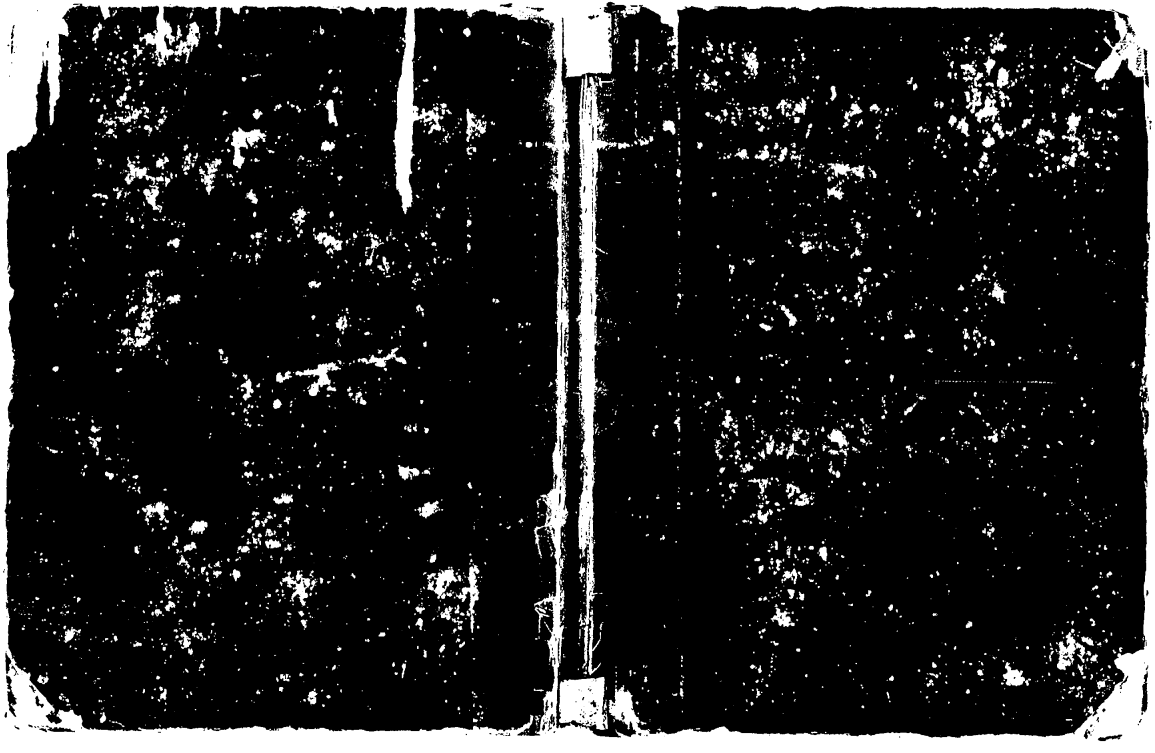
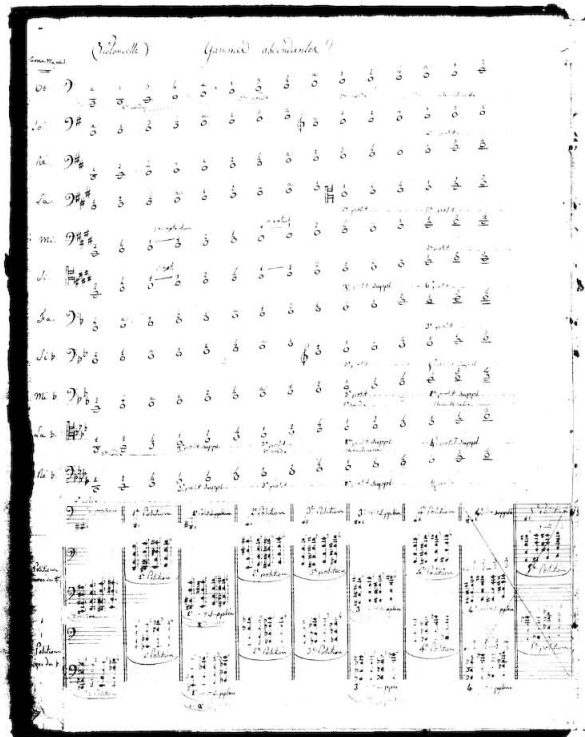




MÉTHODE

Violoncelle

et

de Basse d'Accompagnement

Rédigée par MM.

BAILLOT, LEVASSEUR, CATEL et BAUDIOT.

Adoptée

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

Prix 36f

Gravée par Le Roy.

A PARIS

Au Magasin de Musique du Conservatoire Royal,

Chez JANET et COTELLE Éditeurs Mds de Musique du ROI au Mont d'Or Rue St Honoré N° 125 et Rue de Richelieu Vis-à-vis la Rue Royale.

Roy & Cotelle Paris

CONSERVATOIRE IMPÉRIAL DE MUSIQUE.

ARRÊTÉS RELATIFS À L'ADOPTION D'UNE MÉTHODE DE VIOLONCELLE.

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

Le 17 Floréal an XII.

Pour satisfaire aux dispositions du Réglement 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, GOSSEC, CATEL, LEVASSEUR, BAILLOT, BAUDIOT, SOMIS, PLANTADE, DONNICHI.

Assemblée générale des membres du Conservatoire de Musique.

Le 18 Floréal an XII.

Le Rapporteur de la Commission spéciale chargée de la formation de la Méthode de Violoncelle, présente à l'Assemblée générale la rédaction 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.

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

Arrête:

La Méthode de Violonçelle 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 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 200 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.

CARACTERE 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'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 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 des 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 que le Violon qui est plus souple, plus délicat et plus varié. C'est un écueil qu'il faut éviter dans les actes où 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 empiète 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.

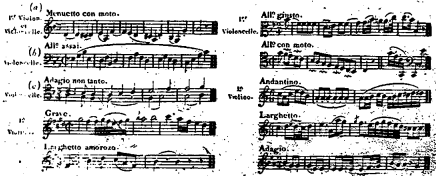
Il existe, comme nous l'avons dit, peu de concerto de Violoncelle, mais la réputation des virtuoses qui les ont composés et leurs talens d'exécution que la France regrette fait également aux élèves un devoir d'étudier leurs ouvrages.

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 Quintetto tel que le célèbre Boccherini l'a 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 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, traînés sur la corde, simplement effleurés selon les différens cas 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 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 goûter les plaisirs de l'age d'or. (*c*)



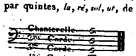
Tel est le genre d'expression de cette musique dont les [illegible] on demande un mécanisme pur, un jeu large et cependant plein de finesse et de détails, et par dessus tout une sensibilité vraie.

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 exige dans les grands concerts où les symphonies entendues d'assez 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 frappée 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 clément 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 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 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 coucher le corps et à baisser la tête dans les passages où il faut démancher, 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 première 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 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 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'a 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 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 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'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 dehors lorsqu'on approche la hausse du chevalet.

ARTICLE SEPTIEME.

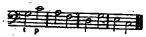
RÈGLES GENÉRALES POUR TIRER ET POUSSER L'ARCHET.

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

Exemple.

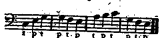
Le tirer au commencement de chaque mesure composée de deux notes.

Exemple.



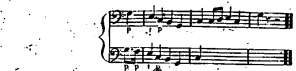
Le tirer et le pousser alternativement si la mesure est de trois notes.

Exemple.



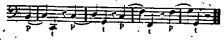
Le pousser si le morceau commence en levant par une ou deux notes.

Exemple.



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

Exemple.

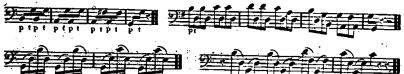


Par cette raison pousser les sons filés ou les sons soutenus.

Exemple.

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

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

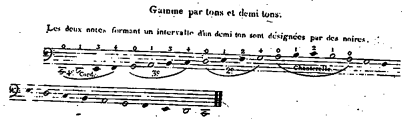
Lorsqu'on a eu soin de placer le Violoncelle, la main et le bras gauche, l'archet, la main et le bras droit de la manière prescrite par les articles précédens, il faut tenir la tête et le corps droits, et, éviter dans son attitude tout ce qui pourrait avoir l'air ou de la négligence ou de l'affectation.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

chercher à prendre une attitude noble et aisée; il existe un rapport étroit entre le sens de l'ouie, et celui de la vue, si celui-ci est blessé, si l'on apperçoit dans la manière dont 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 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.

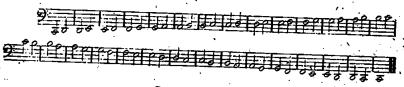
7

Gamme par tons et demi tons.

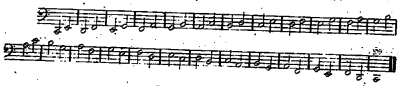
Les deux notes formant un intervalle d'un demi ton sont désignées par des noires.



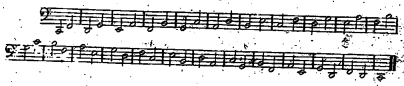
Gamme par secondes.



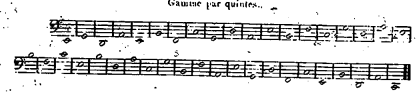
Gamme par tierces.



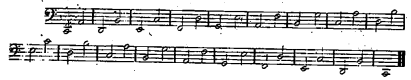
Gamme par quartes.



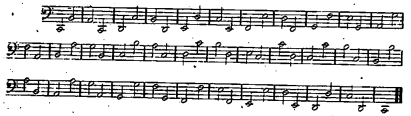
Gamme par quintes.



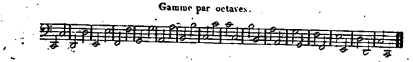
Gamme par sixtes.



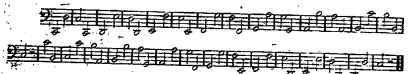
Gamme par septiemes.



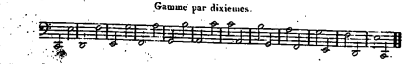
Gamme par octaves.



Gamme par neuviemes.



Gamme par dixiemes.



GAMMES

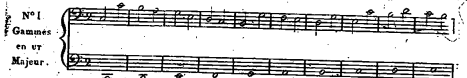
et Leçons

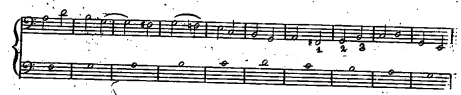
dans tous les tons majeurs et mineurs

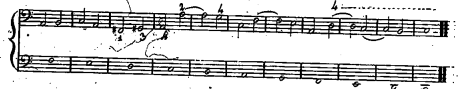
jusqu'à cinq dièses et cinq bémols

N.B. L'Elève 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.

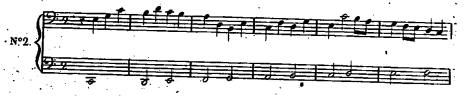
N°1
Gammes
en ut
Majeur.

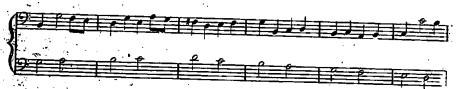


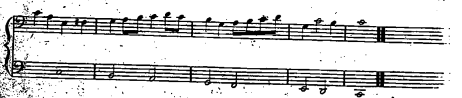


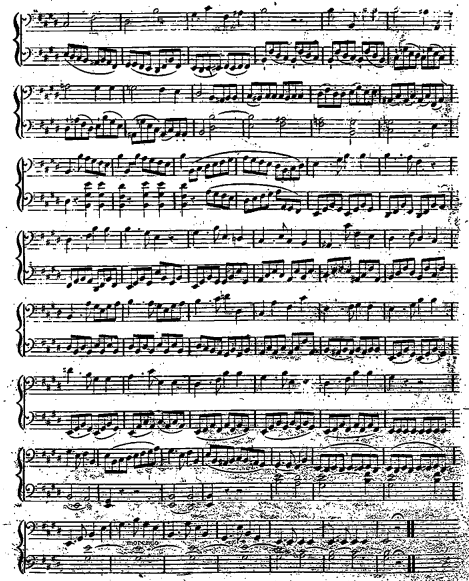


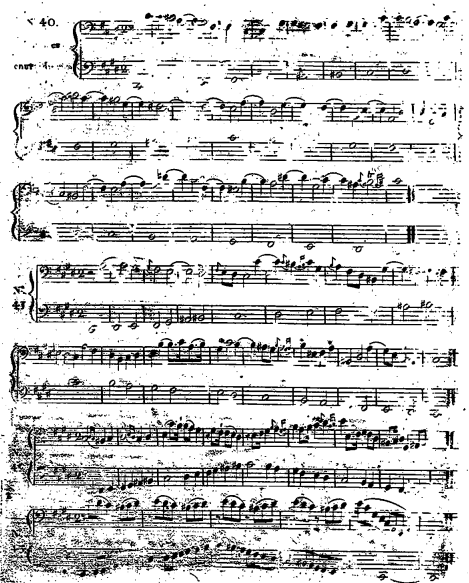
N°2.

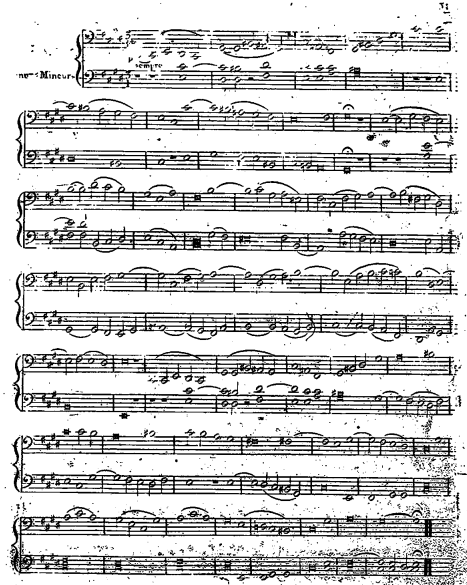


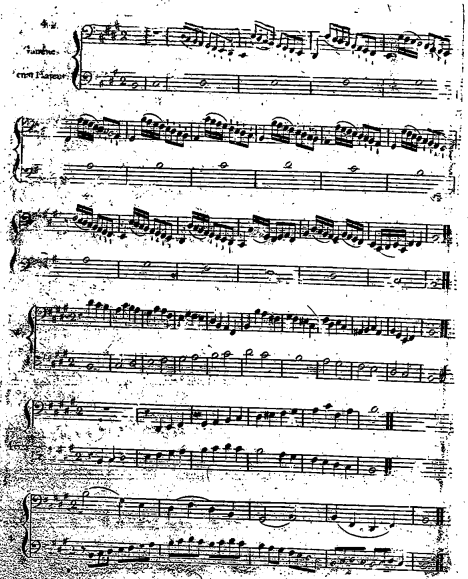


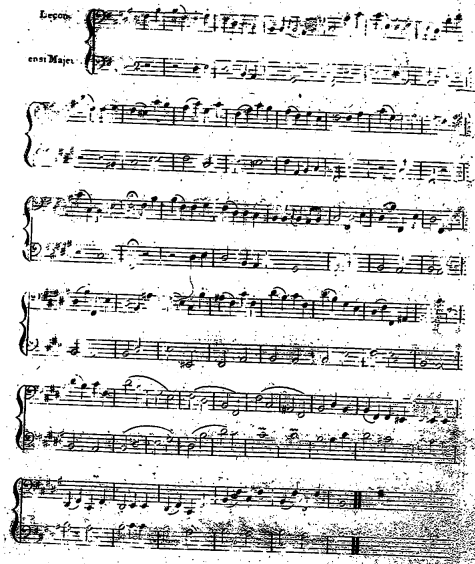


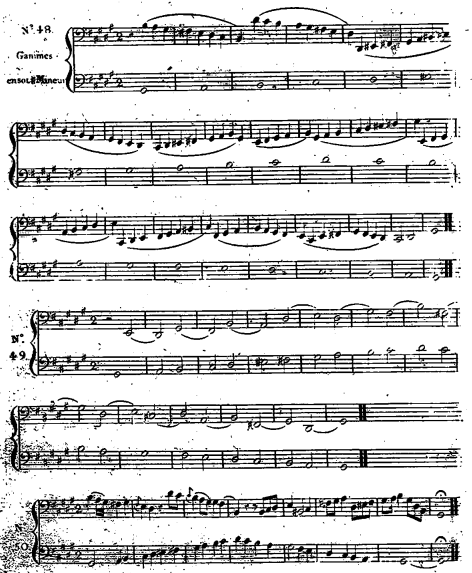


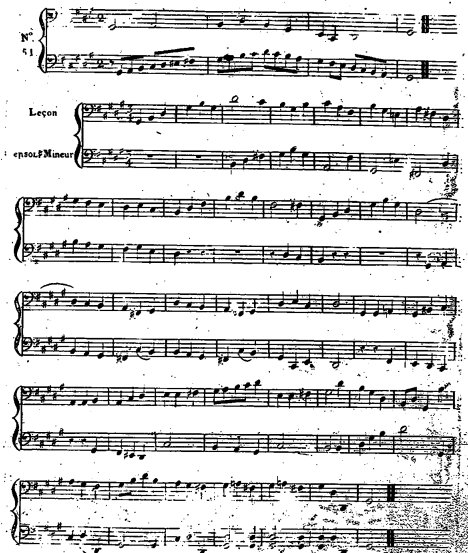


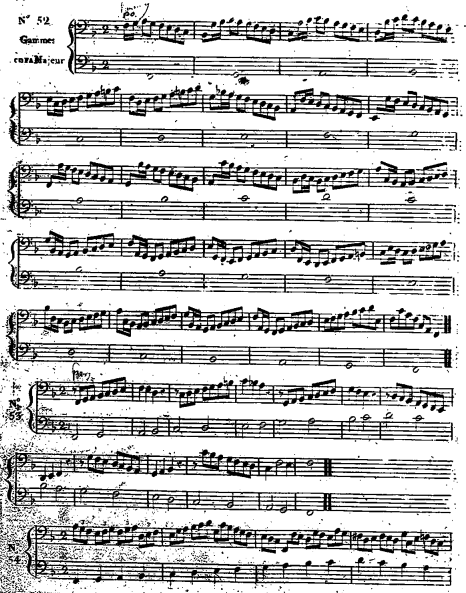


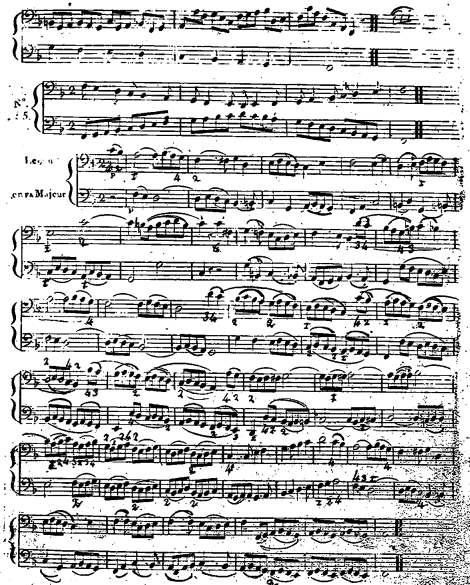

Gauche.
croi Majeur


Gauche.
croi Majeur


N° 48.
Gammes
en sol♯ Mineur
N° 49.
N° 50.


