INVENTAIRE
V^m 8 E 31

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

002
C.

MÉTHODE

DE

Violoncelle

PAR

F. K. MULHAUSER

Prix. 12 f.

PARIS, chez JANET frères, Editeurs de Musique, Rue Vivienne, 47.

Vm.8 Ti. 31

Je déclare le présent exemplaire
conforme au tirage
28. octobre 1840
Gordès

Préface.

Il y a peut être de la témérité à faire paraitre ce petit ouvrage après les grandes et excellentes méthodes de Violoncelle qui existent depuis longtemps.

Nous n'avons pas la présomption de croire avoir mieux fait que nos célèbres prédé-cesseurs, une grave considération a seule pu nous déterminer à faire cette publication.

Le prix trop élevé des bonnes méthodes les rend vraiment inaccessibles à la plupart des jeunes gens et surtout aux musiciens qui en ont le plus besoin; nous croyons donc avoir rendu un petit service en renfermant dans un ouvrage à bon marché ce que plu-sieurs autres méthodes contiennent de mieux.

Les personnes sensées ne nous accuseront pas de plagiat, car elles savent très bien qu'on ne saurait atteindre à la moindre perfection dans les sciences et les arts, sans profiter de toutes les découvertes et de toutes les connaissances des grands maîtres qui nous ont devancés.

Du reste nous n'avons servilement copié que quelques exemples des compositeurs qui ont le mieux écrit pour le Violoncelle et nous pensons que les élèves nous en sauront bon gré.

La rédaction entière nous appartient, ainsi que tous les morceaux sans nom d'auteur.

Le plan que nous avons adopté ne contentera peut-être pas tout le monde, mais l'éxiguité de l'ouvrage ne nous a pas permis d'en suivre un autre.

Il aurait mieux valu sans doute écrire tous les exercices en duo, malheureusement l'étendue et le prix de la méthode auraient été considérablement augmentés et par cela notre principal but n'aurait pas été atteint.

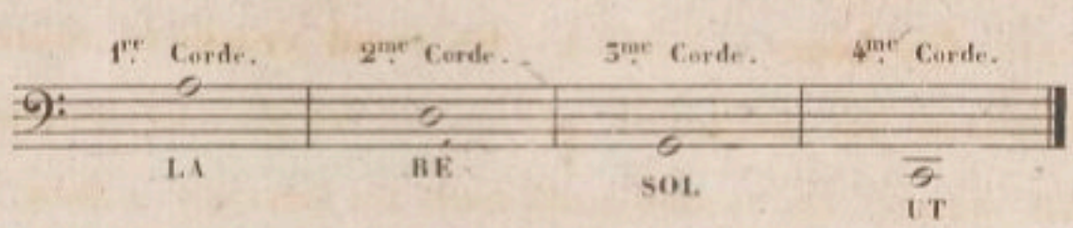
Nous avons taché de garder la plus stricte progression dans les études, sans nous permettre aucune de ces anticipations qu'on rencontre dans la plupart des ouvrages élémentaires et qui nuisent à l'avancement véritable des élèves.

Cette méthode est exclusivement instrumentale; ceux qui voudront s'en servir avec avantage devront déja posséder les premiers élémens de la théorie musicale dont nous n'avons pu nous préoccuper dans cet ouvrage.

ART: I.

ACCORD DU VIOLONCELLE.

Le Violoncelle s'accorde par quintes, en commençant par la corde LA (*Chanterelle*) et descendant alternativement: savoir du LA au RÉ, du RÉ au SOL, et du SOL à L'UT.



En accordant on aura soin de conduire l'archet avec légereté, et de toucher également les deux cordes.

Il faut bien écouter avant de déranger une cheville si la corde est trop haute ou trop basse, et alors la monter ou la descendre lentement, et sans secousse. Si l'on néglige ces conditions on ne parviendra jamais à s'accorder juste et le jeu s'en ressentira.

ART: II.

MANIÈRE DE TENIR LE VIOLONCELLE.

Il faut s'asseoir sur le bord de sa chaise et porter le pied gauche en avant, puis on rapproche le droit; on place alors l'instrument entre les jambes, de façon que le coin de l'échancrure inférieure de la table de dessous, se trouve appuyé dans la jointure du genou gauche. Le mollet de la jambe droite se pose contre la partie inférieure de l'éclisse, afin de bien maintenir l'instrument. On doit éviter de tenir les pieds en dehors, ou de les trop allonger. De cette manière le violoncelle sera un peu incliné à gauche et l'archet ne pourra toucher aux genoux. Cette position est fatiguante dans les commencements, mais elle est la meilleure, en ce qu'elle n'oblige pas à courber le corps, et n'embarasse aucun mouvement lorsqu'il s'agit de démancher.

L'Élève fera bien aussi de choisir un violoncelle conforme à sa stature, on sent bien qu'un jeune homme de petite taille ne saurait se servir avec avantage d'un grand instrument.

ART: III.

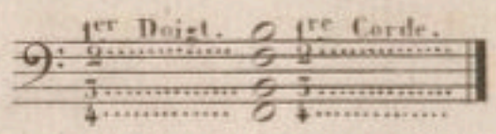
DE LA MAIN GAUCHE.

La pureté des sons et la netteté des passages dépendent beaucoup de la position de cette main, et nous engageons l'élève à y porter une grande attention, parceque les mauvaises habitudes que l'on contracte dans les premières leçons ne s'éffacent dans la suite qu'avec des peines infinies et une longue persévérance.

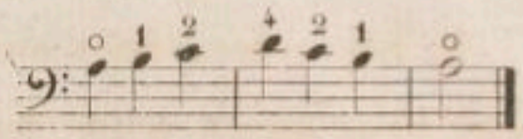
La première phalange du pouce se pose à plat derrière le manche, entre le premier et le second doigt avec lesquels il se mettra en parallèle. Il doit conserver cette situation, tant que l'on ne parcourt que les quatre premières positions du manche, et ne pas se déranger, quelqu'extension qu'on ait à prendre, si l'on ne change de position. Il faut que le bras gauche se trouve dans une attitude aisée et naturelle, et que le coude ne soit ni levé trop haut, ni collé contre l'instrument.

Il n'y a que les éxtrêmités des doigts qui doivent toucher les cordes. La plupart des doubles cordes même ne forment qu'une légère exception à cette règle; à cet effet il faut arrondir les doigts, afin qu'ils puissent toujours frapper avec force et aplomb.

Pour vérifier si la main est bien placée, l'on n'a qu'a prendre ensemble les notes suivantes sur les quatre cordes, et elle se trouvera naturellement placée comme elle doit l'être.

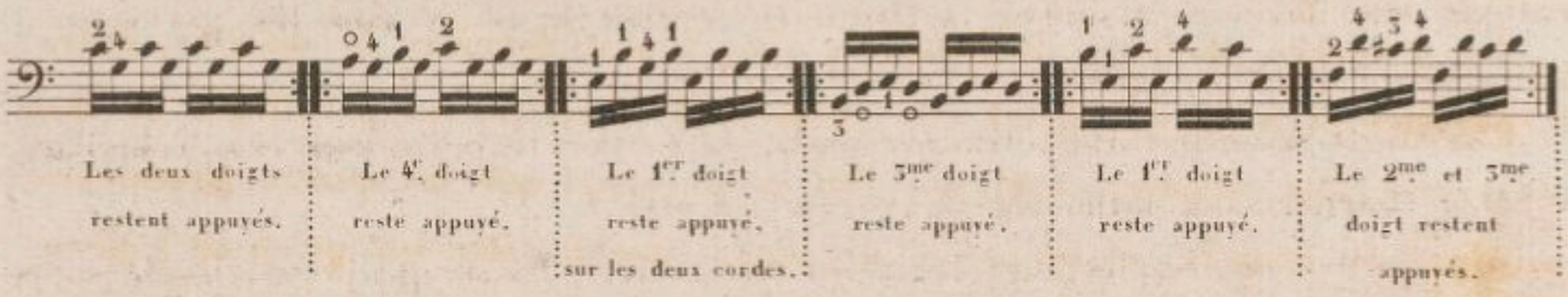


Les doigts une fois posés ne doivent se déranger que lorsque la nature des passages l'éxige absolument.



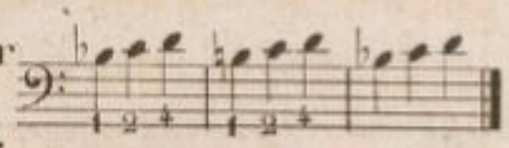
Ainsi dans cet exemple, le premier et le second doigt étant posés, ils ne quitteront pas la corde, jusqu'a ce qu'ayant frappé le RÉ avec le quatrième, on soit forcé de les lever l'un après l'autre pour descendre au LA. Dans tous les passages dans le manche, où il se trouve un ton entier entre le deuxième et le quatrième doigt le troisième n'ayant aucune fonction particulière, ne fera que seconder le quatrième en se levant et s'appuyant avec ce dernier; le deuxième doigt se trouve quelquefois dans le même cas, il seconde alors le troisième.

Nous allons donner plusieurs exemples pour mieux prouver l'avantage qu'on a en jouant, de ne jamais lever les doigts inutilement.

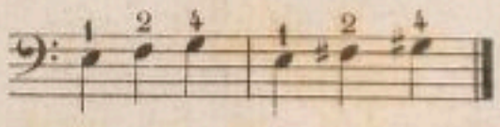


Toutes ces batteries ne peuvent s'éxécuter nettement dans un mouvement vif, si l'on dérange les doigts indiqués audessous des exemples.

Lorsqu'un doigt est obligé de quitter sa place respective pour faire une extension, les autres doigts ne doivent pas pour cela se déranger aussi, et suivre sa direction, non plus que le pouce. Dans cet exemple le premier doigt reculera et avancera seul pour prendre le si♭ et le si♮.



La même chose a lieu dans celui ci où le premier doigt et le pouce restent immobiles.



Plus les doigts appuient sur la corde, plus le son est pur et agréable à l'oreille: en général il faut que cet appui surpasse celui de l'archet.

Nous parlerons des différens doigtés à mesure que nous donnerons des exemples pour les pratiquer.

ART: IV.

MANIÈRE DE TENIR L'ARCHET.

L'archet doit être tenu près de la hausse, de manière à ce que le petit doigt soit à peu près posé à l'éxtrémité supérieure de celle-ci. L'endroit du pouce, vis à vis de l'ongle, se pose à plat sur le coté de la baguette. L'index doit s'écarter un peu des autres doigts; plus il est éloigné du doigt du milieu, plus l'archet sera tenu ferme, et plus il aura d'appui sur la corde. Cet éloignement est plus ou moins grand, selon la force qu'on veut employer: il ne doit cependant jamais être exagéré, car sans cela on perdrait en souplesse, ce que l'on gagnerait en force. En jouant sur la corde UT cet écartement est généralement plus considérable, parceque les notes basses éxigent ordinairement plus de force que de finesse.

L'index est le doigt le plus essentiel à la bonne conduite de l'archet; c'est lui seul qui doit fermement serrer la baguette contre le pouce dans les passages qui demandent de la vigueur.

Le doigt du milieu doit être arrondi, et toucher le crin pour empêcher l'ar-chet de tourner sans nullement serrer la baguette.

L'annulaire qui est le doigt le moins nécéssaire, en ce qu'il contribue le moins au jeu, se trouvera placé d'une manière aisée à coté du doigt du milieu; si l'on a une grande main il touchera légèrement au crin. Le petit doigt sera placé sur le coté de la baguette, et servira principalement à en contrebalancer le poids, en appuyant lorsqu'on jouera près de la hausse; autrement il doit toujours être très mobile, et n'exercer presque pas de pression.

En tenant ainsi l'archet, il faut que le pouce soit placé vis à vis, et entre le doigt du milieu et l'annulaire.

ART: V.

DU POIGNET ET DU BRAS DROIT.

La mobilité et la fléxibilité sont des qualités absolument nécessaires au poi-gnet, parceque l'avant bras ne devant participer en aucune façon aux tran-sitions d'une corde à l'autre, c'est uniquement par son secours qu'elles s'éxécutent.

Lorsqu'on commence à tirer l'archet de près de la hausse, le poignet doit être dans sa position ordinaire et naturelle, mais à mesure qu'il s'éloigne des cordes et que le coude s'ouvre, il doit se plier et se renverser de plus en plus, et parconséquent la main s'élever, pour que la direction de l'archet ne souffre point d'altération, et que le crin fasse toujours un parfait angle droit avec la corde.

Cette condition est la plus indispensable pour bien faire vibrer les cordes et tirer un son égal et beau.

Le coude doit se trouver placé aussi bas que possible, et l'arrière bras ne faire aucun mouvement, à moins que l'on n'emploie l'archet entièrement d'un bout à l'autre: dans ce cas la plus large ouverture du coude ne suffisant pas à toute la distance, l'arrière bras est obligé de la complèter. C'est là sa seule fonction. Si l'on s'en sert inutilement on tombe dans la raideur; défaut contre le quel les élèves ne sauraient jamais trop se prémunir.

ART: VI.

DE L'ARCHET.

De tous les moyens physiques dont l'artiste peut disposer, l'archet est sans contredit le plus important; tous les sentimens et toutes les passions peuvent être exprimés par lui, lorsqu'une main habile le conduit, car il communique le son et l'expression à la corde et celle-ci les transmet, bons ou mauvais, tels qu'elle les a reçus.

Il est donc du plus haut intérêt pour tout joueur d'instrument à archet, de porter constamment son attention sur les mouvemens du bras droit.

Si l'on néglige cette partie, les progrès se trouvent arrêtés par un obstacle qu'on ne peut plus surmonter qu'avec un travail long et opiniâtre, et en recommençant à étudier les gammes et les morceaux les plus faciles, afin de pouvoir corriger tous les mouvemens défectueux.

Les commençans, ne sauraient jamais s'imaginer ce qu'il en coute de peines et de labeurs, et quelles ennuyeuses études on est obligé de faire, avant que d'être parfaitement maître de son jeu; c'est pour cela que nous leur conseillons de ne pas se rebuter dès les premières difficultés qu'ils ne peuvent vaincre au gré de leur impatience, parceque nous sommes fermement convaincus, qu'avec une aptitude ordinaire et une tendance continuelle vers un certain but, on finit présque toujours par l'atteindre.

En observant les principes indiqués cidessus par rapport au bras droit, l'ar-chet se trouvera constamment parallèle au chevalet; toute autre direction est mauvaise, parceque la corde ne pouvant être bien attaquée, ne vibre pas éga-lement dans toute sa longueur, alors elle siffle ou octavie, selon les circons-tances.

Il faut aussi avoir soin d'attaquer la corde de manière à ce qu'elle vibre net au premier mouvement de l'archet.

Dans le jeu ordinaire le crin se pose à deux ou trois pouces du chevalet, mais selon que l'on veut tirer plus ou moins de son, on l'approche ou on l'éloigne. Il n'y a donc aucune distance fixe à indiquer, seulement il ne faut pas varier trop subitement de distance, pour éviter de faire crier la corde.

Comme nous l'avons déja dit, tous les mouvemens doivent se faire du poignet et de l'avant bras, car en avançant et reculant le coude inutilement, le jeu est lourd et embrouillé, et l'on se trouve même arrêté dans certains passages qui demandent de la souplesse.

Il faut que le bras soit prèsque tendu quand l'archet arrive à sa pointe.

Nous recommandons aux élèves de chercher à prendre une attitude noble et aisée en jouant, de tenir le corps droit et de ne pas faire de mouve-mens de tête, souvent involontaires mais toujours ridicules pour les audi-teurs.

ART: VII.

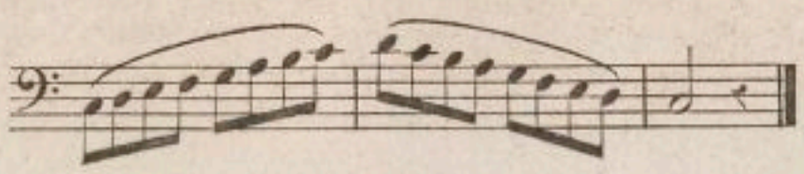
DES COUPS D'ARCHET.

Il n'y a que deux coups d'archet principaux; le *Coulé* et le *Détaché* tous les autres n'en sont que des dérivés plus ou moins directs.

Le coulé se fait, lorsqu'au lieu de marquer chaque note d'un coup d'archet séparé on en fait plusieurs de suite du même coup d'archet.

On le marque par une liaison qui couvre les notes qu'il doit embrasser

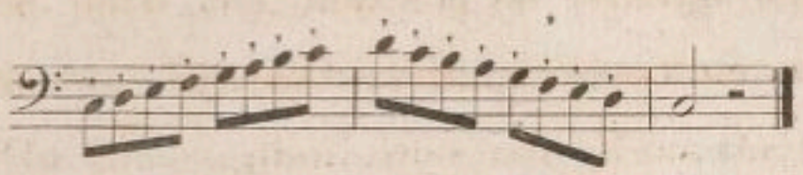
EXEMPLE.



Le détaché se fait lorsqu'on emploie un coup d'archet distinct pour chaque note, et qu'on les sépare, les unes des autres, par un petit silence pris sur leur valeur.

Il se marque par des points placés sur chaque note.

EXEMPLE.



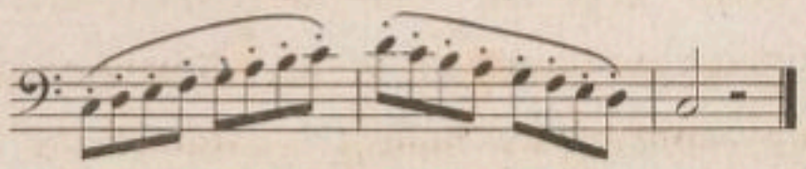
Lorsqu'aucun coup d'archet n'est marqué audessus des notes, on les détache toutes, mais sans observer le petit silence entre chacune d'elles.

On se sert quelquefois d'un troisième coup d'archet, qui participe également du coulé et du détaché; c'est le *Staccato* ou *Martelé*.

Il se fait en arrêtant l'archet à chaque note, sans pourtant le faire changer de direction, c'est à dire en détachant plusieurs notes du même coup d'archet.

On l'indique par des points surmontés d'une liaison.

EXEMPLE.



Ce coup d'archet est d'un effet brillant; malheureusement il est d'une éxécution très difficile, parcequ'on ne l'emploie que dans les mouvemens très vifs, beaucoup de personnes ne parviennent même jamais à le bien faire.

Nous conseillons de le travailler d'abord très lentement et d'augmenter de vitesse à mesure qu'on l'éxécutera bien lentement.

Lorsqu'un morceau commence en levant, il est d'usage de pousser la première note, afin de se trouver en tirant au commencement de la mesure suivante, cependant cette règle n'est pas sans exception.

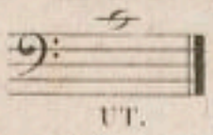
ART: VIII.

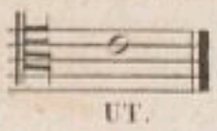
DES CLEFS.

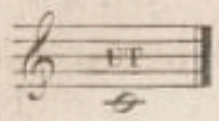
Tous les compositeurs pour le Violoncelle ne sont pas d'accord sur l'usage des différentes Clefs.

Quelques uns ne se servent que de deux Clefs, d'autres en emploient trois, et dans la musique ancienne on rencontre jusqu'a cinq Clefs différentes.

Voici les trois Clefs dont on se sert encore aujourd'hui.

La Clef de FA. 

La Clef de ténor, ou d'UT de quatrième ligne. 

Et la Clef de SOL. 

Les trois ut marqués à ces trois Clefs, représentent la même note sur l'instrument, et s'éxécutent parconséquent avec le même doigté.

Toutefois certains auteurs, en écrivant à la Clef de sol, entendent que les notes soient éxécutées une octave plus bas qu'elles ne sont réellement marquées; les passages précédents et le bon sens indiqueront suffisamment à quelle octave on doit jouer.

Nous donnerons plus loin des exemples pour familiariser l'élève avec les différentes Clefs.

ART: IX.

DES GAMMES.

Le meilleur exercice pour acquérir de la justesse, un bon doigté, et un son égal et pur, c'est sans contredit l'étude des gammes.

Ce travail est peu récréatif, mais il est tout a fait indispensable; les élèves n'en peuvent souvent concevoir toute l'importance, mais nous pouvons assurer que les plus habiles instrumentistes, lorsqu'ils ont été quelque temps sans jouer, ou lorsqu'ils sentent que l'aplomb ou la tenue de l'archet se dérange, se mettent des heures entières à ce travail.

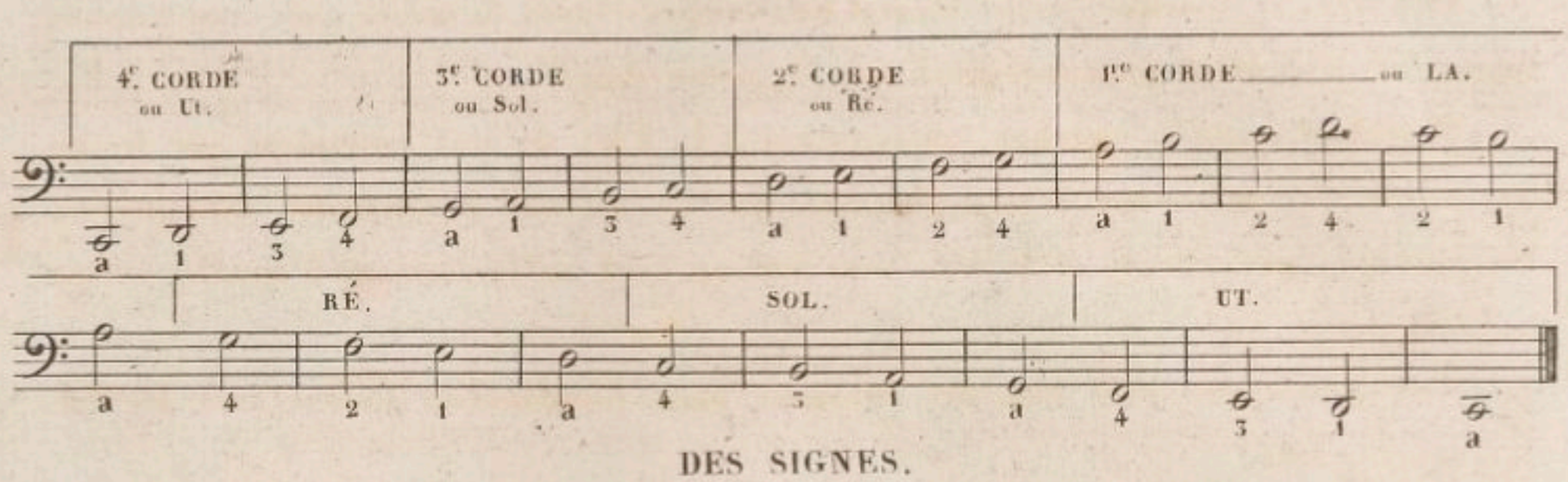
Nous prions donc les élèves de commencer toujours par éxécuter consciencieusement quelques gammes dans différens tons, avant de jouer des morceaux.

Toutes les gammes doivent d'abord être exercées dans un mouvement lent, en ayant soin de tirer et de pousser l'archet d'un bout à l'autre.

Il est éssentiel que le son soit partout égal en force; à cet effet, il faut augmenter la pression de l'index sur la baguette à mesure qu'on tire l'archet et que la main s'éloigne du chevalet; le contraire doit avoir lieu en poussant.

Après s'être exercé de cette façon on peut diminuer la valeur des notes, et mettre beaucoup de hardiesse et de force dans l'attaque des cordes, il faut surtout ne pas craindre de tirer d'abord des sons rauques et désagréables, car leur qualité se perfectionne insensiblement par l'étude, si la conduite de l'archet n'est d'ailleurs pas défectueuse.

GAMME d'UT MAJEUR.



DES SIGNES.

Un **A** sur ou sous une note signifie une corde à vide.

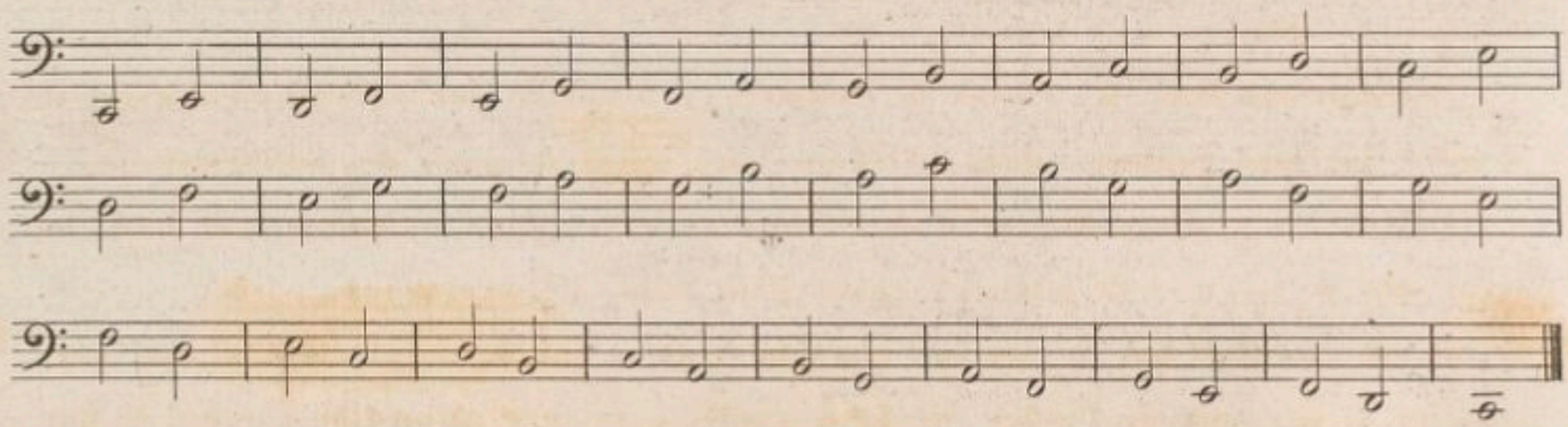
Un ○ indique que le pouce doit être placé sur la note sur laquelle cet ○ se trouve; les chiffres **1, 2, 3** et **4**, désignent les quatre doigts.

Quand après un **O** on trouve *même position*, cela veut dire que le pouce doit rester à la même place.

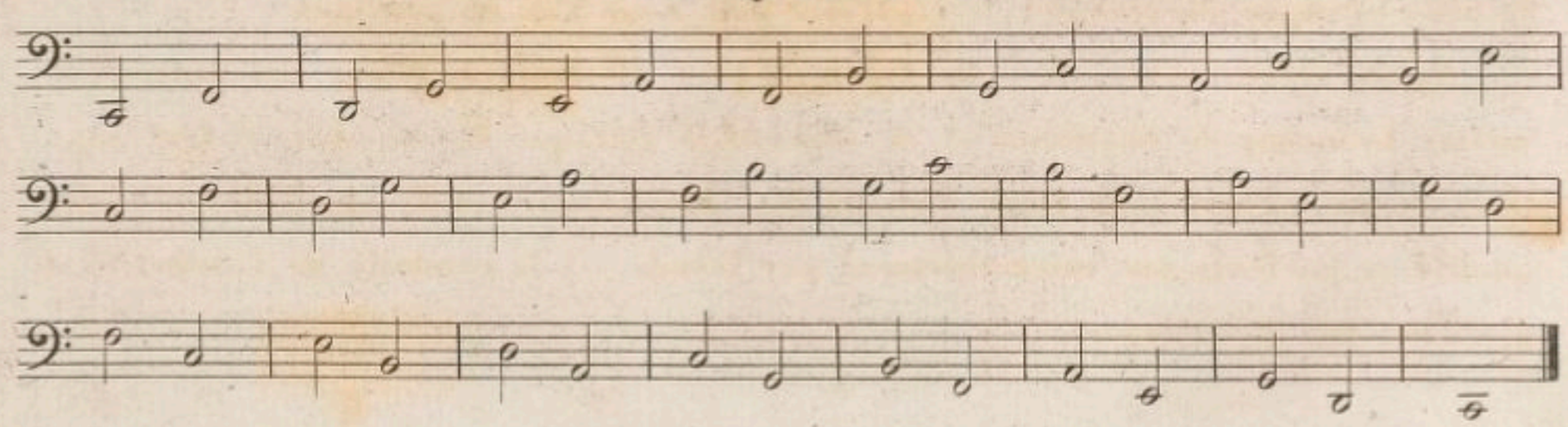
Lorsqu'après avoir indiqué qu'un commencement de passage doit se faire sur la 3me corde, et que l'on trouve une ligne qui se prolonge sous les notes, cela indique qu'on doit continuer de jouer sur cette corde tant que la ligne dure; il en est de même des autres cordes.

Le doigté de la Gamme précédente doit servir aux éxercices suivants en **UT**.

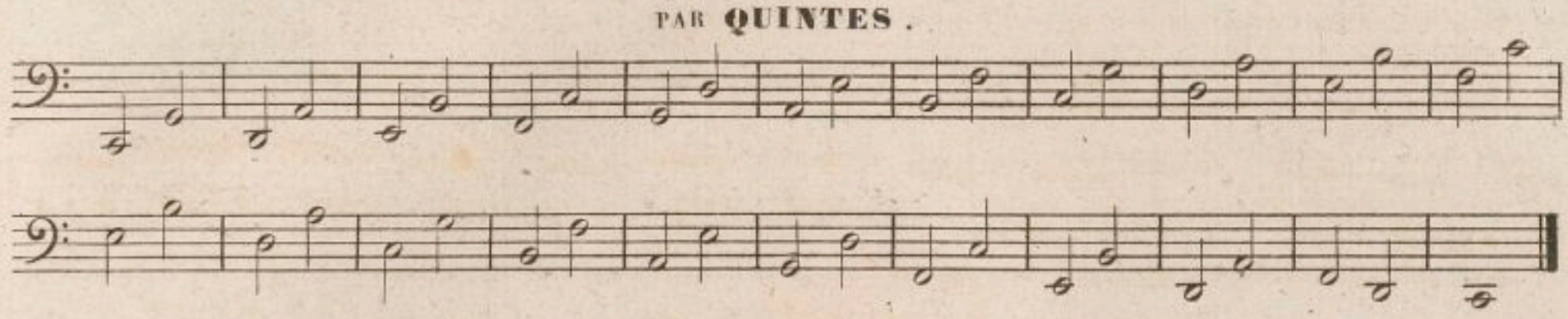
GAMME PAR TIERCES.



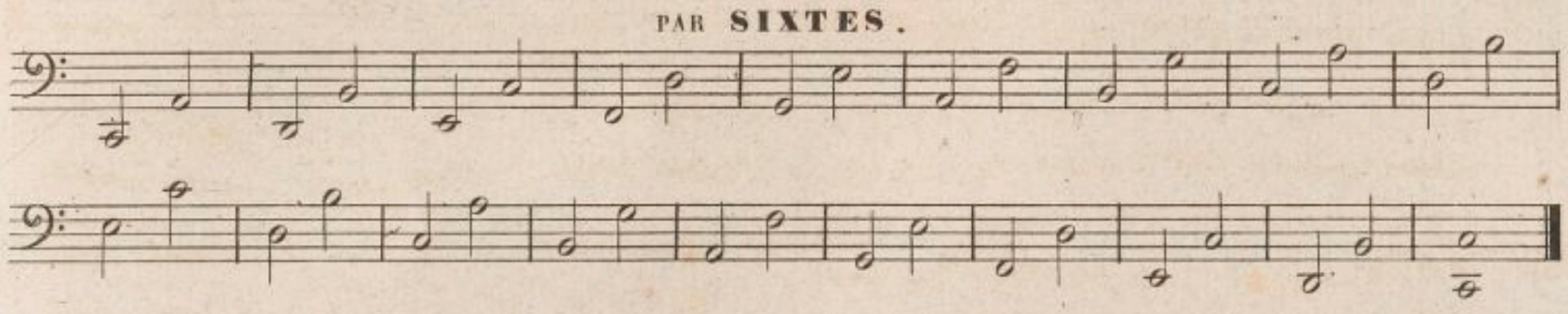
PAR QUARTES.



