Lith. de Delaye.

BERNARD ROMBERG.

MÉTHODE
DE
VIOLONCELLE

adoptée

par le Directeur

du Conservatoire Royal de Paris

à l'usage des Classes de cet établissement,

PAR

B. ROMBERG

1re Partie 20f — 2e Partie 20f

Divisée en deux Parties.

Ornée du Portrait de l'Auteur, *d'un grand tableau contenant les exemples des explications de tout ce qui a rapport à la construction et à l'entretien de l'instrument et de l'archet, ainsi que de cinq figures pour la position de la main et de l'archet*

La Première

Contient ce qui est nécessaire pour le premier enseignement de la Musique et celui du Violoncelle

La Deuxième *traite du perfectionnement de l'exécution sur cet instrument et termine par un court aperçu de l'Harmonie pour les amateurs du Violoncelle*

Les deux réunies 35f

A. Vialon

PARIS, chez Henry **LEMOINE**, *Professeur de Piano et Editeur, Rue de l'Echelle, 9.*
Londres, chez Boosey et Cie — à son dépôt à Genève, chez Grost-Girard. — Berlin, chez Trautwein

AVANT PROPOS.

Nous possédons plusieurs méthodes pour le violoncelle, qui peuvent être utiles à ceux qui jouent déjà de cet instrument; mais il n'en est aucune d'après laquelle puisse se former une personne encore entièrement étrangère à l'art musical. Il est indubitable que le perfectionnement progressif jusqu'à son plus haut degré (surtout pour le jeu du violoncelle,) dépend en grande partie des premiers enseignemens. Ont-ils été vicieux? ont-ils fait prendre à l'écolier l'habitude de la raideur? il lui sera très difficile, par la suite, de s'habituer à manier l'archet avec légèreté et souplesse.

Je recommande aux maîtres la patience, sans laquelle il est impossible de donner aux écoliers une instruction solide, de leur faire faire des progrès réels, et de les amener à ce point que la musique soit pour eux et pour les autres la source de plaisirs véritables. Ce n'est pas proprement aux virtuoses que cet ouvrage s'adresse; ils y trouveront néanmoins, je pense, plus d'une chose digne de leur intérêt.

Chaque artiste a, et doit avoir, son individualité, c'est à dire sa manière particulière de traiter l'instrument auquel il s'est voué: je suis loin de vouloir le blâmer. J'accorde volontiers à la sienne les égards que je réclame pour la mienne; et si je crois devoir exposer celle-ci, c'est qu'elle est le résultat d'une longue expérience, et qu'elle a pour elle quelques succès. Enfin si cet ouvrage n'a pas paru plutôt, si je ne réponds qu'a présent aux invitations flatteuses qui m'ont été adressées plus d'une fois, c'est que le tems m'a manqué pour donner à un travail d'aussi longue haleine les soins, la perfection qu'il exige, et sans lesquels il ne pourrait produire les résultats que j'ai dû ambitionner en l'entreprenant.

Puissent mes efforts pour donner aux violoncellistes un guide sûr et pratique être couronnés de succès, puisse le public accorder à l'ouvrage la bienveillance que dans le tems il n'a pas refusé à son auteur.

BERNARD ROMBERG.

DU VIOLONCELLE

et de sa

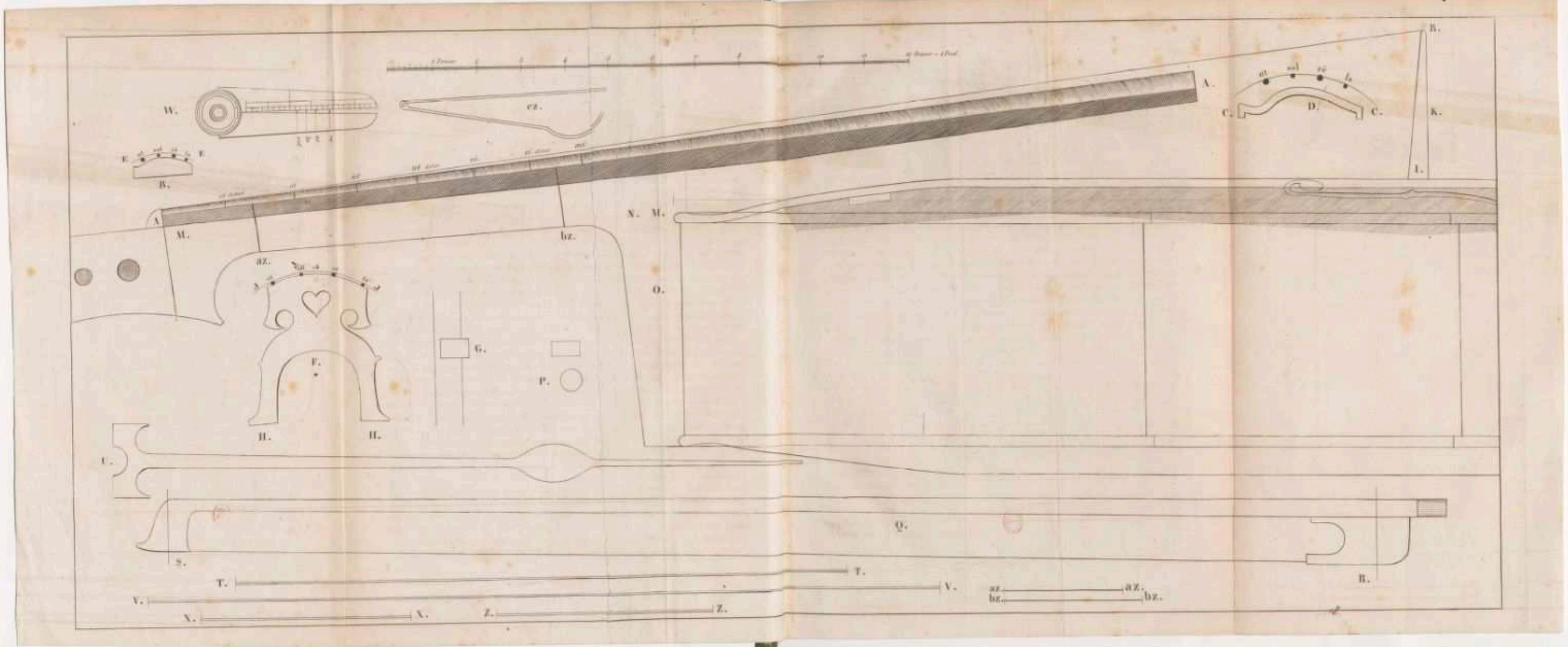
STRUCTURE.

Il n'entre pas dans mon plan de remonter à l'origine du violoncelle; cela serait difficile, impossible peut-être. Je n'entends pas non plus donner aux luthiers des leçons sur l'art de construire cet instrument; cependant ils trouveront ici plusieurs observations qui, je crois, pourront leur être utiles. Elles sont le fruit d'une longue expérience; car de tout tems je me suis occupé de constructions et réparations d'instruments, pour acquérir la connaissance des conditions de commodité et de perfection sans lesquelles on ne peut parvenir à les bien jouer.

Je m'occuperai donc en premier lieu de cet objet, et, pour plus de clarté, je mets en tête un dessin très exact de mon violoncelle, dont la structure me semble la plus convenable.

Plusieurs violoncellistes trouvent incommode le creux pratiqué sur la touche sous la 4e. corde. Cependant il est indispensable pour donner aux cordes de SOL, de RÉ et de LA le même éloignement de la touche. La corde d'UT est la seule qui doive être placée plus haut; si non elle ronflerait lorsque l'on joue fort. La figure indique que le creux doit être conique en partant de la base de la touche jusqu'au sillet. La largeur de la touche dépend de celle du manche. Il importe peu que le manche soit un peu plus ou un peu moins large que celui de notre modèle. Aussi bien la différence entre la grandeur des instrumens n'est-elle pas généralement considérable. La grosseur du manche que je crois la plus convenable est indiquée sur la figure ci-jointe par les lignes **AZ** et **BZ**, à l'endroit où les traits marqués par ces lettres se trouvent sur le manche. On la mesure en appliquant à cet endroit deux petites bandes de papier de la longueur des lignes **AZ** et **BZ**, (au bas du plan) qui comprennent l'épaisseur mais non la surface de la touche. C'est une erreur de croire, qu'il faille établir une proportion entre la longueur du manche et celle de l'instrument. Lorsque les ouïes sont taillées trop bas et qu'il en résulte la nécessité d'une modification, ce n'est pas sur le manche, mais sur le corps de l'instrument qu'elle doit avoir lieu. J'en parlerai plus bas.

Venons-en à la description de notre figure. **A_A** est la longueur de la touche. Le dernier ton qu'on puisse produire en pressant la corde sur la touche est le RÉ d'en haut sur la corde de LA; tous les tons plus élevés que celui-là rentrent dans la catégorie de ce qu'on appelle tons harmoniques, qu'on produit en effleurant seulement la corde avec le doigt: **B_B** est la longueur des cordes depuis le sillet jusqu'au chevalet. **C_C** est la forme que doit avoir la touche près du chevalet. Au point **D** elle doit s'aplatir sous la corde de LA et cet aplatissement devenir peu à peu plus étroit jusqu'au sillet. la surface


W.
cz.
B.
A.
M.
az.
bz.
N. M.
O.
G.
F.
P.
H.
H.
C.
S.
Q.
T.
T.
V.
V.
X.
X.
Z.
Z.
az.
az.
bz.
bz.
B.
A.
C.
D.
C.
K.
I.
B.

de la touche étant plate en cet endroit, on ne risque pas de voir la corde de LA fuir sous la pression du doigt, ce qui ne manquerait pas d'arriver si la touche était convexe dans toute sa largeur. La figure **E_E** indique la forme qui lui convient près du sillet. La figure **F** montre la forme, la hauteur, la largeur, et l'épaisseur du chevalet. La plupart des luthiers pensent que la distance à laquelle les pieds du chevalet doivent être l'un de l'autre doit se régler d'après la largeur de la position du violoncelle. Cette opinion ne m'a pas paru fondée. L'écartement des pieds du chevalet doit toujours être le même pour tous les violoncelles et la barre doit se régler sur cet écartement. J'ai marqué à la lettre **G** la manière dont la barre doit être placée sous l'un des pieds du chevalet, et à la lettre **P**, comment l'âme doit l'être en arrière de l'autre pied. **H** indique la largeur des pieds du chevalet. Une plus grande largeur nuirait au son et même quelquefois à la clarté de certaines notes, à cause de l'adhérence nécessairement imparfaite des pieds très larges sur la table. **J** montre la position des cordes. Les placer à trop grande distance l'une de l'autre est incommode pour les doigts, même très gros; les trop rapprocher forcerait à rendre le cercle trop bouché, ce qui serait une difficulté pour la sûreté du trait. Les cordes doivent être placées sur le chevalet de manière que leur surface forme l'arc correct d'un cercle dont j'ai indiqué le centre par un astérisque *, et le cercle du chevalet doit être subordonné au cercle des cordes. Il ne faut donc pas agir à tâtons, mais ne faire les rainures dans le chevalet qu'à l'aide d'un modèle d'arc de corde que l'on fait au-dessus des cordes et d'après lequel on détermine la profondeur à donner aux rainures.

J'ai indiqué à la figure **C_C** la distance des cordes à la touche, à sa partie la plus proche du chevalet, pour ne pas occasionner au joueur des efforts superflus en pressant les cordes, surtout par rapport au petit doigt. Cette distance pourra être diminuée un peu, en raison de la force physique de l'exécutant. On verra à la figure **E_E** la position des cordes sur le sillet: elles sont à une distance suffisante de la touche, quand il y a assez de place pour passer une carte mince au-dessous de la corde de LA, une plus épaisse sous celles de RE et de SOL, et trois cartes également épaisses au-dessous de la corde d'UT. Monté ainsi, le violoncelle se jouera sans efforts. La manière dont le chevalet doit être placé est indiquée par la figure **K**; la surface du chevalet du côté de la queue doit faire un angle droit avec la table; c'est le moyen d'obtenir de l'instrument le meilleur son et de le lui faire rendre facilement. **L** est l'épaisseur du chevalet par en bas. Si tel chevalet est plus favorable au son qu'un autre, cela tient moins à la forme qu'au bois dont-il est fait. Le manche doit avoir la longueur indiquée par les lettres **M_M**, ne pas être trop rond, et même être ovale au point **N**. La trop grande largeur du manche à cet endroit rend le jeu très incommode. Enfin il faut éviter soigneusement de lui donner, au point **O**, une hauteur plus grande que celle qui est indiquée ici. L'épaisseur de la touche dépend naturellement de celle du manche. Les figures **C** et **E** indiquent de combien elle doit être plus mince sous la corde de LA que sous celle d'UT.

On place ordinairement l'ame au point **P**. Toutefois il faut varier selon les instrumens, et chercher le point où elle influe le plus avantageusement sur le son, attendu que le placement dépend essentiellement de l'épaisseur des deux tables. J'ai fait pratiquer à mon violoncelle, au-dessous du bouton, auquel la queue est assujettie, un trou rond un peu plus grand que le diamètre de l'ame. Il me semble avoir le double avantage de rendre le son plus clair, et de permettre de voir si l'ame s'ajuste bien en haut et en bas.

Pour poser l'ame à la place qu'elle doit occuper, je me sers d'un instrument en fer que représente la figure **U**, et qu'on ne trouve guères dans les magasins. Il a à peu près une ligne d'épaisseur, les deux extrémités doivent être recourbées en sens opposé de manière à former une figure qui ressemble à un S.

C Z représente un petit instrument de fer-blanc très mince de la largeur d'un doigt, qui sert à indiquer, exactement au dessus de la table, la place où se trouve l'âme en dessous; il a, comme un compas, une charnière au milieu qui permet d'appliquer a l'ame dans l'intérieur du violoncelle, en introduisant l'instrument par les ouies, la jambe recourbée, tandis que l'autre indique au dessus, la place qu'occuppe l'ame en dessous.

La figure **Q** indique la longueur et la tension de l'archet. Il est difficile d'avoir le jeu coulant, quand l'archet est moins tendu; car l'arc de cercle formé par les cordes du violoncelle étant beaucoup plus grand que celui du violon, la tête d'un archet moins tendu acquerrait dans certains moments une force centrifuge si grande, qu'on n'en serait plus le maître. Pour néanmoins lui laisser l'élasticité nécessaire, il faut qu'il soit monté de manière à ce que la ligne supérieure de l'archet, à partir de la hausse, corresponde avec la ligne inférieure de la tête. Il est essentiel d'observer cette ligne, attendu qu'à raison de la propriété hygrométrique des crins, la tension de l'archet est variable selon les changemens de température et d'humidité de l'air. Quand au poids que doit avoir l'archet, voici comment il faut le contrôler. On donne à la hausse, au point **R**, un point d'appui solide et on fait peser la tête, au point **S**, sur le bassin d'une balance, elle doit alors peser 24 grammes quand l'archet est d'un léger bois de Fernambouc. C'est du moins là le poids de mon archet qui toutefois pourrait fort bien être un peu trop léger pour ceux qui sont grands amateurs du STACCATO, et pour lesquels il ne sautille pas assez. Je crois devoir remarquer à cette occasion que si plusieurs archets n'ont pas la direction convenable quand on les tend, cela provient généralement de ce que les facteurs ne sont pas assez soigneux en plaçant la hausse, qui, pour un archet de violoncelle, doit être un peu inclinée vers la droite, afin qu'en jouant, la baguette s'éloigne des cordes. C'est exactement le contraire pour les archets de violon, où la hausse doit être inclinée vers la gauche.

La longueur de la queue n'est pas indifférente pour le son de l'instrument. Celle de neuf pouces (selon l'échelle indiquée sur la figure *f* à partir de la petite élévation où

l'on fait reposer les cordes pour les empêcher de ronfler en vibrant contre le bois de la queue), m'a semblé la plus convenable. La distance des cordes entr'elles doit-être la même à la queue que sur le chevalet. Enfin je dois faire observer que le son parle moins facilement quand la queue est fixée en bas par un fil d'archal. Sa mobilité n'étant pas sans influence sur le son, ce qu'il y a de mieux, selon moi, c'est de la fixer au moyen d'une grosse corde de RÉ; et j'ai trouvé que l'endroit le plus convenable à cet effet est à trois pouces de la partie inférieure de la queue. Il ne faut pas faire reposer la corde d'attache immédiatement sur la table, mais sur une petite élévation de ⅜ pouce.

Quant à la colophane, j'ai longtems cherché et essayé avant d'en trouver qui me convint tout à fait: l'une restait presque sans effet sur les cordes et l'autre raclait désagréablement; maintenant je ne me sers que de résine animée; mais il faut qu'elle soit véritable et non falsifiée. Si la résine animée seule semble ne pas attaquer assez, on peut la faire fondre avec une partie de colophane sur trois parties de résine; mais il faut procéder à cette opération avec beaucoup de précaution, car une trop grande chaleur causerait l'évaporation des huiles essentielles contenues dans les deux résines, au grand détriment du mélange. (1)

Il est très-important que l'élève s'accoutume de bonne heure à tenir propres les cordes de son instrument, car il est très-incommode de jouer sur des cordes gluantes. Au surplus il est facile de les maintenir propres. Il suffit de les essuyer de tems en tems avec de la vieille toile légèrement imbibée d'huile d'olive, pour les cordes de LA et de RÉ, et qu'on emploie sèche pour les deux autres.

La grosseur des cordes étant loin d'être indifférente, il est essentiel, pour les choisir, de se servir d'un instrument propre à déterminer leur grosseur d'une manière exacte. Les filières ordinaires ne sont pas faites d'après un principe déterminé. Je propose le modèle de filière, figure **W**, qui a trois pouces de long, un huit^me de pouce d'ouverture et dont les branches convergent du sommet à la basse.

Le violoncelle que je joue est d'Antoine Stradivarius, de l'année 1711. PETIT FORMAT; ce qui ne veut nullement dire que l'instrument soit trop petit; on n'emploie ce terme que pour distinguer les instrumens de moindre grandeur des plus grands, qu'on nomme GRAND FORMAT, et que Stradivarius a également construits, mais qui sont beaucoup trop grands pour la manière de jouer actuelle.

Après les Stradivarius, les meilleurs violoncelles, tant pour le son que pour la forme, sont ceux de Nicolas Amati; après ceux-ci viennent les violoncelles de Joseph Guarnerius, qui toutefois sont d'un format trop large, difficiles à embrasser, lorsqu'on dépasse le manche avec la main gauche, et qu'en conséquence il faut réduire.

---

(1) Cette résine animée doit être très claire après la fusion. La meilleure se vend à Hambourg ou à Amsterdam. On l'appelle Gummi animé.

DE LA RÉDUCTION DES INSTRUMENS.

Chaque luthier a ses idées à lui sur la longeur et la largeur du violoncelle; mais comme il en est très-peu qui soient violoncellistes habiles et expérimentés, ils ne peuvent guères connaître la longueur et la largeur que doit avoir l'instrument pour être joué commodément. J'espère donc qu'ils s'en rapporteront au jugement d'un homme d'expérience. Que de violoncelles précieux ont été peut-être gâtés par des mains inhabiles! Il existe une mesure d'après laquelle les violoncelles trop longs et trop larges doivent être réduits, pour être ramenés aux proportions qui conviennent le mieux à la manière dont on traite aujourd'hui cet intrument.

La largeur indiquée sur notre figure par la ligne **T-T** est, pour la partie supérieure de l'instrument, la plus commode, et elle doit convenir à toute personne qui est appelée à jouer des morceaux où la main gauche dépasse le manche.

La ligne **V-V** montre la largeur de la partie inférieure. Il importe peu pour le joueur qu'elle soit un peu plus ou un peu moins large, à moins toutefois qu'il n'ait les jambes trop courtes, car alors il aurait de la difficulté à tenir un instrument très-large.

La ligne **Z-Z** indique l'épaisseur de la partie supérieure, et celle de **Z** à **Z** l'épaisseur de la partie inférieure. Si elles sont plus épaisses, il faut les faire réduire. Le son n'y perdra rien. Une trop grande amplitude dans le corps de l'instrument rend le son sourd et creux; une moindre dimension produit un effet contraire.

Quand un instrument dépasse dans sa partie inférieure la largeur indiquée ci-dessus, et qu'en conséquence il est trop grand dans son ensemble, la réduction doit s'opérer à l'aide d'une coupure conique pratiquée au milieu, et dans toute la longeur de l'instrument; car il est très-rare que l'excédant de largeur soit le même en bas qu'en haut; et, d'ailleurs, on peut fort bien, ainsi qu'il a déjà été dit, tolérer en bas une plus grande largeur que celle qui a été indiquée plus haut comme normale. Ceci doit avoir lieu principalement quand la longeur du corps de l'intrument n'atteint pas 2 pieds 7 pouces et demi de notre mesure. Il n'y a pas lieu de craindre qu'une coupure conique, opérée au milieu de l'instrument, en rende la poitrine trop étroite; une poitrine large ne rend le son ni beau ni fort. Quant à la distance des ouïes entr'elles, trois pouces et demi à la partie inférieure suffisent. Si l'instrument excède dans sa partie inférieure la longeur indiquée dans notre figure avec des points sur la table, ce qui indiquerait que les ouïes se trouvent placées trop bas, c'est sur la convexité inférieure qu'il faut opérer la réduction; car la longeur des cordes ne pourrait dépasser sans inconvenient la mesure indiquée.

J'observe, pour les luthiers, qu'une barre trop courte ou trop faible n'est pas favorable au son du violoncelle. La barre doit supporter le chevalet et tout ce qui repose sur celui-ci; elle doit donc offrir la résistance nécessaire. Il suffira, quant à la longeur, de laisser entre la partie supérieure et le commencement de la barre un

espace de 2 pouces et demi ; en bas, il faut même que cet espace n'ait que deux pouces: enfin pour que la barre ait la hauteur suffisante, il est nécessaire qu'elle atteigne les dimensions indiquées dans notre figure.

Pour donner à la barre la force nécessaire, il faut, en la taillant, ne pas suivre exactement la convexité de la table; mais la tailler de manière à ce qu'en y appliquant la table, il reste entre celle-ci et la barre, à ses extrémités, un espace d'un bon quart de pouce en haut, et en bas de trois huitièmes. Si la table est très-enfoncée, on peut, pour en rétablir le bombement, augmenter ces dimensions. Cet amincissement doit commencer à sept pouces de chacune des extrémités de la barre, et, comme il va sans dire, être fait de manière à ce que la forme convexe de l'instrument soit conservée. Deux petites barres transversales de 3 pouces de long, d'un pouce de large, et d'un huit d'épaisseur, destinées à renforcer la table et la mettre en état de supporter l'action de la barre, doivent être collées à la table avant qu'on y applique la barre, dans laquelle elles s'enfoncent à un pouce et demi de ses extrémités. Il est essentiel, en collant la barre, de presser la table contre la barre, et non celle-ci contre la table, ce qui raccourcirait la barre, tandis que c'est la table qu'il s'agit de raccourcir. Enfin la barre ne doit pas être taillée coniquement dans son arête, mais être arrondie enfin le bombement doit être plus fort en bas que près du manche. La hauteur normale d'une barre convenable est indiquée sur notre figure; elle doit être environ d'un pouce sous le chevalet.

DE LA POSITION ET DE LA TENUE DU CORPS

EN JOUANT DU VIOLONCELLE.

La meilleure tenue est indubitablement celle qui se trouvera être la plus convenable pour le corps et pour la santé. Il ne faut donc pas se tenir de manière à ce que les épaules soient portées en avant et la poitrine enfoncée, car alors on jouerait le dos courbé. Il faut pouvoir toujours manier son instrument librement et sans gêne, ne pas changer la position pendant le jeu et surtout n'en pas prendre une qui soit forcée et qui trahisse la peine que prend l'exécutant. Il doit être assis un peu sur le devant de la chaise, de manière à ce que ses cuisses ne reposent pas entièrement sur le siège; laisser descendre verticalement ses jambes, et placer les pieds un peu en dehors, de manière à ce que les deux pieds ne soient pas plus avancés l'un que l'autre, et à laisser entre les talons une distance d'à-peu-près 6 pouces, qui pourra être plus ou moins grande, si l'instrument est, en bas, ou très-large ou très-étroit. Le siège du joueur ne doit pas être trop élevé. On appuie la courbure inférieure de la table de devant contre le mollet droit, et la courbure inférieure de la table de derrière contre le mollet gauche. De cette manière l'instrument repose sur les deux jambes, sans toutefois être pressé entr'elles. Le corps doit être tenu aussi droit que possible, et la

table de derriere ne s'appuyer que légèrement contre la poitrine. L'instrument doit être placé de manière à ce que la cheville la plus basse, celle de la corde d'UT, soit sur la même ligne horizontale que l'œil gauche, et à deux doigts de distance de celui-ci. Le manche est tenu dans la main gauche de façon à ce que l'index l'embrasse, que le second doigt forme comme les trois côtés d'un carré, que le troisième ait la forme d'un demi-corde, et que le petit-doigt soit tendu. Le pouce se place vis à vis du second doigt, en pressant contre le manche et la touche, mais sans dépasser celle-ci. L'intérieur de la main ne doit pas être appuyé contre le manche, mais former un creux; enfin il ne faut pas non plus appuyer le pouce contre l'index derrière le manche, mais laisser reposer celui-ci aussi librement que possible dans la main. La figure I' indique cette position avec tous les doigts placés sur la première corde

FIGURE I

Il est essentiel de courber autant que possible les doigts en les faisant porter d'aplomb sur les cordes; il en résulte une plus grande fermeté du son, tandis qu'il est moins fort et plus sourd quand les doigts s'applatissent sur les cordes. Toutefois il faut prendre garde de ne pas exercer une trop grande pression des doigts, car une irritation nerveuse pourrait en être la suite.

L'archet se tient de manière à ce que l'index l'embrasse à moitié, le second doigt latéralement doit toucher les crins tout près de la hausse, le troisième, dont la destination est de maintenir l'archet dans la direction qu'il doit avoir, s'applique à la pointe de la hausse, tandis que le quatrième couvre la hausse à moitié. Les doigts seront tous à un peu moins d'un quart de pouce l'un de l'autre.

Le pouce tient la baguette, avec l'articulation antérieure et non avec la pointe, en se plaçant vis à vis de l'intervalle du second au troisième doigt. Tous les doigts, hors l'index doivent être tendus et placés de manière à ce que les jointures forment en ligne droite le prolongement de la baguette, position qu'il faut s'efforcer de maintenir autant que possible; ce n'est qu'à l'aide de celle-ci qu'on peut tirer de l'instrument un son fort et nourri, sans faire des efforts avec le bras. Dès qu'on fait dépendre du bras la force du son, le bras se raidit, ce qui est incompatible avec une belle exécution. Il y a même plusieurs violoncellistes qui n'arrivent pas à la perfection qu'ils atteindraient d'ailleurs, uniquement parcequ'ils jouent du bras au lieu de jouer de la main. La raideur des bras provient ordinairement de ce qu'on penche le corps trop en avant, ce qui cause une élévation outrée des épaules et des coudes. Les grands violons parisiens se sont depuis longtems convaincus de la justesse de cette règle et tiennent, en jouant, le coude aussi bas que possible, parcequ'en le levant on fait prendre à l'épaule une position forcée. Le moyen le plus sûr de l'éviter en jouant du violoncelle, c'est de se tenir bien droit, au moyen de quoi les épaules auront toujours une position naturelle et convenable.

FIG. I.

Lith. de Dieheger

BERNARD ROMBERG.

Méthode pour le Violoncelle.

FIG. II.

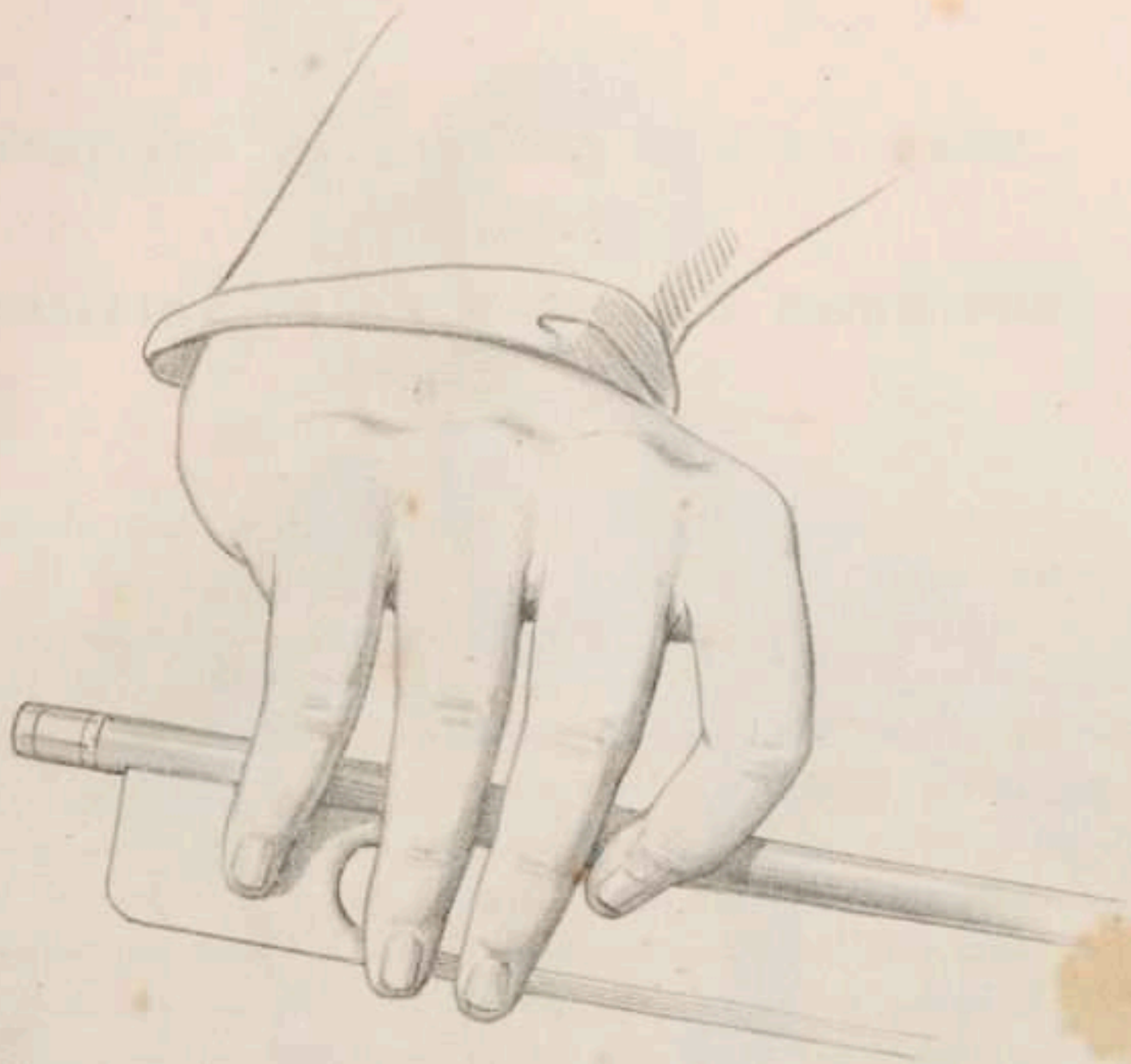
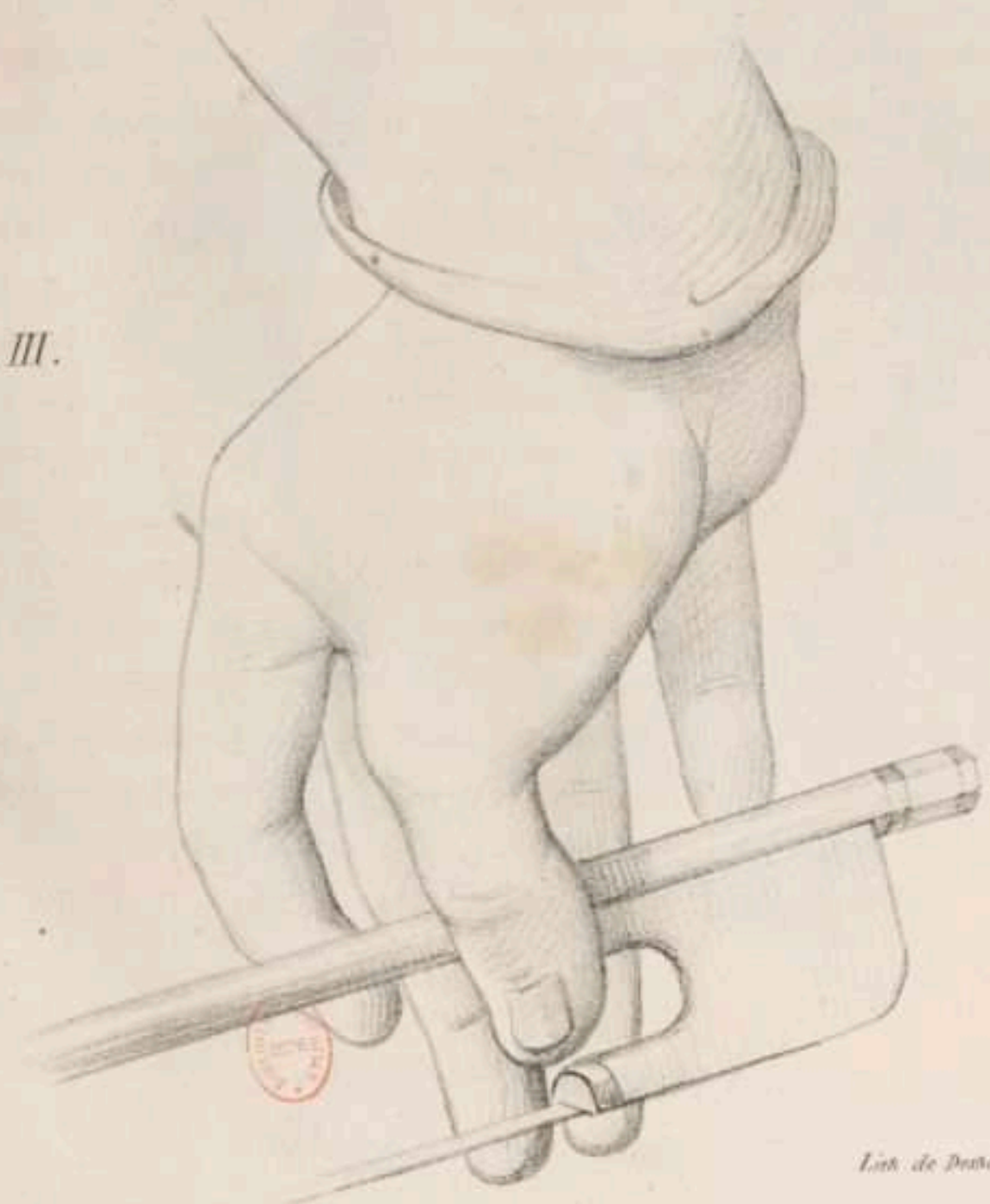


FIG. III.



Lith. de Deshayes.

BERNARD ROMBERG.

Méthode pour le Violoncelle.

FIG. IV.

Lith. de Deshayes.

BERNARD ROMBERG.

Méthode pour le Violoncelle.

POSITION DE LA MAIN VUE EN FACE.

FIGURE II.

POSITION DE LA MAIN VUE DERRIERE.

FIGURE III.

Le coude de la main droite ne doit être porté ni en avant ni en arrière, attendu que, dans l'un et l'autre cas, l'épaule perdrait sa position naturelle. La position la plus convenable du coude se trouve en jouant lentement sur la corde de LA de toute la longueur de l'archet, en ayant soin de le tenir exactement de la manière indiquée, d'autre part, sans toutefois forcer le bras en aucune façon, ou permettre que l'épaule soit portée en avant, ce qui lui ferait perdre sa position naturelle. Il faut aussi se garder, en poussant l'archet, de porter le bras, soit en avant, soit en arrière, car il est essentiel de le maintenir dans la même position. Il en est de même du tiré. Le poignet doit seul suivre les mouvemens de l'archet, et celui-ci doit décrire une ligne droite tant au tiré qu'au poussé. La pointe de l'archet ne doit dévier de cette ligne, ni en s'élevant, ni en s'abaissant. Cette règle est aussi essentielle que difficile à suivre, et l'élève doit faire de bonne heure des efforts soutenus pour y parvenir, attendu que la perfection du jeu dépend, en grande partie, de la souplesse du poignet, et qu'il en coute une peine infinie pour l'acquérir quand on ne l'a pas prise dès le commencement. Plusieurs joueurs croient que pour obtenir un jeu facile, il importe, lors du passage du tiré au poussé, et VICE VERSÂ, de jeter la main, soit en avant soit en arrière; tandis que ceci rend le jeu décousu, et qu'on ne peut l'avoir beau et suivi, qu'en évitant le plus possible les mouvemens de la main lors des changemens d'archet. Figure **IV**.

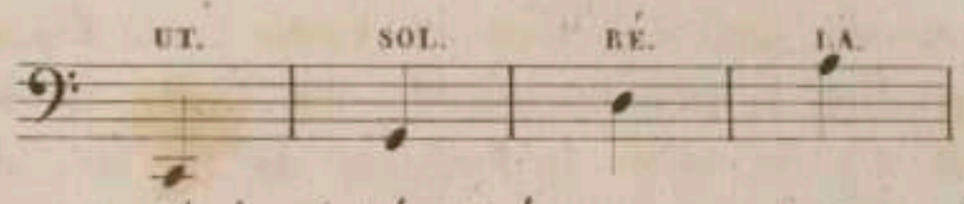
Le bras gauche doit être maintenu dans une position dégagée, le coude n'étant ni tenu en l'air ni appuyé à l'instrument, mais éloigné de celui-ci environ d'un demi pouce. Il faut tâcher d'acquérir également de la vigueur dans les doigts de cette main, sans la faire dépendre du bras, et surtout sans appuyer le bras au violoncelle, soit que l'on joue en embrassant le manche du pouce, soit que l'on démanche. Cette dernière façon de jouer donnera lieu plus tard à différentes observations relatives à la manière de tenir la main, les doigts et les bras.

DES NOTES.

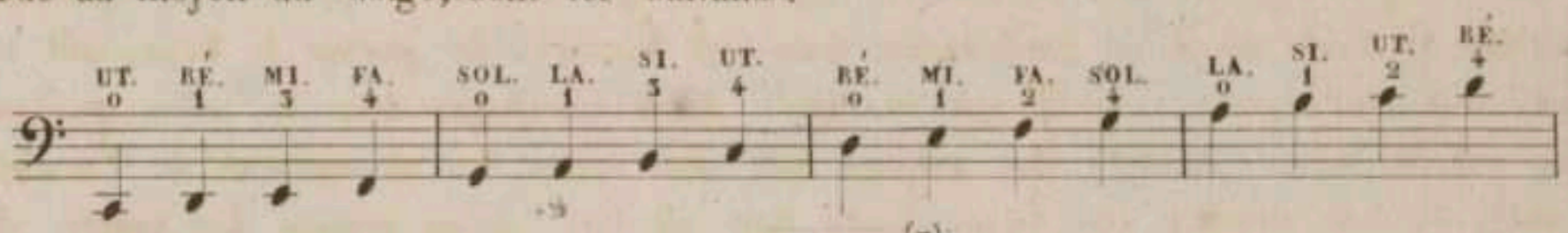
Sans doute chaque maître saura donner à son élève, sans avoir besoin de ce qui va suivre, les enseignemens nécessaires sur cet objet. Pour épargner toutéfois à cette méthode le reproche d'être incomplète, j'en dirai quelque chose.

Je crois d'abord qu'il n'est pas bon de fatiguer, dès le commencement, l'écolier par la théorie des gammes, celle de la valeur des notes, des dièzes et des bémols. Il vaut mieux, selon moi, n'en parler qu'au fur et à mesure. Voyons d'abord les cordes selon les tons quelles rendent à vide. Les voici:

La clé de Basse ou de FA s'indique par le signe 𝄢 et par deux points ou tirets placés au-dessus et au-dessous de la quatrième ligne.



Les tons naturels, c'est-à-dire ceux qui ne sont diézés ni bémolisés que rend chaque corde au moyen du doigt, sont les suivants:



(*)

Le zéro (0) indique que la corde est à vide, 1, le premier, 2, le second, 3, le troisième et 4 le petit doigt.

Quand il n'y a près de la clé aucun dièze (♯) ni bemol (♭), le ton dans lequel on joue, est celui d'ut majeur.

Une gamme a sept sons, Le huitième est la répétition du premier son et la termine par ce que l'on nomme l'octave.

L'UT, est la note tonique, RÉ, la seconde, MI, la tierce, FA la quarte, SOL la quinte juste, LA, la sixte, SI, la septième, UT l'octave.

D'UT à RÉ il y a un ton entier; de RÉ à MI, également un ton entier; de MI à FA un demi-ton; de FA à SOL, de SOL à LA, et de LA à SI autant de tons entiers; enfin de SI à UT un demi-ton. Une gamme complète a donc huit sons (car elle ne serait pas terminnée au septième) savoir cinq tons entiers et deux demi-tons. Le demi-ton, de la septième à la huitième note s'appelle la SENSIBLE.

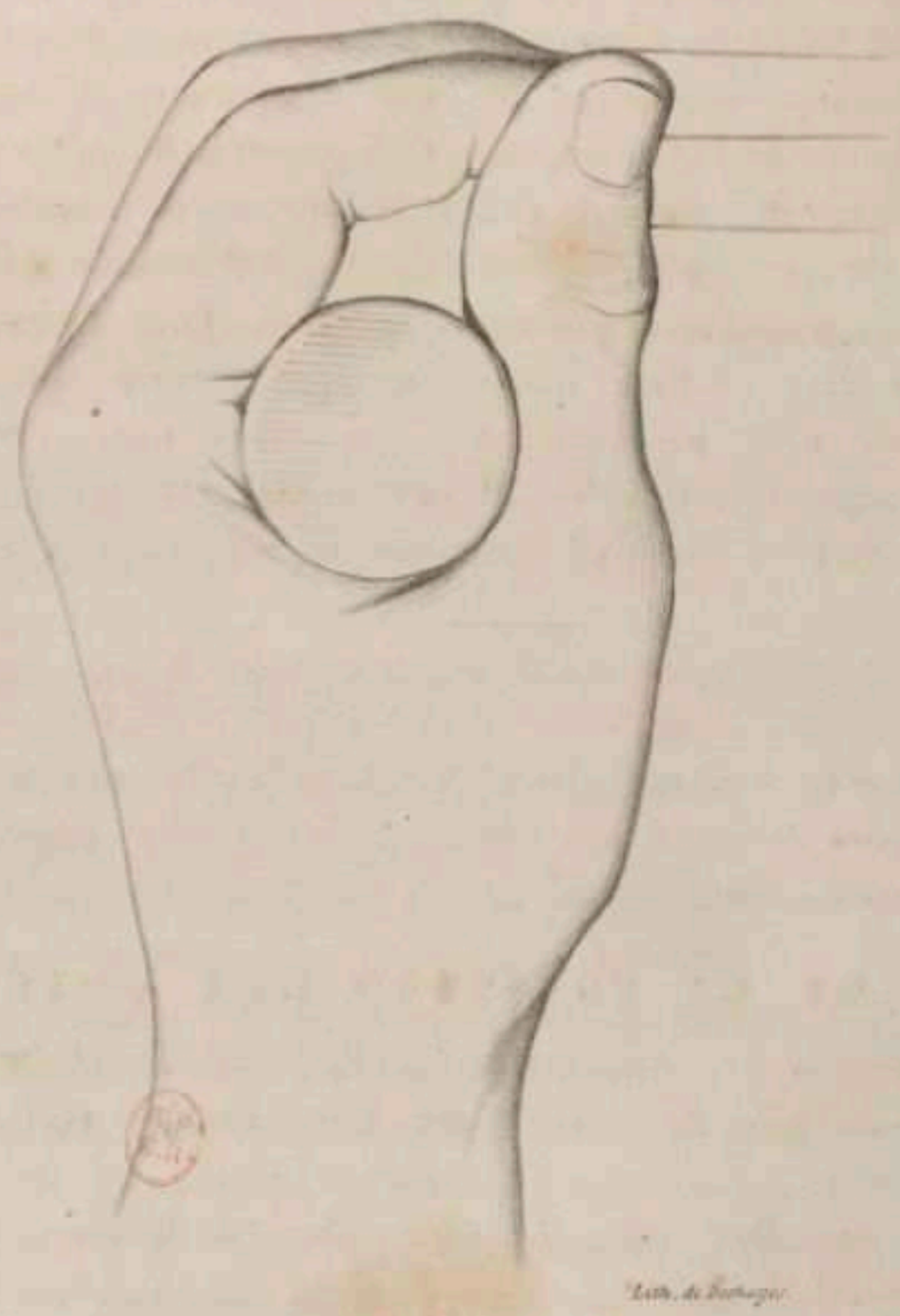
La musique actuelle exige cinq lignes. Dans la clé de Fa elles s'appelent: la première d'en bas SOL, la seconde SI, la troisième RÉ, la quatrième, FA, la cinquième LA. Les noms changent avec les clés, comme on verra plus bas.

Dès que l'écolier connaîtra les notes décrites plus haut, ainsi que ce qui a été

(*) REMARQUE en FORME de NOTE

Dans le jeu du Violoncelle le pouce ne compte pas parmi les doigts; on commence à compter par l'index qui devient le premier doigt.

FIG. V.

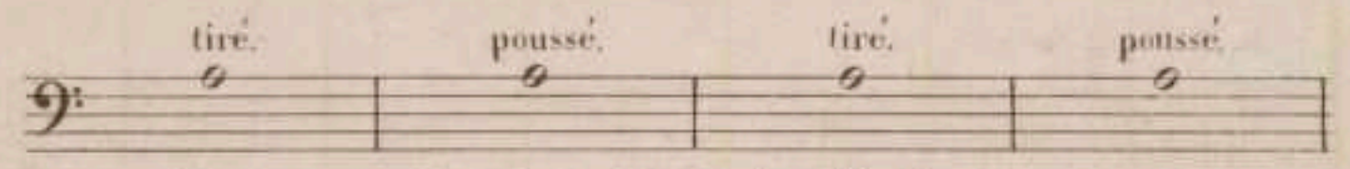


Lith. de Rothwyler

BERNARD ROMBERG.

Méthode pour le Violoncelle.

dit à leur sujet, on pourra d'abord le faire jouer et commencer par de longues notes sur la corde de LA, parceque celles-ci sont les plus difficiles pour la tenue de la main et le mouvement du poignet. L'élève aura soin d'observer exactement ce qui a été dit plus haut à cet égard en consultant les deux figures, qui serviront à lui faire comprendre ce que le texte pourrait avoir d'obscur pour lui. Quand l'archet est tenu exactement comme il est dit à la Figure **I**, la baguette ne doit être éloignée que d'un demi doigt de la corde de LA; il faut alors tirer en ligne droite l'archet de toute sa longueur, et la main aura alors la position qu'indique la figure **IV**. Il n'y a pas même de mal à ce que la baguette effleure au commencement la corde. Cet inconvénient disparaitra bientôt et la baguette reprendra la position dans laquelle elle doit rester. Il est bon de rappeler ici à l'élève combien il est essentiel de ne pas forcer le bras en jouant, mais de le faire simplement suivre le poignet, qui est principalement appelé à faire les mouvements nécessaires. Cet exercice doit être continué jusqu'à ce que la main ait acquis une certaine adresse. Ce travail n'est pas amusant, sans doute; mais c'est le seul moyen de parvenir à bien manier son archet. Il faut commencer par le TIRÉ, en ayant soin de maintenir l'archet à la position dans laquelle on a commencé le trait.



Après cet exercice on peut faire jouer à l'écolier les morceaux faciles sur la corde de LA qu'on trouvera plus bas, et les répéter jusqu'à ce qu'il ait acquis une certaine facilité.

DE LA POSITION DES DOIGTS.

Il est essentiel de ne pas contracter de mauvaises habitudes, attendu que plus tard il est très-difficile de s'en défaire. Voici quelqus règles que je recommande aux élèves.

1°. Le pouce doit être, dans la règle, placé de manière à ce qu'il se trouve vis à vis du second doigt.

2°. Appuyer la phalange de l'index la plus proche de la main contre le manche de l'instrument.

3°. Tenir tous les doigts, excepté le quatrième, courbés à un bon doigt au-dessus des cordes. Le quatrième reste tendu, mais à la même distance des cordes.

4°. Pour le second ton de la corde de LA, savoir: SI, presser l'index en le courbant sur la corde, sans changer la position des autres doigts.

5°. Au troisième ton, UT, ou le second doigt se place en carré sur la corde, le premier doigt y reste également; le pouce demeure dans sa position vis à vis du second doigt.

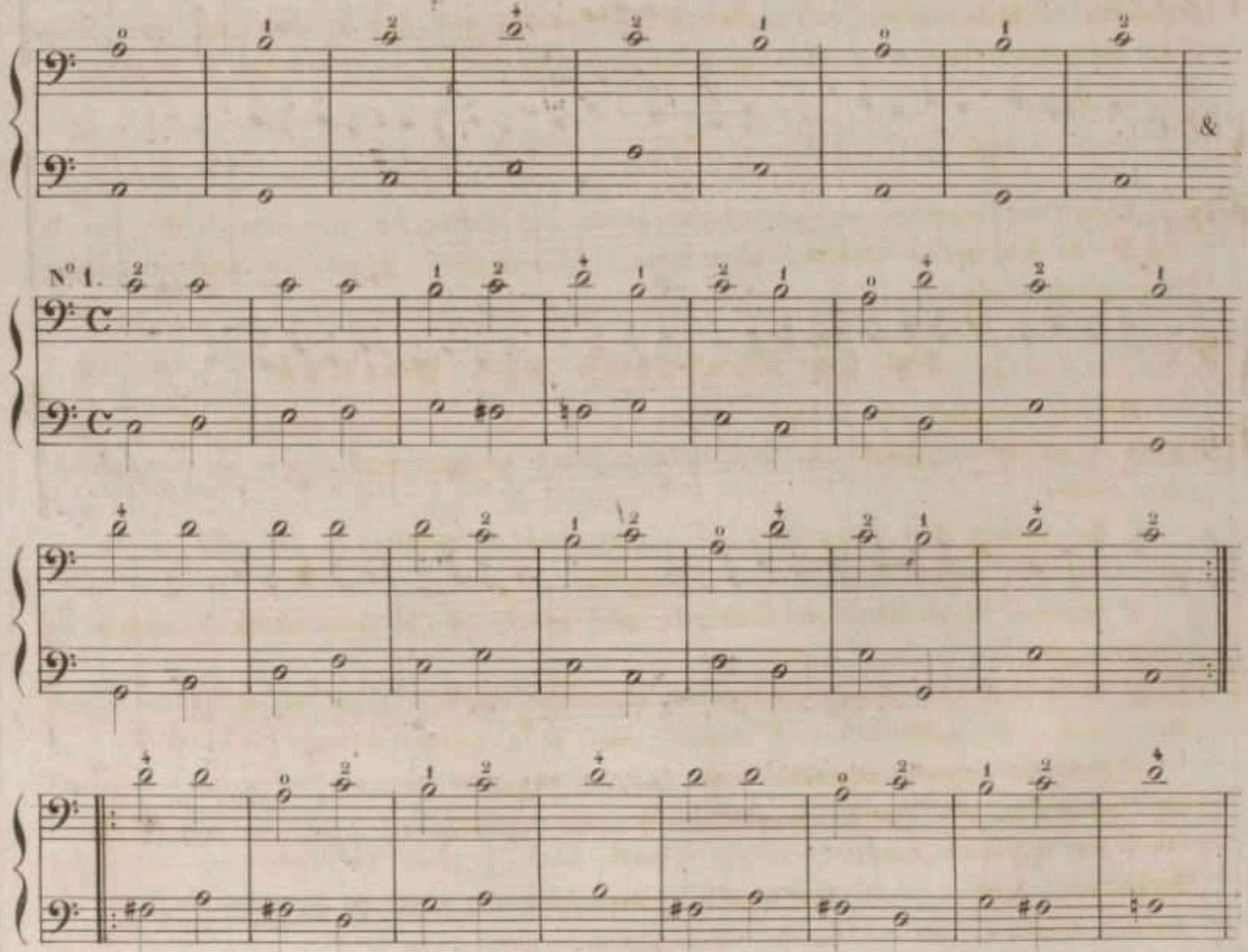
6. Le quatrième ton, RE, exige l'extension entière du quatrième doigt, en pressant la corde; les autres doigts y restent aussi, et on y fait descendre également le troisième qui forme alors une courbe.

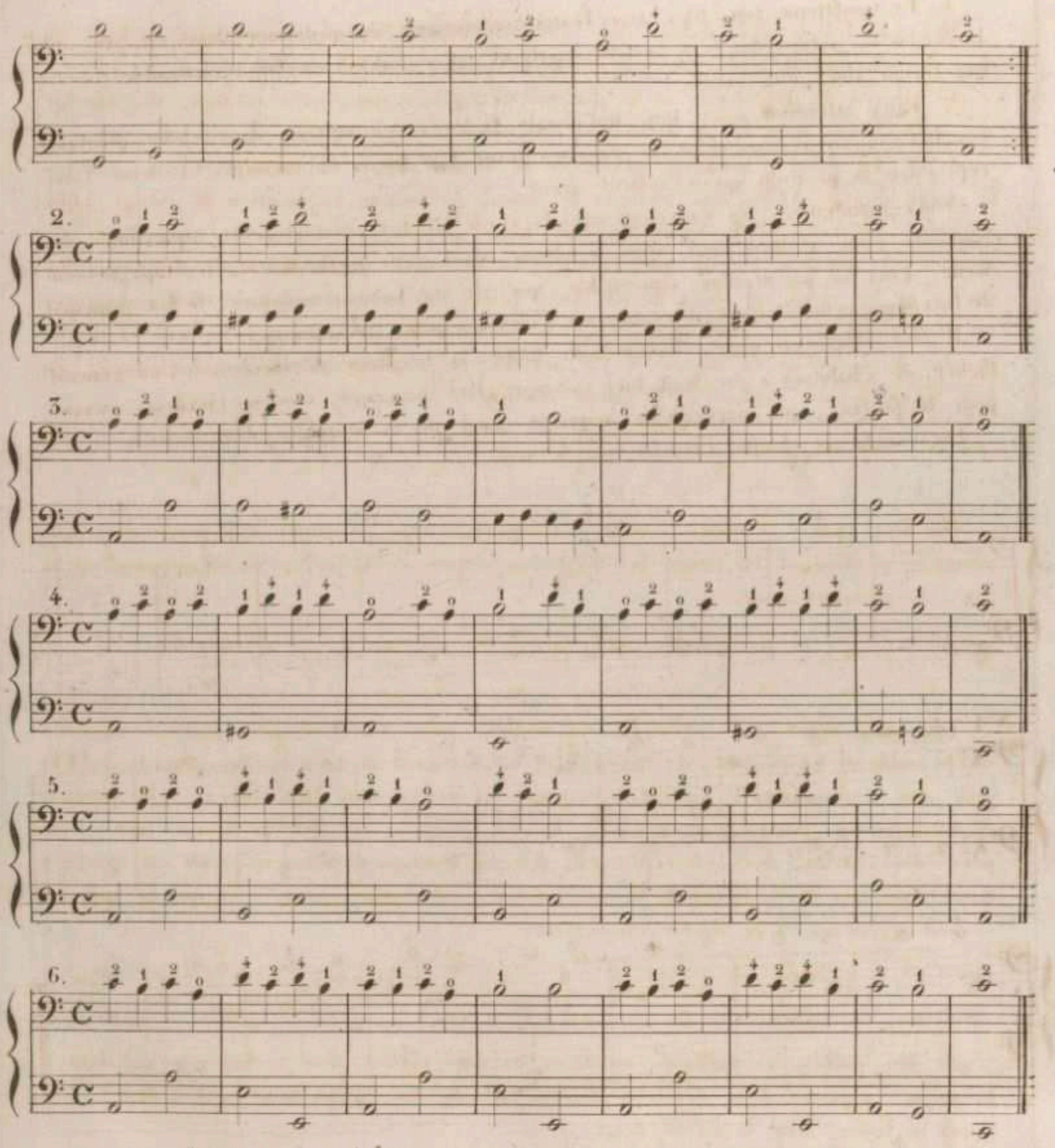
7. Faire attention à ce que les doigts, 1, 2, et 3 restent dans leur position courbée, et, en redescendant la gamme, lever les doigts de maniere à leur faire reprendre la position qu'ils avaient avant.

Voici maintenant les exercices sur la corde de LA dont il a été question plus haut. Je joins à tous ceux que je donne dans cette méthode un accompagnement facile. Ceci me parait plus convenable que de les faire compliqués; le but principal de l'accompagnement étant d'accoutumer l'élève à jouer en mesure.

Il faut employer pour chaque note toute la longueur de l'archet, et en général tâcher de s'habituer à un trait bien allongé, tant parceque c'est un excellent exercice pour le poignet, que parcequ'on acquiert ainsi de la souplesse dans le bras.

On commence chaque exercice par le tiré.



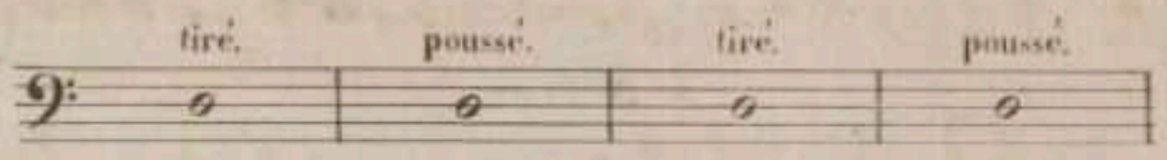


Le signe :‖ indique la répétition du morceau. Quand les deux points ne se trouvent que d'un côté des lignes verticales ‖: on ne répète que la partie du côté de la quelle les points sont placés.

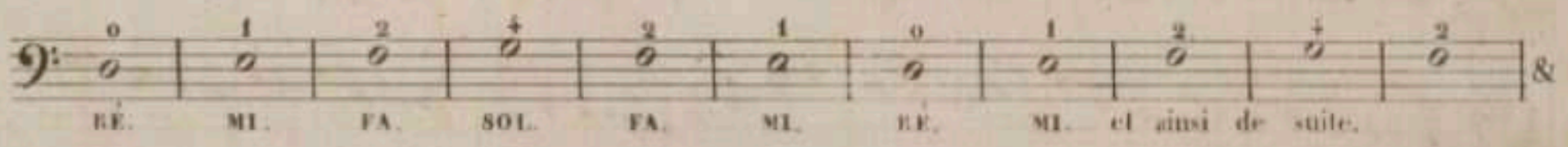
Quelquefois, surtout dans des quatuors, lors de la répétition, la première partie se lie à la seconde, ce qui est marqué alors par des chiffres 1 et 2.

Dès que l'élève aura acquis une certaine facilité dans les mouvemens du bras et dans le jeu sur la corde de LA, il pourra passer à celle de RÉ.

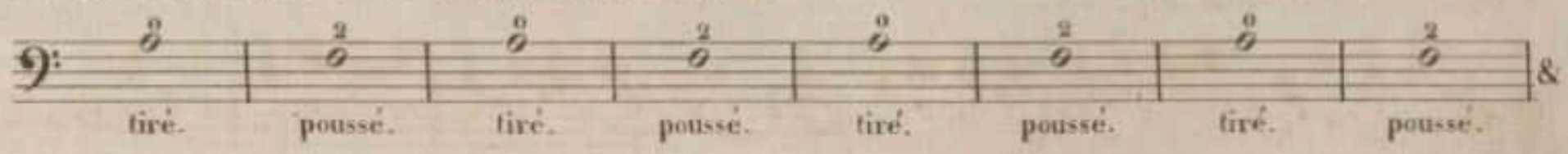
Le moyen le plus facile et le plus sûr d'acquérir une bonne position de l'archet sur cette corde est de se remettre, tant avec l'archet qu'avec les doigts, sur la corde de LA dans la position qu'indique la Figure **I**, où la baguette touche presque la corde de LA. Alors, sans changer le moins du monde la position des doigts qui tiennent l'archet, ni le bras, on fait faire au poignet un petit mouvement en arrière de manière à ce que la baguette se trouve à un doigt de distance des cordes, et les crins sur celle de RÉ. Ainsi placé, on tirera l'archet de toute sa longueur, en ayant soin de ne rien changer à la position de la main qui le tient et de ne pencher le coude ni en avant, ni en arrière. On continuera cet exercice tant au tiré qu'au poussé comme à la corde de LA.



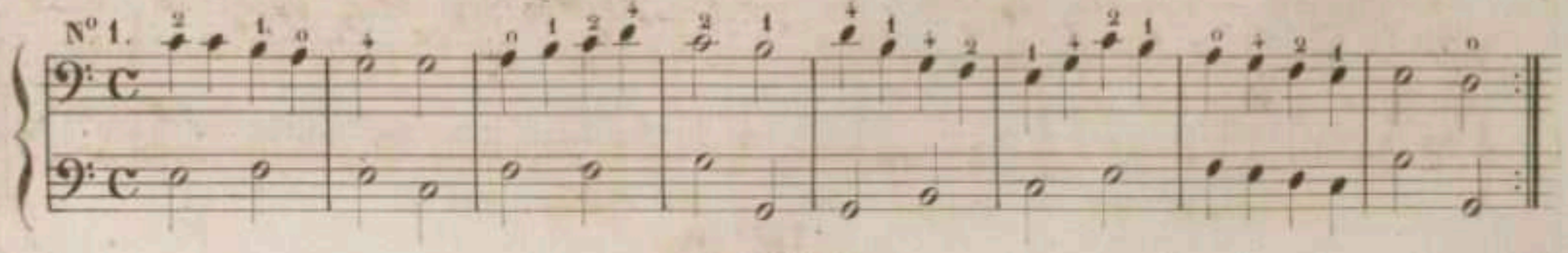
On fera après l'exercice suivant, en observant que le pouce doit rester dans sa première position, et en tenant les doigts au-dessus de la corde de RÉ, comme on la fait à la première corde.

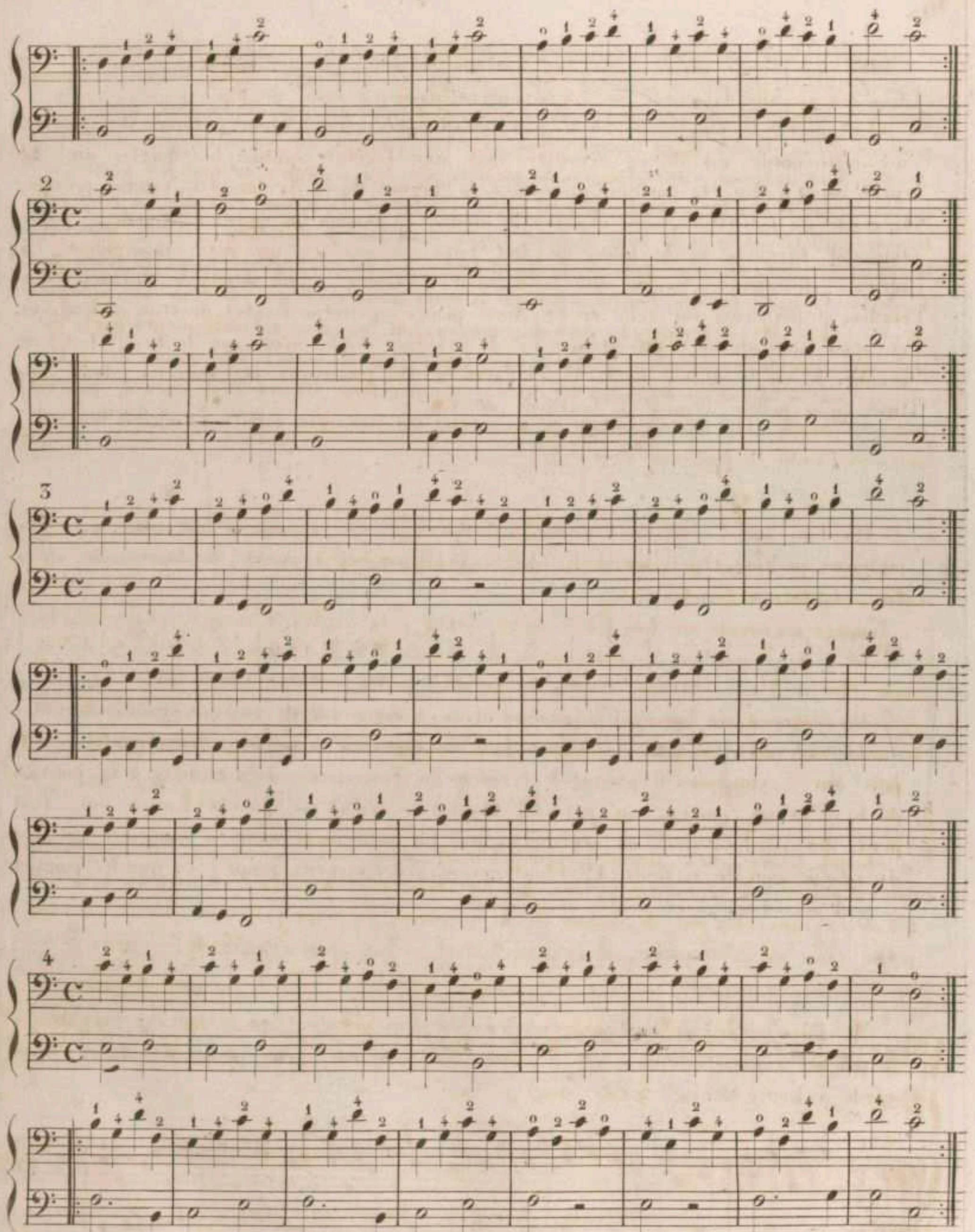


En commençant après, l'exercice ci-dessous entre LA et FA, on placera son archet sur la corde de LA comme à la figure **I**, et on le tirera de toute sa longueur, figure **IV**, puis on retournera le poignet légèrement en arrière sans rien changer à la position du bras, et on jouera, au poussé, le FA jusqu'à ce que la hausse soit tout près des cordes, alors on replacera, par un petit mouvement en avant, le poignet dans la position de la figure **I**, et on continuera cet exercice jusqu'à ce que le poignet se soit accoutumé à ce double mouvement.

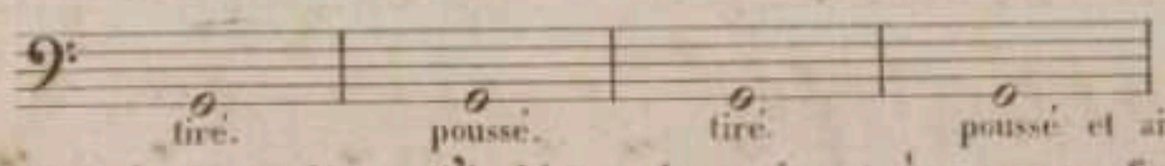


Je fais suivre ici quelques exercices sur deux cordes dont le but est d'habituer le poignet à passer d'une corde à l'autre, tant au tiré qu'au poussé et à aller d'une corde à l'autre avec le même doigt.



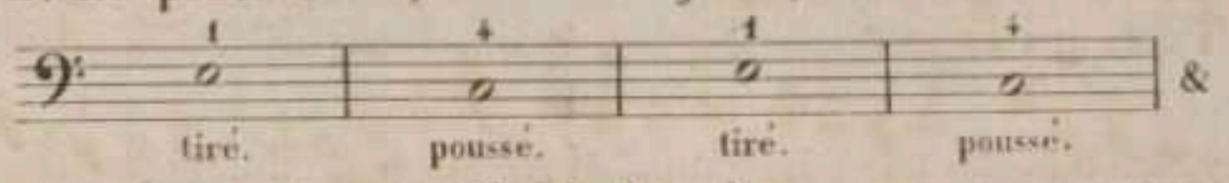


Quand l'élève se sera suffisamment habitué à jouer sur les deux premières cordes, il pourra passer à celle de SOL, ce qui se fera de la même manière que pour le passage de la première à la seconde, c'est-à-dire en tenant l'archet dans la position de la figure I, et faisant alors faire au poignet un nouveau mouvement en arrière, bien entendu sans changer la position du bras, jusqu'à ce que les crins se trouvent sur la corde de SOL. Alors il tirera l'archet de la hausse à la tête en songeant toujours que la main et le bras doivent rester dans leur position. Pour éviter toutefois de prendre de la raideur dans le bras, il faut, (à mesure qu'en tirant la tête de l'archet se rapproche des cordes) baisser la main jusqu'à ce que le bras soit presque étendu; mais il est essentiel alors de ramener, au poussé, insensiblement par un mouvement contraire, la main à la hauteur qu'elle avait avant. On évitera de cette manière un défaut trop commun et qui consiste à trop baisser la hausse, au poussé, sur cette corde. On jouera sur le SOL, comme sur les deux autres cordes de longues notes de toute la longueur de l'archet.

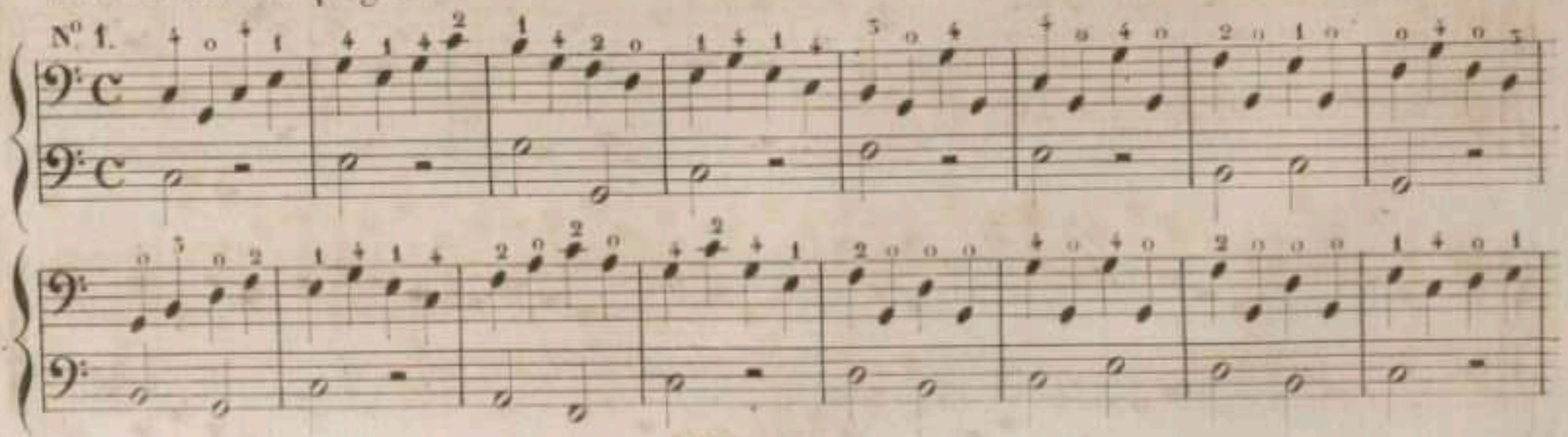


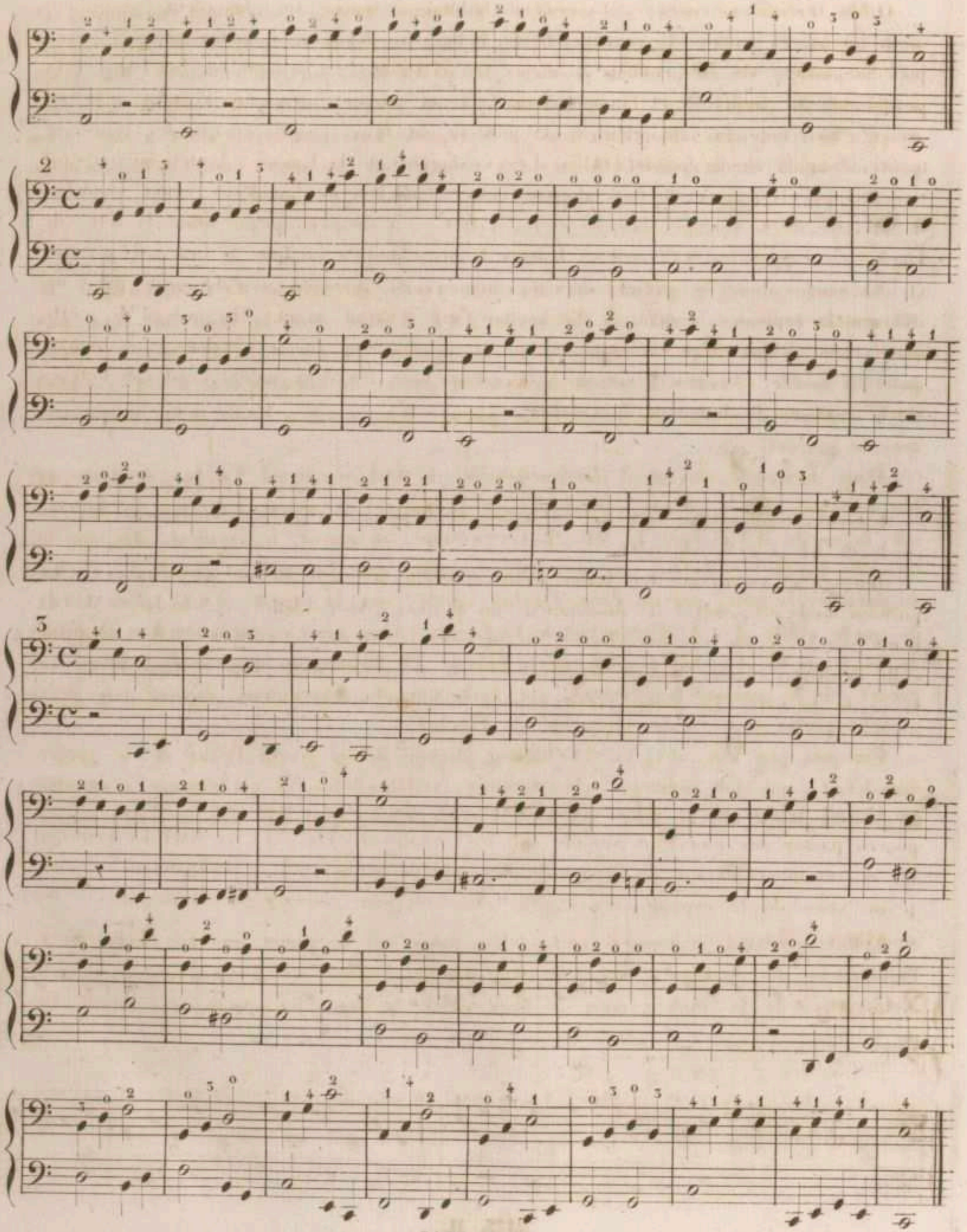
L'exercice suivant a pour but d'habituer le poignet à passer facilement de la corde de RE à celle de SOL.

