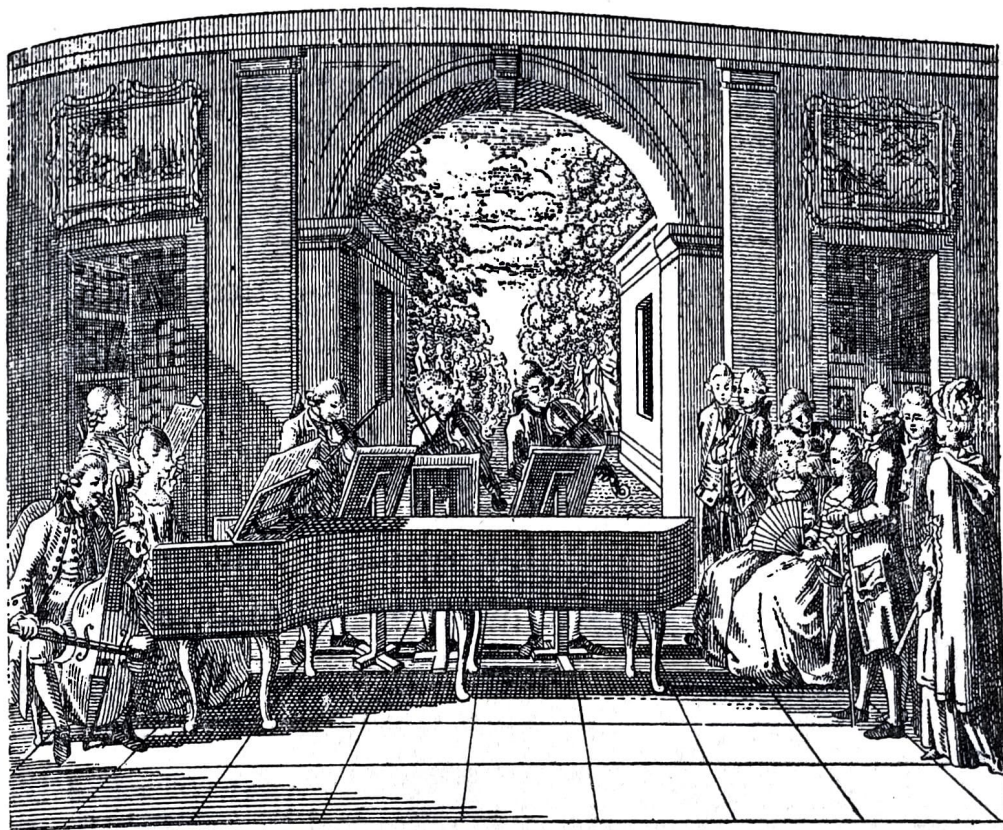




Gaviniès et son temps

【Celui que Viotti appelait le « Tartini de la France » a vu sa gloire un peu éclipsée par celle de Viotti lui-même et par celle de Kreutzer et de Rode. Aucun travail d'ensemble sur la vie et les œuvres de Gaviniès n'ayant été entrepris depuis les notices que M^{me} de Salm, P. Bernadau, Fayolle et Vidal consacrèrent à ce remarquable musicien, nous croyons utile de rappeler quelques traits saillants de son existence et de son talent, et de marquer le rôle qu'il a joué dans l'école française de violon de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Pierre Gaviniès naquit, le 11 mai 1728, à Bordeaux, où son père, François Gaviniès, exerçait la profession de luthier. Venu au jour « au milieu des instruments de musique », il montra de très bonne heure de grandes dispositions pour le violon, mais c'est à Paris qu'il reçut sa formation technique, car François Gaviniès, le luthier, s'installait, dès 1734, dans la capitale, rue Saint-Thomas-du-Louvre (1). Une grande obscu-

(1) François Gaviniès avait épousé Marie Laporte ; il fut juré-comptable de la communauté des

rité enveloppe encore ses années d'enfance ; de nombreux artistes fréquentaient la boutique paternelle, sans que l'on sache de façon précise lequel d'entre eux fut son maître ; toutefois, il est vraisemblable d'admettre que J.-M. Leclair le compta parmi ses élèves. Si l'on en croit Cartier, le jeune Gaviniès aurait débuté en jouant les *Caprices* de Locatelli, puis les *Concertos* de Geminiani qui ne voulut confier leur exécution qu'à lui seul, assertion étayée par le fait de la présence de Geminiani à Paris, vers la fin de 1740.



