



de Basse d'Accompagnement

*Redigée par M. H.*

BAILLOT, LEVASSEUR,

CATEL et BAUDIOT.

Adoptée

*par le Conservatoire Impérial de Musique  
pour servir à l'Étude dans cet Établissement*

Prix 36<sup>s</sup>

*Gravée par Le Roy.*

A PARIS

*Au Magasin de Musique du Conservatoire Royal,*

*Che. JANET et COTELLE Éditeurs, 2<sup>e</sup> de Musique du ROY au Mont d'Or Rue l'Annonciation n<sup>o</sup> 125 et Rue de Richelieu n<sup>o</sup> 229 vis-à-vis celle Feytaud.*



## CONSERVATOIRE IMPÉRIAL DE MUSIQUE.

### ARRÊTÉS RELATIFS A L'ADOPTION D'UNE MÉTHODE DE VIOLONCELLE.

#### Commission chargée de la confection d'une Méthode de Violoncelle.

Le 15 Floreal an VIII.

Pour satisfaire aux dispositions du Règlement du Conservatoire de Musique relatives à la confection des ouvrages élémentaires, une Commission spéciale s'est réunie pour examiner une Méthode de Violoncelle préparée par MM. Levasseur, Baillot, Catel et Baudiot, après un travail suivi, la Commission a adopté cet ouvrage, et a nommé M. Méhul, l'un de ses membres, pour en faire le rapport à l'Assemblée générale du Conservatoire.

Les membres de la commission,

MÉHUL, OZI, CATEL, LEVASSEUR, BAILLOT,  
BAUDIOT, SORSI, PLANTADE, DOMNICH.

#### Assemblée générale des membres du Conservatoire de Musique.

Le 18 Prairial an VIII.

Le Rapporteur de la Commission spéciale chargée de la formation de la Méthode de Violoncelle, présente à l'Assemblée générale la réduction de cet ouvrage revêtue de l'adoption de la Commission. M. Baillot, l'un des rédacteurs, en donne lecture; l'Assemblée générale l'adopte à l'unanimité.

SARRETTE, Président.

#### Le Directeur du Conservatoire Impérial de Musique.

Vu l'adoption prononcée par le Conservatoire de Musique et aux termes de l'article 5. du titre 14. du Règlement.

Arrête:

La Méthode de Violoncelle adoptée par le Conservatoire Impérial de Musique servira de base à l'enseignement dans les Classes du Conservatoire.

SARRETTE.

## INTRODUCTION.

On a considéré la Basse, dans cet ouvrage, sous deux points de vue différens: d'abord, comme partie récitante appelée *Violoncelle* et comme partie d'accompagnement appelée 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 luthon 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 diapason 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 céder à l'expression en prenant part au dialogue. Ne l'emploie-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 à l'édifice et dont la marche régulière, 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'un 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 empêche 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 siècle, 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 naître 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 maîtres, 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 Quintette tel que le célèbre Boccherini la conçut, 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 fraîcheur et de pureté, et d'une expression toute particulière 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 accent 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 us avec l'accent expressif qu'exigent 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 maître 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 rêverie, 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 aperçoive; s'il attriste, c'est pour mieux toucher; s'il semble ôter à l'âme toute sa force, c'est pour la reconcilier avec elle même, pour appaiser le tumulte des passions, y faire succéder un calme délicieux, transporter dans un monde meilleur et faire goûter les plaisirs de l'âge 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 différents 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 exige 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 entière. 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 élément en faveur des morts au jour du jugement dernier: comme Haydn, il embrasse d'un coup d'œil la création entière, il peint la lumière, 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 Boccherini, il cherche à nous rappeler 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 appeler un sixième sens s'il ne valait 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 manière:



(1) Voyez 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 dehors.

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 maîtres, 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 grâce, et de fatiguer la poitrine en ce qu'elle oblige à courber le corps et à baisser la tête dans les passages où il faut démarcher, et de gêner les mouvemens de l'archet qui se trouve arrêté par la cuisse droite lorsqu'on attaque les cordes basses.

### ARTICLE DEUXIÈME.

#### DE LA MAIN ET DU BRAS GAUCHE.

La main doit être placée en haut du manche, la première phalange du pouce appuyée sous le manche qu'il ne faut presque pas sercer 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 première 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.

### MANIERE 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 troisième doigt, parce qu'à la première 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 parallèlement 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'un plomb. 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 SIX.

## 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, parallèlement 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 moelleux.

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'arrière 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 déjà recommandé, sans aucune force ni roideur. Pour maintenir la baguette penchée vers la touche il faut éviter de plier la main en dehors 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 flés ou les sons soutenus.

Exemple.



