MÉTHODE

de Violoncelle

et

de Basse d'Accompagnement

Rédigée par MM.rs

BAILLOT, LEVASSEUR,

CATEL et BAUDIOT.

Adoptée

par le Conservatoire Impérial de Musique

pour servir à l'Etude dans cet Etablissement

Gravée par Le Roy

A PARIS

A l'Imprimerie du Conservatoire, Rue du Faubourg Poissonnière, N.° 11.

Rés. F. 773

INTRODUCTION.

On a considéré la Basse, dans cet ouvrage, sous deux points de vue différens: d'abord, comme partie récitante appellée *Violoncelle* et comme partie d'accompagnement appellée communément *Basse*.

La Basse, connue autrefois sous le nom de Basse de Viole, avait ordinairement sept cordes auxquelles on faisait quelquefois correspondre de petites cordes de laiton par dessous le chevalet afin d'augmenter le son par leur vibration. On a renoncé à cette multitude de cordes qui gênait les mouvemens des doigts, la Basse s'est simplifiée en même tems que le Violon, c'est-à-dire depuis environ 260 ans, elle a suivi les modifications de la forme de cet instrument avec lequel elle devait toujours conserver des rapports fondés sur leurs convenances mutuelles et le principe de leur mécanisme. Arrivés tous deux à cette simplicité de structure qui est la perfection de l'art lorsqu'elle présente en même tems le plus de variété dans les effets, on ne peut y rien changer sans risquer de leur faire perdre leur plus grand avantage qui consiste dans une admirable simplicité, douée de tous les moyens d'expression.

Depuis que la Basse est devenue partie récitante et que les compositeurs lui ont donné en cette qualité un caractère particulier, on l'a nommée *Violoncelle* pour la distinguer de la simple Basse d'accompagnement.

CARACTÈRE DU VIOLONCELLE.

Le Violoncelle a par la nature de son timbre, l'étendue de ses cordes et celle de son diapazon un caractère grave, sensible et religieux. Il chante sans rien perdre de sa majesté, et lorsqu'il sert de régulateur dans l'accompagnement on sent au milieu de son austère influence, qui retient tout dans l'ordre, qu'il finira par cèder à l'expression en prenant part au dialogue. Ne l'employe-t-on que comme simple accompagnement, il est tellement nécessaire à l'harmonie que l'oreille ne saurait s'en passer, elle sollicite le son grave, le son générateur qui sert de base a l'édifice et dont la marche réguliere, l'aplomb bien senti déterminent l'effet de la mélodie: cherche-t-on à faire chanter le Violoncelle, c'est une voix touchante et majestueuse, non de celles qui peignent les passions et qui les allument mais de celles qui les modèrent en élevant l'âme à une région supérieure. Veut-on en tirer parti dans la difficulté, il sait se prêter à tous les jeux de l'harmonie, de la double corde, de l'arpeggio et des sons harmoniques. Mais il a des bornes qu'il ne faut pas outrepasser; la gravité de sa marche ne lui permet point de mouvemens aussi emportés qu'au Violon qui est plus souple, plus délicat et plus varié. C'est un écueil qu'il faut éviter dans les arts que le mélange de différens genres; avant qu'on ait à peu-près reconnu les

limites et fixé un genre, chaque homme à talent ajoute à la découverte; a-t-on trouvé, non la perfection qui nous est inconnue, mais le terme que le goût et la raison approuvent? le désir d'innover vient quelquefois tout gâter; il ajoute sans utilité, il empiête sur le domaine des autres, il tourmente l'art à force d'art et le fait dégénérer en voulant l'accroître. C'est ainsi qu'on était parvenu à dénaturer le chant en le surchargeant d'ornemens et à perdre le goût d'une élégante simplicité, à dégrader le Violon en l'assimilant à une serinette, à jouer du Piano comme on joue du timpanon, enfin à faire perdre aux instrumens à vent leur véritable caractère en leur faisant faire des difficultés insignifiantes et étrangères à leur nature.

On ne saurait trop prémunir les élèves contre ce danger que pourrait leur faire courir une grande facilité d'exécution et le désir de se distinguer par quelque création nouvelle. Le Violoncelle est un instrument encore neuf, pour ainsi dire, puisqu'il n'a que très peu de musique de solo: le champ est vaste à parcourir; c'est au vrai talent à fournir la carrière, mais que *l'élève commence par imiter les grands modèles s'il veut servir de modèle à son tour.* (Méthode de Violon.)

La musique instrumentale, perfectionnée depuis un demi siécle, offre tous les avantages à celui qui veut l'étudier. Le célèbre Haydn a créé un genre nouveau dans ses symphonies; leur conception neuve, hardie et pathétique a élevé la musique instrumentale au rang de la musique dramatique, en distribuant si bien les rôles de chaque instrument qu'on les voit tous concourir au développement d'une action conduite et menée à son terme avec un art admirable; c'est pourquoi la musique d'Haydn est employée avec tant de succès dans la pantomime, véritable épreuve pour les compositions instrumentales, puisqu'il n'est de bonne musique que celle qui forme un tableau dans l'imagination ou qui fait naitre un sentiment dans le cœur.

On a dans tous les chefs-d'œuvres de Gluck, de Mozart et de nos premiers compositeurs, les moyens de s'éclairer le goût sans lequel il n'est point de bonne exécution, et de se pénétrer du véritable caractère de tous les instrumens.

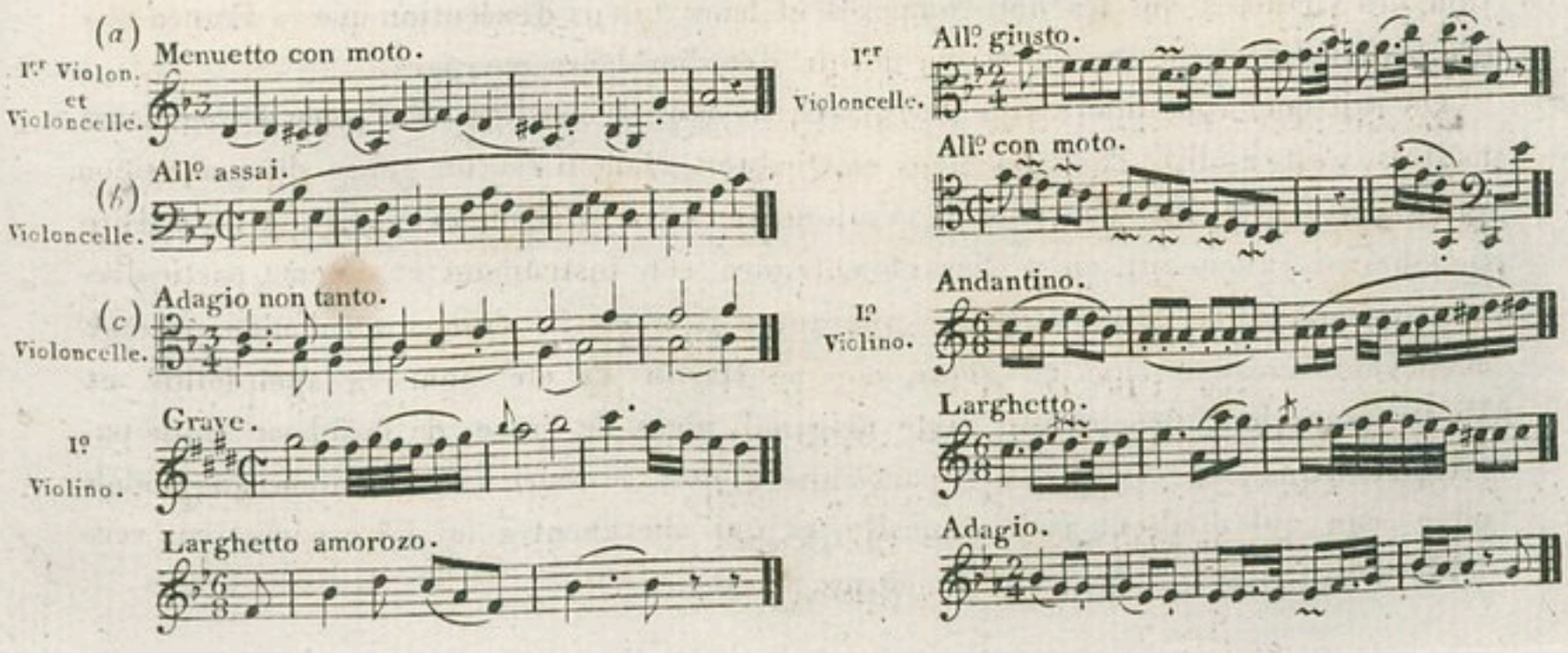
Il existe, comme nous l'avons dit, peu de concerto de Violoncelle, mais la réputation des virtuoses qui les ont composés et leurs talens d'exécution que la France regrette fait également aux élèves un devoir d'étudier leurs ouvrages.

On sait quel rôle intéressant joue la Basse dans la musique dialoguée des meilleurs maitres, c'est-à-dire dans les Trio et Quatuor. Mais il est un genre de composition qui semble avoir été fait pour le Violoncelle, c'est le Quintetto tel que le célèbre Boccherini la conçu; en y faisant entendre cet instrument et comme partie d'accompagnement et comme partie récitante, il a su lui donner un double charme et devenir créateur dans ce genre comme Haydn l'a été pour la symphonie et Viotti pour le concerto: son style original, plein de grace, de fraicheur et de pureté, et d'une expression toute particuliere doit le faire citer comme un modèle pour ceux qui étudient le Violoncelle, et qui cherchent à lui faire parler son véritable langage dans les trois principaux mouvemens.

En commençant par l'*Allegro* ou *Moderato*, on a observé que le Violon devait avoir en général un acçent décidé, conforme à son éclat, et que le Violoncelle plus grave, moins brillant et moins léger devait prendre une marche plus convenable à son timbre. En effet s'il se permet des mouvemens vifs ou des traits concertans, ce ne doit être qu'avec réserve, avec noblesse, et toujours avec douceur; c'est l'attribut de la majesté. (*a*)

Le *Presto* convenant moins au Violoncelle qu'au Violon par les raisons qui ont été données ne doit pas être joué avec la même fougue ni la même audace; les traits ne sont pas d'aussi longue haleine, les mouvemens ne sont pas aussi brusques, et si quelquefois le sujet demande que l'archet soit léger, c'est pour reprendre bientôt après les sons soutenus, trainés sur la corde, simplement effleurés selon les différens cas avec l'acçent expressif qu'éxigent les intentions du morceau. (*b*)

Mais c'est dans l'*Adagio* que le Violoncelle a le plus de moyens pour émouvoir: rien ne surpasse le charme qui l'accompagne dans la musique du grand maitre que nous citons; s'il le fait chanter seul, c'est avec une sensibilité si profonde, une simplicité si noble qu'on oublie l'art et l'imitation et que, pénétré d'un sentiment religieux, on s'imagine entendre une voix céleste tant elle a une expression étrangère à tout ce qui blesse le cœur, l'on dirait plutôt qu'elle cherche à consoler; s'il fait parler à la fois les cinq instrumens, c'est avec une harmonie pleine et auguste qui invite au recueillement, qui jette l'imagination dans une douce rèverie, ou qui la fixe sur les tableaux enchanteurs; c'est la grace de l'Albane, c'est la naïve sensibilité de Gessner, et lorsque changeant de style il prend une teinte sombre ou mélancolique, il va droit au cœur par des moyens si doux que les larmes coulent sans qu'on s'en apperçoive; s'il attriste, c'est pour mieux toucher; s'il semble ôter à l'ame toute sa force, c'est pour la reconcilier avec elle même, pour appaiser le tumulte des passions, y faire succeder un calme délicieux, transporter dans un monde meilleur et faire gouter les plaisirs de l'age d'or. (*c*)



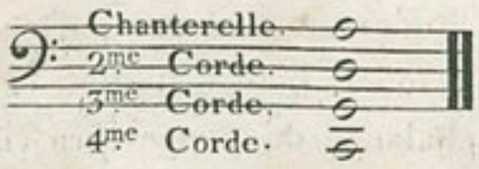
Tel est le genre d'expression de cette musique dont l'exécution demande un mécanisme pur, un jeu large et cependant plein de finesse et de détails, et par dessus tout une sensibilité vraie.

On termine ces observations en recommandant aux élèves de s'appliquer beaucoup à l'étude des nuances,(1) et d'avoir toujours égard dans l'exécution aux différens genres de musique et au local particulier dans lequel chacun de ces genres doit être exécuté. Ainsi dans la musique d'église, que la gravité du sujet et la grandeur du local oblige à faire d'un style élevé, large, imposant, dégagé de toute recherche, et dont l'effet principal se trouve dans les masses, l'exécution doit y répondre, et dédaigner les demi teintes et les petits détails que l'art éxige dans les grands concerts où les symphonies entendues d'assés près, ont besoin de tous les effets du clair obscur, et demandent que l'on réunisse dans l'exécution la vigueur des masses à la finesse des nuances. En observant la même proportion, on sent que la musique de chambre, celle qu'on destine au dialogue d'un petit nombre d'instrumens, telle que le quatuor et le quintetto doit être exécutée avec beaucoup de délicatesse et qu'elle ne peut admettre les masses que l'auteur a placées pour être entendues en perspective, si l'on ose parler ainsi. La musique manquera toujours son effet si l'on n'observe ces convenances de localités dont l'imagination a pour le moins autant besoin que l'oreille pour être fixée toute entiere. Le compositeur pénétré de son sujet étend ou resserre ses idées dans un cercle plus ou moins grand, comme Mozart, il s'élève jusqu'aux cieux pour implorer un dieu clément en faveur des morts au jour du jugement dernier: comme Haydn, il embrasse d'un coup d'œil la création entiere, il peint la lumiere, il peint le génie de l'homme émané de la divinité, ou ramené vers la terre, il présente, comme Gluck, le tableau des passions qui nous agitent sur la scène du monde, ou bien enfin, choisissant un moins vaste théâtre et se repliant sur lui même, comme Bocchérini, il cherche à nous rappeller à notre primitive innocence.

Une exécution digne d'un tel but demande beaucoup d'étude, et tout à la fois une force et une délicatesse d'organes qu'on pourrait appeller un sixieme sens s'il ne vallait mieux remonter jusqu'à l'âme qui est la source et qui sera toujours la mesure du talent.

ACCORD DU VIOLONCELLE.

Le Violoncelle s'accorde par quintes, *la*, *ré*, *sol*, *ut*, de cette maniere:



(1) Voyés l'Article Nuance.

MÉTHODE DE VIOLONCELLE.

ARTICLE PREMIER.

MANIÈRE DE TENIR LE VIOLONCELLE.

On place le Violoncelle sur le mollet droit, l'échancrure de l'éclisse inférieure doit être appuyée dans le défaut du genou de manière à ce que le coin inférieur de la table de dessous pose en dedans du genou gauche. Par ce moyen l'archet ne touche aucun des deux genoux ce qu'il faut éviter en tenant le Violoncelle un peu élevé, il faut qu'il soit soutenu avec fermeté et lui donner le moins d'inclinaison possible du côté gauche. Il faut éviter de tenir les pieds en déhors.

On pose quelquefois le Violoncelle sur le pied gauche qu'on tient penché sur le côté gauche et rentré en dedans. L'extrémité supérieure de l'éclisse inférieure pose alors sur le haut du genou gauche, la jambe droite doit être d'aplomb et non tendue en arrière comme il arrive souvent. Cette position employée par d'habiles maitres peut être commode dans les orchestres en ce que l'instrument placé de cette manière tient moins de place, mais elle a le double inconvénient d'être dépourvue de grace, et de fatiguer la poitrine en ce qu'elle oblige à courber le corps et à baisser la tête dans les passages ou il faut demancher, et de gêner les mouvemens de l'archet qui se trouve arrêté par la cuisse droite lorsqu'on attaque les cordes basses.

ARTICLE DEUXIEME.

DE LA MAIN ET DU BRAS GAUCHE.

La main doit être placée en haut du manche, la premiere phalange du pouce appuyée sous le manche qu'il ne faut presque pas serrer et contre lequel la partie de la main qui joint le pouce à l'index ne doit pas porter. Le poignet sera un peu éloigné du manche pour que les doigts soient bien d'aplomb et un peu arqués.

Le milieu de la premiere phalange du pouce sera vis-à-vis le doigt du milieu. Il faut qu'en posant l'archet sur la corde le bras soit dans la position la plus naturelle et que le coude ne soit ni levé en l'air, ni posé contre l'éclisse.

ARTICLE TROISIEME.

MANIÈRE DE TENIR L'ARCHET.

Il faut tenir l'archet près de la hausse, c'est-à-dire de manière à ce que le petit doigt, qui sera posé sur la baguette, soit à peu près devant l'extrémité supérieure de la hausse. L'annulaire (compté pour troisieme doigt, parce qu'à la premiere position du Violoncelle on ne se sert pas du pouce,) sera presque devant le pouce, et le second doigt touchera le crin. On tiendra la baguette inclinée vers la touche et tous les doigts dans une position naturelle, c'est-à-dire ni écartés, ni serrés les uns contre les autres. Pour tirer beaucoup de son, il faut surtout serrer la baguette avec le pouce; mais cette pression ne doit être que momentanée, car il faut tenir l'archet sans roideur.

ARTICLE QUATRIEME.

POSITION DE LA MAIN ET DU BRAS DROIT.

Le poignet doit être un peu plus élevé que la baguette et la main arrondie sans effort; le bras en suivant le poignet se trouvera placé naturellement, c'est-à-dire qu'il ne sera ni trop éloigné, ni trop près du corps. On doit poser l'archet droit sur la corde, c'est-à-dire parallelement au chevalet.

ARTICLE CINQUIEME.

MOUVEMENT DES DOIGTS DE LA MAIN GAUCHE.

On fera tomber les doigts d'assés haut pour qu'ils viennent frapper la corde d'aplomb. On les placera l'un après l'autre en ayant soin de laisser chaque doigt posé de manière à ce qu'ils soient tous ensemble sur la corde lorsque le petit doigt sera placé. Il faut que l'appui des doigts l'emporte toujours sur celui de l'archet. La corde du Violoncelle étant fort grosse, on est obligé de se servir de l'endroit le plus charnu du bout du doigt pour en embrasser toute la rondeur.

ARTICLE SIXIEME.

MOUVEMENS DE L'ARCHET, DE LA MAIN ET DU BRAS DROIT.

On doit tirer l'archet d'un bout à l'autre toujours dans la même direction, parallelement au chevalet; le crin se pose ordinairement à deux ou trois pouces de distance du chevalet; on l'en approche plus ou moins suivant que l'on veut tirer plus ou moins de son, mais on doit le laisser assés loin du chevalet pour que la corde puisse être bien mise en vibration et que le son soit plein et moëlleux.

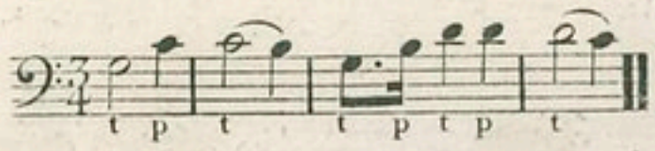
On doit laisser le poignet arrondi dans la position indiquée à l'Article 3; tous les mouvemens se font de l'avant bras sans que l'arriere bras y soit pour rien, ce qu'on obtient en évitant d'avancer ou de reculer le coude qui doit être, comme on l'a déja recommandé, sans aucune force ni roideur. Pour maintenir la baguette penchée vers la touche il faut éviter de plier la main en déhors lorsqu'on approche la hausse du chevalet.

ARTICLE SEPTIEME.

RÈGLES GÉNÉRALES POUR TIRER ET POUSSER L'ARCHET.

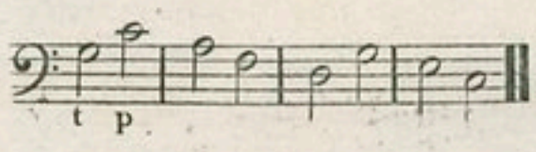
Il faut généralement tirer l'archet en commençant un morceau.

Exemple.



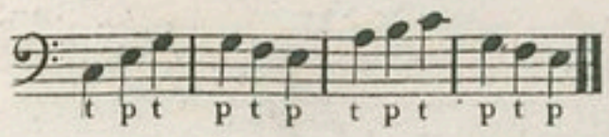
Le tirer au commencement de chaque mesure composée de deux notes.

Exemple.



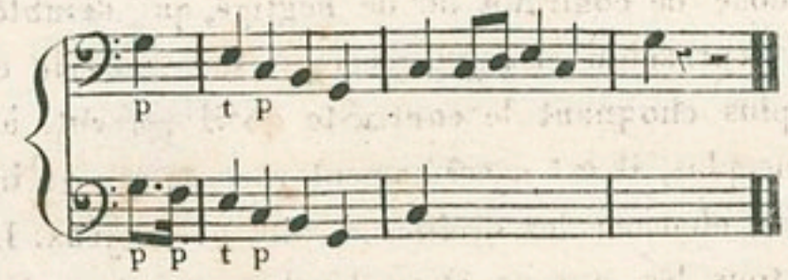
Le tirer et le pousser alternativement si la mesure est de trois notes.

Exemple.



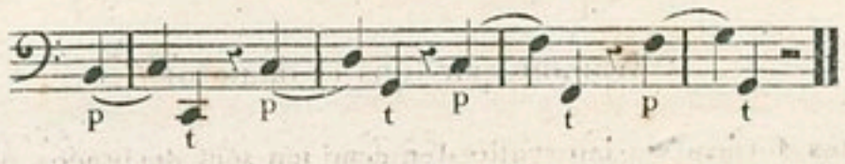
Le pousser si le morceau commence en levant par une ou deux notes.

Exemple.



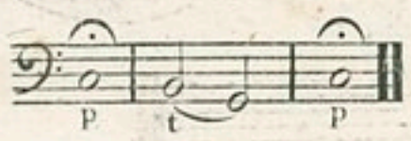
Pousser les notes qui demandent le plus de force à leur terminaison, car généralement la force est au talon de l'archet.

Exemple.



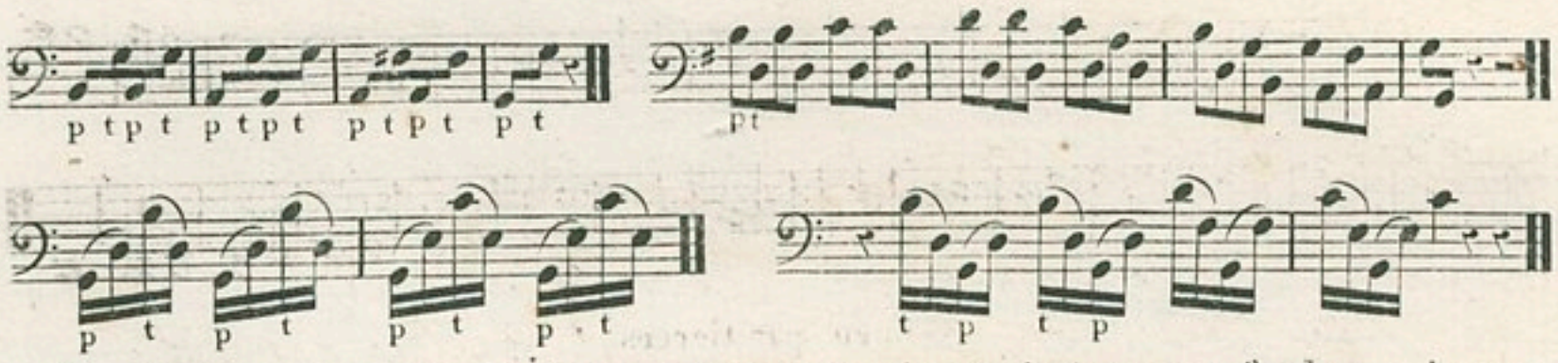
Par cette raison pousser les sons filés ou les sons soutenus.

Exemple.



Dans les batteries ou arpeggio pousser la note basse et tirer la note hausse.

Exemple.



Un plus grand nombre de règles seraient trop incertaines en ce qu'à chaque instant l'expression exigerait qu'on s'en écartât. C'est à l'intelligence à y suppléer.

ARTICLE HUITIEME.

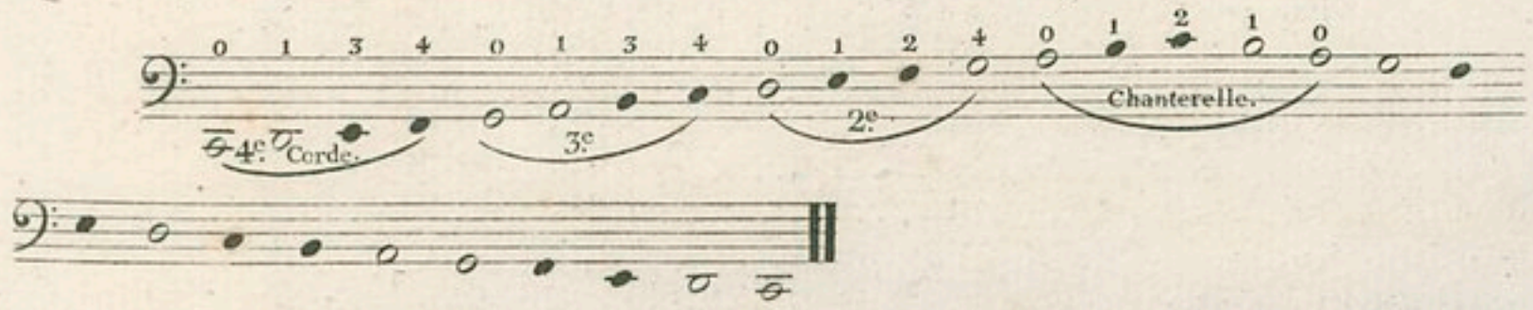
DE L'ATTITUDE.

Lorsqu'on a eu soin de placer le Violoncelle, la main et le bras gauche, l'archet, la main et le bras droit de la manière prescrite par les articles précédens, il faut tenir la tête et le corps droits, et éviter dans son attitude tout ce qui pourrait avoir l'air ou de la négligence ou de l'affectation. On ne saurait trop recommander aux élèves de

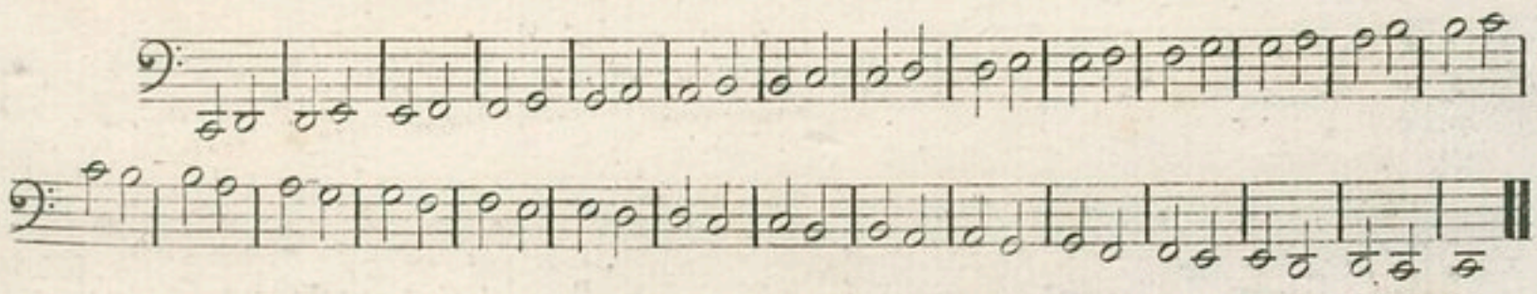
chercher à prendre une attitude noble et aisée; il éxiste un rapport secret entre le sens de l'ouie et celui de la vue, si celui-ci est blessé, si l'on appercoit dans la pose de l'exécutant quelque chose de contraint ou de negligé, qui semble contredire tout ce qu'il peut faire avec expression et avec grace, il fait souffrir ceux qui l'écoutent en rendant d'autant plus choquant le contraste qu'il présente à la fois entre son jeu et son attitude. Disons plus, il est extrêmement rare et presqu'impossible de voir en même tems un virtuose charmer les oreilles et blesser les yeux. Le vrai talent amène le développement de tous les moyens, et ce développement ne saurait avoir lieu sans une aisance naturelle qui est toujours accompagné de la grace, et qui augmente le plaisir des écoutans en ce qu'elle leur fait oublier la difficulté vaincue et leur permet davantage de se pénétrer du morceau qu'on exécute.

Gamme par tons et demi tons.

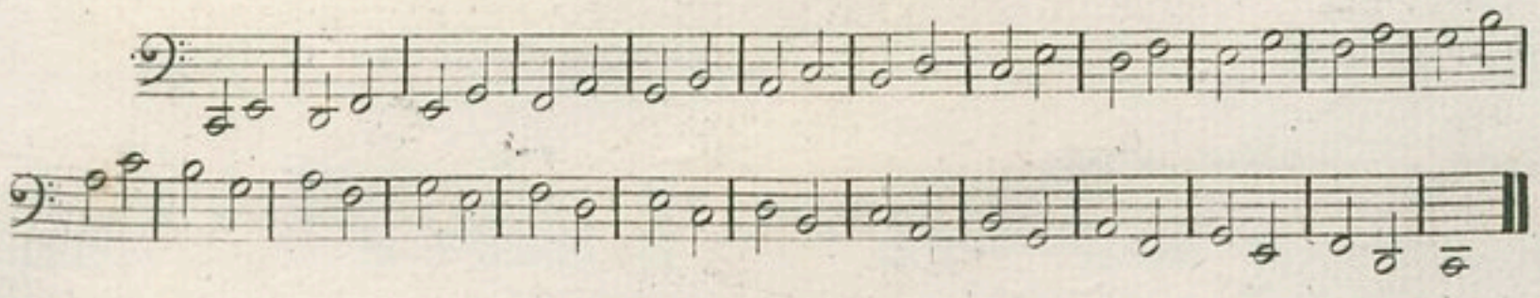
Les deux notes formant un intervalle d'un demi ton sont désignées par des noires.



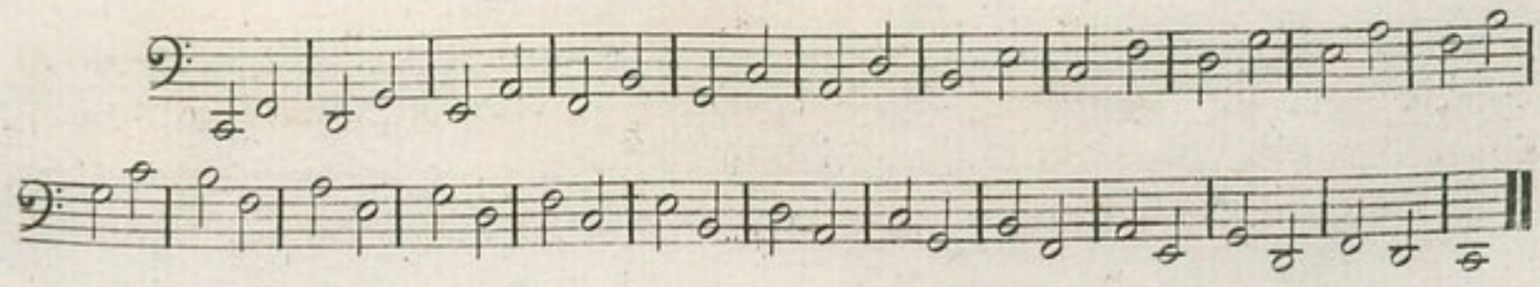
Gamme par secondes.



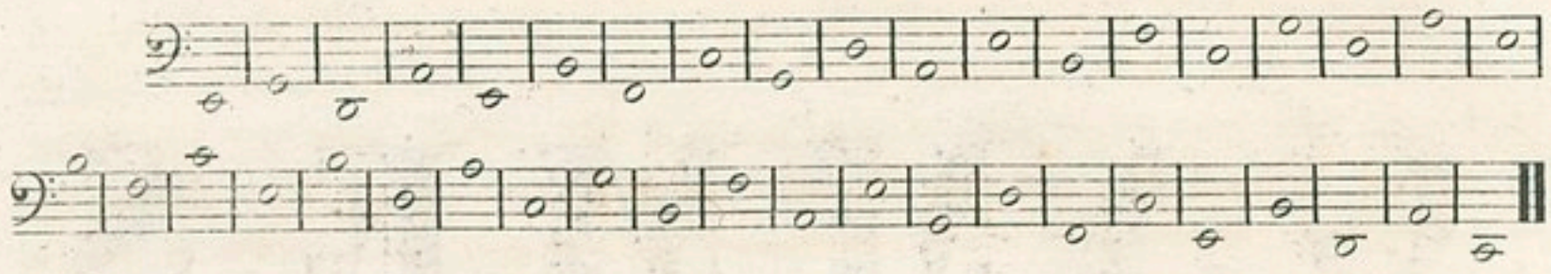
Gamme par tierces.



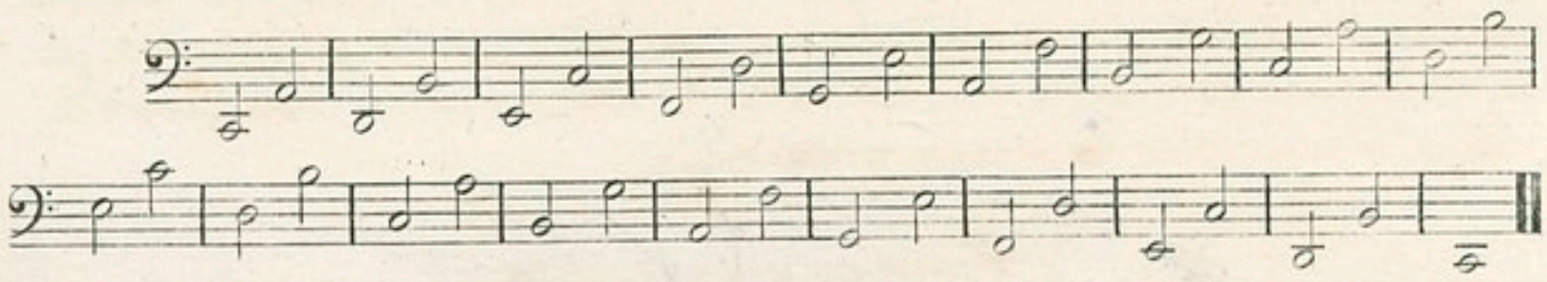
Gamme par quartes.



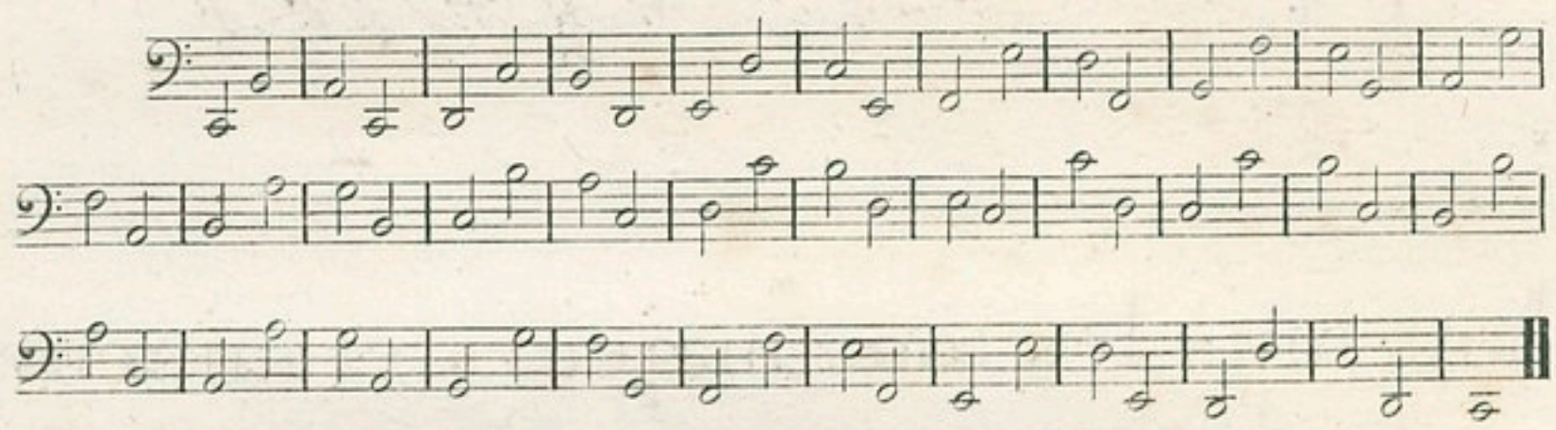
Gamme par quintes.



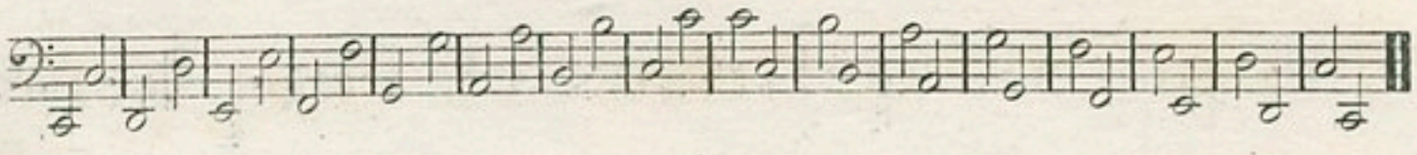
Gamme par sixtes.



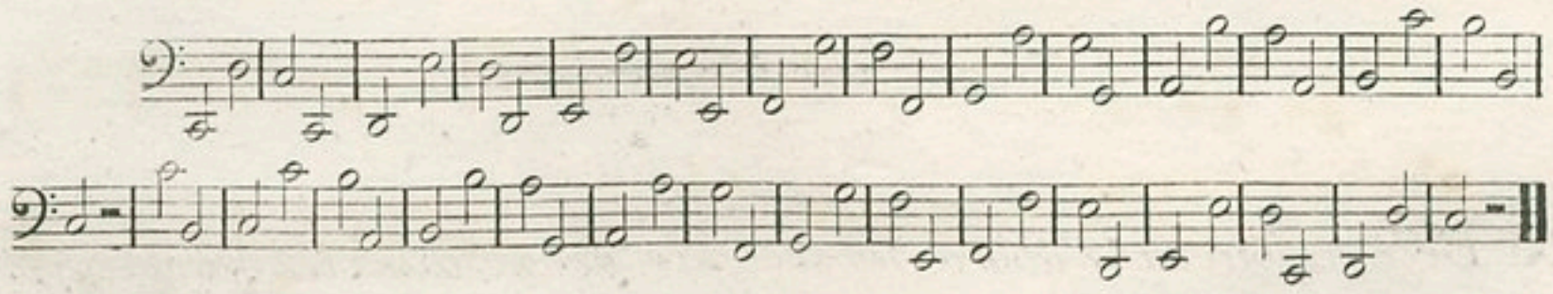
Gamme par septiemes.



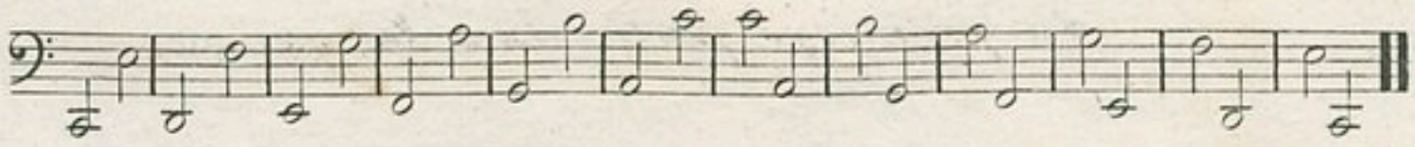
Gamme par octaves.



Gamme par neuviemes.



Gamme par dixiemes.



GAMMES

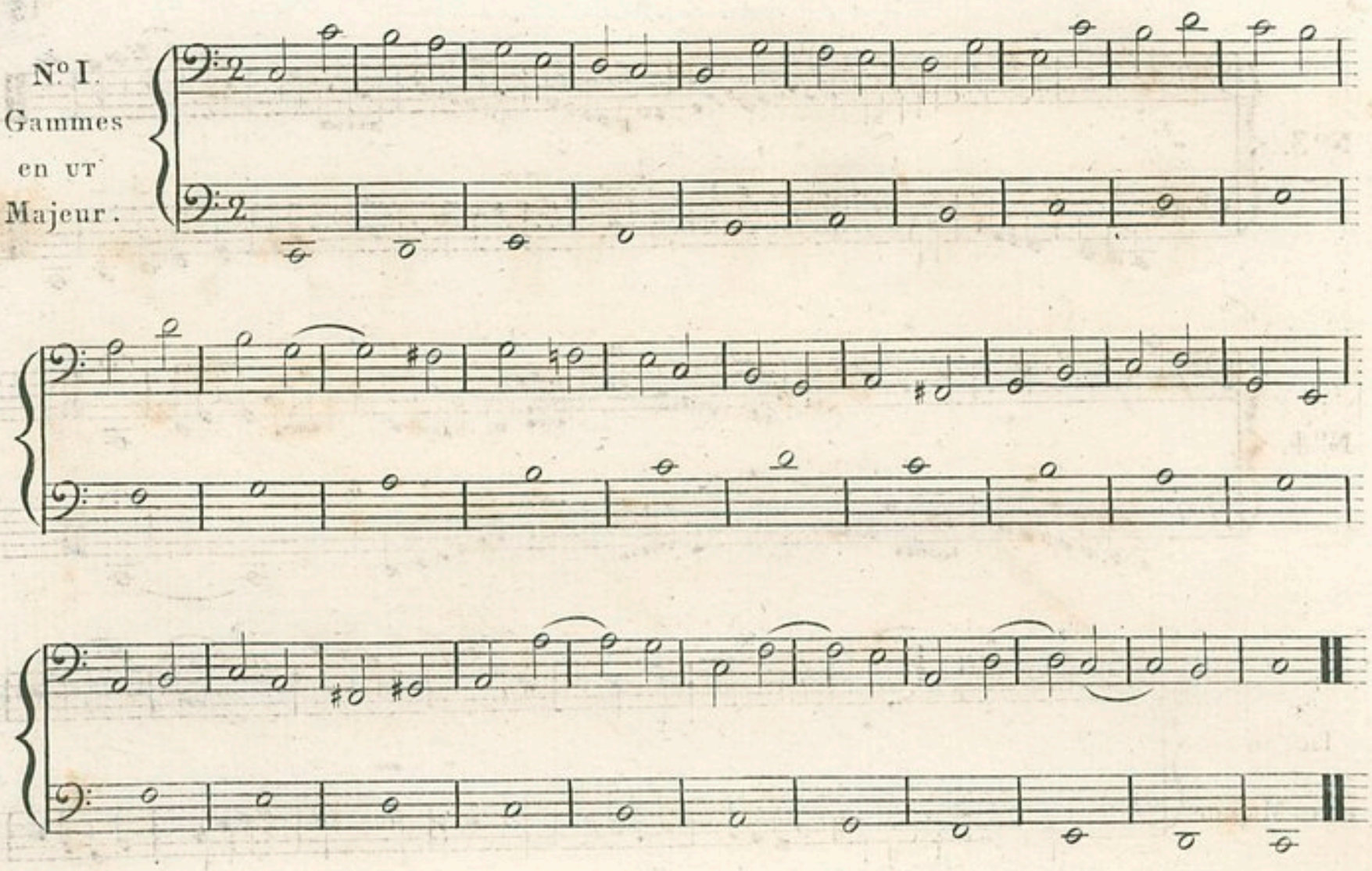
et Leçons

dans tous les tons majeurs et mineurs

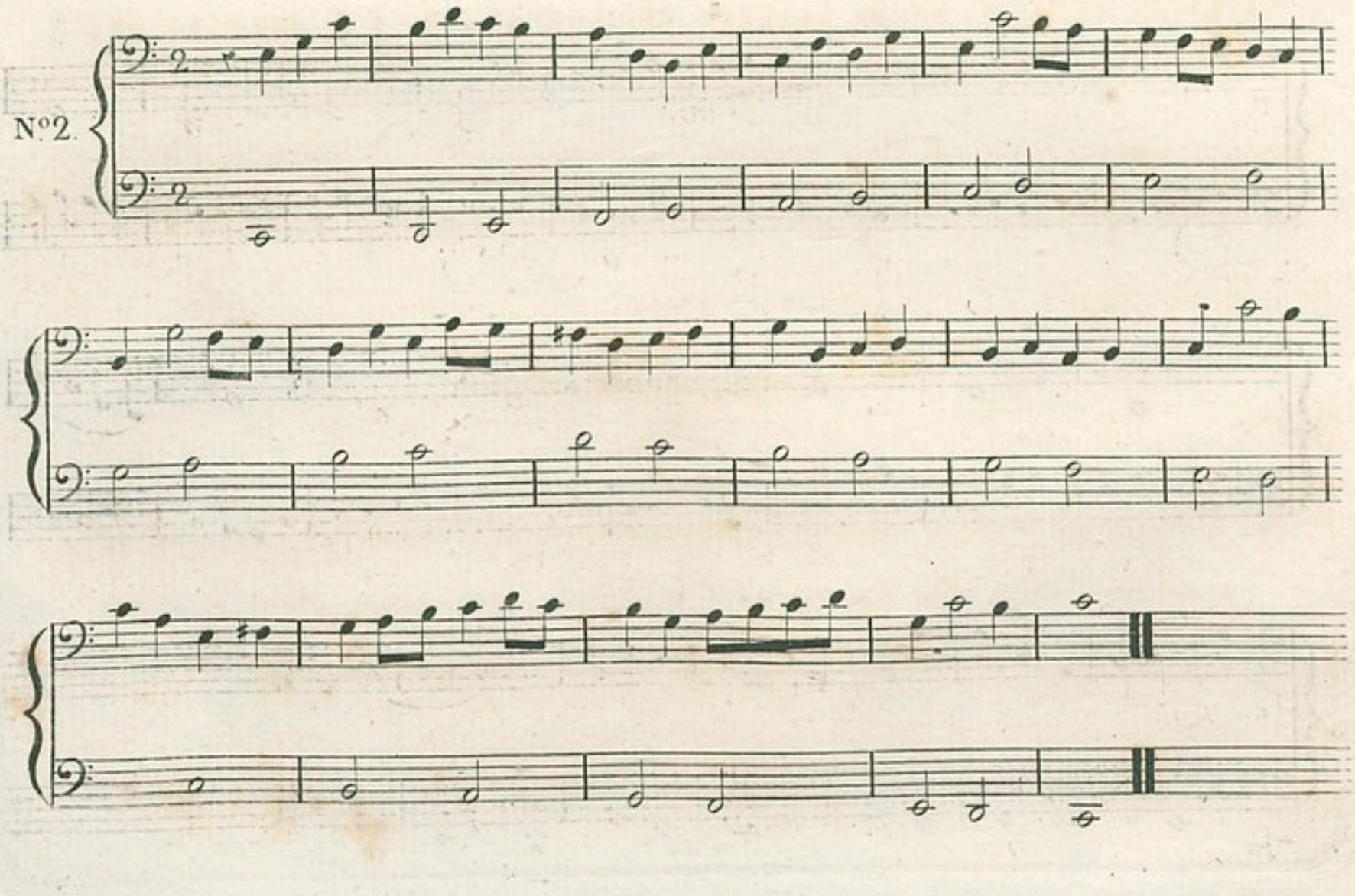
jusqu'à cinq dièses et cinq bémols

N.a *L'élève jouera d'abord la seconde partie dans les gammes, et la premiere dans les leçons; et lorsqu'il sera assez fort il fera la premiere partie dans les gammes.*

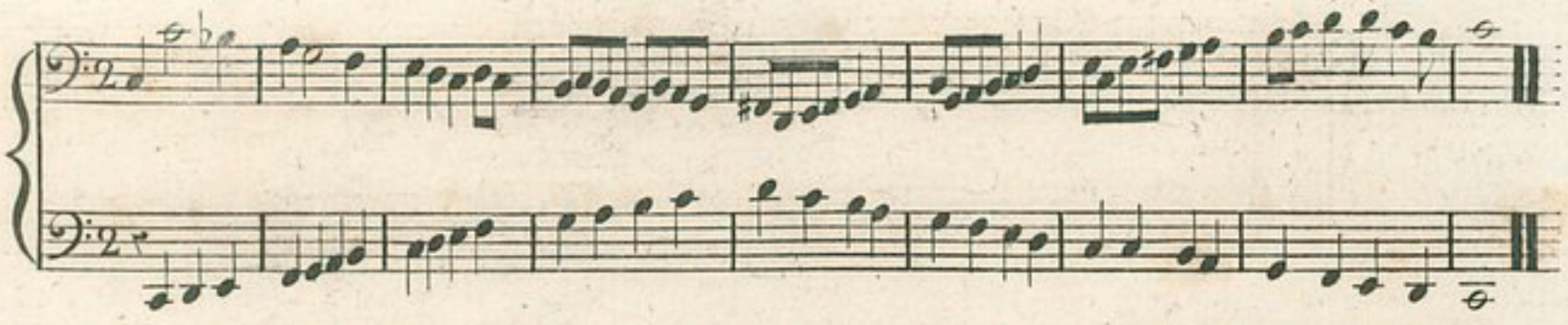
N°1.
Gammes
en ut
Majeur.



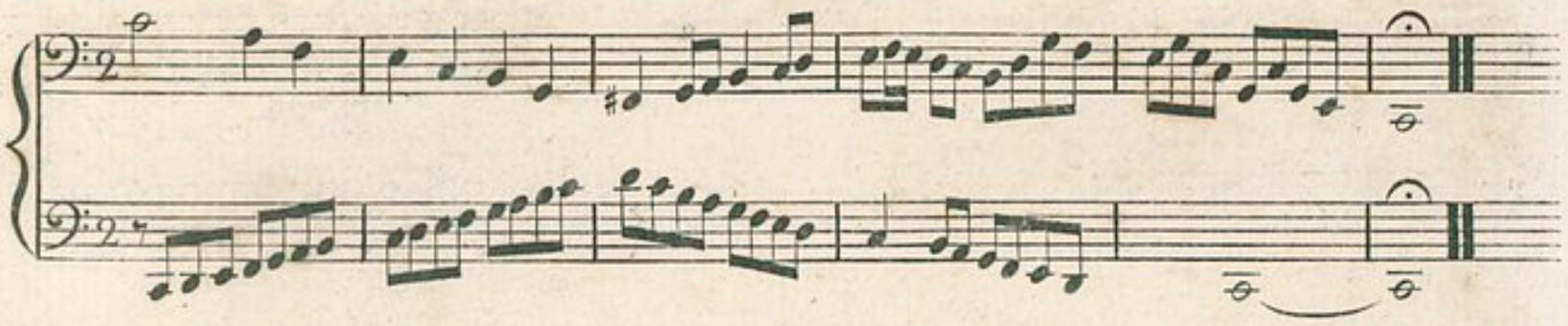
N°2.



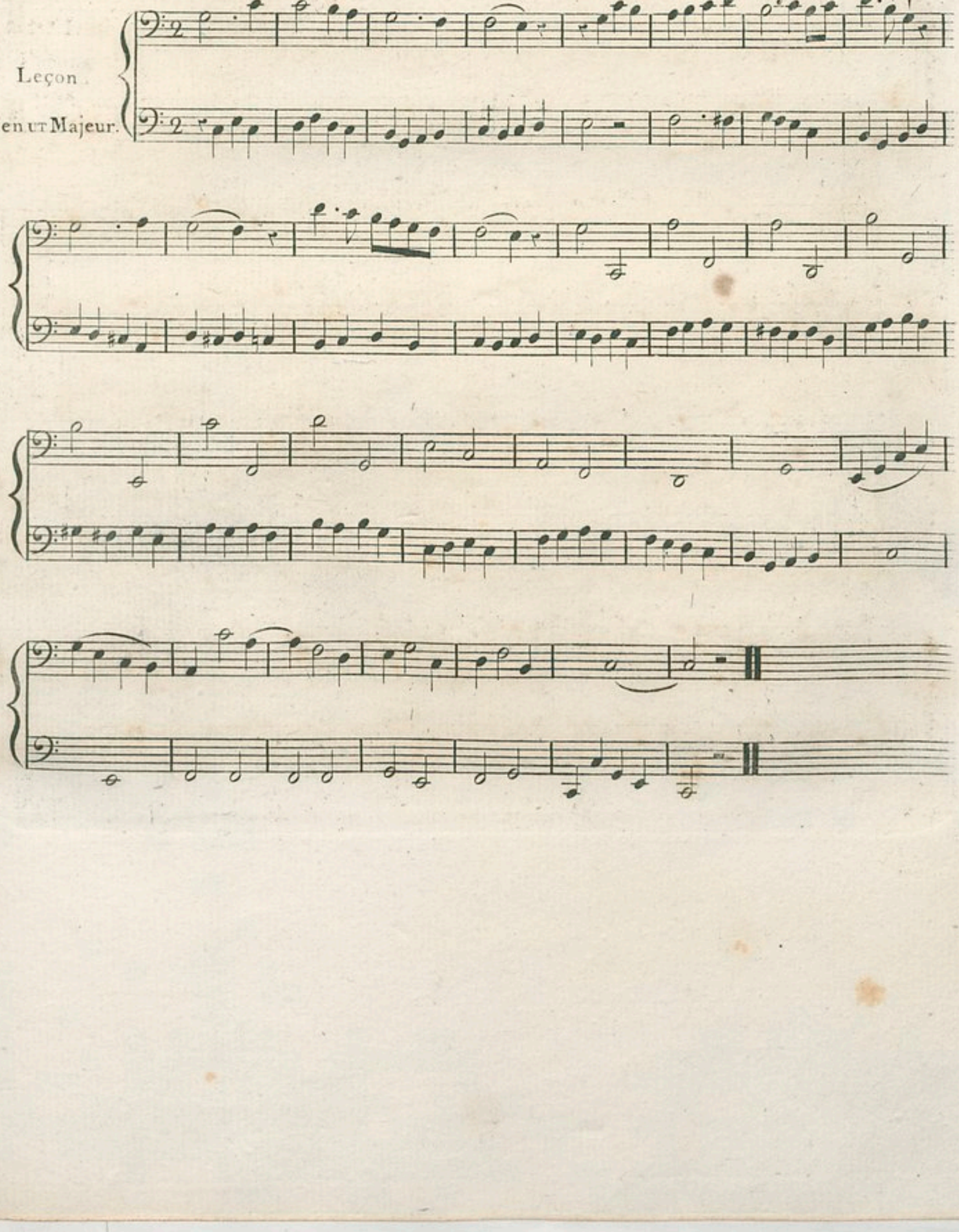
Nº 3.



Nº 4.



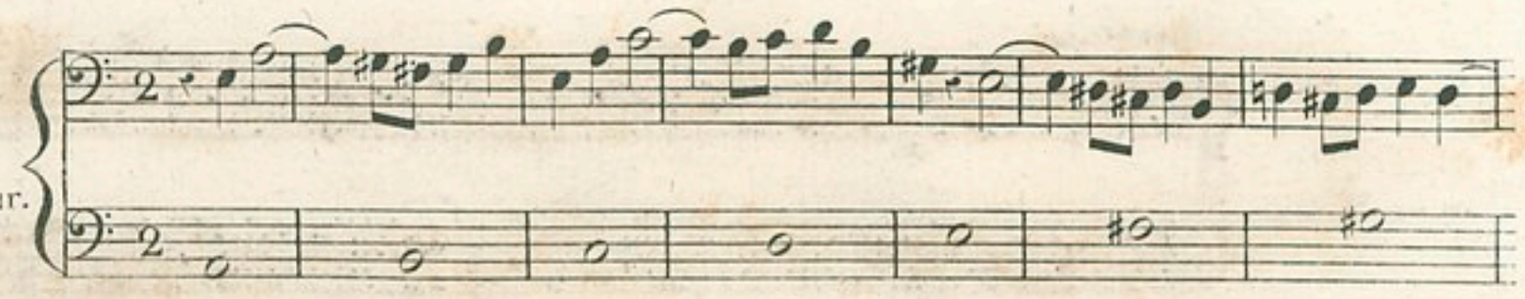
Leçon en UT Majeur.

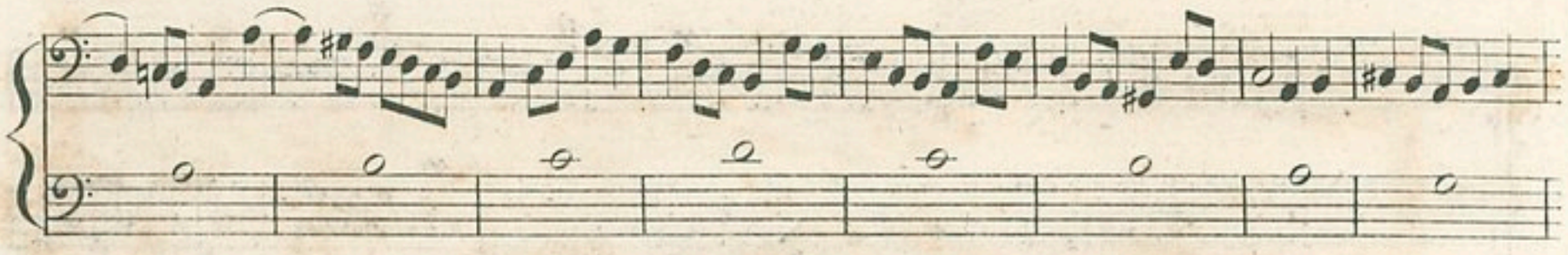


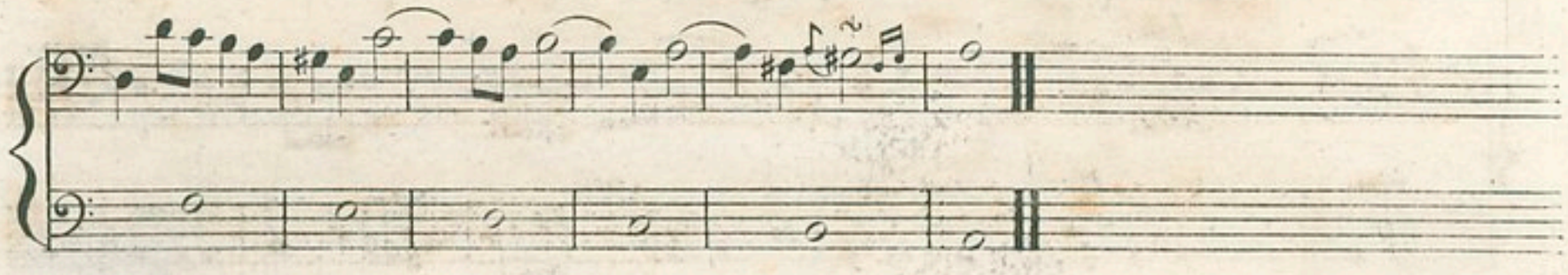
N.° 5.

Gammes

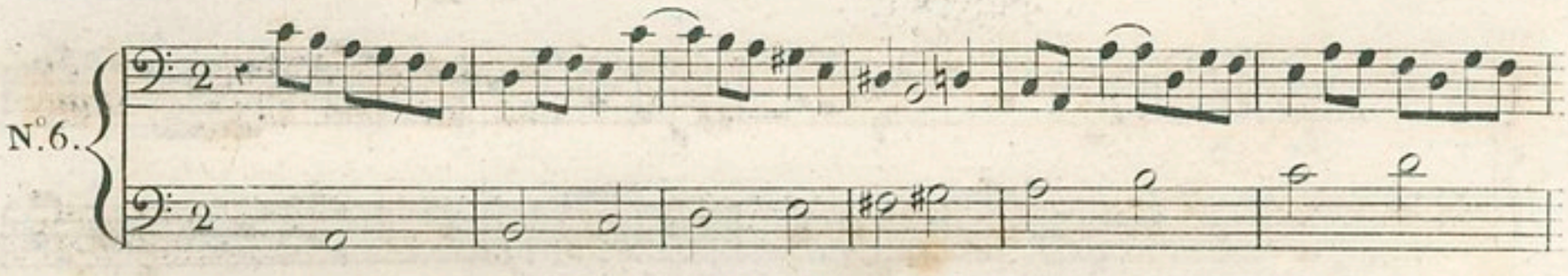
en LA Mineur.

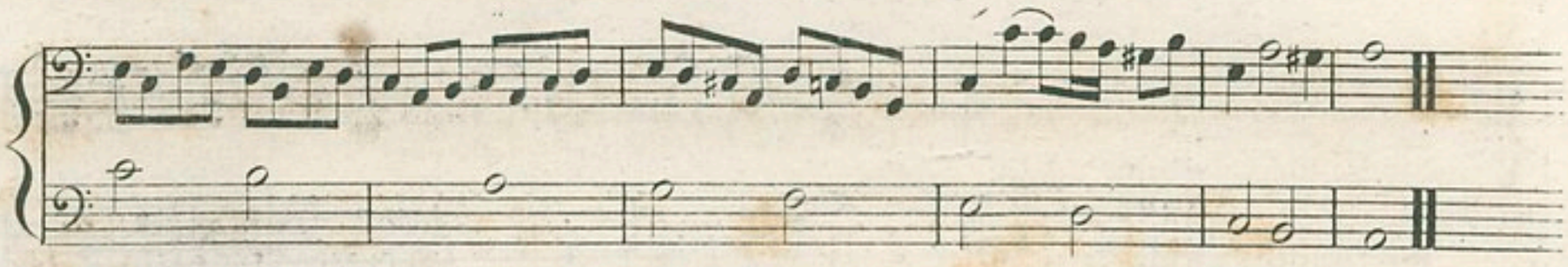




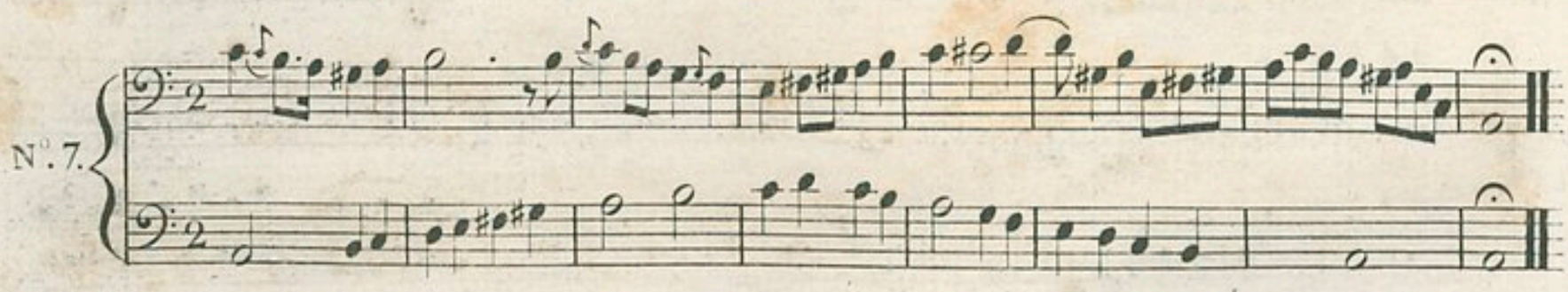


N.° 6.

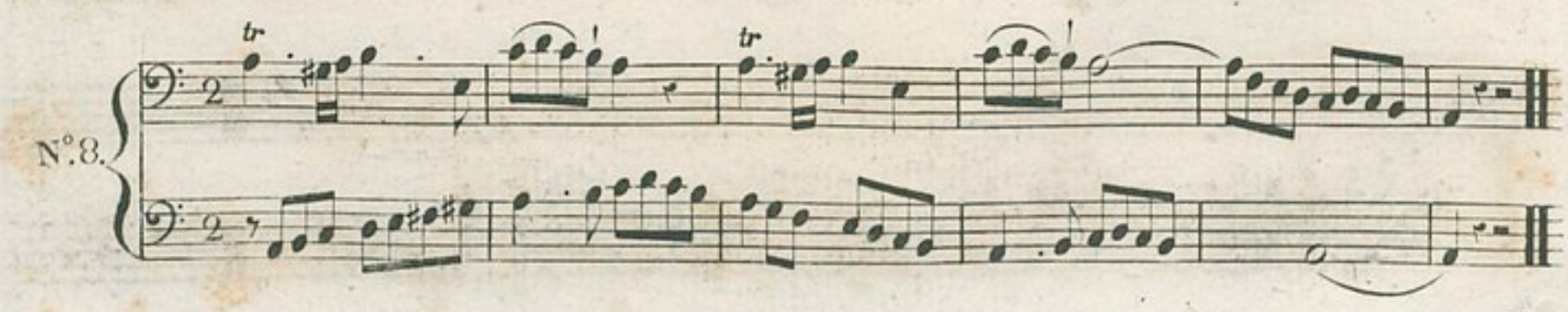




N.° 7.



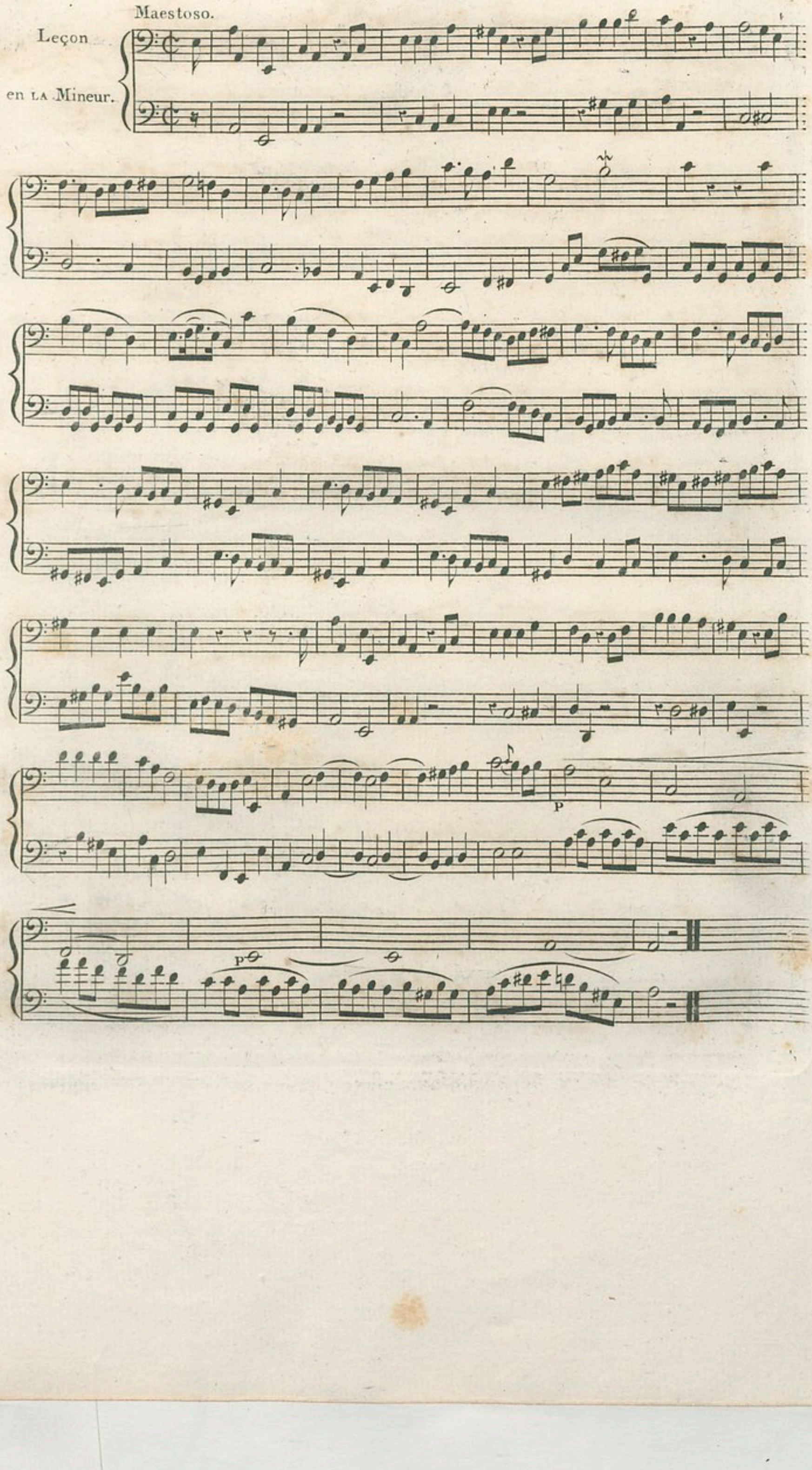
N.° 8.



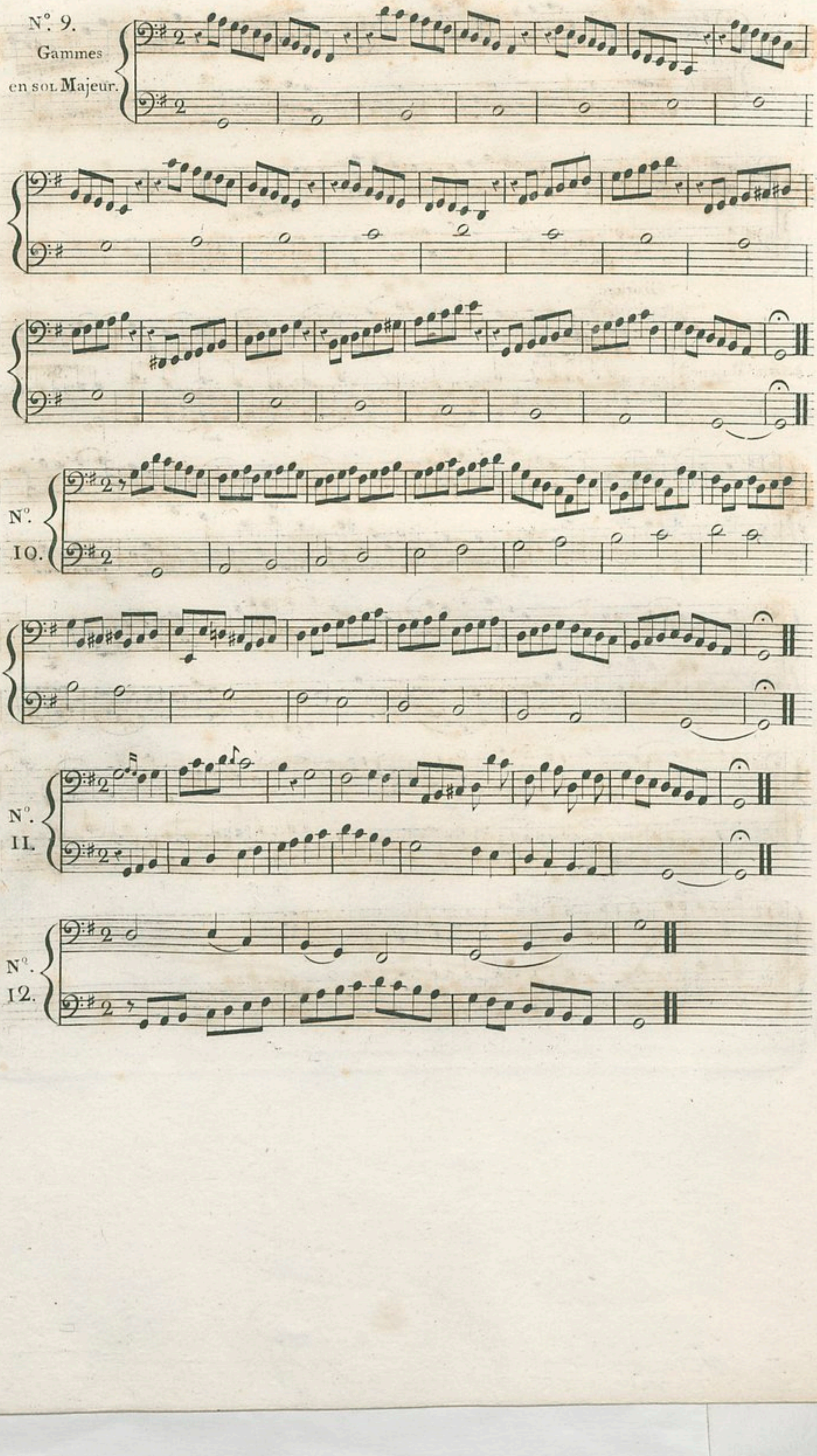
Maestoso.

Leçon

en LA Mineur.



N°. 9.
Gammes
en sol Majeur.



N.° 13.