N° 51.
Leçon
en sol♯ Mineur


N° 52
Gammes
en va Majeur
N° 53


N° 55
Leçon
en va Majeur

N.° 56.

Gammes

ena...

N.° 57.

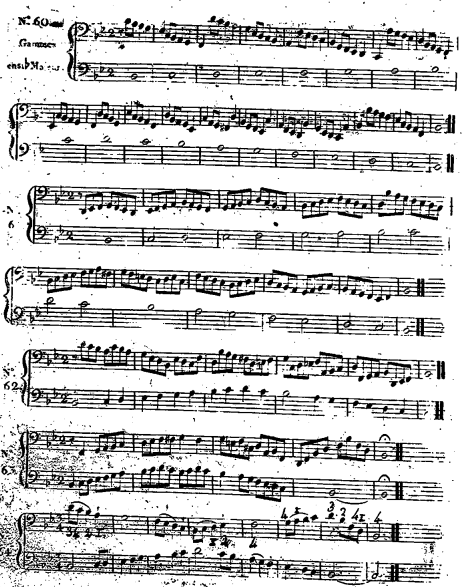
N.° 58.

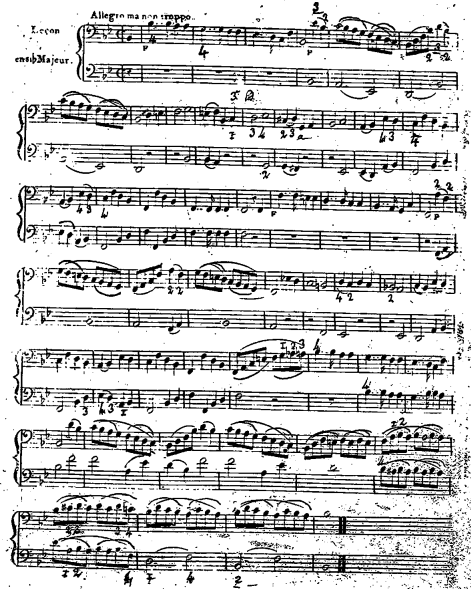
N.° 59.

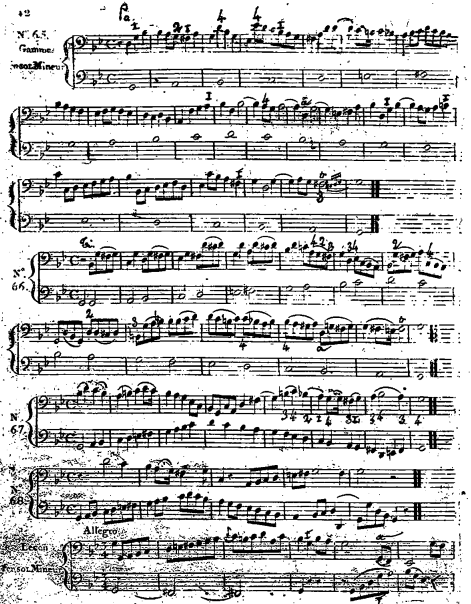
Moderato

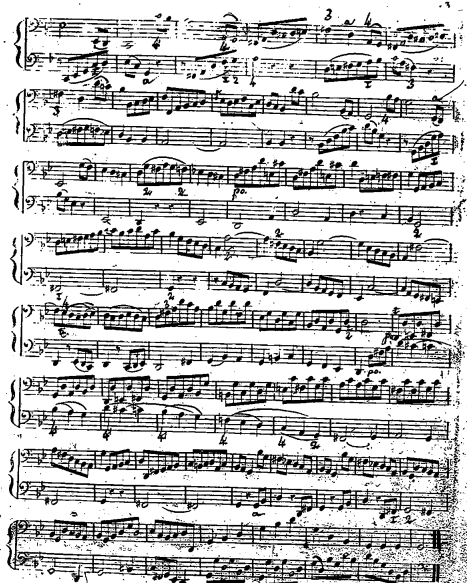
Leçon

enaz Mineur.


N.° 60
Gammes
en si♭ Majeur.
N.° 6
N.° 62
N.° 63
N.° 64


Allegro ma non troppo.
Leçon
en si♭ Majeur.


N° 65.
Gamme.
Menuet.
N° 66.
N° 67.
N° 68.
Allegro.



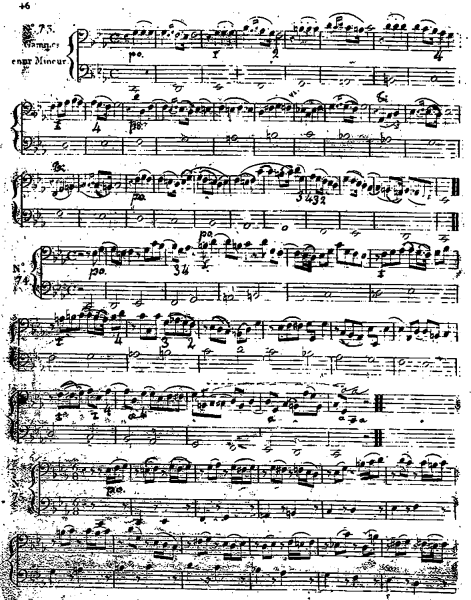
N° 69.
Gamme
en ut Majeur.

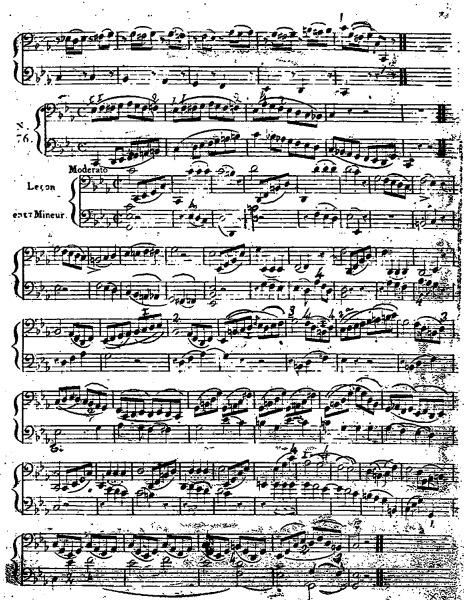
N.
70.

N°
71.

N.
72.

1.e leçon
en ut Majeur.

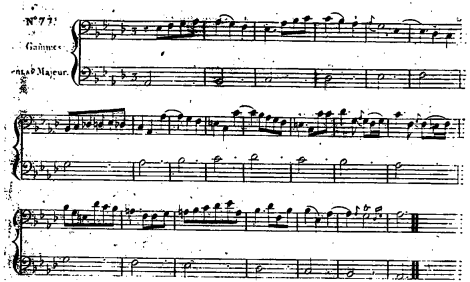

N.° 73.
Gammes
en ut Mineur.
N.° 74.
N.° 75.


N.° 76.
Moderato
Leçon
en ut Mineur.

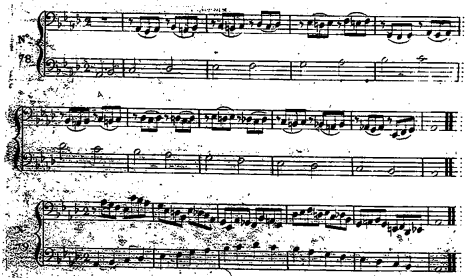
N° 77.

Gammes

en sol Majeur.



N° 78.

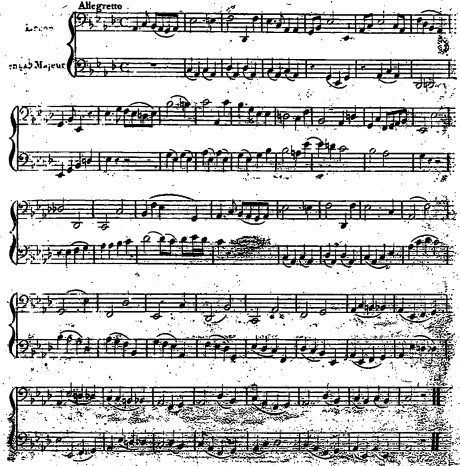


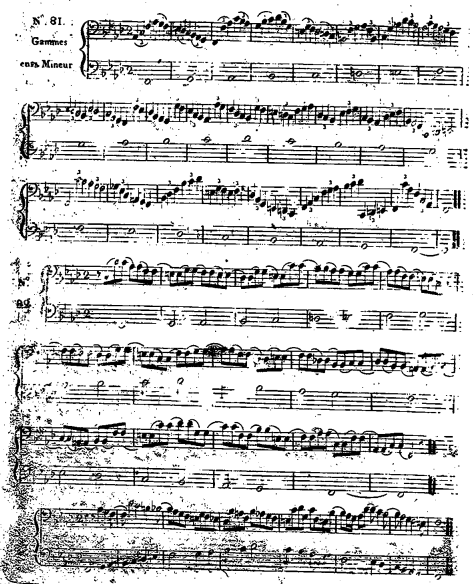
N° 80.

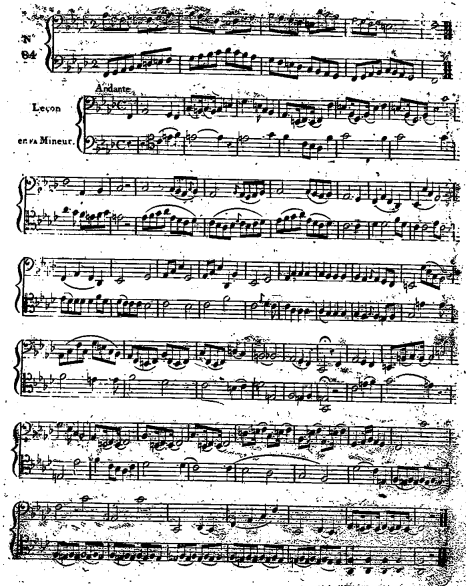
Allegretto

Leçon

en sol Majeur




N°. 81.
Gammes
en FA Mineur
N°
82


N°
84
Andante
Leçon
en FA Mineur.

N°. 85.

Gradinus en ma Majeur.

N°. 86.

N°. 87.

N°. 88.

Andantino

Leçon en ma Majeur.

N° 89

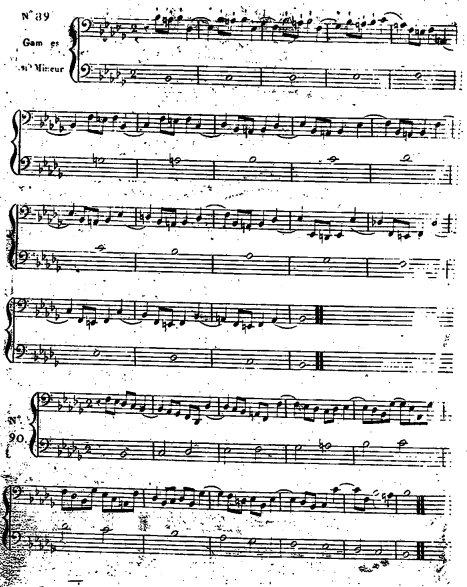
Gam en si♭ Mineur

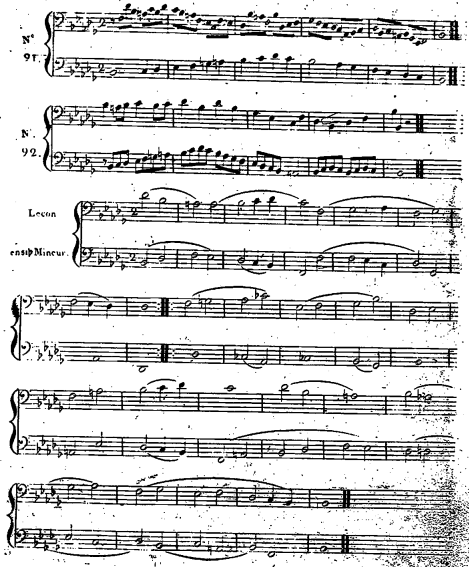
N° 90.

N° 91.

N° 92.

Leçon en si♭ Mineur.





GAMMES

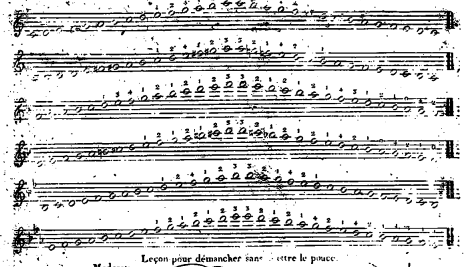
ET LEÇONS

pour apprendre à démancher

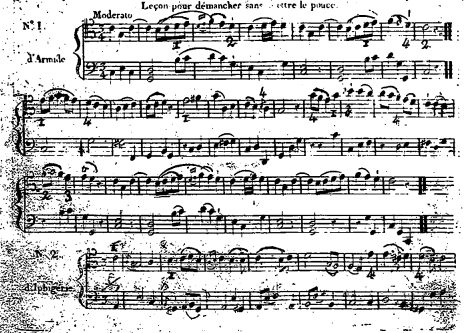
sans employer le pouce.

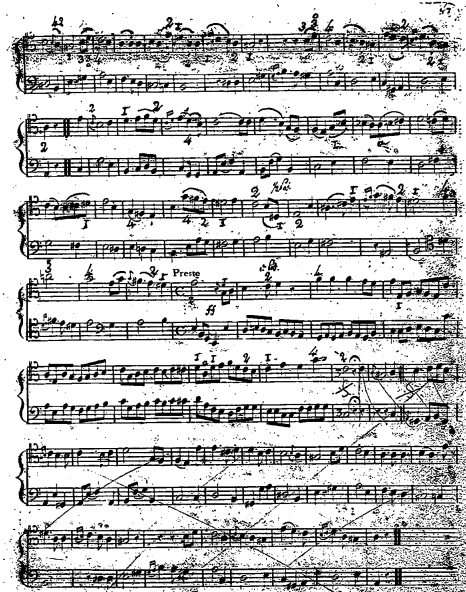
N.B Pour rendre ce travail plus agréable aux élèves, on a choisi dans différens ouvrages connus, des airs propres au caractère de l'instrument.

Gammes pour apprendre à démancher sans pouce



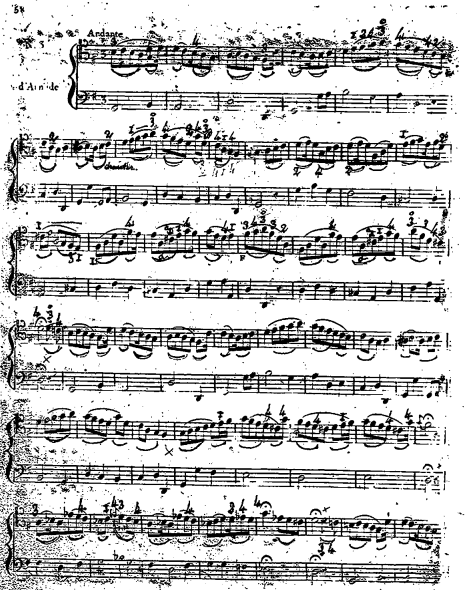
Leçon pour démancher sans mettre le pouce





Andante

d'Armide



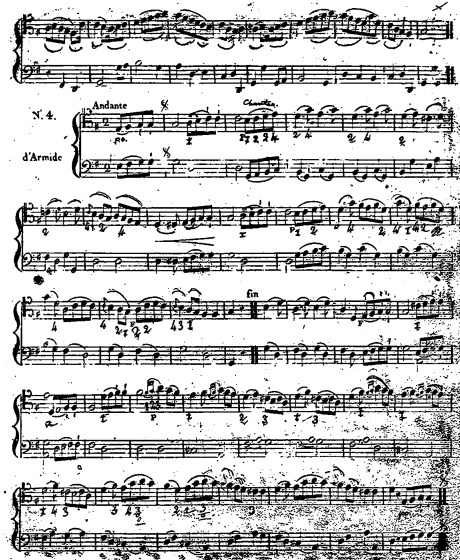
N.° 4.

