

**Zeitschrift:** Animato  
**Herausgeber:** Verband Musikschulen Schweiz  
**Band:** 17 (1993)  
**Heft:** 3

**Artikel:** La place du violon dans l'inconscient collectif  
**Autor:** Diambri-Palazzi, Raphaël  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-959339>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 17.04.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

Akkorden und mit dem Einbeziehen von Instrumenten begonnen werden. Das Formenbewusstsein war so weit entwickelt, dass auch grössere Musikstücke wie langsame Sätze oder Scherzi aus Sonaten oder Symphonien in ihrem Aufbau beim Hören deutlich erkannt wurden, und zwar nicht durch Analyse, sondern durch das Erleben ihrer Gliederung als Spannung und Lösung und als dynamische Abstufungen.

**Zuhören, lauschen**

Die Orientierung übers Ohr ist – es sei wiederholt – einer der zentralen Punkte von Jacobys Musikpädagogik. Lauschendes Verhalten war ein Dauerthema, und die Feststellung, jemand habe bei einem Musikversuch die Ohren benutzt, galt als besonderes Lob. Die Forderung zu lauschen mag selbstverständlich erscheinen, Jacoby kritisierte am damaligen Unterricht gerade deren Vernachlässigung.

Freilich: Es gab Pädagogen, welchen das Zuhören wichtig erschien. Ich zitiere aus dem heute noch benutzten Buch «Modernes Klavierspiel nach Leimer-Gieseking» folgende Passagen (Gieseking im Vorwort): «...bin ich noch heute unbedingter Anhänger der Leimerschen Methode, die ich für die beste, rationellste Art, pianistische Fähigkeiten zur Höchstentwicklung zu bringen, halte. Karl Leimer erzieht den Schüler in erster Linie zur Selbstkontrolle, indem er ihn anweist, sich selbst wirklich zu hören. Dieses kritische Selbsthören ist m.E. der allerwichtigste Faktor beim gesamten Musikstudium!...». Leimer: «...Der Hauptunterschied meiner Unterrichtsweise gegenüber ändern und eine der wichtigsten Grundlagen meines Systems ist die *Trainierung des Ohres. Die meisten Klavierspieler hören sich selbst gar nicht richtig!*...»

Diese Texte eignen sich gut, das eigentliche Anliegen

Jacobys zur Sprache zu bringen. Ein Unterschied zwischen ihm und Leimer/Gieseking mag nicht ohne weiteres erkennbar sein. Er besteht darin, dass Jacoby das «Zuhören» hinterfragt hat. Für ihn gibt es gewaltige Unterschiede in der Hörqualität, aber über diese Unterschiede sind sich die meisten Musiker nicht im klaren. Weder Leimer noch Gieseking wussten anscheinend davon, obwohl sie sicher Meister des Hörens und Zuhörens waren. Wenn sie «Zuhören» sagten, setzten sie eine bestimmte Art von Hörbereitschaft und Hörfähigkeit voraus. In Wirklichkeit ist diese Fähigkeit vor allem bei den sogenannten «Begabten» zu finden. Genau hier hakt Jacoby ein: Wie werde ich hörbereit und hörfähig? Seine Antwort: Durch bewusste Auseinandersetzung mit meiner inneren Verfassung.

Welch grosse Rolle bei Jacoby das Hörverhalten spielte, zeigte sich übrigens schon im Sprachgebrauch: Die Unterscheidung zwischen Horchen, Hören und Lauschen gehörte in seinen Kursen zu den Selbstverständlichkeiten. Lauschen war für ihn der eigentliche Schlüssel zur Musik. Wenn ihm ein Versuch eines Teilnehmers als geglückt erschien, geriet er jeweils in ein pädagogisches Dilemma; er wollte loben, aber damit hätte er eine Schülerhaltung des Ausführenden zementiert, wo doch sein Ziel gerade darin bestand, dass jeder sein eigener Lehrer werden sollte. Jacoby pflegte seine hohe Anerkennung dann wie folgt auszudrücken: «Könnte man sagen, dass er (beziehungsweise sie) die Ohren benutzt hat?»