J'engage ici encore une fois l'élève d'être attentif à la règle de ne pas changer la position du bras pendant les mouvemens du poignet. Afin d'habituer les doigts de la main gauche à une certaine fixité, on prendra le MI sur la corde de RE et l'UT sur celle de SOL, et on laissera le second et le troisième doigt reposer également sur la corde de SOL. Le pouce reste, comme toujours, vis à vis du second doigt.

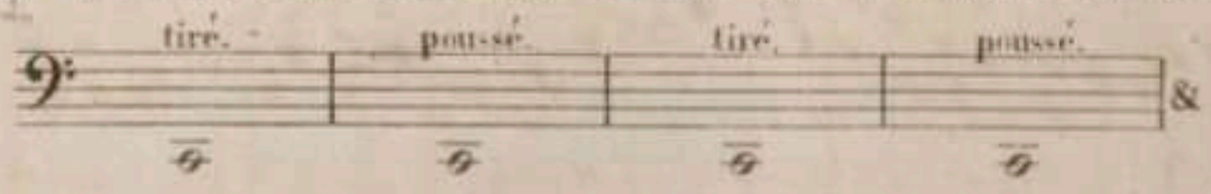


Quand l'élève aura acquis quelqu'habitude dans ces mouvemens du poignet, il pourra passer aux morceaux suivans sur les cordes de LA, RE, et SOL. Le principal but de ces morceaux est de donner de la souplesse au poignet, le bras devant comme je ne cesse de le répéter, suivre, sans effort et sans changement de position, les mouvemens du poignet.





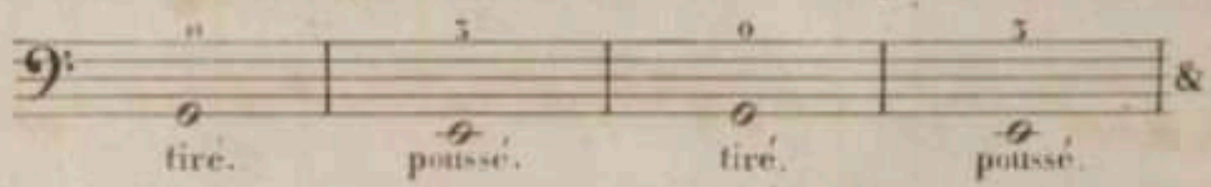
On travaillera ensuite la corde d'UT comme les trois autres, tout en conservant pour l'archet et le bras la position, figure I. Un mouvement du poignet en arrière qui ne doit influer en rien sur la position de l'avant bras, portera lentement les crins à plat sur la corde d'UT (la quatrième) Tirer alors l'archet, de l'origine des crins jusqu'à la tête, sans efforts du bras ou de l'épaule. Les crins seront alors à une très-petite distance de la cuisse. On exercera comme sur les autres cordes de longues notes.



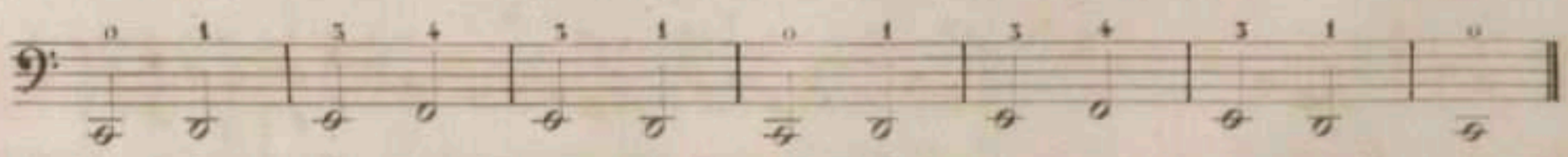
Exercer ensuite le poignet sur les deux cordes de SOL et d'UT en formant le MI par le troisième doigt sur la corde d'UT. L'élève dont la main ne sera pas petite pourra maintenir le pouce dans la position première. Si la main est trop petite, il faudra ramener le pouce un peu en arrière du manche; mais il est essentiel de le déplacer aussi peu que possible. Le passage d'une corde à l'autre se fait uniquement avec le poignet.

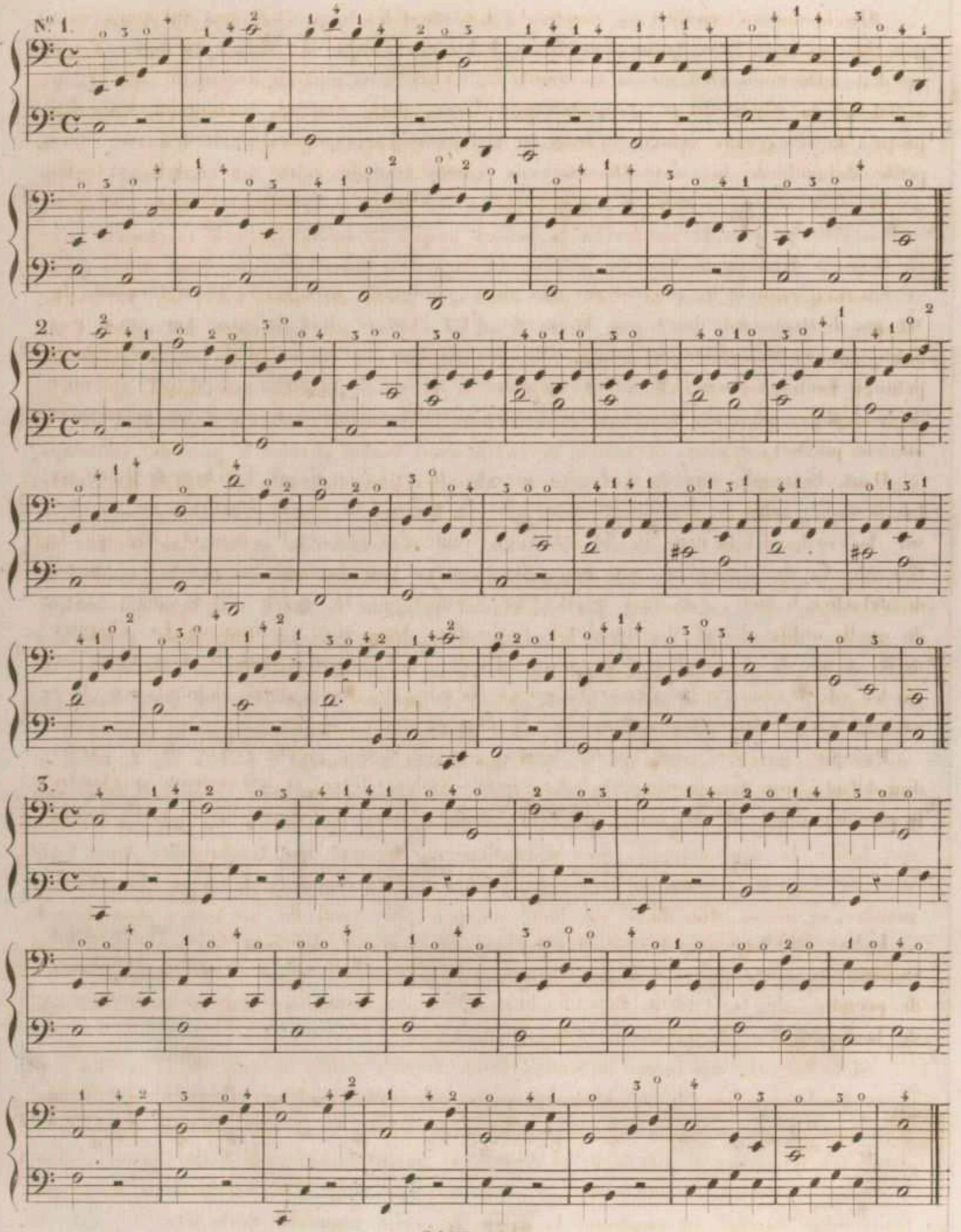
Dans l'exemple suivant il faudra prendre le SOL, en tirant l'archet de toute sa longueur, puis placer, par un petit mouvement du poignet en arrière, les crins de l'archet sur la corde d'UT, pour le MI. Lever ensuite, au poussé légèrement, afin que la tête de l'archet s'incline un peu. C'est surtout par la suite, et quand il s'agira de détacher la note par un coup d'archet rapide sur la corde d'UT, qu'on verra de quelle utilité il est d'acquérir de la facilité dans ces mouvements. Le chapitre de la tenue de l'archet peut paraître difficile et fastidieux; mais il faut bien se garder de le passer légèrement, car la beauté de l'exécution dépend en très-grande partie d'une tenue correcte de l'archet.

Puisque j'en suis aux cordes basses, je crois devoir avertir l'élève de se garder d'un défaut que j'ai remarqué chez plusieurs violoncellistes et qui consiste à étendre le premier doigt de la main, qui tient l'archet, tandis qu'il doit toujours rester courbé.



L'élève étudiera maintenant toutes les notes qui se jouent sur la corde d'UT. Commencer par le tiré, et ne pas trop appuyer l'archet sur les cordes, de crainte de prendre de la raideur dans le bras. Avec le tems le son prendra néanmoins de la force.




N° 1.
2.
3.

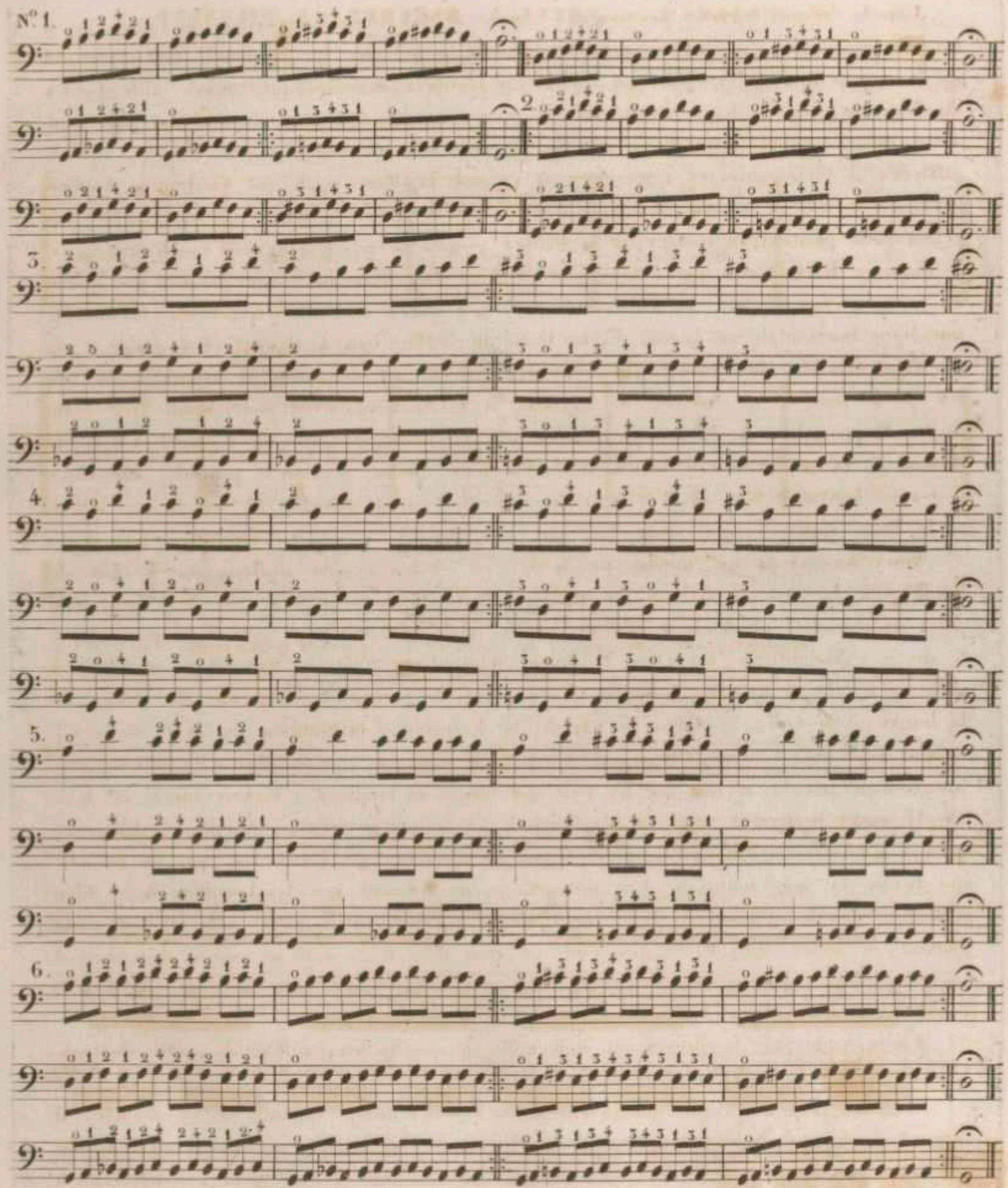
Comme le maître n'est pas toujours auprès de l'élève pour accorder son violoncelle, il est bon que celui-ci s'habitue de bonne heure à le faire lui même. Il faut d'abord qu'il se procure un diapason en LA. Il en trouvera dans chaque grande ville. Le LA du diapason, d'après lequel la corde qui porte ce nom doit être accordée, est plus haut d'une octave entière que la corde de LA du violoncelle. Quelquefois l'élève a de la difficulté à bien saisir cet intervale; mais comme la demi-corde est exactement l'octave de la corde entière à vide, il n'a qu'à placer son doigt à la moitié de toute sa longueur, et, en cette position, la monter ou la baisser jusqu'à ce qu'elle s'accorde exactement avec le diapason. Raccourcies par la pression du doigt d'un tiers, les cordes rendent leur quinte. En conséquence il faut au tiers des cordes, à partir du sillet, tracer sur la touche une ligne horizontale au crayon. Cette ligne ne s'efface pas facilement. La quinte de RÉ étant LA, l'écolier pourra placer en cet endroit son doigt sur la seconde corde (de RÉ) et la monter ou baisser de manière à la faire accorder exactement avec celle de LA. Il procédera de la même manière pour la troisième corde, en l'accordant avec la seconde et la quatrième, au moyen de la troisième. Vouloir décrire le procédé mécanique, c'est-a-dire la maniere dont on fait agir les chevilles, parait superflu. Il suffit que l'élève se le fasse montrer une seule fois par son maître.

Voici maintenant un moyen de venir, en l'absence du maître, au secours de l'oreille pour la justesse du ton. En partageant la longueur entière de la corde (du sillet au chevalet) en dix-huit parties, et en appliquant le doigt à la ligne qui marque le premier dix-huitième, on élève la corde d'un demi-ton, on fait donc rendre à celle de LA le SI BÉMOL. A partir de ce point, le premier dix-huitième du reste de la longueur de la corde donne le SI; de là le premier dixhuitième du reste donne UT, et ainsi de suite: UT dièze, RÉ, RÉ dièze, et MI. Il n'est pas nécessaire pour les commence-ments d'aller au-delà, attendu que les tons qui suivent se trouvent à l'octave sur la corde de RÉ. Il serait également superflu d'enseigner au commencement, à l'écolier, la différence qu'il y a entre un demi-ton produit par un dièze (♯) qui hausse ou par un bémol (♭) qui baisse la note naturelle. Ces distinctions ne feraient que l'embrouiller. Aussi bien il arrive souvent, comme on verra au chapitre du gout, qu'il faut, pour l'expression, prendre, au moyen d'un dièze, une note un peu plus haut, ou, au moyen d'un bémol, un peu plus bas que le calcul théorique ne l'indique; ce sont les cas où il y a conflit entre la théorie et le sentiment musical.

J'ai marqué sur le dessin du violoncelle qui se trouve en tête de cette méthode, les compartimens de la touche indiquée plus haut.

Si la longueur des cordes du violoncelle de l'écolier diffère de celle de ce modèle, il devra faire lui même les compartimens nécessaires et les marquer au crayon sur la touche.

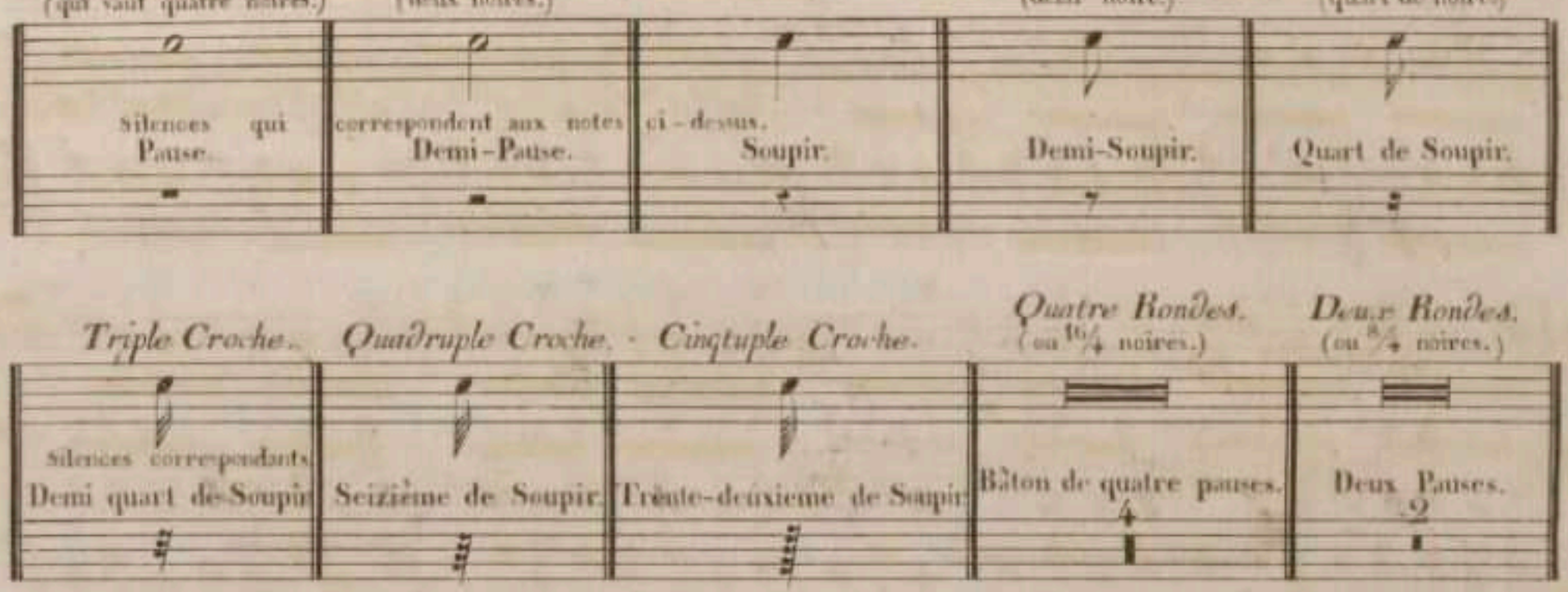
Avant de passer outre, l'élève fera les exercices suivants. Ils ont pour but d'apprendre le doigté sur les cordes de LA, de RÉ et de SOL, et surtout d'habituer de bonne heure l'élève à employer alternativement le second et le troisième doigt. Ces exercices se feront par petits coups d'archet en employant la partie des crins rapproché de la tête.



Après avoir traité, dans ce qui précède, des commencements du maniement de l'archet, je dirai quelques mots de la valeur des notes, des différens genres de mesures, des silences et des différens modes.

De la VALEUR des NOTES, des MESURES, et des SILENCES.

La durée et la valeur de chaque son est indiquée par la différence de forme des notes. Voici un tableau des différentes espèces de notes et de silences.



Les notes équivalant à quatre rondes ne se trouvent que dans l'ancienne musique spirituelle; mais les silences qui y correspondent se trouvent dans toute la musique de nos jours.

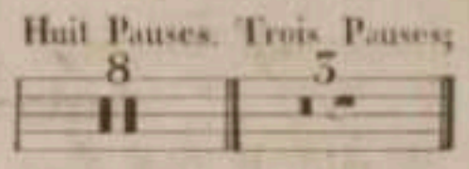
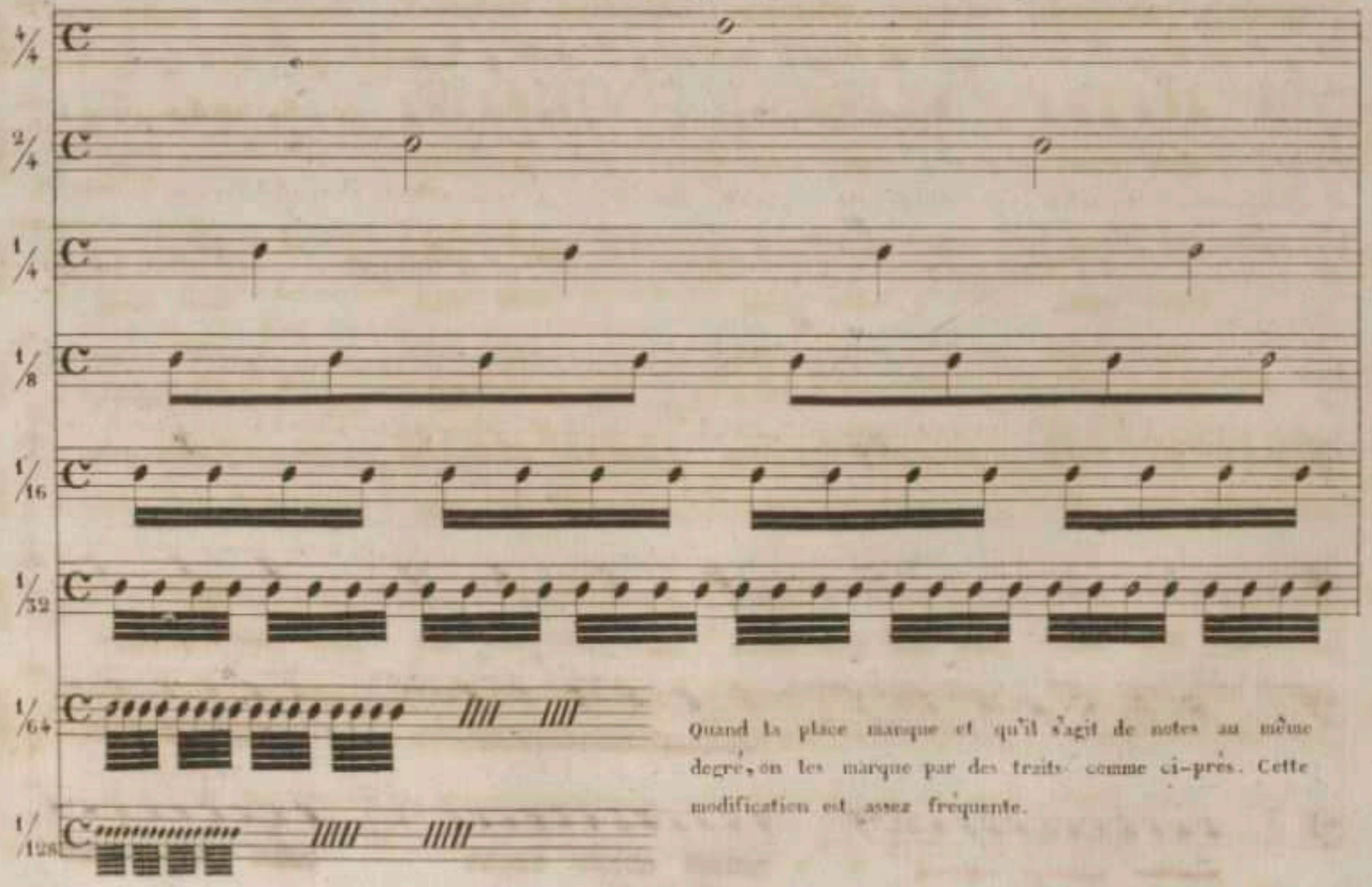
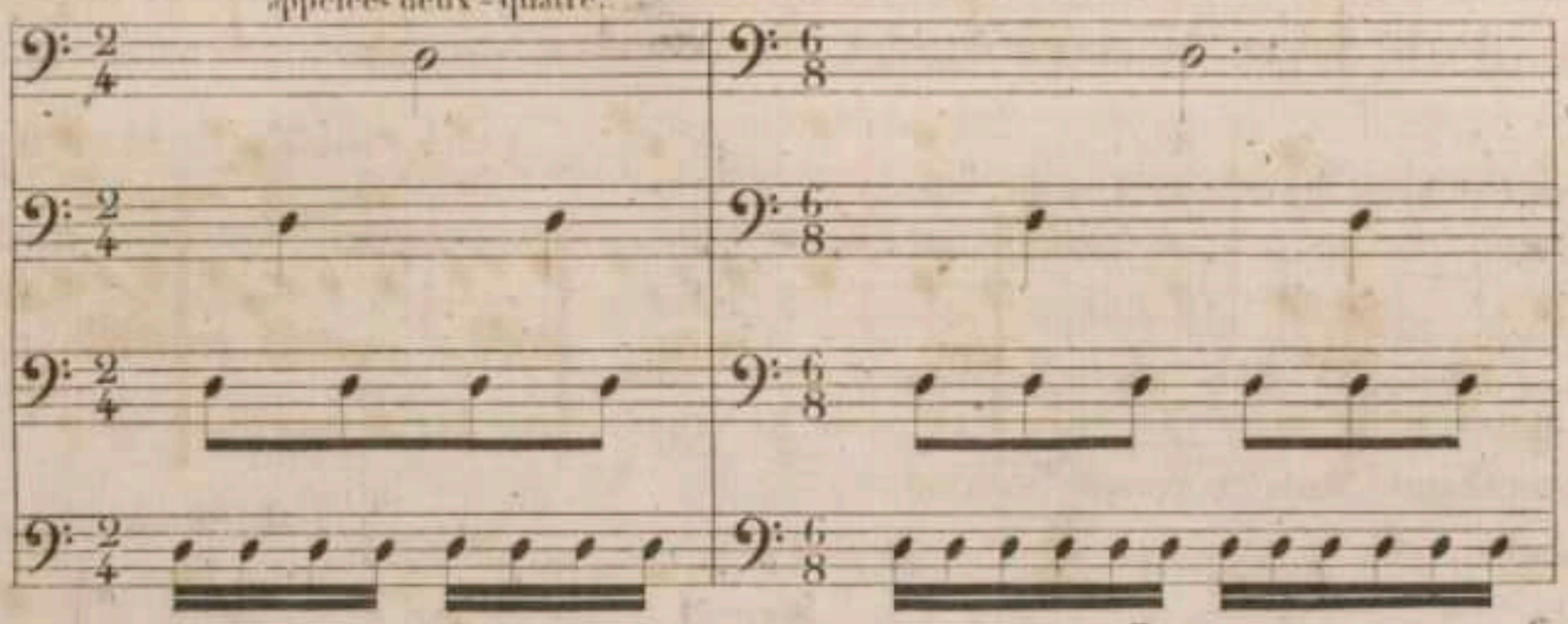


TABLEAU SYNOPTIQUE.
des différentes manières de partager la mesure à quatre tems



Quand la place manque et qu'il s'agit de notes au même degré, on les marque par des traits comme ci-près. Cette modification est assez fréquente.

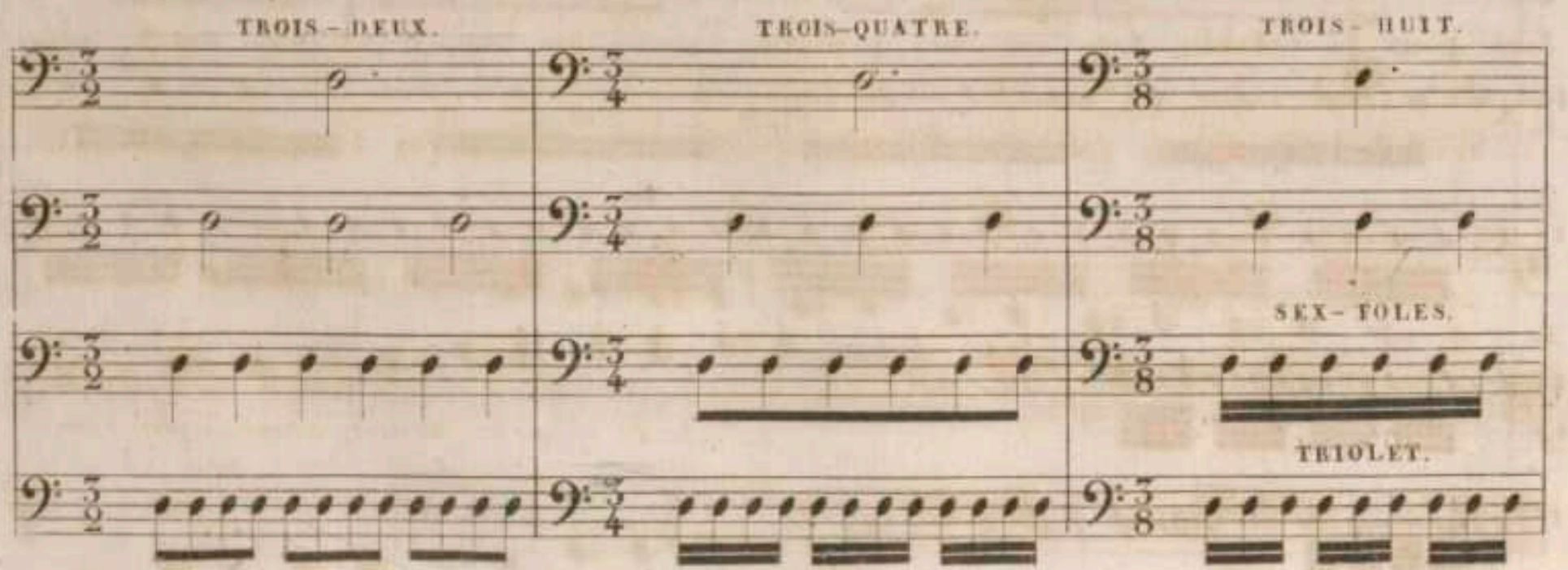
Outre la mesure pair à quatre tems qui est décrite ci-dessus, il y a encore d'autres mesures paires: la mesure à deux tems et celle à six-huit; la dernière se bat également à deux tems. On prolonge la noire de manière à en faire trois croches au moyen du point placé à côté de la noire: ♩. Le point prolonge de moitié toute note à côté de laquelle on le place; il a le même effet sur les soupirs; mais on ne place jamais de point après les silences de ronde (pause) ou de blanche (demi-pause.)



On se sert d'une blanche pointée pour noter la mesure à $\frac{3}{4}$ et la mesure à $\frac{6}{8}$; mais il ne faut pas les confondre, car la 1re se divise en trois tems composés chacun d'une noire, et la 2me en deux tems composés chacun d'une noire et demie.

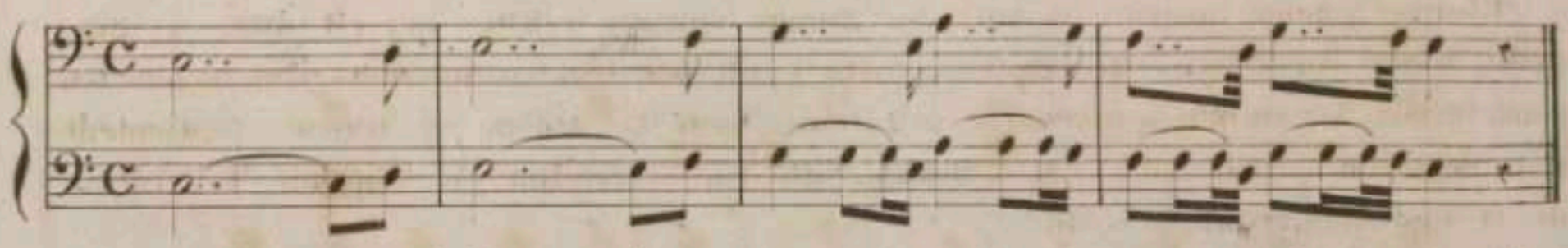
OBSERVATION Il y a dans la théorie comme dans la pratique une grande différence entre les six-huit et les trois-quatre, quoique quelques personnes écrivent, fautivement, des Sex-toles au lieu de Triolets. Dans les Triolets ce n'est que la première note qui est accentuée, et dans les Sex-toles la première, la troisième et la cinquième. Toutefois cet accent est à peine sensible à l'oreille et doit être plutôt senti qu'entendu. La mesure de Douze-huit appartient encore aux mesures paires. On peut la considérer comme un double Six-huit. Elle diffère beaucoup, dans l'exécution, de la mesure à quatre tems, quoique celle-ci lui ressemble souvent.

Les mesures impair ou à trois tems sont: le TROIS-DEUX, le TROIS-QUATRE, et le TROIS-HUIT

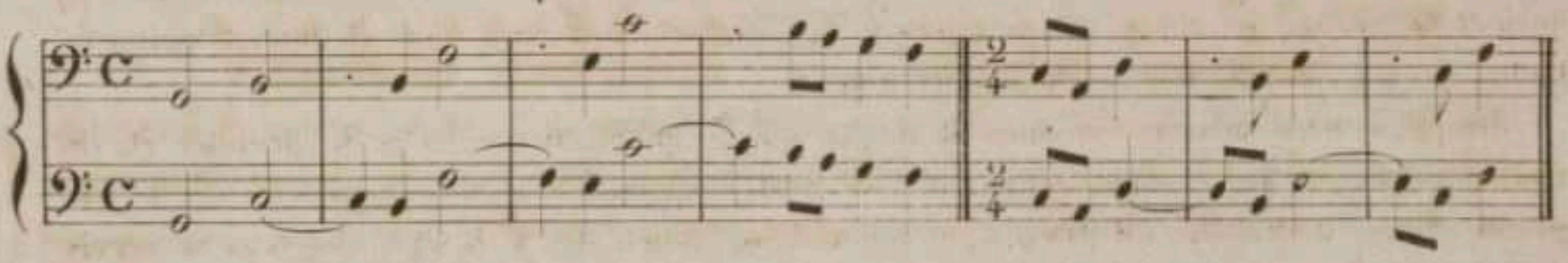


La mesure se marque au commencement d'un morceau. Quand, dans la mesure à quatre tems, le C qui en est la marque est barré (𝐂), cela indique que le morceau doit être joué ALLA BREVE, c'est à dire, que la mesure ne se bat à deux tems. C'est le cas des morceaux dont le mouvement doit être vif.

Quand une mesure est complète, c'est-à-dire que toutes ses parties, quatre, trois, ou deux tems, s'y trouvent, on la clôt au moyen d'une barre verticale, nommée barre de mesure, et tout ce qui se trouve entre deux de ces barres, soit notes, points ou silence s'appelle collectivement une mesure. Un point après la note, indique qu'elle doit être prolongée d'un tiers et un second point à côté du premier, indique un prolongement ultérieur de la moitié de la valeur du premier point. En voici un exemple.



Le point peut aussi être placé et avoir sa valeur dans la mesure qui vient après la note, comme dans l'exemple suivant.

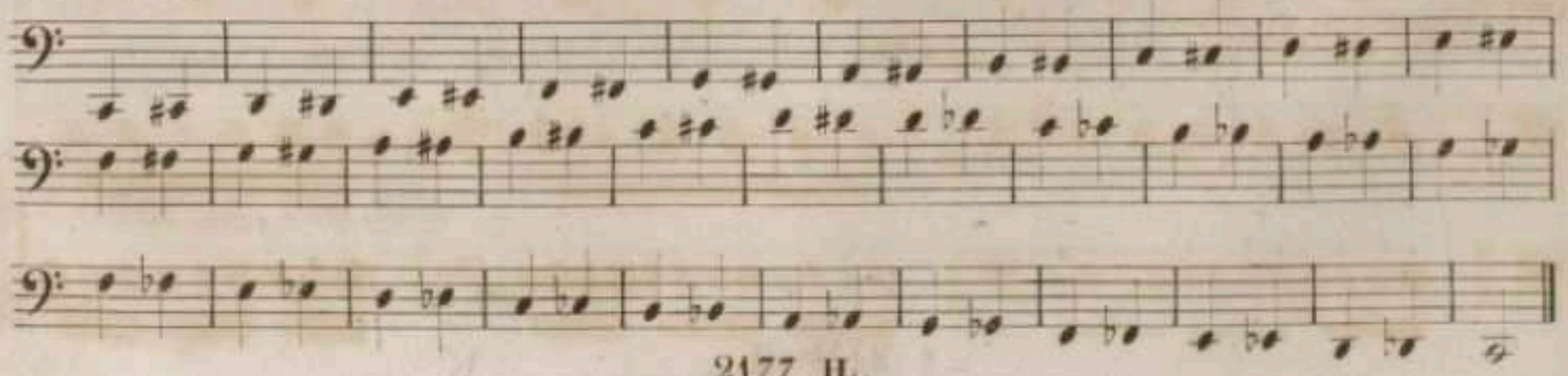


DES DIÈZES ET DES BÉMOLS

Il est nécessaire d'apprendre à connaître ces signes, pour pouvoir jouer dans d'autres modes que celui d'UT majeur où il n'y en a point.

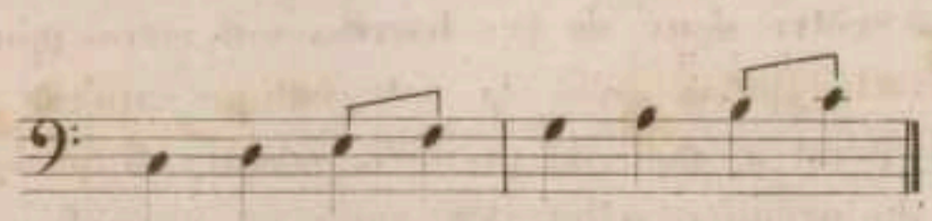
Le Dieze (♯) hausse d'un demi-ton la note devant laquelle il est placé; le Bémol (♭) la baisse d'autant, et le Bécarre (♮) remet dans son ton primitif la note alterée par le dièze ou le bémol. Quelquefois la note est haussée de deux demi-tons par un double Dieze (𝄪) ou baissée également de deux demi-tons par un double Bémol (𝄫), alors il faut pour la rétablir dans son ton primitif, d'abord un bécarre, et puis, soit le signe du dièze, soit celui du bemol. (♮♯ ou ♮♭.)

Avant de passer aux gammes, l'écolier étudiera les dièzes et les bémols sur toutes les cordes.



DES GAMMES.

Dans toutes les gammes du mode majeur, l'intervalle de la troisième à la quatrième et de la septième à la huitième note est d'un demi-ton; l'intervalle entre toutes les autres est d'un ton entier.



Chaque gamme majeure a aussi sa gamme mineure relative qui est située à une petite tierce au-dessous. La septième note y est haussée, en montant, d'un demi-ton pour former la sensible qui conduit à l'octave. Aussi la sixième se hausse également d'un demi-ton et forme alors la grande Sixte. En descendant on supprime l'altération de la septième et de la sixte.

Les gammes diézées se forment en partant d'UT naturel et en montant par quinte. La première est celle de Sol, ou la septième note doit être haussée d'un demi-ton. FA devient fa dièze; ce dièze est marqué à la clé, et altère ainsi dans le même morceau toutes les notes qui portent le même nom.

Jusqu'ici nous n'avons eu dans le doigté qu'une petite tierce; entre le premier et le quatrième doigt; mais dans la gamme de SOL majeur, il y a sur la corde d'UT une grande tierce: RE, MI, FA DIEZE, ce qui oblige, aulieu des 1.r 3.e et 4.e doigts, à se servir des 1.r 2.e et 4.e, en observant que le deuxième doit prendre la place du troisième, et que le 4.e doit s'avancer d'un demi-ton. La raison en est qu'on peut former une plus grande extension entre le premier et le second doigt qu'entre le troisième, et le quatrième.

Les deux demi-tons sont indiqués ci-dessous par un arc qui, toutefois, ne doit pas marquer ici de liaison.

On ne peut pas, dans les grandes tierces, maintenir le premier doigt dans la position courbée ordinaire; il faut le ramener un peu en arrière, car il est très-rare qu'on ait les doigts assez longs pour les laisser dans la positon qu'ils ont à la petite tierce; toutefois il faut faire attention de ne pas, en étandant le premier doigt, faire perdre à la main toute entière sa position normale.

Voici maintenant quelques morceaux pour apprendre les gammes. Il faut se garder de les jouer trop vite, et se régler, pour le mouvement, sur l'habilité de l'élève. SOL majeur a un dièze au FA.

GAMME de SOL Majeur

La gamme relative mineure de SOL est MI. En montant, le RÉ doit être haussé d'un demi-ton et devenir RÉ DIÈZE; mais ce dièze ne se marque pas à la clé. On le place devant le RÉ toutes les fois que cette note doit être altérée; ainsi l'élève aura soin, en formant le RÉ dièze sur la corde de Ré, de ne pas déplacer toute la main, mais de ramener le premier doigt autant qu'il le faudra en arrière sans remuer la main.

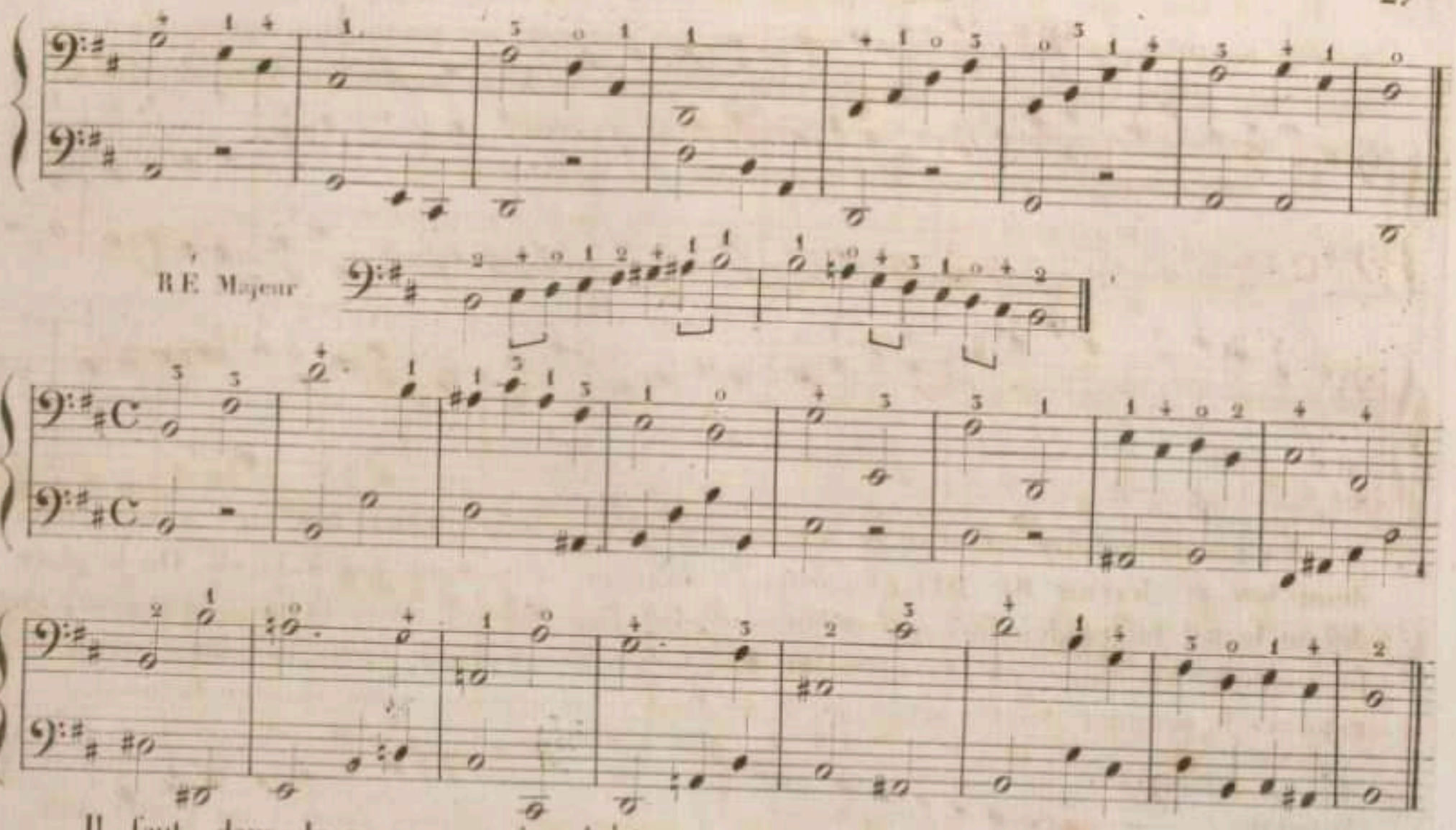
GAMME de MI Mineur Ascendante.

Descendante

Nous sommes arrivés d'Ut majeur à la première gamme diézée en montant d'une quinte qui nous a mené à Sol; en continuant à monter par quintes, nous arrivons à la seconde gamme diézée, RÉ, dans laquelle la septième est également altérée par un dièze. Celui de FA, qui provient de la gamme de SOL, est maintenu; comme, en général, en montant par quintes, tous les diézes des gammes précédentes sont maintenus dans celles qui suivent.

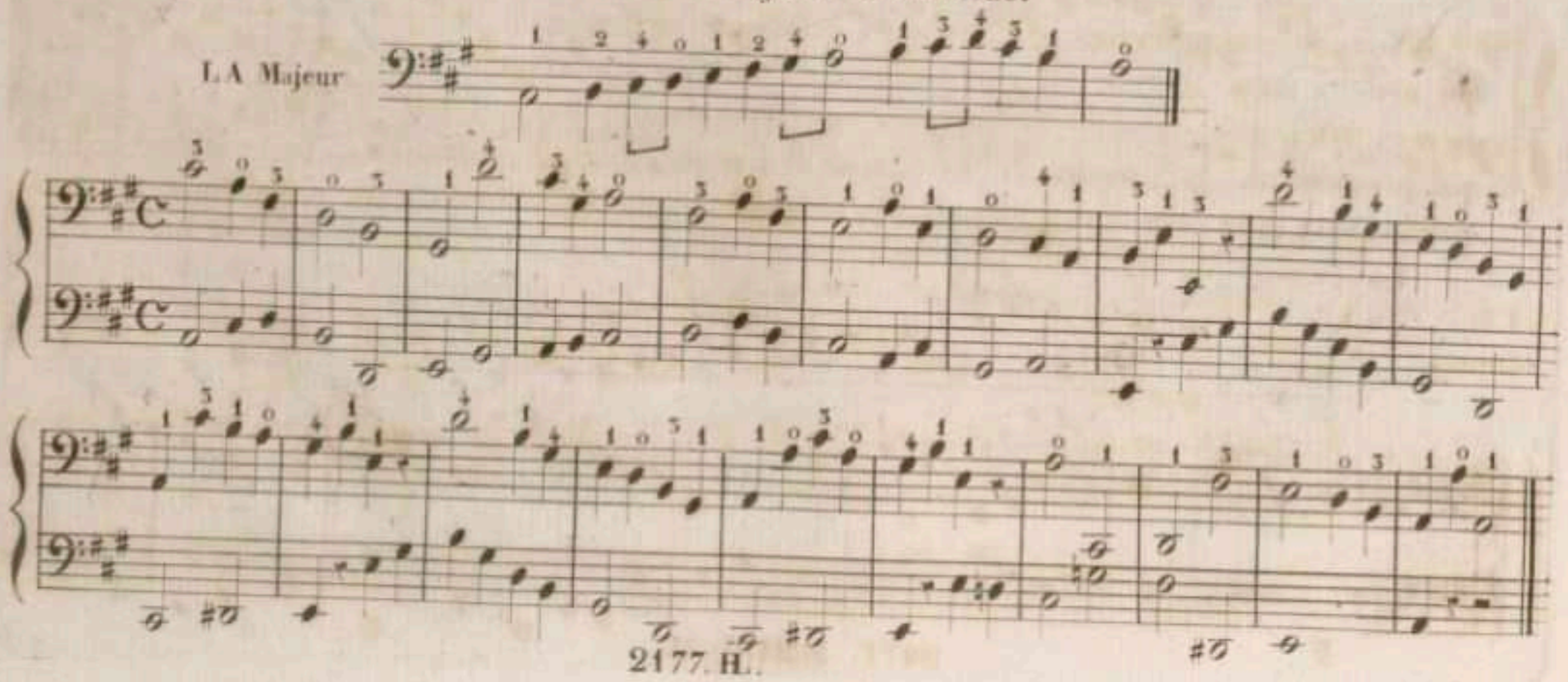
La gamme de RÉ offre déjà des grandes tierces sur les cordes de SOL et d'UT.

RÉ Majeur.



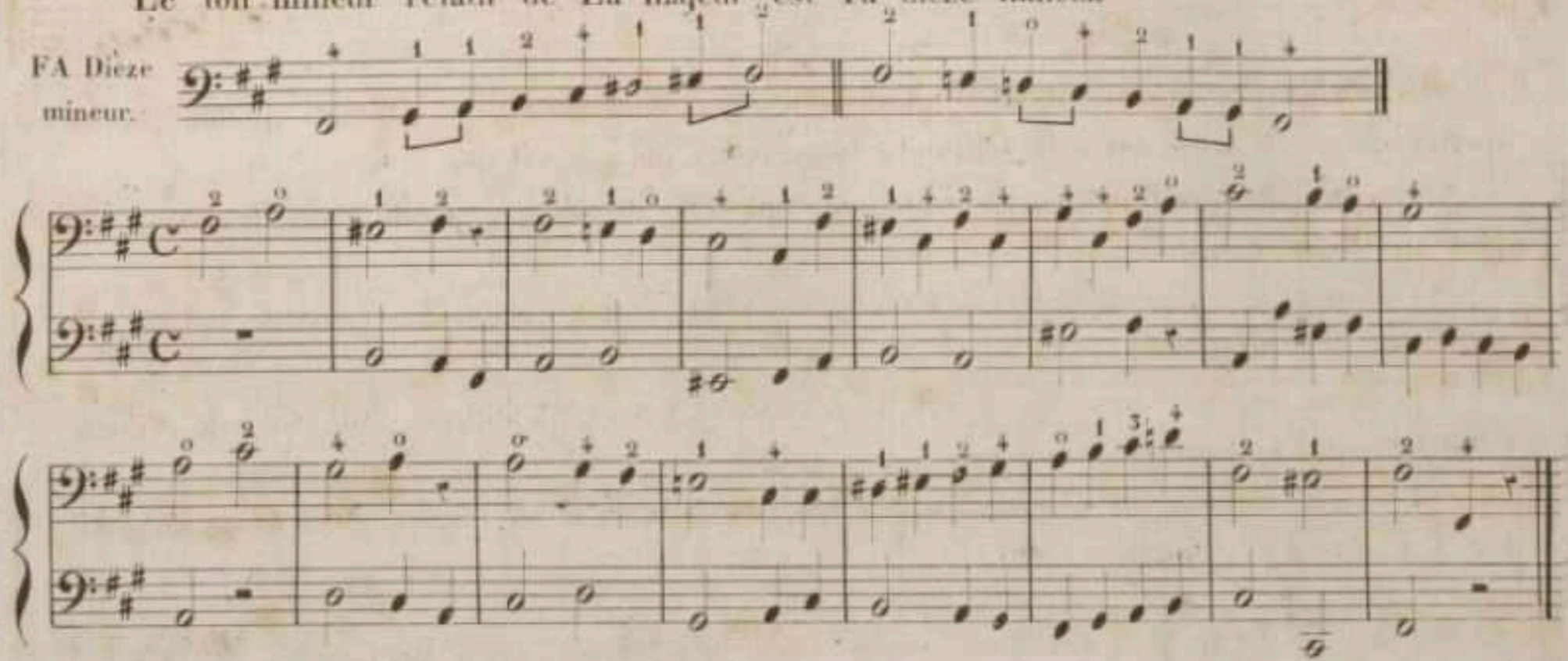
Il faut, dans le morceau qui précède, se servir pour le SI à la première mesure, du troisième doigt, parcequ'il faut, à la troisième mesure, prendre également le troisième doigt, et qu'il serait incommode de se servir, pour le même degré, de deux doigts différents. Le même cas se répète à la sixieme mesure. A la treizième mesure, il faut prendre le second doigt. Dans la règle, il faut former la grande tierce sur la corde de SOL au moyen du premier doigt car LA dièze précède le LA naturel pour lequel il faut le premier doigt; mais ici il serait incommode de s'en servir à cause du FA dièze sur la corde de RE qui précède. Des anomalies semblables se rencontrent souvent.

La quinte en montant de RE donne LA majeur pour lequel on conserve le FA et l'UT dièzes qu'on avait déja, et à ceux-ci on ajoute SOL dièze.

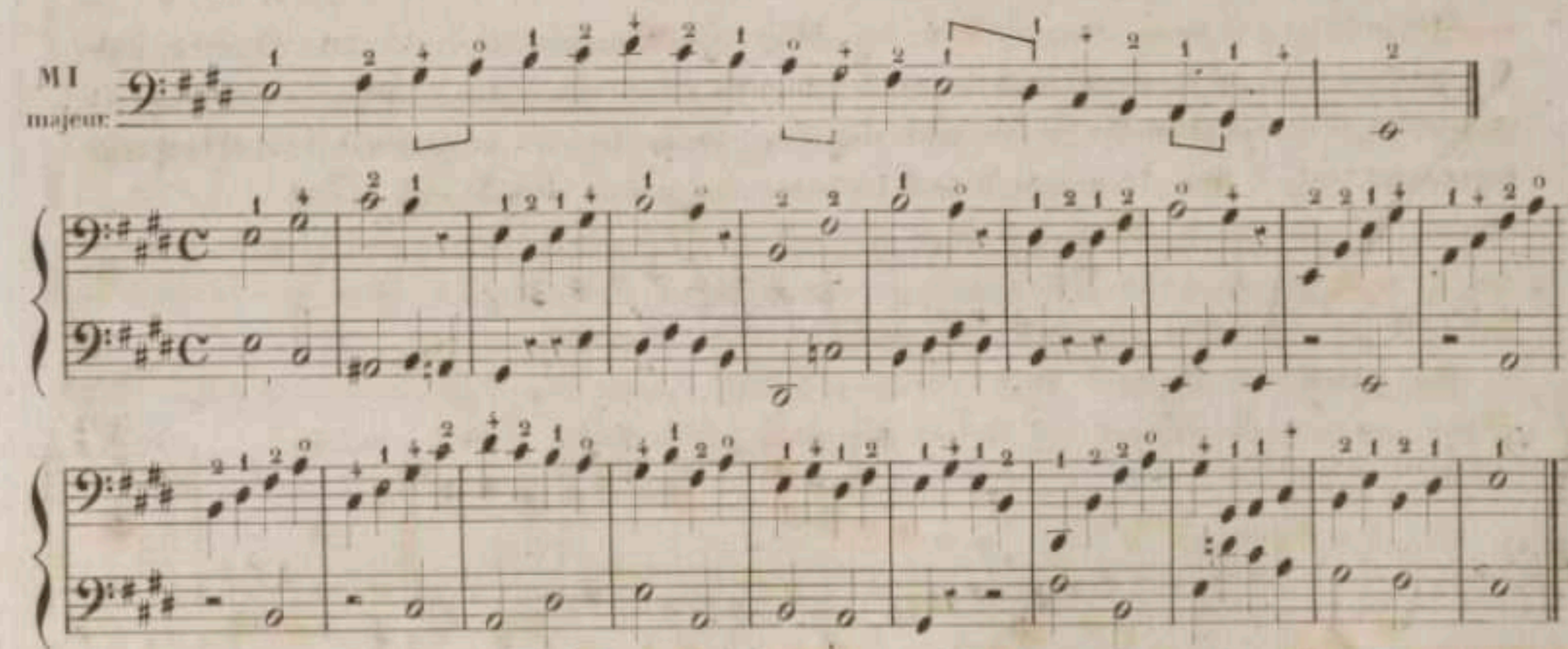


Il est bon que l'écolier s'accoutume de bonne heure au doigté le plus commode. Je lui offre ici, dans ce but, quelques morceaux où on peut, en partie, se servir d'autres doigts que ceux que la règle indique pour les gammes. C'est au maître à rendre l'élève attentif à ces changemens et à lui en expliquer les motifs.

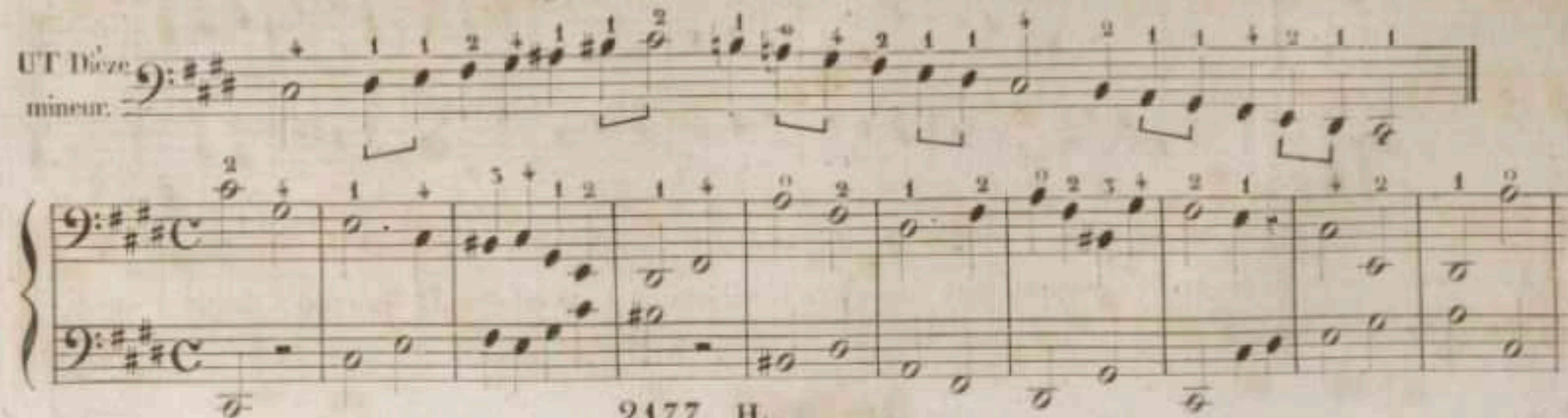
Le ton mineur relatif de LA majeur est FA dièze mineur.

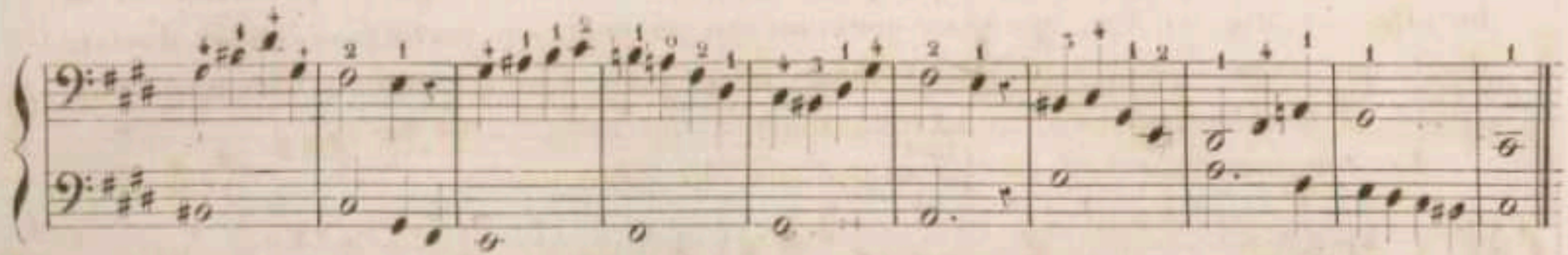


La quinte de LA est MI. Mi majeur a quatre notes diézees savoir FA, UT, SOL et RÉ.



Le ton relatif de MI majeur est UT DIÈZE mineur.





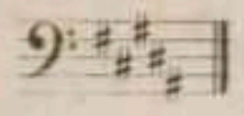
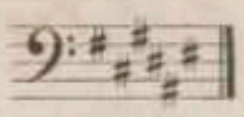
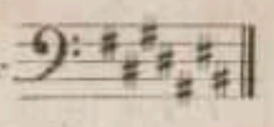
On aurait tort de tourmenter l'élève au commencement avec des gammes qui ont plus de quatre dièzes. Il aura assez de difficulté avec celles qui précèdent.

Pour lui faire néanmoins connaître ce qui est marqué à la clé dans les autres tons, je ferai observer que:

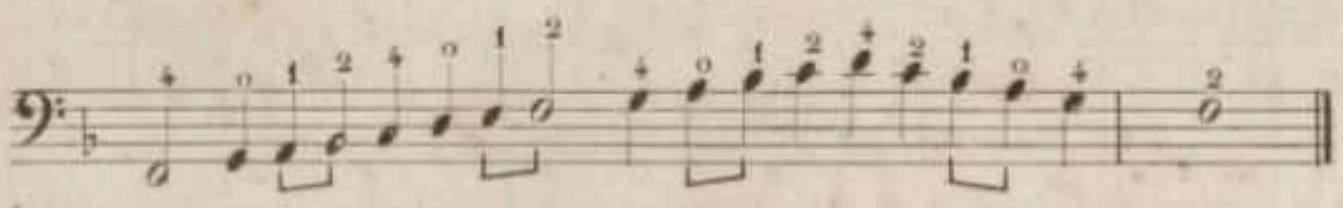
SI majeur a cinq tons diézés, FA, UT, RÉ, SOL et LA. Son ton mineur relatif est SOL DIÈZE mineur.

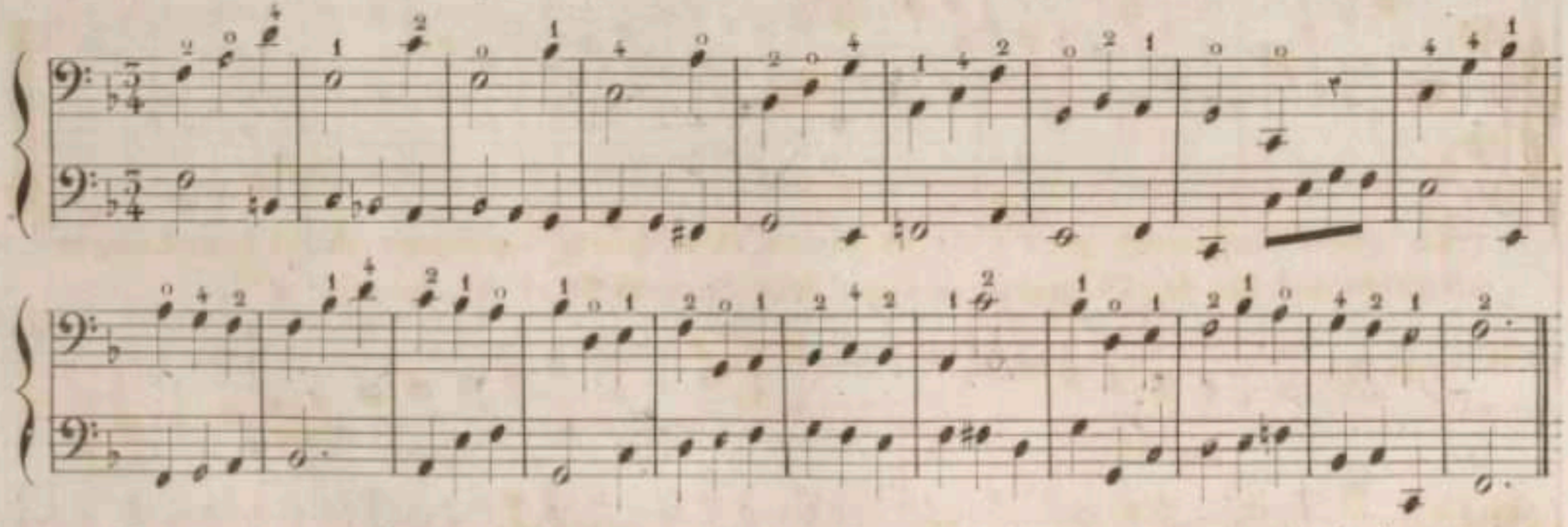
FA dièze majeur en a six: FA, UT, RÉ, SOL, LA et MI dièzes. Son mineur relatif est RÉ DIÈZE mineur:

UT dièze majeur en a sept: FA, UT, RÉ, SOL, LA, MI et SI dièzes. Son mineur relatif est LA DIÈZE mineur.

SI majeur.  FA Dièze, majeur.  UT Dièze majeur 

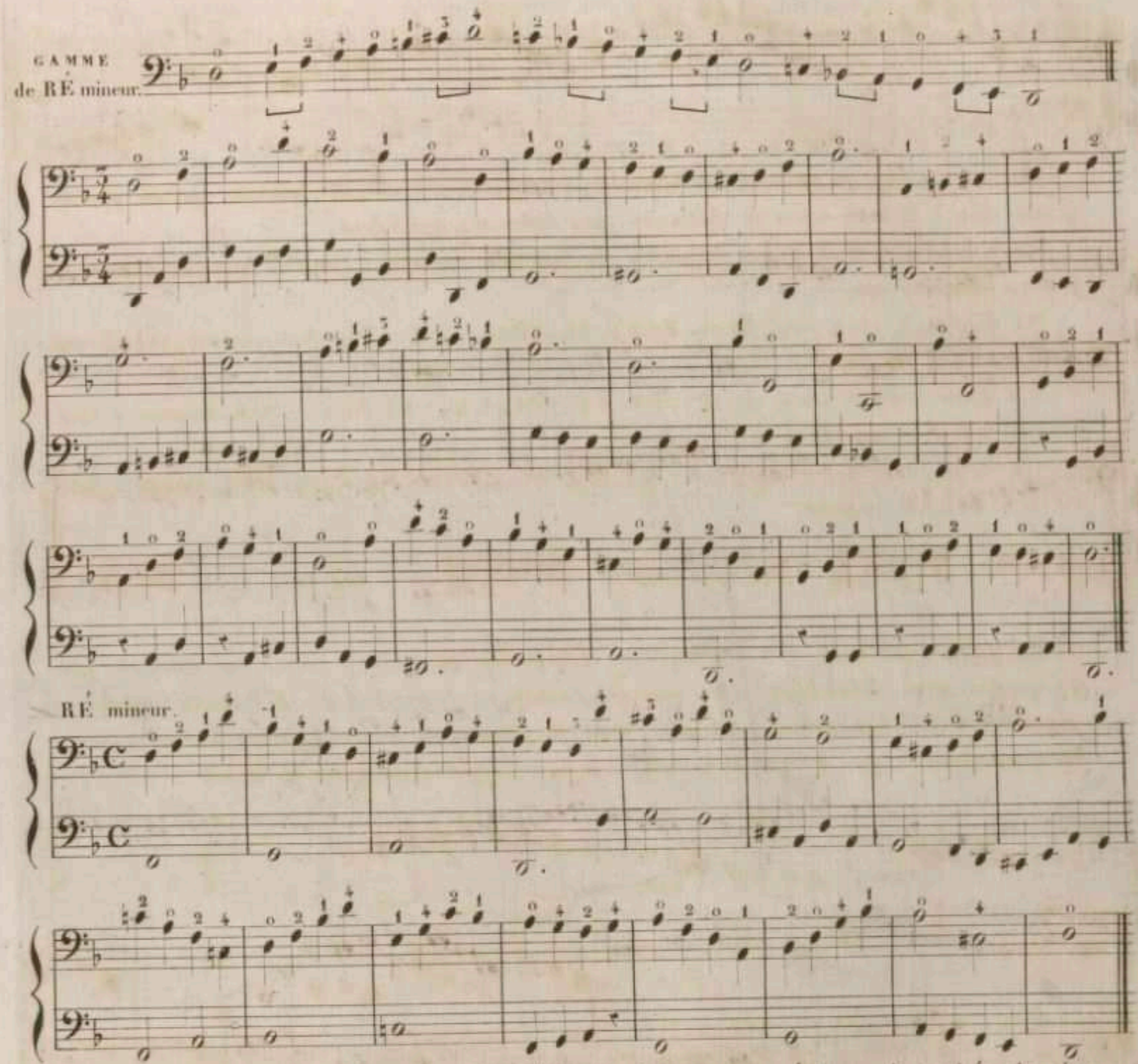
De même que nous avons trouvé les différentes toniques en dièzes en montant par des quintes, nous obtiendrons celles avec des bémols en descendant par des quintes, toujours en partant d'ut. La première quinte d'ut dans la gamme en descendant est fa dont la quarte supérieure est si qui devient si bémol. Fa majeur a par-conséquent un bémol.

FA majeur. 