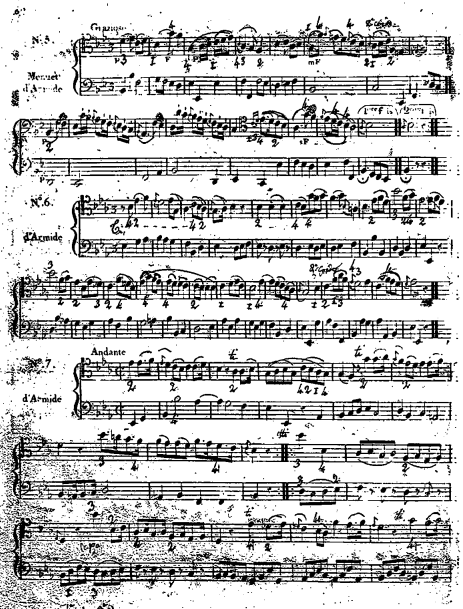
Andante

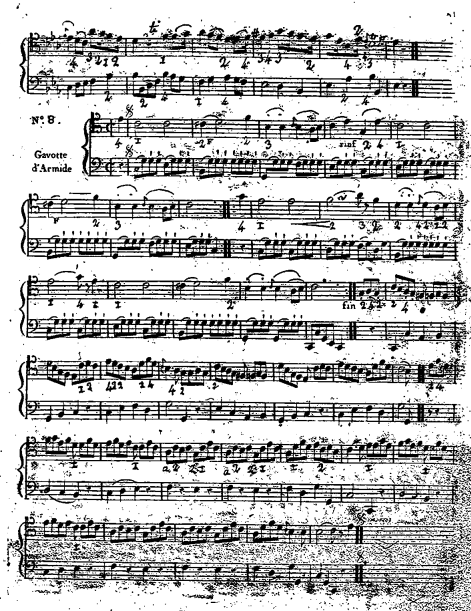
Chaconne.

d'Armide

fin




Gigue.
N.5.
Menuet
d'Armide
N.6.
d'Armide
Andante
N.7.
d'Armide

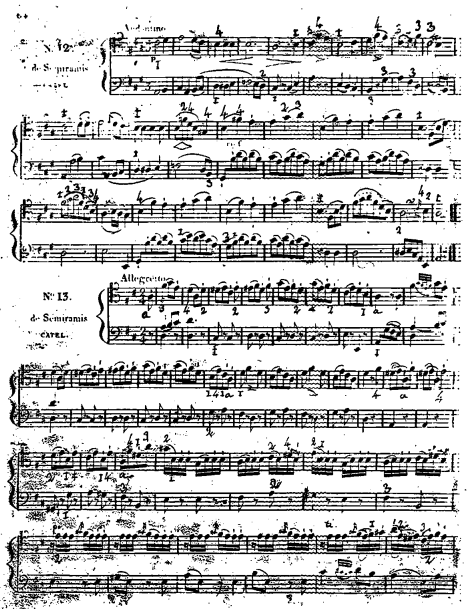

N.8.
Gavotte
d'Armide

N°. 9.
air d'Armide

N°. 10
Duo de la Flute enchantée de MOZART

N°. 11.
Air de la Flute enchantée de MOZART.

sur la touche

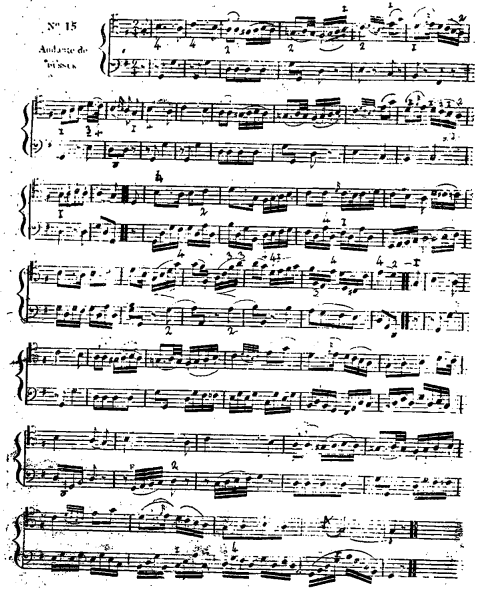


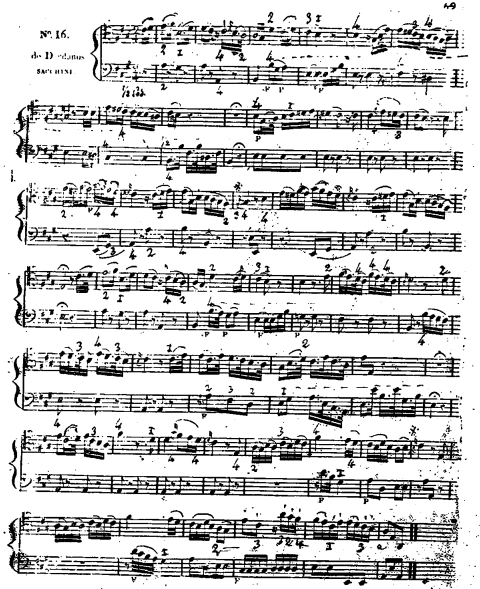
N.° 12.
de Semiramis
CATEL.

Andantino

N.° 13.
de Semiramis
CATEL.

Allegretto


Nº 15
Andante de
Weiss

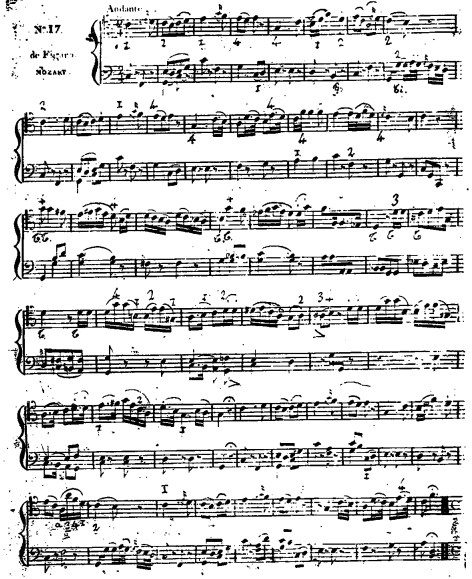

Nº 16.
de Dedains
SACCHINI

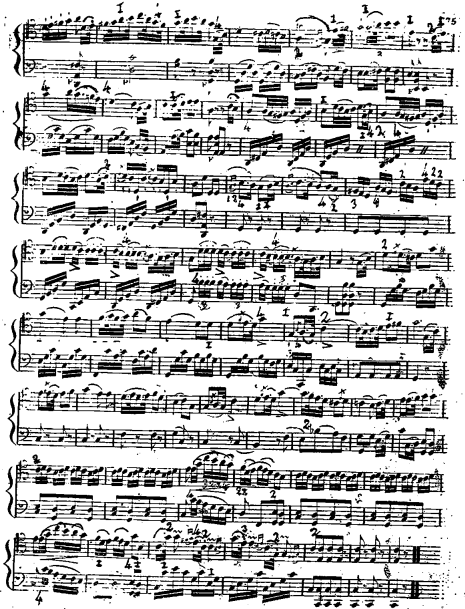
N°.17.

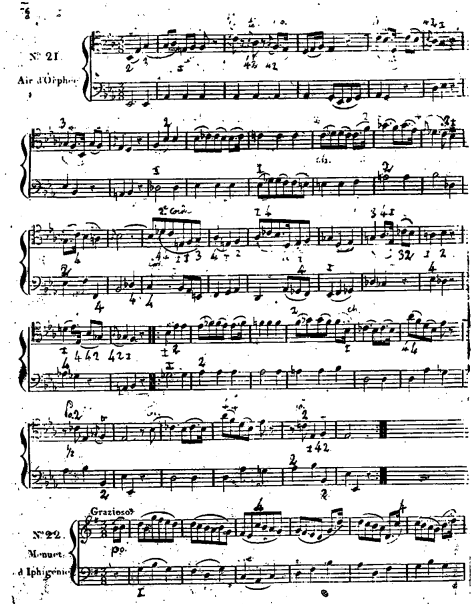
de Figaro.

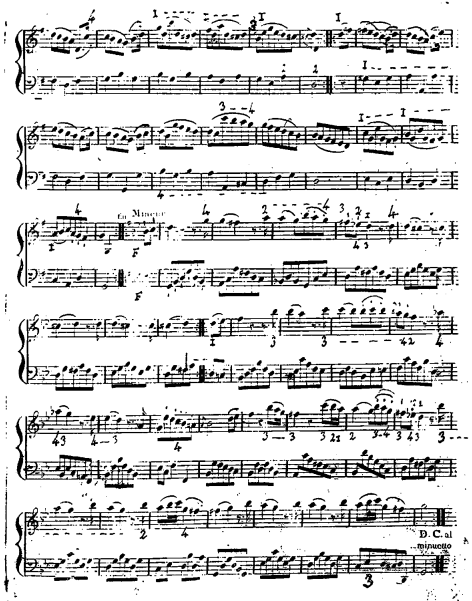
MOZART.

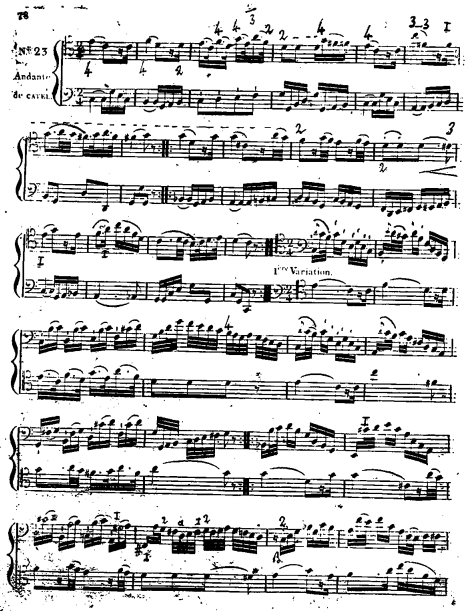
Andante

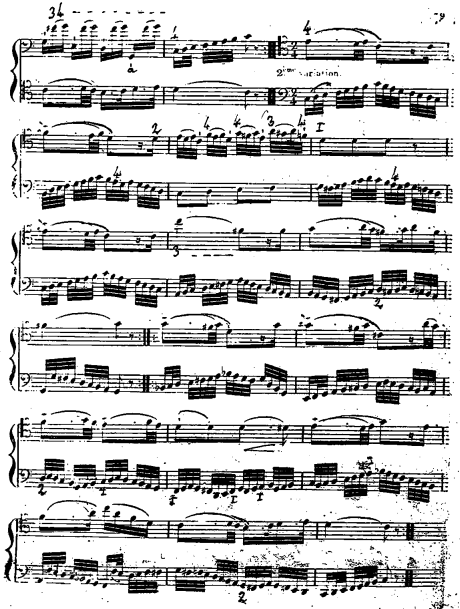





N° 21.
Air d'Orphée
N° 22.
Menuet.
d'Iphigénie
Grazioso
pp.


Menuet
D. C. al
minuetto


N.° 23
Andante
de CAVEL.
1.re Variation.


2.me 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 *mi* ains 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.

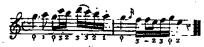
DE L'EMPLOI DU PETIT DOIGT AUX DIFFÉRENTES POSITIONS DU POUCE

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.

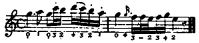
Il se présente fréquemment des phrases que l'on ne peut rendre aisément sans le secours du petit doigt.

Exemples.

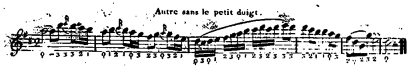
Sans le petit doigt.



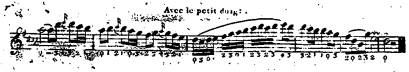
Avec le petit doigt.



Autre sans le petit doigt.



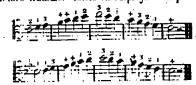
Avec le petit doigt.



Comme l'emploi du petit doigt est d'une très grande difficulté, lorsque parvenu à un âge 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 des circonstances l'exigent.

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

Mêmes Gammes faites en employant le pouce.



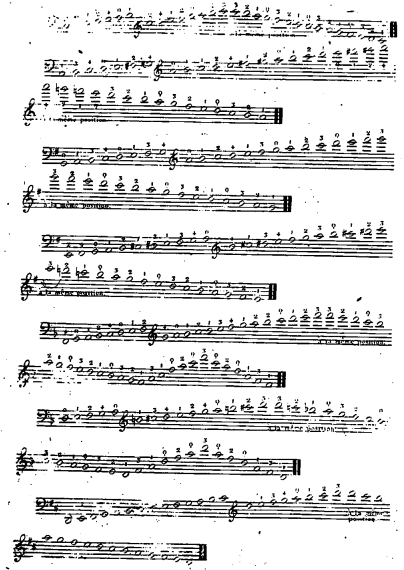
EXERCICES

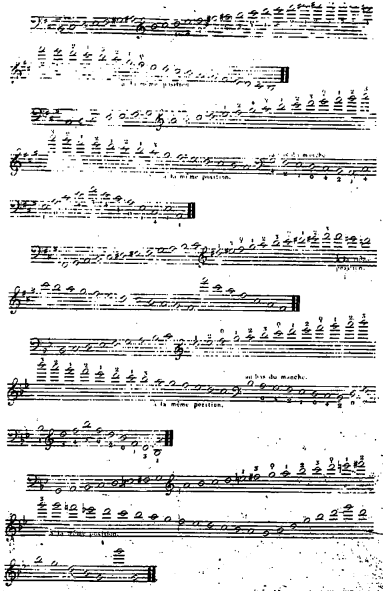
pour toutes les positions du pouce.

N.B. 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 se prendre à demander avec le pouce.





EXERCICES

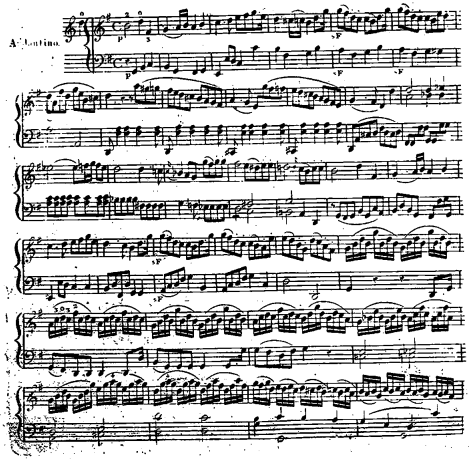
[illegible] prévient les élèves que [illegible] jouer ces exercices avec précision [illegible] il faut prendre les Allegro comme des Allegretto et ceux-ci comme des [illegible]

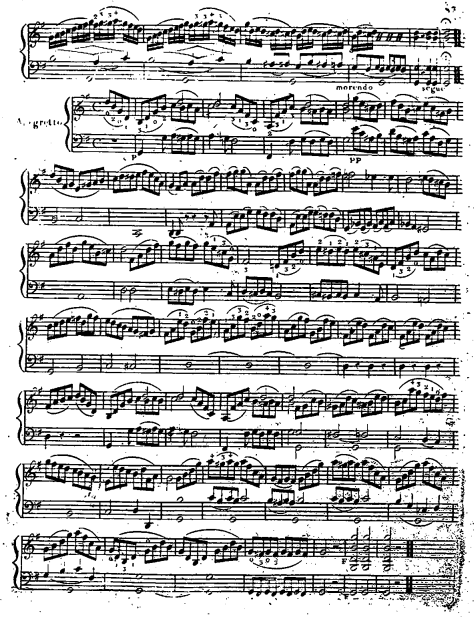
Nº Le doigté est indiqué de cette manière le pouce [illegible] et 4 doigts.

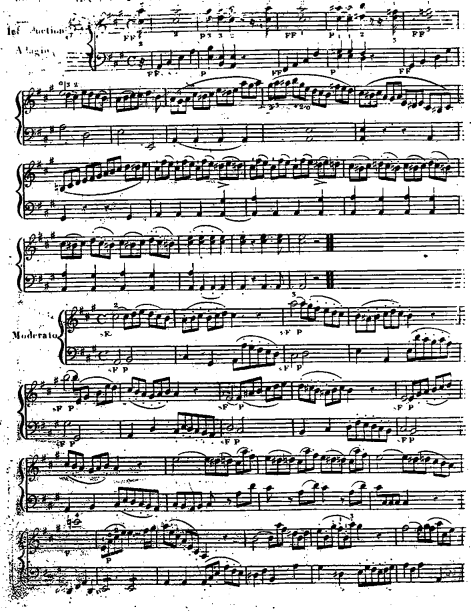
Nº Il faut faire usage du petit doigt dans tous ces exercices

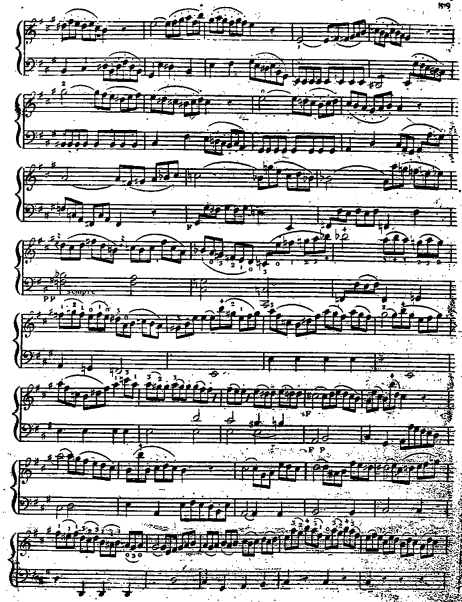
Leçon à la première position.

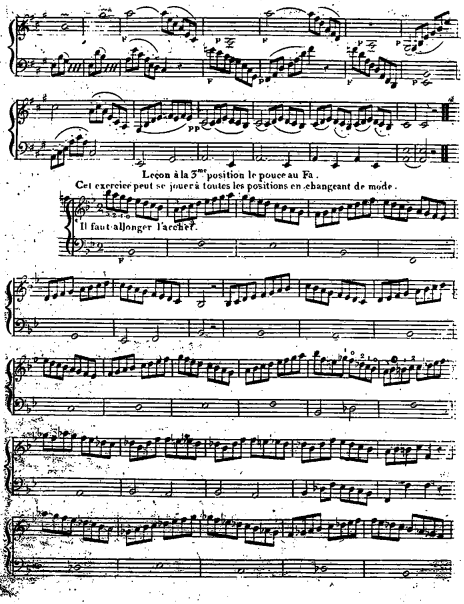
Le pouce au RE sur la chanterelle sans quitter.

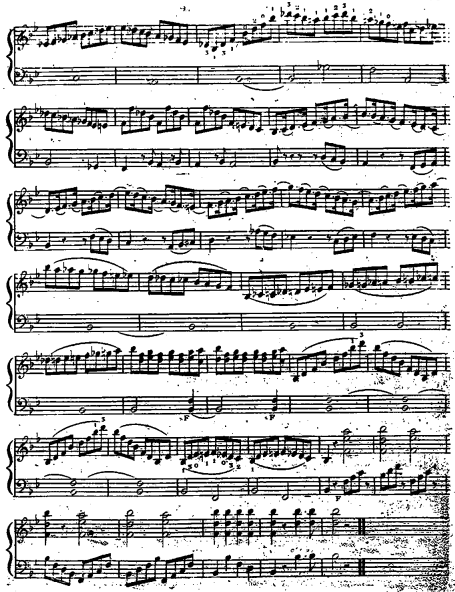




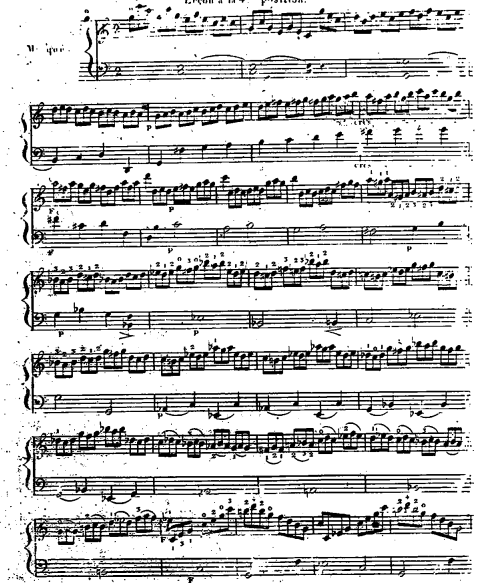

1er Action
Adagio
Moderato




Leçon à la 3me position le pouce au Fa.
Cet exercice peut se jouer à toutes les positions en changeant de mode.
Il faut allonger l'archet.



Leçon à la 4me position.



5ème position

Allegretto

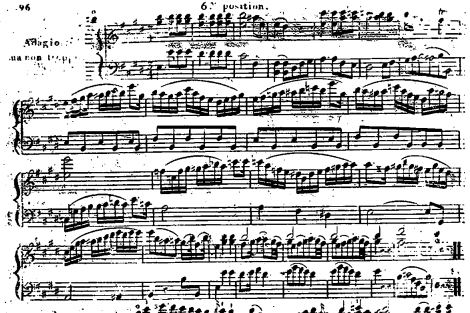
cres

cres

pp

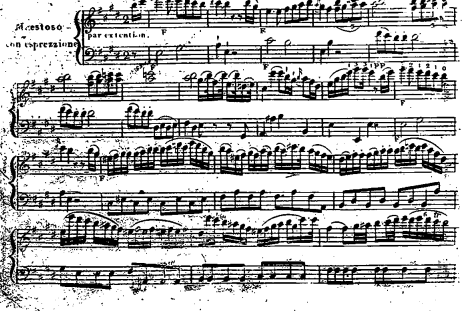
6.e position.