Les succès de l'enfant prodige ne tardèrent pas à attirer l'attention de la direction du Concert spirituel qui multipliait alors les auditions de virtuoses et les numéros sensationnels. Aussi, engagea-t-elle le violoniste de 13 ans, et, le 8 septembre 1741, au concert des Tuileries, Pierre Gaviniès jouait avec le petit Labbé, une sonate à deux violons de J.-M. Leclair (1). Comme Labbé avait pris des leçons de Leclair, il y a donc lieu de supposer que

Gaviniès était, lui aussi, élève du grand violoniste. Le jour de la Toussaint, Gaviniès interprétait une pièce particulièrement goûtée des habitués du Concert, le fameux *Printemps* de Vivaldi, déjà joué par Guignon en 1729 et en 1730, aux applaudissements de toute l'assistance (2). A partir de cette double et brillante apparition, le nom de Gaviniès ne figure plus sur les programmes du Concert spirituel qu'en 1748. Qu'advint-il de lui dans cet intervalle ? Selon les uns, il serait entré au service du duc d'Orléans, selon les autres, le grand prieur d'Orléans l'aurait comblé de bienfaits, pour dissuader son père de le produire à Londres (3).

luthiers parisiens, et mourut le 27 décembre 1772. Voir : Constant Pierre : *Les facteurs d'instruments de musique*, Paris, 1893, p. 80.

(1) *Mercur*, septembre 1741, p. 2092.

(2) *Ibid.*, novembre 1741, pp. 2519, 2520.

(3) Mme de Salin, *Éloge historique de Gaviniès*, 1801, p. 3. — P. Bernadau : *Notice sur un célèbre musi-*

En 1748, Gaviniès se place au premier rang des artistes admirés du public, Blavet, Guignon, Canavas, et dès 1750, il joint aux triomphes du virtuose ceux du compositeur en jouant une sonate dont il est l'auteur. Un *Concerto avec voix* de Mondonville met son archet en concurrence avec le bel organe de M^{lle} Fel et provoque l'enthousiasme des gazettes (1). En juin 1753, nouvelle disparition de Gaviniès, disparition qui persiste jusqu'en avril 1759, et durant laquelle eut peut-être lieu l'aventure dont nous entretient Madame de Salm, fugue amoureuse du jeune musicien compliquée d'un emprisonnement d'un an (2). Ce que nous savons du caractère ardent et indépendant du violoniste rend cette équipée romanesque parfaitement vraisemblable. M^{me} de Salm ajoute que ce fut au cours de sa détention que Gaviniès composa sa fameuse *Romance*, dont la première mention se lit dans le *Mercure* de décembre 1759 (3).

Quoiqu'il en soit, le musicien commence, en 1760, la publication de ses œuvres en donnant un recueil de sonates à violon seul et basse ; puis, il aborde le théâtre, avec le *Prétendu*, représenté avec succès à la Comédie italienne, et dont d'Origny signale la « science profonde des trios et des quatuors » (4). Mais, au Concert spirituel, ses triomphes de violoniste prennent un éclat sans pareil, et le détournent de la voie lyrique. Il joue des concertos qui récoltent une ample moisson d'applaudissements : « On admire toujours, écrit le *Mercure*, l'étonnante facilité avec laquelle il exécute ; rien n'est difficile pour lui. Il varie son sujet à l'infini et paraît toujours nouveau. » C'est qu'en effet, une « vague » de *variations* déferle alors à travers la musique, vague qui se propagera jusqu'à Beethoven ; ce ne sont que « jolis airs » variés, arrangés, brodés de mille manières. L'organiste Balbastre exerce son imagination sur des morceaux lyriques, et le harpiste Hochbrücker s'ingénie à varier le *Menuet* d'Exaudet, pen-

cien compositeur, originaire de Bordeaux in *Bulletin polymathique du Museum d'instruction publique de Bordeaux*, 1809, p. 116.

(1) *Mercure*, mai 1752, pp. 182, 183. Il s'agit du concert du Samedi-Saint 1752. — A la fin de 1759, Gaviniès accompagnait de même le chanteur Potenza ; le *Mercure* déclarait « qu'on prenoit la voix pour l'instrument et l'instrument pour la voix ». (Janvier 1760, I, p. 191.)

(2) M^{me} de Salm : *Éloge historique...*, p. 4.

(3) *Mercure*, décembre 1759, p. 193.

