

MASTER CLASS

J. THIBAUD

- Roustan, Pierre '96 -

THIBAUD

Bach - Gigacona
Beethoven - Concerto
Bruch - Concerto
FRANK - Sonata
Schumann - Sonata a
Mozart - Concerto G
Beethoven - Romanza F
Kreisler - Preludio & Allegro
Mozart - Rondo
Bach - Concerto E

See also inside M. Vasilev
Grey book

COURS D'INTERPRETATION
de
JACQUES THIBAUD

30 Sept. 1927

.....R

.....Rappeller quelques principes de technique, auxquels le Maître tient particulièrement.

Gammes en grand détaché, tout l'archet, comme un coup de fouet /le plus rapidement possible/ du talon à la pointe, avec un arrêt d'un temps à chaque extrémité-répéter quatre fois chaque note /gammes simples, tierces, sixtes, etc./.

~~XXX~~ Cette étude fort difficile demande un développement rapide de ~~la~~ l'avant et arrière-bras. Thibaud insiste sur ce qu'il appelle "la route de célephane", c'est à dire, par exemple, avoir un jeu de cordes neuves, un archet bien célephané et en travaillant ce coup d'archet, tracer une route droite sur les cordes, sans que l'archet dévie. C'est en somme, la rectitude parfaite de l'archet. Si l'archet ne poursuit pas la ligne droite, nous aurons des sifflements, des grincements, des mauvais sons. Chaque fois que l'on entend /soit en détaché, en sautillé, même en lié/ des sons qui ne sont pas purs, c'est l'indice que l'archet ne suit pas sa route droite. /Travailler devant une glace./

La justesse parfaite est expressive. Vérifier toujours /surtout dans Bach/ la justesse scrupuleuse de chaque note.

Les notes élevées, selon évidemment le caractère des œuvres, doivent presque toujours être pures-c'est à dire sans aucun vibrato- ce qui donne un plus grand calme à l'expression musicale.

Thibaud a fait remarquer à de nombreux exécutants qu'en jouant des passages de sonorité sur la quatri^eème corde, il était nécessaire d'élever le violon, le plus possible, afin de dégager complètement toute la partie de l'instrument qui touche l'épaule et qui, de ce fait, empêche le violon de donner le maximum de sonorité.

Je n'insiste pas sur le travail technique des traits d'une œuvre quelconque. Travail très lent toujours, au début, et décomposition du trait sous toutes ses formes-en brisant les rythmes-en employant différents coups d'archet, etc.

Le Maître rappelle aussi qu'avant tout travail technique, il se faut imprégner du caractère du morceau, le connaître à fond, en jouant la partie de piano, bien entendu, et savoir à quelle époque de la vie de l'auteur, et da^s que les conditions morales et psychologiques l'œuvre a été conçue.

Seulement alors, après, vient le travail de préparation; la recherche des doigtées, par exemple, qui doivent, selon l'époque et l'auteur, correspondre avec l'interprétation à donner.

Eviter le plus possible dans Bach tout glissando. Les notes seules de cet auteur, parlent et sont de l'émotion ou de la pensée musicale. Un glissando inopportune détruirait cet équilibre d'architecture, dont la seule beauté restera immortelle.

Ne jamais jouer PP. avec un cri - on n'entend rien et on n'émeut pas avec un cri d'archet. Les PP. doivent être des P. et les P. des mf. Avoir toujours l'impression de jouer pour des grandes salles / pour les œuvres qui ne sont pas du domaine de la musique de chambre / et donner la sonorité en conséquence - se souvenant qu'on a derrière soi des masses orchestrales de 70 musiciens, qui vous accompagnent.

Travailler toujours l'archet à la corce et avoir l'impression de faire corps avec son violon. Que le contact de l'archet existe toujours, même en jouant P. ou PP.

CHACONNE DE BACH ,

C'est une danse rythmique, même dans les moments lents. Ce sont des variations sur le thème /i/-et chaque variation a un caractère propre -dramatiques, rythmiques, religieuses, et parfois presque gaies. Il faut les respecter chaque fois. C'est la difficulté de l'interprétation de cette oeuvre.

Dans les accords qui forment le thème, donc la mélodie, Thibaud réfute l'argument de certains virtuoses, le "revez-y", c'est à dire l'accord pris normalement, puis le retour, dans le même coup d'archet, sur la note de base - sous le prétexte de faire ressortir la mélodie. Garder la ligne architecturale et le rythme imperturbable /dans toute la Chaconne/, du début, qui partout est sous-entendu.

Pas de glissandos -garder la noblesse et la simplicité de la ligne. Pas de P. subits, Bach n'en a jamais voulu ; ce sont des fautes des éditions nombreuses et dont la valeur est contestable. La meilleure édition est celle de Joachim, qui comporte la photographie, à chaque page, du manuscrit de l'auteur.

Thibaud cite l'exemple de l'interprétation de Casals comme modèle. Chaque note doit être, dans cette musique, une noble chose. La justesse parfaite est expressive -une demi-justesse enlève toute possibilité d'expression. Pas de spiccato ; Bach à son époque ignorait ce coup d'archet.

On peut, dans certaines variations, faire de louré parfois -ou du martelé- large /2/.

Pas de staccato /3/

Le thème est un squelette. La variation est une broderie, mais garder de vue toujours le squelette, et chanter sur la broderie musicale.

Choisir des positions qui sonnent, ne pas compliquer le violon. Jouer le plus souvent possible à la 1-ère pos. Éviter les positions élevées qui sont malaisées, inexpressives et d'une sonorité étouffée - /à moins d'effets spécialement voulus/. Pas trop de ralentis à chaque fin de variation, cela alourdit l'interprétation.

Ne pas arpéger tous les accords -cela donne trop de monotonie. Mettre des pédales, comme l'orgue -c'est l'oeuvre d'un organiste, il ne faut pas l'oublier - de la couleur dans l'interprétation, et des sonorités religieuses.

Pour les grands crescendos, il ne faut pas partir du piano pour arriver au forte, cela d'une seule ligne, parfois revenir en arrière, pour insuffler de nouvelles forces au cres-

cendo et, en quelque sorte, donner une nouvelle vie à la ligne montante.

Ceci pour tout ce passage, depuis /4/ jusqu'à la fin de toute cette période /5/.

Ce premier ré est le sommet de tout ce qui précède. Quelques mesures après, /6/ le temps n'est pas sur la ~~mesure~~ mesure des accords, mais sur la mesure qui précède - ou nous retrouvons le thème /7/.

Enlever un peu l'archet, comme au début, pour donner le rythme initial.

Variation en ré majeur. Voici le tableau personnel qu'en fait le Maître : Un chœur de moines chante dans le lointain. Impression religieuse, mystique /toujours, malgré tout la carcasse rythmique obsédante/. Pour ce faire, ne pas retenir trop le tempo de cette variation. Et après un crescendo, qui va peu à peu /8 et 9/. Pour obtenir le crescendo ne pas - dans tout ce passage - rester trop longtemps sur le 1-er accord de chaque mesure. Ici /10/ pas de spiccato, martelé ou détaché léger avec beaucoup de soin. Leger vibrato de charme sur chaque note - un son un peu flou, tout en restant rythmique. Bach était un amoureux de la trompette /voir ses oeuvres pour Orgue et trompette/ dont on peut tirer le Prelude en mineur la sixième Sonate pour violon. Nous le retrouvons ici, et c'est avec une sonorité imitant cet instrument militaire que nous devons, avec beaucoup de soin, rendre ce passage /11/.