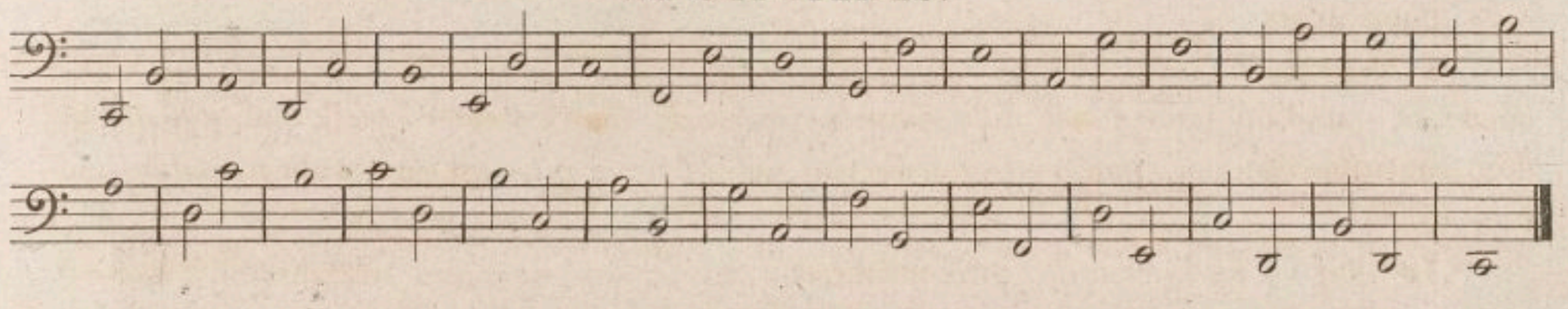
PAR **QUINTES.**



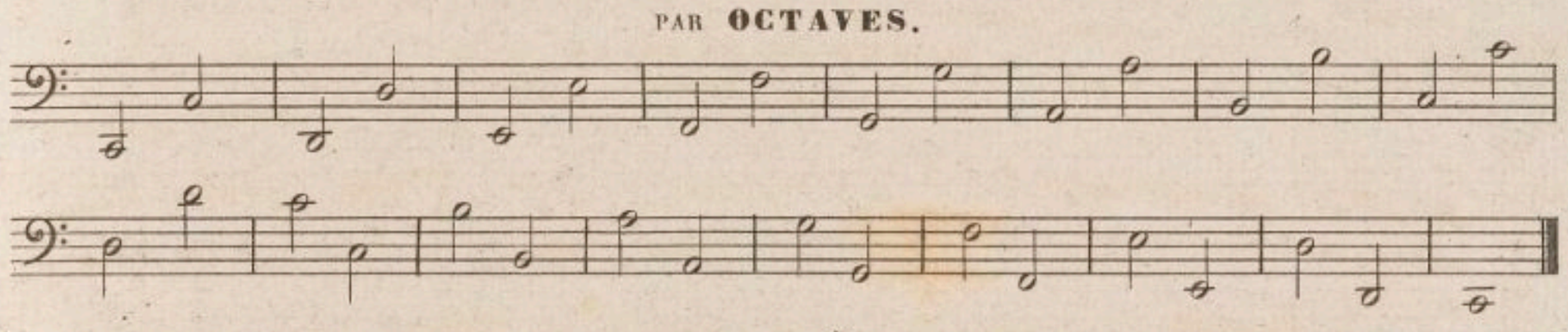
PAR **SIXTES.**



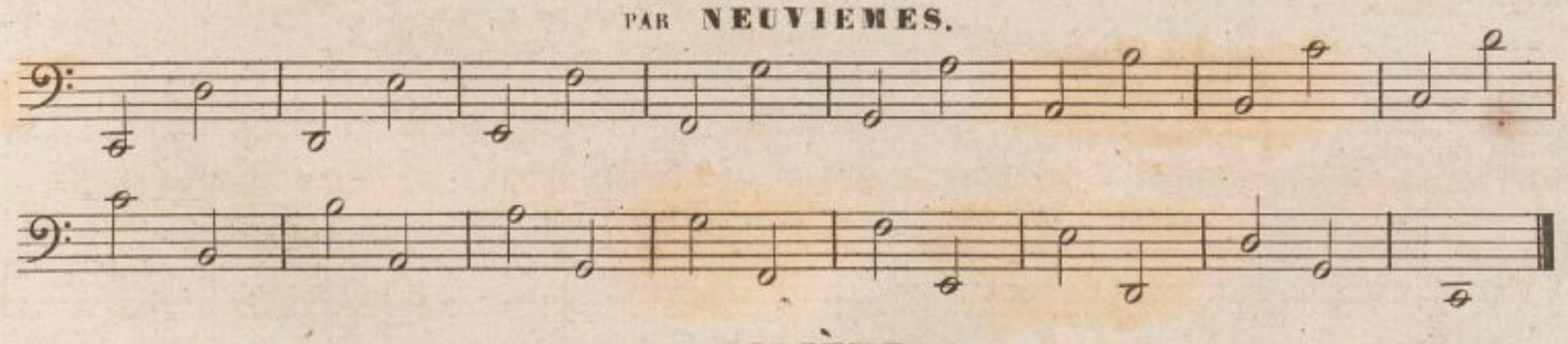
PAR **SEPTIÈMES.**



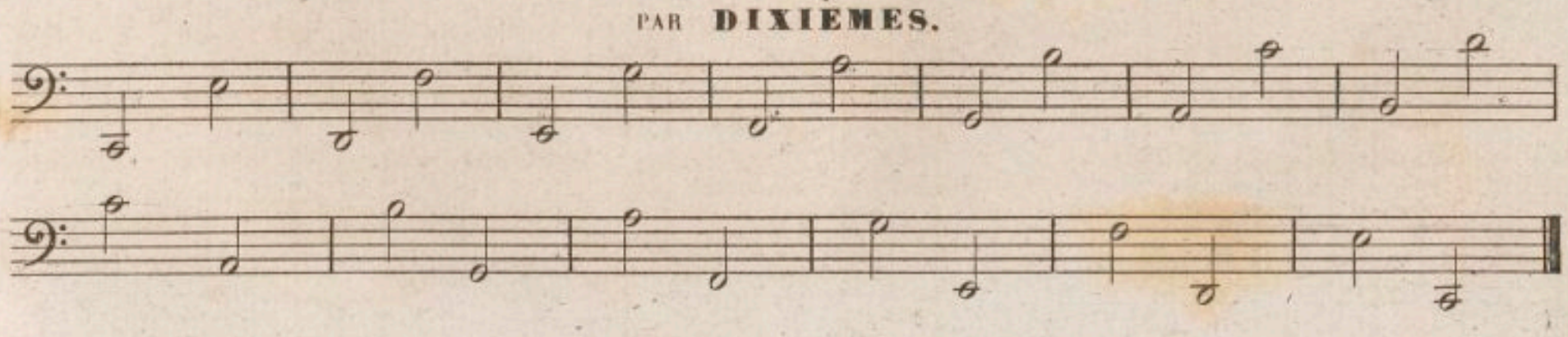
PAR **OCTAVES.**



PAR **NEUVIÈMES.**

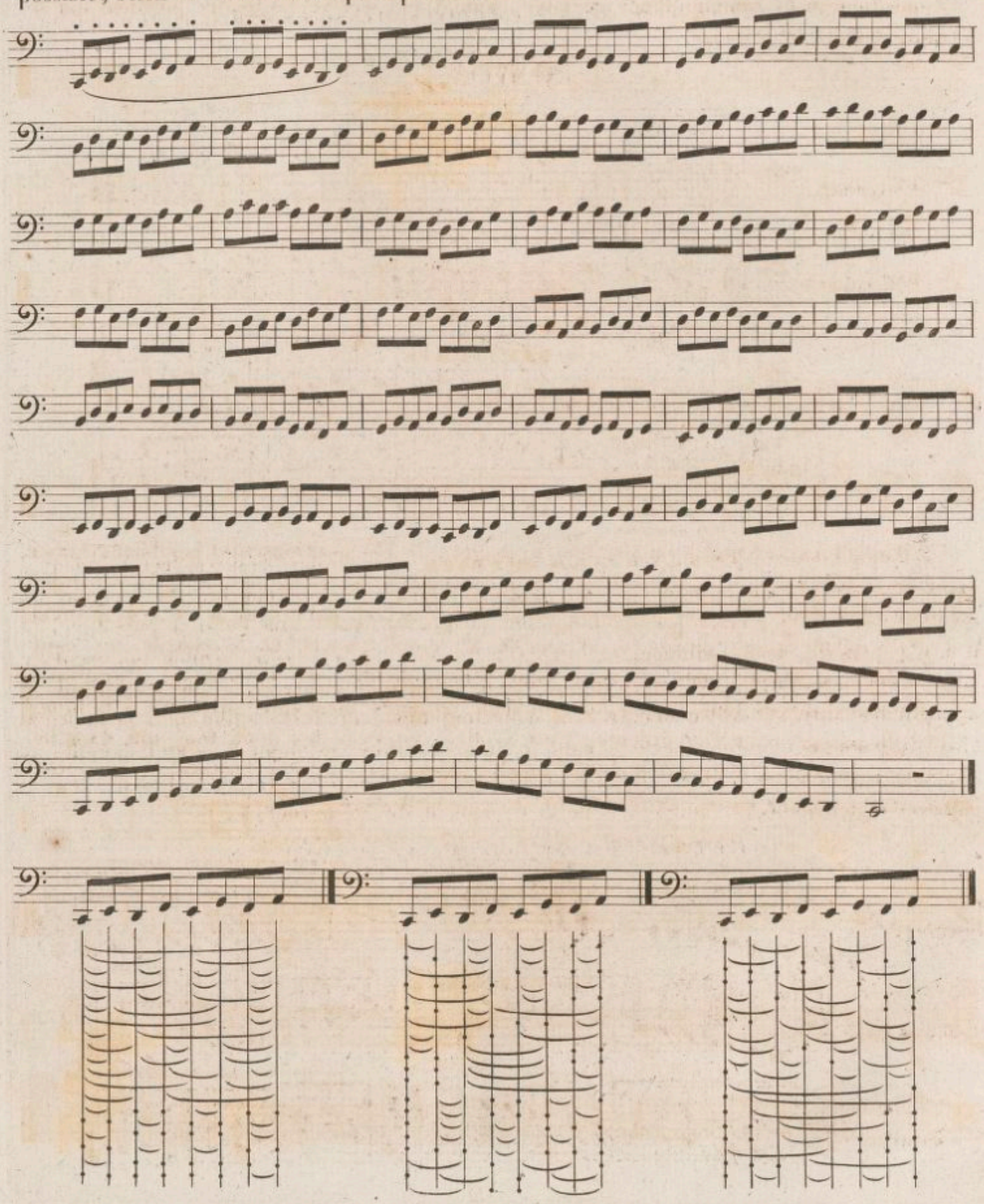


PAR **DIXIÈMES.**



Nous donnons à la fin de l'exercice suivant une grande quantité de coups d'archets différents, tous applicables aux huit croches dont chaque mesure est composée.

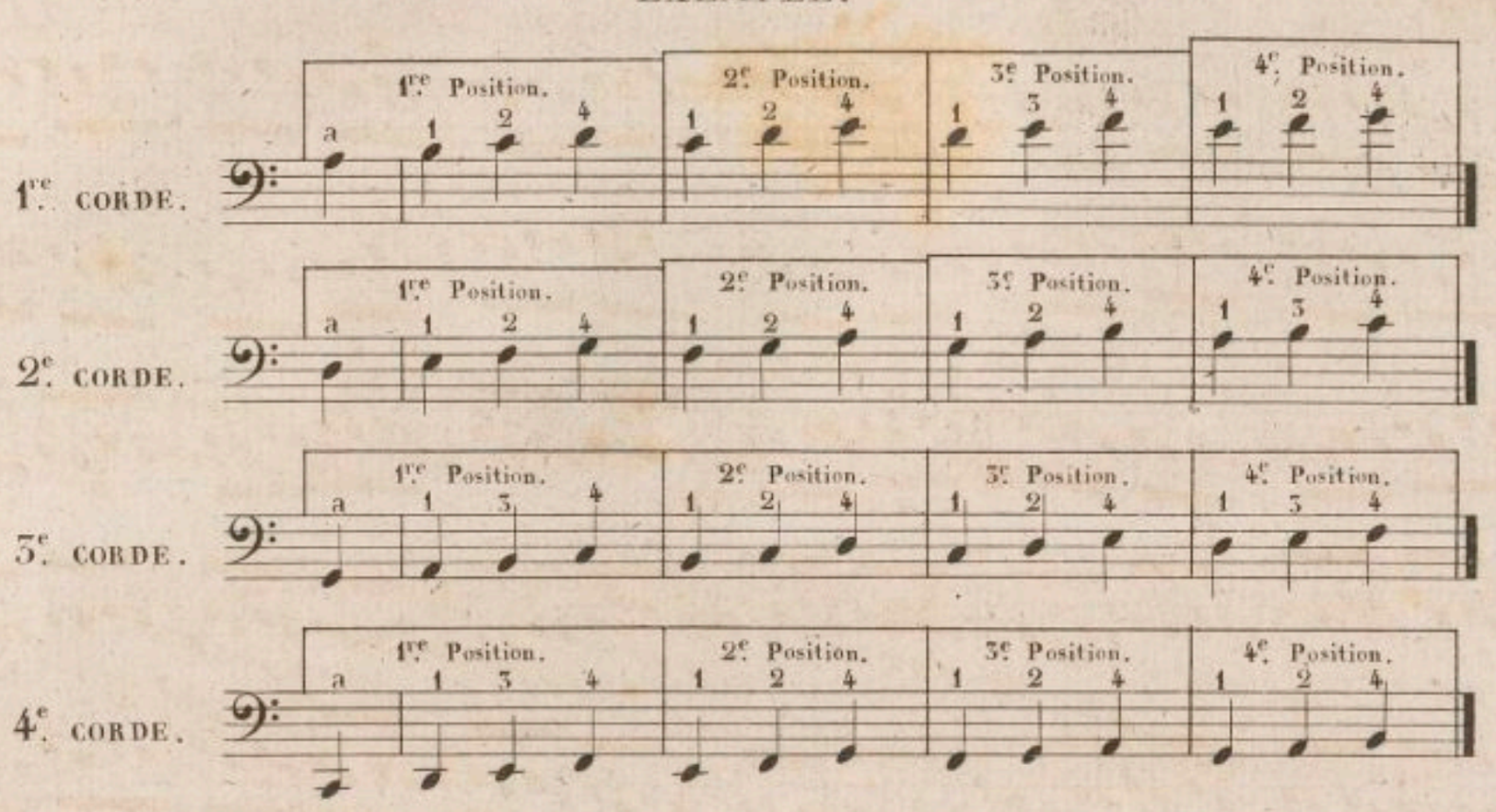
L'élève fera bien de les travailler tous, en observant d'employer autant d'archet que possible, selon le mouvement qu'il prendra.



DES QUATRE POSITIONS DANS LE MANCHE.

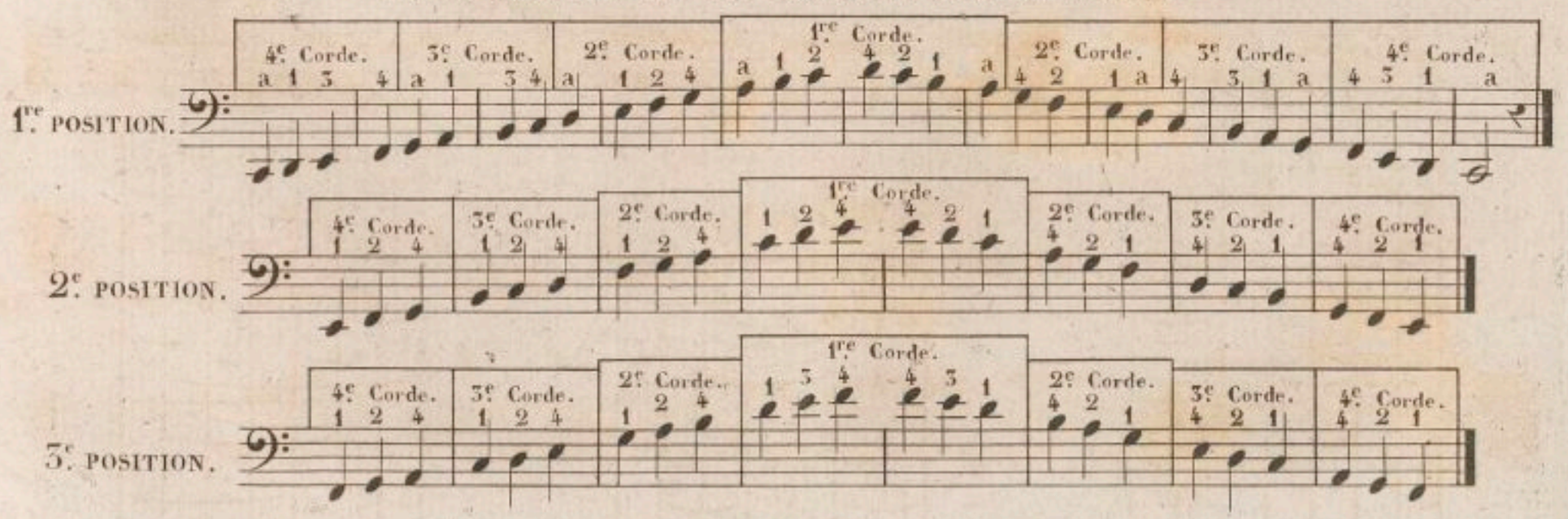
Comme la plupart des gammes et exercices suivants montent audela de la première position, nous sommes forcé de faire connaître à l'élève les quatre positions qui se trouvent dans le manche.

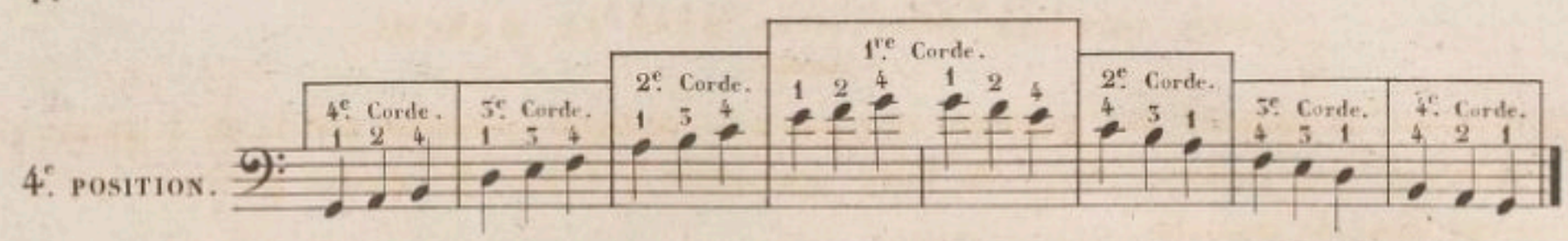
EXEMPLE.



D'après ces exemples on voit que le doigté de ces positions n'est pas bien régulier, car le FA naturel et le SI naturel, qui se prennent avec le même doigt à la seconde position, ne sont pourtant pas vis à vis l'un de l'autre, parceque de SI à FA naturel il n'y a qu'une quinte diminuée, et que la 2me. corde RÉ et la 3me. corde SOL sont accordées en quinte juste. Ce que nous venons de dire du SI et du FA s'applique à plusieurs autres tons encore, il faut donc toujours bien faire attention à la tona-lité du passage que l'on éxécute; c'est à dire observer les demi-tons qui, dans les gammes majeures se trouvent du 3me. au 4me. dégré, et du 7me. à l'octave, et dans les gammes mineures du 2me. au 3me. dégré et également du 7me. à l'octave.

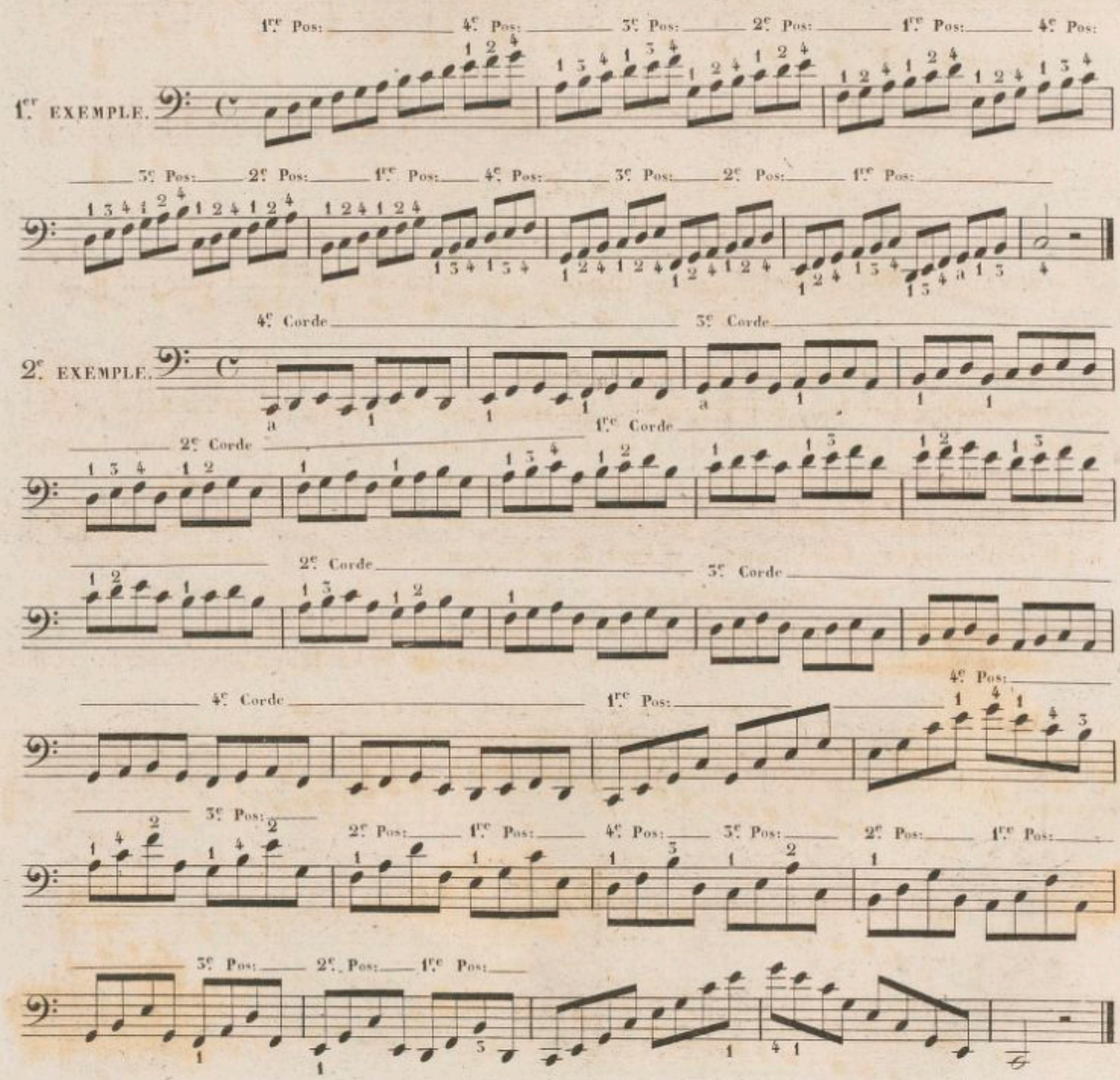
AUTRE EXEMPLE SUR LES POSITIONS DANS LE MANCHE.



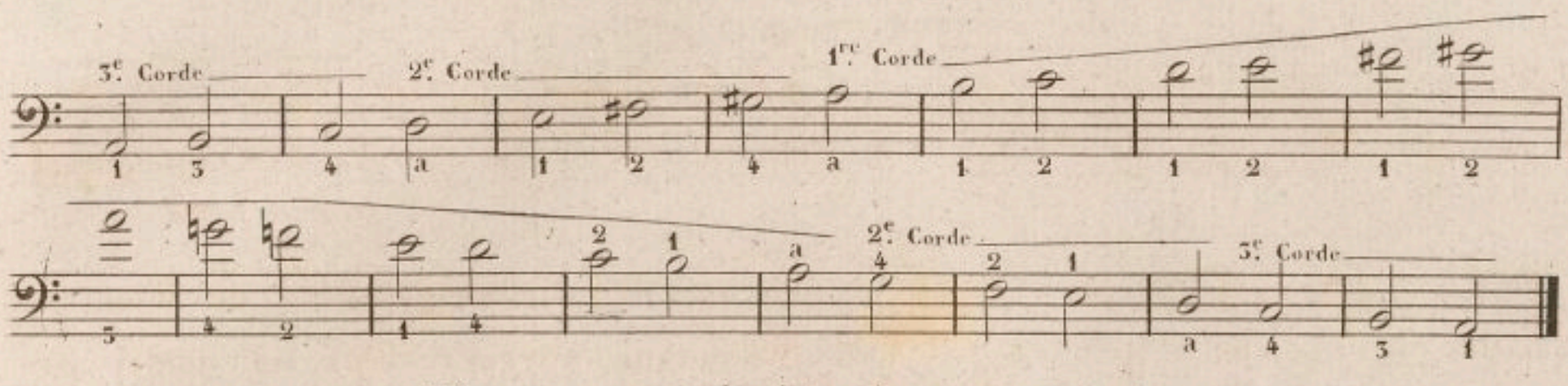


Pour jouer la moindre partie d'orchestre il est indispensable de bien con-naître le manche et pourcela il faut beaucoup s'exercer dans les quatre pre-mières positions.

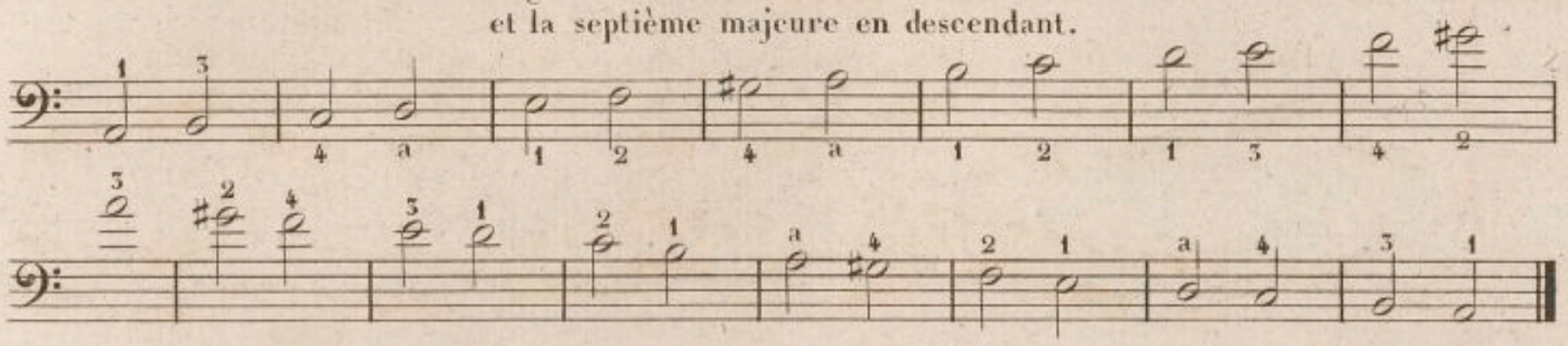
Les exercices qui suivent nous semblent bons à cet effet.



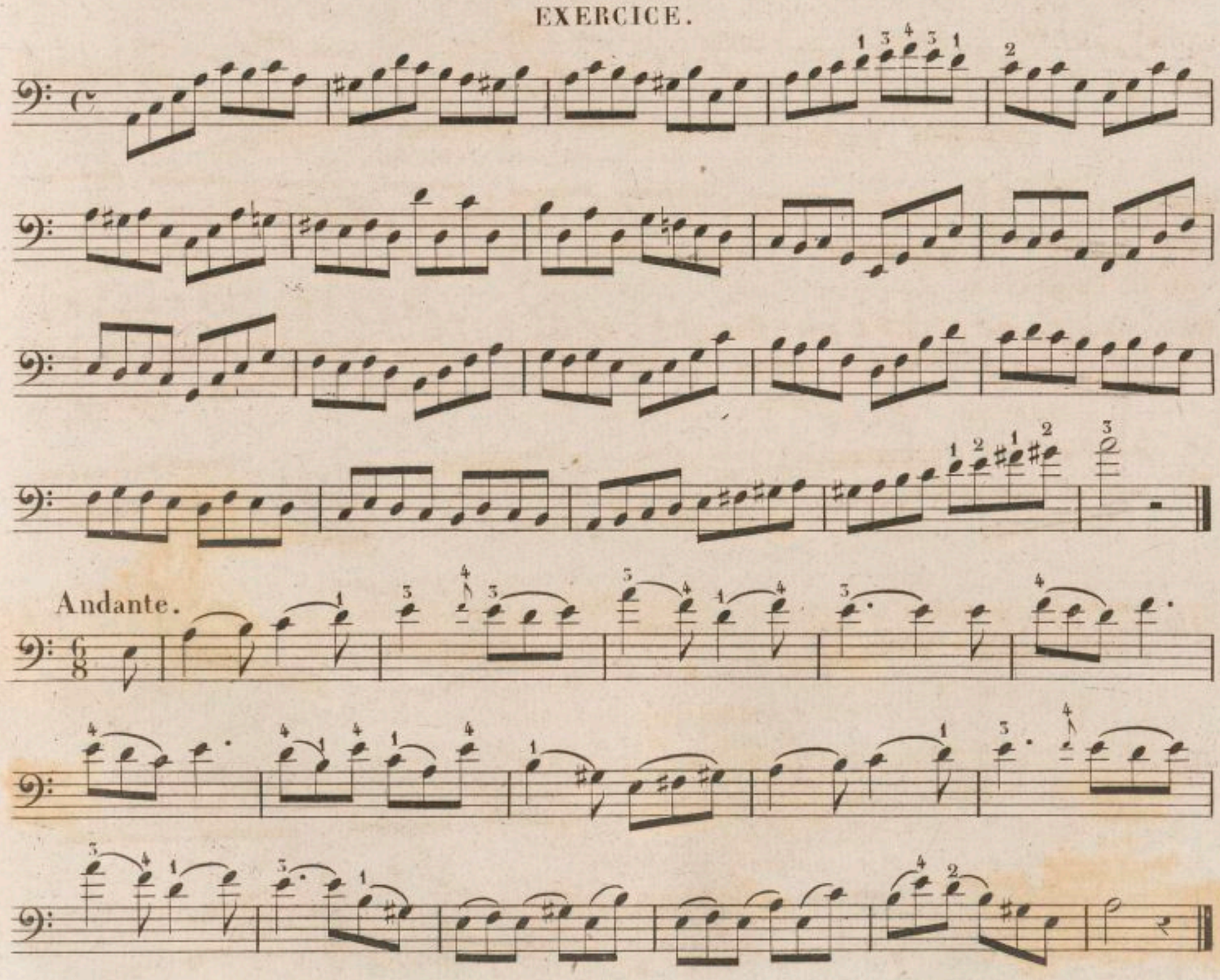
GAMME DE LA MINEUR.