(4) Le *Prétendu* fut joué, pour la première fois, le 6 novembre 1760.

dant que Corrette publie des *Concertos de Noël* auxquels le *Fugit nox* de Boismortier et ses *Noëls* font une âpre concurrence. Aussi, Gaviniès prend-il soin d'exploiter le précieux filon de la variation, et le jour de Noël 1762, il exécute un concerto dans lequel il introduit un point d'orgue qui « travaille savamment » un Noël connu (1).

Notre homme est parvenu à l'apogée de sa renommée ; à l'envi, les musiciens lui adressent l'hommage de leurs œuvres : Jean Godefroid Eckard et Le Duc l'aîné lui dédient des sonates, pendant que les gazettes s'extasient sur son jeu et sur sa magnifique qualité de son ; à les entendre, Gaviniès paraît se surpasser à chaque audition. C'est vers cette époque que Léopold Mozart le rencontre à Paris. Dans son carnet de voyage (novembre 1763-avril 1764), il inscrit le nom de « M. Gaviniès, virtuose au violon », à côté de ceux d'Eckard, d'Hochbrücker et de Duport (2). En Italie, le bruit des triomphes de Gaviniès excite chez les virtuoses la plus ardente émulation, et on n'oublie pas que dès 1753, le violoniste français s'était mesuré avec Carminati et Pugnani.

Gaviniès se décide alors à faire graver par souscription les concertos qui lui valaient une approbation aussi unanime (3) ; il les dédie à ce singulier maniaque du violon qui se nommait le baron de Bagge et chez lequel il fréquentait avec Gossec, Capron et Duport (4). Puis, soudain, à partir de 1765, il cesse de se produire en virtuose au Concert spirituel, et Bernadau attribue cette retraite prématurée à la préférence que le public semblait marquer au jeu de Lolli, violoniste du duc de Wurtemberg. Lolli s'était fait entendre au concert de Pâques 1764, et un de ses principaux moyens de succès consistait à pratiquer le violon « discordé », c'est-à-dire le violon présentant une octave au grave, à la place de la quinte habituelle.

Il peut sembler surprenant que cette simple singularité d'exécution ait suffi à provoquer la décision de Gaviniès ; mais le violoniste, de carac-

(1) *Mercur*, janvier, I, 1763, p. 184.

(2) Th. de Wyzewa et G. de Saint-Foix : *Mozart*, I, p. 52.

(3) *Avant-coureur*, 13 février 1764, p. 103.

(4) Sur le baron de Bagge, voir G. Cucuel : *Le baron de Bagge et son temps*, *Année musicale*, 1901, pp. 145 et suiv.

ère à la fois fier et sensible, manifestait à tout propos sa susceptibilité et son indépendance. On lui reprochait de la bizarrerie, et une vivacité souvent excessive. Il faisait des mots à l'emporte-pièce, baptisant « anachorètes » les élèves de Corrette, et sa nature fougueuse n'admettait aucune contrainte.

Avec cela, de cœur excellent, plein de noblesse et de désintéressement. Il ne pouvait voir une infortune sans chercher immédiatement à lui venir en aide, et sa générosité ne connaissait pas de limites. Paternel avec ses élèves, il mettait une sorte de coquetterie dans son désintéressement, donnant aux pauvres la préférence sur les riches, et procurant à ses frais des maîtres pour d'autres instruments à ceux qui ne lui paraissaient pas bien doués pour le violon. Sa bienfaisance ne s'exerçait pas sur les seuls musiciens ; il collabora de la façon la plus active à l'œuvre philanthropique entreprise, en 1766, par le peintre Bachelier, en faveur des écoles gratuites de dessin, et organisa, à partir de février 1769, une série de concerts au profit de ces écoles (1).

Aussi, lorsque le 25 mars 1773, le Concert spirituel confié par la ville de Paris à Gaviniès, Gossec et Le Duc l'aîné reprit ses séances sous la direction du généreux violoniste, l'accueil du public fut-il des plus sympathiques. « Il auroit été difficile d'ajouter à la précision, à l'ensemble et à l'intelligence de l'exécution », écrit le *Journal de musique* (2), et ces compliments s'adressaient au chef d'orchestre Gaviniès.