Leçon
en sol Majeur.

Grazioso.

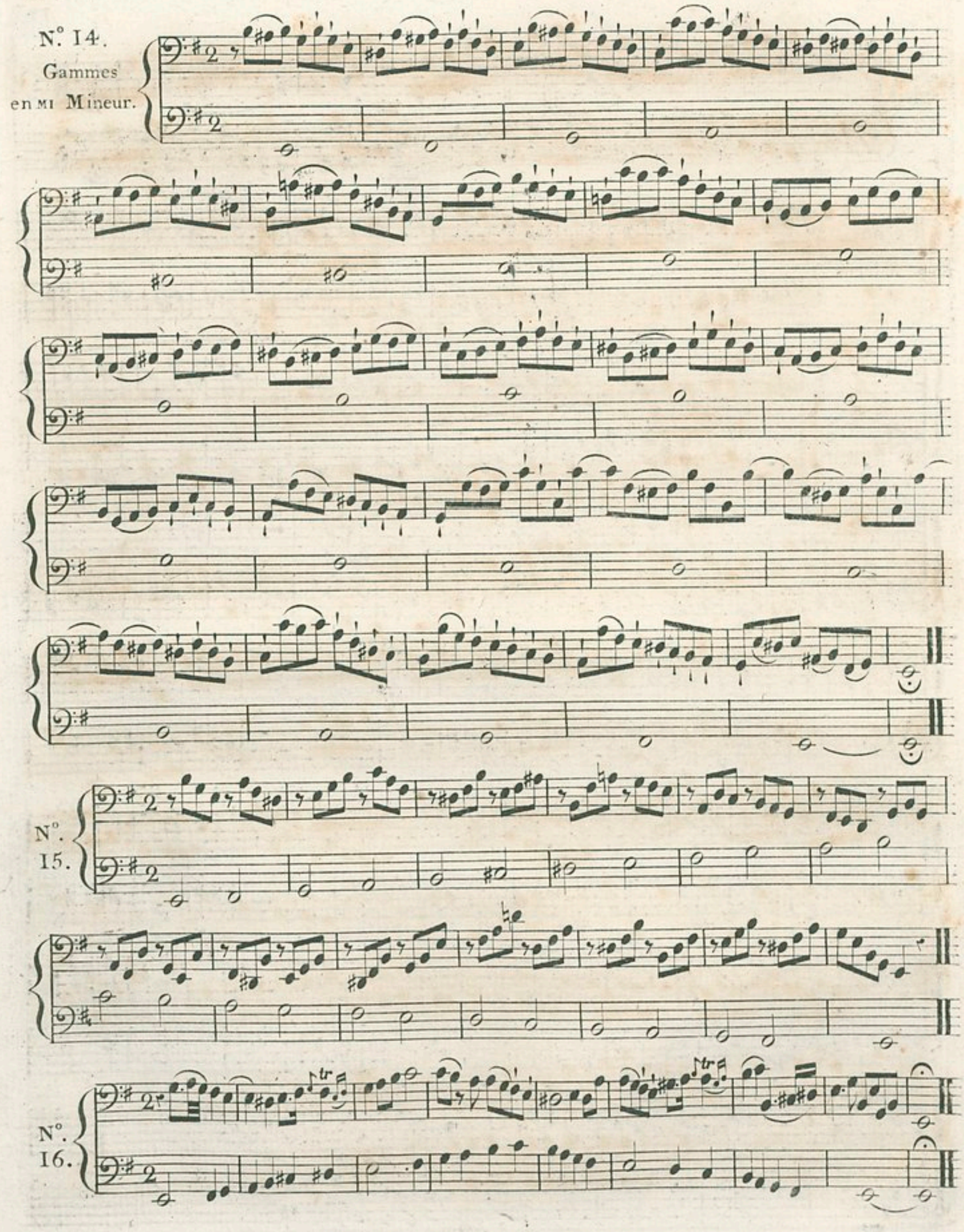
F

F

F

N.° 14.

Gammes
en MI Mineur.



N.° 15.

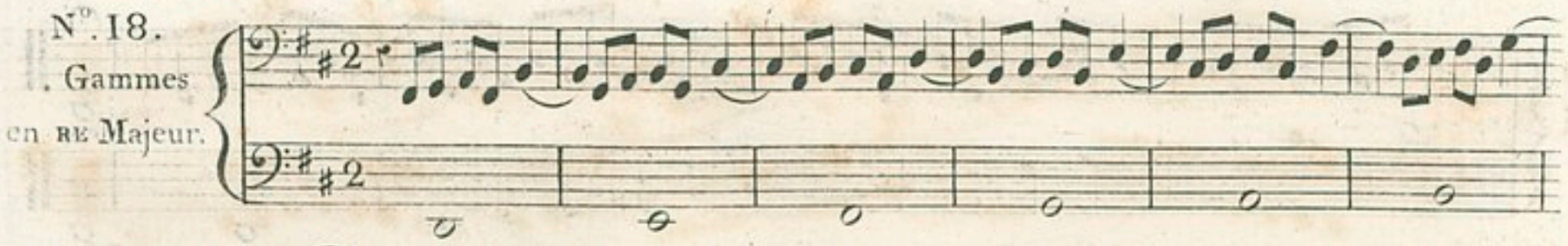
N.° 16.

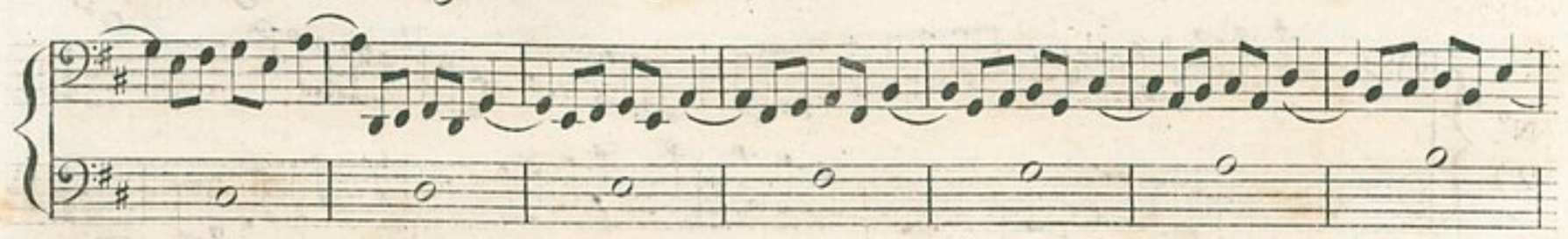
N°. 17.

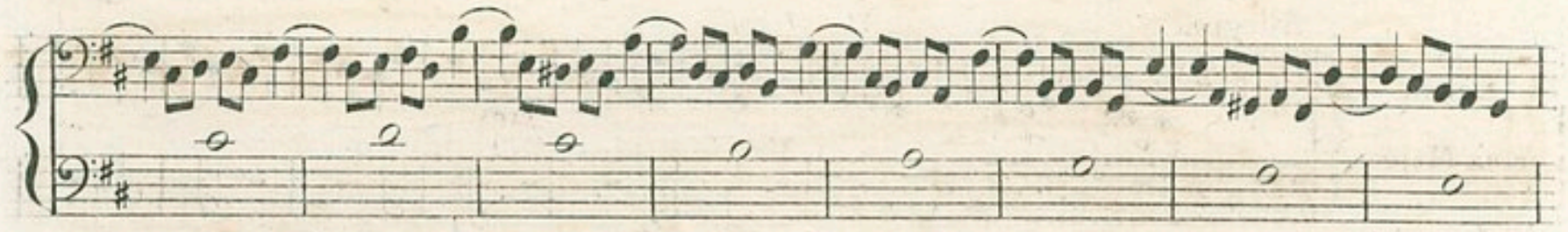
Leçon en MI Mineur.

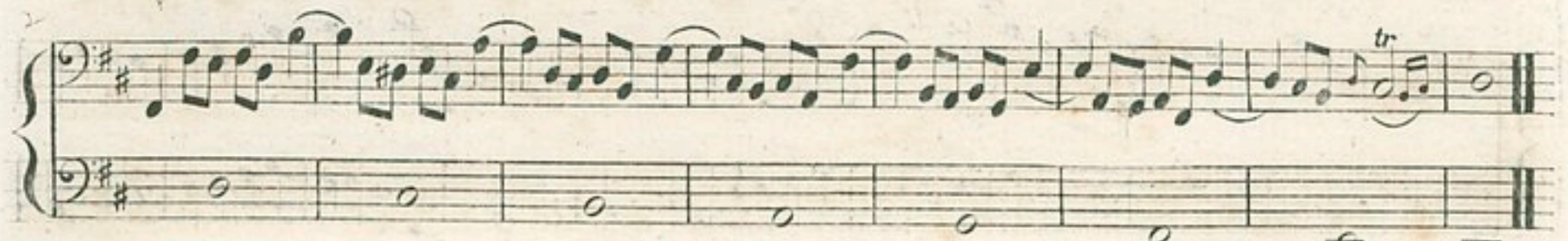
F P

N°. 18.
. Gammes
en RE Majeur.

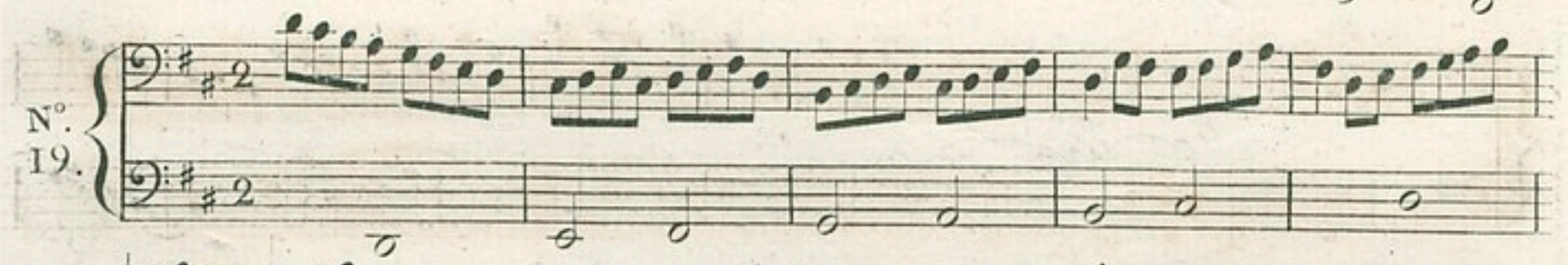


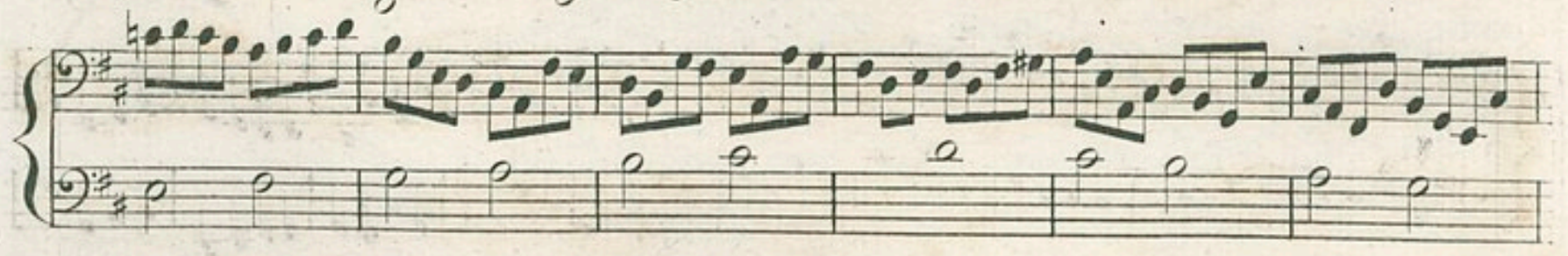


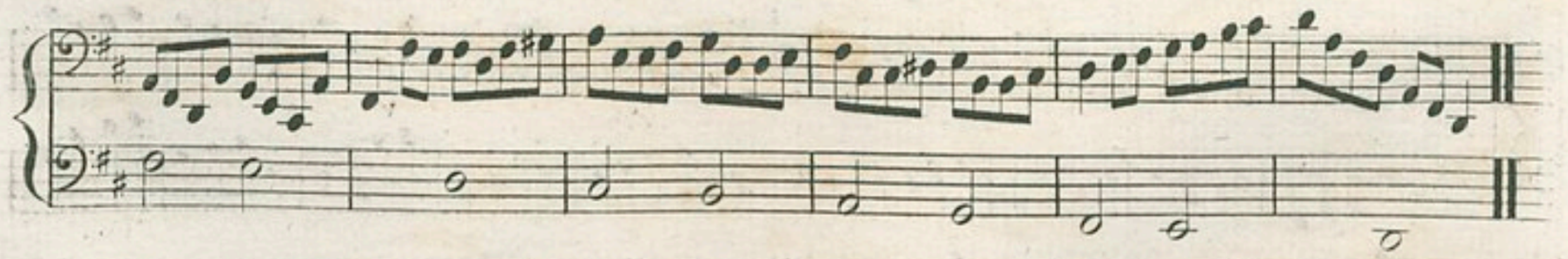




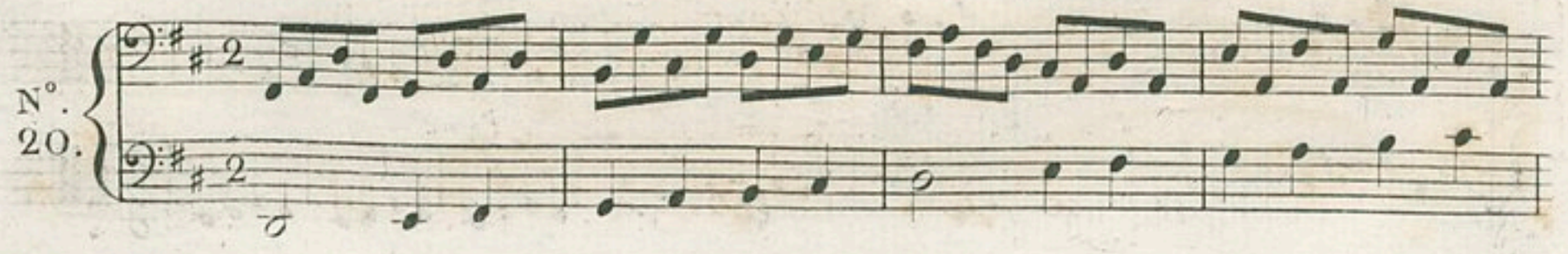
N°. 19.







N°. 20.



N°.
21.

Allegro.

Leçon
en RE Majeur.

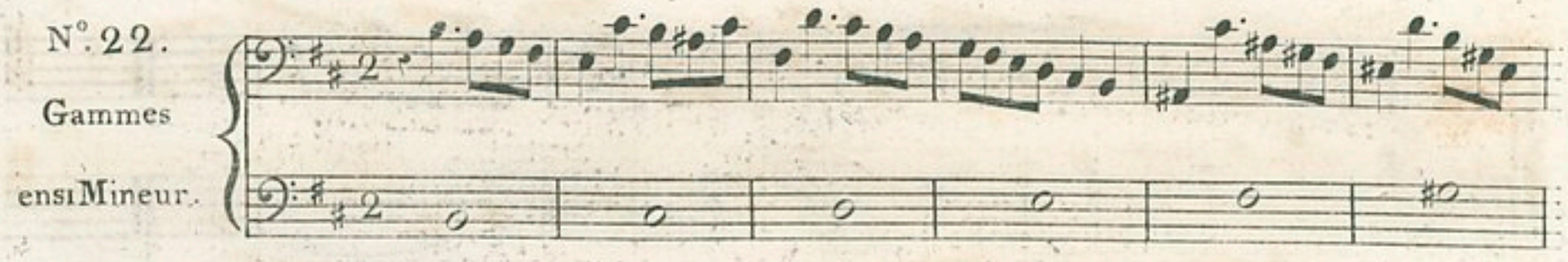
P P

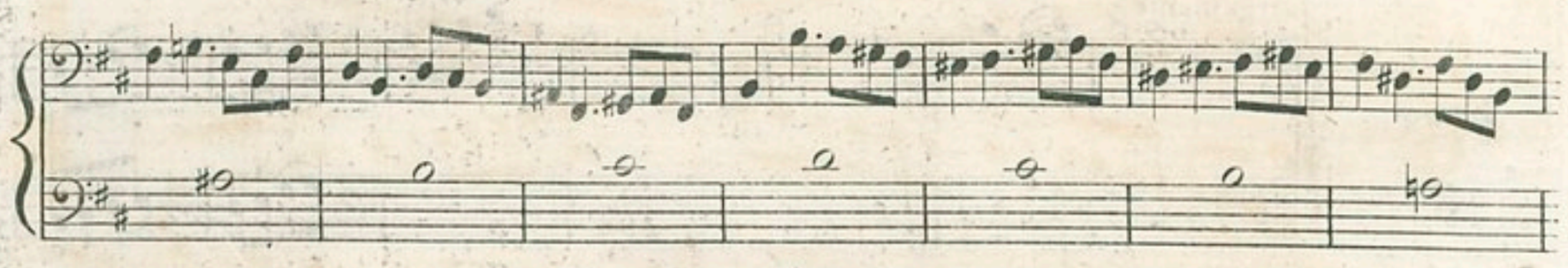
cres

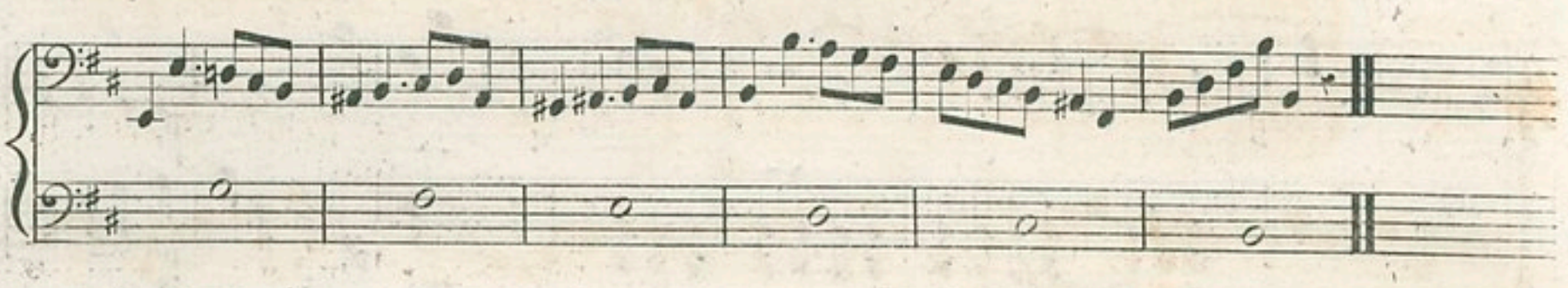
F

N°. 22.

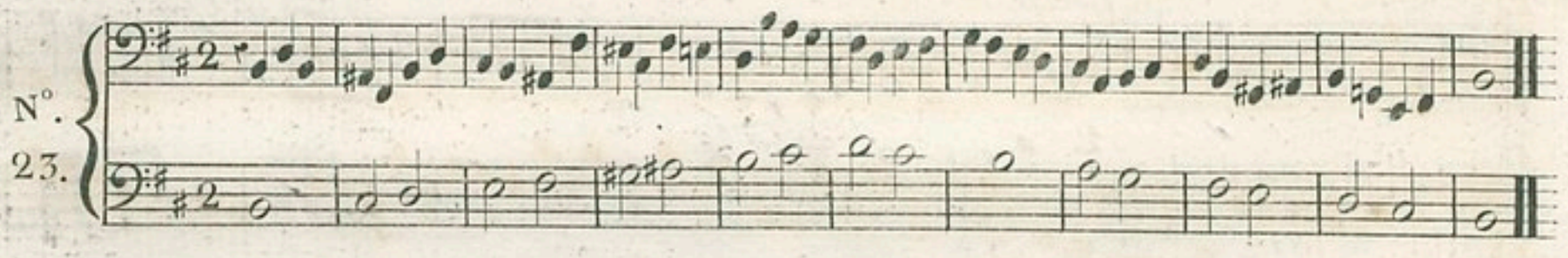
Gammes ensi Mineur.



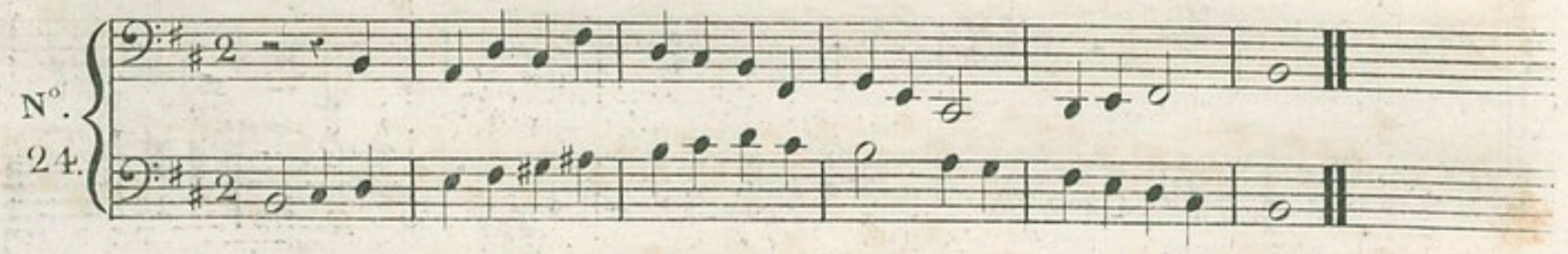




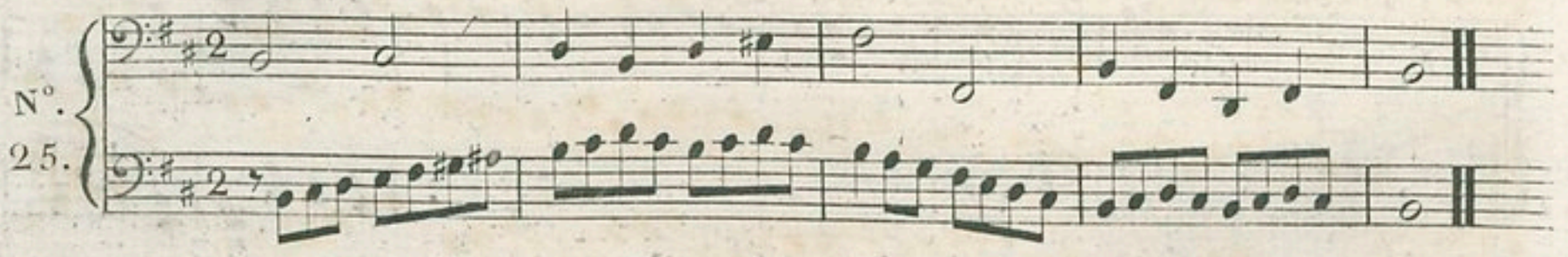
N°. 23.



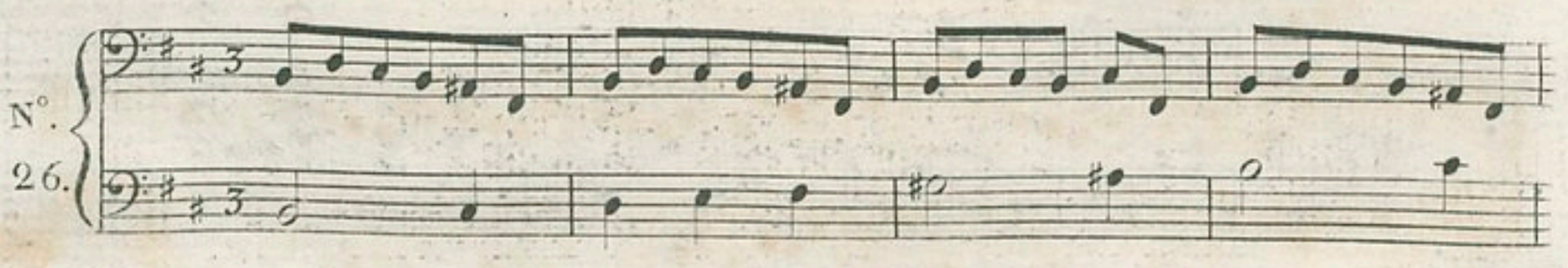
N°. 24.



N°. 25.



N°. 26.



Largamente

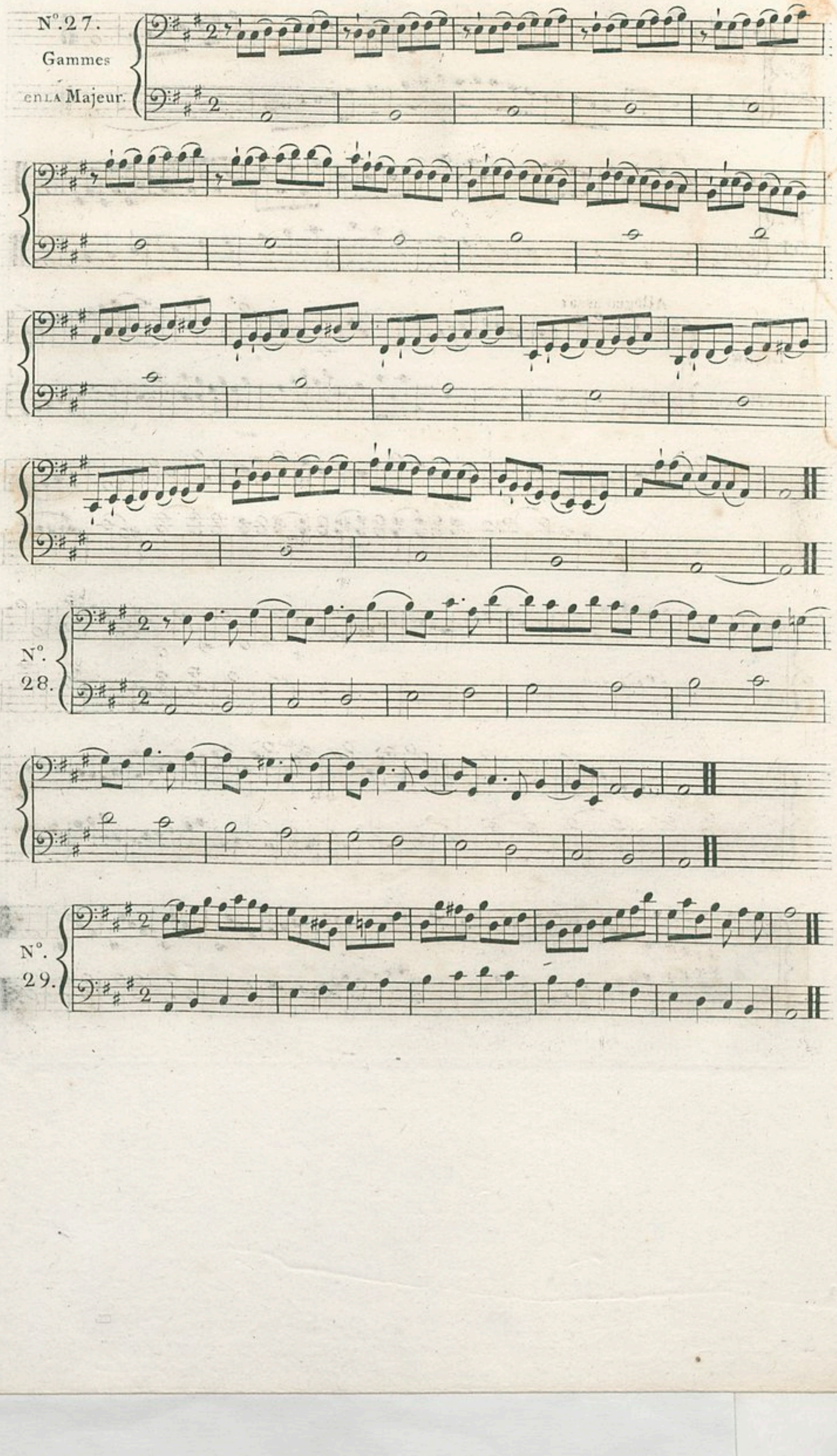
Leçon

en si Mineur.

N°. 27.

Gammes

en LA Majeur.



N°. 28.

N°. 29.

2°.
30.

1°.
31.

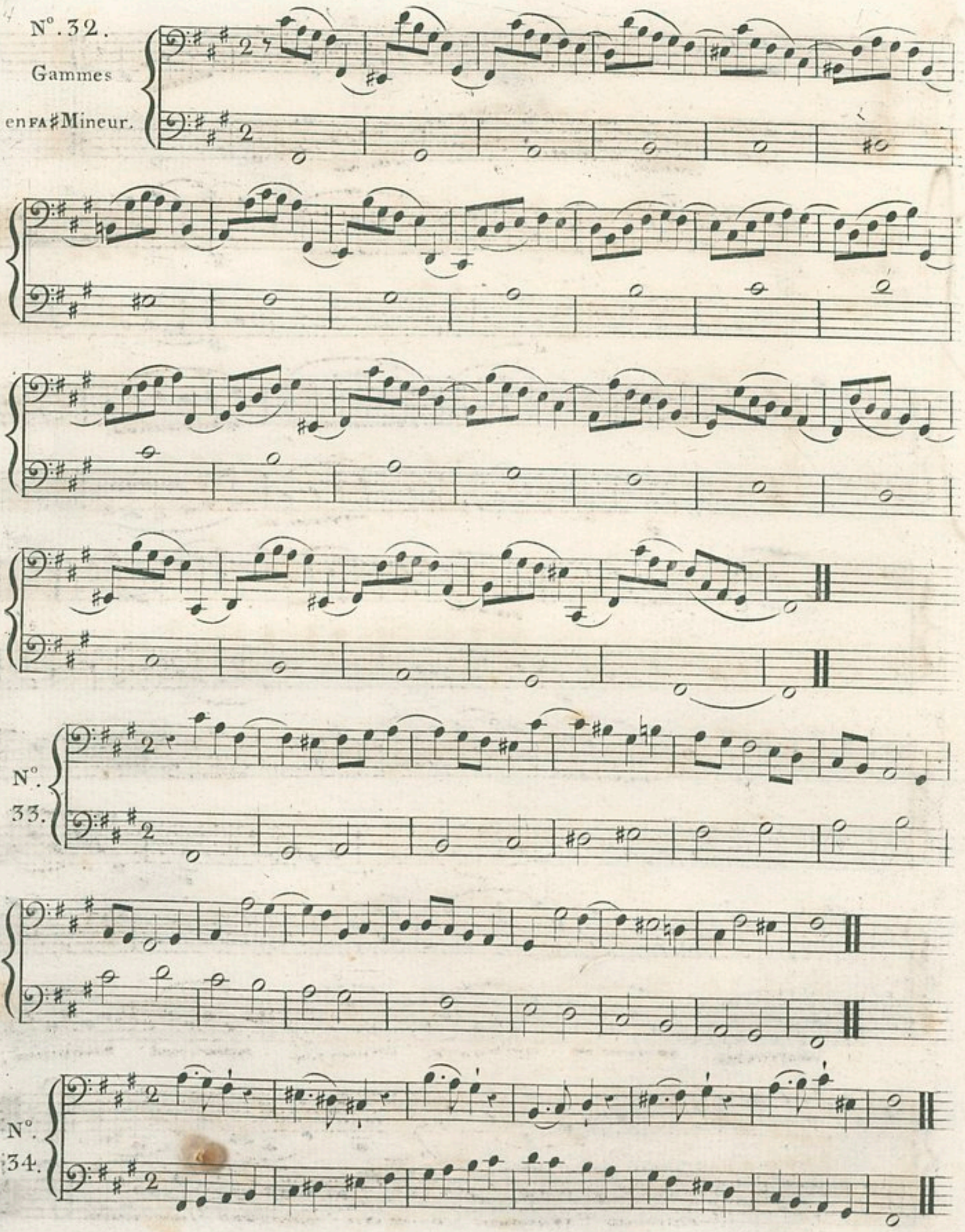
Allegro assai.

Leçon
en LA Majeur.

F

N°. 32.

Gammes en FA♯ Mineur.



N°. 33.

N°. 34.

N°. 35.

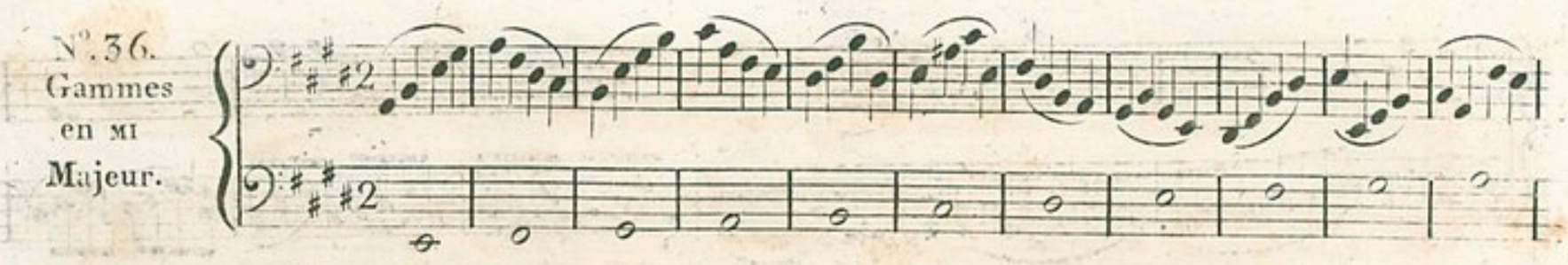
Lecon en FA♯ Mineur.

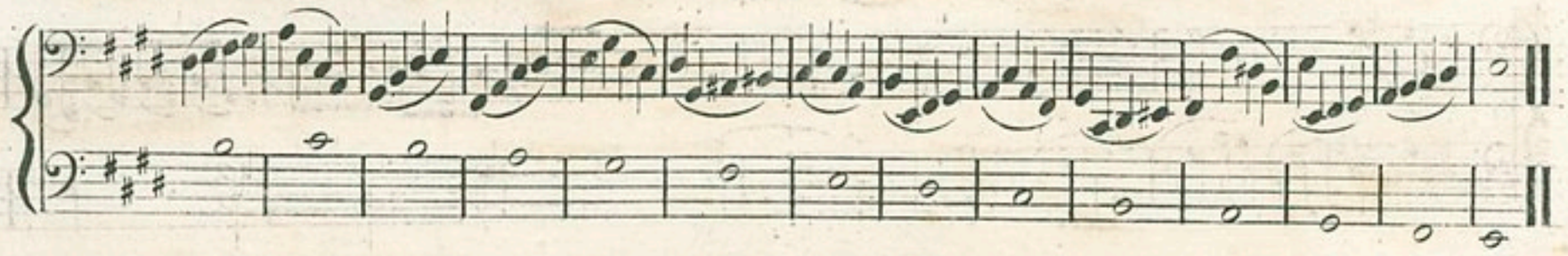
sF

sF

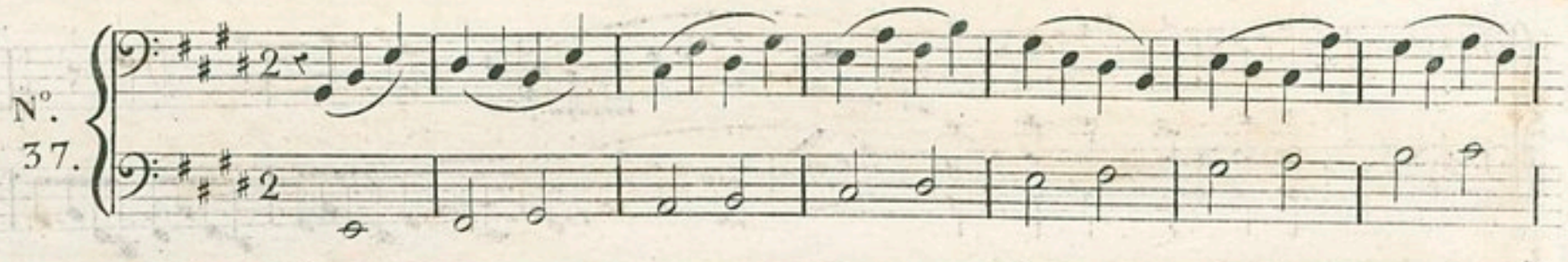
P

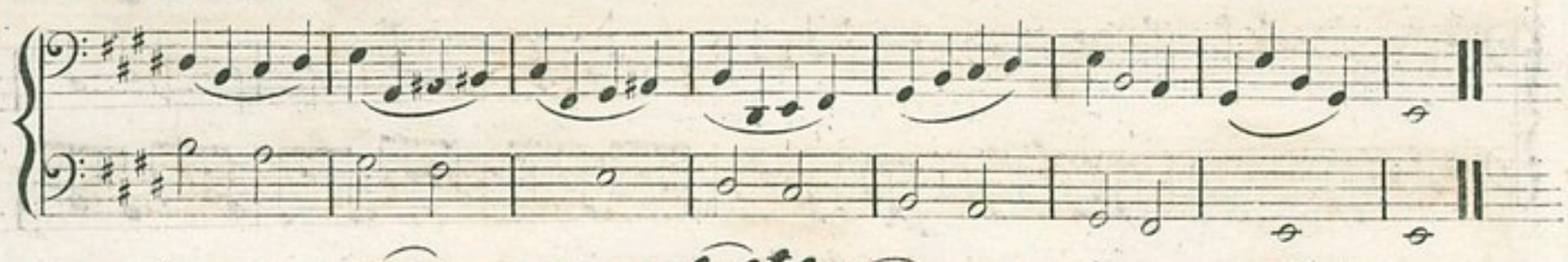
N°. 36. Gammes en MI Majeur.



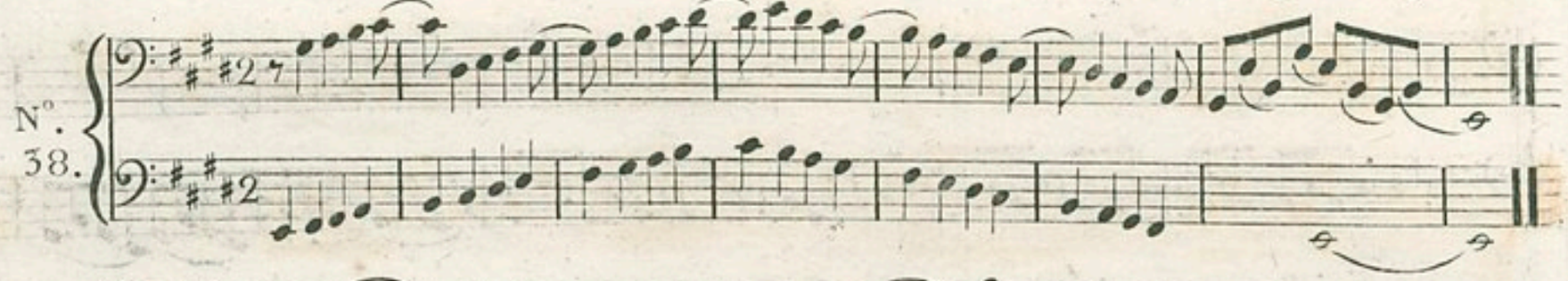


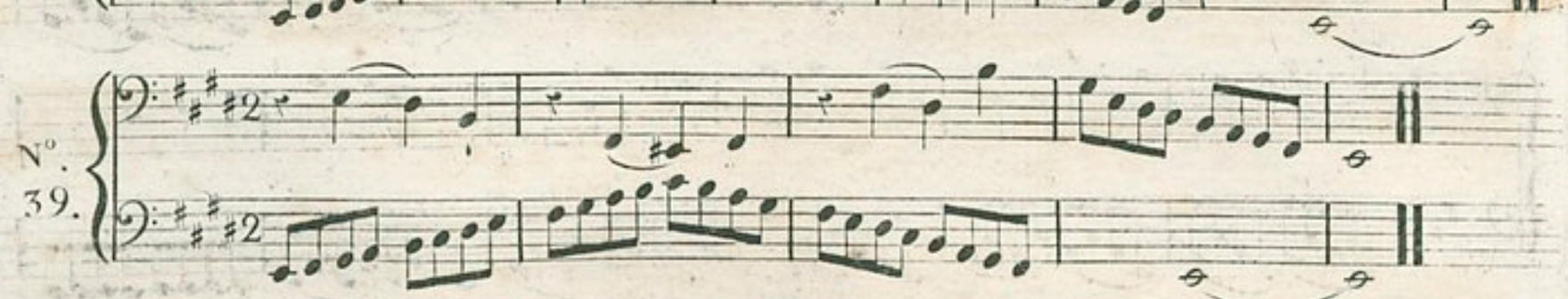
N°. 37.



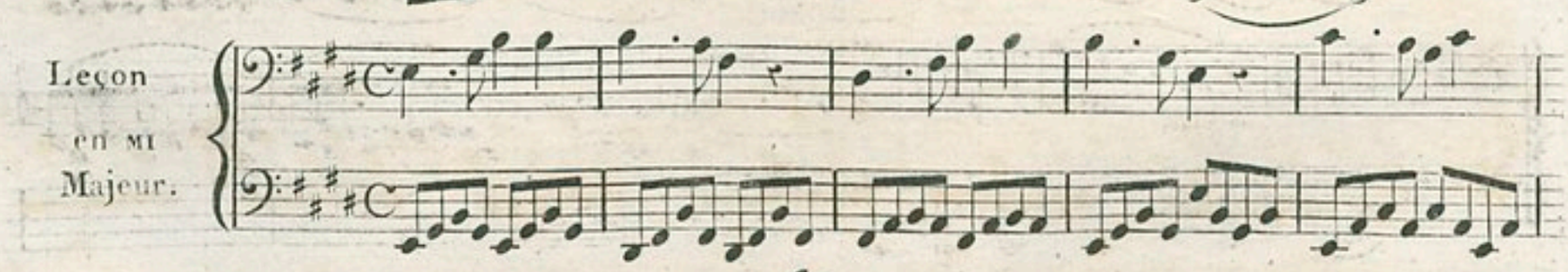


N°. 38.

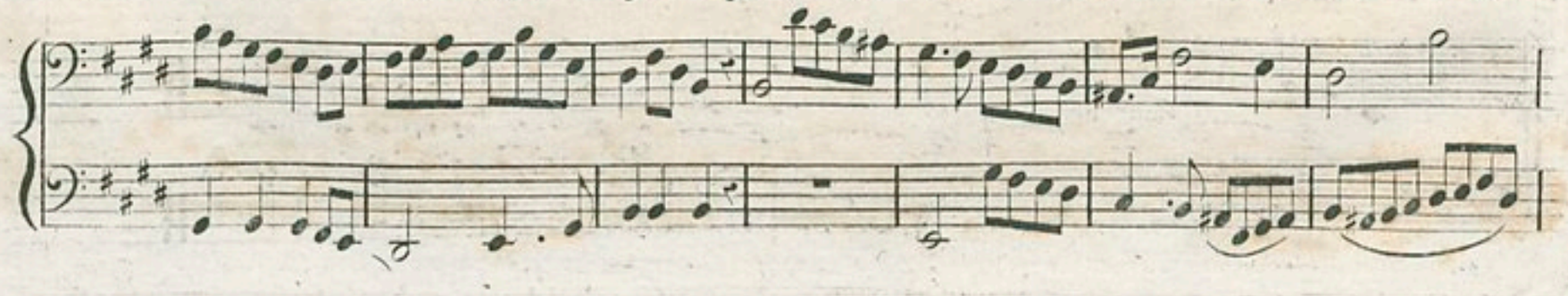




N°. 39.



Leçon en MI Majeur.

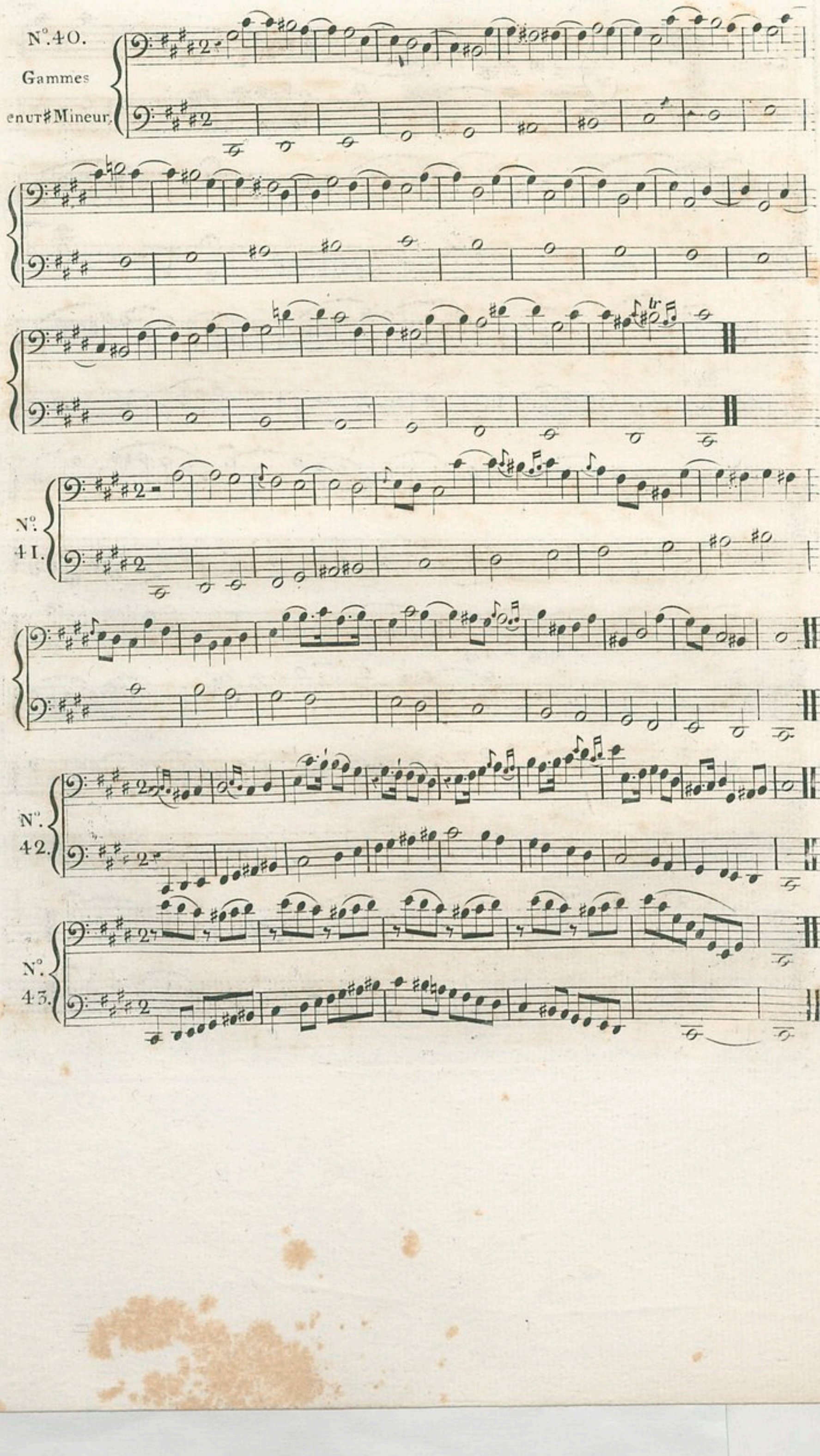


morendo

N°.40.

Gammes

en ut♯ Mineur.



Leçon

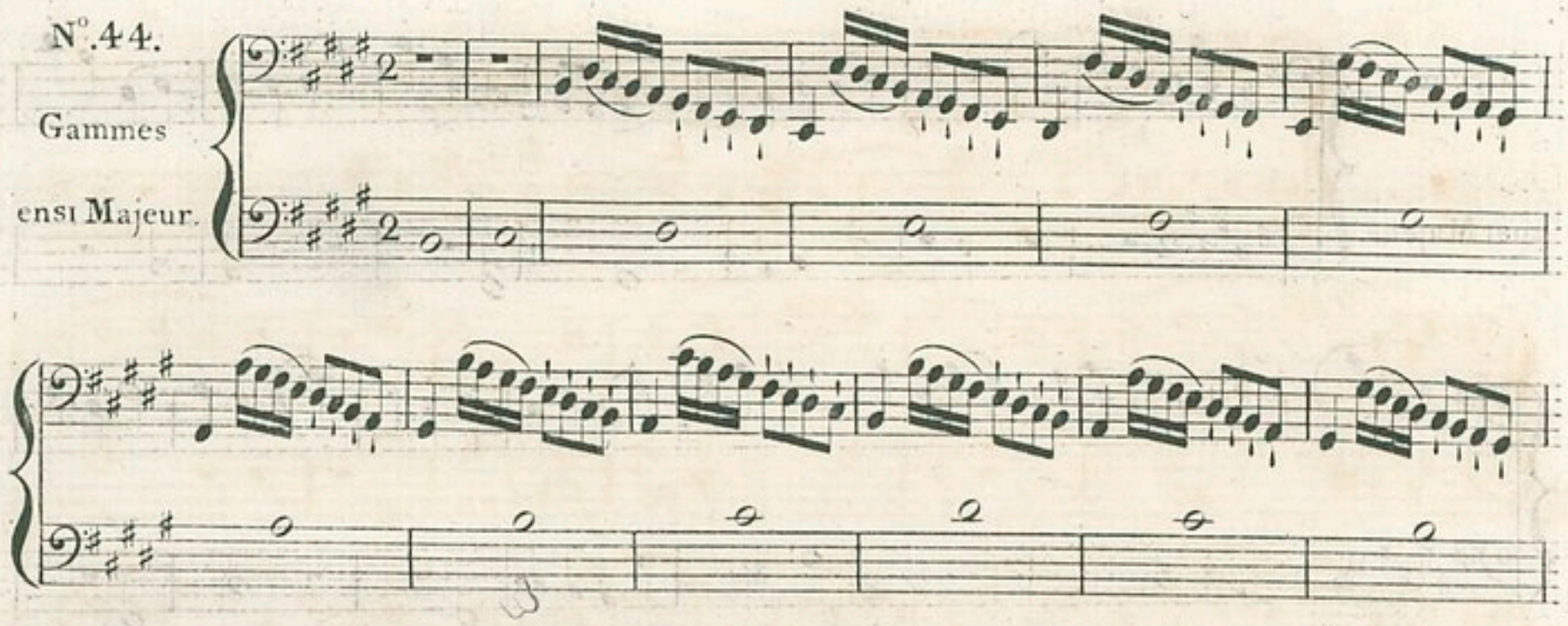
enut♯Mineur.

p sempre

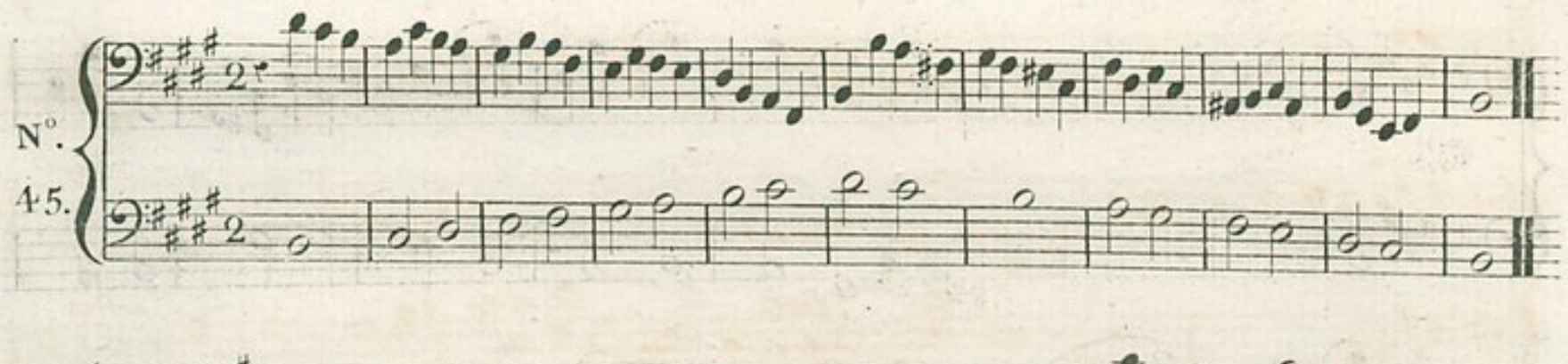
N°.44.

Gammes

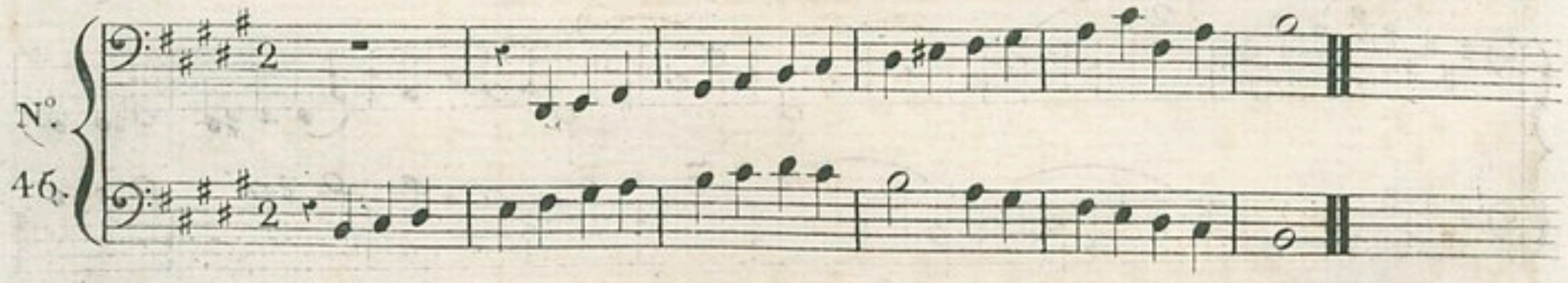
ensi Majeur.



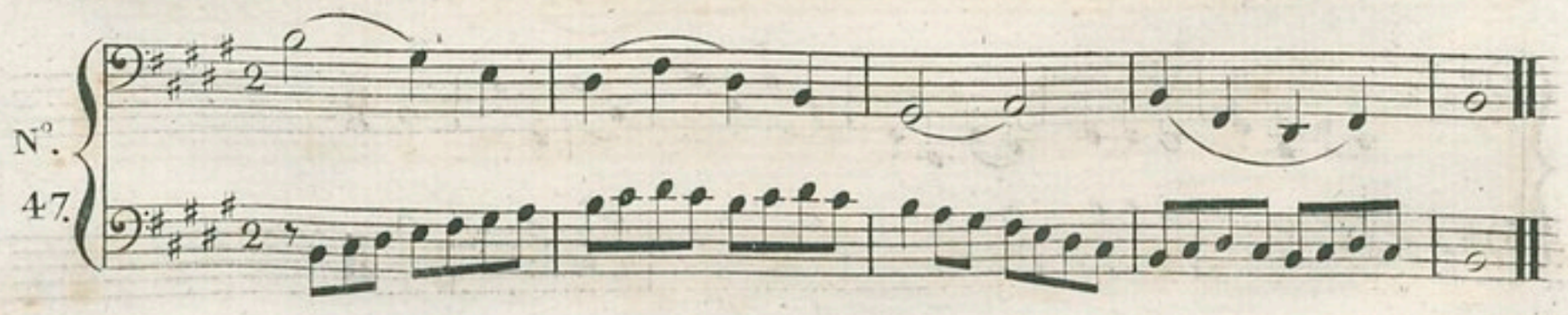
N°. 45.



N°. 46.

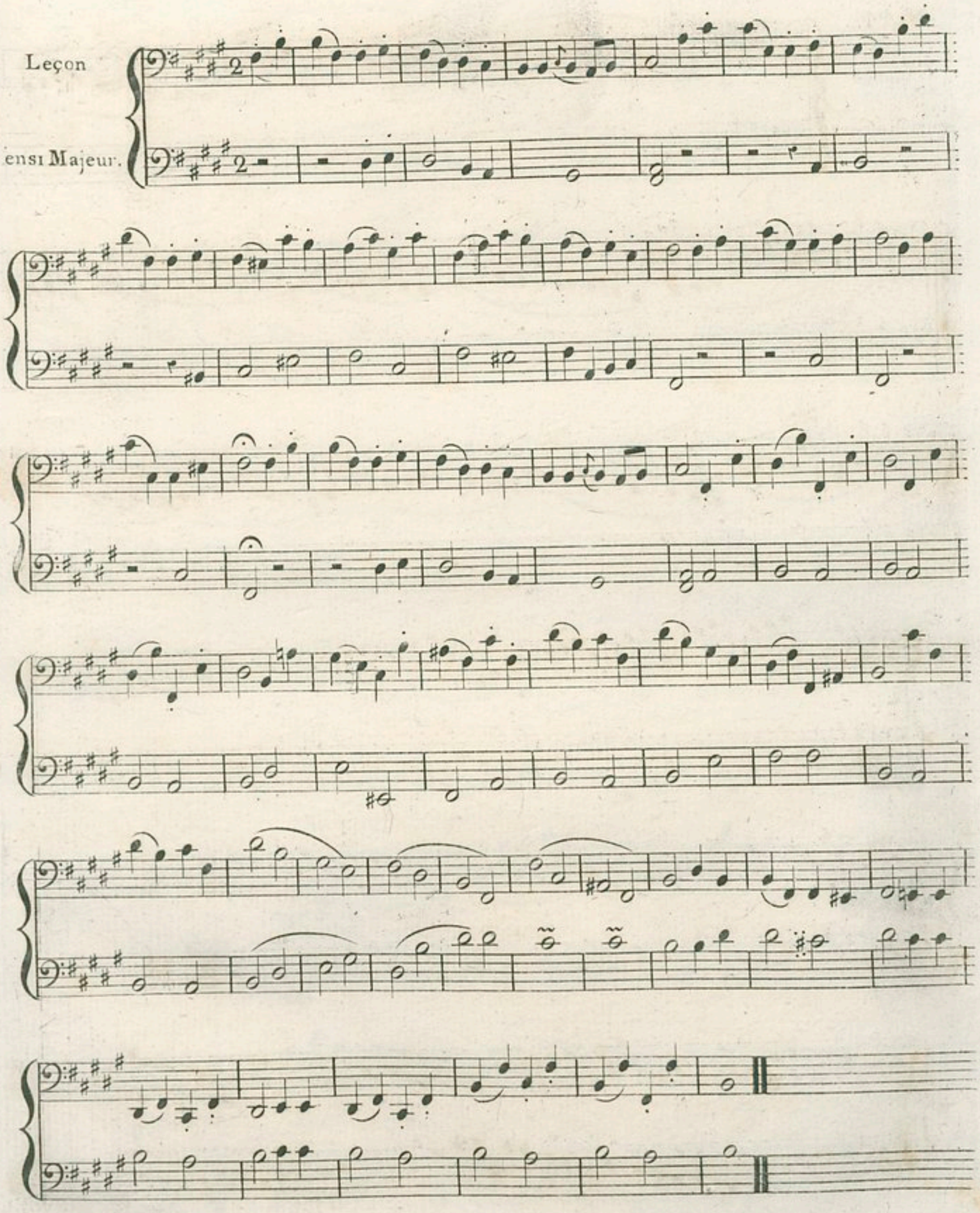


N°. 47.



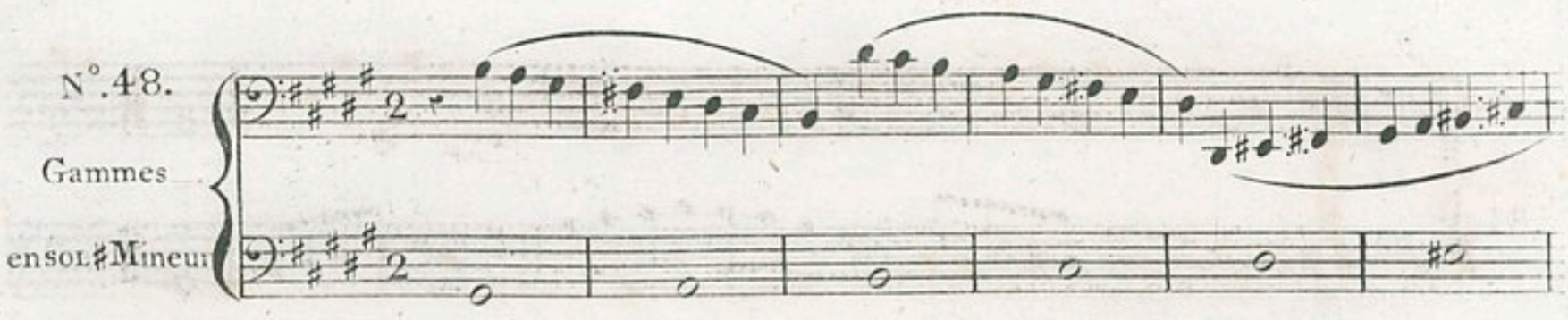
Leçon

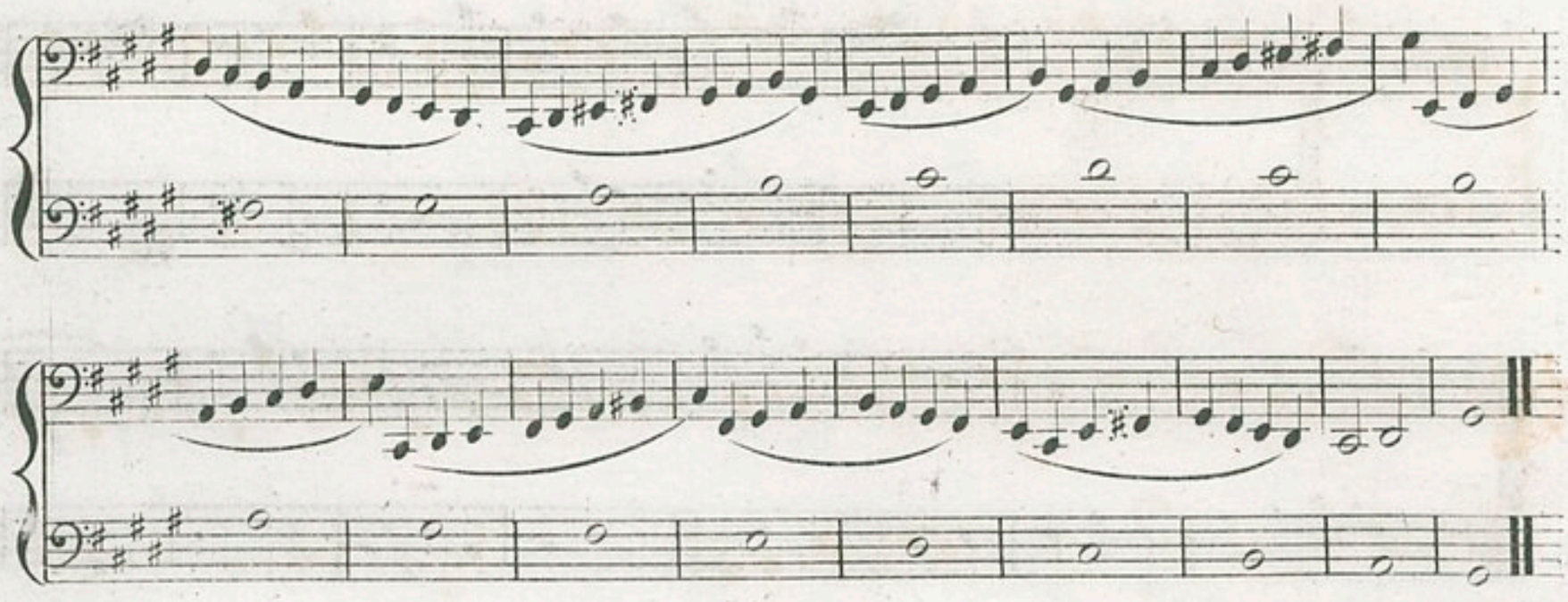
ensi Majeur.



N°.48.

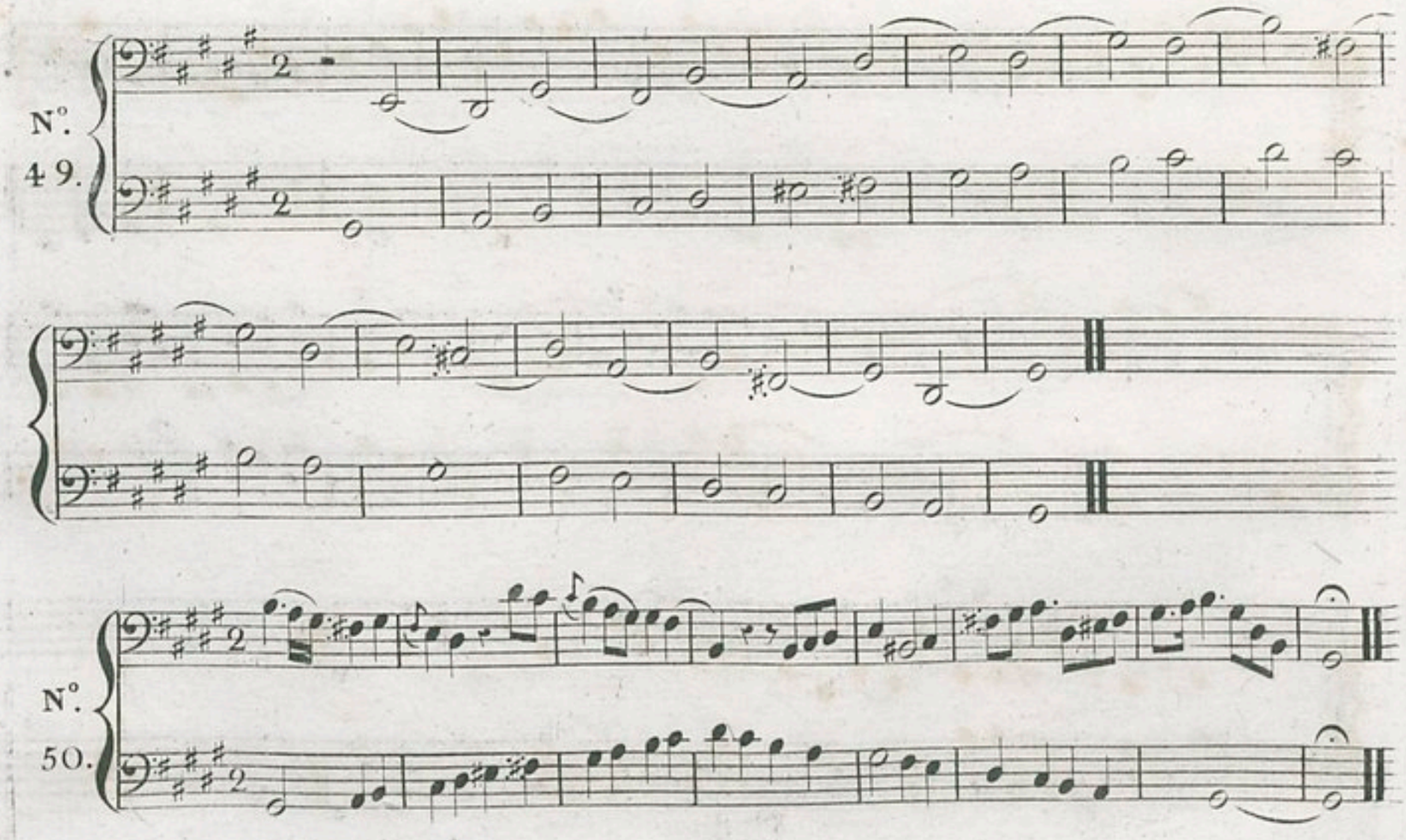
Gammes en sol♯Mineur





N°. 49.

N°. 50.



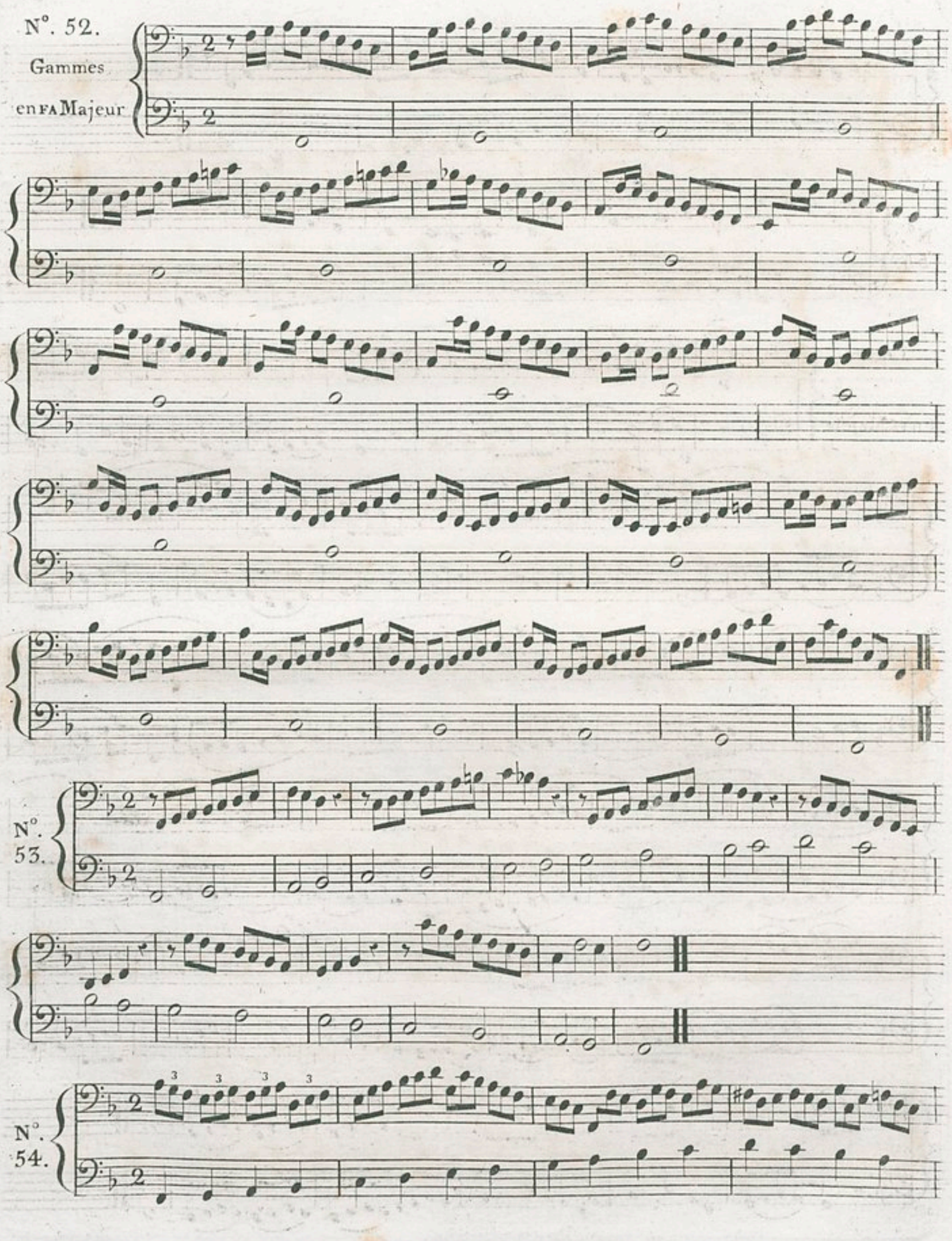
N°. 51.

Leçon

ensol♯Mineur

N°. 52.

Gammes en FA Majeur



N°. 55.