Walter Biedermann

**Anmerkungen:**

Bibliographische Anmerkungen siehe Buchausgabe. *Walter Biedermann: Unmusikalisches?* Zur Pädagogik von Heinrich Jacoby. «Wege» – Musikpädagogische Schriftenreihe Band 5. Musikedition Nepomuk Aarau, erscheint August/September 1993.

**La place du violon dans l'inconscient collectif**

*La place qu'occupe le violon dans l'histoire de la musique depuis sa naissance au XVI<sup>e</sup> siècle, est de première importance. Nous pouvons nous étonner d'ailleurs d'une telle réussite de la part d'un instrument à la facture relativement simple et qui pèse tout au plus 350 grammes, cordes incluses. Notre propos décrira la présence du violon dans l'âme humaine, non pas comme conséquence même de l'instrument et de son invention par les artisans luthiers, mais comme existence virtuelle, présente depuis toujours dans l'âme humaine et dont le violon ne serait qu'une imitation toujours imparfaite.*

L'existence d'un «violon intérieur» qu'il faut rechercher à travers l'instrument sur lequel le musicien joue, n'est qu'un moyen bien assemblé pour atteindre le «Soi» au sens jungien du terme. (Le «Soi» est non seulement le centre mais aussi la circonférence complète qu'embrasse à la fois conscient et inconscient; il est le centre de cette totalité, comme le moi est le centre de la conscience. Cit. de C.G. Jung.)

Nous allons considérer cette «image du violon» comme point de départ, comme archétype, une force de l'imagination à extraire du dedans de l'être humain, pour lui donner un vêtement sonore approprié et pour qu'elle puisse se manifester et se faire connaître.

Ainsi, cet instrument n'est pas seulement un moyen de faire de la musique, mais il est déjà un accomplissement et le fait de jouer du violon indique et précise un certain choix psychologique et une certaine attitude face aux destinées humaines. Considérer le violon comme un «instrument» est donc tout à fait pertinent; en effet, il est la mesure qui montre à quel degré et à quelle étape se trouve l'artiste dans son processus personnel d'individuation (individuation dans le sens d'un processus par lequel un être devient un «individu», une unité autonome et indivisible, une totalité. Le jeu sera d'autant plus «beau» à mesure que le violoniste aura étendu le domaine de sa conscience et recherché et trouvé dans ses profondeurs de nouveaux éléments frais et récents de son «Soi».)

**Le violon, baromètre du «dedans»**

Le violon est une sorte de baromètre pour une météorologie interne qui mesurerait la pression atmosphérique venant non pas du dehors mais du de-

*Raphaël Diambrini-Palazzi, violoniste et compositeur, habite dans la région genevoise et enseigne au Conservatoire de la Côte et au Centre artistique du Lac. Fondateur du trio Palazzi, il se produit en Suisse et à l'étranger.*

dans de l'être, ou plutôt, une sorte de sismographe qui indiquerait les soubresauts et les mouvements, souvent inquiétants, venant des profondeurs qu'on espère volcaniques de l'artiste.

Tout apprentissage tend à être biunivoque: développement de la qualité et développement de la quantité. Chaque discipline «est» cette double représentation de la progression individuelle, mais le violon, de par sa relative difficulté rend ces questions très absolues. On s'attelle avec d'autant plus de hardiesse à la tâche jusqu'à l'arrivée aux sommets de la montagne sacrée de l'habileté, que ces sommets laissent supposer un panorama des plus vastes.

Le jeu du violon a assumé l'aspect d'un Janus à deux faces: d'un côté la mâle volonté qui plie et annule l'inertie naturelle de l'être, de l'autre côté, la grâce féminine et la délicatesse nécessaire pour obtenir un son harmonieux. Ces deux facettes se manifestent on ne peut plus clairement dans la différente nature des fonctions entre la main gauche et la main droite du violoniste. Ce côté presque mythologique du violon est perçu et reconnu par le mélomane au niveau inconscient et contribue à exercer la fascination qui se manifeste sur les foules.