Le choix des pièces inscrites aux programmes du Concert ne présentait pas moins d'intérêt que leur exécution. Pendant les quatre années que dura la direction Gaviniès, Gossec, Le Duc, on put entendre, outre des oratorios de Cambini, de Gossec (*La Nativité*) et de Rigel (*La Sortie d'Égypte*), de très nombreuses symphonies de l'école viennoise et de celle de Mannheim ; d'abord, des symphonies à grand orchestre, telles que celles de Toeschi, d'Haydn, de Gossec (*La chasse*), d'Eichner, de Ditters, puis des symphonies concertantes, alors si à la mode, et représen-

(1) *Mercur*, février 1769, pp. 202, 203-mars 1769, pp. 138, 139.

(2) *Journal de musique par une société d'amateurs*, 1773, n° 2, p. 74, et M. Brenet : *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, p. 301.

tées par les œuvres de Stamitz, de Davaux, de J.-C. Bach, de Cambini, de Laurent, de Cannabich et de Saint-Georges. Boccherini, qui s'était fait entendre au Concert en 1768, apparaît aussi sur les programmes en 1774. Quant aux virtuoses qui brillent de tout leur éclat pendant la direction Gaviniès, ils forment une étincelante pléiade, en tête de laquelle se dresse parmi les violonistes le fameux Jarnowick, au jeu fin et gracieux, et dans laquelle se groupent Capron, Guénin, Le Duc, Paisible, Stamitz, Bertheaume, Pieltain, avec les violoncellistes Duport et Janson et le hautboïste Bezozzi.

La mort de Le Duc l'aîné, survenue en janvier 1777, désorganisa la direction du Concert qui passa au chanteur Legros. Ce fut un coup très dur pour Gaviniès qui, désabusé, se détourna du monde musical. Ses élans de philanthropie ne lui avaient laissé qu'une précaire situation de fortune ; il vivait modestement, et malgré sa gêne, il conservait toute sa sérénité. Entouré d'amis et d'élèves qui professaient pour lui une véritable vénération, il recevait d'eux, en l'an IV, un touchant hommage sous la forme d'une représentation donnée à l'Opéra à son bénéfice, mais toujours généreux, il s'empressait de verser le montant de la recette entre les mains d'une famille tombée dans la misère (1). Au *Lycée des Arts*, on lui offrait une couronne en séance publique ; Gaviniès se leva pour remercier l'assemblée, et soudain, vaincu par l'émotion, il fondit en larmes (2). Ce trait dépeint bien la sensibilité vive, ardente du musicien.

Le Conservatoire, fondé le 18 brumaire an II, tenant à couronner la longue carrière de Gaviniès, lui proposait de prendre place parmi ses maîtres. Il accepta, et figura en l'an IV dans le corps enseignant, comme professeur de violon, aux appointements de 2.500 livres (3).

Malgré son grand âge et ses infirmités, il remplissait les devoirs de sa charge avec un entier dévouement, bien que sa santé déclînât de jour en jour. Ses amis s'ingéniaient à illuminer ses dernières années d'une sorte d'apo-

(1) *Affiches*, an IV. Supplément à la feuille du Tridi, 23 messidor an IV, p. 5199.

(2) M^{me} de Salm : *Éloge historique...*, p. 12.

(3) Arch. Nat., O^e 65^e. Voir aussi Constant Pierre : *Le Conservatoire de Musique*, p. 129.

théose ; Rode, Garat et Kreutzer le fêtaient au théâtre Feydeau, et Garat chantait en son honneur sa fameuse *Romance* ; mais ses jours étaient désormais comptés. M^{me} de Salm rapporte qu'il recevait alors les soins d'une femme à laquelle il avait voué un tendre attachement ; c'était M^{me} Guérin, née Courvant (1). « Il expira en lui baisant la main », le 22 fructidor an VIII, dans le très modeste appartement qu'il occupait, rue Saint-Thomas-du-Louvre, n° 273 (2). Jusqu'au dernier moment, Gaviniès avait travaillé, et l'année même de sa mort, il composait ses célèbres *XXIV Matinées*.

On lui fit des funérailles qui, malgré leur simplicité, se déroulèrent, avec une pompe antique, à la David. Les élèves du Conservatoire exécutèrent un hymne funèbre ; le drap funèbre était porté par Gossec, Méhul, Cherubini et Martini, et les professeurs du Conservatoire suivaient le cercueil, chacun tenant à la main une branche de cyprès (3).