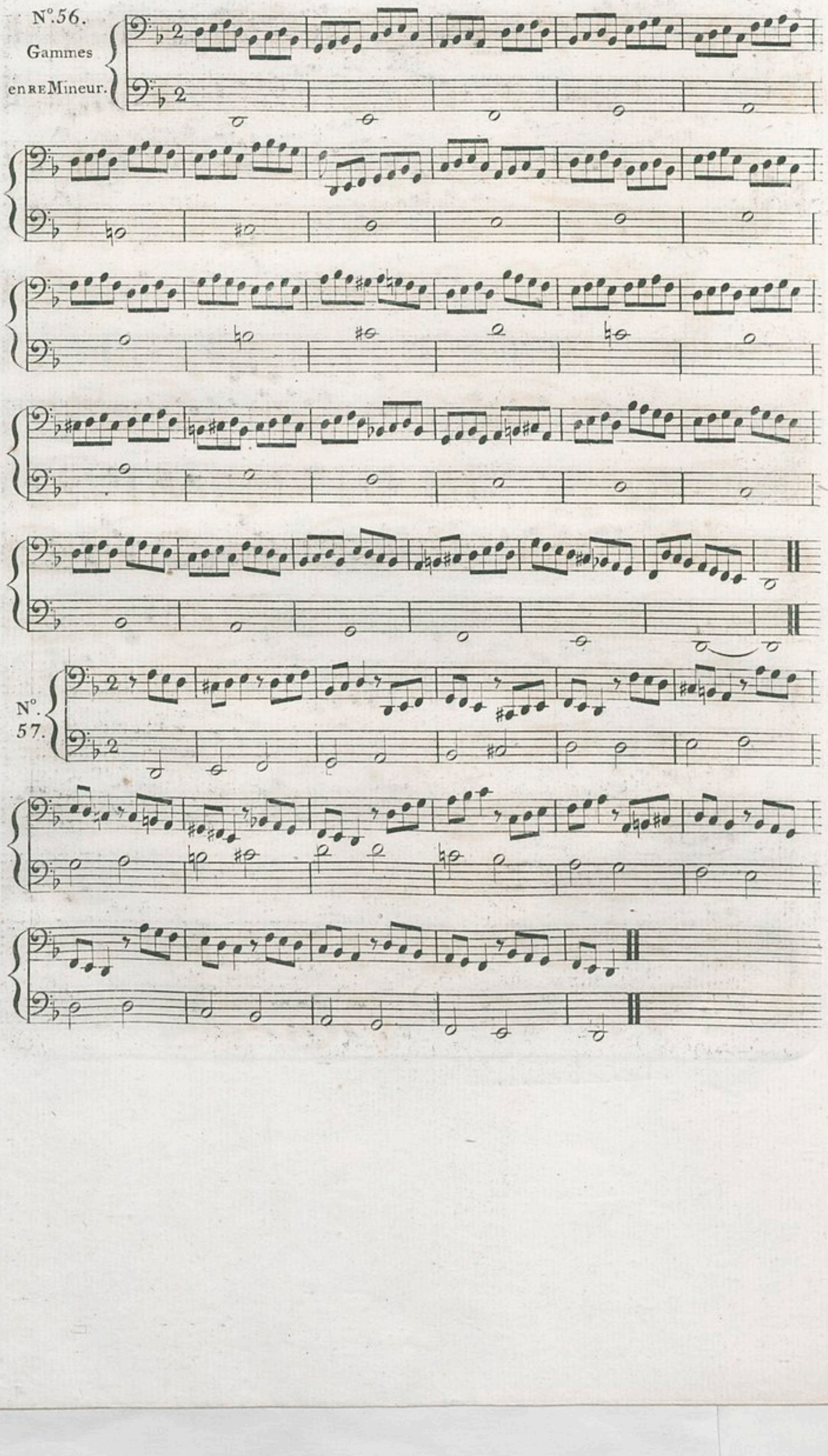
Leçon en FA Majeur

P

P

N°.56.

Gammes enREMineur.



N°. 57.

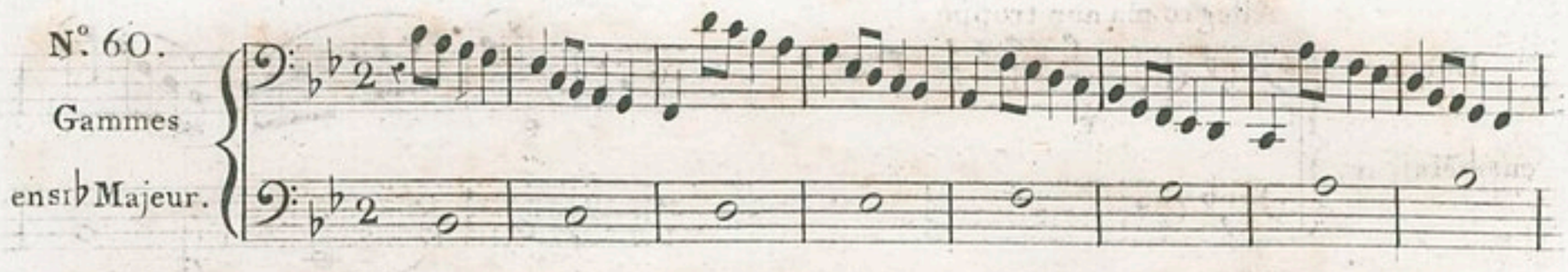
N°. 58.

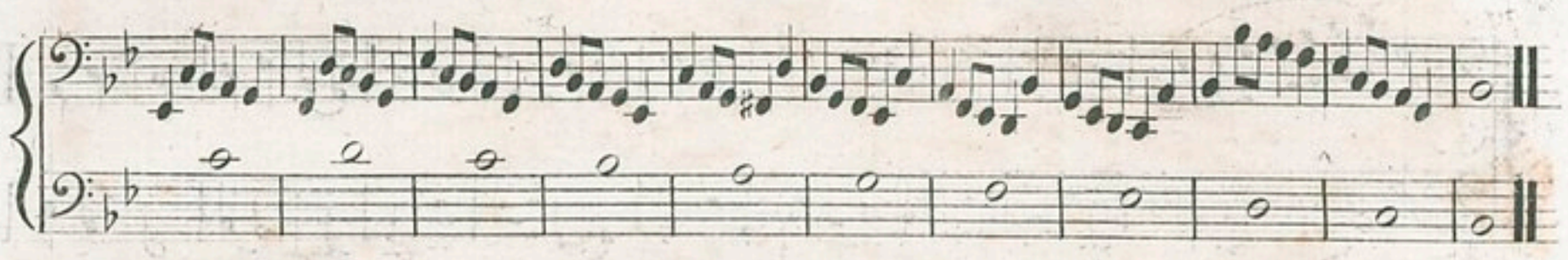
N°. 59.

Moderato

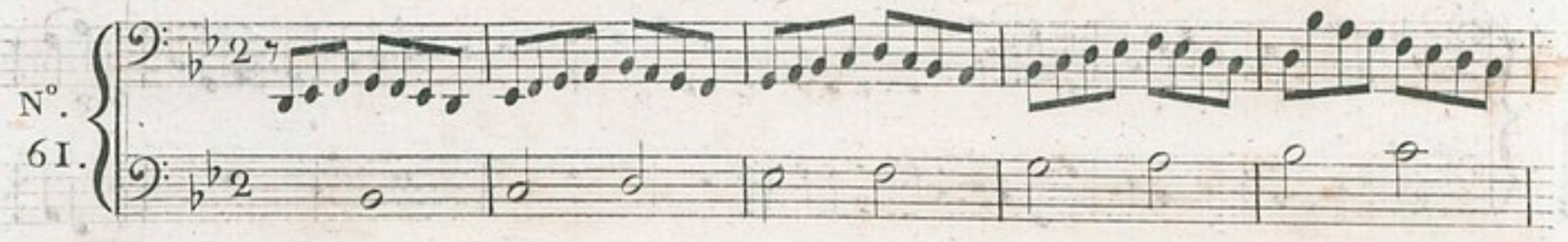
Leçon en RE Mineur.

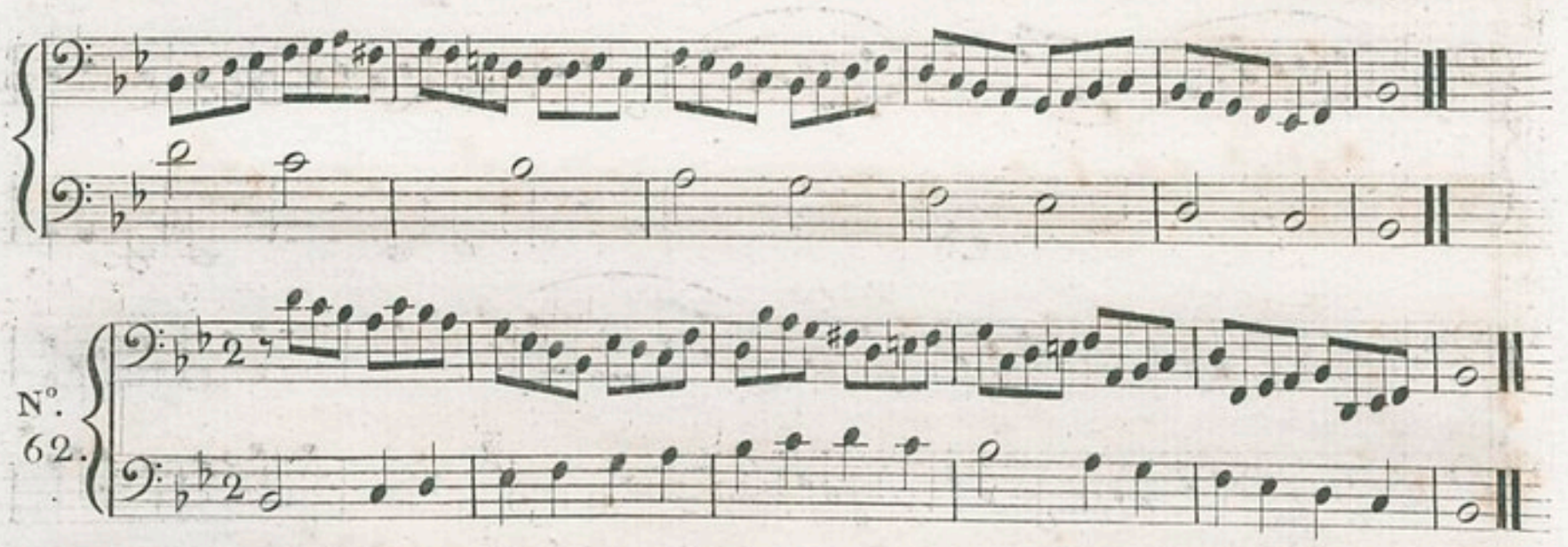
N°. 60. Gammes ensi♭ Majeur.





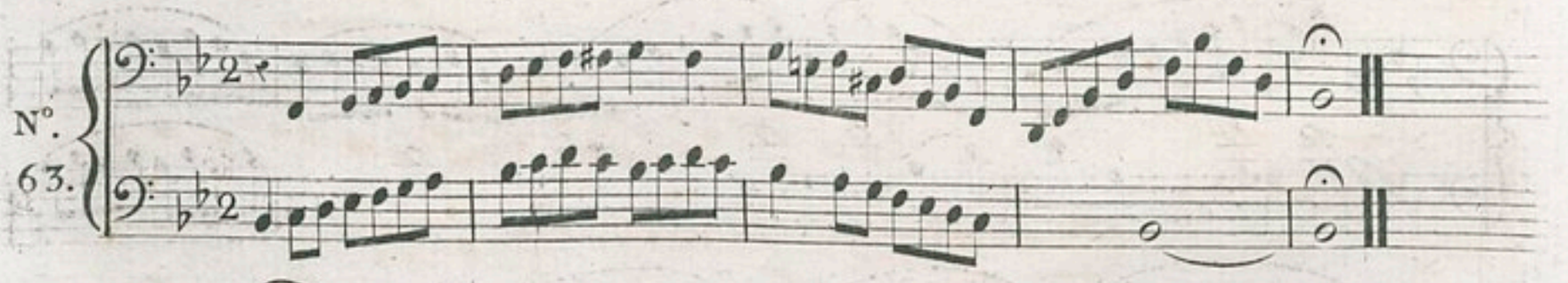
N°. 61.



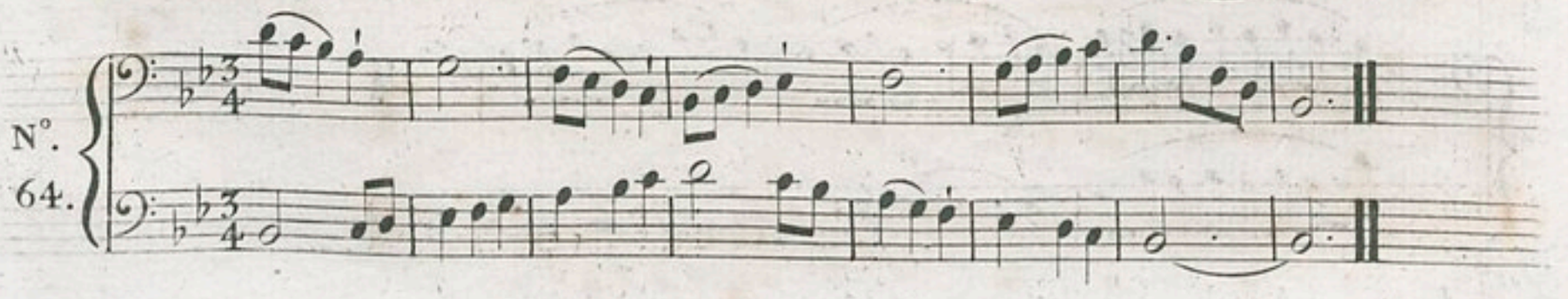


N°. 62.

N°. 63.

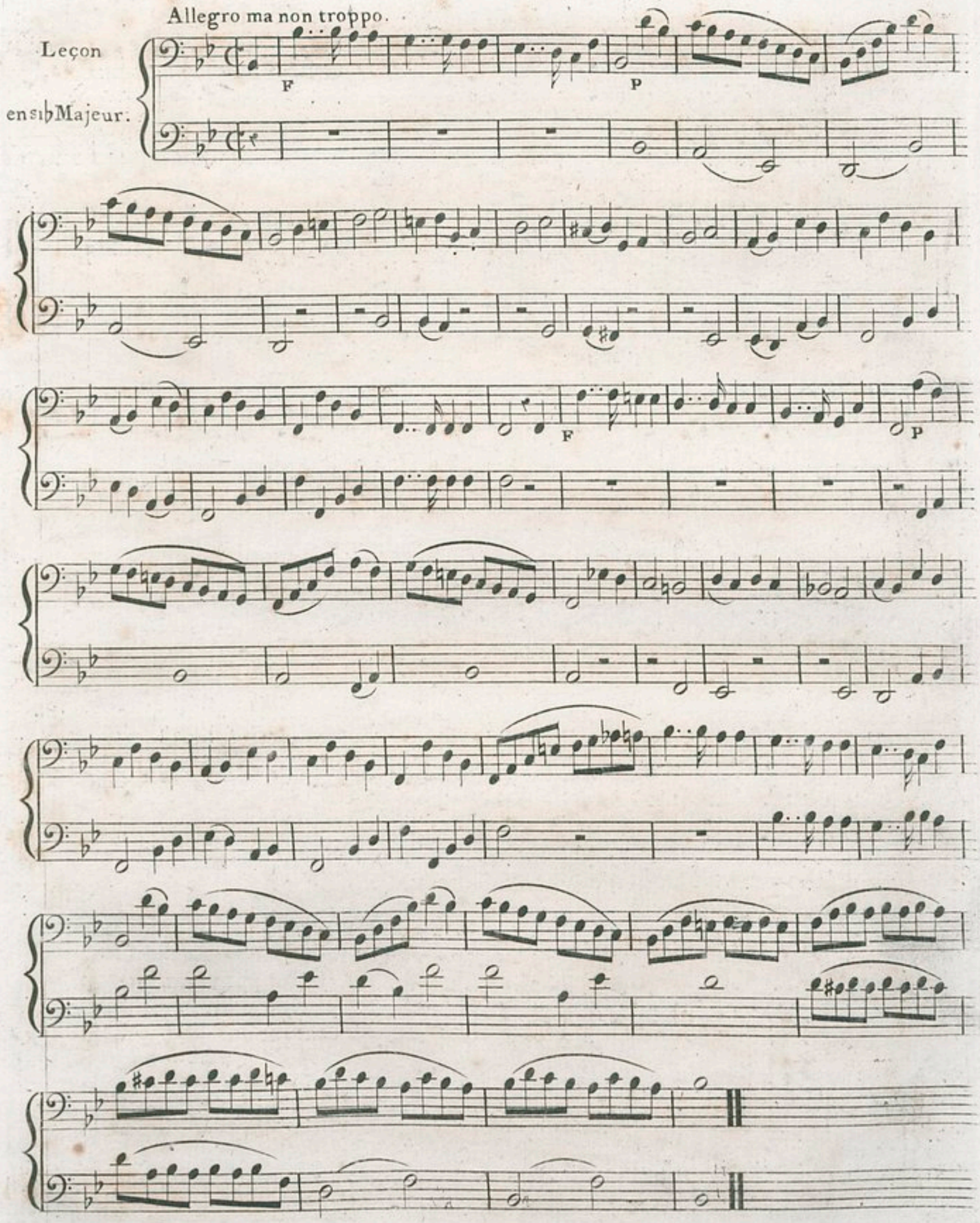


N°. 64.

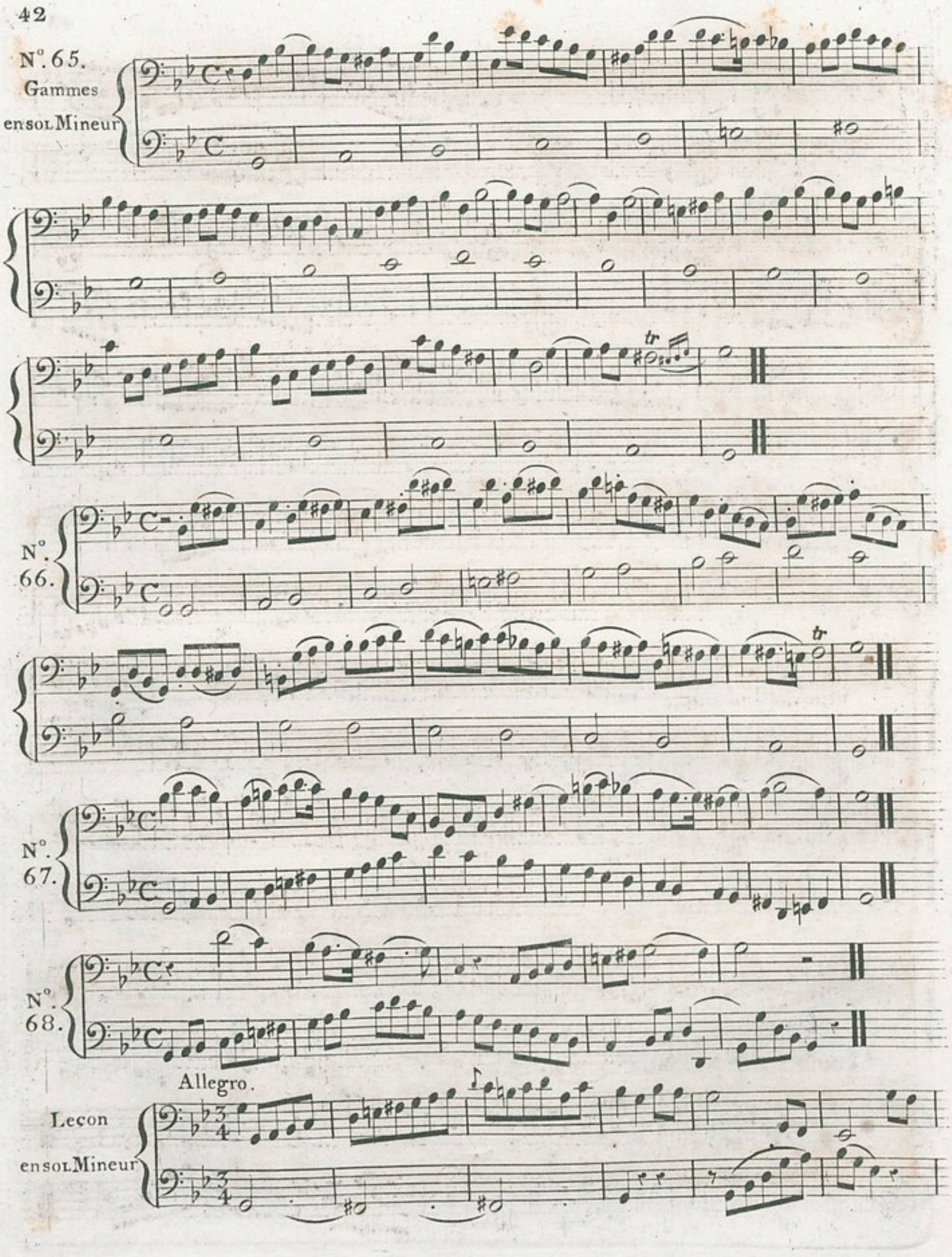


Allegro ma non troppo.

Leçon en si♭ Majeur.



N°. 65. Gammes en sol Mineur



N°. 66.

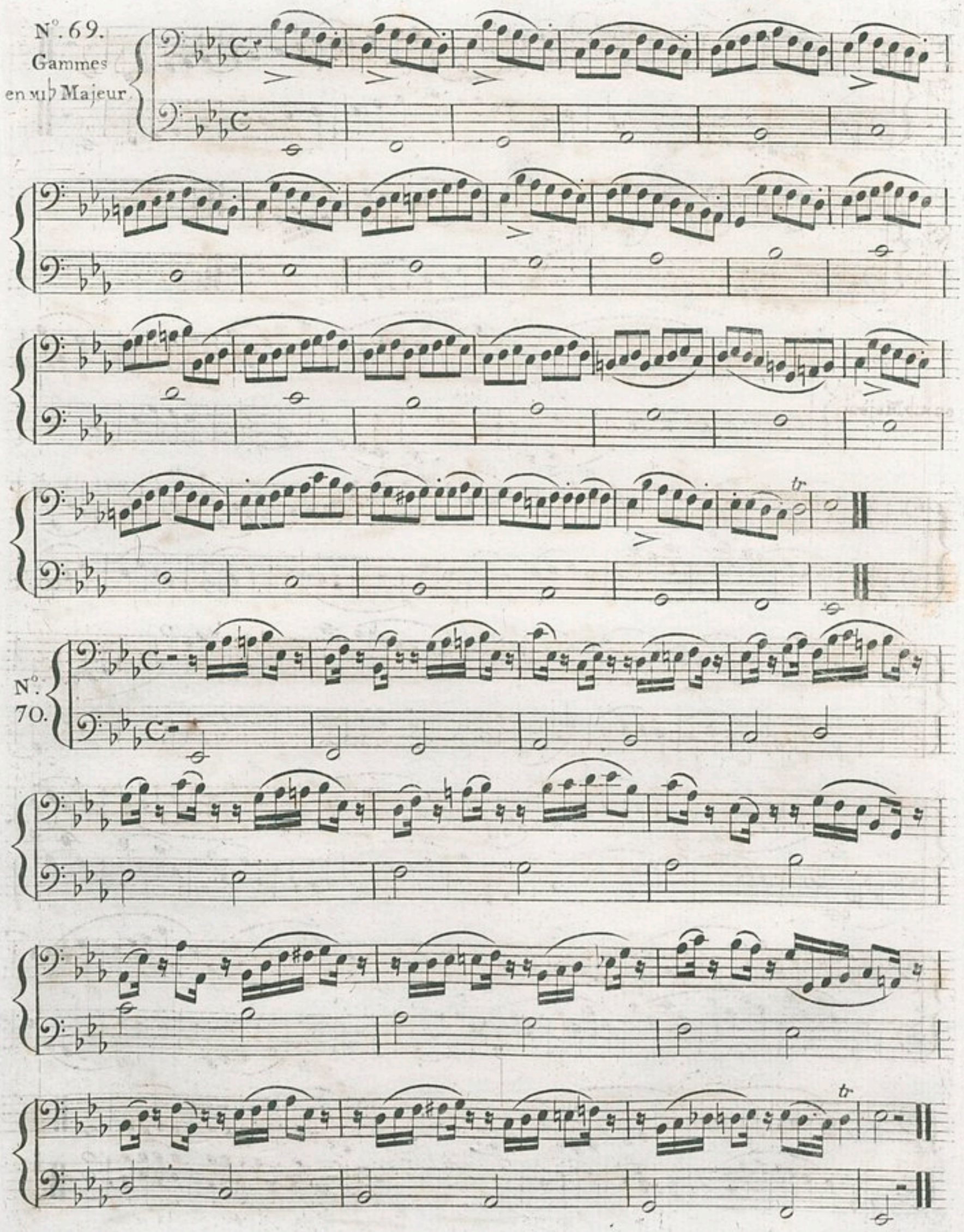
N°. 67.

N°. 68.

Allegro.

Leçon en sol Mineur

N°. 69.
Gammes en ut♭ Majeur.



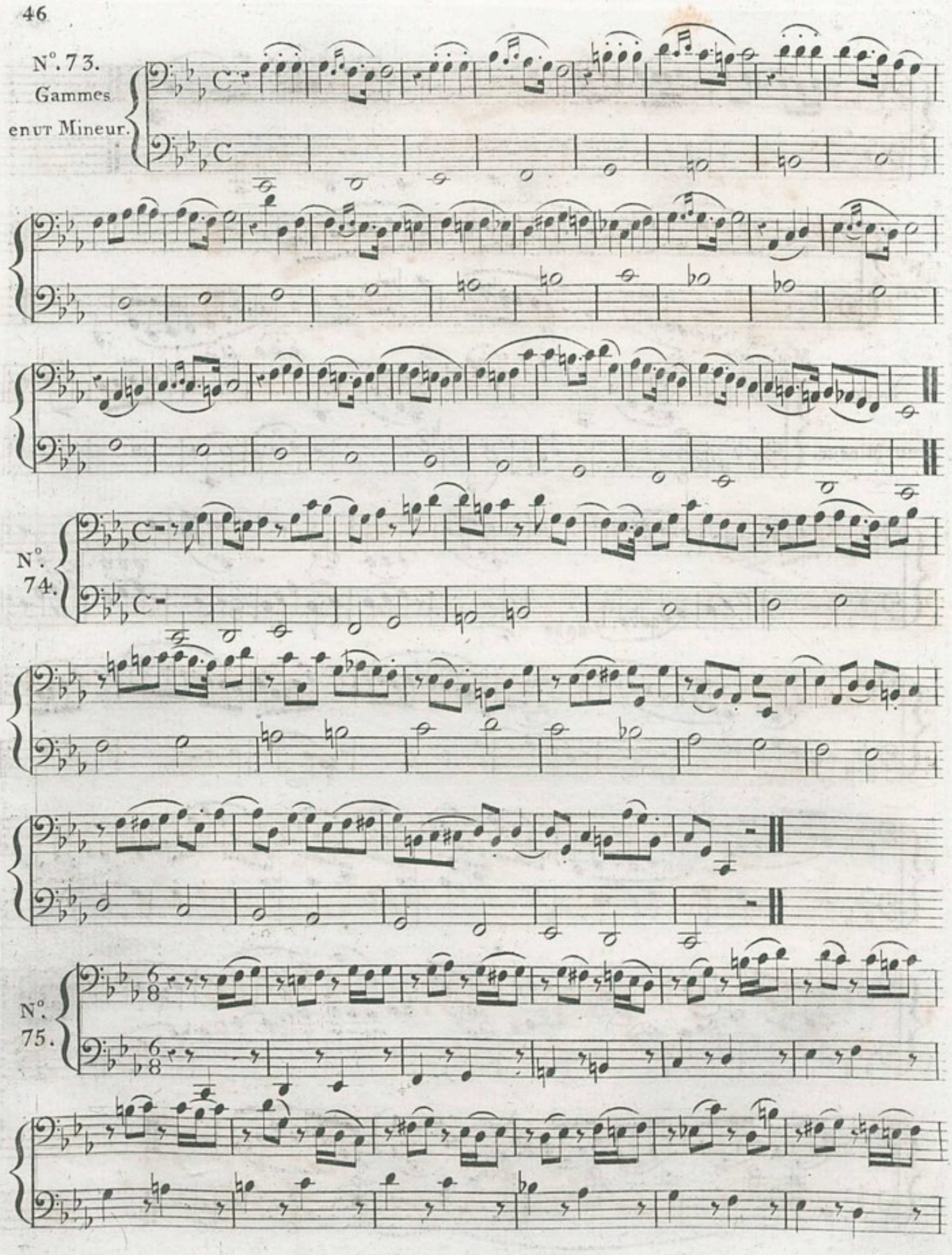
N°. 70.

N°. 71.

N°. 72.

Leçon en mi♭ Majeur.

N°. 73.
Gammes
en ut Mineur.



N°. 76.

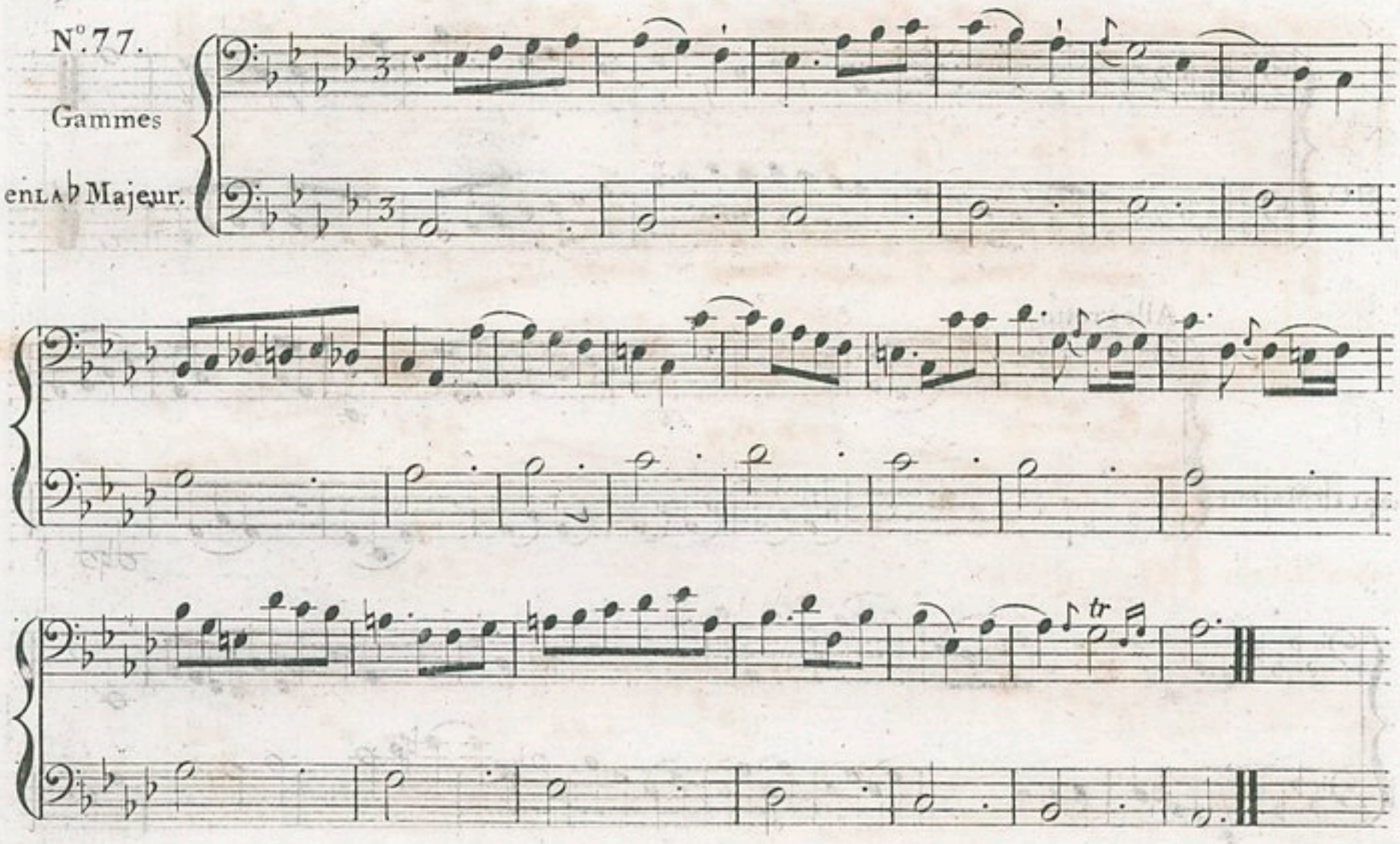
Moderato

Leçon en UT Mineur.

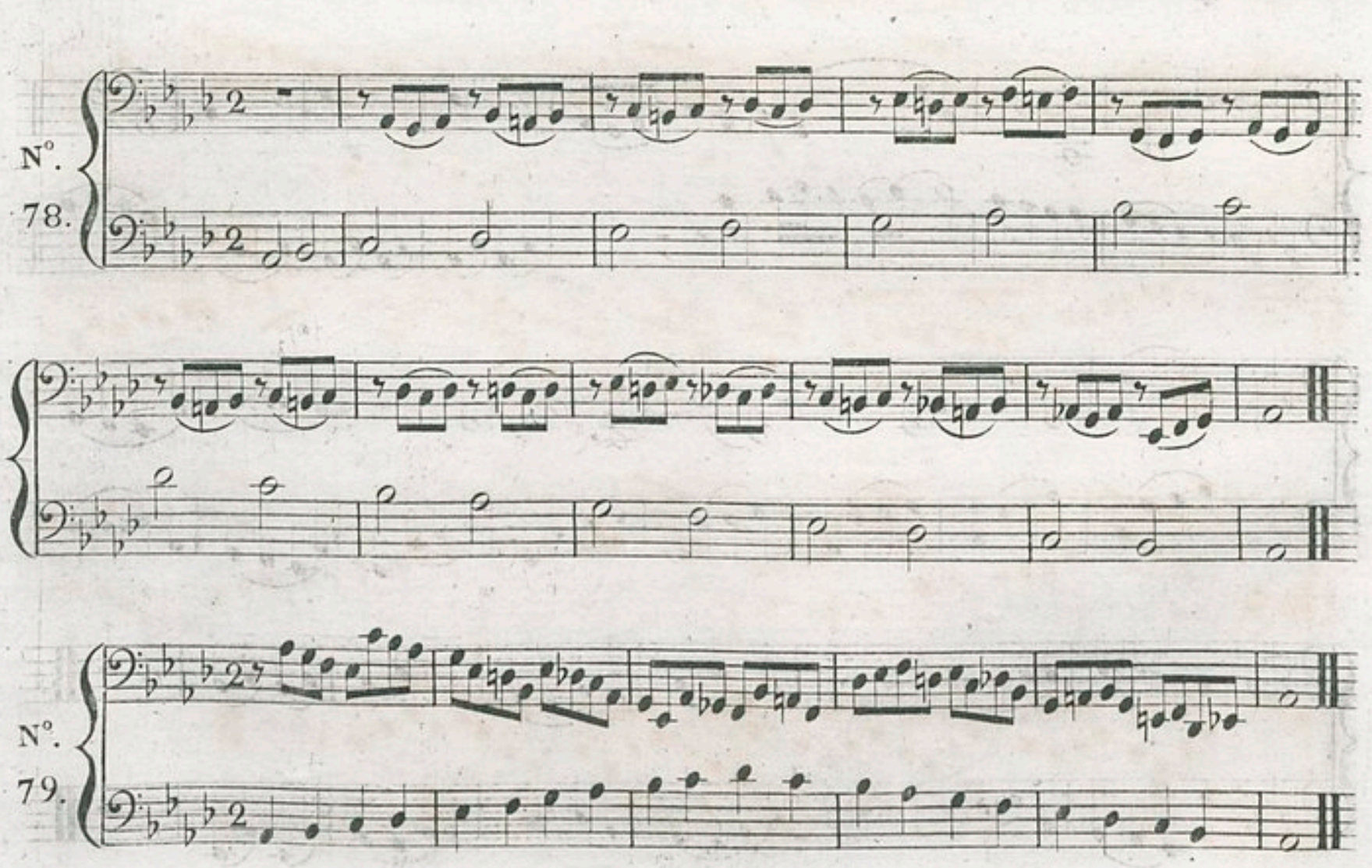
N°. 77.

Gammes

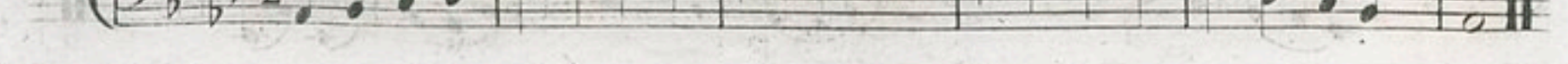
en Lab Majeur.



N°. 78.



N°. 79.



N°.
80.

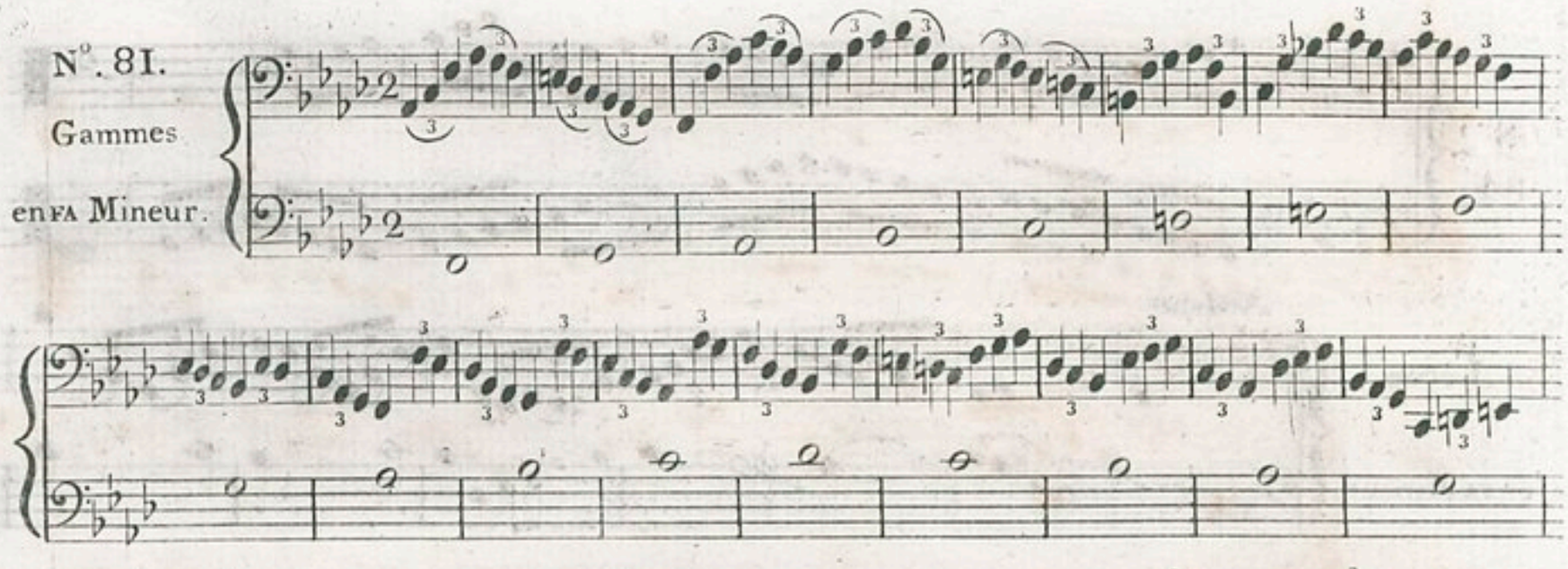
Allegretto

Leçon
en Lab Majeur

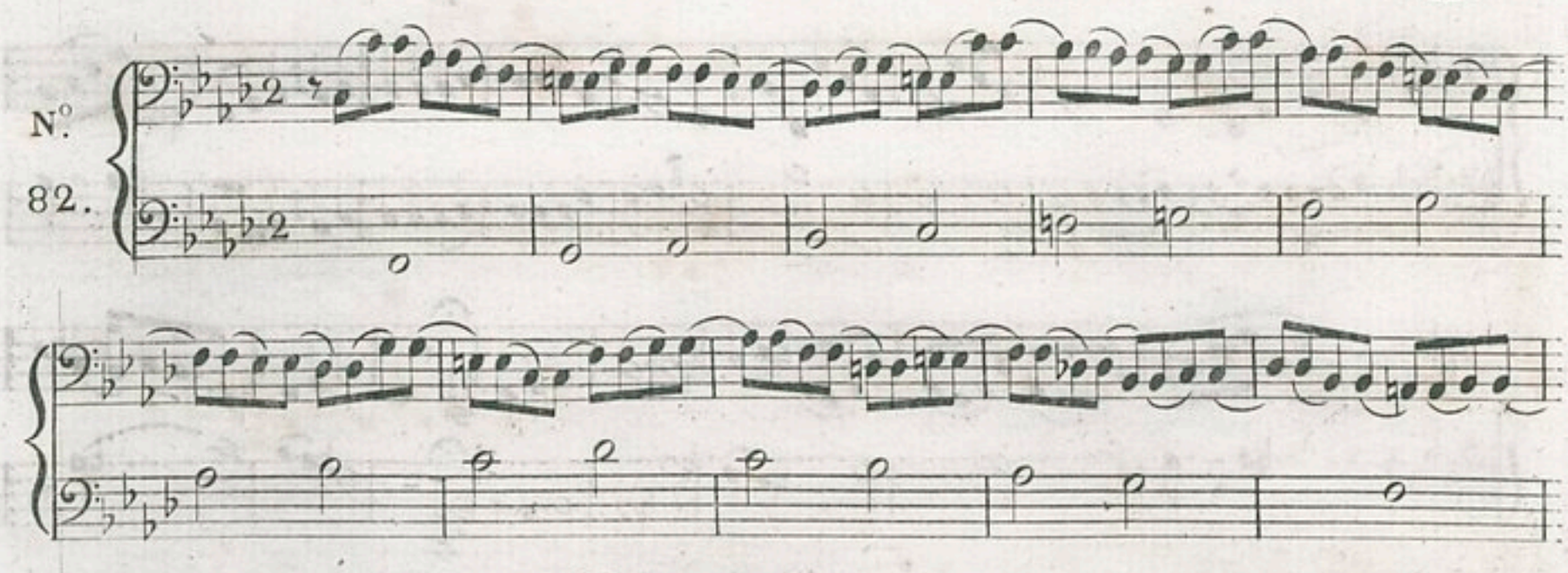
N°. 81.

Gammes

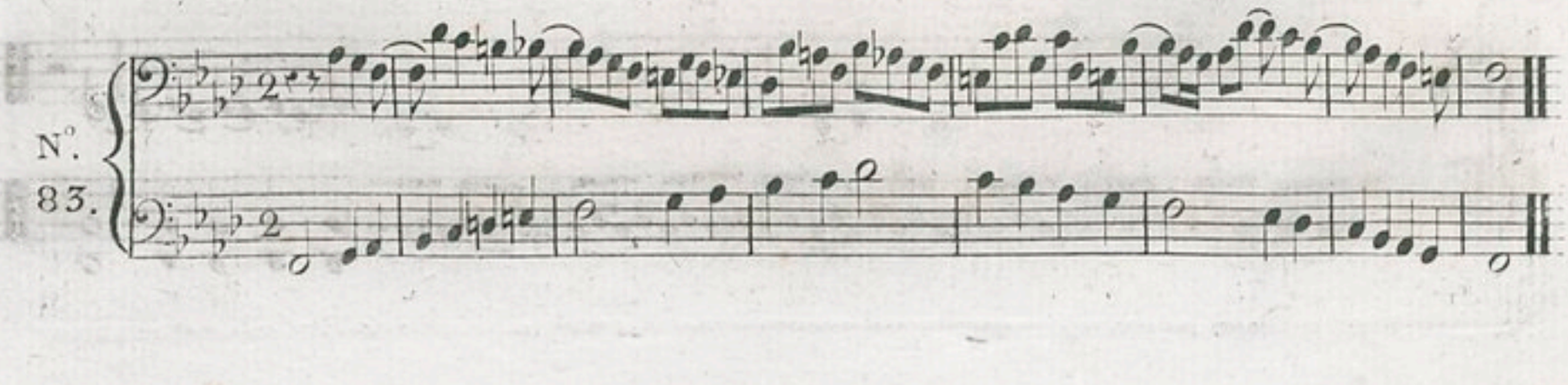
en Fa Mineur.



N°. 82.



N°. 83.



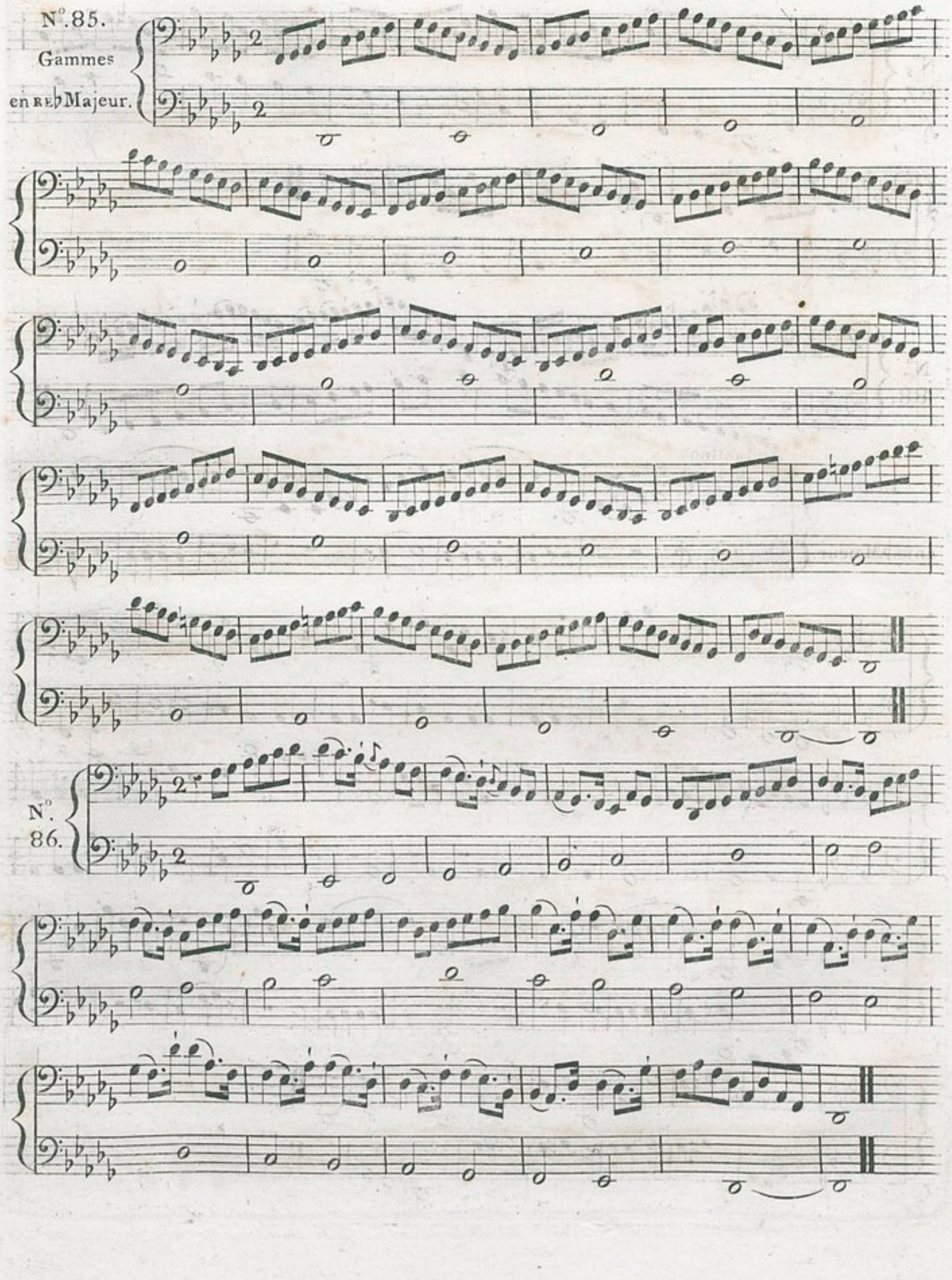
N°
84

Andante

Leçon
en FA Mineur.

N°.85.

Gammes en RE♭ Majeur.



N°. 86.

N°. 87.

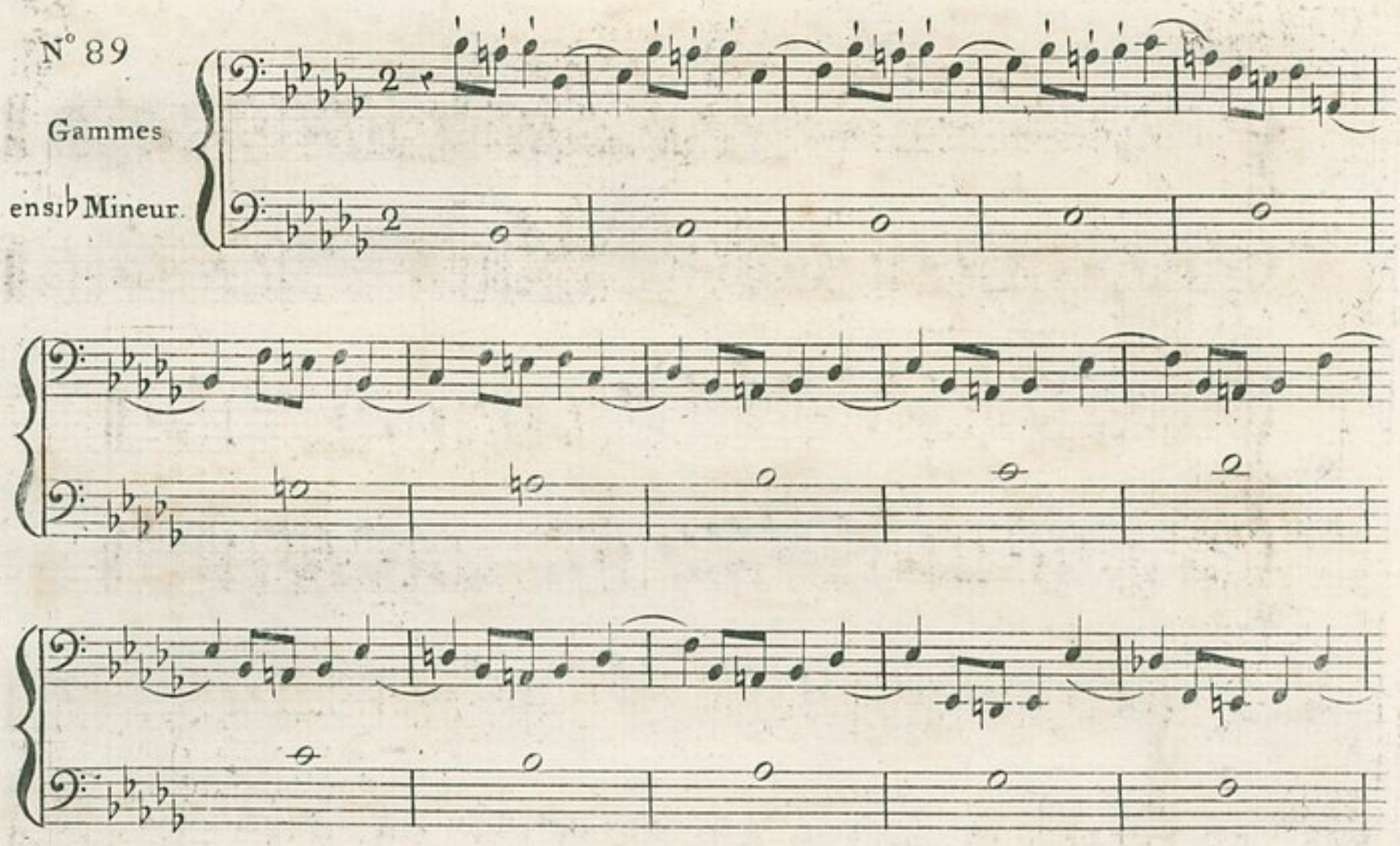
N°. 88.

Andantino

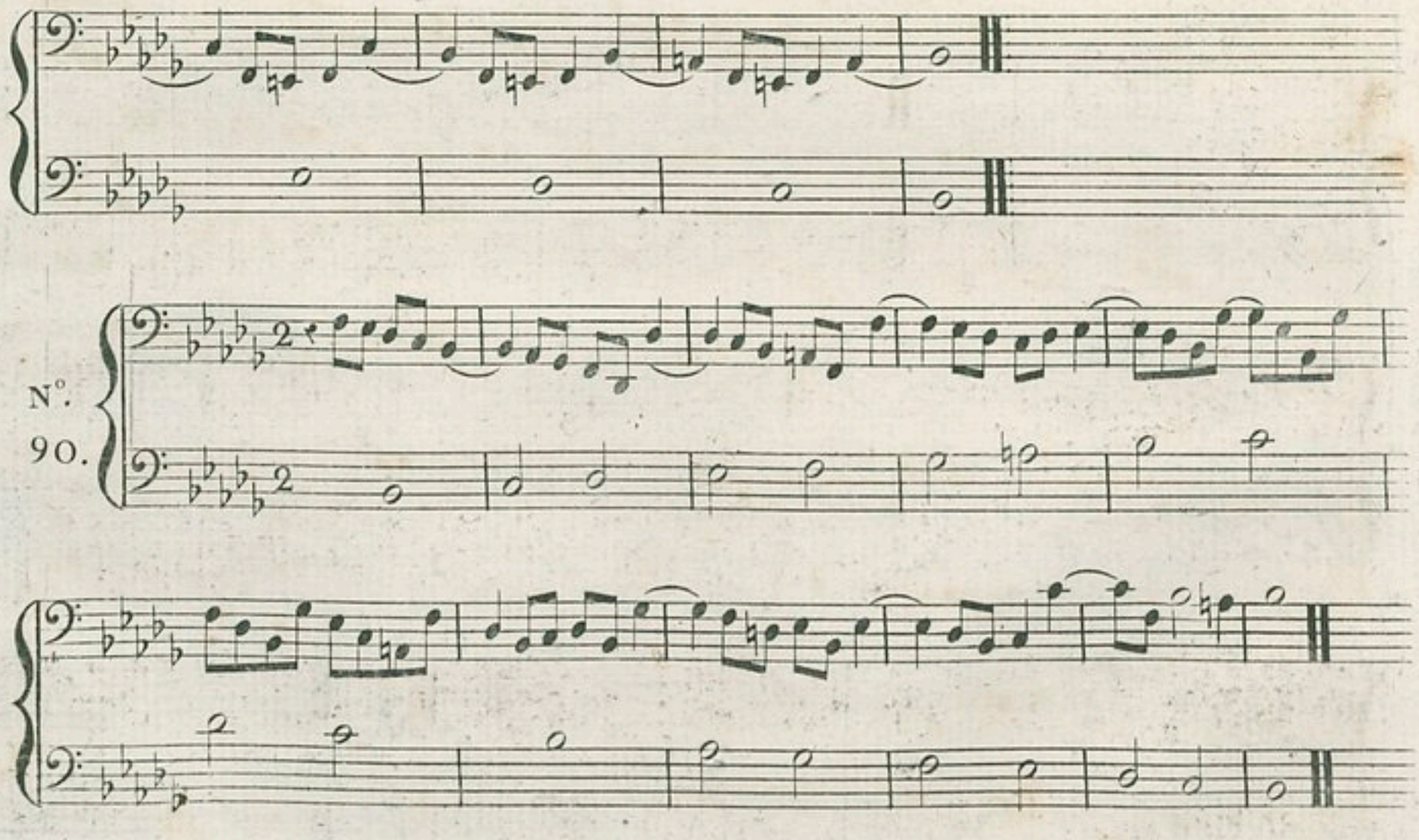
Leçon en Rᴇ♭ Majeur.

N° 89

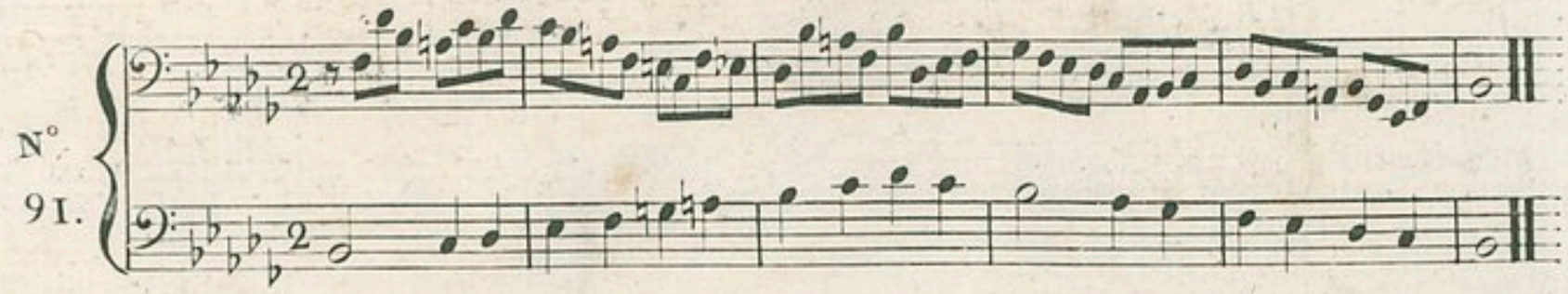
Gammes en si♭ Mineur.



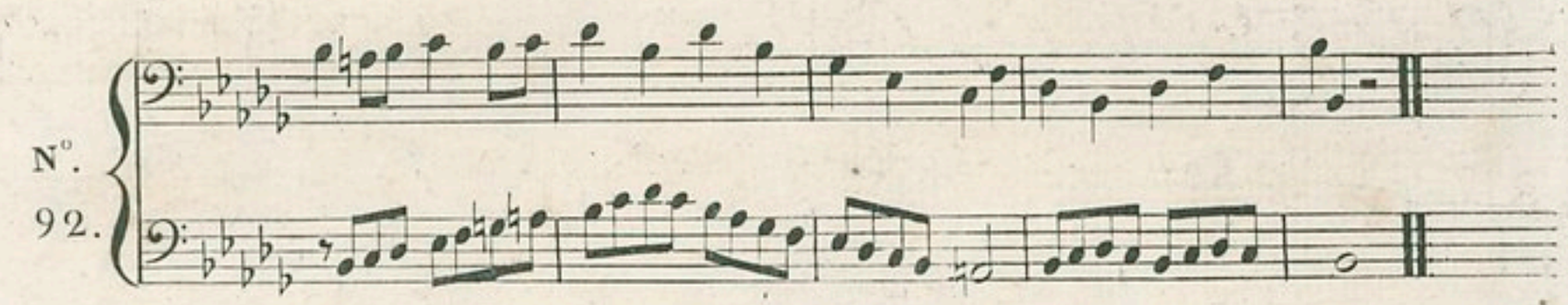
N°. 90.



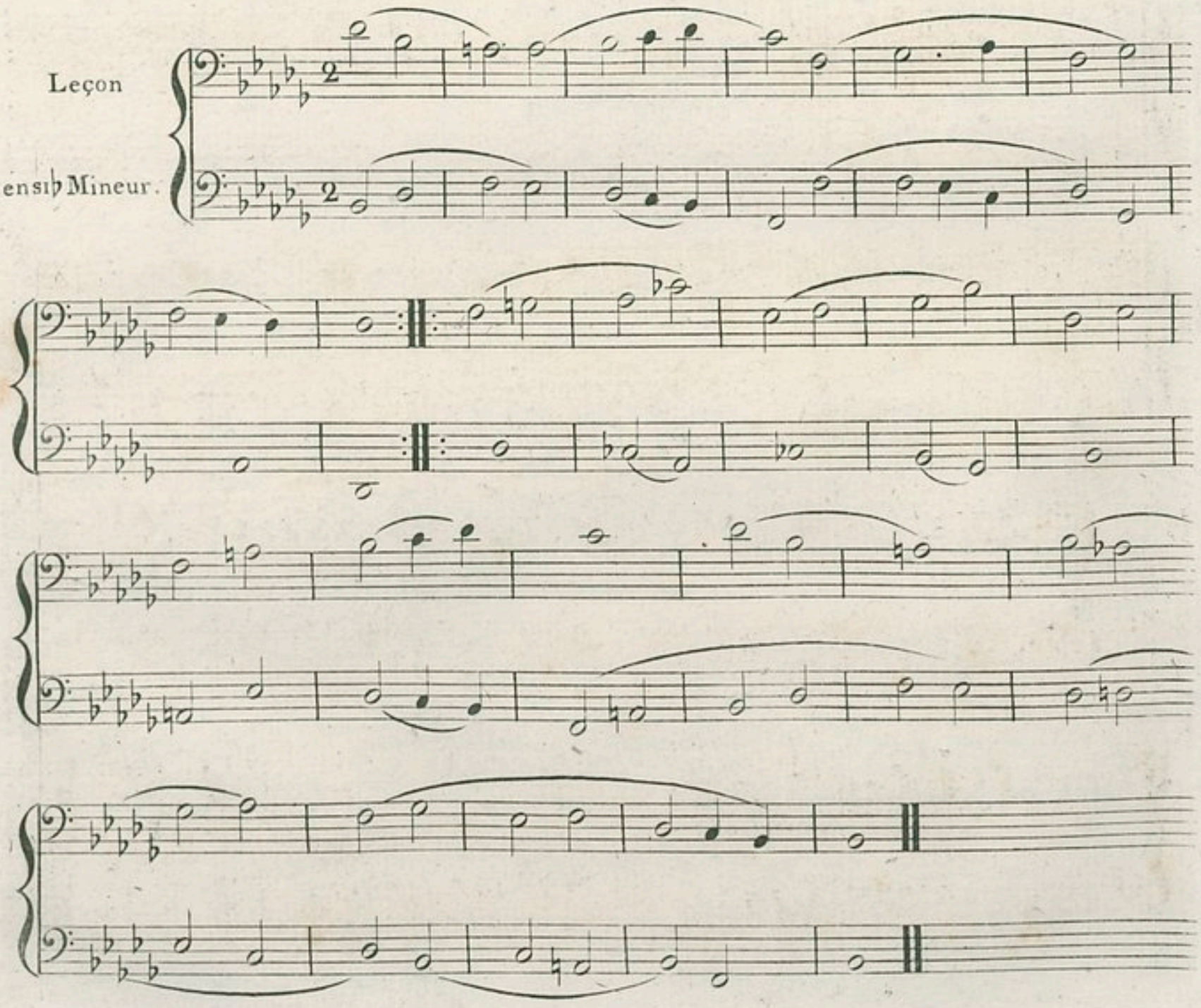
N°. 91.



N°. 92.



Leçon en si♭ Mineur.



GAMMES

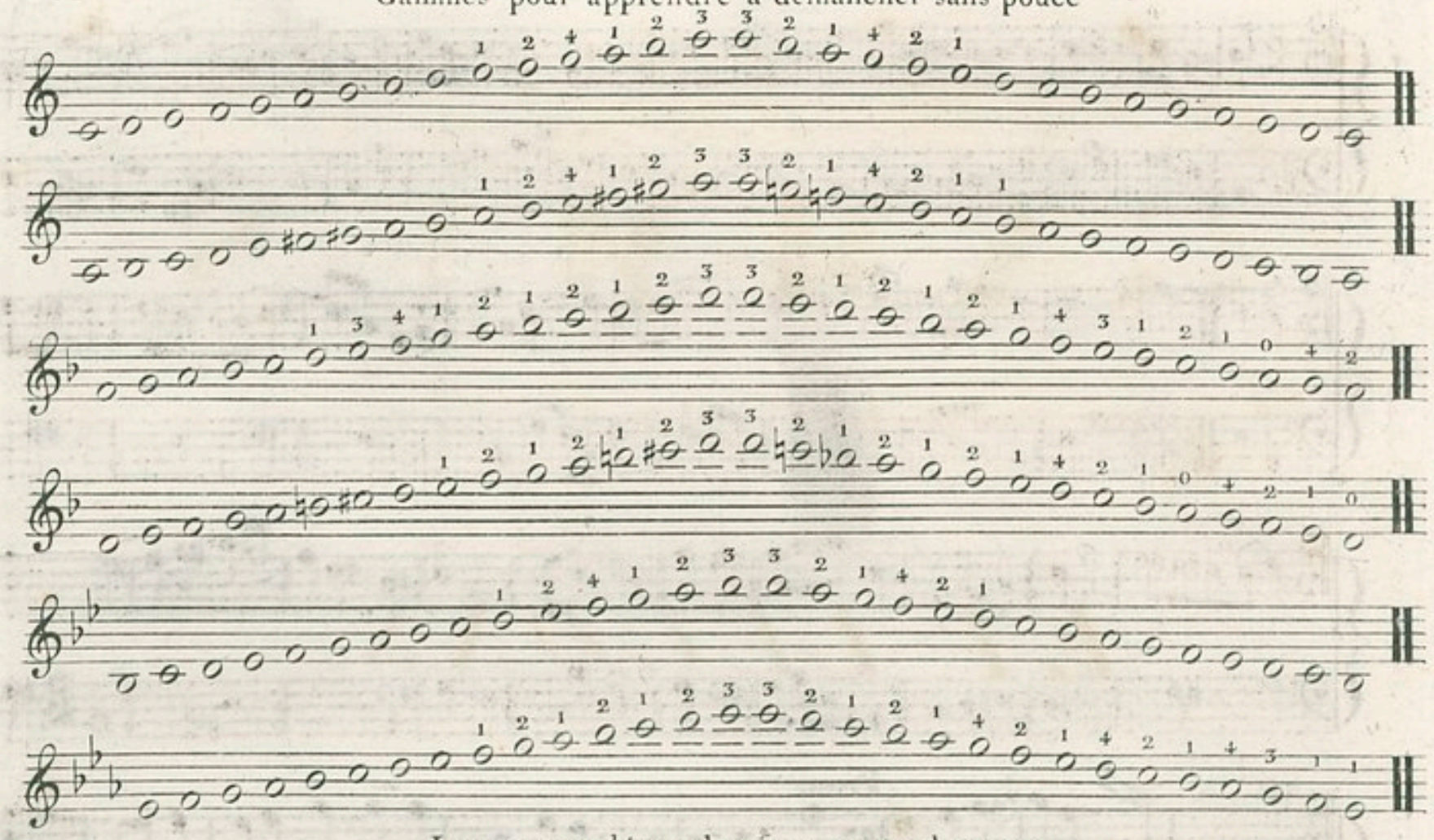
ET LEÇONS

pour apprendre à démancher

sans employer le pouce.

N.a *Pour rendre ce travail plus agréable aux élèves, on a choisi dans différens ouvrages connus, des airs propres au caractère de l'instriment.*

Gammes pour apprendre à demancher sans pouce

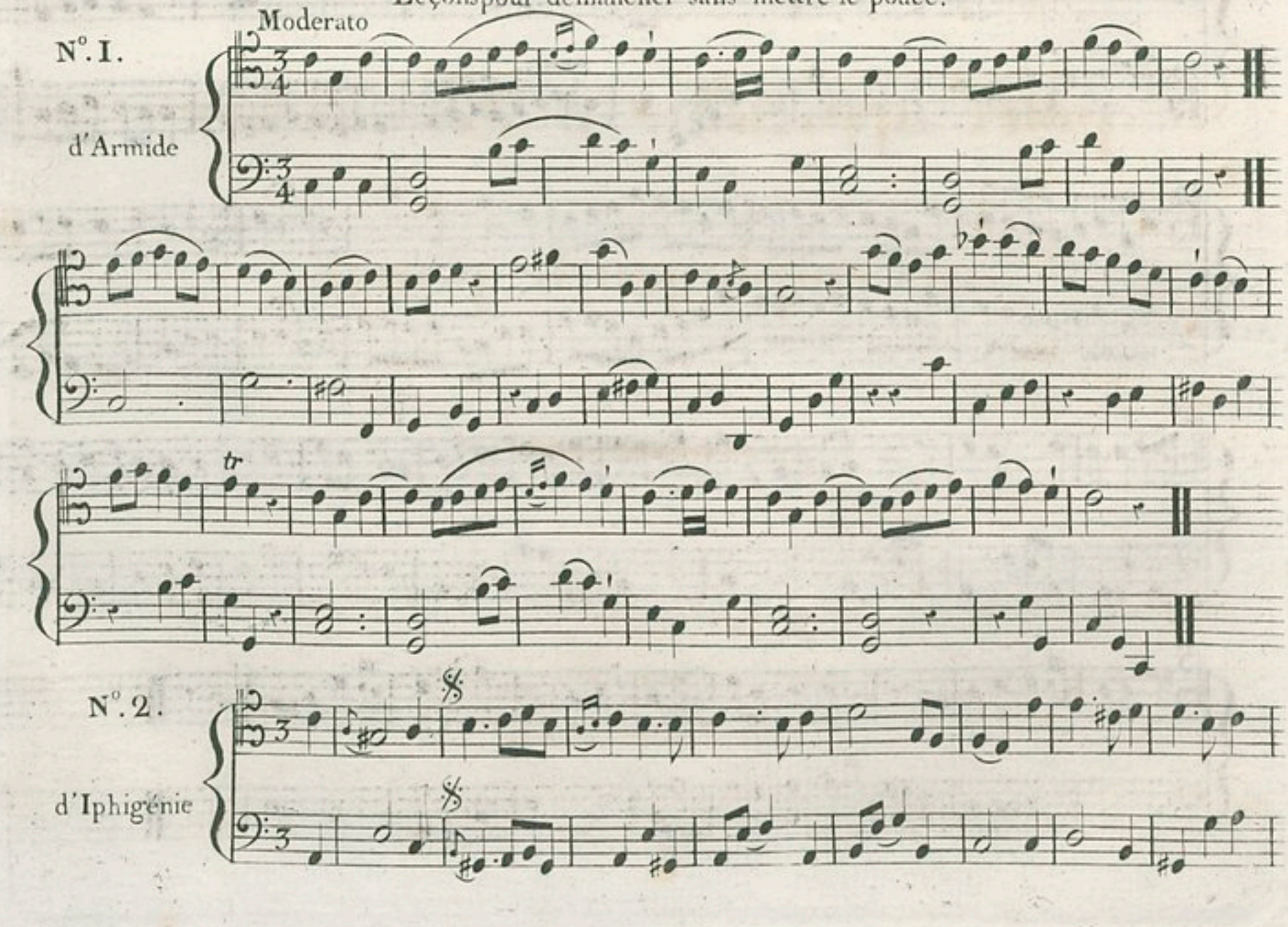


Leçonspour démancher sans mettre le pouce.

N°. I.

Moderato

d'Armide



N°. 2.

d'Iphigénie

Presto

N.° 3.

d'Armide

Andante

F

N.° 4.

d'Armide

Andante

fin

N°.5.

Grazioso

Menuet
d'Armide

P F P mF

P sF

1ere fois 2eme fois

P

N°.6.

d'Armide

N°.7.

Andante

d'Armide

N°. 8.

