

Compendium

Musicae Instrumentalis

Chelicae

Daniel Merck, Augsburg 1695

Traduction française et présentation critique : Fabien Roussel

2016

Le *Compendium Musicae Instrumentalis Chelicae* de Daniel Merck est conservé sous la forme d'un texte imprimé, dont un exemplaire se trouve à la *Bayerische Staatsbibliothek* de Munich. C'est sur cet exemplaire que nous nous sommes basés pour cette traduction.

Les exemples musicaux et illustrations sont issus directement du fac-simile. Nous avons choisi de conserver un certain nombre de termes donnés en latin dans le texte, considérant qu'ils témoignaient utilement du mélange entre langage savant (en latin) et langage courant (allemand) typique des ouvrages pédagogiques de l'époque. De même, nous conservons les appellations en allemand lorsque la traduction nous paraît risquer d'obscurcir le texte au lieu de l'éclairer. Ces termes sont donnés en italique.

Nous donnons également, pour le lecteur, certains mots du texte entre crochets [], lorsque leur traduction nous paraît pouvoir être complétée par la connaissance du mot d'origine.

Remerciements à Peter Gries et Ruth Weber pour leurs précieux conseils.

Compendium

Musicae Instrumentalis

Chelicae

c'est-à-dire :

Précis

Pour apprendre facilement les bases de la musique instrumentale sur le Violon, la *Bratsche*, la *Viola da Gamba*, et la Basse

Conçu pour plaire à la jeunesse et autres amateurs

imprimé et publié, sur la requête de bons amis
par

Daniel Merck, Stadt-Musicus à Augsburg

Première partie

Augsburg

édité par l'auteur, et disponible chez lui

Imprimerie Johann Christoph Wagner

L'An du Christ 1695



Avant-propos

Bien qu'il ne faille pas nier, ce que tout musicien honnête et sensé doit avouer avec moi, que ceux qui sont instruits au début dans l'art du chant et l'apprennent avec succès ont déjà posé de bonnes bases pour la musique instrumentale, malgré cela, chacun n'a pas l'occasion d'apprendre le chant, soit qu'il n'ait pas une bonne voix, soit par la faute de l'enseignement d'un Maître incompetent ou autre enseignant [*Informator*] sans patience, soit encore par manque de temps. Ces sujets et leurs semblables, qui n'ont pas appris l'art du chant, sont certes un peu plus difficiles à former, que ceux qui ont déjà une initiation [*Praegustum*] en musique vocale. Mais lorsque leur vient plus tard (comme l'expérience en témoigne) un appétit pour la musique instrumentale, dans les années où ils grandissent et quittent un peu leurs souliers d'enfant, et qu'ils s'aperçoivent, alors seulement, qu'ils n'ont pas fait grand-chose dans l'art du chant durant leurs jeunes années ; alors le présent *Compendium Musicae Intrumentalis* devrait leur rendre service, de même qu'à ceux qui ont déjà posé des bases en musique vocale.

La première chose à savoir est : qu'est-ce que la Musique ? Voici la réponse : la Musique est l'art de bien chanter, et de bien jouer des instruments à cordes, à percussion, à vent, ou à tuyaux. Si l'on demande : en combien de parties la musique se divise-t-elle ? Réponse : en deux parties, *Choralis* et *Figuralis*. La *Choralis* est écrite dans une *Mensur*¹ ou division de même forme². La *Figuralis* est celle qui est indiquée avec différentes valeurs de notes, selon le *Tactus*, avec différents *Signæ*, ou signes, qui doivent être différenciés. Ceux-ci sont de deux catégories : les *Claves* et les *Figurae*, auxquels la *Mensur* doit être avant tout rapportée.

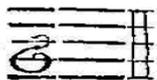
1 « Mesure », dans le sens de « Notation rythmique ».

2 La *Musica Choralis* renvoie à la monodie sacrée. D. SPEER donne des explications plus détaillées dans son traité (*Vierfaches Musicalisches Kleeblatt*, 1687, ²1697) : « Qu'est-ce que la Choral-Music ? Elle consiste en notes et mesures de même forme, lorsqu'une très grande assemblée chante ensemble un chant sacré à l'unisson, sur une seule note ou mélodie ; on peut y ajouter un orgue, des cornets, des trombones et des Fagott. Qui doit enseigner la Choral-Music ? 1. Tous les précepteurs et maîtres d'école, avec les élèves. 2. Les parents, à la maison, avec leurs enfants et leurs camarades [...] Comment le précepteur, le maître d'école ou chanteur principal doit-il se comporter pour diriger le choral ? Il doit avoir sous la main ses petits chanteurs rassemblés autour du pupitre, chaque garçon doit avoir en main son livre de chant, et il doit constamment les exhorter à s'appliquer à chanter ensemble, par la voix ou par la baguette si nécessaire ... »

Chapitre I

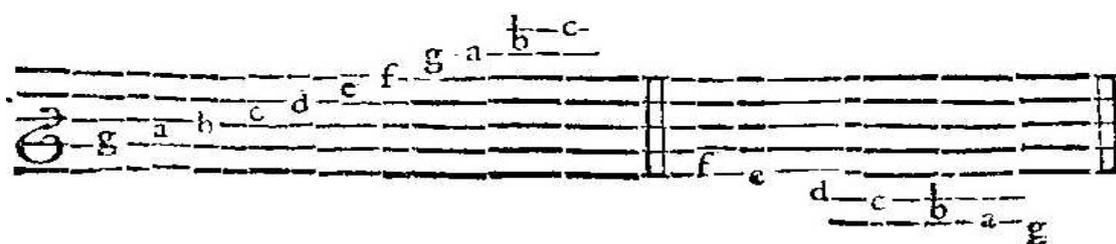
Combien y a-t-il de *Claves* ? Réponse : Sept, d'après l'ordre de l'alphabet : A, B, C, D, E, F, G. Parmi celles-ci, trois sont appelées *Claves Signata*, ou signes de clés : C, F, G.