Au passage suivant, le Maître affirme qu'à l'encontre de l'édition de Joachim, qui fait marquer les quatre notes basses /12/ : il ne faut ~~marquer~~ marquer que trois - pour suivre l'idée d'obsession et de répétition de Bach.

Dans la variation qui suit, nous arrivons au deuxième sommet de la Chaconne. Même remarque pour le crescendo, auquel il faut infuser une vie nouvelle, en revenant au mezzo-forte, ici /13/ afin de pouvoir arriver /avant la variation en doubles-croches/ au sommet F.F., de cette période. Prendre également, au début de ce passage, ces accords /14/ en "tritons", c'est à dire sans bavures, en ne faisant entendre qu'un son. Jouer autant que possible les trois notes ~~ensemble~~ ensemble. Ceci /15/ doit être joué du talon, en faisant sonner largement tout le passage.

En revenant au ré mineur, nous devons faire une scission, et nous pouvons parler d'une manière un peu plus fantaisiste, l'idée musicale le permet et l'indique. Le Maître demande pour la variation /~~6~~ /16/ toute la douleur possible. Ne pas trop faire entendre le la à vide, mais au contraire le si et autres notes.

Et encore ici, pas d'arpèges pour la 1-ère note mais /17/.

Pour la fin de la Chaconne, Thibaud préfère ne pas faire sur la 4-ème corde /18/ pour ne pas altérer la syncope qui est très éloquente - et qui n'était plus possible avec le doigté de la 4-ème corde. Donc faire cette mesure sur le ré, en descendant ~~simplement~~ simplement à la première position sur le sol. Comme expression musicale, cela est plus noble et moins "ténor de province" ce qui est d'un goût douteux pour terminer cette oeuvre, qui restera un monument de la littérature du violon.

En résumé, la Chaconne est fort difficile à jouer, : il faut vaincre le violon pour le jouer en organiste. Caractère grand, noble, religieux. Ne pas chercher des lourdeurs ni de légèretés. Il faut avoir souffert dans la vie pour l'interpréter et il faut avoir aussi le côté philosophique et l'expérience de l'existence

SONATE EN LA MINEUR DE SCHUMANN

Schumann est un temperament concentré; il faut du drame, mais ne pas confondre le mot "agité" avec le tempo. Ne pas jouer le premier morceau trop vite - très intérieurement agité. Il n'y a pas une note qui ne soit de la musique, de la mélodie, ou un dessin quelconque. Même dans la technique, Schumann doit être chanté - il ~~est~~ est le plus grand romantique.

En général il écrit mal instrumentalement; cela ne sonne pas, ne s'exteriorise pas. Il faut, dans cette Sonate, que le pianiste se tienne au second plan, pour tout ce qui n'est pas dessin mélodique; autrement le violon est écrasé.

De suite, au début, il faut entrer dans le sujet. La phrase du début /19/ sur la corde de ré, et non sur le sol. Chanter le plus possible, avec toute la passion possible.

Ici ~~XXIX~~ /20/ ces deux notes, un peu écourtées, comme avec un soupir très court.

Il est de toute nécessité de savoir, dans cette musique, marier ses coups d'archet et ses doigtées avec son intention musicale et ne pas faire des contresens musicaux, qui proviennent de coups d'archet contraires. Les deux dernières mesures du premier temps sont dramatiques; il faut avoir l'impression des coups de couteaux. Du drame tout le temps.

Deuxième temps - Allegretto. Du charme, un sourire, et toujours de la musique qui chante; pas de notes insensibles et incolores. Oublier les notes et le violon; de la musique pure.

Le Maître demande ici un accent implorant sur le ré /21/ et ce qui suit avec /22/ de la fantaisie, de la souplesse et du charme. Ici /23/ spirituel et gai. Au passage en bémols /24/ il faut une sonorité beaucoup plus pure, sans entendre les crins ni le colophone. Une ligne de sentiment musical, avec des intentions sonores sur certaines notes.

Ici /25/ des ré différents, des virgules, et pas de matérialisme. Fts, au retour du motif /26/ des accents sur le sol et do, pour ne pas jouer ces notes trop légèrement. Dans le passage "Bewegter" /27/ faire le la aigu harmonique sur le ré, en le glissant. Ici /28/ ne pas ralentir pour ne pas altérer le rythme, mais souligner le sol. Il faut du rythme et de la fantaisie, ce qui en fait tout le charme.

Final. pas trop vite. Ne pas prendre, pourtant, le mouvement métronomique indiqué /194/ qui est ridiculement lent. La vérité de Tempo, dans chaque oeuvre, est donnée par une clef. Et, pour ce Final, la clef est le motif en La majeur /29/.

Pour le coup d'archet ~~à~~ à employer, ne pas faire du spiccato, qui est trop léger pour toutes les intentions musicales marquées, mais un large spiccato, avec un tiers d'archet. Tout ce début /jusqu'à, la reprise/ doit donner l'impression de vagues sonores, avec des cresc-descrec.

Ici /30/, très sec et détaché. Deux coups de marteau. Beaucoup d'expansion, et que toutes les notes chantent.

SONATE DE CÉSAR FRANCK.

Premier mouvement. Tout le début doit être une chose extrêmement calme et mystique. César Franck tenait beaucoup à la croche longue et la demandait avec insistance. Peu de vibrato. De l'élévation de pensée - une ligne. Franck, qui est un ardent, est aussi un amoureux de la religion ; c'est un rêveur, un être mystique. Ce sont ces tabernacles que nous devons voir : ne quittons pas l'Eglise. Si on exagère le vibrato, dans ce premier morceau, on donne une impression sensuelle, qui est tout à fait hors de propos.

Au point de vue technique, le vibrato excessif vient de ce que, souvent on joue avec un doigt, et non pas avec tous les doigts appuyés sur la corde. Cela donne un chevrottement ;

Le Maître demande ici un accent implorant sur le ré /21/ et ce qui suit avec /22/ de la fantaisie, de la souplesse et du charme. Ici /23/ spirituel et gai. Au passage en bémols /24/ il faut une sonorité beaucoup plus pure, sans entendre les crins ni le colophone. Une ligne de sentiment musical, avec des intentions sonores sur certaines notes.

Ici /25/ des ré différents, des virgules, et pas de matérialisme. Puis, au retour du motif /26/ des accents sur le sol et do, pour ne pas jouer ces notes trop légèrement. Dans le passage "Bewegter" /27/ faire le la aigu harmonique sur le ré, en le glissant. Ici /28/ ne pas ralentir pour ne pas altérer le rythme, mais souligner le sol. Il faut du rythme et de la fantaisie, ce qui en fait tout le charme.

Final. pas trop vite. Ne pas prendre, pourtant, le mouvement métronomique indiqué /194/ qui est ridiculement lent. La vérité de Tempo, dans chaque oeuvre, est donnée par une clef. Et, pour ce Final, la clef est le motif en La majeur /29/.