Gavotte
d'Armide

F

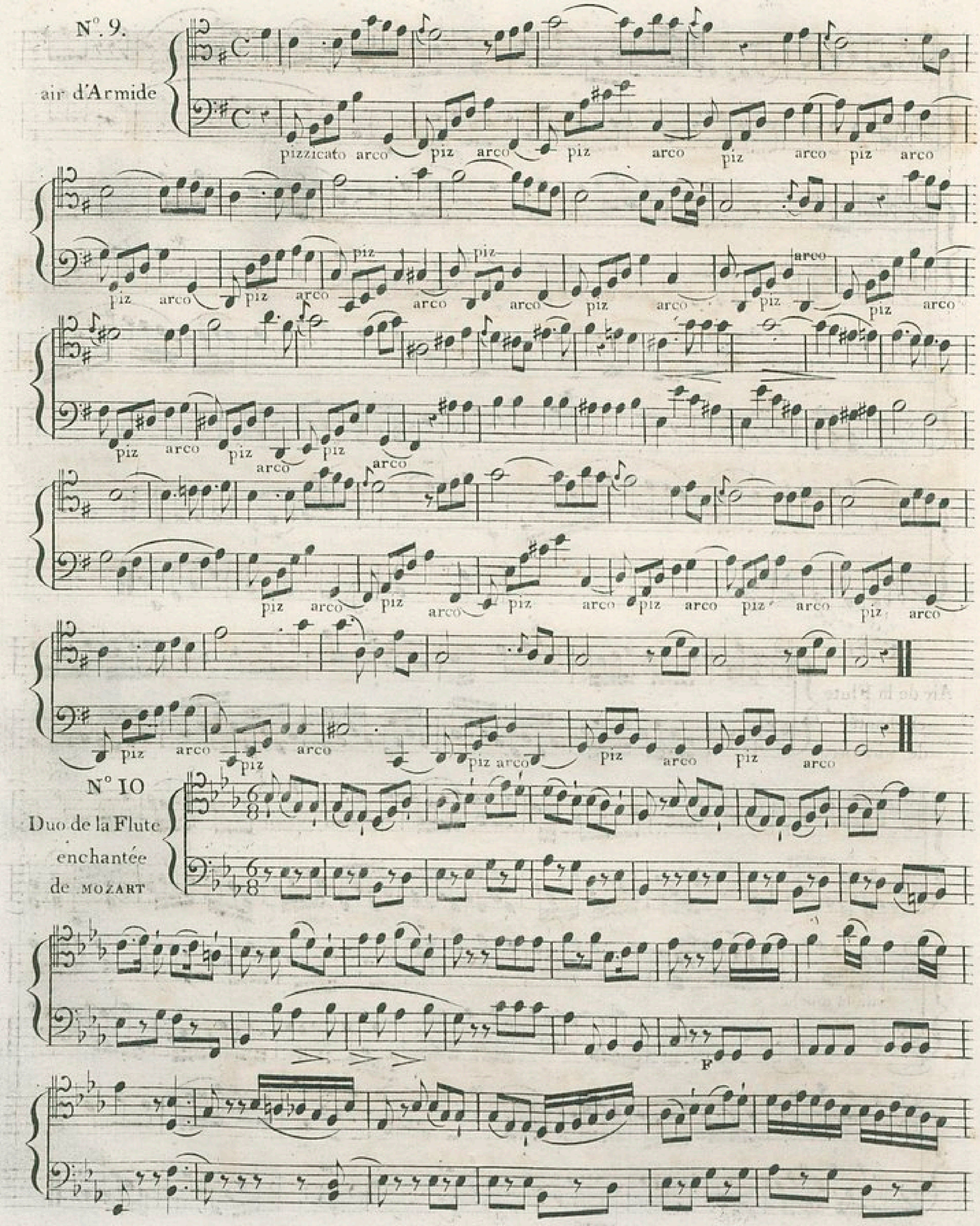
rinf

F

fin

N°. 9. air d'Armide

N° 10 Duo de la Flute enchantée de MOZART



N°. II.

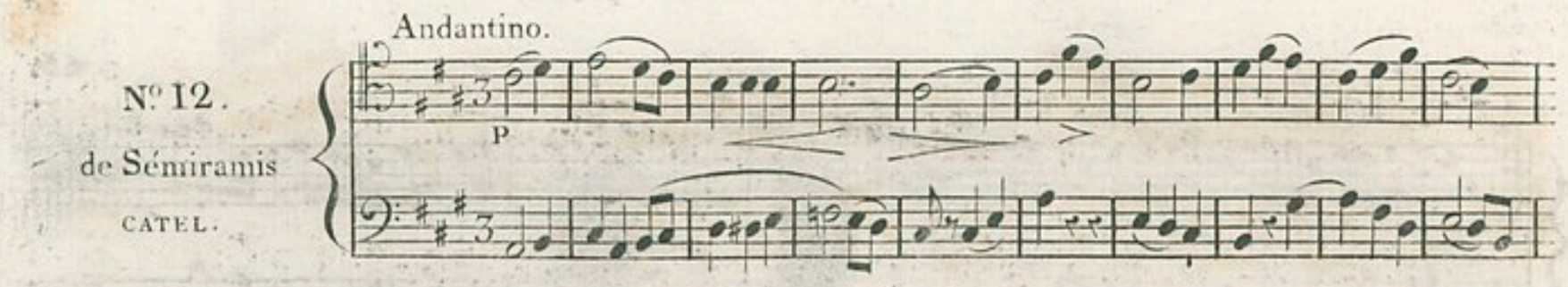
Air de la Flute enchantée de MOZART.

sur la touche

Nº 12.

de Sémiramis

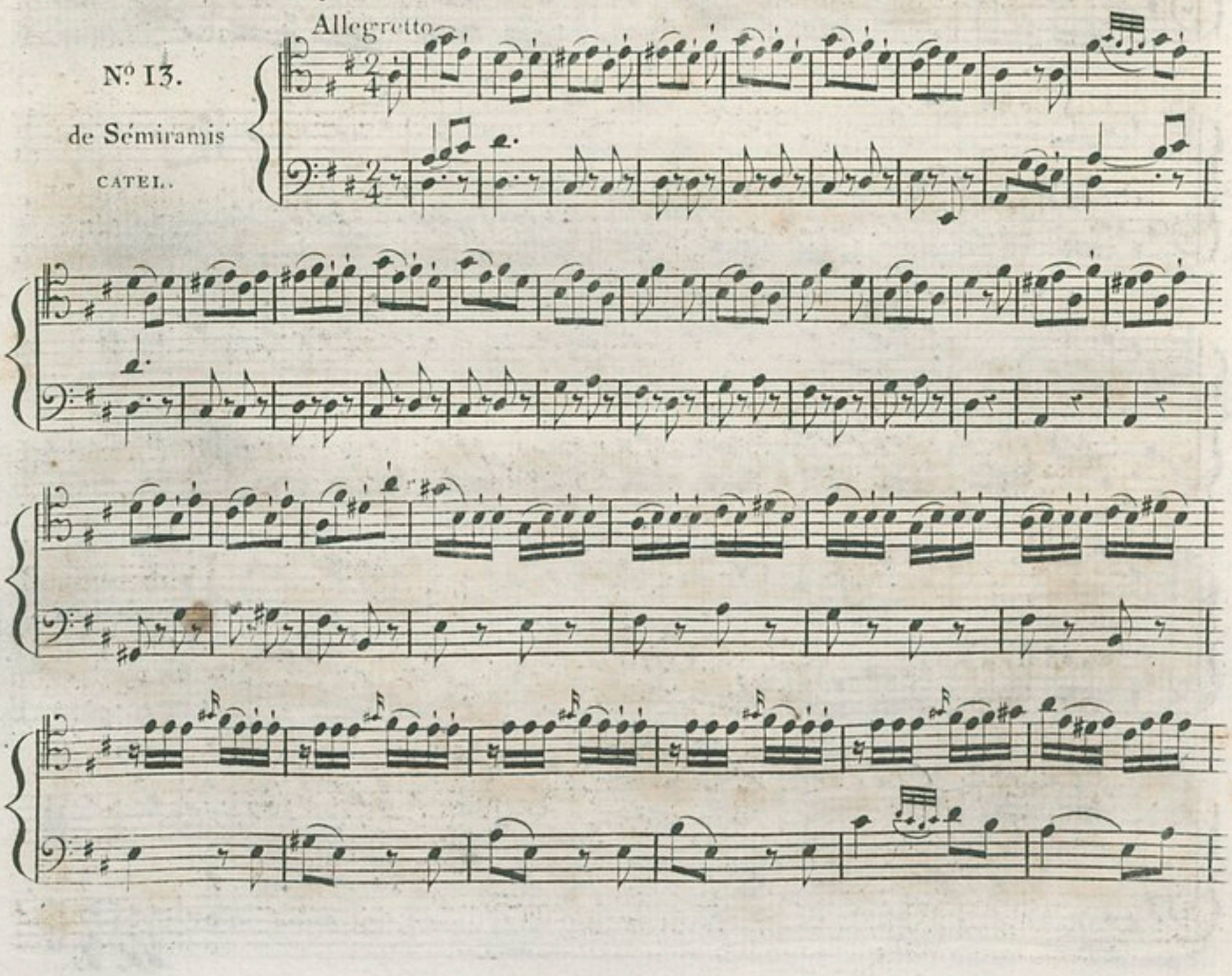
CATEL.



Nº 13.

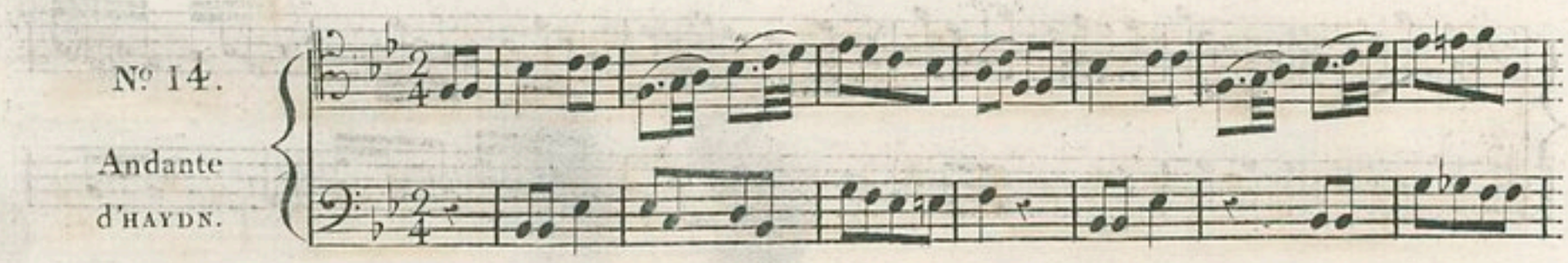
de Sémiramis

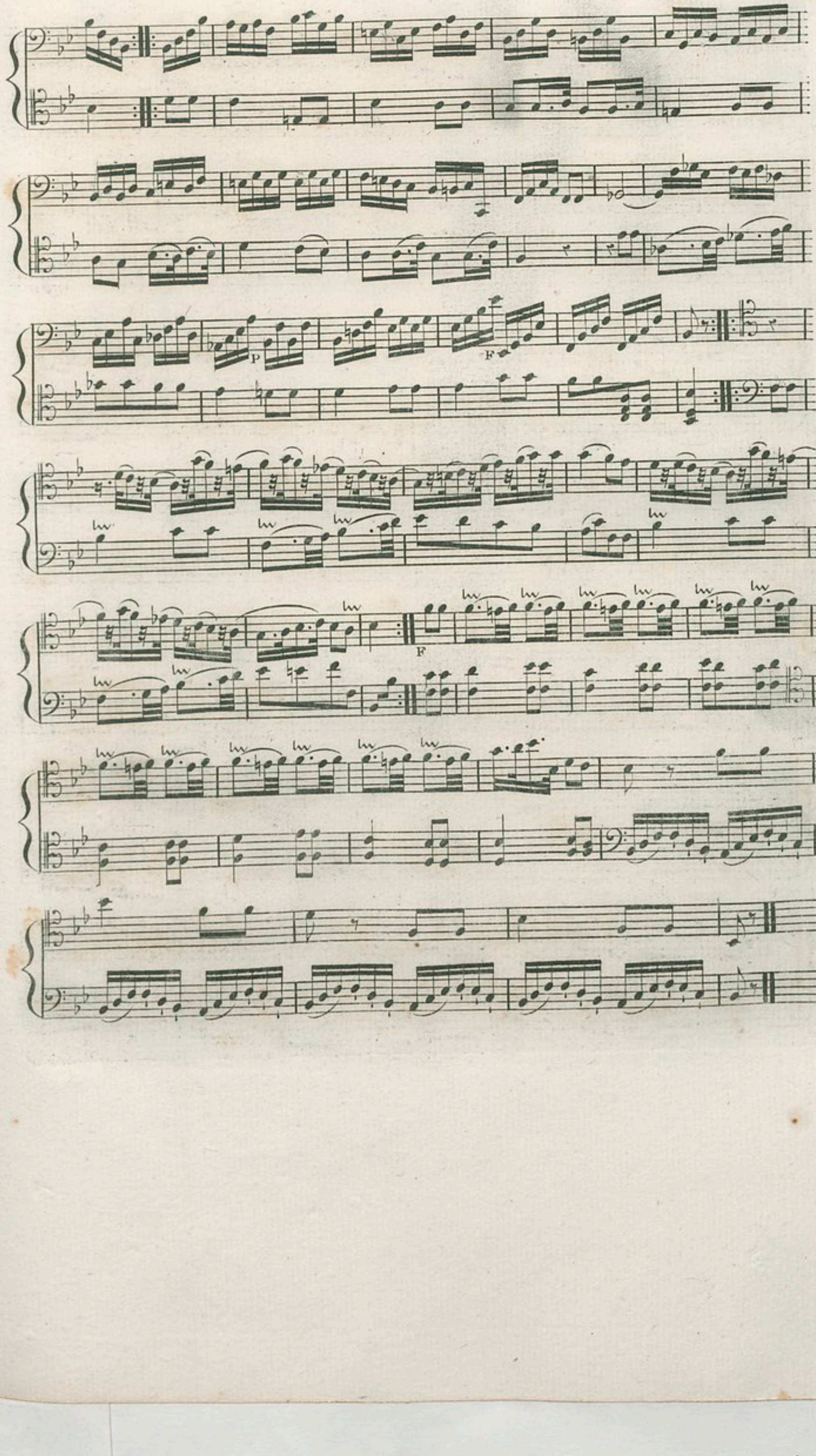
CATEL.



Nº 14.

Andante
d'HAYDN.

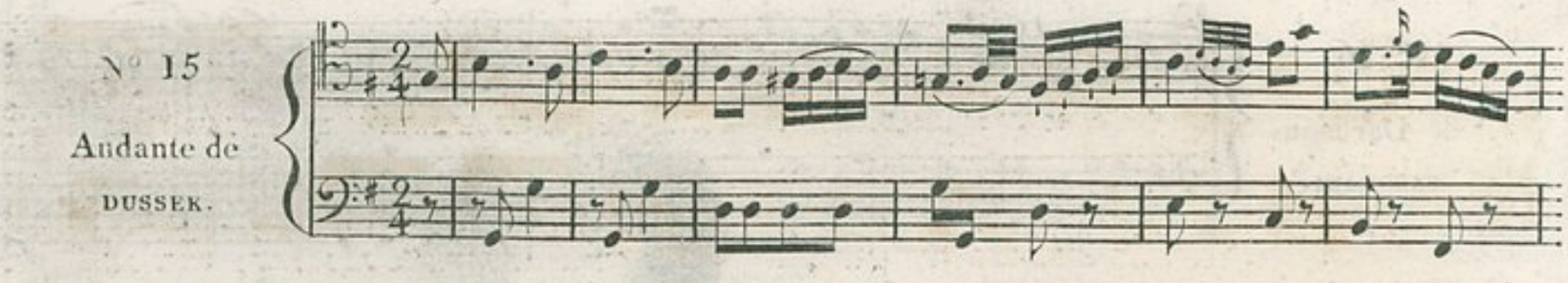



P
F
F

N° 15

Andante de

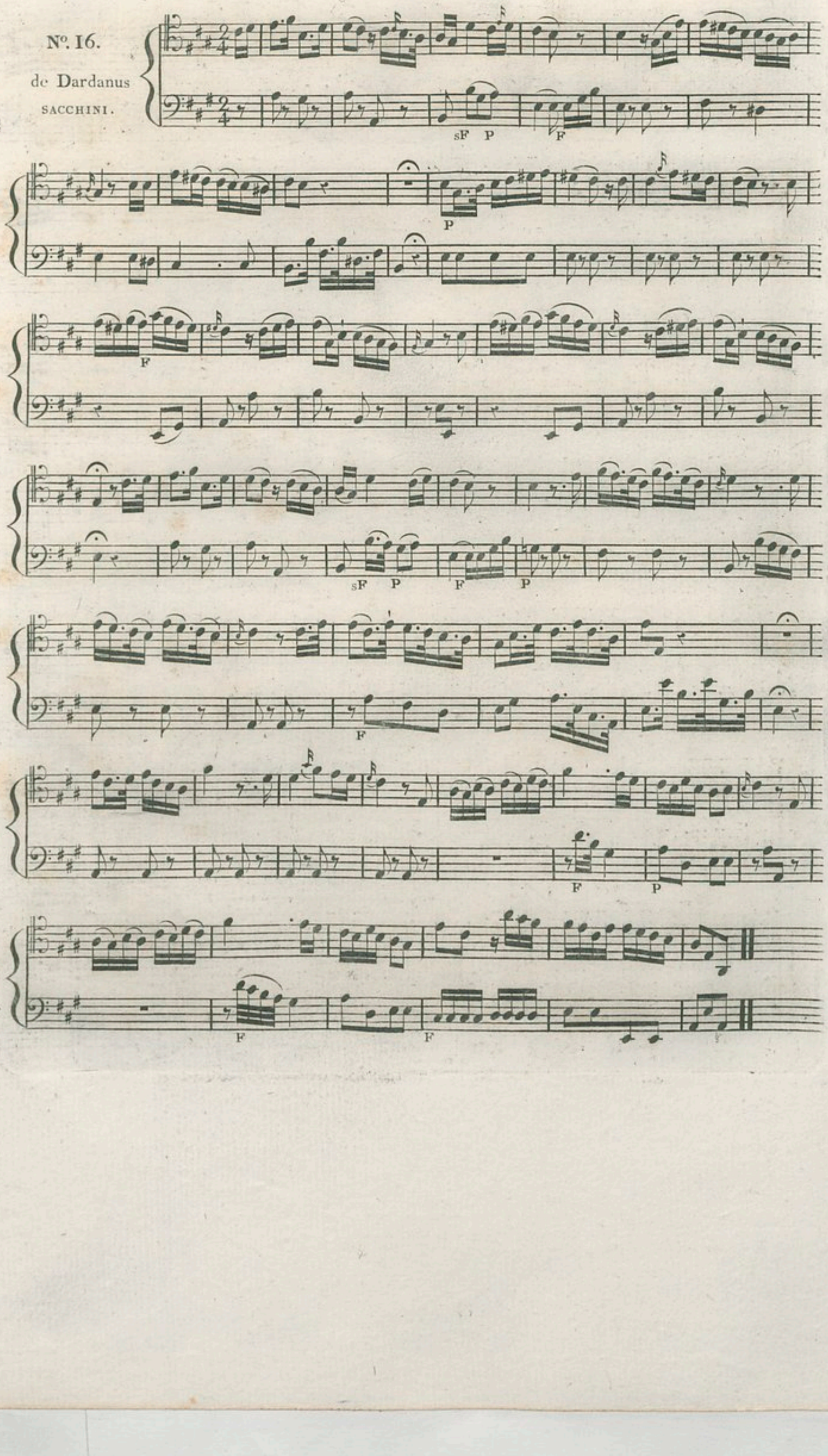
DUSSEK.



Nº. 16.

de Dardanus

SACCHINI.

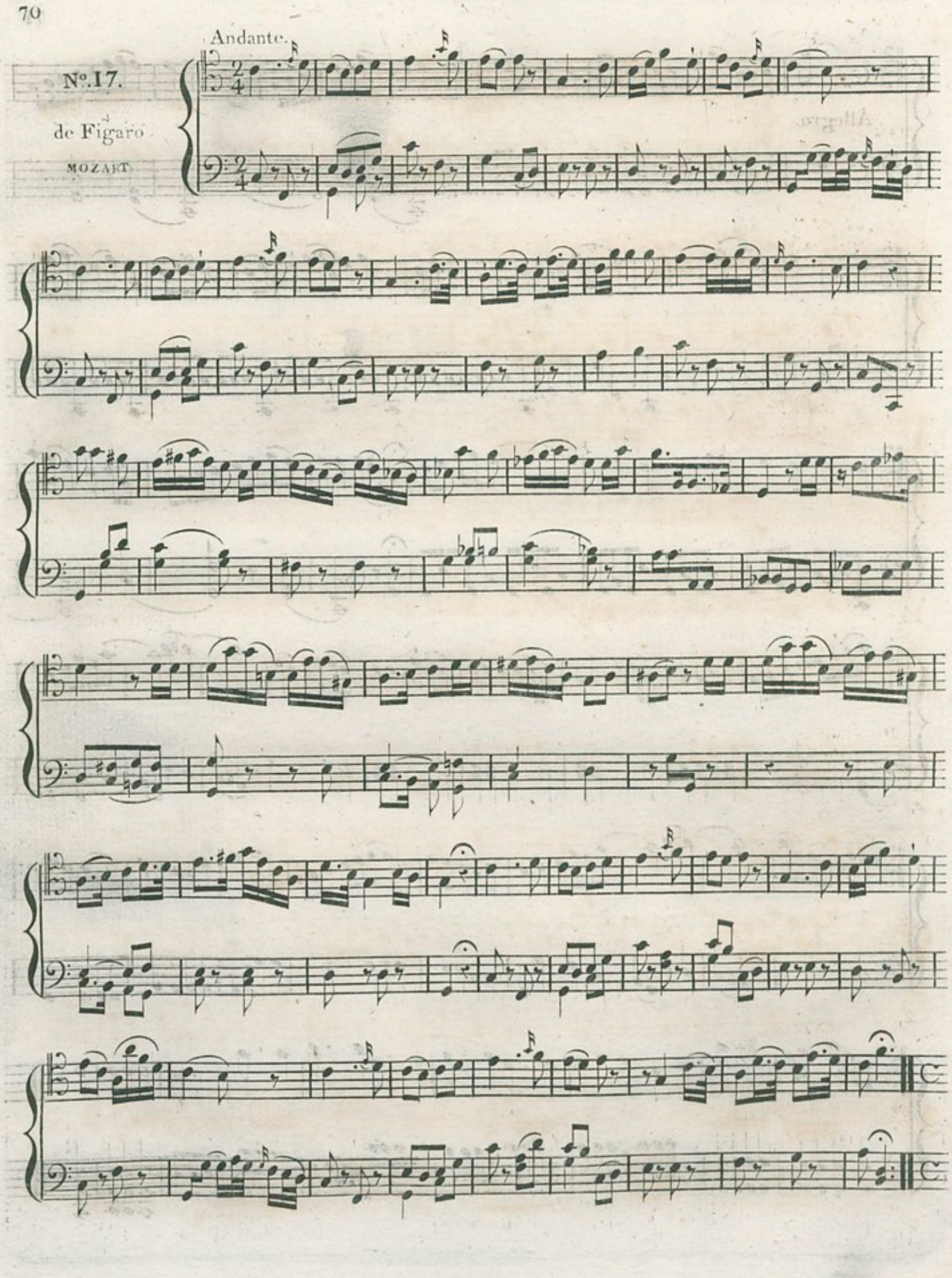


Nº.17.

de Figaro

MOZART

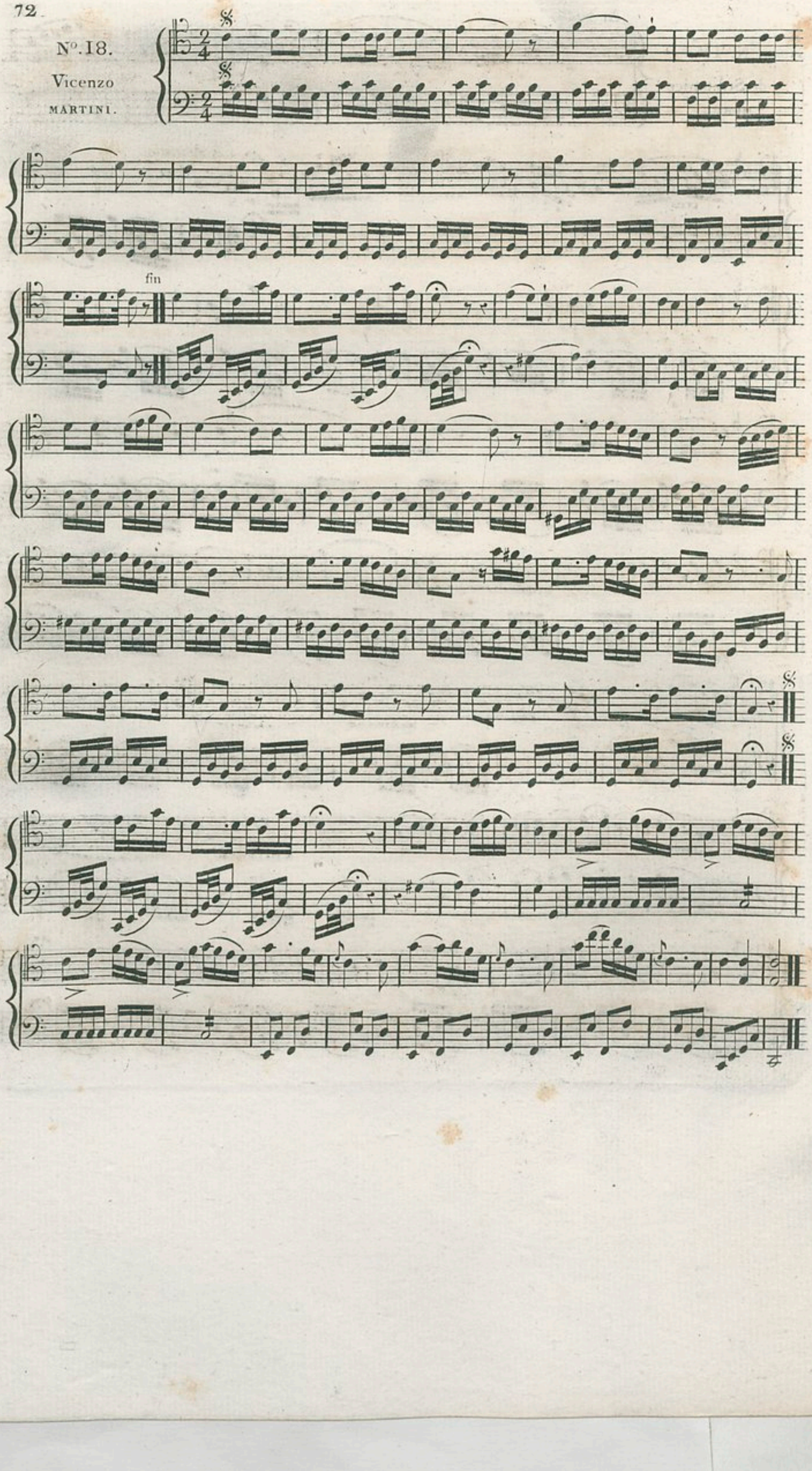
Andante.



Allegro.

N°. 18.

Vicenzo
MARTINI.



Nº 19.

de Stratonice

MÉHUL.

Andante.

p cres p

Andantino.

cres

cres

F

F

F

1.° Tempo.

F

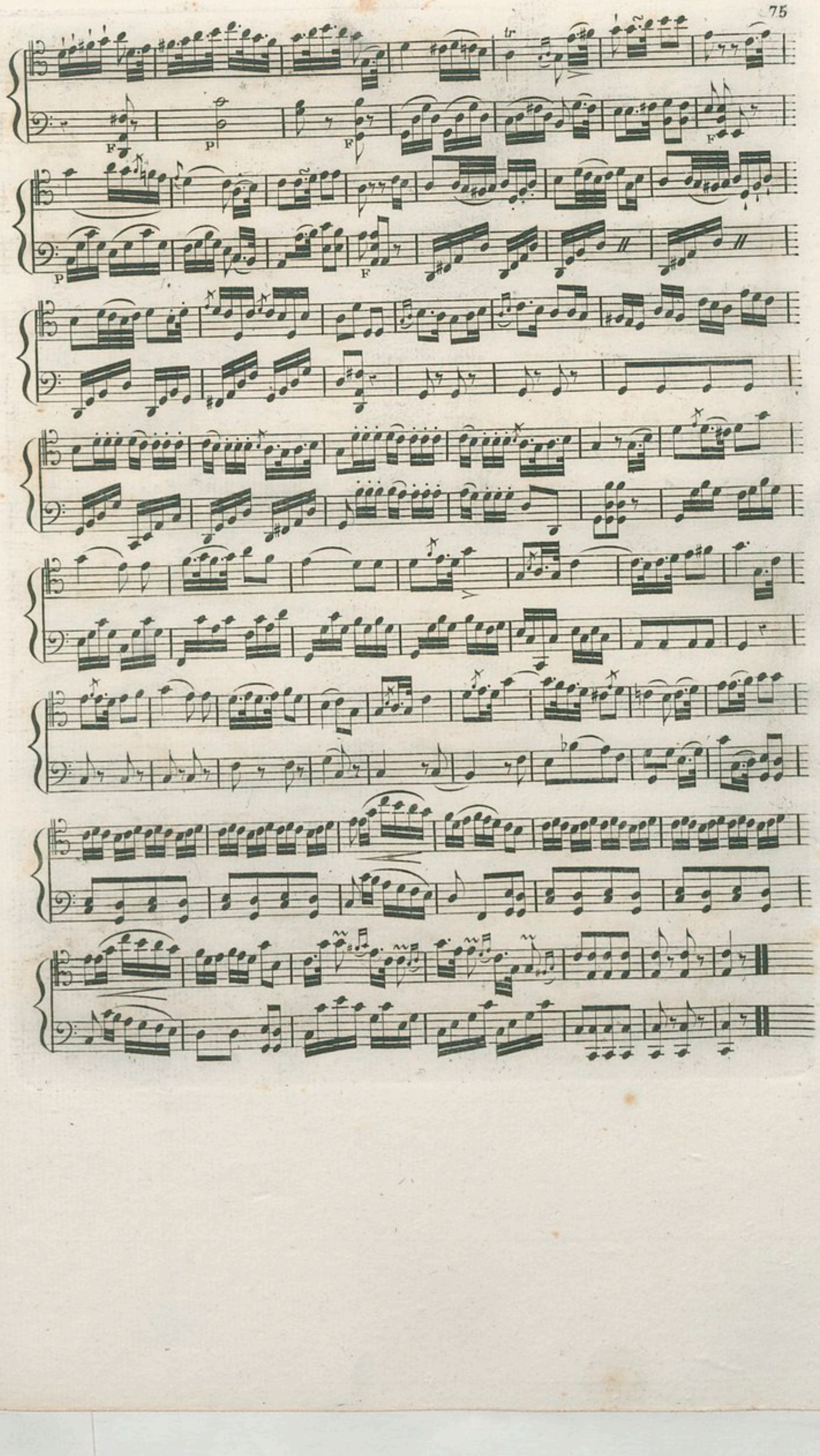
N.° 20.

Air du ballet
d'Achille à Scyros.

CHERUBINI.

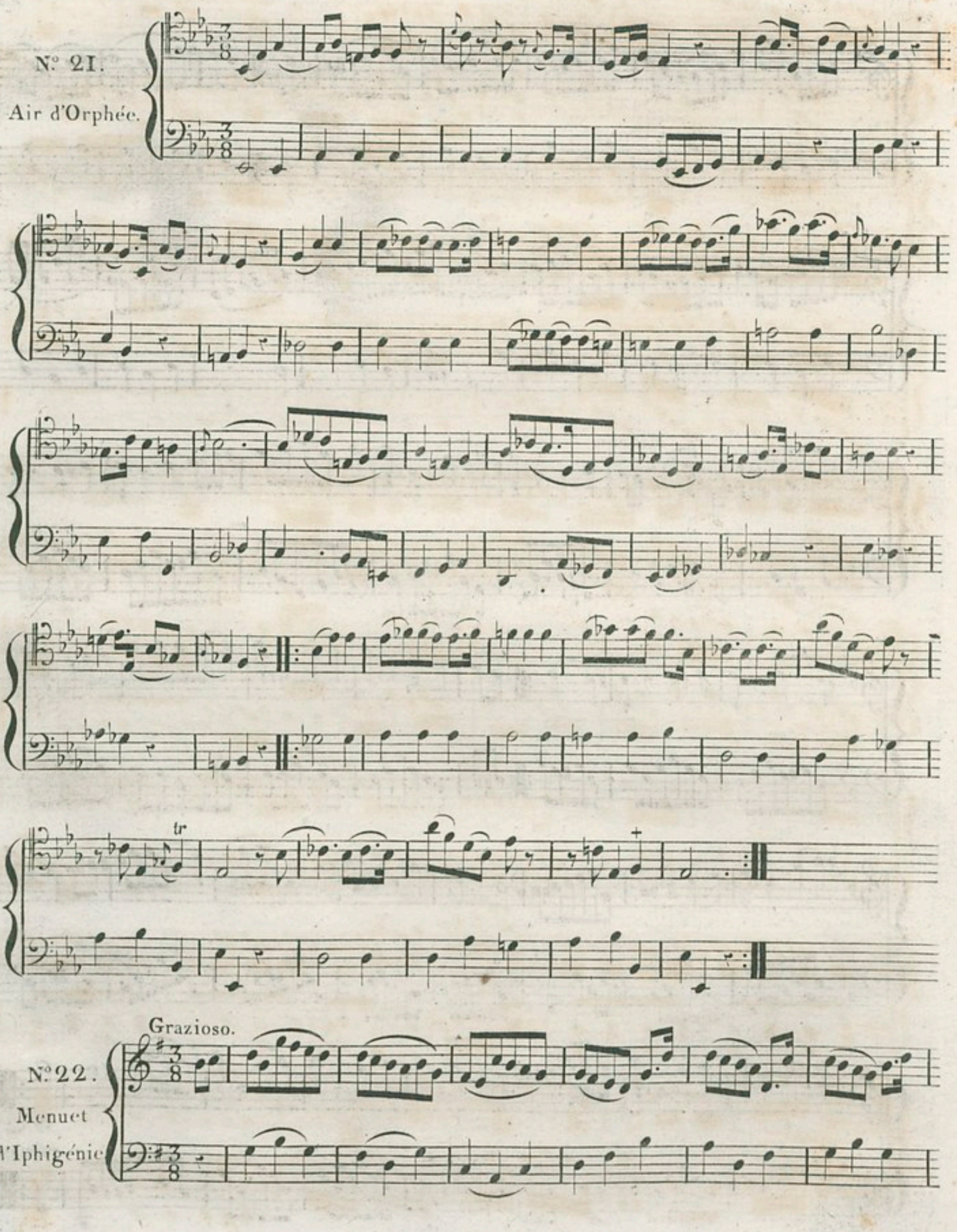
Andante.

F


tr
F
P
F
F
P
F

N.° 21.

Air d'Orphée.



N.° 22.

Menuet

d'Iphigénie

Grazioso.

fin Mineur.

D. C. al
minuetto.

N.° 23

Andante

de CATEL.

1.ère Variation.

2.ème Variation.

ARTICLE NEUVIEME.

DE L'EMPLOI DU POUCE.

On se sert du pouce dans les démanchemens comme d'un sillet mobile. On commence à l'employer au *ré* sur la chanterelle; il est ordinairement nécessaire au *sol* ainsi qu'aux autres notes qui approchent du chevalet.

C'est le milieu du coté droit du pouce qu'il faut poser sur la corde parallellement au chevalet. Plus on démanche et plus on est obligé de l'appuyer avec fermeté à cause de l'élévation des cordes qui devient plus grande à mesure qu'on approche du chevalet.

DE L'EMPLOI DU PETIT DOIGT

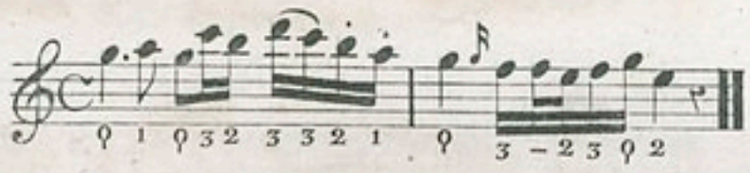
AUX DIFFÉRENTES POSITIONS DU POUCE.

L'usage du petit doigt aux différentes positions du pouce fut inconnu par les anciens professeurs de Violoncelle de France. Il n'a été introduit que depuis un petit nombre d'années et après en avoir senti toute la nécessité.

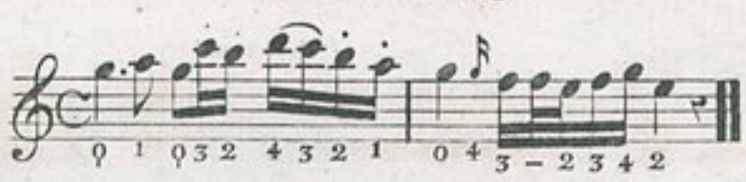
Il se présente fréquemment des phrases que l'on ne peut rendre aisément sans le secours du petit doigt.

Exemples.

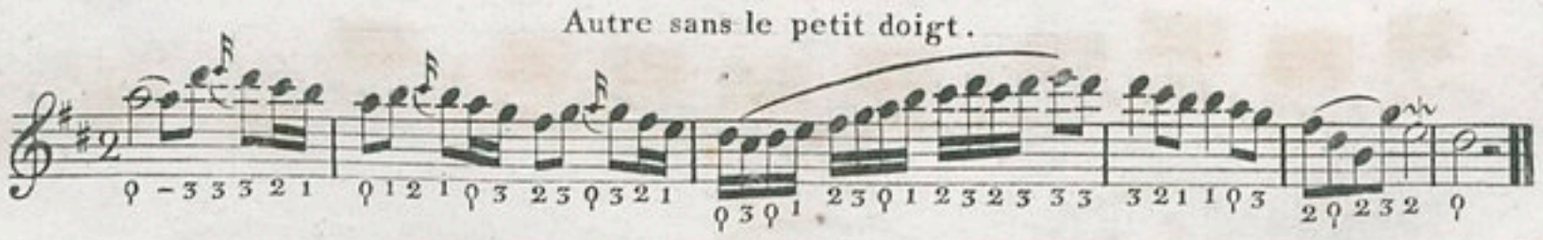
Sans le petit doigt.



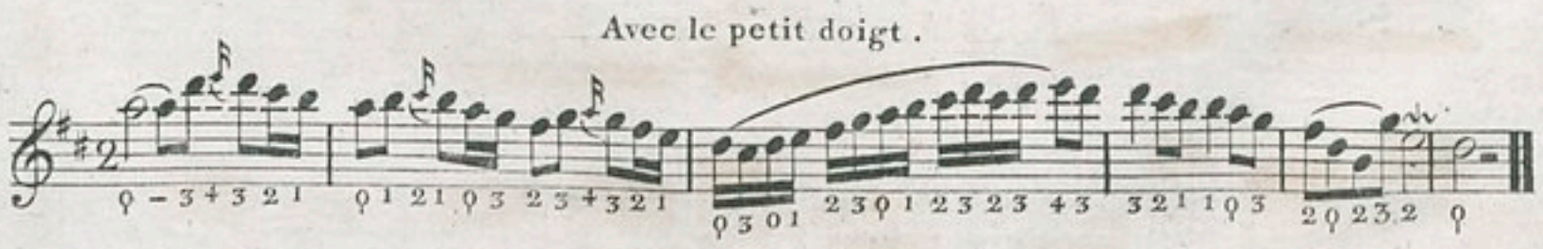
Avec le petit doigt.



Autre sans le petit doigt.

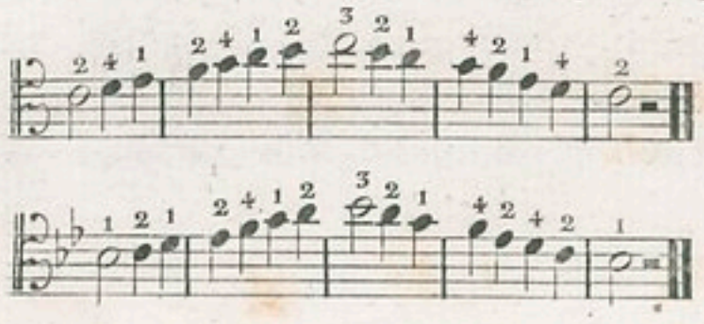


Avec le petit doigt.

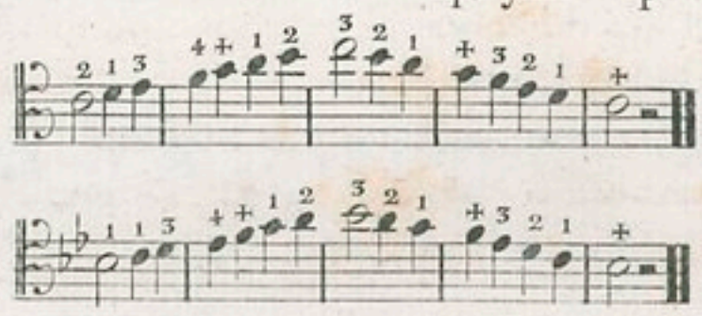


Comme l'emploi du petit doigt est d'une très grande difficulté, lorsque parvenu à un age mûr on ne l'a point encore exercé, on ne saurait trop recommander aux élèves de contracter de bonne-heure l'habitude de s'en servir chaque fois que les circonstances l'éxigent.

Gamme que l'on peut faire sans employer le pouce.



Mêmes Gammes faites en employant le pouce.



EXERCICES

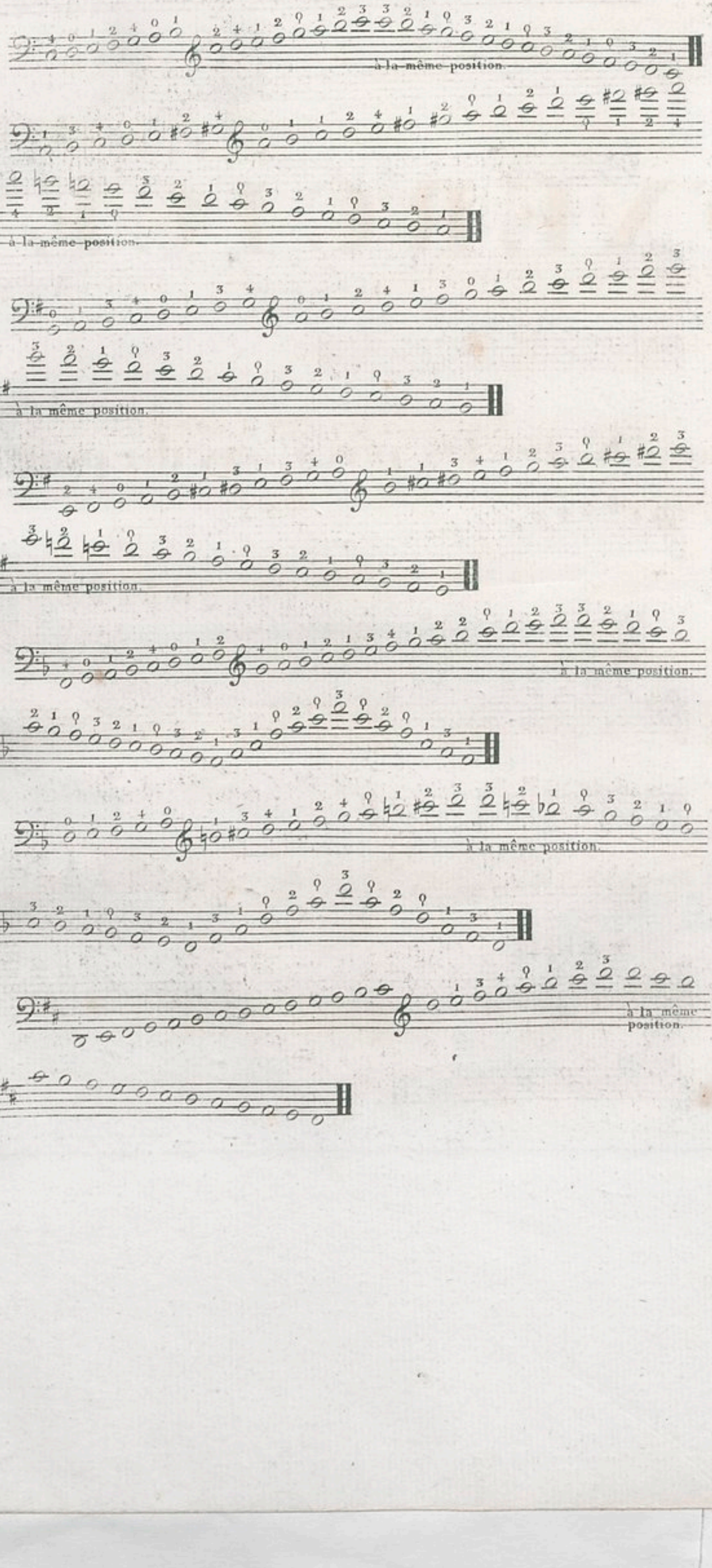
EXERCICES

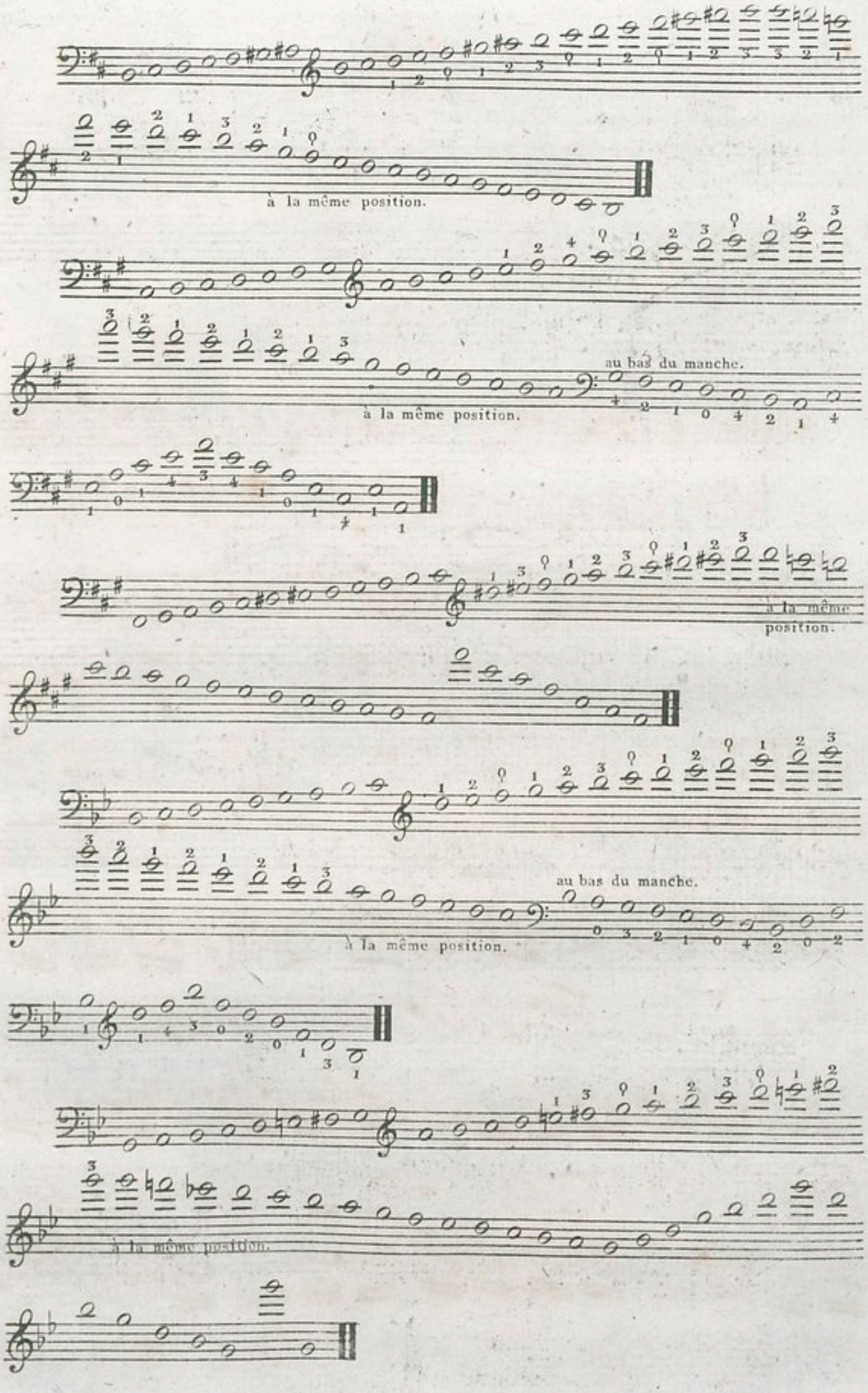
pour toutes les positions du pouce.

N.a *Chaque exercice doit être fait sans quitter la position qui est indiquée.*

Ce travail est très important, et on le recommande instamment aux élèves.

Gammes pour apprendre à démancher avec le pouce.




à la même position.
au bas du manche.
à la même position.
à la même position.
au bas du manche.
à la même position.
à la même position.

EXERCICES.

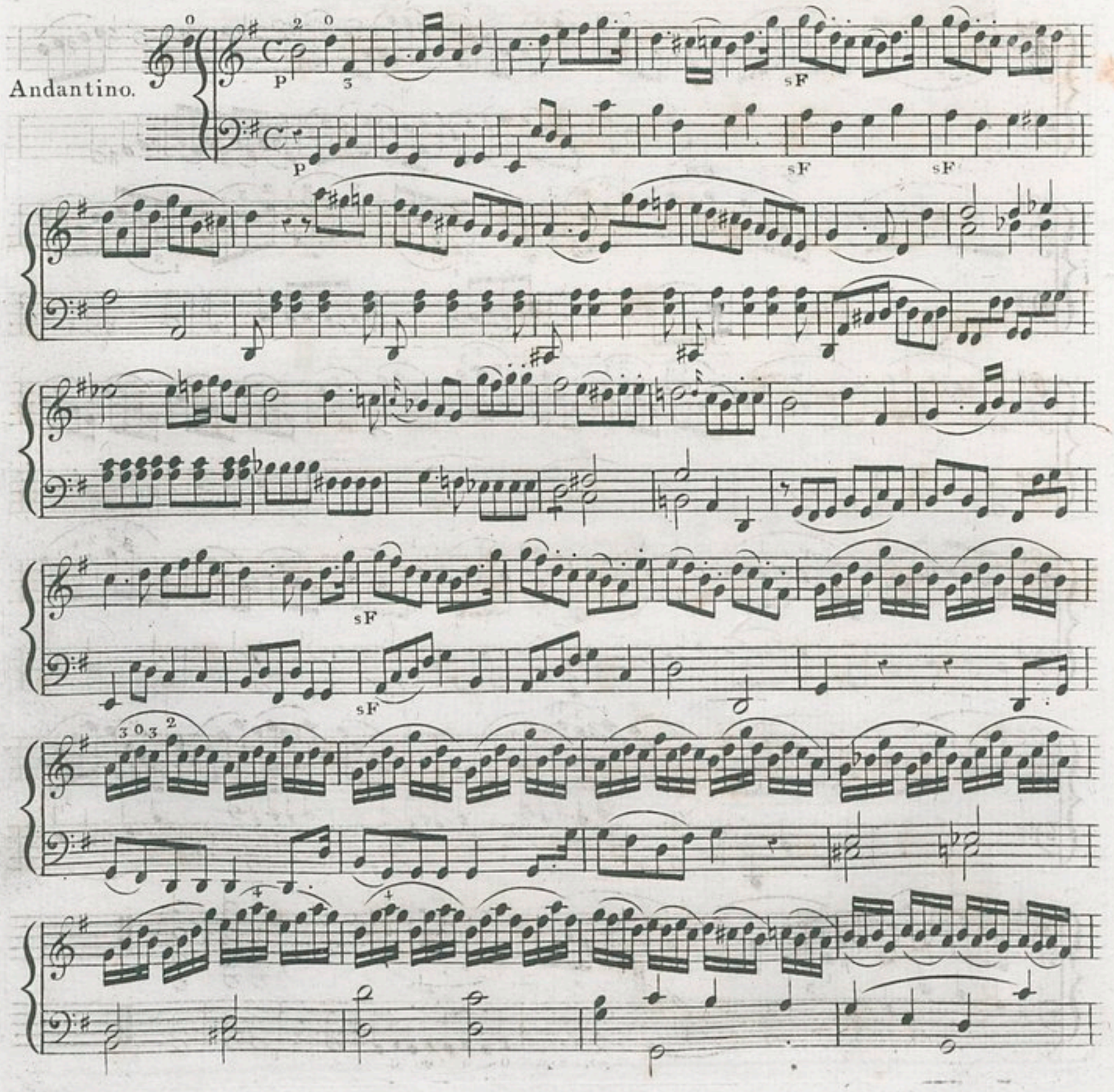
On prévient les élèves que pour parvenir à jouer ces exercices avec précision et neteté il faut prendre les Allegro comme des Allegretto et ceux-ci comme des Andante.

N.a Le doigté est indiqué de cette maniere: le pouce 0, 1.er 2.d 3.e et 4.e doigts.

N.a Il faut faire usage du petit doigt dans tous ces exercices.

Leçon à la premiere position.

Le pouce au RÉ sur la chanterelle sans quitter.



morendo

segue

Allegretto

P

PP

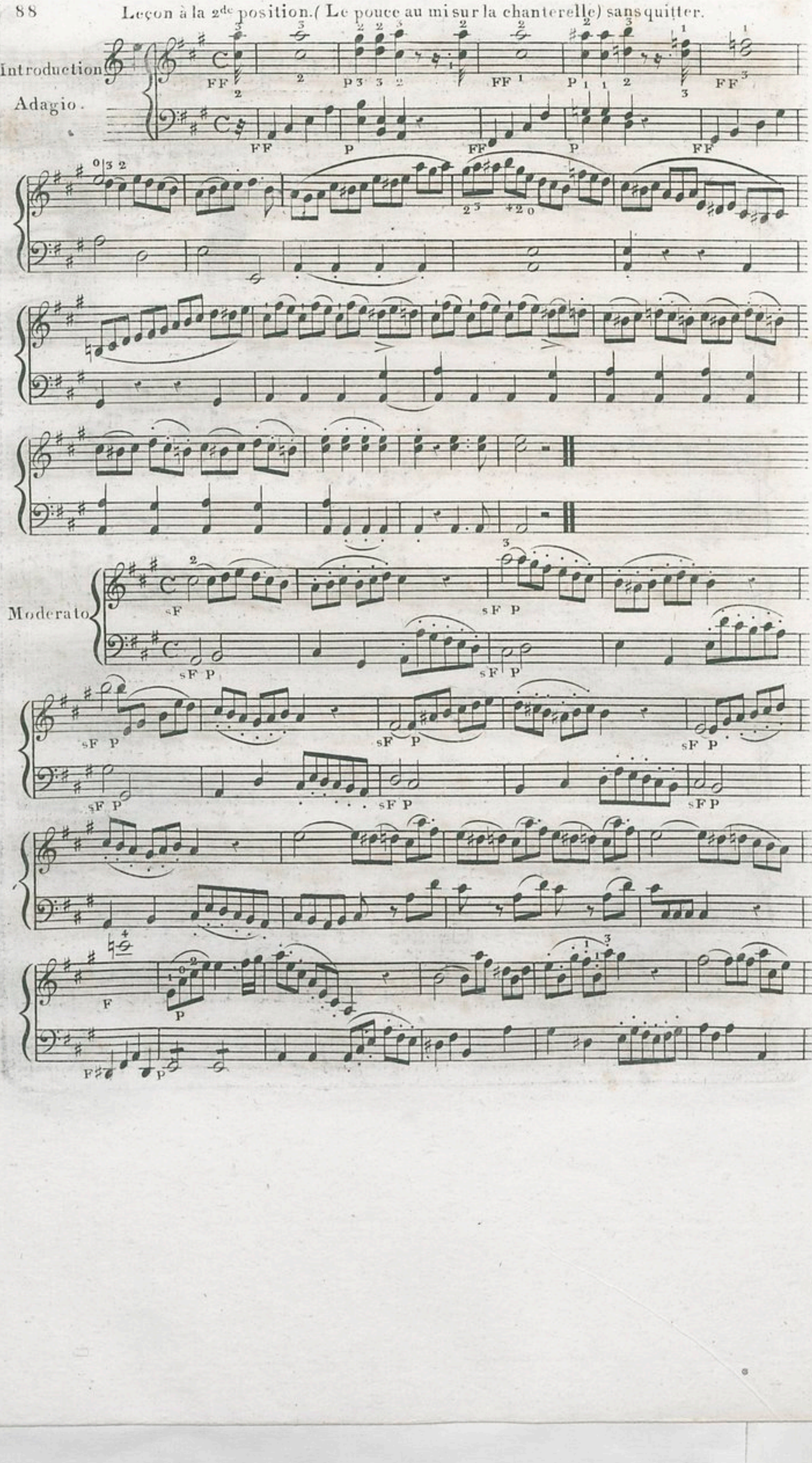
F

F

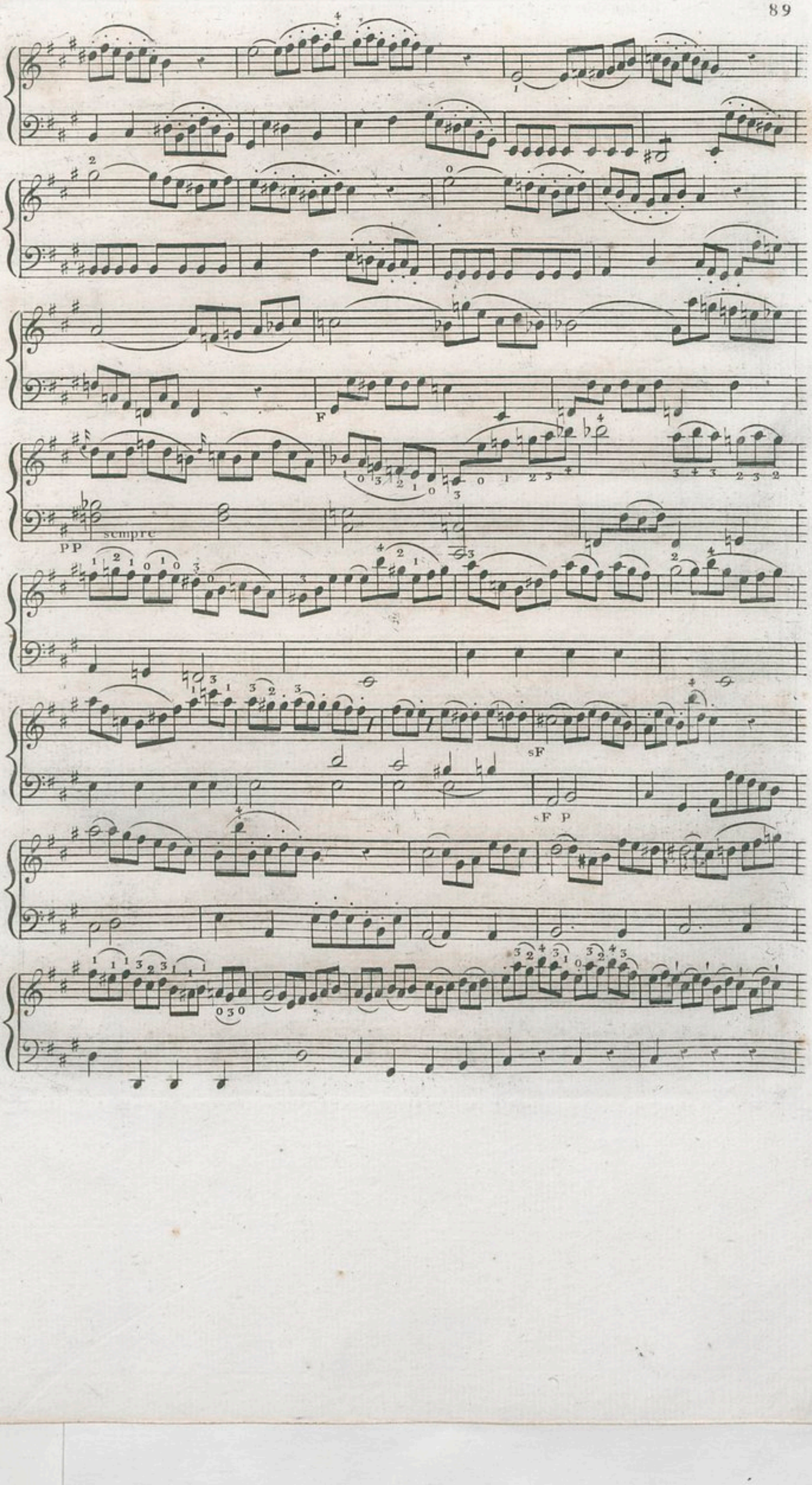
Leçon à la 2de position.(Le pouce au mi sur la chanterelle) sans quitter.

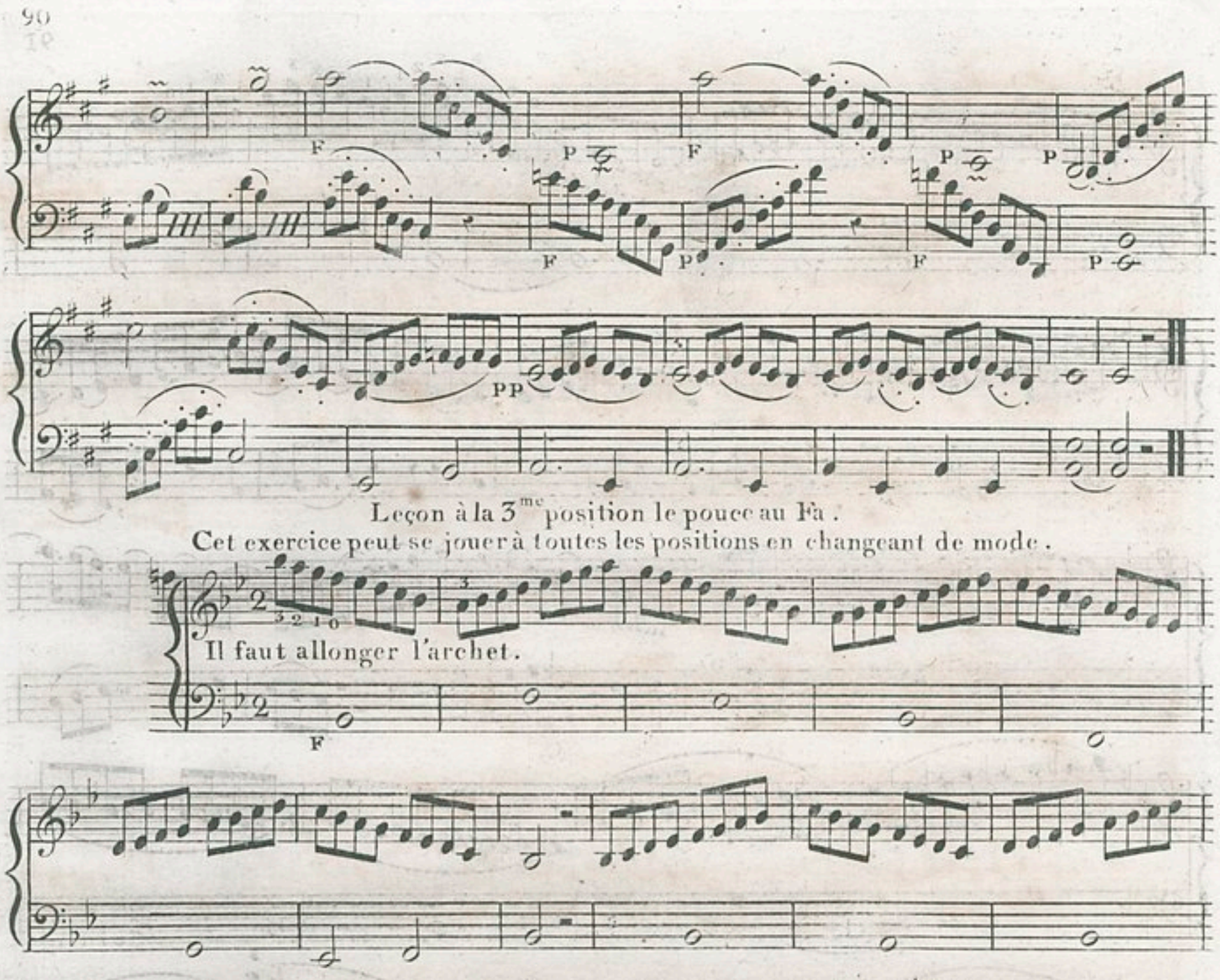
Introduction

Adagio.



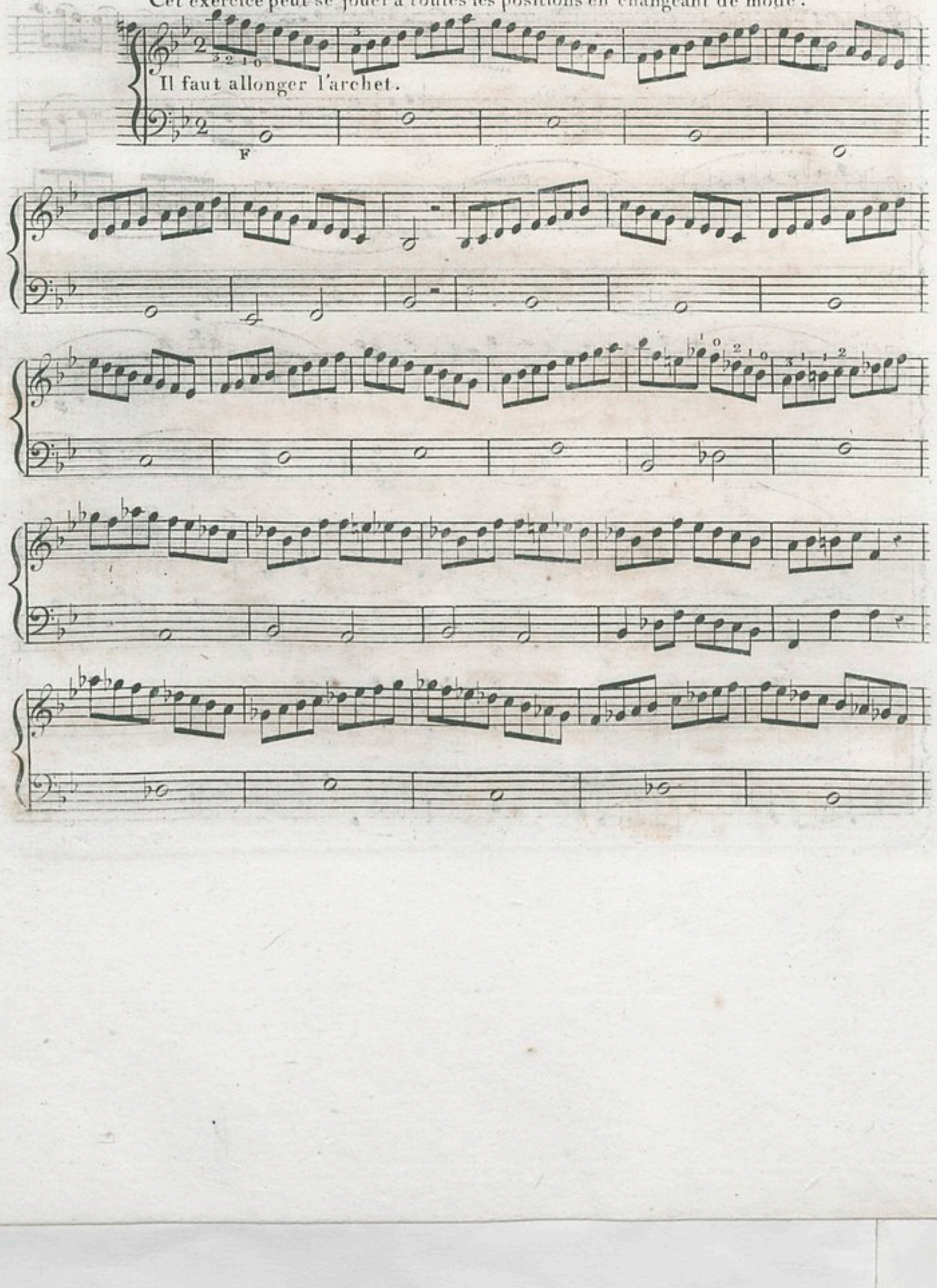
Moderato

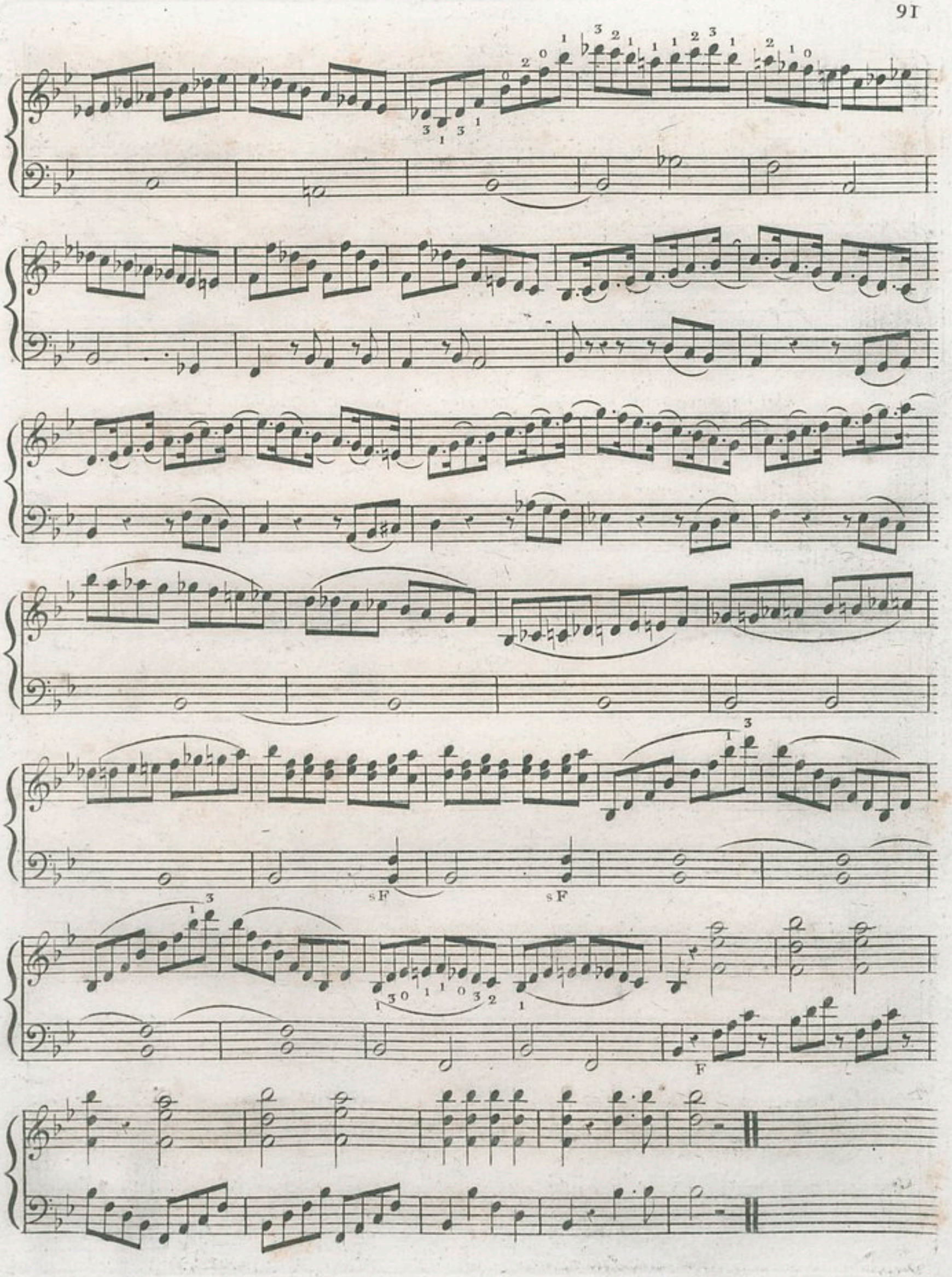

sempre
PP
F
sF
sF P



Leçon à la 3me position le pouce au Fa.