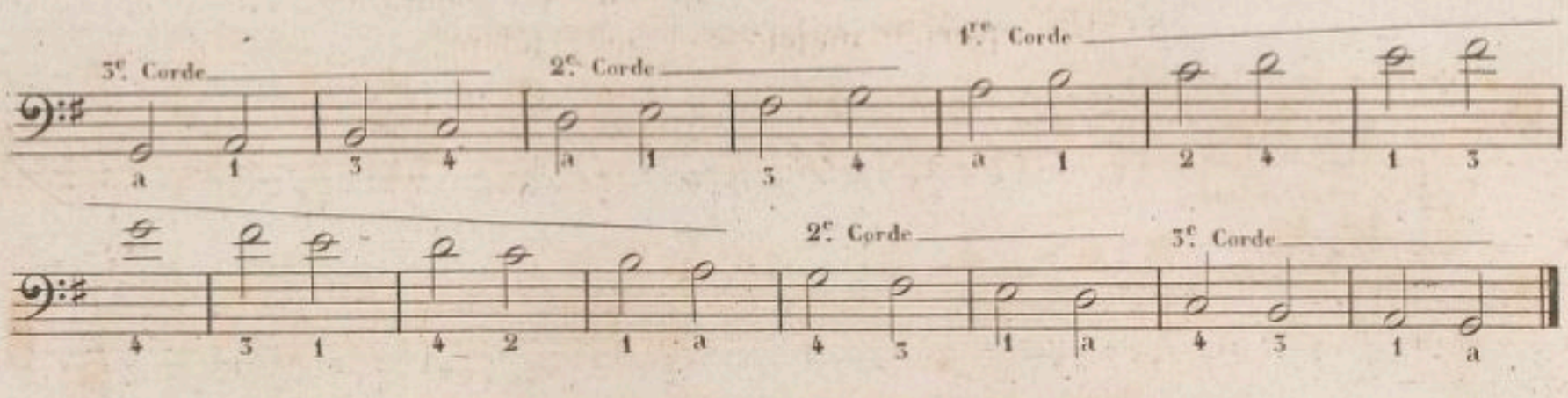
Même gamme avec la sixte mineure en montant
et la septième majeure en descendant.



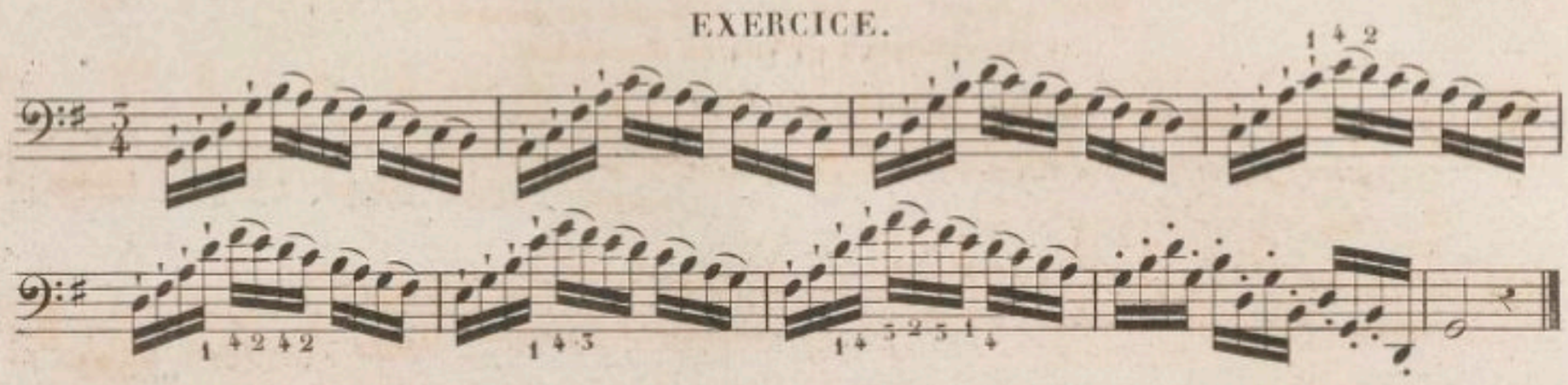
EXERCICE.



GAMME DE SOL MAJEUR.

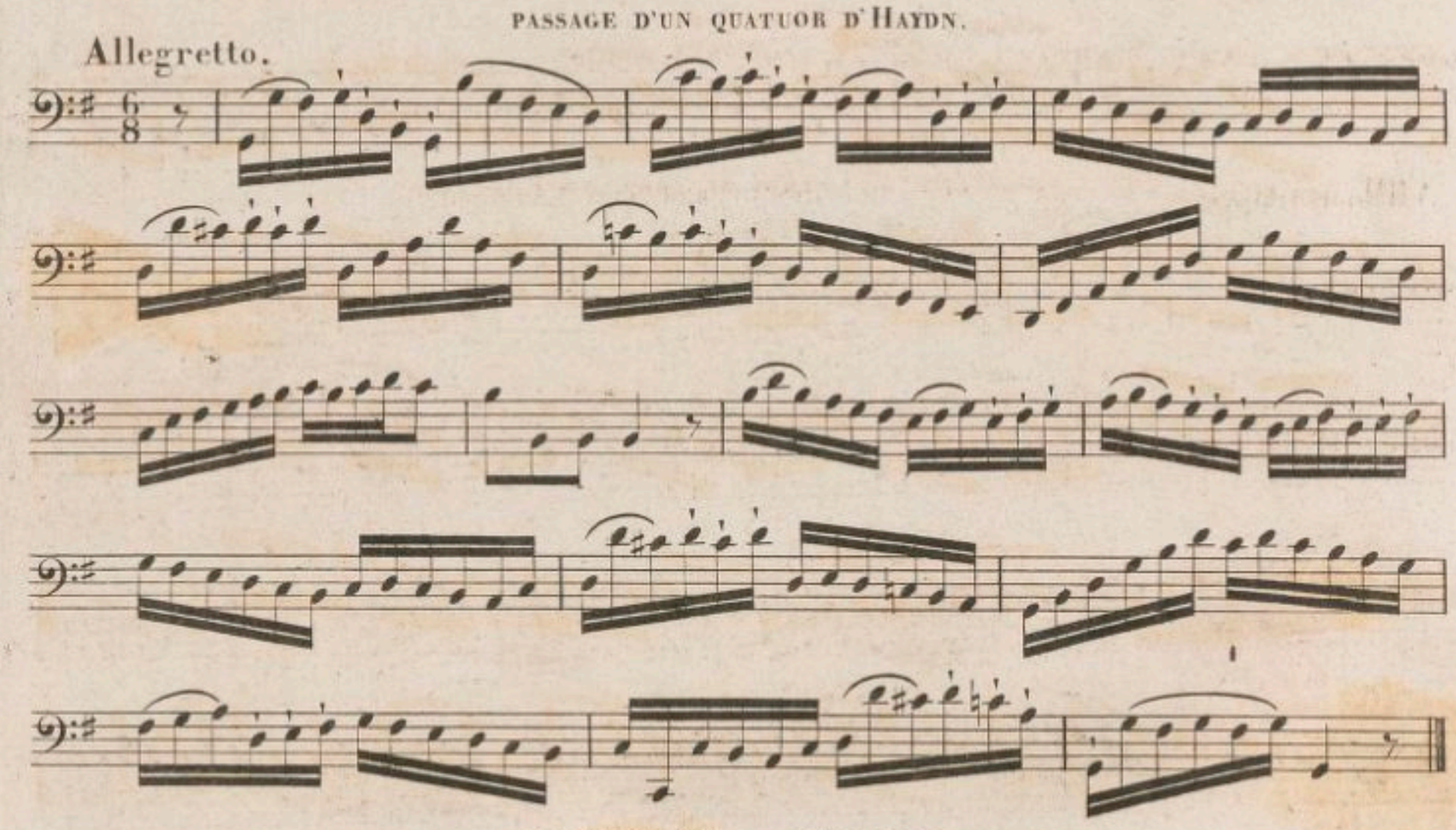


EXERCICE.

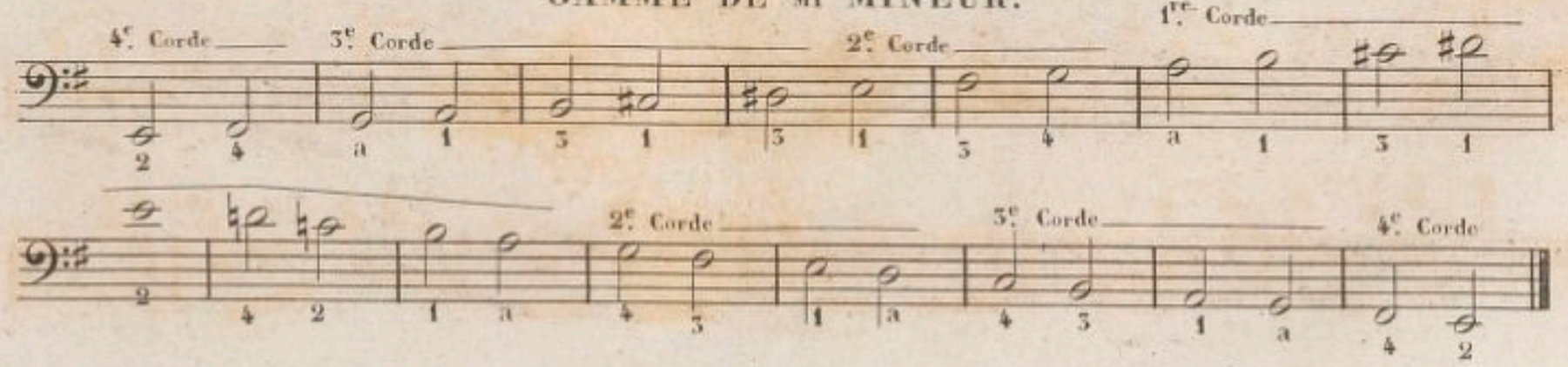


PASSAGE D'UN QUATUOR D'HAYDN.

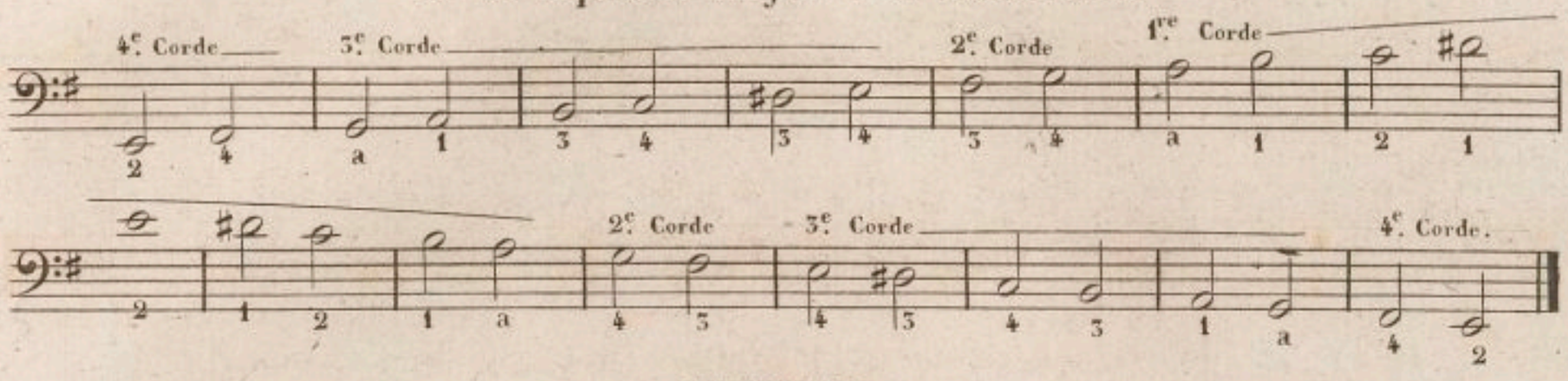
Allegretto.



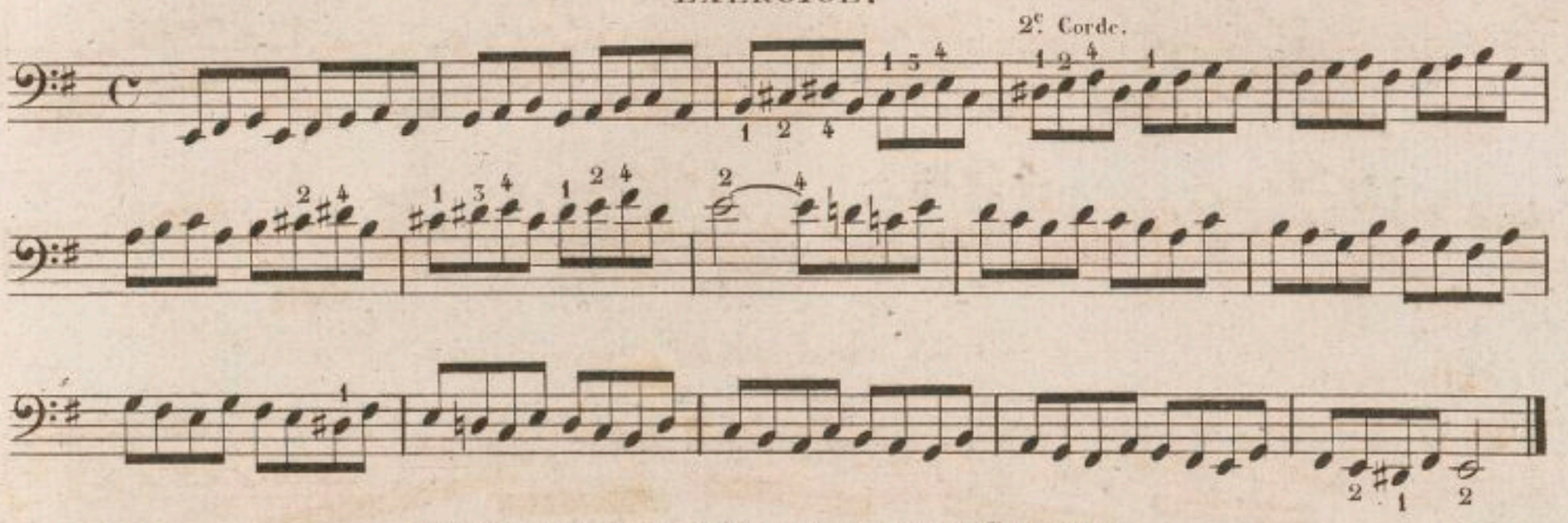
GAMME DE MI MINEUR.



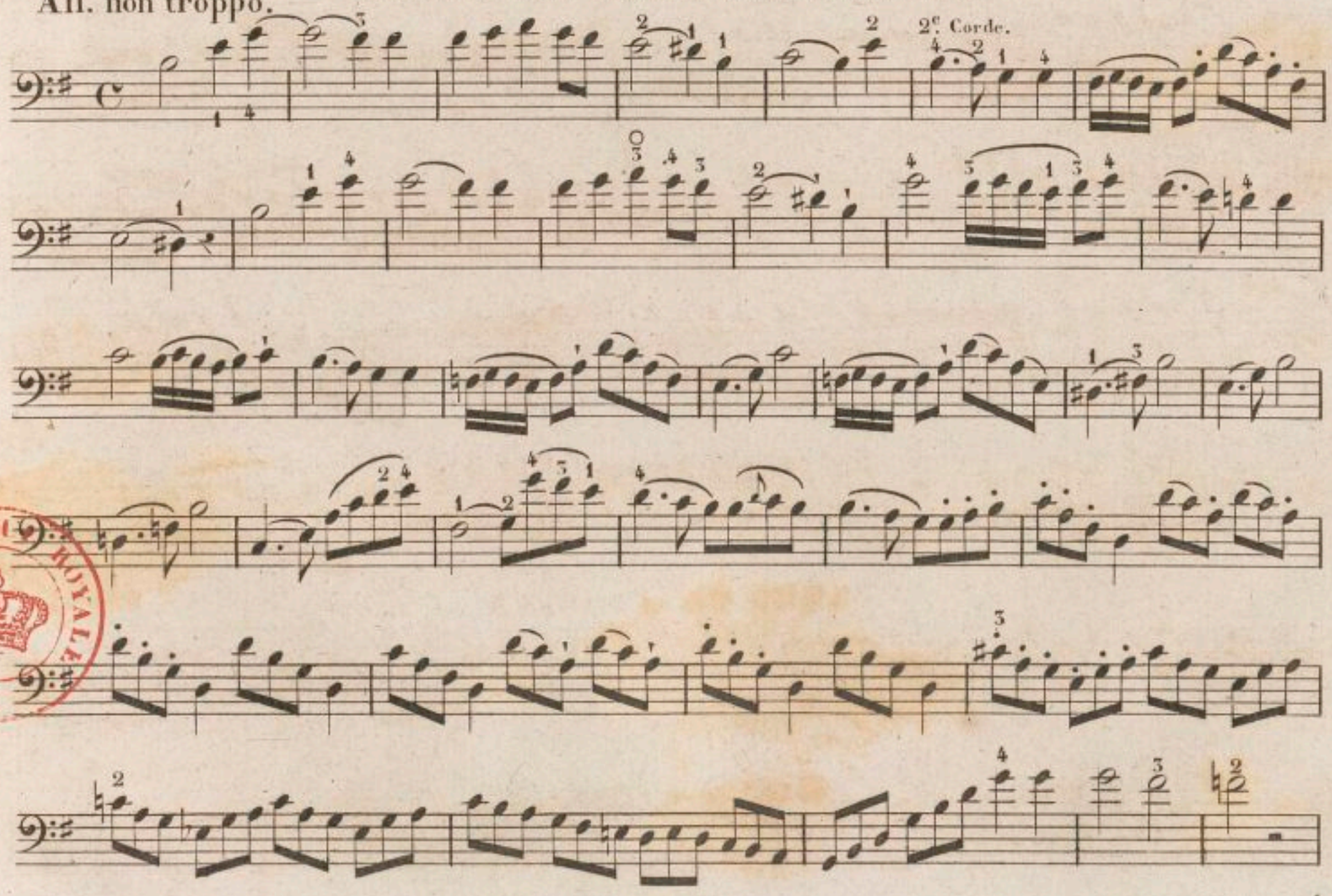
Même gamme avec la sixte mineure en montant
et la septième majeure en descendant.



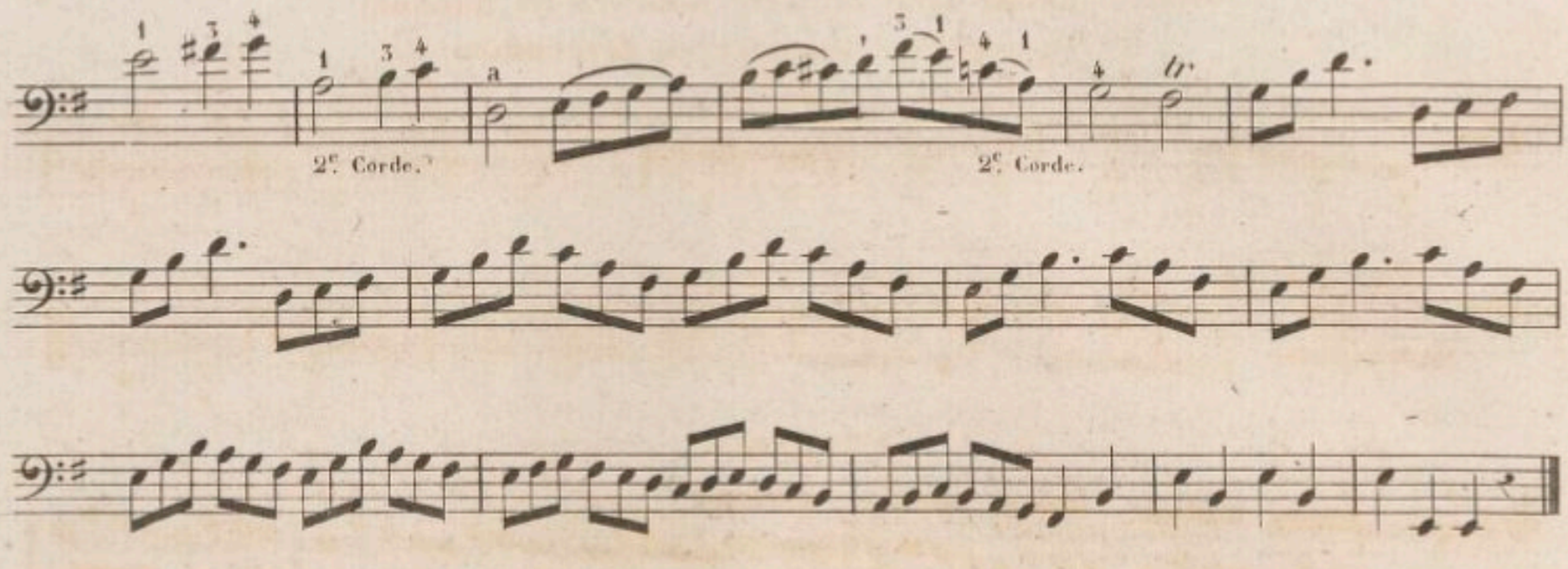
EXERCICE.



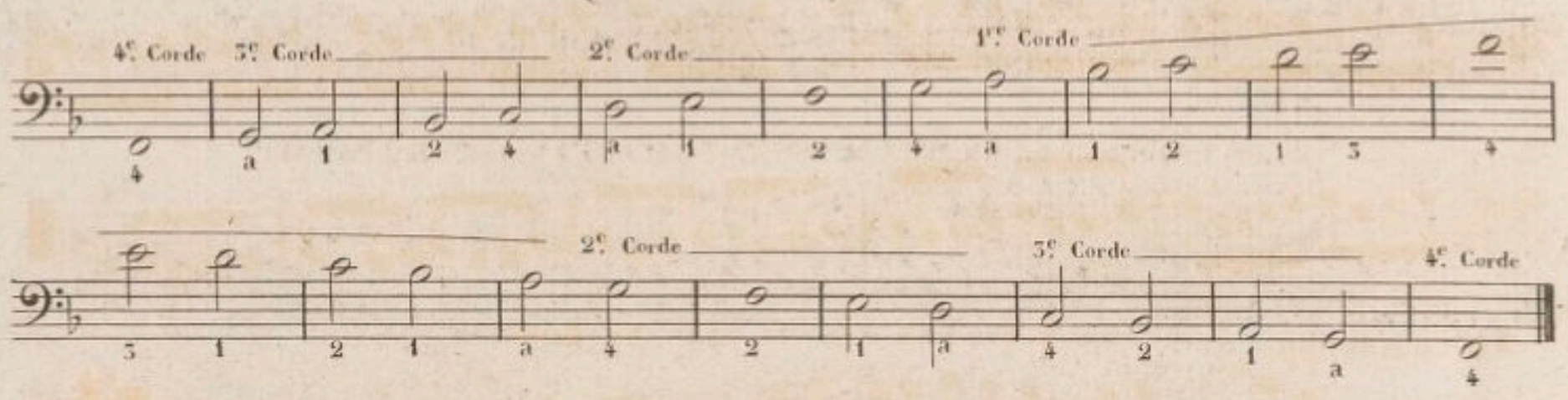
All.o non troppo. FRAGMENT D'UN TRIO DE BERNARD ROMBERG.



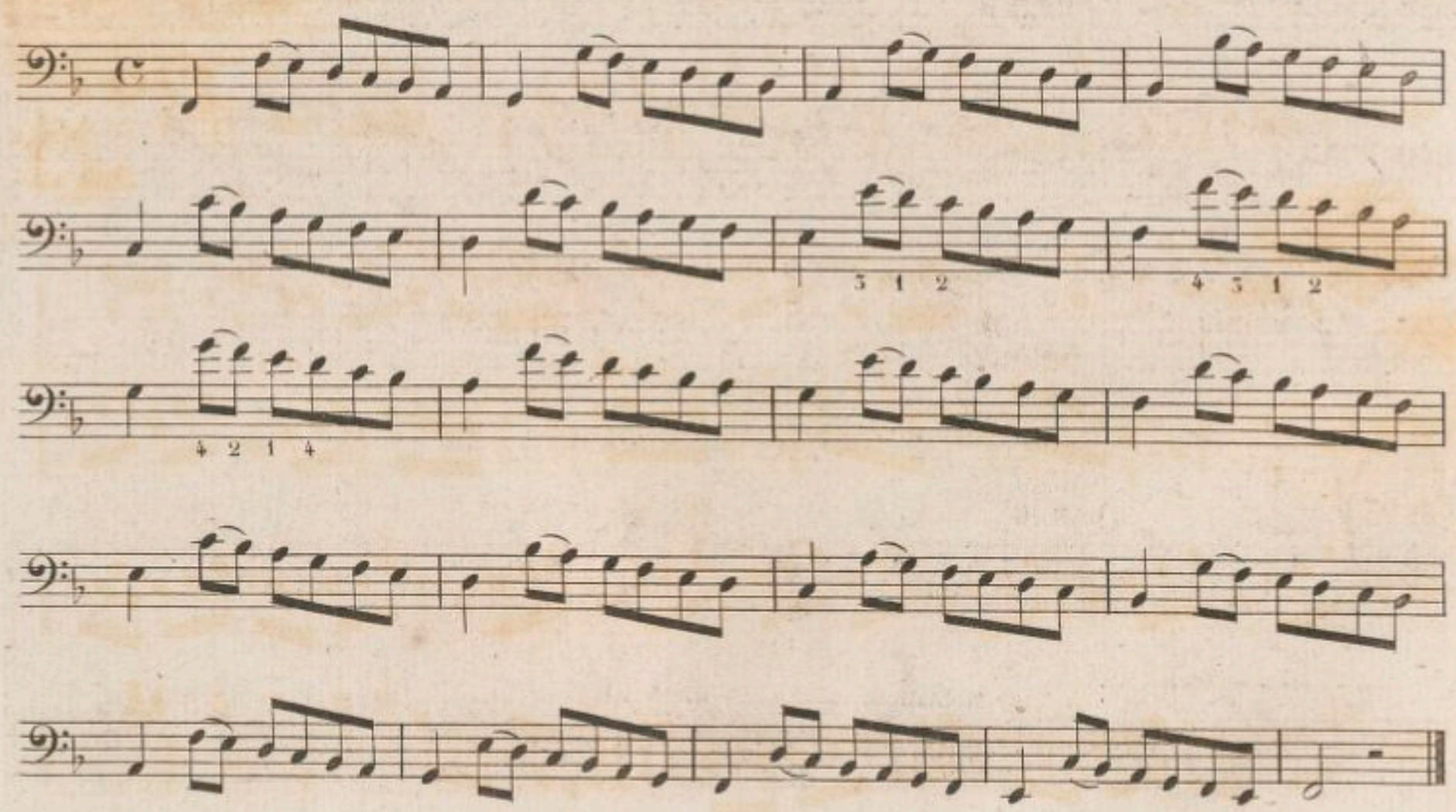
BIBLIOTHEQUE ROYALE I



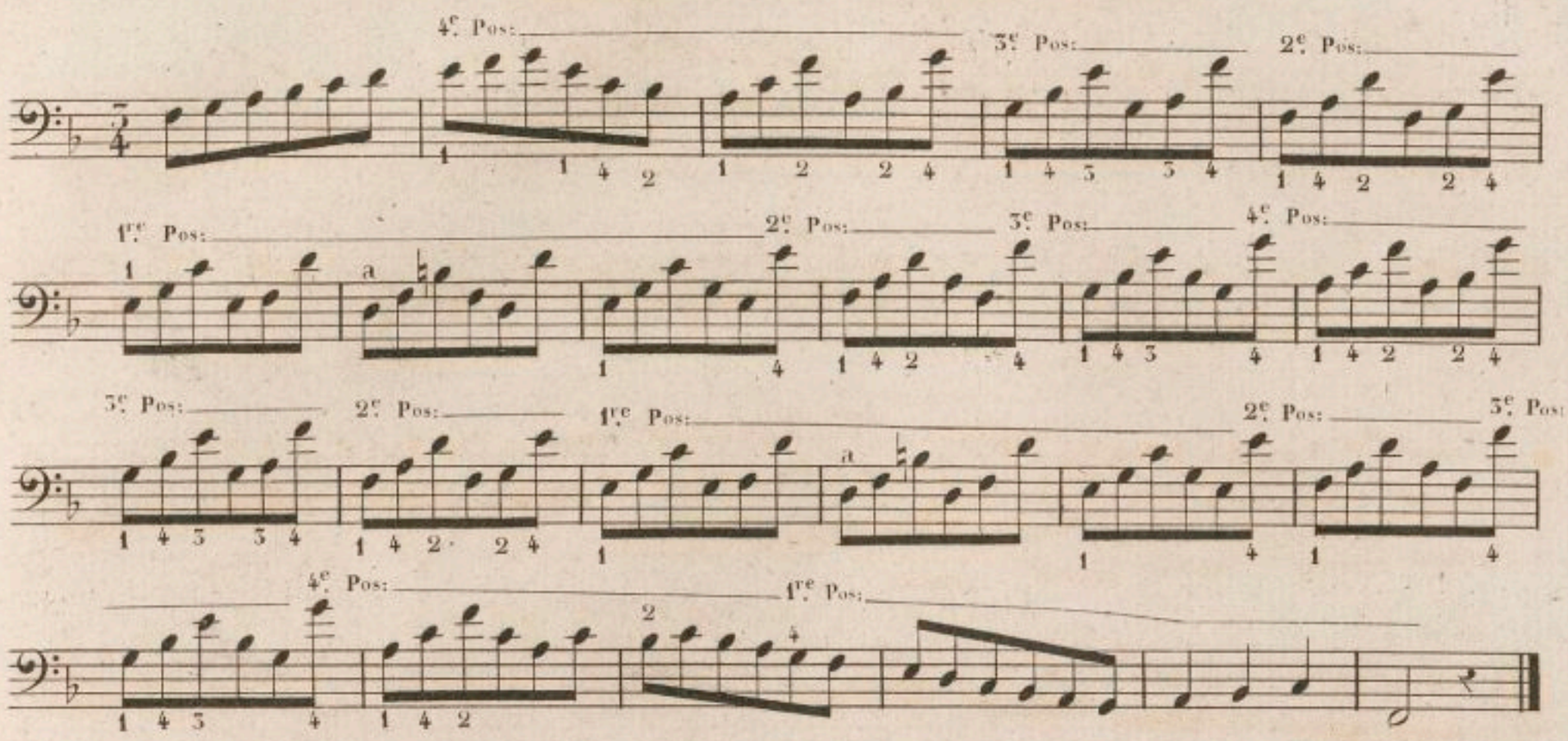
GAMME DE FA MAJEUR.



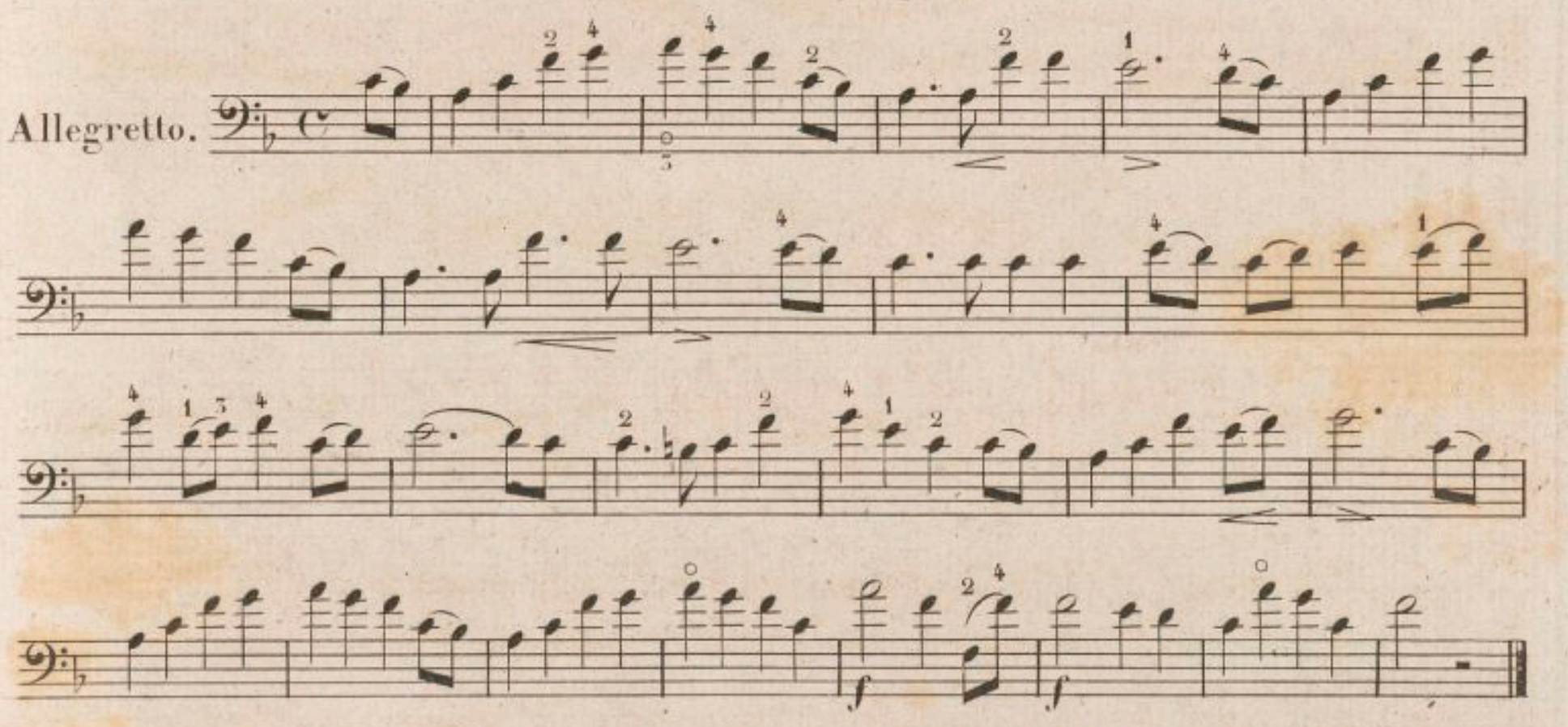
EXERCICE.