Lorsque je commence seulement à apprendre le violon, et prends une partition devant moi, je trouve d'abord 5 lignes, sur lesquelles le premier signe inscrit se nomme *Clavis Signata*, par exemple :



Cette *Clavis Signata*, sous cette forme, s'appelle G

Puis je vais plus loin, et dis selon l'ordre de l'alphabet : Et dans l'autre sens :



Et ceci est la *Scala*, où gamme naturelle [*Leiter*] pour le violon. Des deux autres *Claves Signata* il sera question plus loin, dans le Chapitre VIII.

Maintenant il est nécessaire que l'on mémorise bien comment se nomme chaque note sur sa ligne [*Linea*] et dans son interligne [*Spatio*] (qui est l'espace entre deux lignes). Lorsqu'on sait cela parfaitement, que l'on se teste soi-même, au sujet du nom des notes se trouvant sur la 1^{ère}, 2^{ème}, 3^{ème}, 4^{ème}, 5^{ème}, 6^{ème} ligne ou dans la 1^{ère}, 2^{ème}, 3^{ème}, 4^{ème}, 5^{ème}, et 6^{ème} interligne.

Lorsque tu sais bien les notes A B C D E F G, dans leur succession et par elles-mêmes, alors tu peux continuer.

Chapitre II

Suivent maintenant les notes, comme elles se présentent *in figura*, selon leur apparence, et *in valore*, avec leur durée.



La *Maxima* vaut 8 battements ou *Tactus*³. La *Longa* 4, la *Brevis* 2, la *Semi-Brevis* 1.

La *Minima* : 2 par *Tactus*, soit un demi-*Tactus*

Les *Semi-Minimæ* sont 4 sur un battement, ce pourquoi elles sont appelées « quarts⁴ ».

Les *Fusæ* sont 8 par battement, ce pourquoi on les appelle « huitièmes » ou « demi-quarts »

Les *Semifusæ* sont 16 par battements, les *Quadrifusæ* 32 par battement.

La *Maxima* et la *Longa* ne sont plus utilisées aujourd'hui que dans la musique vocale des anciens compositeurs.

Un battement de temps, ou *Tactus*, est une certaine division, que je mesure en comptant, soit avec des battements de la main, soit avec des battements du pied. En frappant vers le bas, je dis 1.2, en remontant vers le haut, je dis 3.4. C'est donc la durée d'un *Tactus*. Si j'ai devant moi une note qui vaut un demi-*Tactus*, je compte 1.2, si j'ai un quart, je dis 1.

En plus des notes, on trouve aussi des silences [*Pausen*]. Un silence est un moment où l'on se tait, ou un repos.



A propos des notes appelées *Breves* il faut savoir, que lorsque deux sont accrochées ainsi l'une à l'autre, chacune ne vaut qu'un seul *Tactus*.



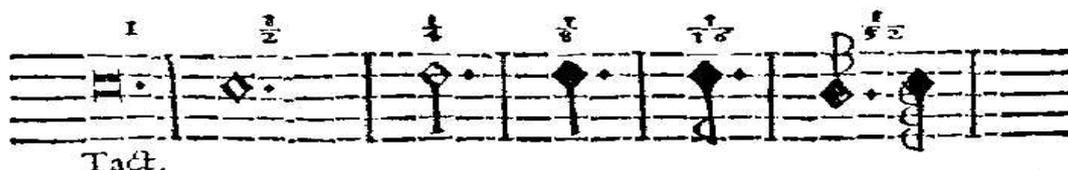
3 Nous conservons partout le mot « *Tactus* », en latin dans le texte de Merck, qui se traduirait en allemand par « *Takt* », terme qui a pris par la suite le sens de « mesure ». Mais utiliser le terme de « mesure » en français serait un anachronisme, l'emploi de barres de mesures régulières n'étant pas généralisé du temps de Merck.

4 Le mot allemand « *Viertel* » qui désigne la noire signifie littéralement « quart », « *Achtel* », qui désigne la croche, « huitième ». La démonstration des proportions est bien plus explicite en allemand, ce pourquoi on a choisi de garder la traduction littérale.

Chapitre III

On trouve aussi d'autres *Signæ*, ou signes. On explique ici comment il faut les comprendre.

Lorsqu'on trouve un point à côté d'une note, celui-ci allonge la note de la moitié de sa valeur ; c'est-à-dire que le point vaut la moitié de la valeur de la note, devant laquelle il est placé.



Le *Tactus*, qui est compté en quatre parties, se reconnaît par les signes suivants :



Lorsque le signe n°1 est présent, le *Tactus* est battu lentement en quatre divisions.

Où l'on trouve le signe n°2, [le *Tactus* est] plus rapide. Il est indiqué dans ce cas chez les Italiens « *alla breve* », et le *Tactus* est donné en deux divisions, avec un battement en haut et un en bas, même si quatre quarts peuvent être divisés.

Trouve-t-on le signe n°3, le *Tactus* est battu un peu plus lentement qu'avec le n°2.

Lorsque les préceptes, qui sont contenus dans ces trois petits chapitres, sont bien compris et suffisamment connus, ensuite seulement on peut se servir du violon, et se renseigner sur les quatre cordes, comment elles se nomment et comment elles doivent sonner.

Chapitre IV

La première et plus petite corde se nomme e (mi), et se trouve dans la 4^{ème} interligne [*Spatio*] :



La suivante se nomme a (la), et se trouve ici :

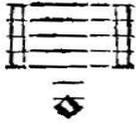


La troisième se nomme d (ré), et se trouve sous la cinquième⁵ ligne, comme ceci :



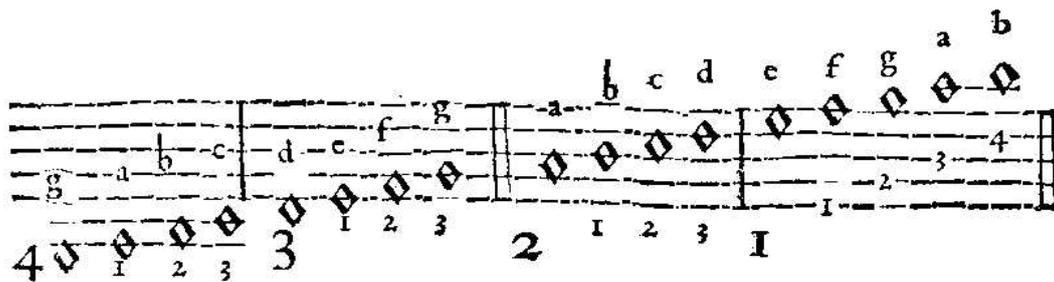
5 Merck compte habituellement les espaces et lignes de bas en haut, il faudrait donc rectifier ici l'erreur : première ligne et non pas cinquième