Adagio
ma non troppo

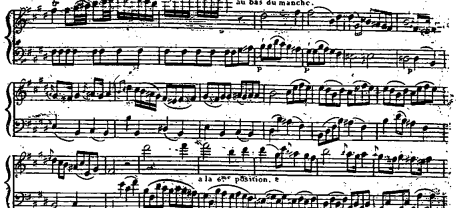


Maestoso
con espressione

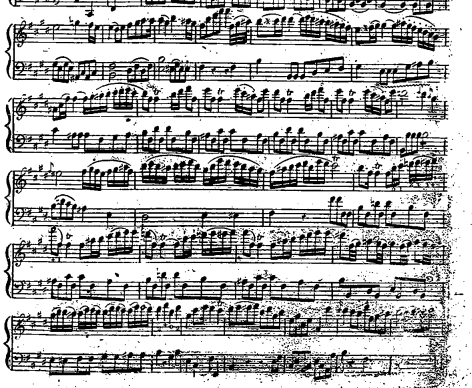
Sur extention.

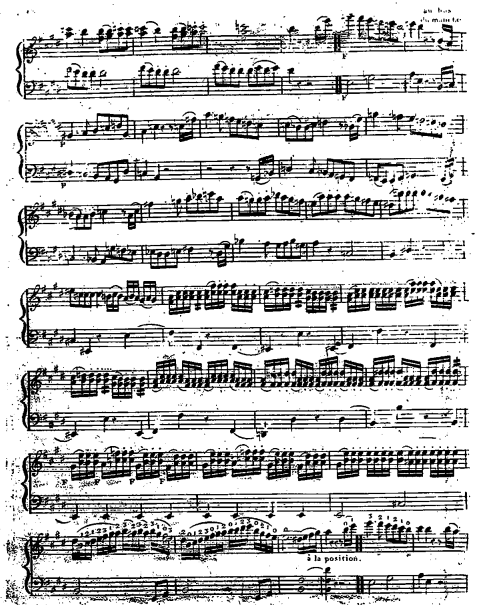


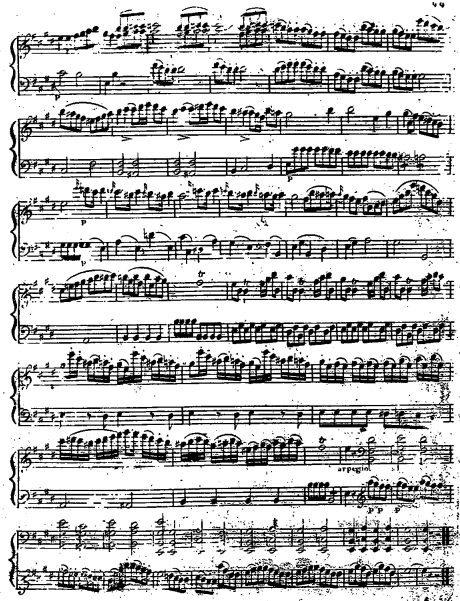
au bas du manche.

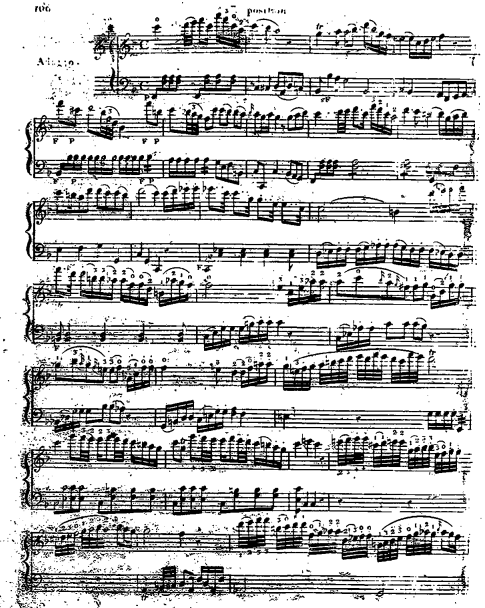


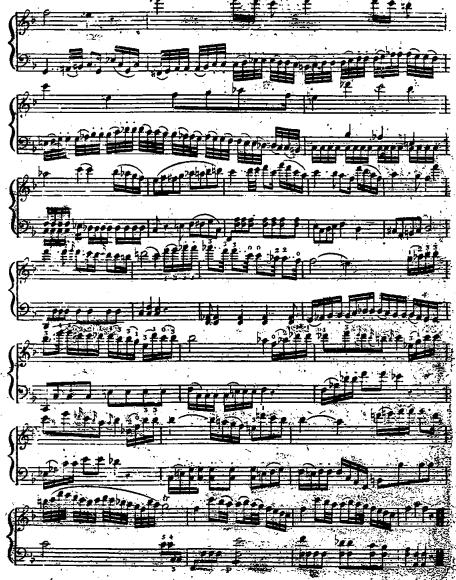
à la 1.re position. e




au bout du manche
à la position.


arpegio


Trombon
Allegro.

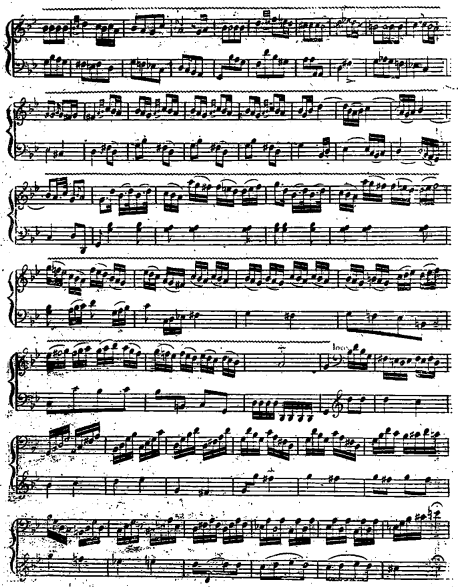


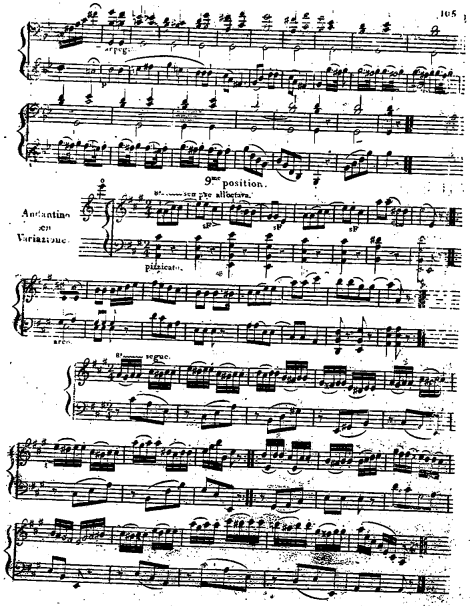
8ve position.

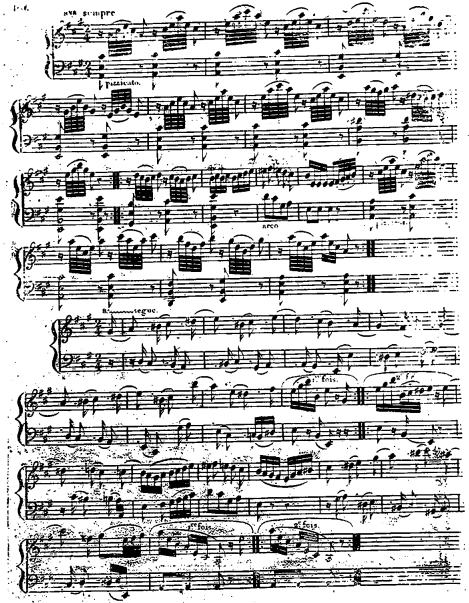
Agitato ma non troppo

espressione.

decrescendo


loco

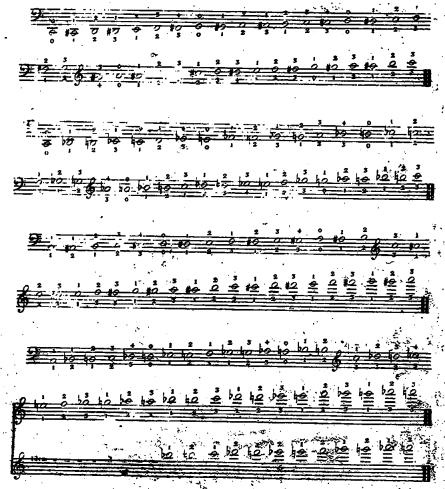

arpeg.
9me position.
Andantino
con
Variazione.
pizzicato.
arco.
segue.

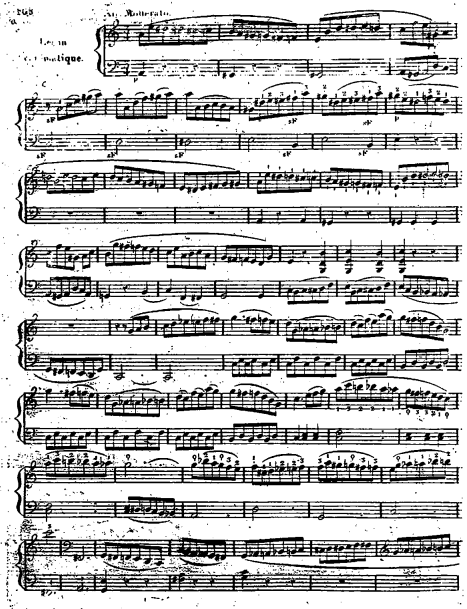


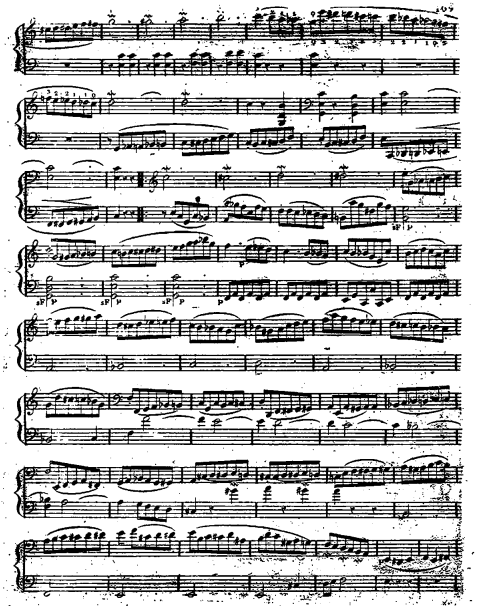
ARTICLE DIXIEME.

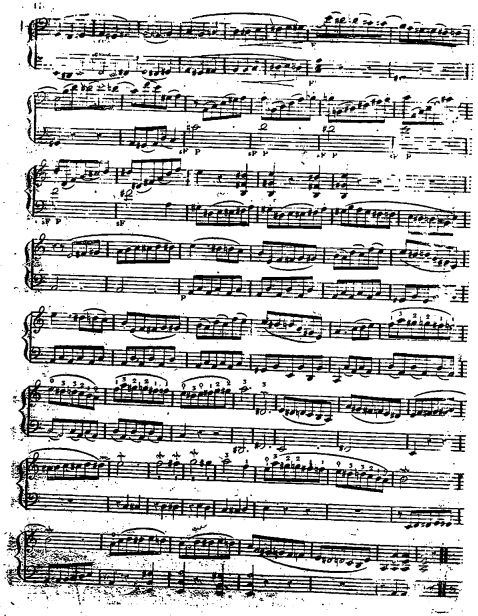
DEMI TONS.

Gammes chromatiques.




Ad. Moderato.
Legato
Cromatique.



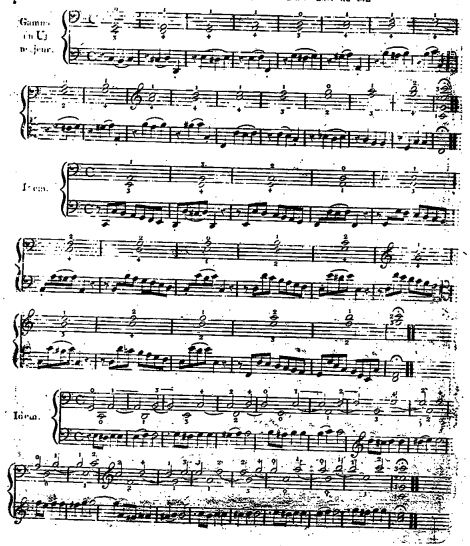


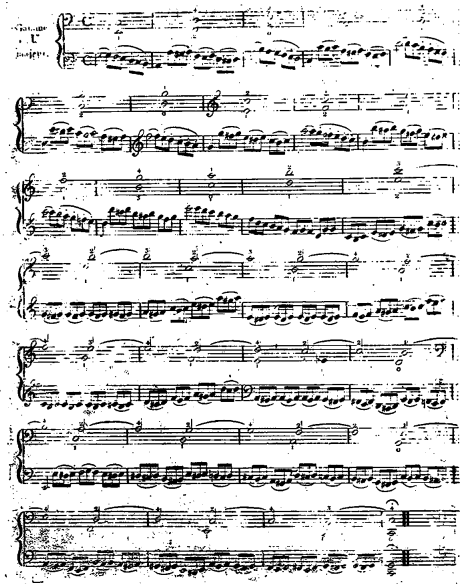
ARTICLE ONZIEME.

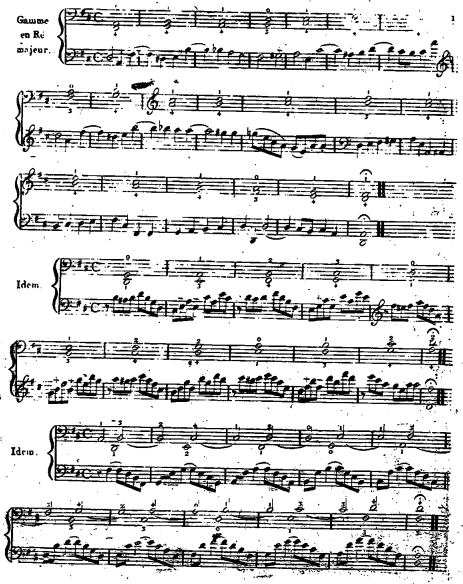
GAMMES EN DOUBLES CORDES.

Gamme en ut Majeur, commençant à la 3me note du ton

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 F. majeur

Idem.

Idem.

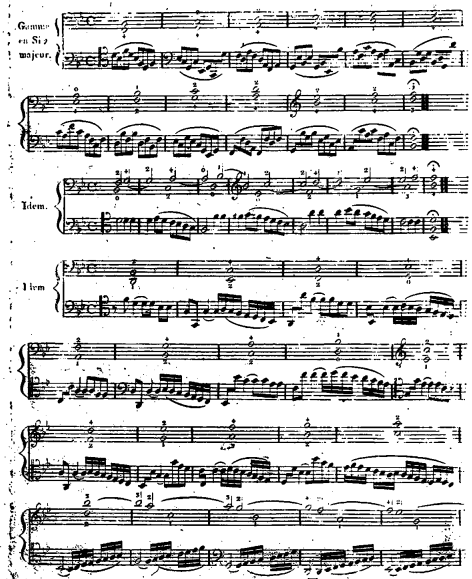
Gamme en Re mineur.

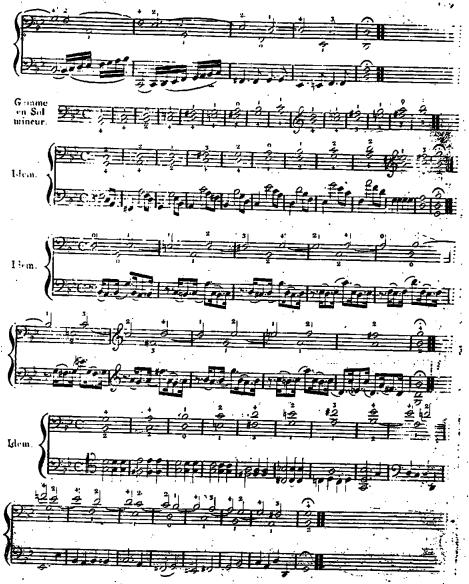
Idem.

Idem.

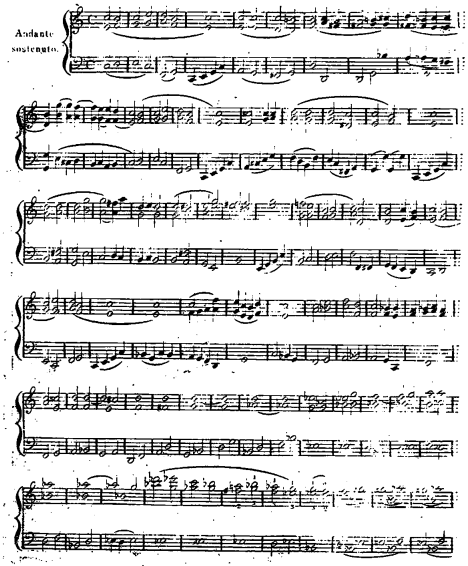
Idem.

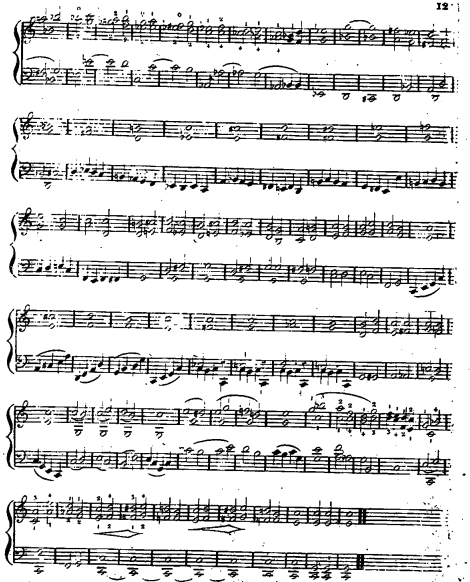
Gamme en Sib majeur.


Gamme en Si ♭ majeur.
Idem.
Idem


Gamme en Sol mineur.
Idem.
Idem.
Idem.

Andante
sostenuto.



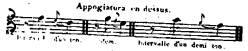


ARTICLE DOUZIÈME.

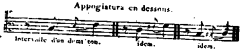
ORNEMENS DU CHANT.

PETITE NOTE ou APPOGGIATURA. (1)

La Petite Note est un agrément du chant que les Italiens appellent *Appoggiatura*. Quand elle passe en dessous, elle est toujours d'un ton ou d'un demi ton.

