

<b>Zeitschrift:</b>	La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
<b>Herausgeber:</b>	Association des musiciens suisses
<b>Band:</b>	1 (1907-1908)
<b>Heft:</b>	19
 <b>Artikel:</b>	Causeries pédagogiques : routine et progrès dans l'enseignement du violon
<b>Autor:</b>	Koeckert, Gustave
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-1068774">https://doi.org/10.5169/seals-1068774</a>

### 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:** 20.02.2026

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

# La Vie Musicale

**SOMMAIRE :** Routine et progrès dans l'enseignement du violon, GUSTAVE KÖCKERT. — Les Maîtres de la musique (suite), GEORGES HUMBERT. — Art social, ED. PLATZHOFF-LEJEUNE. — La IX<sup>e</sup> réunion de l'Association des Musiciens suisses, à Baden. — La musique en Suisse : Bâle, Berne, Genève, La Chaux de-Fonds, Lausanne, Neuchâtel, Porrentruy, Soleure. — La musique à l'Etranger : Londres. — Echos et nouvelles. — Société de gymnastique rythmique. — Calendrier musical.

**A nos lecteurs.** — La direction de la « Vie musicale » a cru devoir retarder de deux jours l'apparition de ce numéro, afin de donner un premier compte rendu succinct de la IX<sup>e</sup> réunion de l'A. M. S.

## CAUSERIES PÉDAGOGIQUES

### Routine et progrès dans l'enseignement du violon

Il y a plus de trois siècles que les Jourdains du violon disent de la prose sans le savoir. Ils jouent de leur instrument comme les oiseaux chantent. Les maîtres *montrent*, les élèves *regardent* et *imitent* de leur mieux. A ces procédés naïfs nous ne verrions aucun inconvénient, s'il n'y avait qu'*une* manière de faire et que ce fût la *bonne*. Malheureusement les faits prouvent le contraire. Ecoutez un orchestre allemand : quoiqu'admirablement disciplinés, les violons sont durs, manquent de charme, de souplesse, de grâce ; le timbre est tout d'une pièce. Hans de Bülow s'en est plaint souvent. Il eût désiré pour ses violonistes allemands une technique belge ou française. La différence des procédés employés n'est pas seulement flagrante d'un pays à l'autre ; elle est très sensible d'un maître à l'autre dans la même ville, dans le même conservatoire. Parcourez les innombrables « méthodes » de violon : les textes abondent en contradictions. On va même jusqu'à confondre le *style* avec la *technique*. C'est ainsi que la méthode de Joachim et Moser, récemment parue, contient des erreurs qui étonnent lorsqu'elles sont signées d'un grand nom tel que celui de Joachim. Dans cet ouvrage on reproche à l'école belge-française d'avoir une technique d'archet absolument raide (*ganz steife Bogenführung*). La même « méthode » admet que Wieniawski était un des virtuoses les plus éblouissants, et en même temps elle lui trouve une technique d'archet dépourvue de souplesse (*steife Bogenführung*). On ajoute naïvement que c'est cette rigidité même qui l'empêchait d'exécuter convenablement la musique classique.

Un virtuose de tout premier ordre tel que Wieniawski pouvait, il est vrai, n'avoir pas le *style* voulu pour la musique dite classique, mais ce n'était certes pas sa *technique* qui gênait son exécution. Il y a là confusion entre les moyens et le but, entre les procédés techniques d'une part et leur application, le style, d'autre part. Si la technique représente l'ensemble des moyens matériels d'exécution, le style résulte de l'*emploi* de ces moyens. Tel artiste pourra donc posséder une excellente technique et la mettre au service d'un style défectueux. Réciproquement, il ne manque pas d'artistes qui comprennent parfaitement une œuvre mais l'expériment mal, leur technique étant insuffisante. C'est ainsi que l'interprétation du concerto de Beethoven par un virtuose français pourra déplaire en Allemagne ; mais la faute n'en sera pas nécessairement à la *technique* de l'exécutant.

Chez l'artiste accompli, ces deux facteurs, la technique et le style, finissent par se pénétrer et s'identifier, mais à l'origine ils ont leur vie propre. Et d'ailleurs l'interprétation de l'exécutant est le reflet de son tempérament, elle est *individuelle* ; elle est une *création* de l'artiste ; tandis que la technique n'est que l'instrument, l'outil que chacun se procure à l'école. Il y aura donc autant de styles, d'interprétations, qu'il y aura d'individualités artistiques. Tout en visant au maximum d'objectivité possible, l'interprète voit inévitablement à travers son propre tempérament l'œuvre dont il cherche à exprimer le contenu.