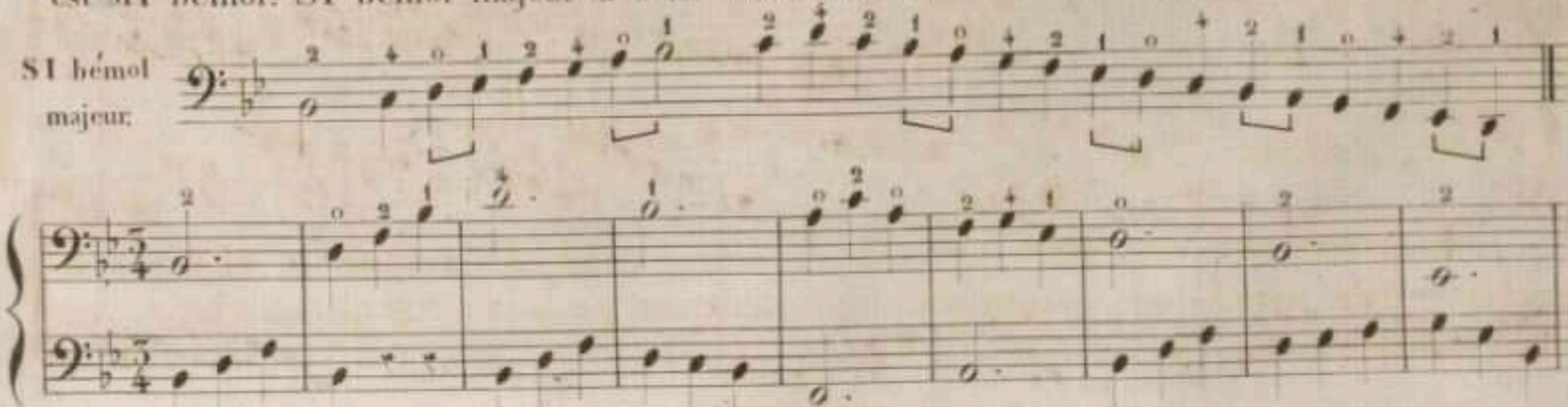


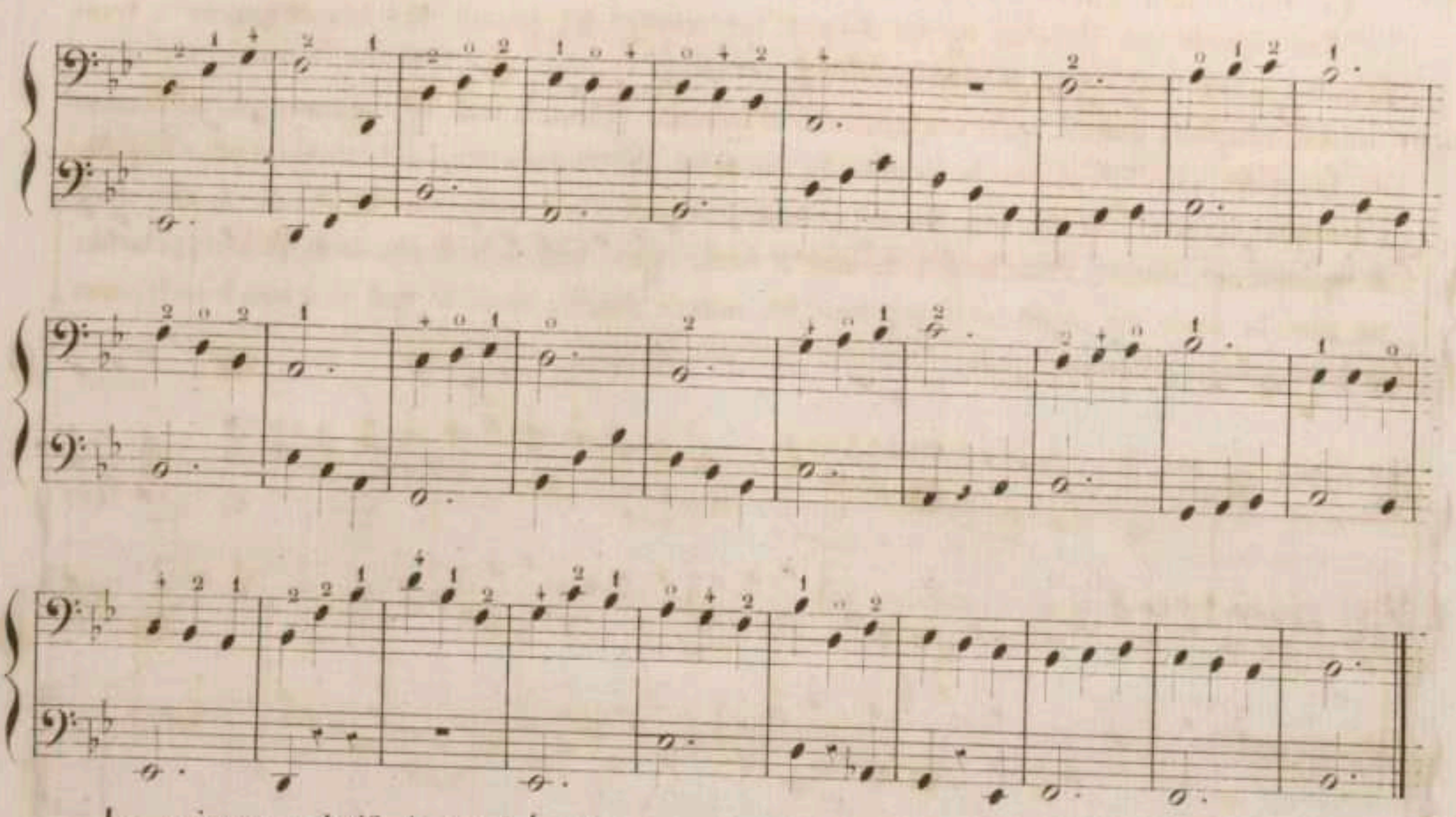
Le pouce reste à sa place vis-a-vis du second doigt. En pressant le Si bémol sur la corde de LA, il faut, comme aux dièzes, ramener en arrière le premier doigt sans déplacer les autres.

Le ton relatif mineur de FA est RÉ mineur.



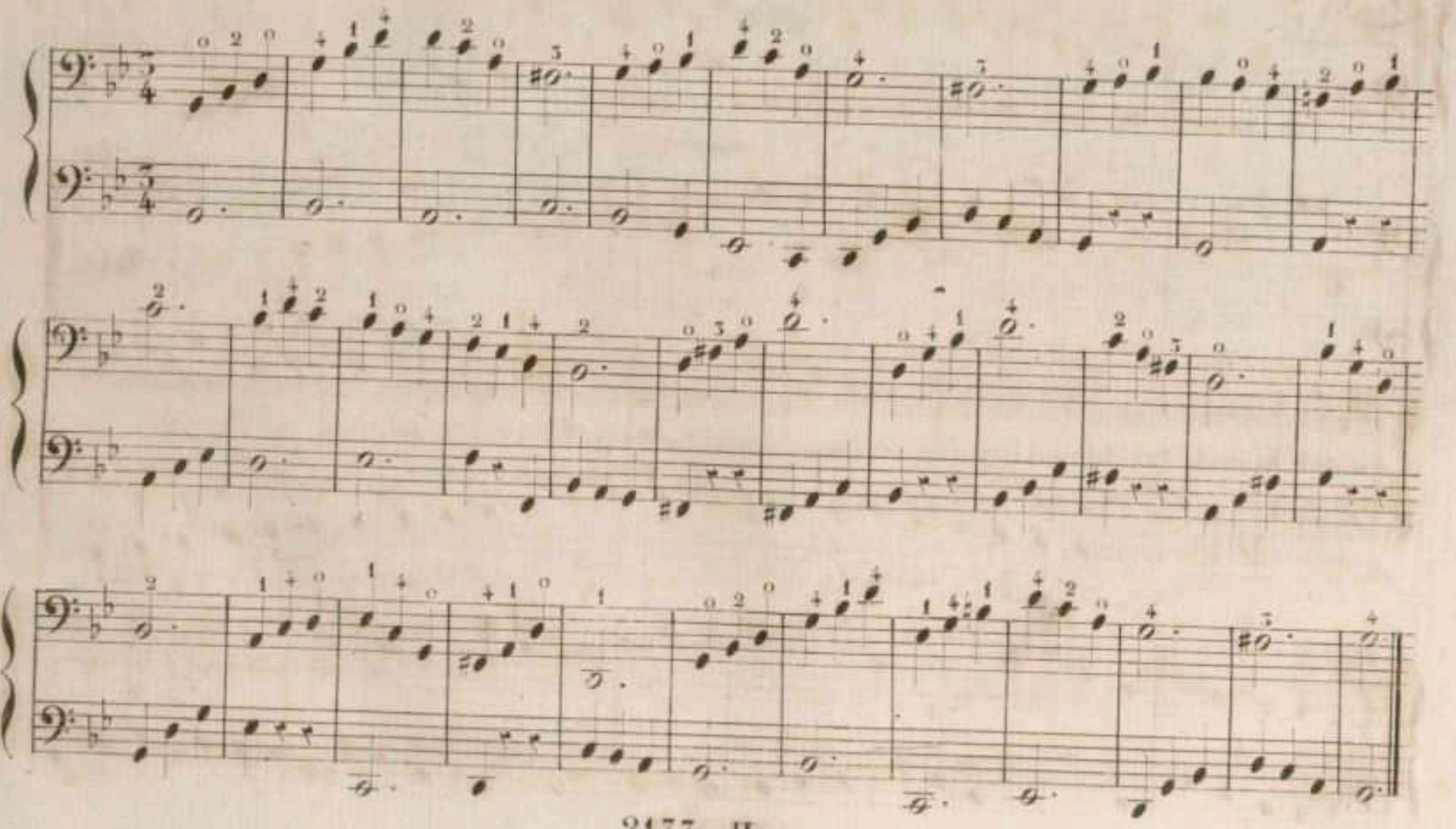
La quinte inférieure de FA est SI bémol, et la quarte supérieure de SI bémol majeur est MI bémol. SI bémol majeur a donc deux bémols SI et MI bémols.





Le mineur relatif de SI bémol est SOL mineur.

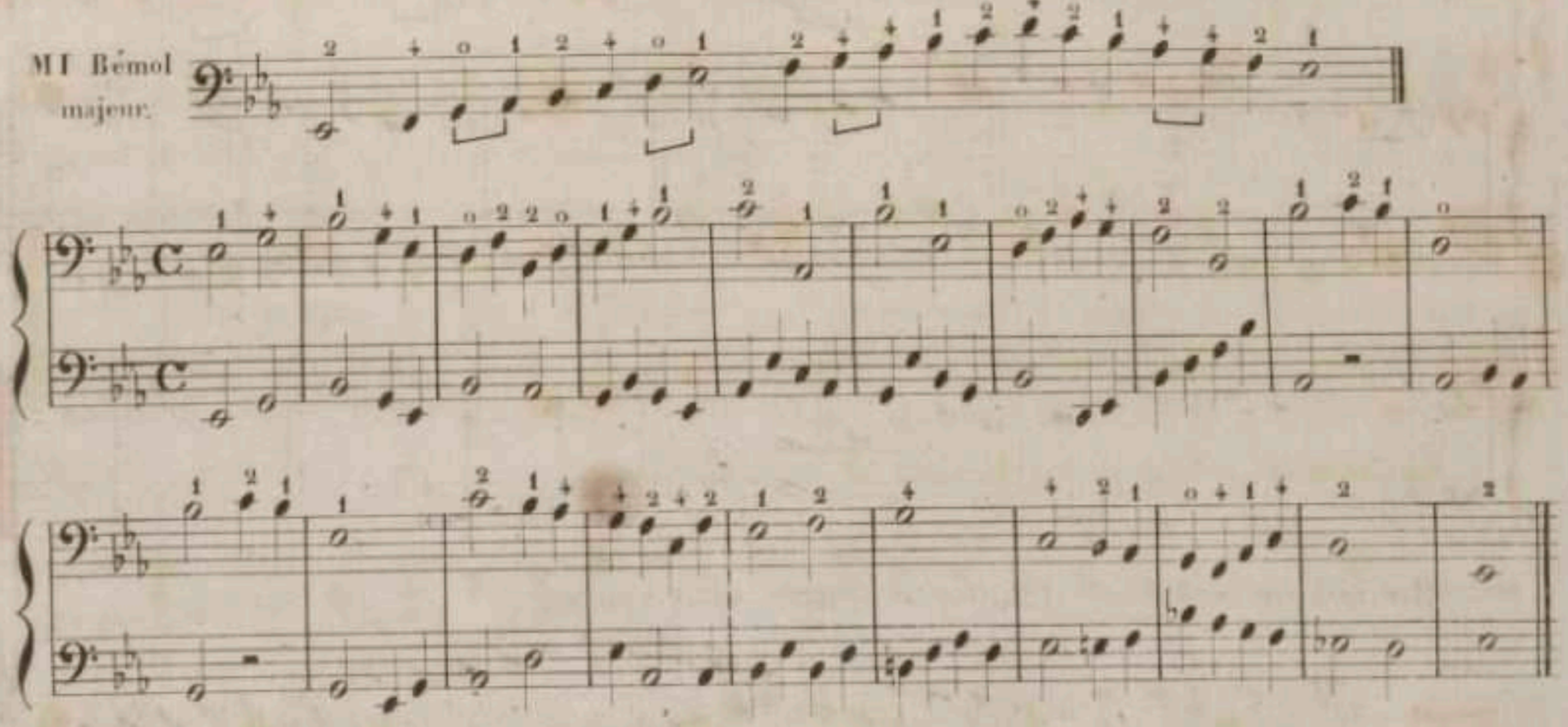
SOL mineur.



Une quinte au-dessous de SI bémol, se trouve MI bémol. MI bémol majeur a trois bémols, savoir SI, MI et LA bémols.

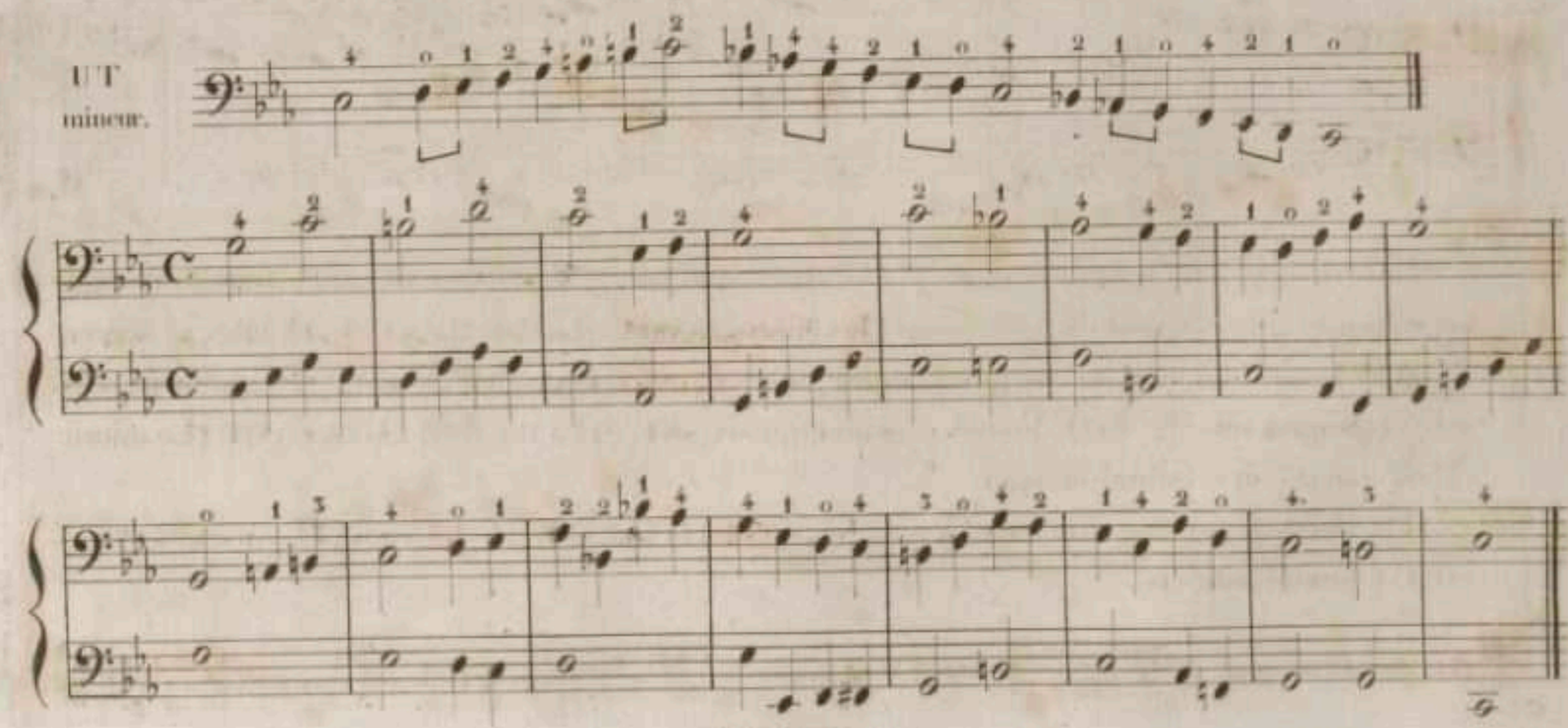
J'ai toujours trouvé, qu'il est très utile d'habituer l'élève à tous les mouvemens nécessaires de la main sans déplacer le pouce du manche du violoncelle. C'est la raison pour laquelle j'indique le SOL et le LA bémol comme devant être pris sur la corde de RÉ avec le quatrième doigt. Pour le LA bémol il faut, (sans toutefois déplacer le pouce), pencher un peu la main en avant et lever tous les autres doigts; mais le Sol doit tous les retrouver à leur place ordinaire.

MI Bémol majeur.

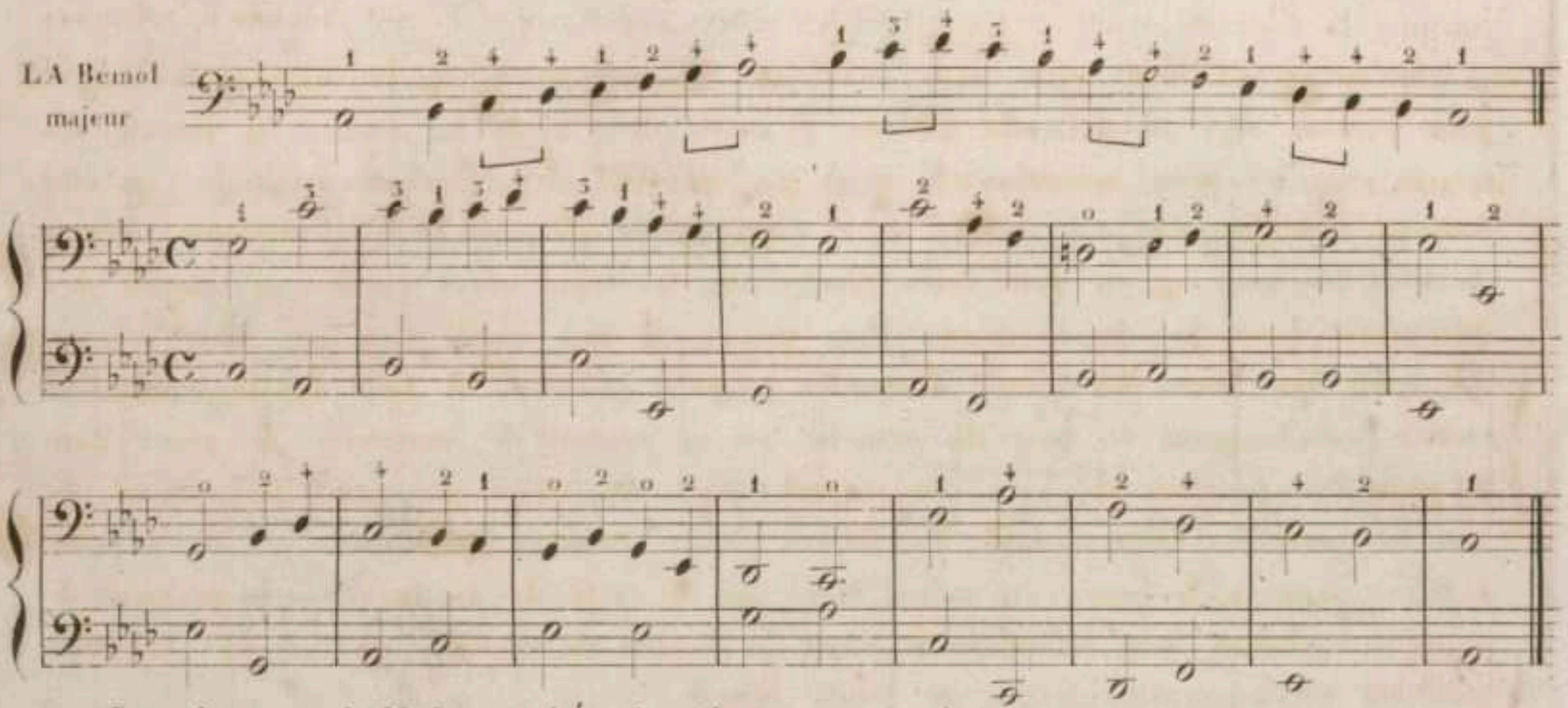


Le mineur relatif de MI bémol est UT mineur.

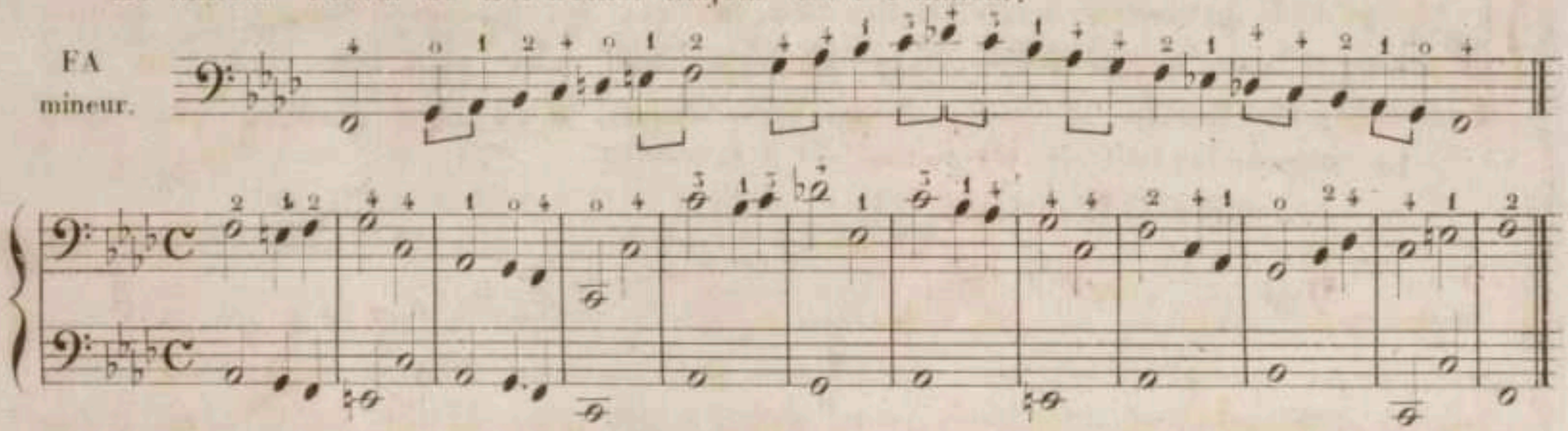
UT mineur.



A une quinte au-dessous de MI bémol, se trouve LA bémol. LA bémol majeur a quatre notes bémolisées SI, MI, LA et RÉ. Dans cette gamme se trouve sur la corde de LA une petite tierce qui ne doit pas être formée au moyen des trois doigts voisins; mais avec le 1.er, le 3.e et le 4.e On peut, pour plus de commodité, prendre l'UT sur la corde de LA avec le second doigt. Le RÉ bémol se prend sur la corde de SOL avec le quatrième doigt en penchant un peu la main en avant comme pour le LA bémol sur la corde de RÉ.



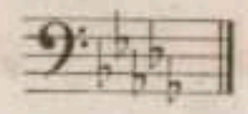
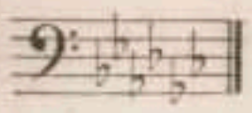
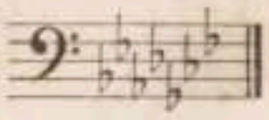
Le mineur relatif de LA bémol majeur est FA mineur.



L'élève apprendra par la suite les autres gammes bémolisées. Je me contente donc de les indiquer ici, comme j'ai fait pour les diezes, suivant l'ordre dans lequel elles se suivent.

RÉ bémol majeur a cinq tons bémolisés: SI, MI, LA, RÉ, et SOL. Son mineur relatif est SI bémol mineur. SOL bémol majeur en a six: SI, MI, LA, RÉ, SOL et UT. Le mineur relatif en est MI bémol mineur.

UT bémol majeur enfin en a sept: SI, MI, LA, RÉ, SOL, UT et FA. Le mineur relatif est LA bémol mineur.

RÉ Bémol majeur.  SOL Bémol majeur.  UT Bémol majeur. 

DU DOIGTÉ.

Arrivé ici, l'élève aura assez développé les mouvemens de la main et des doigts pour pouvoir aller au-delà du RÉ de la corde de LA. Je lui donne, en conséquence, ici, un exercice pour accoutumer la main par degrés aux différentes positions qu'elle doit prendre jusqu'au LA (octave de la corde à vide qui porte ce nom,) puis un tableau de tous les tons qu'on peut faire rendre sur les trois autres cordes, au moyen des différentes positions de la main. Pour jouer sur une corde des tons plus élevés que ceux que nous lui avons demandés jusqu'à présent, il faut laisser légèrement couler toute la main le long du manche en ne cessant de maintenir le pouce dans la première position vis-à-vis du second doigt, en évitant de serrer violemment le manche pour les tierces dans les degrés élevés. Souvent les écoliers ont de la peine à faire avancer le pouce en même tems que le reste de la main; cela provient de ce qu'ils appuient trop fortement le pouce au manche de l'instrument; mauvaise habitude qu'il est très-essentiel d'éviter de bonne heure.

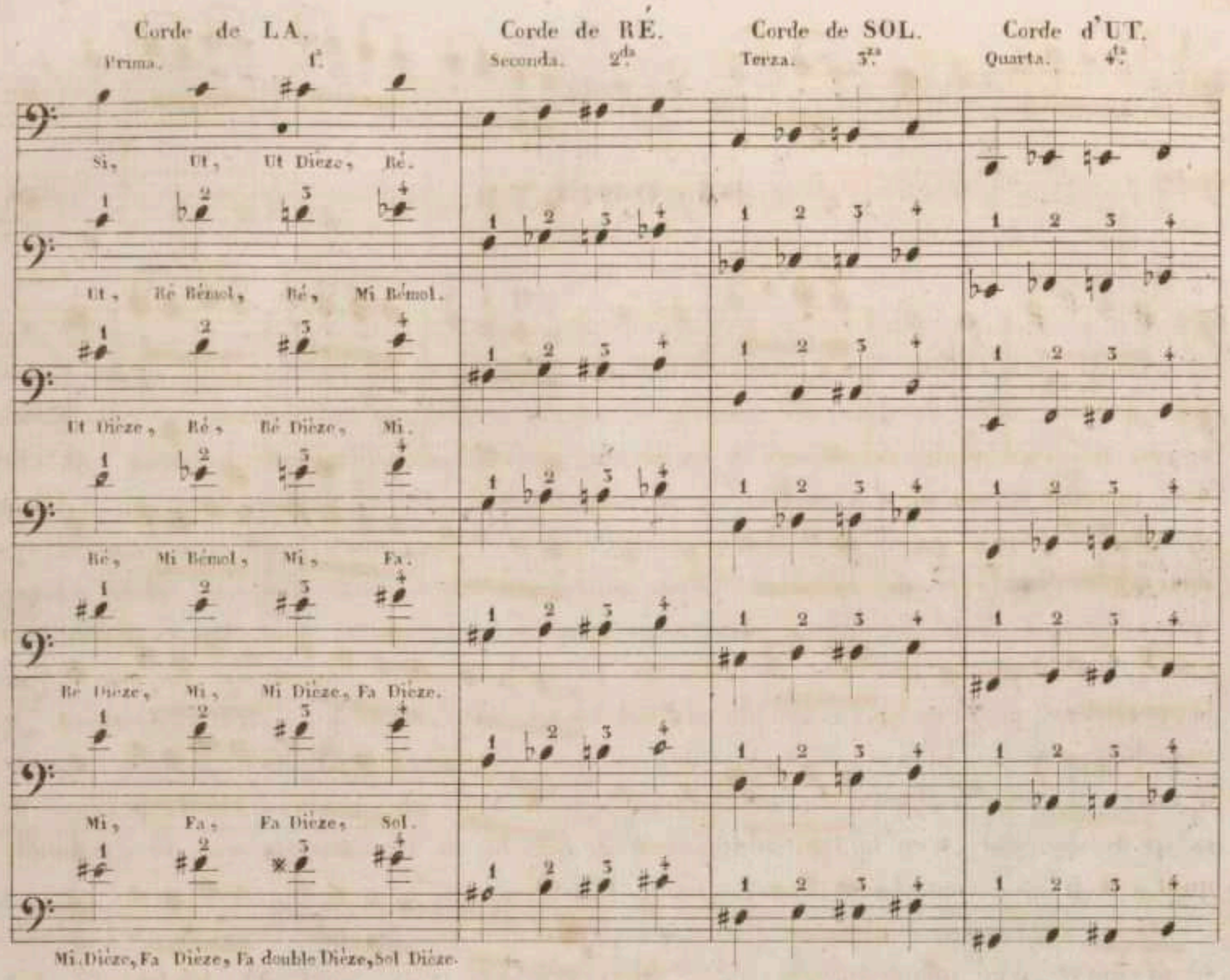
Jusqu'à la première octave, toutes les tierces, les grandes comme les petites, se prennent avec quatre doigts, dont un cependant reste oisif. A partir du LA d'en haut, les tierces se prennent par trois doigts; il en sera question plus tard.

OBSERVATION

Les traits au-dessous des cinq lignes sont destinés à indiquer des degrés de notes plus bas que ceux qui se trouvent sur ces lignes, et les traits placés au-dessus à l'usage contraire. Nous en avons déjà eu au-dessus des lignes jusqu'à RÉ. Un trait à travers la tête de cette note-ci la hausse d'un ton et en fait un MI. La note qui a deux traits en travers de la queue, en-dessus des notes, est FA et un trait de plus en travers de la tête en fait un SOL, susceptible, comme les notes sur les cinq lignes, d'être élevé d'un demi-ton au moyen d'un dièze.

Il est inutile pour le moment d'aller plus haut.

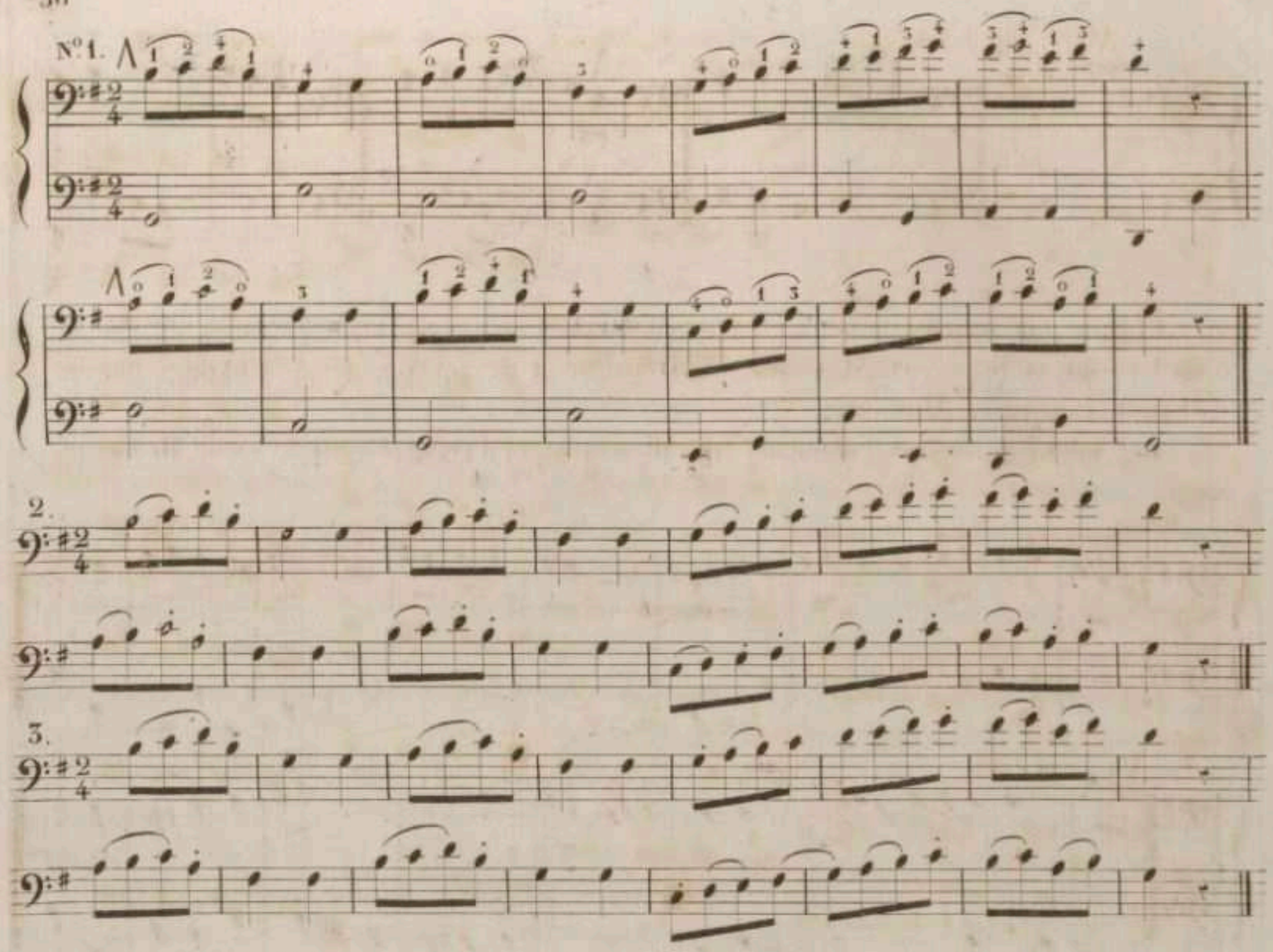
Voici maintenant le susdit tableau, la position de la main est indiquée à la figure IV.



Mi Dieze, Fa Dieze, Fa double Dieze, Sol Dieze.

DES DIFFERENS COUPS D'ARCHET.

Jusqu'ici nous n'avons pas eu de notes coulées. Il fallait que les doigts apprissent d'abord à se mouvoir sans effort. Ce n'est que quand l'écolier s'est habitué à trouver facilement les notes, qu'il peut commencer à étudier les différens coups d'archet, en ayant soin toutefois d'éviter tout ce qui pourrait lui faire perdre la légèreté du bras. On atteint son but et on évite l'écueil qui vient d'être indiqué au moyen de morceaux faciles dans lesquels il faut diversifier les coups d'archet. Voici un morceau de ce genre. J'observe que quand, à la suite de deux notes coulées, il en vient deux détachées, les coulés se font par un coup d'archet allongé, les deux autres par des coups d'archet brefs. Il en est de même, quand une note détachée vient après trois notes coulées. Toutefois le coup d'archet ne doit pas être aussi allongé pour les trois coulées qui précèdent une note détachée que quand deux notes coulées en précèdent deux détachées.



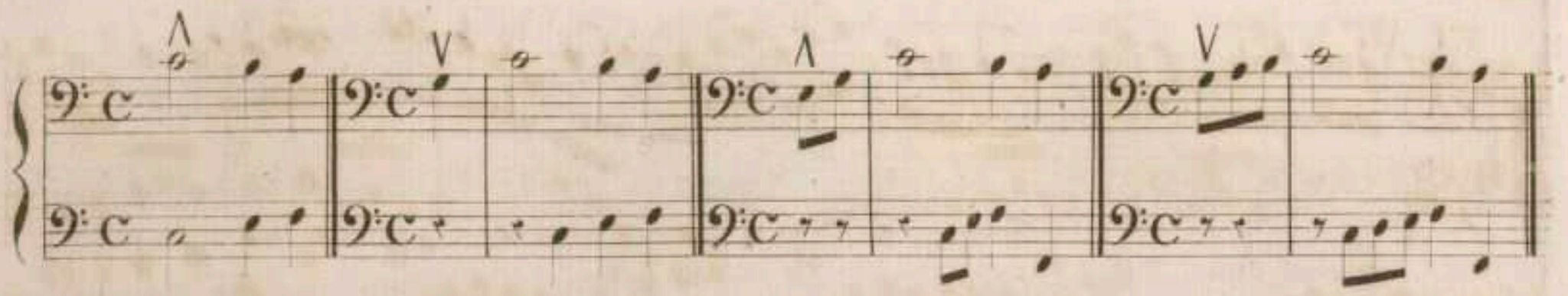
J'observe qu'il est essentiel, quand des notes coulées alternent avec des détachées, de ne pas donner pour les dernières de la dureté aux coups d'archet.

DU JEU

QUAND LA PHRASE COMMENCE EN LEVANT.

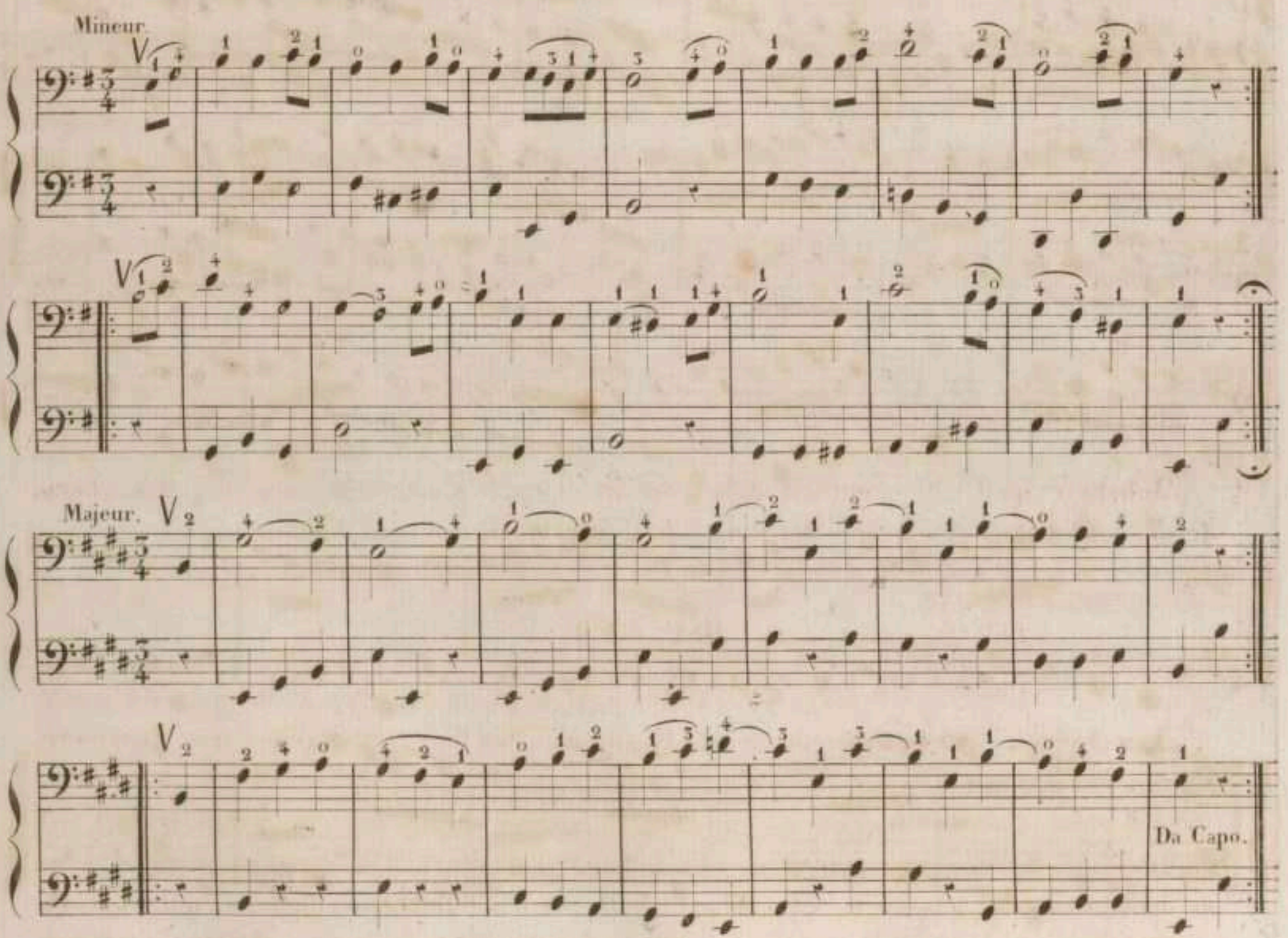
Les exercices que nous avons vus jusqu'ici ont tous commencés avec la mesure pleine, en frappant.

En voici maintenant quelques uns où la phrase commence en levant. Quand c'est en frappant, on commence toujours par le tiré, quand c'est en levant, par le poussé. Dans ce dernier cas, il y a souvent plus d'une note dans la fraction de mesure qui forme le commencement, il est alors quelquefois douteux par quel coup d'archet il faut commencer. La chose n'est pas très-essentielle dans l'accompagnement; mais elle peut l'être beaucoup dans les solos. C'est ce qui m'a déterminé à l'indiquer dans mes ouvrages par des signes : Λ tiré, Λ poussé. Cette indication ne se trouve pas dans les trios, quatuors &; l'exécutant devant alors consulter son expérience sur le coup d'archet convenable.

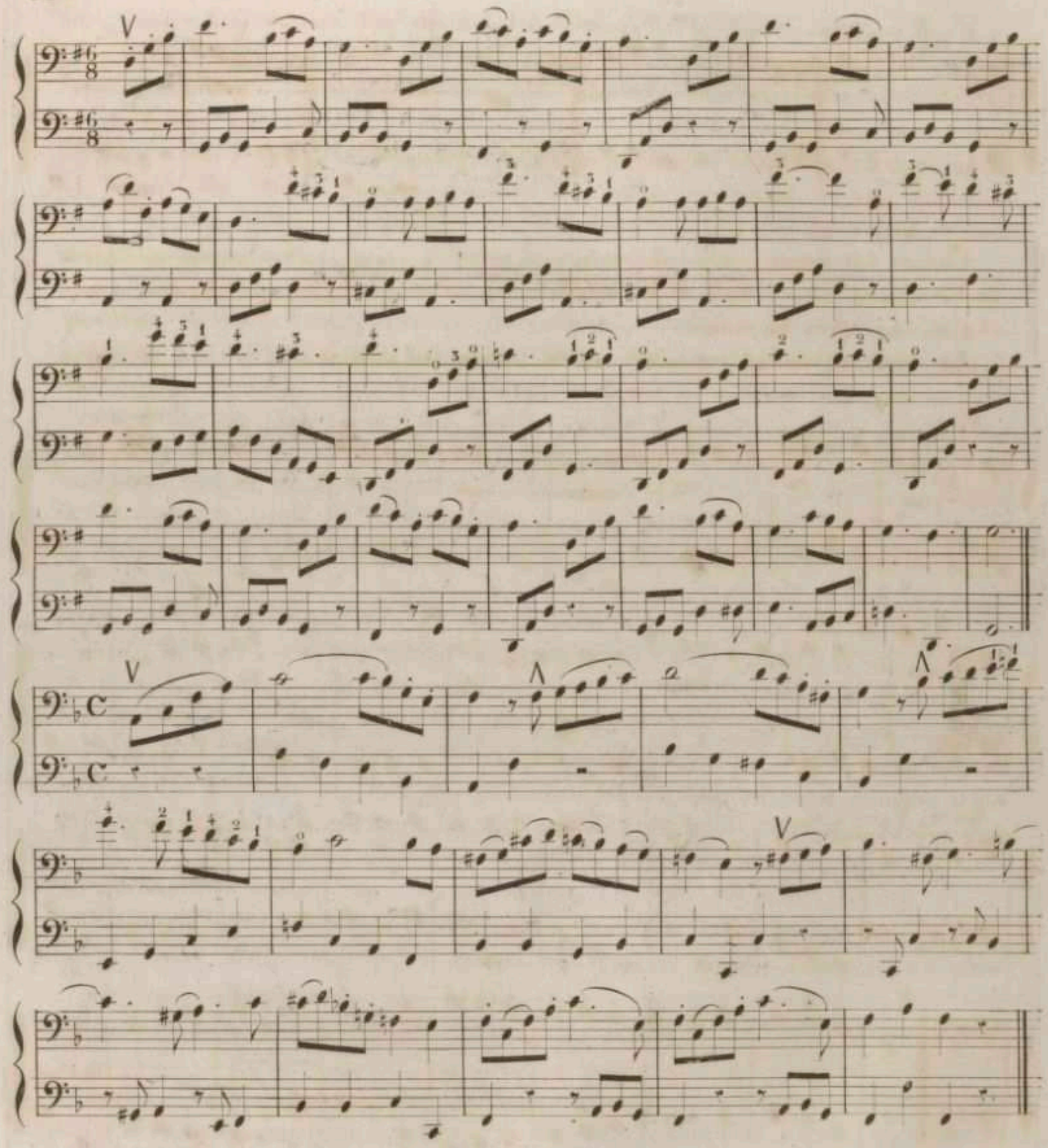


Chaque ton majeur, outre son ton mineur relatif, a encore un ton mineur qui s'obtient en baissant sa tierce. Ainsi le ton de Mi majeur (4 dièzes) a pour relatif Ut dièze mineur et peut engendrer Mi mineur.

Le morceau suivant commence en Mi mineur, et il contient aussi le ton de Mi majeur.



Quand, après un morceau composé de plusieures parties, on trouve à la fin: DA CAPO, on le recommence en entier jusqu'au signe de repos 𝄐. Quand plusieurs notes, indiquant le même son, se trouvent à côté l'une de l'autre, liées par un arc, elles ne doivent pas être rendues par des coups d'archet différens.



Quand une ou plusieurs mesures sont entre deux parenthèses semblables à celles-ci :‖: bis :‖: Cela signifie qu'elles doivent être répétées. Quelquefois le mot BIS manque; mais la répétition n'en doit pas moins avoir lieu.

Il faut faire mention ici d'un signe, qu'on appelle CUSTODE. Il se place à la fin de la ligne pour indiquer la note qui se trouve sur la ligne suivante. Voici ce signe

Il nous vient sans doute d'une époque, où la musique instrumentale était encore dans l'enfance. Maintenant qu'on apprend de bonne heure à déchiffrer couramment, on s'en sert très-rarement. Aussi bien faudrait-il, pour être conséquent, le mettre à la fin de chaque ligne. Quand toutefois on est obligé de rompre une mesure à la fin d'une ligne, il est bon d'employer le custode, pour indiquer que la mesure n'est pas terminée, et que le reste se trouve sur la ligne suivante; de même il faut l'employer quand la note qui termine la ligne doit être liée à celle qui commence la suivante.

DES DIFFERENTES CLES.

Le violoncelle a trop d'étendue pour qu'une clé lui suffise. On ne se sert plus maintenant de toutes celles dont on faisait usage autrefois; néanmoins il est bon que l'élève apprenne à les connaître, parcequ'elles se trouvent quelquefois dans les anciennes compositions, surtout dans celles de Bocherini. Quatre de ces clés ont résulté des différences que présente la voix humaine; celles de basse, de tenor, d'alto et de dessus. Les deux premières appartiennent à la voix des hommes, et les deux dernières à celles des femmes. La clé de basse se trouve, comme on a vu plus haut, sur la quatrième ligne; celle de ténor également sur la quatrième ligne; mais elle se distingue de celle de basse par un signe différent, et elle est de cinq tons plus haute (une quinte), attendu que la voix d'un véritable ténor doit avoir cinq notes au-dessus de celle d'une basse-taille. La clé d'Alto est placée sur la troisième ligne, et est, quant à la forme, semblable à celle de ténor.

L'alto est, des deux voix de femme, la plus basse; les notes se jouent, suivant sa clé, sept tons plus hauts que d'après la clé de basse. Le DESSUS a dans le haut cinq notes de plus que l'alto. Sa clé, semblable par la forme à celles de ténor et d'alto, est placée sur la première ligne; les notes s'y jouent dix tons plus haut que dans celle de basse. Dans celle de violon, qui est placée sur la seconde ligne et a une forme toute particulière, douze tons plus haut que celle de basse.

Le morceau suivant reproduit dans chacune des clés qui viennent d'être nommées et qui, joué, ne présente aucune différence à l'oreille, rend sensibles à l'œil celles qui existent entre les clés, ainsi qu'entre les notes par rapport les unes aux autres.

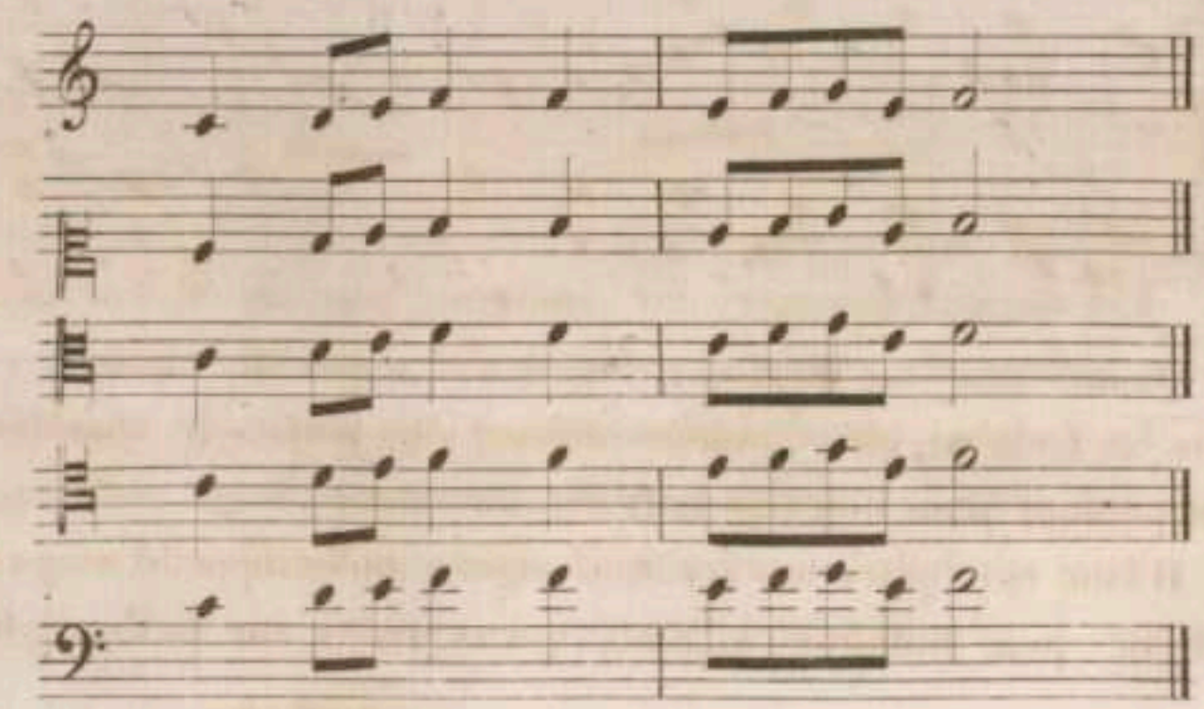
Clé de violon, en **SOL**.

Clé de dessus, en **UT**.

Clé d'alto, en **UT**.

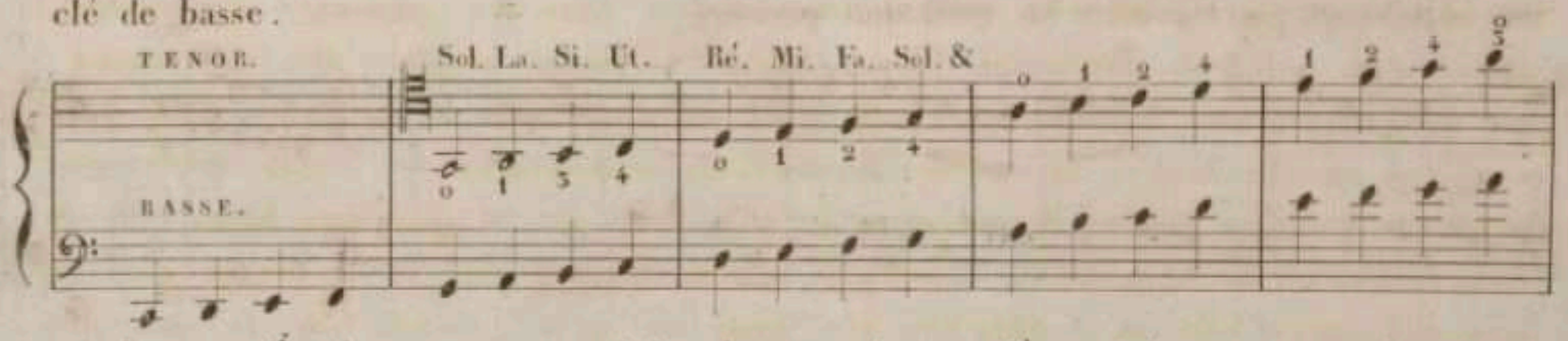
Clé de tenor, en **UT**.

Clé de basse, en **FA**.

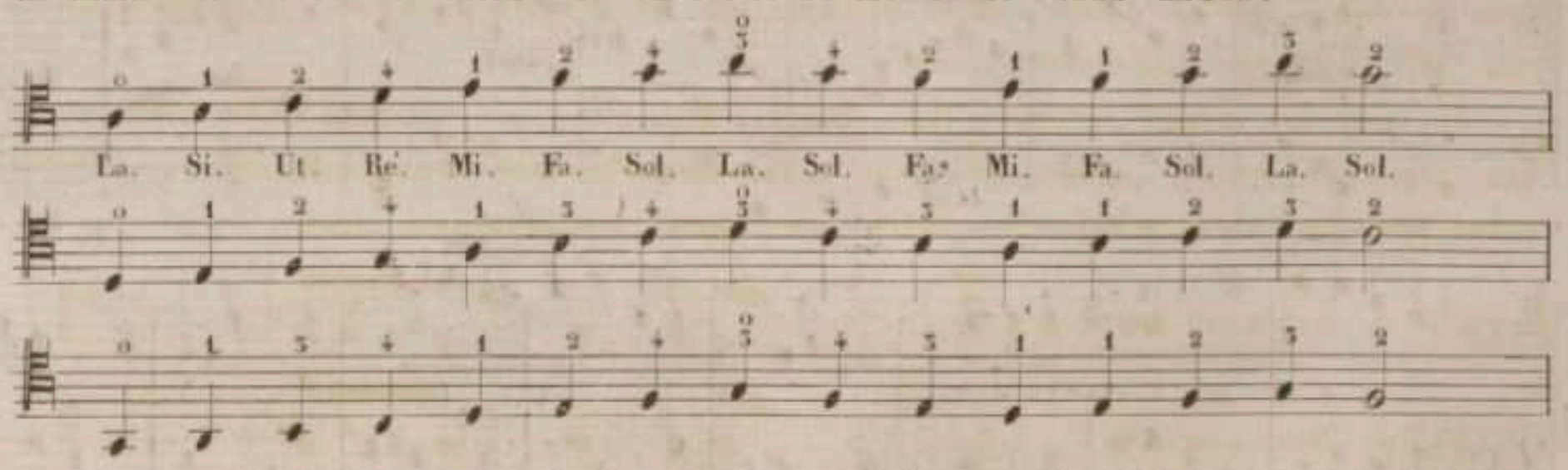


DE LA CLE DE TENOR.

Avant de parler de la clé de violon, nous nous occuperons de celle de tenor qui est très-essentielle pour le violoncelliste, parcequ'elle alterne sans cesse avec celle de basse et que par conséquent on en a besion continuellement, même quand il n'est pas nécessaire de démancher. L'élève doit donc se familiariser de bonne heure autant avec la clé de tenor qu'avec celle de basse. La difficulté que présente l'indication du même son avec des notes différentes résultant des différentes clés n'est pas aussi grande qu'on pourrait le croire, et la connaissance des clés présente, relativement à la position de la main en général, des avantages que l'élève apprendra à apprécier plus tard. Pour que l'élève ait plus de facilité à connaître sans peine les notes de la clé de ténor, je les fais suivre ici, en mettant dessous les notes correspondantes dans la clé de basse.



Le LA d'en haut ne se prend jamais avec le quatrième doigt, parceque les tierces au-dessus de ce LA se font toutes avec les trois doigts qui se suivent. A moins de rester dans cette position, on prend ce LA comme ton harmonique. On produit ces tons en n'appliquant le doigt sur la corde que légèrement sans la baisser jusque sur la touche; mais quand on reste à cette position, il faut presser la corde sur la touche, alors la tierce Fa, Sol La se trouve dans les trois doigts qui se suivent, sans qu'il soit nécessaire de déplacer la main. Il en est de même de la corde de Ré et des deux autres.



Le ton harmonique est indiqué par un Zéro au-dessus du chiffre. Quand le Zéro indique la corde à vide, il n'y a pas de chiffre.

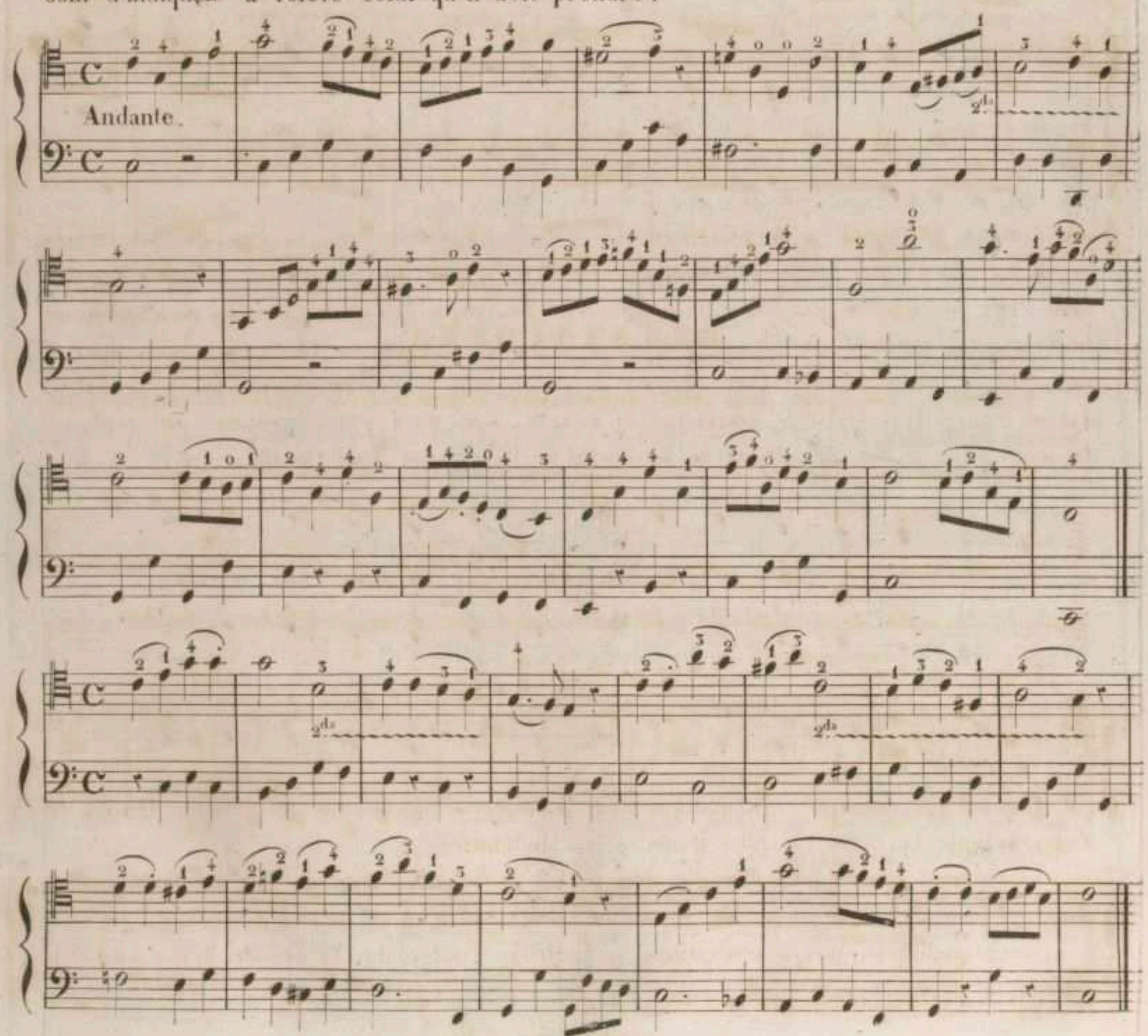
Le pouce qui embrasse encore en partie le manche pour le Sol d'en haut reste alors en place, et l'extension du troisième doigt suffit pour prendre le LA.

Voici quelques morceaux destinés à faciliter l'usage de la clé de Tenor avant d'en arriver à démancher.

Il est presqu'inutile de dire que les signes des dièzes et des bémols ont la même signification à la clé de Ténor qu'a celle de Basse, de même que quand une note a un point et qu'elle est liée à une autre par un arc, la seconde doit se jouer du même coup d'archet sans quitter la corde, et en se bornant à une légère pression de l'archet, en passant de la première à la seconde.

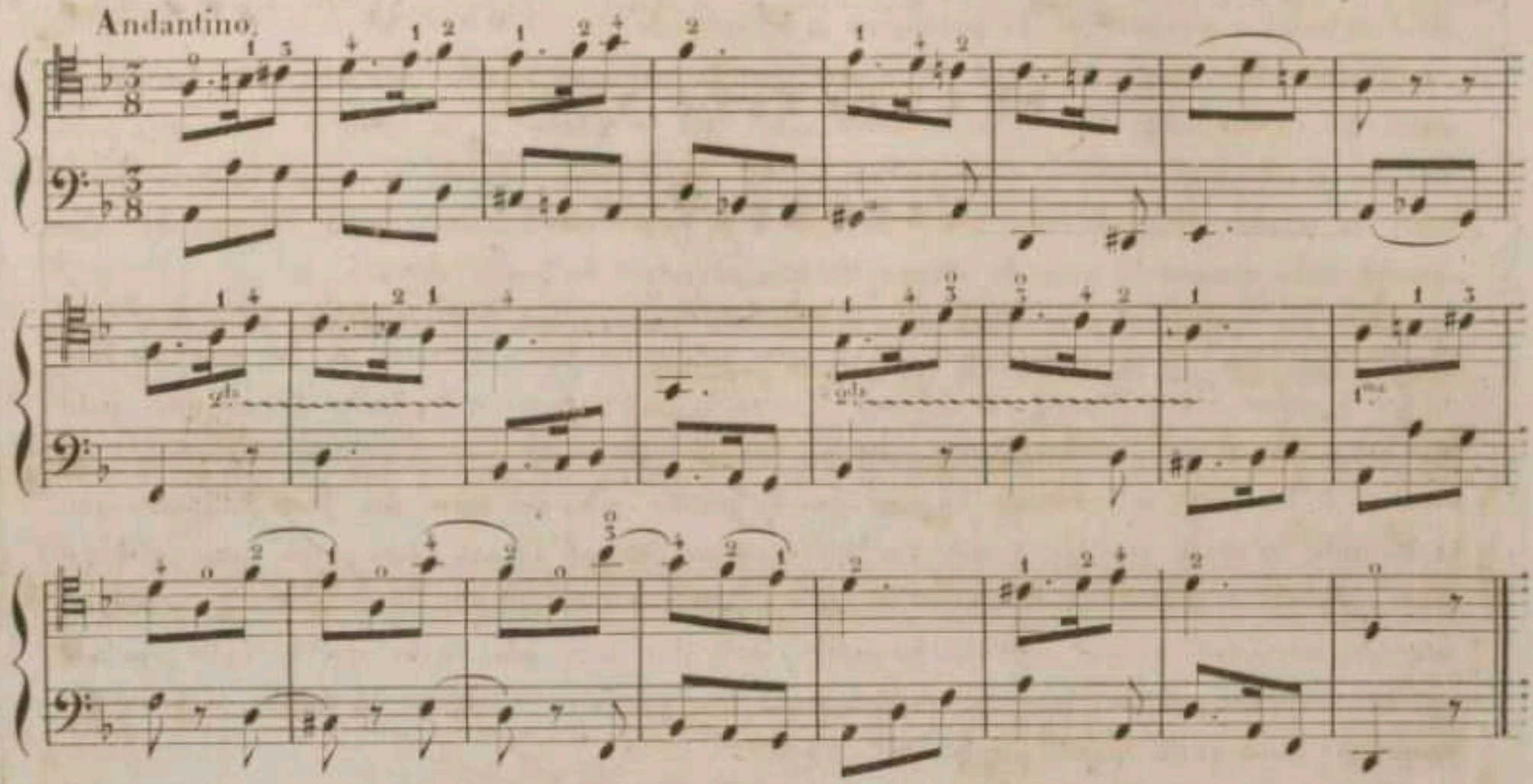
Quand les notes doivent se jouer sur la seconde corde (de RÉ,) cela est indiqué ainsi 2.da (Seconda); la ligne ondulée ~~~~~ qui se place à la suite de ce signe, cesse là où il devient inutile, c'est-à-dire là où la seconde corde se trouve naturellement sous la main. Quand rien n'est indiqué à ce sujet au-dessous de la ligne, il faut, quand cela s'accorde avec le degré du ton, prendre la corde de LA.

Il sera question plus tard des différents mouvements. En attendant, le maître aura soin d'indiquer à l'élève celui qu'il doit prendre.



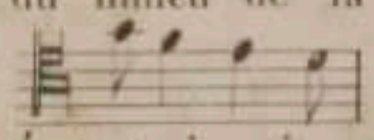
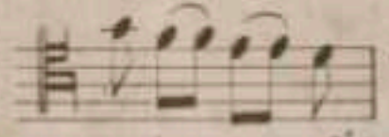
L'exemple qui suit est destiné à montrer comment il faut traiter les notes qui ont des points. J'observe que la double croche qui suit la première croche doit toujours être faite du poignet et non du bras, la double croche dût-elle même en perdre un peu de sa valeur.

Andantino.

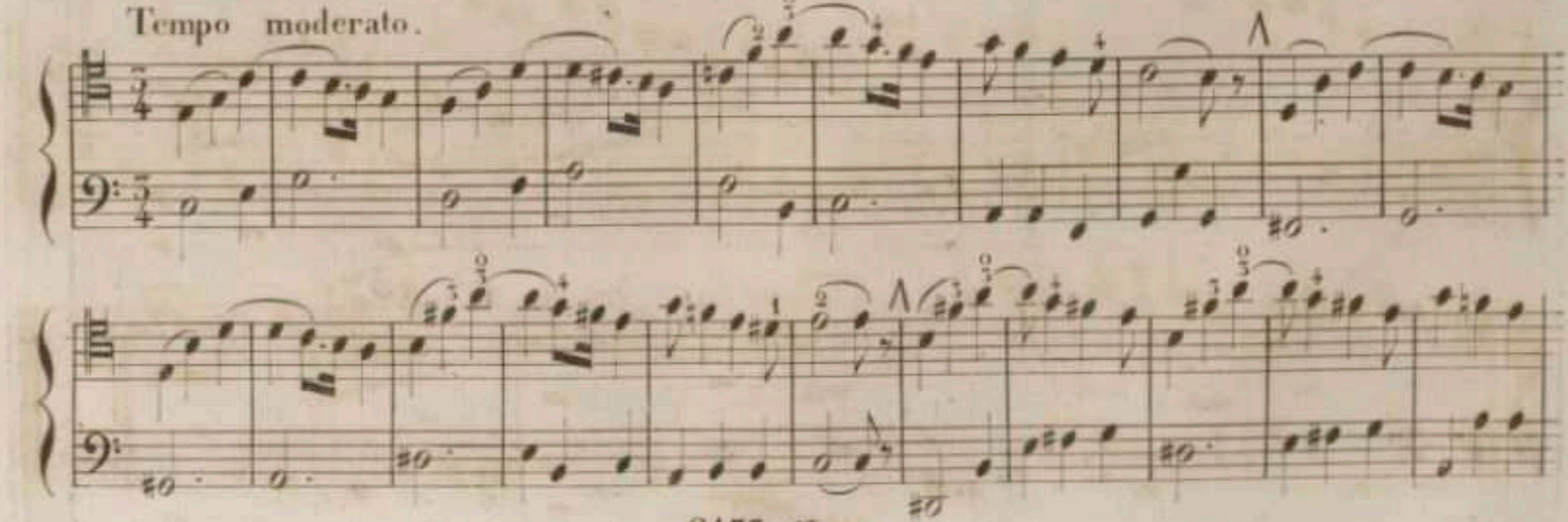


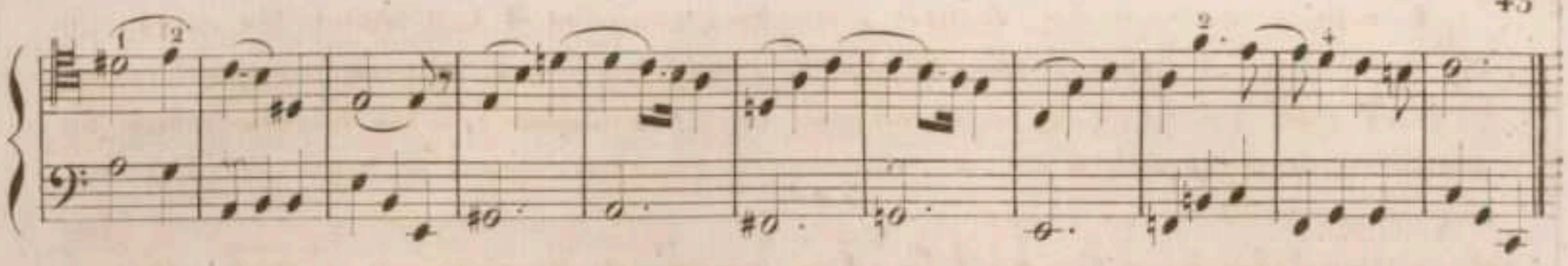
DES SYNCOPES.

Les notes syncopées sont celles qu'on prolonge d'une note à l'autre et souvent d'une mesure à l'autre.

Pour bien les exécuter, il faut se figurer chacune des noires du milieu de la mesure comme étant formées de deux notes, ainsi quand il y a  il faut se figurer les notes comme ceci  et en les exécutant imprimer pour la seconde demi-note un petit mouvement presqu'imperceptible à l'archet.

Tempo moderato.