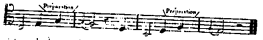


Quand elle passe en dessous, elle doit former constamment un intervalle d'un demi ton.



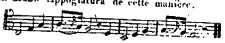
Elle vaut ordinairement la moitié de la valeur de la note dont elle est suivie, et cette valeur est prise sur celle de cette note même.

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



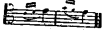
Le mot *Appoggiatura* dérivant du verbe *Appoggiare*, qui veut dire *appuyer*, on doit conséquemment appuyer sur la petite note; mais si elle est trop ou trop peu appuyée, elle manque son effet.

On peut faire un double Appoggiatura de cette manière.



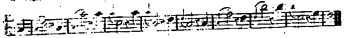
Cet agrément ne se marque point, c'est à l'exécutant à le placer avec goût.

Voici une autre espèce de double Appoggiatura 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 Principes de Chant et de Solfège publiés par le Conservatoire de Musique, et servir à l'enseignement

[illegible] compositeurs employent quelquefois la petite note pour indiquer le *Parameu*[illegible] [illegible] *d'eux*.



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.

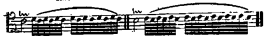
TRILLE.

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 dégré au dessus.

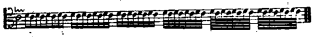
Il y a deux sortes de Trilles, celui d'un *Ton*, et celui d'un *demi Ton*.

Exécution. Exécution.



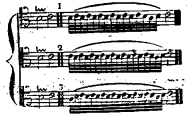
Pour avoir un beau Trille, il faut faire retomber le doigt avec la plus grande souplesse et agilité d'aplomb sur la corde en le levant assés haut pour lui donner de l'élan. On commence lentement pour éviter d'y mettre de la roideur, on augmente peu à peu de vitesse, mais seulement lorsqu'on a pris l'habitude 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.

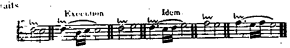
Preparations.



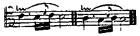
Mo[illegible]

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

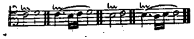
Exécution. Idem.



On peut y joindre une petite note de passage.

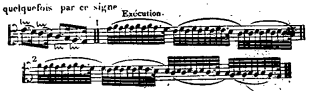


En montant, la petite note de passage ne s'employe jamais.

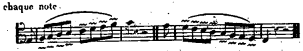


Il y a des cas où le Trille ne s'achève pas, on le nomme alors *Brisé* ou *Mordant*, ou l'indique quelquefois par ce signe.

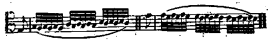
Exécution.



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



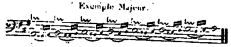
Cet enchaînement de Trilles peut se faire en commençant par la note supérieure, de cette manière.



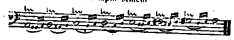
Ou bien en faisant sentir la note principale, c'est-à-dire celle sur laquelle le Trille est marqué.

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

Exemple Majeur.



Exemple Mineur



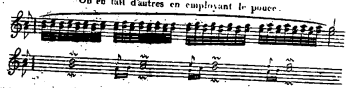
Il est indispensable de faire souvent ces exercices dans tous les tons, d'abord très lentement et ensuite avec la vitesse convenable, si l'on veut avoir un beau Trille.

DOUBLE TRILLE.

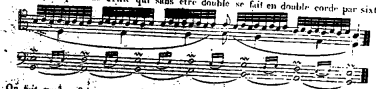
Comme on est obligé, dans le bas du manche du Violoncelle, de se servir de l'index et du petit doigt pour faire une tierce, soit majeure, soit mineure; le Trille double n'est praticable qu'au moyen d'une corde à vide.

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.

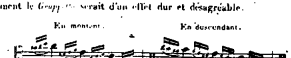


On fait quelquefois un simple Trille entre deux notes qui obligent à laisser deux doigts posés.

PETIT GROUPPE, ou GRUPETTO

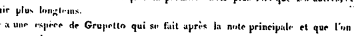
On donne ce nom à un agrément composé de trois notes.

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

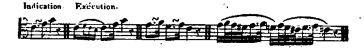


Pour le bien faire on doit marquer la première note plus fort que les autres, et la soutenir plus longtems.

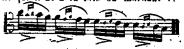
Il y a une espèce de Grupetto qui se fait après la note principale et que l'on indique par ce signe.



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



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



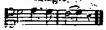
DIVISION DE L'ARCHET.

Il est important de connaître 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.

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

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

Adagio.



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

Moderato.
Exécution.

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

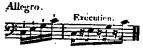
2. Détacher du milieu et quelquefois des trois quarts de l'Archet dans les traits de vitesse. La pointe de l'Archet étant toujours sèche et dure et ne pouvant suffire à mettre en vibration de grosses cordes comme celles du Violoncelle, on évitera de jamais s'en servir."

Presto.

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

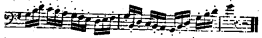
Lorsque le trait exige que chaque note soit martelée on les sépare comme dans l'exemple 2. Si le signe est un peu allongé sur la note de cette manière,

Allegro.



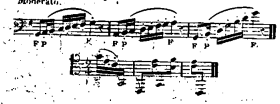
on allonge un peu plus l'Archet; mais s'il n'y a que des points, on fait le coup d'Archet très court et assés loin du chevalet pour que le son soit rond et que le martellement soit doux à l'oreille.

Allegro.



Le *Sposato*, 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.

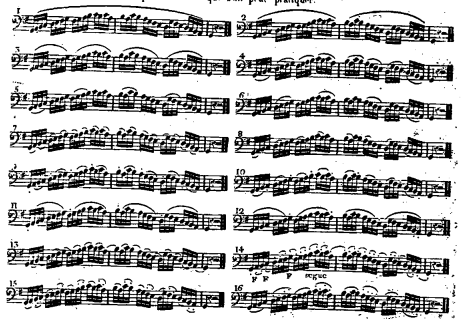


[illegible] DE L'ARCHET.

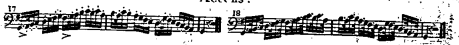
Pour éviter la monotonie, ou [illegible] de certains traits plus d'élégance, d'intérêt ou de chaleur, on les varie en faisant sur les mêmes notes des coups d'archet différens.

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.

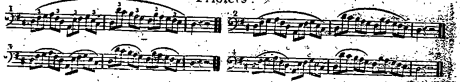
Voici quelques exemples de ceux que l'on peut pratiquer.

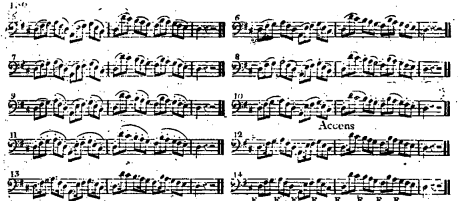


Accens.

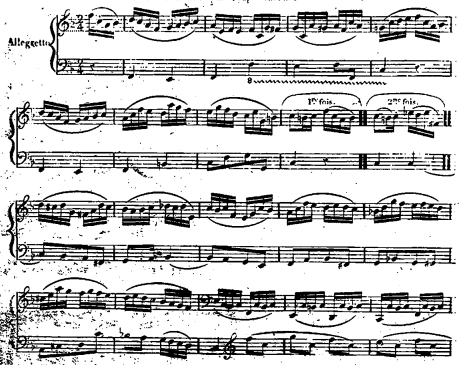


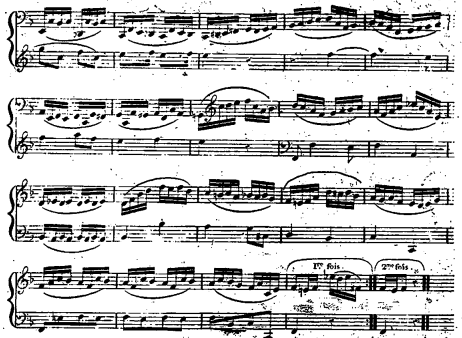
Triolets.



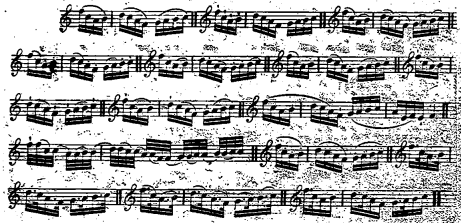


Exercice de différens coups d'archet.





Différens coups d'archet.

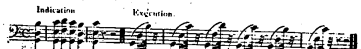


DE L'ARPÉGGIO.

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)

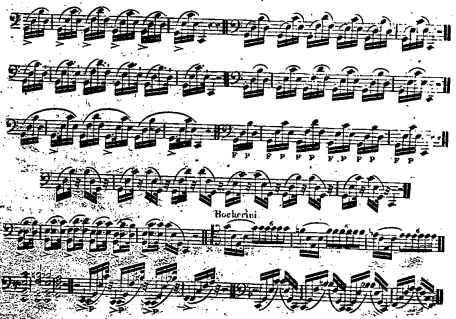
Il se fait sur trois cordes ou sur quatre, d'un seul ou de plusieurs coups d'archet. Il est du plus bel effet lorsqu'on a soin de commencer par la note la plus grave sur laquelle il faut tirer un son plein, les autres notes doivent se faire légèrement et finir en adoucissant sur la chanterelle.

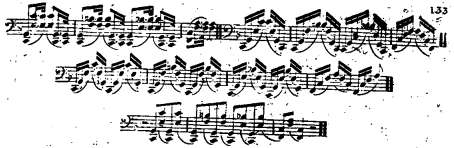
Les Arpeggio et batteries se font en commençant des deux tiers de l'Archet du côté du talon.



Les Arpeggio suivans se font soit en tirant soit en poussant la première note, de la manière indiqué par un p. ou par un t.

A trois cordes.





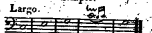
DU SON.

Le principal mérite du Violoncelle est dans sa qualité de son, dans son timbre 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 parallèlement au chevalet comme on l'a déjà 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.

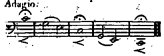
SONS ENFLÉS, DIMINUÉS, FILÉS, NUANCÉS.

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.

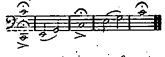
Adagio.



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 degré 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.

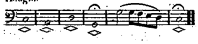


Le son filé se fait en commençant piano, en forçant peu à peu le son jusqu'au milieu de l'archet, et en le diminuant insensiblement jusqu'au bout, soit en poussant, soit en tirant.

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 soivre ou à placer à propos de lui même lorsqu'elles ne sont pas indiquées, la musique manque d'effets, de clarté, et parconséquent de charmes; on ne saurait les observer avec trop d'attention, soit dans les morceaux où le Violoncelle est une partie récitante, soit dans ceux où il ne fait qu'accompagner, mais dans ce der-

[illegible] sur [illegible] avoir appris en général de musique quelque chose de particulier [illegible] aux masses [illegible] et parconséquent mettre une grande différence entre un *forte* dans une symphonie et un *forte* placé dans un trio, ou un duo. Le contraire également d'une voix. Un auteur ne peut indiquer que les forte, et demi nuances qui se trouvent dans les morceaux mêmes.

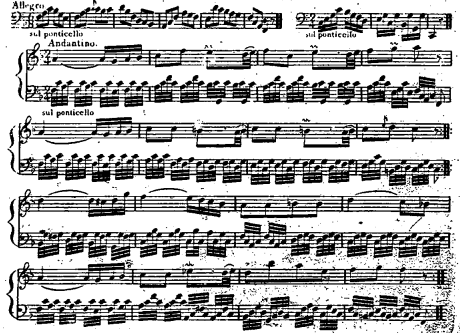
On recommande donc aux élèves de s'appliquer constamment à [illegible] à observer les *forte* et à *adoucir le forte* [illegible] *piano* et *vice versa*.

Il est nécessaire de [illegible] règle générale pour [illegible] son fait augmenter [illegible] force dans les traits qui vont en montant, et [illegible] dans ceux qui vont en descendant. Ex.

Ex. exple.

On employe quelquefois une espèce de son que l'on tire en approchant le plus sensible l'archet du chevalet, et en le promenant très légerement 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.

Allegro.

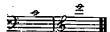


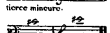
SONS HARMONIQUES.

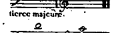
C'est une espèce singulière de sons qu'on tire du Violoncelle en approchant davantage l'archet du chevalet, et en posant légèrement le doigt sur certaines divisions de la corde. Ces sons sont fort différens pour le timbre et pour le ton de ce qu'ils seraient si l'on appuyait tout à fait le doigt. Quant 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.

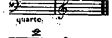
Table des Sons Harmoniques sensibles et appréciables sur le Violoncelle.

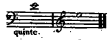


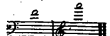


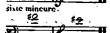


La corde à vuide donne		
La tiere mineure.	tierce mineure.	La dixneuvieme ou double octave de la quinte.
La tiere majeure.	tierce majeure.	La dixseptieme ou double octave de la même tierce majeure.
La quarte.	quarte.	La double octave.
La quinte.	quinte.	La douzieme ou l'octave de la même quinte.
La sixte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









On désigne le son harmonique par ce signe.

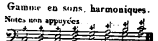
Pour faire la gamme en sons harmoniques on est obligé de tenir à de certaines notes un doigt appuyé sur la corde pendant que l'autre doigt ne fait que l'effleurer. Le doigt appuyé sert alors de chevalet mobile et donne par ce moyen de nouvelles divisions harmoniques en raccourcissant plus ou moins la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

Gamme en sons harmoniques.

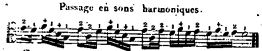
Notes non appuyées.

3me Corde. 2me Corde.

Notes appuyées.



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.

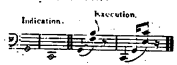
ACCOMPAGNEMENT DU RÉCITATIF.

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.

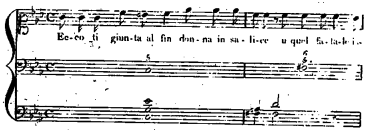
Comme dans les bons ouvrages le Récitatif a toujours une marche bien ordonnée et qui tient au caractère de celui qui est en scène, à la situation où il se trouve, et à la nature de sa voix, il faut: 1° proportionner la force du son à l'effet principal comme on l'a déja recommandé plus haut; (voyés article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

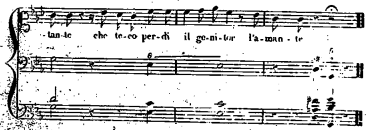
...ment sur broderies sans ritournelles. Le récitatif accompagnement est toujours la basse de la chose. Mais dans de certains cas on se permet de placer quelques traits de chant. Il faut que ce soit en faisant entendre les notes de l'accord. 4° Ou bien frapper l'accord des arpèges, et en général de cette manière.

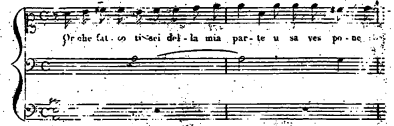


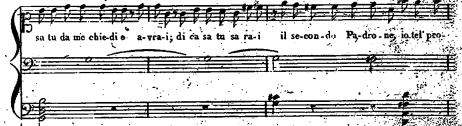
Une tierce, une sixte, ou même un unisson bien placés valent mieux que cette quantité de notes qu'on y substitue quelquefois. Il ne faut rien qui puisse distraire l'oreille du sujet principal, car l'attention s'affoiblit en se partageant, et le récitatif simple n'est pas comme le récitatif obligé, où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

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









ACCOMPAGNEMENT
DE LA MUSIQUE INSTRUMENTALE.

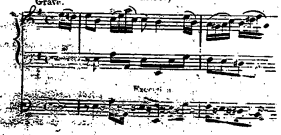
[illegible] accompagner [illegible] instrument le [illegible] la sonate, le [illegible], le quatuor ou le [illegible] a peu de règles à donner, et c'est surtout dans ce genre [illegible] que le goût doit [illegible] et que le sentiment des convenances [illegible] des bornes à l'expression. [illegible] qui exécute la partie principale peut se livrer [illegible] inspiration [illegible] quelquefois un grand abandon dans son jeu, mais la basse d'accompagnement [illegible] de déterminer la marche des accords, ne doit [illegible] permettre aucun équivoque, aucune irrégularité, aucune expression particulière qui lui [illegible] 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 [illegible] L'accompagnateur doit rester impassible au milieu de ces légères altérations de mesure que l'expression permet de feindre et dans ce désordre apparent que [illegible] Italiens appellent *Tempo di [illegible]*, la Basse doit servir de régulateur dans [illegible] 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 [illegible].

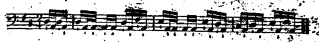
Le second sera de bien distinguer les notes qui ne sont que de simple accompagnement, comme la basse d'une sonate ou d'un morceau de chant sans dialogue, d'avec celles qui doivent se fondre pour ainsi dire dans le dialogue, et devenir tour à tour partie d'accompagnement et partie récitante.

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

Grave. (TARTINI.)

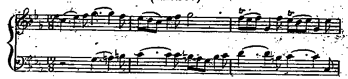


Exemple tiré d'un quatuor de Mozart.

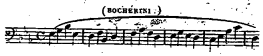


Les notes chantantes doivent au contraire être liées, rendues avec les nuances particulières et les intentions du chant principal dont elles doivent seconder l'effet d'une autre manière, c'est-à-dire en se fondant avec lui pour former un ensemble parfait, soit qu'elles y répondent en imitation, comme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

(TARTINI.)



(BOCHERINI.)



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.

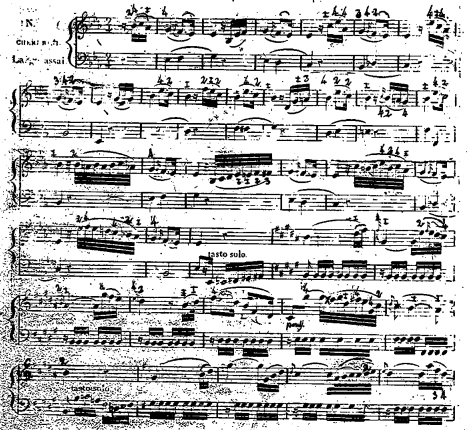
L'imagination invente les ornemens mais le bon goût les restreint, leur donne la forme et l'expression convenable et même les exclut entièrement dans tous les morceaux „ ou le sujet de la composition et ses parties présentent un objet ou „ un sentiment particulier qui ne peut être altéré en aucune manière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

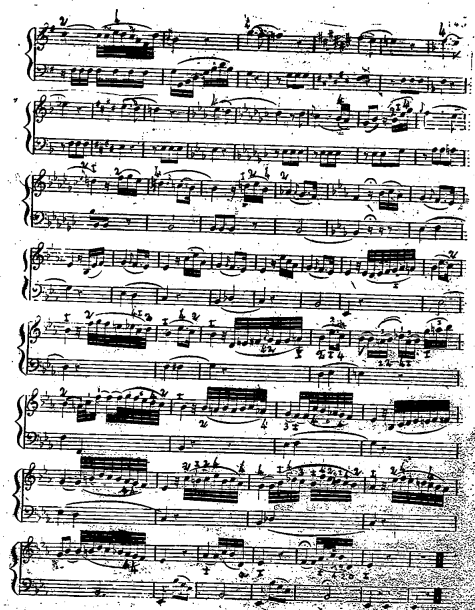
Il ne suffit pas d'avoir égard à la place où il faut mettre les ornemens on doit encore éviter de les multiplier. La quantité d'ornemens nuit à la véritable expression, défigure la mélodie et finit par devenir monotone. On ne s'en sert souvent

[illegible] défaut de sensibilité, [illegible] dans l'intention d'augmenter [illegible] de l'exécution, [illegible] une erreur rien n'est [illegible] touchant [illegible] que l'expression soit parée par les grâces, mais non pas éclipsée par elle. Le bon goût veut que l'on emploie 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 de 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 [illegible] viennent se placer avec [illegible] élégance naturelle et ne lui font rien perdre [illegible] expression.