En dépit des soubresauts de son caractère, Gaviniès était un tendre, un sentimental. Il savait plaire aux femmes, et compta de nombreuses amitiés féminines. Une de ses amies, M^{me} Alissan de la Tour, qui joignait à l'amour des bêtes un grand culte pour J.-J. Rousseau, lui légua, en 1788, une rente viagère de 1.500 livres (4). Il avait, du reste, approché le philosophe genevois, et Fayolle raconte qu'un jour, chez Rousseau, les deux amis mangèrent des côtelettes que Gaviniès avait fait cuire lui-même (5).

L'artiste fut incomparable. Excellent lecteur, il aurait été le héros d'une histoire survenue dans le salon de La Pouplinière où un certain marquis italien, voulant le mettre à l'épreuve, lui proposa de déchiffrer un concerto manuscrit et de mauvaise écriture. Gaviniès sortit à merveille

(1) *Inventaire après décès de Pierre Gaviniès*, 23 vendémiaire an IX. Minutes de M^e Dutertre, notaire à Paris.



(2) Arch de la Seine, fonds Bégis.

(3) *Journal de Paris*, 27 fructidor an VIII, pp. 1796, 1797. Le même article nécrologique parut le 28 fructidor dans la *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, p. 1447.

(4) Minutes de M^e A. Leroy, notaire à Paris.

(5) Fayolle : *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès et Viotti*, 1807, p. 28.

de ce traquenard. Mais il était surtout hors de pair au point de vue de la sonorité. De l'Amati que signale l'inventaire dressé après son décès, ou des quatre violons construits par son père, qu'il conservait, il tirait des sons d'une pureté et d'une intensité d'expression qui transportaient ses contemporains ; nul ne s'entendait mieux que lui à jouer les *Adagios*. La Dixmerie parle de son jeu onctueux et brillant (1), et la première de ces épithètes semble caractériser de la façon la plus objective la manière de violoniste, dont la sonorité lumineuse et prenante dominait tout un orchestre (2).

Un artiste de pareille envergure devait faire de nombreux élèves ; presque tous ceux-ci acquièrent rapidement une éclatante renommée, et on a pu, non sans quelque raison, l'appeler le père de l'École française. Capron, Le Mièrre, Bertheaume, Paisible, Le Duc l'aîné, l'abbé Robineau, Guénin, Baudron et Imbault furent de remarquables violonistes qui préparèrent l'apparition triomphale de Viotti.

Enfin et surtout, Gaviniès et son école déterminèrent, dans la musique instrumentale de la seconde moitié du XVIII^e siècle, une évolution des plus caractéristiques. Gaviniès a laissé six œuvres pour le violon, publiées de son vivant à partir de 1760 et une œuvre posthume. Il a écrit deux livres de sonates à violon seul et basse, des sonates à deux violons, des sonates pour violon et violoncelle, des concertos à violon principal, quatuor, deux hautbois et deux cors, enfin des airs à trois parties et un recueil d'études intitulé les *XXIV Matinées* (3).

Toutes ces compositions soulignent les progrès de la transformation qui s'accomplissait en France au sein de la littérature du violon depuis 1750 et l'école de Leclair. D'abord, la sonate de violon tend à se resserrer dans un cadre tripartite ; sa construction au moyen de trois mouvements s'observe déjà chez Exaudet, Branche et Miroglio. Joseph Exaudet place à la fin de ses sonates un *Menuet*, un *Allegretto* ou un *Scherzo*, et il est le

(1) Bricaire de la Dixmerie : *Les deux âges du goût*, 1769, p. 499.

(2) P. Bernadau, *loc. cit.*, p. 116

(3) M^{me} de Salm, Gerber et Fayolle donnent aux *XXIV Matinées*, dédiées à un Bordelais, M. de Castarède, la date de 1800.

premier en France à introduire cette dernière pièce dans ses compositions de violon. C'est ainsi que la Sonate VI de son œuvre III, 6 *Sonates à violon seul et basse*, datant des environs de 1760, se termine par un *Scherzo*. Il est aussi, avec Gaviniès, le premier à se servir de la *Romance*, pièce d'allure modérée, inspirée par le style vocal, et qui n'allait pas tarder à faire fureur (1). On rencontre une *Romance*, munie de deux couplets, et écrite au relatif mineur, comme pièce médiane de la Sonate II du recueil d'Exaudet. De même, Gossec, vers 1761, met une *Romance* au centre de la symphonie en mi bémol de son œuvre V, et la symphonie avec flûtes, hautbois et cors publiée par Papavoine en 1764, en contient aussi une. Des morceaux semblables peuplent les deux livres de sonates de Gaviniès de 1760 et de 1764, et la *Romance* est pareillement utilisée par Capron et par Le Duc l'aîné (2). Voici le début de la fameuse *Romance* de Gaviniès, d'après la version de Tarade :

Romance



L'organiste Balbastre avait donné, avant Tarade, la *Romance* de Gaviniès, sous le titre de « Musette de Gavignè » (*sic*) dans un recueil de morceaux « accommodés pour le clavecin » (3).