La quatrième corde, la plus forte, a sa place deux lignes sous la première, et se nomme g (sol) :

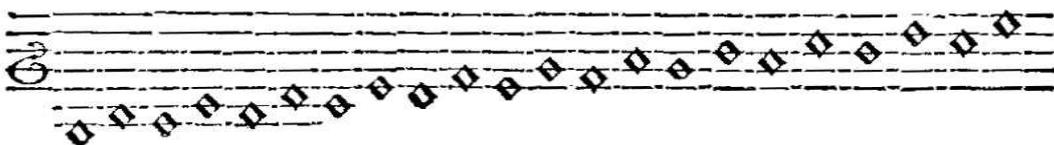


Avant que l'Elève ne puisse accorder le violon, le Maître doit avoir la patience d'attendre qu'il se représente correctement les sons [Tonos] et leurs qualités dans la mémoire, et qu'il trouve la bonne justesse en posant sa main. De l'accord du violon il sera question plus loin dans le chapitre VIII.

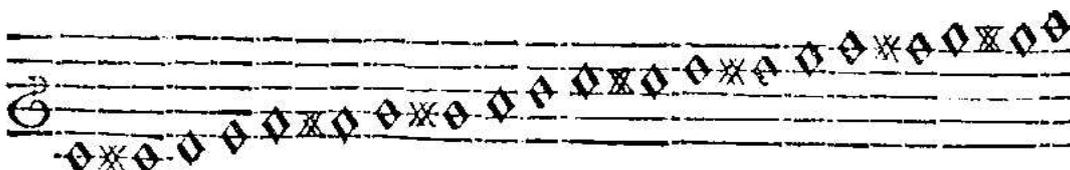
Voici maintenant les doigtés : le gros chiffre indique les cordes (en commençant par la plus grosse), et le petit chiffre, les doigts avec lesquels chaque son est touché.



Demande-toi maintenant, sans les lettres : Comment se nomme telle ou telle note ? Avec quel doigté la joues-tu ?



Lorsque tu es arrivé à la perfection dans cette matière, continue avec les *Semitonía* ou demi-tons. Ils sont indiqués ainsi : #, et se nomment *Semitonía* ou dièses, car chaque note doit être touchée un demi-ton plus haut que sa hauteur propre. A présent, aux endroits où se présente ce signe, tu trouveras mieux où la toucher, par exemple :



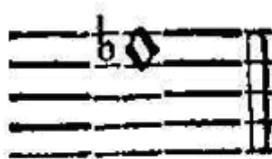
Avant toute chose, avant que tu apprennes les *Semitonia*, veille à bien faire la différence entre le *fa* sur la petite corde et le *si bécarre* sur la corde d'à côté, sans quoi tout ton courage et ton travail seront vains. Et celui qui touche improprement et faux, cela le suivra toute sa vie... car : « *inter mi & fa, est differencia magna* »⁶.

Ensuite (une fois les *Semitonia* connus), continue et approprie-toi les *b mollia*.

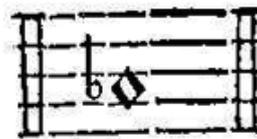
En effet, toutes les notes, devant lesquelles un *b rotundum* est inscrit, doivent sonner un demi-ton plus bas, en retirant un peu le doigt en arrière.



Ici il faut remarquer, que lorsque un « *b* » est placé devant une note qui sonne par elle-même sans l'utilisation des doigts⁷, elle doit être touchée avec le quatrième doigt sur la corde plus grave, ainsi :



avec le petit doigt,
sur la corde de La



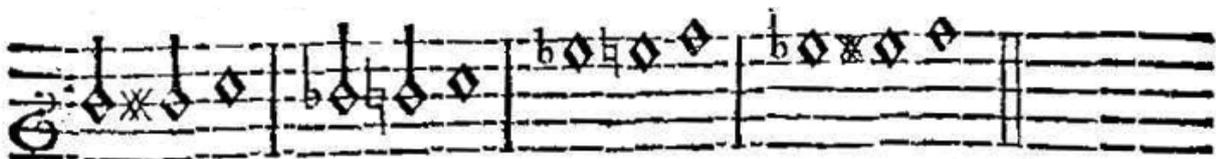
avec le petit doigt
sur la corde de Ré



avec le petit doigt
sur la corde de Sol

Après le *b mollum* ou *rotundum*, aussi appelé *b mol*, vient le *b quadratum* ou carré, qui se note ainsi : ♯

Il s'oppose au *b mol*, et rend la note [*Ton*] molle à nouveau dure, ou la fait revenir à ce qu'elle est en elle-même. Il prend la place d'un *Semitonia*. Bien qu'il ne soit utilisé, selon les règles glorieuses des Anciens, qu'après le *b mol*, pour le rendre à nouveau dur, on le trouve parfois employé, dans des compositions d'aujourd'hui, comme le Pamphile au jeu de cartes⁸.



Dans cet exemple, il rend la note à nouveau dure.

6 « Entre mi et fa, il y a une grande différence »

7 Comprendre : une corde à vide

8 Pamphile, [ou *Pamphilius* en allemand] : « 1) Nom d'une sorte de jeu de cartes qui a beaucoup de rapport avec celui qu'on appelle *Jeu de la mouche* ; 2) Nom du valet de trèfle au Jeu du Pamphile, dans lequel il est le principal atout. » (Source : Dictionnaire de l'Académie Française, 1842).

Dans le suivant par contre, il fait revenir à la véritable note.



En peu de mots, lorsqu'il suit un *b rotundum* ou *b mol*, le *b carré* rend la note dure, dans le cas où il est précédé par un *Semitonia*, il fait revenir la note à ce qu'elle est dans la gamme naturelle [*Scala*].