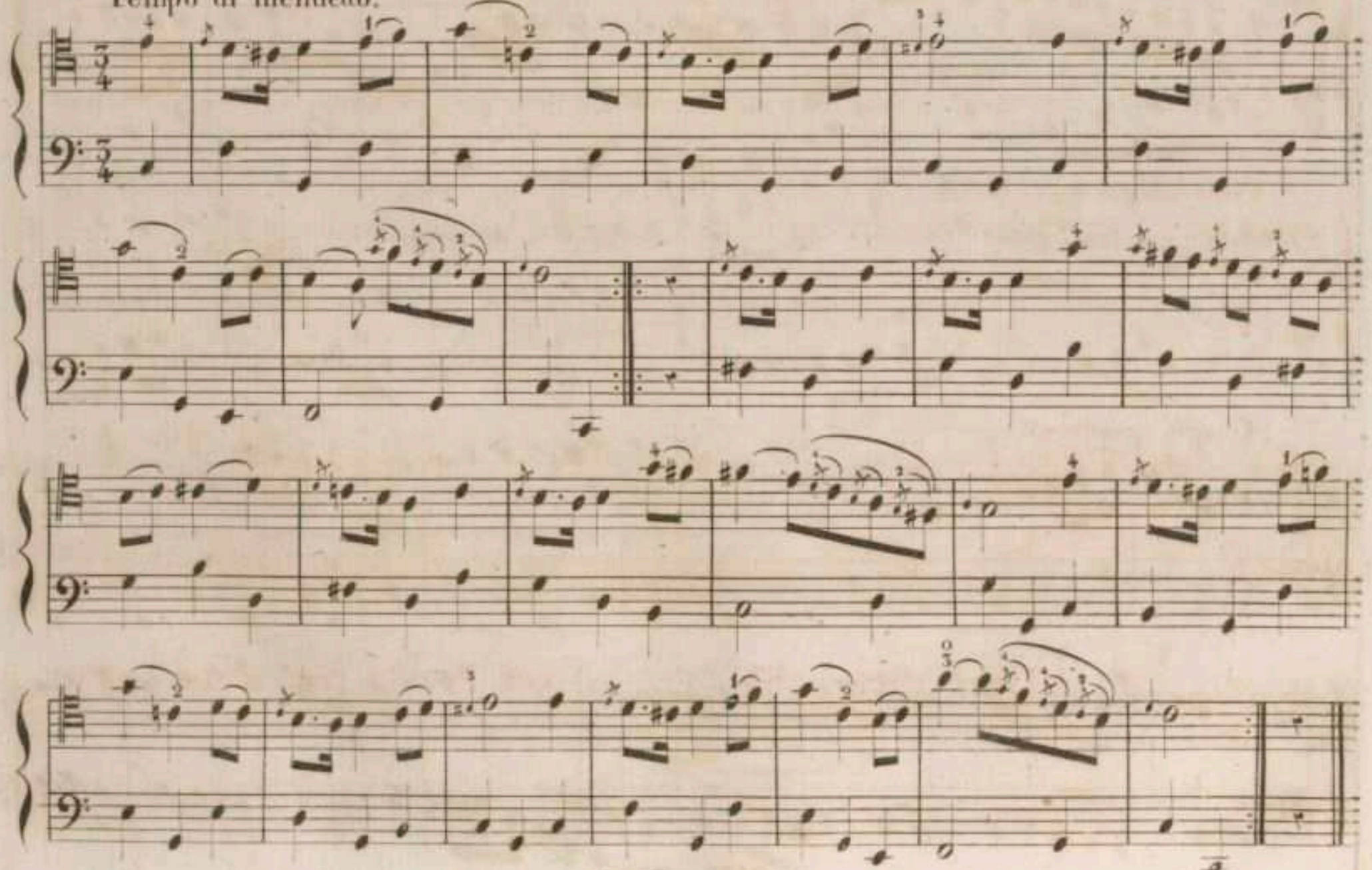




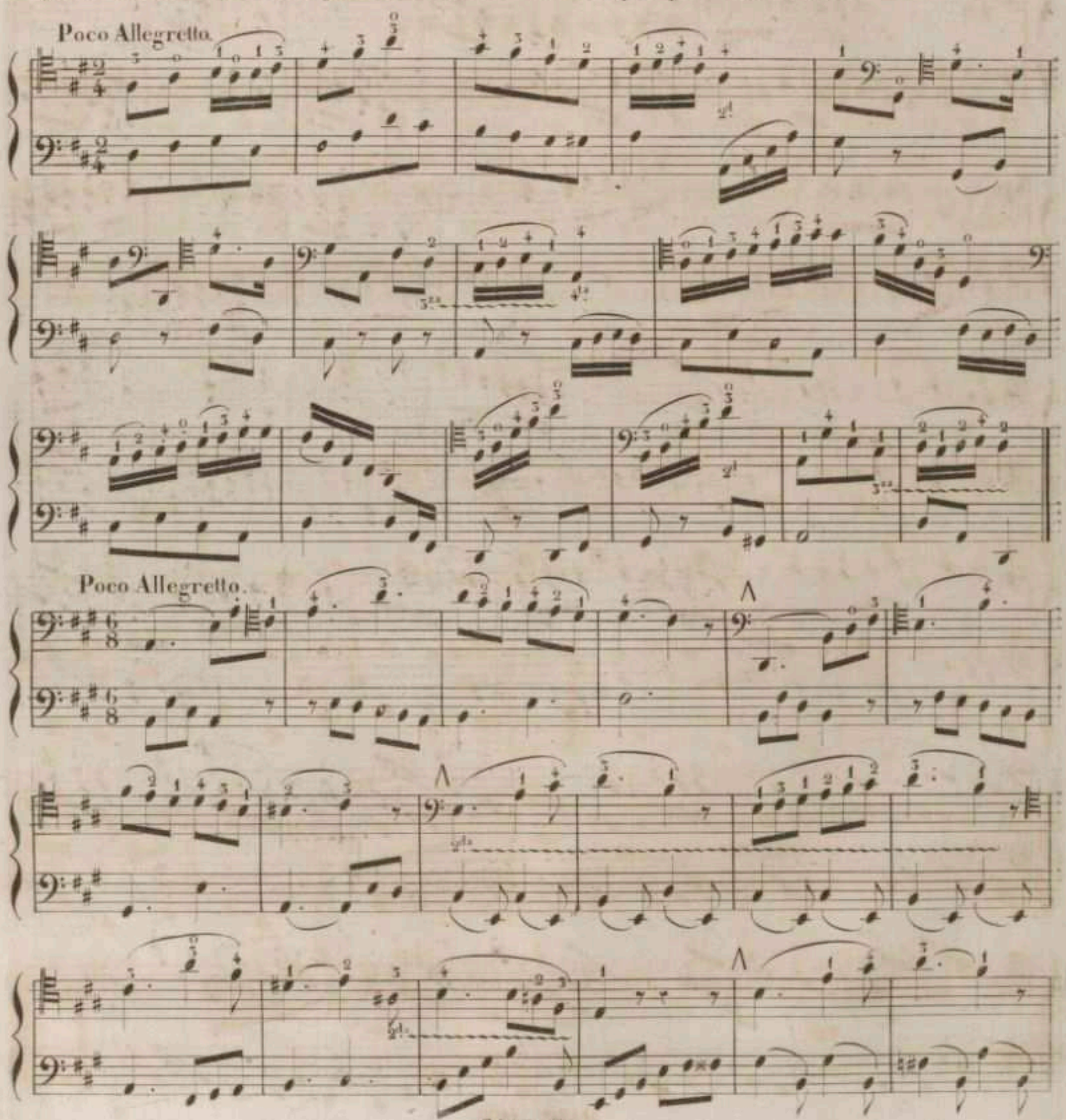
DE LA PETITE NOTE
ou de
L'APOGIATURA.

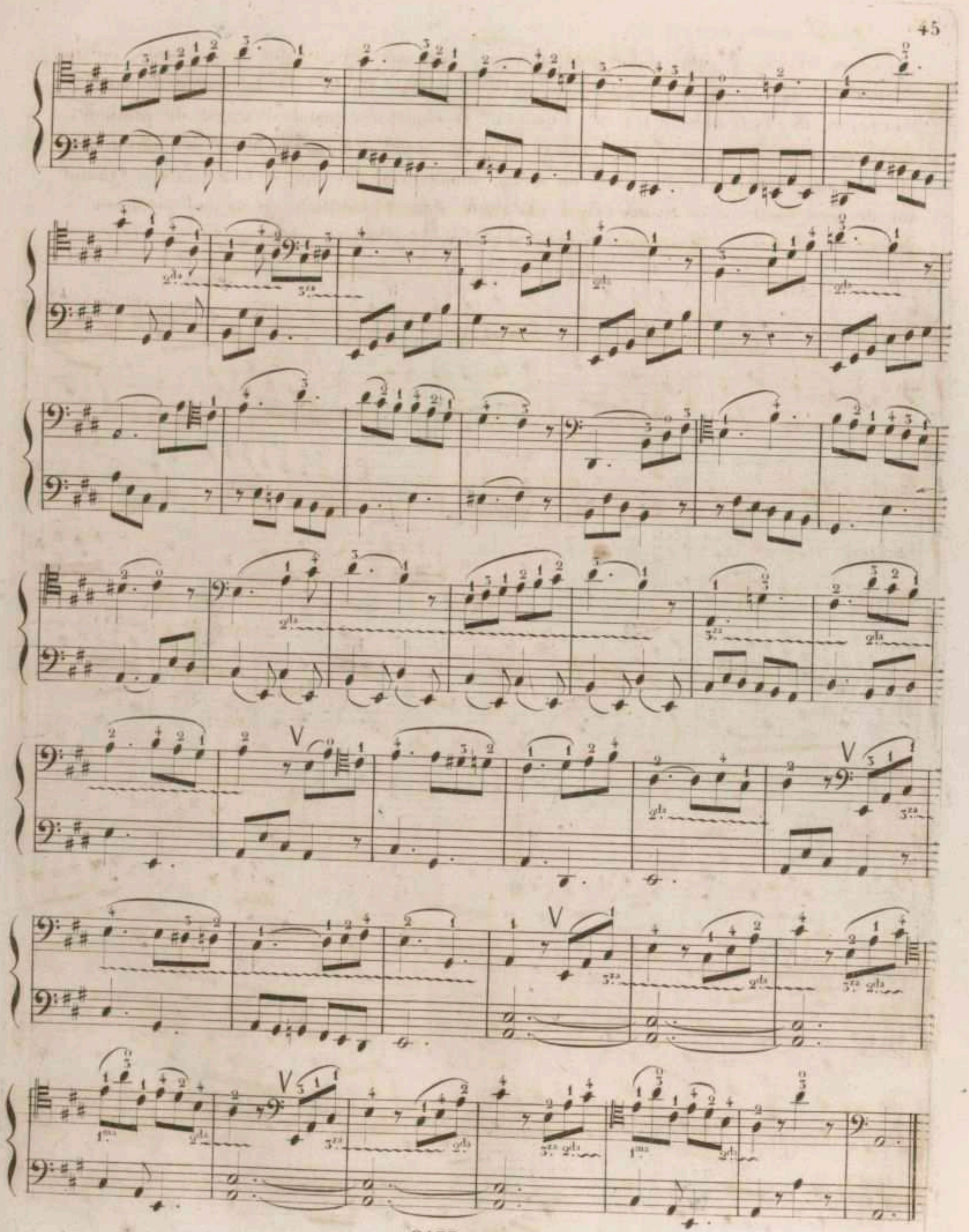
La petite note a la moitié de la valeur de la note devant laquelle elle est placée et se reconnaît à sa petitesse et à ce que sa queue est au-dessus de la note au lieu d'être comme à l'ordinaire au-dessous. Quand la petite note est placée devant une note qui a un point, la petite note ne partage pas la valeur du point, celle-ci appartient en entier à la note même; de façon que la petite note ne dure pas plus longtems que si la note n'avait pas de point. Un dièze ou un bémol devant une petite note n'altère que celle-ci et nullement les notes du même degré qui suivent. On en trouvera des exemples dans le morceau suivant. Quand la petite note doit être plus brève que la règle générale ne le comporte, il faut que cela soit indiqué spécialement. Enfin la petite note se lie toujours avec celle qu'elle précède.

Tempo di menuetto.

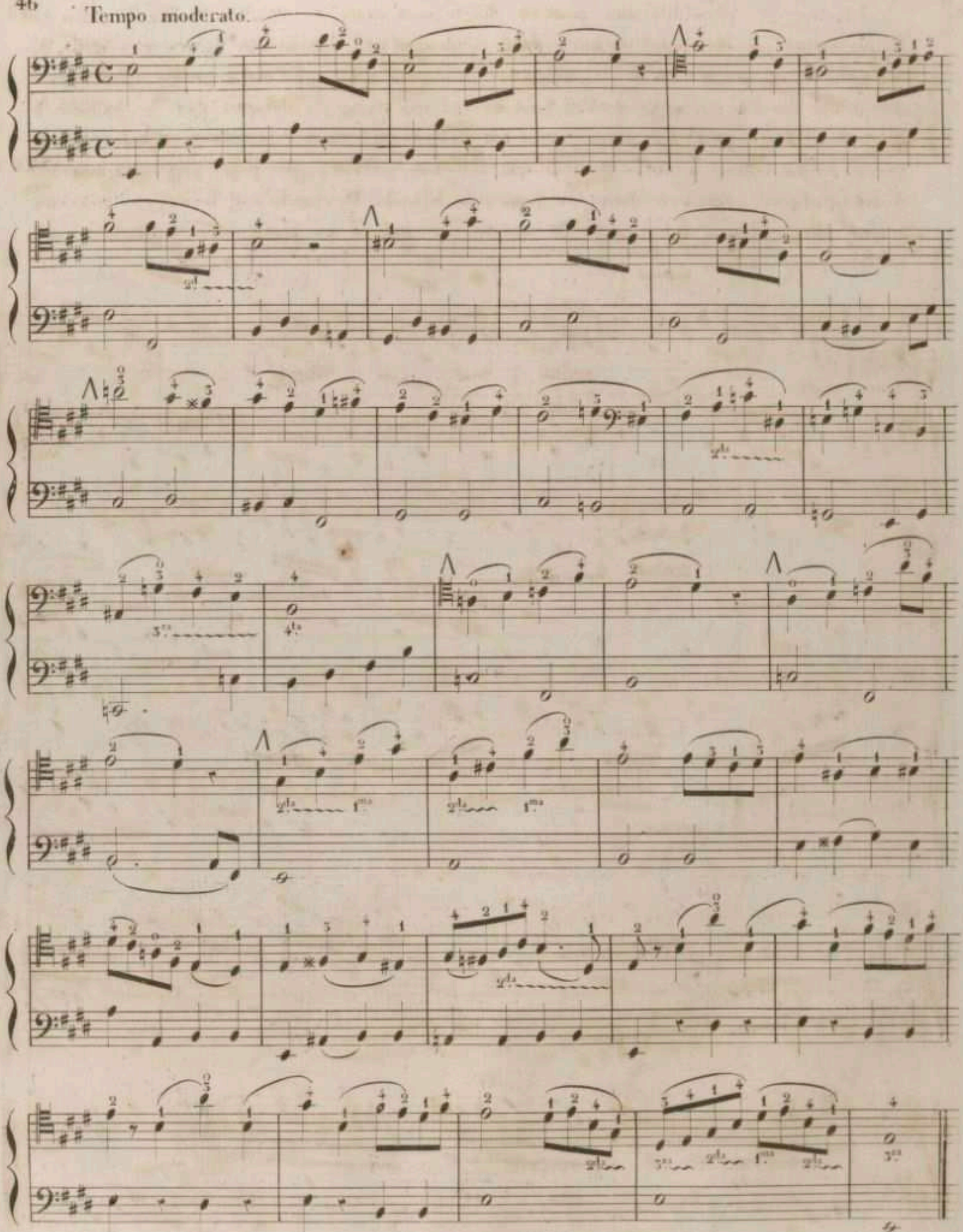


Nous avons vu que pour indiquer qu'il faut se servir de la seconde corde, on écrit sous la ligne 2.ª (seconda.) Il en est de même de la corde de SOL. 3.ª (terza) et de la corde d'UT 4.ª (quarta). Quelquefois, quand il s'agit de plusieurs mesures, on écrit SULLA TERZA, QUARTA CORDA; mais ordinairement on se contente des abréviations indiquées plus haut, ou même simplement des chiffres 1, 2, 3, 4. Quand un de ces chiffres se trouve sous une note sans l'indication qu'on doit continuer à jouer sur la corde désignée, ce chiffre ne vaut que pour cette note.

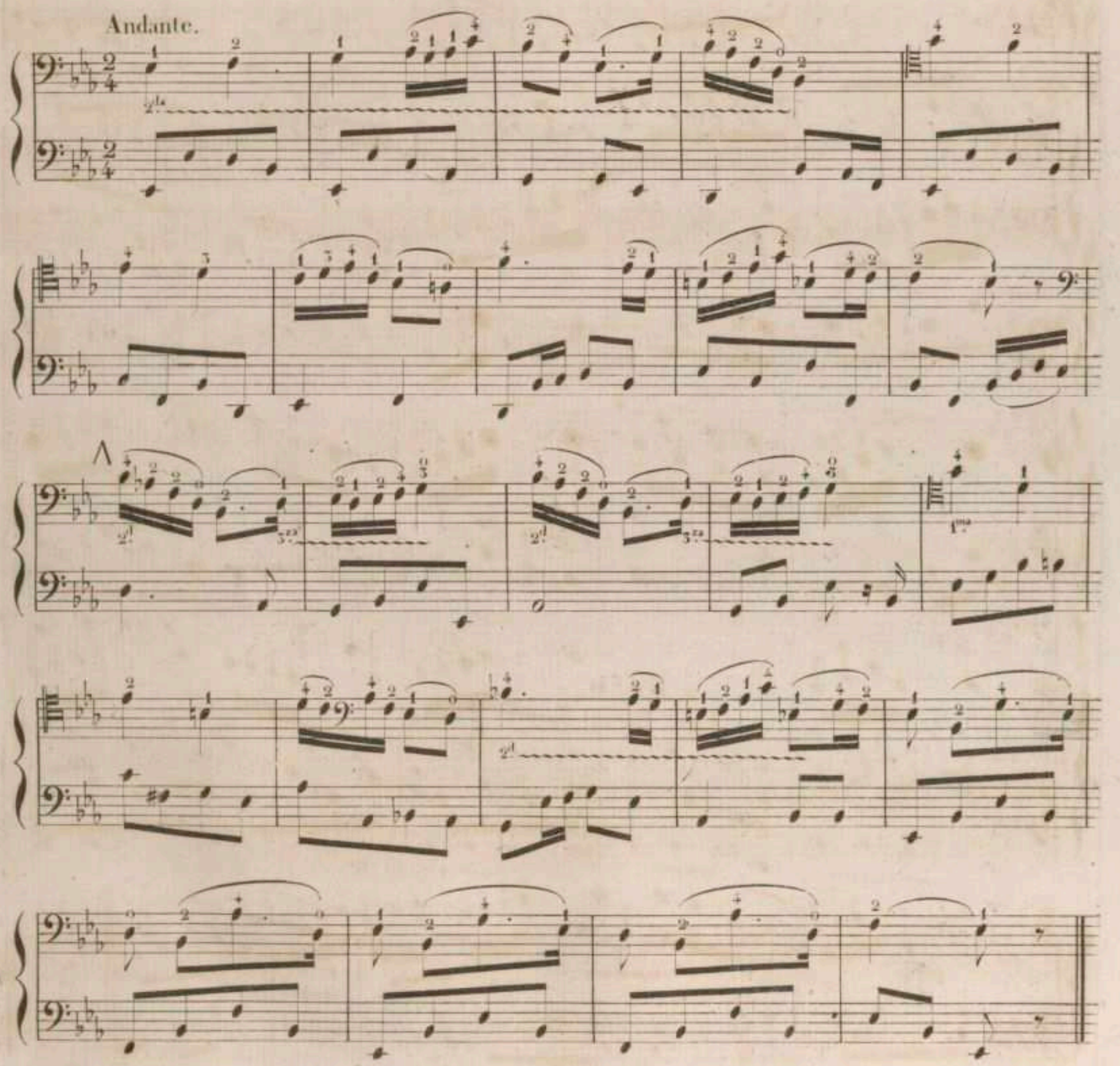




Tempo moderato.

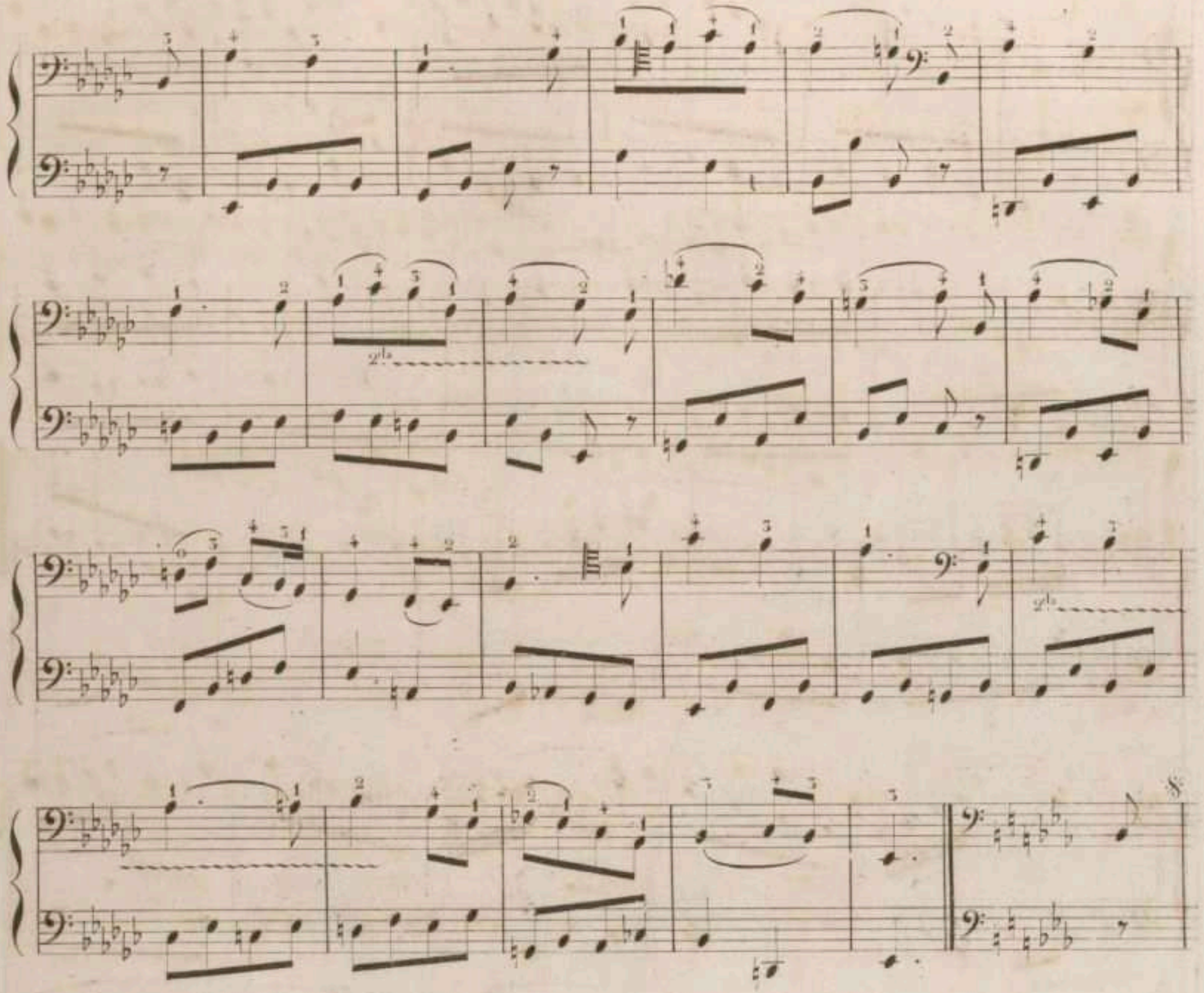


Les tons les plus difficiles pour le doigté sont ceux de MI, LA et RÉ bémols; car ils réclament souvent, pour quelques notes seulement qui doivent être jouées avec gout, un changement du poignet et il est impossible de donner à ce sujet une règle générale applicable à tous les cas qui se présentent. C'est ce qui m'a engagé à indiquer dans les gammes le quatrième doigt pour les notes: SOL, LA bémols, UT et RÉ bémols, pour habituer de bonne heure l'élève à cet expédient qui lui sera surtout utile pour l'accompagnement. Voici quelques exercices dans les modes à bémols. Des mélodies faciles à concevoir seront plus utiles à l'élève pour le doigté que les règles applicables seulement à certains cas isolés.



Cantabile.

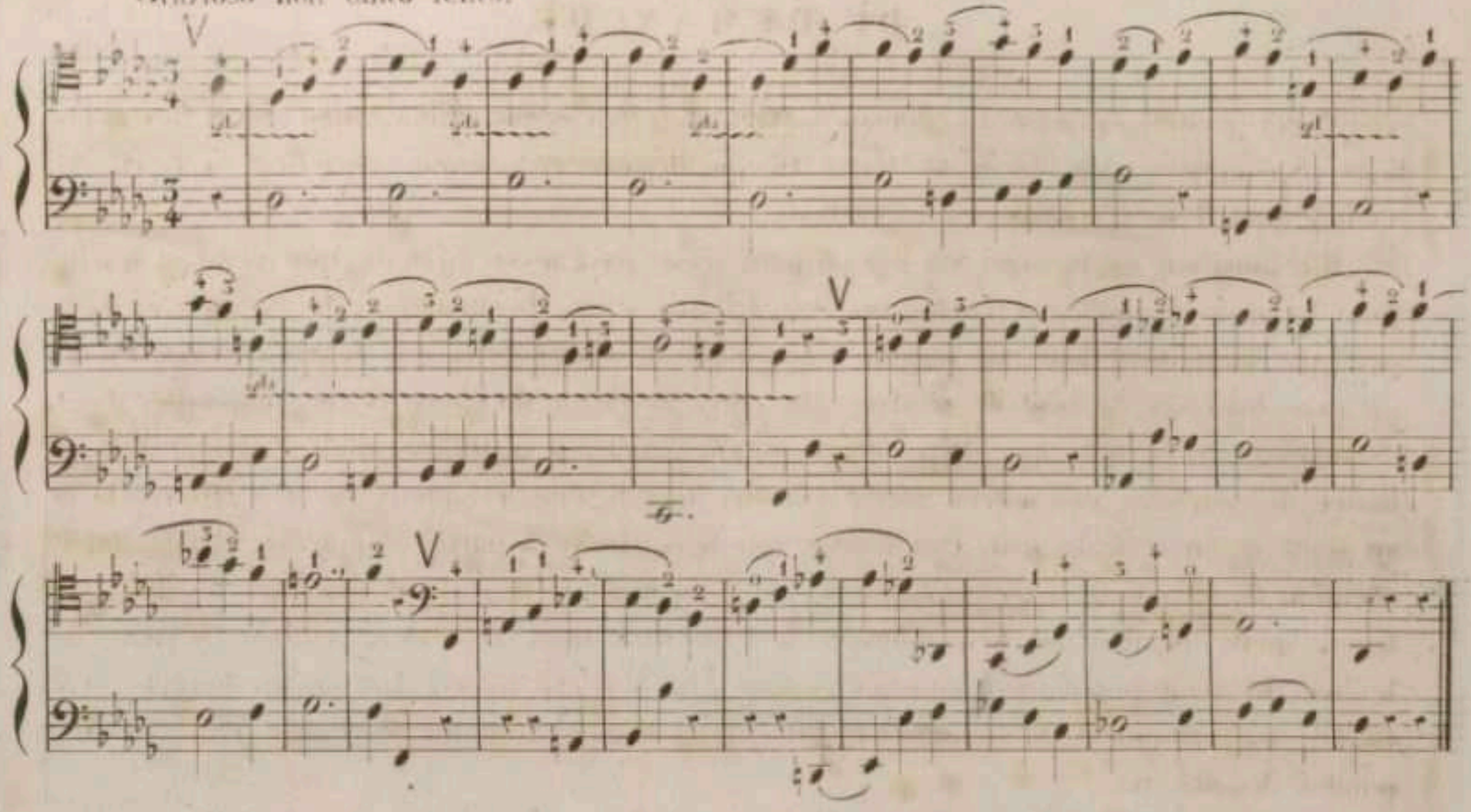
V



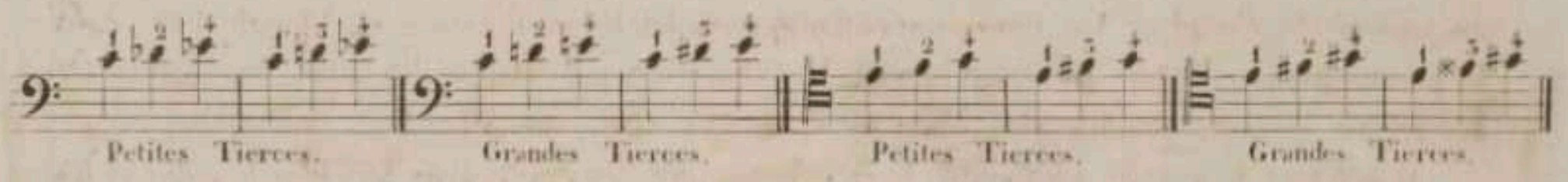
On met: Dal Segno (du signe) quand un morceau doit être répété à partir d'un certain signe, et on indique l'endroit où la répétition cesse par un arc et un point au-dessous. Quand, comme dans le morceau qui précède, on doit revenir du mineur au majeur, on remet d'abord, par des bécarres, les notes altérées dans leur ton primitif, et on y ajoute les signes d'altération nécessaires.

Le maître fera bien pour des exercices difficiles comme les suivans de faire d'abord jouer le tout sans égard pour les liaisons indiquées. En les répétant, il rendra l'élève attentif à ces liaisons.

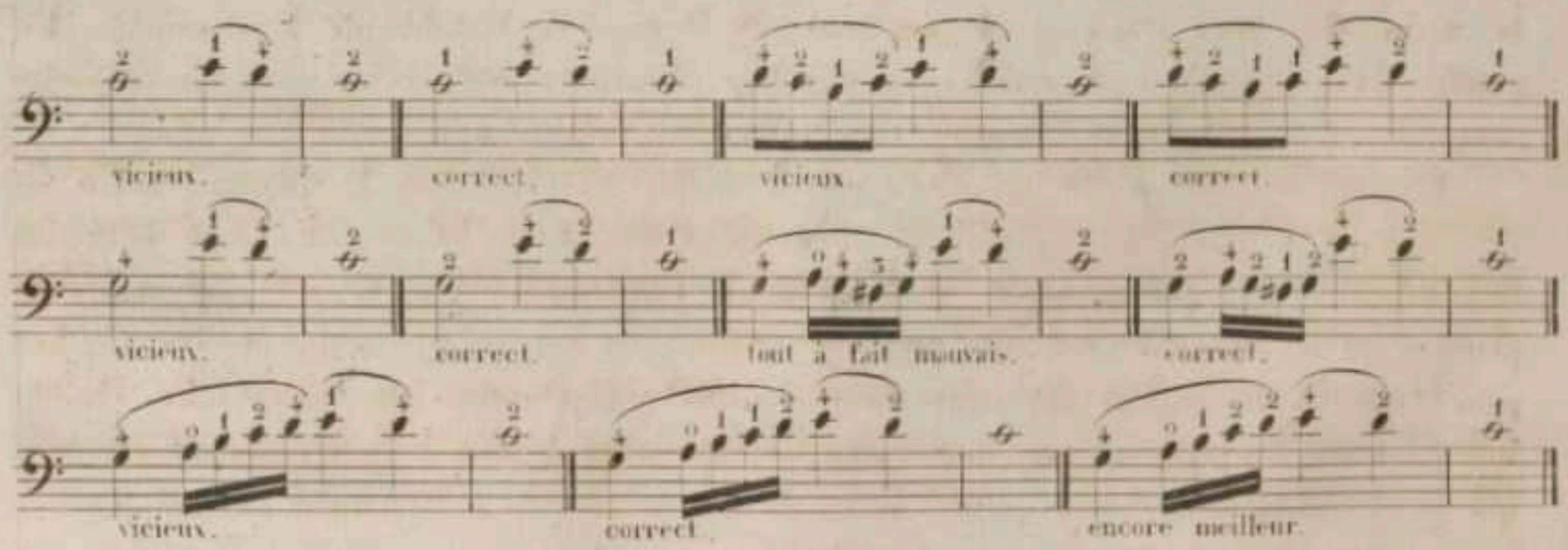
Grazioso non tanto lento.



Quoique le doigté soit suffisamment marqué dans les exercices qui précèdent, j'ajoute encore ici l'indication du doigté pour les grandes et les petites tierces.



Il y a certains cas dans lesquels les commencans appliquent ordinairement un doigté vicieux en voici quelques uns où je mets le doigté correct à côté du doigté vicieux.



Qu'il y ait mi, ou mi bémol, cela ne fait aucune différnce pour le doigté.

DU DÉMANCHÉ.

Nous passons au jeu en démanchant, et nous parlerons d'abord des notes les plus hautes qu'on joue dans la clé de ténor. Ce qui dépasse cette limite appartient à la clé du violon dont il sera question plus tard.

La position de la main en démanchant n'est pas aussi difficile que pendant quelle tient le manche embrassé. Quand on s'est habitué à une bonne tenue de la main, on ne la perd pas facilement. Voici un moyen très-simple de s'approprier une tenue correcte. Prenez un gros bouchon de bouteille et placez-le entre la racine du pouce et celle du premier doigt, de manière à ce que ces deux doigts soient maintenus à une certaine distance l'un de l'autre; la courbure des autres doigts doit être très légère. Le pouce ne doit être courbé ni en avant ni en arrière, mais doit former une ligne droite à partir du poignet. Il faut faire attention de ne pas presser violemment sur les cordes, de manière à courber les doigts de façon qu'ils forment une ligne convexe à l'intérieur, mais seulement, comme je viens de le dire, les tenir légèrement courbés, comme dans leur état naturel. Les ongles doivent être rognés soigneusement si non, on toucherait les cordes avec les ongles et non avec les pointes des doigts.

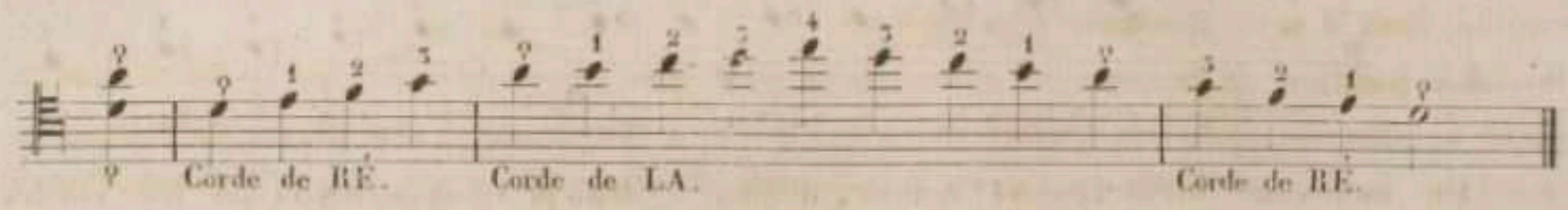
On appuye la partie antérieure du pouce sur les cordes, de manière à la faire presser sur la touche; le pouce ne s'appuyera que sur deux cordes à la fois (une quinte) la première se trouvera placée transversalement sous le pouce, tout près de la jointure, et la seconde au milieu de l'ongle. Au commencement les cordes feront éprouver quelque douleur dans le pouce; mais cela ne dure pas longtems, et on finit par ne presque plus s'en apperceivoir. La figure suivante rendra plus clair ce qui vient d'être dit. Fig: V.

Il est bon de garder en jouant le bouchon entre les doigts jusqu'à ce que le pouce et les autres doigts se soient habitués à rester toujours dans leur position régulière sous le bouchon.

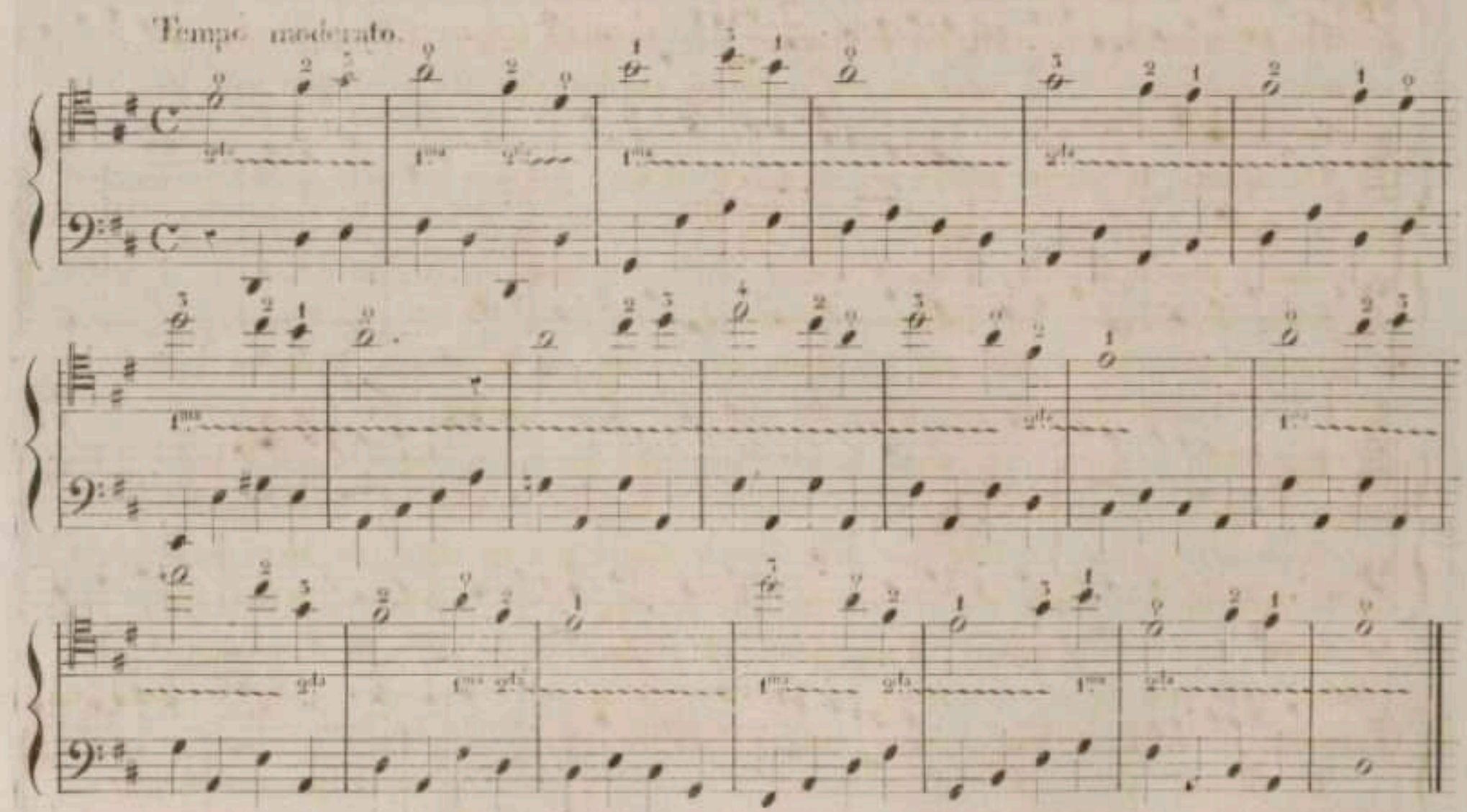
Rien n'est plus nuisible que d'appuyer le pouce par un effort de la main; il faut qu'ils s'habitue à former sur les cordes comme un second sillet, sans effort violent de la main. Le bras s'appuye légèrement sur le bord de la table de l'instrument. Le coude, qu'il faut bien se garder de pencher en avant, doit rester dans une position naturelle et facile, et être ramené sans efforts un peu en arrière.

Le maître doit veiller attentivement à ce que l'élève conserve pendant le jeu, en démanchant, la position régulière ci-dessus prescrite et ne fasse pas, comme beaucoup de violoncellistes, qui appuyent le manche de l'instrument sur l'épaule, parcequ'ils pensent qu'ils joueront ainsi avec plus de facilité; ou qui même avancent les jambes pour voir où ils posent les doigts. Ceci n'aurait quelqu'utilité que si les tons étaient marqués sur la touche par des cases comme à la guitare; au violoncelle, il n'y a que deux moyens de jouer juste: avoir de nature l'oreille parfaitement juste, ou suppléer à ce qui manque de ce côté par l'habitude.

Nous commencons les exercices du démanché par les notes les plus élevées dans la clé de ténor, sur les cordes de LA et de RÉ; et d'abord, la gamme sur ces deux cordes avec les quatre doigts. Le signe du démanché est celui-ci O. Pour le distinguer de celui qui indique la corde à vide on ajoute un petit trait au bas du zéro.



L'élève travaillera cette gamme jusqu'à ce qu'il la joue avec facilité. Il travaillera ensuite l'exercice suivant, en avant soin, lorsqu'il employera le quatrième doigt, de ne pas déplacer la main; il suffit d'étendre le petit doigt qu'il ne faut pas courber en le relevant. Les commençans prennent facilement cette mauvaise habitude; pour l'éviter, ils feront bien d'appuyer le petit doigt, en le relevant au troisième.



On voit par cet exemple, que le doigté du démanché n'est pas difficile. Il ne l'est pas d'avantage pour les dièzes et les bémols, la règle générale étant que la note altérée se fasse avec le même doigt que la note primitive. Cette règle n'a qu'une exception qui est que, quand la note du pouce doit être haussée, cette altération ne doit pas avoir lieu avec le pouce, mais avec le premier doigt. La gamme CHROMATIQUE suivante c'est-à-dire par demi-tons, la précédente, qui s'appelle DIATONIQUE, va par tons entiers rendra la chose plus claire.

Ascendante.

Bé, Bé dièze, Mi, Mi dièze, Fa dièze, Sol, Sol dièze, La, La dièze, Si, Si dièze, Ut dièze, Bé, Bé dièze, Mi.

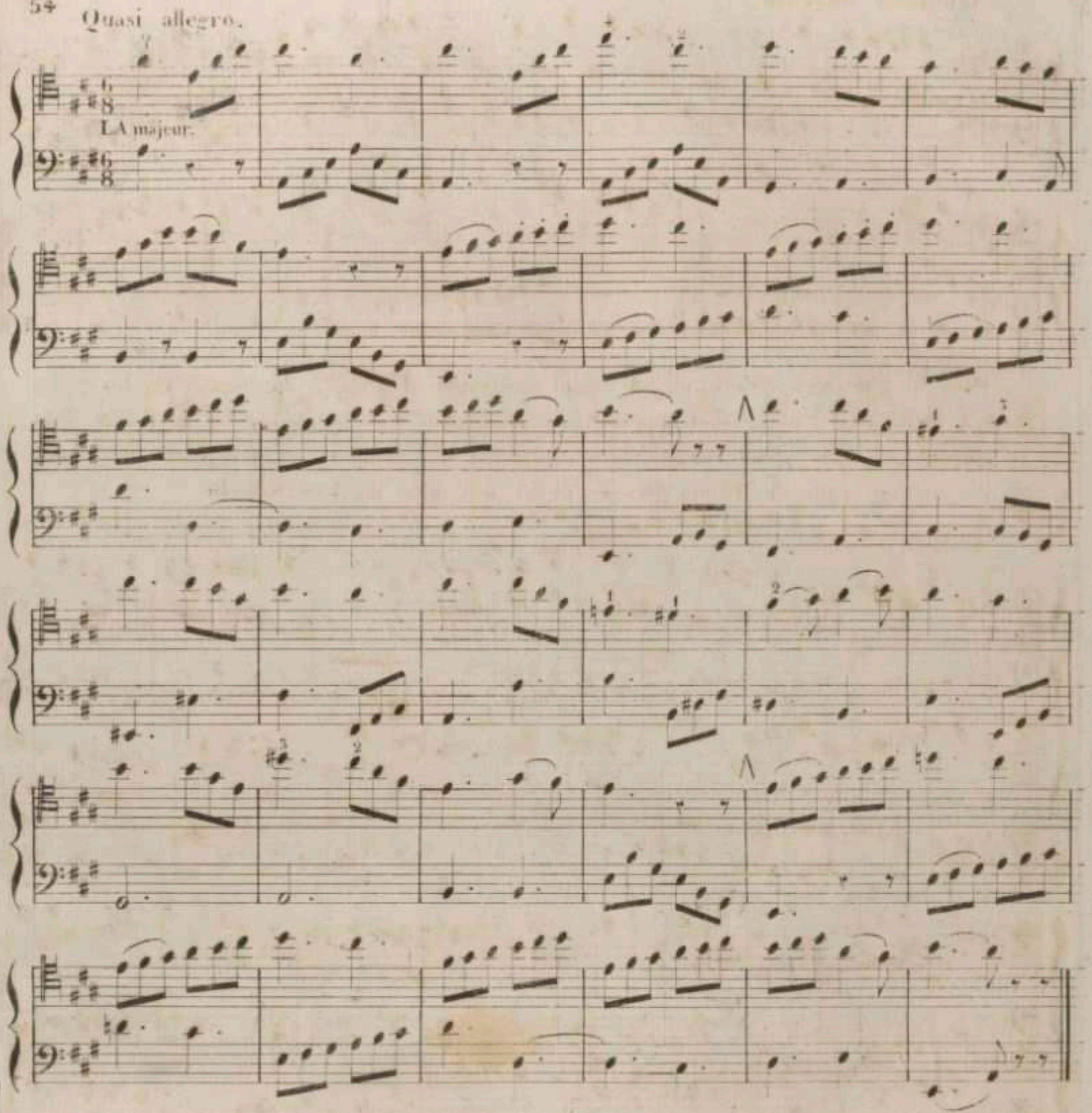
Descendante.

Mi, Mi bémol, Bé, Bé bémol, Ut, Si, Si bémol, La, La bémol, Sol, Sol bémol, Fa, Mi, Mi bémol, Bé.

Le morceau suivant, en SI mineur, se joue également en démanchant sur les cordes de LA et de RÉ. Le LA dièze se fait avec le premier doigt.

Poco Allegretto.

Patetico.



Pour que l'écolier ne s'habitue pas trop à l'indication des doigts, je ne les ai marqués dans le morceau suivant que là où la nécessité m'en a paru motivée par quelques circonstances particulières. Le démanchement est indiqué seulement sur la première note où la corde est également marquée. Les circonstances serviront de guide à l'élève pour le reste, car le démanchement n'est marqué pour les notes suivantes que dans les cas où il pourrait être douteux. J'ai déjà observé que, quand la corde n'est pas spécialement indiquée sous le doigté, c'est la corde de LA qu'il faut jouer.

Non tanto allegretto.

FA dièze mineur.

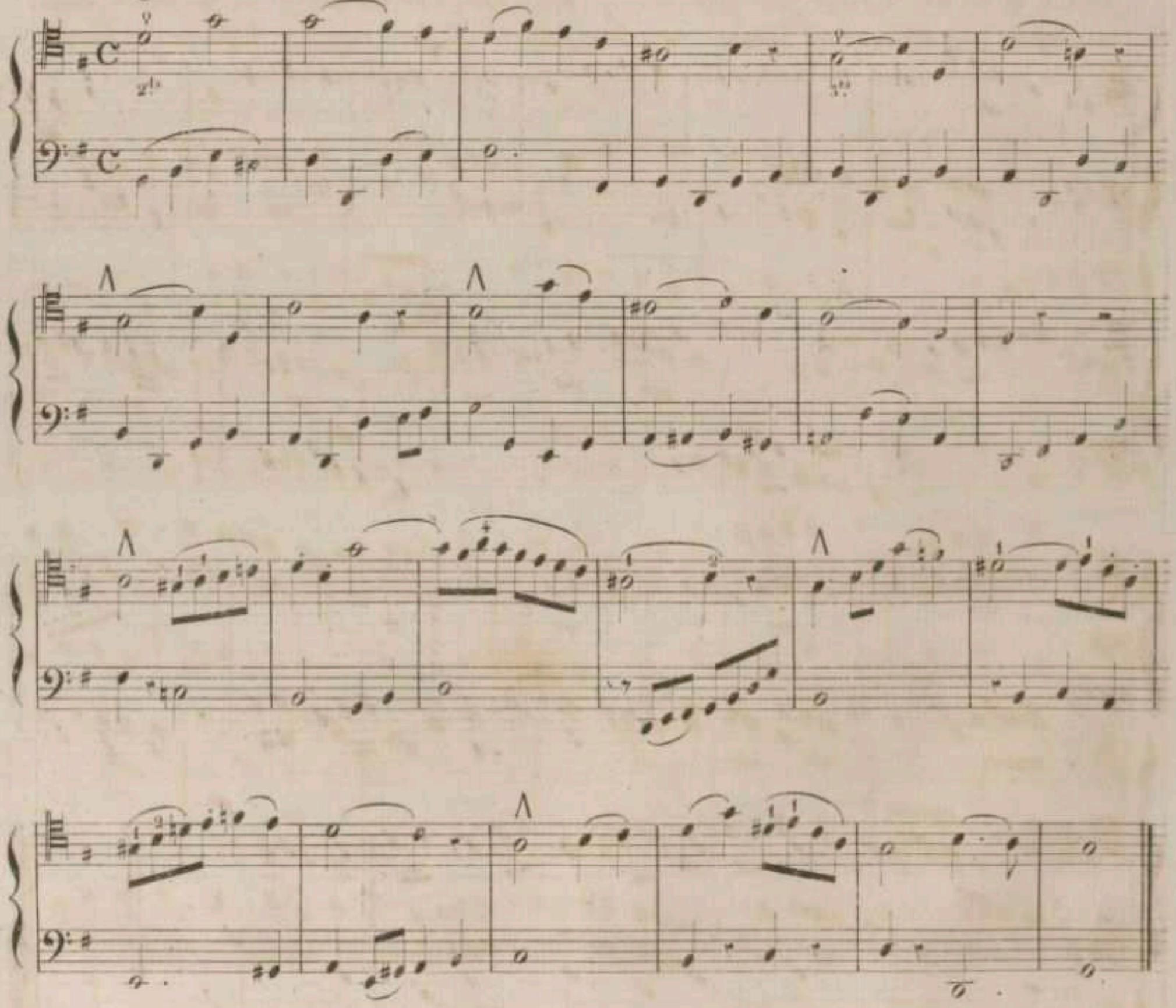
Pour les exercices suivants, en SI bémol majeur, on démanche également sur les cordes de LA et de RE. L'élève doit apprendre à jouer dans tous les modes (ou du moins dans la plupart), en démanchant comme sans démancher. Cependant ce serait dépasser les bornes de cet ouvrage que de donner des exemples avec plus de deux bémols.

Andante con moto.

SI bémol majeur.

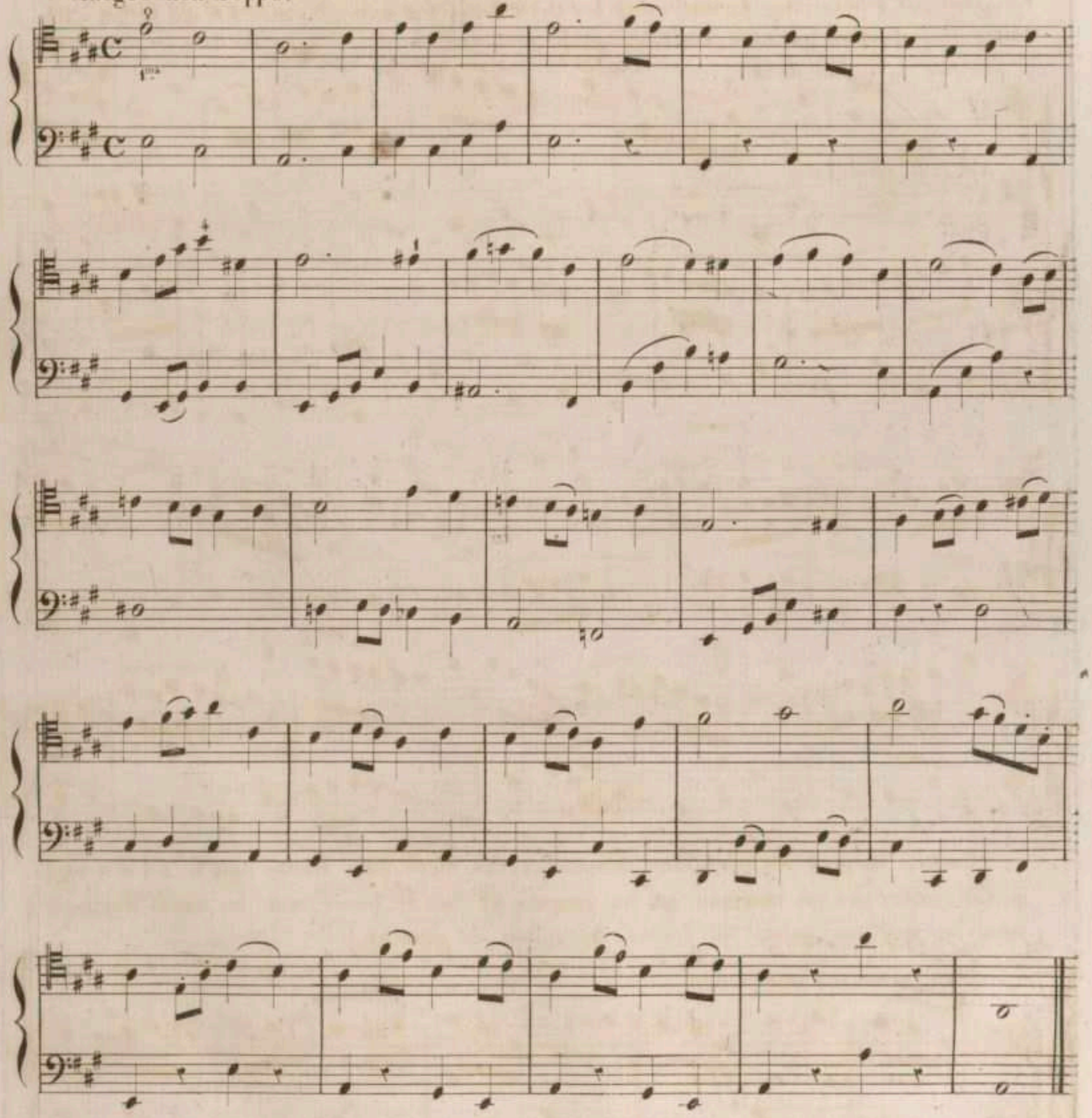
Dans l'exercice suivant, il faut démancher sur les cordes de RÉ et de SOL. Le démanché sur la corde d'UT est trop rare pour qu'il soit nécessaire de le faire apprendre à un commençant. Le pouce se place sur les cordes de RÉ et de SOL comme sur les deux premières de LA et de RÉ. La position de la main et des doigts est également la même. Les notes à jouer sur la corde d'UT ne nécessitent pas le déplacement du pouce qui doit rester dans sa position. Le LA avec le quatrième doigt qui se trouve dans ce morceau se joue sur la corde de RÉ.

Allegro moderato.



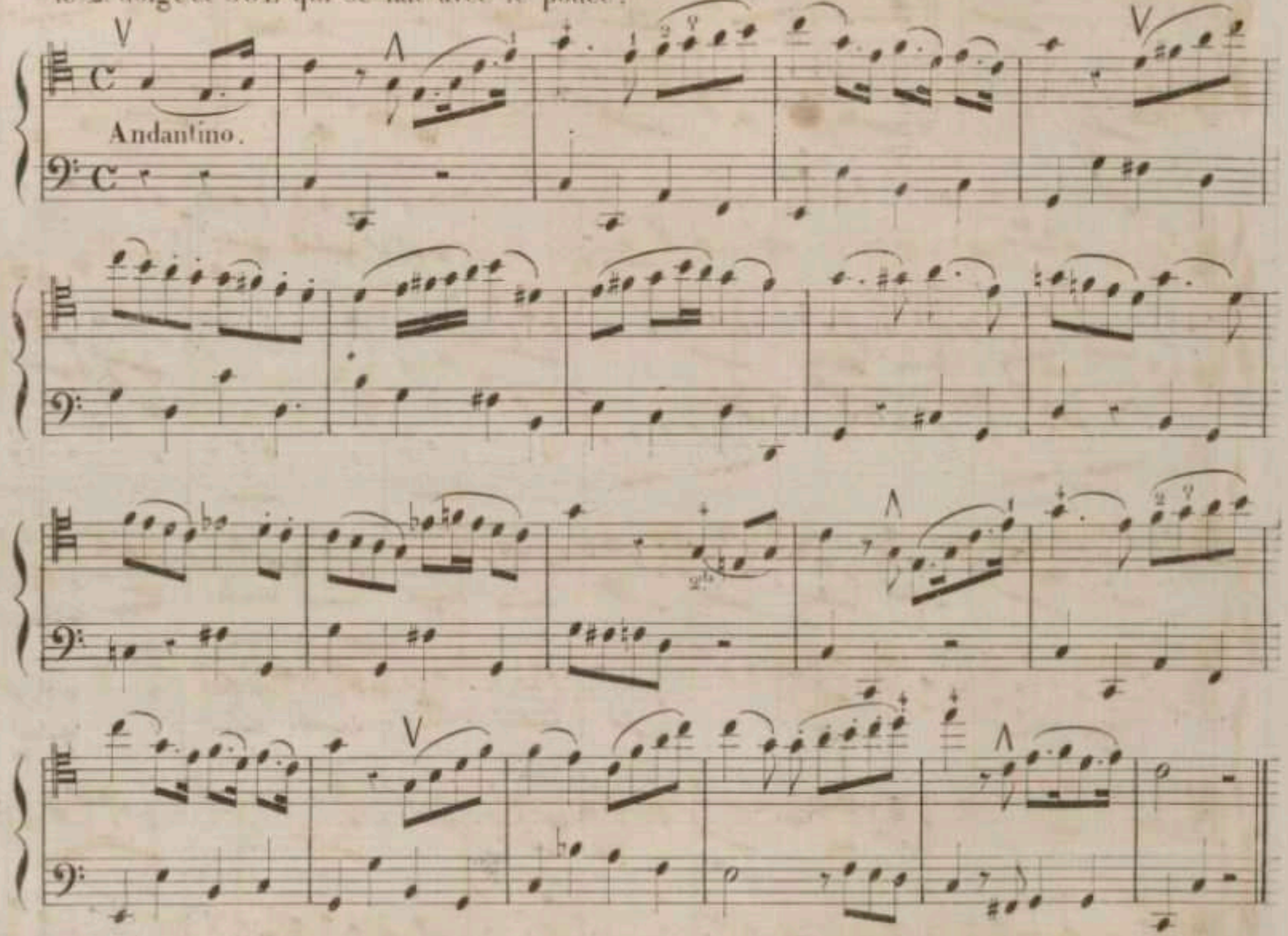
Quand, en démanchant, on ne peut pas appuyer son bras sur l'instrument, il faut avoir soin de le tenir d'une manière dégagée.

Allegro non troppo.

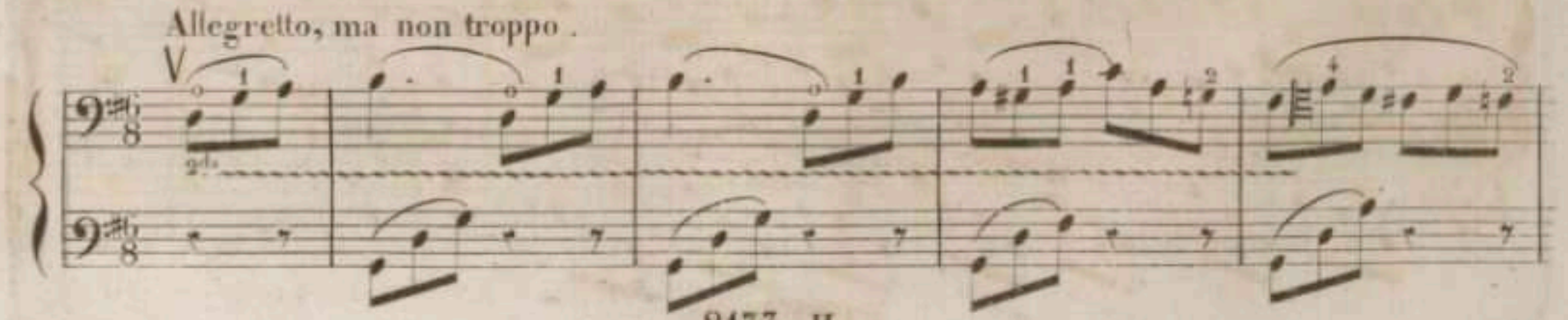


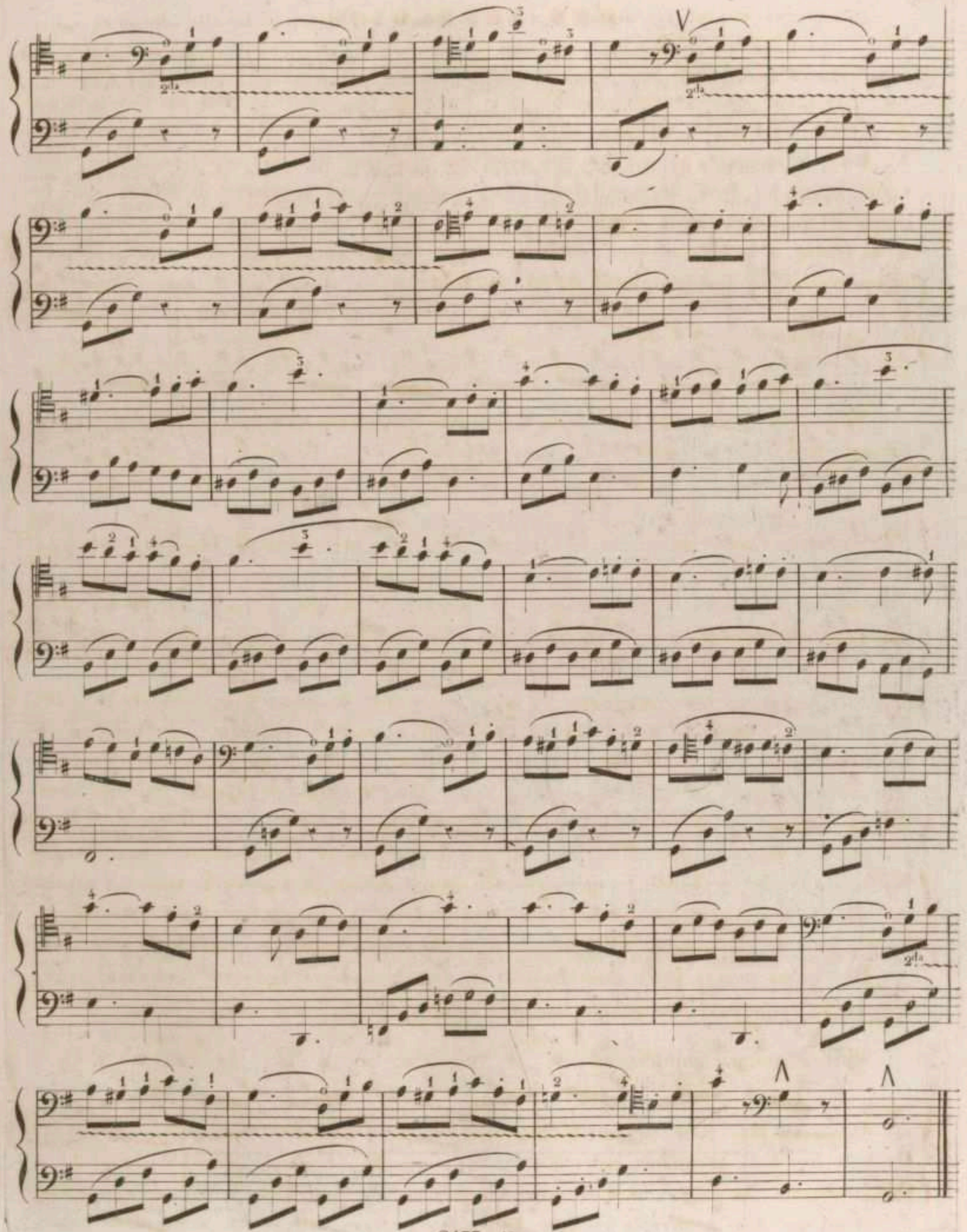
L'exercice suivant est destiné à faire acquérir à l'élève la faculté de jouer alter--nativement, soit en démanchant, soit sans démancher. Le doigté n'y est marqué qu'autant que cela est nécessaire pour revenir à une position régulière. Ne pas oublier, aux deux tons du quatrième doigt, de garder le pouce ferme à sa place.

Il est essentiel, pour passer facilement au démanché, de placer le pouce dès la dernière note sur la touche, de manière à enlever en quelque sorte ce ton avec le pouce, si non il pourrait y avoir une lacune entre les deux tons, par exemple entre FA qui se fait avec le 2e doigt et SOL qui se fait avec le pouce.



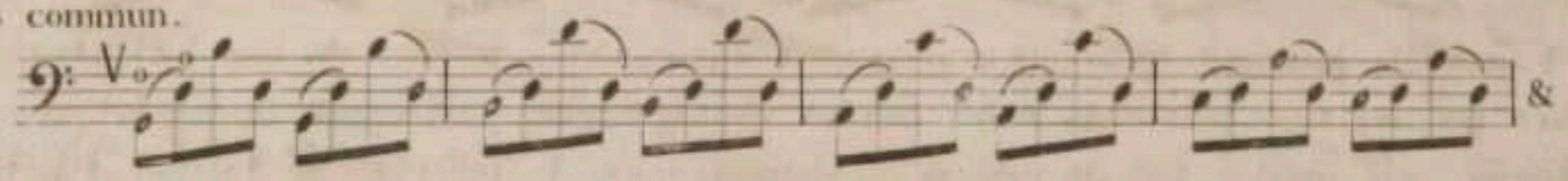
Comme on peut atteindre, sans démancher, des notes plus hautes que le LA d'en haut, je fais suivre ici un morceau qui va jusqu'à SI, où le pouce suit les autres doigts, de manière que sa pointe se trouve au milieu du manche.



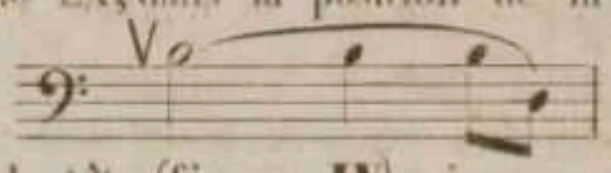


DES ARPEGGIOS.

Les arpeggios sont une des plus grandes beautés du violoncelle, mais pour les bien exécuter, il faut qu'ils soient travaillés avec beaucoup de soin. Il ne peut pas être question de décrire ici tous les différens coups d'archet dont on se sert pour les arpeggios. Pour les faire légèrement, ce qui est une condition principale d'un bel arpeggio, il faut, en commençant, les faire de tout l'archet. Les arpeggios sont la pierre de touche de la souplesse du bras, car le joueur qui peut sans effort faire agir son archet en un trait de la hausse à la tête ne joue certainement pas avec le bras raide. Les arpeggios vont ordinairement au commencement de bas en haut; on les attaque par le poussé. Voici le plus commun.



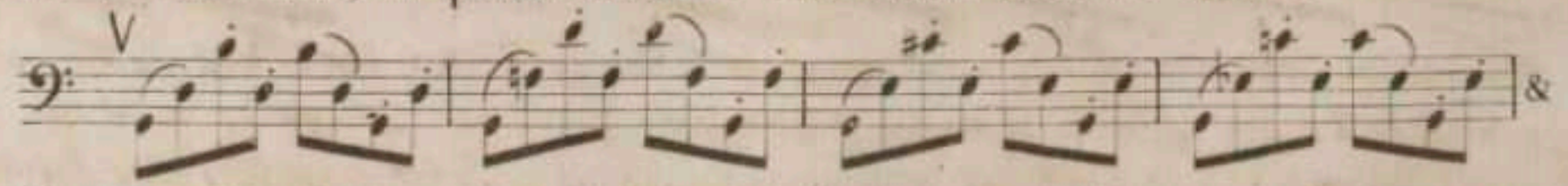
Mais pour pouvoir les bien faire, il faut les commencer d'en haut. On prendra par exemple le SI sur la corde de LA, dans la position de la figure I.



On tirera l'archet jusqu'à la tête, (figure IV), puis, sans remuer le bras, on ramènera le poignet en arrière, jusqu'à ce que les crins effleurent la corde de RE; ensuite, en poussant, on ramènera encore d'avantage le poignet, de manière à faire arriver les crins sur la corde de sol, et on poussera l'archet de la tête à la hausse; après quoi, par un léger mouvement du poignet, on effleurera la corde de RE pour ensuite tirer l'archet en continuant à avancer le poignet, de manière à lui donner la position fig. I. On continuera de même jusqu'à ce qu'on fasse cet exercice sans aucun effort, ce qu'il faut surtout éviter pour le bras et l'épaule qui tous deux doivent toujours se mouvoir avec facilité et souplesse.

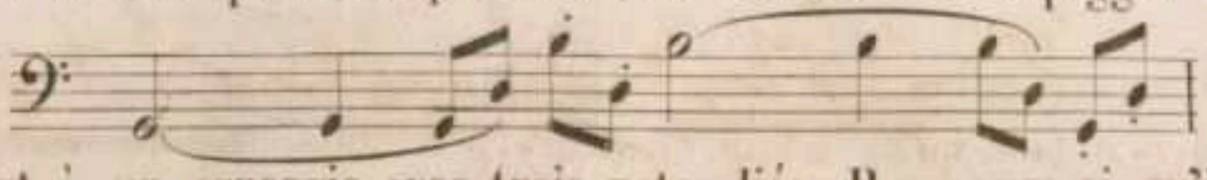
On fera bien, au poussé, de lever un peu le poignet et l'avant-bras, de manière que la tête de l'archet se baisse un peu; c'est un grand défaut de baisser la main au poussé, car alors la tête de l'archet doit nécessairement se lever. Au tiré, il faut faire attention de ne pas lever le coude, mais d'éloigner la main du corps jusqu'à ce que le bras soit tendu.

Dès qu'on pourra jouer avec facilité et d'un bras léger l'exercice ci-dessus, sans presser le mouvement, on pourra travailler avec utilité l'exercice suivant.

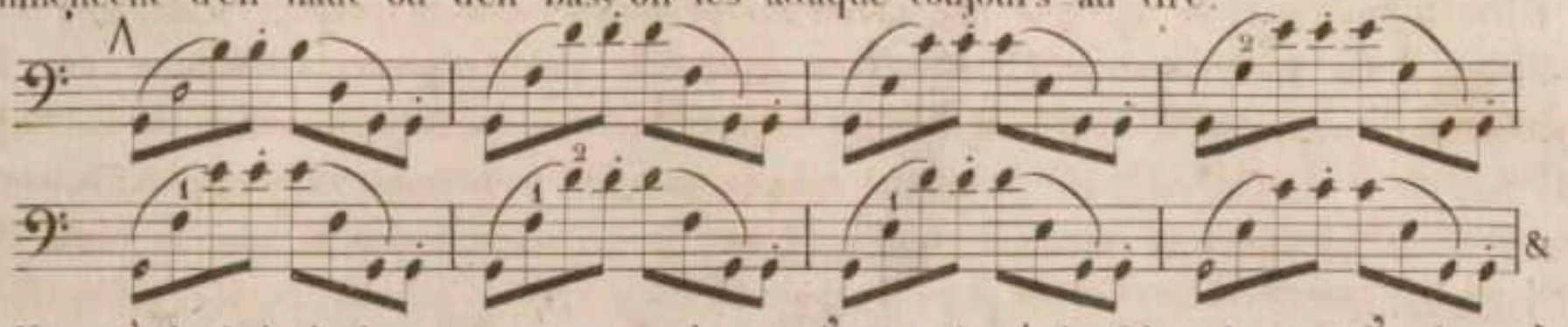


On a vu plus haut comme le bras doit être tenu pour faire un arpeggio au poussé. On fera les deux premières notes SOL et RÉ, comme à l'exemple précédent; SI et RÉ se font seulement du poignet sans déranger la position du bras. Pour le tiré, on procédera de même que dans le dernier exemple. Les notes pointées SOL et RÉ se feront de même,

seulement du poignet, sans que le bras perde sa position. Voici comme cet arpeggio doit être exécuté.

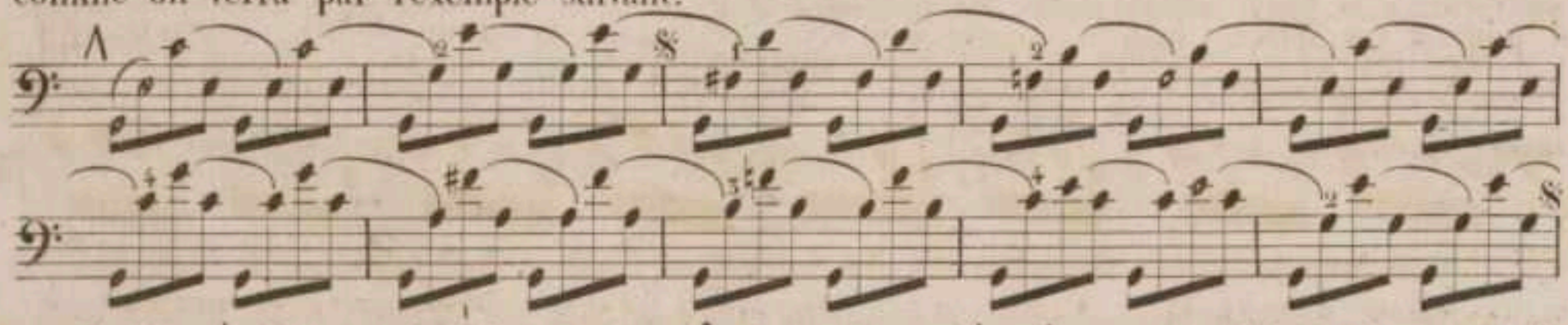


Nous en venons maintenant à un arpeggio avec trois notes liées. Pour ceux-ci, qu'ils commencent d'en haut ou d'en bas, on les attaque toujours au tiré.