Très souvent aussi, les mouvements terminaux adoptent le type de l'air varié : tel *Gratioso* de Gaviniès ne comporte pas moins de 9 variations, et lorsque les sonates prennent fin sur un *Menuet*, celui-ci s'accompagne toujours d'un *minore e piano*, après lequel se produit une reprise

(1) La célèbre *Romance* de Gaviniès ne fut pas éditée avec ses autres œuvres. Elle nous a été conservée dans un recueil de Tarade intitulé : *Premier recueil des plus beaux airs et la Romance de M. Gavignès* (*sic*) (1773). Comme le *Menuet* d'Exaudet, la *Romance* du maître bordelais servit de thème à de nombreuses variations.

(2) Les *Concertos* de Gaviniès contiennent aussi des *Romances*. Celle du 1^{er} *Concerto* peut être considérée comme un type achevé du genre. Viotti emploie, lui aussi, la *Romance* dans ses *Concertos*.

(3) Recueil manuscrit, Bibl. Nat., Vm⁷ 2018.

variée du majeur. Nous ajouterons que, chez Le Duc et Paisible, le *Rondeau* tend à jouer le rôle de pièce conclusive des *Concertos* (1). Mais la transformation la plus essentielle porte sur le style, sur l'écriture des œuvres instrumentales. Avec l'école de Gaviniès, sous l'influence des Mannheimistes et des opéras bouffes italiens, le style dit galant se substitue au style rocaille de l'époque antérieure. La trame musicale se simplifie et remplace le papillotage des traits et des passages, les *concolti* qu'énoncent les petites figures chiffonnées, par de grands plans de batteries et de trémolos sur lesquels se déploient des mélodies de large souffle, ou d'allure gracieuse et plaisante. Certains *Adagios* de Branche annoncent déjà ce style nouveau, et sur ces vastes nappes de figurations simplifiées, les individus thématiques ressortent mieux que lorsque leurs contours s'engagent dans le feutrage des arpèges et des broderies.

D'ailleurs, la virtuosité prend sa revanche avec les cadences et points d'orgue, qui apparaissent, dès 1741, dans les sonates de Pierre Miroglio, et en 1748 dans celles de Pagin.

Gaviniès fut un des artisans les plus actifs de cette transformation du style instrumental. Ses mélodies souples, fluides, sentimentales, n'incorporent pas seulement un plus grand nombre de degrés de la gamme que celles de l'époque précédente, elles admettent encore un système de modulations aussi audacieux que varié. Ainsi, nous voyons le thème de l'*Adagio* de la 1^{re} sonate de l'œuvre III en mi majeur, onduler de la tonalité principale à celles de la dominante, de la médiate et de la sous-dominante.

La mélodie de Gaviniès s'incurve en grands arceaux qui abritent souvent de petites colonies ornementales, mais celles-ci, loin d'en altérer les grandes lignes, ajoutent à sa puissance expressive, car elles font se replier sur elle-même la ligne chantante avant de la laisser se détendre. Nous citerons, comme exemple du rôle expressif de l'ornementation mélodique, le gracieux et fluide *Andante* du Duetto VI (op. V) ; parfois, Gaviniès atteint ainsi à un charme mozartien et rappelle la rêverie crépusculaire