Chapitre V : Comment on doit se servir de l'archet

Lorsqu'on n'apprend pas correctement l'usage du tiré et du poussé, cela donne une mesure [*Mensur*] incohérente et absurde, qui peut même causer de très grosses fautes, comme on le voit chez ceux qui ont appris sans Maître, ou avec une personne inexpérimentée. Leurs coups d'archets inhabituels, allant contre le *Tactus*, sèment la confusion chez les autres musiciens, chose qu'il faudrait justement bien veiller à éviter dans le *Tactus ordinarius*⁹.

Lorsque se présentent deux notes de même valeur, la première est tirée en bas, la deuxième poussée en haut ; il en va de même après les silences, lorsque la note suivante est de même valeur, ainsi qu'après les points.

Exemples :

A signifie pousser en haut [*Aufzug*]

N signifie tirer en bas [*Niderzug*]



De même, dans le cas de silences, chaque silence est considéré comme un coup d'archet. En faisant ces pauses, je manque un coup d'archet, même pour les petits silences, comme les demi-*Tactus*, quarts, demi-quarts, seizièmes, et même les trente-deuxièmes.



⁹ *Tactus ordinarius* : division binaire du temps, la seule que Merck ait expliquée jusqu'à présent. La division ternaire est abordée dans le chapitre suivant, avec les coups d'archet y afférent.

En revanche, lorsque deux notes se suivent qui ne sont pas de même valeur, il faut retirer en bas ; la même chose s'applique après les silences ou les points, par exemple :

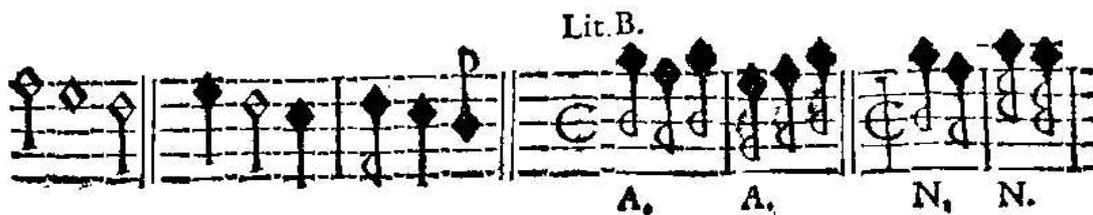


Après ces mêmes notes, ou points, ou silences, on tire donc deux fois en bas, et on pousse une fois en haut ; certains cependant tirent une fois en bas, et poussent deux fois en haut, mais le coup d'archet est rendu par là un peu embrouillé, car le poussé est habituellement plus court que le tiré. La première manière est la meilleure.

Lorsque trois notes de valeurs différentes se suivent, on doit alors les jouer chacune dans un coup d'archet. [*Strich für Strich*], par exemple :



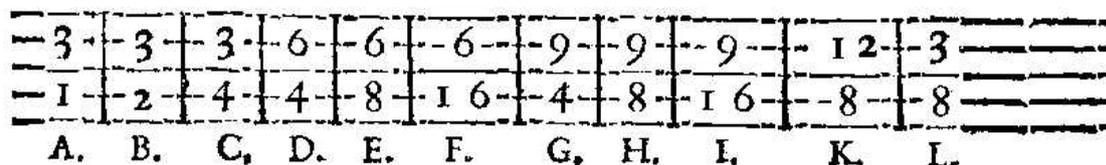
Dans le même ordre d'idée, il faut aussi s'occuper des *Syncopations*, appelées ainsi car la longue note doit toujours être séparée ou divisée en deux parties, de telle sorte que la première moitié soit associée à la première note dans le *Tactus*, et la deuxième moitié à l'autre note. C'est pourquoi, lorsque une telle note se présente, on doit donner un seul coup d'archet ; comme s'il y avait deux notes, mais à l'intérieur d'un même coup d'archet, par exemple :



De même il faut noter que lorsqu'au début une pièce, le premier *Tactus* n'a pas ses quatre quarts, bien qu'un signe de *Tactus* soit indiqué, il faut pousser la première note, lorsque les notes sont en nombre impair, et tirer la première note, lorsqu'elles sont en nombre pair, comme on peut le voir sur l'exemple ci-dessus portant la lettre B.

Chapitre VI : De la *Proportio Tripla*

La *Proportio Tripla* est présente lorsqu'on ne trouve pas les signes de l'habituel *Tactus* à quatre quarts, mais à la place de ceux-ci, au début, ou ailleurs, des chiffres. Alors le battement du *Tactus* perd un temps, si bien que trois temps seulement sont battus, et l'on doit juger de la division du *Tactus* d'après les chiffres.



La *Tripla Major*, indiquée par la lettre A, est ainsi nommée lorsque trois *Tactus* complets n'en forment qu'un seul. Il faut ici faire remarquer que dans ce cas, si l'on trouve des silences, ils ne valent que la moitié, par exemple :



La Triple (lettre B), s'appelle aussi *Tripla minor*. Trois demi-*Tactus* forment un seul *Tactus*.

Dans cette Triple comme dans toutes les suivantes, les silences ont leur valeur complète, ils ne sont divisés par deux que dans la *Tripla Major*. Cette *Tripla minor* est aussi appelée la Triple blanche.

La Trois-Quarts Triple est indiquée par la lettre C. Elle est appelée aussi Triple noire. Trois quarts forment un *Tactus*.

La Triple Sesquialtère est indiquée par la lettre D, six quarts y forment un *Tactus*, c'est-à-dire trois en battant en bas, trois en remontant en haut. Elle est très semblable à la Trois-Quarts Triple, excepté que le *Tactus* est divisé en six parties.

Les autres Triples qui restent découlent toutes de celles-ci. On doit lire partout le chiffre du haut avant celui du bas.