Pour le coup d'archet ~~à~~ à employer, ne pas faire du spiccato, qui est trop léger pour toutes les intentions musicales marquées, mais un large spiccato, avec un tiers d'archet. Tout ce début /jusqu'à, la reprise/ doit donner l'impression de vagues sonores, avec des cresc-descrec.

Ici /30/, très sec et détaché. Deux coups de marteau. Beaucoup d'expansion, et que toutes les notes chantent.

SONATE DE CÉSAR FRANCK.

Premier mouvement. Tout le début doit être une chose extrêmement calme et mystique. César Franck tenait beaucoup à la croche longue et la demandait avec insistance. Peu de vibrato. De l'élévation de pensée - une ligne. Franck, qui est un ardent, est aussi un amoureux de la religion ; c'est un rêveur, un être mystique. Ce sont ces tabernacles que nous devons voir : ne quittons pas l'Eglise. Si on exagère le vibrato, dans ce premier morceau, on donne une impression sensuelle, qui est tout à fait hors de propos.

Au point de vue technique, le vibrato excessif vient de ce que, souvent on joue avec un doigt, et non pas avec tous les doigts appuyés sur la corde. Cela donne un chevrottement ;

si l'on place tous les doigts, le vibrato devient plus serré, plus vif.

Ne pas faire de ce mouvement un roman; c'est ~~un~~ une grave erreur, et souvent répandue. Le moins de "glissandos" possible, et un très grand crescendo noble et élevé pour arriver à /31/.

Deuxième mouvement. Du feu mais toujours concentré. Deux contrastes frappants : le drame du début et le rêve. Thibaud signale un passage très difficile à prendre /32/. Il ne faut pas allonger ce fa diez#. Le tempo prend sur cette note et non après ; il faut donc avoir l'archet prêt et les doigts également. Le Maître profite de cette remarque pour rappeler qu'il est nécessaire de penser la note avant ~~la~~ de la jouer. Et ceci d'une manière générale. Ne pas abuser de la corde de la, qui est une corde de passage. User de la chanterelle : le son y est plus appuyé et plus ardent. Les deux meilleures cordes sont la chanterelle et la 4-ème. Il faut s'en servir le plus possible.

Il faut jouer l'œuvre de Franck d'une façon simple, sans recherche compliquée de doigtées ni de nuances subtiles. C'était l'homme le plus simple, le plus modeste ; il faut l'interpréter tel qu'il était. Lire sa vie : on apprend par sa vie autant que par sa musique.

Troisième partie. Vaincre la difficulté du violon, et seulement laisser parler la musique pure.

A signaler un effet de pédale que Cortot fait toujours, aux 3-ème et 4-ème mesures du début du Réitatif - au piano - la 4-ème mesure tout à fait éteinte. Tout ce morceau est une Prière. Le trait, ici /33/ doit être joué en mesure, sans rubato, mais expressif et sobre. Toujours une grande élévation de pensée et un caractère mystique.

Final. Du ciel bleu, sans nuages. Ne pas prendre un tempo trop vif, ce qui donnerait de la trivialité#. Peu de vibrato. User de la chanterelle pour avoir une sonorité claire, limpide, aérienne. Soulignaz, l'admirable modulation /34/ d'une sonorité épurée pour la faire entrer dans le cœur de ceux qui écoutent. Thibaud rappelle, à la fin de l'exécution de toute la Sonate, qu'il faut surtout de la pureté mentale, de la religion, et que c'est une des œuvres qui demandent à être interprétées avec la souffrance et la philosophie que donnent l'âge et la vie.

si l'on place tous les doigts, le vibrato devient plus serré, plus vif.

Ne pas faire de ce mouvement un roman; c'est ~~max~~ une grave erreur, et souvent répandue. Le moins de "glissandos" possible, et un très grand crescendo noble et élevé pour arriver à /31/.

Deuxième mouvement. Du feu mais toujours concentré. Deux contrastes frappants : le drame du début et le rêve. Thibaud signale un passage très difficile à prendre /32/. Il ne faut pas allonger ce fa dieux. Le tempo prend sur cette note et non après ; il faut donc avoir l'archet prêt et les doigts également. Le Maître profite de cette remarque pour rappeler qu'il est nécessaire de penser la note avant ~~ix~~ de la jouer. Et ceci d'une manière générale. Ne pas abuser de la corde de la, qui est une corde de passage. User de la chanterelle : le son y est plus appuyé et plus ardent. Les deux meilleures cordes sont la chanterelle et la 4-ème. Il faut s'en servir le plus possible.

Il faut jouer l'œuvre de Franck d'une façon simple, sans recherche compliquée de doigtées ni de nuances subtiles. C'était l'homme le plus simple, le plus modeste ; il faut l'interpréter tel qu'il était. Lire sa vie : on apprend par sa vie autant que par sa musique.

Troisième partie. Vaincre la difficulté du violon, et seulement laisser parler la musique pure.

A signaler un effet de pédale que Cortot fait toujours, aux 3-ème et 4-ème mesures du début du Réitativ - au piano - la 4-ème mesure tout à fait éteinte. Tout ce morceau est une Prière. Le trait, ici /33/ doit être joué en mesure, sans rubato, mais expressif et sobre. Toujours une grande élévation de pensée et un caractère mystique.

Final. Du ciel bleu, sans nuages. Ne pas prendre un tempo trop vif, ce qui donnerait de la trivialité. Peu de vibrato. User de la chanterelle pour avoir une sonorité claire, limpide, aérienne. Soulignaz, l'admirable modulation /34/ d'une sonorité épurée pour la faire entrer dans le cœur de ceux qui écoutent. Thibaud rappelle, à la fin de l'exécution de toute la Sonate, qu'il faut surtout de la pureté mentale, de la religion, et que c'est une des œuvres qui demandent à être interprétées avec la souffrance et la philosophie que donnent l'âge et la vie.

M. M. - no 10 - 31 Oct 929
(suite la 12 - 31 Dec. 927)

Les Cours d'Interprétation de Jacques Thibaud.

Concerto en mi bémol Mozart.

Le début du solo violon(1) doit enchaîner
le tutti de l'orchestre. Donc ne pas rendre
un tempo ritardato. L'orchestre peut réaliser
un tout petit peu les mesures(?) mais le
soliste doit reprendre vers le mi bémol et
exposer cette phrase d'entrée si brève. Ne
pas oublier que les quarts de soupirs ont leur
valeur interprétative, et que la musique
a des virgules. Ne pas presser la fin de
certains passages en les élargissant plutôt
(3). Chaque fois qu'une même passage se
représente, lui donner une couleur différente,
une sensibilité nouvelle. Tout a fait au
début, Thibaud fait le mi bémol
(qui précède l'entrée du solo) avec l'or-
chestre, afin de se faire à prendre le
tempo de suite. Don Mozart, on peut
se permettre des staccato, car lui-même
était violoniste et connaissait ce coup d'archet.

Adagio - Grande simplicité de style. Le
morceau est très difficile à jouer. La phrase
en mi bémol, très longue et avec toute l'impression
possible.

Finale: Thiboud signale une petite fortessie
de coup d'orchest ou passage n°4 et demontre pour
la 2^e mesure de cet exemple un léger staccato
par un plutôt ondulé sur chaque note. Alors
il fait voir son technique et avait le goût
et l'intonation: on peut donc par un tout cher cher
un coup d'orchest qui, tout en restant dans
le plus pur style classique donne une note
particulière.

