQD >, (consulté le 3 mars 2010).

LEE, Hsuan Anthony, « Towards a dynamic pedagogy: Contemporary pedagogical approaches to basic violin technique », Thèse de doctorat, University of Washington, 2003,
<http://proquest.umi.com/pqdweb?did=765889721&sid=7&Fmt=2&clientId=48948&RQT=309&VName=PQD >, (consulté le 4 janvier 2011).

MYERS, Mikylah McTeer. « Louis Persinger: An American violinist and his treatise », Thèse de doctorat, University of Houston, 2003,
< http://proquest.umi.com/pqdweb?did=765874481&sid=6&Fmt=2&clientId=48948&RQT=309&VName=PQD >, (consulté le 16 janvier 2011).

NELSON, Amy**. «** Music and the Politics of Culture in Revolutionary Russia, 1921-1930 », Thèse de doctorat, University of Michigan, 1993**,**
< http://proquest.umi.com/pqdweb?did=745525371&sid=5&Fmt=2&clientId=48948&RQT=309&VName=PQD >, (consulté le 17 janvier 2011).

ROBERT, Antoine; sous la direction de Danièle Pistone : « Lucien Capet 1873-1928, interprète et pédagogue », Université de Paris-Sorbonne, UFR de Musique et Musicologie, 1994.

SEITZ, Diana, « The system of effective violin practice according to Konstantin Mostras », Thèse de doctorat, The University of Oklahoma, 2008, < http://proquest.umi.com/pqdweb?did=1503396241&sid=2&Fmt=2&clientId=48948&RQT=309&VName=PQD >, (consulté le 5décembre 2009).

Correspondances

GALAMIAN, Ivan, lettre adressée à Nadia Boulanger, 1941, archives de la Bibliothèque Nationale de France.

Partitions

RODE, Pierre, *Vingt-quatre Caprices*, édités par Lucien Capet, Paris : Éditions Maurice Sénart, 1915.

Annexes

Annexe 1 : « Récital Jean Galamian (18 décembre) » par Claude Altomont, dans *Le Ménestrel*, 26 décembre 1924. Le premier concert d'Ivan Galamian à Paris.

Récital Jean Galamian *(18 décembre).* — Jamais encore on n'avait entendu à Paris, en un récital, ce jeune violoniste arménien, qui, me dit-on, après des études musicales à la Philharmonie de Moscou, devint ici l'élève de M. Lucien Capet. Dès cette séance initiale il a affirmé une indiscutable maîtrise.

Tout d'abord il est de ceux qui, sans nulle dureté et sans nulle mollesse, obtiennent non seulement une constante justesse mais une constante franchise du son. Gradué avec une délicatesse et une vigueur qui à nul moment ne dégénèrent en afféterie ni en emphase, ce son ne demeure pas quelque chose d'uniquement matériel ; il devient une réalité frémissante et comme planante, sans que jamais l'intensité expressive cesse d'être en rapport direct avec l'intime valeur de la pensée à traduire. Par-dessus tout cela, une netteté incisive, capable de pénétrer jusqu'à l'élément tragique des œuvres. En même temps un sentiment de l'espace et de l'altitude, — et de tout ce qu'espace et altitude comportent tout ensemble de sérénité et d'effroi.

Qualités que l'on perçoit amplement développées déjà, — et cependant en quelque sorte encore à l'origine d'elles-mêmes, tant on les devine encerclées de possibilités multiples et plus vastes. Elles permirent tout d'abord de belles interprétations de la *Sonate en sol mineur* de Hændel, et de la *Sonate* pour violon seul, et également en *sol mineur*, de Bach. Après quoi, ce fut une première audition de *Sept Caprices rythmiques*, pages encore manuscrites de J. Conus. Celui-ci, violoniste et compositeur russe, je crois, s'est proposé, nous apprend-on, d'écrire ici une « paraphrase sur des problèmes de rythme d'Edouard Conus ». Problèmes en vérité toujours intéressants, — mais tantôt d'un point de vue purement scolastique, tantôt de façon plus largement humaine. M. Jean Galamian les aborda et les résolut avec une virtuosité experte, qui se couronnait de subtile émotion, dès qu'un assez ample prétexte lui était offert. Et les mêmes remarques pourraient être faites à propos des deux pièces qui complétaient le programme : *En Bateau* de Debussy et *Rondo* de Mozart-Kreisler.

Claude ALTOMONT.

Annexe 2 : « Récital Jean Galamian (15 décembre) ». *Le Ménestrel*, 24 décembre 1926 : critique de concert d'Ivan Galamian à Paris par Claude Altomont.

Récital Jean Galamian *(15 décembre).* — Cette franchise d'attaque, cette netteté de son, cette austérité qui n'est point sécheresse, mais native opulence surmontée; tout cela, dont beaucoup d'entre nous avaient déjà été si frappés, il y a maintenant plus de deux ans, lorsque ce jeune violoniste arménien donna à Paris, Salle des Agriculteurs, son premier récital; — tout cela nous le retrouvions, et encore approfondi et accru, dès le début de ce concert, en la Salle du Conservatoire. Avec un style très pur et un constant sentiment de l'ampleur de l'œuvre, M. Jean Galamian jouait l'admirable *Concerto en la mineur* de Bach. M. Maurice Faure l'accompagnait, — et certes, comme toujours, avec une conscience scrupuleuse et un incontestable talent; mais combien, néanmoins, surtout en l'*Andante*, la transcription pianistique parvenait mal à représenter l'orchestre disparu! Il y avait là un amoindrissement; et un violoniste tel que M. Galamian, chez qui l'on devine un sens très aigu de l'intact et de l'authentique, devrait être de ceux qui se refusent à atténuer, à quelque degré que ce soit, la physionomie initiale, la plénitude concrète d'une œuvre. Pourquoi surtout, dès lors, n'avoir point joué loin de toute altération une *Suite* de Bach pour violon seul et avoir préféré au vaste texte originel les ornementations vaines et les virtuosités caduques où Kreisler déforma le *Prélude* et le *Gavotte?* M. Jean Galamian est de ces artistes en lesquels transparaissent une vérité et une ferveur natives, qui doivent leur permettre d'affronter des problèmes de plus en plus complexes et profonds, — par delà toutes les pages superficielles dont la « littérature » du violon est encombrée. La manière dont il interpréta la *Louve* pour violon seul de Bach, puis la subtilité et la délicatesse dont il fit preuve, en exécutant la *Sonate en mi mineur* de Veracini, montrèrent quelles amples et multiples possibilités sont en lui.

Claude ALTOMONT.