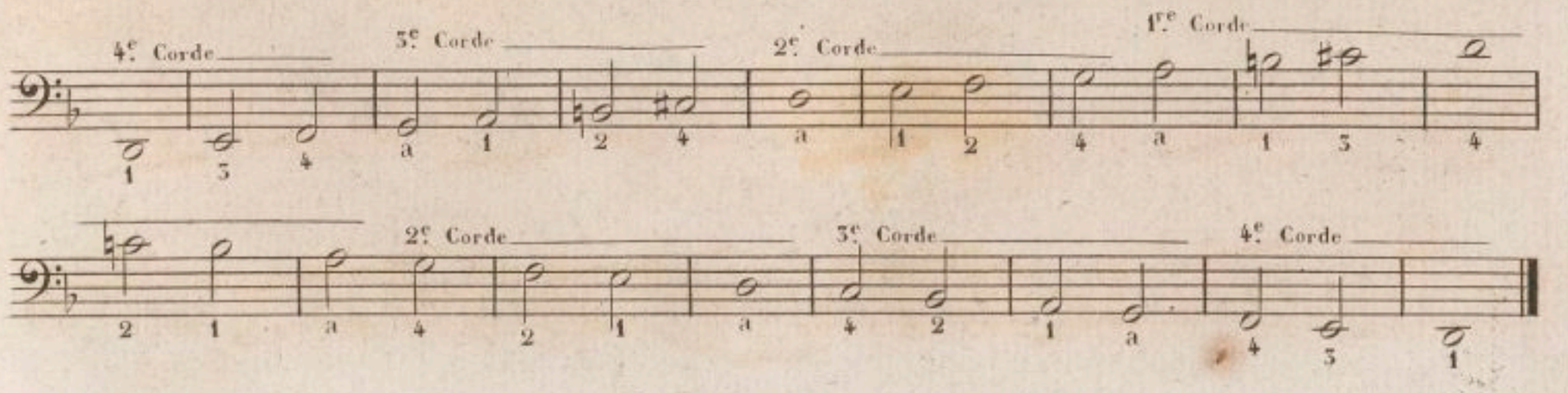
PASSAGE TIRÉ DU TRAITÉ DE J. L. DUPORT.



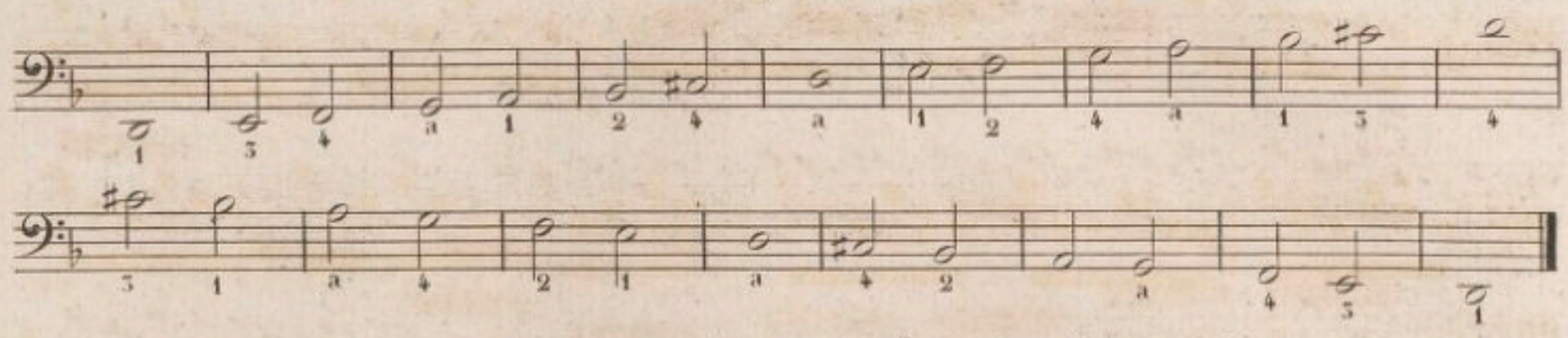
AIR DE L'OPÉRA: LE TEMPLIER ET LA JUIVE: DE MARCHNER.



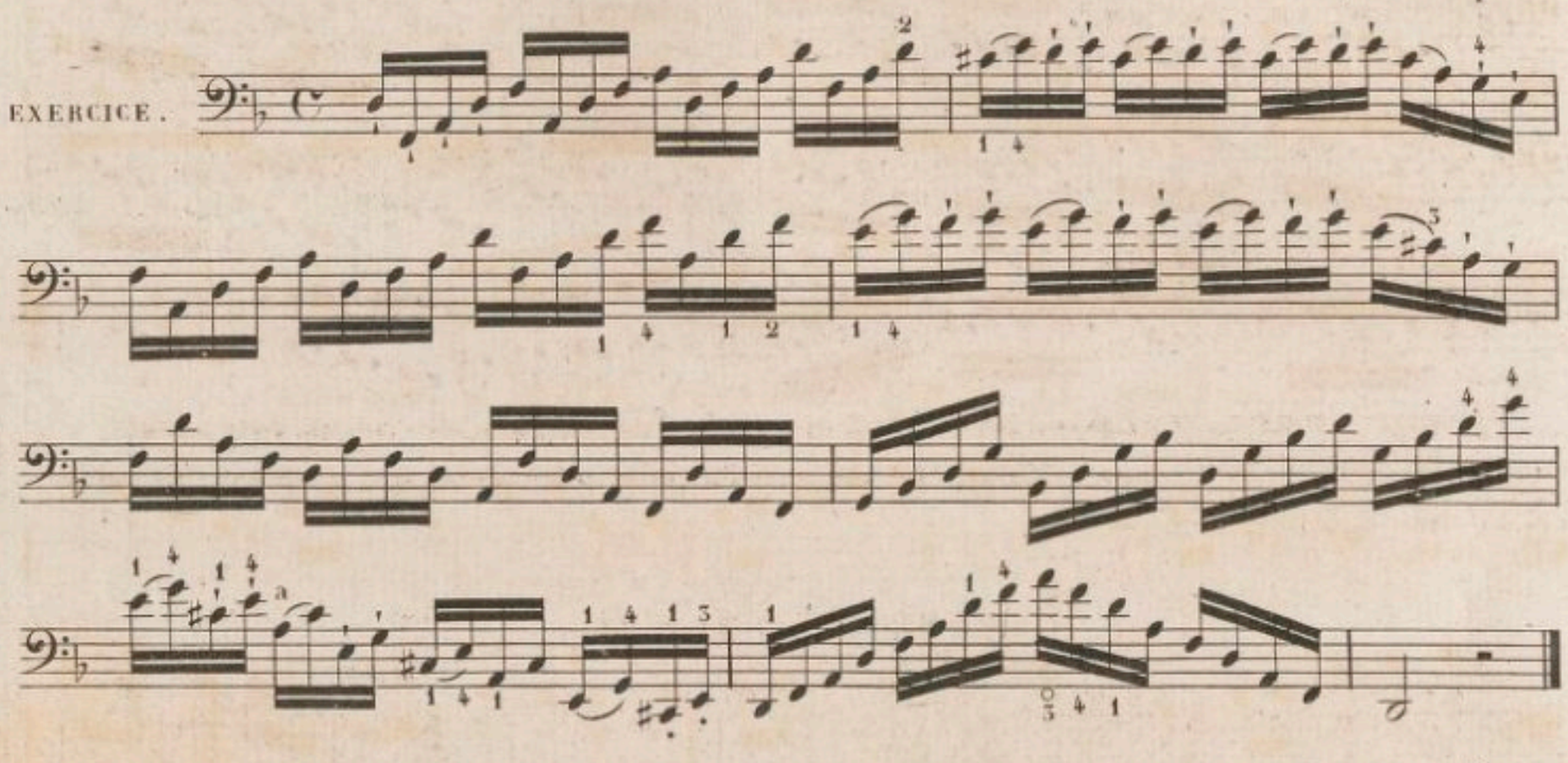
GAMME DE RÉ MINEUR.



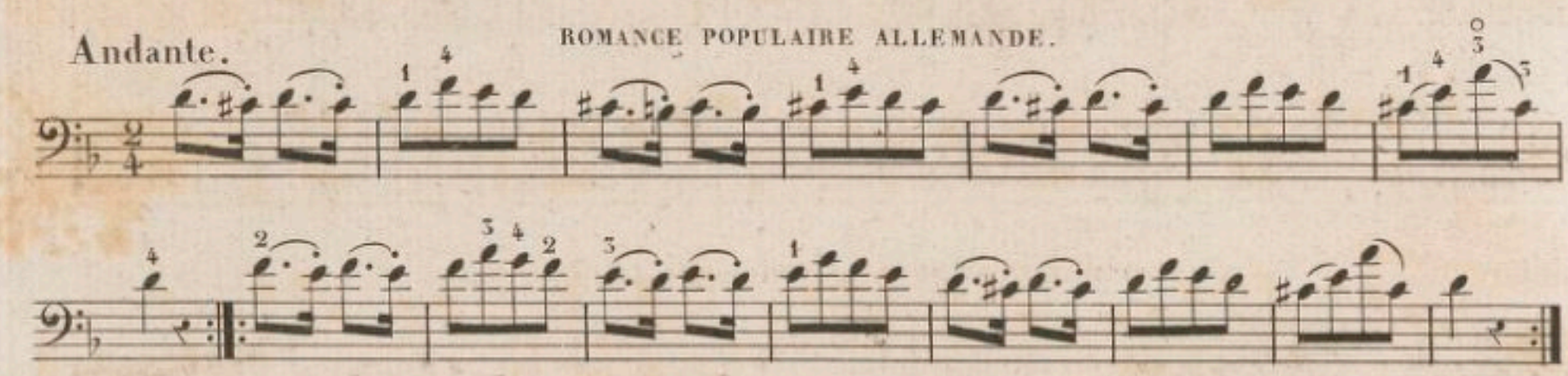
Même gamme avec la sixte mineure en montant
et la septième majeure en descendant.



EXERCICE.



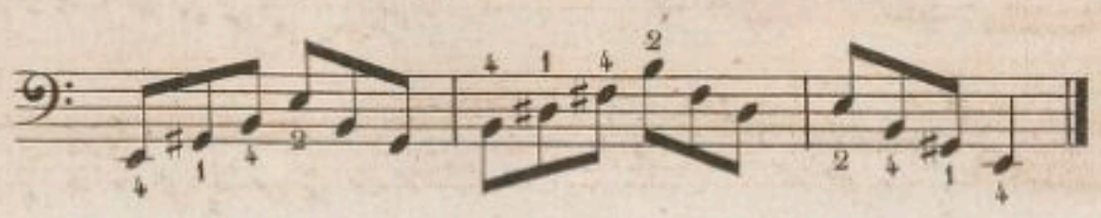
Andante. ROMANCE POPULAIRE ALLEMANDE.



DE LA DEMI-POSITION.

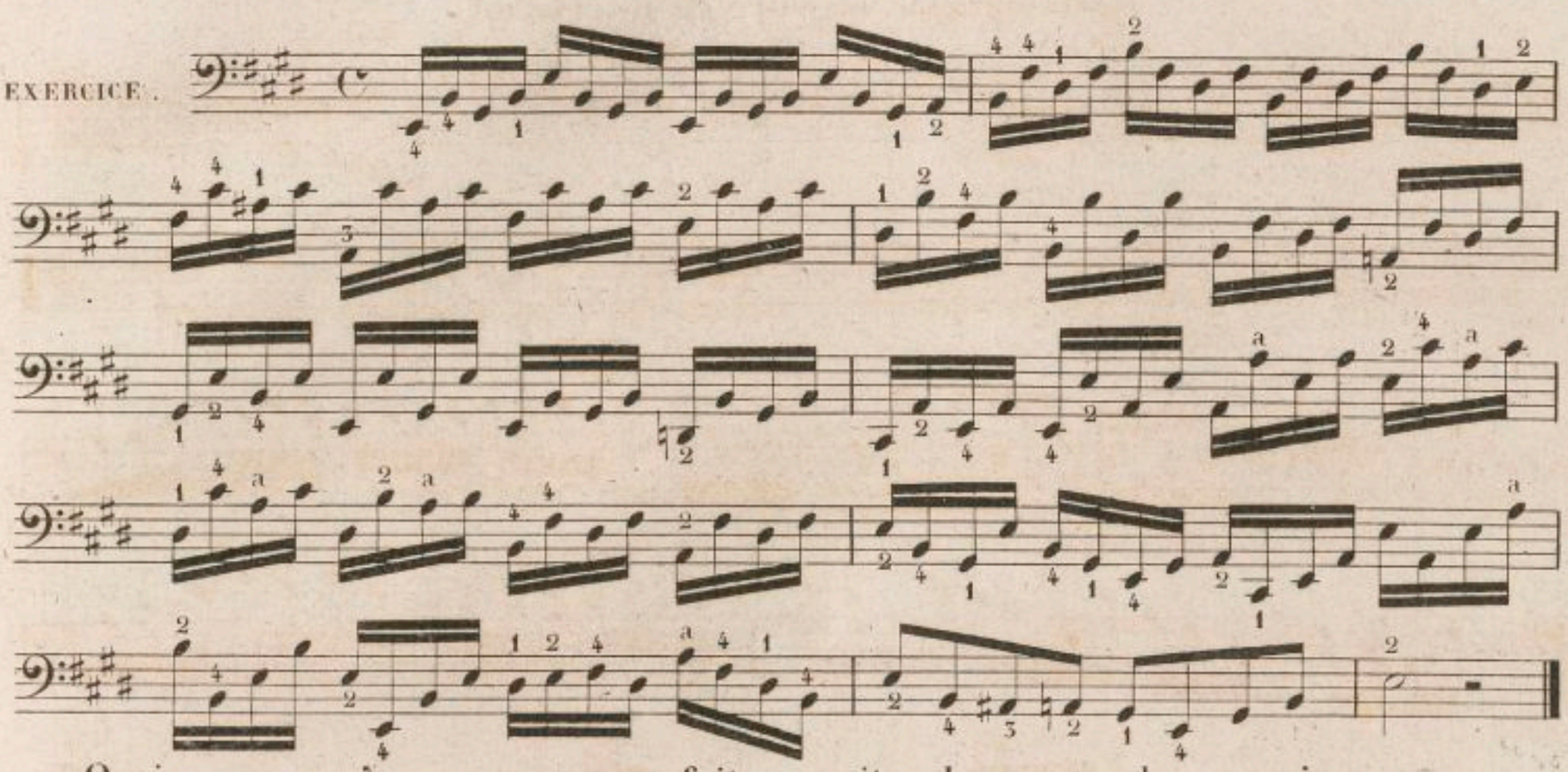
On appelle demi-position celle qui se trouve un demi-ton plus bas que la première position dans le manche; on l'emploie souvent, surtout pour éxécuter certaines batteries dans des tonalités qui contiennent beaucoup de dièzes ou de bémols. Toute la main se trouve alors reculée d'un demi-ton par rapport à la première position.

EXEMPLE.



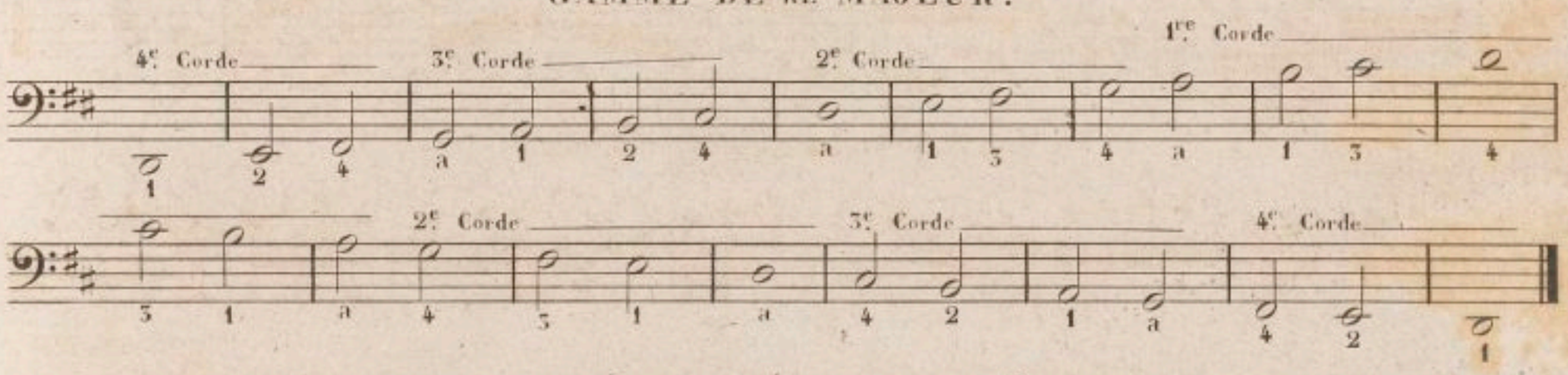
Cet exercice doit se jouer tout entier sans quitter jamais la demi position.

EXERCICE.

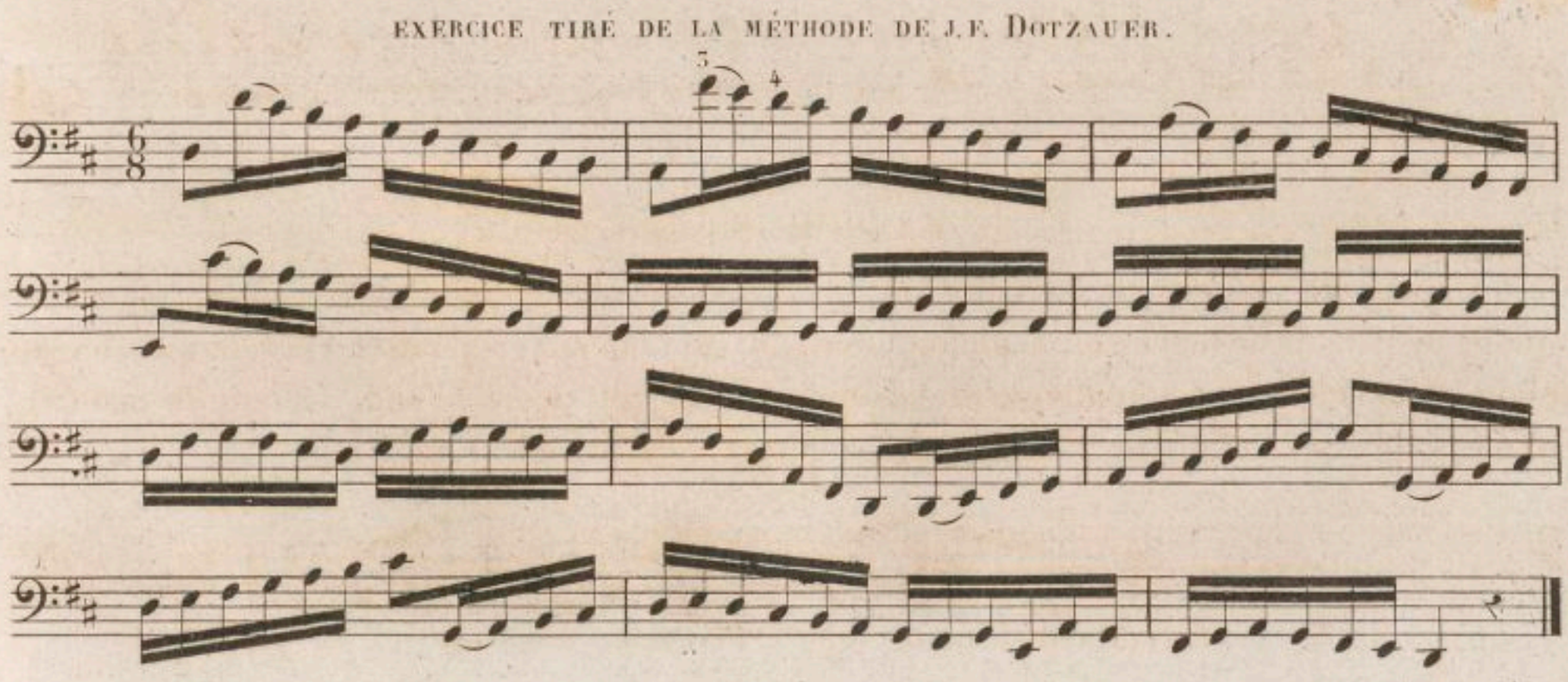


Quoique nous n'ayons pas encore fait connaitre la gamme de ut majeur, nous avons dû écrire cet exercice dans ce ton, parceque c'est celui qui convient le mieux à la demi-position.

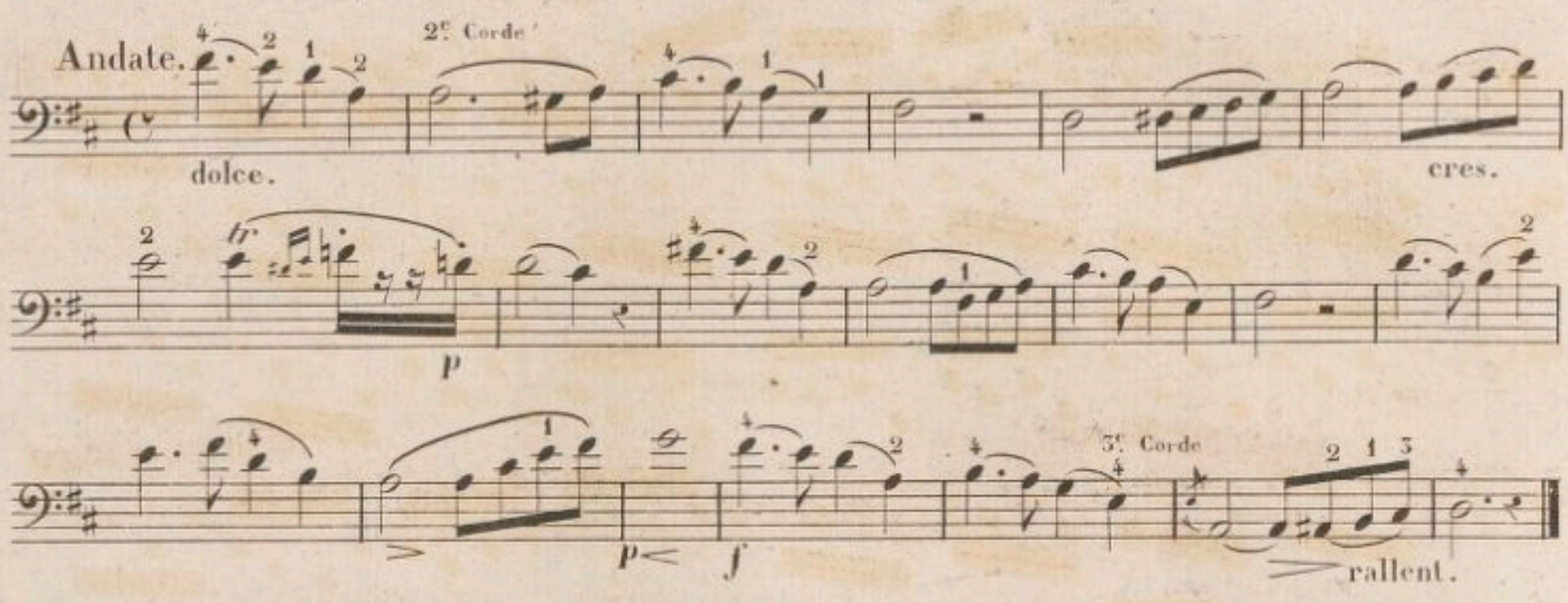
GAMME DE RÉ MAJEUR.



EXERCICE TIRÉ DE LA MÉTHODE DE J.F. DOTZAUER.

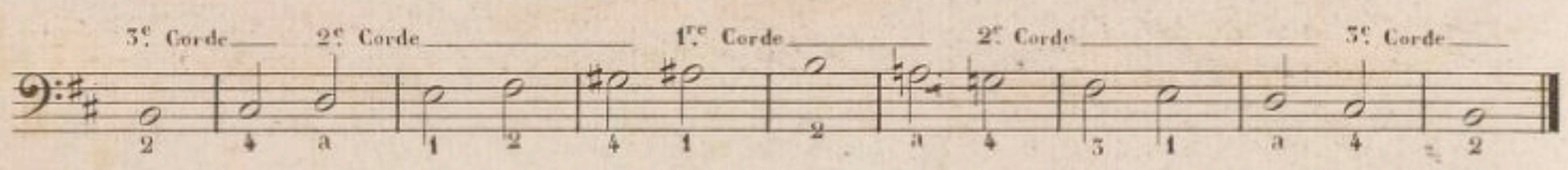


FRAGMENT D'UN NOCTURNE DE A^te. FRANCHOMME.

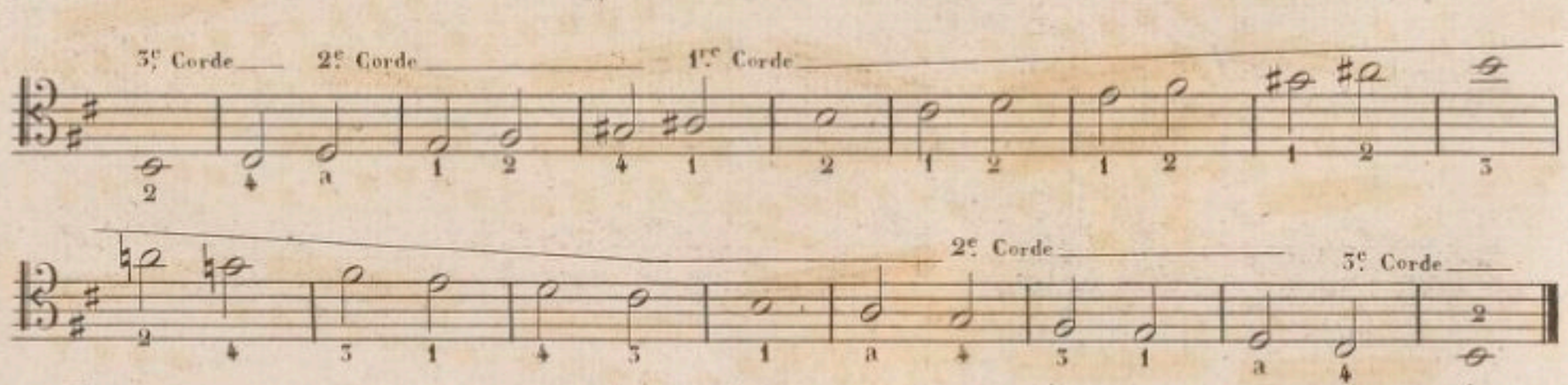


Pour noter la gamme de si mineur nous nous voyons forcé d'employer la Clef de ténor ou Clef d'ut de quatrième ligne. Comme cette gamme monte plus haut que les précédentes, il nous faudrait ajouter trop de lignes supplémentaires aux notes aigues en nous servant de la Clef de fa; du reste il est indispensable que l'élève connaisse la Clef de ténor. A cet effet nous allons d'abord écrire une partie de la gamme de si mineur à la Clef de fa, puis nous la reproduirons à la Clef de ténor afin que l'élève saisisse bien la différence qui existe entre ces deux Clefs.

GAMME DE si MINEUR.

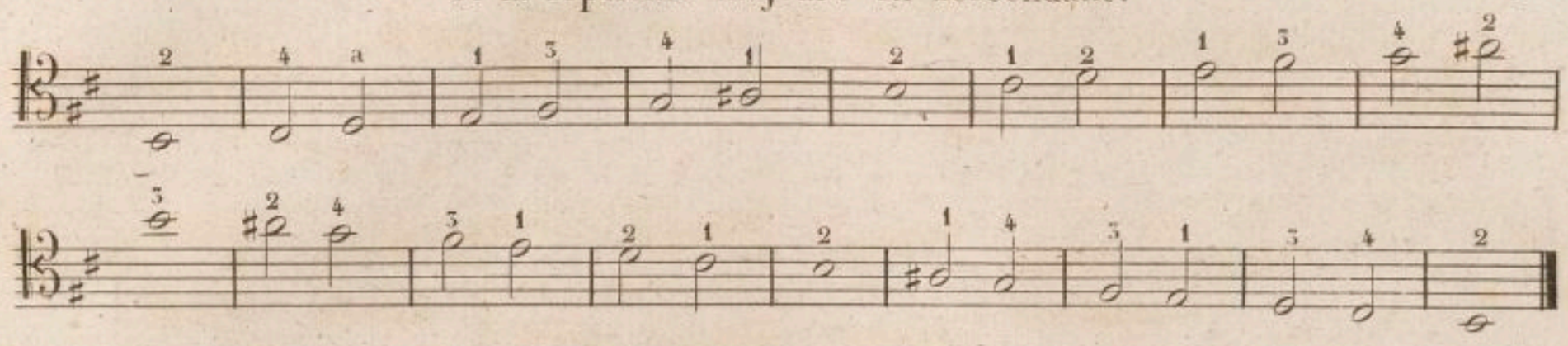


Double gamme de si mineur, marquée à la Clef de ténor. Les notes de la première octave de cette gamme sont les mêmes que celles déja marquées à la Clef de fa.