L'interprétation - elle nous pour ce final
très vite, et qui lui sa lire de son rythme
de son verser - et aussi de sa geste - Le trait
est (3) en staccato.

Handwritten musical notation on five staves, numbered 1 to 5. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. Staff 1 is labeled "Solo" and shows a melody starting with a quarter rest, followed by a half note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F, a quarter note G, and a quarter note A. Staff 2 is labeled "Orchestre" and shows a rhythmic accompaniment starting with a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F, a quarter note G, and a quarter note A. Staff 3 shows a melodic line starting with a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F, a quarter note G, and a quarter note A. Staff 4 is labeled "Staccato ondulé" and shows a melodic line starting with a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F, a quarter note G, and a quarter note A. Staff 5 is labeled "staccato" and shows a melodic line starting with a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F, a quarter note G, and a quarter note A.

Tels sont les exemples d'interprétation que le
grand maître Thiboud a bien voulu donner
lors de ses cours de quin dernier. Il me
semble qu'il ne peut accomplir mon devoir si je ne

signifiait l'attention toute particulière que
Thiboud a manifestée aux élèves de l'Institut
maître et ami et avec Chailley, dont la classe
de l'École Normale est sous la direction
de Thiboud. Tout le long de l'année scolaire,
Chailley se dépense sans compter, avec une
conscience admirable, une recherche pédagogique
toujours plus grande, plus minutieuse et nous
avons tous pu voir et admirer les réformes d'ordre
de forme, d'interprétation qu'il œuvre à faire
avec une stupéfiante exactitude. Jacques Thiboud
soit qu'il a, en lui, un collaborateur de plus
précieux.

Et l'une des raisons de ces cours, nous avons
eu aussi le bonheur d'entendre les élèves
du maître Hayot, également professeur à
l'École Normale et dont la science basée
sur la logique, la psychologie naturelle
du bras droit est connue et admirée partout.
Thiboud a rappelé cette année encore com-
bien l'enseignement d'Hayot était clair,
simple et... sans réplique quelque chose sur
des principes physiques. L'enseignement du
maître Jules Bouchevit était également
représenté par des sujets remarquables et
Thiboud s'est montré ravi de leur école
et de leur interprétation. Enfin, même
l'Ontario-éthologique, il nous vint le
réputé professeur Bernard Siméon, avec
deux de ses élèves. Ce fut une joie pour nous
tous d'accueillir fraternellement ces nouveaux
amis, et nous avons pu nous rendre compte

de magnifiques enregistrements de M. Simsbury
sur les instances de J. T. Gould, M. S. et
arriva en octobre en France, et s'est ac-
cuse, en continuant de travailler, une classe
de violon à l'école.

Après les heures perdue un peu mini-
bles de l'hiver, de ce travail acharné, sou-
vent ingrat, de l'ébat violonistique, nous
avons à chaque printemps, devant nous,
l'espoir si doux, de revoir notre grand
violoniste national, qui doit être son champion
en tant que son objectif, encourageant, son
allier, consolider et redonner une vitalité
nouvelle à l'Yolof que nous possédons
avec toute notre âme oriolé des pures
joies de son musique.

Doug Braunschweig:

en conséquence - se souvenant qu'on
a derrière soi des masses orchestrales
de 70 musiciens, qui vous accompagnent.

Thibaud
M. M. 8-9 30 Sept. 927

Travailler toujours l'archet à la corde - et avoir
l'impression de faire corps avec son violon. Que le
contact de l'archet existe toujours, même en jouant
P. ou P.P.

Chaconne de Bach

C'est une danse rythmique, même dans les mouve-
ments lents. Ce sont des variations sur le thème (i) -
et chaque variation a un caractère propre - dramatiques,
rythmiques, religieuses, et parfois presque gaies. Il
faut les respecter chaque fois. C'est la difficulté de
l'interprétation de cette oeuvre.

Dans les accords qui forment le thème, donne
la mélodie, Thibaud réfute l'argument de certains
virtuoses, le "reverez-y", c'est à dire l'accord pris
normalement, puis le retour, dans le même coup d'archet,
sur la note de base - sous le prétexte de faire ressortir
la mélodie. Garder la ligne architecturale et le
rythme imperturbable (dans toute la Chaconne), du
début, qui partout est sous-entendu.

Pas de glissandos - garder la noblesse et la
simplicité de la ligne. Pas de P. subits, Bach n'en
a jamais voulu; ce sont des fautes des éditions
nombreuses et dont la valeur est contestable. La
meilleure édition est celle de Joachim, qui comporte
la photographie, à chaque page, du manuscrit de
l'auteur.

Thibaud cite l'exemple de l'interprétation de
Casals comme modèle. Chaque note doit être, dans
cette musique, une noble chose; la justesse parfaite

est expressive - une demi-justesse en tête toute possible
d'expression. Pas de spiccato; Bach, à son époque, igno-
rait ce coup d'archet.

On peut, dans certaines variations, faire du long
parfois - ou du martelé - large (2.)

Pas de staccato (3)

Le thème est un squelette. La variation est une varia-
tion, mais garde de une toujours le squelette, et chante
sur la modernité musicale.

Choisir des positions qui soutiennent, ne pas compliquer
le violon. Jouer le plus sagement possible à la 1^{re} pos.
Eviter les positions élevées qui sont malaisées, inexpressi-
ves et d'une sonorité étouffée - (à moins d'effet spécial-
ment voulu). Pas trop de ralentis à chaque fin de variation
cela alourdit l'interprétation.

Ne pas orgéiser tous les accords - cela donne trop
de monotonie. Mettre des pédales, comme l'orgue - c'est
l'oeuvre d'un organiste, il ne faut pas l'oublier - de la
contenir dans l'interprétation, et des sonorités religieuses.

Pour les grands crescendos, il ne faut pas partir
du piano pour arriver au forte, cela d'une seule ligne,
parfois rebattre en arrière, pour insuffler de nouvelles
forces au crescendo et, en quelque sorte, donner une
nouvelle vie à la ligne montante.

Ceci pour tout ce passage, depuis (4) jusqu'à la
fin de toute cette période (5).

Ce premier sé est le sommet de tout ce qui
précède. Quelques mesures après, (6) le tempo n'est
pas sur la mesure des accords, mais sur la mesure
qui précède - on nous retournons le thème (7).

Élever un peu l'archet, comme au début,
pour donner le rythme initial.

Variation en ré majeur. Voici le tab.

beau personnel qu'en fait le Maître : un cœur de braves chante dans le lointain. Impression religieuse, mystique (toujours, malgré tout, la carcasse rythmique obsédante.)

Pour ce faire, ne pas retener trop le temps de cette variation. Et après un crescendo, qui va peu à peu (8 à 9.)

Pour obtenir le crescendo ne pas - dans tout ce passage - rester trop longtemps sur le 1^{er} accord de chaque mesure. Ici (10) pas de spiccato, martelé ou détaché léger avec beaucoup de soin. Léger vibrato de charme sur chaque note - un son un peu flou, tout en restant rythmique. Bach était un amoureux de la trompette (voir ses œuvres pour Orgue et trompette) dont on peut tirer le prélude en mi de la sixième Sonate p. violon. Nous le retrouvons ici, et c'est avec une sonorité imitant cet instrument militaire que nous devons, avec beaucoup de soin, rendre ce passage.