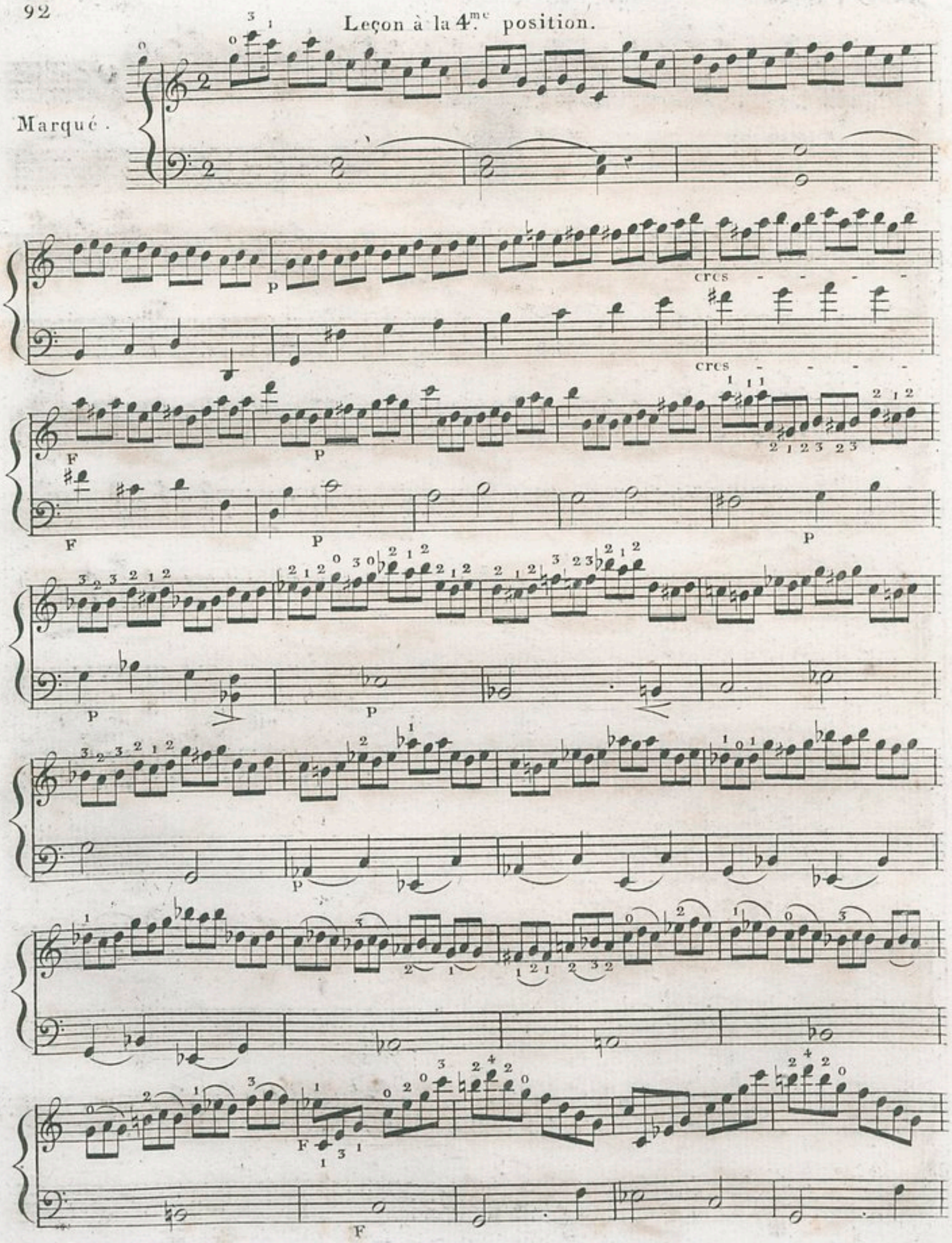
Cet exercice peut se jouer à toutes les positions en changeant de mode.

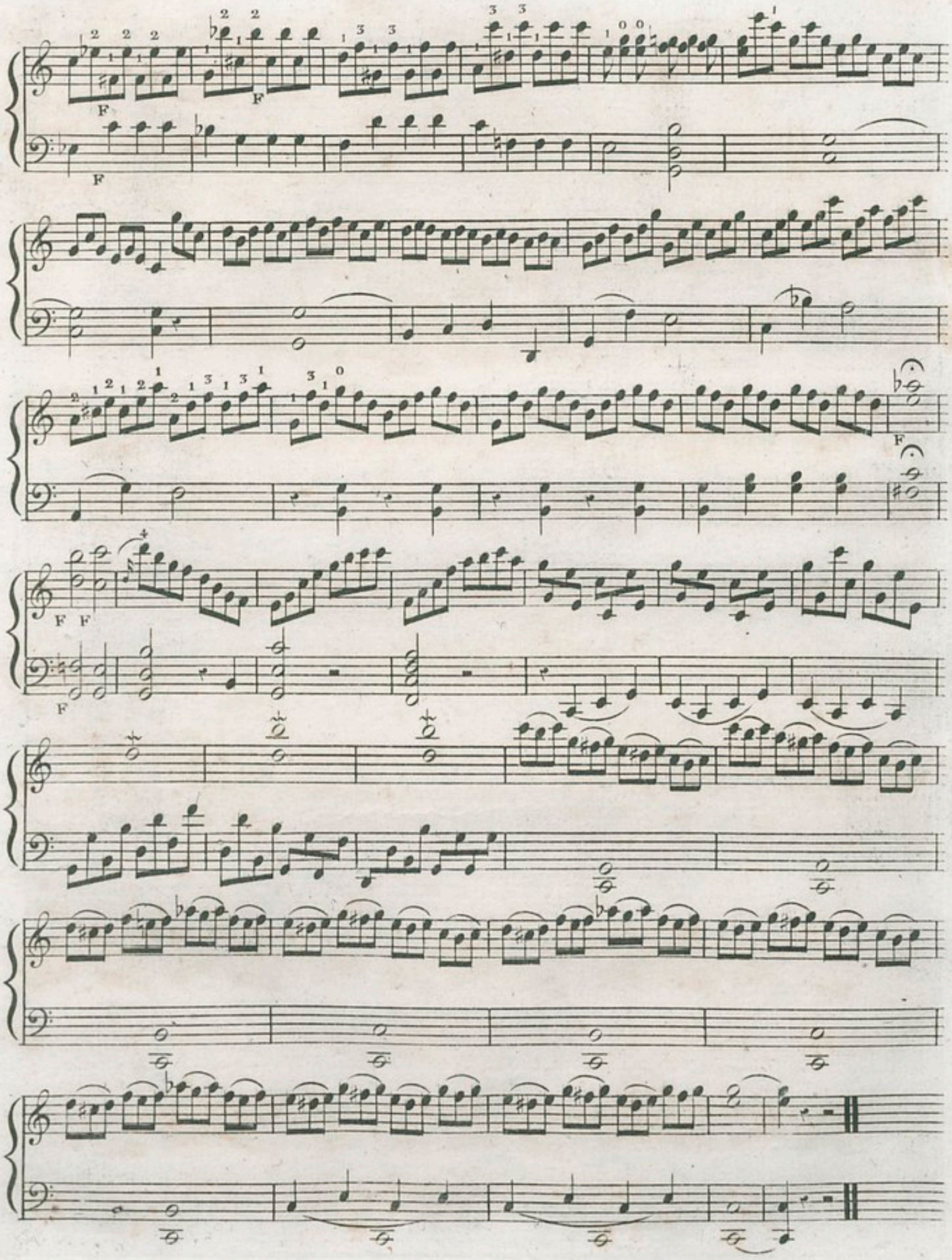



sF
sF
F

Leçon à la 4.me position.

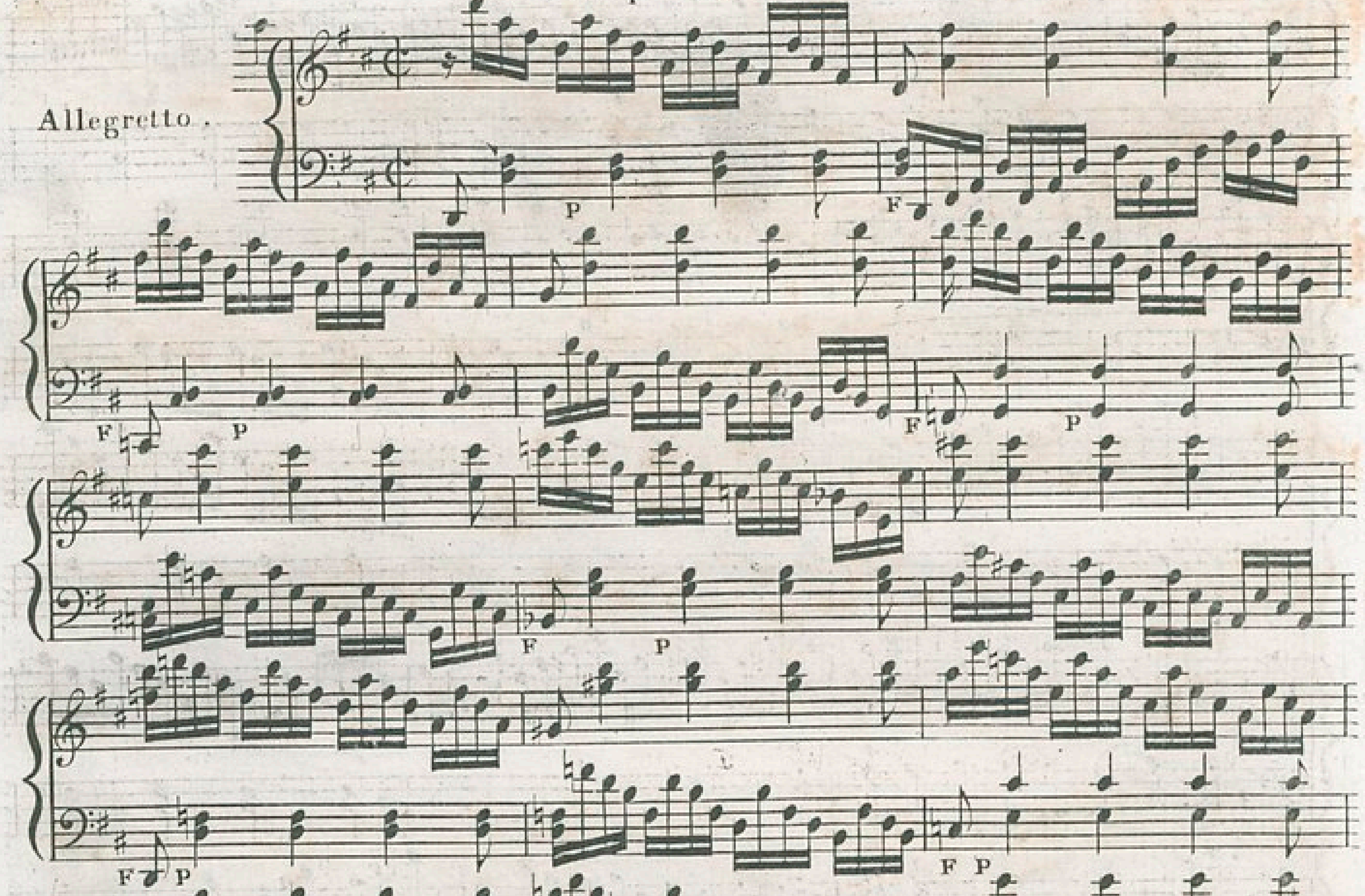
Marqué.

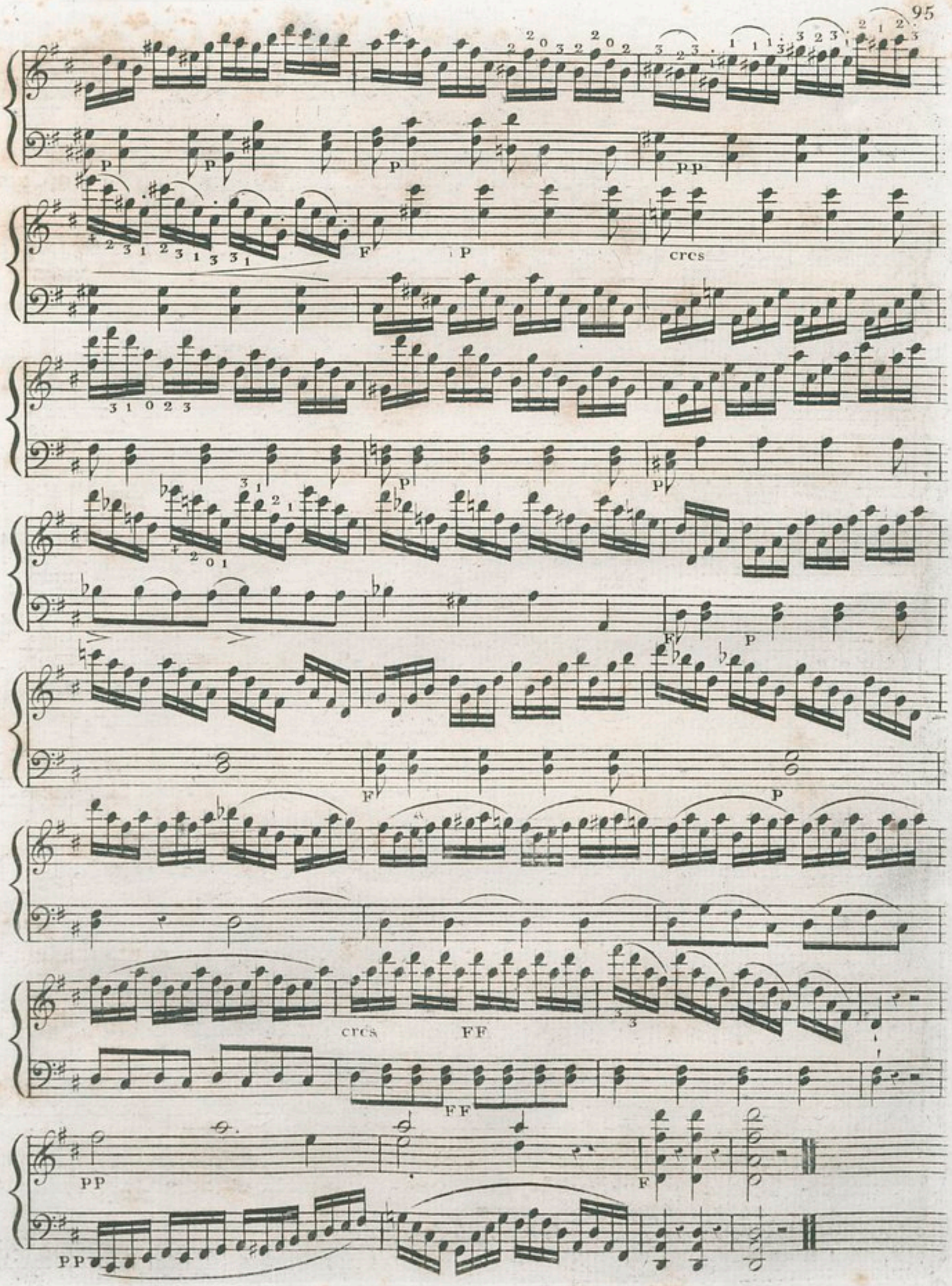




5.me position.

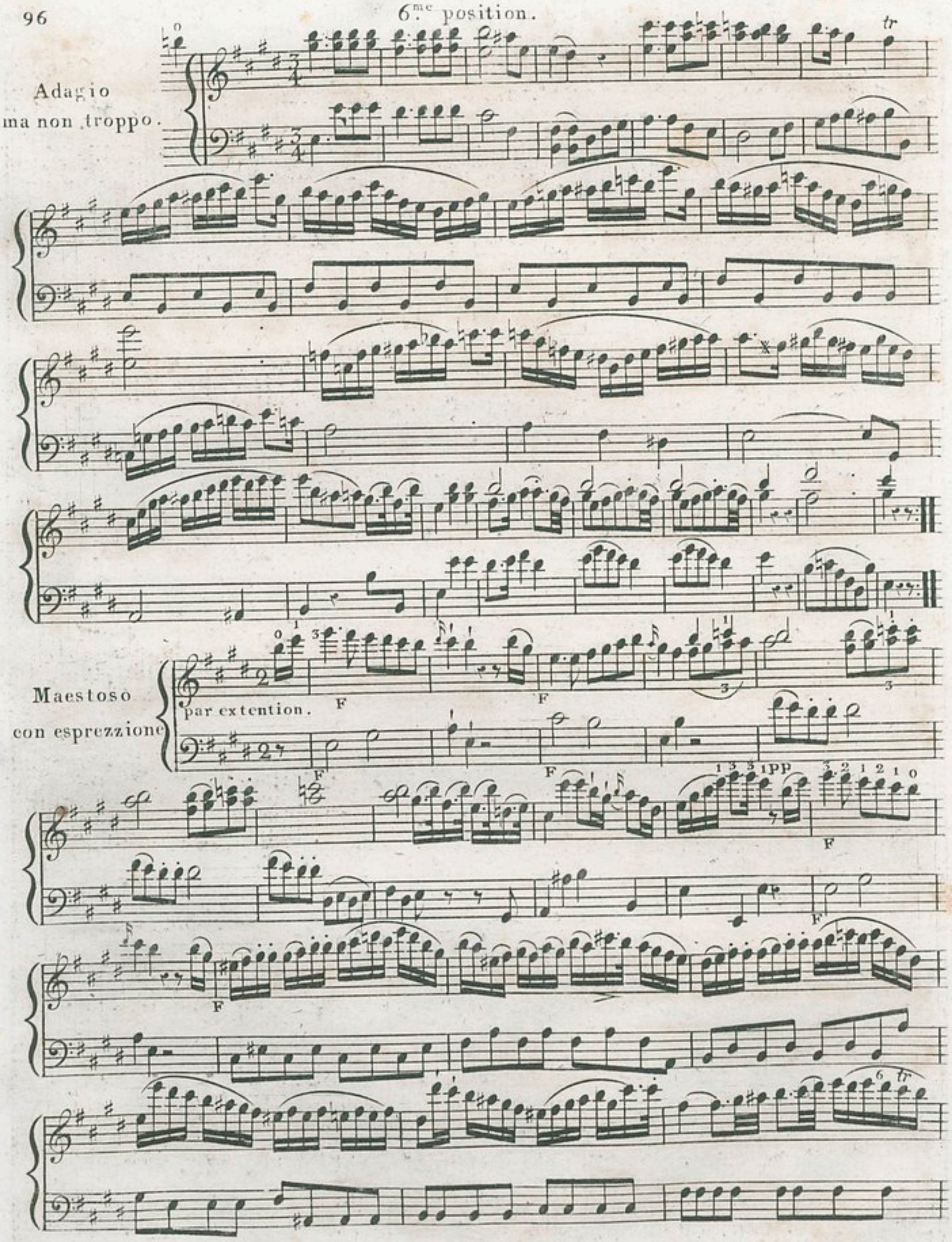
Allegretto.




P
P
P
pp
F
P
crcs
3 1 0 2 3
P
P
F
P
F
P
crcs
FF
FF
PP
F
PP

6.me position.

Adagio
ma non troppo.



au bas du manche.

a la 6.me position.

au bas
du manche.

F

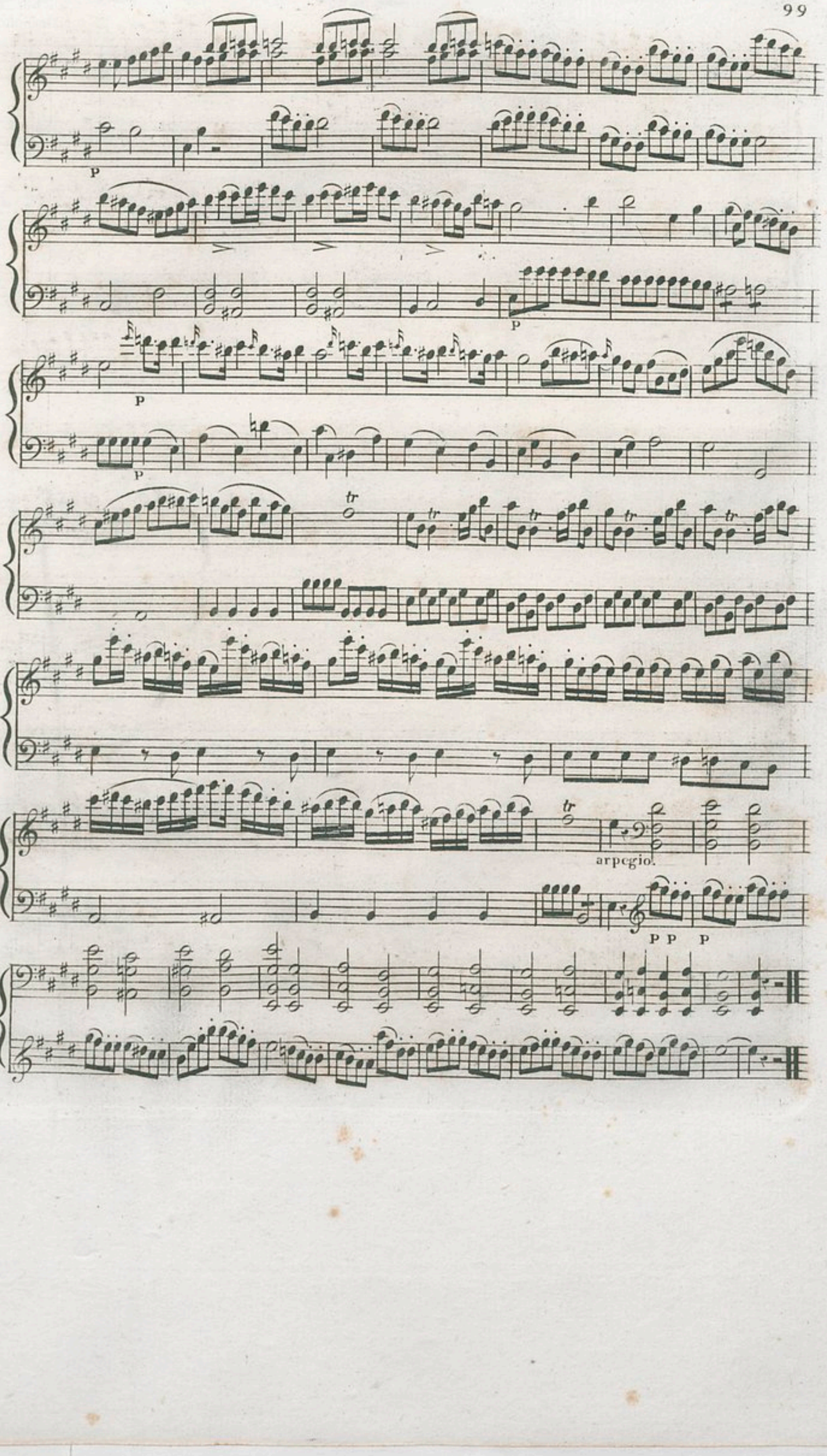
F

P

P

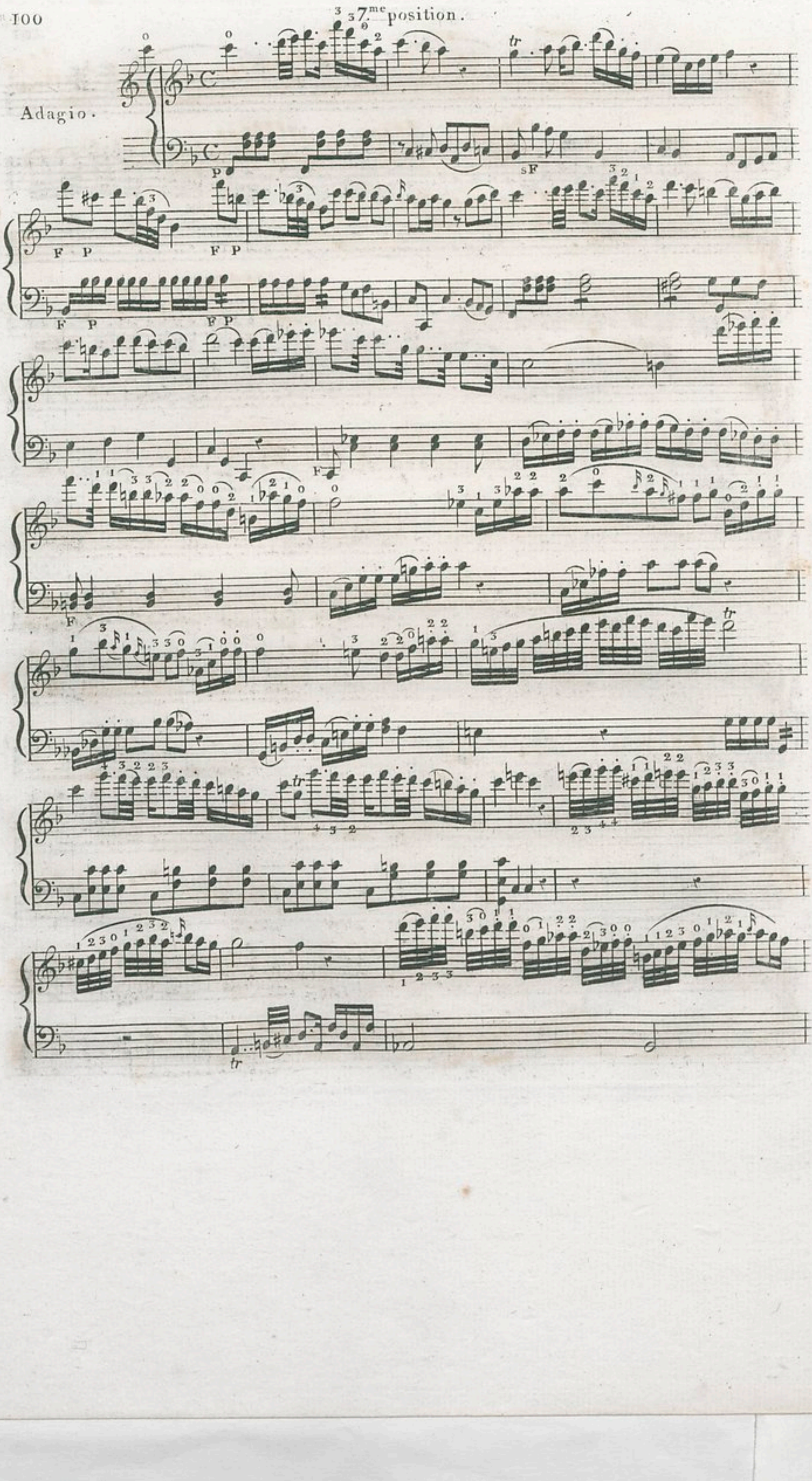
F F F F

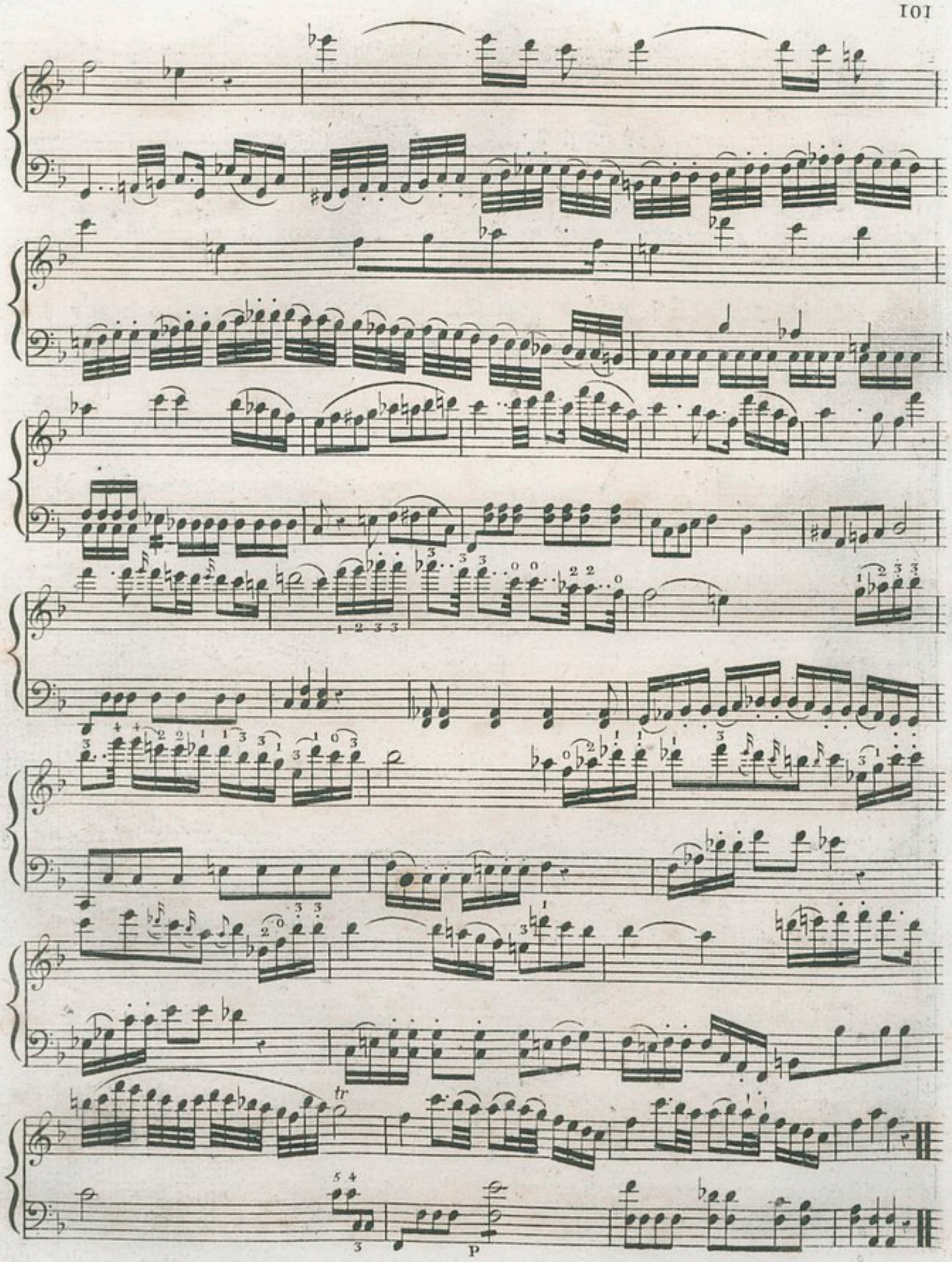
à la position.


p
p
p
tr
tr
tr
tr
tr
arpegio.
P P P

7.me position.

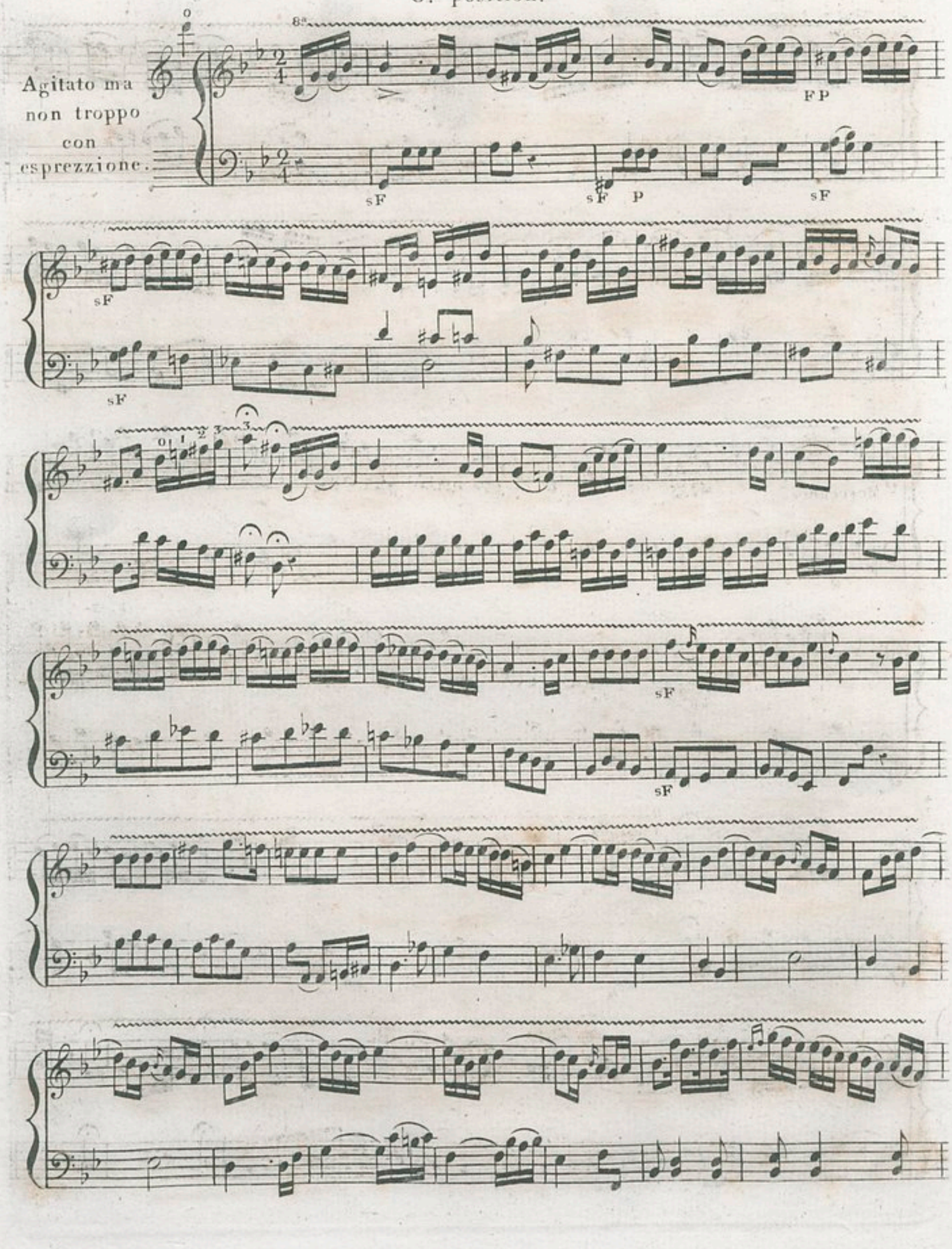
Adagio.

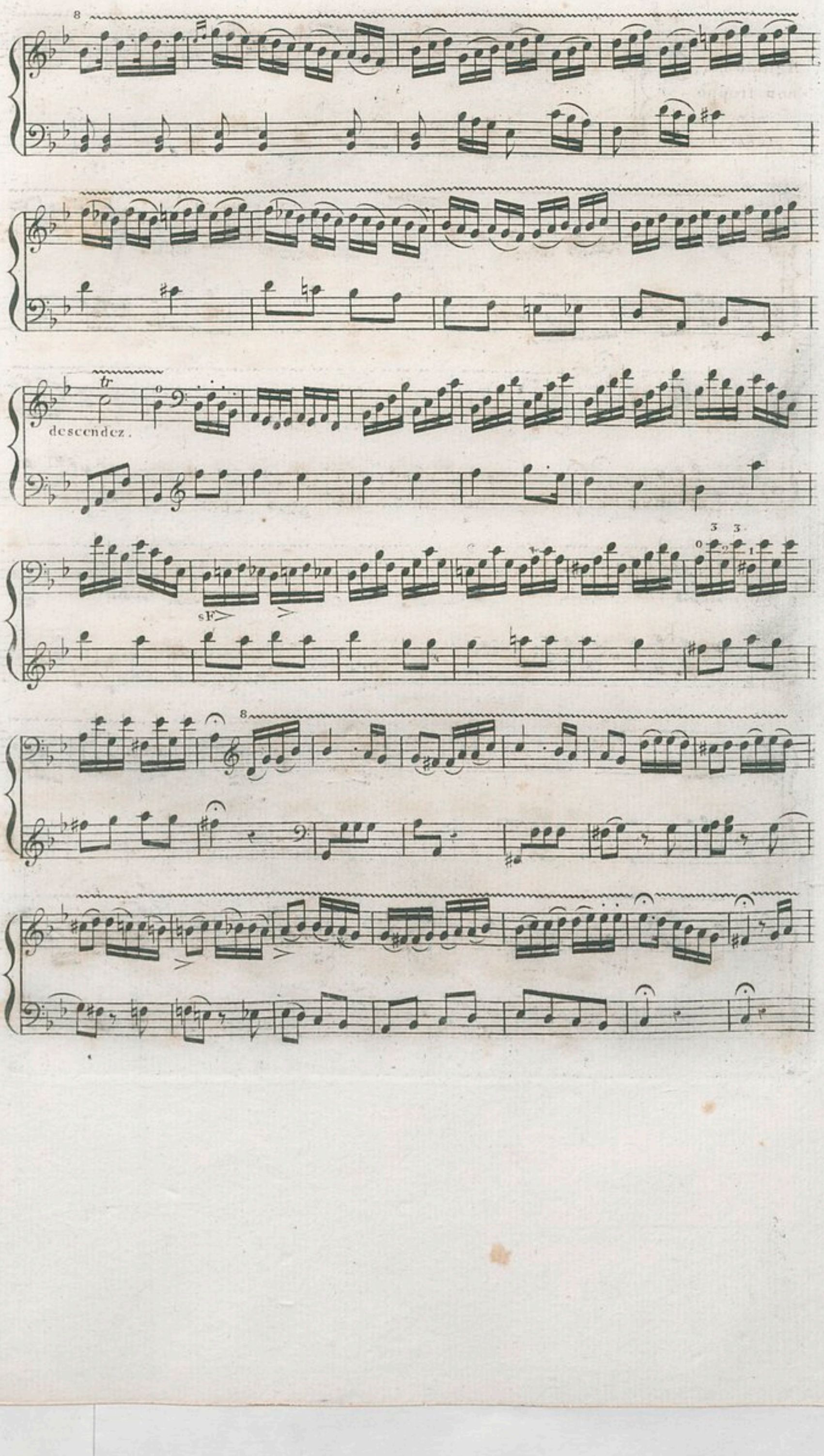



tr
3
p

8.me position.

Agitato ma non troppo con esprezzione.




8
tr
descendez.
3 3
0 2 1
sF
8

loco.

arpegio.

p

9me position.

8ª sempre all'ottava.

Andantino
con
Variazione.

sF sF sF

pizzicato.

arco.

8ª segue.

8va sempre

pizzicato.

arco

pizzicato

8va segue.

1.re fois.

2.e fois.

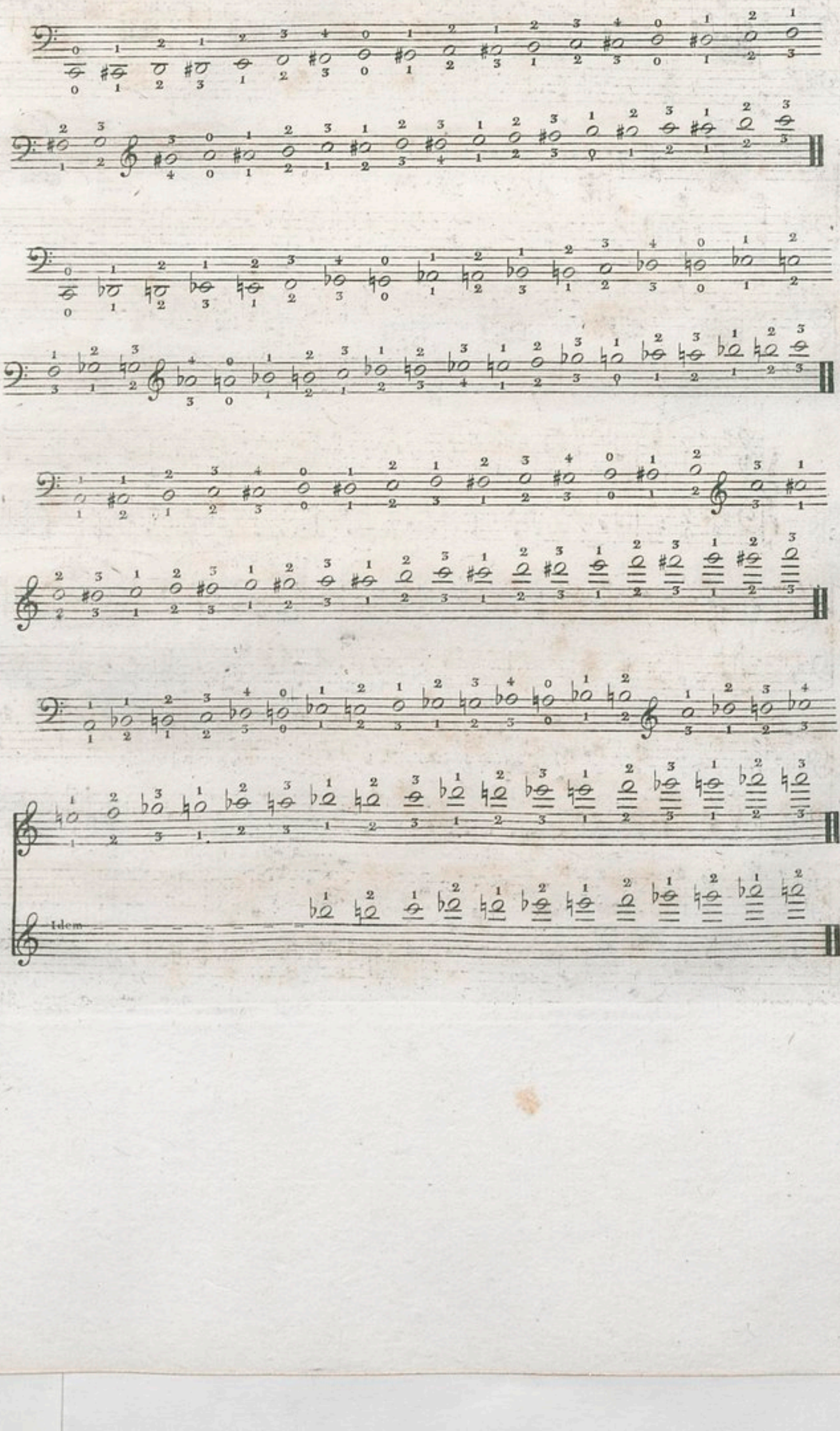
1.re fois.

2.e fois.

ARTICLE DIXIEME.

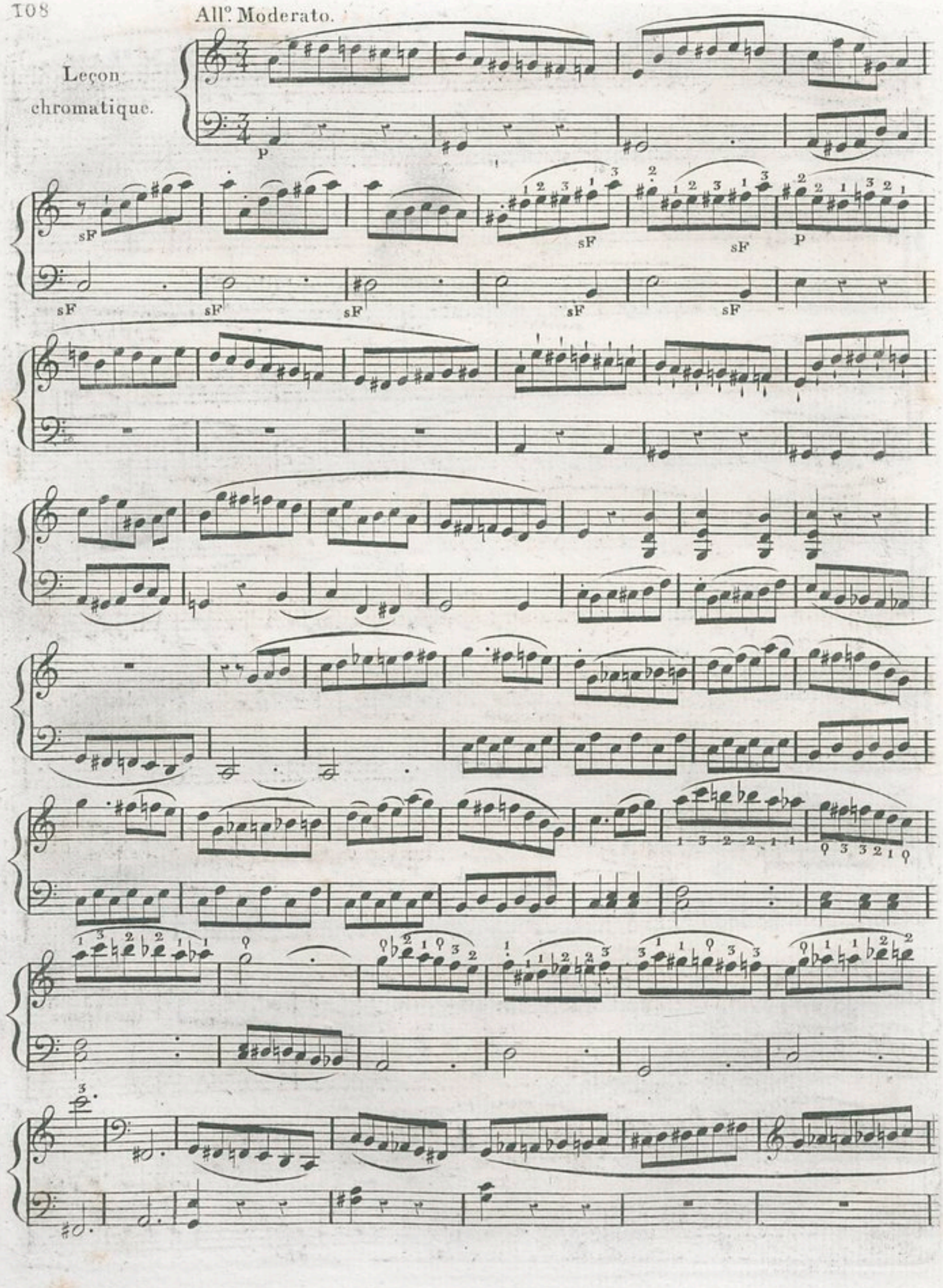
DEMI TONS.

Gammes chromatiques.



All°. Moderato.

Leçon chromatique.



sF p sF p sF p p

p

cres

cres

F

F

sF P

sF P

sF P

sF P

sF P

sF

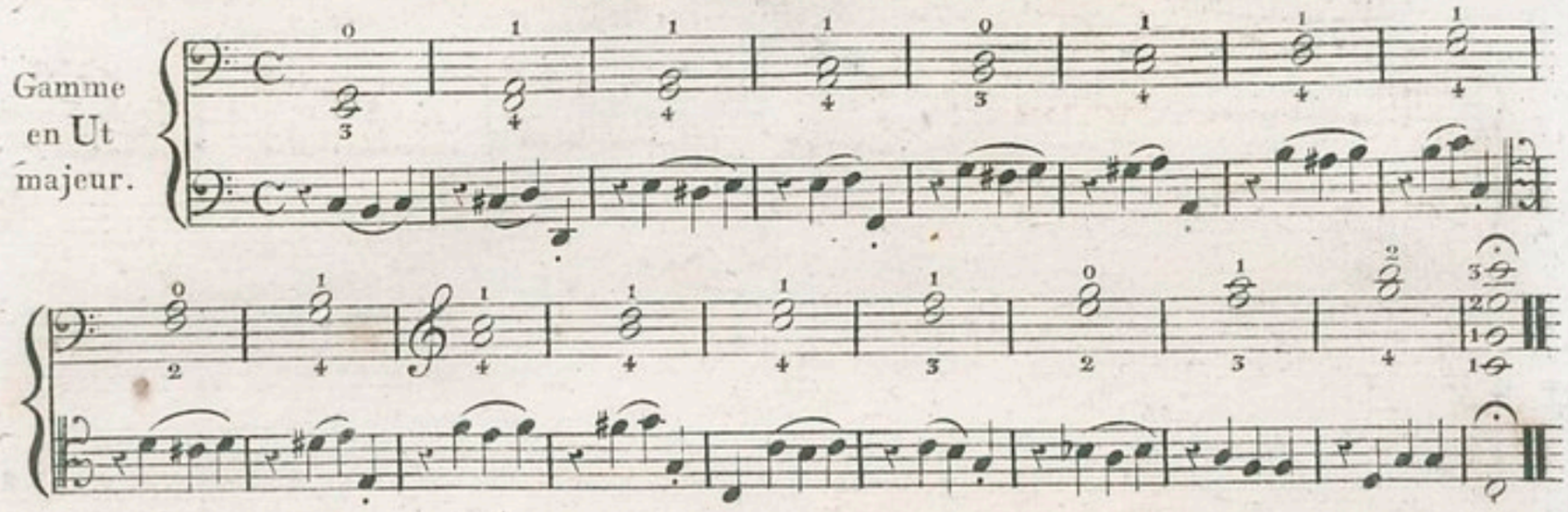
P

ARTICLE ONZIEME.

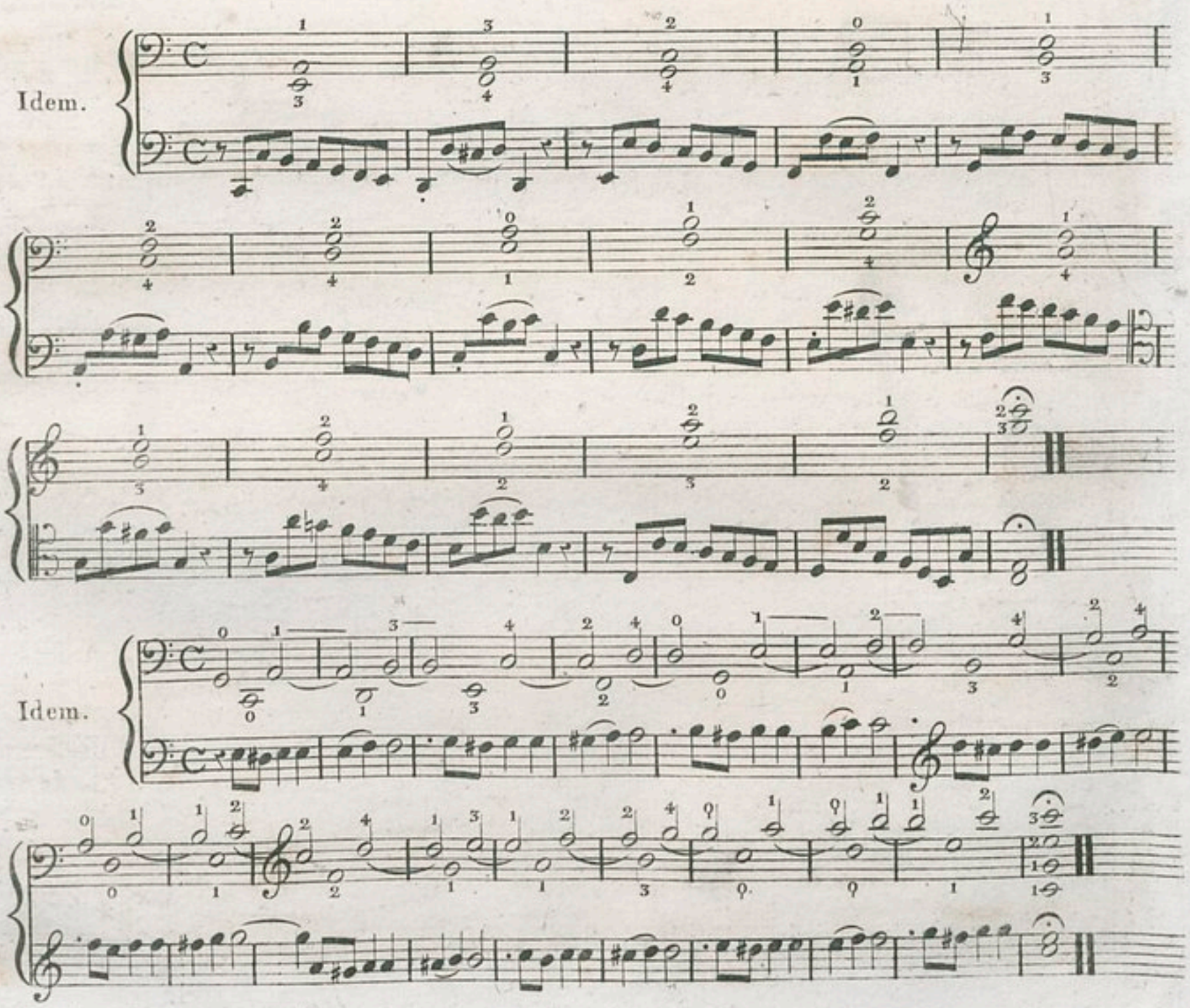
GAMMES EN DOUBLES CORDES.

Gamme en UT Majeur, commençant à la 3.eme note du ton.

Gamme en Ut majeur.

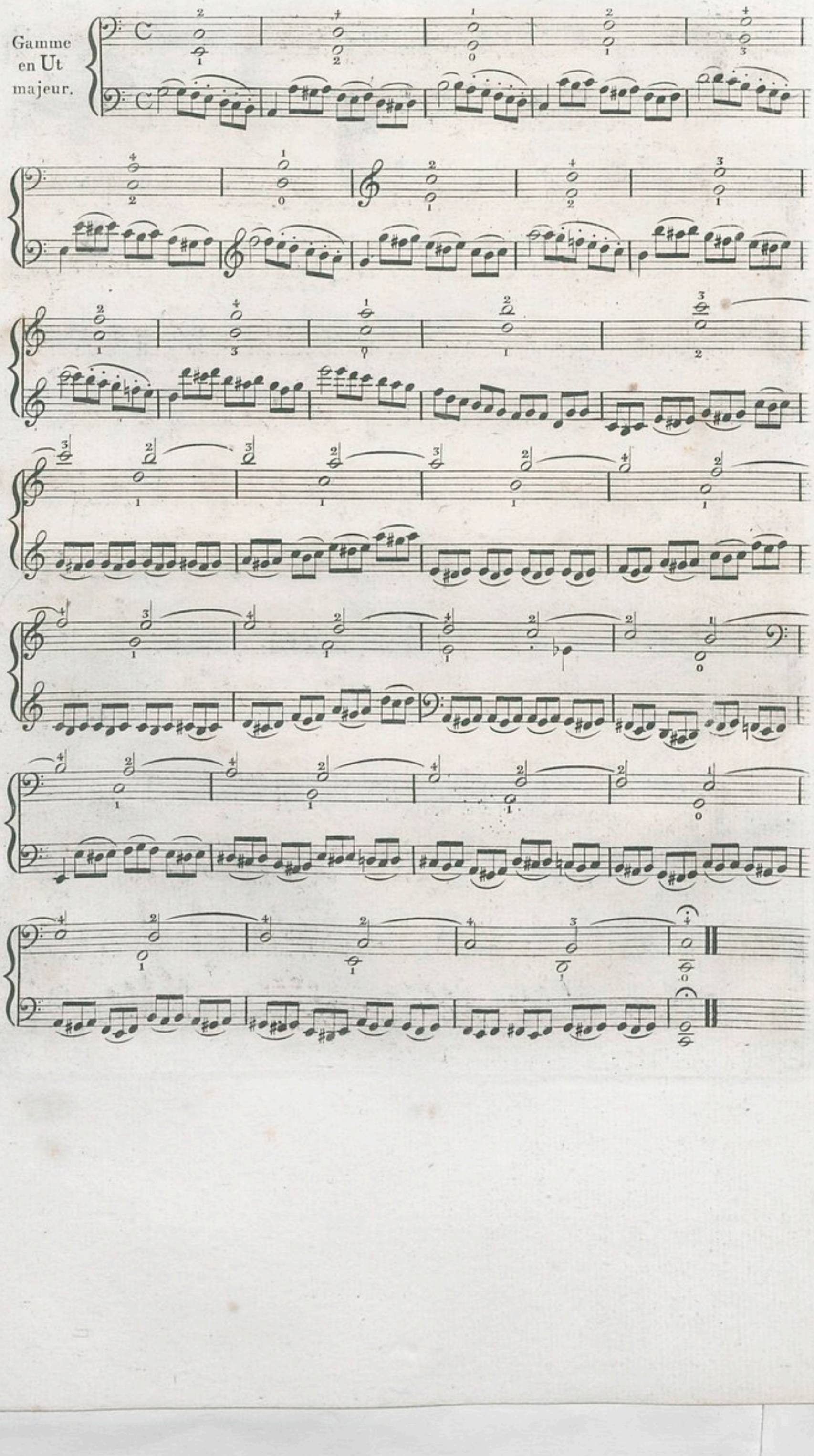


Idem.

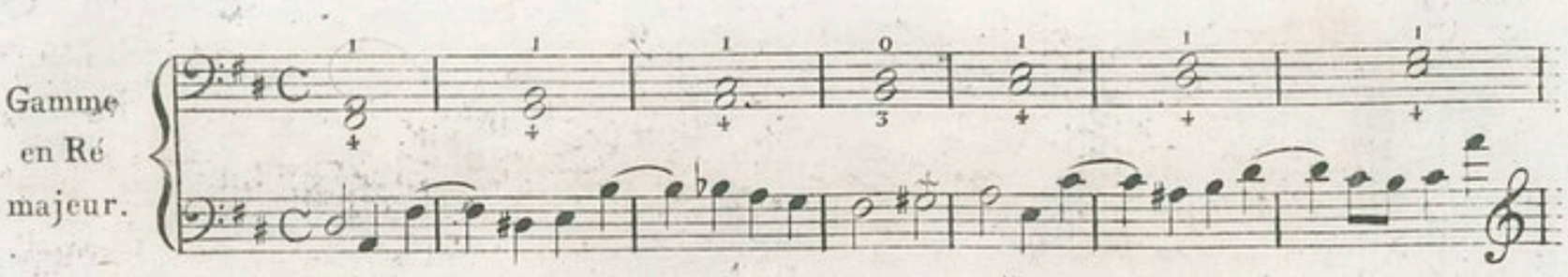


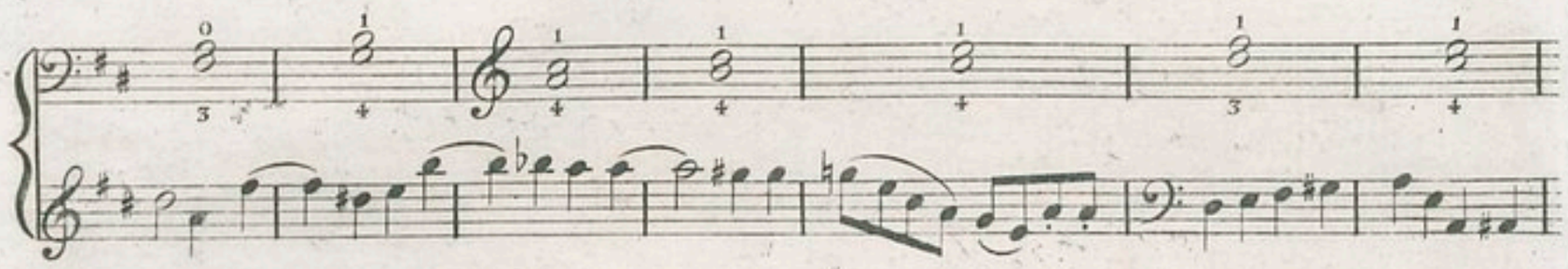
Idem.

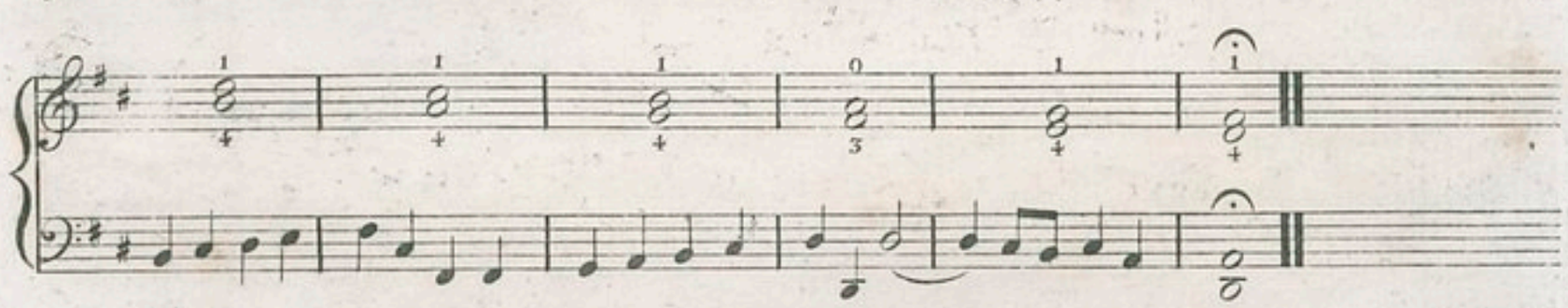
Gamme
en Ut
majeur.



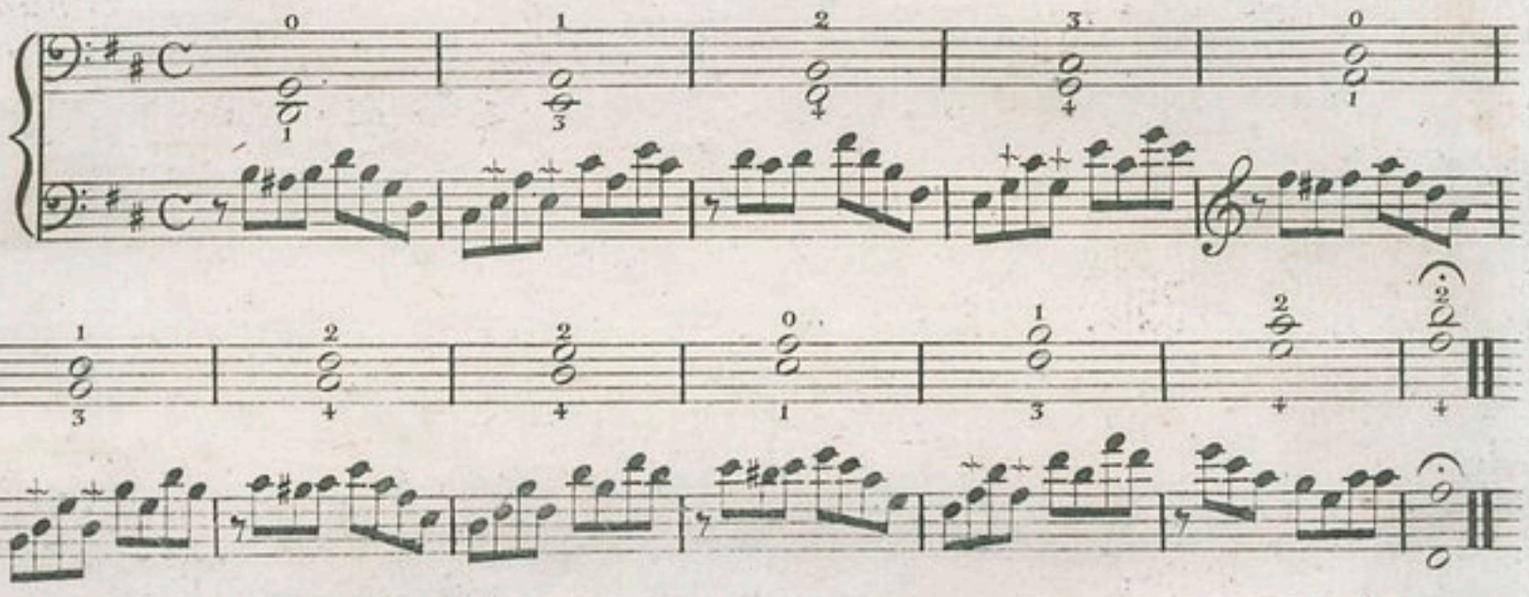
Gamme en Ré majeur.



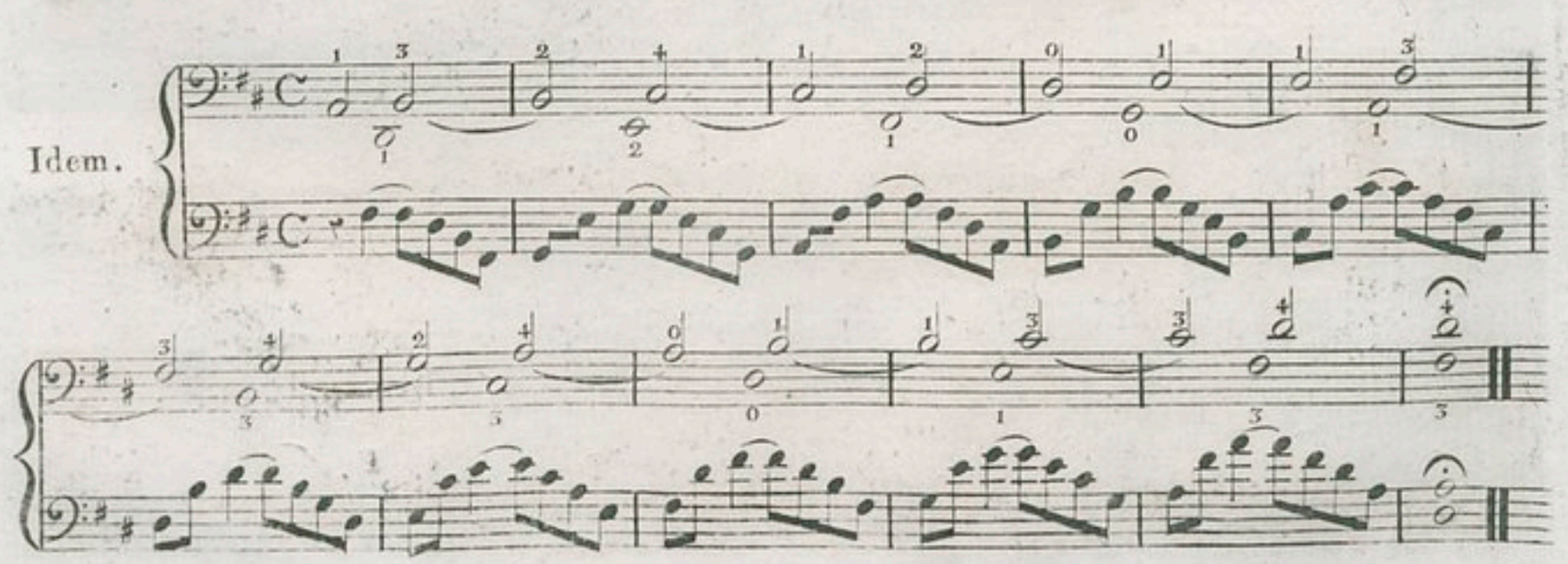




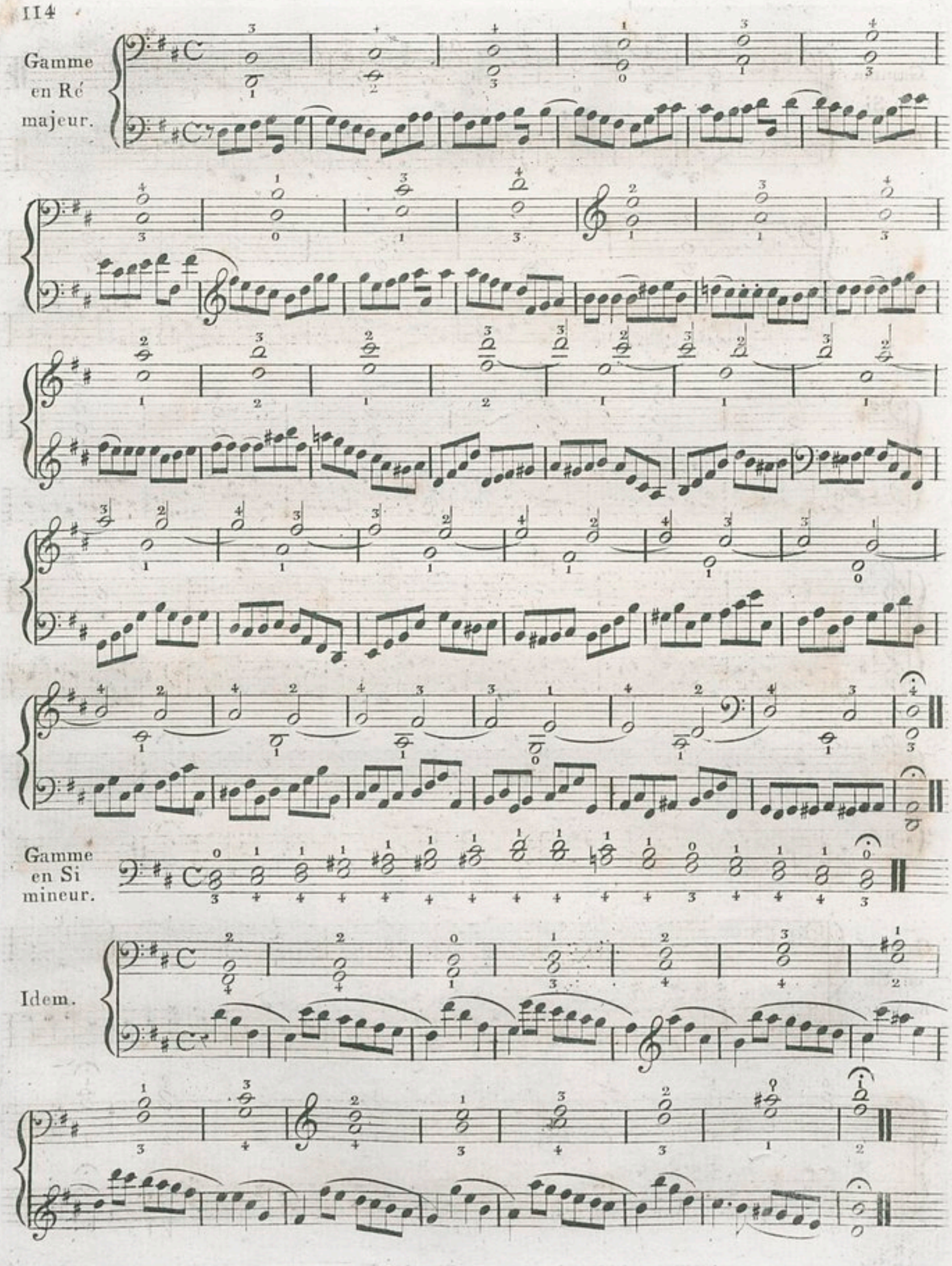
Idem.



Idem.



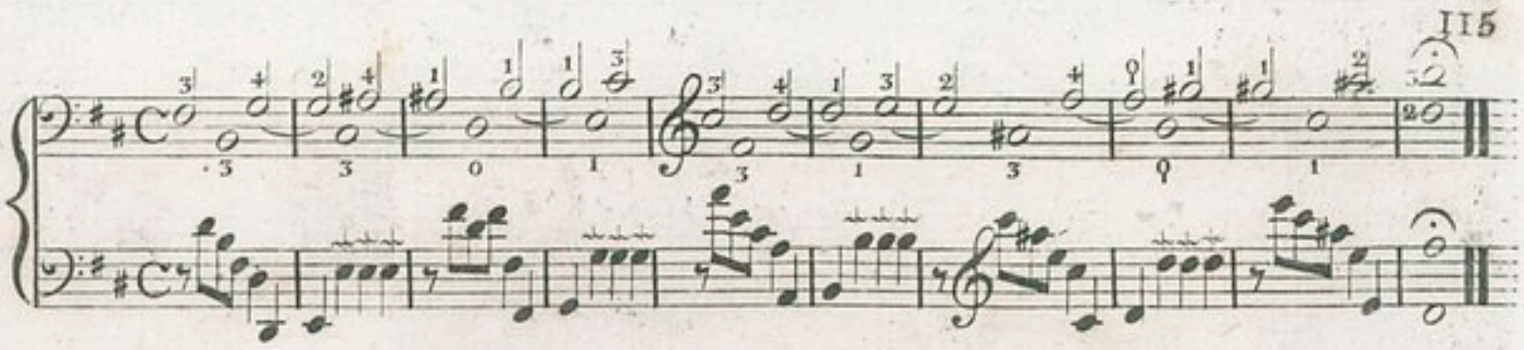
Gamme en Ré majeur.