Ainsi à la lettre E je dis : « 6 sur 8, c'est-à-dire 6 huitièmes¹⁰ dans un *Tactus* »

A la lettre F je dis : « 6 sur 16, c'est-à-dire 6 seizièmes¹¹ dans un *Tactus* »

A la lettre G j'énonce : « 9 sur 4, c'est-à-dire 9 quarts dans un *Tactus* »

A la lettre H, je parle ainsi : « 9 sur 8, c'est-à-dire 9 huitièmes dans un *Tactus* »

A la lettre I, je prononce : « 9 sur 16, c'est-à-dire 9 seizièmes dans un *Tactus* »

A la lettre K, j'affirme : « 12 sur 8, c'est-à-dire 12 huitièmes dans un *Tactus* »

¹⁰ Huitièmes = croches

¹¹ Seizièmes = doubles croches

La battue de ce *Tactus* est la même que pour le *Tactus* à quatre quarts : 1.2.3.4. Puisqu'à chaque quart est ajouté encore une moitié de sa valeur, on peut aussi le transcrire dans le *Tactus ordinarius*, si l'on indique des « 3 » ou des « 6 » sur chaque partie [du *Tactus*].

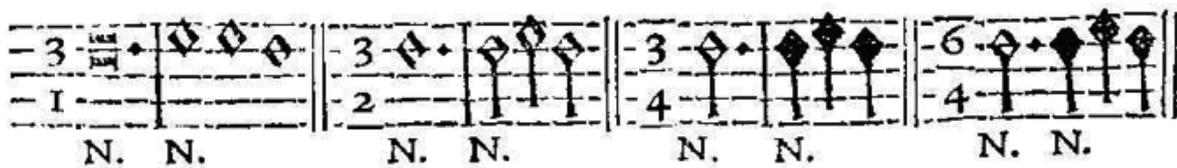


Il y a encore une Triple, qui s'écrit ainsi : 24/16. Celle-ci est apparentée à la Triple à douze huitièmes, car en fait 6 seizièmes font un quart.



On peut aussi en faire un *Tactus* à quatre quarts. A la lettre L, on appelle ceci le *Tactus* à 3 huitièmes, dans lequel 3 huitièmes forment un *Tactus*.

Afin que l'on ne s'emmêle pas dans les Triples à cause des coups d'archets, il faut savoir que ceux-ci se comportent après les notes, points et pauses, comme dans le *Tactus* à quatre quarts, sauf que, puisque tous les *Tactus* ont des points, ainsi que les demi-*Tactus* dans la *Sesquialtère*, il faut tirer deux fois en bas, par exemple :



Ceci se reconnaît car il y a toujours un nouveau *Tactus* qui commence, comme on peut le voir ci-dessus ; et dans la *Sesquialtera* (qui s'apparente au *Tactus* à trois quarts), un demi [*Tactus*].

Les notes sans points sont aussi conduites différemment, car puisque deux notes forment un nombre pair, la première est tirée, la seconde poussée.



En ce qui concerne les silences, il y a encore une *Exception* ou cas particulier, qui n'est à observer que dans le cas de ces divisions en trois : lorsqu'il se trouve d'abord un tiers de *Pausa*¹², la note suivante est tirée. La raison ? Parce qu'il s'agit de deux ou d'un nombre pair de notes.



Note bien ceci : compte les notes, et aussi bien les silences et les points : lorsqu'il s'en trouve un nombre pair dans le *Tactus*, tire la première, lorsqu'il s'en trouve un nombre impair, comme 1, 3 ou 5, pousse la première, tire la deuxième, et ainsi de suite.

Il faut faire aussi attention à ceci : chaque note seule¹³ doit toujours être poussée, aussi bien après les silences qu'après les points, comme on peut le voir dans l'exemple suivant. Cela s'entend seulement des notes de plus petite valeur cependant.



On peut très bien pousser deux fois dans les Triples, notamment lorsque le mouvement est rapide. C'est la pratique qui l'apprendra à la main.

Chapitre VII

De l'Unisson, de la Seconde, de la Tierce, de la Quarte, de la Quinte, de la Sixte, de la Septième, et de l'Octave.

L'Unisson [*Unisonus*] est le son seul en lui-même.

La Seconde (2), la Tierce (3), la Quarte (4), la Quinte (5), la Sixte (6), la Septième (7) et l'Octave (8), sont celles-ci :



12 Le mot « *Pausa* », au lieu d'être pris ici dans son sens habituel et général de « silence », semble bien désigner cette fois un silence particulier d'une durée d'un *Tactus*, c'est pourquoi nous le conservons.

13 Au vu des exemples, il faut comprendre probablement : seule de son espèce

Il ne reste encore que les signes suivants à expliquer.



Ce signe est la reprise [*Repetitio*], aussi noté ainsi,



ou ainsi :



Où l'on trouve ce signe, on doit recommencer la pièce ou la section depuis le début.



Ce signe se nomme *Pausa generalis*, ou *Silentium generale*, c'est-à-dire que toutes les voix se taisent et s'arrêtent.

Lorsqu'on trouve ce signe, sur deux notes ou plus, soit dessus soit dessous, toutes ces notes sont faites en un seul coup d'archet, dans la mesure où la longueur de l'archet y suffit, comme dans cet exemple :



Lorsque la lettre « t » ou deux petits traits // sont placés sur ou sous une note, on doit appuyer et relever le doigt qui suit celui de la note, à une *Secunda* d'intervalle. Ceci s'appelle *Trillo* ou *Mordant*.

Lorsque le signe « m » est indiqué, il faut bien appuyer le doigt mais bouger toute la main¹⁴.



Le signe ou est nommé *Custos* ou *Index*, il se trouve à la fin d'un système [*Systema*] ou portée, et indique à quel endroit de la portée se trouve la note sur la ligne suivante.

Dans les choses françaises, on doit bien faire attention aux petites *Reprises*, ou *Répétitions*, indiquées ainsi :



De même pour les grands arcs : Pour comprendre les arcs, observe bien leur étendue. Lorsque la pièce, ou section, est exécutée pour la première fois, toutes les notes sont jouées, jusqu'à ce signe :



¹⁴ Indication de l'usage du vibrato. Ce signe se trouve par exemple dans le Finale de la Sonata II des *Sonatae Violino Solo* (1681) de Biber, ou dans la *Passagagli*, n° VII de l'*Hortulus Chelicus* de Walther, ces deux virtuoses étant d'ailleurs cités par Merck quelques lignes plus bas.