Au passage suivant, le Maître affirme qu'à l'encontre de l'édition de Joakim, qui fait marquer les quatre notes basses (12) : il ne faut marquer que trois - pour suivre l'idée d'obsession et de répétition de Bach.

Dans la variation qui suit, nous arrivons au deuxième sommet de la Chaconne. Même remarque pour le crescendo, auquel il faut infuser une vie nouvelle, en revenant au mezzo-forte, ici (13) à fin de pouvoir arriver (avant la variation en doubles-croches) au sommet F.F. de cette période. Prendre également, au début de ce passage, ces accords (14) en "tritons", c'est à dire sans

babures, en ne faisant entendre qu'un son. Jouer
autant que possible les trois notes ensemble. Ici (15)
doit être joué du belon, en faisant sonner longuement
tout le passage.

En revenant au ré mineur, nous devons faire
une scission, et nous pouvons parler d'une manière un
peu plus fantaisiste, l'idée musicale le permet et
l'indique. Le Uraite demande pour la variation (16)
toute la douceur possible. Ne pas trop faire entendre
le la à vide, mais au contraire le si et autres notes.

Et encore ici, pas d'arpèges pour la i-note
mais (17).

Pour la fin de la Chaconne, Thibaud préfère
ne pas faire sur la 7^e corde (18) pour ne pas altérer
le signe qui est très éloquente - et qui n'était
plus possible avec le doigté de la 4^e corde. Soit
faire cette mesure sur le ré, en descendant simplement
à la première position sur le sol. Comme expression
musicale, cela est plus noble et moins... ténu de
province - ce qui est d'un goût douteux pour
terminer cette œuvre, qui restera un monument de la
littérature du violon.

En résumé, la Chaconne est fort difficile à
jouer; il faut vaincre le violon... pour le jouer en
organiste. Caractère grand, noble, religieux. Ne pas
chercher des lourdeurs ni de légèretés. Il faut avoir
souffert dans la vie pour l'interpréter et il faut avoir
aussi le côté philosophique et l'expérience de
l'existence.

ou dans un staccato. Il faut véritablement avoir de
la technique des doigts et de l'archet pour inter-
préter cette pensée de Bach; simplement il faut
justement faire oublier au public qui écoute, tout
le travail personnel. Pour le "final", Thibaud dit
que c'est une chanson à boire, il faut le jouer
de cette manière. Ce sont des gens qui, le verre de
bière en main chantent ensemble. Gai et rythmé,
et avec de la force intelligemment et musicalement
employée.

Romance en fa de Beethoven

Allegro du thème pas trop lent. Ici (1) un son
plein, et le sol (note pointée) "ardent". La mesure
qui suit (2) très égal d'archet. Pas de "spiccato" (3)
mais détaché vers la pointe. Avec le coup d'archet
"spiccato" on arrive à capter l'idée beethovenienne.

On prend (4) la dernière note en tirant - et
(5) terminaison courte pour le tillé - sans trop aller.
Ici (6) ce qui serait d'un très mauvais effet. Ici (7)
ce passage très dramatique est meilleur sur la
2^e corde de la. C'est un des rares exemples où la 2^e
corde peut être employée pour une idée dramatique.
La chautelle étant trop claire. Ici (8) tirer le
2^e fa grave sur la 4^e corde et reprendre le la b²
en tirant également sur la chautelle.

Très large d'archet (9) un tout petit peu de
fantaisie rythmique sans exagérer. Un petit appui
sur certaines notes, sur certains accords, cela donne
un peu d'air (points de repos).
A la phrase en ré bénoit (10), calme, expressif.

avec la masse et quand le solo apparaît on se trouve isolé. Alors le fait de jouer seul donne déjà la manière plus suffisante. Jouer ce début, correctement, et quand on termine la partie de tutti continuer à jouer fort, ce sera déjà mieux parce que le soliste sort de la masse de 16 premiers violons. Si on attaque plus, cela devient mou et sentimental, ce n'est point ce que demande ce thème. Ne pas méconnaître la beauté des cordes à vide, qui donnent des sonorités claires et très belles, dans Bach surtout.

Jouer beaucoup à la 1^{re} position. Faciliter en général le violon, ne pas compliquer l'exécution des œuvres (faciles ou difficiles) par des recherches de positions élevées et de doigtés bizarres, sans causes absolument toutes et... musicales. Les meilleurs doigtés simples sont les plus expressifs.

Adagio. Le premier sol dièse. Très pur, comme si on position d'un aigle, dit Thibaud. Mettre des virgules, respirer. Chanter avec la voix une phrase musicale avant de poser un coup d'archet ou un doigté. On s'aperçoit de ce fait, moins d'erreurs de musicalité. Surtout poser les cordes de violon. Pour ce morceau qui est un sommet de la littérature musicale classique, il faut faire oublier le violon, les doigtés, les coups d'archet, tout doit disparaître. Pas de grand "vibrato" cela enlève le calme et la sérénité de cette page.

C'est dans un adagio comme celui-ci que l'on a besoin de "faire" le violon, ne pas être victime d'une note tenue, d'un glissando, c'est là où l'on voit la technique, beaucoup plus que dans un trait en tierces

Ronde de Mozart.

C'est un allegretto, mais c'est un ronde. Mozart a écrit beaucoup de choses semblables dans ses parties de Sonates, ou de ses Concerts. Il ne faut pas jouer cela en "accusé", mais garder le style de ronde. Alléger tout, mais ne pas retarder les temps. Alléger tout le style. C'est un final d'un morceau de musique de chambre. Jouer ce morceau très à l'aise; un peu un peu, dit Thibaud. La partie du violon qui est écrite "plus tranquille", c'est dans le sens du style, mais pas dans le sens du tempo. Le tempo ne doit pas changer. Pas un tantôt "top petit", à fin qu'on entende quelque chose dans une grande salle. Thibaud appelle que pour avoir un spiccato sonore il faut lâcher un peu d'archet, et non le faire reboucher "top" à la même place.

Concerto de Bach (n°1)

C'est un concerto rythmique (inacoustiquement). Il faut donc du rythme, de la force, de la belle force-vale. La musique, surtout celle-ci, doit être une ligne. Le violon ne doit jamais faire d'écart dans la musique. Si l'orchestre a le rôle important, se mettre un peu au-dessous, mais pas trop, parce qu'il y aurait un ton entre le violon et l'orchestre, ce qui produirait un déséquilibre de sonorités. C'est la simplicité qu'il faut chercher dans Bach et c'est dans cette simplicité que nous trouvons l'expression. Ne pas chercher des 4^e doigts extension, ou jouer sur des cordes de ré en haut, près du chevalet, c'est d'un mauvais style. Il faut de la clarté; Bach a besoin d'eau claire. Lorsqu'on joue ce concerto sur piano, on est obligé de jouer la partie des violons. Lorsqu'on le joue avec orchestre, on joue

Cours d'interprétation
Jacques Thibaud.