Annexe 3 : « Récital Paul Makanovitzky (4 février) » par Joseph Baruzi dans *Le Ménestrel*, 14 février 1930.

Récital Paul Makanovitzky (4 *février*). — Un violoniste de huit ans et demi. Ne serais-je déçu, allant à ce récital, lorsque toujours m'effraie ce qui est curiosité sans horizon et prodige sans lendemains, anémiante culture d'un don isolé, — *enfance soustraite à l'enfance?* Deux choses me rassuraient. J'avais lu, à la fin du programme explicatif : « Ce récital ne va pas ouvrir une série d'autres concerts, qui empêcheraient l'enfant de croître normalement. Mais le petit violoniste présente un intérêt si exceptionnel qu'il nous paraît juste de mettre le public au courant de son développement par des récitals très espacés. » D'autre part, m'avait-on appris, Paul Makanovitzky a pour maître, — et tout entier vigilance, tout entier scrupule, — se donnant à un tel effort avec une sympathie divinatrice, désintéressée et fervente, Jean Galamian, professeur au Conservatoire russe de Paris, lui-même violoniste hautement doué et qui depuis trop longtemps ne s'est fait entendre. Artiste que je me rappelle si conscient de tout ce qui est grand dans les œuvres et dans les êtres. Et si ennemi de tout systématisme déformant, comme de toute publicité tapageuse.

Du parterre au plus haut amphithéâtre, salle Gaveau, les auditeurs affluaient, mais combien différents de ceux que j'eusse redoutés! Nullement une masse avide de prouesses. Au contraire, un ensemble au-dessus duquel planait une curiosité respectueuse. Attentive à ce qui serait musique inaltérée et, non moins, à ce qui serait rayonnante expression d'enfance. Puis, à mesure que le Concert progressait, admirative, de plus en plus, d'une *plénière rencontre d'enfance et de musique.*

Car tel fut bien ce qui advint. Et dès le premier morceau. Dès le début du *Concerto en la mineur* de Vivaldi. Le son de ce petit violon emplissait la salle. Et cet *Allegro*, c'était le bondissement même de l'être natif, *le départ sans inquiétude*, — l'hymne aux forces neuves qui en chacun de nous ne pourraient manquer d'affluer, si les conjurait et les entraînait une musique ardente et douce. Rien, ici, d'une miniature d'homme; et rien d'une savante parodie. Une sorte d'aube du rythme et de la mélodie.

Et voici la *Gavotte* de Bach, le *Largo et Allegro* de Veracini, le *Concerto en la mineur* de Viotti, puis cette *Mélodie* de Glück et ce *Rondino* de Beethoven qu'a transcrits Kreisler; Kreisler, de qui une *Valse* termina le récital.

Joseph Baruzi.

Annexe 4 : « Les concours du conservatoire » par Arthur Pougin dans *Le Ménestrel*, 30 juillet 1893 : concours du Conservatoire de Lucien Capet

L'heureux vainqueur de la lutte est M. Capet, élève de M. Maurin, titulaire du seul premier prix décerné. Si M. Capet semble manquer un peu de grandeur et de tempérament, si son jeu paraît un peu trop tranquille, du moins son exécution est très fine, très soignée ; le son, pas très volumineux, est agréable et de bonne qualité ; le style est satisfaisant, et au moins nous sommes ici dans le sens et dans la couleur de l'œuvre, avec un chant bien soutenu et bien senti. Et puis, chose extraordinaire, M. Capet joue en mesure et ne se livre pas sous ce rapport aux écarts fantaisistes que nous n'avons que trop vus se produire. Enfin, j'ajoute qu'il a fort bien lu le morceau à vue très intéressant, mais un peu gauche pour l'instrument, écrit par M. Lenepveu.

Annexe 5: « La Musique ». *Le Temps*, 14 avril 1904: article sur la 2e formation du quatuor Capet (L. Capet, A. Tourret, H. Casadesus et L. Hasselmans) par Pierre Lalo. Le document original étant en mauvais état, voici une version texte de l'article :

[…] Aurions-nous enfin un quatuor? Il semble. Et c'est grand temps. On sait à Paris nombre de sociétés qui sont formées de deux violons, d'un alto et d'un violoncelle, et qui exécutent les œuvres composées pour le quatuor des instruments à cordes par les maîtres classiques et les musiciens modernes. Mais la plupart de ces sociétés sont comme si elles n'étaient point : on dirait que leurs quatre membres se sont rencontrés par hasard, se trouvent réunis pour la première fois, n'ont jamais travaillé de concert, bornent leur ambition à lire à peu près ce qui est écrit, à observer tant bien que mal la mesure, et à terminer en même temps : leurs exécutions ressemblent à des déchiffrages pénibles et discordants. Quelques autres associations, qui sont rares, atteignent à un état moins imparfait. On reconnaît en les entendant qu'elles ont travaillé; elles n'ont pas craint de consacrer à Beethoven et Mozart plusieurs séances de répétition; elles ont de la sûreté, de la correction, par endroits même de l'élégance ou de l'agrément. Mais c'est tout. L'exécution est correcte, plutôt qu'elle n'est fidèle. On ne sent point le souci d'interroger la pensée des maîtres, de la pénétrer, de l'exprimer à tout moment par les nuances, les mouvements, par la suite et l'union des mouvements et des nuances. Les entrées d'instruments se font comme à l'aventure, avec une désinvolture, une indépendance, un égoïsme déplorables; nul soin de s'accorder discrètement à l'ensemble, en y prenant dès l'abord la place, le rôle, le plan exacts qu'il faut; chacun entre à sa guise en disant: me voilà. Et chacun continue de jouer à sa guise eu peu s'en faut; du mieux qu'il peut sans doute, mais sans montrer qu'il ait la conscience ou la notion de l'importance souveraine qu'ont dans l'expression de l'idée et du sentiment les rapports perpétuellement changeants des parties entre elles, et des parties au tout, sans qu'une volonté directrice impose et distribue à tous la subordination. C'est souvent la lettre des œuvres; ce n'est jamais l'esprit; ce sont les notes, ce n'est pas la musique. Et plus les œuvres sont belles, grandes et profondes, plus ce défaut, cette absence, ce néant de la pensée deviennent insupportables : mieux vaut ne jamais entendre les derniers quatuors de Beethoven que les entendre ainsi. Le plus triste peut-être, c'est que ces interprètes à qui manque tout l'essentiel de l'interprétation ne paraissent pas le soupçonner; il y a dans leur jeu une assurance, une quiétude, une satisfaction désolantes : ils *savent* leur Beethoven, les malheureux! Ils ne se doutent pas qu'il

y a sous le formidable ciel beethovenien, comme sous le ciel dont parle Hamlet, plus de choses que n'en peut entrevoir leur philosophie, même en plusieurs séances de répétition et que la meilleure chance qu'on ait d'y saisir quelques clartés, c'est de le contempler avec piété, humilité, respect et presque tremblement. Tout cela, présomption, vide, défaut d'unité et défaut d'étude, explique que pas une jusqu'ici de nos sociétés de quartettistes n'ait paru comparable aux sociétés d'Allemagne. Je l'ai répété, tant de fois, et j'ai tant de fois regretté notre infériorité, que vous comprendrez pourquoi je prends un extrême plaisir à vous dire aujourd'hui; il semble qu'enfin nous ayons un quatuor.