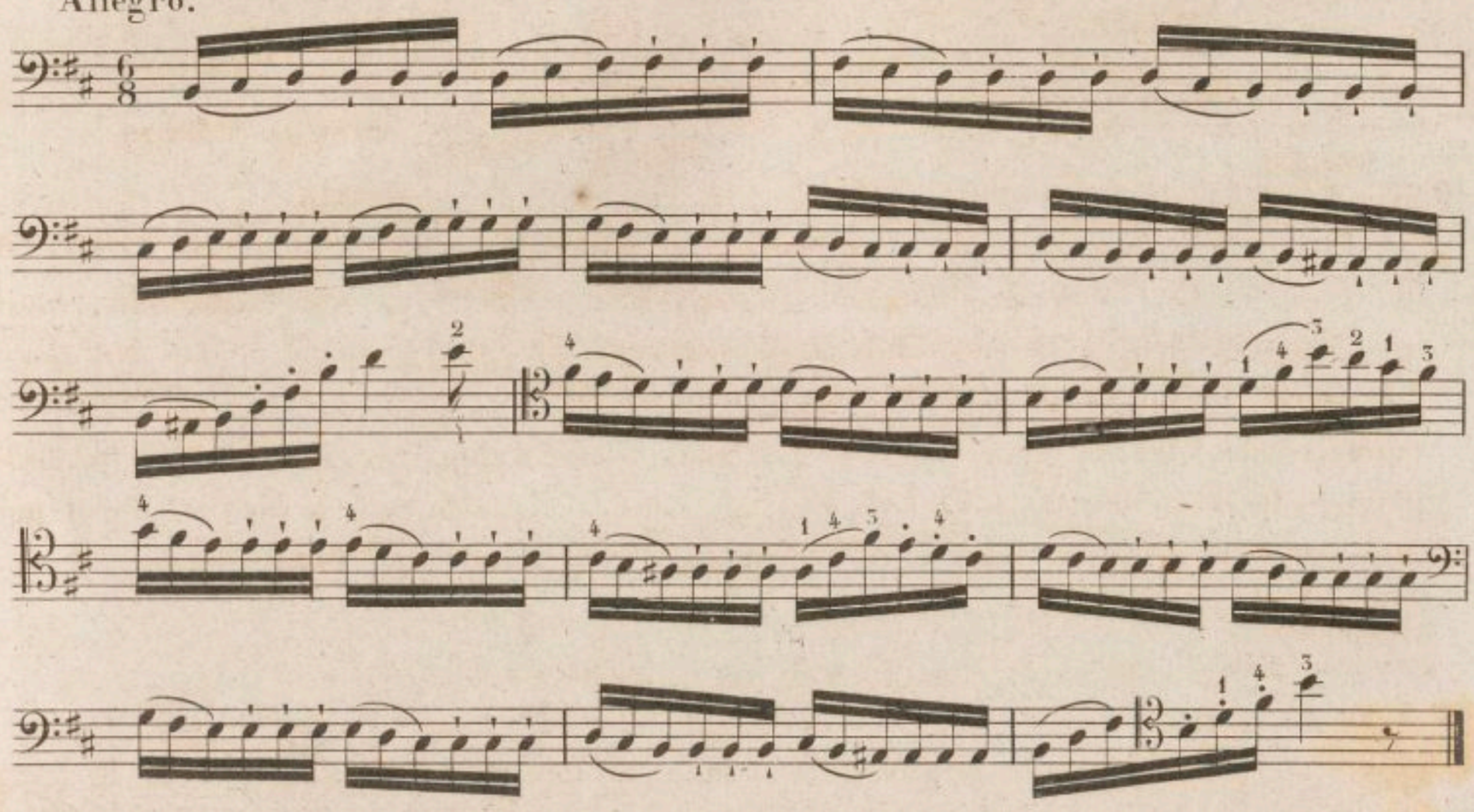
Par cette gamme on voit que la différence entre la Clef de fa et celle de ténor, est d'une quinte; c'est à dire que pour transposer un passage écrit à la Clef de ténor dans la Clef de fa, il faudrait hausser toutes les notes d'une quinte.

Même gamme avec la sixte mineure en montant
et la septième majeure en descendant.

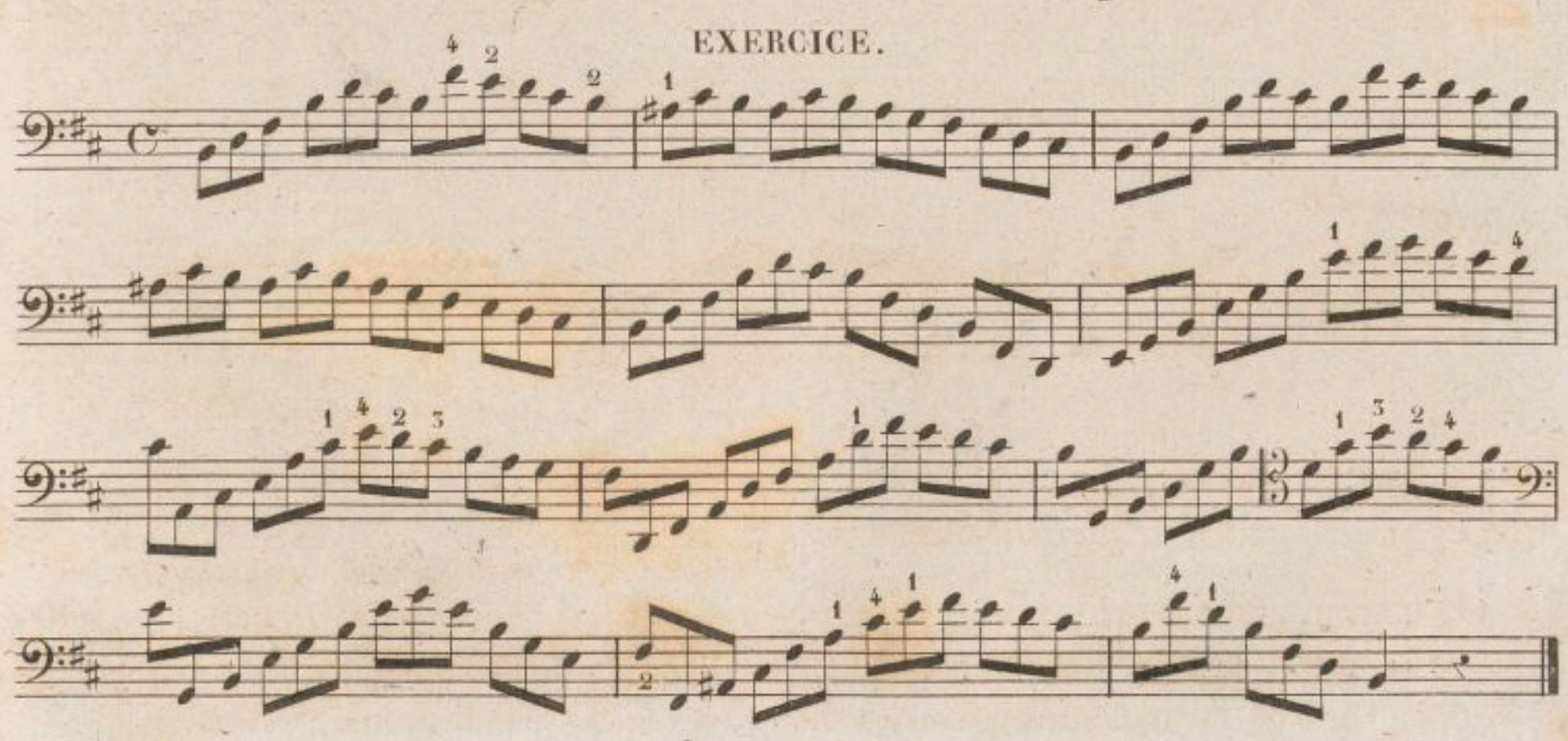


Allegro.

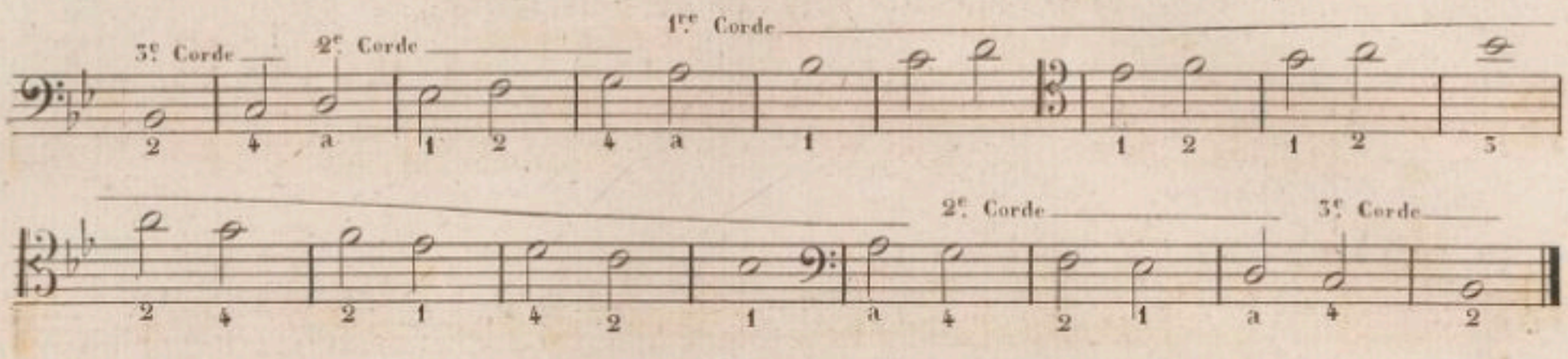
EXERCICE.



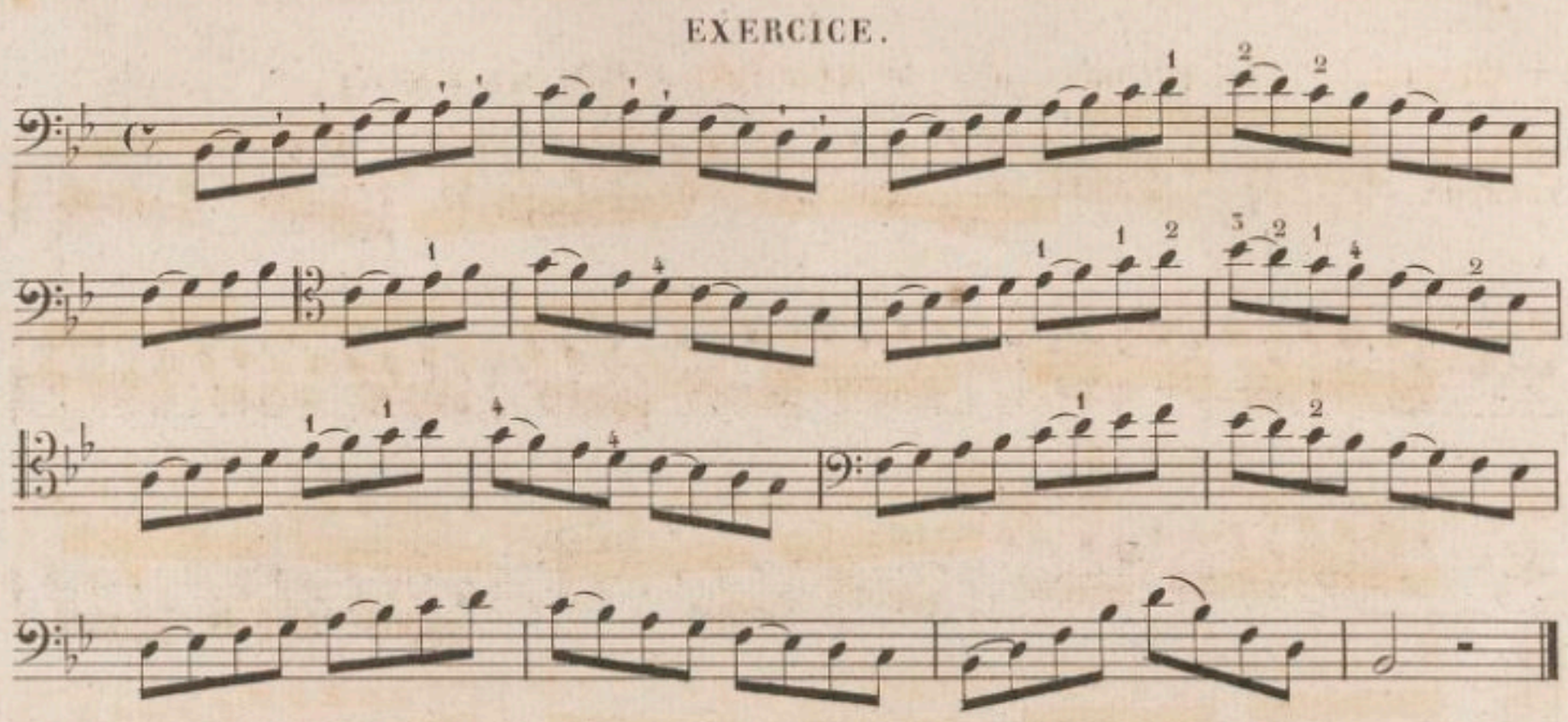
EXERCICE.



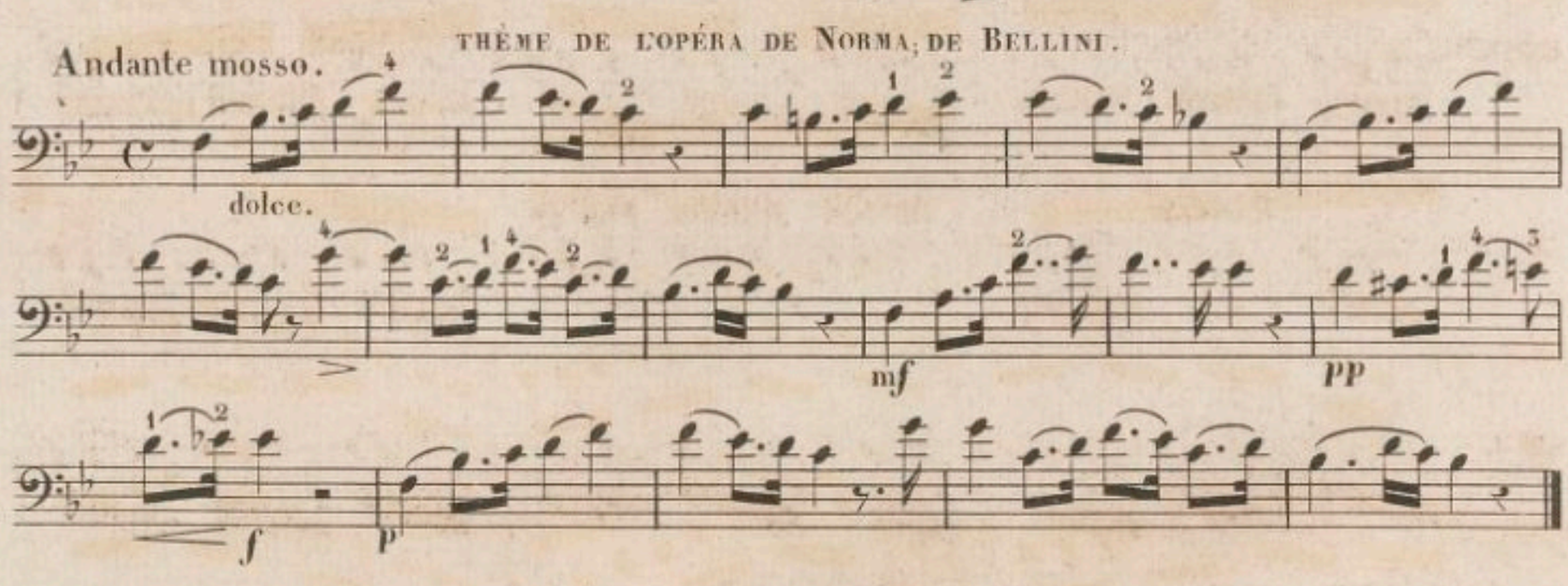
GAMME DE SI BÉMOL MAJEUR.



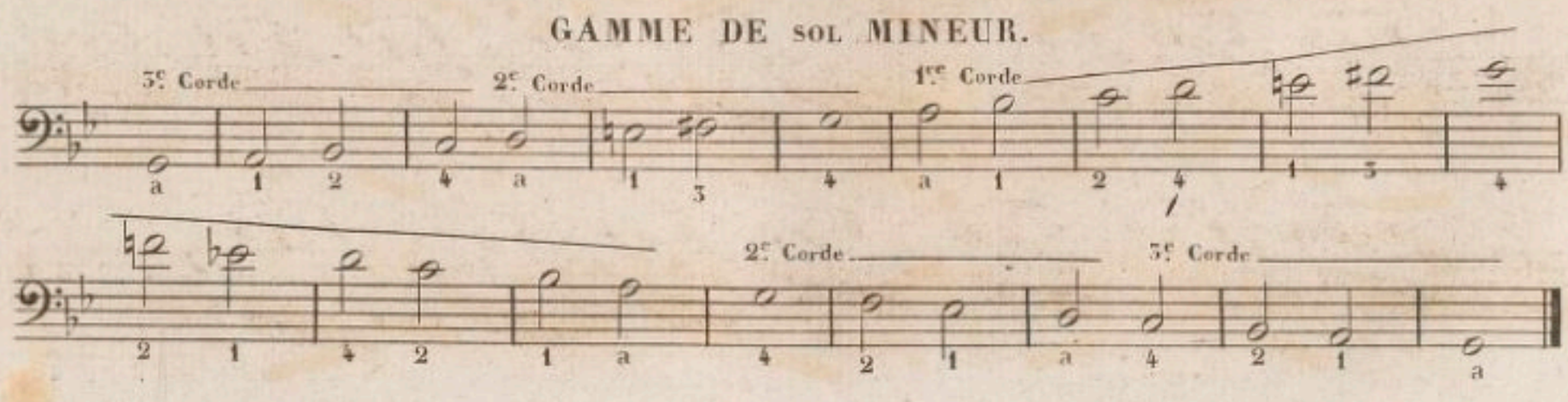
EXERCICE.



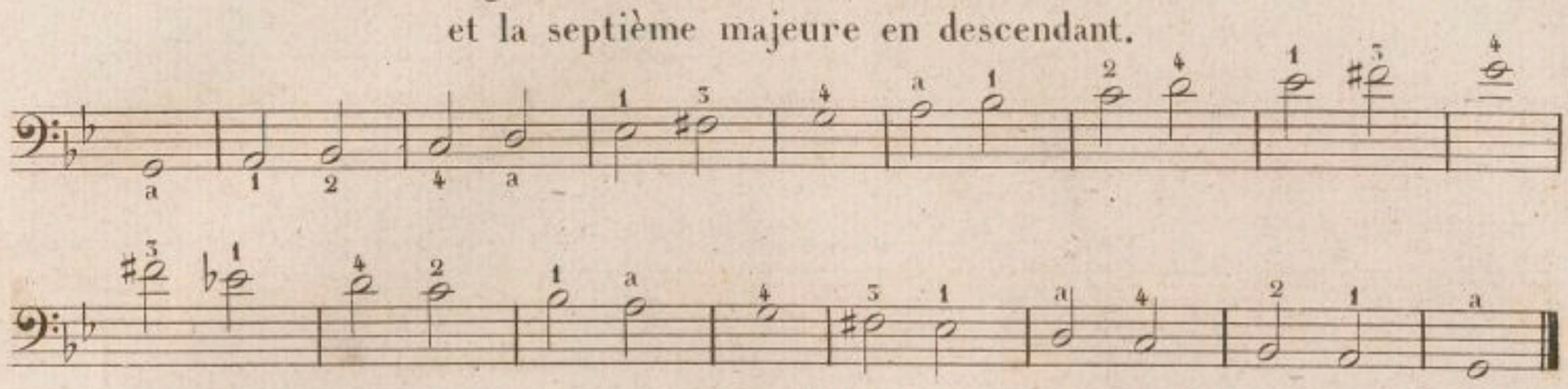
Andante mosso. THÈME DE L'OPÉRA DE NORMA; DE BELLINI.



GAMME DE SOL MINEUR.

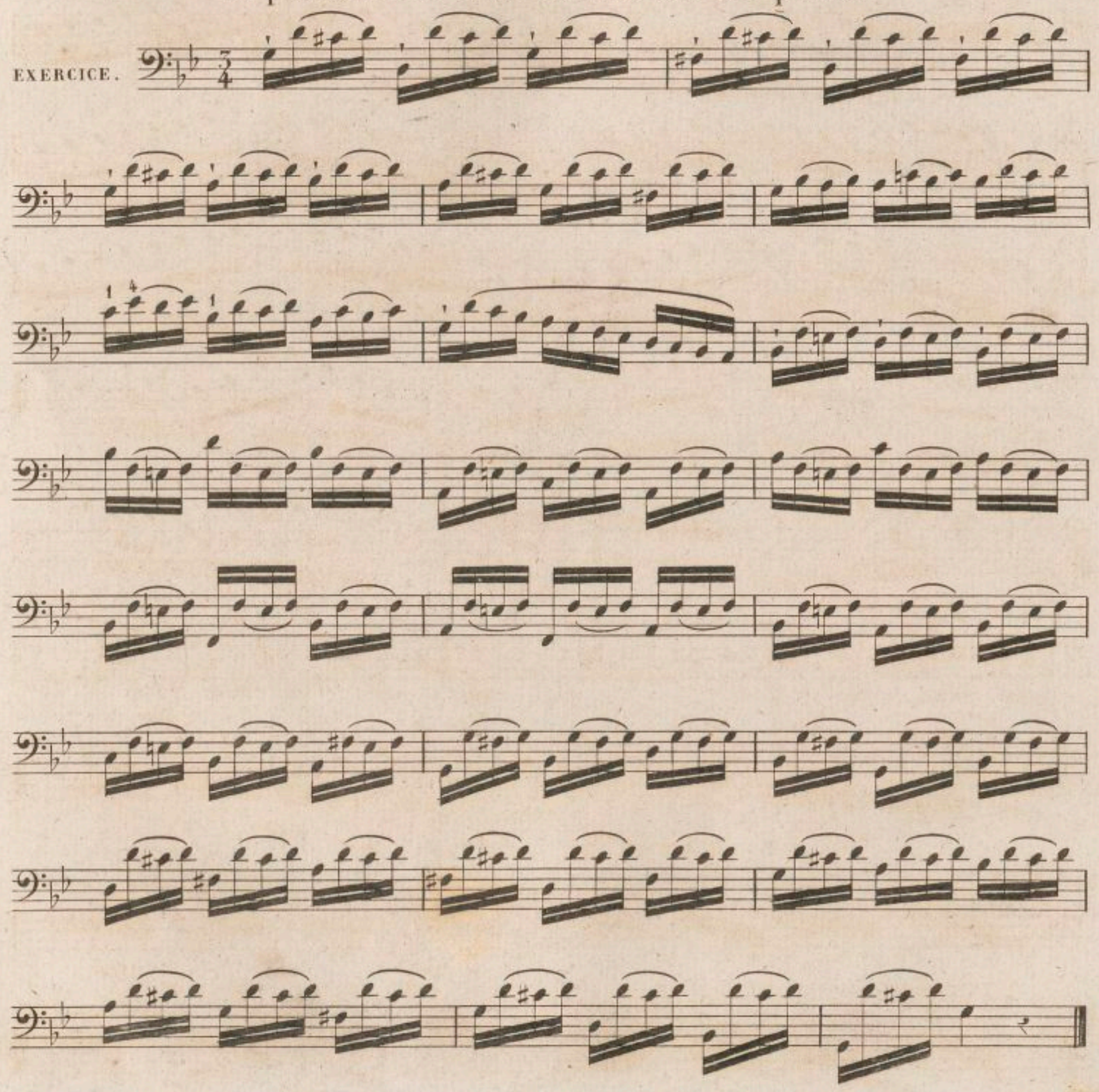


Même gamme avec la sixte mineure en montant
et la septième majeure en descendant.

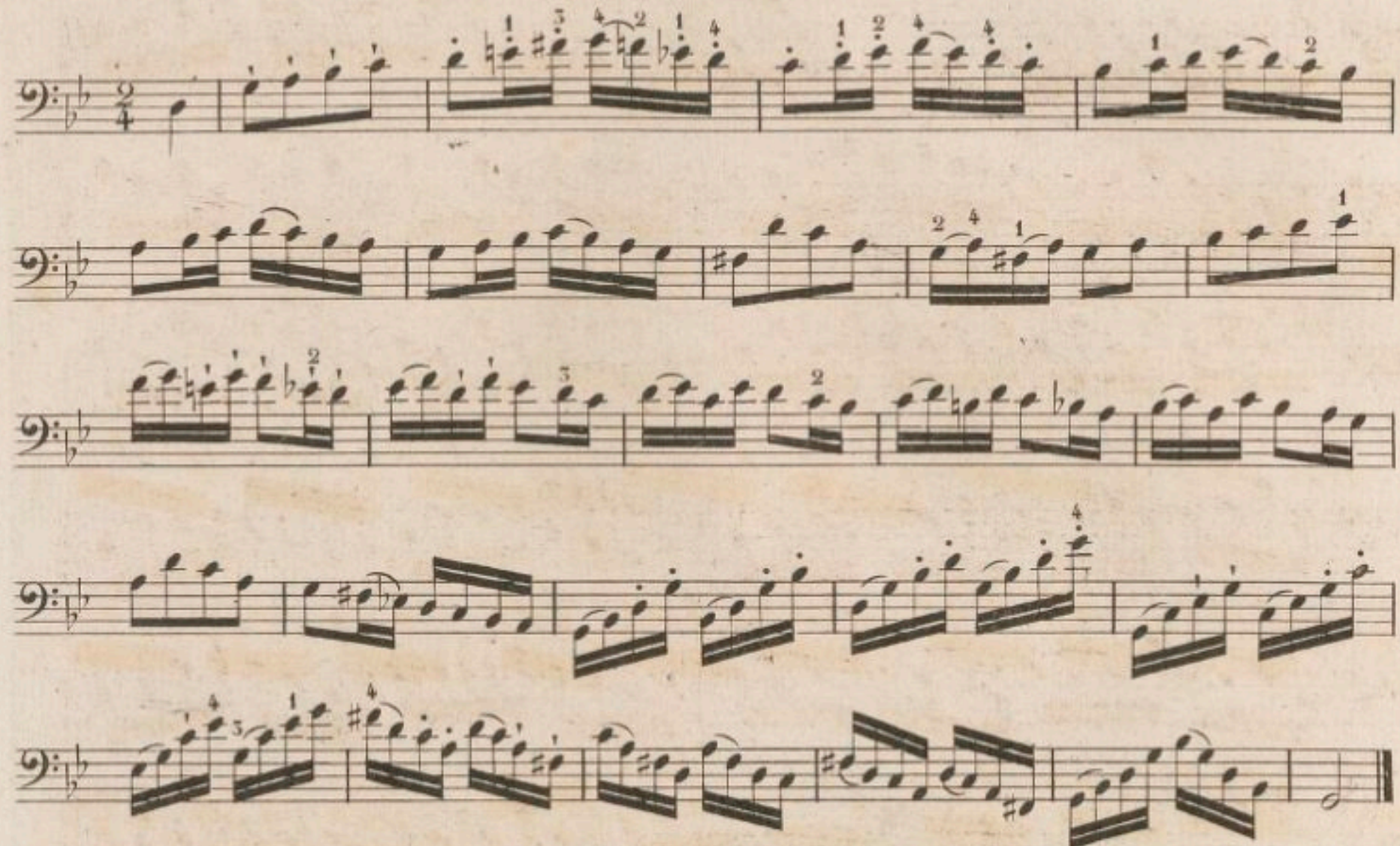


La première note de cet exercice doit être poussée.

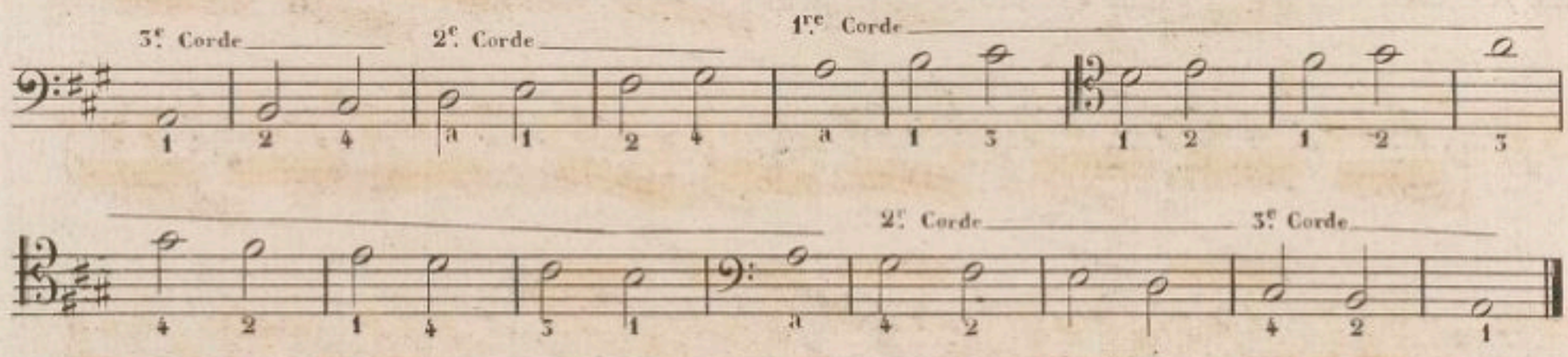
EXERCICE.



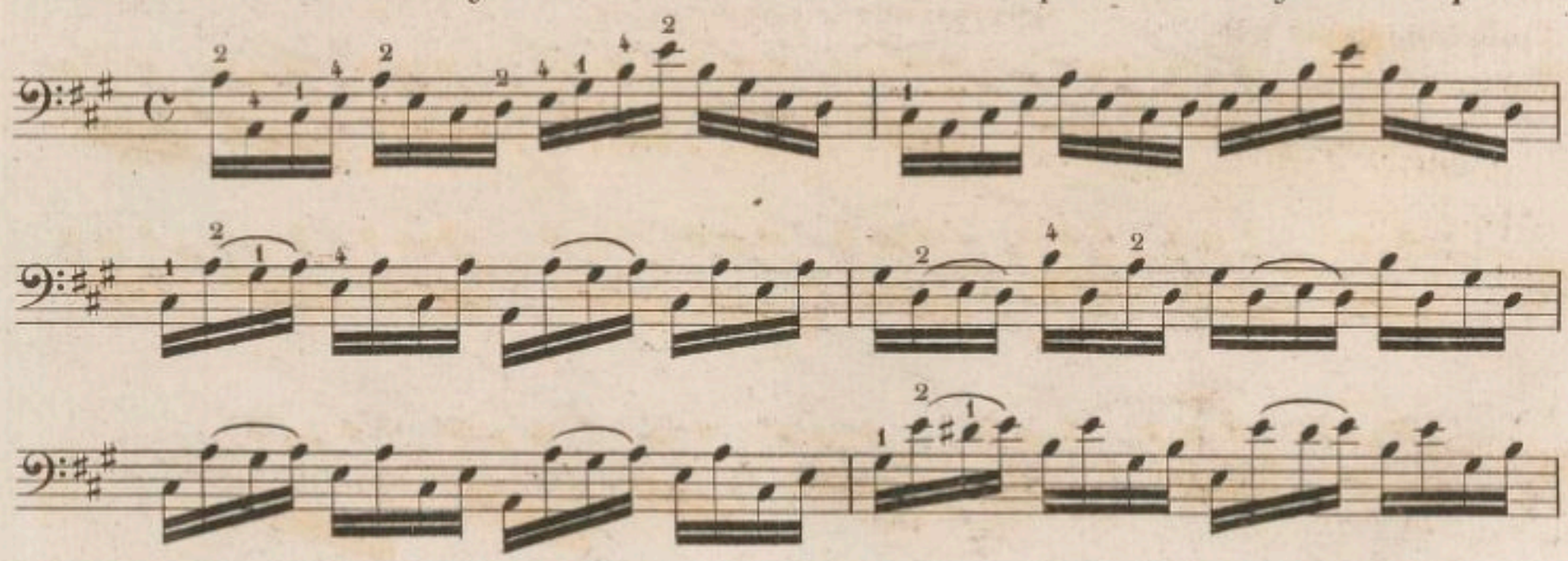
EXERCICE.