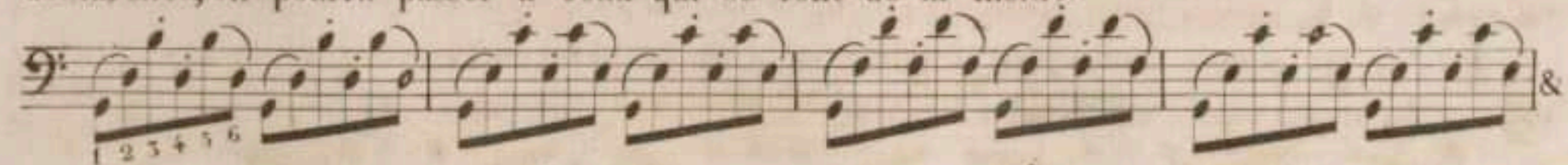
Une règle principale pour cet arpeggio est d'apprendre à le faire de tout l'archet, c'est à dire que les trois premières notes doivent absorber toute la longueur de l'archet et la quatrième note, qui se fait au poussé, également toute la longueur de l'archet. L'archet doit glisser légèrement et rapidement sur les cordes, ce qui ne peut guères se bien faire qu'au poussé, le tiré manquant toujours un peu de légèrete. L'avantage de faire cet arpeggio de tout l'archet ne peut s'apprécier pleinement que plus tard.

Les arpeggios à quatre notes liées doivent, pour avoir du brillant, être partagés comme on verra par l'exemple suivant.



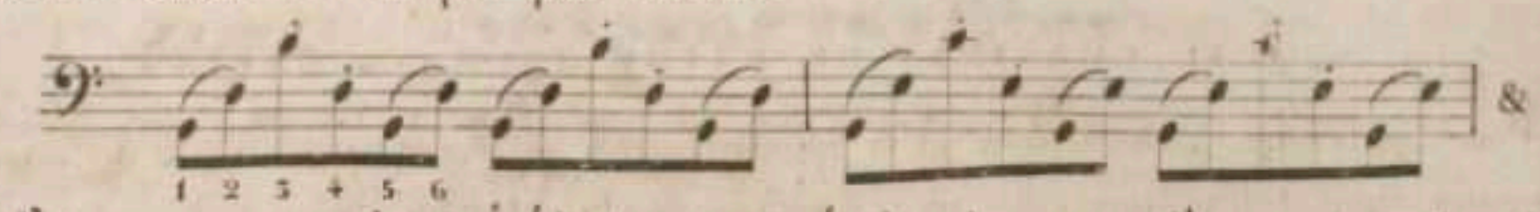
Il faut également le faire de tout l'archet, de manière à ce que celui-ci alterne, soit à la tête, soit à la hausse. Le sol d'en bas réclame la plus grande partie du coup d'archet, de façon que les trois tons d'en haut se fasse avec moins de la moitié de l'archet. Il faut, dans cet exercice, éviter aussi soigneusement de déranger le bras, attendu que tout le travail doit se faire du poignet.

Quand on aura suffisemment travaillé les arpeggios qui se font de toute la longueur de l'archet, on pourra passer à ceux qui se font de la moitié.

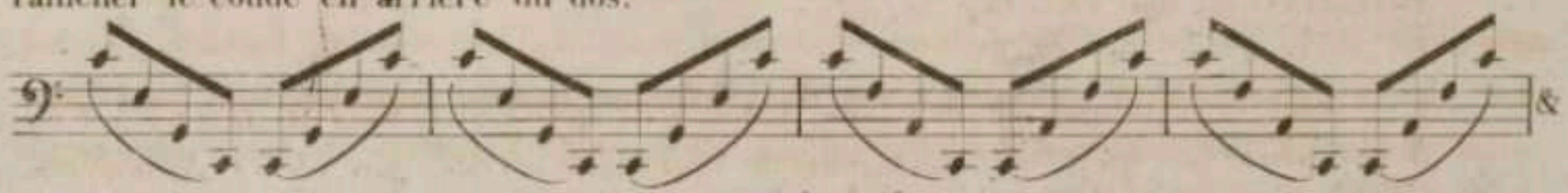


On commencera par le poussé, en attaquant de la tête de l'archet. On le fera marcher pour les notes 1 et 2, sans déplacer le coude; alors il aura parcouru presque la moitié de sa longueur; les notes 3 et 4 se feront seulement du poignet et à trois petits coups d'archet; à la note 5, on tournera le poignet en avant, de manière à ce que la baguette effleure presque la corde de LA; enfin la 6e note se fera en tirant l'archet jusqu'à la pointe. Plus ce tiré sera prolongé et plus l'arpeggio sera beau.

L'exercice suivant est un peu plus difficile.

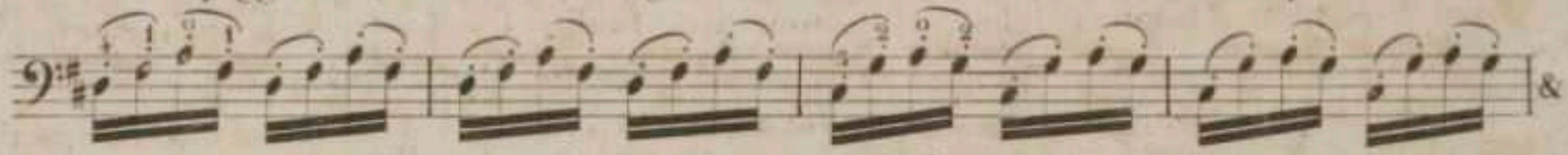


On l'attaque comme le précédent au poussé; les deux premières notes absorbent la moitié de la longueur de l'archet; 3 et 4 se font brièvement du poignet. Pour 5 et 6 on employe toute la longueur de l'archet, en levant le poignet pour la dernière note. Les arpeggios sur les quatre cordes peuvent se faire de toute la longueur, ou de la moitié de la longueur de l'archet. On place comme à la figure I l'archet sur la corde de LA, puis on ramène le poignet en arrière jusqu'à ce que les crins se trouvent sur la corde d'UT, puis on fait marcher l'archet en sens inverse. Cet arpeggio n'a pas de règles particulières: seulement il faut avoir soin, quand on le fait de toute la longueur de l'archet, de ne pas ramener le coude en arrière du dos.



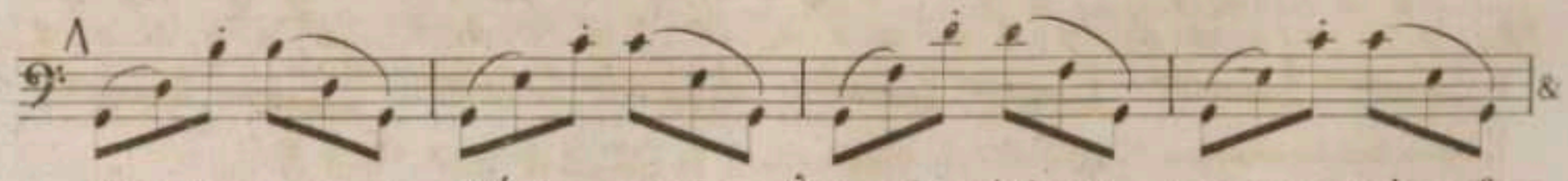
Le même arpeggio se fait avec la moitié de l'archet. En le supposant partagé en quatre parties, on n'agit qu'avec les deux parties du milieu. Avec un peu d'habitude, on parvient à le faire uniquement du poignet, sans mouvoir le coude ni en avant ni en arrière.

Les arpeggios sautillés se font également du milieu de l'archet et au poussé.



Le mouvement doit toujours être vif, parceque l'archet doit produire le sautillement en partie lui-même. Au surplus, je conseille au commençant de s'abstenir de cet exercice, parcequ'il donne souvent de la raideur au bras, et que ceci est un défaut qu'il faut soigneusement éviter, attendu qu'il rend une belle exécution impossible.

Les arpeggios sont encore plus brillants quand on les fait pointés, en commençant par le poussé; on n'applique à chaque note qu'une très petite partie de l'archet, à partir de dix pouces environs de la tête. Cet arpeggio se trouve dans le rondo alla pollacca de mon concerto en MI mineur. Voici encore un arpeggio partagé; il se fait en demi-coups d'archet, de la moitié de l'archet à la tête.



Quand on aura travaillé les exercices d'arpeggios ci-dessus, tant ceux qui se font de toute la longueur de l'archet que ceux qui en réclament la moitié, de manière à les exécuter avec netteté et facilité et sans effort de bras, on n'éprouvera guères de difficulté dans l'exécution des autres.

DE LA MUSIQUE,

QU'IL CONVIENT DE FAIRE JOUER A L'ELEVE.

Pour apprendre à déchiffrer et à connaître les différents caractères de musique, il est nécessaire que l'élève joue des morceaux de quelqu'étendue; mais il est essentiel qu'il fasse un bon choix, et qu'il ne joue pas des choses au-dessus de ses forces. Parmi mes propres compositions, je crois pouvoir recommander trois Sonates, avec accompagnement de basse, que j'ai écrites pour mon fils, lorsqu'il était encore un petit garçon, et qui ont paru chez C. Peters à Leipzic; elles sont écrites en entier pour la clé de basse, parceque mon fils était alors trop jeune pour saisir plusieurs clés. Je ne les lui ai fait connaître que peu à peu. J'ai publié, en outre, ce qui suit, à peu près à la même époque.

Trois trios avec accompagnement de viole et de basse; op: 38, chez C. Peters.

Concertino; op: 51, chez Tobias Haslinger à Vienne.

Divertimento; op: 46, chez le même.

Cantabile; op: 50, idem.

Cantabile et variations sur deux airs Westphaliens op: 63, chez Fred: Hosmeister à Leipzic.

Je ne pense pas qu'il soit avantageux de faire entreprendre aux élèves de bonne heure des études proprement dites. Sans doute elles sont utiles pour la main gauche; mais elles ont l'inconvénient de gâter le coup d'archet et de donner de la raideur au bras. En effet quand on répète souvent le même coup d'archet, on fatigue le bras; et la fatigue ne peut jamais être utile à l'élève. Il va sans dire qu'il n'est pas question ici des petits exercices dont le but est d'habituer l'élève à mouvoir avec facilité les doigts de la main gauche, et surtout à alterner entre le premier et le second doigt. Quand les études sont entremêlées de chant, elles ne fatiguent pas et peuvent être fort utiles. Il y a assez de morceaux faciles et propres aux commençants sans avoir besoin de recourir aux études, qui, quelques faciles quelles soient, ne sont, selon moi, jamais sans inconvénient. Je crois, de même, qu'il faut se garder de faire jouer trop tôt aux élèves des accompagnemens. Le décousu de cette espèce de jeu peut leur faire perdre une bonne partie de ce qu'ils ont acquis par l'application et le travail. Ils ne retireront d'avantage véritable que des morceaux de musique qui ont de la suite.

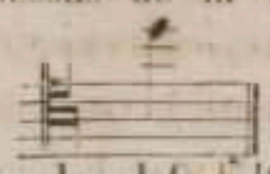
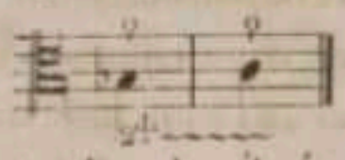
L'élève doit en jouer et en travailler un grand nombre, proportionnellement à ses forces, avant de passer à la seconde partie de cette méthode, qui, contenant des exercices difficiles, ne pourra lui être utile que plus tard.

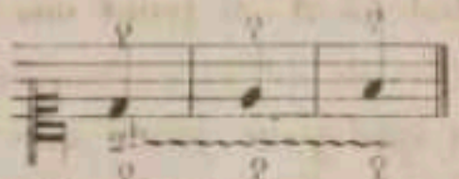
S'il se rencontre, dans la musique que le maître met dans les mains de l'élève, des choses qui ne se trouvent pas dans la première partie de cette méthode, le maître pourra lui donner connaissance de ce que la seconde partie contient à ce sujet. L'ouvrage deviendrait trop volumineux, si je voulais faire entrer dans la premiere partie tout ce qui est nécessaire, afin de faire arriver l'élève au degré de développement nécessaire pour pouvoir passer avec fruit immédiatement à la seconde. Je crois avoir dit dans celle qui se termine ici, tout ce qui est essentiel à une bonne exécution sous le rapport de la partie mécanique.

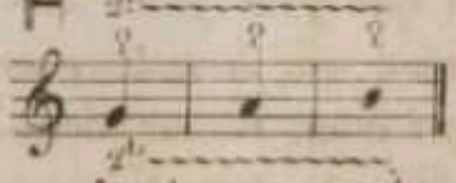
FIN DE LA 1re PARTIE.

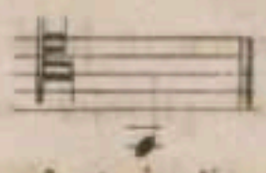
DES DIFFÉRENTES CLEFS,

ET DE LA CLEF DE VIOLON, EN PARTICULIER.

Je ne saurais approuver l'usage, suivi jusqu'à présent, de jouer sur le violoncelle de la musique écrite pour cet instrument sur la clef de sol, une octave plus bas que sur le violon; je crois même devoir combattre ici cet usage. Personne ne s'avisera de jouer les notes de la clef de soprano et de celle d'alto une octave plus bas ou celles de la clef de tenor une octave plus haut qu'on ne les joue sur d'autres instrumens, ou qu'elles ne sont chantées par les chanteurs. Empruntées à la voix humaine, elles doivent toujours être reproduites dans le diapasôn qui leur est propre. Il en est de même de la clef de violon, puisqu'il n'existe point de raison capable de justifier l'usage de jouer les notes de cette clef une octave plus bas; car dans le haut, les notes, ainsi traitées ne suffisent plus malgré cette méthode, et comme on ne pourrait pas déchiffrer les notes barrées, il faudrait avoir recours à la musique ALL'OCTAVA, figure par 8---------- qu'on met sur les endroits qui doivent être joués huit sons plus haut; et cela continue ainsi tant que les petits points se trouvent marqués dessus. Autant aurait valu écrire le tout dans la clef de FA et mettre également ALL'OCTAVA partout où elle n'aurait plus suffi. Il est à regretter que plusieurs compositeurs célèbres aient employé dans ce qu'ils ont écrit pour le violoncelle, la clef de violon une octave plus haut que cela ne devrait être: on ne saurait les accuser en cela d'ignorance; mais on peut bien leur faire le reproche d'avoir suivi une coutume vicieuse. Boccherini nous a donné l'exemple dans ses compositions de l'emploi plus juste des différentes clefs. A chacune d'elle on sait d'abord dans quelle position le pouce doit se trouver en démanchant. C'est ainsi qu'il écrivit la clef de FA sans faire monter la main jusqu'à RE coupé une fois au-dessus de la ligne; quant à la clef de tenor, il l'écrivait jusqu'au RE coupé trois fois  mais toujours sans se servir du pouce. Dans le démanchement il commençait par la clef d'alto, de SI MENOL jusqu'à UT 

Le dessus (soprano) de RE à FA  de sol jusqu'aux notes les plus élevées

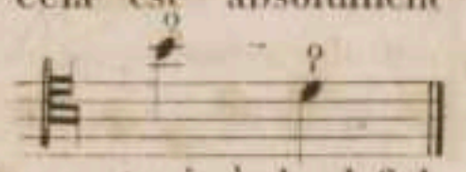
La clef de violon se marque ainsi  Le tenor il l'écrivait en descendant

jusqu'au SOL  Quoique d'après cette méthode, l'exécutant sache toujours ce

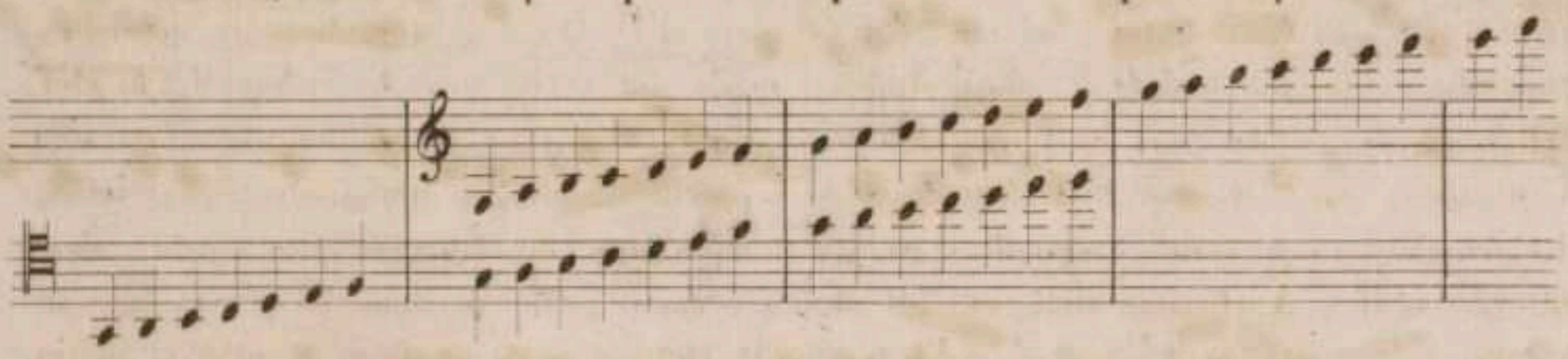
qu'il doit faire, c'est-à-dire à quelle position précise il doit mettre le pouce, dans le démanchement. C'est pourtant une chose aussi fatigante que difficile que d'avoir à s'occuper de cinq clefs à la fois; et Boccherini lui même doit l'avoir senti plus tard, car il ne fait intervenir que trois clefs dans ses dernières compositions. Celle de FA d'UT et de SOL

Au reste, jamais il ne s'est avisé de faire monter d'une octave la clef de violon. C'était un compositeur trop versé dans les règles de son art, pour admettre deux clefs de violon différentes dans ses ouvrages si bien écrits et si bien doigtés. Si, dans la nouvelle édition de ses ouvrages, on a mis la clef de violon une octave plus haut, cela s'est fait sans doute contre l'intention de ce grand maître.

Il est impossible de ne pas employer la clef de tenor; autrement il faudrait se résoudre à n'écrire que dans la clef de FA tout ce qui se fait sur la corde d'UT, et ensuite commencer déjà le tenor à la corde de SOL; mais par ce procédé on donnerait trop d'étendue à la clef de tenor, et dans les arpèges sur les quatre cordes, on se trouverait encore, et malgré cela, dans l'embarras. Voila pourquoi je pense que le meilleur procédé qu'on puisse suivre, est de faire alterner la clef de fa avec celle de tenor partout où cela est absolument nécessaire, jusqu'à ce qu'on mette le pouce sur le LA et le RÉ



comme nous avons vu dans la 1re partie. Ce qui va plus haut doit appartenir à la clef de SOL telle qu'elle est en usage pour cet instrument. Par ce moyen, l'executant sait jusqu'à un certain point ou il se trouve; d'ailleurs le cas où l'on se voit forcé de mettre le tenor dans le démanchement à une place plus élevée que LA, RÉ ne se présente que très rarement.

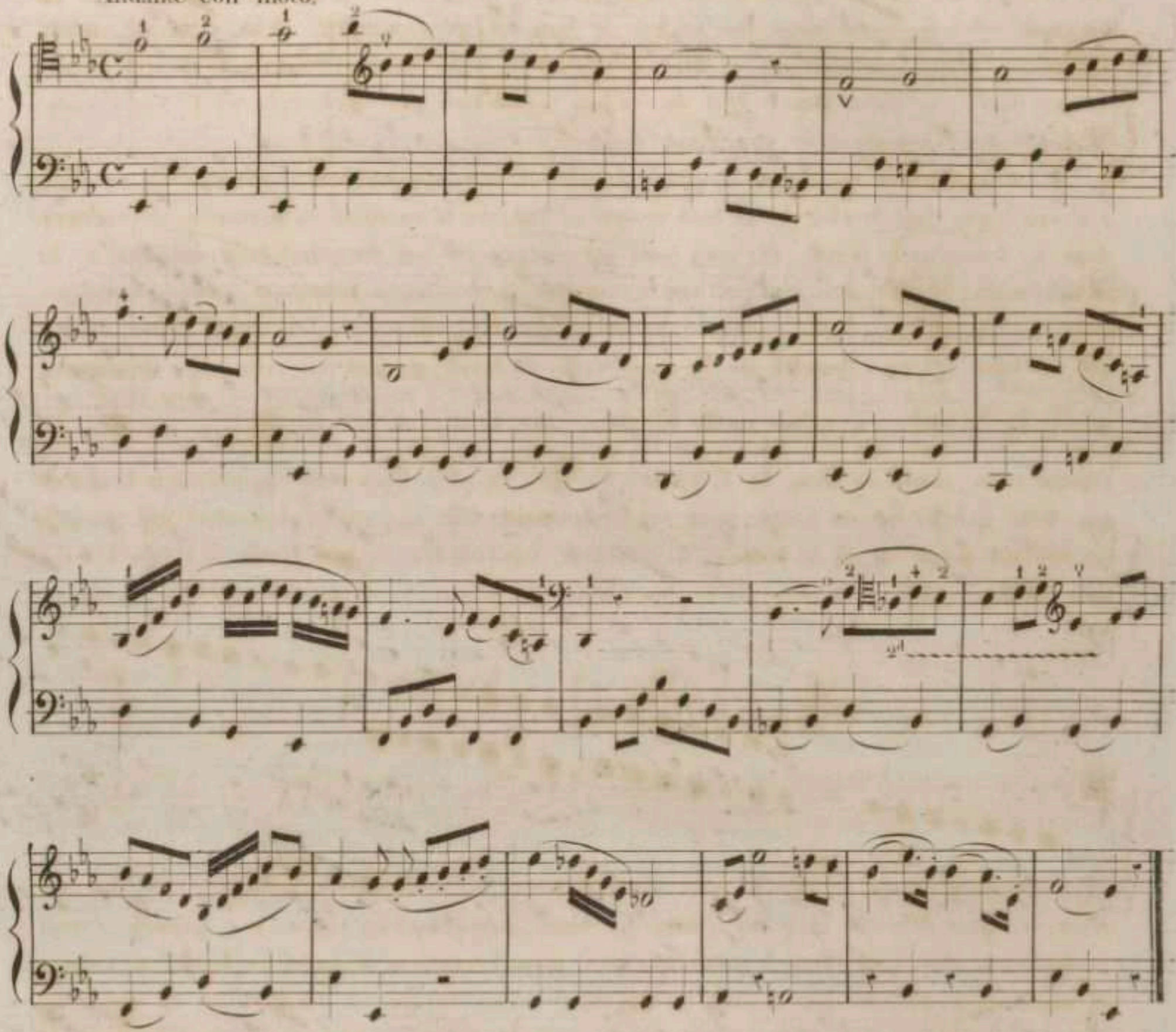


Ce dernier LA est le son le plus élevé qui soit usité sur le violoncelle, et encore n'est-ce que dans le flageolet (dans les sons harmoniques,) chose sur laquelle nous reviendrons plus tard. Pour le moment, nous nous bornerons à parler de la clef de violon; et nous commencerons par traiter du premier démanchement ordinaire, en SI BÉMOL, MI BÉMOL, ce qui se rattache immédiatement au point où, dans la première partie, nous nous sommes arrêtés.

J'ai déjà fait observer une fois que pour jouer avec justesse en démanchant, il faut écarter le doigt qui a fait le dernier son avec le pouce qui descend en glissant; mais je ne crois pas inutile de le rappeler ici. L'avant dernière mesure dans le morceau qui suit, là où les notes sont surmontées de deux liaisons différentes, se joue comme s'il y avait une petite pause après la première liaison qui unit les deux premiers sons. La troisième note dans le même coup d'archet, se fait brièvement. Ce cas, au reste, se présente souvent, et lors même que la double liaison n'est pas marquée, tout artiste de goût ne l'en exécute pas moins que si elle était écrite.

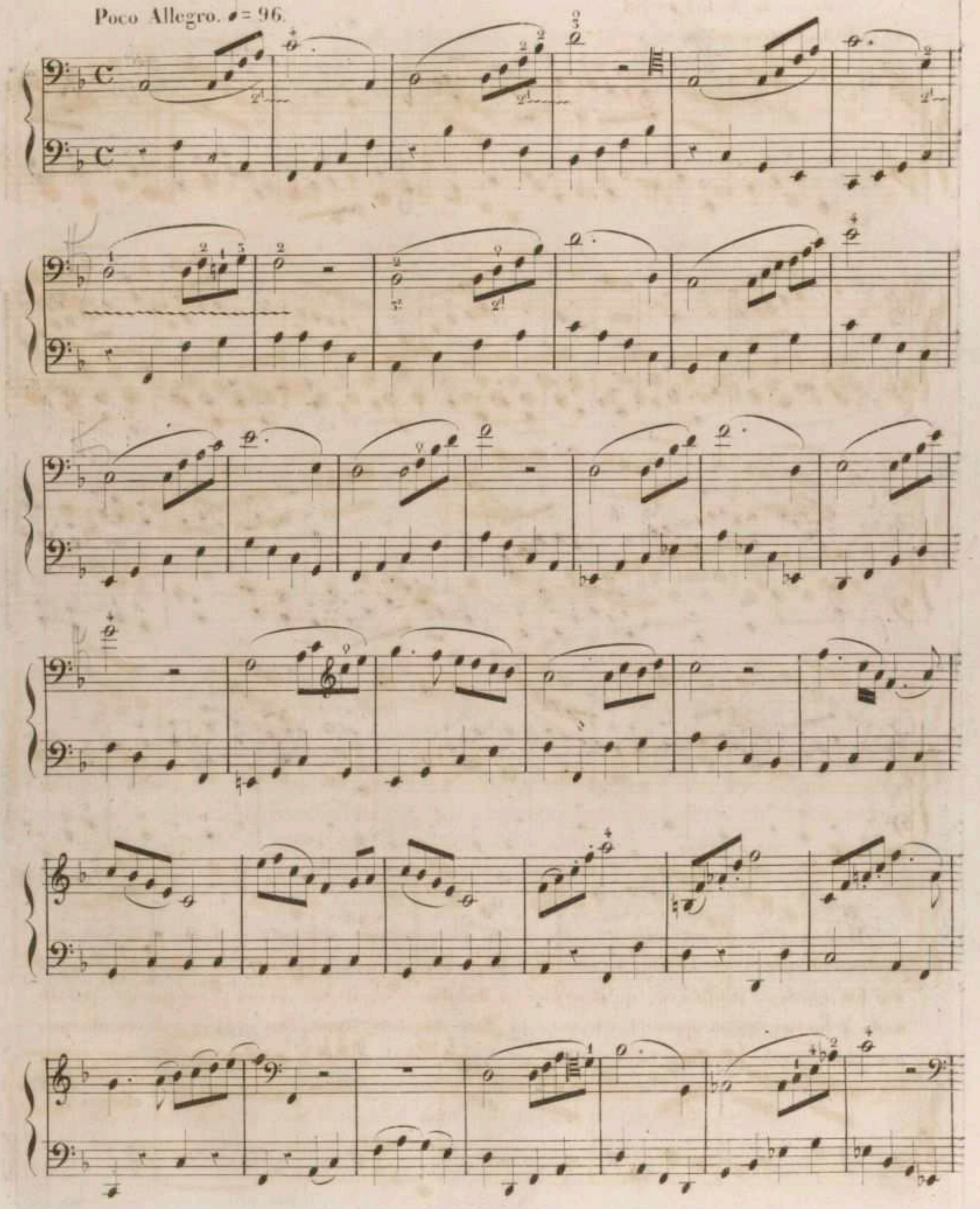
Metronome de Maelzel ♩ = 88.

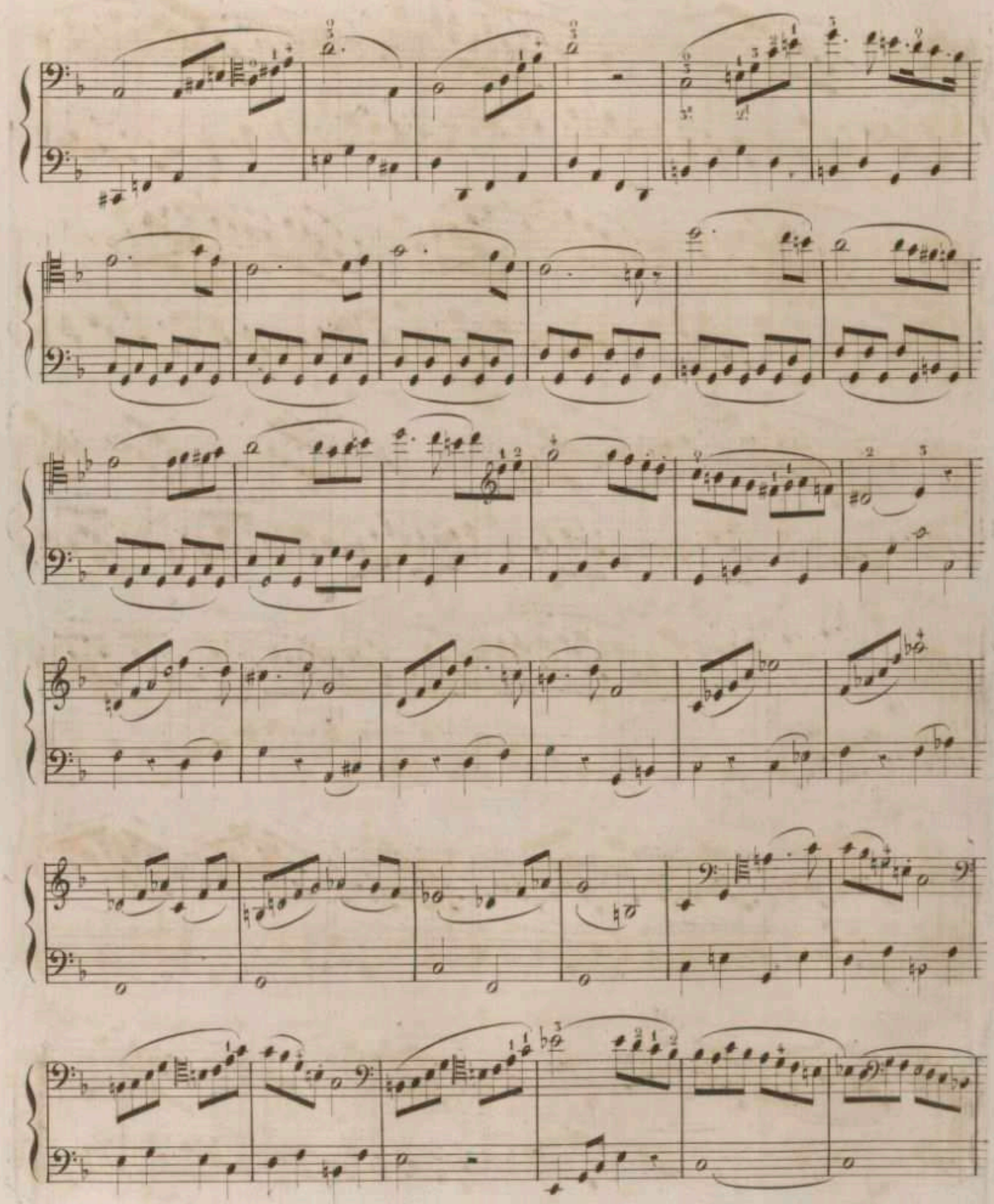
Andante con moto.

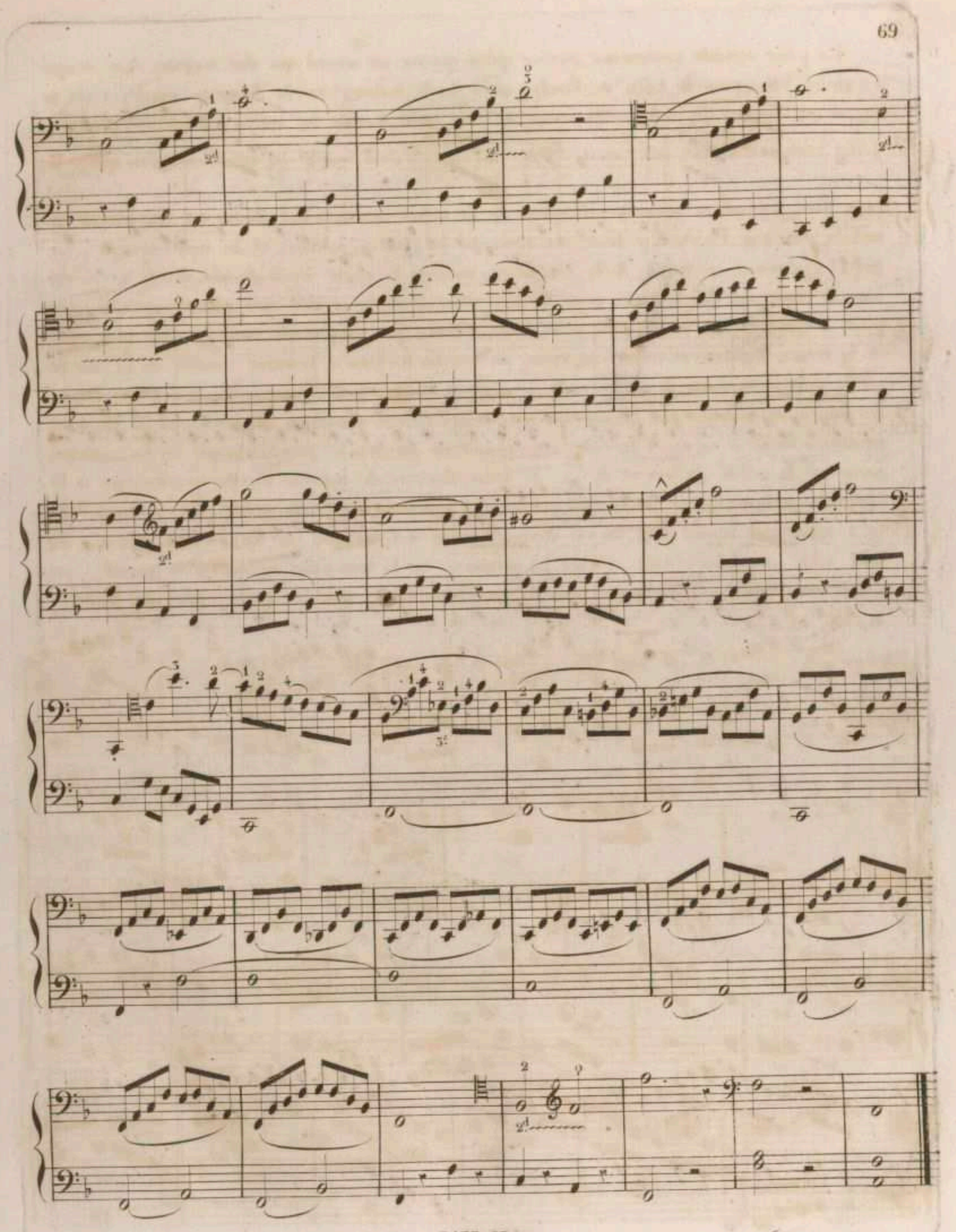


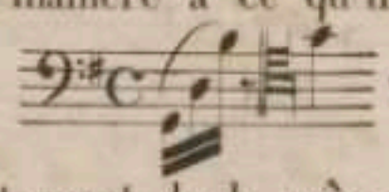
Il y a peu d'observations à faire sur le morceau suivant; il faut prendre garde seulement que vers la fin, là où l'on saute aux octaves, le pouce doit glisser légèrement sur les cordes, jusqu'à ce qu'il arrive à la place où il doit rester. C'est par de pareils sauts à l'octave qu'on apprend à trouver la place du pouce, sans qu'on ait besoin de commencer par chercher le son; car toute oreille est frappée de l'octave, quand même elle en serait encore à se faire à toute la pureté du son.

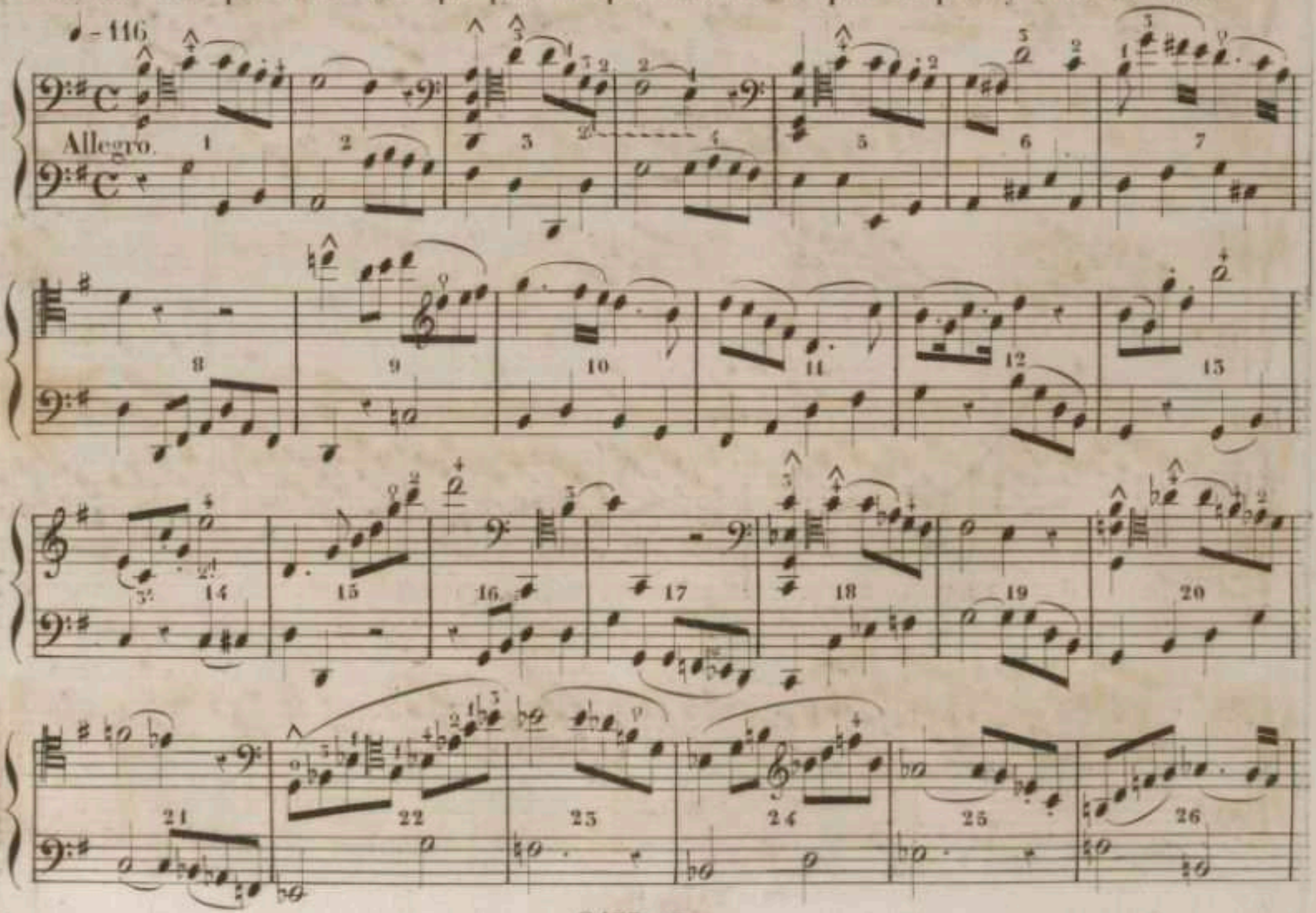
Poco Allegro. ♩= 96.

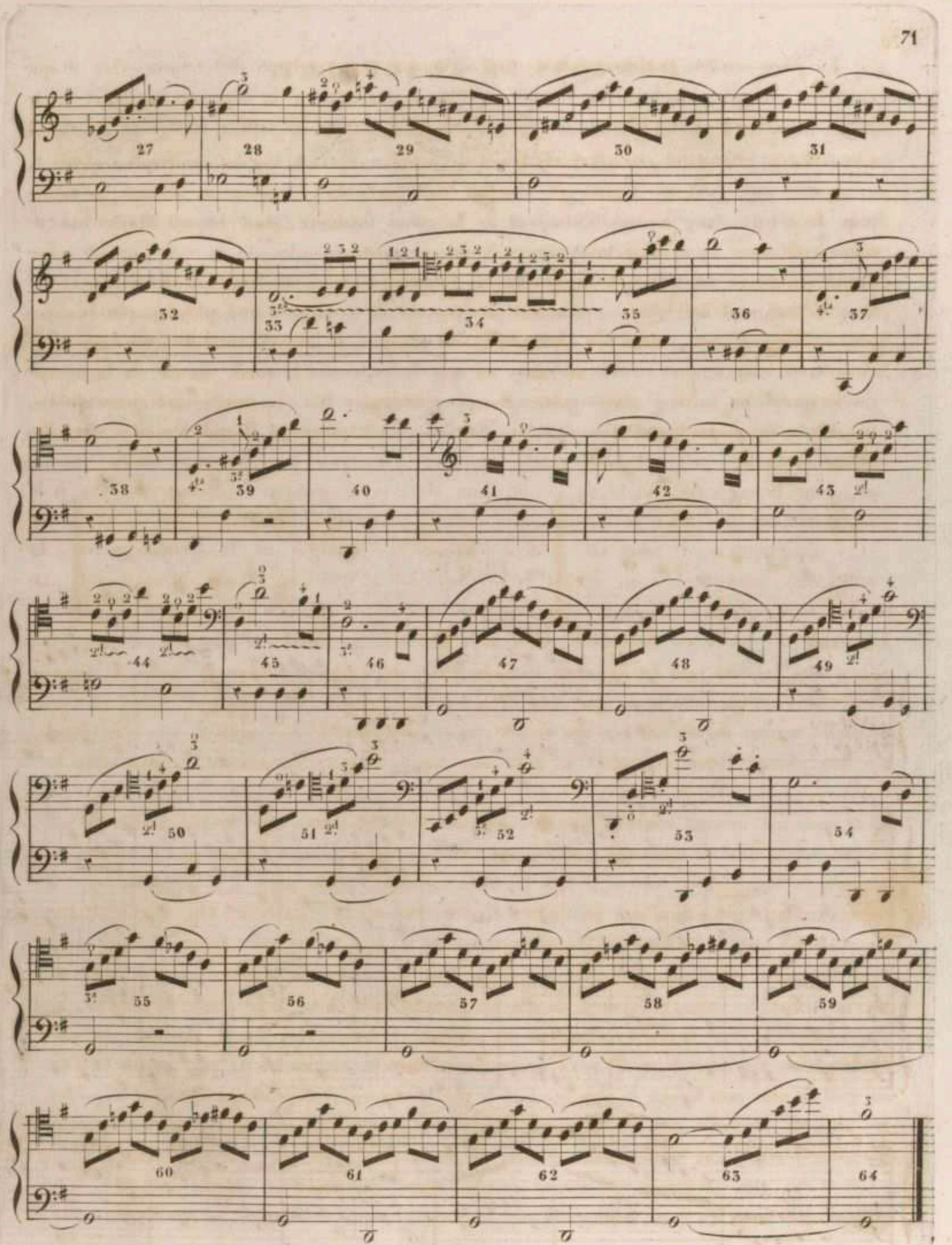






La pièce suivante commence avec ce qu'on nomme un accord qui doit toujours être attaqué en tirant: on appuie le talon de l'archet près de la hausse, sur la dernière corde, et on le lance par-dessus les autres, de manière à ce qu'il fouette les autres cordes et produise l'effet comme s'il était noté ainsi  c'est sur le sol inférieur qu'on appuie le plus. Tous les autres accords s'attaquent de la même manière, et il en est absolument de même soit que l'accord se fasse sur trois ou sur quatre cordes; et la note suivante se prend également en tirant. A la vingtième mesure la règle serait de prendre le LA BÉMOL avec le troisième doigt; mais pour le bien attaquer et le rendre avec plus de pureté, on peut cependant se servir du petit doigt attendu que ce procédé rend la main plus sûre. A la trente-septième et trente-neuvième mesure, où les tons se trouvent comme on l'a marqué sur la quatrième corde, le pouce reste à sa place ordinaire. A la cinquante-troisième mesure, les doigts ne pouvant pas glisser sur les cordes, c'est le pouce qui attaque le son de flageolet, intonation facile à saisir. A la cinquante-cinquième mesure, le pouce, comme on l'a marqué, passe sur la corde de SOL et de RÉ. Je ferai observer de nouveau à cette occasion que si le démanchement du pouce se trouve marqué sur la corde de LA, la quinte sur la corde de RÉ y appartient aussi; mais si ce démanchement est indiqué sur la seconde corde, la suite seule peut faire voir si c'est la première ou la troisième corde qu'on prend en même tems qu'elle: ce n'est que pour la quatrième corde qu'il ne peut y avoir de doute.

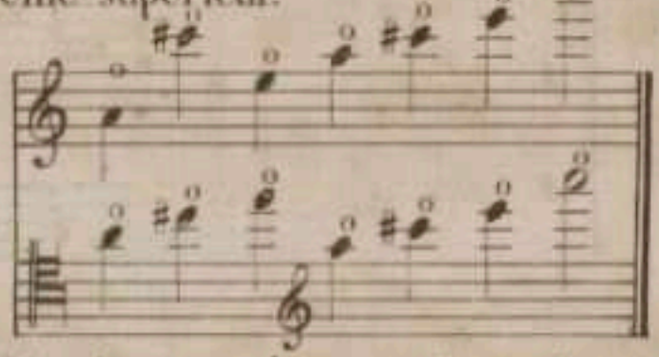




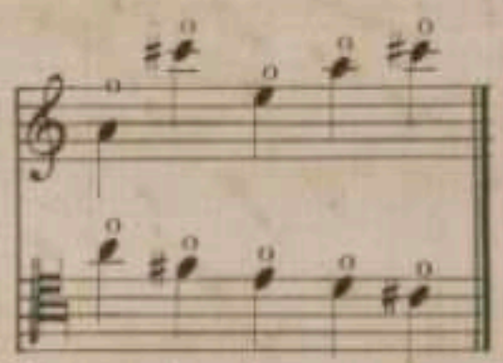
DES SONS DE FLAGEOLET.

Les sons de flageolet jouent un rôle assez important dans l'exécution de la plupart des violoncellistes pour qu'il en soit parlé ici d'une manière spéciale. On ne saurait disconvenir, qu'exécutés avec goût ils n'aient un charme tout particulier; seulement il faut prendre garde de ne pas trop les prodiguer, car ils fatiguent l'auditeur pour lequel ils ne sont, (qu'on nous passe ce mot,) qu'une espèce de dragée musicale.

Suivent ici les sons les plus usités dans le flageolet. Le système supérieur contient les plus différens sons, tels qu'ils se forment au flageolet; le système inférieur tels qu'ils sont hors du flageolet: on a déjà fait observer qu'on n'appuie le doigt que fort légèrement sur la corde et sans le presser. Je ne mets ici que les sons de la corde de LA; sur RÉ, SOL, UT se trouvent les mêmes sons, seulement une quinte plus bas. La moitié inférieure de la corde, c'est-à-dire depuis le milieu des cordes jusqu'au chevalet, contient les notes écrites sur le système supérieur.



en se rapprochant du sillet on obtient les sons suivans.



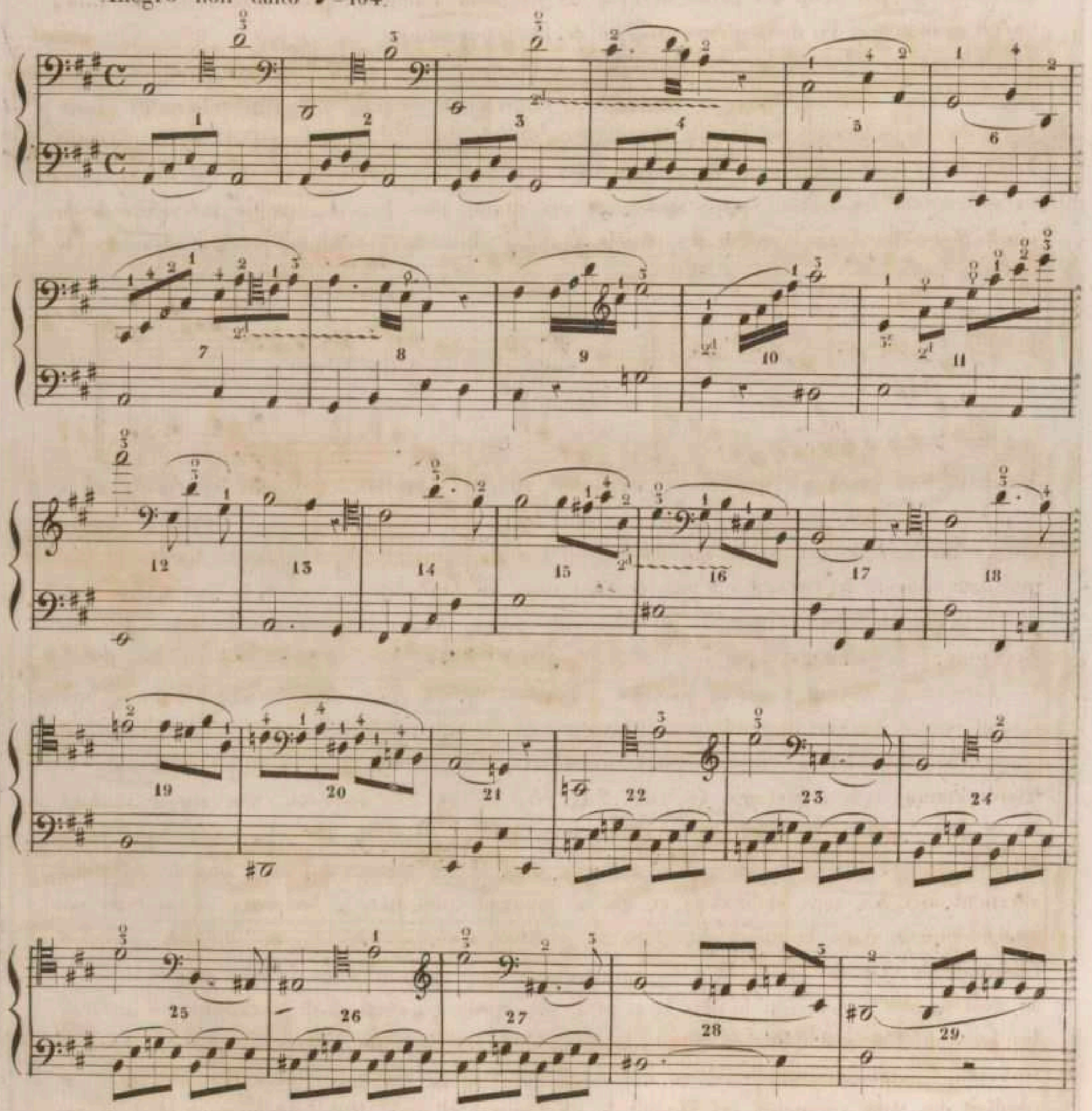
Le dernier UT DIÈZE en descendant, n'est déjà plus très praticable, et plus bas encore, c'est à-peine si l'oreille peut en apprécier les sons. Près du dernier LA, dans le haut, se trouve encore un son de SOL, mais qui étant trop bas ne saurait être employé. Après le LA que nous venons de citer, il y a une quinte; mais on l'emploie rarement, le son n'en étant pas non plus très-pur; cependant je m'en suis servi, mais comme simple badinage, dans les CHANSONS SUÉDOISES.

L'exercice suivant contient tous les sons de flageolet usités sur le violoncelle, et que j'ai fait entrer dans ce morceau pour résumer tout ce qui a été dit sur ce sujet. Là où plusieurs passages de flageolet se suivent, il faut laisser invariablement la main à la place où elle se trouve, comme cela a lieu aux 46.me 47.me 74.me 75.me 76.me et 77.me mesures. On appuie alors l'avant-bras contre le bord de l'instrument en le serrant, et de cette façon la main reste dans la même situation. Dans les passages dont il est ici question, les sons de flageolet alternent avec les sons ordinaires, ce qui ne pourrait avoir lieu si le pouce ne restait pas invariablement dans la même direction ou position; seulement les doigts doivent prendre l'habitude de s'étendre. Louis DUPORT, qui joignait, dans sa manière, à la plus grande facilité, au goût le plus pur, le son le plus beau et le plus gracieux, s'entendait parfaitement à mêler les sons de flageolet avec les sons ordinaires; de manière, que, non seulement, il les faisait succéder les uns aux autres; mais encore il les mariait tellement bien ensemble qu'il en résultait des sons composés qui avaient le plus grand charme. Pour obtenir cet effet, il ne pressait pas trop les sons ordinaires sur la touche, mais détournait la corde de côté,

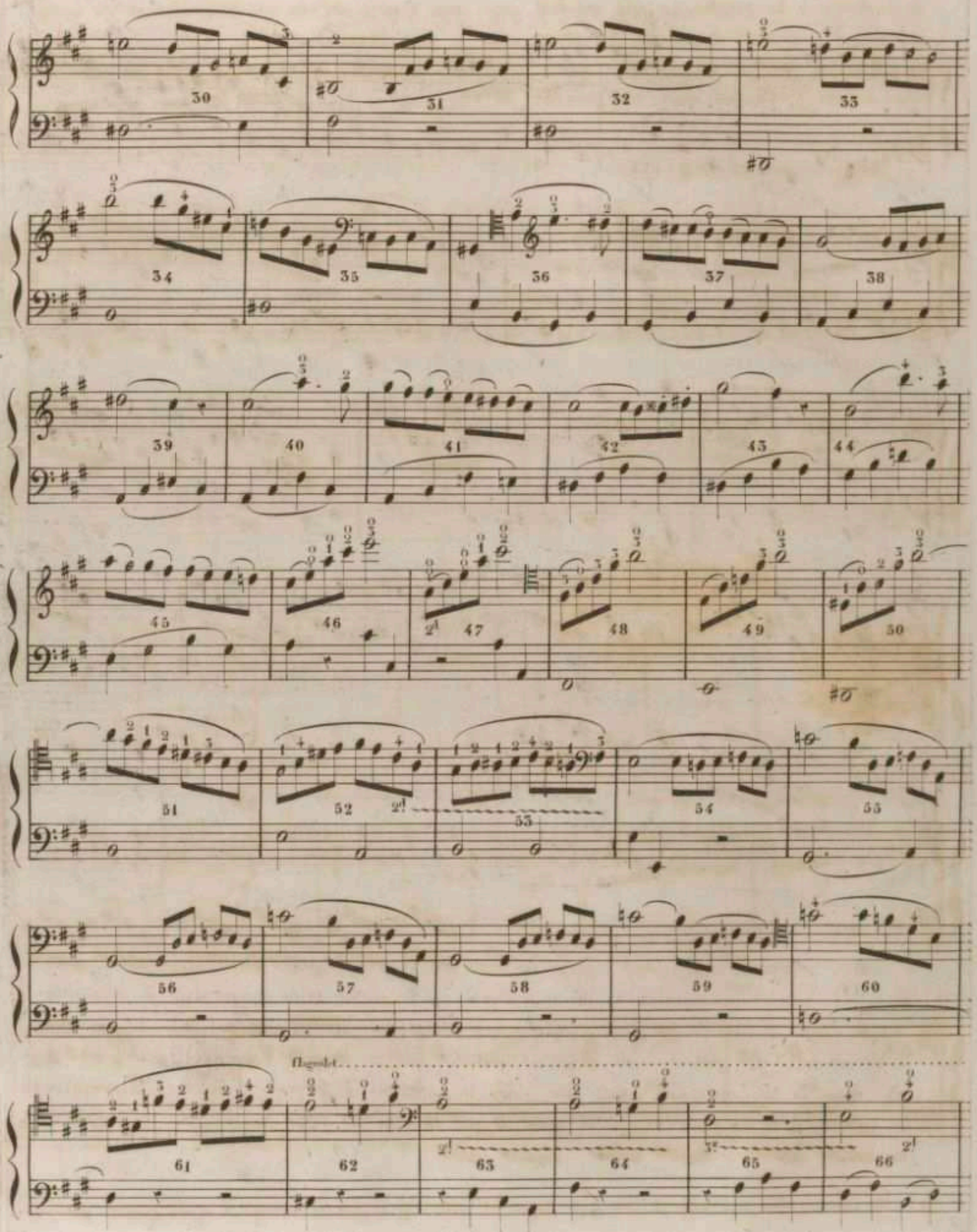
de la droite à la gauche, ce qui produit aussi une espèce de son de flageolet; et de cette manière il exécutait des traits (*) entiers avec le plus heureux succès.

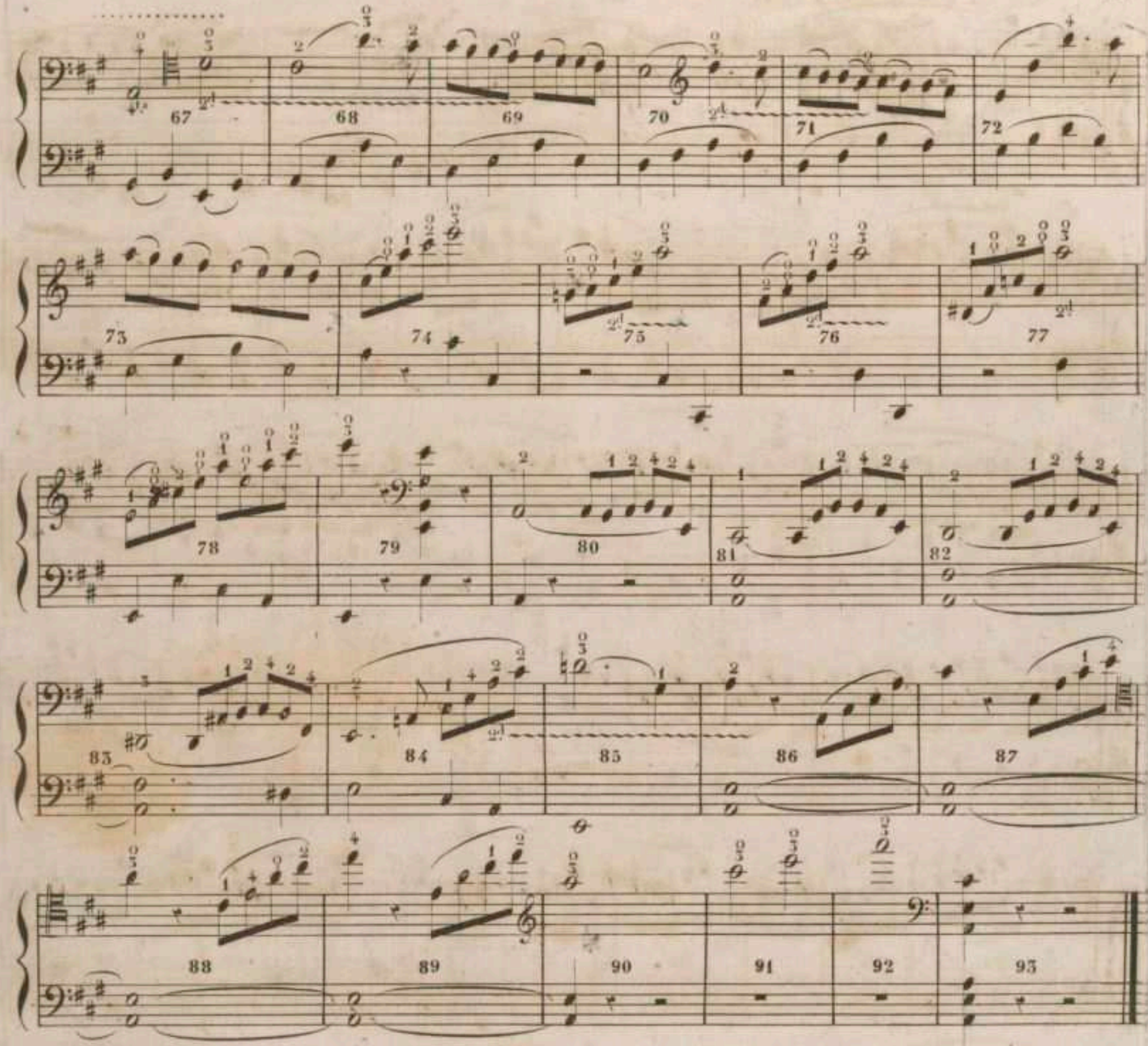
Aux mesures 62.me jusqu'à 67.me (qu'on joue sans démancher), on ne doit point presser les sons contre la touche, mais les prendre au flageolet, ce qui produit les sons suivans.

Allegro non tanto ♩=104.



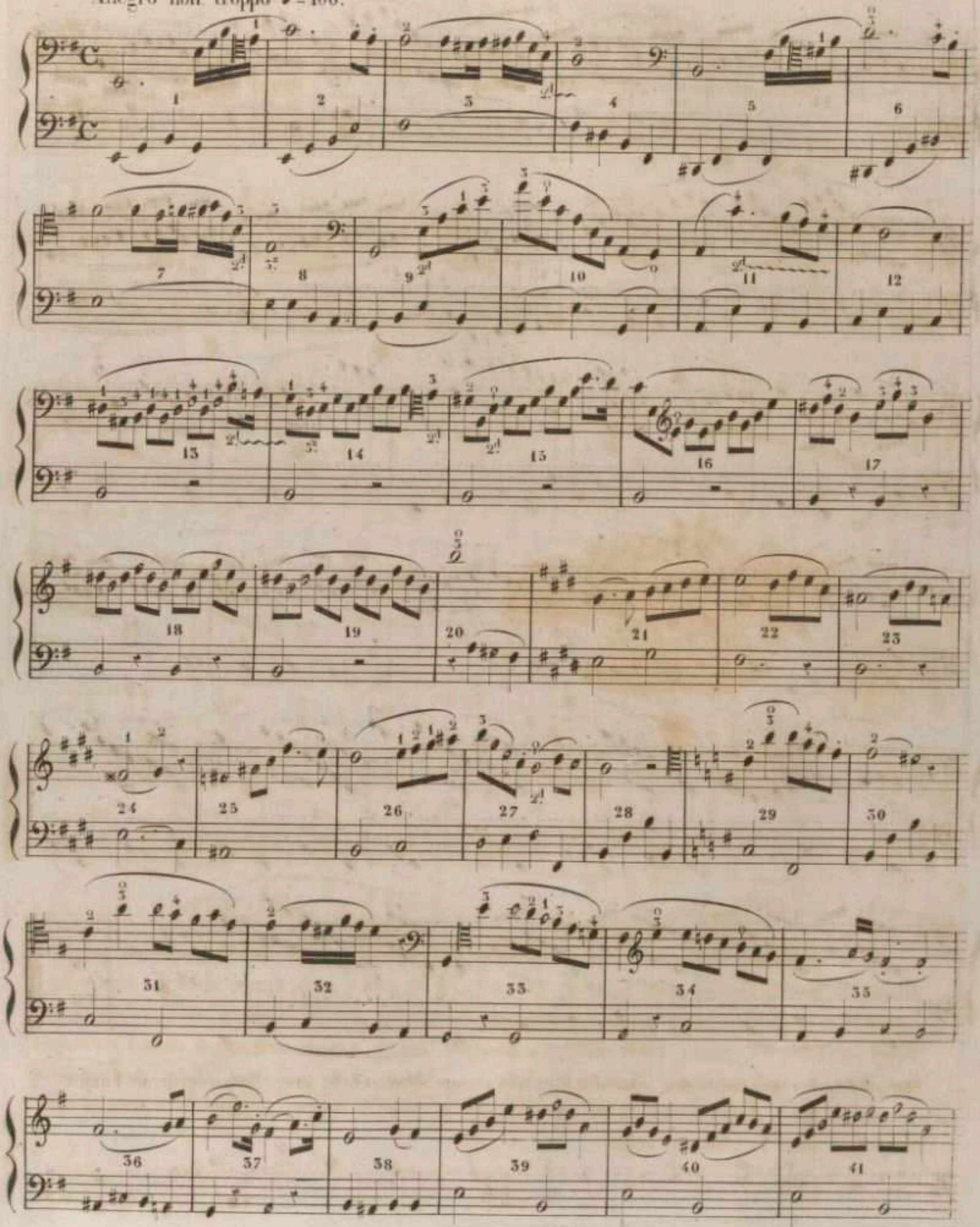
(*) On nomme trait une série de notes qui doivent se jouer vite et qui se répètent dans des mesures différentes.


Ruhig bewegt

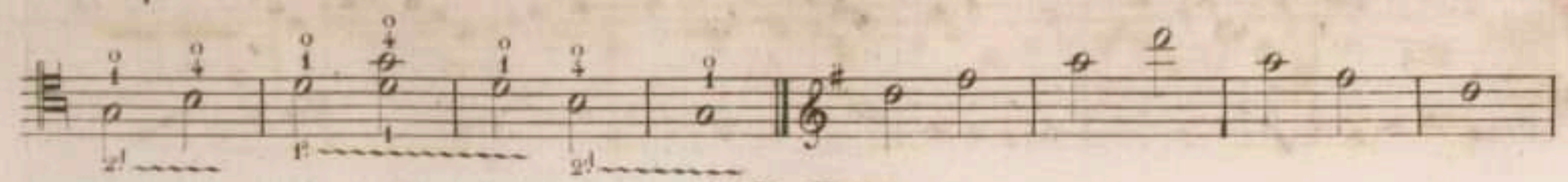


Il y a encore une autre espèce de sons de flageolet qu'on obtient par une position ferme du pouce, comme dans la pièce qui suit où le pouce reste ferme dans le démanchement sur le SI, dans la 20me mesure, tandis que l'octave se fait au flageolet avec le troisième doigt (étendu). Le pouce reste dans sa position au MI majeur suivant, et ne suit les doigts que dans la 26me mesure, ainsi que dans les endroits où le pouce doit suivre nécessairement les doigts. Il a fallu écrire la 10me mesure sur la clef de tenor, parcequ'on y descendrait trop bas avec la clef de violon.

Allegro non troppo ♩ = 100.



On peut aussi produire des sons de flageolet, sans démancher, par une pression de l'index ainsi qu'il suit:

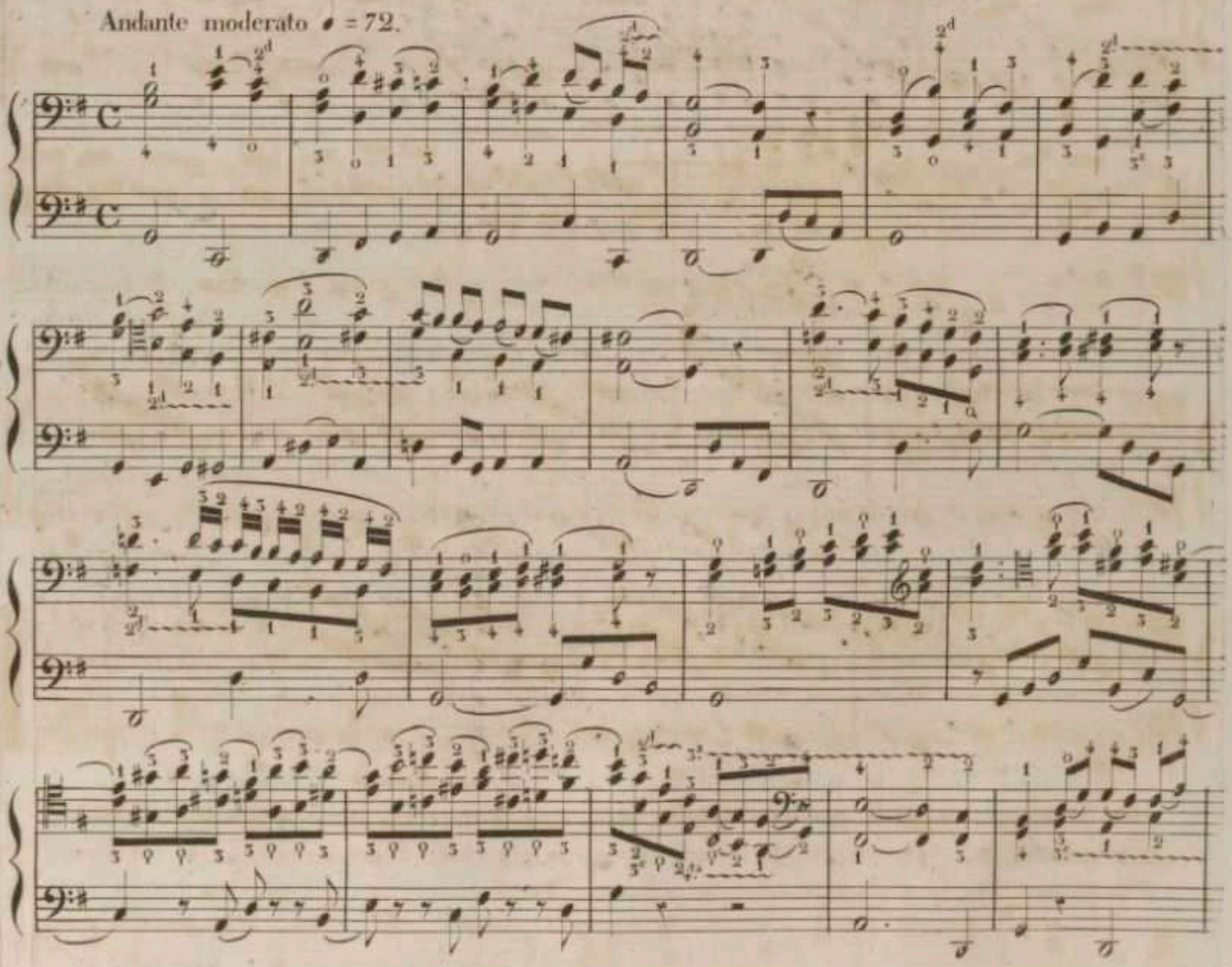


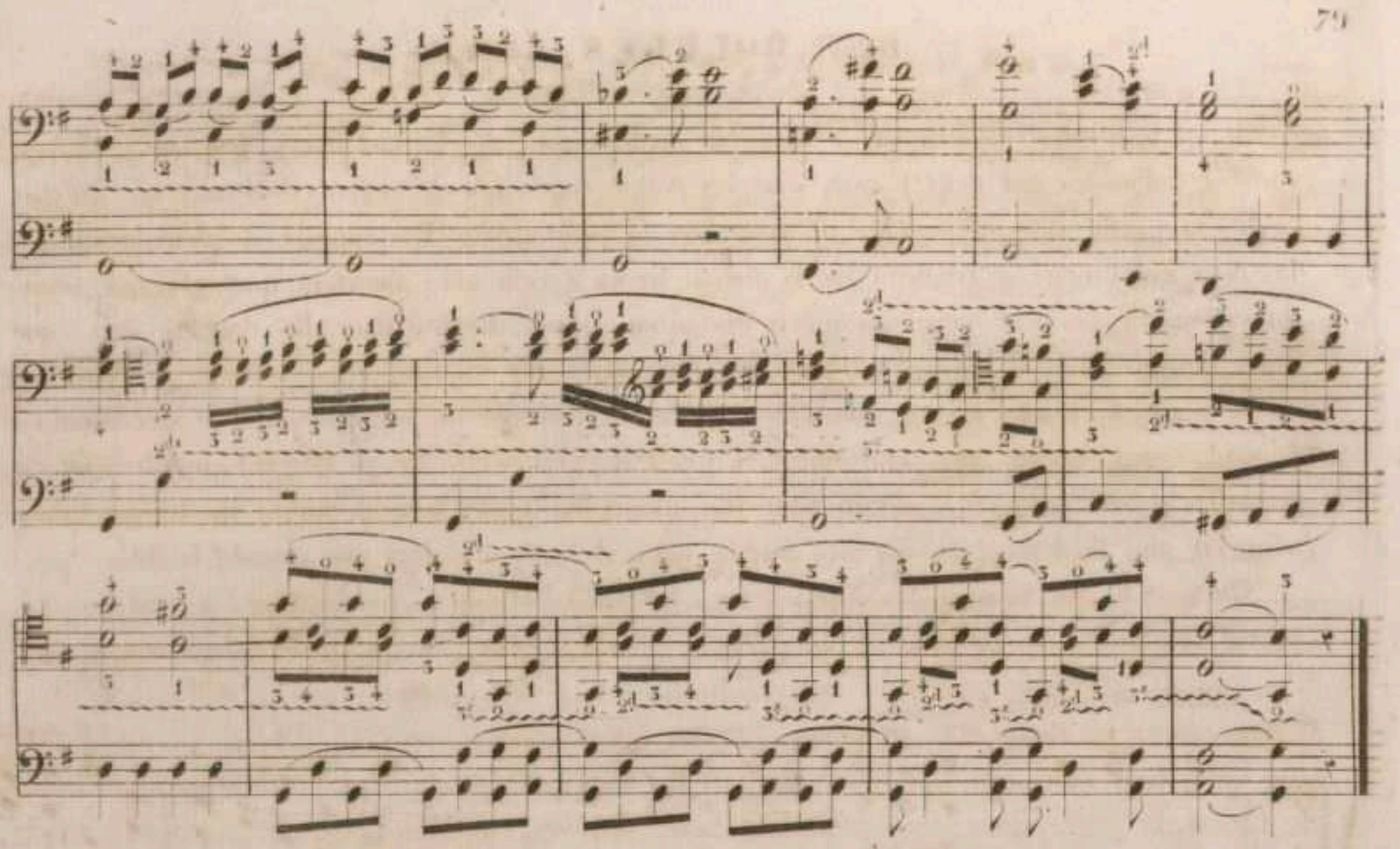
DES DOUBLES SONS.