N^o. 10 - 31 Oct. 1929

(Suite) A propos d'une très belle exécution du difficile
Concerto de Glazounov, Thibaud rappelle qu'il ne
faut pas le jouer trop vite. Il y a toujours
dans une œuvre un passage qui donne le tempo
exact. C'est une clef. Le concerto sonnera et aura tant
vires qu'il ne sera pas pris dans un mouvement
trop rapide, afin d'avoir la plus grande clarté
d'exécution pour tous les traits difficiles. Thibaud
rappelle également qu'on arrive à doubler sa
vitesse en enfouissant les doigts dans la corde
avec le maximum de poids. Pour les sons harmoni-
ques, il est indispensable d'appuyer fortement le
premier doigt, autrement elles ne sortent pas.

De musique

Thibaud, en tendant à jouer la Symphonie Espag-
nole, avec talent d'ailleurs, mais dans un style lourd
et trop allemand, disait qu'il fallait faire ^{avec} la musique
de magnifiques voyages, c'est à dire en jouant les
autres des différents pays, parcourir beaucoup d'états
d'âme différents. Il ne faut pas jouer cela comme
Beethoven et il faut pouvoir adapter sa nationalité
à d'autres : il faut être "international" tout au moins
en musique. Nous devons nous approcher le plus possible
de la culture des pays qui ont fait naître l'œuvre
que nous avons à exécuter. Il faut oublier Brahms
pour jouer Frank ou Faure. Quand on joue
Sovak, on peut penser à Brahms, mais pour jouer
de la il faut penser à la France et à l'Espagne.

Sonate en la mine de
Schumann

Schumann est un tempérament concentré; il fait du charme, mais ne pas confondre le mot "agité" avec le tempo. Ne pas jouer le premier morceau trop vite - très intérieurement agité. Il n'y a pas une note qui ne soit de la musique, de la mélodie, ou un dessin quelconque. Même dans la technique, Schumann doit être chanté - il est le plus grand romantique.

En général il écrit mal instrumentalement; cela ne sonne pas, ne s'extériorise pas. Il faut, dans cette sonate, que le pianiste se tienne au second plan, pour tout ce qui n'est pas dessin mélodique; autrement le violon est sursé.

Le suite, au début, il faut entrer dans le sujet. La phrase du début (19) sur la corde de ré, et non sur le sol. Chanter le plus possible, avec toute la passion possible.

Les (20) ces deux notes, un peu raccourcies, comme avec un soupir très court.

Il est de toute nécessité de savoir, dans cette musique, marier ses coups d'archet et ses doigtées avec son intention musicale et ne pas faire des contre-temps musicaux, qui proviennent de coups d'archet contraires. Les deux dernières mesures du premier temps sont dramatiques; il faut avoir l'impression des coups de couteaux. Du charme tout le temps.

Deuxième temps - Allegretto. Du charme, un sourire, et toujours de la musique qui chante; pas de notes

inaccessibles et inévitables. Oublier les notes et le violon
de la musique pure.

Le maître demande ici un accent implorant sur
le ré (21) et ce qui suit avec (22) de la fantaisie
de la simplicité et du charme. Ici (23) spirituel et gai.

Au passage en bémols (24) il faut une sonorité
beaucoup plus pure, sans entendre les cris ni le
colophane. Une ligne de sentiment musical, avec
des intentions sonores sur certaines notes.

Ici (25) des ré différents, des virgules, et pas de
matérialisme. Puis, au retour du motif (26) des accents
sur le sol et do, pour ne pas jouer ces notes trop
légèrement. Dans le passage "Bewegter" (27)
faire le la aigu harmonique sur le ré, en le
glissant. Ici (28) ne pas ralentir pour ne pas
altérer le rythme, mais souligner le sol. Il faut
du rythme et de la fantaisie, ce qui en fait tout
le charme.

Final. Pas trop vite. ne pas précéder, pourtant,
le mouvement métrologique indiqué (♩ = 94) qui est
radicalement lent. La vérité de Tempo, dans chaque
œuvre, est donnée par une clef. Et, pour ce Final,
la clef est le motif en do majeure (29).

Pour le coup d'archet à employer, ne pas
faire du spiccato, qui est trop léger pour les
toutes les intentions musicales marquées, mais un
large spiccato, avec un tiers d'archet. Tout ce
début (jusqu'à la reprise) doit donner l'impression

5
en érasant le son que l'on arrive à faire croire
que l'on a du tempérament, c'est en donnant
le frisson aux gens qui racontent que l'on
manifeste son émotion intérieure. Sur la touche (6)
suivre le doigté indiqué par le maître ici (7). Pour
la phrase en do mineur après le long tati de
l'orchestre, la jouer entièrement forte dans une
soudaine grave et noble. Pour ce genre de traits (8)
et tout ce qui est octaves arpillés dans un forte
il est préférable d'arpéger la première note et
de finir par les 2 notes ensemble également dans
le final de la Symph. esp. de halo) cela sonne bien
bien. Ne pas écarter les fins de phrase (noie ou
croche), leur donner leur volume exact.

Adagio

Tout s'archet pour le début du solo de violon
(2 premières mesures). Très expressives ces deux notes
(1) (noie et croche). Très égal (2). Du son (3). Le
s'archet ici (4) et noble comme la phrase l'indique
par elle-même. Le passage (5) est peut-être la plus
difficile de tout le concerto. Pas de glissando,
parce que cela deviendrait vulgaire, mais ne pas
sauter non plus, car les notes ici sont toutes expressi-
ves, puis les 3 dernières un peu larmé (glisser avec
tout du fa dièse au la) puis (6), jouer toutes les
notes en les chantant. Jouer ici (7), le in si b plus
bas. A ce propos Thibaud dit qu'il faut du
temps en temps, "jouer le corne". Il y a des notes
qui ont besoin d'être trop basses et d'autres trop
hautes. Justement le si b de cet exemple (8) si on
le joue juste a l'air d'être faux, il doit être un
peu plus ouvert dans la teinte hérald si l'on
peut ainsi s'exprimer, a fin d'être plus expressif
(comme le la). C'est de la super-justesse, et cela

de bagues sonores, avec des

h. h. D-9 30 sept. 1927

Si (30), les sec et détaché. Deux coups de marteau.
Beaucoup d'expansion, et que toutes les notes chantent.

La note de César Franck.

Premier mouvement. Tout le début doit être une chose extrêmement calme et mystique. César Franck tenait beaucoup à la croche longue et la demandait avec insistance. Peu de vibrato. De l'élévation de pensée - une ligne. Franck, qui est un ardent, est aussi un amoureux de la religion; c'est un rêveur, un être mystique. Ce sont ces tabernacles que nous devons voir: ne quittons pas l'Eglise. Si on exagère le vibrato, dans ce premier morceau, on donne une impression sensuelle, qui est tout à fait hors du propos.

Sur point de vue technique, le vibrato excessif vient de ce que, souvent on joue avec un doigt - et non pas avec tous les doigts appuyés sur la corde. Cela donne un chevrottement; si l'on place tous les doigts, le vibrato devient plus serré, plus vif.

Ne pas faire de ce mouvement un ritornel; c'est une grave erreur, et souvent répandue. Le moins de "glissandos" possible, et un très grand crescendo noble et élevé pour arriver à (31)

Deuxième mouvement. Du feu mais toujours contenu. Deux contrastes frappants: le calme du début et le rêve. Thibaud signale un passage très difficile à peindre (32). Il ne faut pas allonger ce fa #

Le Tempo prend sur cette note et non après; il faut donc avoir l'archet prêt et les doigts également. Le maître profite de cette remarque pour rappeler qu'il est nécessaire de penser la note avant de la jouer. Et ceci d'une manière générale.