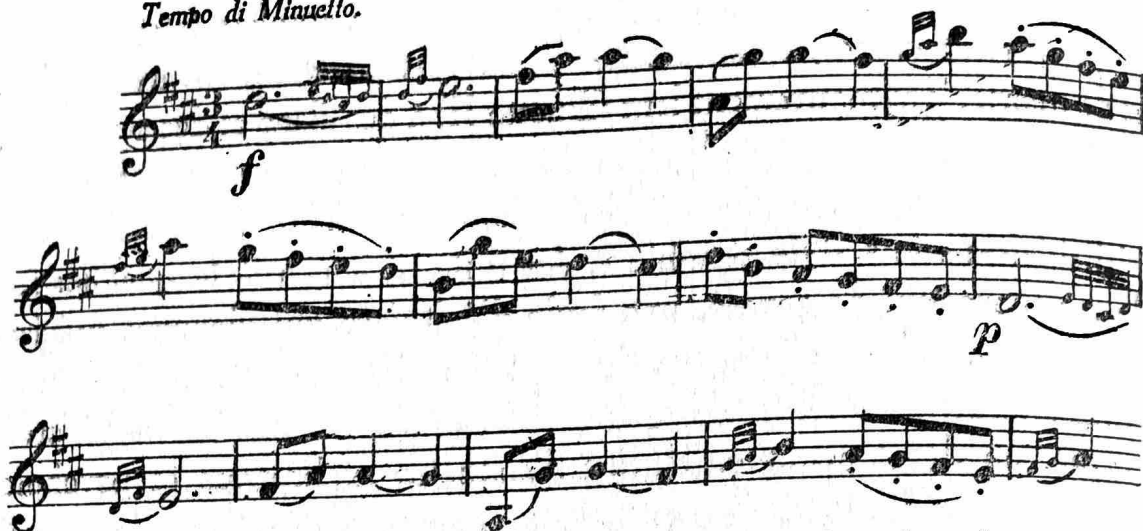
(1) Le *Rondeau* termine un grand nombre de *Concertos* et de *Symphonies concertantes* de Viotti.

de Boccherini, témoin l'*Andante* du Duetto IV. Il emploie fréquemment de grands intervalles, comme celui d'octave, et affectionne ceux de sixte et de quarte. Tel mouvement lent (Duetto II) a des élans et des retombées gluckistes, et grâce à l'utilisation heureuse du *Seufzer* mannheimiste, que l'on pratiquait, d'ailleurs, bien avant Mannheim, le musicien crée véritablement le « style sensible ». Au reste, il affecte à la qualification de ses morceaux de sonate, une foule d'épithètes qui viennent préciser et accentuer l'expression. On lira, de la sorte, *Andante ma affettuoso*, *Allegro moderato e cantabile*. Quelques-uns de ses élèves surenchérisent encore, en développant ce clavier d'épithètes explicatives et psychologiques. Simon Le Duc, dont la mélodie assouplie et sentimentale rappelle tout à fait celle de son maître, intitule des mouvements : *Fastoso con maestà*, *Molto flebile espressivo* (1), et emploie le terme d'*Allegrino*, imaginé par G.-B. Sammartini, dans son œuvre V, terme qui devient fréquent à partir de 1765 (2).

La thématique de Gaviniès s'inspire beaucoup de celle des Mannheimistes ; le violoniste a certainement étudié les symphonies de Richter qui étaient publiées en France depuis 1744 ; il connaissait aussi celles de Filz. A côté de *Romances* alanguies et mélancoliques, d'*Andantes* songeurs, auxquels Nicolas Capron conférera encore plus d'intimité et de rêverie en leur imposant l'exécution « con sordini », Gaviniès dessine des *Allegros* clairs, dégagés, à la rythmique cahotée qui rappellent à la fois l'écriture des musiciens palatins et celle de Locatelli et de Vivaldi.

A l'exemple des Mannheimistes, il frappe des accords de 3 et 4 notes, d'où s'échappent d'alertes figurations dont le caractère contraste brusquement avec la sonorité puissante et soutenue de l'accord initial (Sonate IV, Œuvre I). Ses *Menuets*, calins et tendres, répètent parfois leur thème à l'octave, grave comme celui du 3^e *Concerto* en ré majeur, et joignent un contraste dynamique à celui du timbre :

(1) On trouve un *Andante notturno* dans les œuvres de l'abbé Robineau, et nous rappellerons que G.-B. Sammartini avait déjà écrit des *Notturmi* en trio.
 (2) Le terme d'*Allegrino* est adopté par Mozart pour qualifier sa *Marche turque*, dans la première édition de ses œuvres, chez Artaria (1783).

Tempo di Minuetto.

Une autre marque distinctive de sa mélodie consiste dans la tendance qu'elle manifeste à moduler chromatiquement, tendance qu'un jeu de nuances accumulées et précises vient encore accuser davantage, car Gaviniès pratique le *crescendo* et le *rinforzando* que l'on voit explicitement formulés pour la première fois dans les *Ouvertures* publiées par Davesne en 1755 (1). Le chromatisme se discerne encore dans le travail des variations, en lequel Gaviniès et ses élèves sont passés maîtres ; presque partout, dans leurs œuvres, ces variations s'étalent et se propagent, donnant naissance à une manière de kaléidoscope musical. La 6^e variation de l'*Andante* de la sonate VI (Œuvre I) de Gaviniès, se tisse de grandes gammes chromatiques, gammes que Simon Le Duc lancera aussi, avec une rare impétuosité, dans son 3^e *Concerto*.