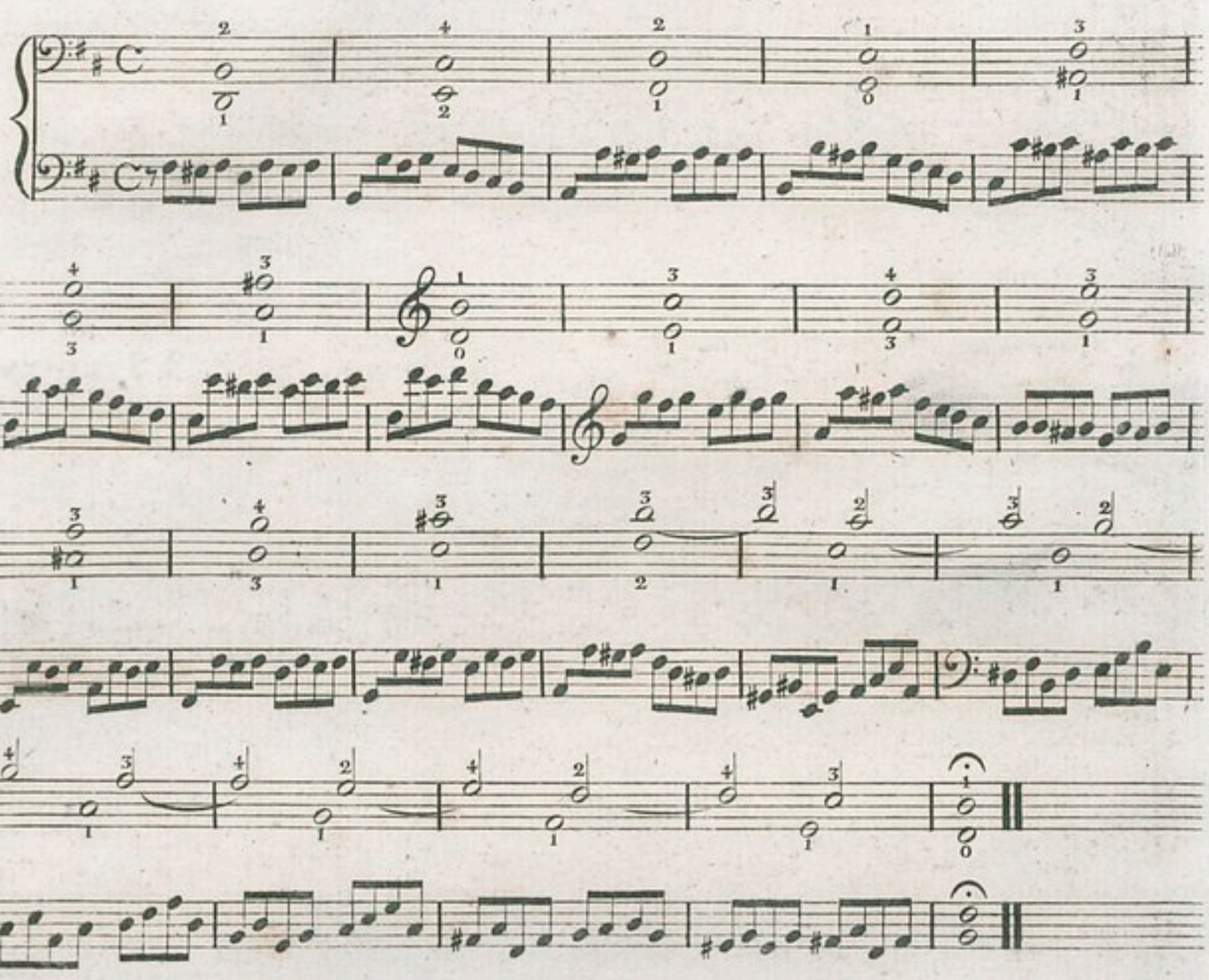
Gamme en Si mineur.

Idem.

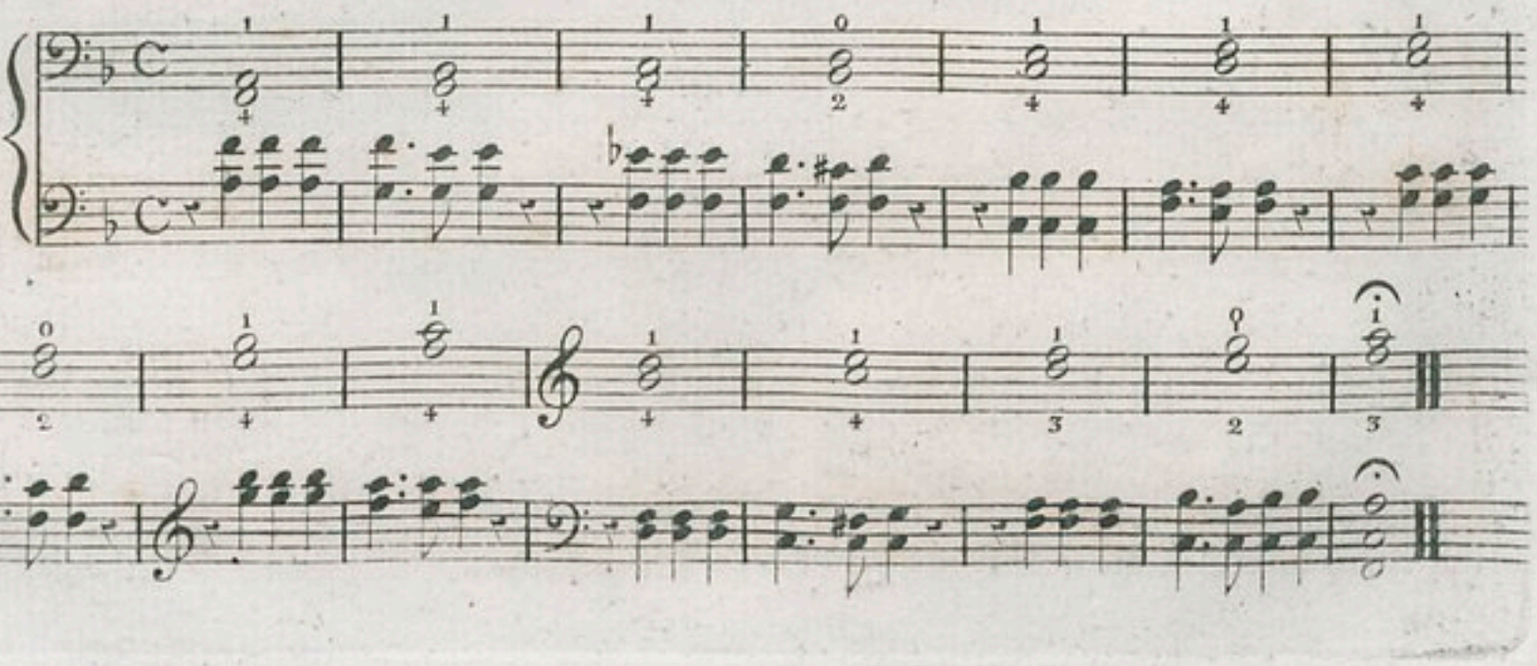
Gamme en Si mineur.



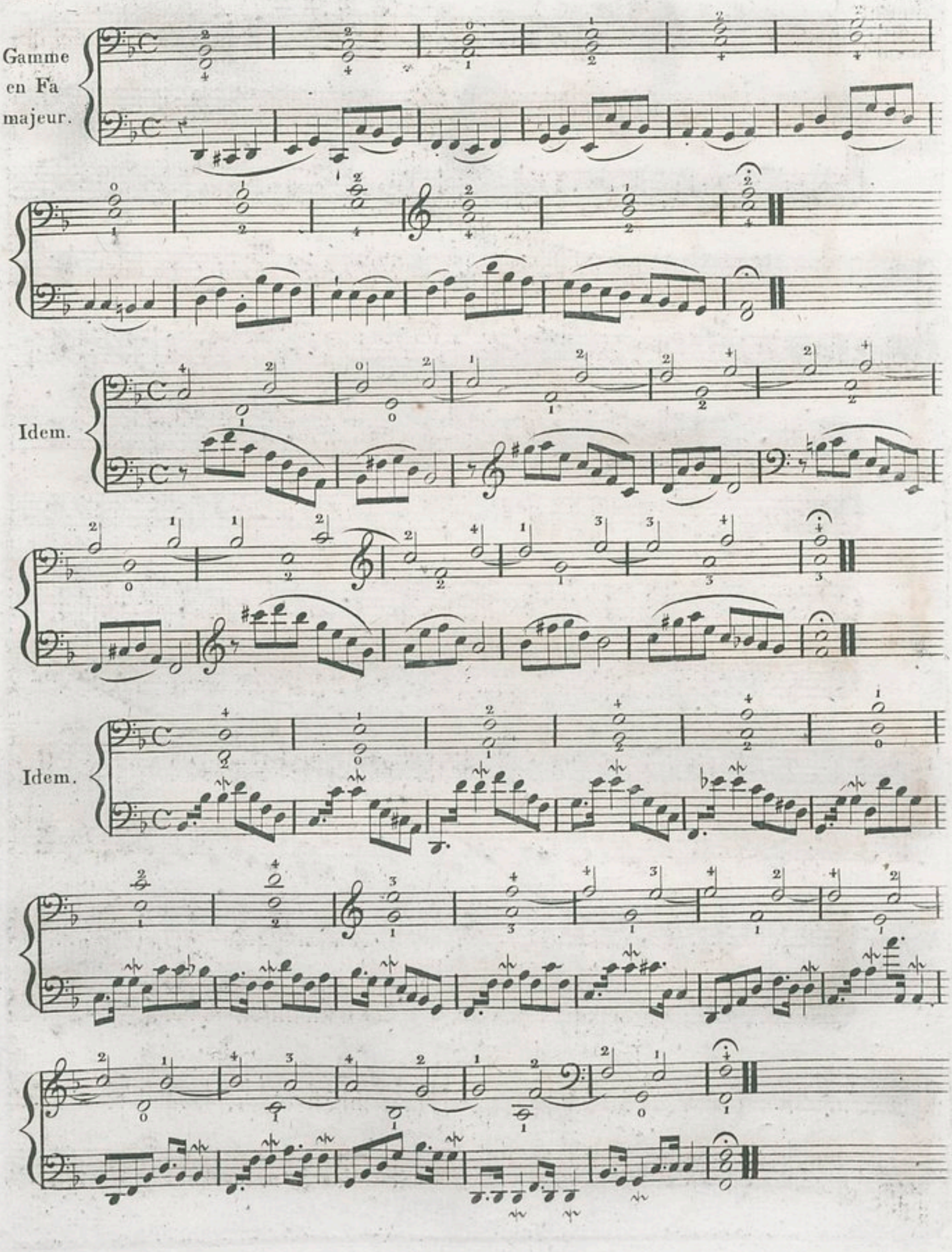
Idem.



Gamme en Fa majeur.



Gamme en Fa majeur.



Idem.

Idem.

Gamme en Ré mineur.

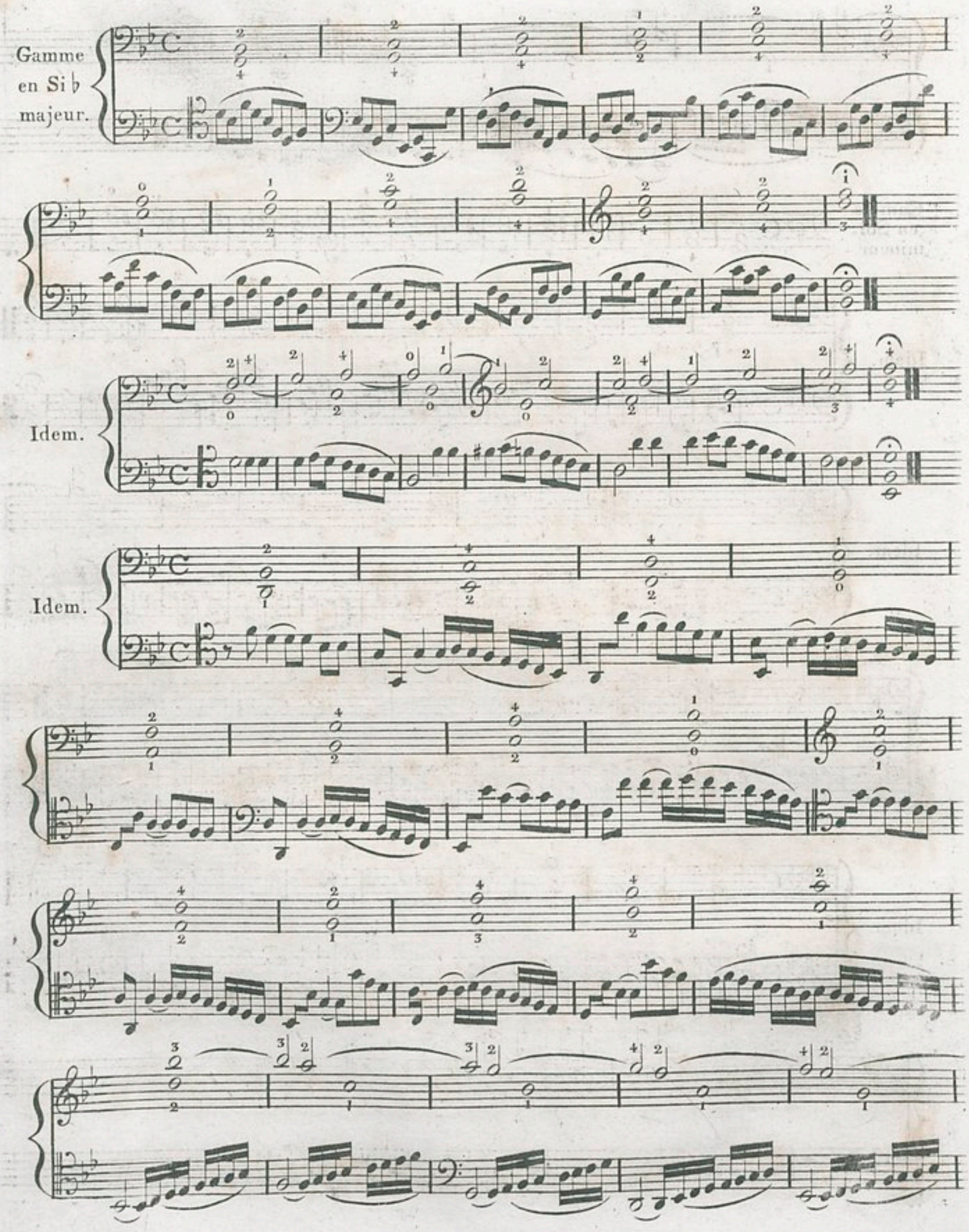
Idem.

Idem.

Idem.

Gamme en Si♭ majeur.

Gamme
en Si ♭
majeur.



Idem.

Idem.

Gamme en Sol mineur.

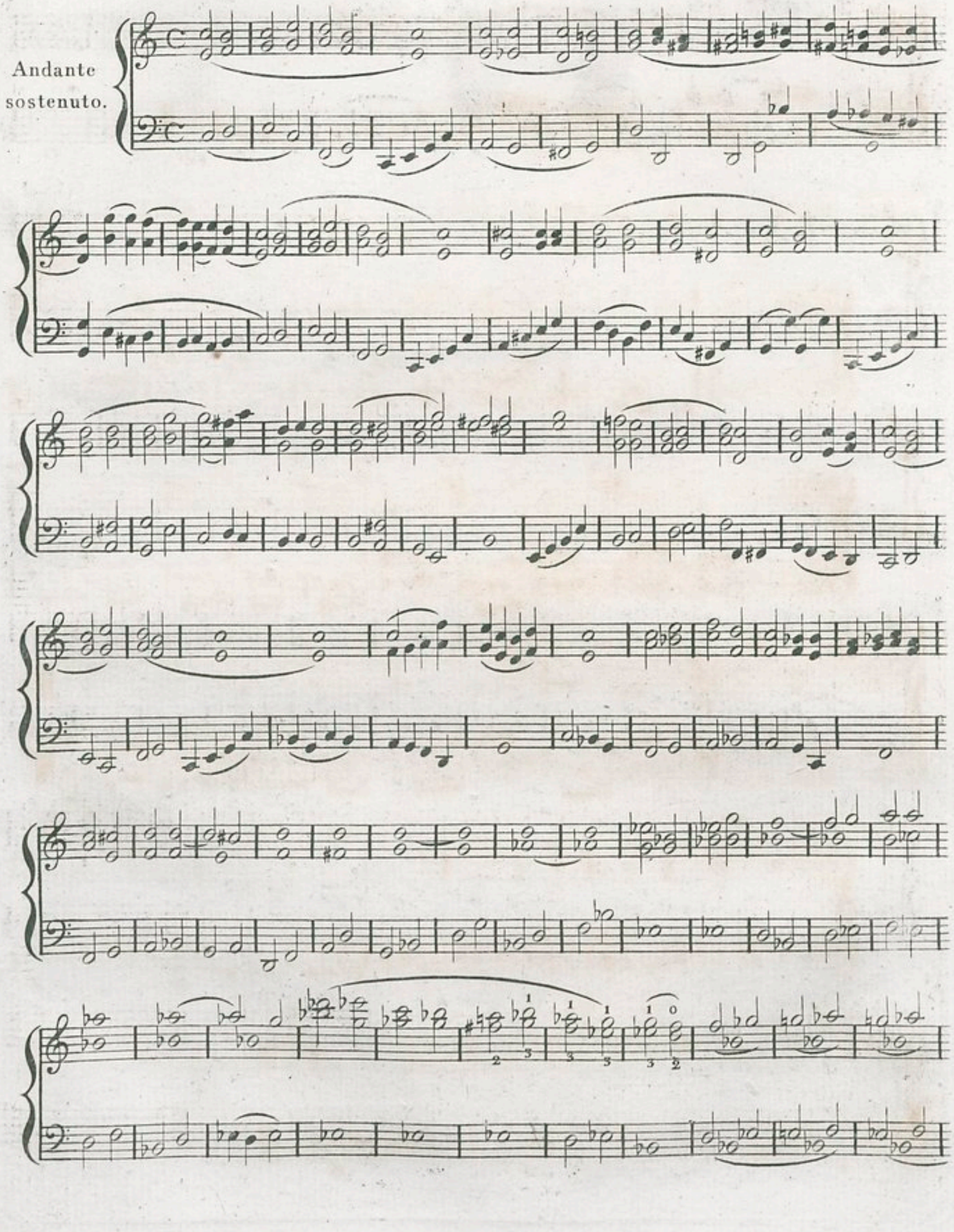
Idem.

Idem.

Idem.

Idem.

Andante
sostenuto.



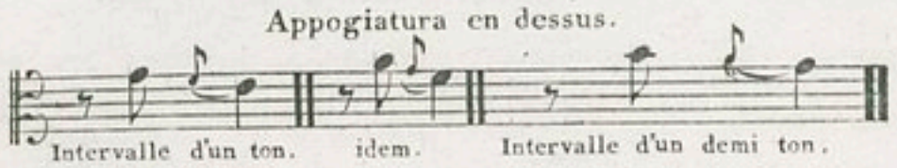
ARTICLE DOUZIEME.

AGRÉMENS DU CHANT.

PETITE NOTE ou APPOGGIATURA. (1)

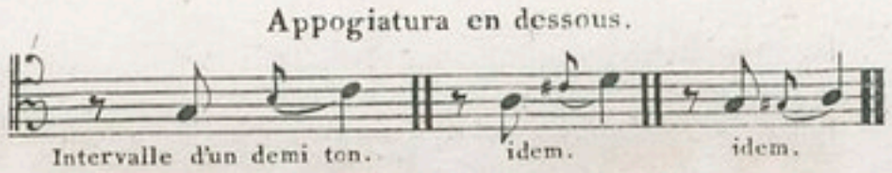
La Petite Note est un agrément du chant que les Italiens appellent *Appogiatura*. Quand on la pose en dessus, elle est toujours d'un ton ou d'un demi ton.

Appogiatura en dessus.



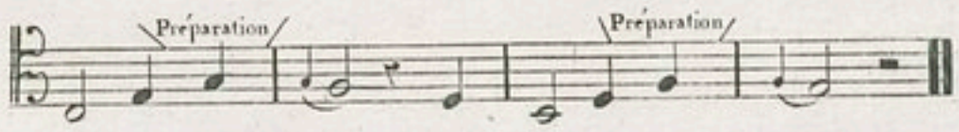
Quand elle posée en dessous, elle doit former constamment un intervalle d'un demi ton.

Appogiatura en dessous.



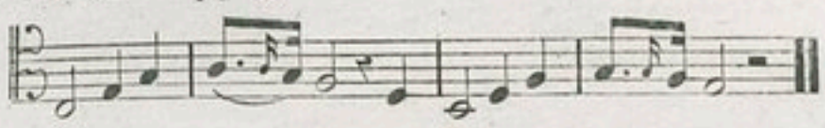
Elle vaut ordinairement la moitié de la valeur de la note dont elle est suivie, et cette valeur est prise sur celle de cette note même.

On l'appelle *Appogiatura préparée*, quand elle est précédée d'une grande note située au même dégré qu'elle. Elle doit alors toujours valoir la motié de cette note.



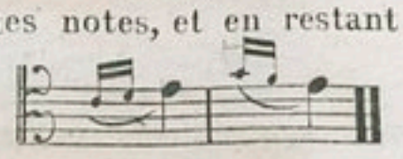
Le mot *Appogiatura* derivant du verbe *Appogiare* qui veut dire *appuyer*, on doit conséquemment appuyer sur la petite note; mais si elle est trop ou trop peu appuyée, elle manque son effet.

On peut faire un double Appogiatura de cette manière.



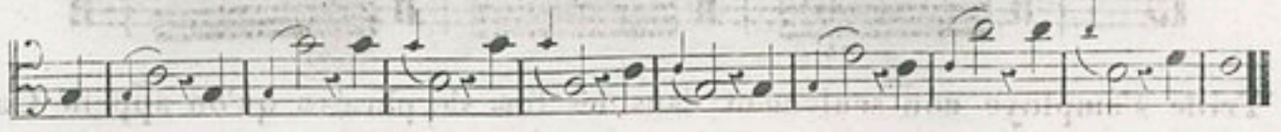
Cet agrément ne se marque point, c'est à l'exécutant à le placer avec goût.

Voici une autre espèce de double Appogiatura qui se fait en articulant également et avec légèreté les deux petites notes, et en restant sur la grande.



(1) Extrait (en partie avec les changemens nécessaires) des Méthodes de Chant et de Violon adoptées par le Conservatoire de Musique pour servir à l'enseignement.

Les compositeurs employent quelquefois la petite note pour indiquer le *Portamento*, ou *Port-de-Voix*.



On ne doit jamais employer l'Appogiatura sur la note qui commence un chant, ni sur toutes les notes précédées par des silences quelqu'ils soient.

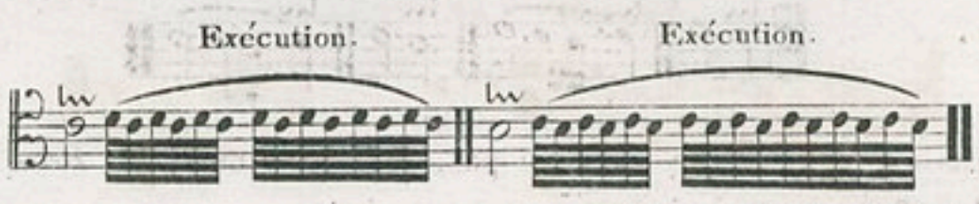
TRILLE.

Le *Trille* appellé improprement *Cadence*, parcequ'on le place sur les cadences harmoniques, est un agrément du chant d'un usage si fréquent que si l'on ne cherche à l'avoir brillant, souple, vif et léger, on ne fera jamais que déparer la mélodie.

Il consiste dans le battement alternatif de la note sur laquelle il est marqué avec une autre note à un dégre au dessus.

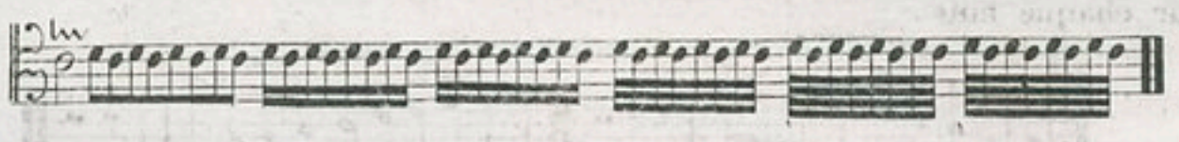
Il y a deux sortes de Trilles, celui d'un *Ton*, et celui d'un *demi Ton*.

Exécution. Exécution.



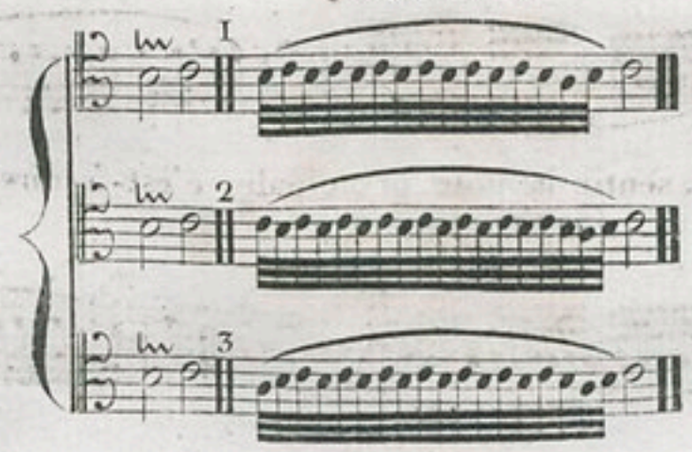
Pour avoir un beau Trille, il faut faire retomber le doigt avec la plus grande souplesse et agilité d'aplomb sur la corde en le levant assés haut pour lui donner de l'élan. On commence lentement pour éviter d'y mettre de la roideur; on augmente peu à peu de vitesse, mais seulement lorsqu'on a pris l'habitude de faire retomber le doigt toujours à la même place, et positivement sur la seconde majeure ou sur la seconde mineure, car le Trille est vicieux dès qu'il s'écarte du ton ou du demi ton.

Exécution.

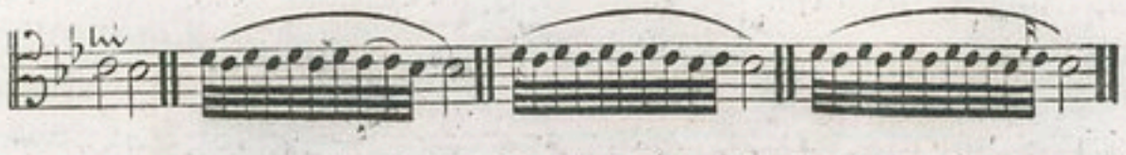


Il y a plusieurs manières de le préparer et de le terminer. Voici les plus usitées: c'est au goût qu'il appartient de les employer à propos.

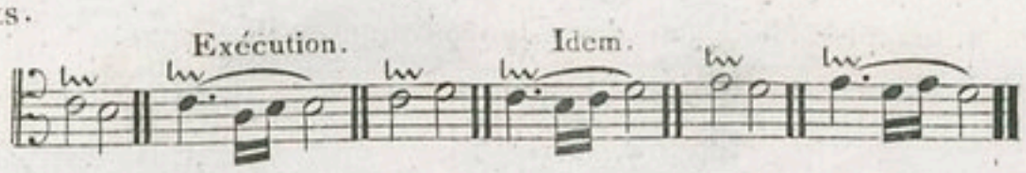
Préparations.



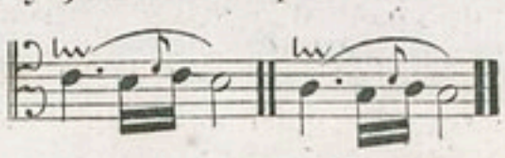
Manières de le terminer.



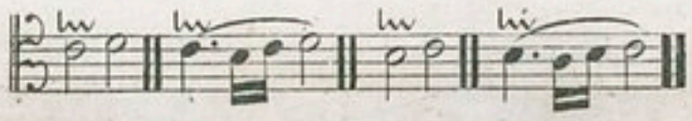
Le Trille s'employe non seulement dans les fins de phrases qu'on appelle Cadences finales, mais encore dans les autres Cadences harmoniques et dans les chants comme dans les traits.



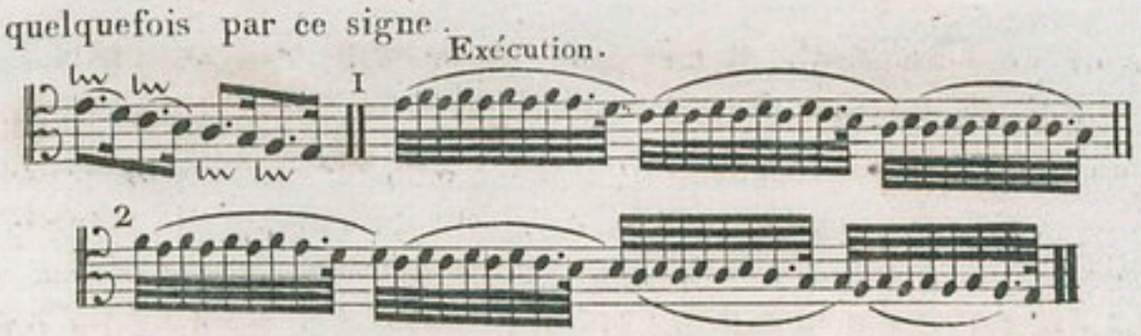
On peut y joindre une petite note de passage.



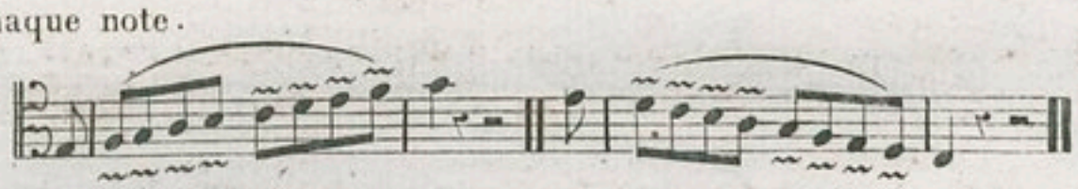
En montant, la petite note de passage ne s'employe jamais.



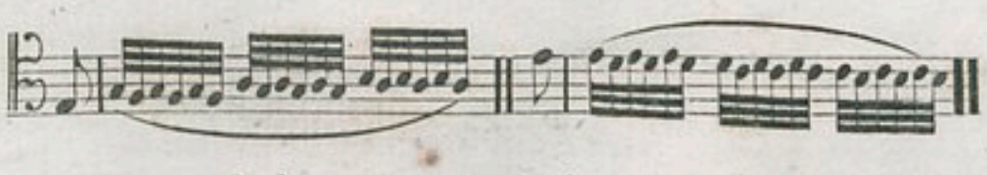
Il y a des cas où le Trille ne s'achève pas, on le nomme alors *Brisé* ou *Mordant*; on l'indique quelquefois par ce signe.



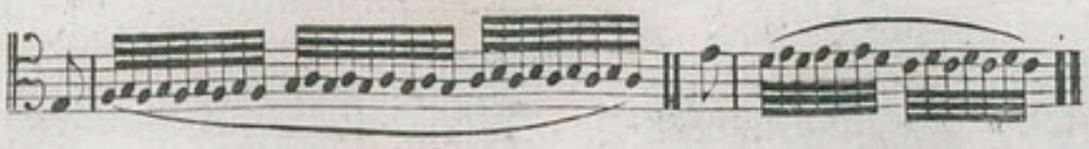
On fait une suite de Trilles en glissant le doigt et en faisant un battement alternatif sur chaque note.



Cet enchainement de Trilles peut se faire en commençant par la note supérieure, de cette manière.

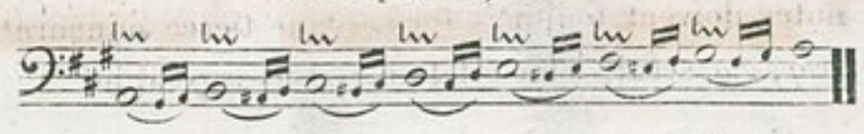


Ou bien en faisant sentir la note principale, c'est-à-dire celle sur laquelle le Trille est marqué.

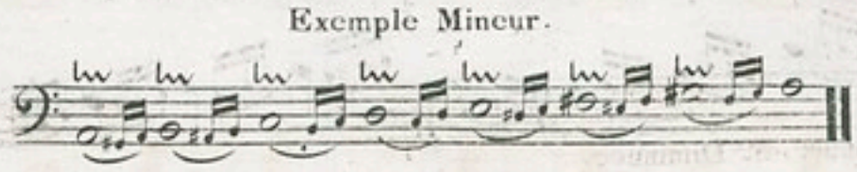


On peut faire également une suite de Trilles de cette manière.

Exemple Majeur.



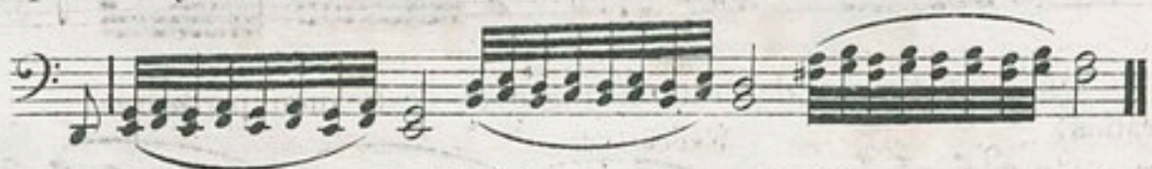
Exemple Mineur.



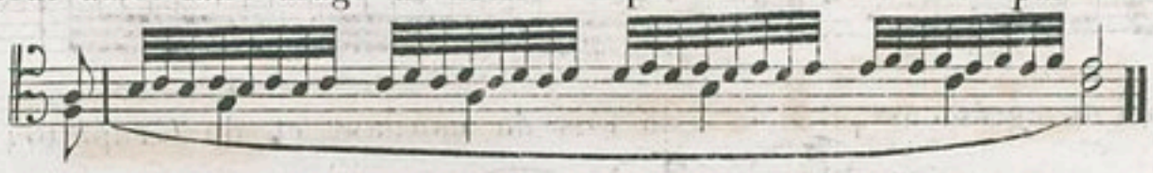
Il est indispensable de faire souvent ces exercices dans tous les tons, d'abord très lentement et ensuite avec la vitesse convenable, si l'on veut avoir un beau Trille.

DOUBLE TRILLE.

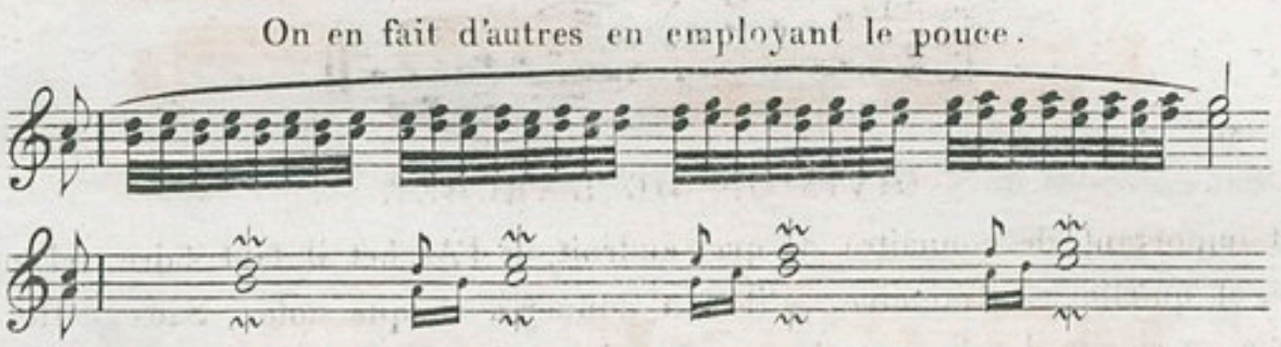
Comme on est obligé, dans le bas du manche du Violoncelle, de se servir de l'index et du petit doigt pour faire une tierce, soit majeure, soit mineure; le Trille double n'est praticable qu'au moyen d'une corde à vide.



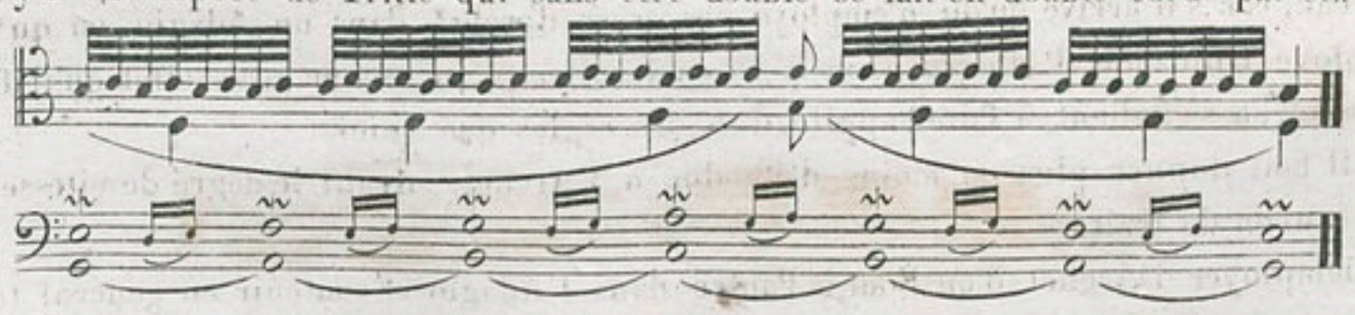
On peut aussi faire usage du Trille simple en double corde par tierces.



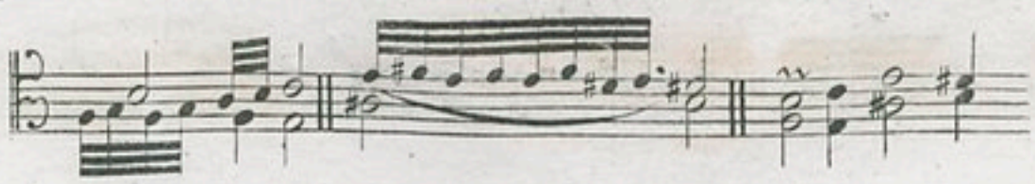
On en fait d'autres en employant le pouce.



Il y a une espèce de Trille qui sans être double se fait en double corde par sixtes.



On fait quelquefois un simple Trille entre deux notes qui obligent à laisser deux doigts posés.

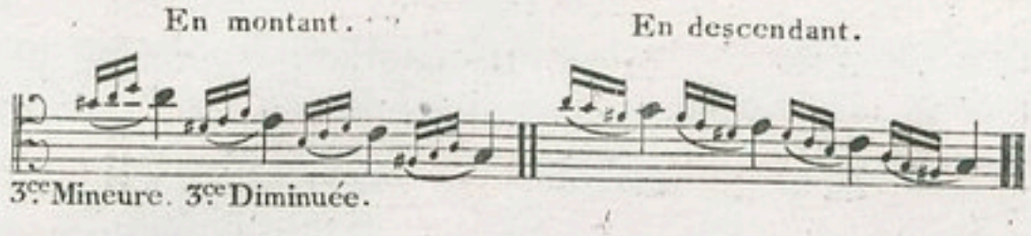


PETIT GROUPPE, ou GRUPETTO.

On donne ce nom à un agrément composé de trois notes.

Les trois petites notes doivent toujours former une tierce mineure ou une tierce diminuée, autrement le *Gruppetto* serait d'un effet dur et désagréable.

En montant. En descendant.

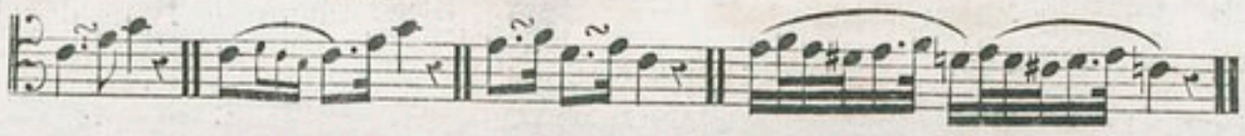


3ce Mineure. 3ce Diminuée.

Pour le bien faire on doit marquer la premiere note plus fort que les autres, et la soutenir plus longtems.

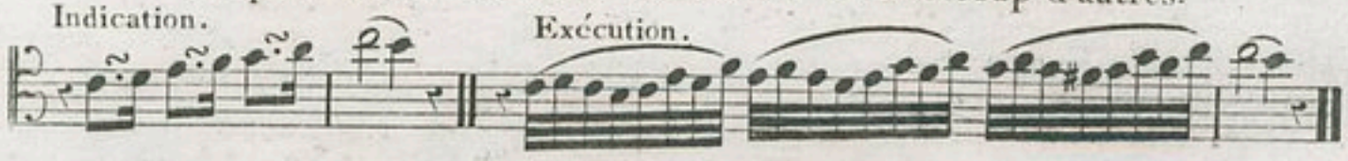
Il y a une espèce de Grupetto qui se fait après la note principale et que l'on indique par ce signe.

Indication. Exécution.

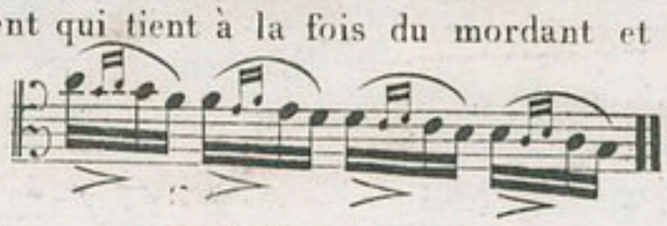


On peut l'orner de cette manière et de beaucoup d'autres.

Indication. Exécution.



Voici un agrément qui tient à la fois du mordant et du Grupetto.



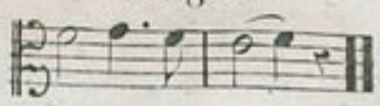
DIVISION DE L'ARCHET.

Il est important de connaitre de quel endroit de l'Archet il faut faire tel ou tel passage, et qu'elle est l'étendue qu'il faut donner à chaque note. Sans cette connaissance on risque de changer l'expression des traits et de dénaturer le caractère d'un morceau, car s'il arrive qu'on n'employe pas assés d'archet dans un Adagio ou qu'on l'employe trop dans l'Allegro, il ne peut en résulter qu'un très mauvais effet qu'il faut prévenir en s'étudiant à faire l'application des règles que voici.

1º Il faut donner plus ou moins d'étendue à l'Archet suivant le dégré de vitesse du morceau ou du trait.

2º Employer l'Archet d'un bout à l'autre dans l'Adagio et soutenir en général tous les passages de chant.

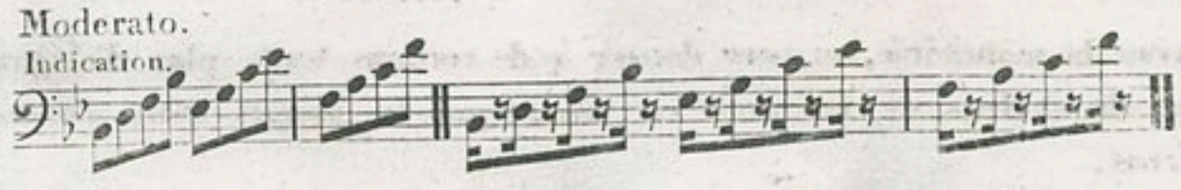
Adagio.



3° Détacher du milieu de l'Archet dans les traits d'un mouvement modéré.

Moderato.

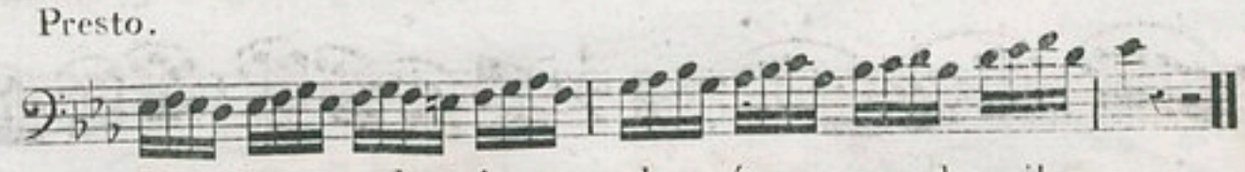
Indication.



Séparer les notes en tirant vivement l'Archet et en l'arrêtant brusquement au bout de chaque note.

4° Détacher du milieu et quelquefois des trois quarts de l'Archet dans les traits de vitesse. La pointe de l'Archet étant toujours sèche et dure et ne pouvant suffire à mettre en vibration de grosses cordes comme celles du Violoncelle, on évitera de jamais s'en servir.

Presto.

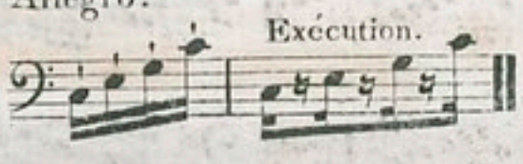


Il faut faire chaque note de suite sans les séparer par des silences.

Lorque le trait exige que chaque note soit martelée on les sépare comme dans l'exemple 2. Si le signe est un peu allongé sur la note de cette manière,

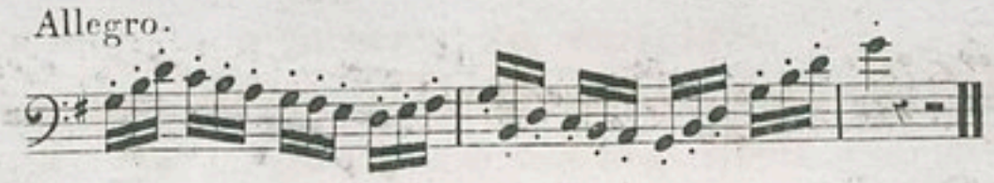
Allegro.

Exécution.



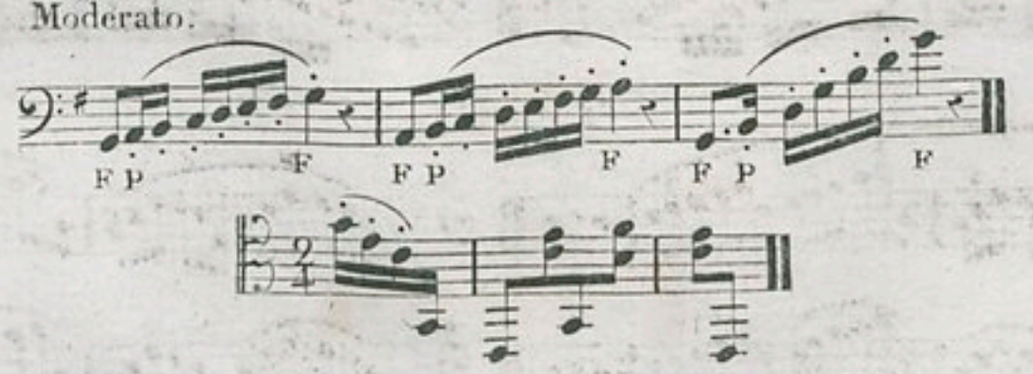
on allonge un peu plus l'Archet; mais s'il n'y a que des points, on fait le coup d'Archet très court et assés loin du chevalet pour que le son soit rond et que le martellement soit doux à l'oreille.

Allegro.



Le *Staccato*, que l'on fait en piquant légèrement plusieurs notes du même coup d'Archet, demande qu'on observe les mêmes règles que pour le martelé. Il faut en outre ménager plus ou moins l'Archet suivant qu'on a plus ou moins de notes à faire, et marquer la premiere et la derniere.

Moderato.

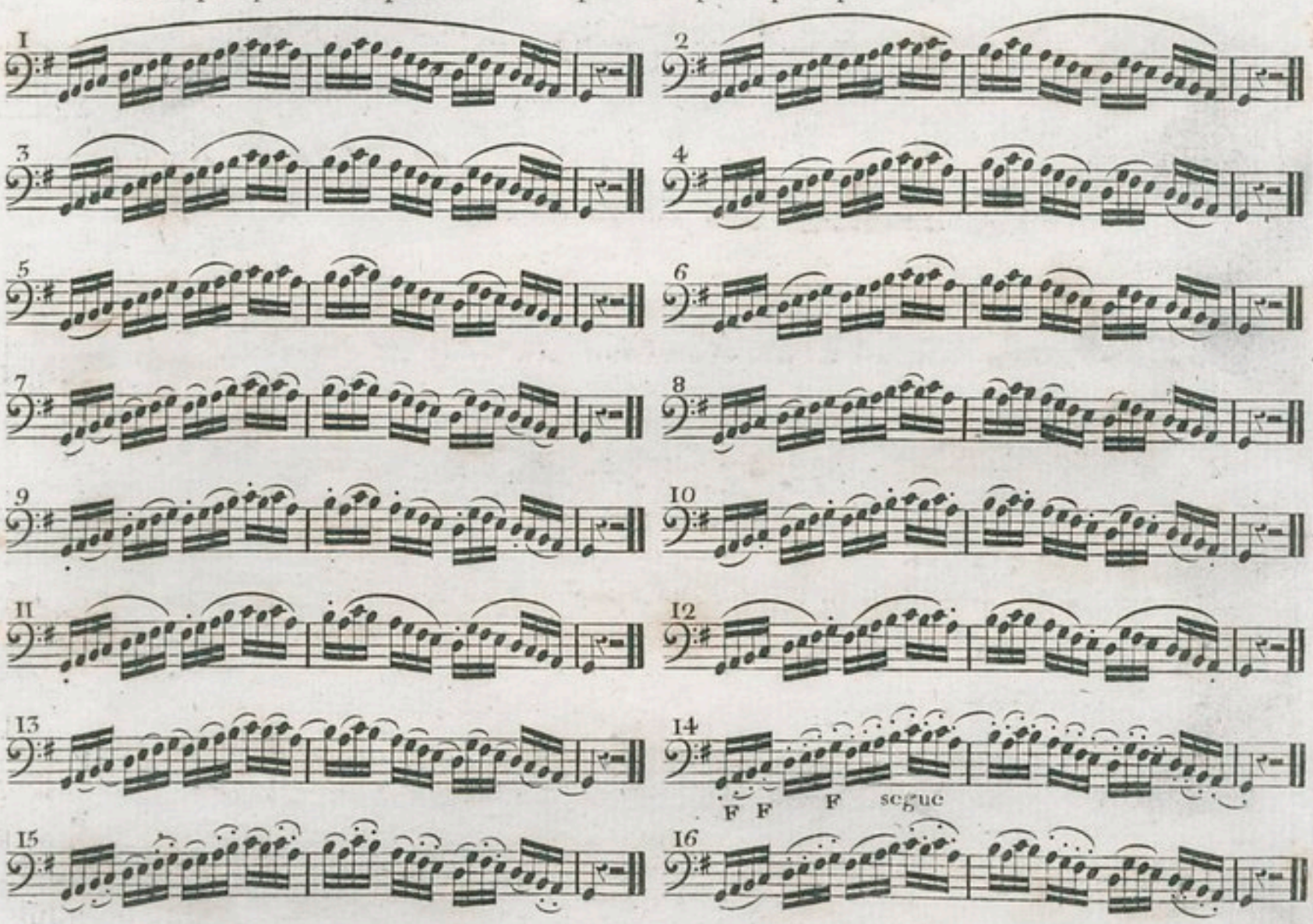


VARIÉTÉ DE L'ARCHET.

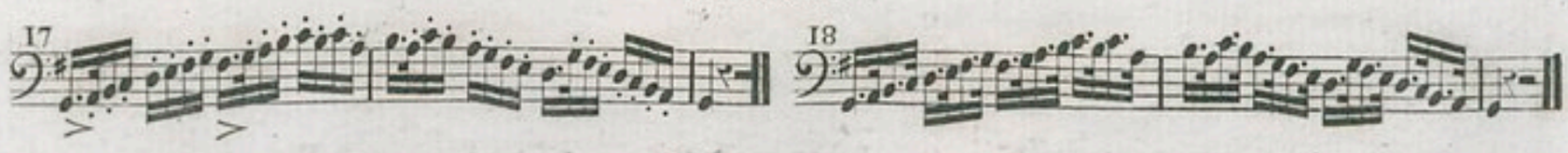
Pour éviter la monotonie, ou pour donner à de certains traits plus d'élégance, d'intention ou de chaleur, on les varie en faisant sur les mêmes notes des coups d'archet différens.

Cependant il faut user modérément de cette méthode de coups d'Archet que l'on peut pratiquer avec succès sur le violon, mais que le caractère du Violoncelle ne permet pas d'employer d'une manière aussi étendue.

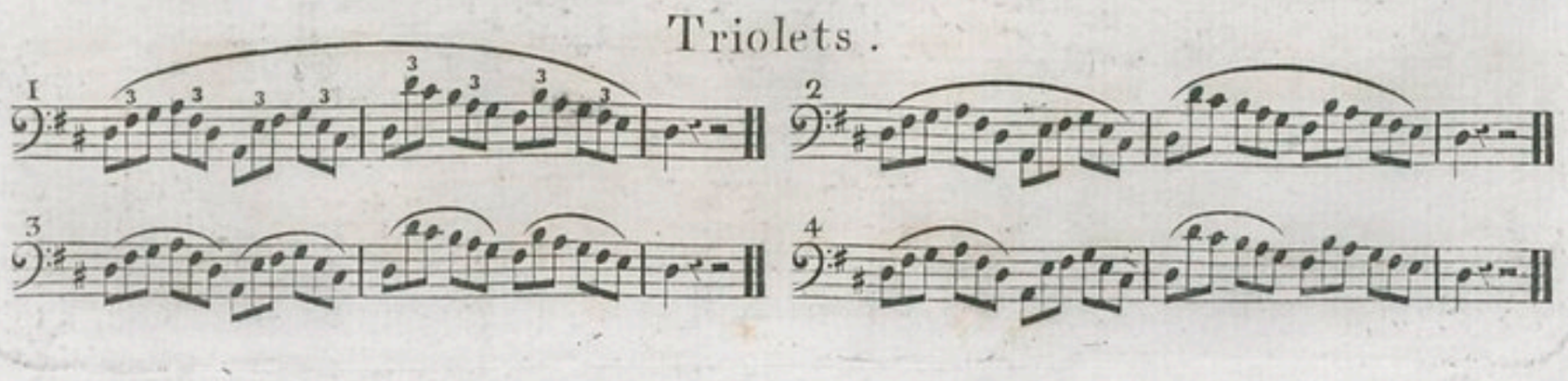
Voici quelques exemples de ceux que l'on peut pratiquer.

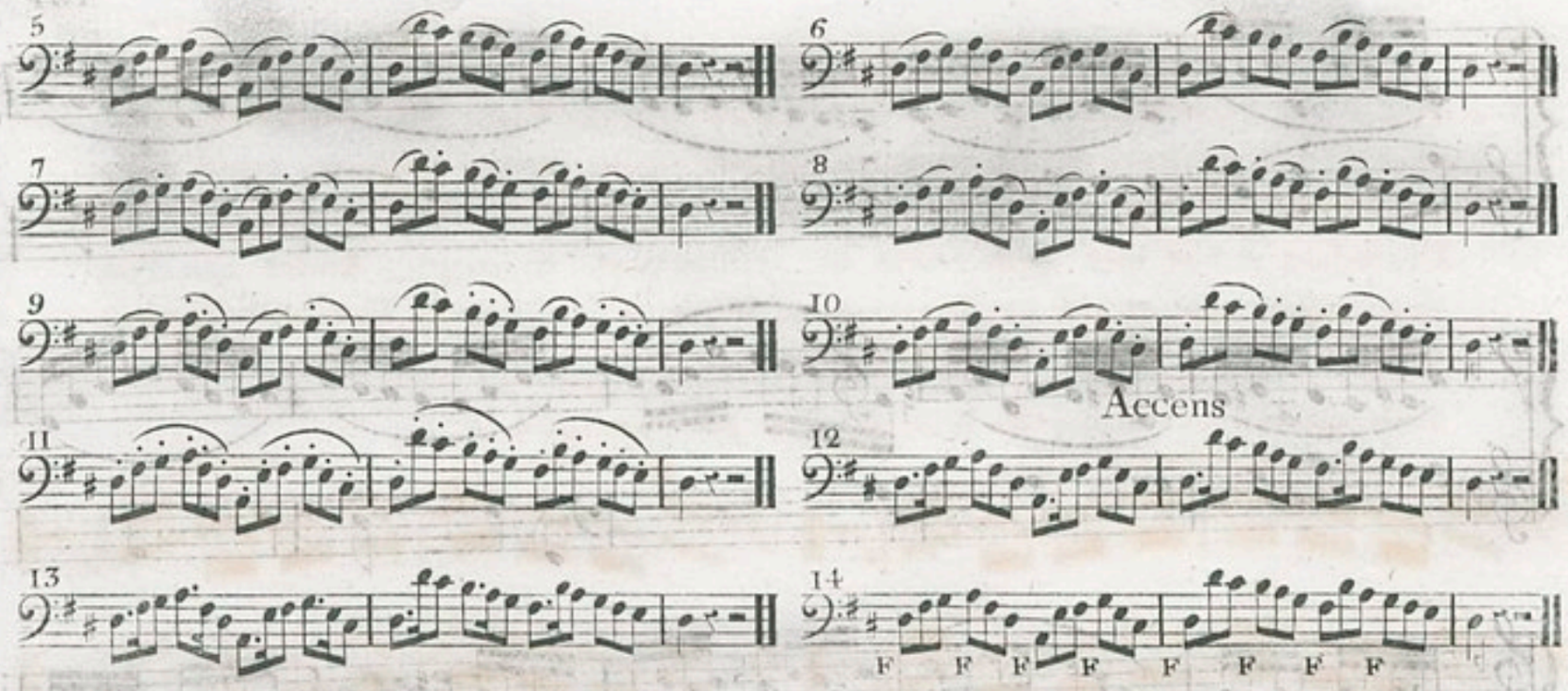


Accens.

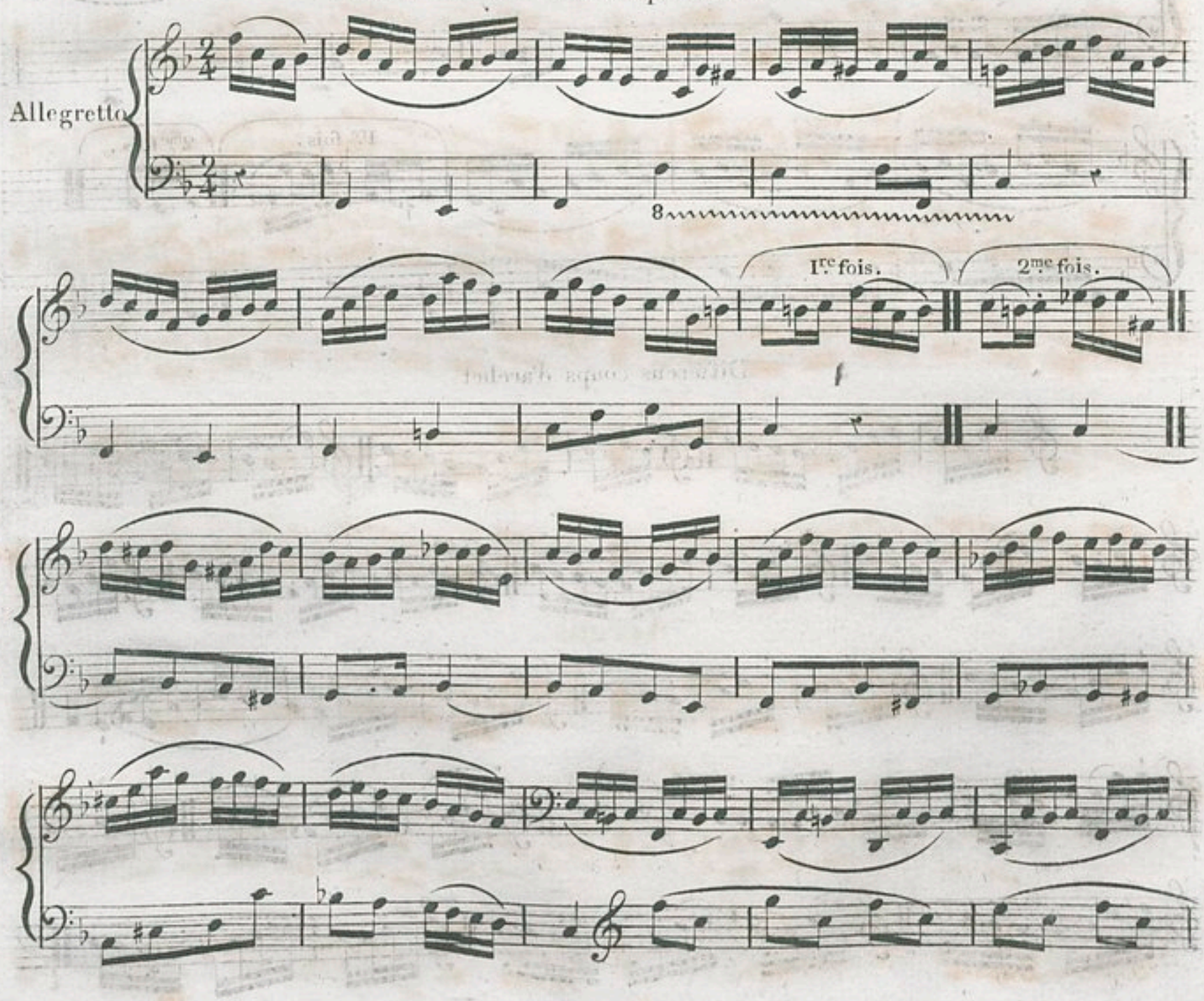


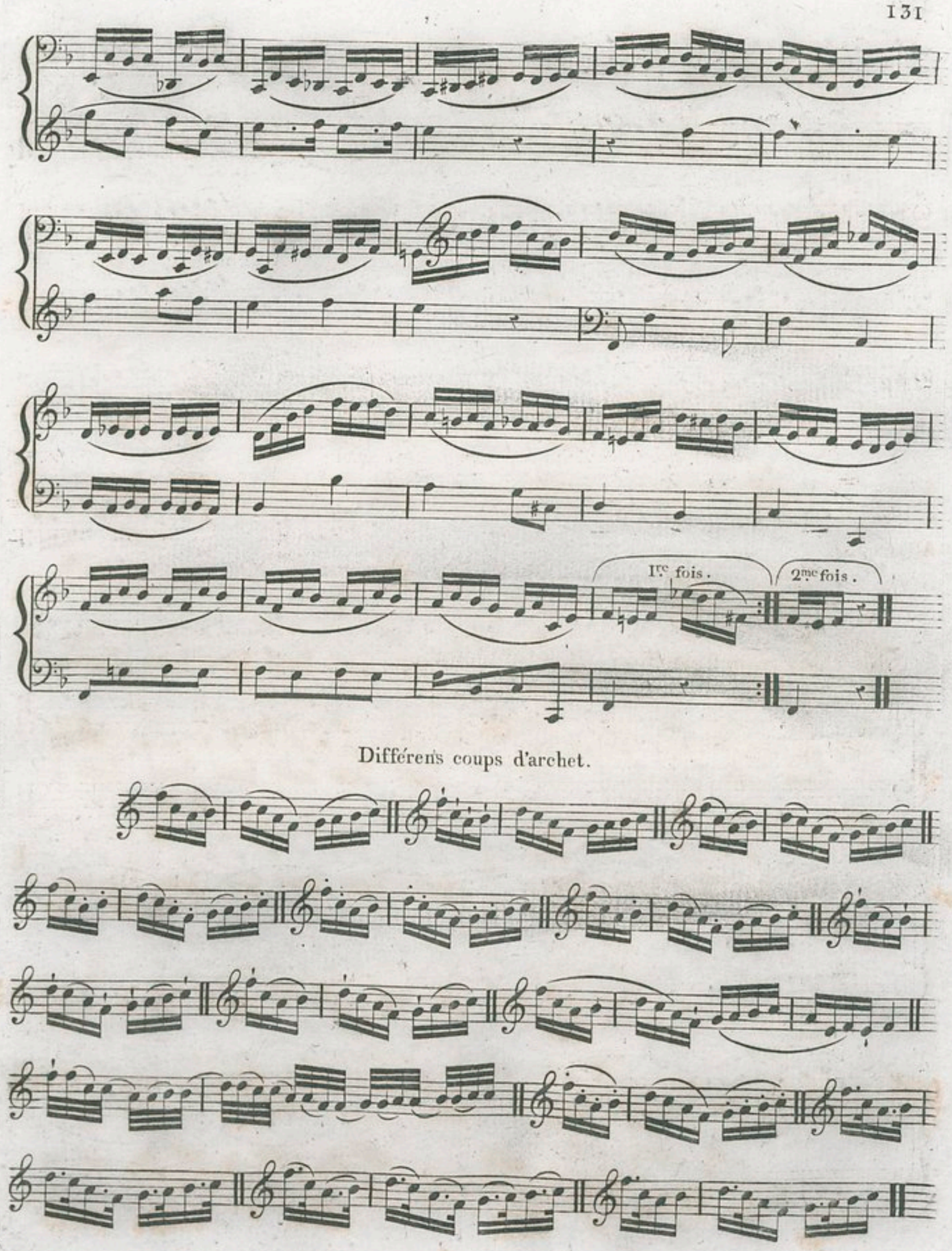
Triolets.





Exercice de différens coups d'archet.





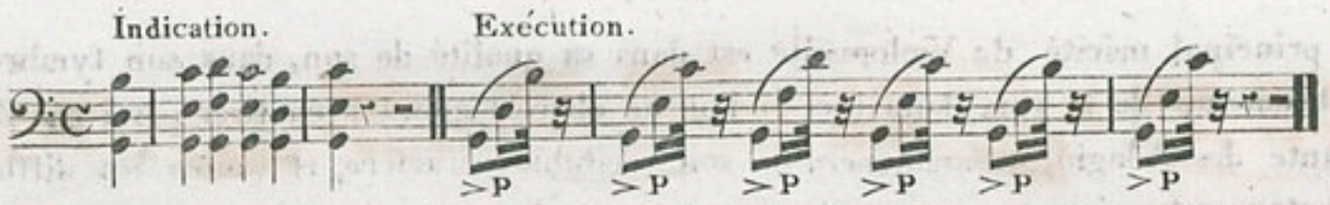
Différens coups d'archet.

DE L'ARPEGGIO.

L'*Arpeggio* est une manière de faire entendre successivement et rapidement les divers sons d'un accord au lieu de les frapper tous à la fois. (Rousseau. Dict. de Musique.)

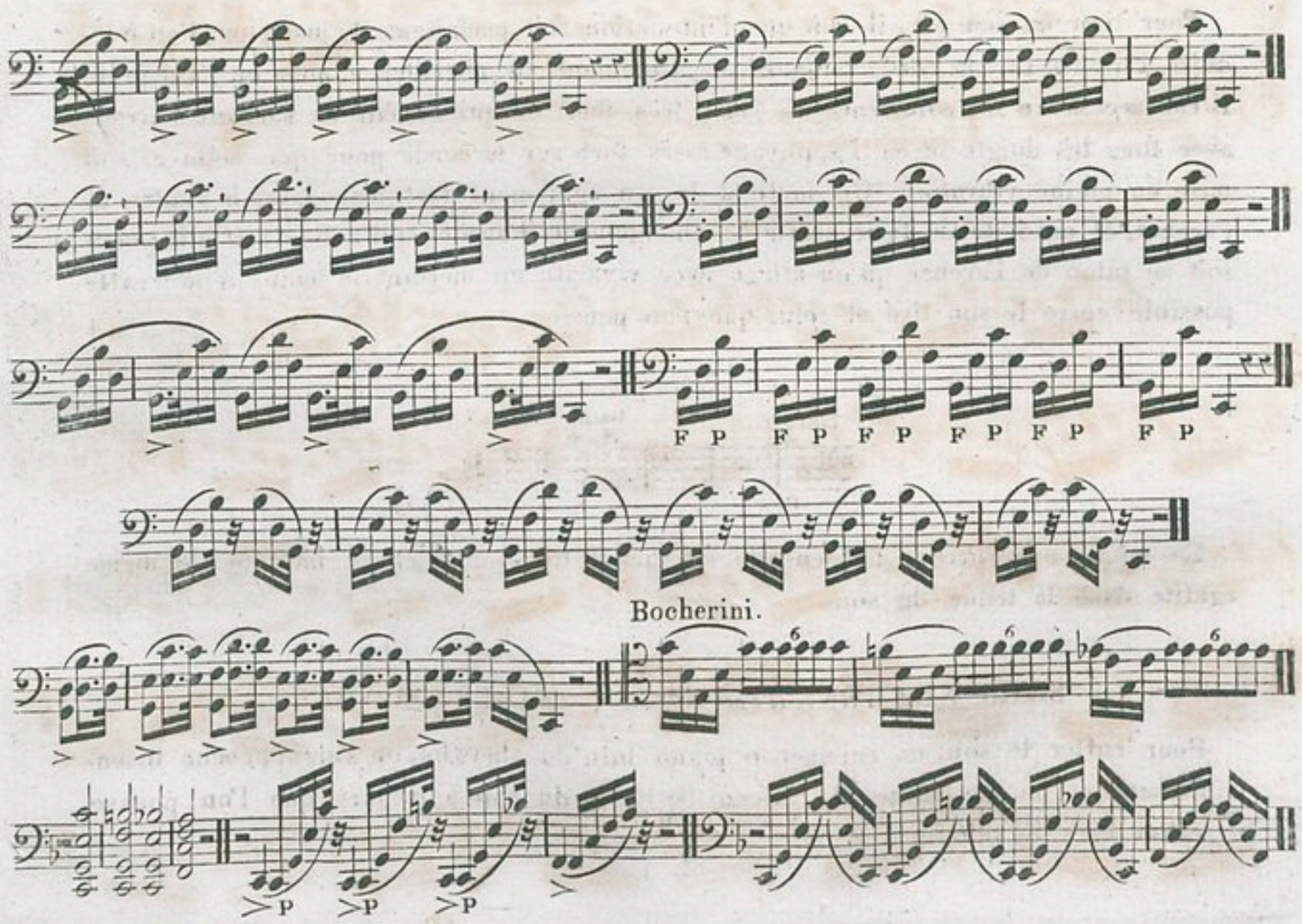
Il se fait sur trois cordes ou sur quatre, d'un seul ou de plusieurs coups d'archet. Il est du plus bel effet lorsqu'on a soin de commencer par la note la plus grave sur laquelle il faut tirer un son plein; les autres notes doivent se faire légèrement et finir en adoucissant sur la chanterelle.

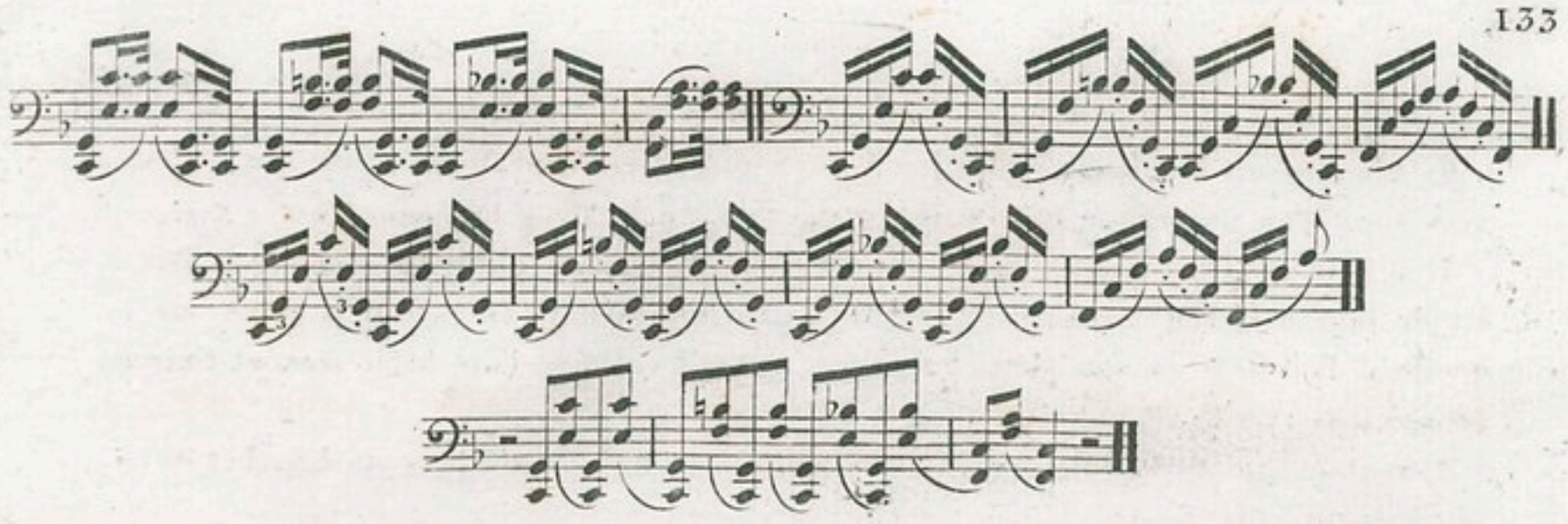
Les Arpeggio et batteries se font en commençant des deux tiers de l'Archet du côté du talon.



Les Arpeggio suivans se font soit en tirant soit en poussant la premiere note, de la maniere indiquée par un p. ou par un t.

A trois cordes.





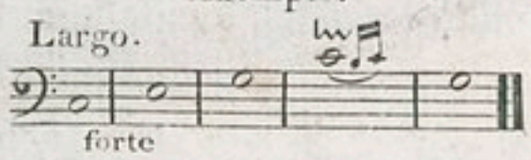
DU SON.