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

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

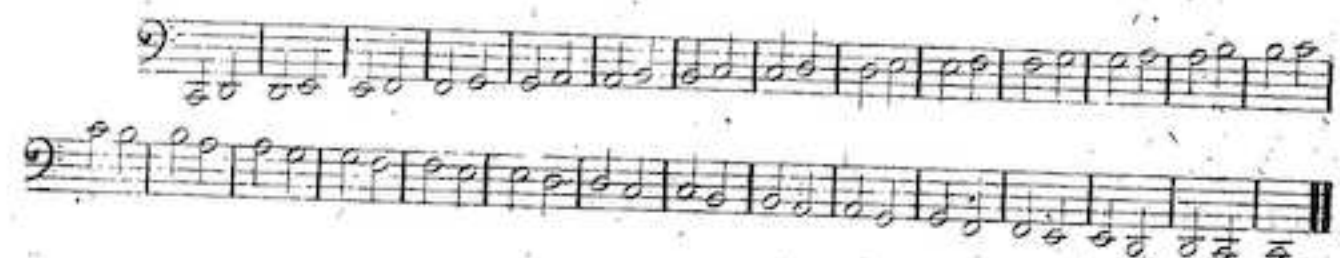
chercher à prendre une attitude noble et aisée; il existe un rapport secret entre le son de l'ouïe, et celui de la vue, si celui-ci est blessé, si l'on apperçoit dans la posture l'exécutant quelque chose de contraint ou de négligé, qui semble contredire tout ce qu'il peut faire avec expression et avec 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 presque impossible de voir en même temps 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.

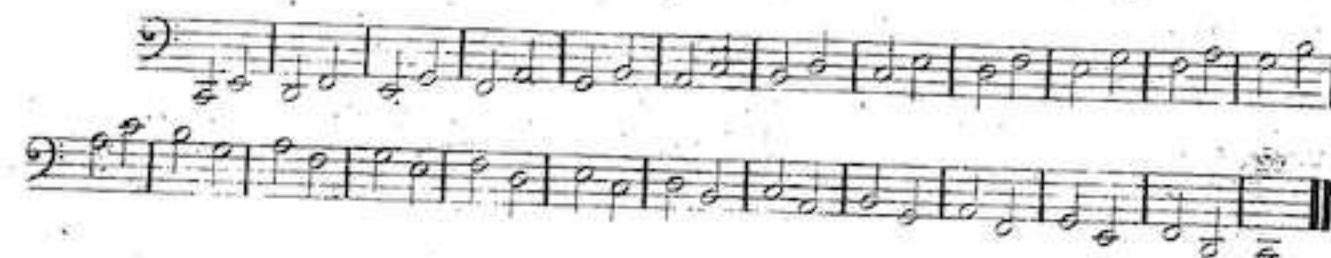
Les deux notes formant un intervalle d'un demi ton sont désignées par des noires.



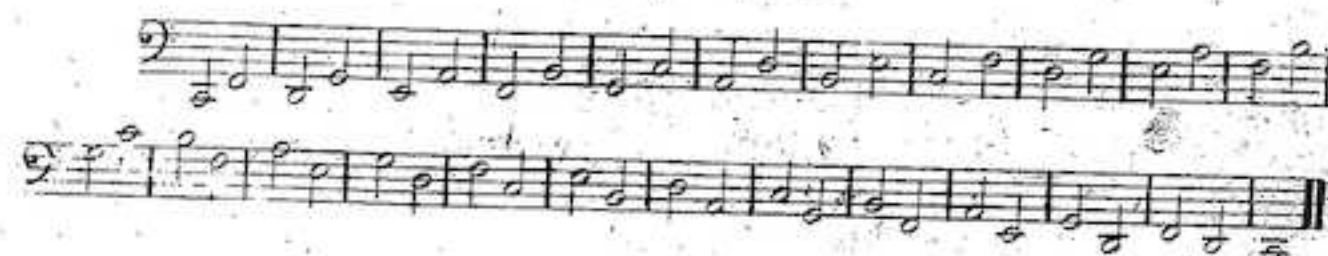
Gamme par secondes.



Gamme par tierces.



Gamme par quartes.



Gamme par quintes.

Two staves of musical notation for a pentatonic scale exercise, featuring bass clefs and quarter notes.

Gamme par sixtes.

Two staves of musical notation for a sixth-degree scale exercise, featuring bass and treble clefs and quarter notes.

Gamme par septimes.

Three staves of musical notation for a seventh-degree scale exercise, featuring bass clefs and quarter notes.

Gamme par octaves.

One staff of musical notation for an octave scale exercise, featuring a bass clef and quarter notes.

Gamme par neuviemes.

Two staves of musical notation for a ninth-degree scale exercise, featuring bass clefs and quarter notes.

Gamme par dixiemes.

One staff of musical notation for a tenth-degree scale exercise, featuring a bass clef and quarter notes.