Dans le domaine de la technique considérée en elle-même et comme simple moyen mécanique, il semble au contraire qu'une unification des méthodes employées serait infiniment désirable. Tout le monde admet aisément que le but à atteindre sur ce terrain spécial est sensiblement le même pour tous les exécutants. Tous les violonistes recherchent la correction de l'intonation, l'aisance dans le trait, la précision, la clarté, la douceur, la force du son, la franchise de l'attaque. Et d'autre part, pour chaque artiste, les organes physiques (bras, mains, doigts, etc.) et les instruments de musique employés sont pratiquement les mêmes. L'identité du but proposé et l'identité des moyens disponibles pour l'atteindre semble indiquer la nécessité ou tout au moins l'avantage de l'identité dans l'*emploi* de ces moyens. Entre les procédés du clown de cirque qui tient l'archet entre les dents, du musicien des rues qui appuie son violon le long de sa poitrine, du violoniste qui joue « du bras », de celui qui joue « du poignet », il faut faire un choix.

Or, ce choix semble ne présenter aucune difficulté.

Au point de vue exclusivement technique, la supériorité de l'école dite française et belge paraît indiscutable. Ses représentants furent les plus grands virtuoses de notre temps : Ysaye, Sarasate, Vieuxtemps, Wieniawski. La plupart des études et exercices employés dans le monde entier, sont composés par des pédagogues de cette école : Rode, Kreutzer (né à Versailles), Léonard, Massart, Alard, Baillot, de Bériot, etc. Joachim lui-même (né à Kitse en Hongrie) eut pour maître Böhm, à Vienne, lequel fut élève de Pierre Rode, de Bordeaux.

L'école française et belge dérive directement de la grande école italienne, qui fut la première et longtemps la seule. L'art du violon est né en Italie ; il y a atteint tout son développement. Mais d'un pays à un autre, d'une époque à une autre, du maître à l'élève, les traditions se déforment et se perdent lorsqu'elles ne sont fixées par rien de précis. L'empirisme, jusqu'ici maître

presque absolu dans l'enseignement du violon, a paru insuffisant. Les Allemands ont été les premiers peut-être à le reconnaître. Pour le combattre, le Dr Steinhäusen a publié en 1903 sa « Physiologie de la technique de l'archet » (*Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten*, von Dr F. A. Steinhäusen, Leipzig, Breitkopf & Härtel). Son livre présente un inconvénient grave. L'amas considérable de faits scientifiques, anatomiques, physiologiques, mécaniques, en rend la compréhension difficile pour les laïques. Il semble malaisé d'en dégager un avantage pratique pour l'enseignement. Presque en même temps que cet ouvrage parurent nos *Principes rationnels de la technique du violon* (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1904). Le lecteur voudra bien nous pardonner d'en parler ici. Steinhäusen, contrairement à l'immense majorité des maîtres du violon, nie l'importance du poignet dans le maniement de l'archet. Il insiste très spécialement sur le mouvement de rotation de l'avant-bras sur son axe (pronation et supination). Nous pensons au contraire que cette rotation n'est qu'un phénomène accessoire et que c'est la main, mobile au poignet, qui prend l'initiative du mouvement de l'archet. Nous avons cherché à démontrer comment ce mouvement rectiligne initial peut être réalisé au moyen du mouvement d'*abduction* et d'*adduction* de la main combiné sans cesse avec les flexions et extensions des doigts. A ce mouvement initial de la main, le déploiement du bras entier fait suite sans interruption. Toutes les articulations du bras, coude et épaule, entrent donc en fonction aussitôt que le mouvement est créé. — Nous croyons avoir donné ainsi la démonstration scientifique des procédés de vieux maîtres italiens. Ce que leur génie avait deviné et réalisé inconsciemment, la méthode scientifique le trouve et le prouve par d'autres voies. Les vieux maîtres italiens étaient restés inconscients. Dans la cellule de leur couvent, ils n'entendaient que la voix de leur propre instinct. Leur naïveté n'est pas de notre temps, elle ne nous est plus possible, parce que la diversité des manifestations artistiques et des procédés techniques employés nous a fait réfléchir. Nous avons senti notre responsabilité. Nous avons dû faire notre choix entre des méthodes différentes, contraires même souvent. L'observation des faits nous a amenés sur le terrain scientifique. L'artiste a le droit de se servir de la science ; souvent il ne saurait même plus s'en passer. Mais son but n'est pas celui de la science, il est plus élevé. Il ne lui suffit pas de *savoir* ; sa tâche est de *faire*, de *créer*. La science ne saurait lui procurer que des moyens mécaniques d'*expression*. L'artiste se les assimilera en pleine connaissance de cause, avec la pleine conscience de sa responsabilité. Il les maîtrisera ; et peu à peu l'emploi répété des mêmes procédés créera chez lui des habitudes inconscientes mais susceptibles d'un contrôle conscient. L'artiste aura atteint un des buts essentiels de sa propre éducation ; il aura fait « passer le conscient dans l'inconscient », selon l'expression de G. Le Bon.

GUSTAVE KOECKERT.

LA VIE MUSICALE publiera dans son prochain numéro un article de M. Georges Humbert : „Musique et musiciens suisses“.