Ne pas abuser de la corde de la, qui est une corde de passage. User de la chanterelle: le son y est plus appuyé et plus ardent. Les deux meilleures cordes sont la chanterelle et la 4^e. Il faut s'en servir le plus possible.

Il faut jouer l'œuvre de Franck d'une façon simple, sans recherche compliquée de doigts ou de manières subtiles. C'était l'homme le plus simple, le plus modeste; il faut l'interpréter tel qu'il était. Lire sa vie: on apprend par sa vie autant que par sa musique.

Troisième Partie. Vaincre la difficulté du violon et seulement laisser parler la musique pure.

A signaler un effet de pédale que Cortot fait toujours, aux 3^e et 4^e mesures du début du Récit - au piano - la 4^e mesure tout à fait éteinte.

Tout ce morceau est une Prière. Le trait, ici (33) doit être joué en mesure, sans rubato, mais expressif et sobre. Toujours une grande élévation de pensée et un caractère mystique.

Final. Du ciel bleu, sans nuages. Ne pas prendre un tempo trop vif, ce qui donnerait de la trivialité. Peu de vibrato. User de la chanterelle pour avoir une sonorité claire, limpide, aérienne.

H. H. 2-9 30 sept. 1927

Soulignez l'admirable modulation (34) d'une sonorité si vive pour la faire entrer dans le cœur de ceux qui écoutent. Thibaud rappelle, à la fin de l'exécution de toute la Sonate, qu'il faut surtout de la pureté mentale, de la religion, et que c'est une des œuvres qui demandent à être interprétées avec la souffrance et la philosophie que donnent l'âge et la vie.

Prélude et Allegro de Scherzer.

Prélude: large, avec accent sur chaque note - un léger embato. L'impression de montagnes sur la mer. Un appui des premières notes aux changements d'accords.

Andante: du charme, mais ne pas défigurer le rythme en le jouant trop récitatif.

Allegro: en Scherzando. Le trait en doubles-notes avec assez d'archet pour que cela sonne. Appuyer certaines notes, dans le trait en Sol et en Si mineur. Élargir toute la fin.

"Rondo" de Mozart

Pas trop lent; c'est un Rondo aimable. Ne pas ralentir les fins des cadences; au contraire, les presser en arrivant à la reprise du Thème (35); de l'obéissance partout et du charme. La petite phrase en ré majeur très expansive (36). La phrase en ré majeur ici (37) très romantique. Et la deuxième fois, pp. Et en retenant sur l'accord en Si mineur (38).

On reprend après le Tempo spiccato. Pour la phrase en Si mineur (39), user d'un autre langage, une

au te contour, sans haïer, un peu rubato, mais surtout
ne pas presser en reprenant en sol majeur. Ne pas
prendre à la fin un Tempo de Mouvement Régulier
ce qui détruit l'équilibre de l'œuvre, qui doit
rester œuvre de grâce et d'élégance.

Cadence finale, pas de glissandos. Faire
attendre le "si aigu" (40). La fin avec un peu
de rubato et du chic, pour terminer en victorieuse

Concerto en Sol mineur de Max Bruch

Tout ce début très large (41) et le premier Sol
très long. Agrandir les choses, ne jamais les rapet.

Le (42) sans rétenir le début de cette phrase. Et
à cet endroit (43) plus de lyrisme. C'est déjà assez
lent; jouer très largement. Le (44) nous redevient
dramatique. Jouer ce passage avec ferveur, et de
fugue concentrée. Il faut que ça revienne, qu'il
y ait de la vie.

Adagio. Tout l'exposé de la première phrase
lent, avec un archet long, très long, et calme.
Un peu plus intense ici (45). Pas de ralentissement à
la fin de la phrase (46.) A la lettre D, l'édit.
Durand nous accompagnons l'orchestre, et dans
notre broderie musicale, tout en suivant la masse
soliste, nous pouvons nous permettre un peu de rubato,
(47). La phrase en sol bémol (48) doit être jouée
beaucoup plus lentement, avec du calme. Et, pour
donner à la fin de cette période le repos magni-
fique que demande la chute musicale du passage,
Thibaud rappelle le coup d'archet suivant.

donnée par Martich (49.) la phrase suivante (50) avec presque tout flanché, sur la touche, et fléchée. Nous revenons à la sonorité recte ici (51).

Il y a, dans toutes les éditions, une faute de coup d'archet au passage (52) qui est marquée lie'. M. Bruch, lui-même, déplorait cette erreur et demandait tout le trait en détaché, brillant, éclatant. Pas un trait de violon : une furée sonore.

Un peu plus loin, Thibaud fait remarquer qu'ici (53) le Thème commence au *do*. Donc faire une différence de sonorité entre le *mi*, le *ré* et le *do*, qui doit seul parler à nouveau en *do*. Les deux autres mesures sont une entrée en matière :

Un autre coup d'archet de Martich, aux mesures (54) est aussi fort difficile, à cause de la longueur d'archet à donner. Mais c'est une phrase sans respiration : il faut la prendre avant. Toute la fin, intense.

Final; Pour le Thème du début, le coup d'archet de Martich et Thibaud est (55). Le premier accord en *sol*, très court - Max Bruch le demandait ainsi - le plus court possible, et très rythmique. Du reste, la caractéristique de ce dernier morceau est le rythme, tout le temps : du patache et du chic. Il faut jouer cela avec des plumes au chapeau, une épée, des bottes....

Concerto de Beethoven

A l'entrée du violon, après la réplique de l'orchestre, prendre dans le Tempo du tutti, sans retarder (56) les deux mesures qui suivent, en mesure. Et puis ce trait crescendo, noblement, sans humilité (57).

Le dernier ho' étalé, très beau - et ménager le crescendo qui le précède. Dans tout ce concerto, nous sommes dans le classique pur; il ne faut pas en sortir, car nous y pouvons trouver tant de beautés!

Ces trois notes sont expressives (58), sans les brusquer, ni trop le rythmer. Le trait ici (59) très simplement joué, piano, sans diminuer - et le ré' final est également piano. Thibaud conseille ce doigté au passage suivant: le mi à vide, et le mi aigu du dernier triolet, harmonique, sur le la sans glissando, sans le lancer et sans le lâcher (60) sans nuance sur le troisième mi (mesure de triolos), simplement un peu plus long. L'obsession des quatre notes des timbales, à la première mesure du Concerto, se retrouve tout au long de ce Premier Mouvement. Nous avons ici (61). Chaque fois nous devons la faire sentir. Ici, nous ferons un léger crescendo sur chaque la.

Thibaud profite de ce trait (62) pour dire une fois de plus que, lorsqu'on trouve un dessin qui va de bas en haut, il est mauvais de le faire en poussant, c'est contraire à toute espèce de principes, et même gênant quand on regarde jouer un violoniste.