Le principal mérite du Violoncelle est dans sa qualité de son, dans son tymbre qui tient beaucoup de la voix humaine; si l'on ne cherche point à en tirer parti par l'étude constante des Adagio, on s'éloignera de son véritable caractère, et toutes les difficultés de l'instrument vaincues ne seront regardées par les gens de goût que comme un faux brillant dénué de charmes.

SONS SOUTENUS.

Pour tirer un son pur, il faut que l'intonation soit parfaitement juste, que l'on conduise l'archet sur la corde toujours parallelement au chevalet comme on l'a déja dit. Il est nécessaire de commencer à jouer très fort, ce qui se fait en serrant l'archet avec tous les doigts et en l'appuyant assés fort sur la corde pour que celle-ci soit mise en pleine vibration. On soutient le son également fort d'un bout à l'autre de l'archet, et on évite de faire sentir le changement d'archet qui a lieu soit à la pointe soit au talon de l'archet qu'on allège avec vivacité en mettant le moins d'intervalle possible entre le son tiré et celui que l'on pousse.

Exemple.



Le même exercice se fait ensuite en jouant très piano et en mettant la même égalité dans la tenue du son.

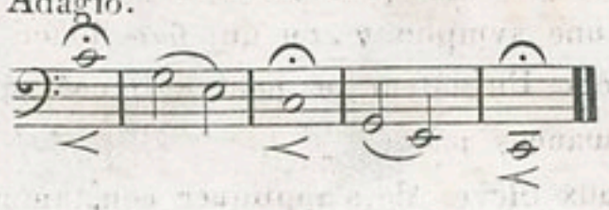
SONS ENFLÉS, DIMINUÉS, FILÉS, NUANCÉS.

Pour enfler le son, on commence piano loin du chevalet, on s'en approche insensiblement et on augmente peu à peu la force du son à mesure que l'on pousse l'archet vers le talon.

On indique le son enflé ou *Crescendo* par ce signe <

Exemple.

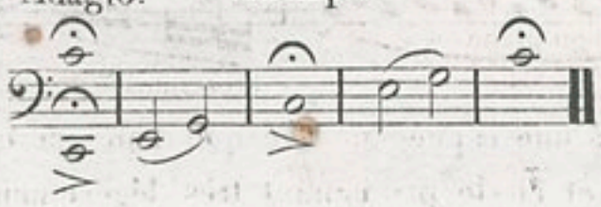
Adagio.



On diminue le son en plaçant l'archet à la distance ordinaire du chevalet, en l'appuyant avec force, et en diminuant la force du son par dégré et d'une manière insensible. A mesure que l'on approche de la pointe de l'archet il faut s'éloigner du chevalet jusqu'à ce que le son finisse tout à fait en mourant.

On indique le son diminué ou *Morendo* par ce signe >

Adagio. Exemple.

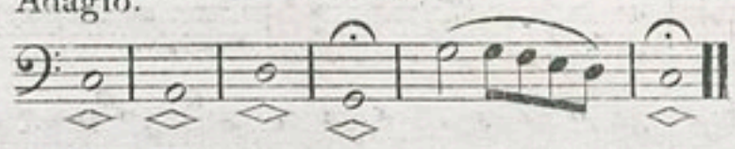


Le son filé se fait en commençant piano, en forçant peu à peu le son jusqu'au milieu de l'archet, et en le diminuant insensiblement jusqu'au bout, soit en poussant, soit en tirant.

On indique le son filé par ce signe <>

Exemple.

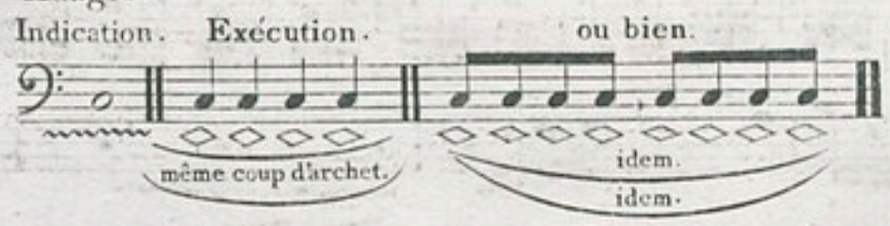
Adagio.



Le coup d'archet qu'on appelle *Ondulé* et qui s'indique par cet autre signe ~~~ est un composé de plusieurs sons filés, dont on fait sentir le *forte* au commencement de chaque tems ou de chaque demi tems.

Exemple.

Adagio.



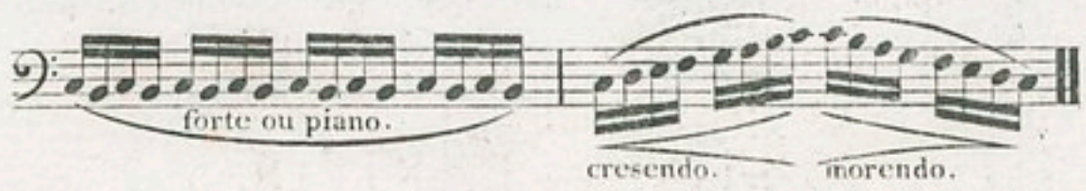
Les mêmes nuances que l'on fait sur une seule note se font aussi sur plusieurs notes de suite, et même sur des traits entiers. Sans les nuances que l'exécutant doit chercher à suivre ou à placer à propos de lui même lorsqu'elles ne sont pas indiquées, la musique manque d'effet, de clarté et parconséquent de charmes; on ne saurait les observer avec trop d'attention, soit dans les morceaux ou le Violoncelle est une partie récitante, soit dans ceux où il ne fait qu'accompagner; mais dans ce der-

nier cas surtout, on doit avoir égard au genre de musique qu'on exécute, proportionner les nuances aux masses principales, et parconséquent mettre une grande différence entre un *forte* placé dans une symphonie, ou un *forte* placé dans un quatuor, ou dans l'accompagnement d'une voix. Un auteur ne peut indiquer sur le papier ces demi nuances qui se trouvent dans les nuances mêmes.

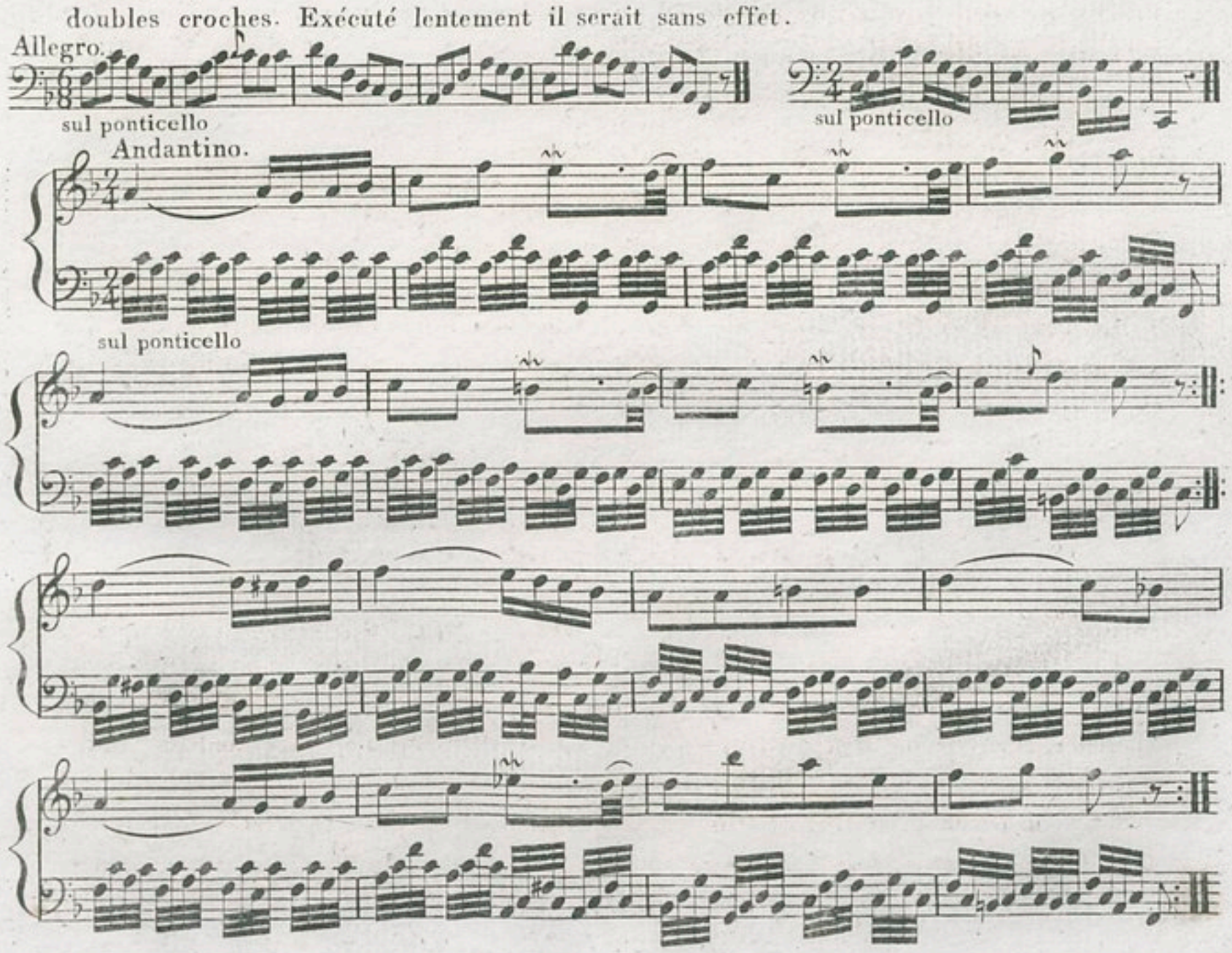
On recommande donc aux élèves de s'appliquer constamment à *nuancer les sons*, à *nuancer les traits*, et à *subordonner la force des nuances à l'effet principal*.

Il est nécessaire d'observer comme règle générale que le son doit augmenter de force dans les traits qui vont en montant, et diminuer dans ceux qui vont en descendant.

Exemple.



On employe quelquefois une espèce de son que l'on tiré en approchant le plus possible l'archet du chevalet, et en le promenant très légèrement sur la corde. L'auteur l'indique par ces mots: *sul ponticello*. On ne le fait guères que dans les croches et les doubles croches. Exécuté lentement il serait sans effet.

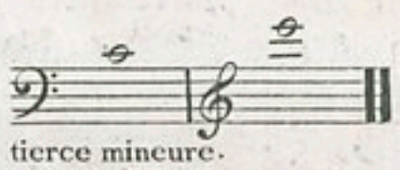
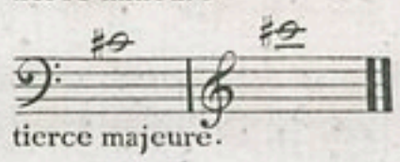
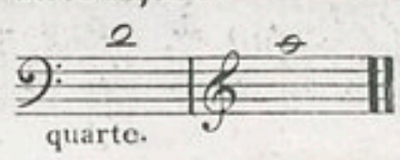
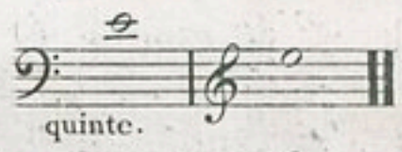
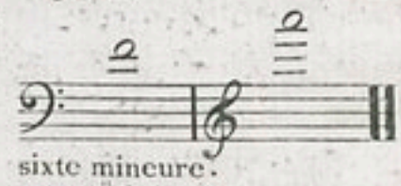
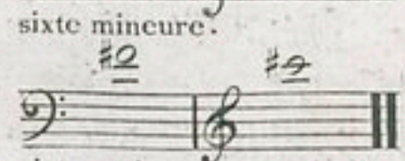
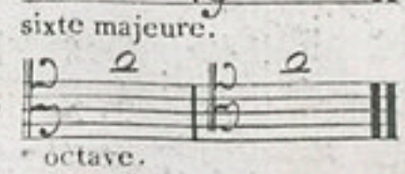


SONS HARMONIQUES.

C'est une espèce singuliere de sons qu'on tire du Violoncelle en approchant davantage l'archet du chevalet, et en posant légèrement le doigt sur certaines divisions de la corde. Ces sons sont fort différens pour le timbre et pour le ton de ce qu'ils seraient si l'on appuyait tout à fait le doigt. Quant aux sons par exemple, ils donneront la quinte quand ils donneraient la tierce, la tierce quand ils donneraient la sixte, etc. Quant au timbre, ils sont beaucoup plus doux que ceux qu'on tire pleins de la même division en faisant porter la corde sur le manche. En glissant légèrement le doigt de l'aigu au grave depuis le milieu d'une corde qu'on touche en même tems de l'archet en la manière susdite, on entend distinctement une succession de sons harmoniques du grave à l'aigu qui étonne fort ceux qui n'en connoissent pas la théorie. (Rousseau, Dict. de Musique.)

On obtient aussi le même effet en appuyant l'archet très légèrement sur la corde à vuide, et en l'approchant plus ou moins du chevalet, on entendra de même toutes les divisions harmoniques, mais d'une manière beaucoup moins sure et moins précise.

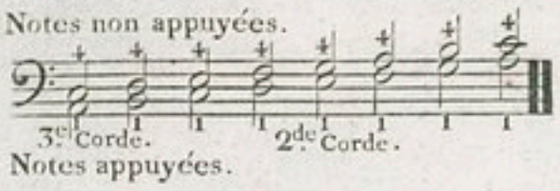
Table des Sons Harmoniques sensibles et appréciables sur le Violoncelle.

La corde à vuide donne		
La tierce mineure.	 tierce mineure.	La dixneuvieme ou double octave de la quinte.
La tierce majeure.	 tierce majeure.	La dixseptieme ou double octave de la même tierce majeure.
La quarte.	 quarte.	La double octave.
La quinte.	 quinte.	La douzieme ou l'octave de la même quinte.
La sixte mineure.	 sixte mineure.	La triple octave.
La sixte majeure.	 sixte majeure.	La dixseptieme majeure ou la double octave de la tierce.
L'octave.	 octave.	L'octave.

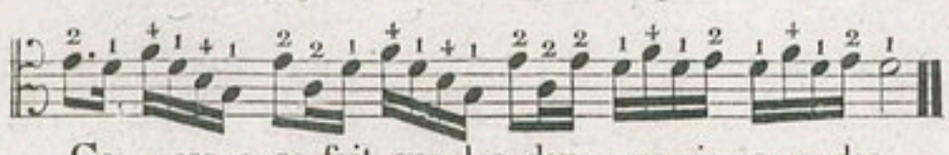
Nota. On désigne le son harmonique par ce signe ○.

Pour faire la gamme en sons harmoniques on est obligé de tenir à de certaines notes un doigt appuyé sur la corde pendant que l'autre doigt ne fait que l'éffleurer. Le doigt appuyé sert alors de chevalet mobile et donne par ce moyen de nouvelles divisions harmoniques en raccourcissant plus ou moins la corde suivant la place où l'on le pose.

Gamme en sons harmoniques.



Passage en sons harmoniques.



Ce passage se fait sur les deux premieres cordes.

DE LA BASSE D'ACCOMPAGNEMENT.

On a considéré jusqu'ici le Violoncelle comme partie récitante, il faut maintenant le rappeller à ses fonctions primitives et le regarder comme simple Basse d'Accompagnement, ce qui exige une étude toute particuliere et surtout une grande habitude d'accompagner le chant et d'exécuter la musique d'ensemble.

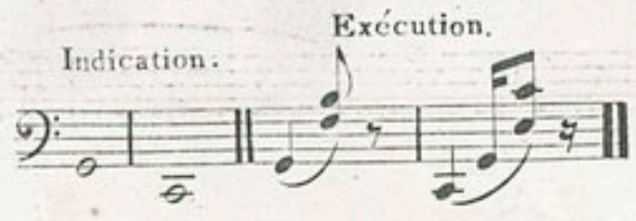
ACCOMPAGNEMENT DU RÉCITATIF.

Pour bien accompagner le Récitatif, il faut avoir une connaissance parfaite de l'harmonie et du Violoncelle, être familiarisé avec les accords chiffrés et les pratiquer sans peine. Cet art est la perfection du talent parce qu'il suppose toutes les connaissances acquises pour y parvenir, et de plus l'intelligence nécessaire pour en faire l'application.

L'accompagnateur qui n'est pas sûr de la manière de sauver ses dissonnances, ou de faire avec précision entendre au chanteur s'il doit faire une cadence parfaite ou interrompue, qui ne sait pas éviter les rencontres des quintes et des octaves dans ses accords risque d'égarer la voix et ne peut manquer de produire l'effet le plus désagréable.

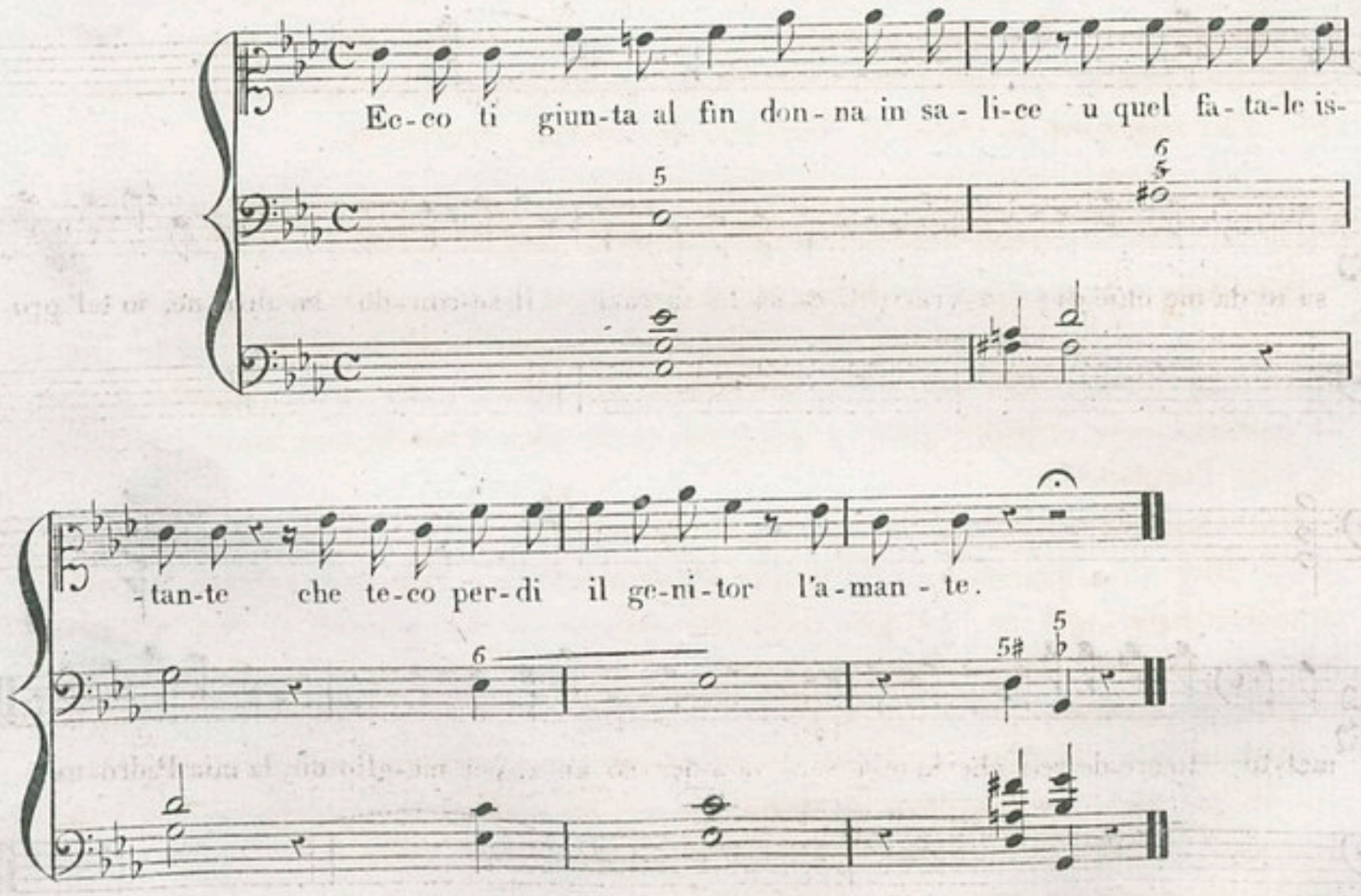
Comme dans les bons ouvrages le Récitatif a toujours une marche bien ordonnée et qui tient au caractère de celui qui est en scêne, à la situation ou il se trouve, et à la nature de sa voix, il faut: 1º proportionner la force du son à l'effet principal comme on l'a déja recommandé plus haut;(voyés article Nuances) l'accompagnement n'est que pour soutenir et embellir le chant et non pour le gâter et le couvrir: 2º ne répéter l'accord que lorsque l'harmonie change: 3º accompagner sim -

plement, sans broderies, sans roulades. Le véritable accompagnement va toujours au bien de la chose, et si dans de certains vides on se permet de placer quelques traits de chant, il faut que ce soit en faisant entendre les notes de l'accord. 4º On doit frapper l'accord sans arpéges et en général de cette manière.



Une tierce, une sixte, ou même un unisson bien placés valent mieux que cette quantité de notes qu'on y substitue quelquefois. Il ne faut rien qui puisse distraire l'oreille du sujet principal, car l'attention s'affoiblit en se partageant, et le récitatif simple n'est pas comme le récitatif obligé, où l'orchestre doit produire un effet général; pour peindre telle ou telle situation, il ne faut que soutenir une simple déclamation cadencée qui tient le milieu entre le chant et la parole.

Voici quelques exemples de la manière de pratiquer sur le Violoncelle les accords chiffrés. L'usage enseignera le reste.



Or che fat - to ti sei del - la mia par - te u sa ves po - ne o-

gni ar - te se l'in-gan - no hà il suo ef - fet-to se del Pa-dro-ne io giongo ad es-ser spo-

pp

sa tu da me chie-di e a-vra-i; di ca sa tu sa ra-i il se-con-do Pa-dro - ne, io tel' pro-

met-to Io cre-de-re-i che la mia ser - va a-des-so an-zi per me-glio dir, la mia Padro-na.

pp

ACCOMPAGNEMENT

DE LA MUSIQUE INSTRUMENTALE.

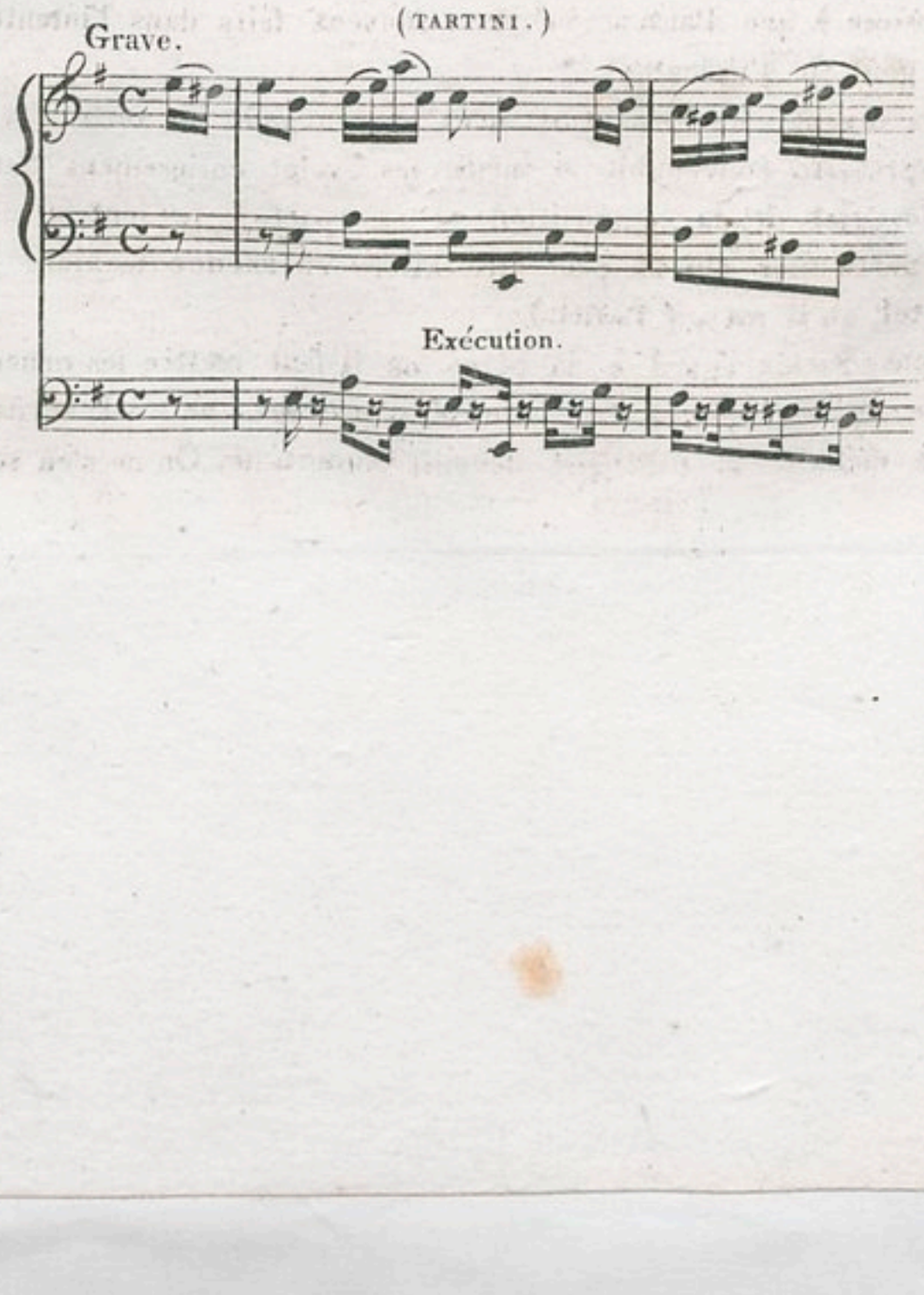
Pour accompagner la musique instrumentale telle que la sonate, le trio, le quatuor ou le quintetto, il y a peu de règles à donner, et c'est surtout dans ce genre d'exécution que le gout doit servir de guide et que le sentiment des convenances doit poser des bornes à l'expression. Celui qui exécute la partie principale peut se livrer à son inspiration et mettre quelquefois un grand abandon dans son jeu, mais la basse d'accompagnement dont la fonction est de déterminer la marche des accords ne doit se permettre aucun équivoque, aucune irrégularité, aucune expression particulière qui lui ferait quitter son caractère et qui rendrait la musique diffuse en lui ôtant la partie fondamentale. La Basse dans sa marche grave et simple doit toujours être articulée franchement et doit non seulement garder l'aplomb mais encore le faire sentir. L'accompagnateur doit rester impassible au milieu de ces legères altérations de mesure que l'expression permet de feindre et dans ce désordre apparent que les Italiens appellent *Tempo disturbato*, la Basse doit servir de régulateur dans un morceau d'ensemble de la même manière que la main gauche doit maintenir l'aplomb dans l'exécution d'une sonate de piano.

Le premier soin de l'accompagnateur doit donc être de conserver et de marquer l'aplomb.

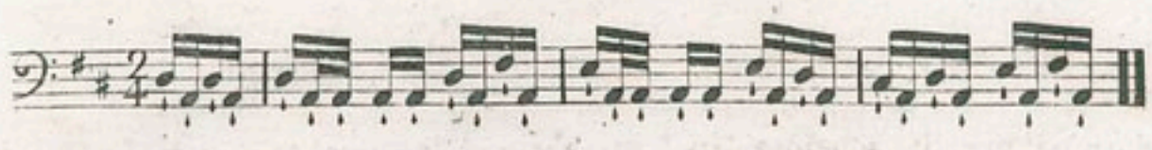
Le second sera de bien distinguer les notes qui ne sont que de simple accompagnement, comme la basse d'une sonate ou d'un morceau de chant sans dialogue, d'avec celles qui doivent se fondre pour ainsi dire dans le dialogue, et devenir tour à tour partie d'accompagnement et partie récitante.

Les notes d'accompagnement doivent être en général *détachées*, tirées vivement et séparées les unes des autres comme dans l'exemple suivant, et non trainées ou faites avec molesse, afin de contraster avec le chant qui doit toujours être lié et soutenu.

(TARTINI.)

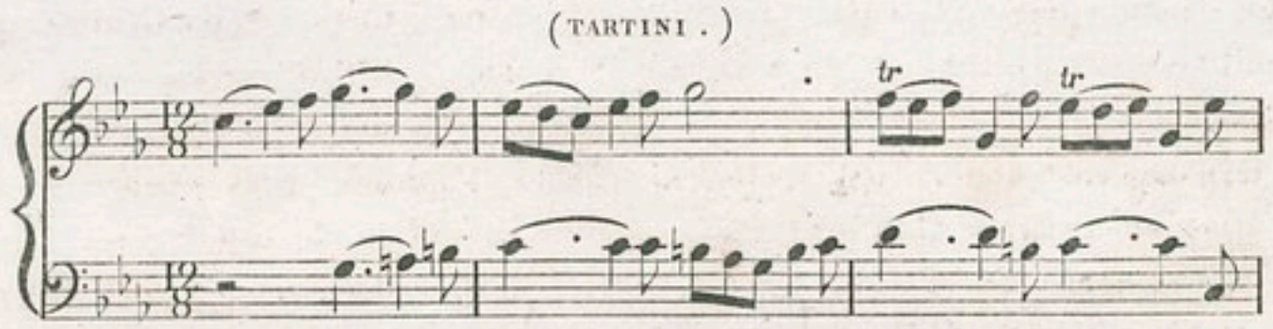


Exemple tiré d'un quatuor de Mozart.

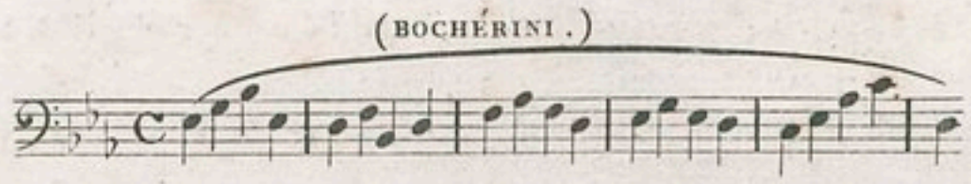


Les notes chantantes doivent au contraire être liées, rendues avec les nuances particulieres et les intentions du chant principal dont elles doivent seconder l'effet d'une autre maniere, c'est-à-dire en se fondant avec lui pour former un ensemble parfait, soit qu'elles y répondent en imitation, comme dans l'exemple suivant, soit qu'elles aient un autre but comme dans le 2e exemple.

(TARTINI.)



(BOCHÉRINI.)



Telles sont les principales règles dont il ne faut jamais s'écarter si l'on veut que la musique soit claire et précise, qu'elle conserve tout son pouvoir et qu'elle agisse sur notre âme de la manière la plus touchante et en même tems la plus utile en rendant sensible l'idée d'ordre, d'harmonie, et d'unité à laquelle se rapporte le sentiment de tous les vrais plaisirs.

Ornemens.

„Les ornemens ou broderies sont plusieurs notes de goût que l'on ajoute dans „ l'exécution pour varier un chant souvent répété, ou pour orner des passages trop „ simples „ (Rousseau.) que l'auteur même a souvent faits dans l'intention de donner carrière au goût de l'exécutant.

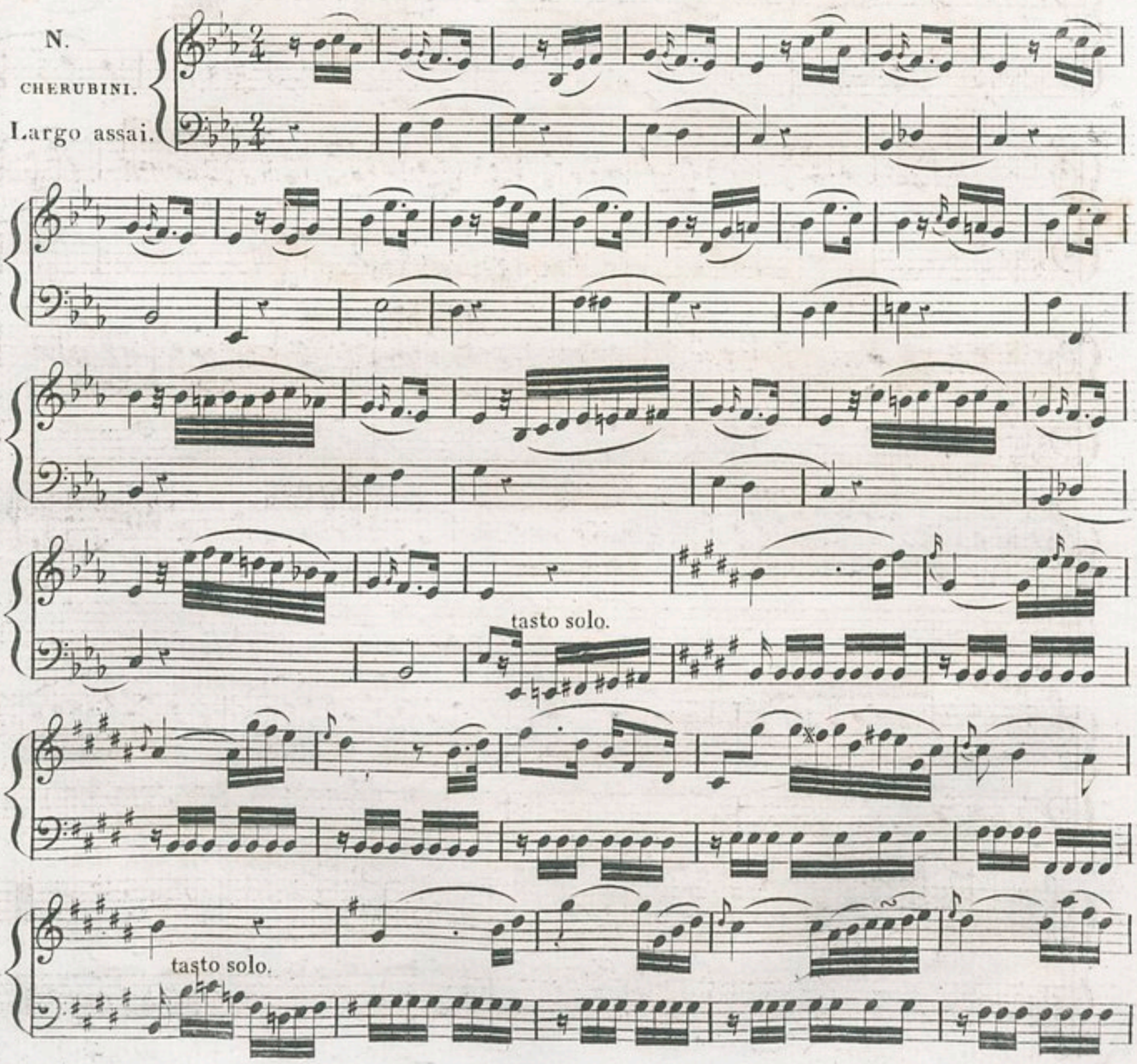
L'imagination invente les ornemens mais le bon goût les restreint, leur donne la forme et l'expression convenable et même les exclut entierement dans tous les morceaux „ ou le sujet de la composition et ses parties présentent un objet ou „ un sentiment particulier qui ne peut être altéré en aucune maniere et qui doit „ être exprimé tel qu'il est „ (Tartini.)

Il ne suffit pas d'avoir égard à la place ou il faut mettre les ornemens on doit encore éviter de les multiplier. La quantité d'ornemens nuit à la véritable expression, défigure la mélodie et finit par devenir monotone. On ne s'en sert souvent

que pour suppléer au défaut de sensibilité, ou dans l'intention d'augmenter le charme de l'exécution, mais c'est une erreur: rien n'est beau et touchant que ce qui est simple: il faut que l'expression soit parée par les graces, mais non pas éclipsée par elles. Le bon goût veut que l'on employe les ornemens avec sagesse, et surtout qu'on les tire de la nature même de l'expression du chant. (Extrait de la méthode de Violon du Conservatoire.)

On doit observer en outre que le caractère du Violoncelle ne lui permet pas de faire autant d'ornemens qu'un autre instrument qui offre plus de variété.

Voici un exemple qui pourra donner une idée générale du genre d'ornemens que l'harmonie comporte dans un chant simple, où les broderies viennent se placer avec une élégance naturelle et ne lui font rien perdre de son expression.



Recueil

DE PASSAGES

Tirés des ouvrages

de HAYDN, BOCCHERINI, &c.

N.a *Ce travail a pour but de faire vaincre les difficultés qu'on rencontre dans l'exécution de la musique de certains maîtres en présentant aux élèves un choix de passages les plus embarrassans pour cet instrument.*

Allegretto.

HAYDN.
(Quatuor)

All.º Moderato.

IDEM.

Moderato.

HAYDN.
(Quatuor.)

Adagio.

IDEM.

All°di molto.

Un poco Adagio.

HAYDN.
(Quatuor.)

Allegretto.

(Trio.)
Minuetto

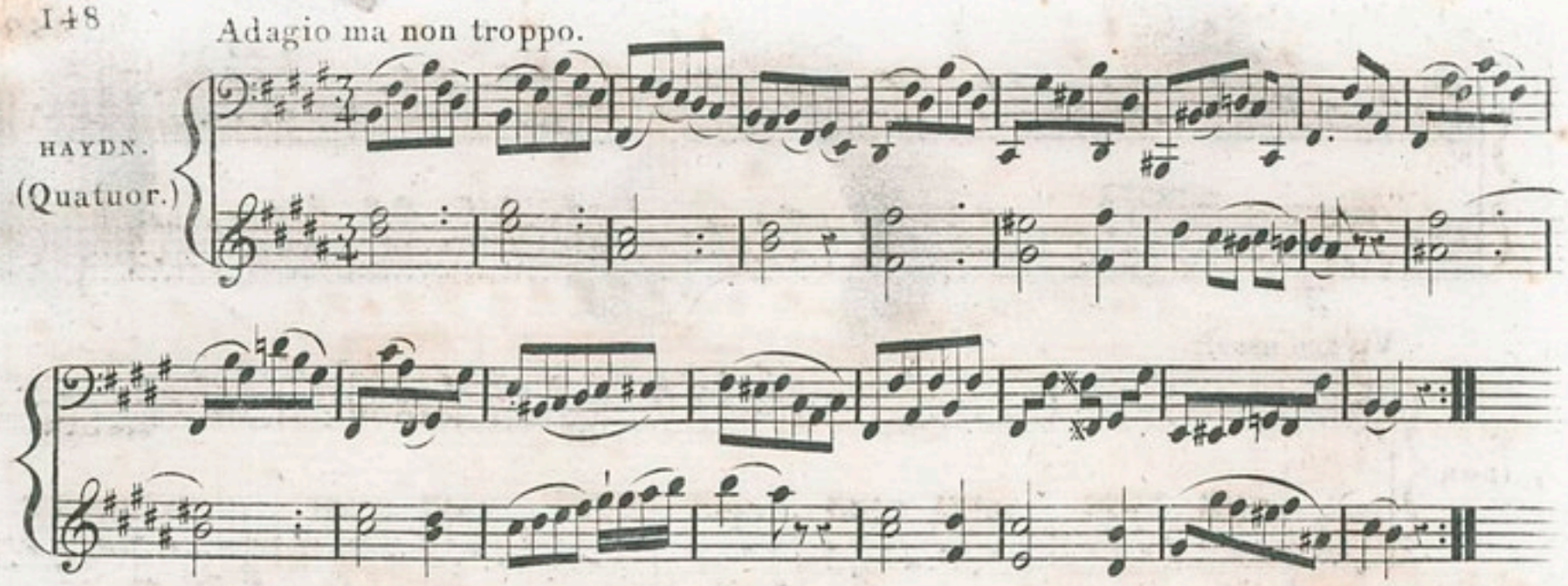
Trio.

pizz:

arco.

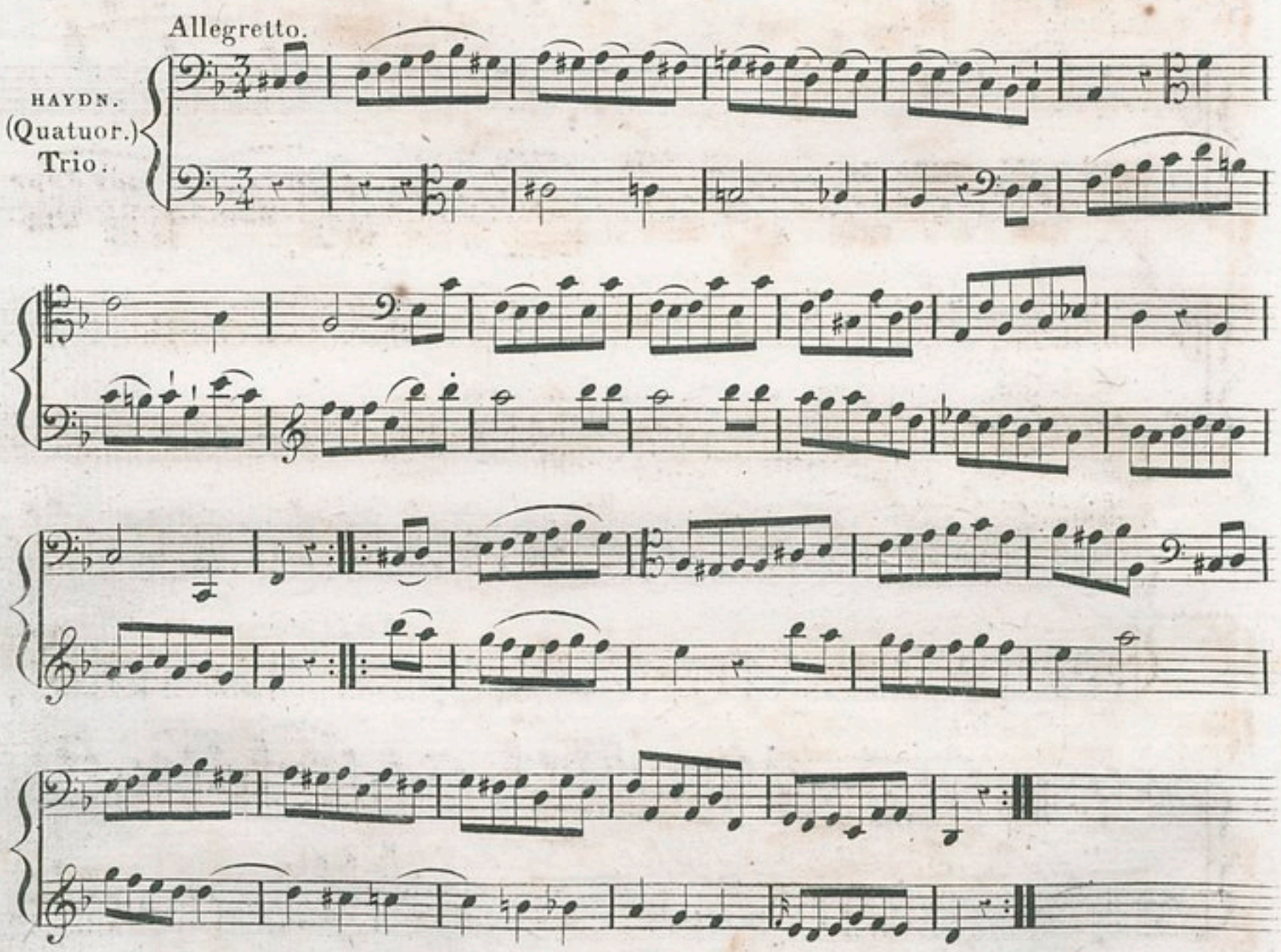
Adagio ma non troppo.

HAYDN.
(Quatuor.)

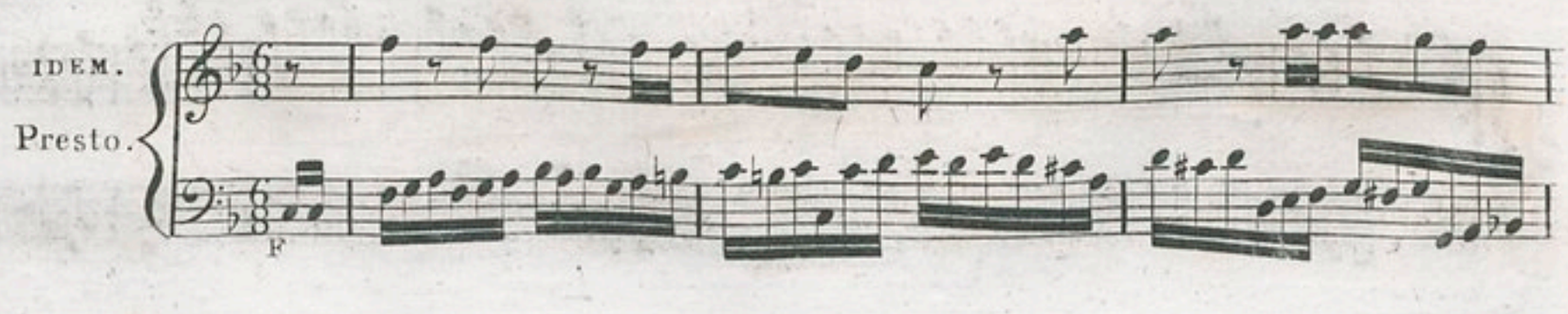


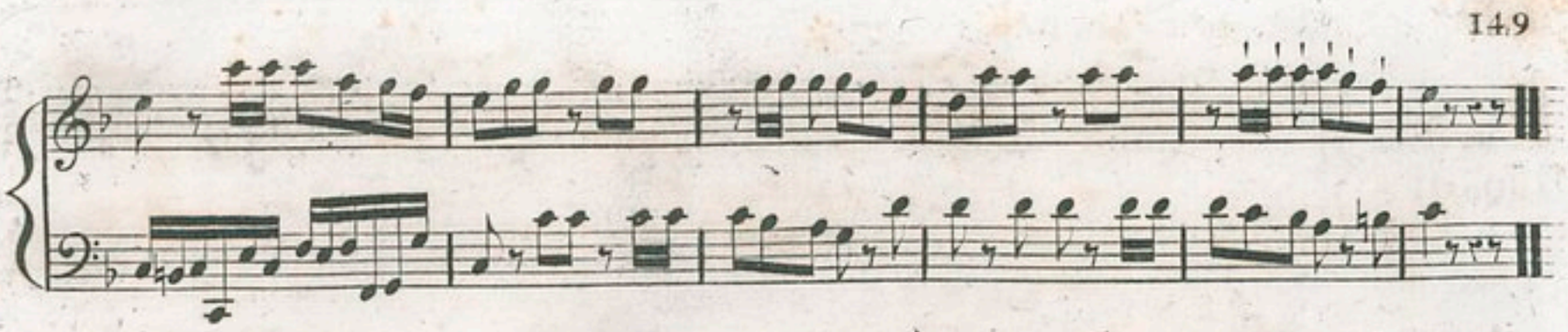
Allegretto.

HAYDN.
(Quatuor.)
Trio.



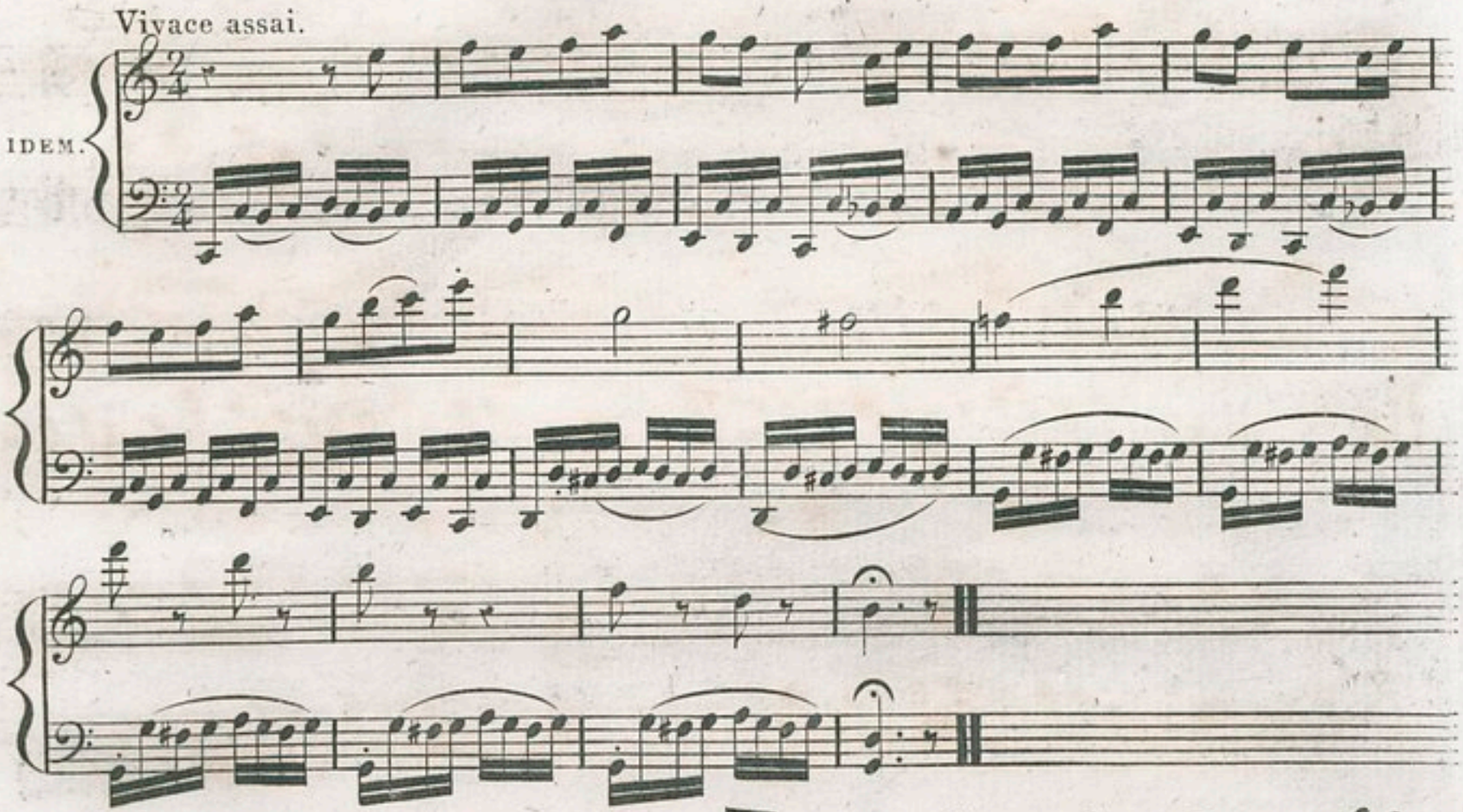
IDEM.
Presto.





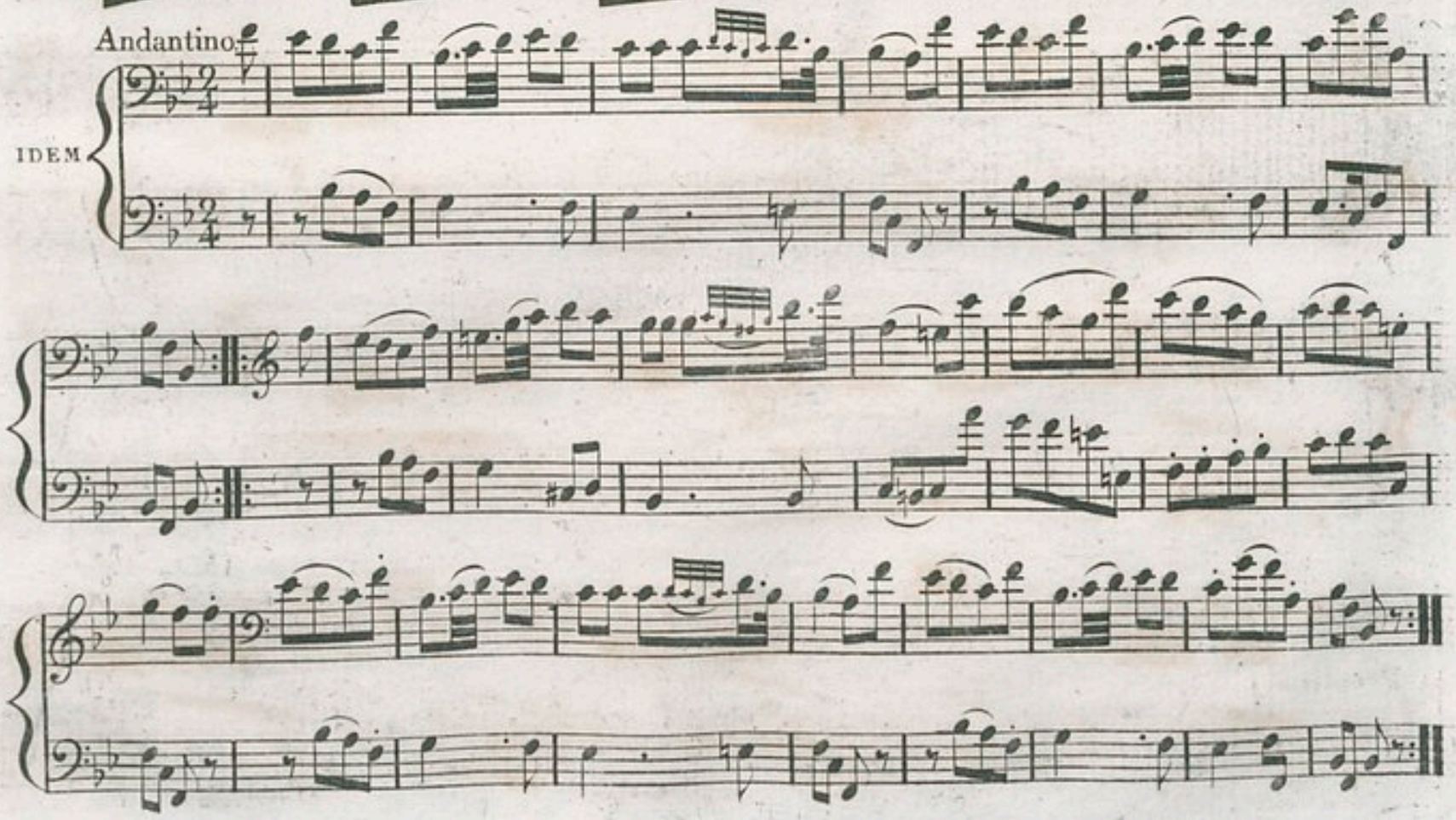
Vivace assai.

IDEM.

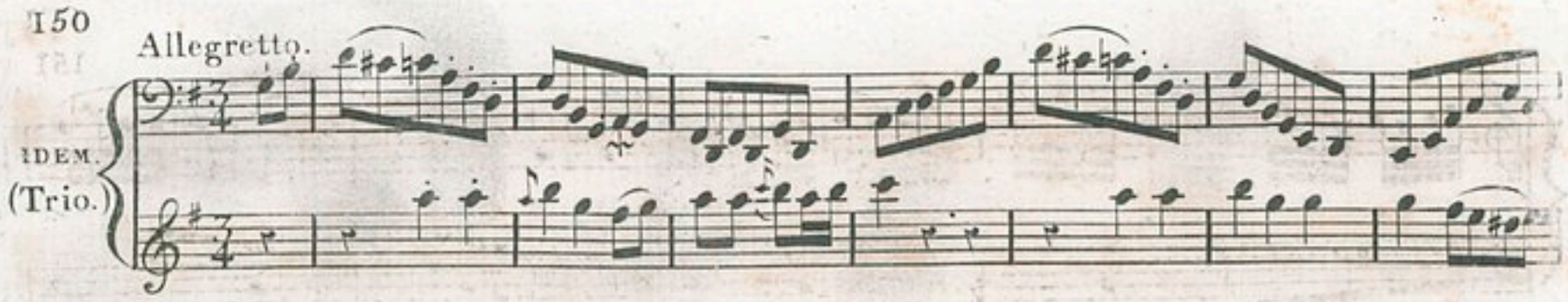


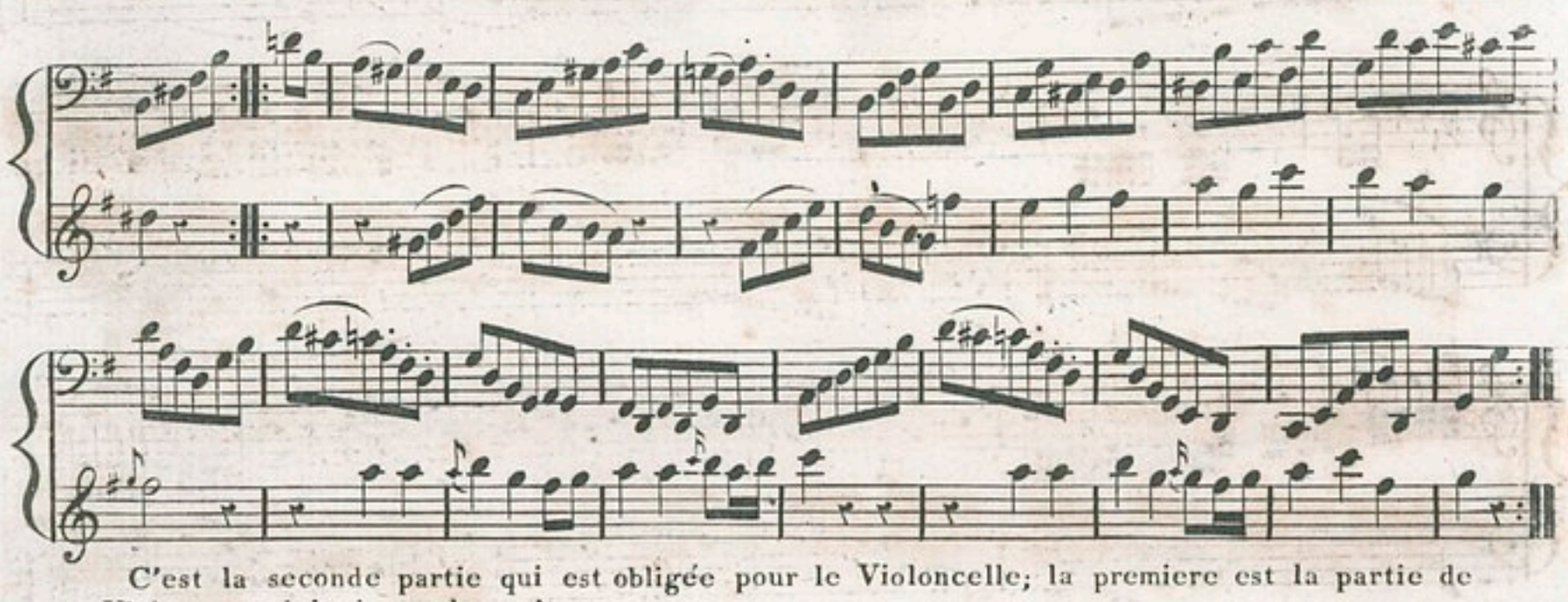
Andantino.

IDEM

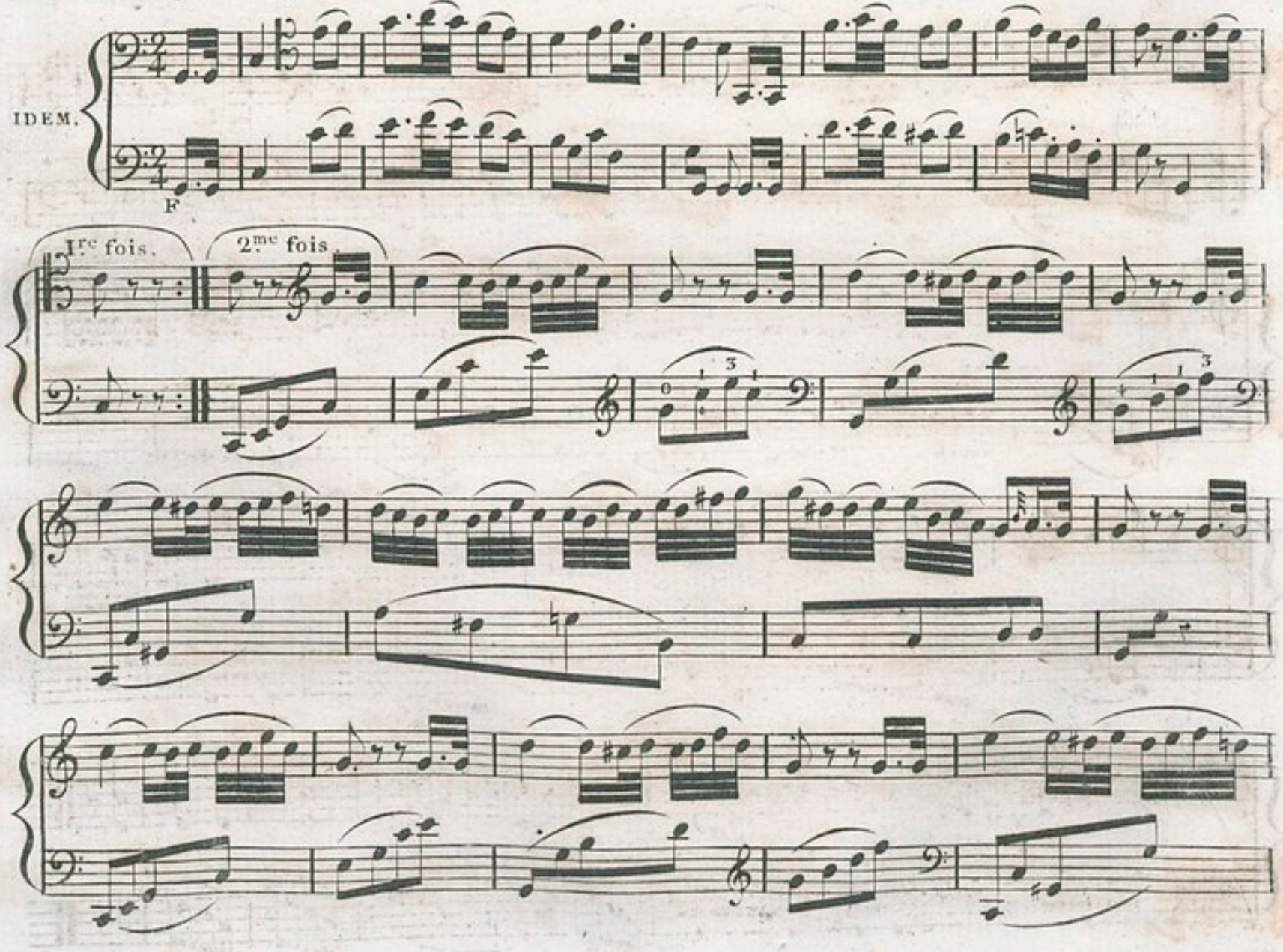


Allegretto.



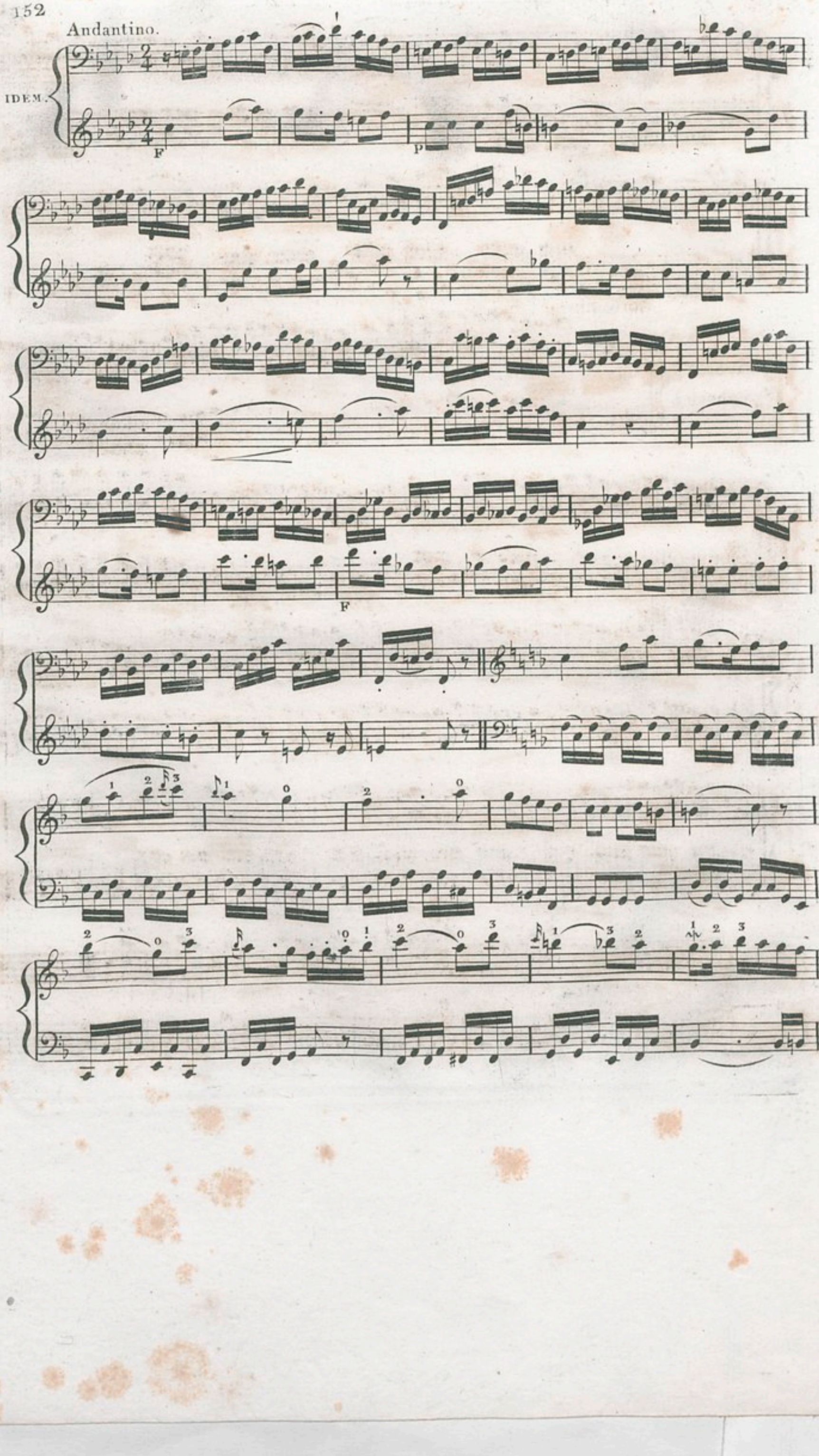


C'est la seconde partie qui est obligée pour le Violoncelle; la premiere est la partie de Violon que doit jouer le maître.



Andantino.

IDEM.



All.° con brio.

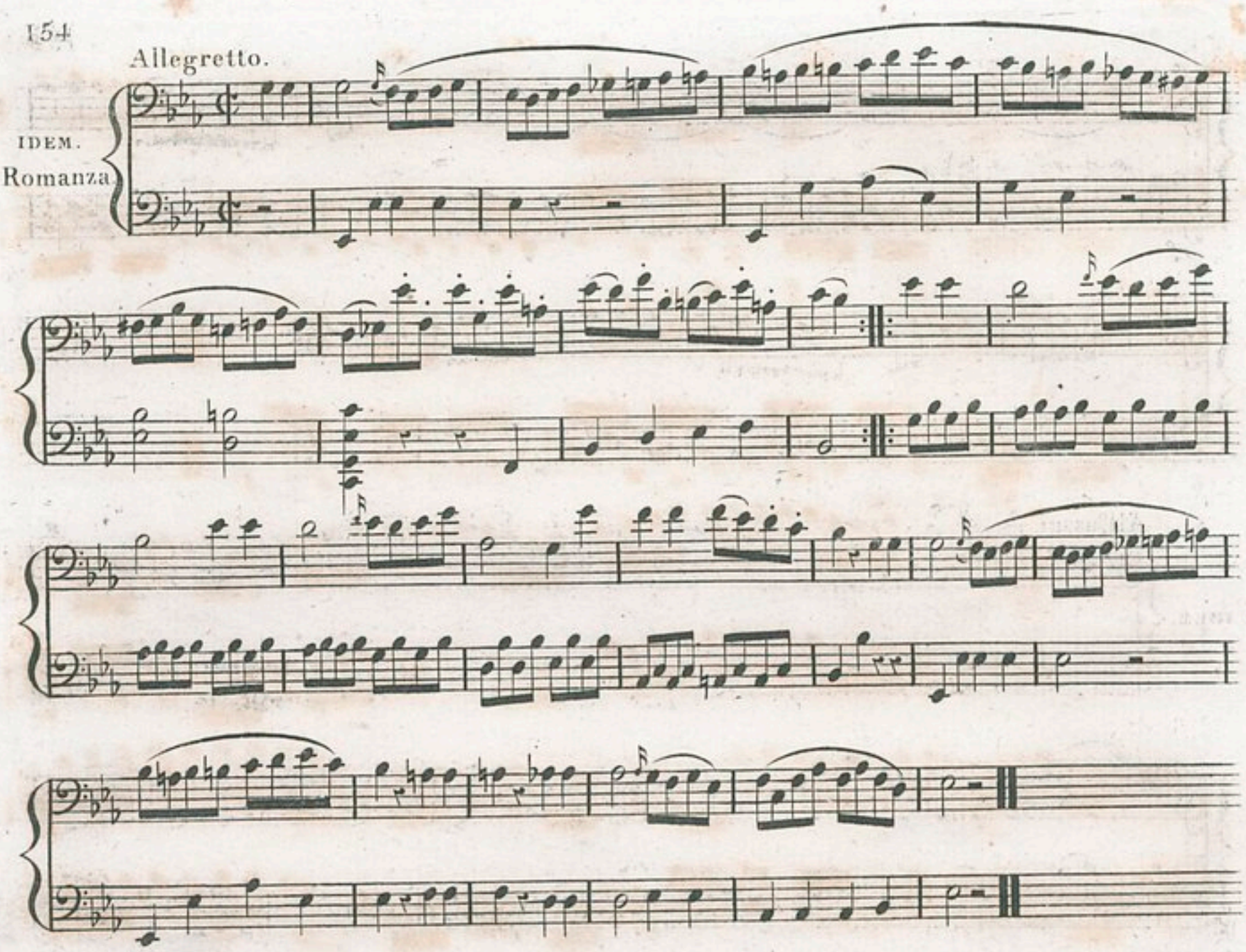
HAYDN.
(Symphonie.)

IDEM.

Allegretto.