Il est bien plus difficile d'exécuter les doubles sons sur le violoncelle que sur le violon, car les violonistes ont deux tierces sous les doigts, tandis que le violoncelliste n'en a qu'une seule. (la corde vide ne compte ni pour l'un ni pour l'autre). Par rapport au démanchement, les deux instrumens se trouvent sur la même ligne, à cela près pourtant que celui qui joue du violoncelle ne peut jamais acquérir une aussi grande facilité dans les doubles sons que celui qui exécute sur le violon, par la raison qu'il doit changer trop souvent la position de la main. Je donne ici un morceau comme un exemple de doubles sons; je ne conseillerai cependant pas à ceux qui apprennent à jouer du violoncelle de se fatiguer inutilement à travailler cette leçon; il y aurait pour eux moins de profit que de perte de temps. Pour acquérir plus facilement l'usage des doubles sons, il faut avoir déjà une grande facilité.

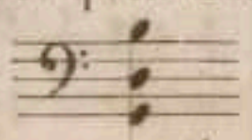
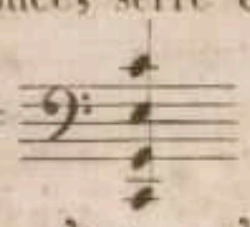
Comme le doigté pour les doubles sons est très difficile à trouver, je l'ai marqué à toutes les notes. L'indication de la corde s'entend toujours de la corde inférieure.

Andante moderato ♩ = 72.



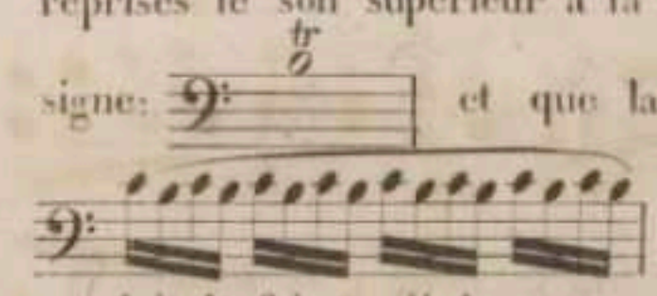


DU PIZZICATO.

Pizzicare signifie: pincer. On entend donc par pizzicato un pincement de la corde avec le doigt (l'index ou le doigt du milieu) de la main droite, dans une direction de la gauche à la droite Dans le pizzicato unisone on appuie le pouce à la touche, à côté de la corde d'ut, en faisant tourner l'archet dans la main, droite de manière que la hausse se trouve serré contre le plat de cette main droite par le troisième et le quatrième doigt. Cette position est la meilleure parcequ'elle permet de remettre l'archet dans sa première direction, aussitôt que le pizzicato est terminé, et qu'on trouve écrit: coll-arco, avec l'archet. Quand il parait des accords pareils à celui-ci  on pince le si avec le deuxième doigt, le re avec l'index, le sol avec le bout du pouce, serré contre les deux doigts. Quand il se présente des accords avec quatre sons comme:  on pince également le son le plus élevé, l'ut, avec le second doigt, le mi avec l'index, l'ut et sol avec le bout du pouce, serré contre les deux doigts. On obtient le son le plus fort du pizzicato, à la distance d'un pouce du bout de la touche, du côté du chevalet.

DES ORNEMENS OU AGREMENS.

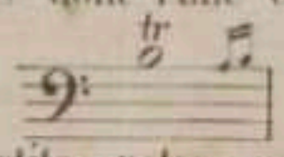
De tous les ornemens employés dans l'exécution de la musique instrumentale, le TRILLE est, sans contredits le plus important, et celui qui donne le plus d'élégance au style de l'exécutant. On l'écrit presque toujours ainsi en abrégé: *tr*. On fait résonner rapidement et à plusieurs reprises le son supérieur à la note sur laquelle il est placé; ainsi lorsque l'on trouve ce signe: et que la mesure est ALLEGRO, on l'exécute de la manière suivante:



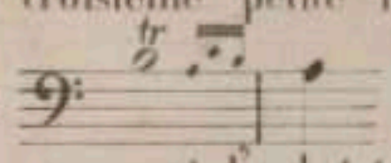
ce qui donne à peu près la mesure de la vitesse avec laquelle on doit le faire. Si la mesure est plus lente, on n'en fait pas pour cela le trille avec plus de lenteur; au contraire, on lui conserve toujours la même vitesse. Si on ne l'exécutait pas ainsi, le trille resterait imparfait. Il en est autrement du violon: le violoniste peut faire le trille dans l'ALLEGRO avec plus de vitesse que le violoncelliste, ce qui provient nécessairement de la nature différente des deux instrumens et surtout des sons plus graves du violoncelle; d'ailleurs celui qui joue de cet instrument est obligé, pour exécuter le trille, de lever le doigt bien plus haut que celui qui joue du violon. Plus on est obligé de descendre les cordes en faisant le trille, plus on le fait lentement. Dans le haut du violoncelle on peut le faire avec une vitesse presqu'égale à celle du violoniste.

DE LA MANIÈRE DE COMMENCER ET DE TERMINER LE TRILLE.

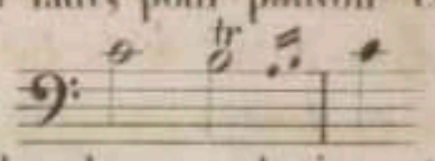
La terminaison du trille consiste en deux petites notes dont l'une est au-dessus et l'autre sur le même degré où se trouve le signe, exemple:



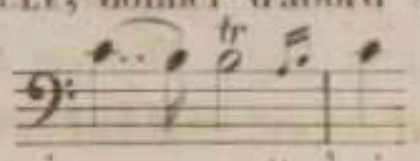
Dans l'ADAGIO (mesure lente) on ajoute entre ces deux petites notes, pour empêcher que le trille ne paraisse tronqué ou languissant à la fin, une troisième petite note si la première de la mesure suivante descend d'un degré, à savoir:



Le TRILLE se fait toujours (si c'est une cadence finale entière), en poussant l'archet, tandis que la finale on la fait toujours, et sans exception, avec le même coup d'archet. Beaucoup de musiciens qui ne savent, à proprement parler, ce qu'ils jouent, et qui, par conséquent, ignorent souvent les règles d'une bonne exécution font fréquemment le trille en tirant. Cela ne peut pourtant avoir lieu que lorsque l'idée se continue. Si la note qui doit faire le battement se trouve déjà là, il faut, pour pouvoir commencer le TRILLE, donner d'abord le son plus bas qui le précède



exemple:

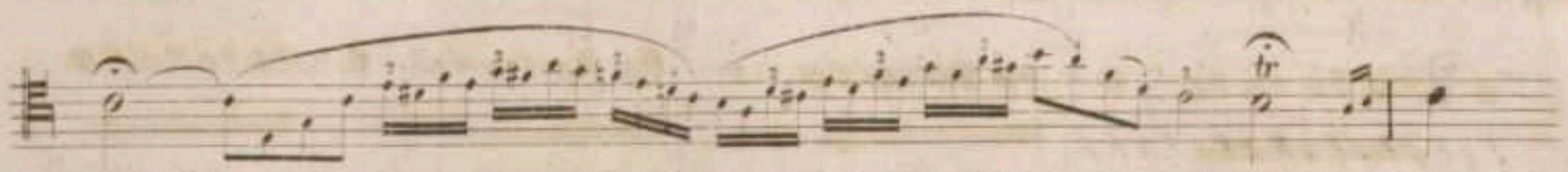


Il est de la plus grande importance que ceux qui apprennent à jouer du violoncelle s'accoutument à faire des trilles d'une longue durée, surtout comme il se présente souvent un point d'orgue qui devient alors cadence, c'est-à-dire sur les notes surmontées d'un point: 𝄐 Dans ce cas il faut soutenir longtems la note.

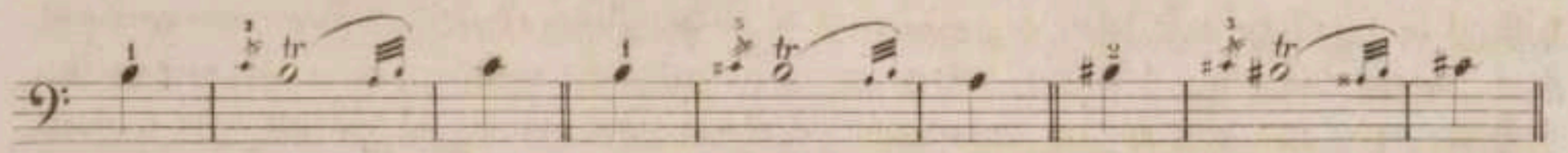
DE LA CADENCE,

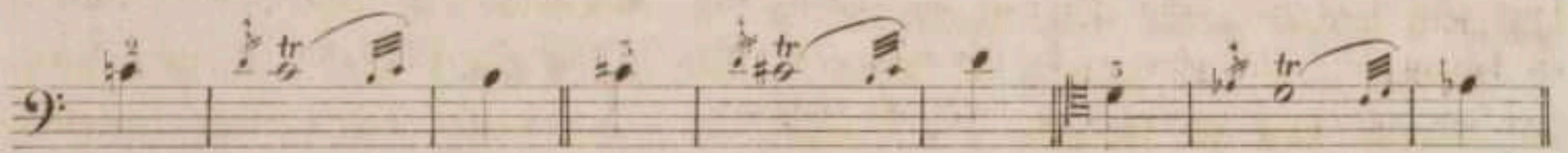
OU POINT D'ORGUE.

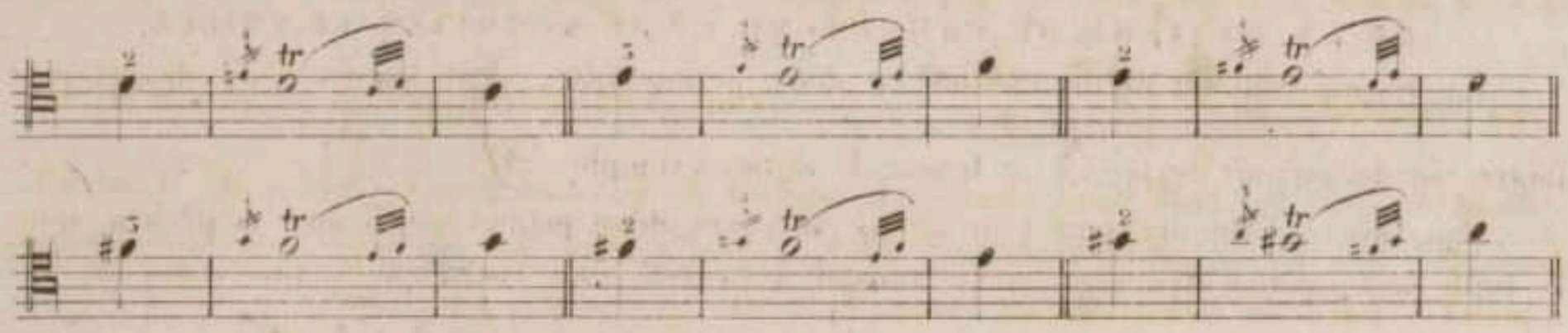
Pour donner aux commençans une idée de ce que c'est qu'une cadence ou point d'orgue, je donne ici un petit morceau, qui pourra servir de modèle Beaucoup d'artistes font les point d'orgues beaucoup plus étendus.



Dans le trille, on tire l'archet tout lentement depuis la hausse jusqu'à la pointe, et l'on en fait plusieurs avant d'avoir usé toute la longueur de l'archet. Suit un morceau, destiné à exercer les doigts au trille dans différentes intonations:





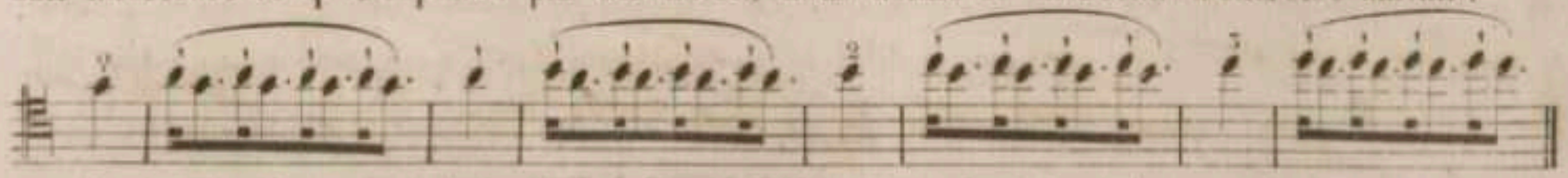


La première note est le doigt qui reste immobile dans sa position, la seconde celui qui doit faire le trille.

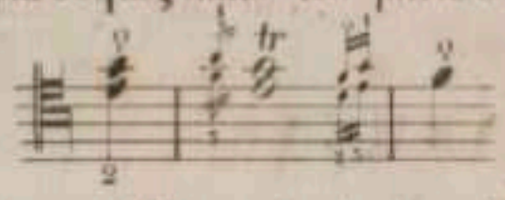
Plus on est en état de faire le trille long et étendu, plus cet exercice a d'utilité. Seulement il faut prendre garde que le doigt qui cadence ne devienne raide, et qu'on ait besoin de faire un effort pour produire cet effet, car sans cette précaution l'exercice lui même serait plus nuisible qu'utile. Il faut que le doigt qui fait le battement, tombe légèrement et sans effort sur la corde. Plus on peut lever le doigt au-dessus de la corde, plus le trille devient distinct, net et brillant. Il faut aussi, et dès le commencement, exercer le doigt qui fait le trille à tomber toujours exactement sur le même son et ne pas commencer mineur pour finir en majeur, faute qui est d'ailleurs assez commune.

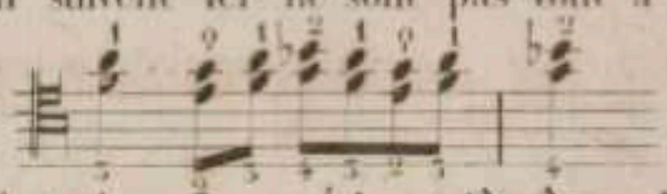
Il n'est pas nécessaire de s'exercer à faire les trilles sur le RÉ et le SOL. Quiconque les fait bien sur la corde de LA, les fera sans aucun doute également bien sur les deux autres cordes.

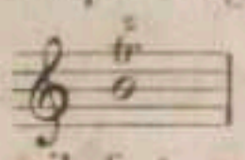
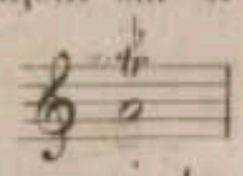
Quant à la corde d'UT, ils se font rarement dans ce diapason, et par conséquent n'embarrassent guères les joueurs de violoncelle. Mais c'est dans le démanchement que les trilles doivent se faire d'une manière qui leur est particulière. Pour apprendre à les exécuter avec vigueur, il faut avoir soin de ne pas faire les deux sons qui forment le trille, également longs au commencement, mais, au contraire, de donner le son supérieur très bref comparativement au son inférieur, ce qui, exprimé par des notes, nous donne le morceau d'exercice suivant:



Pour faire le son supérieur bref, il ne faut pas que le doigt pèse sur la corde, mais qu'il se relève promptement de la touche. Plus on parvient à lever promptement le doigt, plus le trille devient, avec le tems et l'exercice, vigoureux et brillant; il n'y a que le petit doigt qui ressaute presqu'en ligne droite. Quand on a acquis quelque facilité dans ce que nous venons de dire, on redouble les coups. Il ne faut pas cependant s'imaginer que la chose soit si facile; celui qui a consacré le tems et la peine nécessaires à bien étudier les trilles, exécutera les agrémens et ornemens suivans avec bien plus de facilité et d'élégance, que celui qui n'y a apporté qu'une étude superficielle.

Je dois aussi faire mention des doubles trilles, que (il faut le faire remarquer ici) on n'exécute bien que lorsqu'on a déjà acquis une grande facilité dans les trilles simples; et c'est surtout parceque, dans les phrases finales, on ne peut pas garder la même position voici comment:  Le second doigt reste ferme à sa place; si l'on essayait de faire ce trille sans changer la position de la main dans la finale, il faudrait l'exécuter avec le second et quatrième doigt; il faudra donc bien du tems pour que celui qui apprend à jouer du violoncelle ait acquis la facilité nécessaire pour arriver à ce résultat: déjà les séries de tierces qui suivent ici ne sont pas tout à fait faciles à faire:

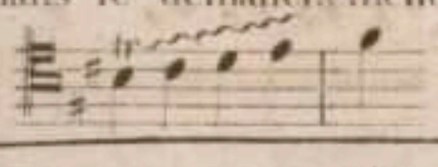


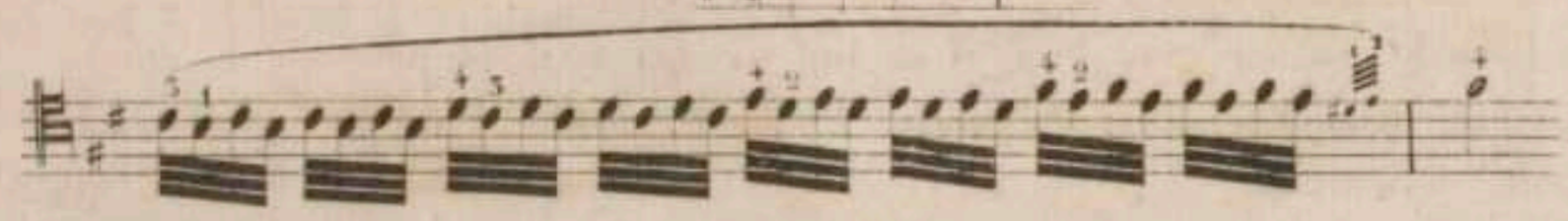
S'il paraissait un trille dont le son supérieur dût être abaissé ou élevé encore, sans que cela fut indiqué par les signes ordinaires du morceau, on placerait la marque de l'élévation à côté du trille. Par exemple, s'agit-il de faire un trille en UT majeur sur SI avec UT DIÈZE, on le note ainsi:  ou sur LA avec bémol, ainsi: 

Si l'on a négligé de le faire, il faut que l'oreille cherche d'elle même le son juste.

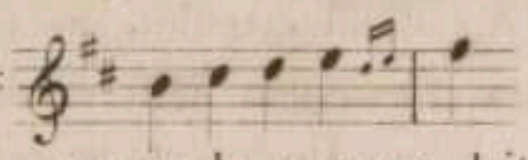
Je ne dois pas oublier ce que j'appellerai les trilles en chaîne, quoique ces derniers soient plutôt du domaine du violon et que l'exécutant violoncelliste ait à s'en occuper fort rarement.

DES TRILLES EN CHAINE.

On peut nommer ainsi une suite de trilles où le dernier seulement a une terminaison, et dans laquelle les autres s'enchaînent sans aucune interruption. Il est difficile de les exécuter sans démancher sur le violoncelle, et la raison en est que pour les faire on ne peut pas se servir toujours du même doigt, mais qu'il faut en changer à cause des secondes majeures et mineures. Cela n'est pas nécessaire dans le démanchement, et c'est pourquoi on les fait plus facilement. Voici comme on les note:  à jouer dans une mesure modérée:

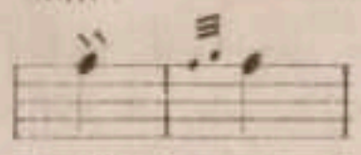


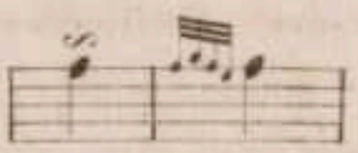
Quand même il n'y aurait point de coulé marqué sur les notes, on doit cependant les jouer toujours d'un seul coup d'archet, et sans marquer le passage de l'une à l'autre par une pression de l'archet. Si l'idée se continue, on peut faire, pour y mettre plus d'élégance, la terminaison avec une seconde mineure; mais si c'est une cadence finale, il faut fermer la chaîne des trilles par une seconde majeure.

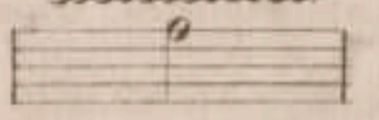
Exemple dans le démanchement:  Ici on finit la chaîne des trilles par une seconde majeure, parceque le pouce y doit avoir une position ferme.

DES AUTRES ORNEMENS
OU AGRÉMENS.

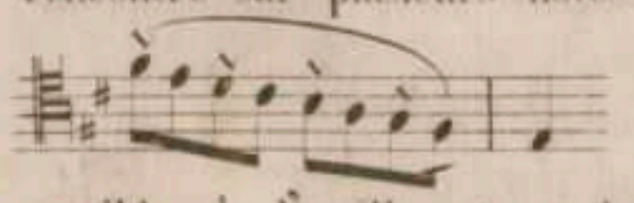
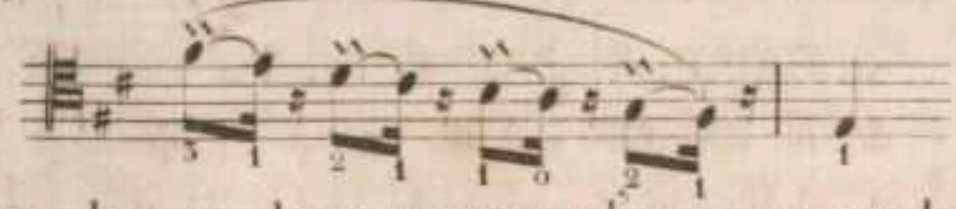
Les autres agrémens sont:

1° le MORDENTE: 

2° le GRUPETTO ou petit groupe (groupe de petites notes) 

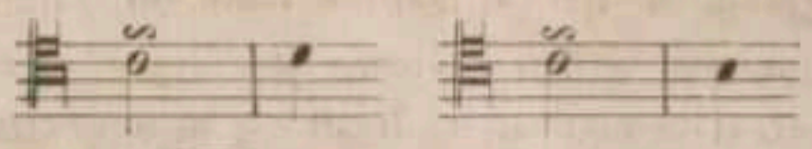
3° le TREMOLO: 

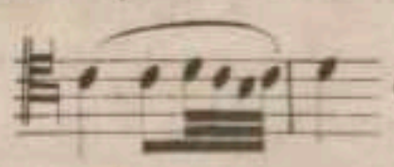
1, Le MORDENTE ne s'exécute avec vigueur que dans l'ALLEGRO; et lors même qu'il se rencontre sur plusieurs notes réunies par un coulé comme ci-après.

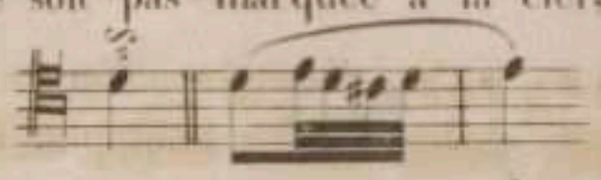
 on les sépare pourtant de manière à rendre cette séparation sensible à l'oreille et on les dit ainsi: 

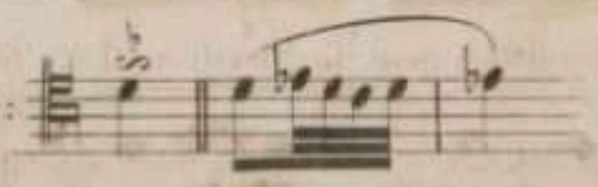
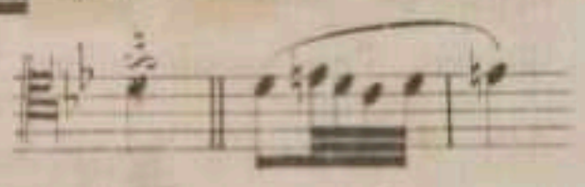
Mais si le MORDENTE intervient dans l'ADAGIO, le LENTO, le CANTABILE ou l'ANDANTE, on ne le sépare pas de la note qui le suit; on ne le joue pas non plus avec trop de vitesse, ni d'une manière trop tranchante; on l'exécute enfin avec moins de force et de vigueur que de douceur et de délicatesse.

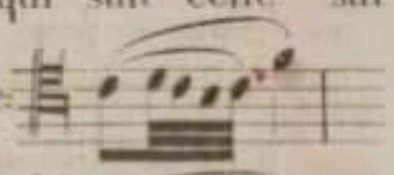
2, Le GRUPETTO ne s'emploie presque plus dans son ancienne forme, parcequ'il n'est pas gracieux. On le fait maintenant après la note, et il se lie presqu'aux notes suivantes de cette manière:

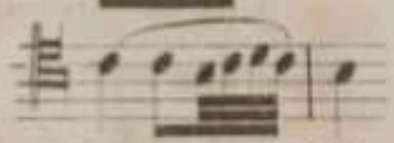


Par auxiliaire supérieur:  et par auxiliaire inférieur: 

Si dans un ornement ou agrément quelconque une note doit être élevée ou baissée, et que l'une ou l'autre de ces altérations ne soit pas marquée à la clef, il faut l'indiquer au-dessous du signe par un dièze, exemple: 

ou par un bémol:  ou par un bécarre. 

Mais ordinairement le signe qui indique l'AGRÉMENT n'est pas fait avec assez d'exactitude pour qu'on puisse voir par lui seul si c'est par en bas ou par en haut qu'on doit commencer l'agrément. Dans ce cas on doit le commencer par en haut, si la note qui suit celle sur laquelle se trouve le signe est plus élevée que cette dernière, par exemple: 

mais si cette note est plus basse, on commence l'agrément par en bas: 

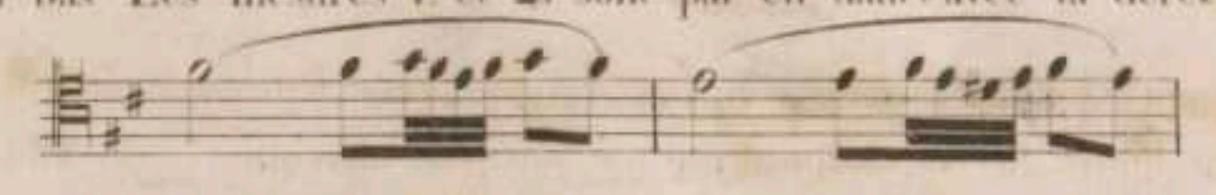
Souvent aussi on n'indique pas dans le signe de l'agrément s'il s'y trouve un son qui doive être élevé ou baissé, et dans ce cas c'est à l'oreille exercée de celui qui exécute à choisir les sons qu'il doit employer pour le GRUPETTO; ce qu'il fera facilement s'il est doué de quelque sens musical. En thèse générale, il est convenable de se servir dans les agrémens de la tierce mineure partout ou cela est possible. Seulement dans les cas où les sons de l'ornement consistent en trois demi-sons, il est nécessaire que cela soit marqué. La durée du tems, pendant lequel l'agrément doit être exécuté, dépend toujours de la durée de la note sur laquelle il se trouve.

3, Le TREMOLO se produit en pliant le doigt avec lequel on a pris un son, a plusieurs reprises et par un mouvement très rapide, tour à tour en avant et en arriere. Employé rarement et appuyé d'un archet vigoureux, il donne de la chaleur et de la vie au son; mais ce n'est qu'au commencement qu'il faut le faire, et ne pas le prolonger pendant toute la durée de la note.

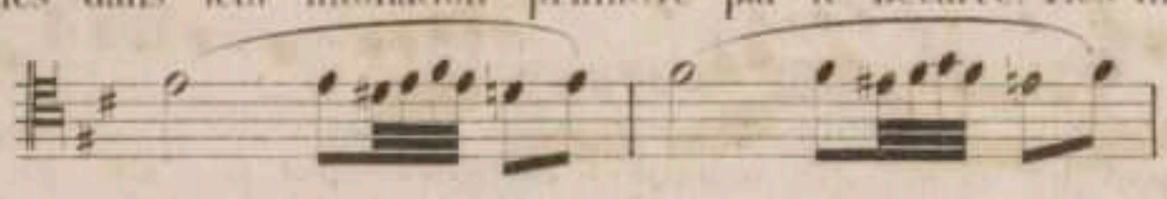
Le TREMOLO de l'orchestre dans la musique d'opéras et de cantates est entièrement différent de celui dont nous venons de parler. Il est employé surtout dans les récitatifs et les notes longues qui en sont marquées, se repètent très-vite et d'un coup d'archet très-court, tant que dure la marque du TREMOLO.

La dénomination port de voix: PORTAMENTO DI VOCE, s'emploie dans la musique instrumentale de la même manière que dans la musique vocale, et signifie qu'un son se porte en glissant sur un autre son, de façon à ce que la note du chant sur laquelle le ton pèse le plus soit réunie avec la note qui précède et en devienne plus gracieuse, comme cela a lieu à la 21.me mesure du LENTO CANTABILE suivant où ce trait est indiqué par une petite note.

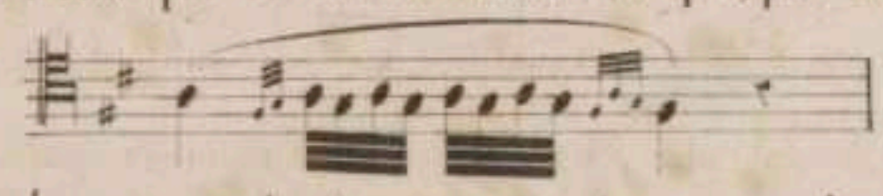
Dans le morceau suivant on trouve des CRUPETTI de différentes espèces, tant par en haut que par en bas. Les mesures 1.re et 2.e sont par en hauts avec la tierce mineure:



Si les ornemens sont indiqués seulement par des signes sur les notes, les altérations dans les notes principales ne comptent pas; mais s'ils sont écrits en notes, les altérations doivent être réunies dans leur intonation primitive par le bécarre. Les mesures 9.e et 10.e sont par en bas:

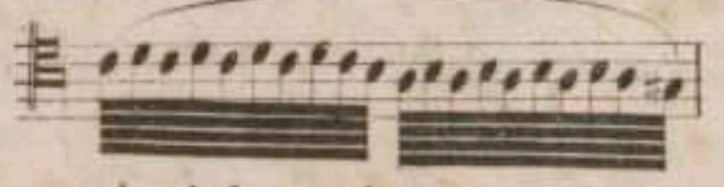


La mesure 4.e qui ne forme pas de cadence finale et que, par conséquent, on peut faire en tirant, se joue ainsi:

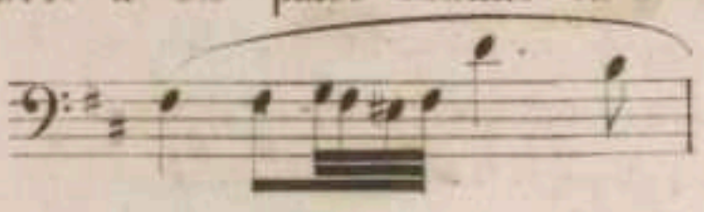


Les petites notes placées par en haut ne comptent pas avec les tems de la mesure; elles appartiennent au tems devant ou derrière lequel elles se trouvent.

Les trilles à la septième mesure sont des trilles imparfaits, car ils n'ont pas de terminaison, et l'on doit les exécuter ainsi:



A la mesure 15.e le CRUPETTO a été placé comme on le voit ci-dessous.

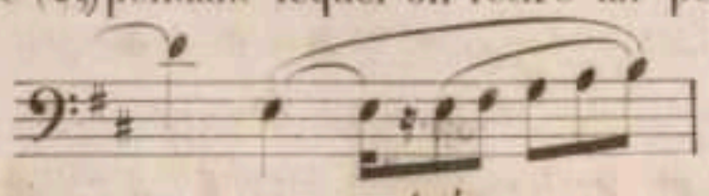


A la 17.e mesure, il se trouve sur la note et à la moitié de sa valeur.

Dans la 26.e mesure ils figurent encore.

La 27.me mesure comme, si entre les deux coulés qu'on fait d'un seul coup d'archet, il y avait un seizième de pause (𝄿), pendant lequel on retire un peu l'archet, sans toucher la corde.

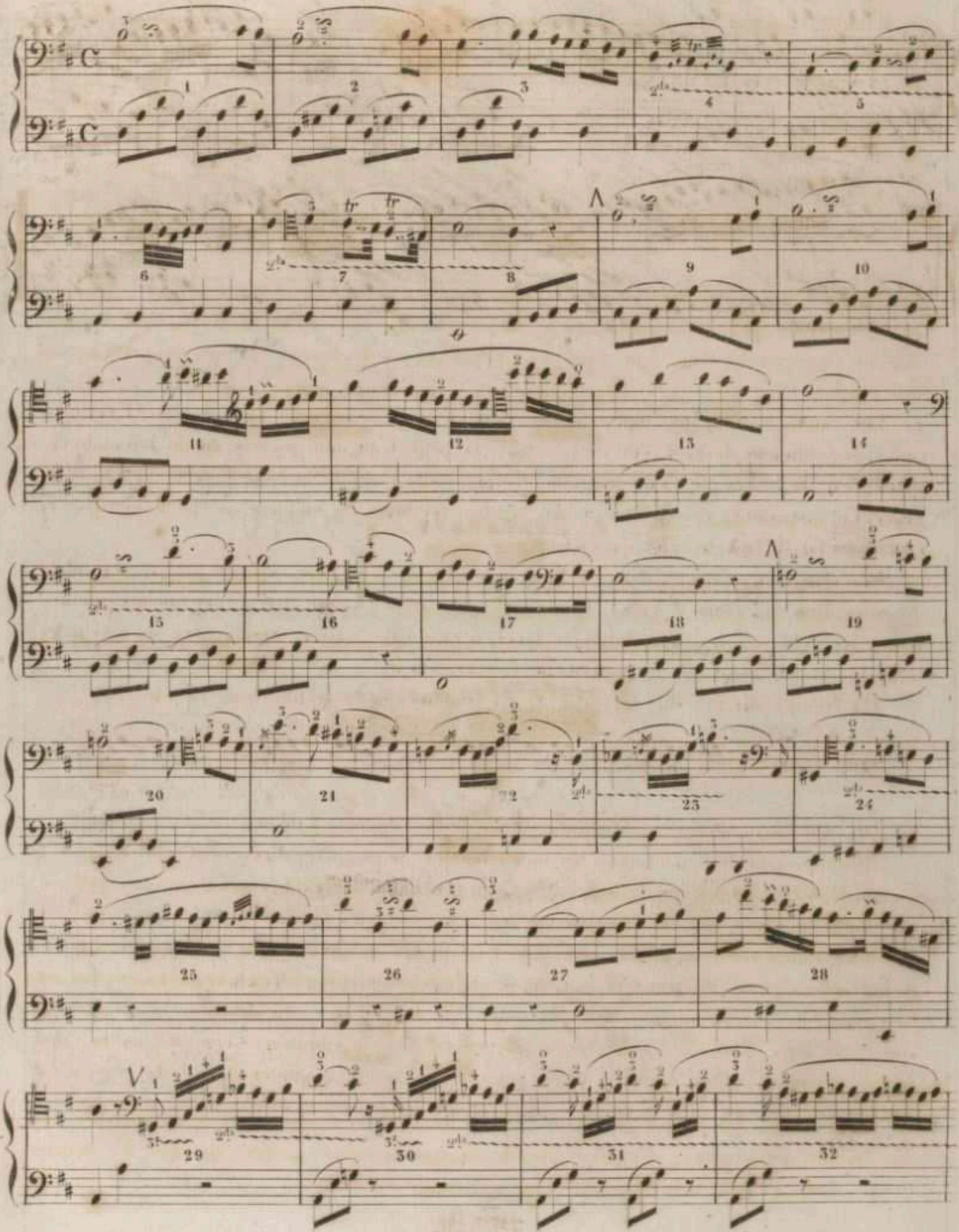
Ce passage s'écrit ainsi:

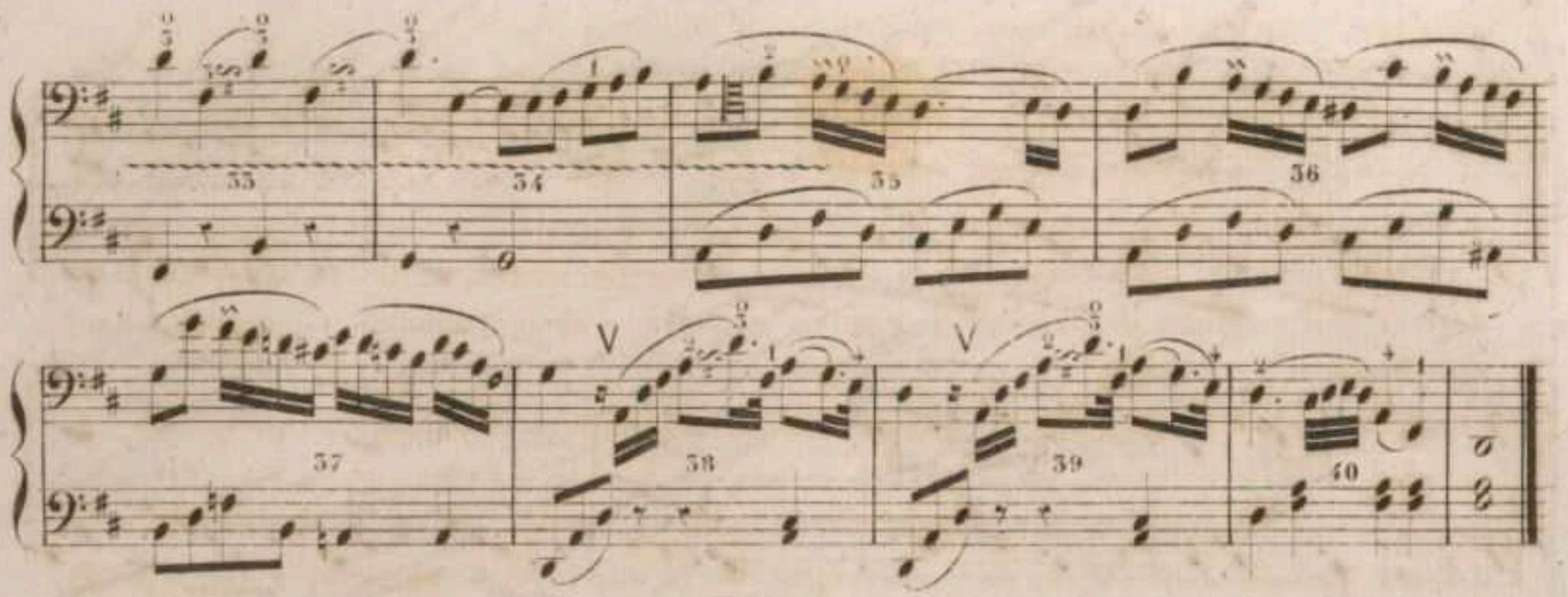


Les mesures 33 et 34 sont comme les précédentes.

A la mesure 38 on doit considérer le point devant le RÉ comme si, après ce point, il y avait encore une petite pause; de même après le SOL, dans la même mesure, quoique le dernier temps de la mesure doive se jouer d'un seul coup d'archet.

Lento cantabile. ♩=69.

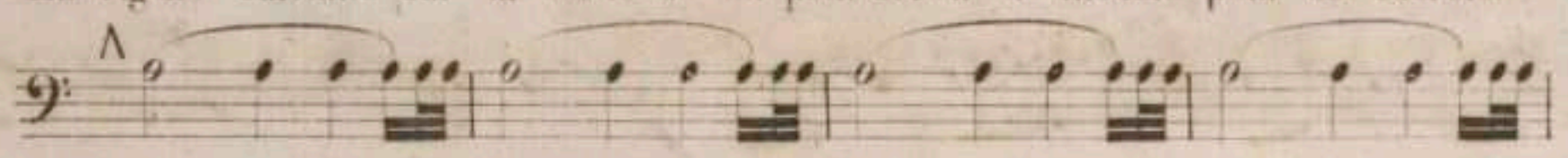




Les commençans pour apprendre à se servir avec aisance de l'archet dans l'ALLEGRO CON FUOCO suivant, devront s'exercer à faire le petit trait dont je leur donne l'exemple ci-après; car la beauté de l'exécution sur le violoncelle consiste surtout dans la facilité et la grâce. Cet instrument cesse d'être noble, touchant et beau, du moment où l'on remarque la contrainte ou l'effort de celui qui en joue.

Une condition principale d'un jeu distingué, c'est celle de pouvoir exécuter un grand nombre de notes d'un seul coup d'archet. Pour y parvenir, il faut apprendre à faire quelques petites notes avec chacun des deux bouts de l'archet, et à faire passer et repasser sur les cordes le reste de l'archet dans un mouvement lent et délicat.

La figure suivante sur la corde de LA peut servir de modèle pour cet exercice:



On peut faire aussi ce petit trait sur les cordes de RÉ et de SOL.

Plus on tient le son et plus les notes finales doivent être brèves, et plus aussi cet exercice profite à ceux qui le font souvent, mais il faut observer, en même tems, qu'il est nécessaire de jouer avec la plus grande légèreté ces notes finales.

Pour faire le TREMOLO, le second doigt convient mieux, et c'est la raison pour laquelle je l'ai prescrit sur la première note de ce morceau d'exercice; alors le MORDENTE doit se faire avec le troisième doigt. Selon la règle, on devrait se servir du troisième doigt dès le commencement mais ce dernier est moins propre pour la vibration. Cette vibration ne doit jamais occuper la durée entière d'une note, sans cela elle manquerait le but; elle n'est destinée qu'à donner plus de force au son, et doit occuper tout au plus le tiers de la durée de la note.

Mesure 2.me les MORDENTI se font mieux en tirant l'archet si on les attaque avec vigueur, et il faut les produire avec plus de force que dans le morceau précédent, parceque la mesure de celui dont il s'agit demande à être jouée avec plus de vivacité et de feu qu'un CANTABILE. Nous avons déjà dit comment il faut jouer le MORDENTE dans l'allegro.

Quant à la 6.e mesure, il faut la dire avec beaucoup moins de forces et d'un coup d'archet plus continu, de manière à ce qu'on n'entende seulement que deux à deux les notes qui doivent être lourées.

Les N.os 7 à 10 doivent être joués comme s'il y avait un seizième de pause entre le premier UT, et le RÉ DIÈZE, parceque l'UT se joue au bout de l'archet, à la hausse, tandis que le RÉ DIÈZE doit être fait avec la tête. Les notes coulées suivantes absorbent le coup d'archet presque tout entier, particulièrement le fa noire; c'est pourquoi il faut passer l'archet rapidement sur la corde et sans la toucher; mais en le faisant, il faut bien se garder de raidir le bras; cela oterait au jeu toute sa beauté.

Les N.os 11 et 12 ne doivent pas être exécutés d'un coup d'archet trop prolongé, aussi peu que les N.os 15 et 16.

Dans le N.o 17 le SOL DIÈZE et le SOL NATUREL coupent presque tout l'archet, et le dernier quart de la mesure doit se jouer aussi légèrement que possible.

Dans les N.os 22, 23 et 24, il faut employer pour chaque demi-mesure le coup d'archet tout entier.

Dans le N.o 26 on doit donner au premier LA tout le coup d'archet jusqu'à la pointe; sans cela le poussé ne suffirait pas.

Les N.os 29 et 30 sont assez semblables aux N.os 7 à 10, à cela près que dans les premiers on arrive encore plus près du bout de l'archet.

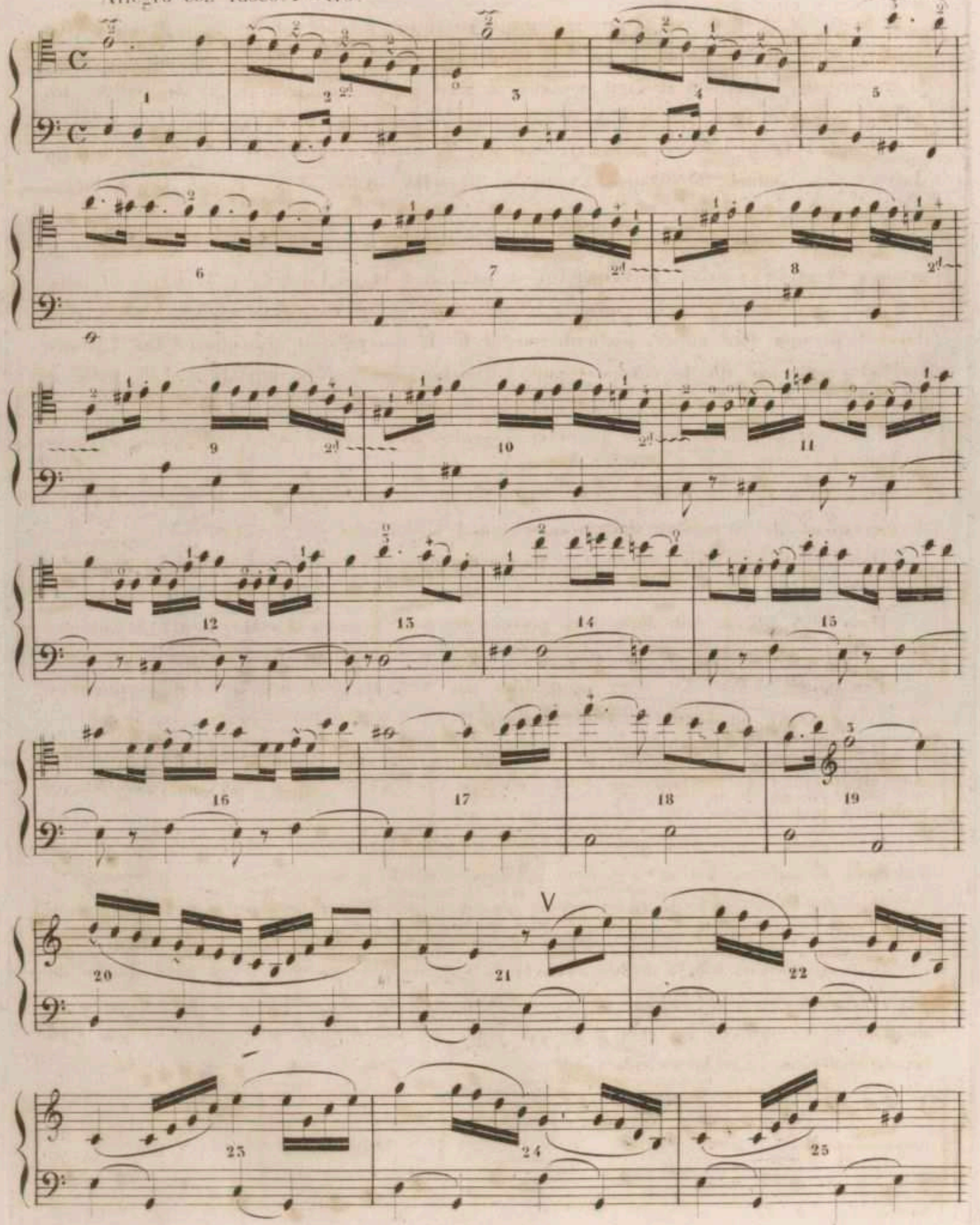
Dans les N.os 31 et 32, le premier seizième du troisième temps dans 31, et la première note du premier et du troisième temps dans le N.o 32, reçoivent une pression bien légère, seulement pour marquer les temps de la mesure.

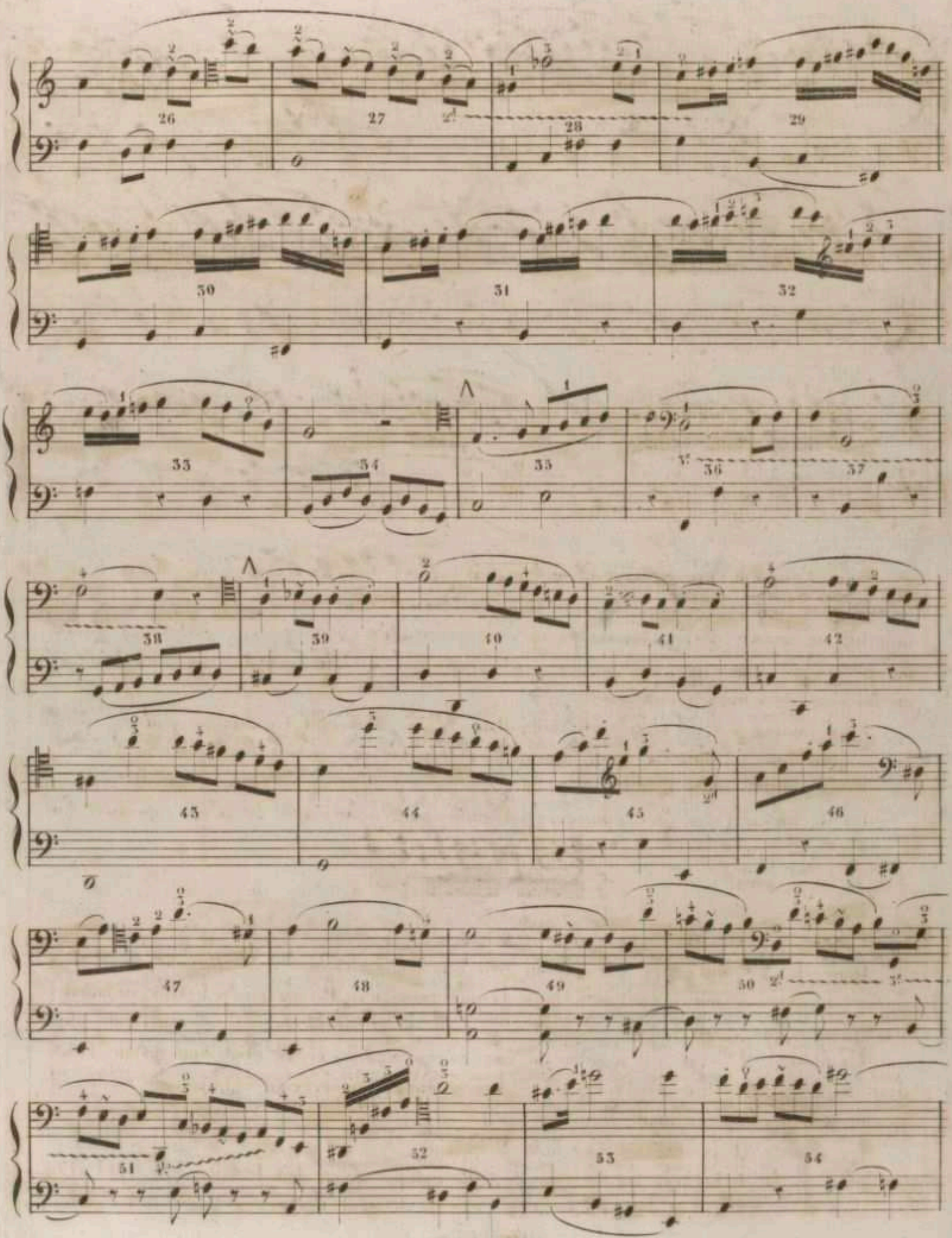
Pour jouer les N.os 42 à 44 on emploie toujours l'archet tout entier; pour 50 et 51 seulement le milieu, sans se servir ni de la tête ni de la hausse.

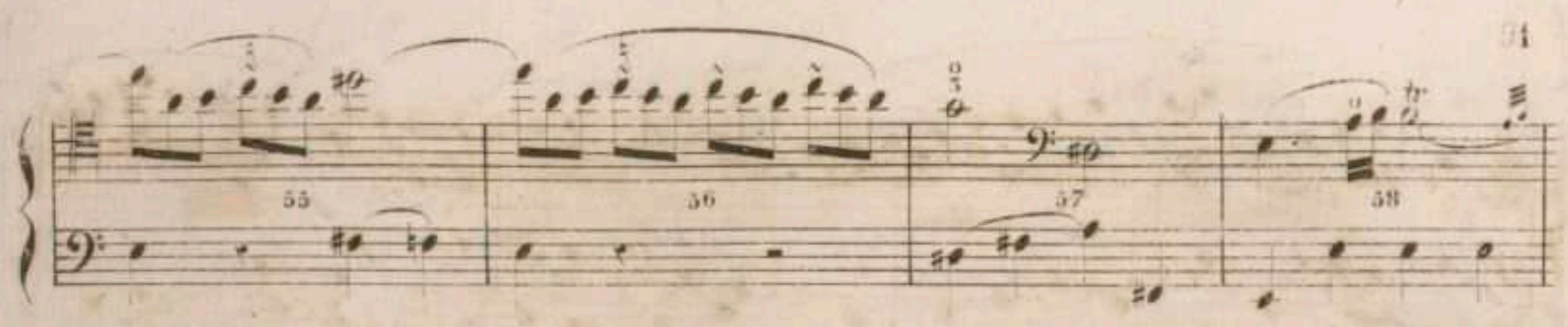
Dans le N.o 59 (où le mordant prend plus de vigueur, si on le fait avec le troisième doigt), dans les N.os 60, 61 et 62, il faut bien faire ressortir le mordant.

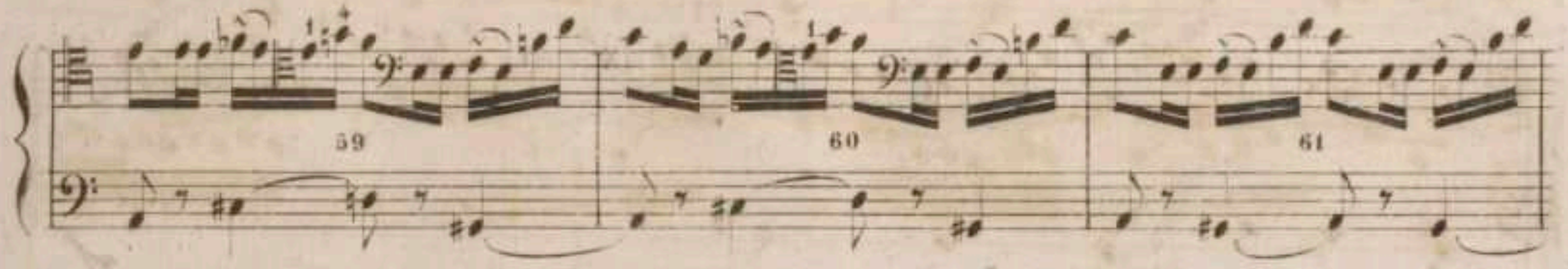
Dans la mesure 64, le double LA, avec la courte diatonique SOL DIÈZE sur la corde de RÉ, était fort de mode autrefois chez les violoncellistes; ils ne manquaient jamais, en abordant le LA vide, ou le RÉ et le SOL, de jouer en même tems le TON UNISONE avec la courte diatonique, sur la seconde corde.

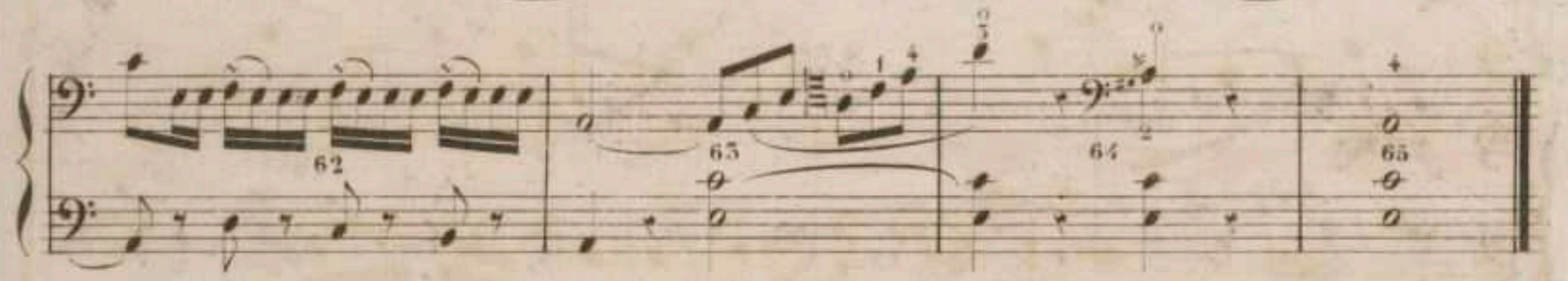
Allegro con fuoco. ♩ = 116.









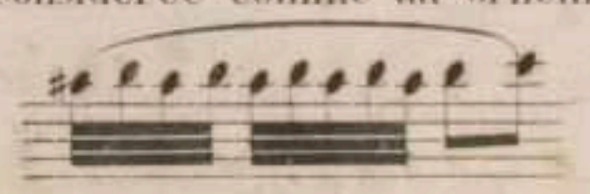


Dans l'ADAGIO ARIOSO suivant, on a fait entrer tous les trilles connus avec leurs terminaisons ornées qu'on peut faire convenablement dans une mesure lente. La petite note qui se trouve devant les trilles ne doit servir qu'à indiquer avec quel doigt il faut faire le trille; mais quand il y a deux notes, elles appartiennent au trille lui même et en forment le commencement.

La 1.re mesure est un trille ordinaire; dans la 3.me on prend l'archet au poussé pour en pouvoir mieux faire le commencement, et l'on fait une petite note en tirant l'archet.

La mesure 5.me est un ornement du genre des trilles, de même que 8 et 25.

La 9.me mesure doit être considérée comme un ornement de la même espèce, et l'on doit la jouer ainsi:



La 13.me mesure n'a pas non plus de finale.

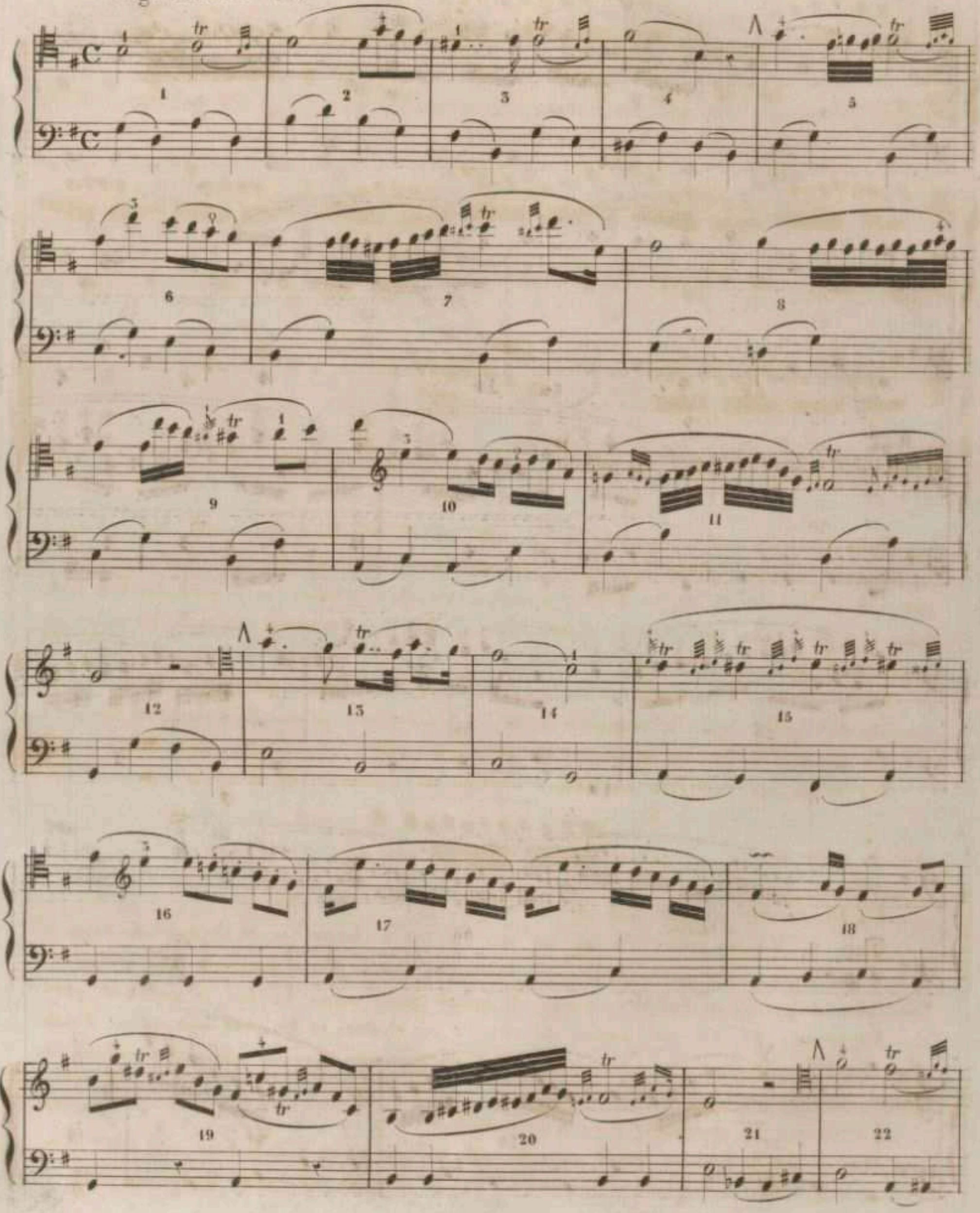
Dans la 24.me on retire encore un peu l'archet à chaque LA au flageolet, de manière à n'en employer qu'une petite partie pour la mesure entière. Par ce moyen le trille commence avec plus de précision, d'ailleurs, si on ne le faisait point ainsi, l'archet ne suffirait plus.

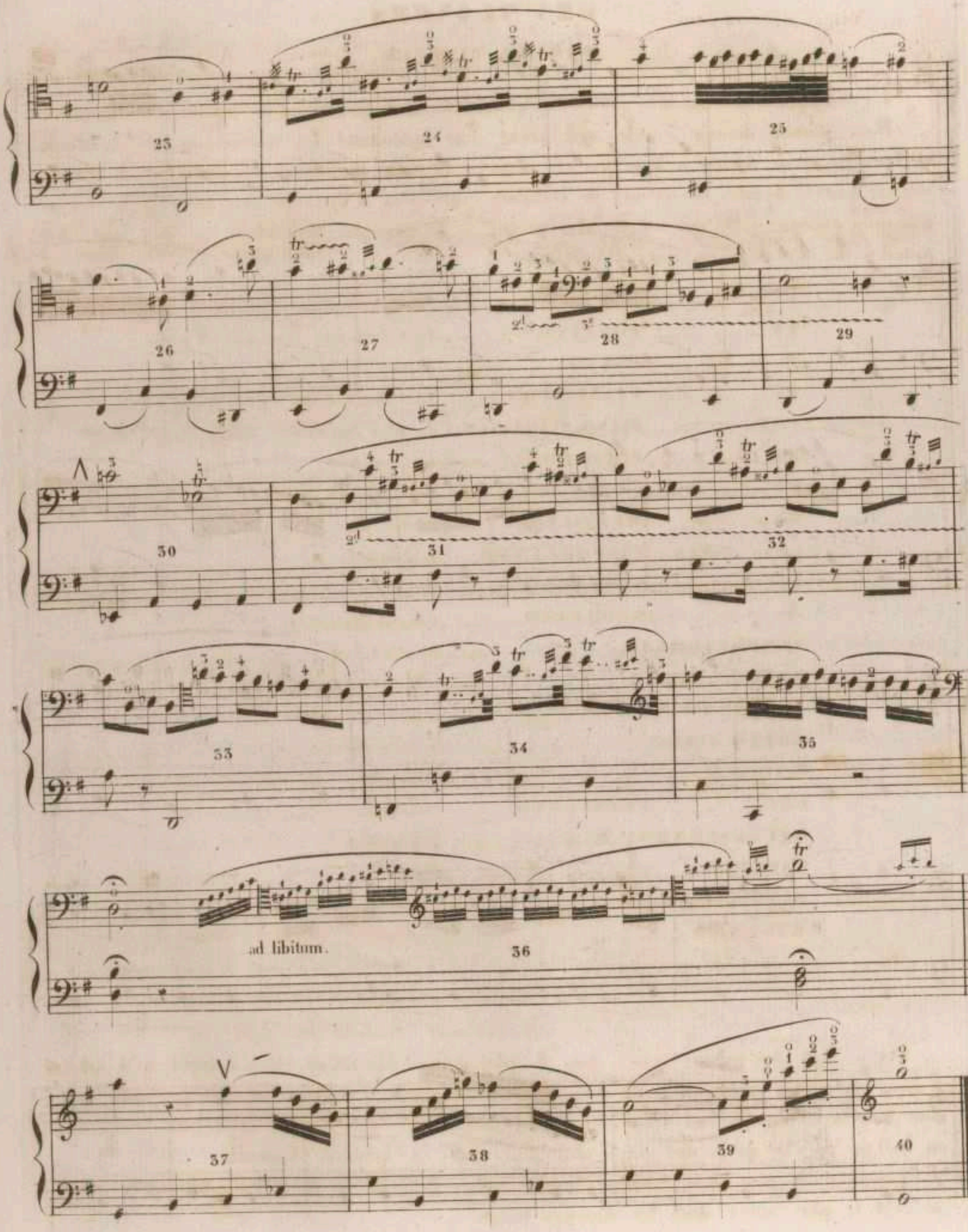
La mesure 27.me est une espèce de TRILLE en chaîne, et ne peut avoir qu'une finale d'un demi-ton, à cause de l'harmonie. Les commençans verront cela par eux même, s'ils jouent avec accompagnement de basse.

La mesure 31.me ressemble assez à la précédente.

Dans la 30.me le bécarre sur le signe du trille indique qu'on doit le faire avec le FA. (Ces exercices de trilles sont d'une grande utilité, car ils donnent une grande facilité aux doigts.)

Adagio arioso. ♩ = 60.




ad libitum.

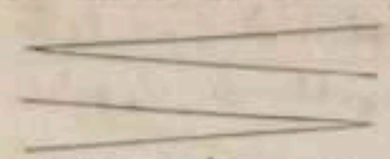
DES NUANCES
DANS LA MUSIQUE.

La musique à ses nuances et ses contrastes comme la peinture a ses ombres et ses lumières.

Pour pouvoir donner à ceux qui jouent d'un instrument les instructions et directions nécessaires, pour donner à leur jeu ces nuances et cette perfection d'ensemble et de détails, qui en font la beauté, on se sert de certaines expressions et locutions empruntées à la langue italienne, comme celle qui est la plus propre à la musique. Souvent on ne met que les initiales de ces mots. en voici l'explication:

F ou Fe.....FORTE.....*fort, avec force.*
FF.....FORTISSIMO.....*très fort, avec beaucoup de force*
P. ou P.º.....PIANO.....*doux.*
PP.....PIANISSIMO.....*très doux.*
PPP.....PIANO, PIANISSIMO *le plus doux.*
PF.....POCO FORTE.....*un peu fort.*
FP.....FORTE DOUX.....*fort et puis doux.*
mF ou mezF.....MEZZO FORTE.....*moitié fort.*
rF ou rinF.....RINFORZANDO.....*renforçant.*
Fz.....FORZANDO.....*forçant.*
sFz.....SFORZATO.....*forçant davantage.*
SEMPRE FORTE.....*toujours fort.*
SEMPRE PIANO.....*toujours doux.*
A MEZZA VOCE.....*à demi-voix.*
SOTTO VOCE.....*à voix baissé.*
DOLCE.....*doux.*
CRES.....CRESCENDO.....*croissant.*
DECRESCENDO.....*décroissant.*
CALANDO.....*descendant.*
DIMINUENDO.....*diminuant.*
MORENDO.....*expirant.*

On se sert aussi de ces signes:



croissant, devenant plus fort.
décrescendo, diminuant devenant plus faible.

On se sert des mêmes signes dans de plus petites dimentions, et > indique qu'il doit y avoir une courte pression au commencement, tandis que < montre où cette pression doit avoir lieu à la fin. Si l'on réunit les deux marques, ce qui donne cette figure ◇ on indique par là qu'on doit augmenter, puis après de nouveau diminuer.

Le point le plus élevé indique la plus grande intensité de force. Voilà les signes dont on s'est le plus servi dans les derniers temps.

C'est à dessein que j'ai placé ici et si tard ce chapitre des nuances du jeu; car le point principal dans une méthode de violoncelle est l'emploi mécanique de l'archet et des doigts. Si l'on néglige cette partie importante, l'expression la plus parfaite dans le jeu devient inutile. Ce n'est que lorsqu'on est parvenu à manier l'archet selon les règles de l'art, et qu'on a acquis la facilité nécessaire dans l'emploi des doigts que l'on peut retirer du fruit de la connaissance de ces nuances et de leur application. Les commençans ne doivent jamais perdre de vue cet axiome si vrai que ce n'est pas de la force du bras, mais du juste emploi et de la juste application du coup d'archet que naît la force du son. Mais si ce n'est pas dans la force corporelle qu'il faut chercher la condition de la force du son, ce n'est pas non plus par une pression violente sur les cordes qu'on produit les sons forts. Il y a plus; outre qu'on n'obtient pas par cette coutume le résultat qu'on desire, elle a encore très-souvent les suites les plus fâcheuses; les muscles des doigts perdent leur flexibilité et bien souvent le bout même des doigts, par suite de la pression excessive qu'on fait exercer par eux, est tellement affecté, qu'il se passe souvent des années avant qu'on puisse s'en servir de nouveau. Moi même j'ai connu plusieurs jeunes de violon distingués qui se sont perdus ainsi.

Si cet accident arrive à un violoniste, c'est ordinairement le premier doigt qui en souffre; c'est surtout à cause de la trop grande élévation des cordes au-dessus du sillet. Voilà pourquoi, en traitant de l'économie du violoncelle et de la disposition de ses parties, j'ai parlé d'abord de la situation des cordes, et j'espere avoir empêché par là des inconveniens très-graves.

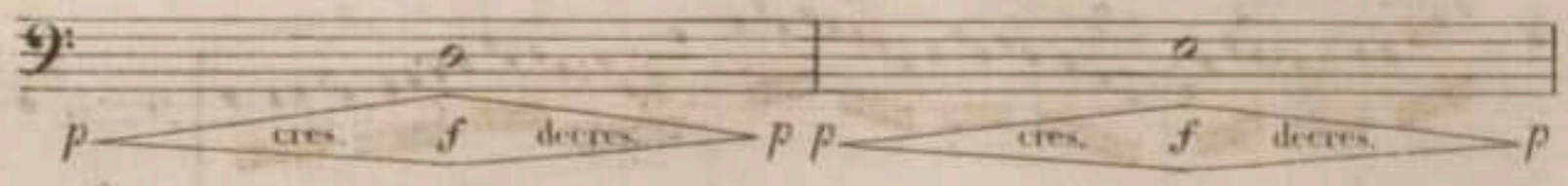
Il est difficile de déterminer avec exactitude l'endroit des cordes où l'on produit le son le plus fort et le plus pur; car supposé même que deux instrumens aient des cordes exactement de la même longueur et de la même grosseur, ces cordes seront pourtant tendues différemment. Ce n'est pas ici le lieu d'examiner d'où cela vient; je me contenterai de faire observer que c'est à une distance de deux pouces du chevalet qu'il faut chercher le point où le son a toute sa plénitude et toute sa force; c'est là que le crin de l'archet doit toucher la corde. Si dans le jeu ordinaire on joue plus près du chevalet, le son devient aigu, il jure, et il est sans vigueur si l'on s'en éloigne plus. Les endroits qui sont marqués d'un AL LA CAMBAR OU SUL PONTICEL-LO, s'exécutent tout près du chevalet et d'un coup d'archet léger et délicat. Mais de pareils moyens ne s'emploient que dans les variations et autres compositions semblables. Beaucoup d'artistes ont la coutume, pour obtenir une extrême douceur de son, de faire arriver le crin de l'archet jusqu'à la touche; mais il y a de l'exagération dans cette manière de jouer. Dans les PIANO, l'archet peut s'éloigner un peu du chevalet, tandis que dans les FORTE, il faut l'en approcher un peu plus que dans le jeu ordinaire. Ce n'est qu'en étudiant la SCALA (a), qu'on doit, dans les FORTE, faire avancer l'archet aussi près que possible du chevalet, sans cela la corde ne rend pas le son qu'elle doit avoir.