Le maître signale que pour les diminuendos il faut, même pour les crescendos, savoir insérer une vie

nouvelle à cette nuance et revenir au mf. à un moment donné afin d'avoir le souffle nécessaire, et ne pas rester tout le temps dans le p., ce qui engendre la monotonie. Ici (63) cette nuance, après la gamme chromatique p. Plus loin nous avons (64).

Il ne faut pas, ici, que la technique gêne l'expression musicale. Faire autant de coups d'archet qu'on veut, mais ne pas arriver sur ce fa# d'une façon étranglée. Ce doit être un épanouissement de sonorité, avec un énorme crescendo.

En arrivant à la phrase en sol linéaire, qui est un des sommets de cette œuvre, il faut être poète, et bouter toute l'émotion, toute la douleur possibles, surtout à ce passage, et pleurer ces deux dernières croches (65); elles sont belles, sublimes.

Pour tout le passage qui suit, ne pas oublier les admirables harmonies de l'orchestre (sur les basses, les quatre notes de timbales, leit-motiv, obsession du concerto) qui se déroulent en modulations diverses. Faire un tout dans l'interprétation, de l'harmonisation, la sonorité. Être poète et peintre à la fois.

Plus loin encore, un énorme crescendo. Au passage triolo, qui a bouté au tutti de l'orchestre : ff (66). Chaque fois, dans le courant d'un passage de traits largés, doubles croches et triolo, faire sentir un rythme ternaire. Donc, accentuer le triolo.

En ce qui concerne la cadence de ce premier mouvement, Thibaud est convaincu "qu'il n'en fait pas". Il faut trouver juste quelques mesures qui fassent le pont pour arriver au ré maj. final. On ne peut rester évidemment, sur l'accord de sixte et quatre (point d'orgue), sur lequel est basée la cadence habituelle. C'est pourquoi il est nécessaire de faire un pont. Ne touchons pas à cette première partie, elle est belle et symphonique, laissons-la. La musique y gagne. Dans le final de cette même œuvre, on peut faire une petite cadence - parce qu'il est plus virtuose et peut-être même, plus faible musicalement. C'est une chose plus aimable. Autrefois les compositeurs laissaient la place pour une cadence; Beethoven a suivi la coutume. Mais Thibaud décide maintenant de n'en plus faire.

Adagio. C'est un poème de la nature - des chants d'oiseaux - une chanson de la nature. Dans l'introduction de l'orchestre, faire mettre en valeur les premiers violons, ici (67.) Pas de glissades dans tout le passage suivant (68.) Respectez les silences, qui sont très éloquents ici (69). Attendez très longtemps, après l'accord de l'orchestre avant de prendre (70). Pour la phrase admirable (71), la caractéristique est une atmosphère où tous ceux qui écoutent (l'orchestre et les auditeurs) doivent être engourdis. C'est la seule vérité d'interprétation - il faut que tout le monde retienne sa respiration. Absolument calme - sans vibrato - pur, sobre. "Un bruit musical". Un matériau complètement le violon. Ceci sur la (72)

M. M. 8-9 30 Sept. 1927

à petit groupe avec doucement (#3.) Jugez à la reprise de la phrase, nous plaçons les haut. Il faut ~~éviter~~ de se rapprocher Beethoven et nous serons malheureusement toujours en-dessous!

Quand arrive, pour la deuxième fois, la même phrase, il faut la donner avec plus d'intensité - plus humaine - une autre atmosphère complètement - plus de vie dans la pâte sonore.

Tres calme, ce passage (#7). Ne pas abuser de la nuance piano.

Final. Ne soyons pas monotone, car l'idée de l'auteur se répète souvent dans ce morceau. C'est un thème rythmique - like chase. Nous devons y mettre de la gaieté! Accrocher le fa (#5).

Au point de vue nuance, Thibaud demande (après l'exposé sur la 7^e corde) de pousser la chanterelle avec la nuance forte (rythmique). Puis, la deuxième fois, piano, avant le tutti de l'orchestre. Dans le trait (#6) employer le coup d'archet frotté (cher à Goye). Et avant le point d'orgue, ou il se faut pas de terminaison, faire les trois sol en s'arrêtant

En ce qui concerne la cadence de ce premier mouvement,
sans retenu (77). Ici jouer très brièvement - champêtre
sans ajouter rien à la musique (78.) Thibaud
demande à l'orchestre, avant la reprise du solo
(en pizz.) de jouer les quatre mesures du tutti
fort - contrairement à la mesure indiquée dans
toutes les éditions. Le passage en fusée
sonore (79). Et, chaque fois, pour ces trois
mesures, à l'orchestre un peu le rythme de la chasse (80).

Quand nous arrivons au passage en la bémol
c'est un souvenir. Piano, léger et plus souple (81).
Et ici (82) chanter, cette fois, le thème sans trop
le rythmer, pas sec, poétique un peu.

La fin brillante - détaché mordant - toujours
du rythme (83).

complètement le violon. Ici sur la (72)

4 Pas fort, mais ref:

Commencer ces motifs (ii) en martellé, puis augmenter la sonorité sans ralentir pour ramener à thème. Très à l'aise et lié les 2 premiers temps de la mesure (12) et sans reténir la chute du groupe. Ici (13) c'est la note du milieu qui doit être légèrement appuyée, chaque fois un peu plus. Souvent dans cette "Romance" il faut "chanter" les triples notes croches, leur donner une importance mélodique. Puis ici (14) pas trop piano et descendant jusqu'au do aigu, qui doit être joué sans vibrer, mais en enfouissant le doigt fortement dans la corde afin de produire une émission parfaitement pure. Thibaud rappelle qu'il y a dans toute phrase musicale, dans toute exécution, de n'importe quelle œuvre, rythmique ou mélodique, un équilibre sonore. Il ne faut pas sauter (pour aucune raison) du piano au forte, pour revenir à un piano. Tout doit être équilibré. Pour un crescendo le faire peu à peu; pas tout d'un coup. Faire de bonnes divisions d'archet au début, ne pas prendre les peu d'archet au début pour en avoir trop pour la dernière partie d'une note.

Concerto en mi b de Mozart

Tout d'abord ne pas brutaliser Mozart, pas de "gros" accents. Ici (1) accentué dans le coup d'archet mais pas "staccato". Pas de vibrato excessif. Assez large coup d'archet et souple (2). Très simple cette formule de trait (3). Cet accord (4) pris par 2 notes. Savoir aussi bien dans Mozart que dans n'importe quel auteur, diviser l'archet - égalité d'archet. Pas trop vibré (5), piano mais avec une certaine chaleur de sonorité, de la chaleur de sentiment plutôt crescendo et de vibration, pas de brutalité. Le tempérament est une chose intérieure, ce n'est pas

Romance Fa Beethoven

Handwritten musical score for "Romance Fa Beethoven". The score is written on ten staves, numbered 1 through 10. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Key markings and annotations include:

- égal* (measure 2)
- Thème* (measure 6)
- 4 corde* (measure 8)
- font large* (measure 9)
- marcato* (measure 11)
- senza rif.* (measure 12)
- Mozart - I* (measure 14)
- Mozart - II* (measure 15)
- sur le ré* (measure 7)
- longue* (measure 4)

The score is written in a cursive, handwritten style, typical of a composer's sketch or a personal manuscript.

4 ans

Pas fort, mais reg:

Calculer ces hactes (ii) en mantelle, puis augmenter