Lorsque le mélomane écoute le son du violon, Marcel Proust écrit que le «plaisir que lui donnait la musique et qui allait créer chez lui un véritable besoin, ressemblait en effet, à ces moments-là, au plaisir qu'il aurait eu à exprimer des parfums, à entrer en contact avec un monde pour lequel nous ne

sommes pas faits, et qui nous semble sans forme, parce que nos yeux ne les perçoivent pas, sans signification, parce qu'il échappe à notre intelligence, que nous n'atteignons que par un seul sens. «Grand repos, mystérieuse rénovation pour Swann (...) de se sentir transformé en une créature étrangère à l'humanité, aveugle, dépourvue de facultés logiques, presqu'une fantastique licorne, une créature chimérique ne percevant le monde que par l'ouïe.» (Un amour de Swann, Folio, Paris, 1954).

**L'aspect de l'androgynie**

Le violon possède donc à titre complet l'aspect androgyné original que l'être sexuellement défini a de peine à retrouver; l'instrument réalise constamment avec sa double nature cette union des forces contraires (l'eau avec feu, la terre avec l'air) tellement chère aux alchimistes des siècles passés.

Nous pouvons également retrouver ce côté bisexuel dans la différence de personnalité entre la corde de sol à la chaude voix de baryton, et la «chanterelle» à la lumineuse voix de soprano, les deux autres cordes ayant un rôle plus ambigu.

Encore à Marcel Proust de dire: «Il y a dans le violon des accents qui lui sont si communs avec certaines voix de contralto, qu'on a l'illusion qu'une chanteuse s'est ajoutée au concert (...). Parfois aussi, on croirait entendre un génie captif qui se débat au fond de la docte boîte ensorcelée et frémissante comme un diable dans un bûnetier; parfois enfin, c'est dans l'air, comme un être surnaturel et pur qui passe en déroulant son message invisible» (ibidem).

Ce n'est qu'entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle que s'est dégagé l'archétype de la figure de violoniste telle qu'elle existe encore de nos jours. Comme tout phénomène culturel, le violon est fils des coutumes de son époque. Sous l'ancien régime, le musicien, toutes catégories confondues, était assimilé à un artisan, ou pire encore, à un domestique. Ainsi, Haydn, durant toute sa carrière au service des princes Esterhazy, porta la livrée du domestique.

La prise de la Bastille marqua le début de la fin de cette condition qu'on réservait aux musiciens. Il faut également considérer l'impact énorme que l'épopée Napoléonienne eut dans la fantaisie des populations (lorsqu'il ne s'agissait pas de leur propre chair): la volonté d'un seul homme peut, grâce à ses dons personnels, modifier le cours de l'histoire.

On peut difficilement dissocier le très contemporain Paganini (1782-1840) de son époque. La route était souverainement ouverte pour l'affirmation du virtuose qui, grâce à ses dons personnels et à son génie, inventa une nouvelle technique et une nouvelle façon d'aborder l'instrument. L'exemple du génois fut suivi et élaboré entre autre par Chopin et Liszt... jusqu'à l'étonnante personnalité d'Alexander Scriabine.

L'accroissement de la filiation entre l'art et l'histoire qui a vu naître Bonaparte, Beethoven et Paganini, a démontré la possibilité pour Nietzsche, cinquante ans plus tard, de théoriser la figure du surhomme.

**Le musicien romantique**

Le portrait qui se dégage de la conception romantique nous montre un musicien dont la seule présence sur scène suffit à créer un certain «climax» révélateur de ce qu'au fond le public désire entendre d'un instrument tel que le violon -instrument dont la forme morphologique même de la caisse de résonance et l'interrogation manifeste de la forme de volute représentent peut-être un hiéroglyphe dont la traduction sonore rend compte d'une capacité affective vraiment illimitée. Affection qui, grâce aux guirlandes lumineuses et aux grappes fluorescentes des gammes, arpèges et mélodies, semblent raccourcir le passage du passé au futur à travers un présent illuminé par cette pyrotechnie sonore.