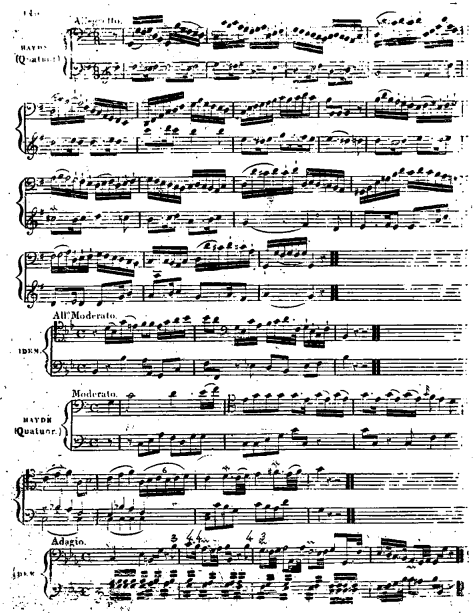
Recueil

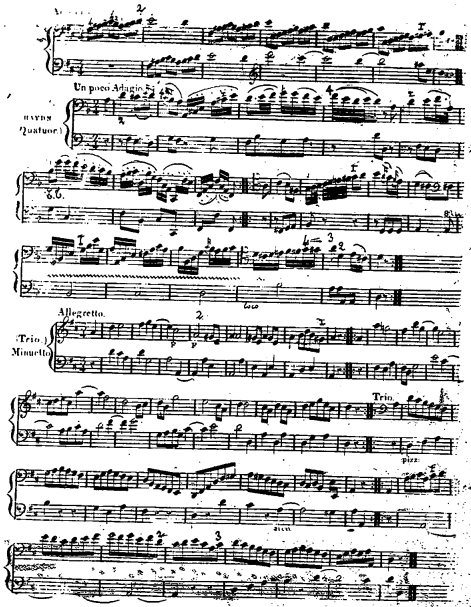
DE PASSAGES

Tirés des ouvrages

de HAYDN, BOCCHERINI, &c.

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


Allegretto.
HAYDN
(Quatuor.)
All'Moderato.
IDEM
Moderato.
HAYDN
(Quatuor.)
Adagio.
IDEM


Un poco Adagio.
HAYDN
(Quatuor.)
Allegretto.
Trio.)
Minuetto
Trio.
pizz.
arco

HAYDN.
Quatuor.

Allegretto.

HAYDN.
Quatuor.
Trio.

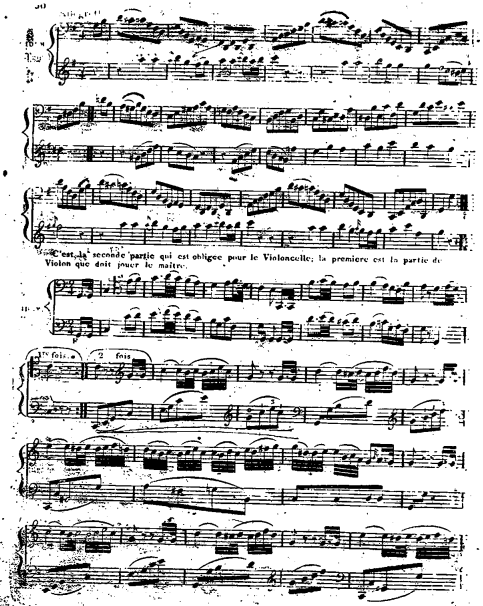
TRIO.
Presto.

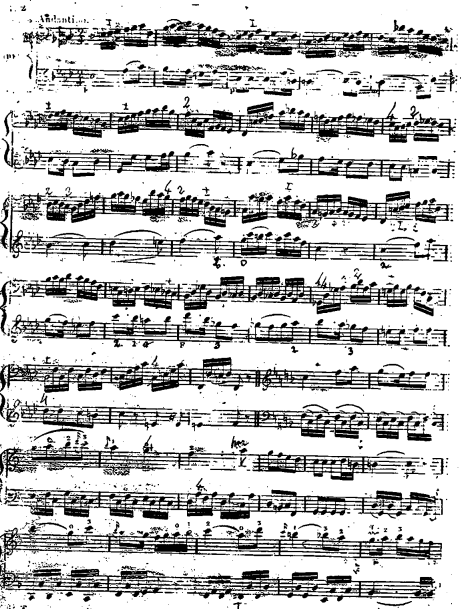
Vivace assai.

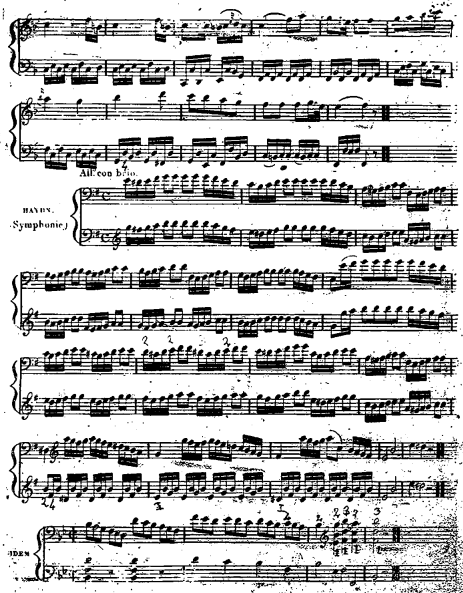
TRIO.

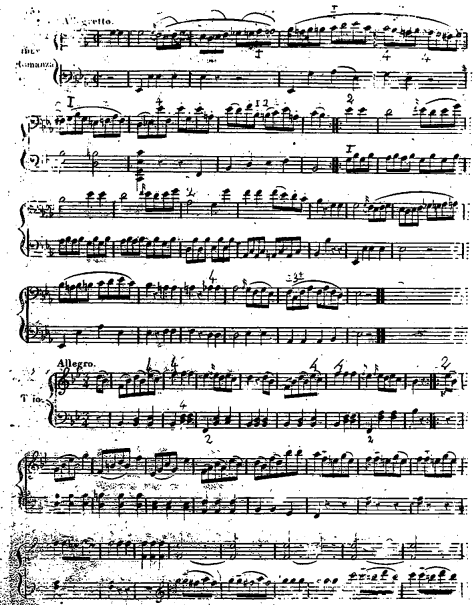
Andantino.

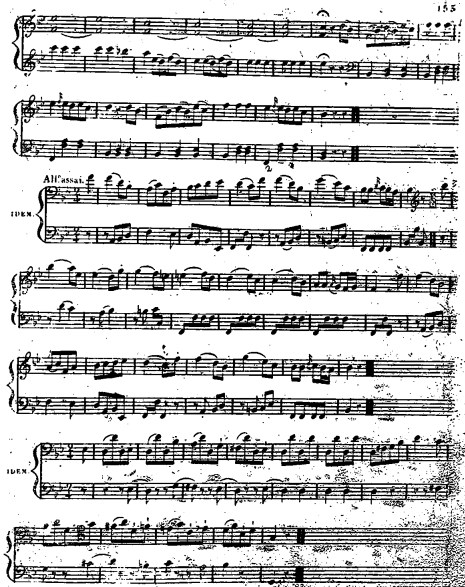
TRIO.

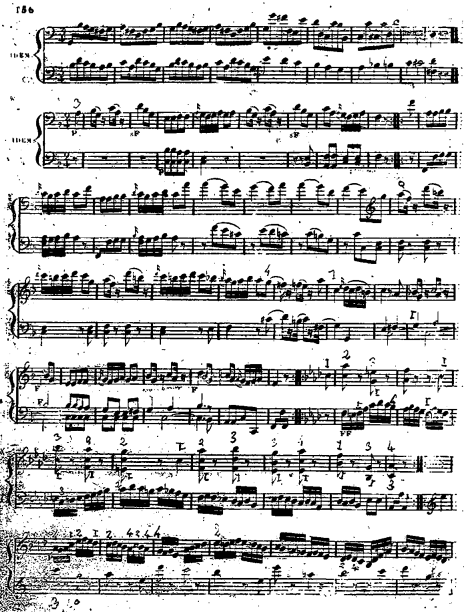

C'est la seconde partie qui est obligée pour le Violoncelle; la premiere est la partie de Violon que doit jouer le maître.
1re fois.
2 fois

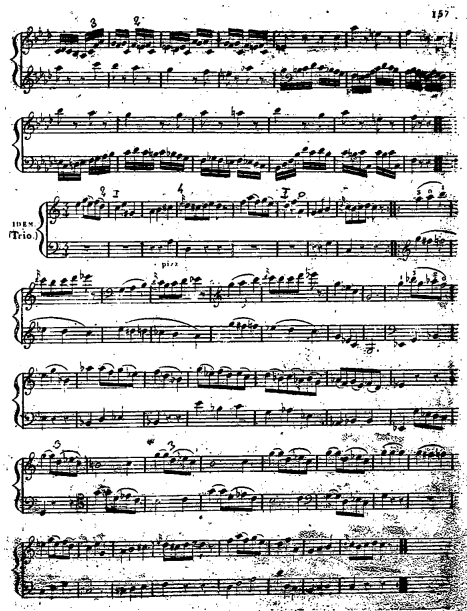

Adanti...

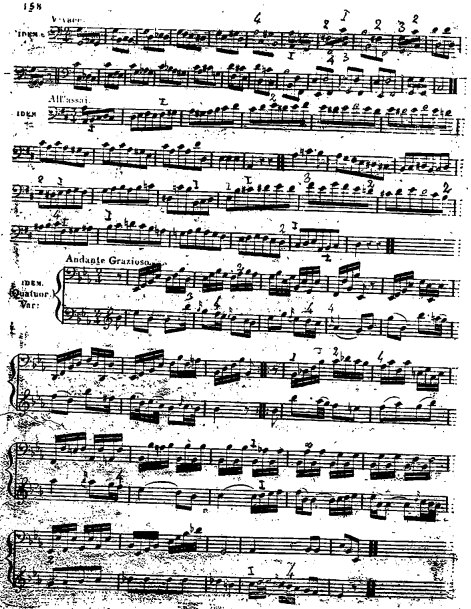

All.o con b...
HAYDN.
Symphonie.)

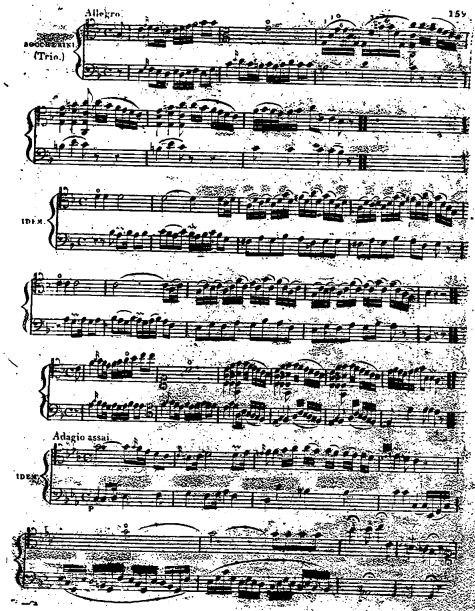

Allegro.

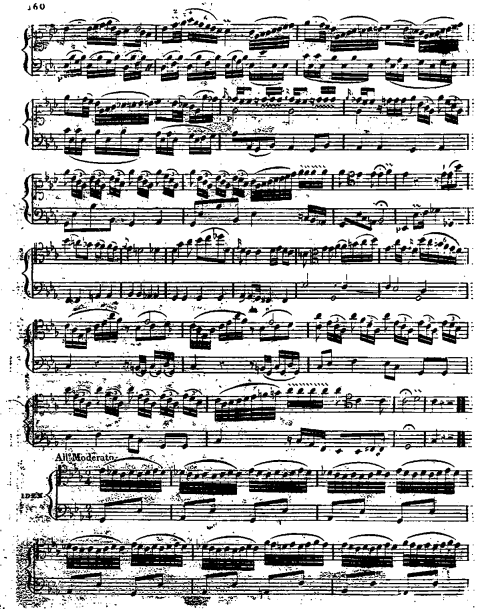

Allegro.
IDEM.
IDEM.

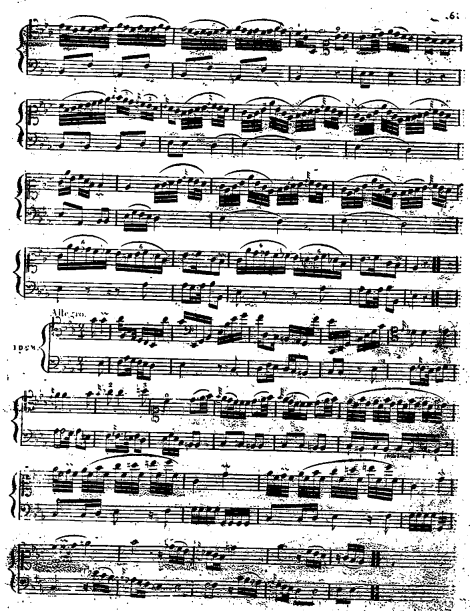

IDEM.
IDEM.

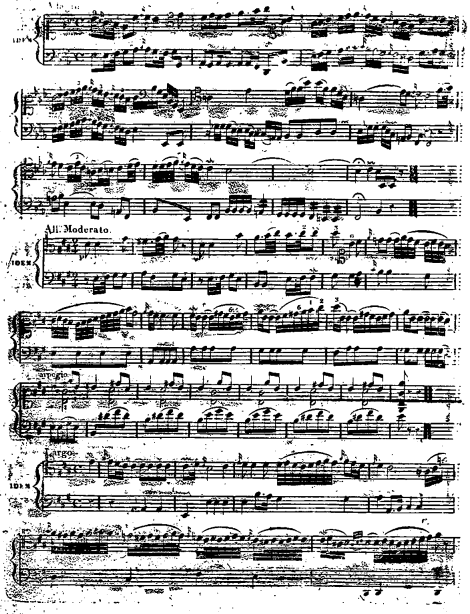

IDEM.
(Trio.)

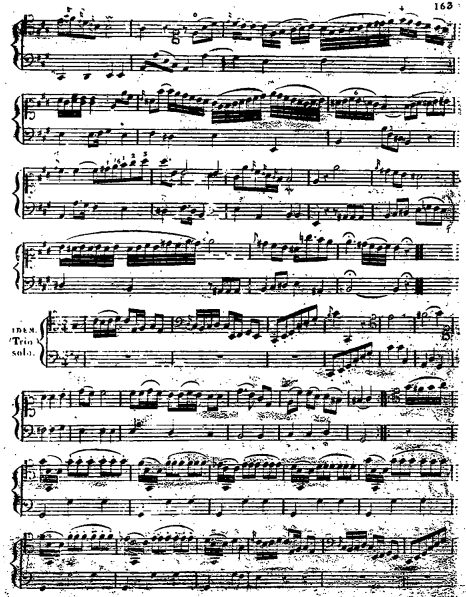

V-vace.
IDEM.
All'assai.
IDEM.
Andante Grazioso.
IDEM.
Quatuor.
Var:

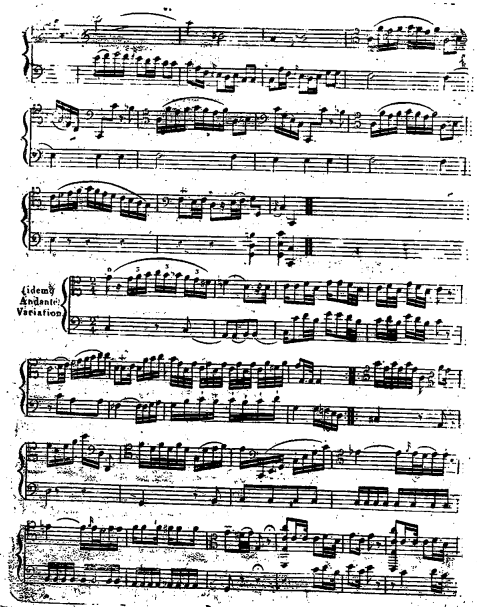

Allegro.
BOCCHERINI
(Trio.)
IDEM.
Adagio assai.
IDEM.

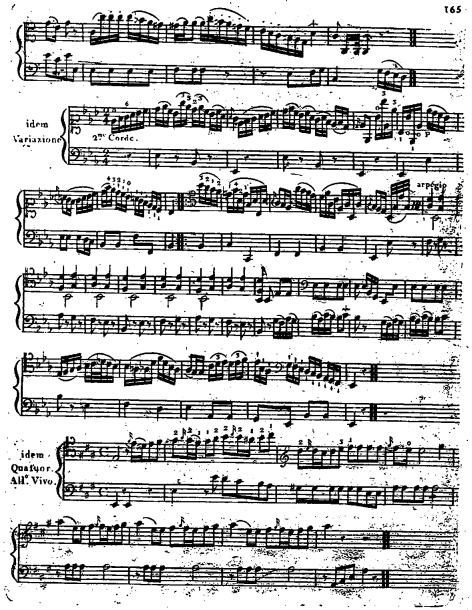

All Moderato

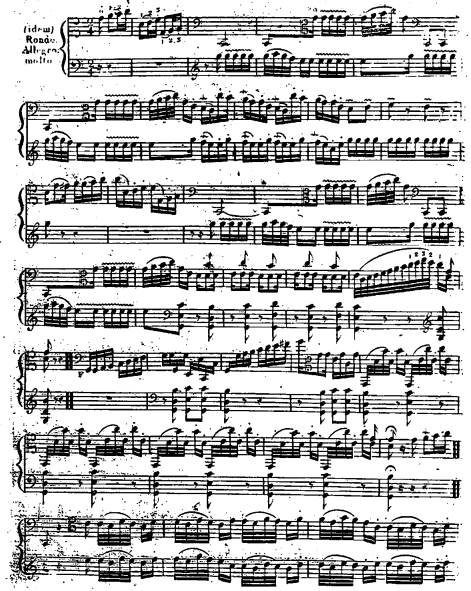

All

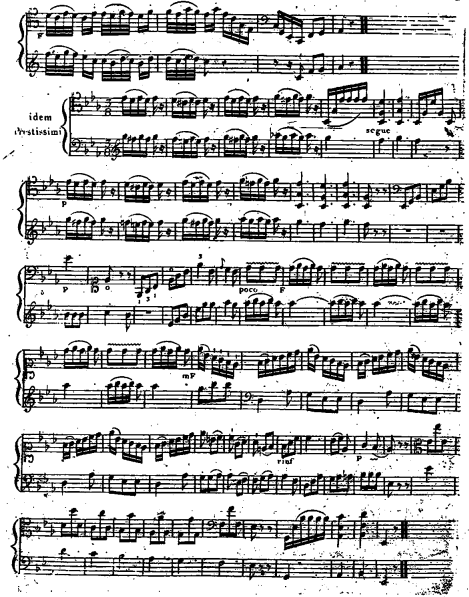

All: Moderato.