Mais la deuxième fois, toutes les notes qui sont incluses dans l'arc ne sont pas jouées, comprendre jusqu'après la *Repetitio*, où l'on reprend la première note.



Il faut aussi bien faire attention aux petits mots comme les suivants, qui sont choisis par les compositeurs très consciencieusement :

grave : *gravitatisch* ;

poco : *ein wenig* ;

forte, fortement : *starck und laut* ;

piano, doux : *still oder sachte* ;

adagio, largo : *langsam* ; comme aussi lentement : *sanfft* ;

presto, allegro : *geschwind, fröhlich* ;

vivace : *lebhaft*

prestissimo, viste : *gar geschwind*

piu allegro, piu adagio : *mehr hurtig ou mehr langsamer*

Et pour trouver ce que signifient d'autres termes semblables, qui ne figurent pas ici, chacun peut se renseigner auprès d'un Maître avisé.

Ce que signifient les mots *Spiccato*, *Harpegiato*, (que l'on peut trouver dans les *Violino Solo*, parus en gravure, de virtuoses célèbres dans leur art, comme Herr von Bibern, Herr Walther, et Herr Westhoff), il n'est pas nécessaire de l'expliquer ici, car ce Précis n'a pas été élaboré pour les artistes, mais pour les autodidactes [*seucht-gelehrte*] et les débutants [*Incipientes*]. Puisque la façon de transmettre une manière de faire sans faute ni vice relève de l'enseignant [*Informator*] et de lui seul, s'il enseigne maladroitement, on jugera avec raison qu'il s'égare.

Ce Précis, à celui qui le lira entièrement et avec application, apportera déjà tant de lumière que l'on n'aura pas trop de peine avec lui pour la suite.

Seulement, je conseille à chacun de payer plutôt plus cher un bon Maître que d'engager un incapable à qui il donnera peu, car l'effet s'en montrera à la fin.

Chapitre VIII

De l'*Application*¹⁵ pour jouer dans l'aigu, et comment accorder les violons

Pour monter du sol au do, et redescendre (1 pour le premier doigt, 2 pour le deuxième, 3 pour le troisième, 4 pour le quatrième ou petit doigt) :



Lorsqu'on monte ou saute du *la* jusqu'au *ré* seulement, le premier doigt est placé sur le *la*. Pour aller plus haut, on doit se servir de l'*Application* suivante :



NB : autre corde appelée 2

On peut aussi monter dans ce cas, en prenant le *mi* sur la deuxième corde, et en poursuivant ainsi sur les autres notes. La pratique en montrera davantage.

En ce qui concerne l'accord juste du violon, celui qui possède un bon talent naturel n'aura pas besoin de beaucoup de leçons ; mais d'autres ont moins de capacités, et il faut aussi les prendre par la main, pour qu'ils puissent se débrouiller en l'absence du Maître. Le procédé se déroule à peu près ainsi :

- accorde la deuxième corde, nommée « la », afin qu'elle ne te semble pas trop haute, plutôt trop bas que trop haut ;

¹⁵ Nous conservons ce terme, qui désigne dans le monde germanique l'usage des doigtés dans les positions, jusque vers la fin du XVIII^{ème} siècle.

- puis prends un fil ou une ficelle, et mesure ensuite, depuis le sillet sur lequel les cordes sont posées, toute la longueur de la touche ;

- puis plie le fil (ou la ficelle) en deux, et tiens-le fermement au niveau du sillet ; à l'endroit où il arrive, fais une marque avec une mine de plomb ou un autre moyen ;

- lorsque c'est fait, place ton petit doigt sur la deuxième corde, derrière la marque, de sorte qu'il se trouve non pas sur la marque, mais derrière. Ceci te donnera le son « mi », accorde ensuite la petite corde d'après ce même « mi » ;

- lorsque l'unisson est pur, joue le « ré » sur la deuxième corde en plaçant le troisième doigt, puis accorde la troisième corde « ré » en octave avec celui-ci, bien juste ;

- bouge à nouveau ce même doigt, et place-le sur ladite troisième corde, sur le « sol », d'après lequel tu peux accorder, en octave, la grosse quatrième corde, et tout est correct ainsi.

Donc :



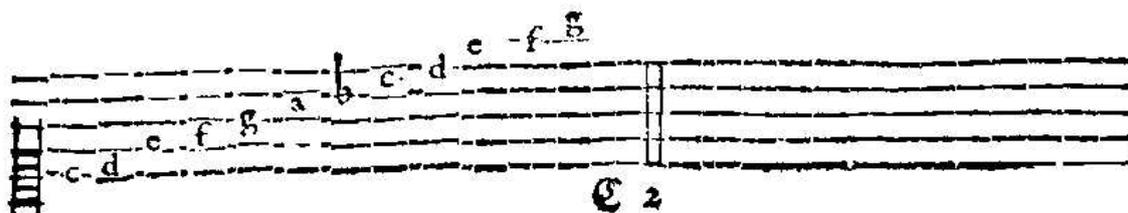
Par ailleurs, ci-dessus, dans le chapitre I, il a été question des trois *Clavibus Signatis*, ou signes de clés. Puisqu'on s'est déjà occupé de la *Clavis G*, il reste donc C et F.

La *Clavis G* se trouve aussi parfois sur une autre ligne, la première, la plupart du temps dans les choses françaises et dans tout ce qui est fait dans le même style, comme suit¹⁶ :



Elle est très facile à apprendre si on s'exerce seulement avec application ; on l'appelle *Dessus de Violon*.

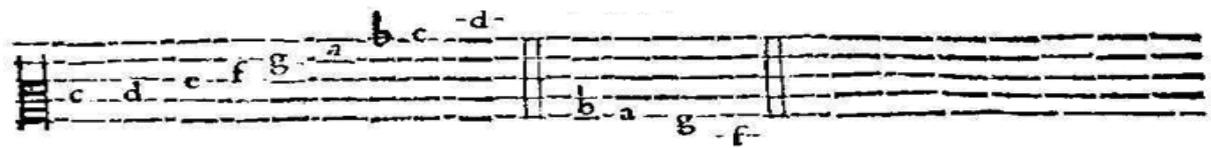
Vient ensuite la *Clavis C*, celle-ci est attribuée au *Discantus*, à l'Alto aigu [*hohe Alt*], à l'Alto ordinaire [*ordinari Alt*], et au Ténor. Pour le *Discantus*, elle se présente ainsi :



La voix qui correspond est appelée *Violetta*, ou *Viola prima* ou *secunda*, également *Soprano Viola*, ou bien *Cantus*. En français *Haute-Contre*.