Les chanteurs, pour se former la voix, commencent par solfier, mais les instrumentistes, (j'entends ceux qui jouent des instrumens à cordes), ne doivent s'occuper de la SCALA, que lorsqu'ils ont acquis à un degré raisonnable la facilité mécanique; alors l'étude en devient très-nécessaire pour arriver aux résultats d'un jeu expressif et d'une belle exécution.

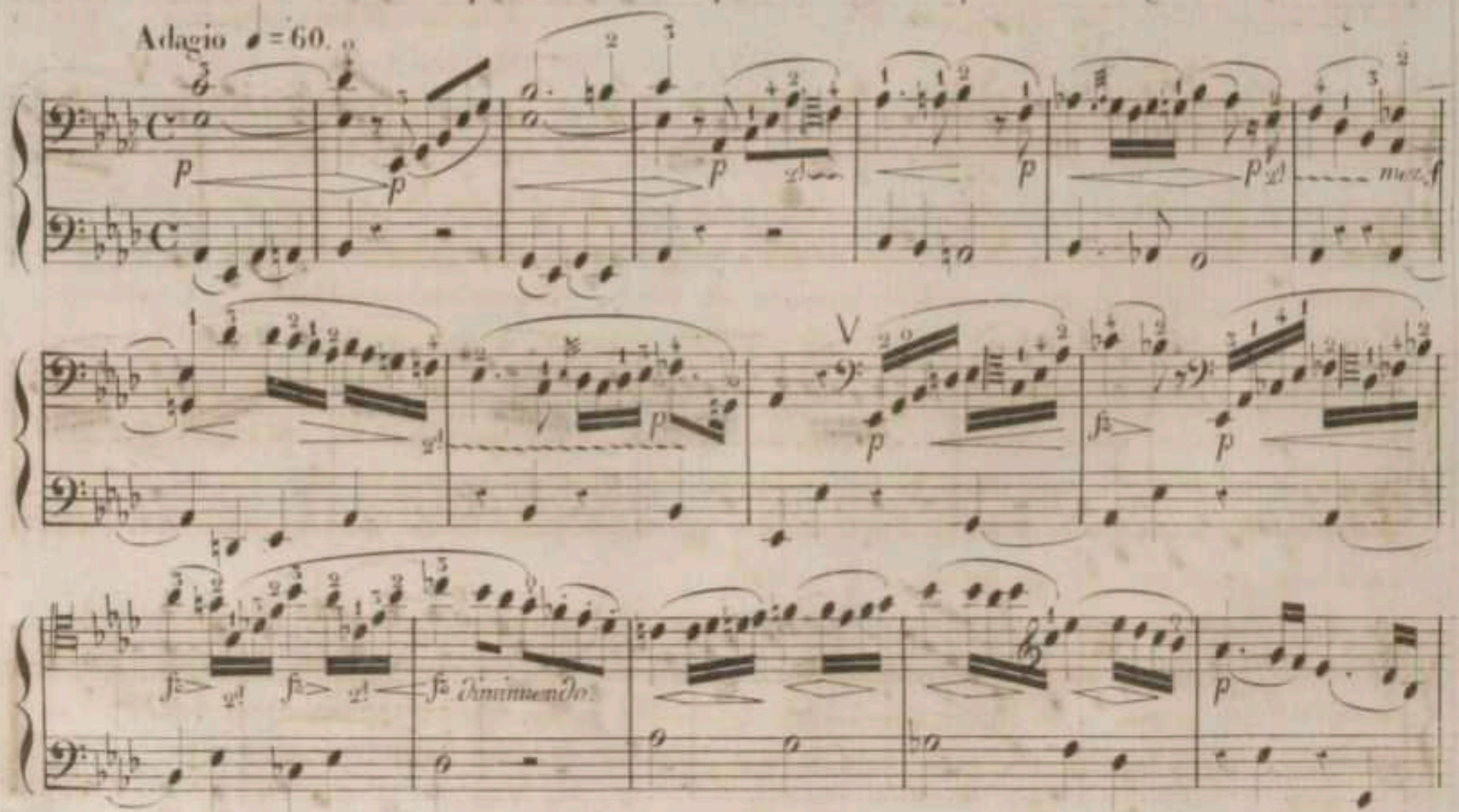
(a) L'échelle.

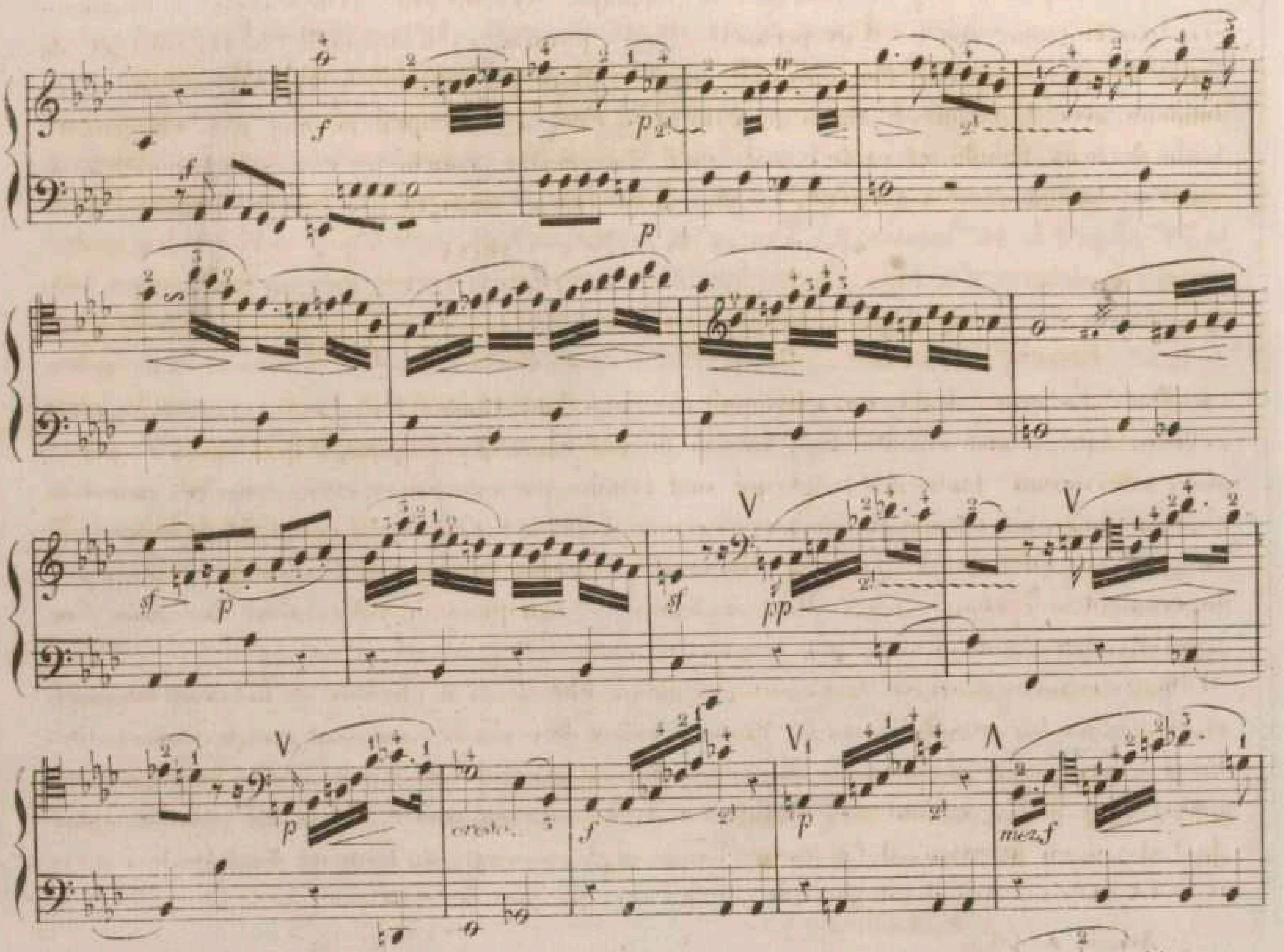
Aussi ne puis-je trop recommander de s'appliquer sérieusement à cette étude, et de commencer par la gamme sur les deux premières cordes jusqu'au LA harmonique (de flageolet); et de tenir chaque son aussi longtems que possible. Mais la pression de l'archet doit se faire toujours avec la main et jamais avec le bras, c'est à dire qu'il ne faut pas, en jouant, tenir le bras étendu et raide, mais qu'il doit rester courbé et continuer toujours à se mouvoir librement et sans gêne, comme nous l'avons enseigné au commencement.

GAMME POUR L'EXERCICE SUIVANT.



Dans l'adagio suivant on a indiqué avec exactitude toutes les nuances que comportait cette musique. Relativement à la 7.e mesure on doit remarquer cependant que lorsqu'il parait dans une mesure lente des notes qui sont réunies par une liaison, et que sur ces notes se trouvent marqués encore des points, chacune d'elles est séparée de celle qui l'accompagne par une petite suspension de l'archet. Souvent aussi, pour augmenter l'expression, on appuie légèrement sur chaque note. Mais si les notes marquées de points sous la liaison se trouvent dans une mesure plus rapide, chacune d'elles ne reçoit qu'une légère pression. Malheureusement il arrive très-souvent, qu'on met de la négligence en marquant ces points et ces petites barres sur les notes. Au reste celles de ces notes qui sont marquées de petites barres doivent être plus coupées que celles qui sont pourvues d'un point. Les compositeurs n'observent pas cependant cette distinction avec assez de soin. Dans la 29.e et la 30.e mesure de l'adagio en question, il faudrait, selon la règle, se servir du troisième doigt dans le RÉ BÉMOL et le LA BEMOL, mais il est plus sûr de les prendre avec le quatrième doigt.




f
p
sf
pp
crescendo
mez. f

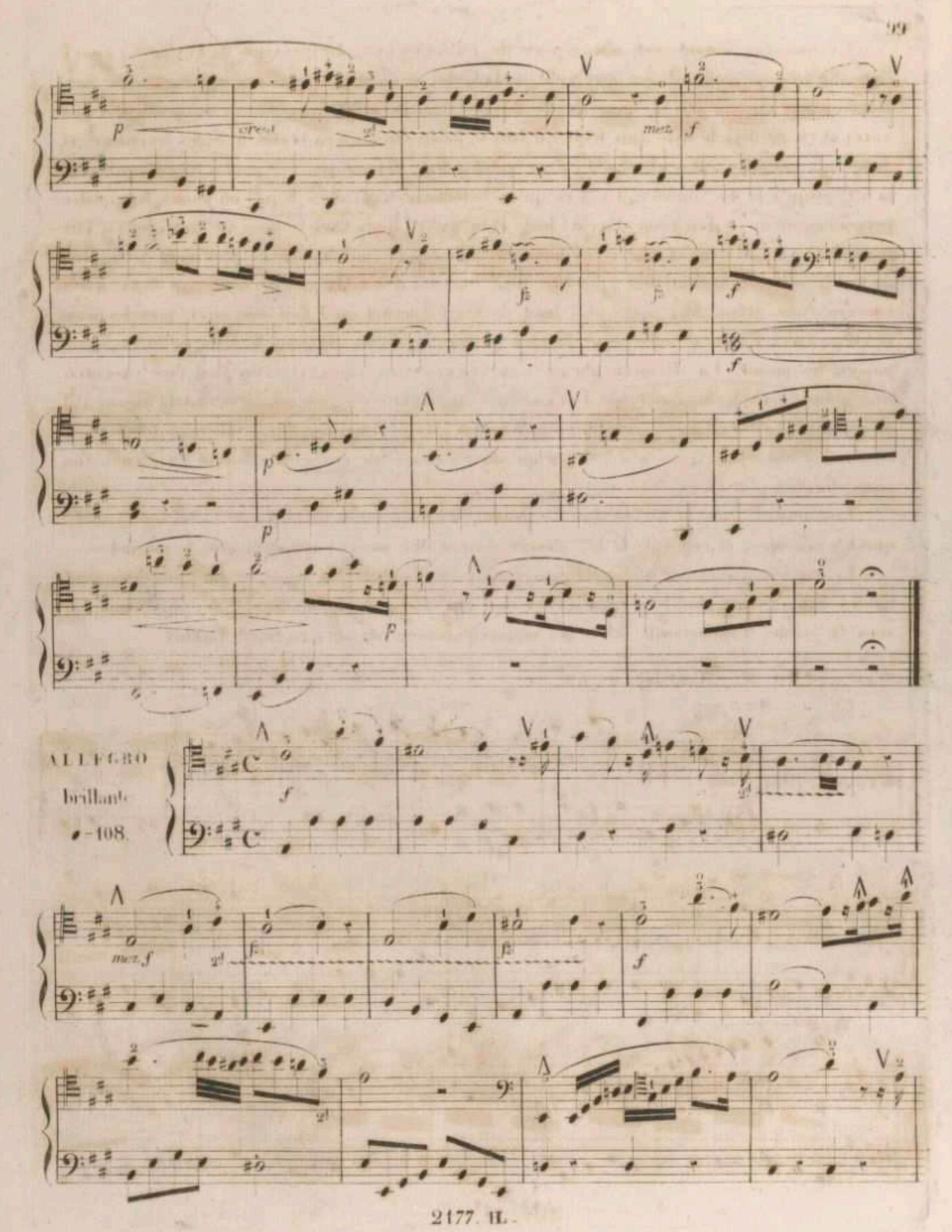
Le morceau suivant est une espèce de CONCERTINO. L'expression de l'INTRODUZIONE (introduction) est moins douce que celle de l'adagio, aussi faut-il la jouer dans toutes ses nuances avec un peu plus de force que ce dernier. Dans l'ALLEGRO BRILLANTE suivant, l'expression BRILLANTE dit déjà le style dans lequel il faut le jouer. On en fera ressortir toutes les nuances; et, quant aux petites phrases chantantes, il ne faut pas leur donner une expression trop douce. Depuis la 39.me jusqu'à la 46.me mesure, il y a ce qu'on nomme un trait, dans lequel on jouera les quatre premières mesures d'un coup d'archet long. Pour mettre de la variété dans un trait, on en fait la répétition au PIANO, et par conséquent on le joue alors d'un coup d'archet plus court. A compter de la 47.me mesure, suivent des endroits, dans lesquels il y a six notes coulées et deux notes coupées. Nous avons déjà parlé plus haut du coup d'archet qu'il faut employer pour les jouer; ce coup d'archet doit se faire avec la plus grande légèreté, afin que le bras ne se raidisse pas en les jouant. La dernière phrase CON ALLEGREZZA (avec vivacité) doit être exécutée d'un coup d'archet plus court que l'ALLEGRO BRILLANTE; en général on prend la mesure à $\frac{6}{8}$ moins large, c'est à dire avec un coup d'archet moins long que la mesure à 4 temps (C). Seulement les arpèges, ou s'il y a quelqu'autre passage de ce genre, doivent être joués d'un coup d'archet plus long.

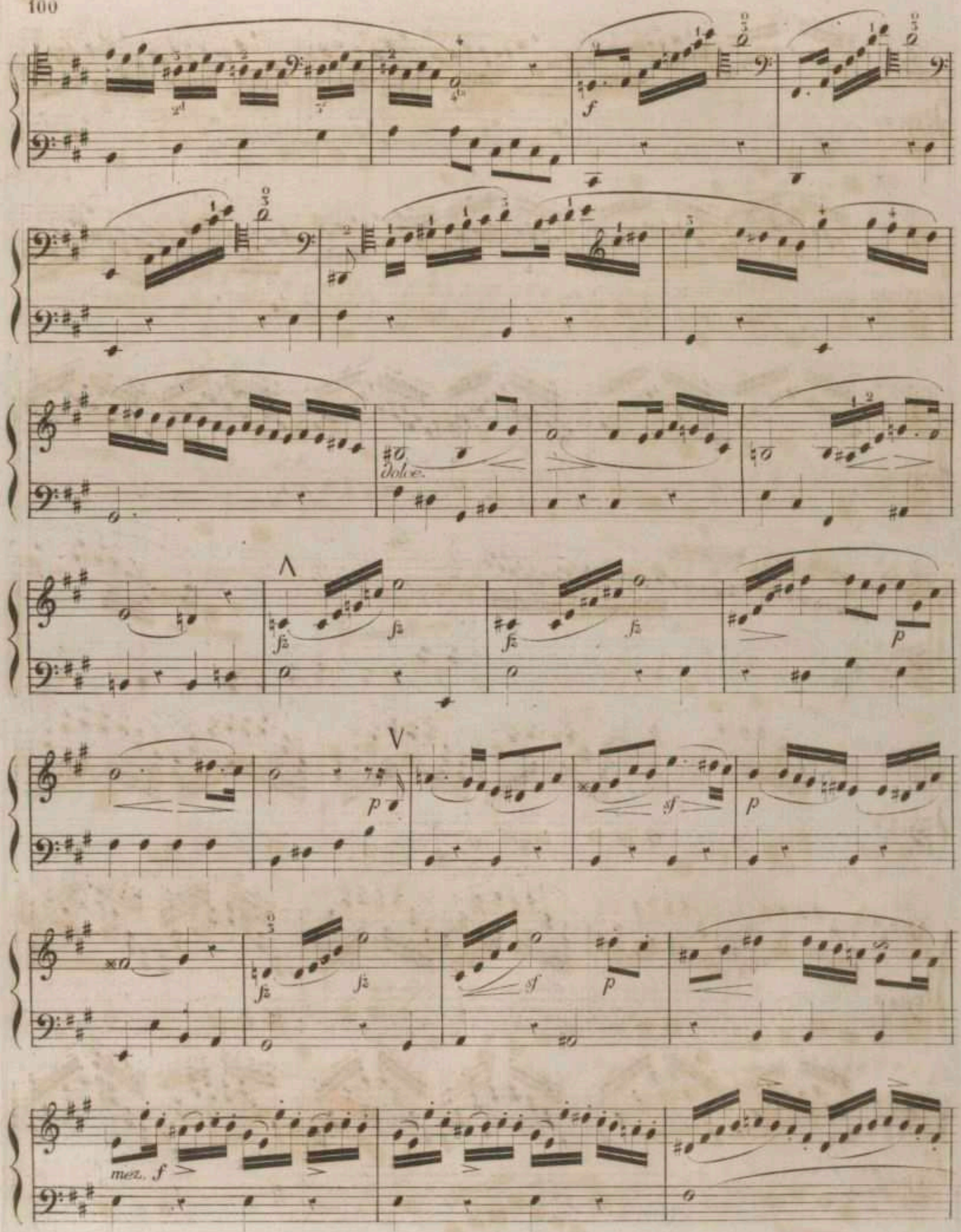
Les octaves dans la 46.me mesure se disent, relativement à l'archet, de la même manière que les syncopes, et celles de la 47.me mesure doivent être jouées seulement avec le poignet.

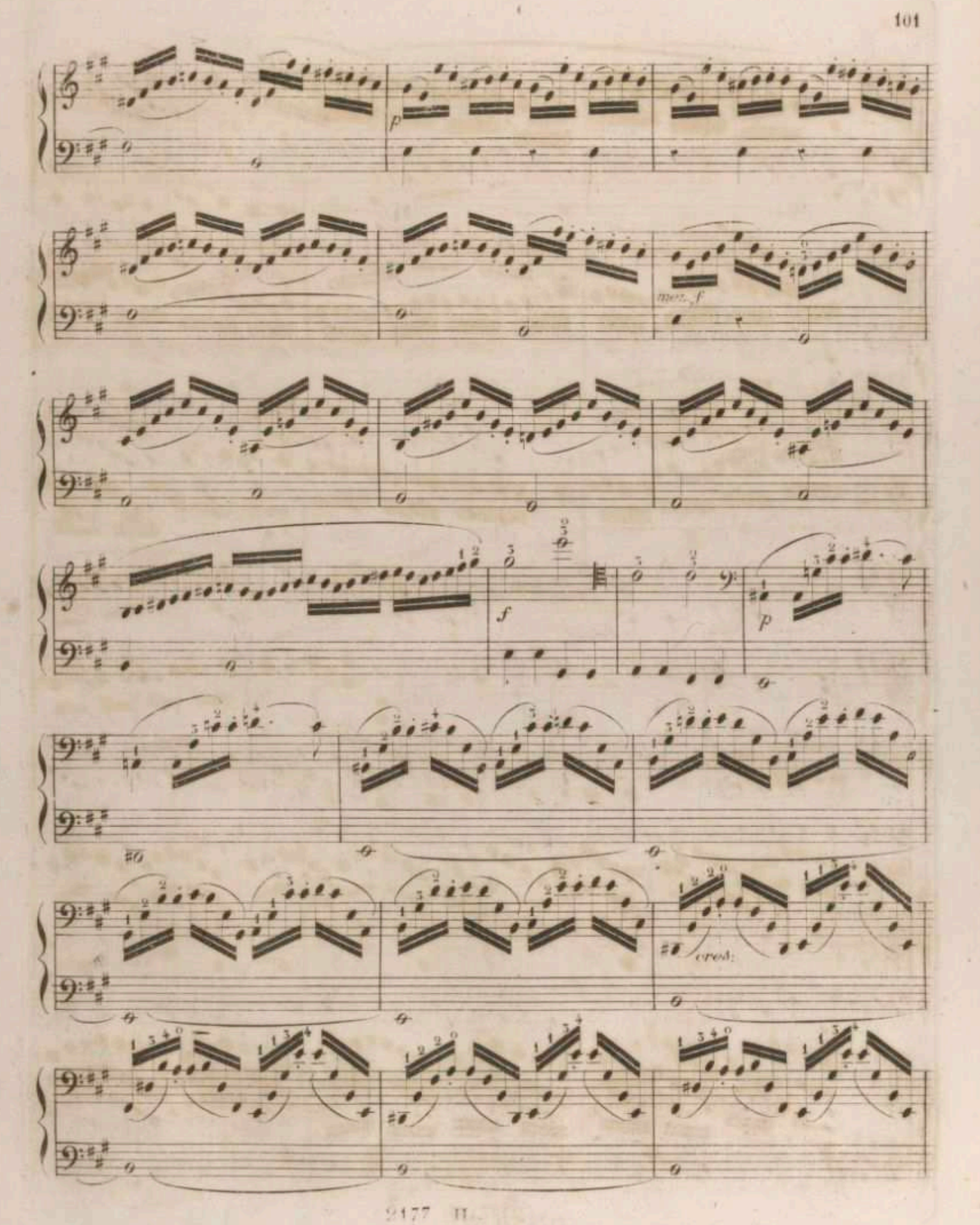
Les arpèges, à la fin, s'exécutent avec un coup d'archet fort léger, et plus ils deviennent faibles dans le son, plus le coup d'archet doit être raccourci, en s'avançant de plus en plus vers la pointe. Les accords de la fin se jouent, comme on sait, en tirant l'archet.

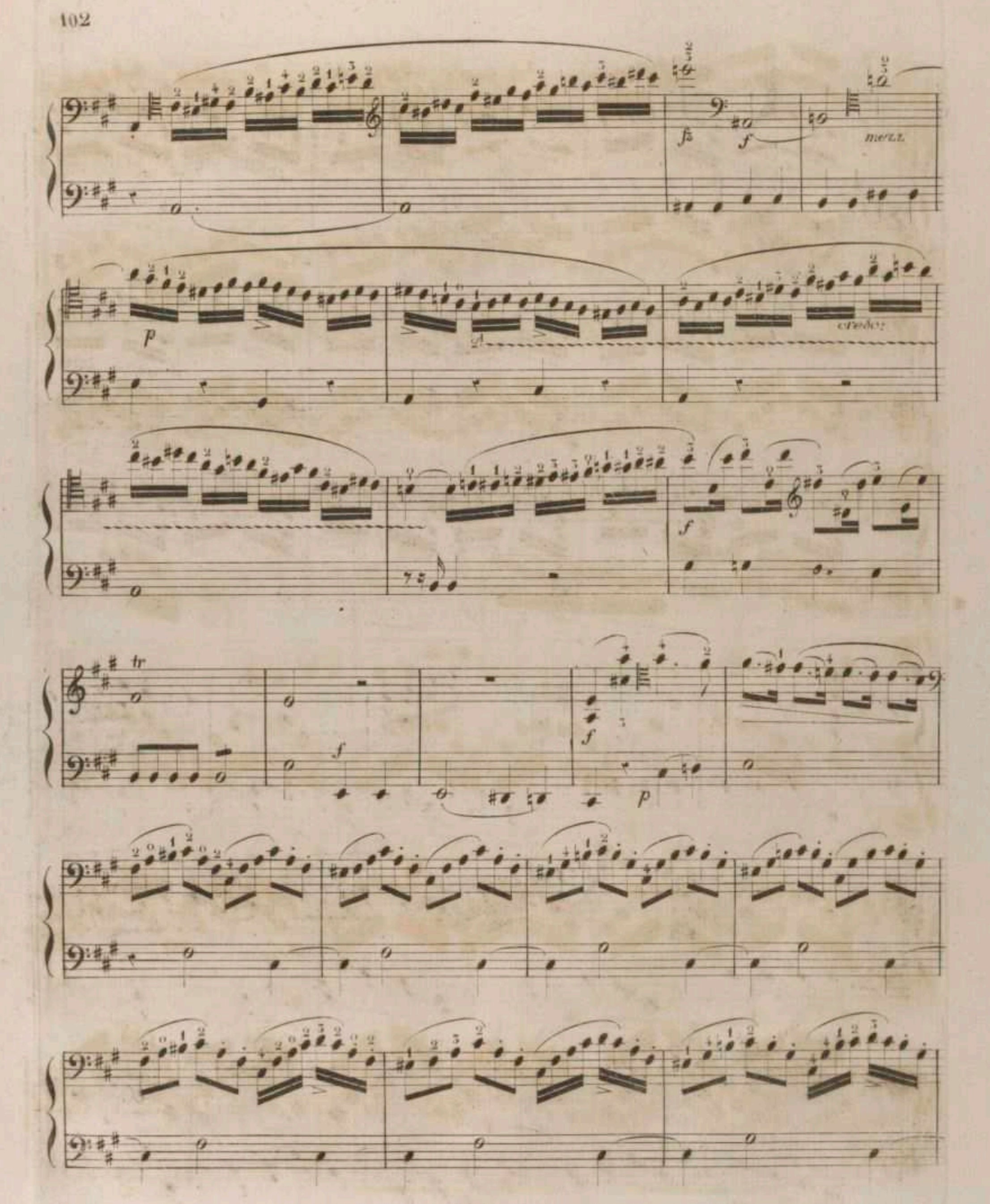
Cantabile. ♩ = 69.

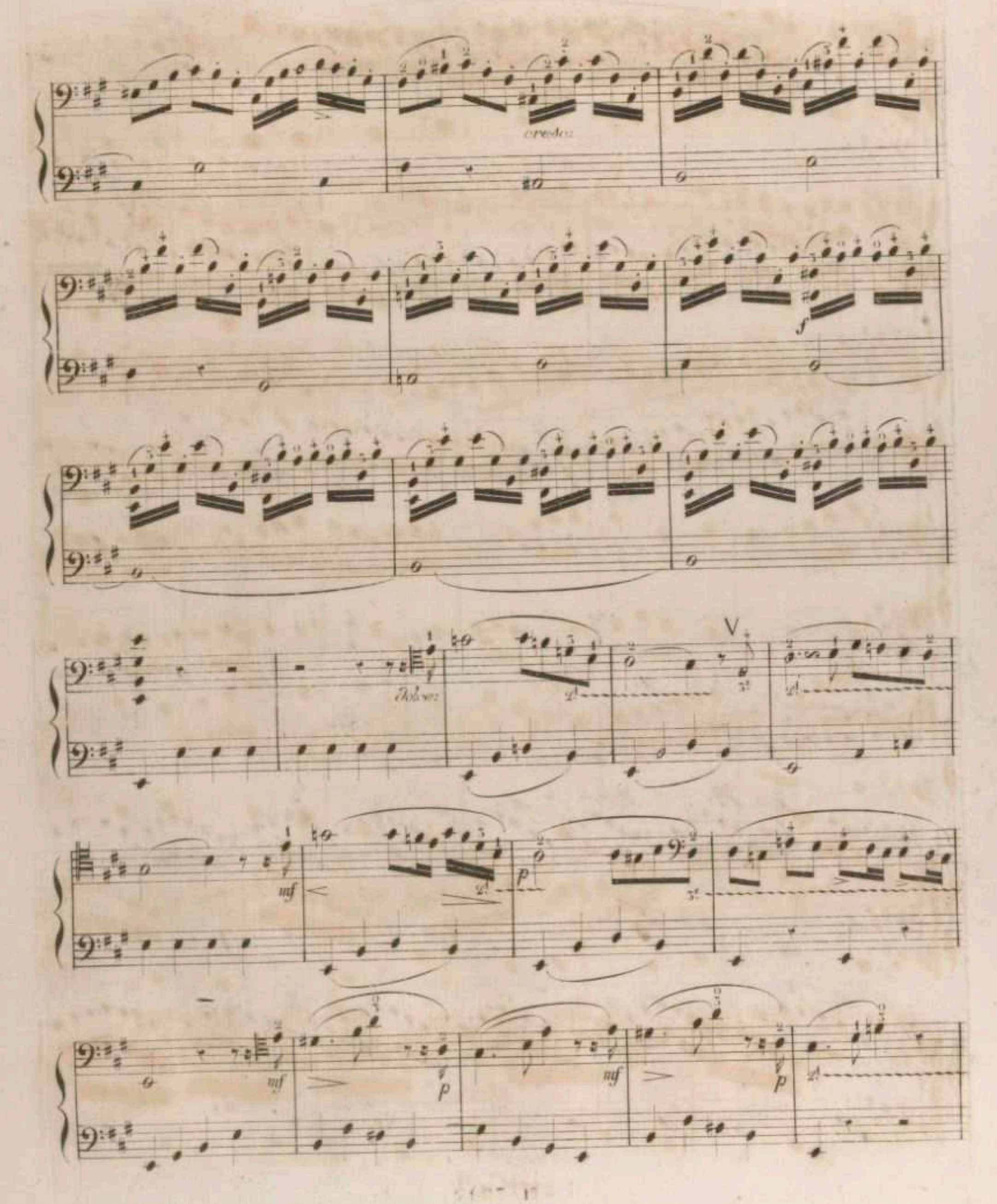
INTRODUZIONE


p
cresc.
mez.
f
ALLEGRO
brillante
♩=108.


f
Dolce.
fz
p
V
sf
mez. f


p
mez. f
f
p
cresc.


fz
f
merz.
p
cresc.
f
tr
f
f
p


cresc.
f
V
Dolce
mf
p
mf
p
mf
p

pp

p con allegrezza. ♩.=84

V

V

sf

p

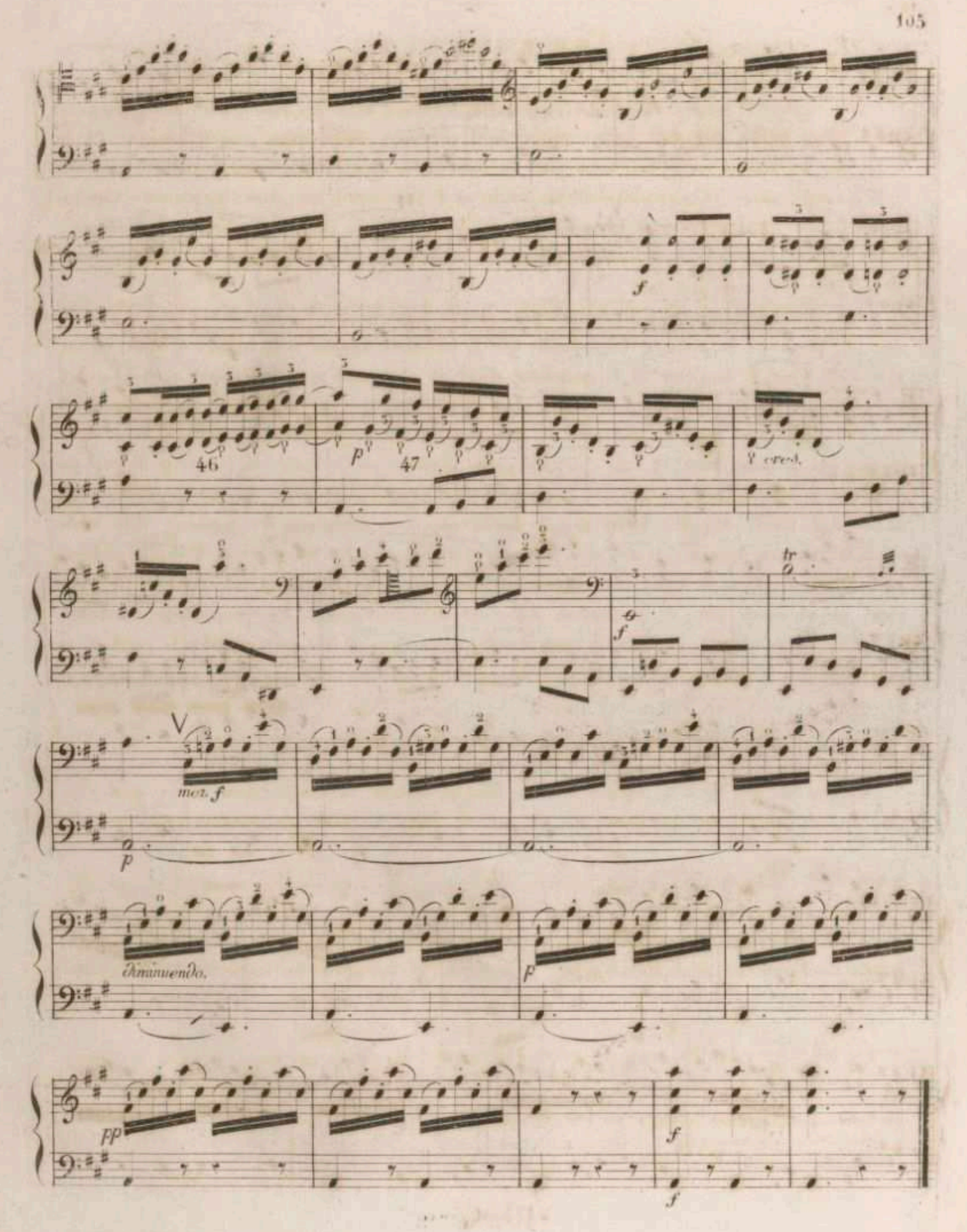
sf

p

V

p

V

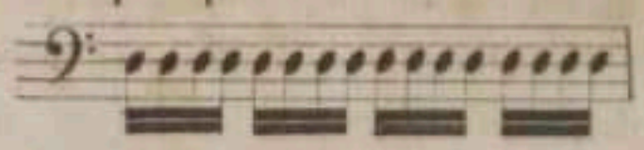

46
47
p
cresc.
f
mez. f
p
diminuendo.
p
pp
f
f

DE L'ARCHET.

On emploie le coup d'archet que j'appellerai SAUTILLÉ dans les traits dont le mouvement est léger et facile, et il n'est guères propre que pour des compositions d'un style enjoué et léger, telles que les rondos en $\frac{6}{8}$, les solos pour la musique de chambre &, mais il ne convient nullement à la musique grave et sérieuse; d'ailleurs on ne doit s'en servir que dans des mesures rapides. Quant à ceux qui apprennent le violoncelle, ils ne peuvent en retirer ni plaisir ni avantage, avant d'avoir acquis une grande facilité dans le jeu. Je parlerai maintenant de la manière dont il faut faire ce coup d'archet.

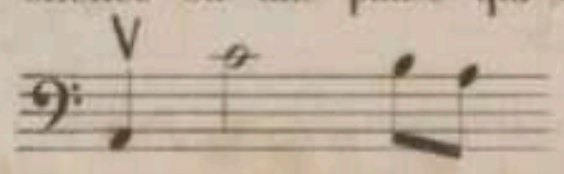
Le milieu de l'archet est l'endroit le plus propre pour exécuter le SAUTILLÉ. On tient l'archet avec le pouce et le premier doigt, tandis que le troisième s'appuie à la hausse, n'aidant qu'un peu à le tenir; le deuxième et le quatrième doigt ne s'appuient que légèrement contre l'archet. On emploie à peine un espace de la largeur d'un doigt du crin de l'archet. Le mouvement de celui-ci s'opère avec la main, on le jette légèrement, et pendant ce temps le bras doit garder une position libre et sans contrainte, sans s'étendre ou se raidir. Au FORTE on ne peut pas employer le coup d'archet SAUTILLÉ, parcequ'il n'est propre que pour des compositions d'un mouvement léger et facile. Autrefois tous les artistes, sans exception, s'en servaient dans leurs solos; ils jouaient tous les traits avec ce coup d'archet, qui exclut pourtant le jeu grandiose, aussi la composition de leurs concertos était-elle faible, superficielle et vide d'idées. De nos jours on demande plus de profondeur d'âme et d'expression dans les compositions musicales.

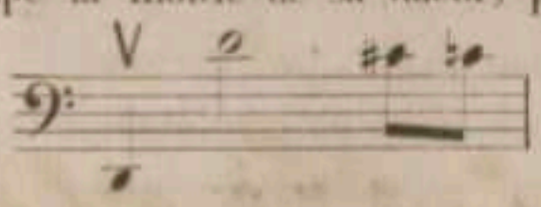
Pour apprendre le jeu avec le coup d'archet SAUTILLÉ, on n'a qu'à prendre la corde de RÉ vide, elle est la plus propre et la plus commode pour cela:



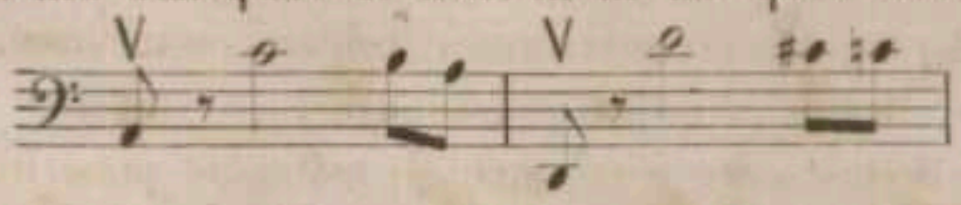
DE LA MANIÈRE DE COUPER LES SONS.

Couper un son c'est le séparer de celui qui le suit, de manière à faire croire qu'il y a entr'eux un silence ou une pause qui ôte au son coupé la moitié de sa valeur, par exemple:





C'est le premier son qui doit être coupé; on l'attaque en poussant, en commençant avec la pointe de l'archet, et au lieu d'un quart de notes on ne fait qu'un huitième, comme par exemple:



Les sons coupés ne paraissent qu'au FORTE; il faut y faire avancer l'archet très-près du chevalet, pour pouvoir donner au son la force qu'il doit avoir.

DU STACCATO.

Cette manière de jouer en tant qu'il s'agit de tirades entières est surtout du ressort des joueurs de violon, et comme dans le jeu de ce dernier instrument, l'archet repose sur les cordes, il ne faut qu'un petit mouvement de la main pour produire le STACCATO aussi exige-t-on du violoniste qu'il sache le bien exécuter. Il en est tout autrement à l'égard du violoncelliste, dont l'archet ne repose pas de lui même sur les cordes; ici on ne saurait produire le STACCATO par une légère pression de la main, on en est donc réduit, ou à le faire avec le bras étendu et raides ou à tendre tellement l'archet qu'il SAUTILLE de lui même. Mais avec tout cela on n'est jamais sûr qu'il réussisse toujours; et comme, d'un autre côté, il ne se présente que peu d'occasion pour les joueurs de violoncelle d'employer le STACCATO, on aurait tort de gâter les bonnes qualités qu'on peut avoir acquises dans le maniement de l'archet, en étudiant le STACCATO et en s'exerçant trop sérieusement à le faire: pour moi, je donne aux commençans le conseil explicite de ne pas s'en occuper. Dans les quatuors ou autres compositions de cette natures qu'on ne peut pas ranger parmi les SOLOS, le STACCATO est prescrit quelquefois; cela signifie alors qu'on doit jouer les notes d'un coup d'archet très-court.

DE LA MESURE. TEMPO.

Pour indiquer la mesure dans laquelle un morceau doit être joué ou chanté, on se sert aussi et généralement de la langue italienne. Mais toutes les indications écrites de la mesures quand même elles sont accompagnées d'autres termes pour les expliquer, restent toujours vagues et indéterminées. A Paris on joue l'ALLEGRO dans une mesure plus rapide qu'à Vienne, et dans cette dernière ville, cette même mesure est à son tour plus rapide que dans le nord de l'Allemagne. Ce fut donc un grand avantage pour les compositeurs que l'invention des chronomètres au moyen desquels on pût, tout en continuant à se servir des termes italiens qui indiquent la mesure, déterminer en même tems, avec exactitude, l'espace de tems dans lequel un certain nombre de notes devaient être jouées, et la mesure précise de vitesse ou de lenteur dans laquelle une composition devait être exécutée.

L'un de ces deux chronomètres détermina la mesure du tems par un pendule et en indiqua la longueur par le nombre des pouces; l'autre indique la mesure du tems par des coups frappés, et dont le nombre fut déterminé pour une minute. Ce dernier est le meilleur et le plus sûr, parceque le nombre des minutes d'une heure est le même partout, tandis que la longueur des pouces diffère selon les pays. Les renseignemens suivans nous montrent dans quel rapport ce tems en minutes se trouve avec les dénominations de mesures italiennes. Je dois cependant prévenir mes lecteurs, que je ne prétends nullement prescrire dans quelle mesure de tems telle ou telle autre mesure musicale doit être prise invariablement; car il n'y a certainement pas de compositeur qui, en écrivant plusieurs pièces dans une mesure déterminée quelconque ait voulu prescrire pour chacune d'elle, séparement, exactement, la même mesure de temps.

Le nom de ce dernier instrument est métronome, c'est-à-dire: un chronomètre qui indique et détermine, au moyen de la minute, le nombre des quarts qui doivent être joués pendant le tems qu'elle dure. Maelzel est l'inventeur de cet instrument qui est précieux pour les musiciens, non seulement à cause de la détermination plus exacte des mesures musicales que seul il a rendues passables mais aussi parcequ'il fournit à ceux qui apprennent à jouer d'un instrument le moyen d'apprendre, en même tems, à jouer juste en mesure. Aussi n'ésité-je pas à donner à tous ceux qui en ont les moyens le conseil de faire l'acquisition d'un métronome. Ceux qui ne pourraient se le procurer peuvent cependant s'ils veulent y mettre la patience nécessaire, prendre la durée exacte d'une mesure sur une montre ordinaire. S'il s'agit, par exemple, de jouer un quart de note près de laquelle se trouverait le mot LARGO avec le nombre 50, cela signifie que cinquante coups ou quarts de notes doivent être joués en une minute. La chose est aussi facile que simple.

Je commencerai par les mesures lentes pour passer aux mesures rapides, et je marquerai le tout dans une mesure à quatre tems.

LARGO.....traîné, très lent: ♩ = 50

GRAVE.....pas beaucoup plus vite, mais très grave et sérieux dans l'exécution. ♩ = 54.

LARGHETTO....moins lent que LARGO et grave: ♩ = 56.

ADAGIO.....moins lent que LARGHETTO: ♩ = 60.

LENTO.....moins lent qu'ADAGIO: ♩ = 69.

ANDANTINO... marchant à petits pas. C'est un diminutif d'ANDANTE et plus lent qu'ANDANTE. ♩ = 76.

Cependant les musiciens ne sont pas d'accord sur ce point, il y en a qui le prennent plus vite que l'ANDANTE.

ANDANTE.....marchant: ♩ = 80.

ALLEGRETTO...assez vif: ♩ = 100.

ALLEGRO.....vif, gai: ♩ = 116.

PRESTO.....vite: ♩ = 138.

PRESTISSIMO...très vite: ♩ = 160.

Si les différentes mesures que nous venons de classer ici paraissent dans des compositions écrites dans une mesure à deux tems, sans qu'on ait l'occasion d'employer le métronome, on prend les coups plus lentement que cela n'est indiqué ici pour la mesure à quatre tems.

Le même rapport existe entre la mesure à $\frac{3}{8}$ et celle à trois tems. En général on ne peut déterminer la véritable mesure d'une pièce de musique que d'après le caractère de sa composition.

On trouve souvent écrit TEMPO GIUSTO (juste mesure, véritable mesure.) Mais comme on laisse à celui qui joue le soin de deviner cette véritable mesure, on ferait tout aussi bien de ne plus se servir de cette indication.

Quelques dénominations prises des danses, comme ALLA POLACCA, TEMPO DI MINUETTO, ALLA SICILIANA, indiquent elles mêmes leurs mesures.

On a adopté outre cela un grand nombre de mots destinés à déterminer davantage la mesure prescrite, tels que: MODERATO, modéré. ALLEGRO, MODERATO est moins rapide qu'ALLEGRO, sans la dénomination MODERATO. Mais si le morceau de musique est marqué

de MODERATO seul, il doit être pris d'une manière qui tienne le milieu entre rapide et lent ainsi ni trop vite, ni trop lentement.

POCO ou UN POCO, un peu; NON TANTO, pas tant; NON TROPPO, pas trop, sont ajoutés ordinairement à la désignation principale de la mesure, et indiquent qu'elle doit être modérée, soit dans sa vitesse, soit dans sa lenteur; il en est de même des termes suivans: NON MOLTO, pas beaucoup; NON PRESTO, pas vite; MOLTO, beaucoup; ADAGIO MOLTO, très lentement, (on ne s'en sert que rarement.) Mais on dit: MOLTO ALLEGRO très vite; VIVO ou VIVACE vif, vivement; ALLEGRO VIVACE, vivement, avec vivacité, avec feu; ASSAI très-fort; ALLEGRO ASSAI, très-vite; mais cependant moins vite que presto. CON MOTO, avec mouvement; ANDANTE CON MOTO, marchant avec mouvement; CON PIÙ MOTO, avec plus de mouvement (on s'en sert souvent.) Mais si l'on veut que cet accroissement, ou cette augmentation de mouvement se fasse insensiblement, ou peu à peu on se sert des expressions POCO A POCO CRESCENDO, ou POCO A POCO PIÙ PRESTO, quasi, presque, comme par exemple: ANDANTE quasi ALLEGRETTO PIÙ TOSTO, plutôt, ainsi ANDANTE, PIÙ TOSTO ALLEGRETTO.

Il y a encore un grand nombre d'autres termes dont on se sert aussi, soit pour marquer la manière dont on doit jouer la musique, soit pour indiquer le caractère de la composition, soit enfin pour désigner seulement quelques phrases séparées, et cela dépend de la manière dont ils sont placés.

AFFETTUOSO, ou CON AFFETTO, avec sentiment.
AGITATO.....agité.
CON AGITAZIONE, avec agitation, avec mouvement.
CON ALLEGREZZA, avec vivacité, gaîment.
AMABILE.....aimable, avec aménité.
AMOROSO.....tendre.
ANIMOSO.....animé.
APPOGGIATO.....appuyé, porté.
ARIOSO.....chantant.
BRILLANTE.....brillant.
CON BRIO.....avec feu, avec chaleur.
CANTABILE.....chantant.
DOLCE.....doux.
ESPRESSIVO.....expressif, plein d'expression.
CON ESPRESSIONE, avec expression.
FURIOSO.....furieux.
CON FUOCO.....avec feu.
GRAZIOSO.....gracieux.
GUSTOSO.....plein de goût.
CON GUSTO.....avec goût.
LAMENTOSO, LAMENTABILE, plaintif.
LEGATO.....lié.
MESTO.....triste.
PASTORALE.....pastoral.
PATETICO.....pathétique.
POMPOSO.....pompeux.
RISOLUTO.....résolu, avec résolution.
SCHERZANDO, SCHERZO, SCHERZOSO ou badinant, badinage, badin.
SCIOLTO.....délié, libre.
SOSTENUTO.....soutenu, avec des sons tenus.
SPIRITOSO.....spirituel.
CON SPIRITO...avec esprit.
TENUTO.....tenu.

APPENDICE.

Je donne ici comme appendice un thème avec des variations, où j'ai fait entrer différentes espèces de coup d'archet, qui ne sont point dans les pieces qui précèdent. Je dois faire observer en même tems que toutes ces variations ne se jouent pas dans la même mesure que le thème lui mêmes mais bien dans celle qu'éxigent les différentes figures et espèces de coups d'archet. Les mesures qui se trouvent derrière chaque variation ne sont écrites que pour la basse d'accompagnement; et doivent servir à déterminer à peu pres la durée de la pause qui doit séparer chacune de ces variations de celle qui la suit, puisqu'un passage trop rapide de l'une à l'autre fatiguerait inutilement celui qui joue.

VARIATION 1. On la joue d'un coup d'archet long et coulant.

VARIATION 2. On n'y trouve que quelques sons harmoniques (de flageolet) qui se jouent avec une forte pression du pouce.

VARIATION 3. On la joue d'une manière toute particulière; elle commence en poussant depuis l'extrémité de la pointe de l'archet; il ne faut y employer que la plus petite partie possible de la longueur de l'archet, et les notes courtes doivent être faites seulement avec le poignet. Les notes qui ne sont pas ponctuées se jouent d'un coup d'archet médiocrement long.

VARIATION 4. Elle commence également en poussant.

VARIATION 5. Elle est en sextolets, et a été calculée seulement pour faire acquérir aux doigts une grande facilité.

VARIATION 6. C'est la plus difficile à jouer, parceque souvent on n'y est plus maître de son archet. Pour éviter cet inconvenient, il faut avoir soin de tenir l'archet immobile après la premiere note. Pour plus de clarté, j'ai marqué dans les quatre premières variations la place des points par des pauses en 32.

VARIATION 7. Celle-ci produit le plus bel effet, jouée en poussant, pourvu que ce coup d'archet se fasse légérement avec la main.

VARIATION 8. C'est une variation avec l'archet sautillant, sur l'emploi duquel je me suis étendu plus haut.

VARIATION 9. Elle consiste en doubles sons dont l'exécution n'est pas sans quelques difficultés.

Ces variations sont suivies de la **CODA**, c'est-à-dire, suite, appendice; qui en est la confirmation et en forme la finale. Dans les menuets, ou SCHERZI, l'emploi en est fréquent; mais alors on ne lui donne pas autant d'étendue qu'on l'a fait ici. Les arpèges, en commençant la CODA, doivent être faits avec la pointe de l'archet, et dans ces arpèges, vers la fin de la pièce, les premiers sons du premier et troisième quart de mesure doivent être coupés chaque fois d'une manière tranchante. Dans les mesures finales, il ne faut conduire l'archet que par un léger mouvement avec la jointure du bras.

Andante grazioso. ♩ = 108.

THÈME.

Var: 1.

Poco piu lento

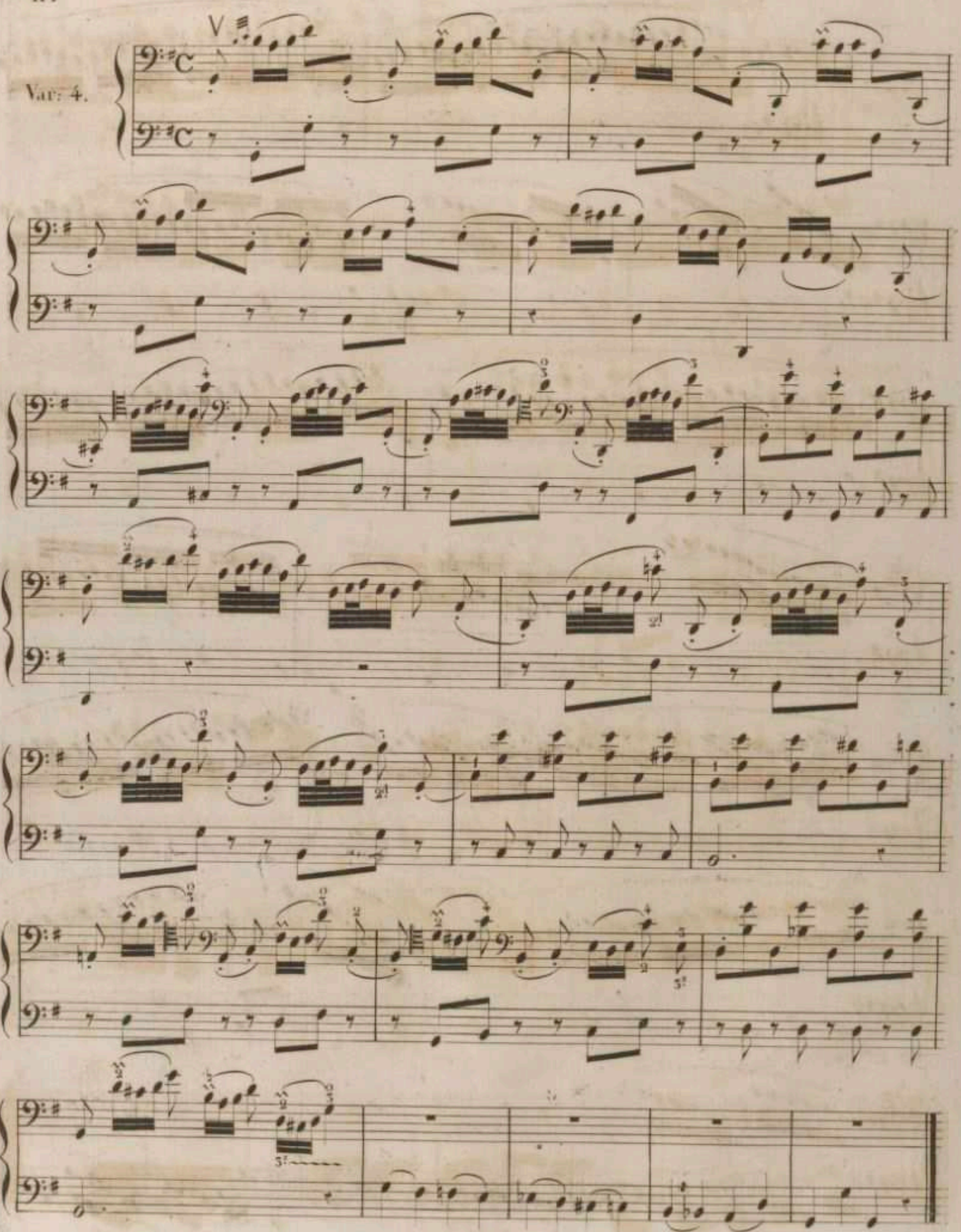
Var: 2.

Var: 3.

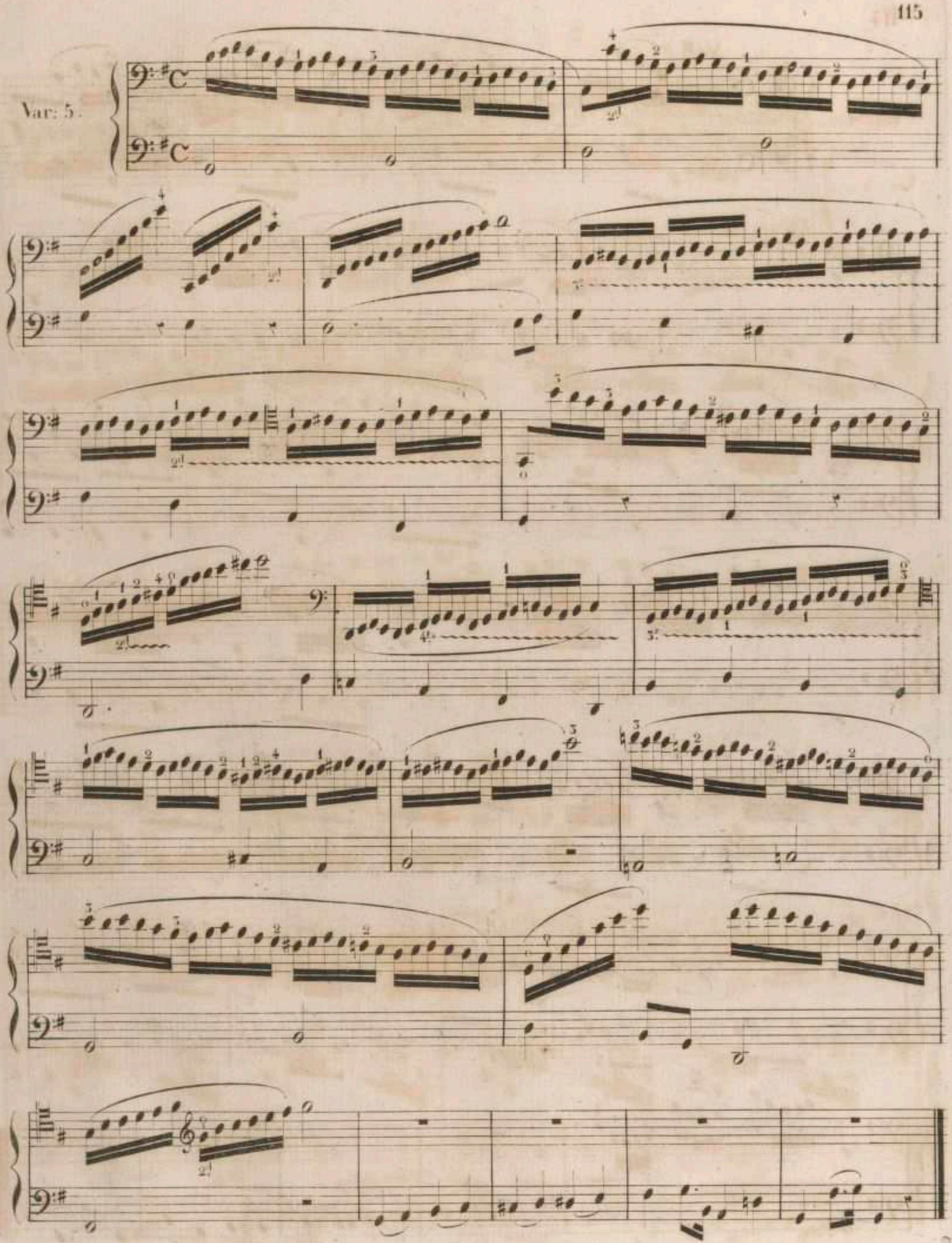
Medessimo tempo.

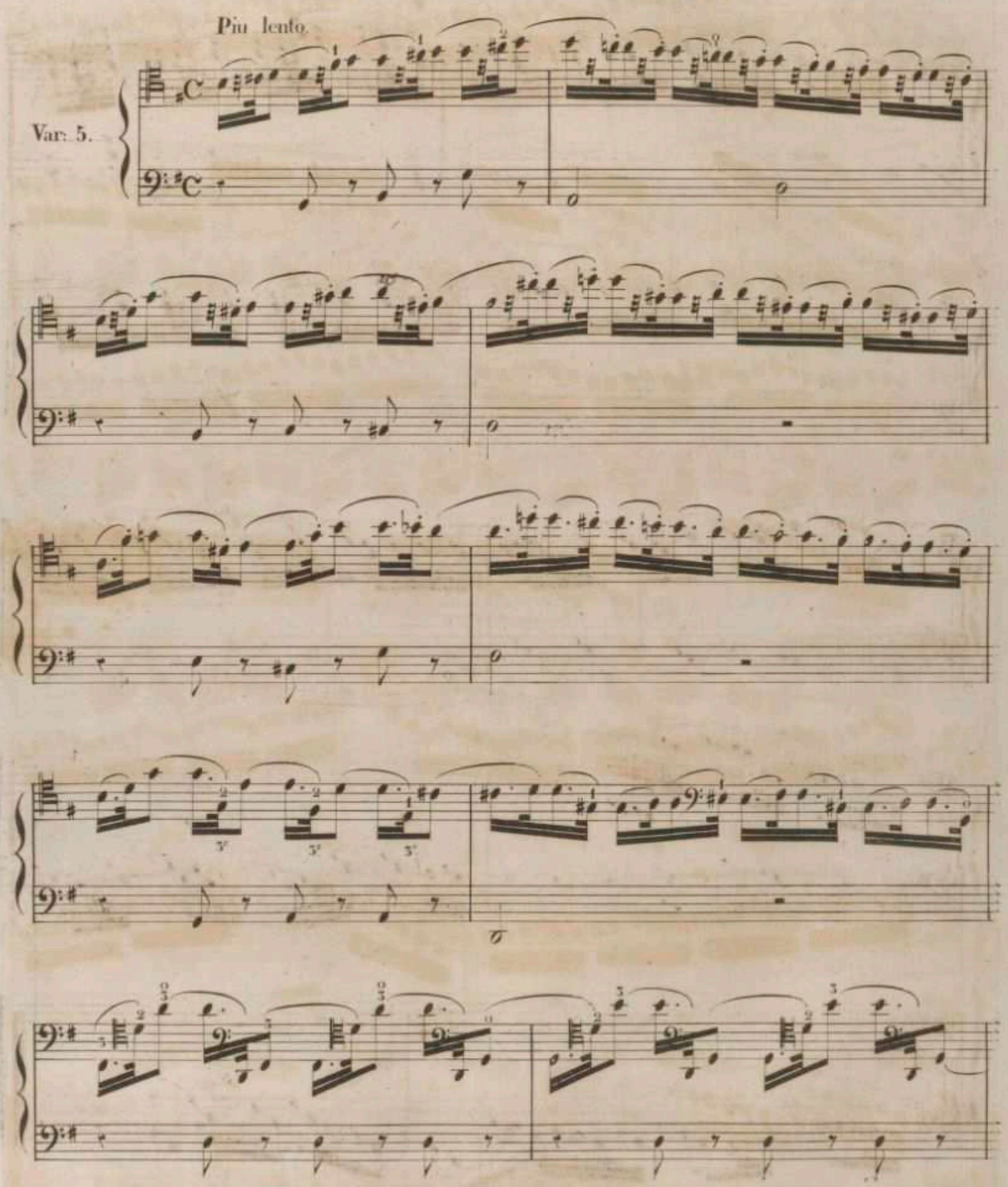
V

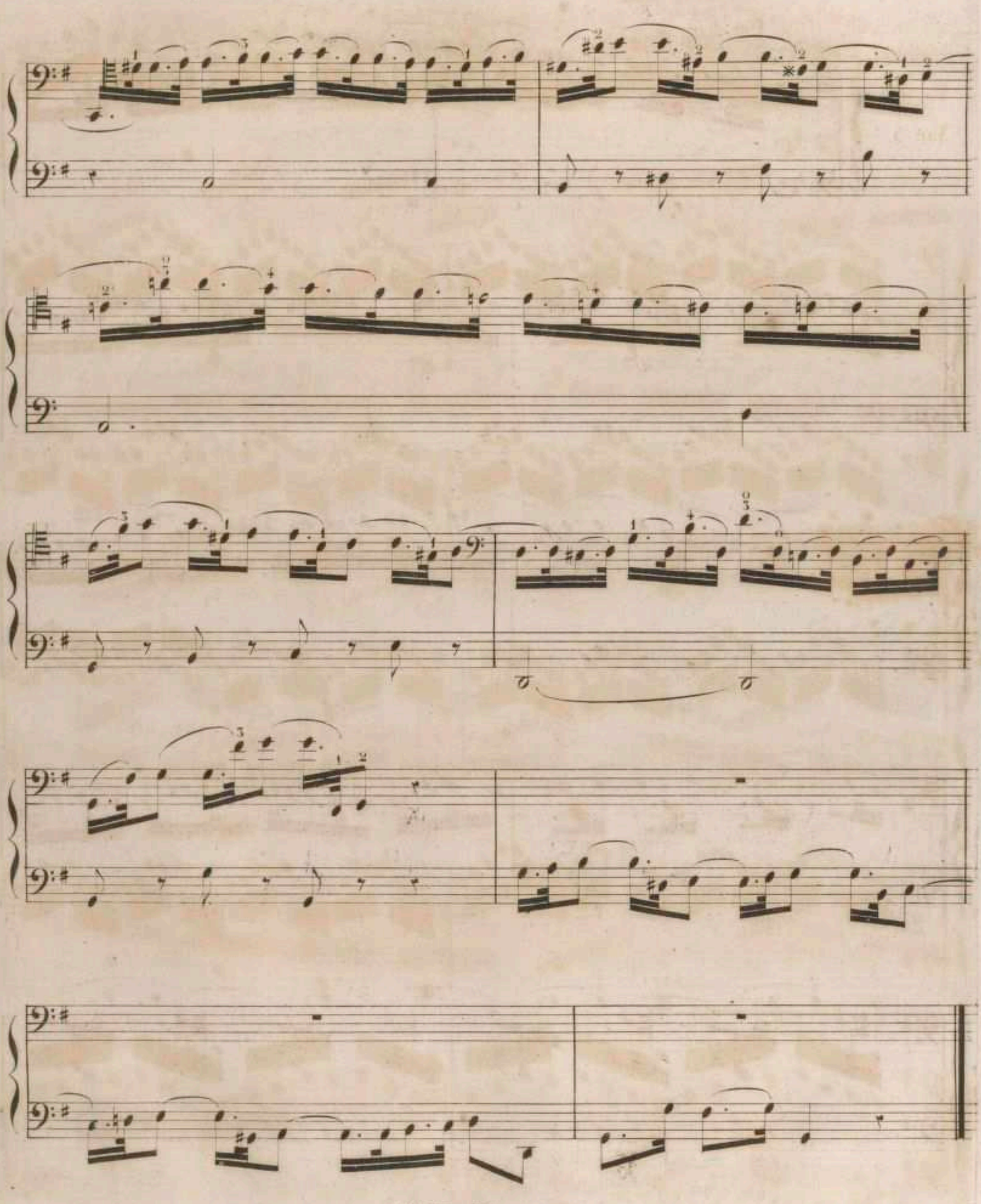
Var: 4.

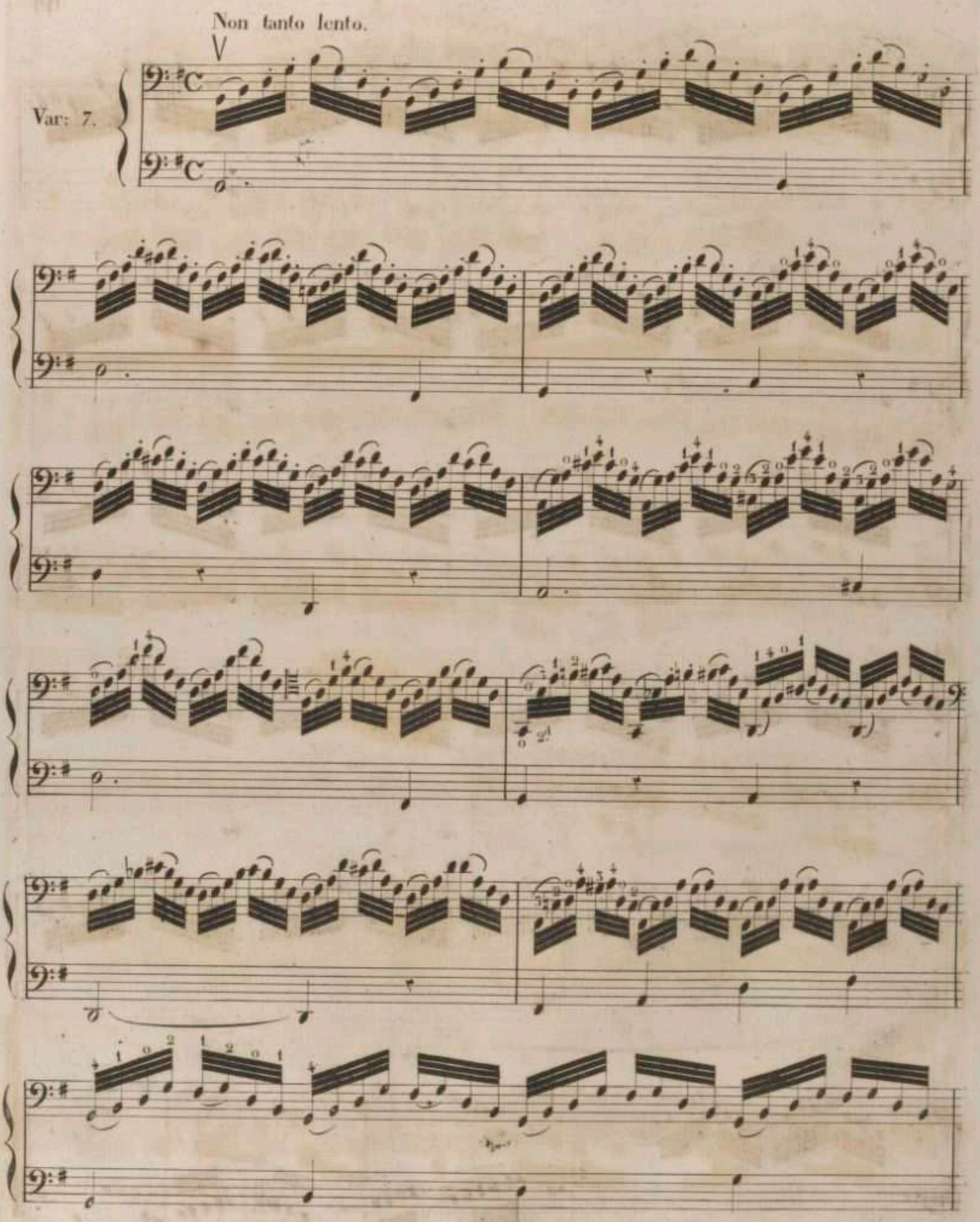


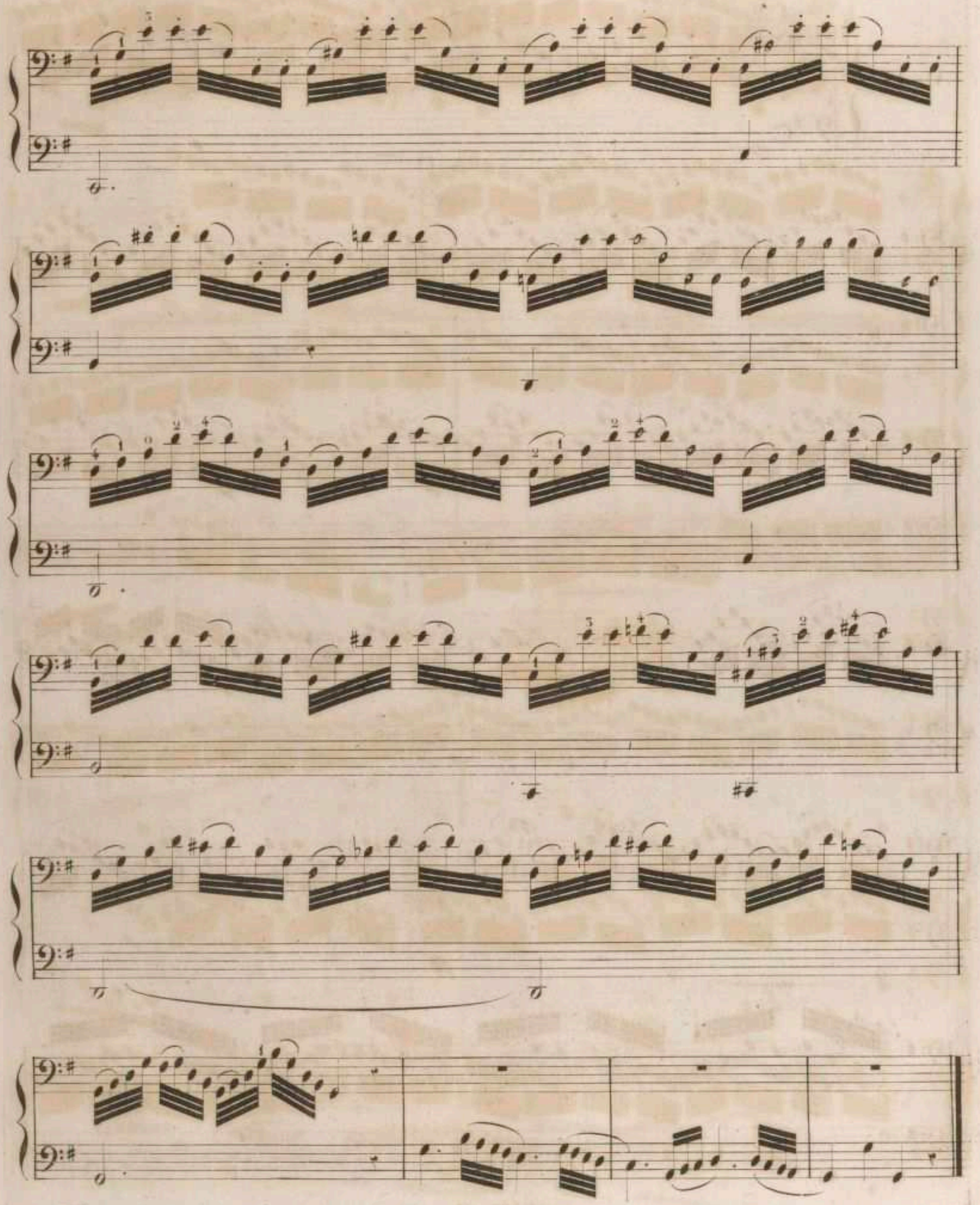
Var: 5.