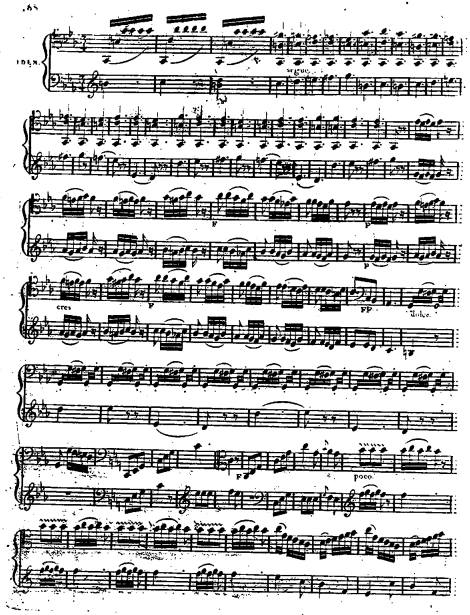

IDEM.
Trio
solo.

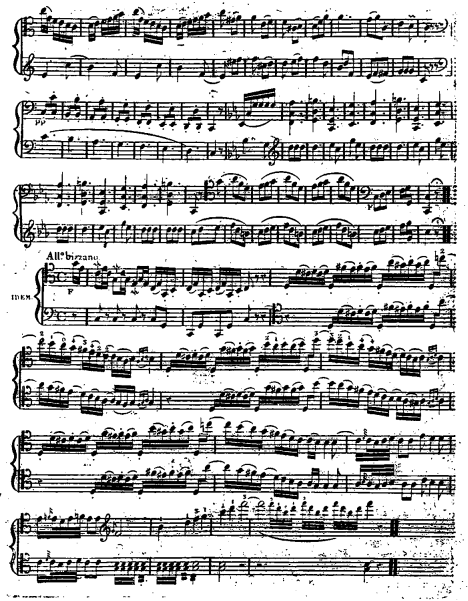

(idem)
Andante
Variation

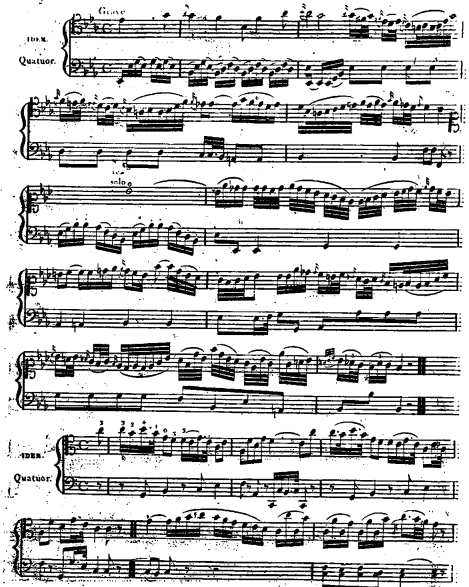

idem
Variazione
2.ne Corde.
arpegio
idem
Quatuor.
All.o Vivo.

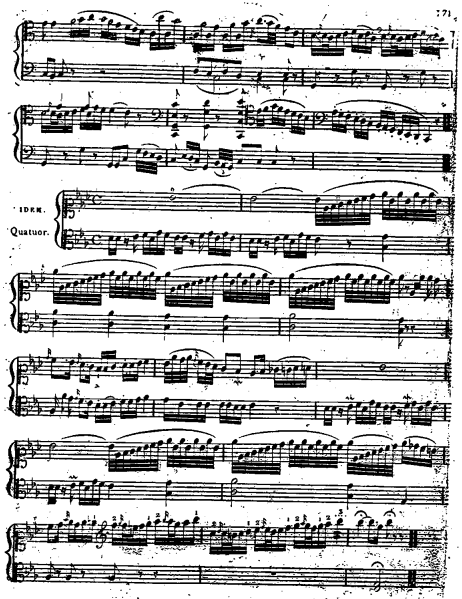

(idem)
Rondo.
Allegro
molto

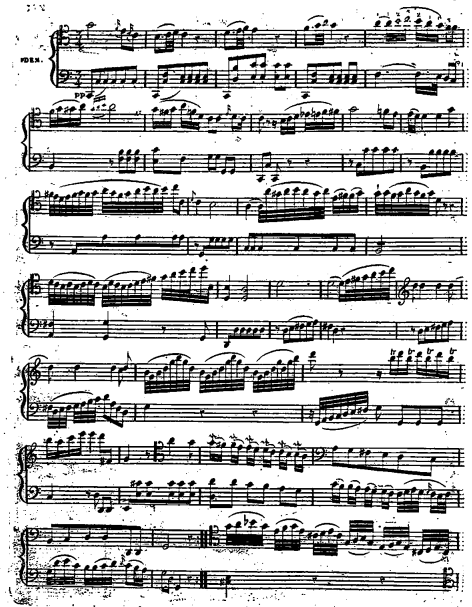

idem
(Prestissimi)
segue
poco
rinf

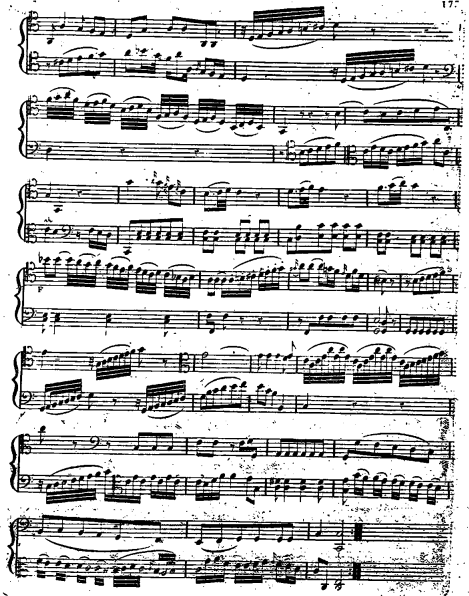

IDEM.
segue
cres
FF
dolce
poco

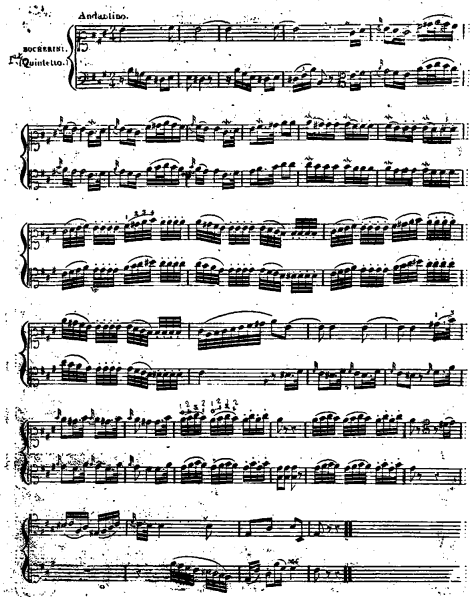

All° bizzano
IDEM.

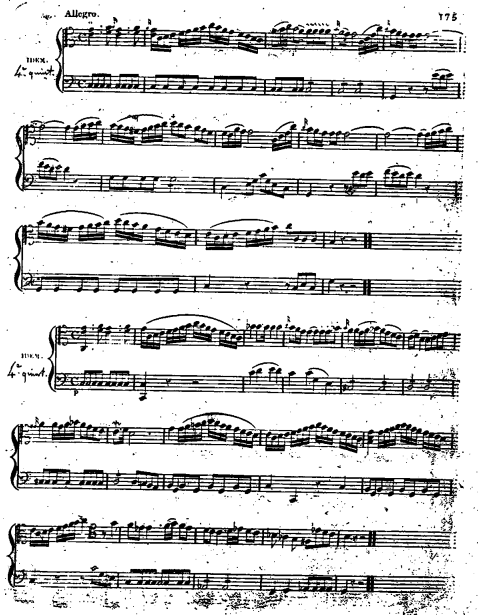

Grave
IDEM.
Quatuor.
IDEM.
Quatuor.

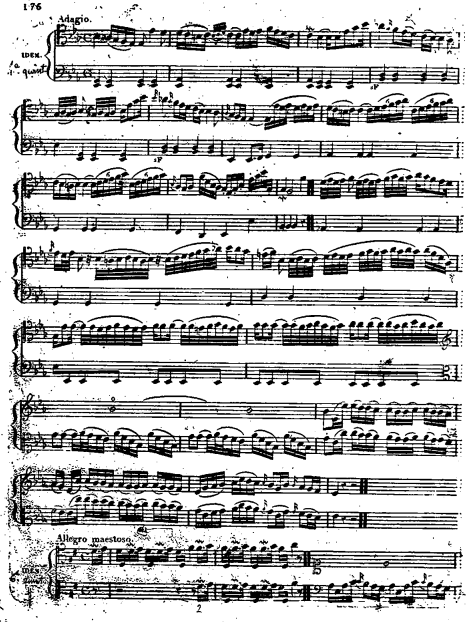

IDEM.
Quatuor.

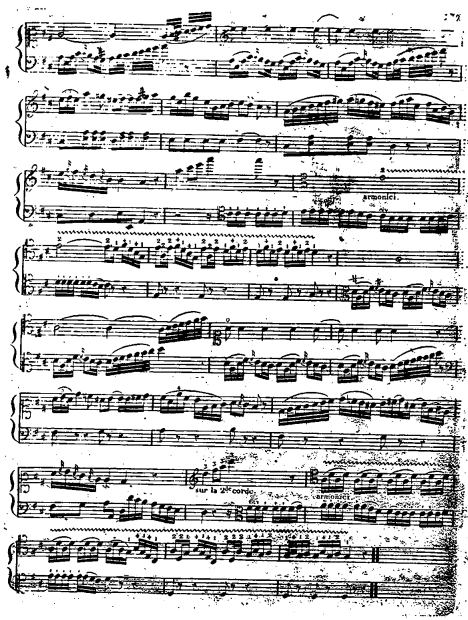

VDEN.



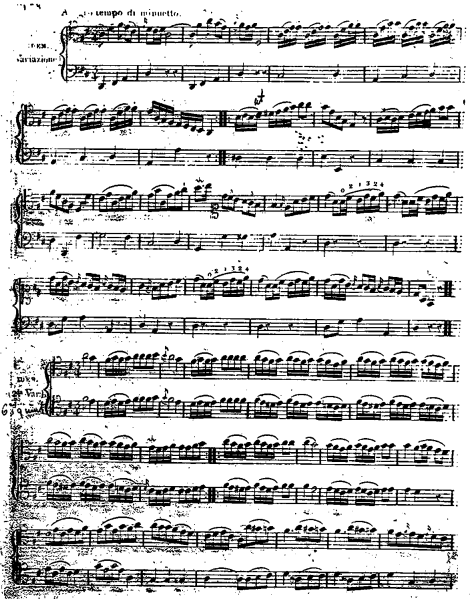

Andantino.
BOCHERINI.
1.er Quintetto.

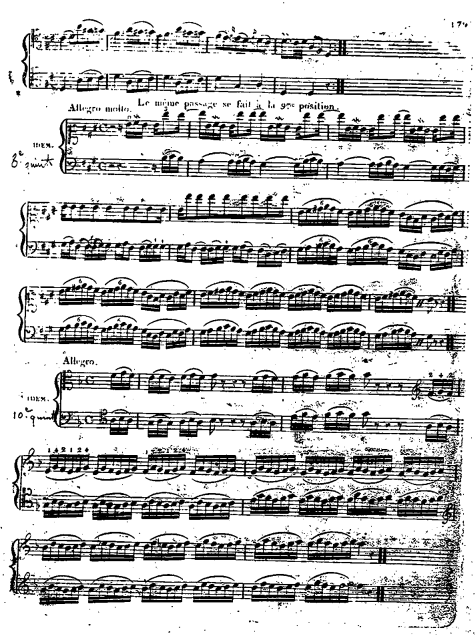

Allegro.
175
IDEM.
4.o quint.
IDEM.
4.o quint.

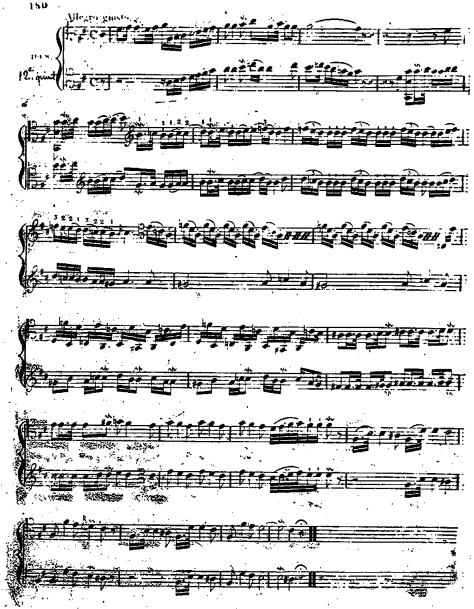

Adagio.
IDEM.
Allegro maestoso.

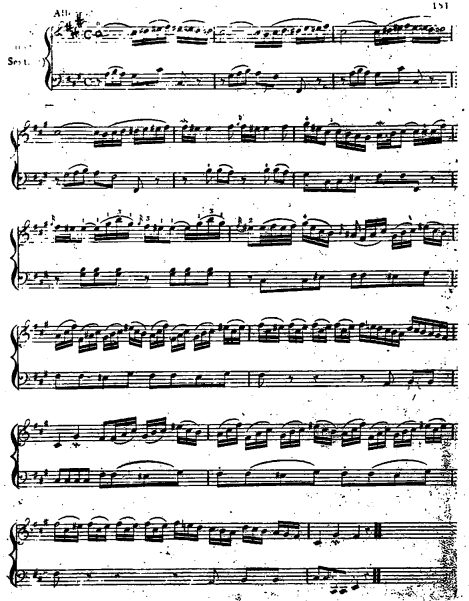

armonici.
sur la 2de corde.

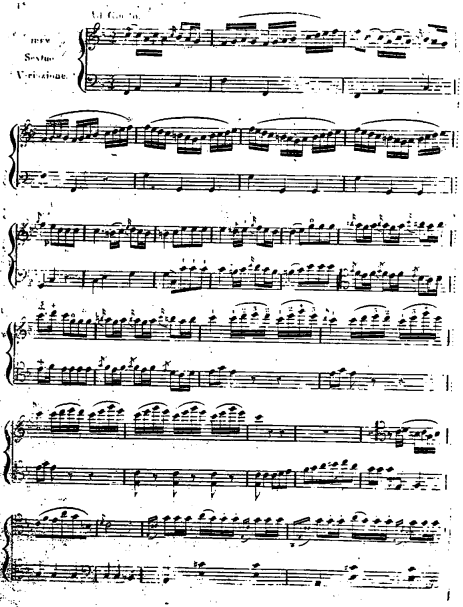
A tempo di minuetto.

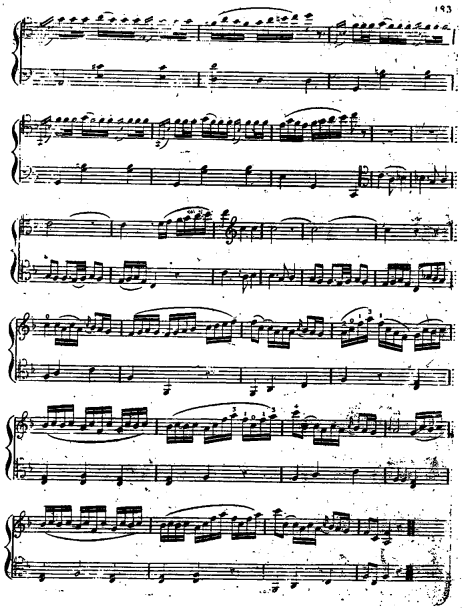


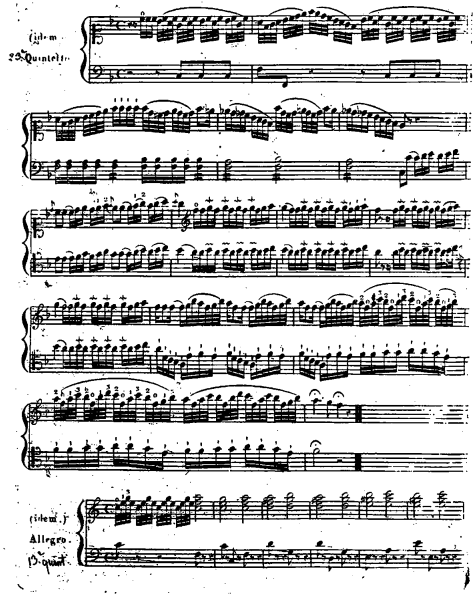


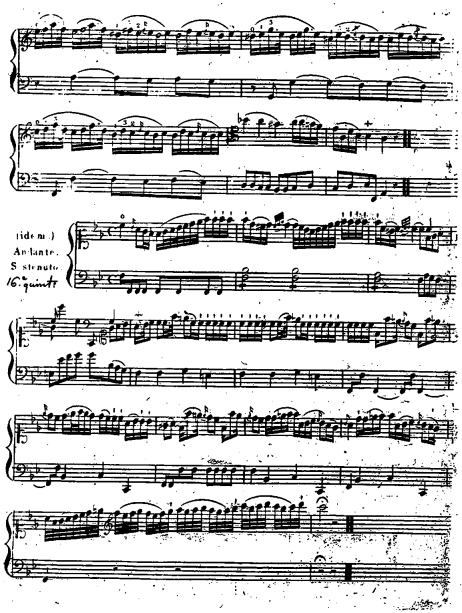

Allegro giusto
12.e quint.

