

que nous ont donnés les maîtres de l'art moderne, Adam, Hummel, Czerny, Zimmermann, Herz, Kalkbrenner, H. Lemoine, Villoing, Bertini, Stamaty. Les principes sont maintenant déterminés, les lois générales qui en découlent peuvent se résumer en un petit nombre de préceptes et d'axiomes, véritable décalogue d'un bon doigté. Les lois se trouvent fixées; les dérogations qui peuvent se produire ne font que les confirmer.

*Bien doigter*, c'est savoir donner à chaque doigt de la main sa place normale la mieux déterminée, son action la plus directe, soit pour les exercices ou études de mécanisme, soit pour les phrases chantantes ou les traits de bravoure, enfin c'est choisir parmi les agents dociles de la main ceux que la réflexion désigne comme les instruments les plus agiles, les mieux disposés à traduire la note écrite, la pensée du compositeur.

A vrai dire, un bon doigté est l'orthographe correcte de l'exécution, on réussit ou l'on manque un trait suivant le doigté employé. Il est donc indispensable d'habituer de bonne heure les élèves à régulariser leur doigté, en combinant la meilleure disposition des doigts et leur succession la plus naturelle. On obtient ainsi le doigté qui se prête le mieux à l'accentuation voulue, qui s'identifie le plus avec la texture du trait.

Bon nombre de passages autorisent diverses combinaisons de doigts, mais on devra préférer toujours le doigté qui conservera à la main le plus de calme, de sûreté, de force, qui permettra d'attaquer franchement la touche et d'exécuter le trait avec clarté.

L'élève doit essayer d'abord les différents doigtés proposés, se livrer même à son inspiration personnelle s'il le croit nécessaire, puis s'arrêter à la combinaison qui convient le mieux à sa main, petite ou grande, en lui assurant une plus grande certitude, que le trait soit rapide ou lent. Il n'oubliera jamais, en tous cas, qu'il faut commencer par l'étudier *très-lentement* en articulant avec force, d'une façon presque exagérée, pour en posséder imperturbablement le mécanisme.

*Mal doigter*, c'est imposer aux doigts des positions gênantes qui les obligent à des mouvements multipliés, inutiles, fatigants. Si un bon doigté simplifie le jeu, lui donne de la légèreté, de l'aisance et de la grâce à travers les combinaisons les plus ardues, un mauvais doigté rend difficiles, disgracieux les mouvements les plus simples, qui deviennent durs et sautillants.

Ainsi la possession du doigté, qui conduit tout naturellement à une bonne exécution, donnera aux doigts la meilleure position, leur assurera la plus grande liberté d'action, leur permettra de lier ou détacher les sons, de faire chanter l'instrument, d'en tirer, en un mot, la sonorité la plus harmonieuse et la plus complète.

Tous les ouvrages traitant à fond du mécanisme contiennent non-seulement le doigté des différentes variétés de gammes, à l'octave, à la tierce, à la sixte en tierces plaquées, par mouvements contraires, majeurs, mineurs, chromatiques, mais aussi le doigté des accords parfait et leurs renversements, celui des accords dissonants, des différentes espèces de septièmes à l'état fondamental, et renversées, des accords de neuvième appartenant à tous les tons.

De ces doigtés dérivent ceux des accords arpégés, développés et mesurés dans toute l'étendue du clavier, puis les doigtés des accords brisés, développés comme les arpégés. Toutes ces combinaisons d'accords, d'arpégés et de formules brisées, dans les divers tons majeurs et mineurs, ont des modèles de doigté. Nous n'avons pas à les formuler. Herz, Stamaty, Villoing, Duvois, Czerny, Dolmetsch, Delieux, Roubier, ont publié d'excellents répertoires de ces formules les mêmes souvent, mais en tout cas ne différant que rarement et sur des questions secondaires.

Tous les traits dérivés des gammes doivent autant que possible se raccorder au doigté tonal de la gamme, tous les traits en doubles notes participent du *doigté combiné* des exercices en doubles notes à mains posées et aussi de celui des

gammes en tierces plaquées, en sixtes et en octaves.

Enfin le doigté des accords de différentes natures et du renversement des mêmes accords, sert de type de doigté pour les formules si nombreuses des arpégés, tierces, sixtes, et accords brisés.

Dans les passages dérivés des gammes ou dans les traits diatoniques appartenant à un ton bien déterminé, il faut d'abord s'assurer du ton et du doigté de la gamme, puis voir le point de départ du trait, la note extrême qui lui sert de limite, choisir les doigts qui font le mieux rentrer dans le doigté ordinaire de la gamme, enfin modifier le passage du pouce si le trait excède l'étendue de la gamme ou commander l'action de tel doigt plutôt que de tel autre.

Les doigtés des gammes, des accords et des arpégés sont autant de points de repère, précieux, mais insuffisants pour tout expliquer. C'est plus encore par la pratique, la réflexion, la lecture des nombreux ouvrages doigtés par Czerny, Hummel, Bertini, Herz, Moscheles, Kalkbrenner, Le Couppey, sans oublier ceux de notre Ecole classique, que l'on obtiendra l'habitude d'un doigté raisonné, logique et serré. Nous recommandons aussi, (et en cela nous répétons nos maîtres,) de chercher le doigté réel et bon en faisant le trait en sens *inverse*, en choisissant la dernière note comme point de départ.

Ce mode de doigté à reculons met presque toujours la main dans la meilleure position voulue pour faire le trait avec certitude.

Dans les traits qui offrent des formules répétées sur différents degrés, des dessins symétriques, ascendants ou descendants, on devra toujours, à moins d'une impossibilité absolue, avoir la même succession de doigts correspondant avec la même régularité à la texture du trait. En doigtant de la sorte, on est certain d'obtenir, non-seulement plus d'égalité et d'assurance dans l'exécution, mais aussi une accentuation plus forme, plus colorée.

On est souvent forcé de modifier les règles du doigté des gammes ou des formules de même famille, lorsque ces traits n'atteignent pas ou excèdent l'étendue normale, régulière des gammes. Il faut alors, pour trouver le doigté réel du trait, placer à l'avance des jalons, savoir quel est naturellement le doigt qu'il convient de placer sur la note initiale et celui qui doit forcément arriver au point culminant du trait, enfin bien arrêter aussi la meilleure manière de rentrer dans le doigté normal de la gamme tonale.

En principe, sauf de rares exceptions commandées par la configuration des traits, le point de départ a lieu sur le pouce de la main droite, si le trait est ascendant et la première note attaquée sur une touche blanche.

Si la touche est noire et le trait diatonique, presque toujours le deuxième doigt est chargé d'attaquer le trait. Le doigt choisi comme point d'appui en redescendant sera de préférence le troisième et mieux le cinquième, si c'est une touche blanche, le deuxième, le troisième ou le quatrième, si la note la plus élevée est une touche noire.

(A continuer.)

## LECONS DE VIOLON,

— o —

**M. François Boucher**

RECEVRA A SA RESIDENCE,

**No. 484, Rue Lagauchetière,**

QUELQUES ÉLÈVES POUR

**LE VIOLON.**

Conditions: - - - - \$3.00 par mois.