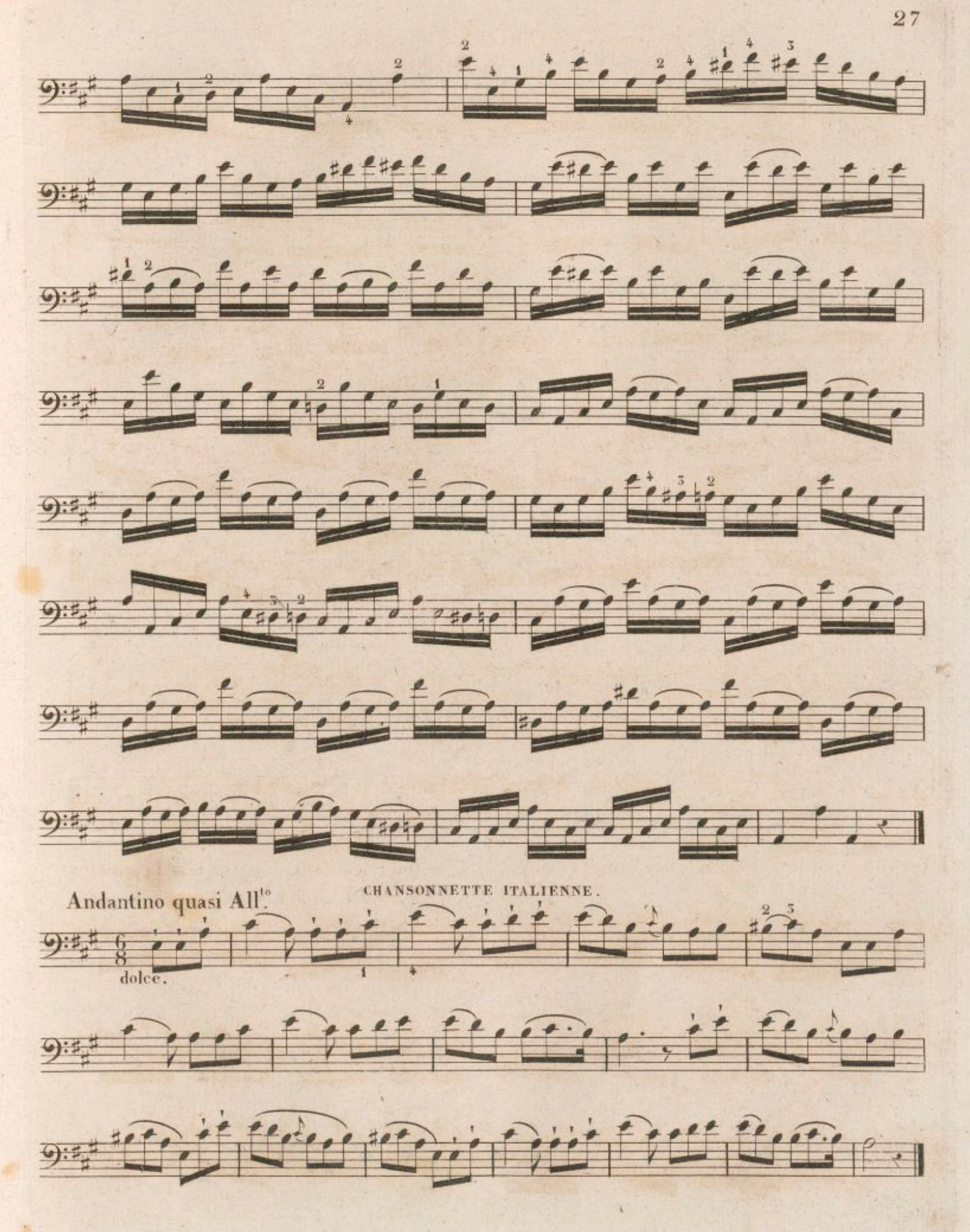


GAMME DE LA MAJEUR.

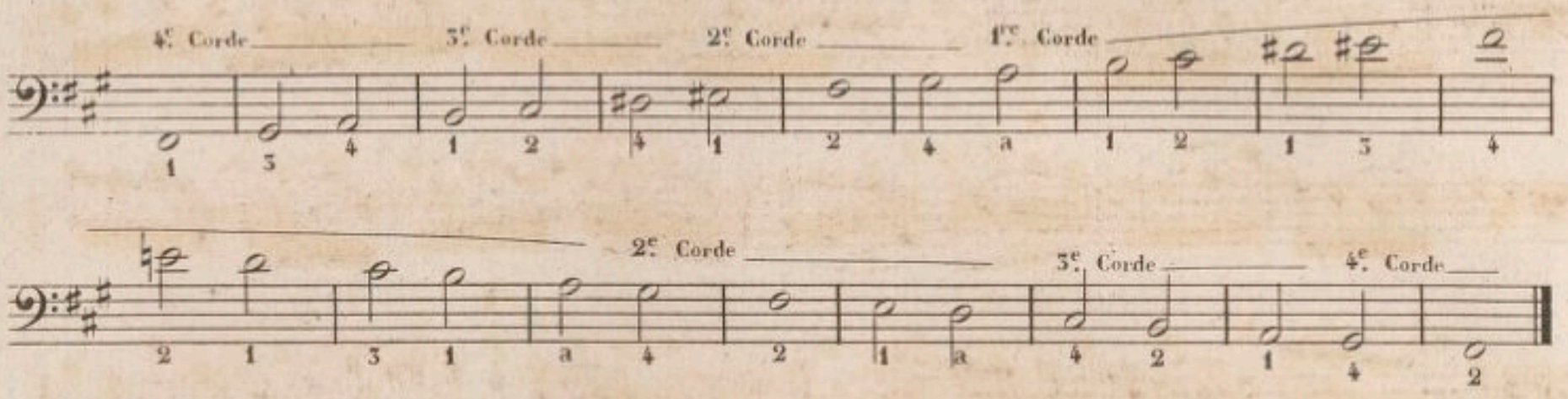


L'exercice suivant doit se jouer entièrement à la troisième position, sans jamais la quitter.

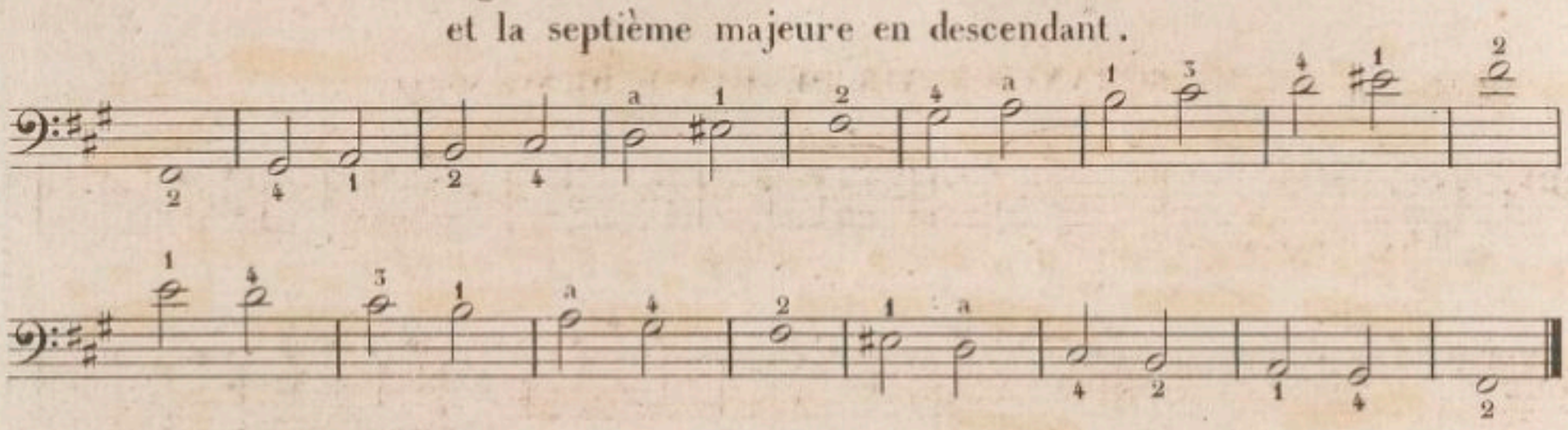



Andantino quasi All.to
CHANSONNETTE ITALIENNE.
dolce.

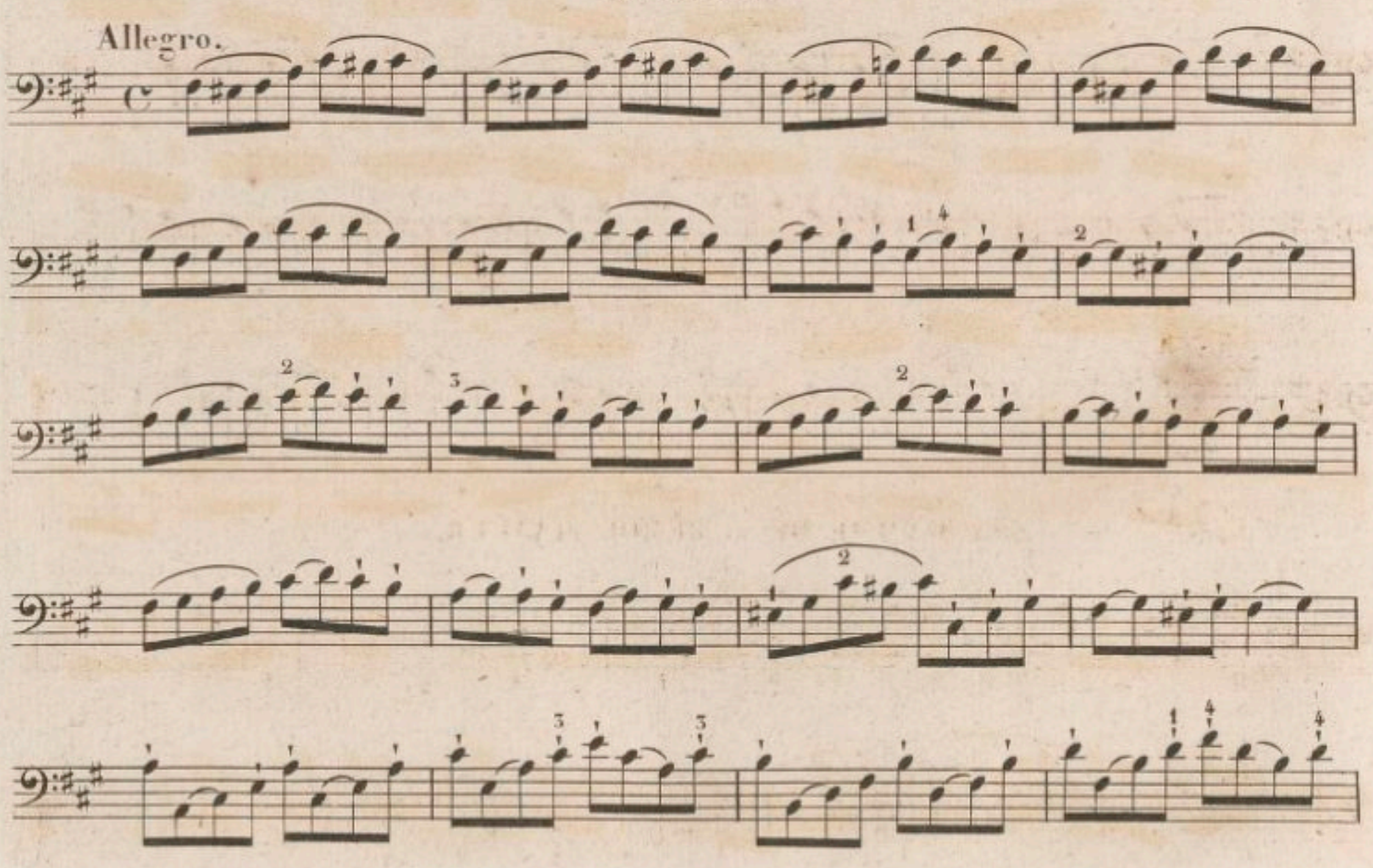
GAMME DE FA DIÈZE MINEUR.

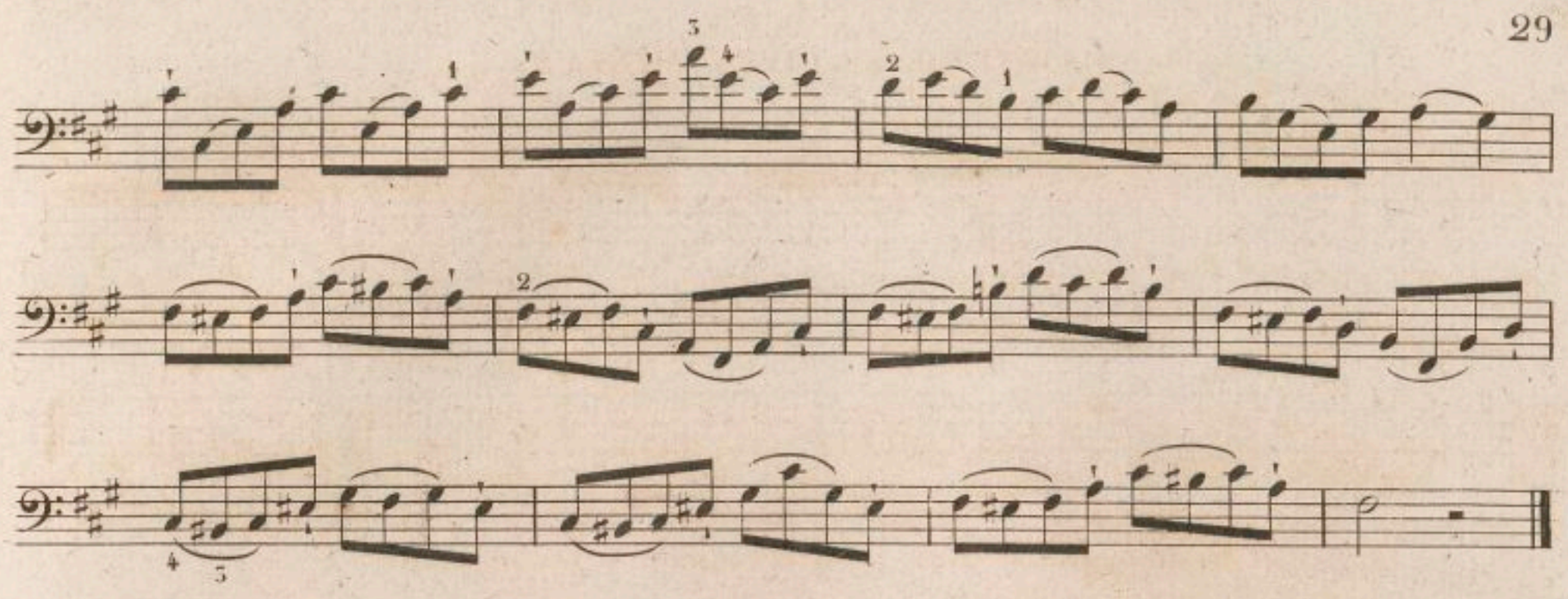


Même gamme avec la sixte mineure en montant
et la septième majeure en descendant.

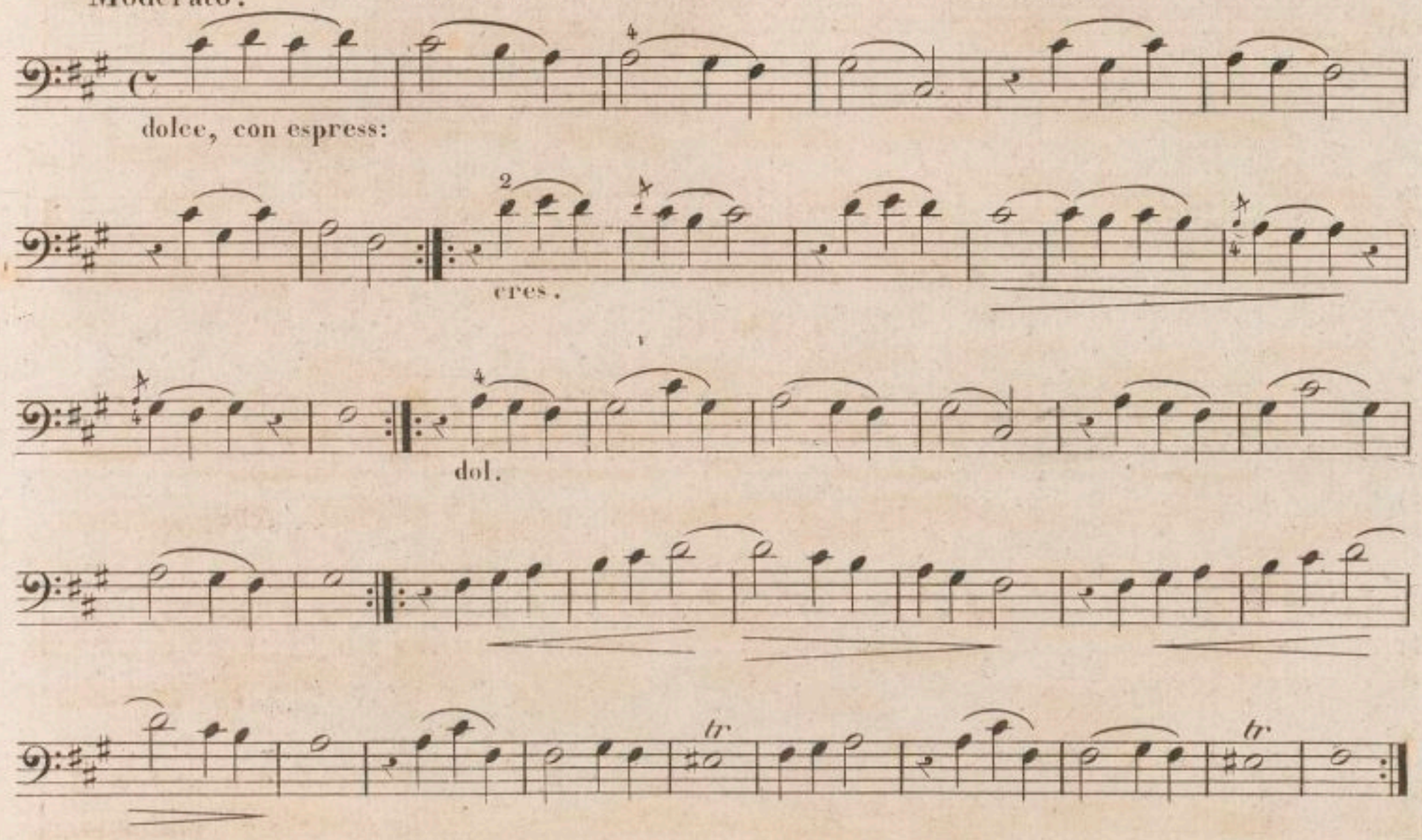


EXERCICE.

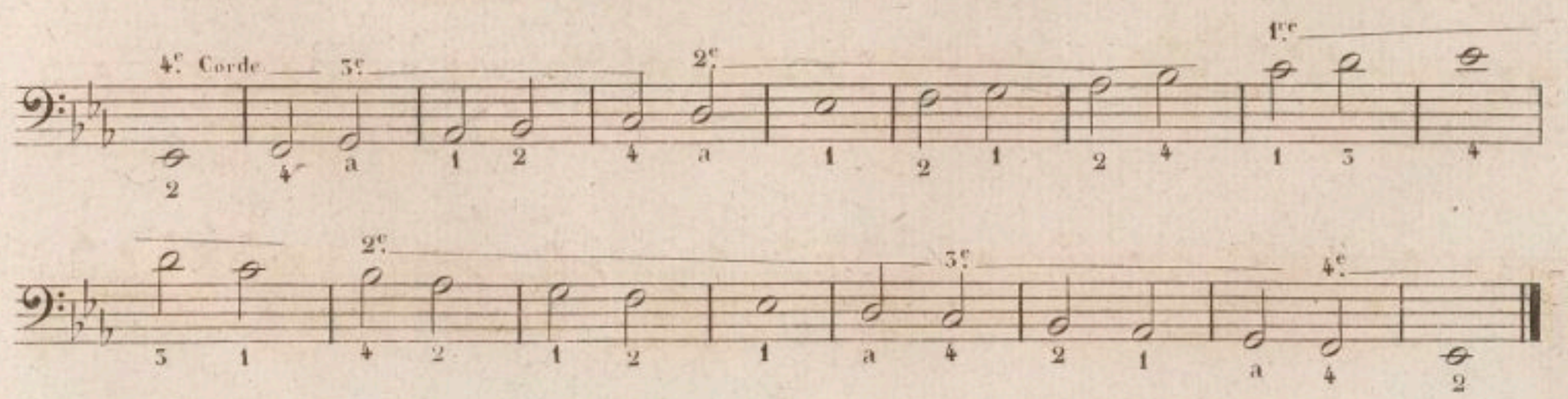




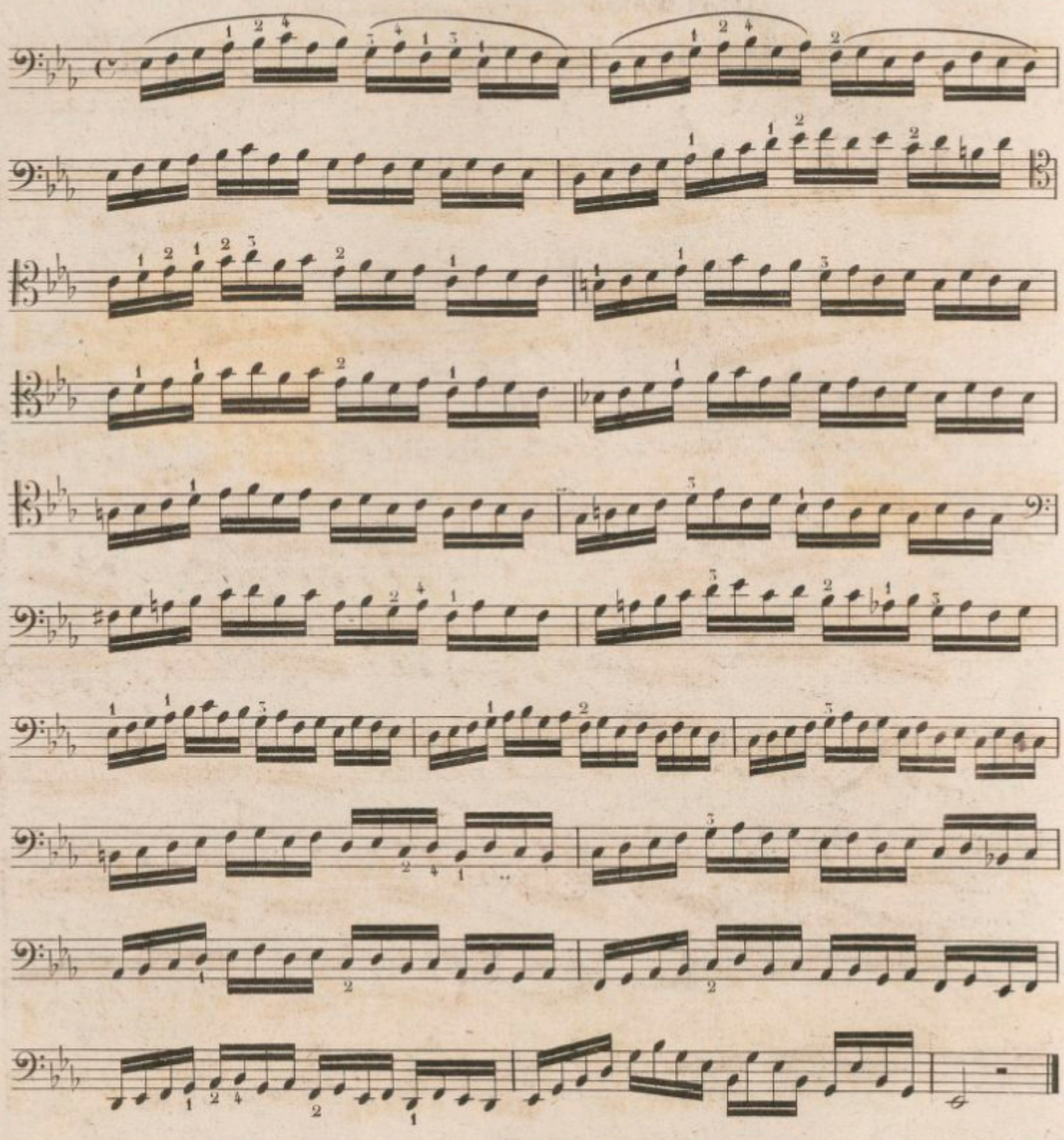
Moderato. LA ROMANESCA AIR DE DANSE DU XVIE SIÈCLE.



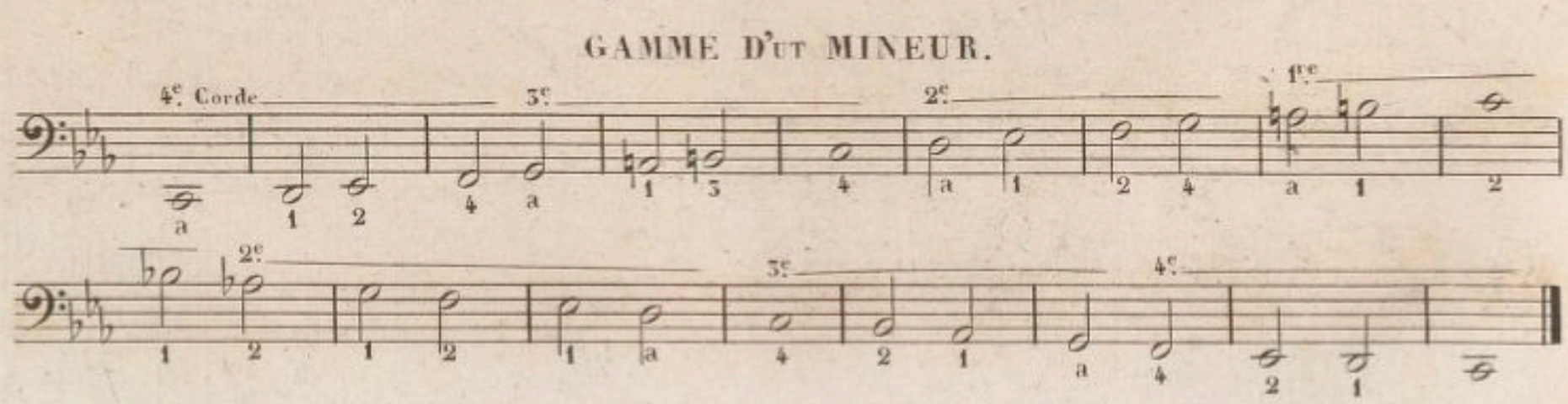
GAMME DE MI BÉMOL MAJEUR.



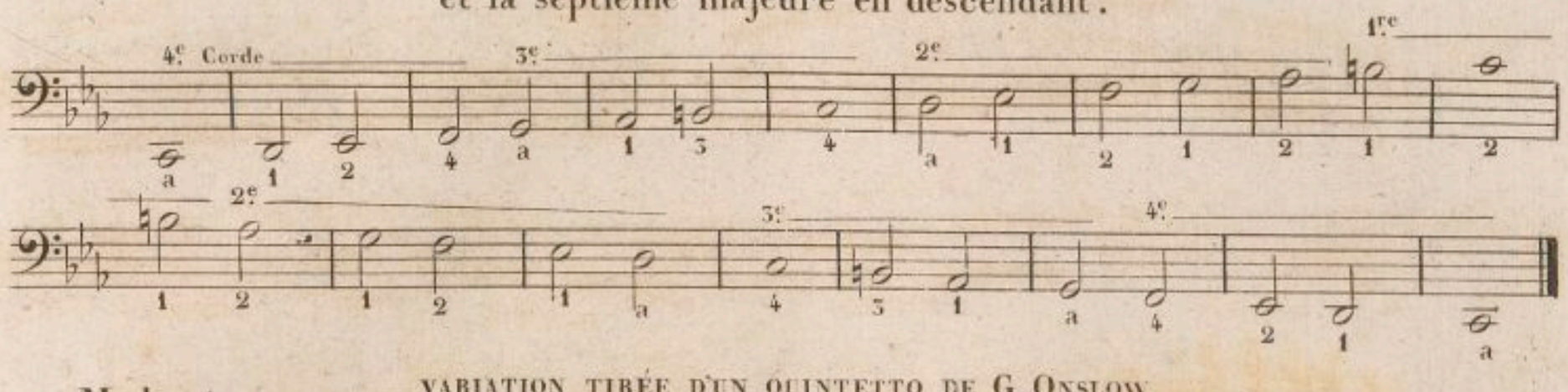
EXERCICE.



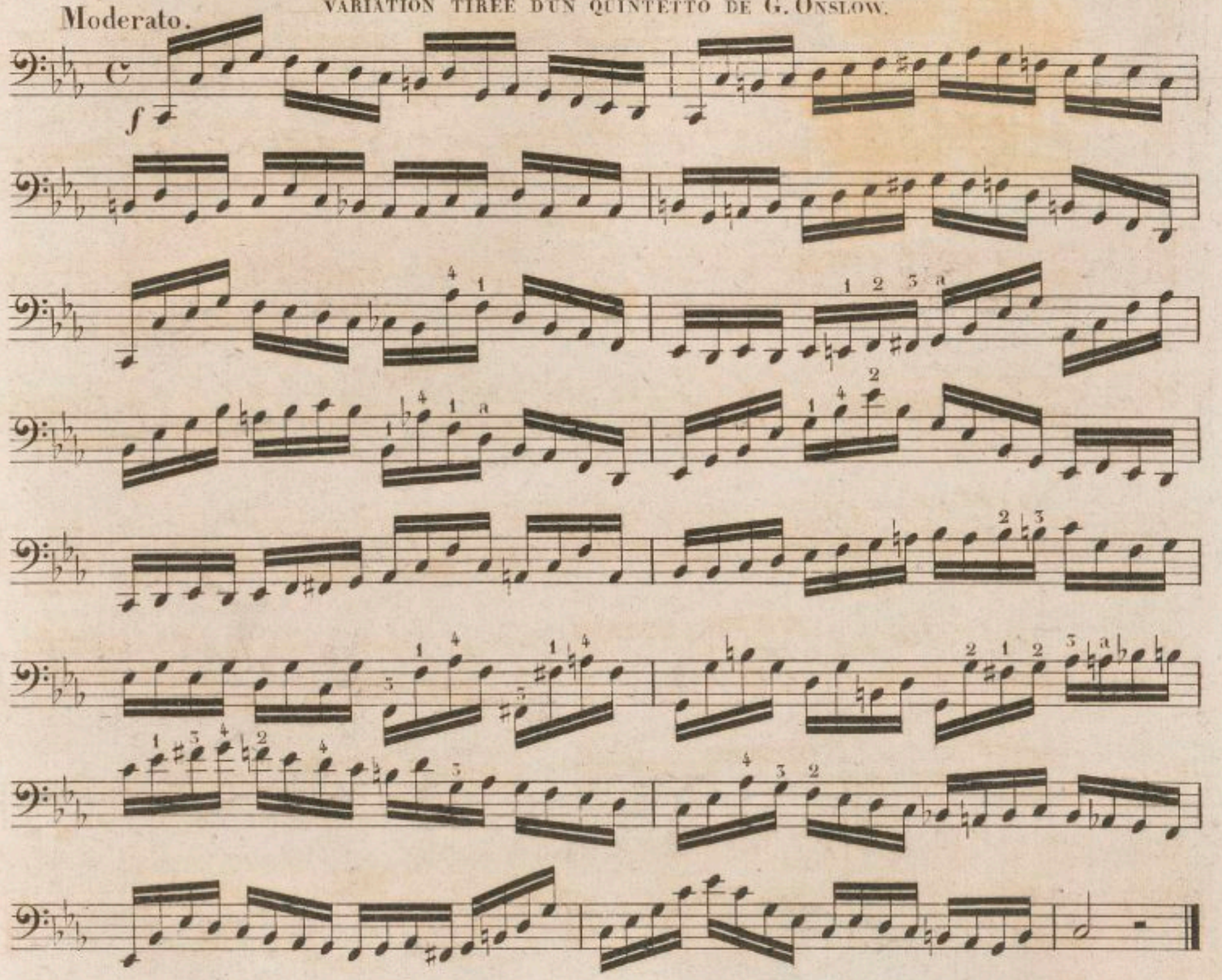
GAMME D'UT MINEUR.