Ce quatuor nouveau, dont le premier violon est M. Lucien Capet, le second violon M. André Tourret, l'alto M. Henri Casadesus, et le violoncelle M. Louis Hasselmans, a eu pour son coup d'essai une occasion singulière de donner sa mesure. Il a fait ses débuts dans le même temps où le plus illustre quatuor allemand, le quatuor Joachim, se trouvait à Paris; et l'un et l'autre ont consacré au seul Beethoven tous leurs soins; et sur les programmes de l'un et de l'autre a figuré une même œuvre, le douzième quatuor, en *mi* bémol majeur : rencontres qui n'étaient pas sans gloire, mais qui n'étaient pas non plus sans péril. Vous savez assez ce qu'est le quatuor Joachim : la plus admirable comme la plus célèbre compagnie de musique de chambre qui soit, au monde; sans rivale depuis un demi-siècle presque; formée de musiciens éminents, accoutumés par la collaboration la plus ancienne et la plus suivie à jouer ensemble, selon le même style et le même sentiment; dirigée par un grand artiste, l'un des plus nobles interprètes des maîtres classiques que l'art du violon ait produits, et interprète véritablement digne des maîtres. Vous savez que ce quatuor, non seulement possède la perfection presque entière et l'ensemble absolu de l'exécution matérielle; mais qu'il atteint à cette unité d'expression, à cette communion intellectuelle et presque morale, grâce à quoi on a l'illusion d'entendre jouer la musique, mieux que par un seul instrument, par un seul esprit, tant ses membres ont la même façon de comprendre, de sentir, et de traduire ce qu'ils sentent ou mieux encore d'entendre la musique s'exprimer elle-même, directement, comme sans intermédiaire, tant est profonde et intime la pénétration par les interprètes de la pensée du créateur. Les concerts que M. Joachim et ses compagnons viennent de donner à la Société Philharmonique n'ont pas été moins beaux que ceux de l'année précédente. C'est toujours cette profondeur et cette simplicité, cette sobriété et cette noblesse à la fois ce dédain de l'effet, ce dévouement presque religieux à la musique et ce naturel, cette souplesse, cette

aisance, par quoi les nuances, les mouvements et les sentiments les plus divers se suivent et se lient sans effort; ce sens infaillible de la relation des parties à l'ensemble qui donne à chaque détail exactement l'importance et l'éloquence qu'il doit avoir dans l'expression de la pensée totale c'est toujours un des plus magnifiques exemples d'interprétation musicale qui aient été réalisés. Et sans doute le grand âge de M. Joachim ôte parfois aujourd'hui à l'exécution quelque chose tantôt de ce fini et tantôt de cette force qu'elle avait naguère. Mais il faudrait plaindre les auditeurs que ces faiblesses accessoires gêneraient dans leur admiration pour des beautés essentielles.

Je ne vous dirai point que l'on puisse égaler au quatuor Joachim le quatuor Capet. Il lui manque les quarante années de familiarité avec soi-même et avec les maîtres qui donnent à l'autre cette profondeur simple par laquelle il est unique. Mais ce n'est pas une gloire médiocre, pour une compagnie si jeune, et que le hasard des dates exposait à une confrontation si dangereuse, de n'avoir pas été écrasée par la rencontre. On a pu entendre la veille le quatuor Joachim, et le lendemain le quatuor Capet interpréter la même œuvre, sans éprouver le déplaisir d'une déchéance. Assurément *l'adagio*, dont la beauté est particulièrement haute et lointaine, était plus complètement exprimé par le quatuor allemand, et l'*idée* de Beethoven y était mieux saisie dans son essence. Mais dans les autres morceaux les jeunes artistes français approchaient de fort près leurs glorieux aînés; même en divers passages, à force d'étude, de zèle et de conviction, ils parvenaient à les atteindre; et de l'audition soit du douzième quatuor, objet de cette lutte peu commune, soit du quatorzième, du dixième et du septième, qui formaient le reste de leurs programmes, il résultait clairement que leur interprétation et celle de leurs illustres rivaux, quelques inégalités qu'on y puisse encore apercevoir, étaient de la même nature et de la même famille. Et c'est pour le présent ce qui importe. Le quatuor Capet possède les qualités qui font les bonnes sociétés de musique de chambre. Les musiciens dont il est formé ont été réunis non par le hasard, mais par leur choix, par des affinités électives et par des façons pareilles de comprendre leur art. Chacun d'eux excelle en sa partie; et, ainsi qu'il est nécessaire, on sent qu'ils ont en M. Capet un chef véritable, dont la direction est acceptée et suivie, dont l'esprit et la volonté gouvernent et animent le labeur commun. Il suffit de les avoir une fois entendus pour être certain que l'interprétation d'un quatuor n'est pas pour eux chose qui s'improvise; qu'ils y ont consacré un long effort et une étude opiniâtre; qu'assurés ainsi de posséder le texte des œuvres, ils ont l'ambition plus haute d'en saisir et d'en manifester la pensée qu'ils ne se contentent point