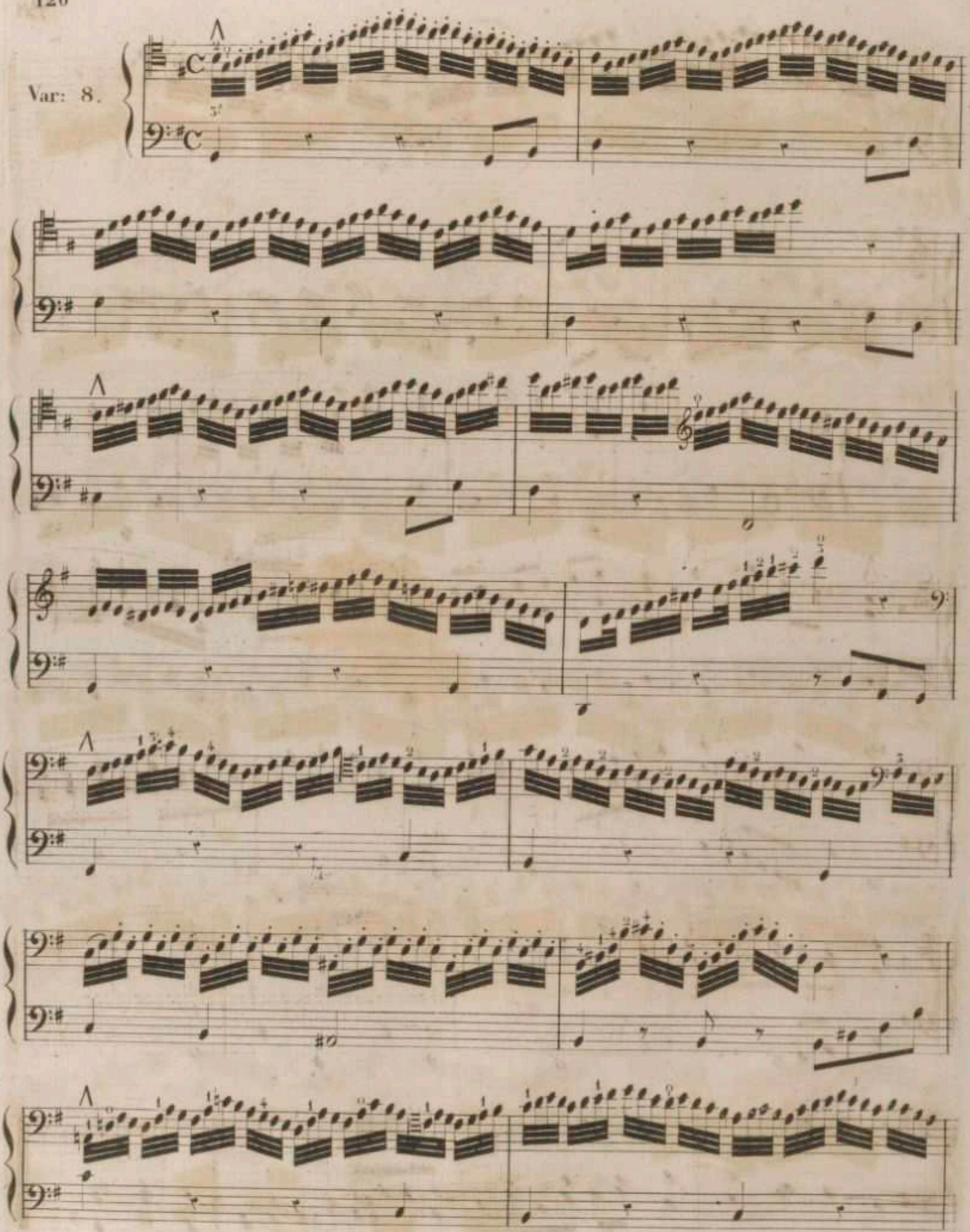

Più lento.
Var: 5.

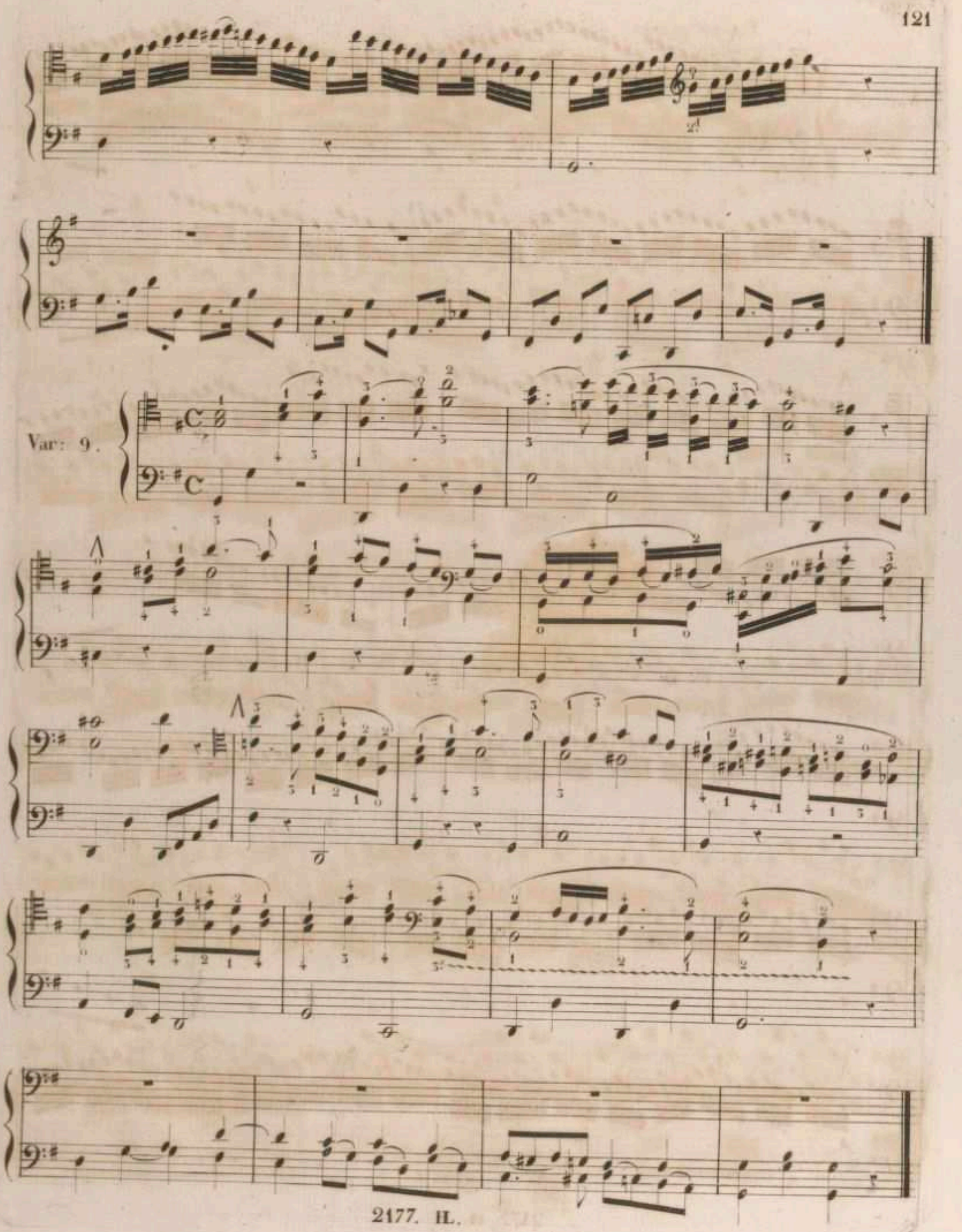



Non tanto lento.
V
Var: 7.



Var: 8.

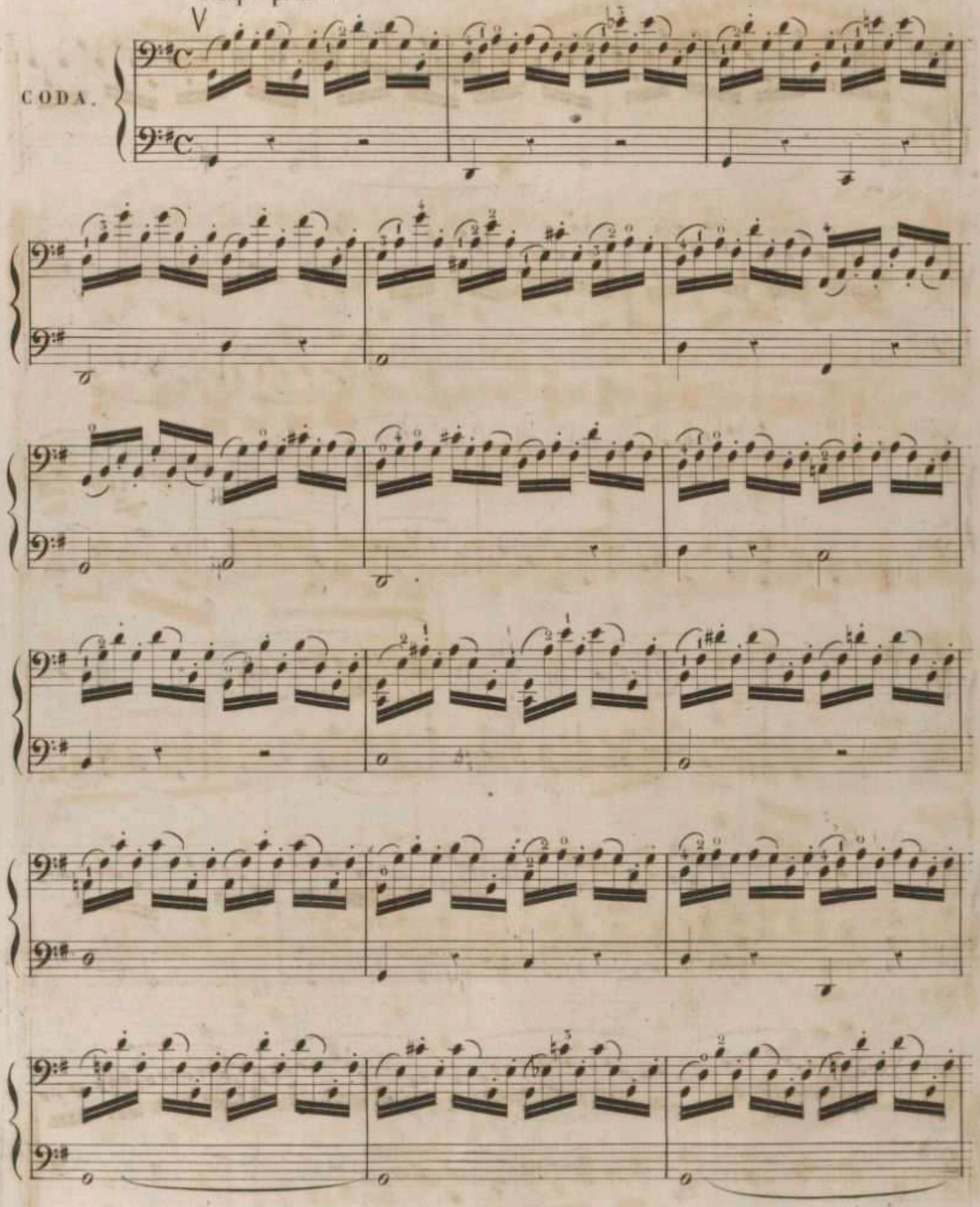


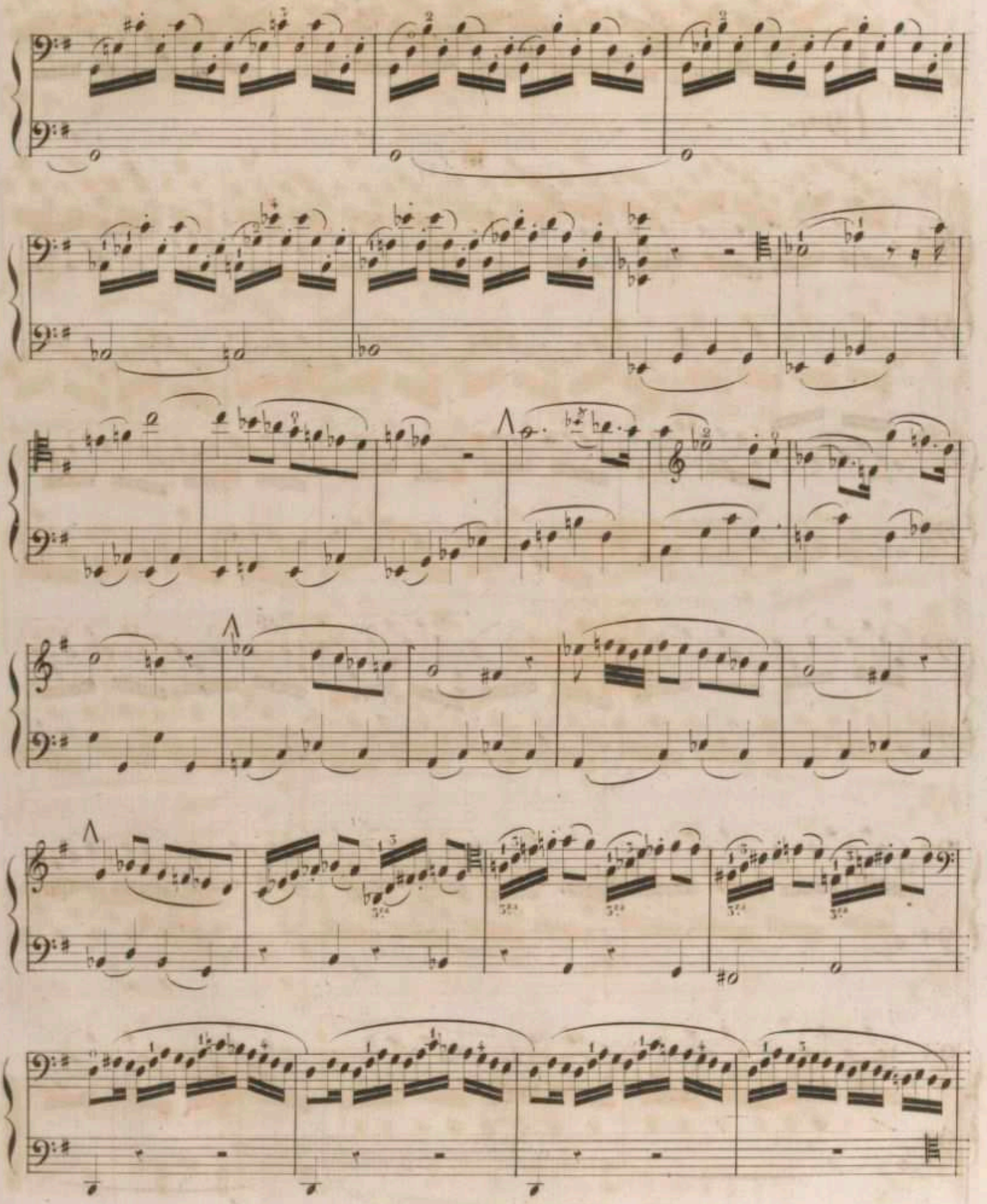

Var: 9.

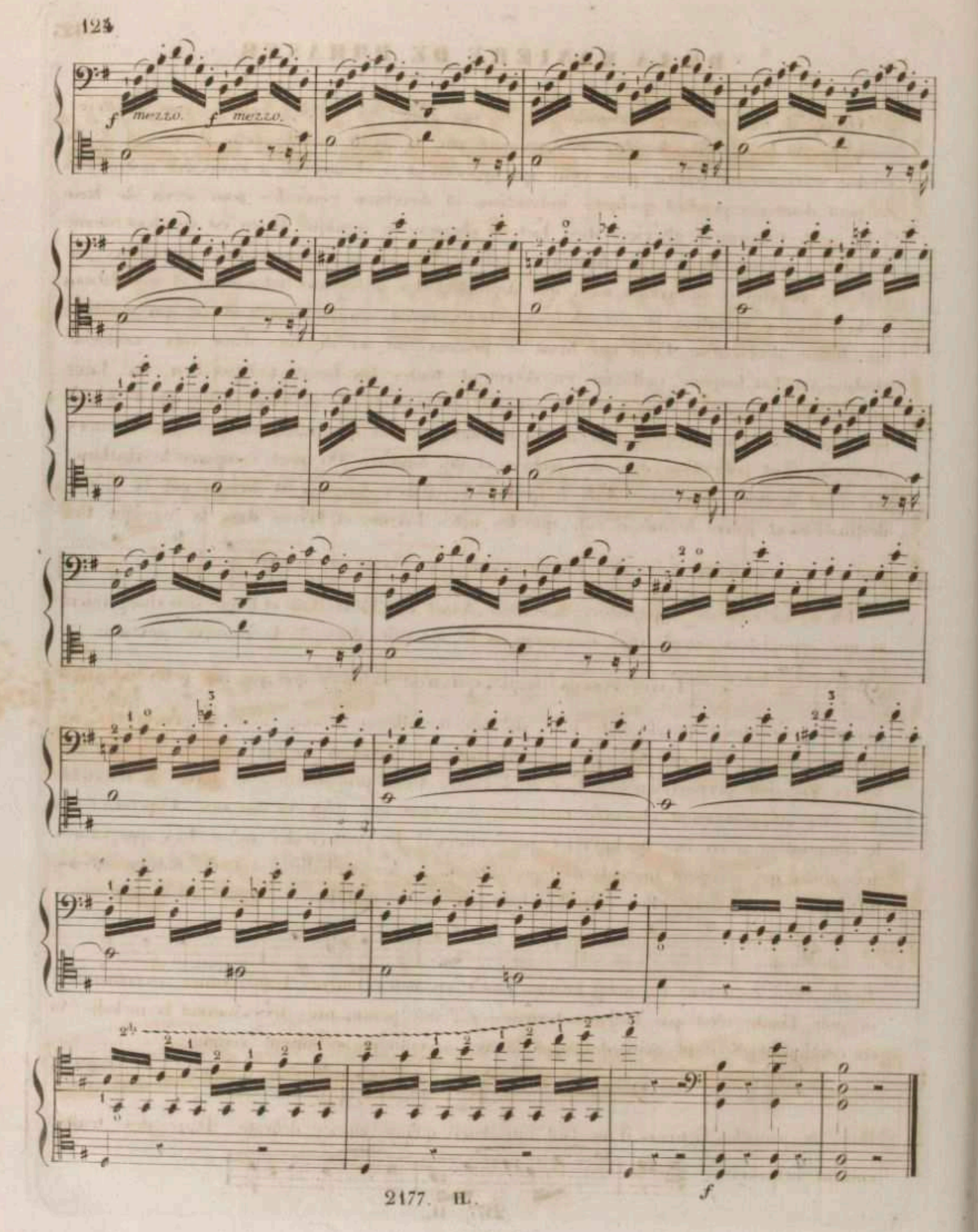
Tempo primo.

V

CODA.

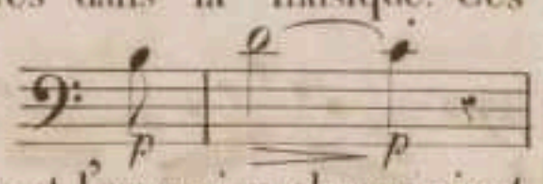




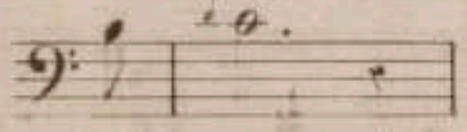

f mezzo.
f mezzo.
f

DE LA MANIERE DE PHRASER.

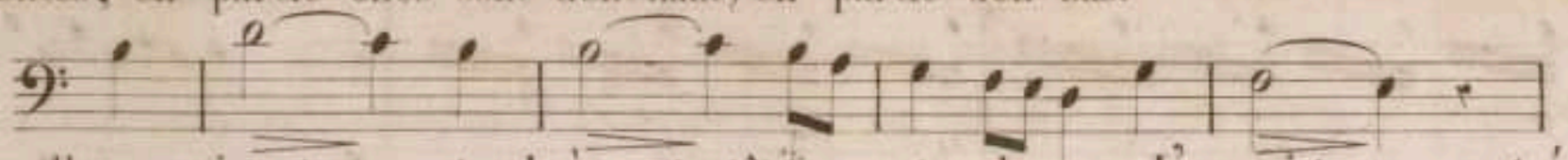
Quoiqu'il soit presque impossible de donner dans des règles écrites une théorie complète de la manière de phraser, d'appliquer par la seule parole cette théorie, et de la rendre suffisamment claire pour ceux qui apprennent à chanter ou à jouer d'un instrument, on peut donner cependant quelques instructions et directions générales pour servir de base à un perfectionnement ultérieur dans l'art de phraser en musique. Il en est du chant comme de la déclamation. Dans cette dernière, c'est de la plus ou moins grande importance de certaines phrases et de certains mots que dépendent les différentes intonations et modulations de la voix, son élévation et son abaissement alternatifs, en un mot tout ce qui constitue une bonne déclamation. Celui qui lirait ou prononcerait un discours d'une voix monotone et dans un ton toujours uniforme en détruirait toutes les beautés; et au lieu de faire sur l'auditeur l'impression qu'il s'était proposé de produire, il ne ferait naître que le dégoût ou l'ennui. Tel aussi est le sort de la musique, si l'on n'y introduit pas les nuances nécessaires, et pour ainsi dire des ombres et des lumières. On peut comparer le rhythme du chant à celui des vers dans lesquels les syllabes longues et brèves ont la même destination, et jouent le même rôle que les notes longues et brèves dans la musique. Ces mots, par exemple: je t'aime, on les phraserait ainsi en musique:



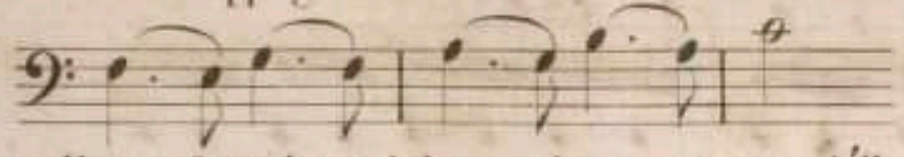
Ici le RÉ est une appogiature accentuée devant l'UT. Le rhythme et l'expression changeraient si une appogiature simple était marquée, on le noterait alors de la manière suivante:



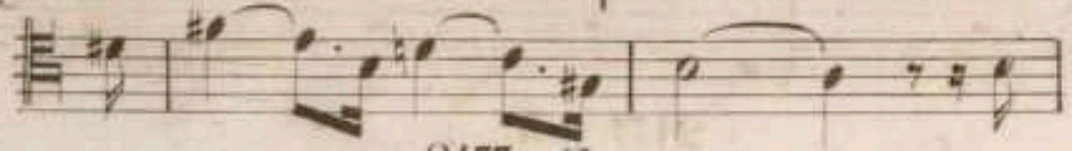
L'APPOGIATURA simple, qui n'est indiquée que par une petite note, n'est pas plus accentuée que la note près de laquelle elle se trouve; mais l'APPOGIATURA accentuée qu'on écrit en entier, en grandes notes, reçoit, tant au FORTE qu'au PIANO, une légère pression proportionnée à l'un et à l'autre. Cette proportion à la force de l'ensemble doit être soigneusement observée tant dans le chant que dans le discours. Cependant si le compositeur a en vue quelqu'effet particulier, il le prescrit lui même. Les appogiatures accentuées qui occupent une place importante dans les mélodies sont de nature très-différentes; en partie elles sont d'en haut, en partie d'en bas.

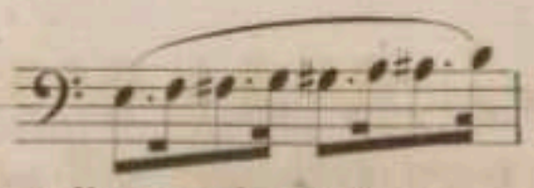
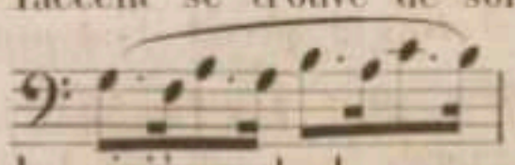


Tantôt elles consistent en notes brèves, tantôt en notes longues. L'appogiature accentuée avec sa note finale n'est pas toujours terminée par une pause; mais très-souvent la mélodie va en continuant. Souvent aussi des appogiatures accentuées se suivent comme:



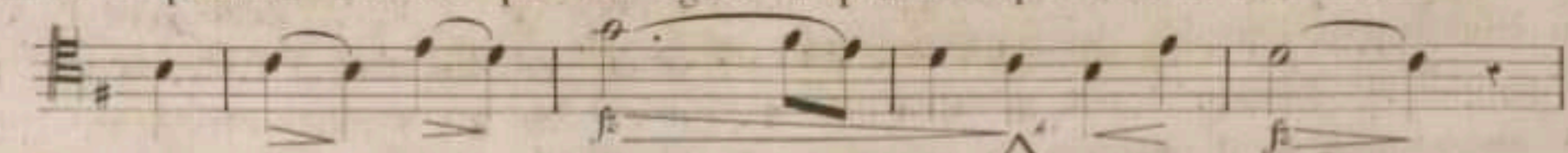
Dans de pareilles figures, il ne faut introduire qu'une nuance délicate. Dans des traits comme celui-ci:

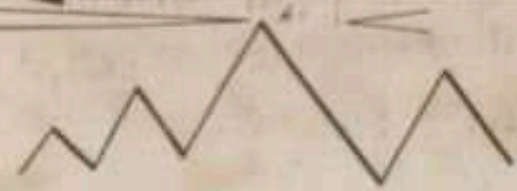


l'accent se trouve de soi-même. Des traits comme:  ou comme:  ne se marquent presque pas; ils reçoivent leur accent en donnant le seizième de la mesure très bref. Plus la mesure d'une pièce est rapide, plus la note finale de l'appogiature accentuée doit être brève pour que l'exécution ne devienne pas traînante. En finissant (dans les cadences), la note finale peut être aussi courte que possible et de façon à ce qu'on l'entende à peine. Il faut prendre garde de ne pas confondre la note finale d'une appogiature accentuée avec la note finale d'une cadence.

Ce qui demande encore une attention toute particulière, c'est la note avant la mesure. Dans l'ADAGIO, ou toute autre mesure lente, il faut donner la note avant la mesure, si elle consiste en une seule note, plus longue qu'elle n'est écrite, afin qu'elle s'unisse d'avantage et se fonde en quelque sorte dans la mesure entière, tandis que dans l'ALLEGRO on la fait plus courte qu'elle n'est écrite, pour donner plus de force à la note entière; bien entendu cependant que cela n'a lieu que si c'est au commencement d'un morceau ou d'une nouvelle période dans la pièce. Pour la note entière aussi, il y a une différence selon qu'elle est employée dans l'ADAGIO ou dans l'ALLEGRO. Une note entière marquée d'un FORTE dans l'ALLEGRO, reçoit d'abord toute sa force, tandis que dans l'ADAGIO on ne lui donne pas tout d'abord le plus haut degré de force, pour pouvoir, dans la durée de la note, la laisser s'accroître encore ou diminuer à volonté, car c'est par ce procédé qu'on donne à l'ADAGIO une expression plus douce, plus tendre, et plus de verve à l'ALLEGRO. Il faut remarquer encore qu'une note de mesure PIANO dans l'ALLEGRO reste PIANO pendant toute sa durée; dans l'ADAGIO, au contraire, on lui communique toujours une petite ondulation. En général, dans l'ADAGIO et dans les autres mesures lentes, c'est surtout l'expression qu'il faut rechercher bien plus que dans les mesures rapides; mais si au contraire, dans un ALLEGRO de concerto, par exemple, on introduisait les mêmes nuances que dans l'ADAGIO, on lui ôterait son style grandiose: tout dépend donc du caractère du morceau de musique qu'on exécute. On fait bien moins ressortir les choses dans les notes brèves que dans les notes longues.

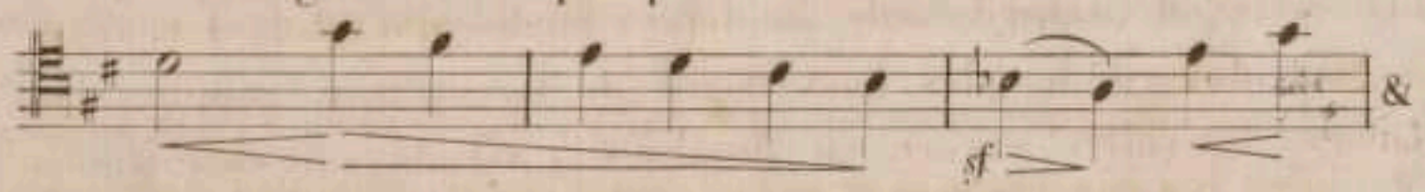
S'il faut enfler les sons, c'est-à-dire les augmenter de valeur peu à peu, ou bien les diminuer de même, on le voit par les notes, selon qu'elles sont ascendantes ou descendantes. On doit faire ressortir les ascendantes un peu plus que les descendantes. Seulement si, en descendant, il se présente un son qui n'est pas du mode dans lequel la pièce est écrite, on doit l'accentuer un peu plus; et le cas où il ne faudrait point le faire ressortir du tout ne se présente que rarement. Si l'on voulait rendre sensible pour les yeux, c'est-à-dire peindre l'expression musicale par un signe, on pourait représenter le son suivant:



par cette figure: 

On voit ici que plus les notes montent plus l'expression du sentiment prend d'intensité, et que du moment ou elles descendent de nouveau, l'accent diminue aussi. L'avant dernière note est une APPOGIATURE ACCENTUÉE; on lui donne une plus grande pression qu'à la note précédente, quoique dans la figure, celle-ci se trouve placée plus haut. C'est de cette manière que chaque phrase de chant peut être représentée par une figure; et en appliquant constamment ce principe, on atteindrait infailliblement au plus haut degré de l'expression dans l'exécution musicale: seulement dans les morceaux de contre-point où un thème quelconque est traité dans plusieurs parties, ou l'on fait tout au plus ressortir un peu ce thème, la méthode dont nous venons de parler ne saurait être appliquée; mais les passages de ce style paraissent rarement dans les solos, quoique là aussi, on en trouve de tems à autre quelques idées éparses. Dans les endroits qu'on joue très-vite, comme par exemple dans ce qu'on nomme des TRAITS, des marques ou indication ayant rapport à l'expression ne peuvent être admises; car ici on ne fait ressortir que de tems en tems et très-peu, quelques sons pour que le tout ne devienne pas monotone.

Comme exemple de ce cas où une note isolée n'est pas contenue dans le mode de la pièce, et est accentuée malgré cela un peu plus en descendant, nous mettons ici le morceau suivant:



Mais ce bémol, là aussi, doit être considéré comme une appogiature accentuée. De même que dans la déclamation oratoire l'orateur baisse la voix dans les endroits sérieux ou touchans de son discours, tandis qu'il l'élève là où son sujet s'égaie et présente des images riantes; de même on emploie de préférence dans la musique les sons du mode mineur, et cela dans une progression descendante, si l'on veut exprimer un sentiment profondément grave et sérieux. La raison en est que tandis que les sons du mode majeur restent invariablement les mêmes, tant en montant qu'en descendant, ceux du mode mineur doivent être élevés de deux ou trois tons, pour obtenir une sensible, sans laquelle il ne peut pas y avoir de cadence finale. Toutes les fois que cette dernière se présente comme dernière note, il faut, à cause de l'expression, la faire ressortir un peu plus que les autres. Si dans le mode mineur il parait un son qui ne fasse point partie de la tonalité du morceau, il faut l'accentuer tout particulièrement. C'est précisément à cette manière différente d'accentuer les sons qu'il faut attribuer cette teinte douce et mélancolique qui est l'attribut du mode mineur. Il faut ajouter à cela que pour renforcer le caractère propre à ce mode, on prend la note sensible un peu plus haut que dans les tons majeurs, et la petite septième un peu plus bas. Il faut prendre garde seulement de ne pas exagérer ce procédé, sans cela il est d'un effet très-désagréable. Au reste, je répète ici ce que j'ai déjà fait observer, qu'il n'est pas possible de déterminer avec précision tous les cas où une accentuation partielle des sons doit avoir lieu. Pour l'explication de ce qui a été dit plus haut, nous donnons ici quelques morceaux destinés à servir d'exemples.

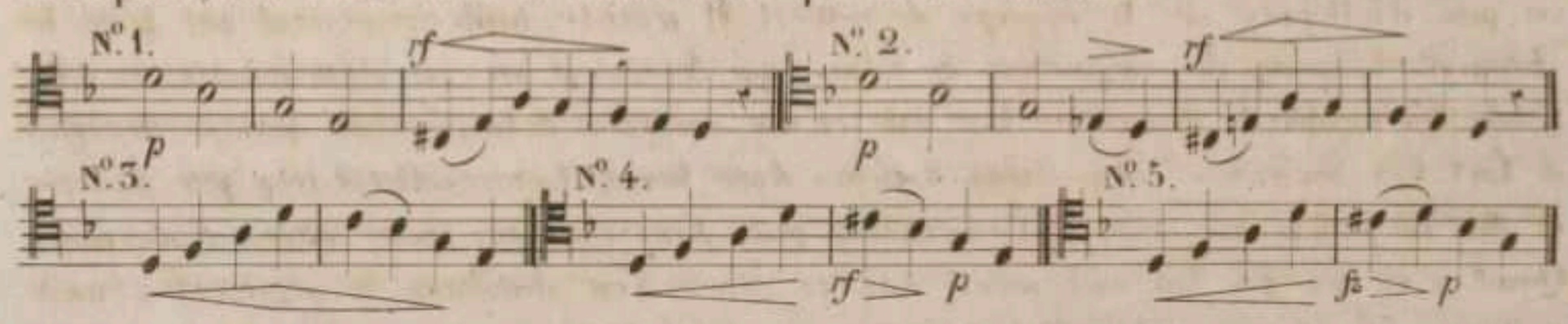
Dans le N.° 1, UT DIÈZE est la sensible, quoiqu'il soit le plus bas, c'est lui qu'il faut faire ressortir le plus.

Dans le N.° 2, MI BÉMOL est un son très-sensible qu'il faut faire ressortir à cause de l'expression.

N.° 3 est un motif ordinaire, et il se trouve dans le même rapport que s'il était au mode majeur.

N.° 4, quoiqu'il aille en descendant est pourtant relevé par l'expression, à cause de ce qu'il présente d'exceptionnel relativement à la note sensible.

Dans le N.° 5, l'UT DIÈZE est plus qu'une appogiature simple, et ne peut pas, par consequent, être donné avec la même force que la note suivante.



Ce qui a été dit des appogiatures dans le mode majeur, a lieu aussi pour les tons du mode mineur.

DU CARACTERE DES PIECES DE MUSIQUE ET DE LEUR ACCOMPAGNEMENT.

Le concerto qui pour celui qui joue des solos est le morceau de musique le plus complet, se compose d'un ALLEGRO, d'un ADAGIO et d'un RONDO. Il est accompagné par des violons, des violes, des basses, des flûtes, des hautbois, des clarinettes, des bassons, des cors, des timbales et des trompettes. La forme ordinaire en est la suivante: l'ALLEGRO commence par un TUTTI; après le premier SOLO qui est accompagné par des instrumens à cordes, et en partie aussi par des instrumens à vent, vient un second TUTTI, et après ce dernier un second SOLO qui, quelquefois, est suivi encore par un TUTTI. Souvent aussi le troisième SOLO (solo finale), se lie immédiatement et sans interruption au second, et finit l'ALLEGRO avec un TUTTI tout court. Le but principal qu'on se proposât dans l'invention de cette forme de composition musicale fut de fournir à l'artiste une occasion de montrer dans toute son étendue l'habileté qu'il a acquise dans l'exercice de son art. C'est pourquoi le CONCERTO SOLO doit contenir à côté de morceaux chantants, des phrases d'une exécution difficile. Ces dernières donnèrent naissance à ce qu'on appelle des traits.

L'ADAGIO de CONCERTO doit s'adresser particulièrement au sentiment, le RONDO être gai et riant. Ce dernier, au reste, ressemble à l'ALLEGRO pour la forme; avec cette différence pourtant qu'il commence par le motif qu'on répète après chaque SOLO. Si ce dernier a plusieurs parties obligées, il prend le nom de CONCERTANTE. Le CONCERTINO ressemble au CONCERTO,

seulement il est plus court, parceque toutes les parties se suivent sans interruption. Il se compose d'un TUTTI peu développé, d'un SOLO suivi d'un ADAGIO; et il finit par un petit RONDEAU. Si un concerto est écrit dans un mode majeur, ce morceau exige une exécution brillante; s'il se trouve dans un mode mineur, l'exécution en doit être douce et mélancolique. Autrefois les CONCERTOS étaient tellement vides d'idées, la facture en était si commune, qu'ils manquaient tout à fait d'un caractère positif. Après les grands progrès que l'art de la musique a faits on ne pouvait plus se contenter de pareille productions. Une nouvelle époque pour la musique instrumentale commence avec les concertos de Mozart. Ce que Sebastian Bach et d'autres grands compositeurs ont écrit à des époques antérieures a eu peu d'influence sur la musique de concert. Il n'existe malheureusement pas pour le violoncelle beaucoup de compositions de valeur qui demandent une exécution habile, et dont l'étude soit capable de donner un bon style et une exécution distinguée aux jeunes disciples de l'art. Ces anciennes compositions, d'ailleurs d'une bonne facture, offrent trop peu d'idées, et elles ne parlent pas assez à l'imagination pour nous contenter nous autres modernes. Quant à ce que j'ai fait moi-même dans ce genre, j'en abandonne le jugement à mes contemporains et aux violoncellistes qui me succéderont.

De nos jours les CONCERTINI sont fort à la mode; ces pièces de musique se composent de toutes sortes d'élémens étrangers, et qu'on rassemble de tous côtés, ce qui est sans doute plus facile que de composer un CONCERTO régulier et complet. Outre cela on a encore des SOLOS avec accompagnement entier d'orchestre, à l'audition desquels on ne sait pas trop bien si c'est un CONCERTO, un CONCERTINO ou une FANTAISIE qu'on entend. Souvent ces compositions finissent par de soi-disant variations qui font un effet fort plaisant.

DE LA MUSIQUE DE CHAMBRE.

Les solos qui appartiennent à ce genre de musique sont moins longs et demandent moins d'accompagnement que les concertos. On les exécute souvent dans les soirées musicales ou autres assemblées. Au genre nommé musique de chambre appartiennent les NONETTI, OCTETTI, SEPTETTI, SESTETTI, QUINTETTI, les QUARTETTI ou quatuors et les trios. Les sonates et les duos ne sont point destinés à être joués publiquement.

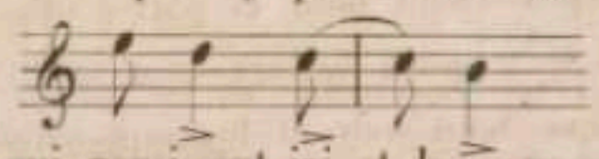
Il n'est pas facile d'écrire pour la musique de chambre des compositions savantes et pleines de goût; et cette difficulté a fait naître la malheureuse habitude, que deux artistes se réunissent pour composer à frais communs des pièces de musique qui doivent manquer, par conséquent, de cette unité si nécessaire à toutes productions d'art, et dans lesquelles on peut bien trouver quelques tours d'adresse déplacés; mais qui ne parlent ni au cœur, ni à l'imagination. C'est ainsi pourtant qu'on méconnait le véritable, le grand but de la musique qui ne doit pas servir seulement d'amusement vain et frivole, mais qui est destinée surtout à réveiller et à entretenir la sensibilité du cœur humain, et à faire naître en nous l'amour de tout ce qui est grand et beau.

Celui qui veut dire un solo avec accompagnement de plusieurs instrumens et de manière à ce faire remarquer, doit commencer par se familiariser avec le caractère de la pièce qu'il veut exécuter. Si c'est un CANTABILE, il faut qu'il le récite selon toutes les règles de la déclamation musicale, pour être bien compris par l'auditeur. Est-ce un morceau chantant avec un final brillant? il faut qu'il tâche d'établir une liaison entre ces deux parties, et il ne doit pas négliger le chant pour la partie plus brillante. En effet, chaque pièce musicale qui a quelque valeur sous le rapport de l'art, c'est-à dire de la composition, a aussi un caractère positif et prononcé que bien souvent le compositeur lui même indique déjà par la dénomination dont il qualifie sa pièce, pour aider celui qui joue à en saisir le véritable style. Si la poésie à fourni des paroles à la musique, il faut bien se pénétrer de l'esprit du poëme, afin que les sons devenus paroles à leur tour expriment et traduisent en quelque sorte le sens du poëme. Pour obtenir complètement ce résultat, il est nécessaire que l'artiste joue d'abord et à différentes reprises la pièce avec l'accompagnement entier, afin qu'à l'aide de l'harmonie il la conçoive comme un tout. Mais si son propre esprit n'est pas animé, dirigé par cette harmonie, si son âme n'en sent pas les puissantes inspirations, il ne produira rien de grand, rien de véritablement beau; et il pourra tout au plus amuser quelque tems, comme cela arrive à plus d'un artiste qui porte un nom célèbre.

Ce n'est pas seulement à la musique grave et sérieuse qu'un esprit poétique doit servir de base, il faut aussi de la poésie dans les compositions dont le caractère est gai et gracieux, ou même plaisant et comique. Dans l'exécution de ces dernières, il faut éviter tout ce qui est lourd et traînant, tâcher d'indiquer et de faire ressortir par des coups d'archet courts, ce qui doit porter le caractère du caprice et de la gaîté; et là où, par la présence d'un point d'orgue 𝄐, on veut, je suppose, faire naître quelqu'attente, ce silence ou cette pause doit durer plus longtems que, dans les mêmes circonstances, cela n'aurait lieu dans une musique plus sérieuse. Il y a dans le genre comique une limite certaine qu'on ne peut guères franchir sans inconvénient, quand même la nature particulière de l'instrument le permettrait. Entr'autres tours de force, on a quelquefois (et cela peut bien amuser des auditeurs d'un goût bizarre), imité sur le violon jusqu'aux cris de plusieurs animaux. Un ancien violoniste, nommé Scheller, était connu par ces jeux d'adresse et ces bizarreries. Il serait peut-être plus facile encore de les exécuter sur le violoncelle; mais ce serait profaner cet admirable instrument que de le faire servir à de pareilles niaiseries.

Quant aux thèmes avec variations, ils n'ont très-souvent aucun caractère positif: dans ce cas ce qu'on peut faire de mieux, c'est de mettre autant que possible, dans leur exécution, de la grâce et du goût. Il en est bien autrement des chants nationaux variés, si le compositeur a appris à connaître ces chants dans le pays où ils sont nés, s'il a pénétré bien avant dans l'esprit et le caractère de la musique nationale, les variations qu'il sera appelé à composer sur cette musique pourront avoir un caractère propre, et satisfaire aussi par là; on s'en convaincra facilement en comparant de pareilles variations avec les airs variés ordinaires. l'Espagne, la Russie, l'Italie, nous offrent une grande abondance de

ces chants qu'on peut exploiter à son aise. Les chansons françaises, allemandes et tyroliennes sont rarement nationales (*); car on ne peut appeler chants nationaux que ceux qui sont nés parmi le peuple et de lui, et non ceux qui par une certaine forme nationale, et parcequ'on les a souvent et longtems chantés, ont acquis le droit de bourgeoisie. Les airs espagnols qui ont une mesure particulière, demandent un jeu piquant, et pour y parvenir, il faut marquer les endroits équivalens à des syncopes comme:

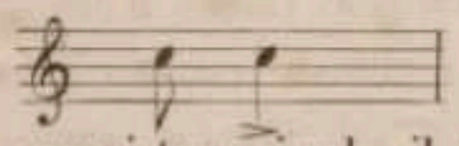


Il y a cependant une différence entre les notes qui paraissent ici et les syncopes, et cette différence consiste en ce que, dans les premières, la pression s'exerce au commencement de la note tandis que dans les dernières cela n'a lieu que vers la fin. En même tems, il faut chercher, autant que possible, à faire passer une mesure dans l'autre, afin que l'auditeur ne s'apperçoive pas tout d'abord qu'elle est la mesure dans laquelle on joue. Dans les compositions auxquelles des danses nationales servent de base, la mesure devient plus sensible.

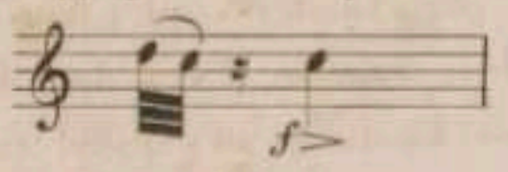
Les airs russes dont le caractère est très-prononcé sont, sous ce dernier rapport plus faciles à exécuter, seulement il faut avoir soin de bien marquer les trois traits distinctifs qui les caractérisent, c'est-à-dire le doux et le gracieux, le gai et jovial; le triste et le mélancolique; surtout il faut les jouer avec l'expression d'un regret vague et d'un sentiment exalté.

Quant aux airs polonais, un petit nombre seulement à été arrangé pour le violoncelle.

Pour ne pas être trop long, je m'arrête à la danse nommé MAZURKA, et je ferai observer que l'expression principale s'y trouve dans la seconde note de la mesure, de cette manière:



Si celle-ci est précédée d'une appogiature simple, il faut que cette dernière soit jouée tout court ainsi:



Pour les airs anglais, pas un seul n'a été varié hors de l'Angleterre, à l'exception du GOD SAVE THE KING.

Les chants écossais sont très-beaux, mais aucun, que je sache, n'a été varié pour le violoncelle.

Peu d'airs danois aussi ont été arrangés pour cet instrument.

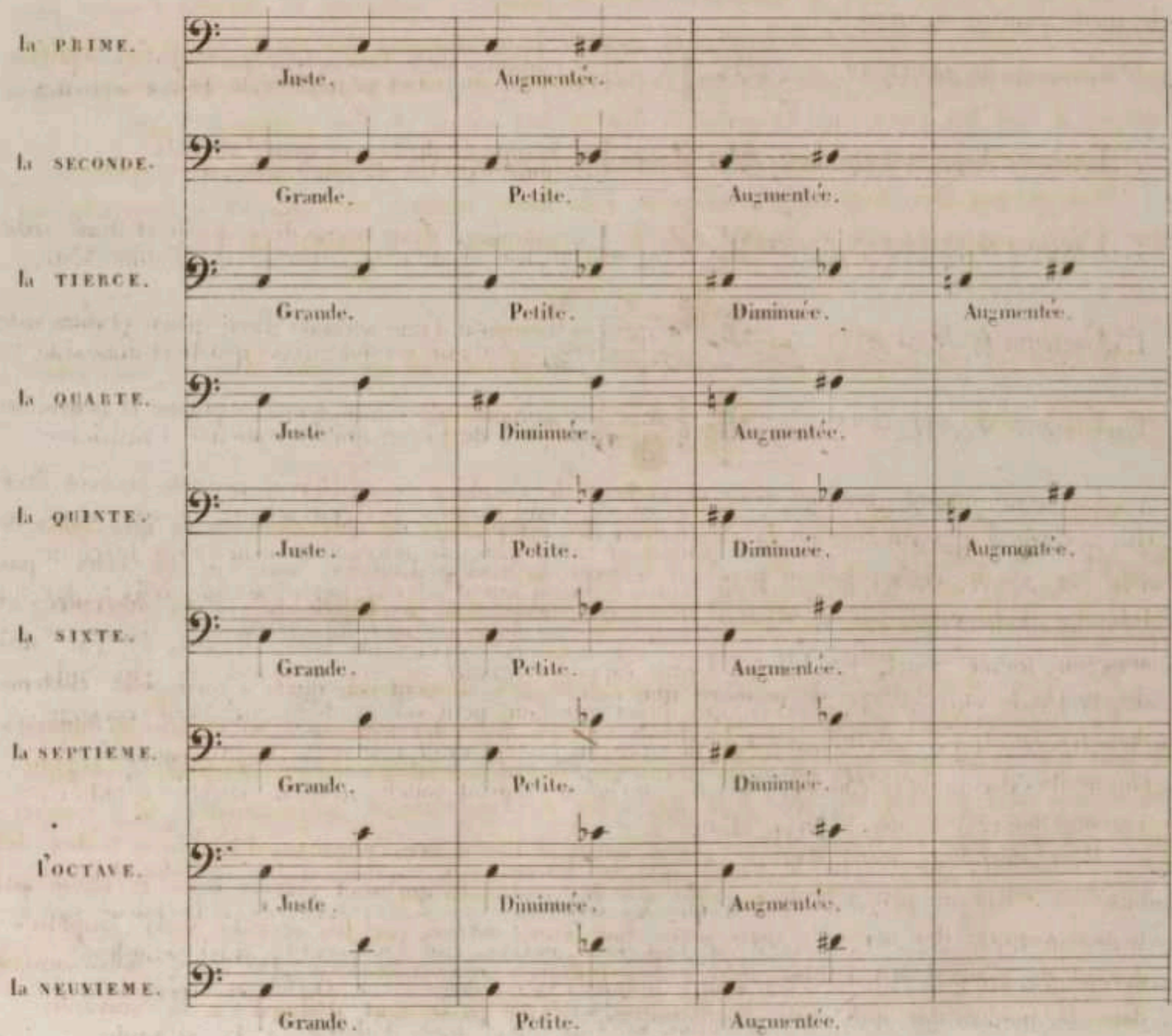
En accompagnant d'autres instrumens, surtout dans les sonates avec violoncelle obligé, il faut que celui qui joue de cet instrument se règle toujours sur celui qu'il accompagne. Si le son qu'il produit est plus fort que celui de l'instrument accompagné, il le couvre; si ce son est plus faible, il entrave l'expression de celui qui joue avec lui.

---

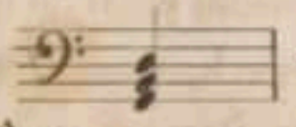
* Je n'entends parler ici, du reste, que des chansons qui ont été arrangées pour le violoncelle.

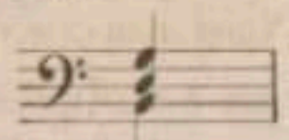
DE L'HARMONIE.

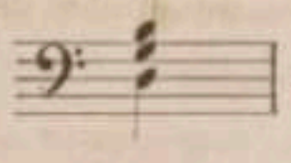
Il est essentiel qu'un violoncelliste ait quelques notions d'harmonie; sans cette connaissance, il n'est pas en état de bien exécuter un quatuor et d'en faire ressortir toutes les nuances. La basse constitue le fondement de l'édifice musical; la clarté et la pression dans le jeu ne suffisent pas ici; l'expression de l'harmonie est produite surtout par la basse. Voilà pourquoi il est impossible de se passer entièrement de la science de l'harmonie. J'en donnerai ici pour les amateurs, qui ordinairement n'ont pas le tems d'en faire une étude suivie, un apperçu au moyen duquel ils apprendront à connaître en même tems la modulation, la solution des accords, ainsi que le progrès harmonique. Nous nous occuperons d'abord des degrés des intervalles, c'est-à-dire de la distance qui sépare un son d'un autre. On les divise en quatre classes, savoir grands intervalles, petits intervalles, intervalles diminués, intervalles augmentés.

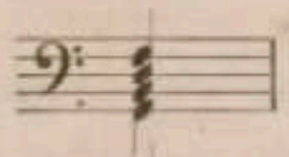


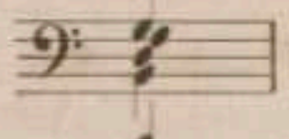
Tous ces intervalles restent les mêmes dans les différens modes. Suivent maintenant les accords et leurs renversemens, c'est-à-dire quand la basse occupé un degré contenu dans l'accord. Il y à deux accords fondamentaux: l'accord parfait consonant, avec ses renversemens; l'accord de la septième dissonant avec ses renversemens. L'accord de neuvième n'est pas un accord fondamental, parcequ'on ne peut pas le renverser. Tous les autres accords naissent des deux accords fondamentaux que nous venons nommer.

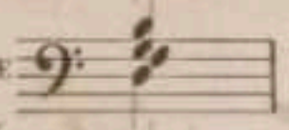
L'accord parfait  se compose d'une tierce et d'une quinte; le ton fondamental s'entend de soi-même.

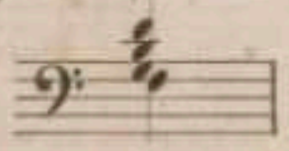
L'accord de sixte  se compose d'une tierce et d'une sixte.

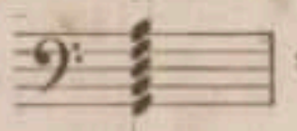
L'accord de quarte et sixte  se compose d'une quarte et d'une sixte soit dans le mode majeur ou mineur.

L'accord de septieme  se compose d'une tierce, d'une quinte et d'une septième.

L'accord de quinte et sixte  se compose de tierce, quinte et sixte.

L'accord de tierce et quarte  se compose d'une tierce, d'une quarte et d'une sixte.

L'accord de la seconde  se compose d'une seconde d'une quarte et d'une sixte.

L'accord de neuvième  se compose de tierce, quinte, septième et neuvième.

La pièce suivante montre assez clairement de combien ces différens accords peuvent être changés par l'augmentation ou la diminution des intervalles. Je dois dire encore qu'à force de subtilité et de recherche, on peut en trouver beaucoup d'autres, mais je ne veux pas fatiguer inutilement par ce travail ceux qui adopteront ma méthode. Pour instruire et amuser, en même tems, j'ai composé une espèce d'étude de modulation, et j'ai mis dessous la basse chiffrée de manière que celui qui joue peut voir quels accords sont contenus dans les figures. Il est tout aussi facile de voir si les intervalles sont augmentés ou diminués; et comme il s'y rencontre plusieurs phrases qu'on ne saurait jouer avec un doigté régulier, j'ai marqué auprès le doigté irrégulier.

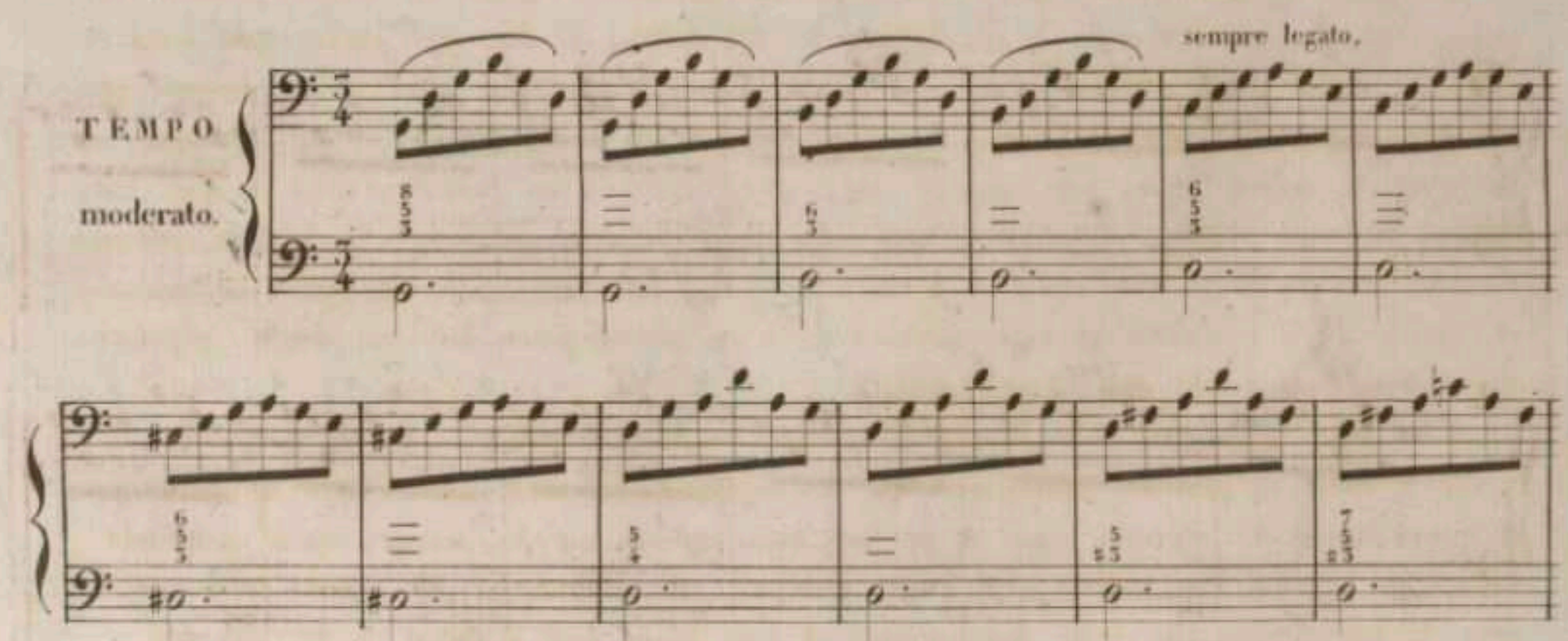
Pour introduire aussi dans le jeu de quatuor les nuances requises, il faut que toutes les sensibles soient un peu accentuées, ainsi que les septiémes qui sont entrées dans la basse par le renversement des accords; mais il ne faut rien outrer, car les accents ainsi employés doivent en général être faibles, c'est à dire indiqués avec délicatesse. On omet très-souvent dans la modulation une suite harmonique, et l'on passe tout d'abord à la suivante.

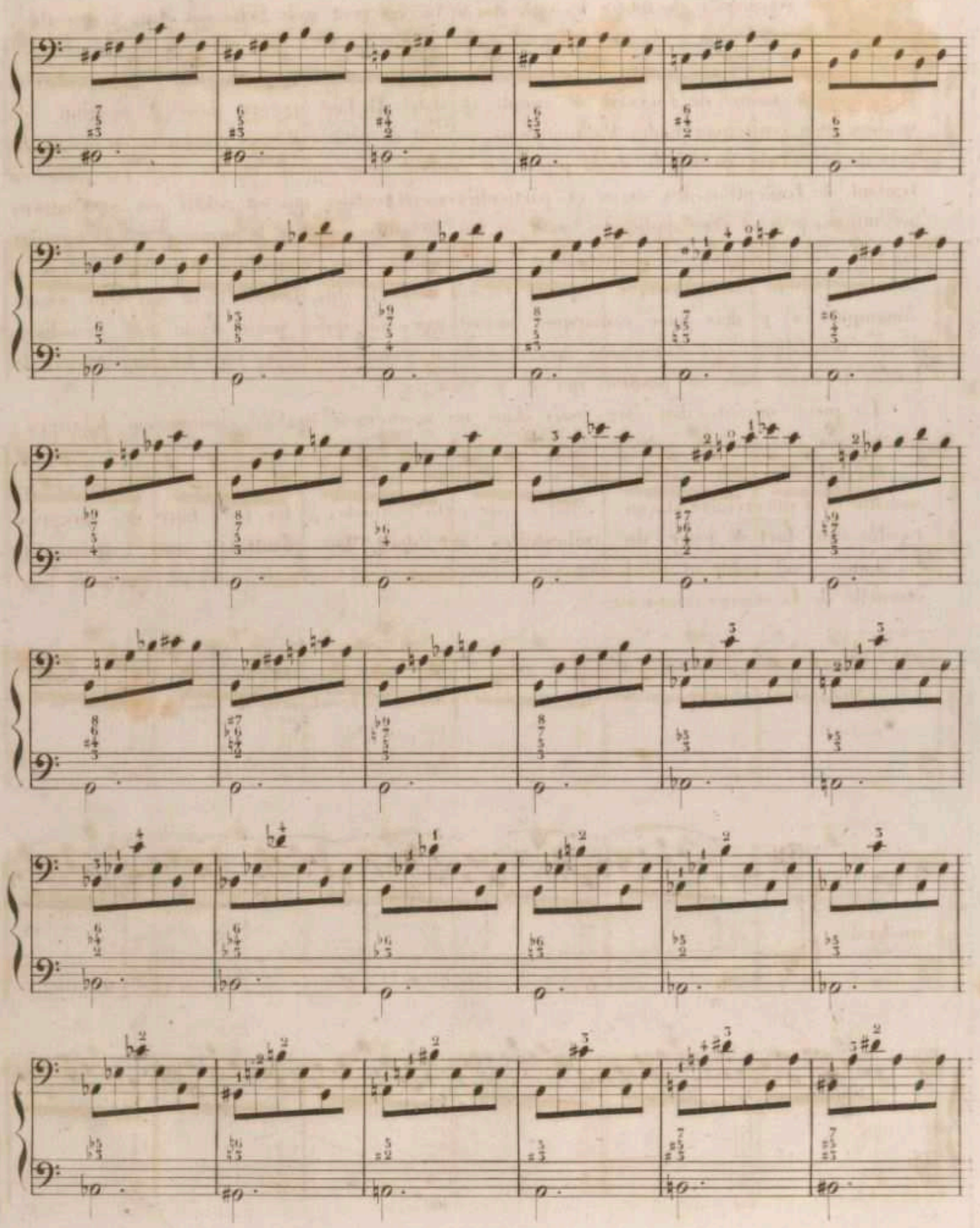
Pour faire remarquer davantage les endroits, ou l'accent peut avoir lieu, soit dans la sensible, soit dans la septième, je les ai marqués de ce signe >. Il se présente souvent des passages où la septième n'est pas marquée, mais elle n'en sert pas moins de fondement à la modulations il en est de même de l'accord de quinte et sixte. Il faut encore dans l'exécution du quatuor bien remarquer toutes les imitations, ce sont de petites phrases chantantes, ou des motifs pris de la mélodie principale de la pièce. En géneral beaucoup de choses dont j'ai parlé en traitant de l'exécution des SOLOS et particulièrement tout ce qui est relatif aux appogiatures accentuées, peuvent être appliquées aussi au jeu de quatuor. Il faut beaucoup d'exercice pour être en état d'acoompagner un quatuor avec goût; mais si l'on s'y applique bien et CON AMORE, ainsi que disent les italiens, on acquiert bientôt cette facilité. Relativement aux sons enhar--moniques, (*) je dois faire remarquer encore que, soit qu'on passe d'une note bémolisee à une note dièzée, ou d'une note dièzée à une note bémolisée, on fera toujours mieux de laisser le doigt dans sa position que de le changer.

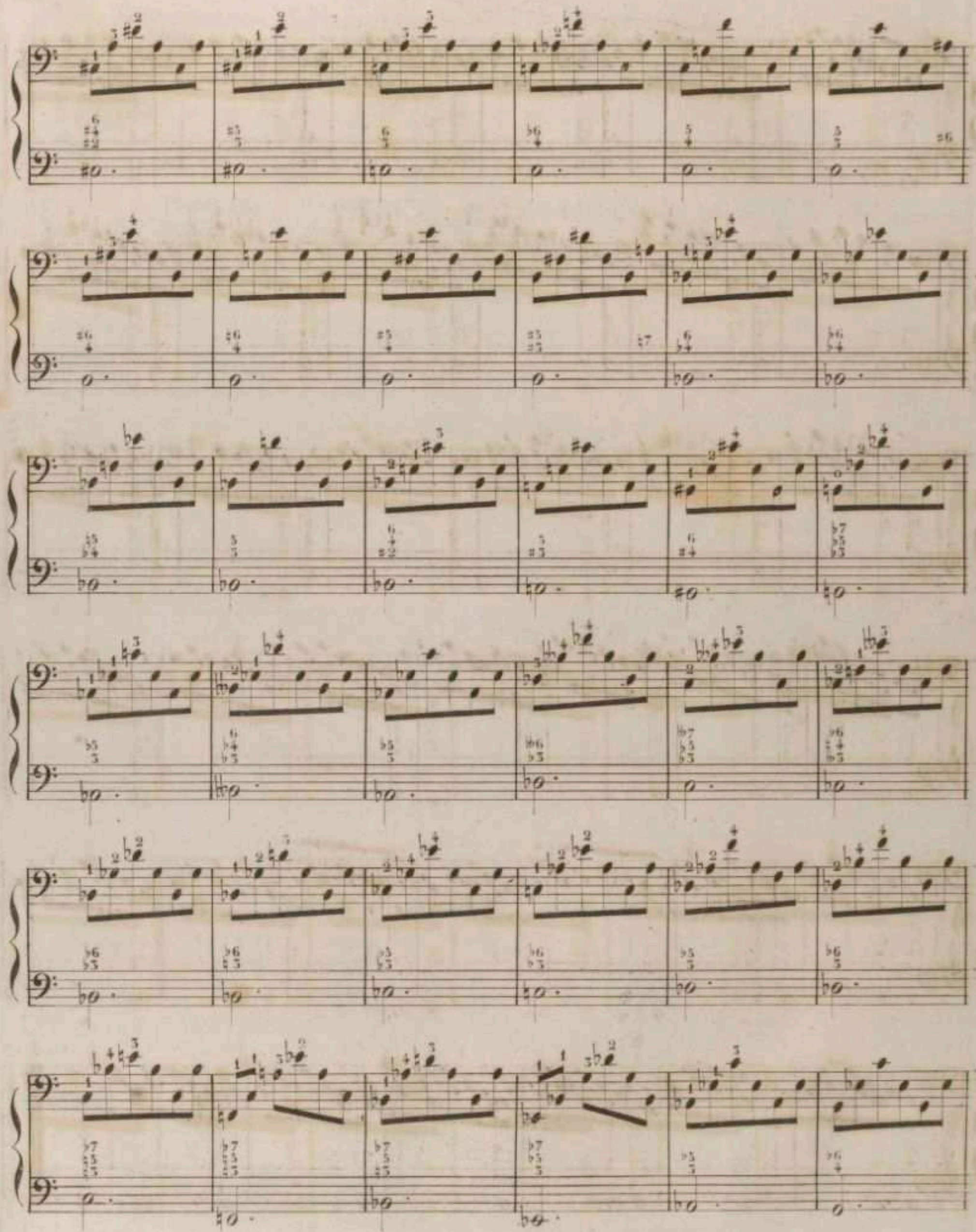
La pièce suivante doit être jouée dans un mouvement modéré, comme on le verra bientôt par son contenu même.

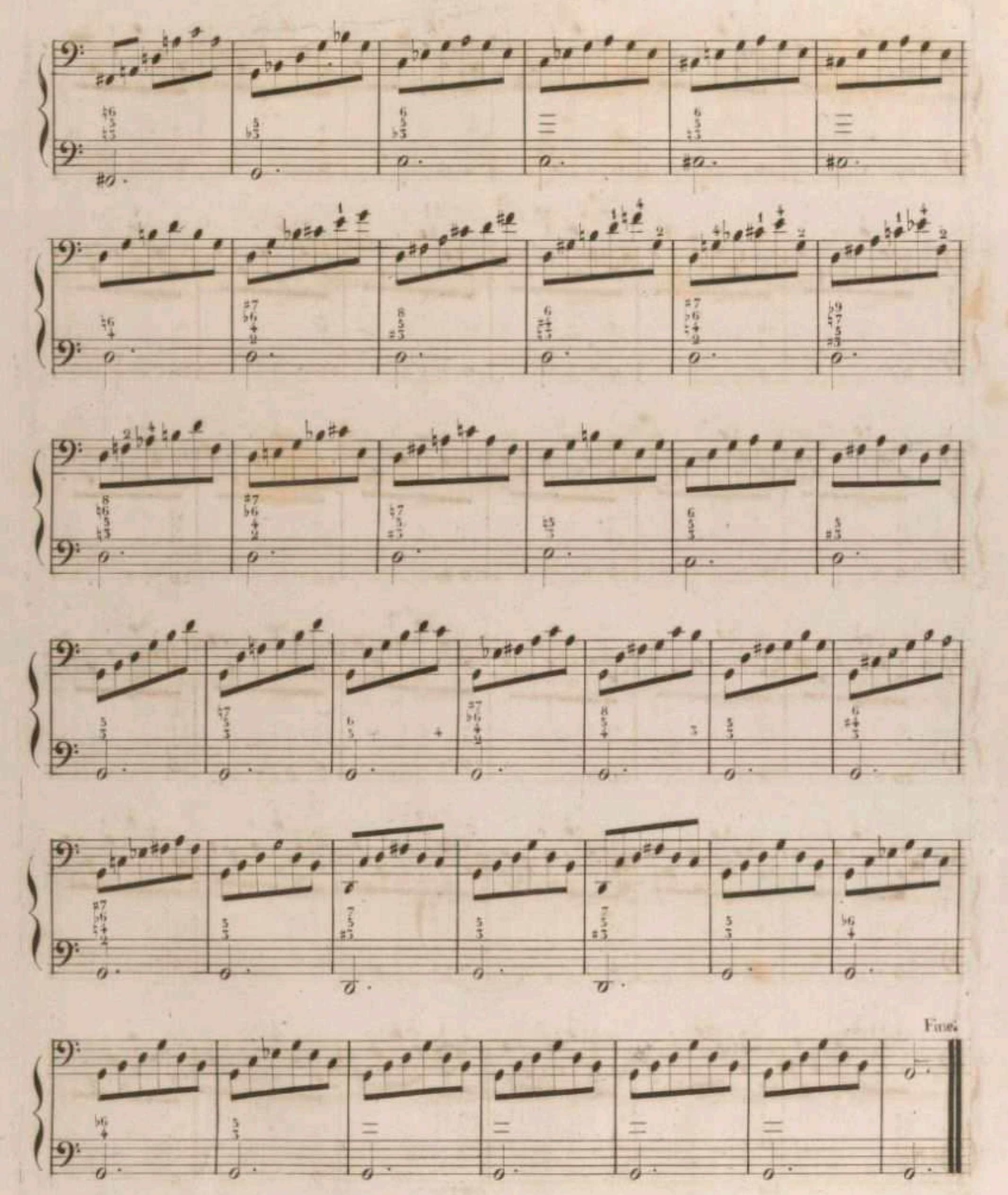
C'est par ces observations que je finis mon ouvrage; je dis adieu au lecteur, et je souhaite bien sincérement d'avoir contribué par cette méthode, à lui faire faire des progrès rapides dans l'art de jouer du violoncelle, art dont les résultats sont puissants sur l'âme; art noble et touchant, source d'impressions graves, religieuses, et principalle baze éternelle de la science musicale.

(*) On appelle sons enharmoniques ceux dans lesquels un ton passe sur le même degré d'un bémol à un dièze ou VICE VERSÂ d'un dièze à un bémol, par exemple de RÉ dièze à MI bémol, ou do MI bémol à RÉ dièze.








Fine.