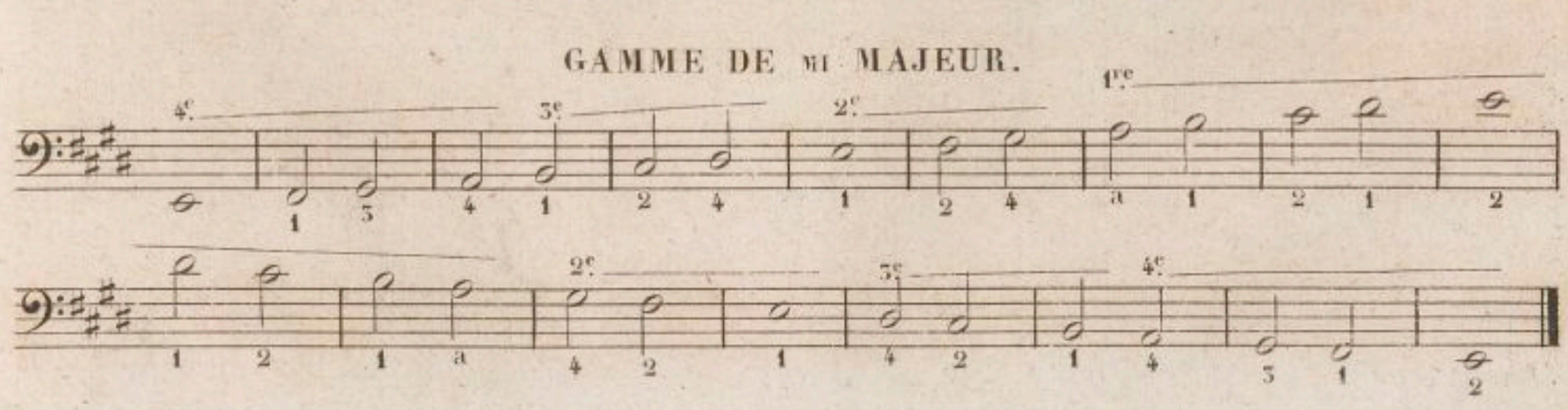
Même gamme avec la sixte mineure en montant et la septième majeure en descendant.



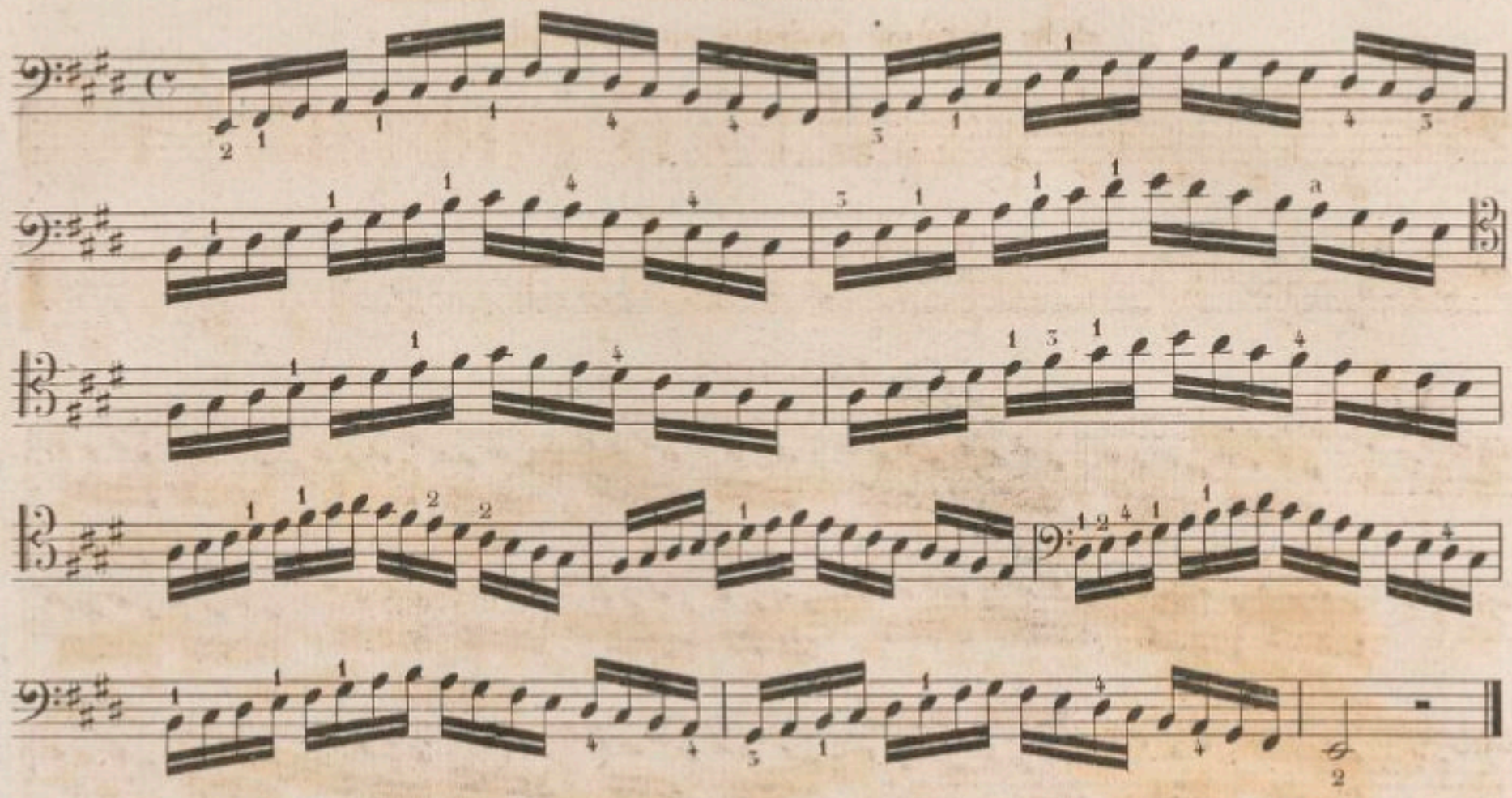
VARIATION TIRÉE D'UN QUINTETTO DE G. ONSLOW.



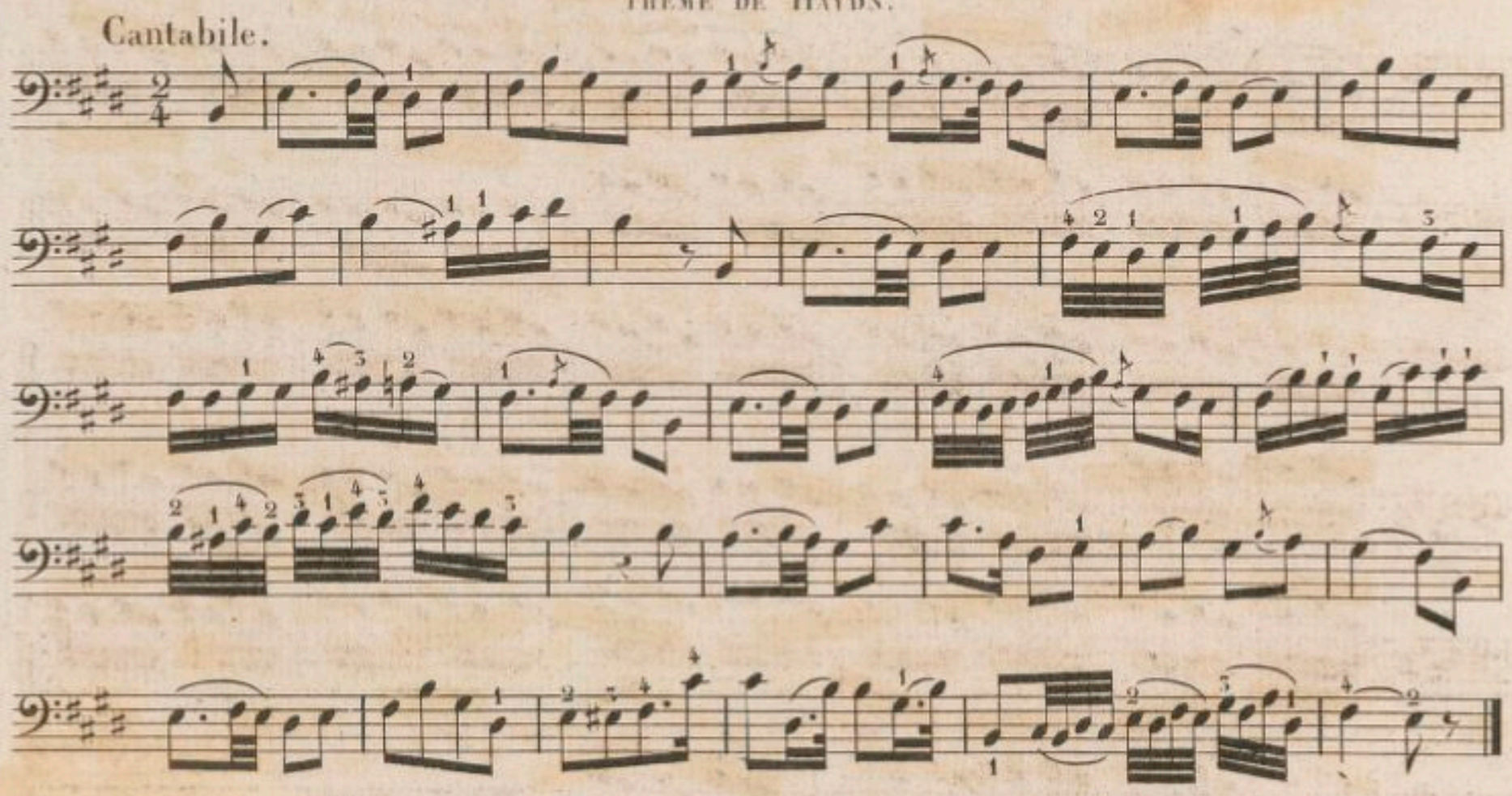
GAMME DE MI MAJEUR.



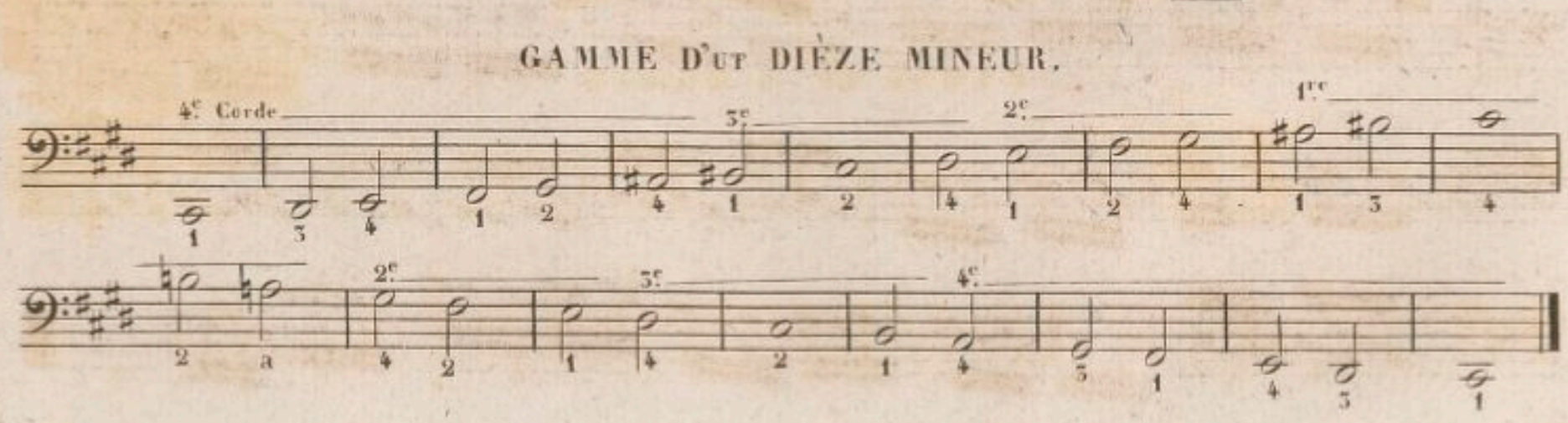
EXERCICE.



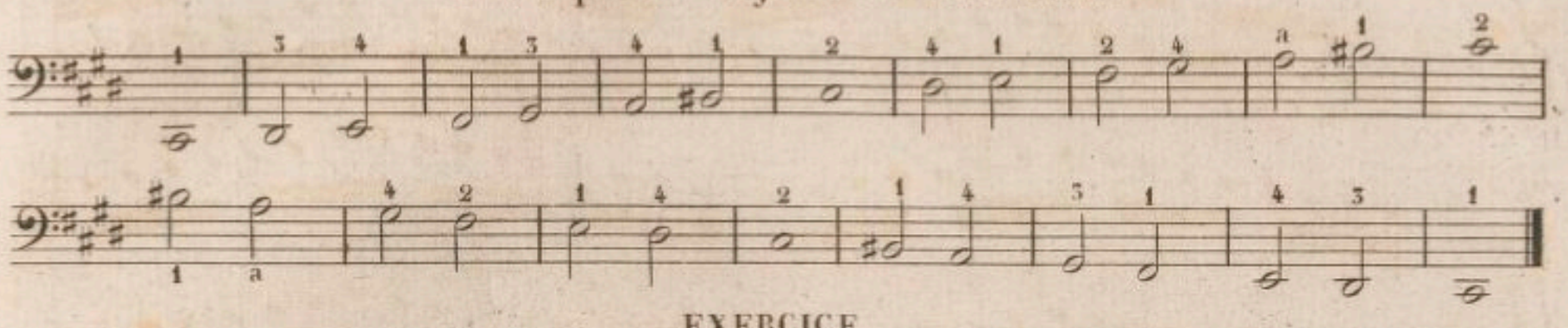
THÈME DE HAYDN.



GAMME D'UT DIÈZE MINEUR.

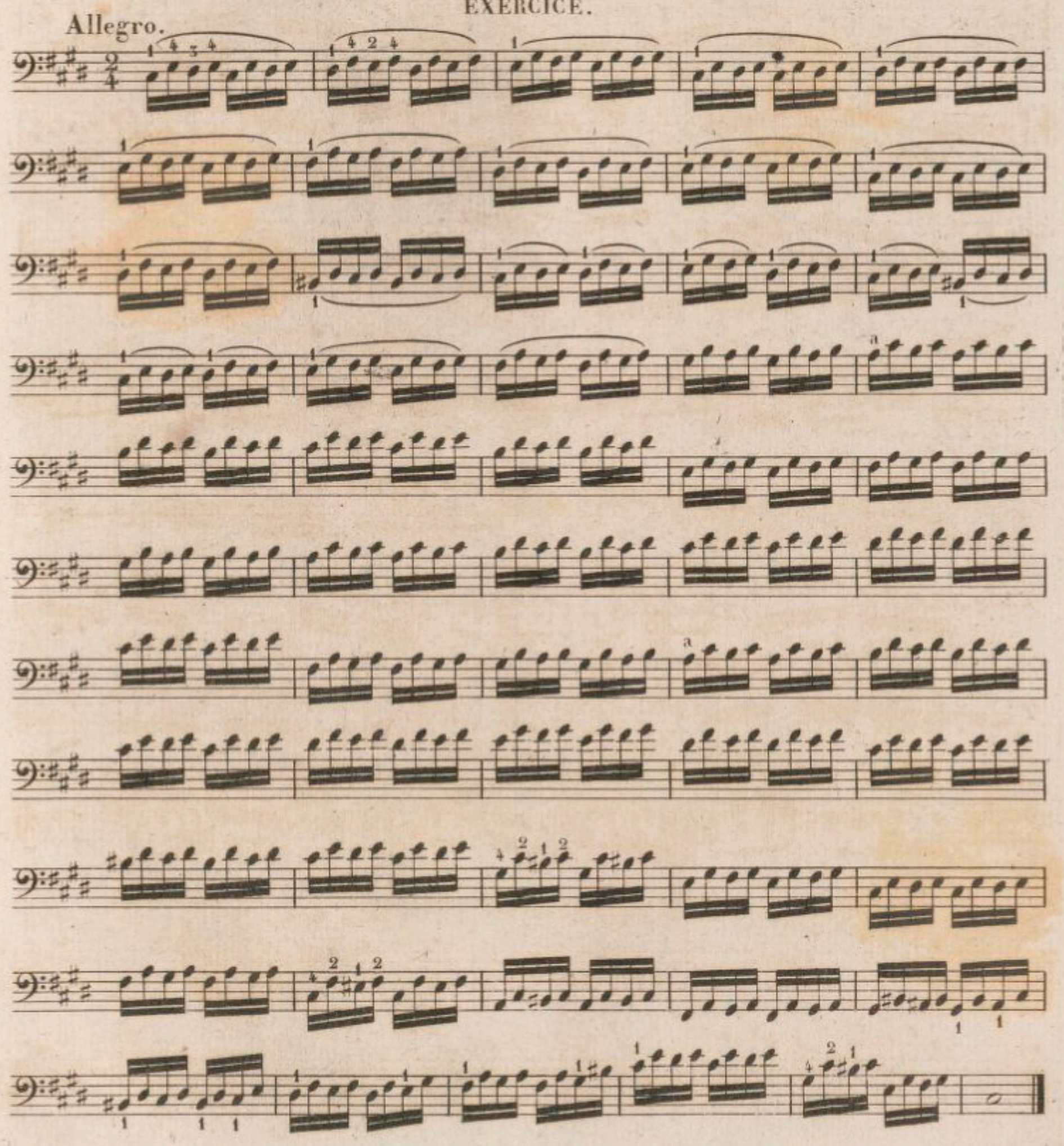


Même gamme avec la sixte mineure en montant
et la septième majeure en descendant.

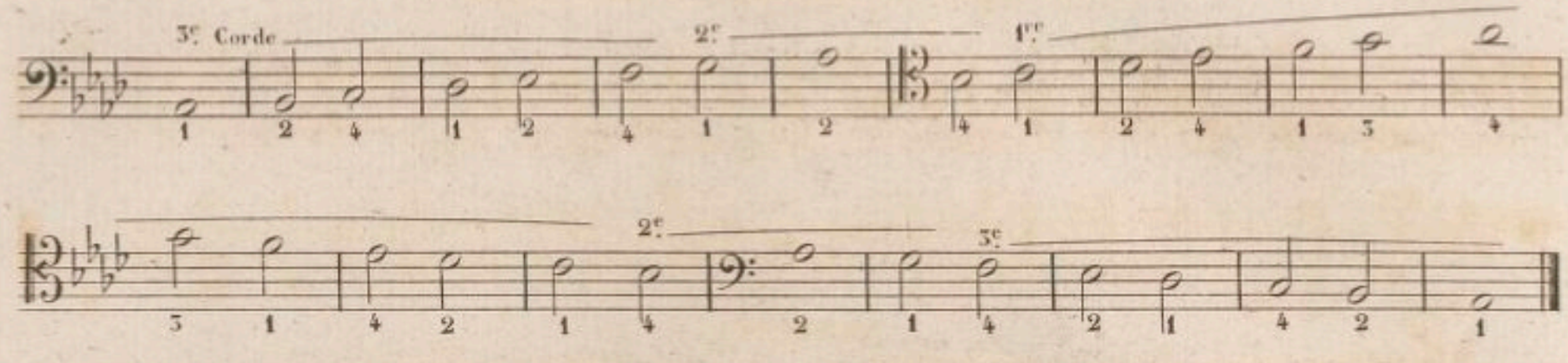


EXERCICE.

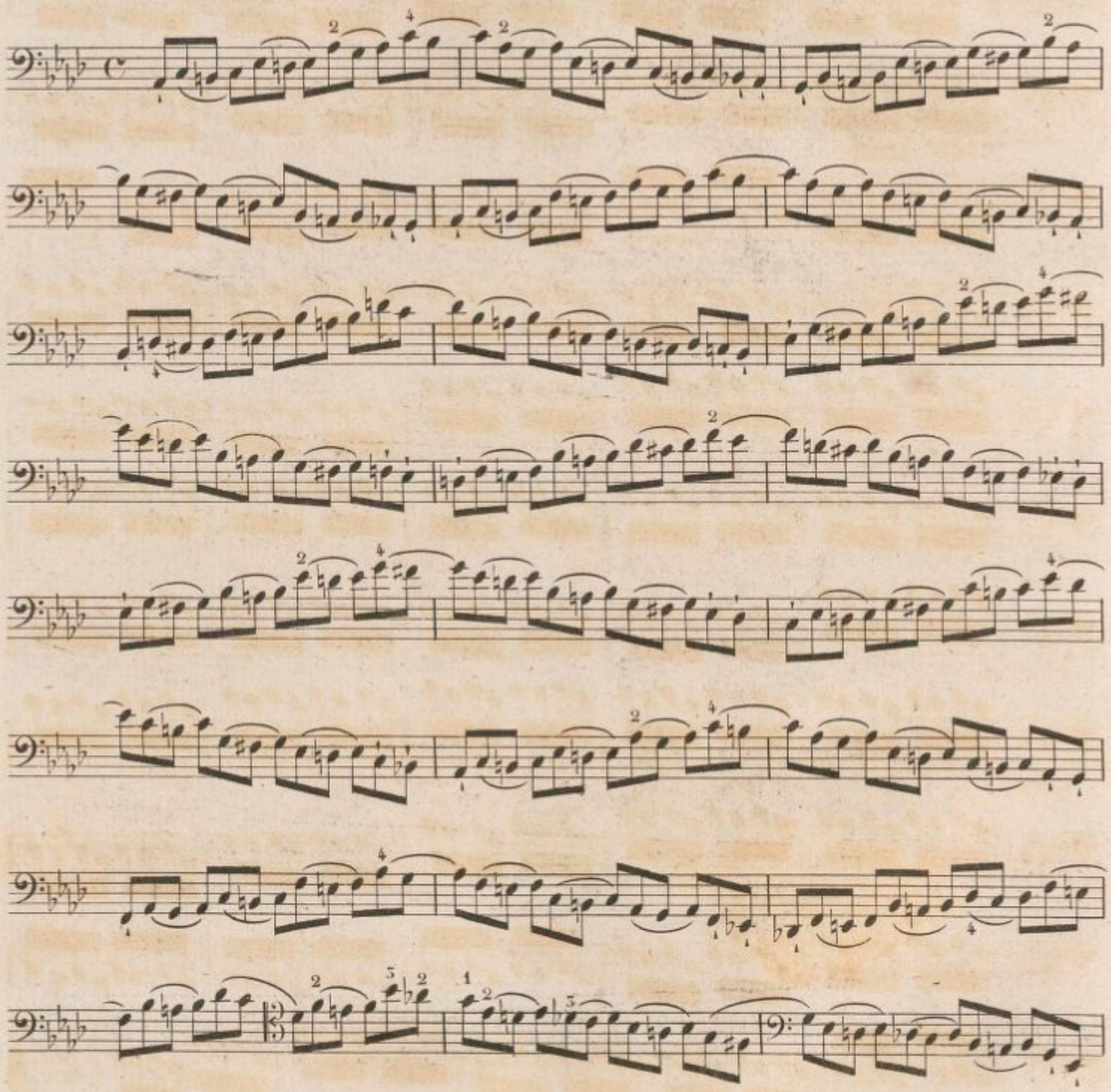
Allegro.

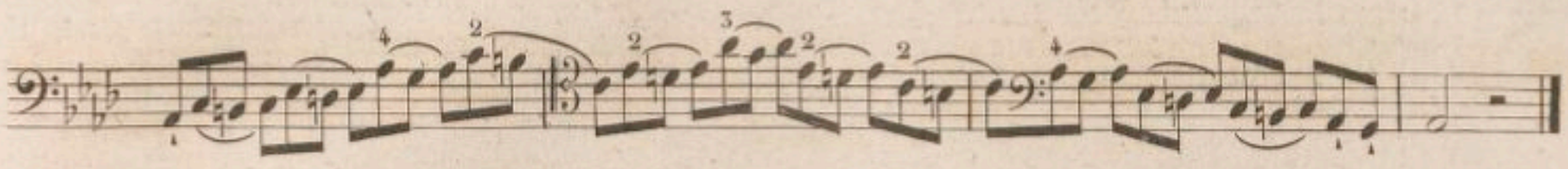


GAMME DE LA BÉMOL MAJEUR.

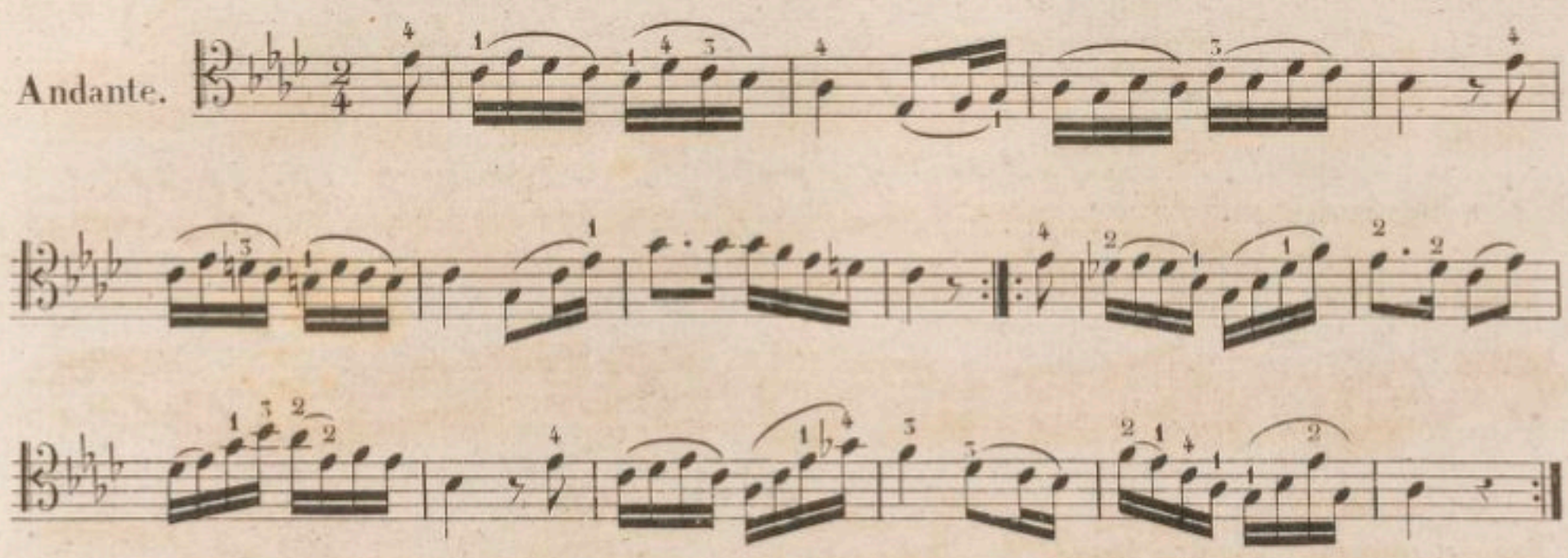


EXERCICE.

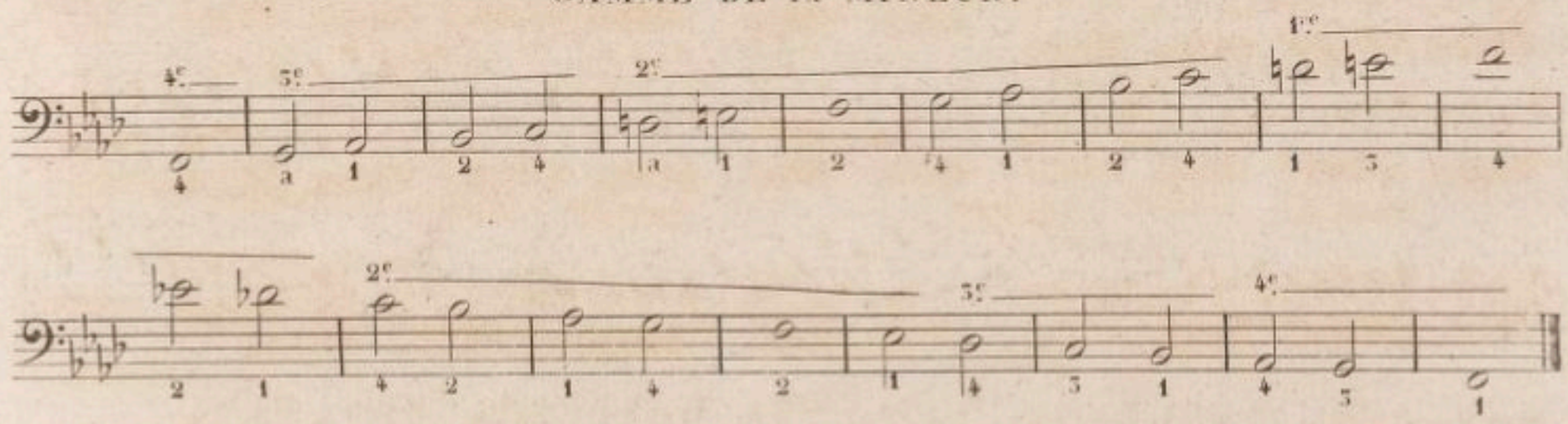




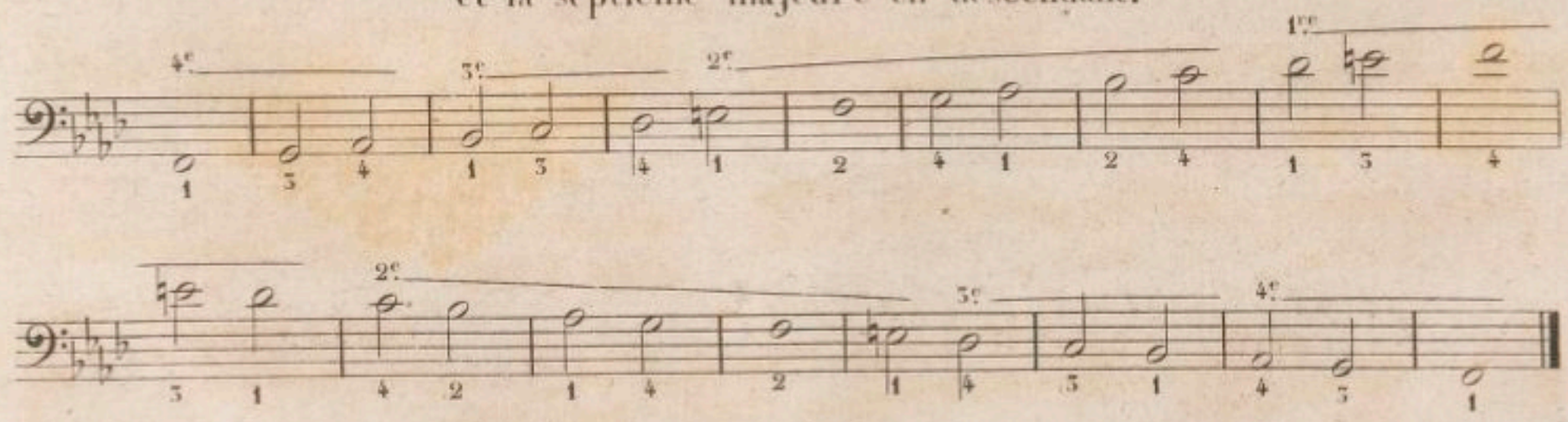
EXERCICE.