d'exécuter Beethoven selon la lettre; qu'ils veulent l'interpréter selon l'esprit; qu'ils prennent le soin, et la peine de rechercher et de faire apercevoir la suite des idées, la logique des développements, l'ordonnance des formes; qu'ils cherchent à exprimer l'émotion, la force et la grandeur qui sont contenues dans la musique écrite. Chacun d'eux garde son juste rang dans l'ensemble, les parties secondaires ne tentent point de « sortir » indiscrètement; la partie principale ne tente pas de dominer. Fragments de phrases, contresujets, dessins instrumentaux, ont bien la place et la valeur qui conviennent: en tout on reconnaît l'effort vers l'unité intérieure; la réflexion, la conscience et le scrupule. Et cette interprétation a le caractère moral que doit avoir une bonne interprétation de Beethoven, et qui manque si fâcheusement à nos quatuors ordinaires : on y voit la vénération et la piété. Ce jeune quatuor ne semble pas croire qu'il sait Beethoven; c'est avec respect et humilité qu'il aborde le maître redoutable; c'est avec un mélange de crainte et d'ardeur qu'il l'interroge et qu'il s'efforce de pénétrer sa pensée; et ce sentiment juvénile d'adoration est bien ce qu'il faut pour approcher Beethoven; ce n'est qu'aux humbles et fervents de cœur que le dieu laisse entrevoir sa face. Que les jeunes musiciens qui composent le quatuor Capet persévèrent ainsi qu'ils ont commencé; qu'ils continuent de travailler dans le même esprit; qu'ils fassent de leur œuvre collective l'essentiel de leur vie et de leur art; ils créeront chez nous un quatuor égal aux meilleurs quatuors allemands. Il y a un demi-siècle, quand Wagner exilé habitait Zurich, et que ses amis lui voulaient offrir une fête selon son cœur, ils faisaient venir de Paris, pour lui jouer quelques-uns des derniers quatuors de Beethoven, la société dont le chef était Maurin ce n'était pas alors en Allemagne, c'était en France que se rencontraient les meilleurs quartettistes. Puissent M. Capet et ses compagnons ressusciter ce temps-là; puissent-ils inspirer à quelque Wagner futur le désir de les faire venir de France; ou plus simplement puissent-ils nous délivrer de la nécessité où nous sommes de faire venir des quatuors d'Allemagne, c'est la grâce que je leur souhaite, ainsi qu'à nous-mêmes.

PIERRE LALO.

Annexe 6 : « Les dix-sept Quatuors de Beethoven par Lucien Capet », *Le Courrier Musical*, 1er avril 1928 : 213 – 215. Le document original étant en mauvais état, voici une version texte de l'article :

Les Dix-Sept Quatuors de Beethoven
par Lucien Capet

À côté du monument que De Marliave, l'historien des Quatuors, a élevé à la gloire de Beethoven, Lucien Capet demeure l'apôtre de la foi ardente, le missionnaire inlassable du culte beethovenien.

Tous deux ont voué leur existence à l'affirmation du plus grand génie de la Musique : l'un par l'analyse la plus durablement émue, l'autre par l'entretien de la flamme la plus pure, par la vie la plus rayonnante donnée à la psychologie du Titan.

Ce n'est pas une exégèse, ce n'est pas un guide d'interprétation des textes dont Lucien Capet serait qualifié pour nous offrir la primeur. C'est un fragment des méditations d'un poète. C'est la pensée profonde, philosophique qui le dirige et l'anime, la pensée qu'il communique à ses successifs partenaires; c'est l'étoile qui le guide vers un idéal toujours plus noble et plus élevé : c'est la vision intime des douleurs, des rêves, des angoisses, des joies partagées ; c'est l'âme même du créateur pénétré par sa piété pour nous apporter « l'aide sympathique » qui nous mettra sur la voie de l'immortelle beauté.

Ch. T.

Dessin de Leo Roger.
LUCIEN CAPET,
L'époque où fut fondé
Son Quatuor.

(Les lignes gui suivent sont extraites d'un manuscrit inédit où M. Lucien Capet a consigné ses longues et profondes méditations d'art. Nous sommes heureux d'offrir aux lecteurs du Courrier Musical *la primeur de fragment que l'obligeante sollicitude du grand artiste a bien voulu nous communiquer).*

Préface
des dix-sept Quatuors
de Beethoven.

La .Musique de Beethoven est plus que de la Musique !... Elle est un Verbe !... Elle parle, raconte, décrit, son Âme cause avec nous dans ce merveilleux langage ; c'est SA VIE qu'il exprime, et non simplement de la Musique. Les quatre Mondes de la Sensation, du Sentiment, de la Raison et de l'Esprit sont parcourus dans tous les sens, ils y sont expliqués, exprimés, approfondis, et cela avec des moyens d'une infinie simplicité, sans rien que ce soit d'inutile, de grandiloquent, de dilué.

Tout est à sa place de la manière la plus parfaite, et son Œuvre est aussi profonde, aussi harmonieuse que la Nature.

Ses 17 Quatuors qui dominent l'Œuvre entière, semblent être l'expression même des moindres détails de sa vie, et pour ainsi dire, ses propres Mémoires.

À mesure qu'on les approfondit, la vision s'agrandit, et l'on découvre ce langage extraordinaire, ce Verbe, incomparable, dépassant la Musique devenant en quelque sorte la Philosophie de cet Art !... Beethoven n'explique pas seulement la Vie... mais les Raisons Supérieures qui l'ont créée : c'est au travers de ses quatuors, par ce seul moyen, qu'il est permis de découvrir la justification de tout ce qui constitue l'Évolution Humaine. La raison de nos tendances, de nos actes, de nos aspirations, de nos désirs, y est exprimée dans cette Musique ineffable et éternelle.

Il y a dans l'Art beethovenien, de la Peinture, de la Sculpture, de la Poésie, de la Philosophie, de la Religion. Tous les éléments dont la présence a créé le Progrès dans les Civilisations, s'y trouvent ; plus : *la Nature,* avec ses arbres, ses fleurs, ses ruisseaux, ses fleuves, ses mers et ses montagnes.

Aucune œuvre humaine, à notre avis, n'est comparable aux *17 Quatuors* de Beethoven... ils sont l'Évangile de la Vie, et les enseignements qu'ils contiennent *(s'ils étaient compris ainsi qu'ils devraient l'être)* seraient les plus utiles à l'Humanité.

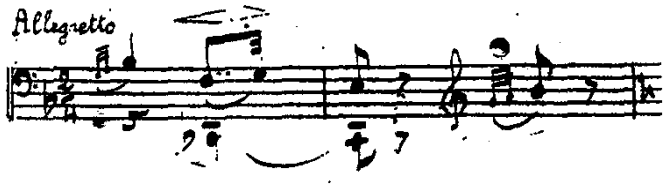
Malheureusement, il y a l'œuvre telle quelle, avec simplement : ses notes, ses nuances, ses mouvements, dont l'ensemble, réalisé par des instrumentistes, n'apporte guère plus que la gravure elle-même; il faut découvrir le pourquoi de tout ce monde ; il faut amener cette œuvre dont les notes se représentent que l'Extérieur, et c'est en approfondissant chaque jour cette atmosphère mystérieuse, qu'on arrive à découvrir la Vérité qui a présidé sa Réalisation.