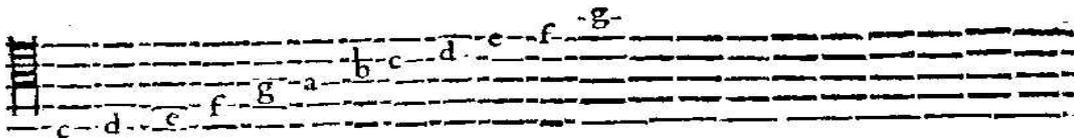
¹⁶ L'exemple qui suit donne à tort une clé de sol 2^{ème} ligne. Cette erreur est rectifiée à la main sur certains exemplaires.

La clé pour la voix d'Alto aigu se place sur la deuxième ligne, et [cette voix] se nomme Viola 2 ou 3, en français *Taille*. Ainsi :



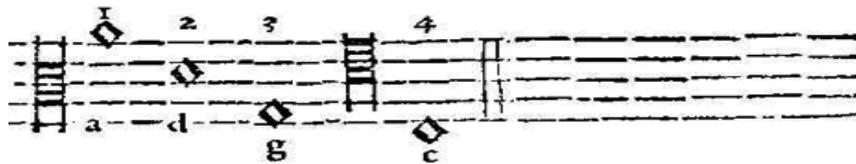
La clé pour la voix d'Alto ordinaire se présente sur la troisième ligne, et [cette voix] se nomme aussi Viola 1, 2 ou 3, en français *Quinte*.

La clé pour la voix de Ténor vient se placer sur la quatrième ligne ; dans la musique française on ne la trouve pas, excepté dans la *General-Bass*¹⁷, où elle sert pour une basse aigüe.



Par conséquent, celui qui apprend à jouer au violon la partie de *Discantus* ou de *Violetta*, peut du même coup jouer l'Alto ordinaire, sauf qu'il prendra une *Bratsche* au lieu du violon pour jouer l'Alto. Les doigtés sont semblables à ceux de la *Violetta*¹⁸. L'accord de la *Bratsche* est celui-ci :

Ce système est valable pour l'Alto aigu, celui qui joue cette partie [fait comme s'il jouait] un



violon parfait [*perfecte Violin*]¹⁹. La *Bratsche* reste accordée comme précédemment.

Le ténor est obtenu, lorsqu'on place la petite corde (avant d'arriver à la perfection) sous le chevalet, et qu'à sa place on prend la suivante. Les doigtés sont les mêmes que pour le violon²⁰. La *Bratsche* reste accordée comme précédemment.

17 Basse continue.

18 Celui qui sait lire la clé d'Ut 1^{re} ligne en jouant sur le violon, n'a qu'à s'imaginer, lorsqu'il a une partition en clé d'Ut 3^{ème} ligne, qu'il joue toujours la clé d'Ut 1^{re} (clé « de Violetta »), mais en prenant une *Bratsche* au lieu du violon. Le changement d'instrument dispense d'apprendre à lire une nouvelle clé.

19 Phrase un peu embrouillée pour indiquer une deuxième astuce de transposition : celui qui joue le violon « parfait », c'est-à-dire celui qui est écrit en clé de Sol 2^{ème} ligne (par opposition à la partie de Violetta, qui se joue sur un violon mais s'écrit en clé d'Ut 1^{re}), peut directement jouer une partie d'Alto aigu écrite en clé d'Ut 2^{ème} ligne, en prenant une *Bratsche*, mais en continuant à s'imaginer qu'il lit en clé de Sol 2^{ème} ligne. Le jeu des clés et des instruments réalise la transposition sans qu'il soit nécessaire d'apprendre la clé. Cette astuce est également indiquée par Prinner dans le *Musicalischer Schlissl* (1677)

20 Troisième artifice qui permet de jouer en clé d'Ut 4^{ème} ligne, sans savoir la lire, pourvu que l'on sache jouer la clé de Sol 2^{ème} ligne sur le violon : on prend une *Bratsche* au lieu du violon, et l'on retire la corde aigüe de la ; puis l'on s' imagine que la corde de ré, devenue la plus aigüe, est la corde de mi du violon, et l'on continue à jouer fictivement en clé de Sol 2^{ème} ligne sur un violon, ce qui produit les sons requis. On voit quels trésors de pédagogie est prêt à déployer Merck pour permettre à ceux qui ne lisent que les deux clés aigües (Sol 2^{ème} ligne et Ut 1^{re} ligne) de jouer toutes les parties intermédiaires...

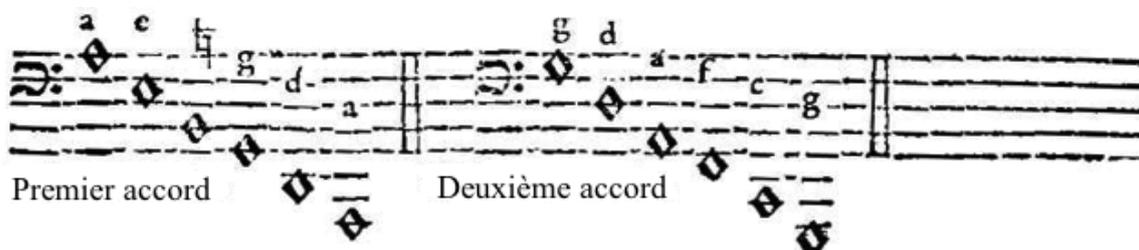
L'accord de la viole de gambe est celui-ci :



La troisième *Clavis Signata* est dédiée seulement à la basse, d'une double manière



L'accord du *Baß-Geigen*²¹ à six cordes est différent. Les deux meilleurs accords sont ceux-ci (NB. Les accords sont tous à compter à partir de la corde la plus petite) :