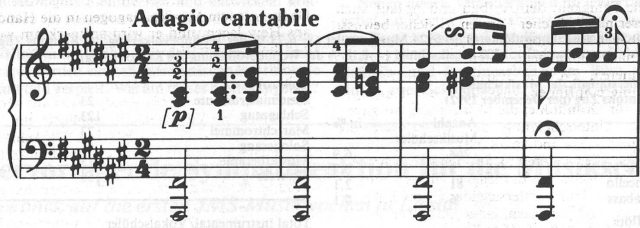
On assiste aujourd'hui à une revalorisation de la façon de jouer pré-romantique ainsi qu'à la floraison d'écoles où l'on enseigne les richesses du violon baroque; ce mouvement s'inscrit dans un autre mouvement plus général de «désubjectivation» de l'interpellation du texte musical et tend à effacer et à réduire l'approche individualiste de la partition en faveur d'une objectivité toujours plus totale vis-à-vis de l'histoire de la musique elle-même.

De cette façon, on constate progressivement le glissement de l'art vers la science dans le jeu du violon. Le jeu des références devient alors la règle principale («je joue telle phrase de telle façon parce que dans le traité untel, il est écrit que...») alors qu'il y a cinquante ans on disait: «C'est ainsi que je le ressens».

Si effectivement il y a eu des changements et des révoltes contre le violon «romantique» dans tout ce que cela comporte, on peut dire que tout bouleversement est porteur d'espoir et que cela nous porte à regarder vers le futur. «La petite ligne du violon, mince, résistante, dense et directrice» avec tout son cortège de figures mythologiques et affectives qui l'accompagnent, n'a pas encore achevé de nous rapprocher encore un peu plus de nous-mêmes.

Raphaël Diambrini-Palazzi

**Für die Vorsorge-Spezialisten der «Winterthur» ist keine Melodie zu schwer.**



winterthur

Von uns dürfen Sie mehr erwarten.

**Nouvelle version du programme WIMSA**

Le nouveau WIMSA II est un logiciel pour PC destiné aux écoles de musique. Il est encore plus performant que le programme précédent, qui a pourtant déjà malintés fois fait ses preuves.

Ce programme a été mis au point par l'ASEM et la Wistar de Berne. 36 écoles de musique et 3 conservatoires l'utilisent déjà.

La version WIMSA II est développée spécialement pour le système d'exploitation MS-DOS avec Informix 2.1. Il en résulte un traitement des données encore plus rapide avec les systèmes MS-DOS et UNIX.

Ce qui est nouveau, c'est que la comptabilité fait partie intégrante du programme sans qu'il y ait d'augmentation de prix pour les écoles membres de l'ASEM. De plus, il y a d'autres parties du programme qui ont été revues.

Le support et le développement futur sont garantis par l'ASEM.

Ce développement commun permet de garder un prix très raisonnable. Un rabais supplémentaire est accordé aux membres de l'ASEM.

Maintenant une version française est aussi disponible sous MS-DOS.

Pour en savoir plus, adressez-vous à l'Association Suisse des Ecoles de Musique, tél. 061 / 901 37 87, ou directement à Monsieur Hans Peter Zumkehr, tél. 036 / 22 08 08.

**WIMSA II – une aide considérable**

JCS SOFTWARE AG

**ESCADA - M**

EDV-Schuladministration für MUSIKSCHULEN

bewährt – bekannt – kostengünstig  
bedienerfreundlich  
angepasst an jede Schulgrösse

Ihr Partner für Standard- und Individualösungen

JCS SOFTWARE AG  
Brühlweg 20  
4132 Muttenz

Telefon 061/61 99 90 Fax 061/61 99 95