Pour cela il nous a semblé utile de baser nos recherches sur la présence de quatre éléments fondamentaux dans lesquels l'Humanité évolue : le Domaine Physiologique, le Domaine Sentimental, le Domaine de l'Intelligence, et le Domaine Spirituel. À tort ou à raison, c'est la clef qui nous a servi à approfondir les 17 Quatuors et à développer l'acuité de nos émotions dans tous les sens à mesure que nous travaillions davantage cette œuvre Immense!...

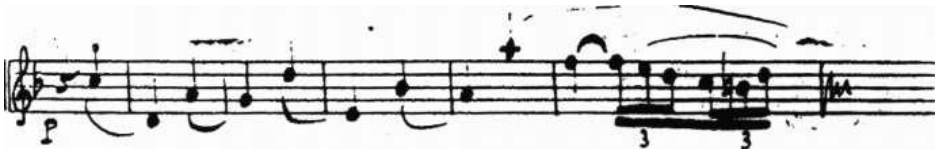
Avec ce moyen primordial il devient relativement facile de pénétrer l'éloquence justifiant les mouvements de ces quatre parties formant un tout et luttant chacune sur leur plan, mais constituant *l'Unité de la Vie* et la Raison de l'Évolution humaine!... Quelle admirable Philosophie se manifeste alors, et comme on comprend mieux les raisons supérieures de la souffrance menant à la Joie, et la destruction de l'Égoïsme menant à l'Altruisme!...

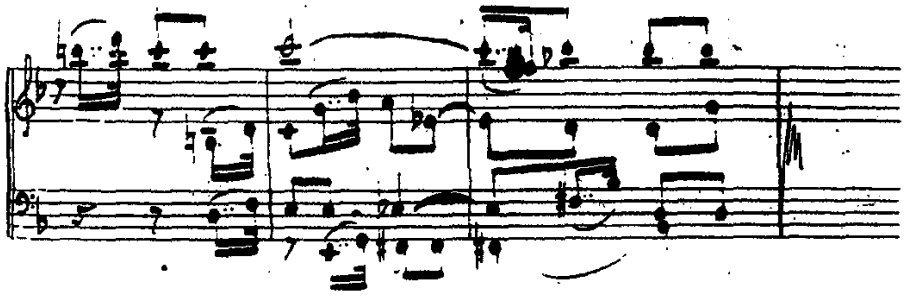
Nous allons nous permettre maintenant de guider le lecteur confiant au travers des méandres de cette œuvre sublime entre toutes, en lui indiquant les moyens qui nous ont servi, et le priant de ne voir dans cette étude aucune affirmation définitive en ce qui concerne la signification de l'Art beethovenien, mais simplement une aide sympathique provoquant une réceptivité plus grande de l'Œuvre!

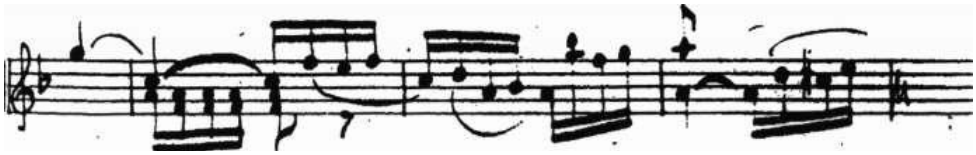
Quatuor no 16, opuscule 135

De nouveau, Beethoven se sent mal... La Destinée l'opprime, l'enserre pour la dernière fois... La Mort est là... il la devine et la sent proche... les forces diminuent à mesure que les Heures passent!... Des flèches étranges sont lancées par des mains invisibles sur le Grand Oiseau blessé!... Dans ces nouvelles hallucinations, il reverra de très vagues fragments de tout, ce qu'il a vu, enduré; subi, accepté !... l'immense point d'interrogation se dessine... La pauvre vie physique va terminer pour laisser la route libre à son âme de Lumière!... il se défend cependant par petits efforts... il aurait encore tant de choses à dire!… mais il se résigne et repasse rapidement tous les éléments qui ont constitué son existence ici-bas…Le premier temps de ce quatuor est en quelque sorte *l'Obsession de la Mort…*

Elle l'appelle, elle rode, elle l'attend... décidée cette fois, selon la Loi Éternelle à diriger l'Élu, vers les Sommets !...

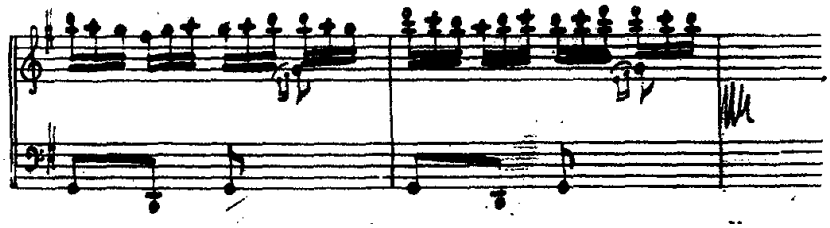
Elle lui parle, essayant de lui faire comprendre la nécessité d'abandonner ce malheureux Corps à la Terre, afin de poursuivre la Sublime Route!...
Elle le raisonne !...

Je suis douce, lui dit-elle... Viens !... et Beethoven sent sur lui son souffle glacé.

Nous marcherons ensemble, et je te conduirai dans mon Domaine où seulement tu comprendras enfin !...

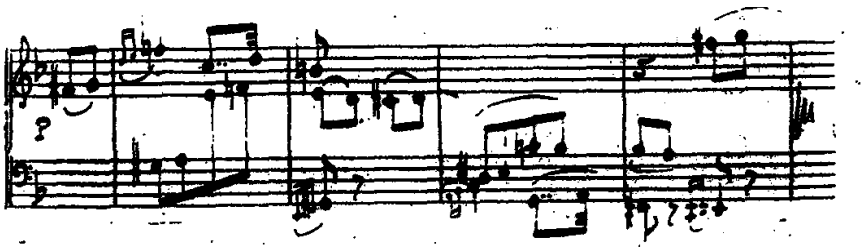
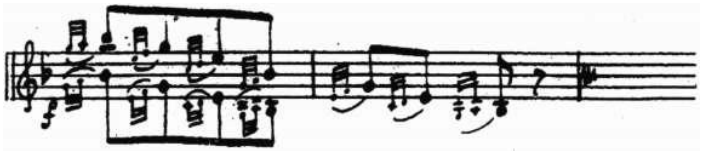