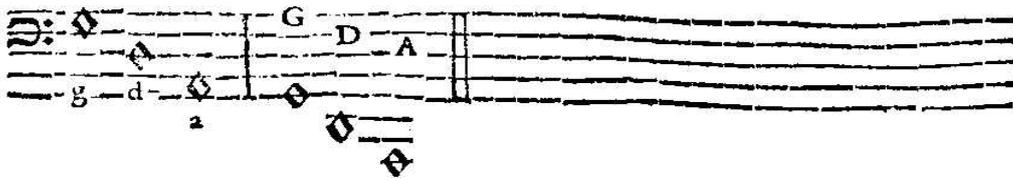


La basse française à quatre cordes est accordée ainsi :



21 Littéralement : violon-basse

On trouve encore une façon d'accorder à 6 Chœurs, moitié *Chor Ton*, moitié *Cornett*, ainsi :



Celle-là est encore bonne à quelque chose, les autres sont vraiment trop pour les violoneux, c'est pourquoi je ne les ai pas omises sans raison.

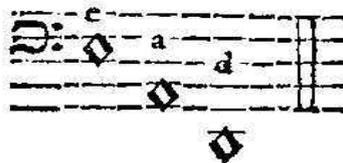
On peut aussi, en cas de nécessité, jouer la basse sur une *Bratsche*, si l'on accorde chaque corde une seconde plus haut, on doit cependant bien prêter attention aux # et b, et chercher le grave autant que possible, sans quoi cela devient absurde.

L'accord est le suivant :



et les doigtés sont comme ceux de la Violetta ou de l'Alto ordinaire²².

En outre, si l'on file trois cordes en boyau avec du cuivre ou de la soie lyonnaise, cela sonne presque comme un *Fagott*. L'accord, à trois cordes seulement, est dans ce cas le suivant :



et les doigtés sont également les mêmes que pour l'Alto ou la Violetta.

Celui qui a suffisamment appris le Violon et les voix du milieu, et veut se mettre à la *Viola da Gamba*, trouvera lui-même comment placer les doigts, car on peut d'autant moins se tromper, que la *Viola da Gamba* a ses frettes.

De même, puisque plusieurs accords sont indiqués pour la Basse, on doit avoir pour chacun des doigtés [*Application*] différents. Le jugement de chacun lui montrera bien que le deuxième doigt n'est pas placé avant le premier ni le premier après le second.

Puisqu'aucun exemple, ni pièce à jouer, n'est présenté dans ce petit ouvrage, je laisse, dans ce domaine, à chaque Maître son propre arbitre, pour prescrire ce qui lui plaît. Mon conseil : on devrait, après un petit nombre d'exemples, oser s'attaquer ensuite à des *Ballets*, et surtout à des *Sonates* et *Concertos* faciles, que Messieurs les Libraires ont en grande abondance de nos jours.

22 Ultime expérience de transposition : il s'agit de lire en clé d'Ut 1^{ère}, une partition écrite en clé de Fa 4^{ème} ligne, sur une *Bratsche* accordée un ton plus haut... Lisant une note écrite sur la première ligne de la portée, je l'associe, comme en clé d'Ut 1^{re} ligne sur le violon, à un troisième doigt sur la 4^{ème} corde (la plus grave), ce qui produit, sur la *Bratsche* transposée dont la 4^{ème} corde est un ré, un sol, qui est donc bien la note voulue. Ceci dispense d'apprendre la clé de Fa, mais Merck a raison de préciser que d'une part les altérations deviennent très problématiques, et que par ailleurs l'instrument sonnait une octave plus haut, il faut fréquemment octavier, ce qui rend la manœuvre vraiment dangereuse...

Un débutant devrait aussi s'appliquer à recopier lui-même ce qu'il peut recevoir de bon, car de cela il peut tirer un grand bénéfice, et c'est un merveilleux moyen contre le désœuvrement.

Quelques remarques supplémentaires

1. Un débutant devrait s'appliquer souvent à battre le *Tactus* et à compter les notes en faisant du violon ; aussi à s'habituer à de longs et beaux coups d'archet, et avant toute chose à ne pas presser les poussés.
2. On doit tenir le violon joliment, bien droit, sous le sein gauche [*unter der lincken Brust*], ne pas appuyer le bras contre le corps, mais le maintenir libre, et adopter un maintien stylé [*Manierliche Statur*], afin ne pas se tenir bossu, courbé, ou avec les pieds tordus. On ne doit pas non plus faire de gestes bizarres en jouant du violon, tordre la bouche, le menton ou le nez, et encore moins ronfler ou gémir.
3. Lorsqu'on accorde le violon, on devrait le tenir sous le bras droit, avec les cordes vers le bas, et tourner les chevilles dans les deux sens avec les doigts de la main gauche. Par ailleurs, celui qui a de petits bras ferait mieux de se faire fabriquer un petit demi-violon, car lorsqu'on prend un [trop] grand violon sous le menton, cela reste pour toute la vie, et c'est une gêne pour beaucoup.
4. Comment tenir l'archet, cela s'apprend de soi-même.
5. Un étudiant doit s'appliquer à se rendre aux réunions artistiques honnêtes, où telle ou telle forme d'*Exercitium* est pratiquée, à bien observer et écouter un virtuose, pour pouvoir en retirer quelque chose pour lui-même, et à se montrer prêt à rendre service à chaque artiste. D'abord, dédier sa musique à la gloire de Dieu, et ensuite à la délectation de son âme; fuir les compagnons et les groupes débauchés et sans foi, et s'abstenir de traîner dans les rues et de se livrer à des grossièretés pendant la nuit, afin que l'Art conserve le respect qu'il mérite.

Conclusion

Dans le cas où je me rendrais compte que ce travail court mais fondamental serait de quelque utilité à la jeunesse, je m'enfoncerai, si Dieu le veut, encore plus avant dans cette matière, et porterai à la lumière comment d'autres instruments, aussi bien à vent qu'à percussion, peuvent être appris avec peu d'effort en se basant sur des fondamentaux.

A Dieu seul l'Honneur