Si nous passons à l'étude de la composition des œuvres de Gaviniès, nous constatons qu'au sein de ses sonates, le bithématisme, pratiqué dès 1730 par Domenico Scarlatti dans ses *Essercizi per Gravicembalo*, ne se présente pas régulièrement. De même, la réexposition ne s'effectue pas de façon constante. Cependant, les *Allegros* de l'Œuvre III se construisent généralement sur deux thèmes contrastés et dont le second offre un caractère plus mélodique que le premier, mais les *Concertos* de 1764 ne confient pas toujours au Solo un thème distinct de celui du Tutti.

(1) Les élèves de Gaviniès perfectionnent encore le jeu des nuances. Le Duc emploie les expressions de *mezzo voce* et de *calando*.

Ils se contentent de faire reprendre par le violon principal le motif exposé par l'orchestre, motif que le soliste développe et brode avec une rare ingéniosité.

Au contraire, les disciples de Gaviniès adoptent résolument le bithématisme. Les sonates de Capron comportent deux thèmes, celles de Le Duc, lequel a une prédilection pour les terminaisons *morendo*, sont également bithématiques, et les sonates de Bertheaume, en 1769, offrent des types très nets d'*Allegros* à deux thèmes et munis d'une réexposition complète ; enfin, le bithématisme s'installe solidement dans les compositions de l'abbé Robineau et de Guénin.

Gaviniès aime beaucoup à renforcer la sonorité au moyen de pédales graves ou aiguës ; les pédales graves suscitent des effets de vielle et confèrent aux pièces qui les admettent un facies pastoral dont on était alors très friand. Déjà, les quatuors de François-André Danican Philidor, parus vers 1755 sous le titre de *L'Art de la modulation* nous fournissent un exemple d'*air pastoral* (*Sinfonia I*) soutenu par des pédales simulant le bourdon de la musette. Gaviniès utilisera cet artifice dans ses *Duetto*s et dans ses *Concertos*, où, parfois, le jeu des pédales apporte à son harmonie une saveur particulière, en provoquant des frottements de seconde (*Allegro* du *Concerto II*). De même, les *Duos* pour deux violons de Capron (1777) se terminent, soit par un *Menuet*, soit par un *Air pastoral* ; mais on ne limite pas l'emploi du bourdon à la réalisation des pédales inférieures, et Robineau saura exploiter la sonorité profonde et recueillie de la 4^e corde en situant des mélodies dans le registre grave de l'instrument.

Toute l'école de Gaviniès se distingue par sa brillante technique, que le maître a condensée dans l'ouvrage pédagogique écrit à la fin de sa vie, les *XXIV Matinées*. Ici, Gaviniès inscrit une date dans l'histoire de la technique du violon. Il se propose, comme but essentiel, l'assouplissement de l'archet, si caractéristique de l'école française, si typique de la manière de Rode et de Kreutzer par exemple, assouplissement qu'il associe à l'emploi de toutes les positions. Certaines études (1, 15 et 24) visent plus spécialement l'usage de la double corde dont elles traitent le maniement d'une façon vraiment magistrale, mais, alors que la première

d'entre elles apparaît avec une allure des plus modernes, la 24^e dessine une sorte de retour en arrière, et fait songer aux compositions de violon de J.-S. Bach. Les *Matinées* présentent, d'ailleurs, plutôt l'aspect de caprices que celui d'études proprement dites ; Gaviniès y a accumulé toutes les difficultés de l'instrument, croisement et régression de doigts, extensions de dixième, voire de douzième ; il est l'annonciateur de Paganini. Comme lui, ses élèves cultivèrent un genre à la fois fier, hardi et sensible. Sous leurs doigts, le violon soupire, sanglote, ou bien affiche une bravoure entraînante, une audace que rien ne semble devoir arrêter. Devenu le chantre émouvant de l'âme humaine, avec ses ardeurs et ses désespérances, éperdu et torturé, ou contemplatif et mystérieux, le violon apporte à la musique un instrument magique, de ressources presque infinies.

L. DE LA LAURENCIE.