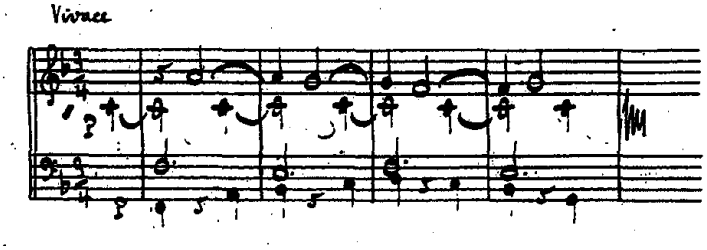
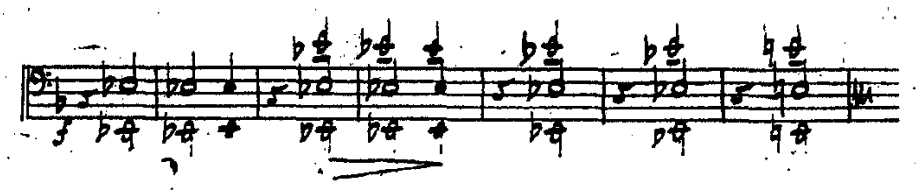
Tu accepteras ce charme tout particulier d'être dégagé de la prison matérielle pour contempler la Logique de toutes les Fatalités encor inexplicables pour Toi ! :

Écoute!... Les Heures terrestres sonnent! …

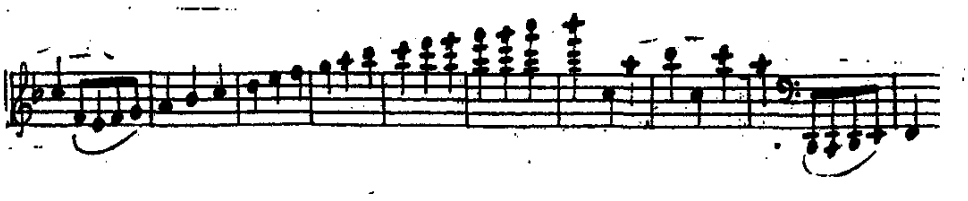
Beethoven ne vent pas comprendre, il se défend... mais les griffes le tiennent déjà!... :



Il regarde autour de lui, rien !... personne!... Ses yeux, agrandis par la maladie donnent à son grand visage un aspect désolé, inquiet, terrifié... :

Les Hallucinations continuent, affreuses, insoutenables... :

Il lutte rageusement :

Épuisé, incapable de vaincre à nouveau, il se résigne :

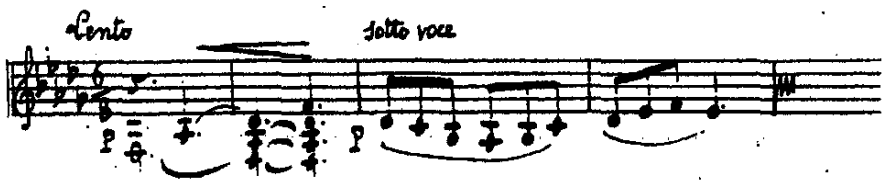
Il entre alors dans ce nouveau Domaine et voit la Danse de la Mort; des cloches étranges sonnent dans son cerveau déjà angoissé, perdu, embrumé… Tandis que de mystérieuses formes, nouvelles pour lui, s'agitent en des gestes fantastiques !...:

De curieux appels surgissent tout à coup, puis disparaissent, emportés par un souffle furieux :

Puis, des coursiers sombres passent dans le tourbillon de tous ces Êtres!...

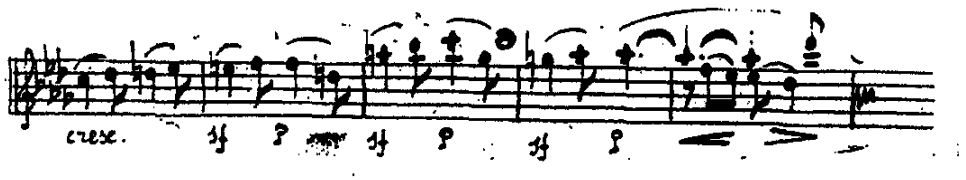
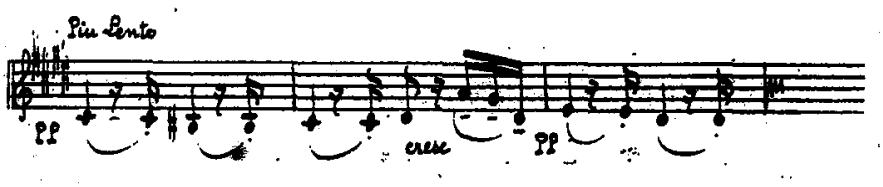
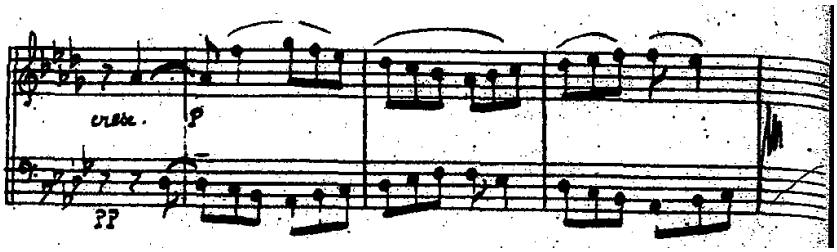
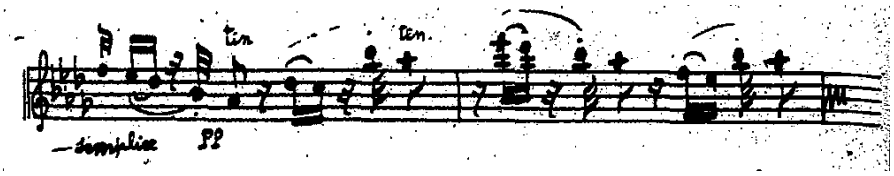
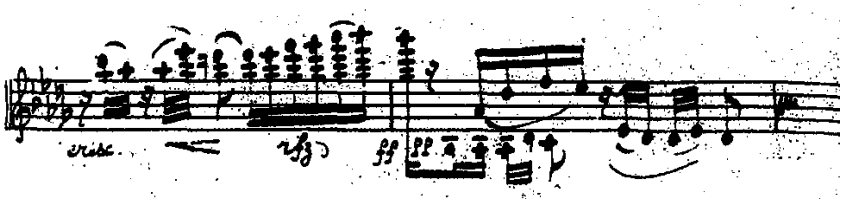


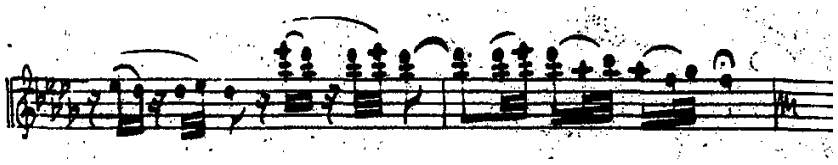
Et la Mort danse !..:

La Vision s'enfuit dans les ténèbres; brisée comme une trombe !...