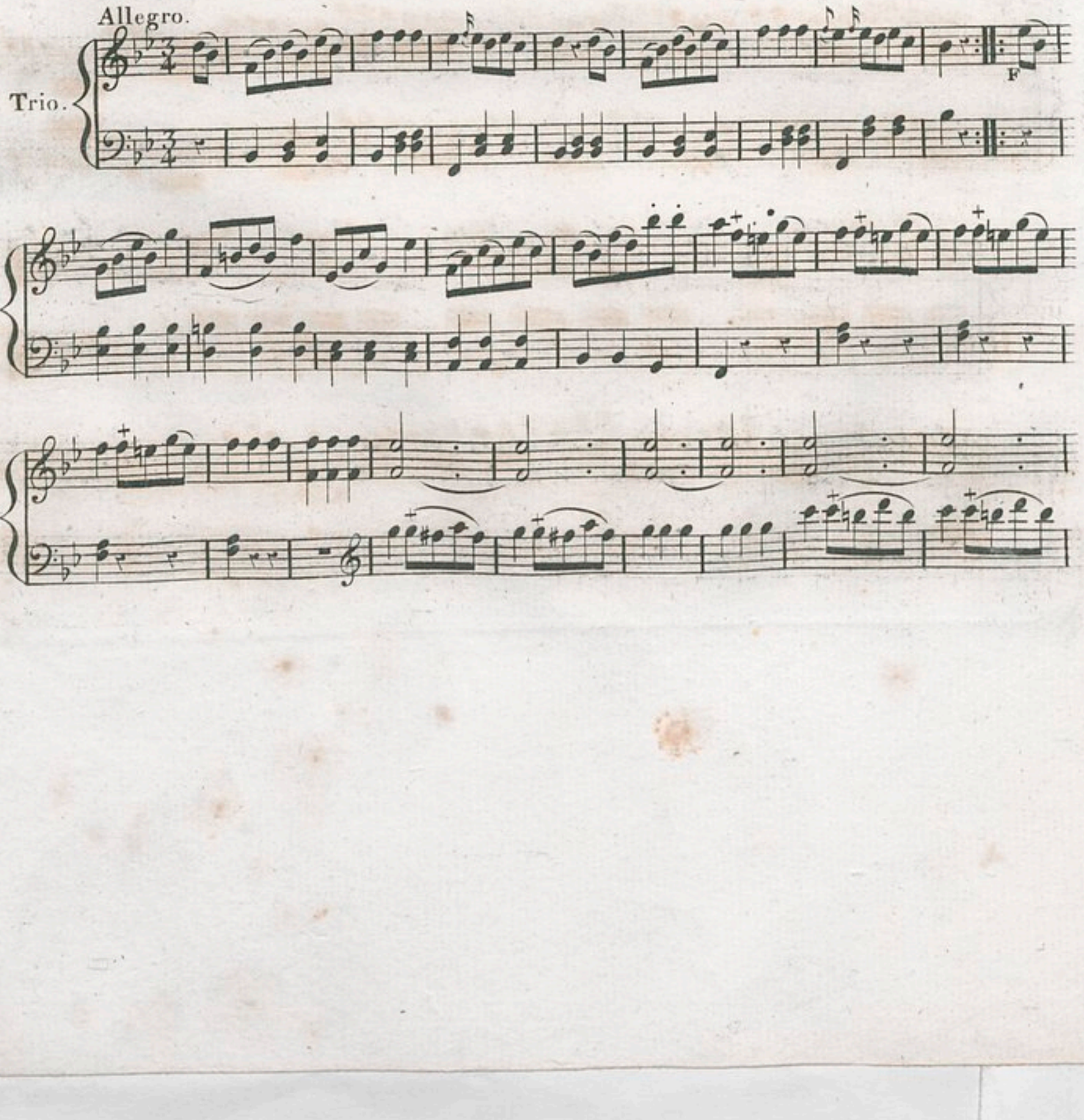
IDEM.

Romanza.



Allegro.

Trio.



All.º assai.

IDEM.

IDEM.

IDEM.

IDEM.

P sF sF P

F F F

FF

P

F

IDEM.
(Trio.)

pizz:

Vivace.

IDEM.

All.o assai.

IDEM.

Andante Grazioso.

IDEM.
(Quatuor.)
Var:

Allegro.

BOCCHERINI.
(Trio.)

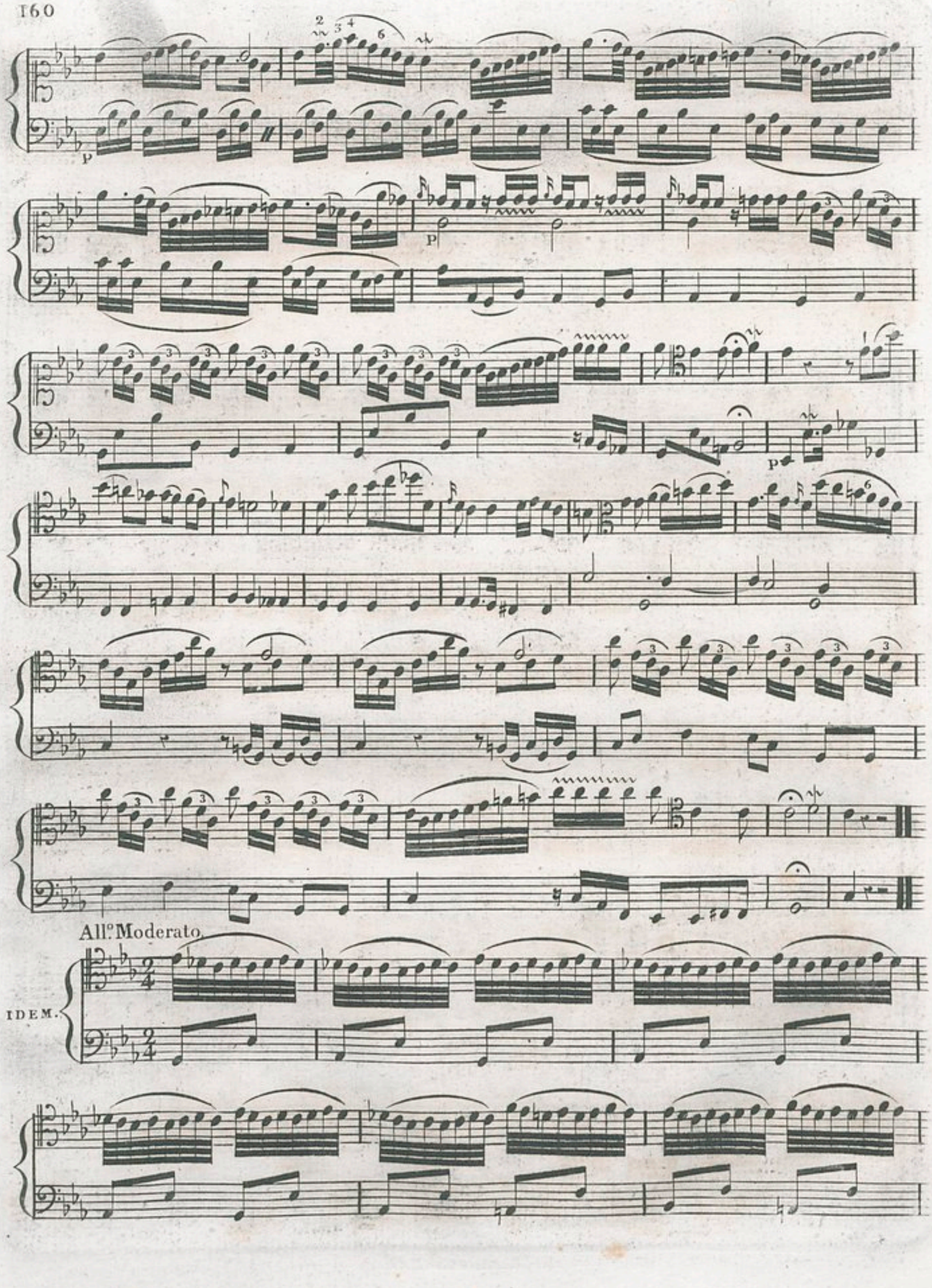
IDEM.

IDEM.

Adagio assai.

IDEM.

p


All.o Moderato.
IDEM.

Allegro.

IDEM.

Adagio.

IDEM.

All.o Moderato.

IDEM.

arpegio.

Largo.

IDEM.

IDEM.
(Trio.)
solo.

(idem.)
Andante.
Variation.

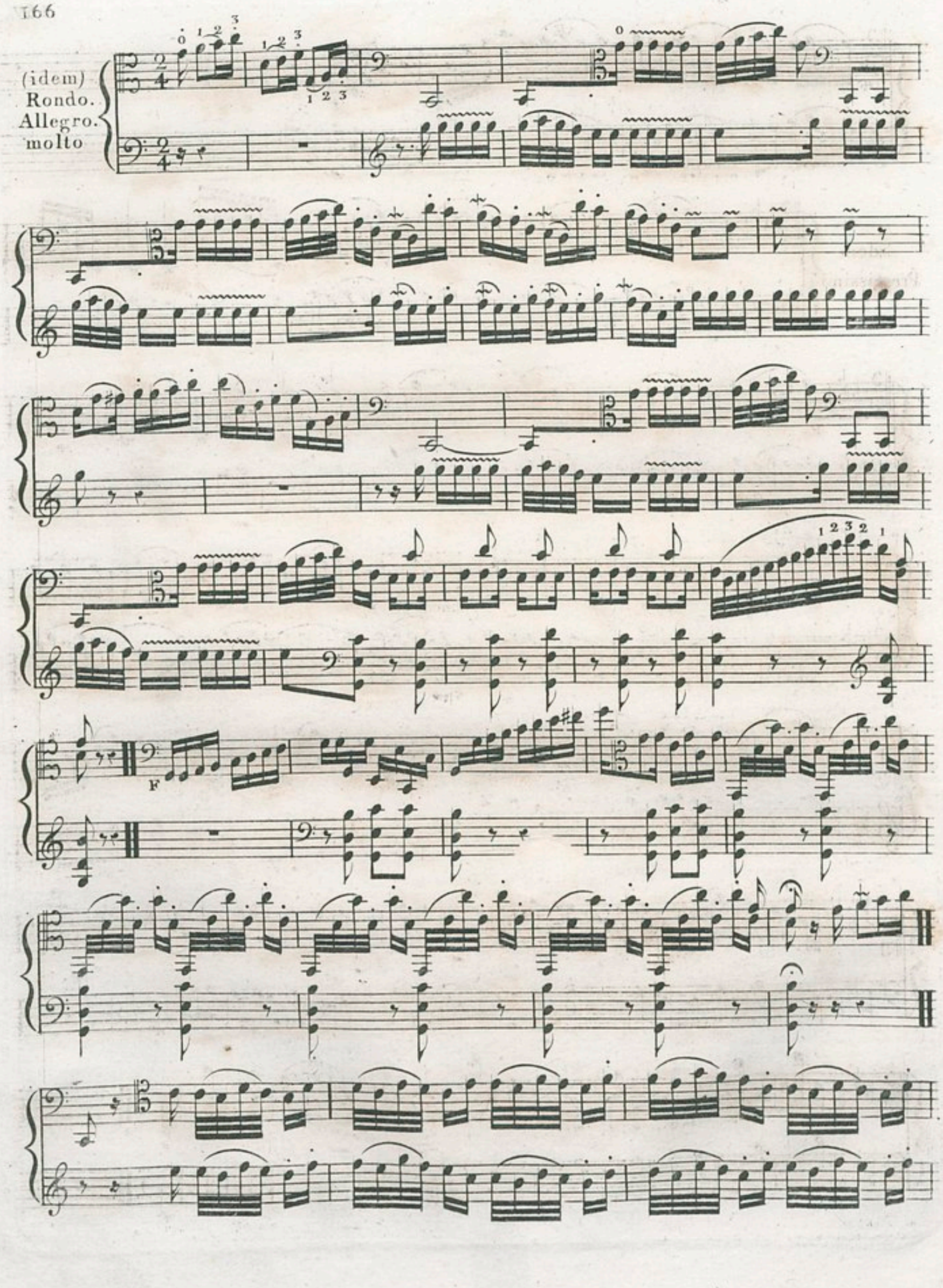
idem
Variazione

2.me Corde.

arpegio

idem
Quatuor.
All.o Vivo.

(idem)
Rondo.
Allegro.
molto



F

idem
Prestissimi

segue

P

P

poco F

mF

rinf

P

IDEM.

segue.

cres

F

P

P

F

FF

dolce.

F

poco.

PP

F

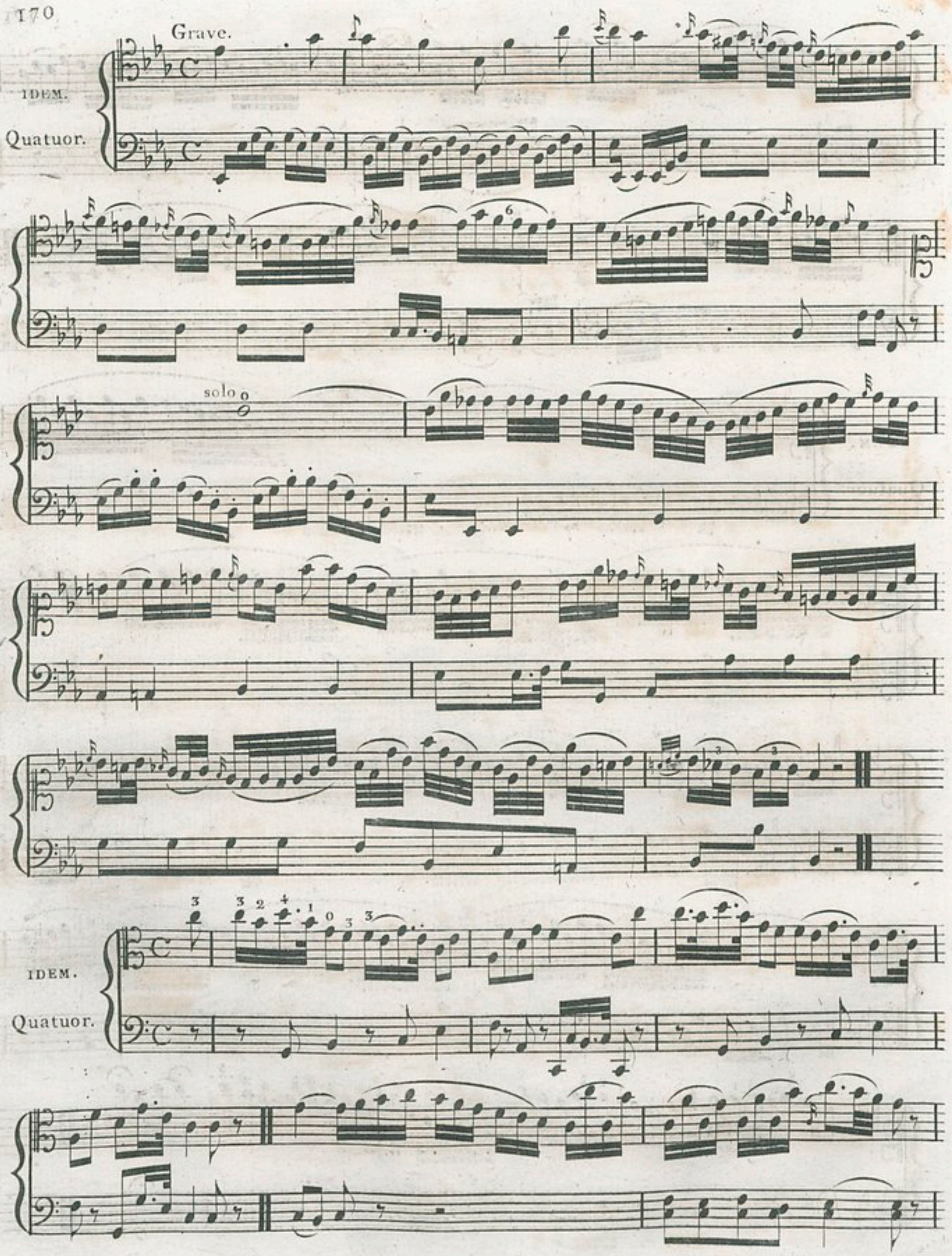
All.° bizzano.

IDEM.

Grave.

IDEM.

Quatuor.

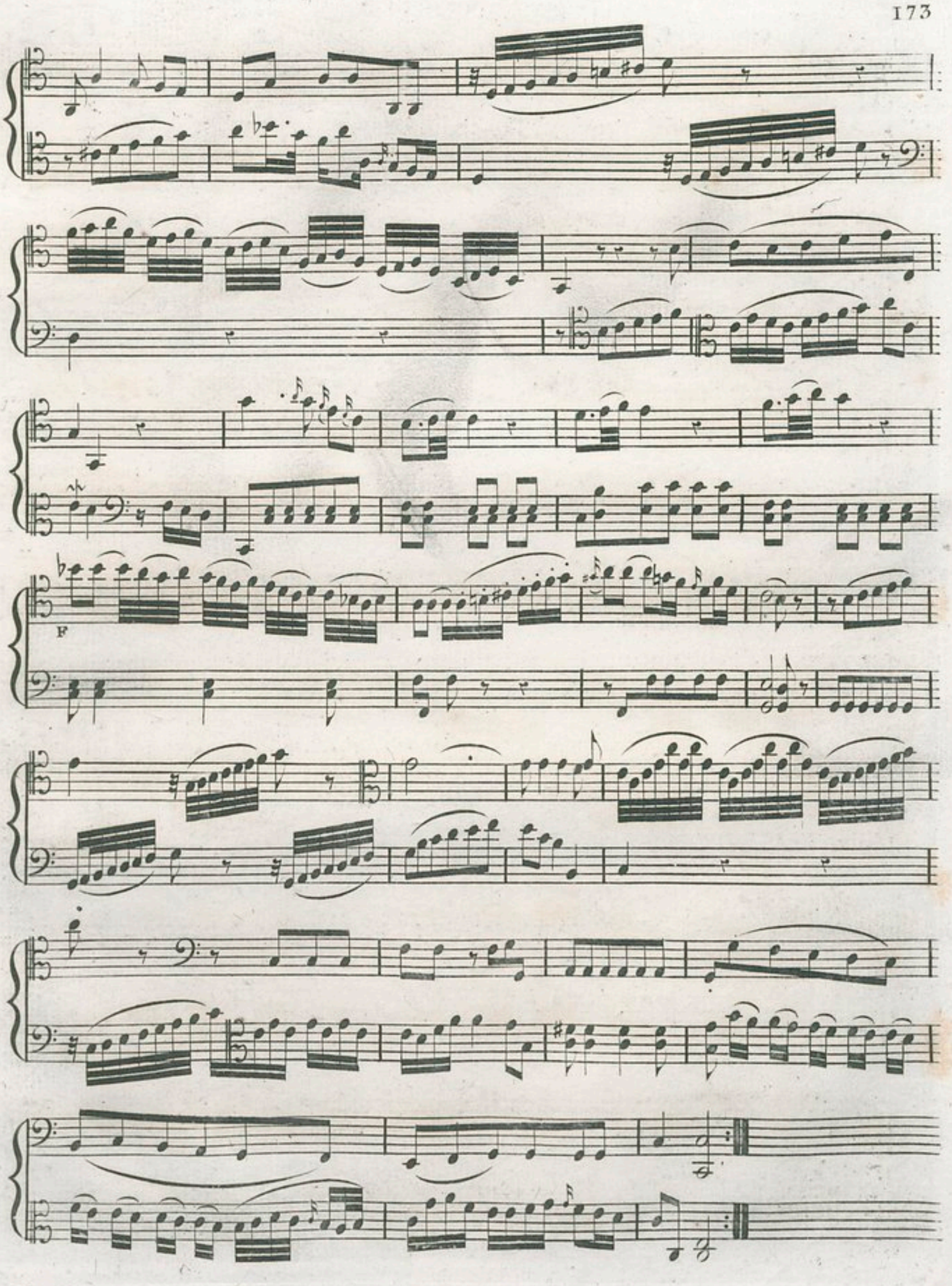


IDEM.

Quatuor.

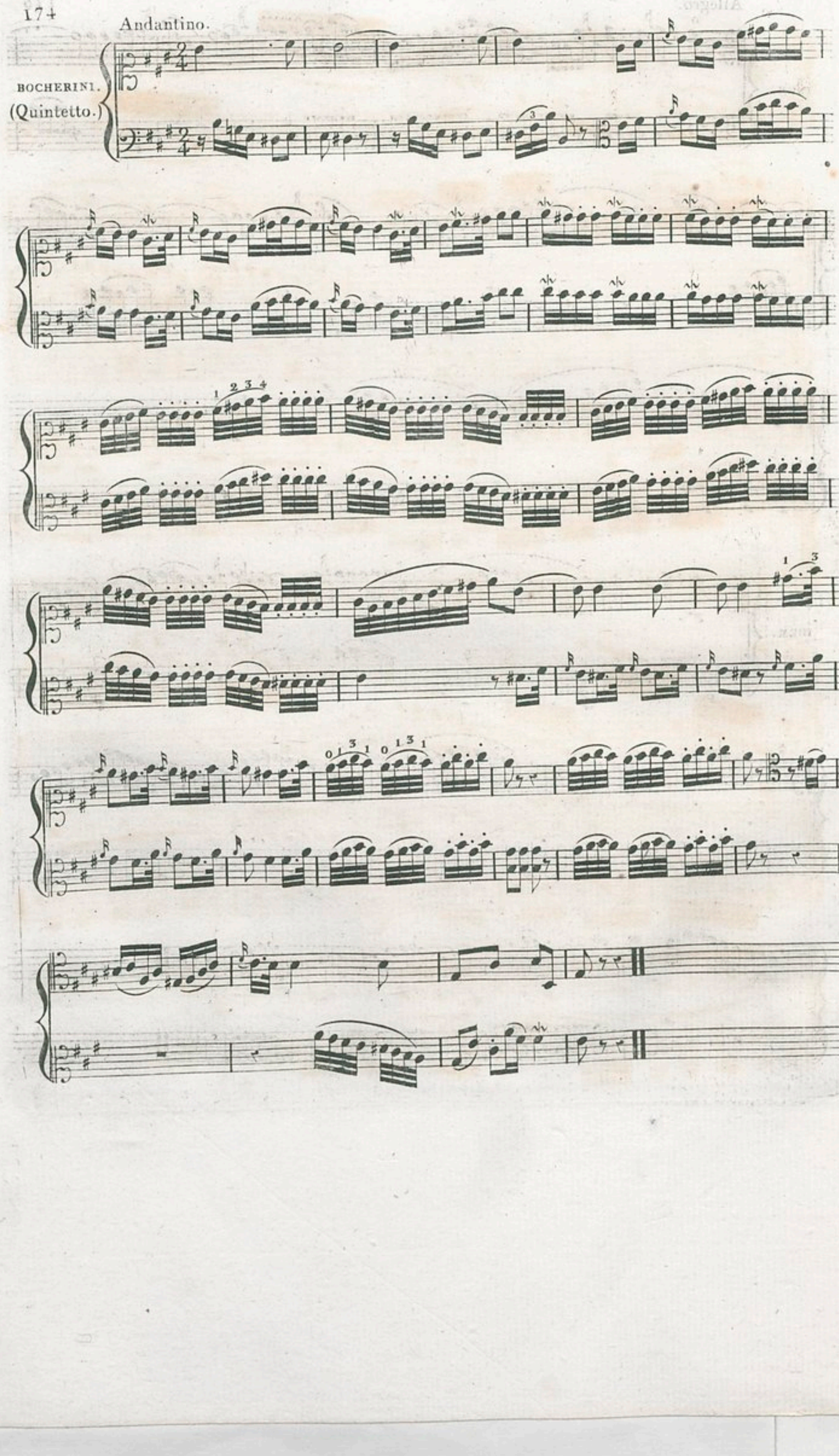
IDEM.

PP


F

Andantino.

BOCHERINI.
(Quintetto.)



Allegro.

IDEM.

IDEM.

p

Adagio.

IDEM.

sF

sF

Allegro maestoso.

IDEM.

armonici.

armonici.

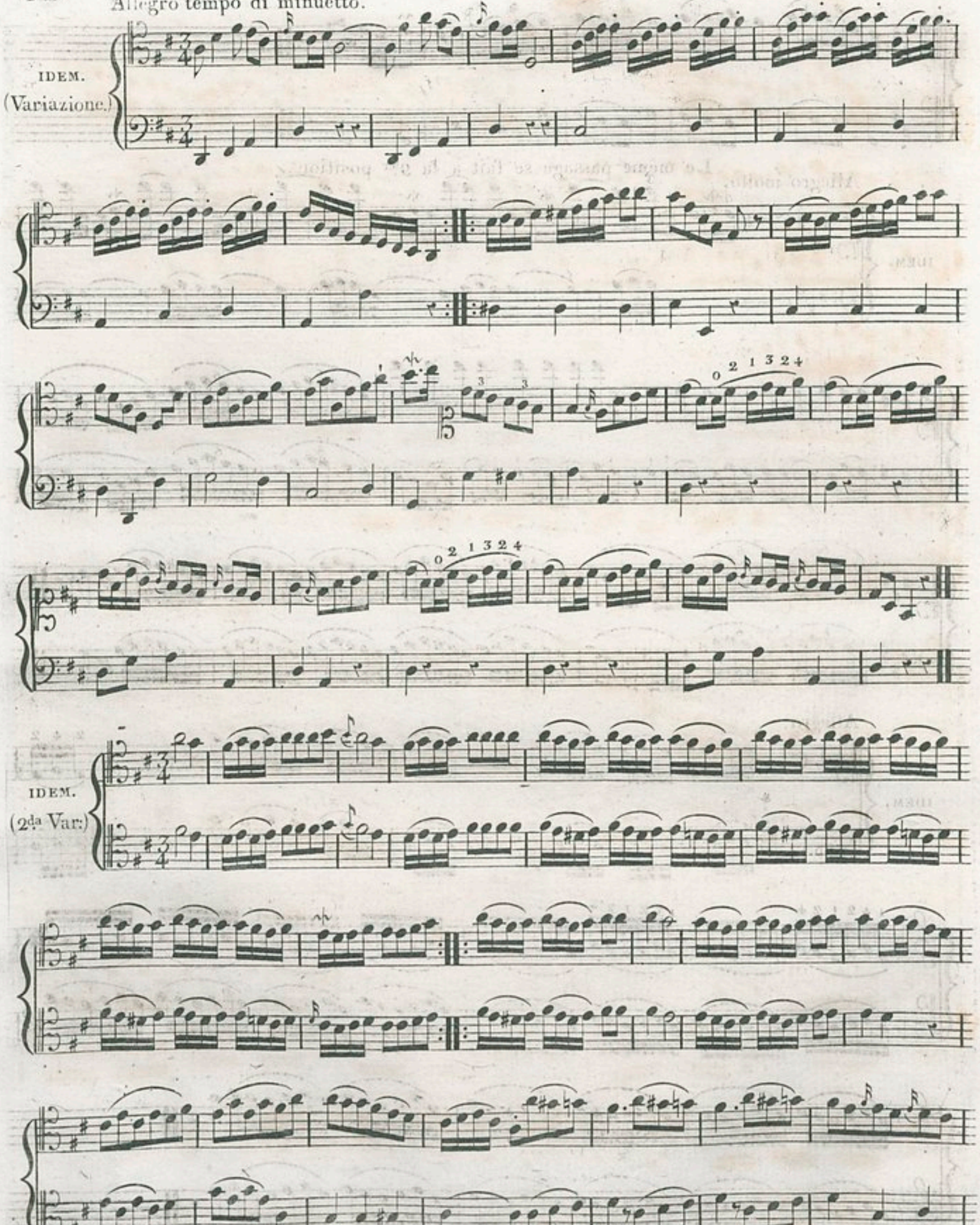
sur la 2.de corde.

armonici.

178

Allegro tempo di minuetto.

IDEM.
(Variazione.)



IDEM.
(2da Var:)

Le même passage se fait à la 9me position.

Allegro molto.

IDEM.

Allegro.

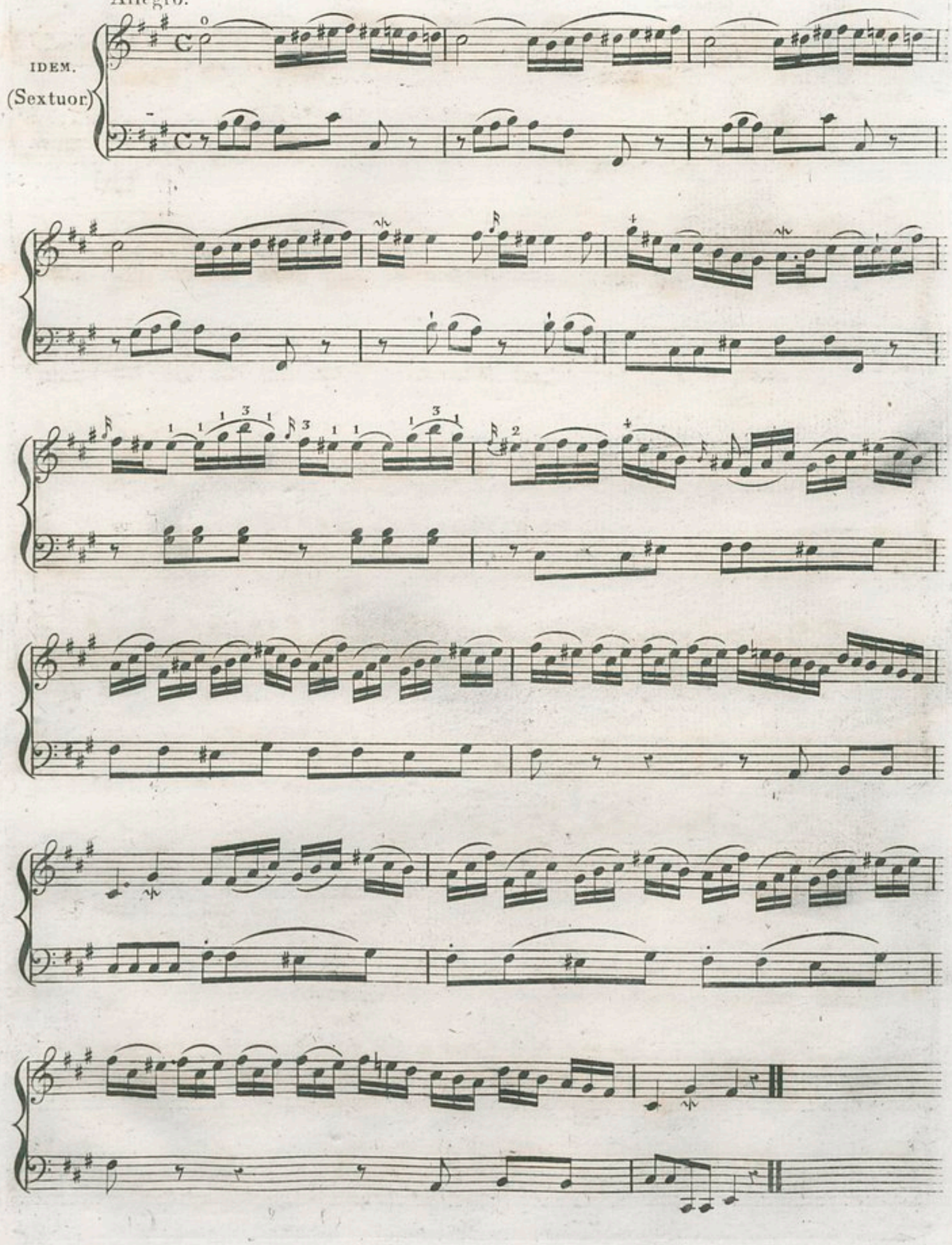
IDEM.

Allegro giusto.

IDEM.

Allegro.

IDEM.
(Sextuor)



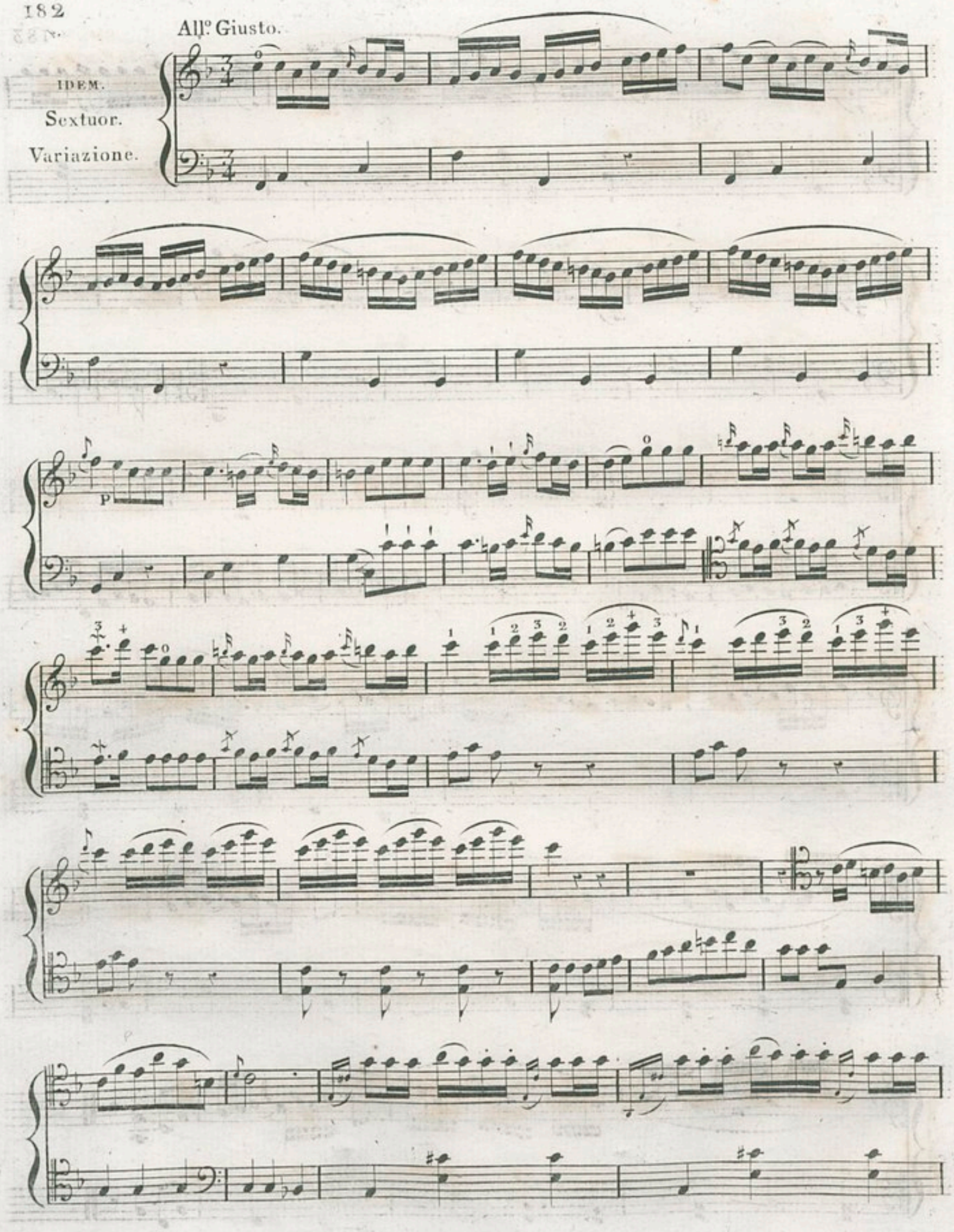
182

All.º Giusto.

IDEM.

Sextuor.

Variazione.



(idem.)

Quintetto.

(idem.)

Allegro.

(idem.)
Andante.
Sostenuto.

Adagio.
non tanto.

(idem)
Allegro assai.

même
mouvement.

idem
Allegro.

F F F

idem
Sextetto
Allegro molto

idem
Allegro tempo
di
Minuetto.

idem
Allegro
brillante.

Trio.
idem
Quintetto

Adagio.

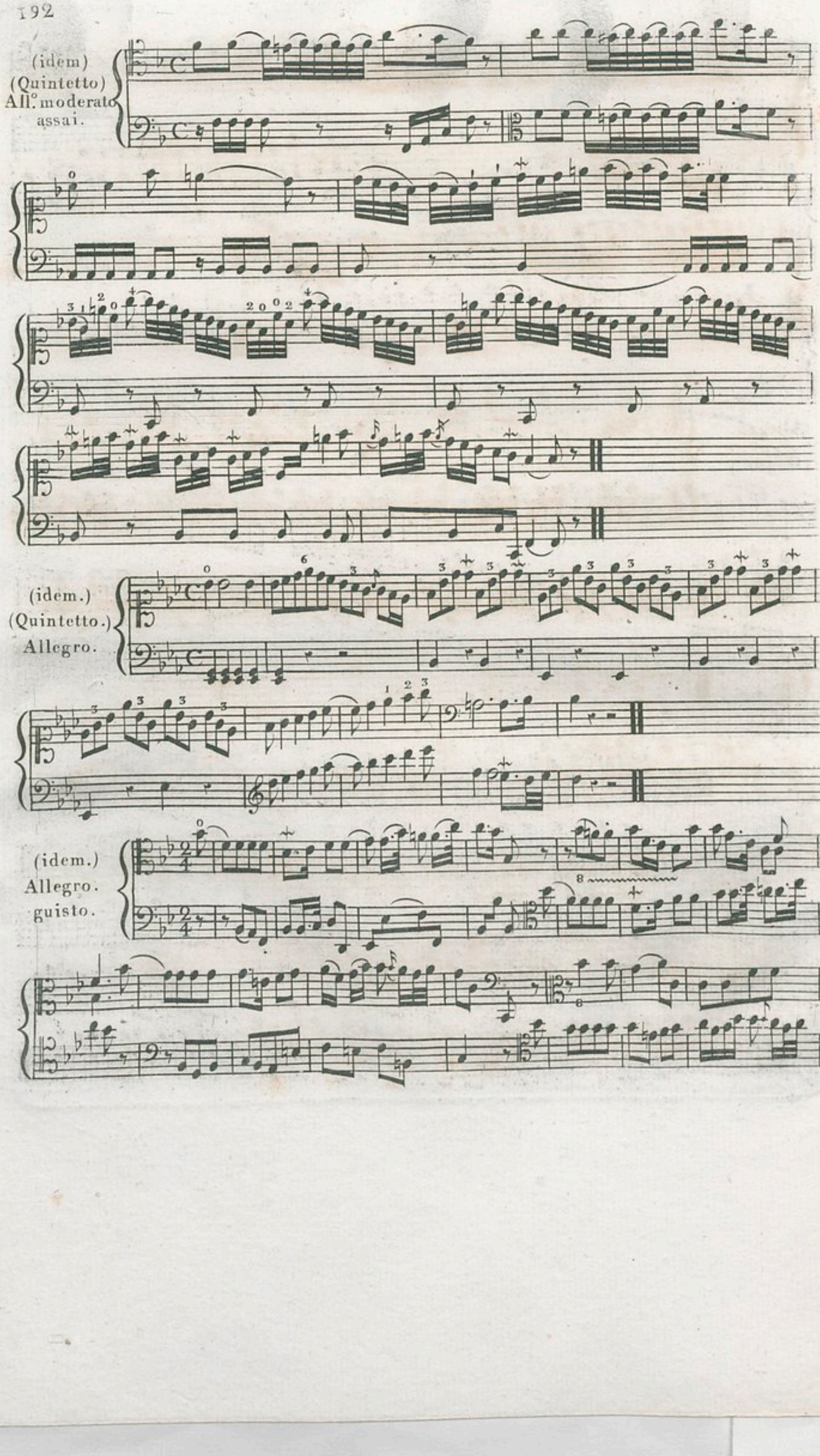
(idem)
Quintetto
Allegro.
con moto.

idem
Grave.

Rondo.
Allegro.
con moto.

F FF

(idem)
(Quintetto)
All.° moderato
assai.



(idem.)
(Quintetto.)
Allegro.

(idem.)
Allegro.
guisto.

Allegro assai (Haydn.)

(idem) All.o assai.

TROIS

SONATES

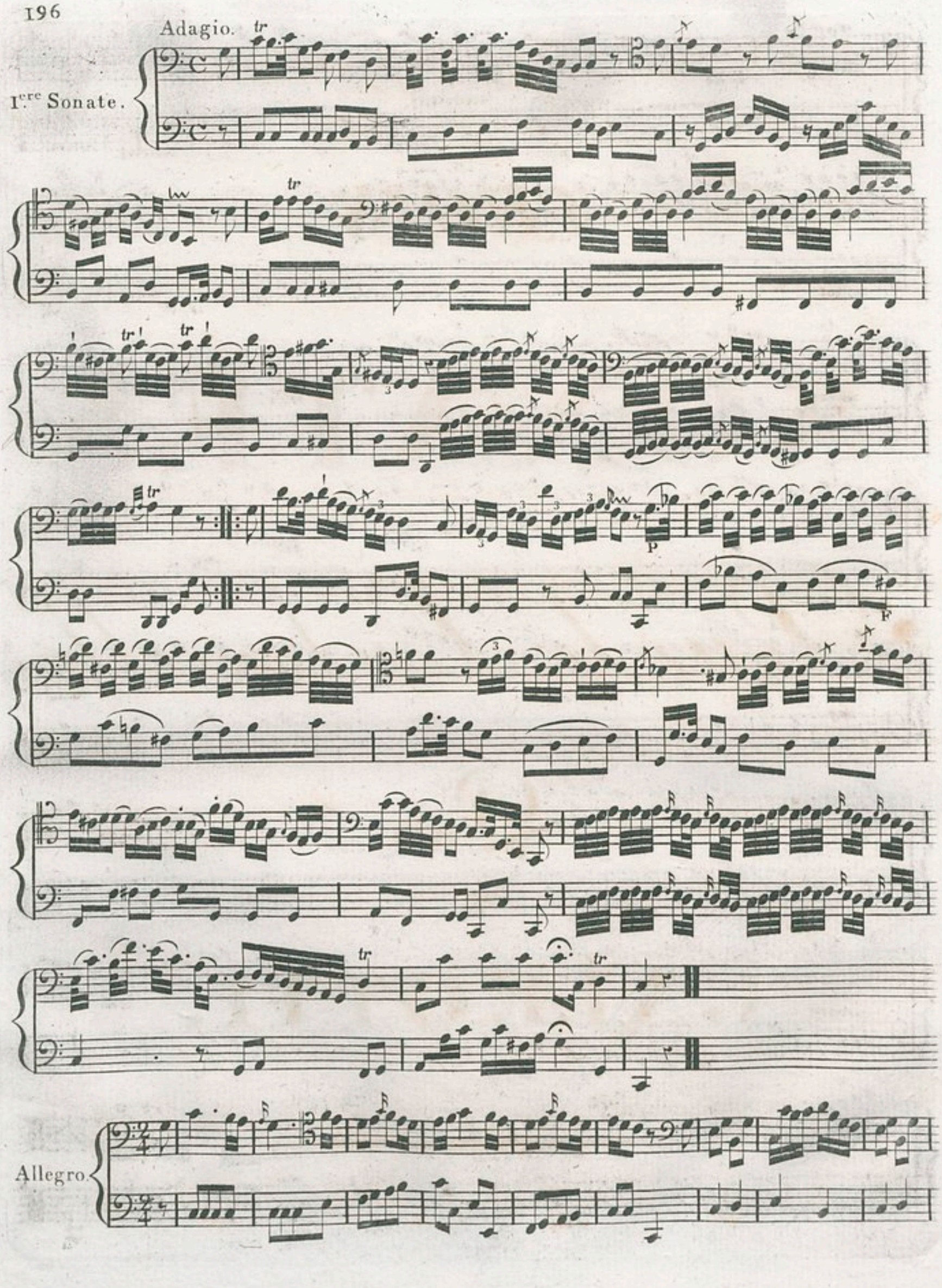
Pour le Violoncelle

Par

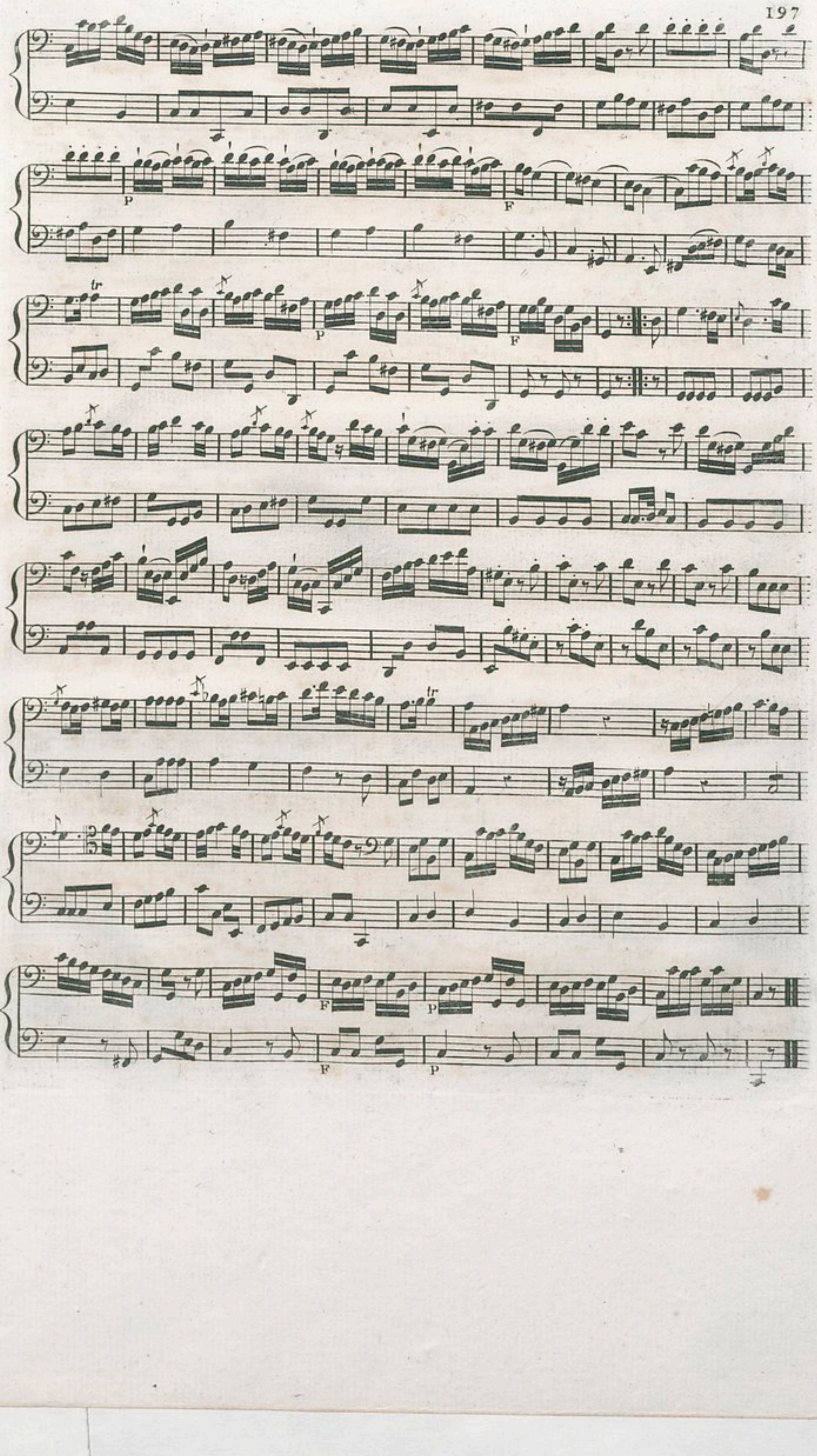
GALEOTTI.

Adagio.

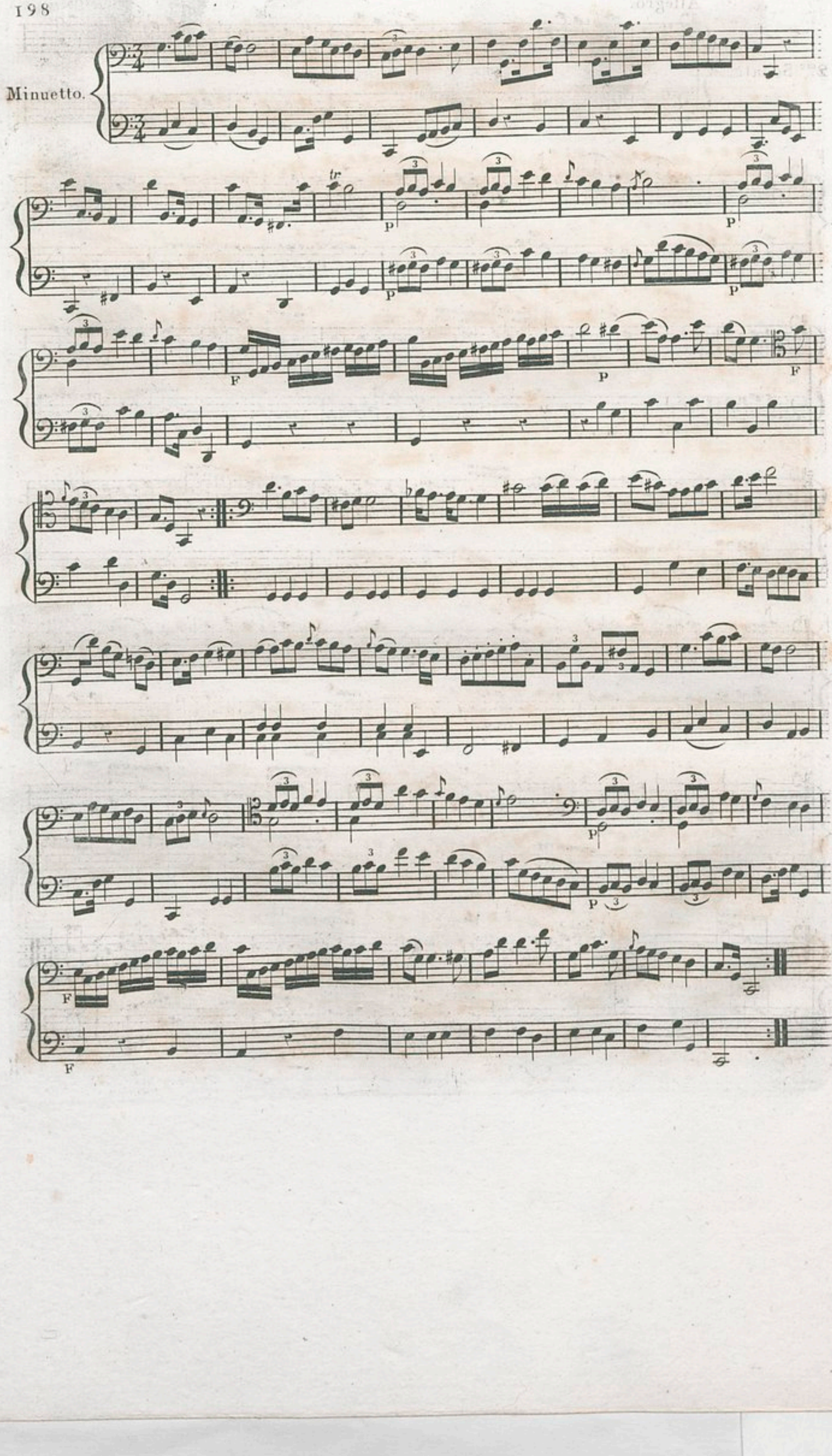
1.ere Sonate.

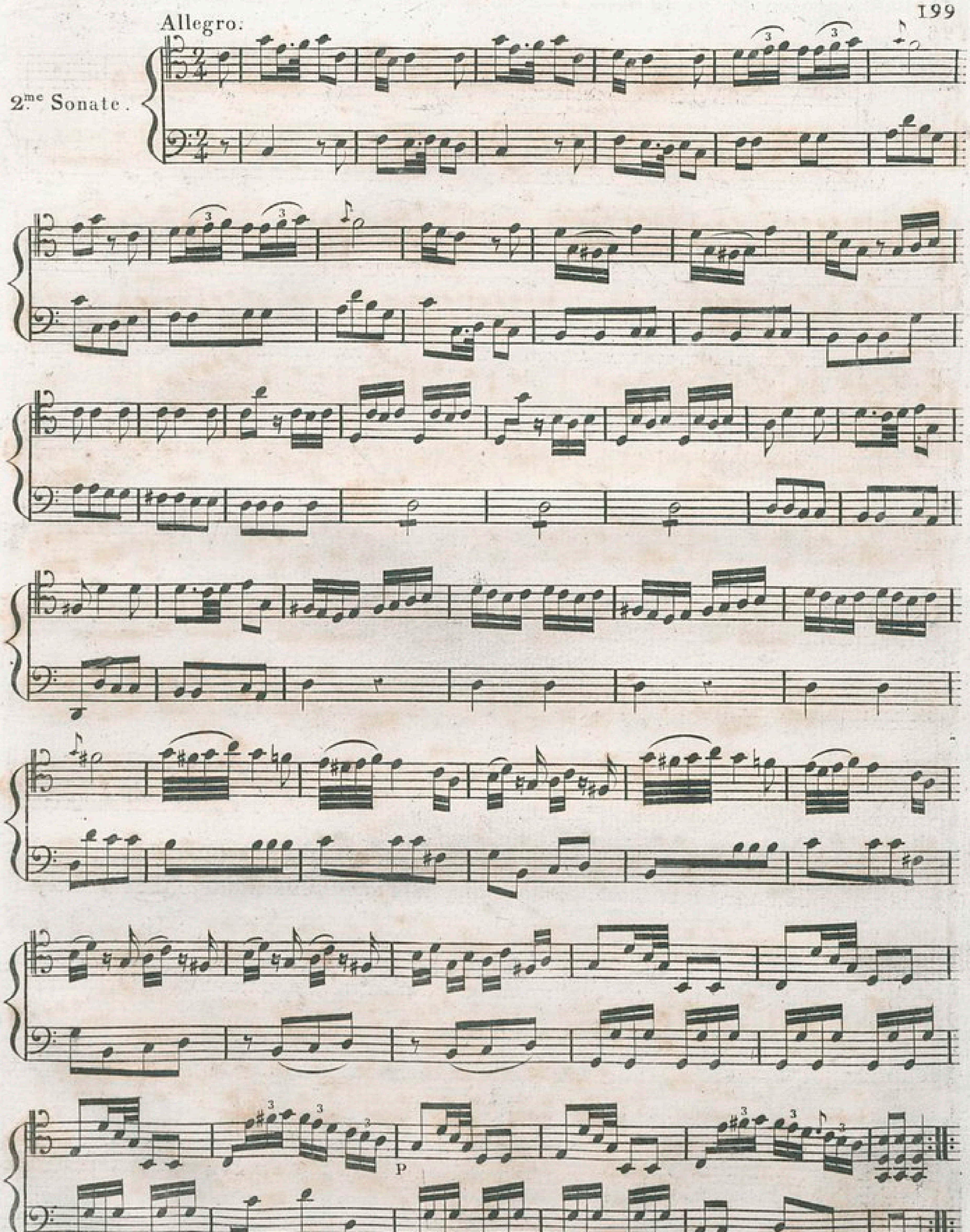


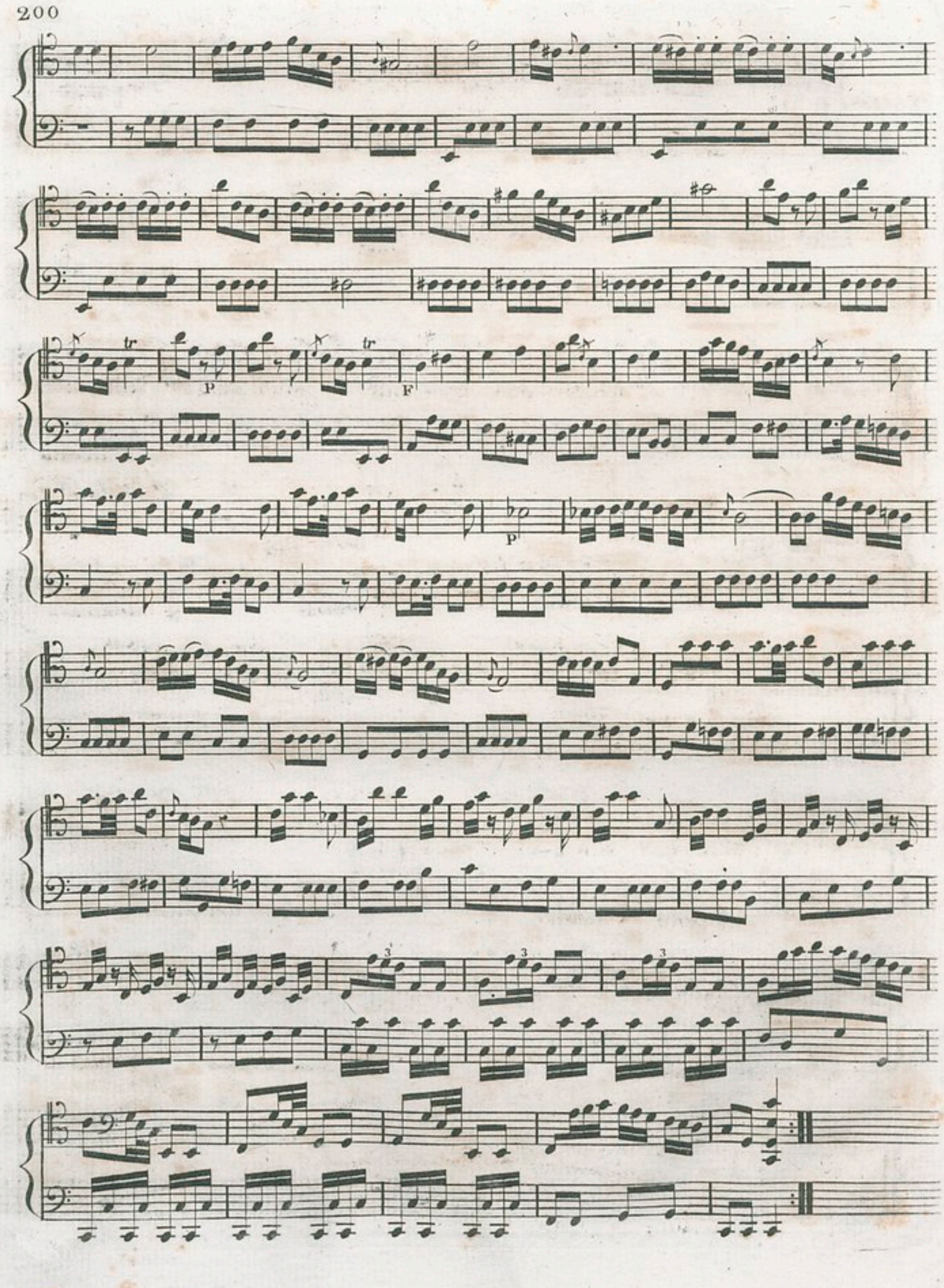
Allegro.


P
F
tr
P
F
F
P
F
P

Minuetto.

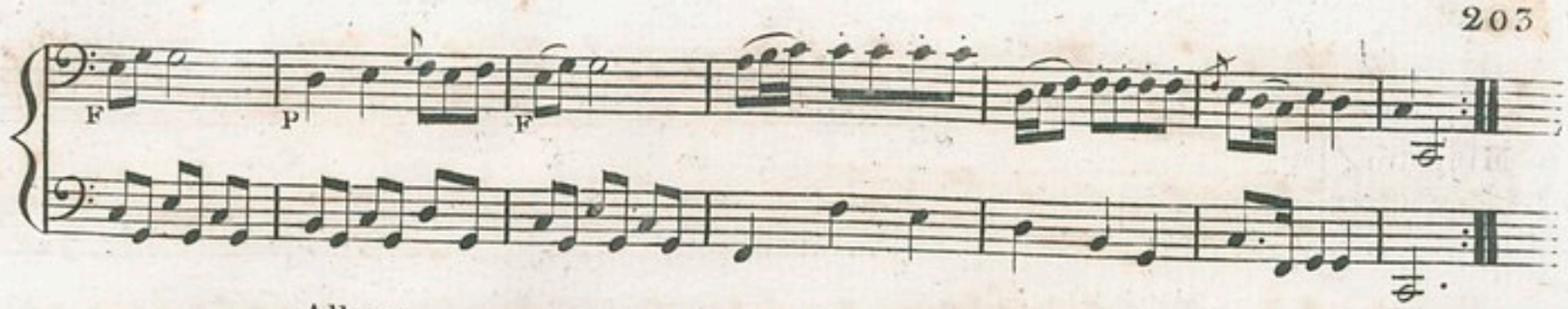



Allegro.
2me Sonate.
P

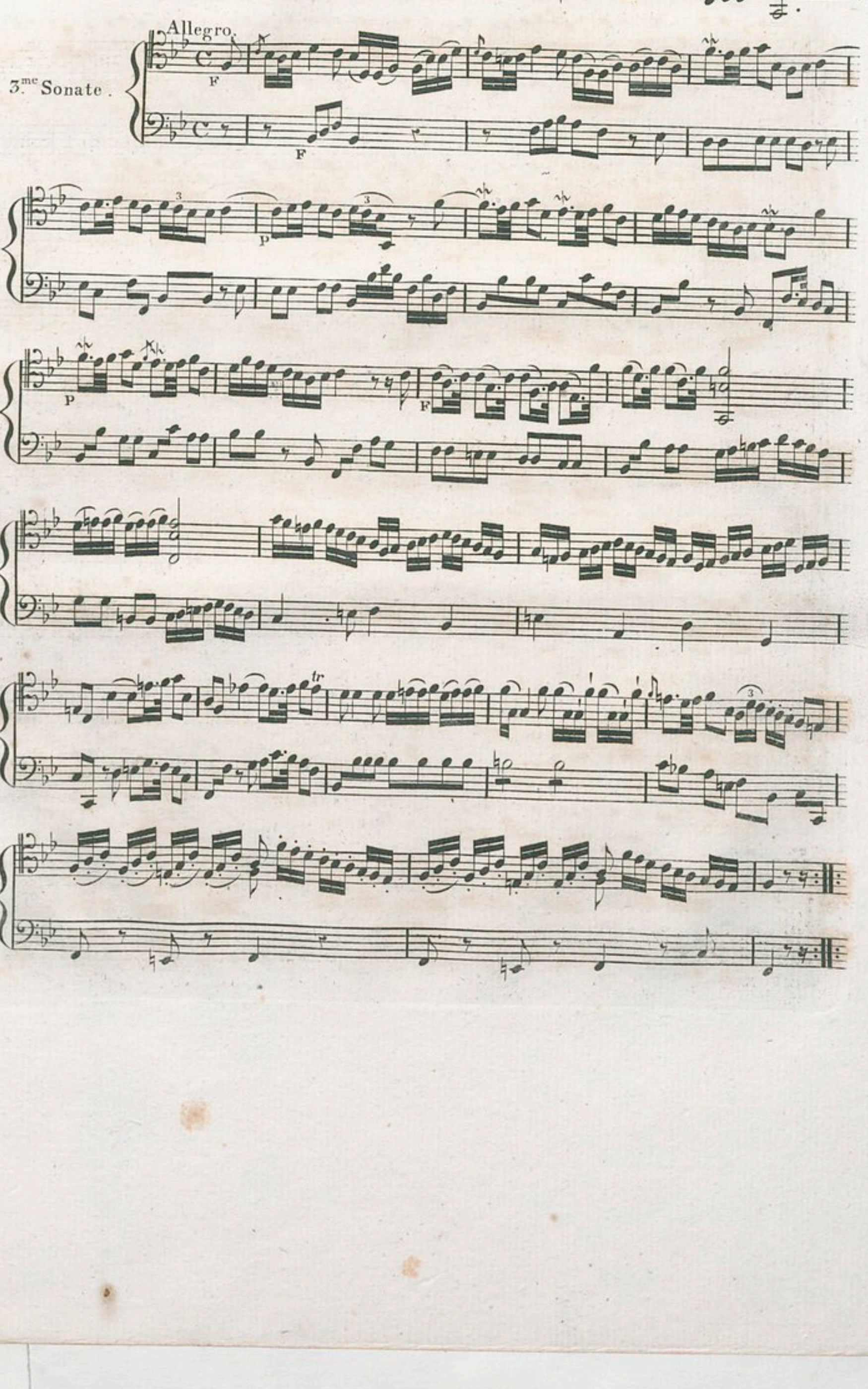

tr
P
F
tr
P
3
3
3

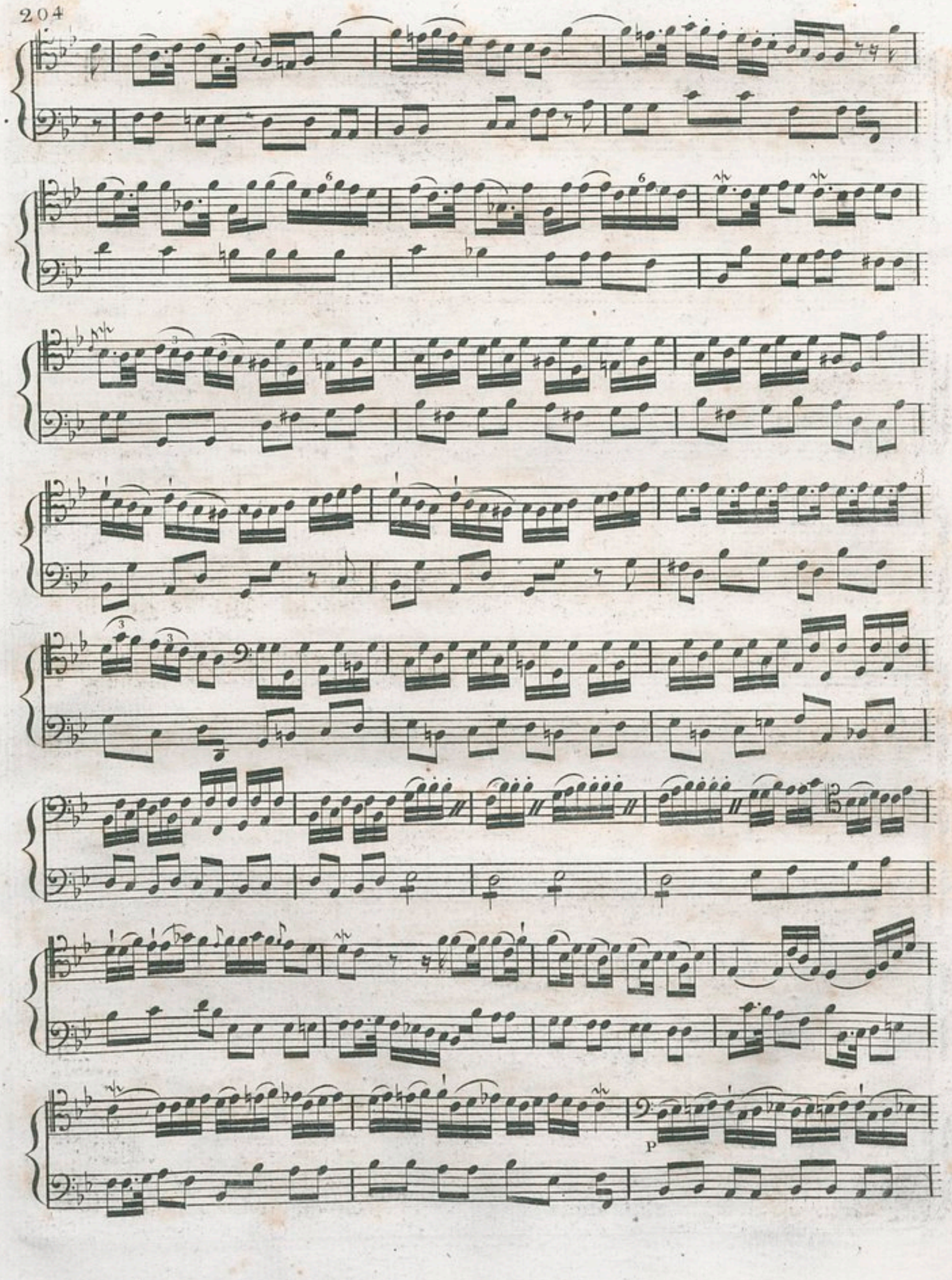
Adagio

Minuetto.



3.me Sonate.



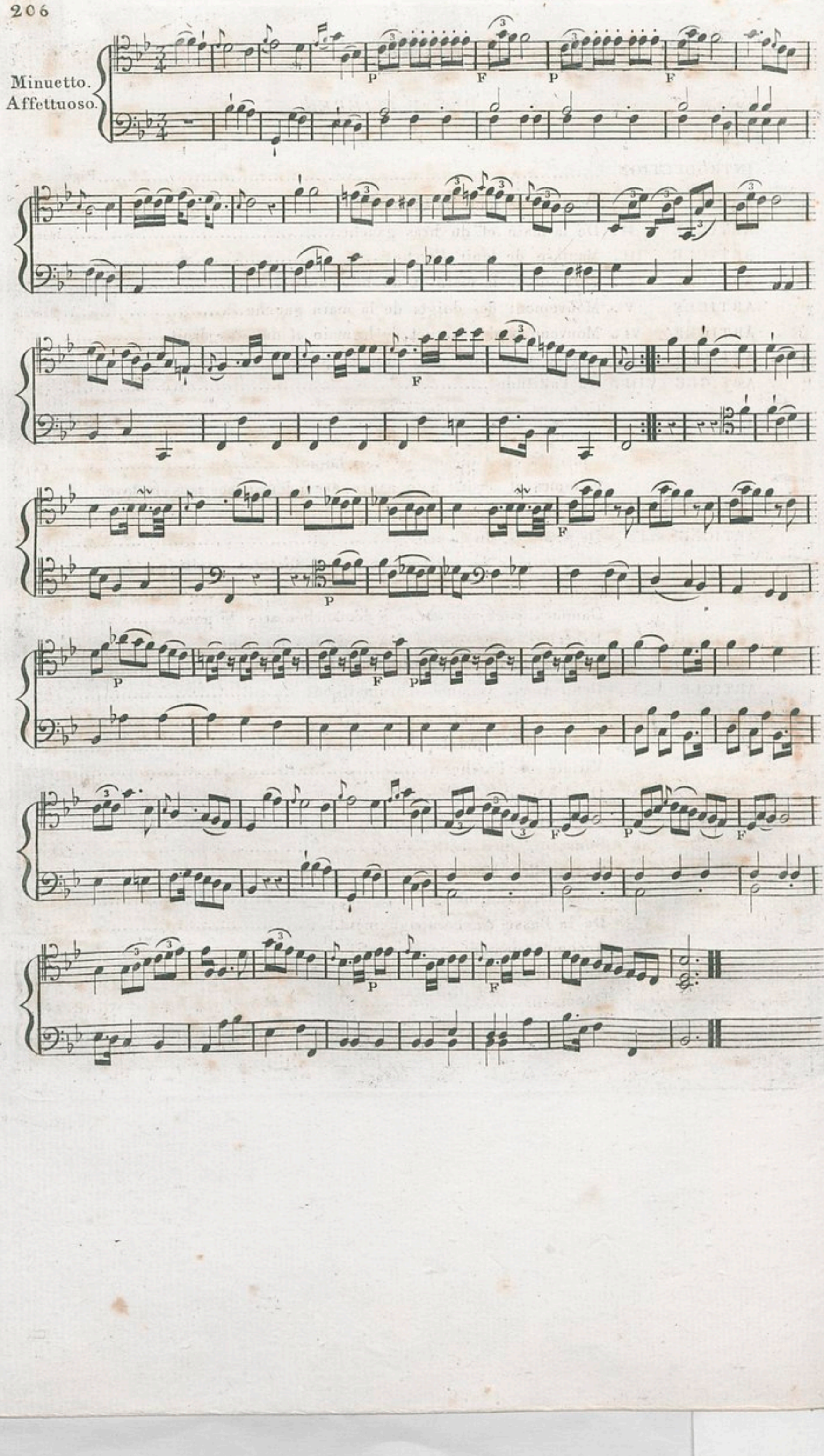

p

Adagio.

F

P

Minuetto.
Affettuoso.



TABLE

DES MATIÈRES.

INTRODUCTION ..... Page 1.

ARTICLE I. Manière de tenir le Violoncelle ..... 5.
ARTICLE II. De la main et du bras gauche ..... Idem.
ARTICLE III. Manière de tenir l'archet ..... 6.
ARTICLE IV. Position de la main et du bras droit ..... Idem.
ARTICLE V. Mouvement des doigts de la main gauche ..... Idem.
ARTICLE VI. Mouvemens de l'archet, de la main et du bras droit ..... 7.
ARTICLE VII. Règles générales pour tirer et pousser l'archet ..... Idem.
ARTICLE VIII. De l'attitude ..... 8.
Gammes par tous les intervalles ..... 9.
Gammes et leçons dans tous les tons majeurs et mineurs, jusqu'à cinq dièses et cinq bémols ..... 12.
Gammes et leçons pour apprendre à démancher sans employer le pouce ..... 56.
ARTICLE IX. De l'emploi du pouce ..... 80.
De l'emploi du petit doigt aux différentes positions du pouce ..... Idem.
Gammes pour apprendre à démancher avec le pouce ..... 84.
Exercices pour toutes les positions du pouce ..... 86.
Trois Sonates par Galeotti ..... 196.
ARTICLE X. Demi-tons. Gammes chromatiques ..... 107.
ARTICLE XI. Gammes en doubles cordes ..... 111.
ARTICLE XII. Agrémens du chant ..... 123.
Variété de l'archet ..... 129.
De l'Arpeggio ..... 132.
Du Son ..... 133.
Sons soutenus ..... Idem.
Sons enflés, diminués, filés, nuancés ..... Idem.
Sons harmoniques ..... 136.
De la Basse d'accompagnement ..... 137.
Accompagnement du Récitatif ..... Idem.
Accompagnement de la musique instrumentale ..... 140.
Ornemens ..... 141.
Recueil de passages d'Haydn, Boccherini, etc ..... 146.