

—Allons donc ! reprit vivement Chopin, nous avons chacun notre gémie, voilà tout. Tu sais bien que personne au monde ne peut jouer comme toi Weber et Beethoven. Tiens, je t'en prie, joue moi l'adagio en *ut* dièse mineur de Beethoven, mais fais cela sérieusement, comme tu sais le faire quand tu veux.

Liszt joua cet adagio et y mit toute son âme, toute sa volonté. Alors se manifesta dans l'auditoire un autre genre d'émotion, on pleura, on sanglota, mais ce n'était plus de ces larmes douces que Chopin avait fait couler, c'était de ces *pleurs cruels* dont parle Othello. La mélodie du second artiste ne s'insinuant pas doucement dans le cœur, elle s'y enfonçait brusquement comme un poignard. Ce n'était plus une élégie, c'était un drame.

Cependant Chopin crut avoir éclipsé Liszt ce soir-là. Il s'en vanta en disant : « Comme il est vexé ! » (Textuel) Liszt apprit le mot et s'en vengea en artiste spirituel qu'il était. Voici le tour qu'il imagina quatre ou cinq jours après.

La société était réunie à la même heure, c'est-à-dire vers minuit. Liszt supplia Chopin de jouer. Après beaucoup de façon, Chopin y consentit. Liszt alors demanda qu'on éteignît toutes les lampes, toutes les bougies et que l'on baissât les rideaux, afin que l'obscurité fut complète. C'était une caprice d'artiste, on fit ce qu'il voulait. Mais, au moment où Chopin allait se mettre au piano, Liszt lui dit quelques mots à l'oreille et prit sa place. Chopin qui était très loin de deviner ce que son camarade voulait faire, se plaça sur un fauteuil voisin. Alors Liszt joua exactement toutes les compositions que Chopin avait fait entendre dans la mémorable soirée dont nous avons parlé, mais il sut les jouer avec une si merveilleuse imitation du style et de la manière de son rival, qu'il était impossible de ne pas s'y tromper, et, en effet, tout le monde s'y trompa.

Le même enchantement, la même émotion se renouvelèrent. Quand l'extase fut à son comble, Liszt frotta vivement une allumette et mit le feu aux bougies du piano. Il y eut dans l'assemblée un cri de stupéfaction.

—Quoi ! c'est vous !

—Comme vous voyez !

—Mais nous avons cru que c'était Chopin !

—Qu'en dis-tu ? dit Liszt à son rival.

—Je dis comme tout le monde, moi aussi j'ai cru que c'était Chopin.

—Tu vois, dit le virtuose en se levant, que Liszt peut être Chopin quand il veut, mais Chopin pourrait-il être Liszt ?

C'était un défi, mais Chopin ne voulut pas ou n'osa pas l'accepter. Liszt était vengé.

LE VIOLON.

De tous les instruments, le plus beau, le plus harmonieux, le plus flexible, le plus riche en modulations tour à tour énergiques, tendres et passionnées, c'est sans contredit la voix humaine. Parmi les organes de la mélodie, même les plus perfectionnés, en est-il un seul qui, pour la puissance, la vigueur, l'éclat, le charme, la grâce, la variété, le prestige des ornements, puisse rivaliser avec la voix d'un chanteur éminent quand cette voix a été exercée, assouplie, fortifiée par un travail persévérant, quand ce chanteur s'appelle Rubini ou Lablache, Damoreau ou Persiani ? Toutefois, si parmi nos instruments il en est un qui, pour l'abondance et la variété des richesses mélodiques puisse être jusqu'à un certain point comparé à la voix humaine, c'est assurément le violon. Le violon est de tous les instruments le plus harmonieux, le plus richement doté, et telles sont la supériorité de son organisation et la fécondité de ses ressources, qu'il peut remplir d'une manière brillante le rôle assigné à chacun des

autres organes de la mélodie. Passant par une série d'étonnantes métamorphoses, il peut, comme la trompette, éclater en accents belliqueux, jeter comme la harpe des myriades de notes tendres et passionnées ou soupirer comme la flûte les naïves amours des villageois. Et non-seulement le violon est le plus varié de tous les instruments, sous le rapport de l'expression, il est encore le plus répandu, le plus populaire. Il brille dans les concerts, fait le charme de toutes les réunions particulières, mais c'est surtout dans les grandes solennités musicales, c'est sur nos scènes lyriques que sa puissance se déploie, au milieu de l'orchestration la plus riche et la plus colossale.