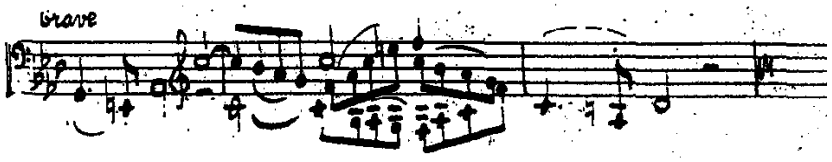
Beethoven va mourir... sa Muse est près de lui, agenouillée... elle écoute le Dernier chant de Douleur... la nuit vient doucement dans la petite chambre où le Géant repose... il regarde fixement devant lui par la fenêtre entr'ouverte, le Ciel indifférent... seul dans son immense rêve, il va partir vers son véritable domaine!…



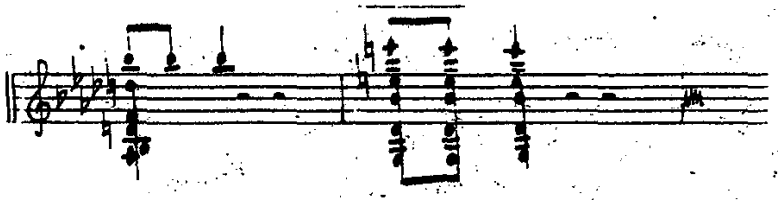
D'amers sanglots gonflent son cœur…

Il est las... écœuré... son front s'assombrit de plus en plus... L'amertume monte en lui, le dégoût, devant l'attitude présente de ceux qu'il a aimés... un pli sombre se creuse entre ses yeux...

Sa Muse s'est levée... se penche tendrement sur lui... elle chante sa même douleur...

Et maintenant, les dernières larmes tombent, jaillissent, retombent amères, brûlantes... la Muse l'entoure de toute sa tendresse.

Puis, tout à coup, il se dresse, pousse un cri effrayant... et retombe.

Il dort maintenant... Sa Muse étendue sur son corps l'enveloppe de tout son amour!...

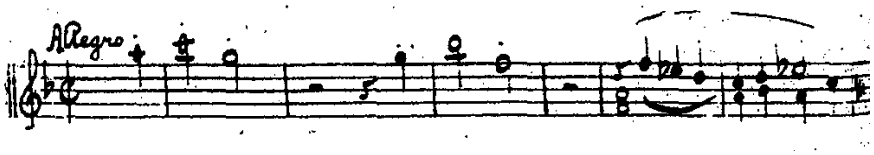
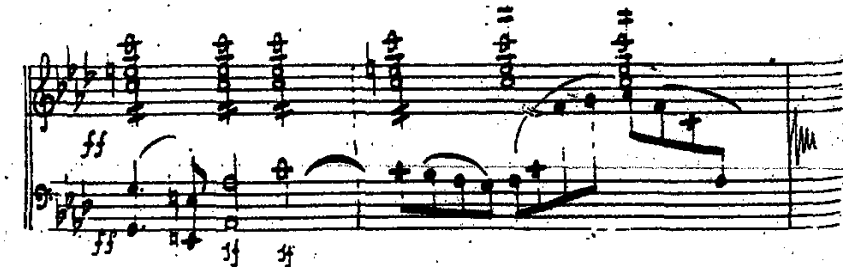
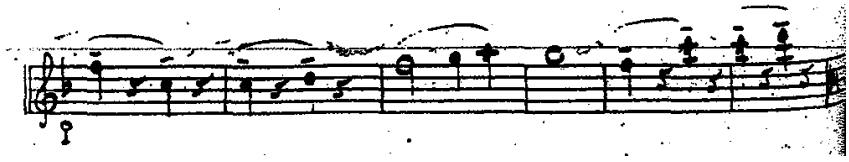


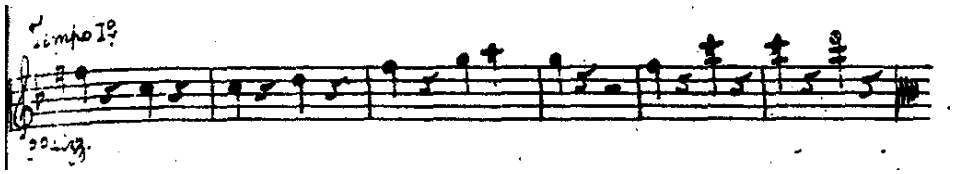
Le chemin de l'Au-Delà s'ouvre maintenant devant Beethoven... il se retrouve debout sur une cime sombre... et voit avec ses yeux intérieurs... Devant lui est une route qui serpente à travers des Monts d'une prodigieuse hauteur... il questionne inquiet : Sera-ce ?... Oui ! lui dit une voix… Ce sera!...



Il appelle les Guides Supérieurs qui doivent le conduire désormais,



De tous côtés ils viennent, formant le plus délicieux cortège qui se puisse imaginer... enveloppés d'un nimbe d'aurore, ils sourient à Beethoven et l'emmènent joyeusement sur le Divin Sentier des Mondes Éternels!...

Plus loin, de nouveaux Éléments de Puissance Divine viennent s’ajouter au cortège.

Un sentiment de bonheur inconnu pénètre l'âme de notre Héros; il monte, monte toujours, dépassant les Cimes sombres, entrant dans une atmosphère dont la Lumière adorable enlace son Être d'un Divin Rayonnement. Son charmant cortège chante la Joie Éternelle.

Beethoven, debout, sur un char magnifique, emplit le ciel de sa grande Ombre... des taches de Lumière l'irisent, il rayonne déjà par delà la Vie, par sa Bonté, ses Sacrifices, ses Épreuves !...Il va maintenant vers le centre de toutes choses vers l'Éternelle Beauté... et par ses nouvelles possibilités nous laissera dans un tableau immense *(la Grosse Fugue*) la vision de toutes les Évolutions et de leurs conséquences...

L'Admirable Cortège disparaît dans l'Horizon de Lumière !...

Résumé

Les 6 premiers quatuors (op. 18)

Monde Physique, dominant les trois autres (sentimental, intellectuel, spirituel) ces trois derniers plans, vus à travers le Monde physique.