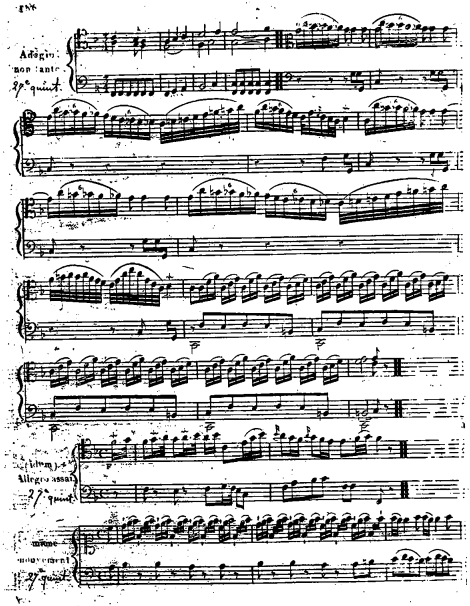

Allegro
Sext.

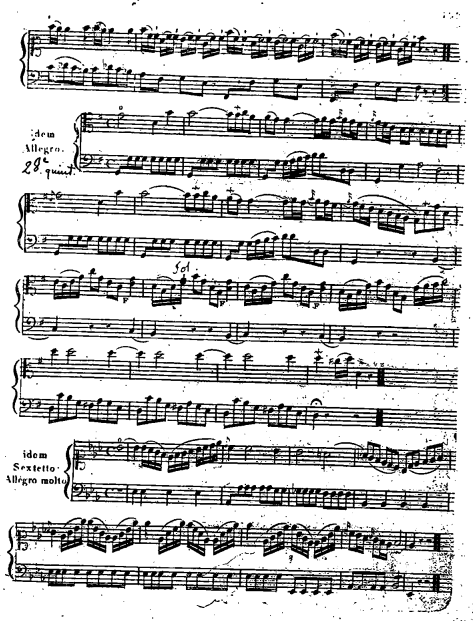

Sextine
Variations

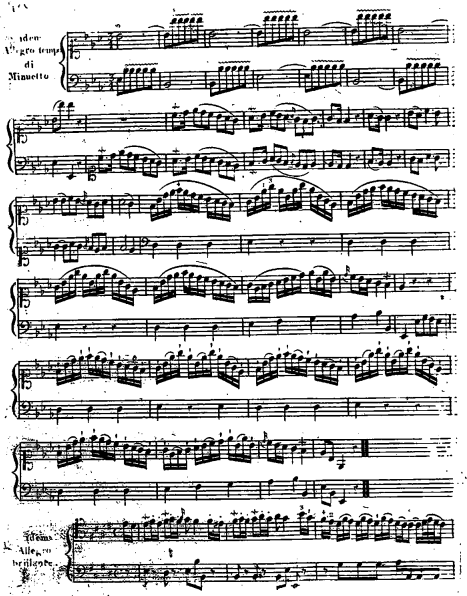


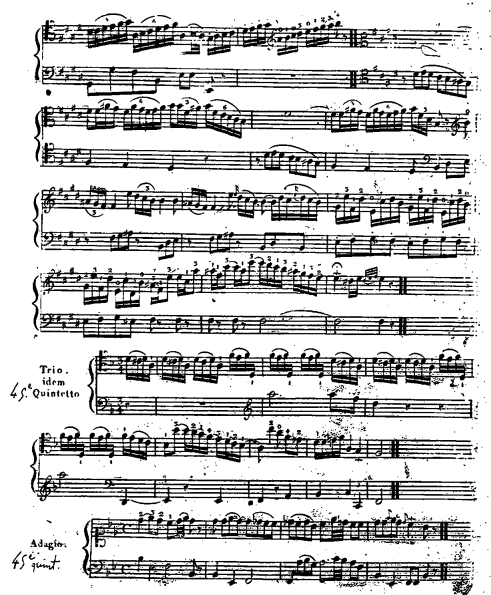

(idem.)
29.e Quintetto.
(idem.)
Allegro.
13.e quint.

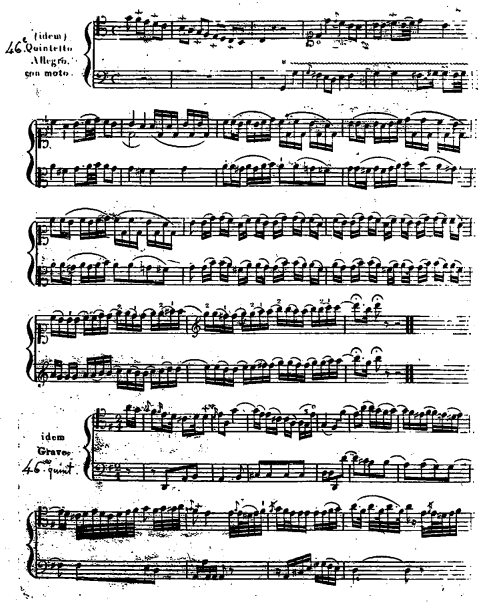

(idem.)
Andante.
Sostenuto.
16.e quintet

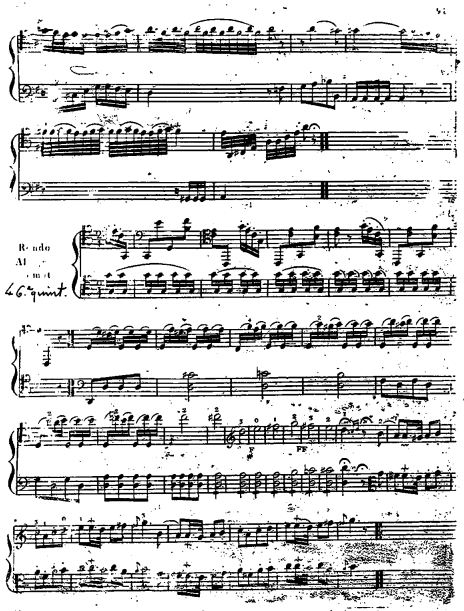

Adagio
non tanto
27e quint.
idem
Allegro assai
27e quint.
même
mouvement
27e quint.

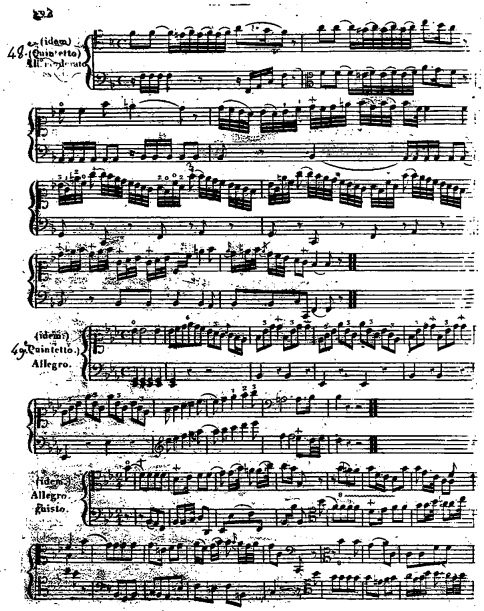

idem
Allegro.
28e quint.
Sol.
idem
Sextetto
Allegro molto

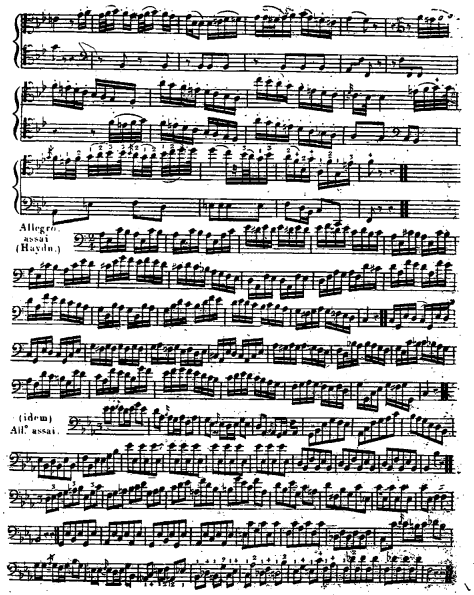

idem
Allegro tempo
di
Minuetto
Idem
Allegro
brillante


Trio.
idem
45e Quintetto
Adagio.
45e quint.


46.e (idem) Quintetto
Allegro con moto.
idem
Grave.
46.e quint.


46.e quint.


48. (idem) (Quintetto) All.o moderato
49. (idem) (Quintetto.) Allegro.
(idem) Allegro. Gaisto.


Allegro assai (Haydn.)
(idem) All.o assai.

TROIS

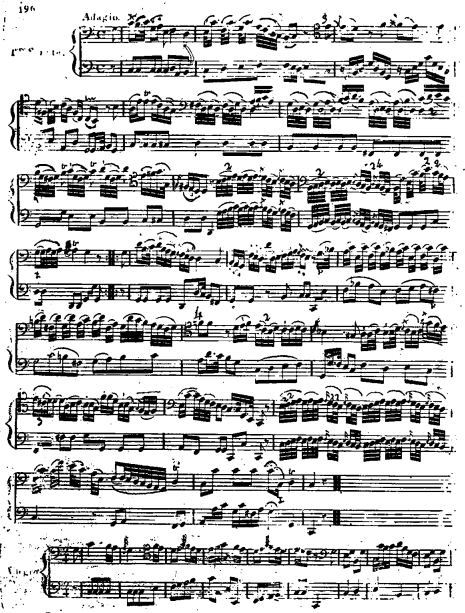
SONATES

Pour le Violoncelle

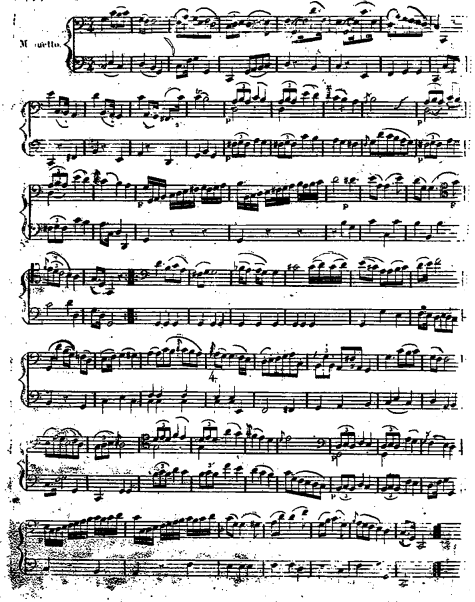
Par

GALEOTTI.

Adagio.

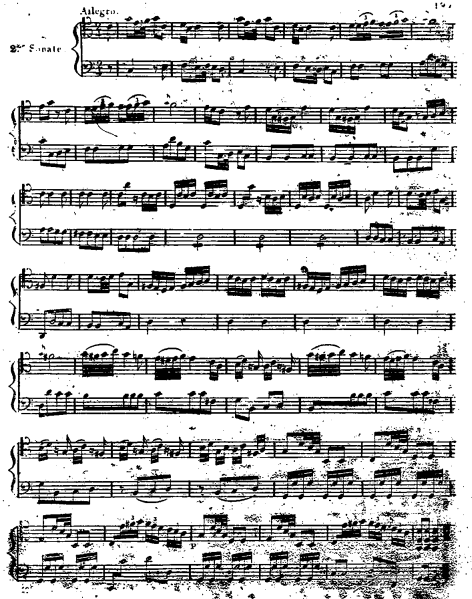


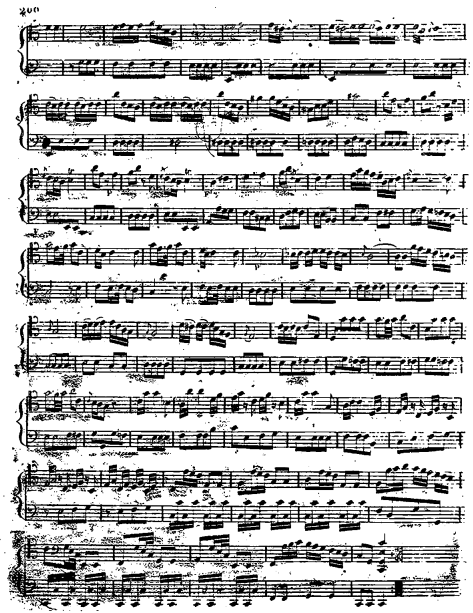
Menuetto.

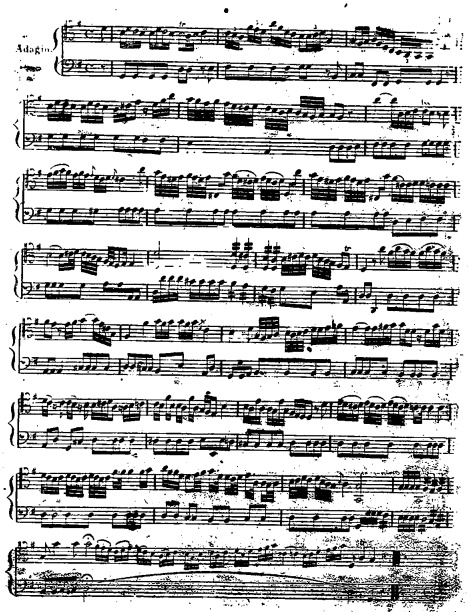


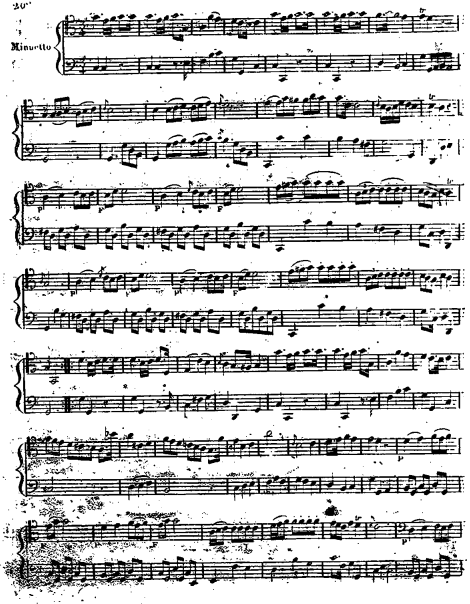
Allegro.

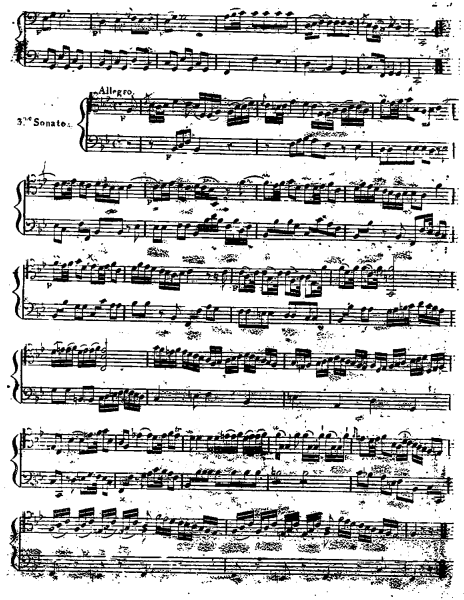
2ter Finale

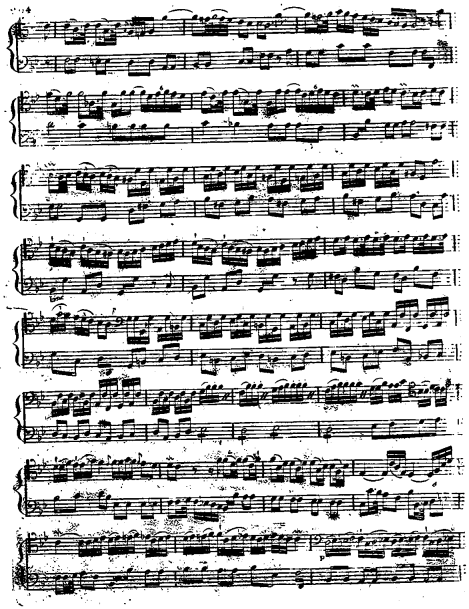


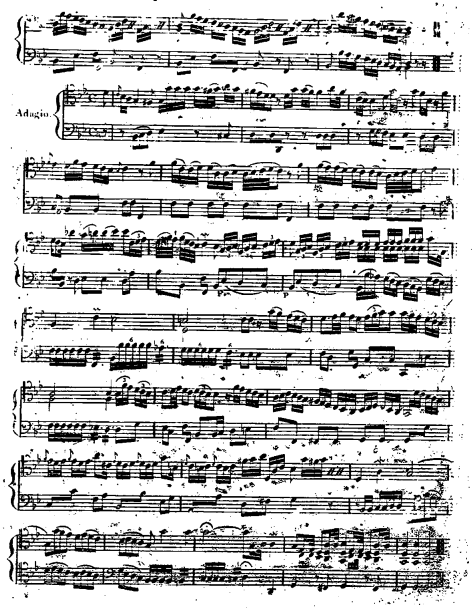


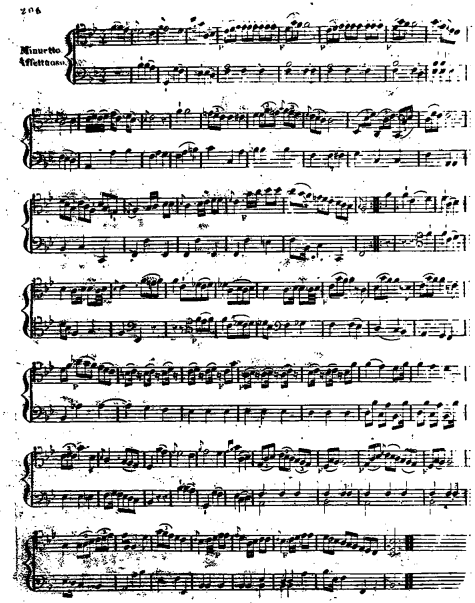

Adagio


Minuetto


3.te Sonate.
Allegro.




Adagio



TABLE

DES MATIÈRES.

INTRODUCTION ..... Page

ARTICLE I. Manière de tenir le Violoncelle 3

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 8

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 bemols 10

Gammes et leçons pour apprendre à démancher sans employer le pouce 56

ARTICLE IX. De l'emploi du pouce 83

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 96

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

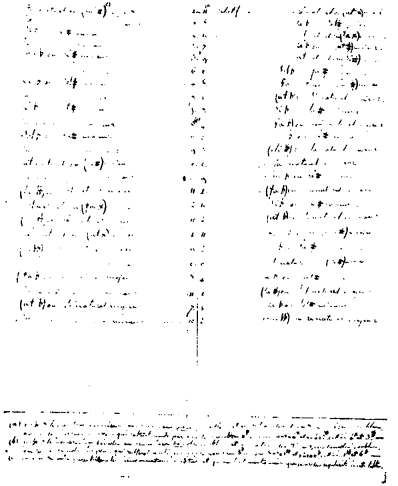
Sons enflés, diminués, filés, nuancés ..... Idem

Sons harmoniques 136

De la Basse d'accompagnement 138

Accompagnement du Récitatif ..... Idem

Accompagnement de la musique instrumentale 140

Ornemens ..... [illegible]

Recueil de passages d'Haydn, Boccherini, etc. 146