Le violon est monté sur quatre cordes de boyau, dont la plus grave sonne le *sol*. Les trois autres portent *ré*, *la*, *mi*, par quinte du grave à l'aigu. La corde *sol* est filée en laiton. Le diapason du violon est de trois octaves et une sixte. Il commence au troisième *sol* du piano. Ses quatre cordes suffisent pour donner plus de quatre octaves, plus de trente-deux notes de grave à l'aigu. Elle se prête à toutes les exigences du chant, à toutes les variétés de la modulation. Au moyen de l'archet qui met les cordes en vibration, et peut en faire parler plusieurs à la fois, il unit aux séductions de la mélodie le charme des accords, et l'avantage si grand de prolonger le son, d'en doubler la puissance et l'énergie, la grâce et la suavité.

Quelques artistes célèbres n'ont pas accordé le violon par *quinte*, ainsi qu'on le fait ordinairement. Pour en obtenir une sonorité plus éclatante, Paganini haussait toutes les cordes d'un demi-ton et jouait en *ré naturel*, par exemple, quand l'orchestre était en *mi bémol*, en *la naturel* quand l'orchestre était en *si bémol*. Par ce facile artifice, il conservait la plupart de ses cordes à *vide*, et l'on sait que la sonorité de ses cordes est bien plus éclatante que celle des cordes où les doigts sont appuyés. De Beriot hausse souvent le *sol* d'un ton, dans ses concertos. Baillot, au contraire, baissait quelquefois le *sol* d'un demi-ton, quand il voulait obtenir des effets doux et graves. Winter à même employé, dans le même but, le *fa naturel* au lieu du *sol*.

Les trilles sont praticables sur tous les degrés de la vaste échelle du violon. Mais ils deviennent très-difficiles sur les notes les plus aiguës, on les redoute, et il est prudent de ne jamais les employer à l'orchestre.

Les accords de deux, trois ou plusieurs notes qu'on peut frapper ou arpéger sur le violon sont très-nombreux et produisent des effets très-différents. Les accords de deux notes, qui résultent de ce qu'on appelle la *double-corde*, conviennent aux dessins mélodiques, aux phrases soutenues, aux accompagnements et au trémolo. Les accords de trois ou plusieurs notes produisent un assez mauvais effet dans le piano, mais ils ont de la richesse dans le *forte*. L'archet peut les faire vibrer alors d'une manière simultanée. Les accords que l'on désirerait obtenir entre le *sol* et le *ré* graves sont impossibles à chaque instrument isolé, puisqu'il n'y a qu'une corde, en ce cas, on divise les violons. A partir du *ré* grave, tous les intervalles de seconde, de tierce, de quarte, de quinte, de sixte, de septième et d'octave sont praticables. Ils deviennent seulement plus difficiles à mesure qu'on s'élève dans l'échelle des sons.

L'unisson n'est vraiment facile et vraiment très-sonore que sur les trois notes *ré*, *la*, *mi* parce qu'alors une des deux cordes au moins est à *vide*. Les autres unissons n'ayant pas de cordes à *vide*, sont difficiles et rarement très-justes.

Le *trémolo* des violons produit plusieurs excellents effets, dans l'orchestre surtout. Il exprime le trouble, l'agitation, l'épouvante, quand on l'écrit sur une, deux ou trois cordes *sol*, *ré*, *la*, qu'on ne s'élève pas au-dessus du *si bémol* du médium, et qu'on l'exécute *piano*, *mezzo-forte* ou *fortissimo*. Il a quelque chose de violent, d'orageux, dans le *fortissimo*, sur le médium de la chanterelle et de la 2^e corde. Il devient aérien, au contraire, si on l'emploie à plusieurs parties et *piu-animato* sur les notes aiguës de la chanterelle.

Le trémolo du bas et du médium de la troisième et la quatrième cordes, dit un critique célèbre, est bien plus ca-