Les 7, 8 et 9^{e} quatuors (op. 59)

Monde Intellectuel, dominant les trois autres (spirituel, sentimental et. physique) ces trois derniers plans (ou mondes) vus à travers le Monde Intellectuel.

10^{e}, 11^{e} et 12^{e} quatuors (op. 74, 95, 127)

Monde Sentimental, dominant les trois autres (spirituel, intellectuel et physique) ces trois derniers plans, vus à travers le Monde sentimental.

13^{e}, 14^{e}, 15^{e}, 16^{e} quatuors (op. 130, 131, 132, 135)

Monde Spirituel, dominant les trois autres (physique, sentimental, intellectuel) ces trois derniers plants vus à travers le Monde spirituel.

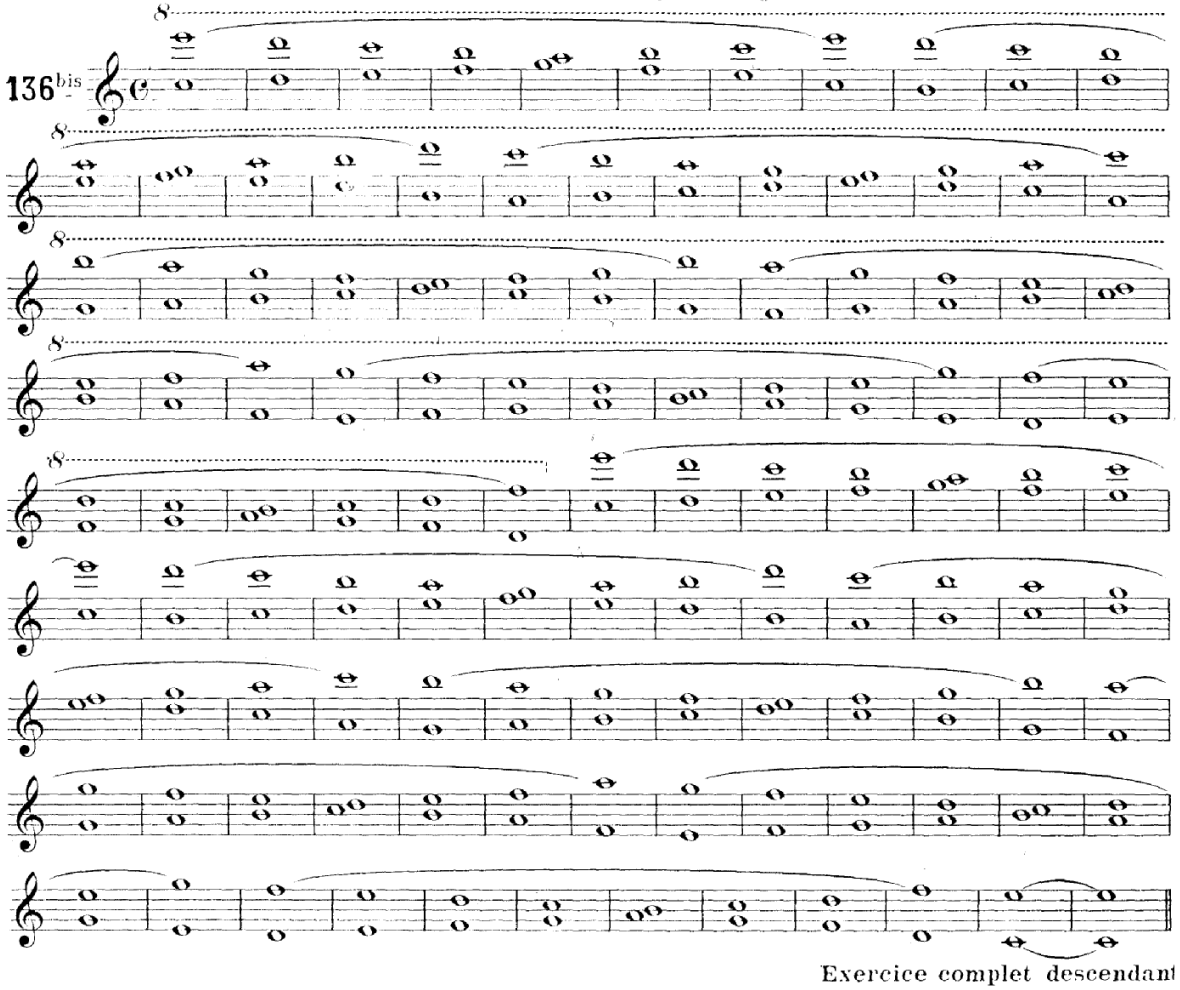
17e Grosse Fugue

La vision de l'Au-Delà, après la Mort.

Ce tableau n'est qu'une division grossière de l'Œuvre... et le lecteur verra par la suite les *Interprétations* de ces quatre Éléments Primordiaux dans lesquels l'Humanité semble évoluer. Souvent il se trouvera au cours d'un des quatuors (représentant d'une façon générale : le *Monde Intellectuel* par exemple) un morceau, un fragment, une phrase, émanant directement du Monde sentimental, ou même sensuel... prenant le dessus pendant tout un Andante ou autres fragments de quatuor. Il y a dans cette œuvre immense, une telle interpénétration de tous les éléments fondamentaux et de leurs multiples dérivés, qu'il nous a semblé inutile d'en faire l'analyse détaillée... l'exposition des thèmes et *leur signification,* seront certainement suffisants pour que le lecteur comprenne les événements les plus subtils... Nous avons seulement désiré attirer l'attention sur cette *tradition* qui veut que Beethoven ait eu trois manières. Au point de vue limite, cette opinion est exacte, mais en approfondissant le Verbe de cette œuvre, il devient plus vrai de supposer l'expression des quatre Éléments Principaux. Ils sont dans la Nature: l'Air, la Terre, le Feu et l'Eau!... Pourquoi ne seraient-ils pas dans l'œuvre de Beethoven qui nous semble aussi belle que la Nature ?...

Annexe 7 : Exercice No136 tiré de *La Technique supérieure de l'archet* de Lucien Capet (Paris : Salabert, 1916.)

§ 65 Chaque ronde de l'Exercice 136 se fera sur la division D_1 c'est-à-dire un huitième de l'archet les huit mesures liées représentant celui-ci divisé en huit parties égales. D_1 2 3 4 5 6 7 8.



Exercice complet descendant

§ 66 L'Exercice *entier* ascendant et descendant se travaillera dans les 24 tons de la gamme.