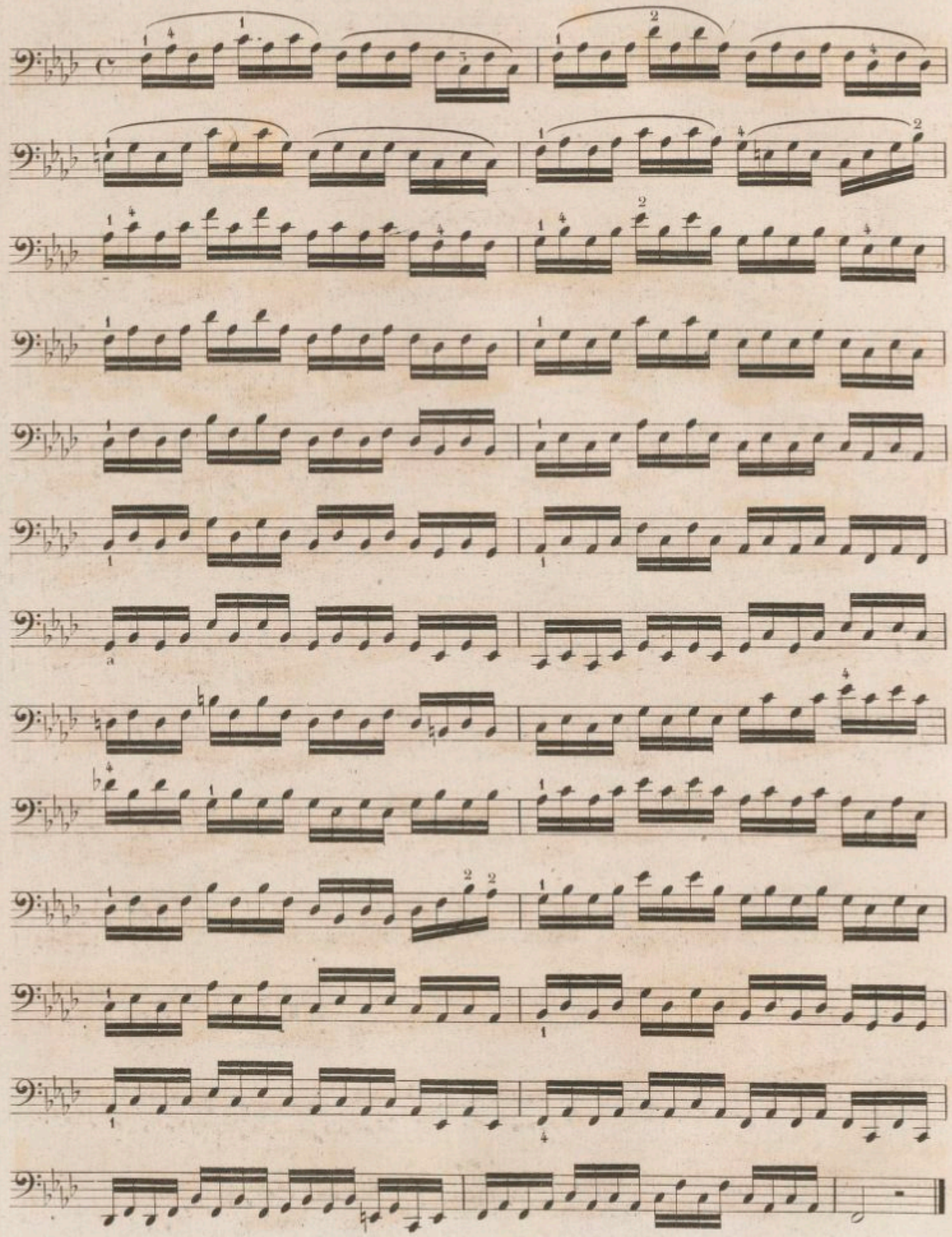
GAMME DE FA MINEUR.



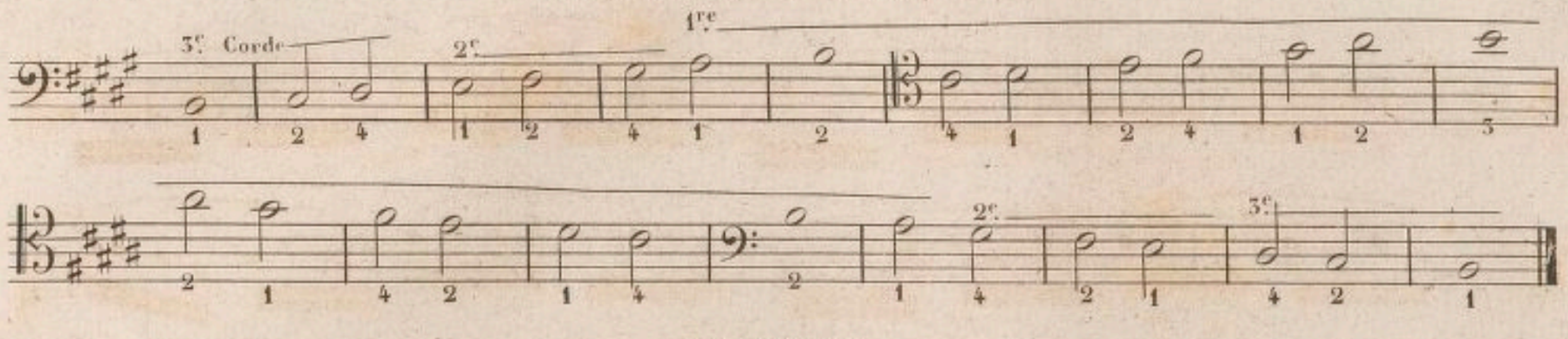
Même gamme avec la sixte mineure en montant
et la septième majeure en descendant.



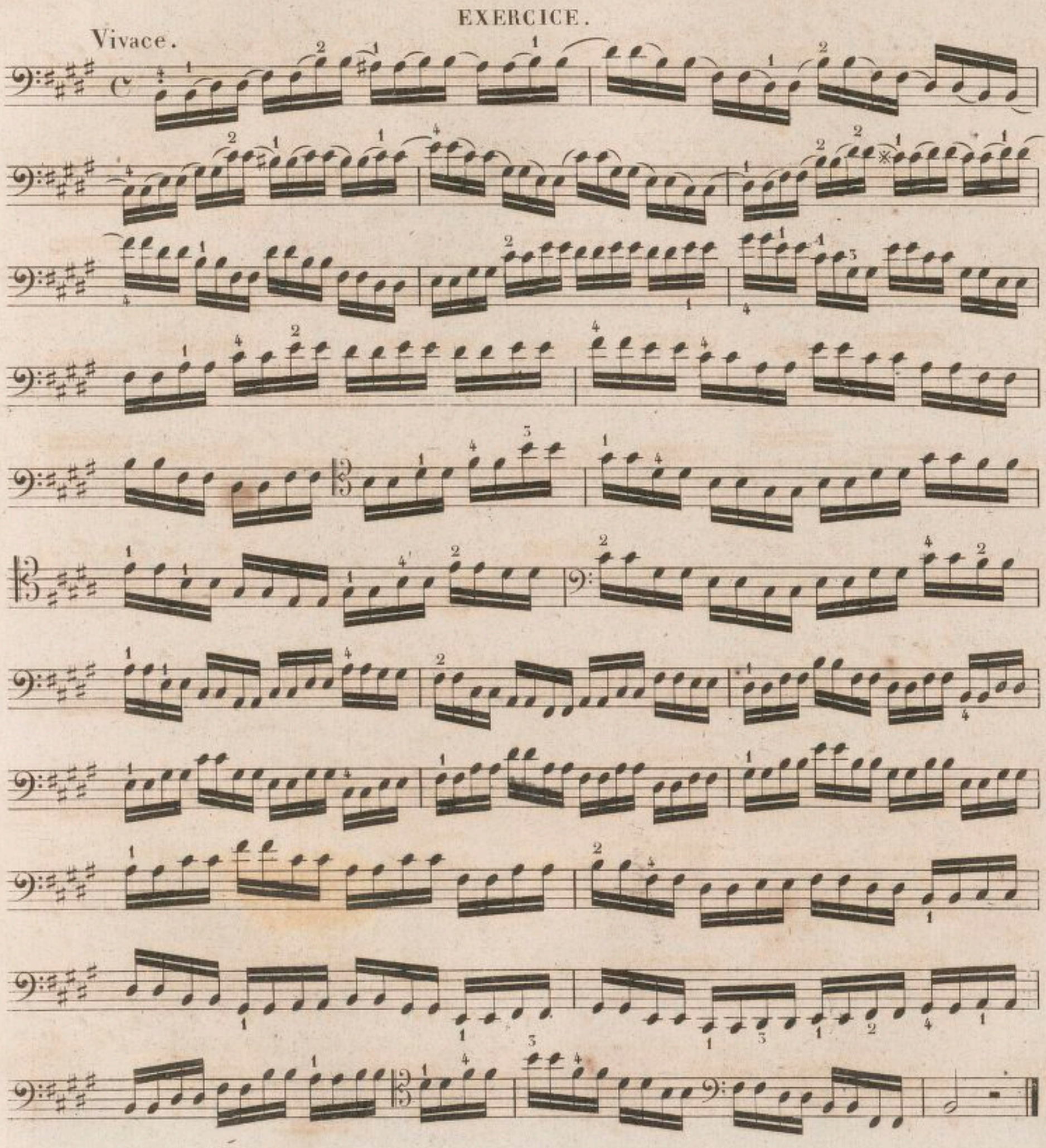
EXERCICE.



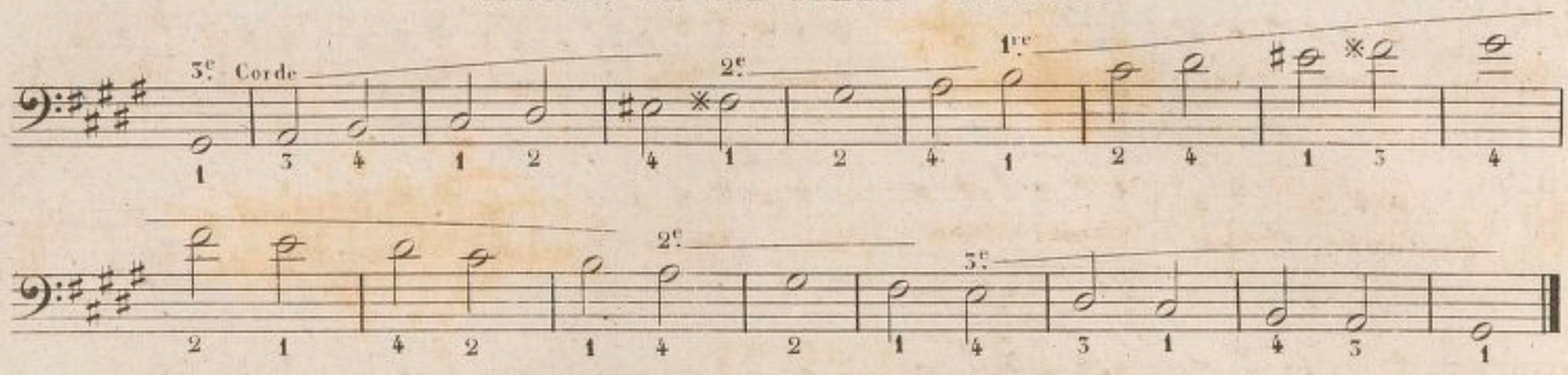
GAMME DE SI MAJEUR.



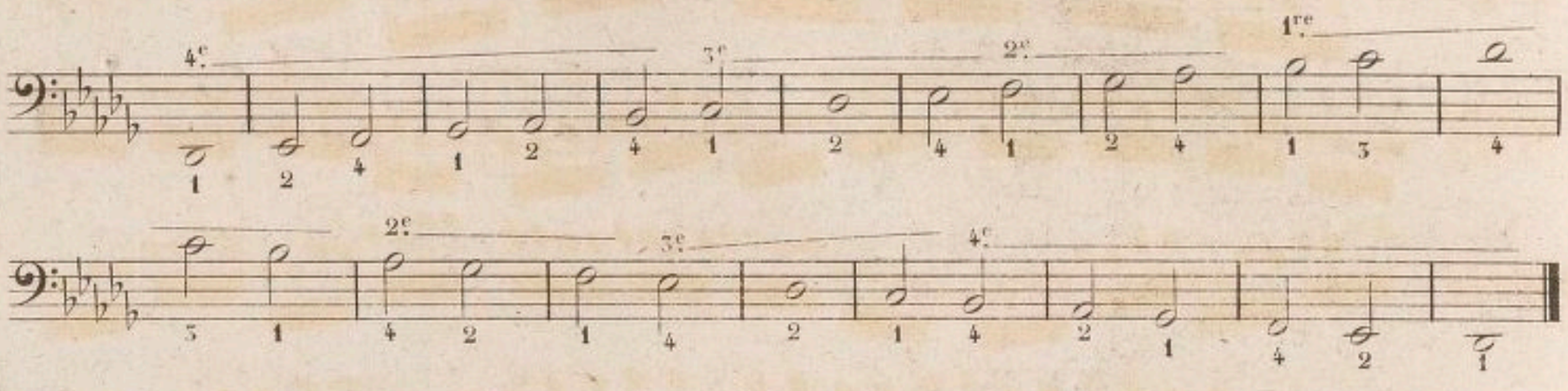
EXERCICE.



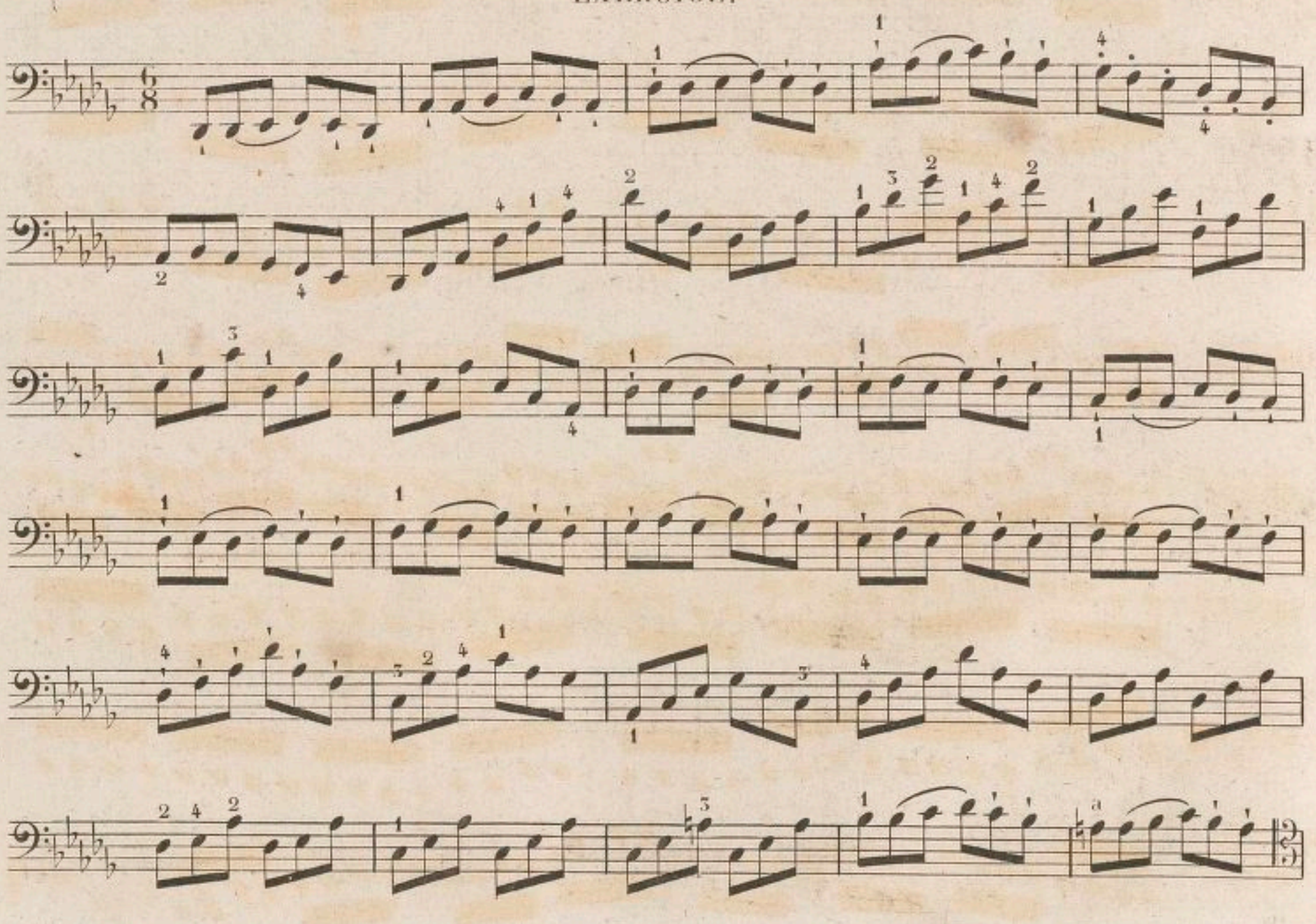
GAMME DE SOL DIÈZE MINEUR.

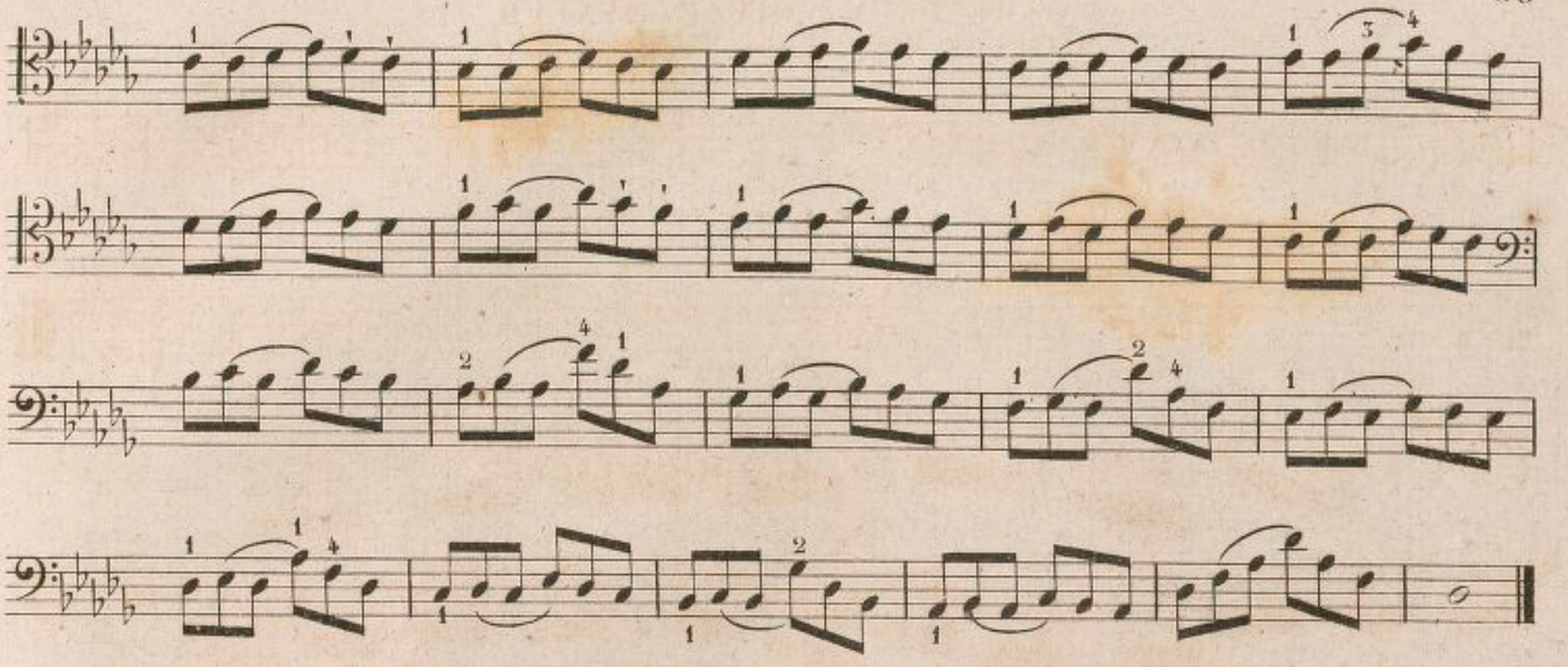


GAMME DE RÉ BÉMOL MAJEUR.



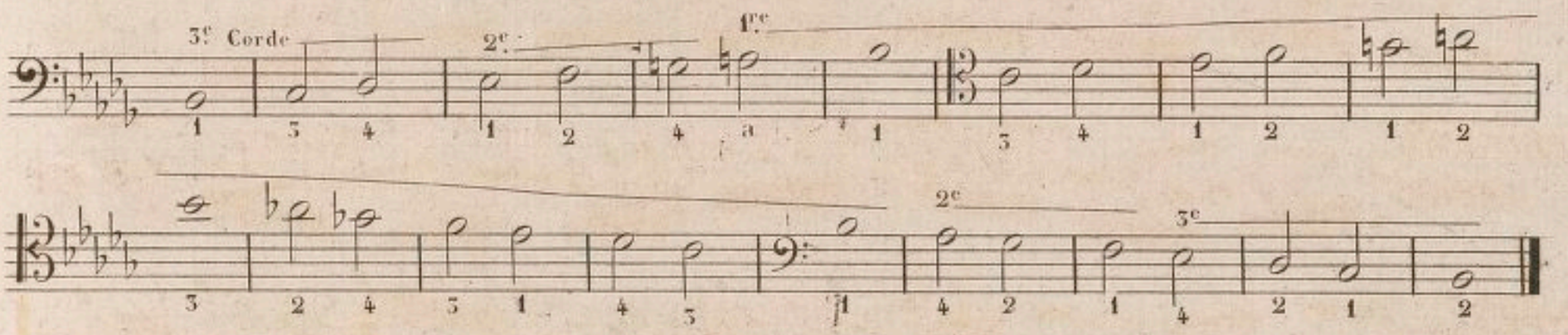
EXERCICE.



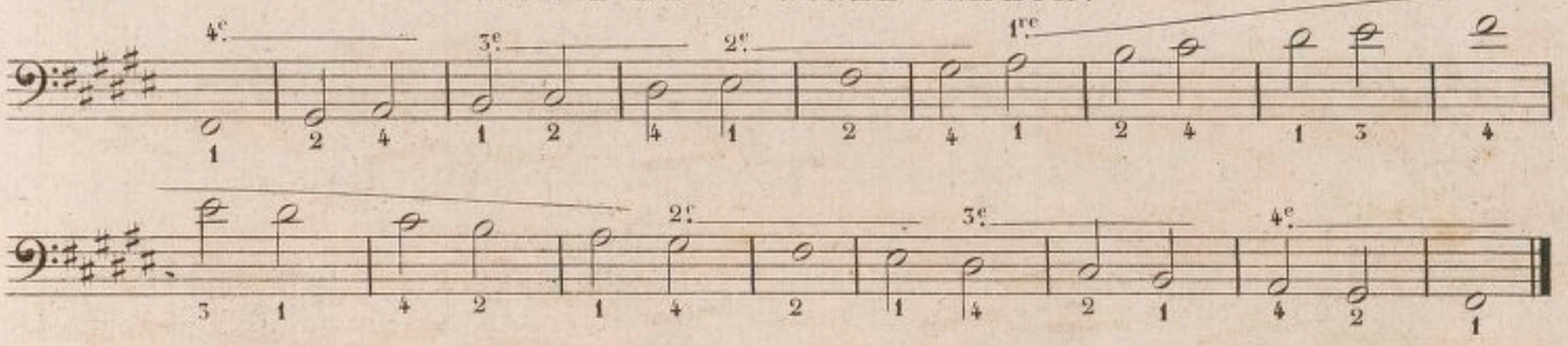


Les tons qui suivent sont fort peu usités, c'est par cette raison que nous nous dispenserons de donner des exercices après les gammes.

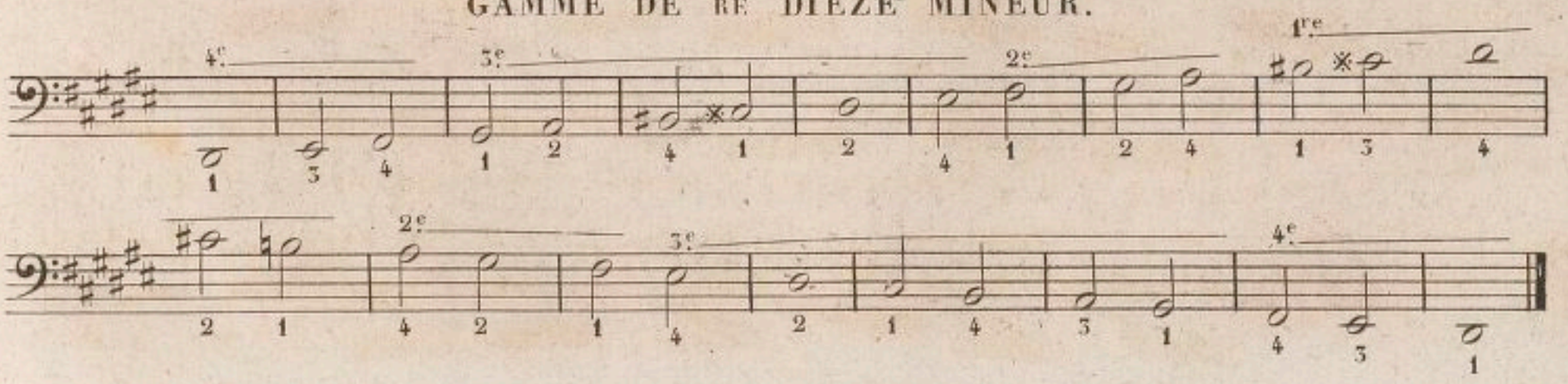
GAMME DE SI BÉMOL MINEUR.



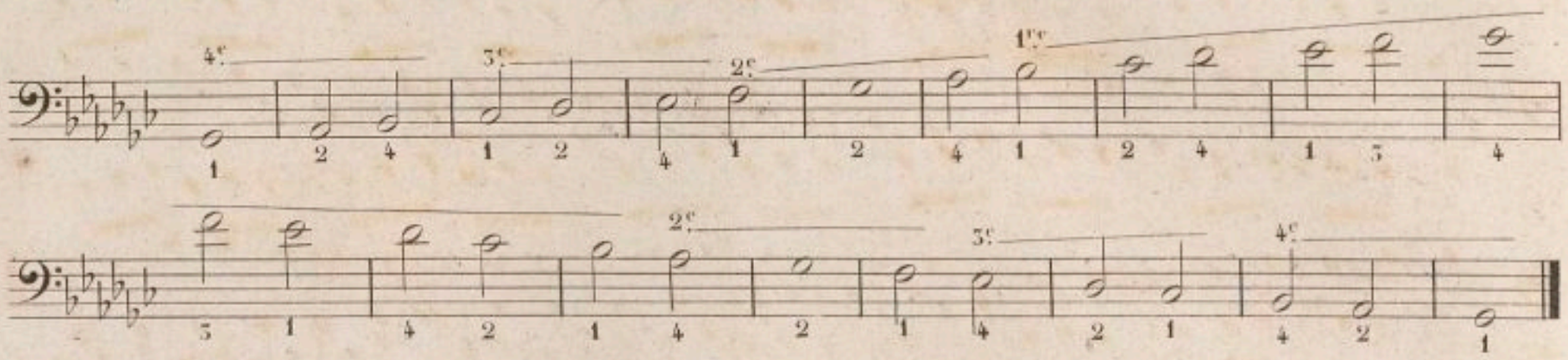
GAMME DE FA DIÈZE MAJEUR.



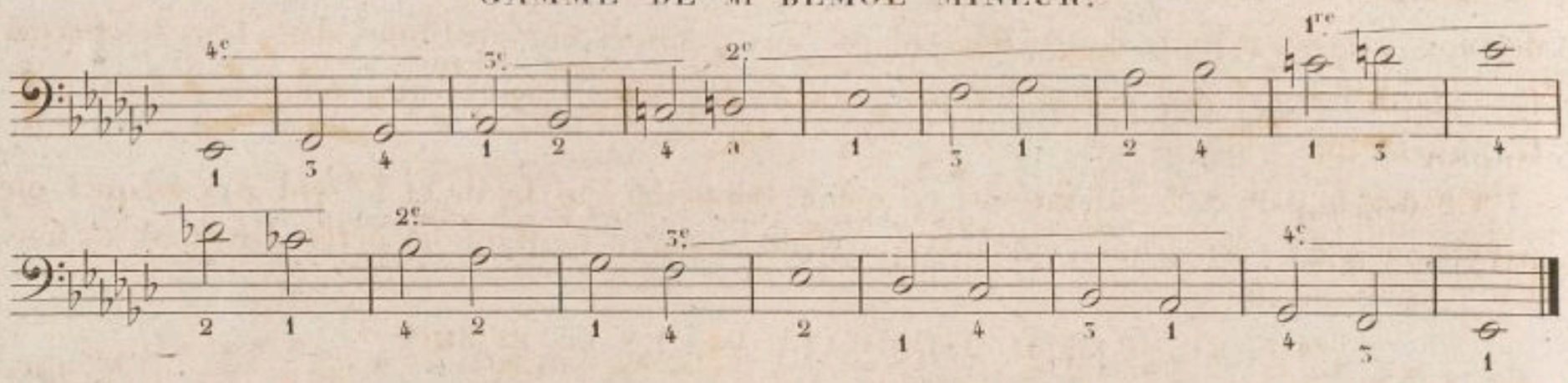
GAMME DE RÉ DIÈZE MINEUR.



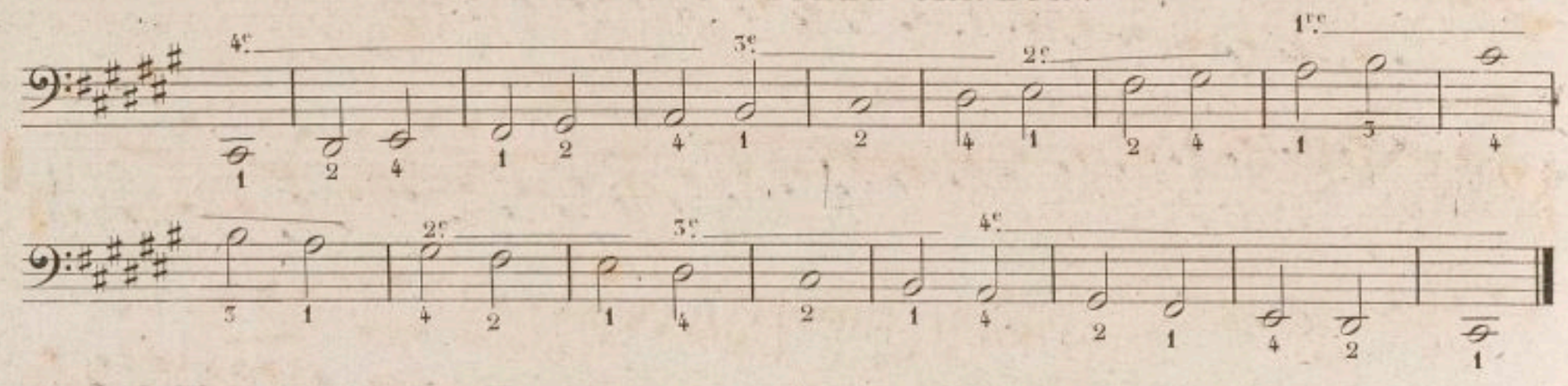
GAMME DE SOL BÉMOL MAJEUR.



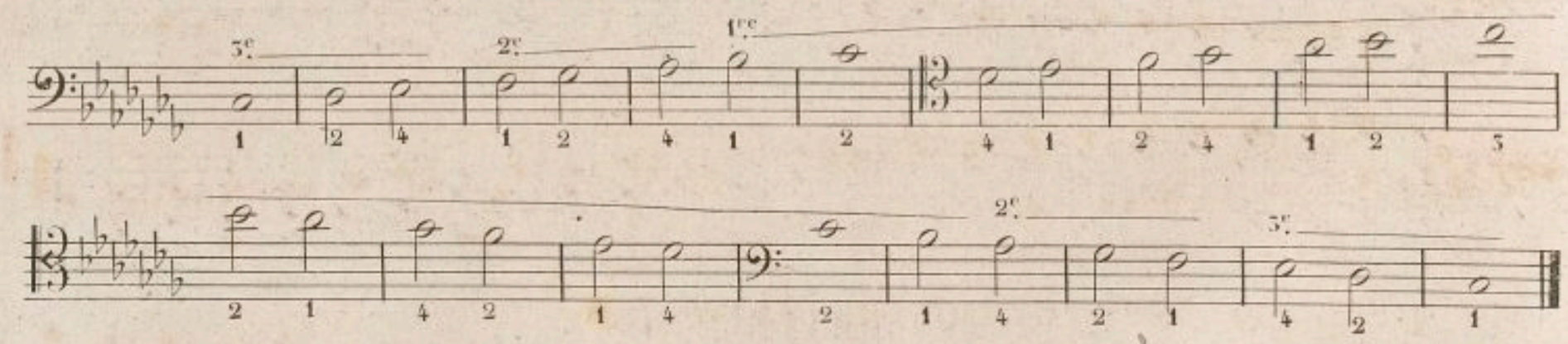
GAMME DE MI BÉMOL MINEUR.



GAMME D'UT DIÈZE MAJEUR.



GAMME D'UT BÉMOL MAJEUR.

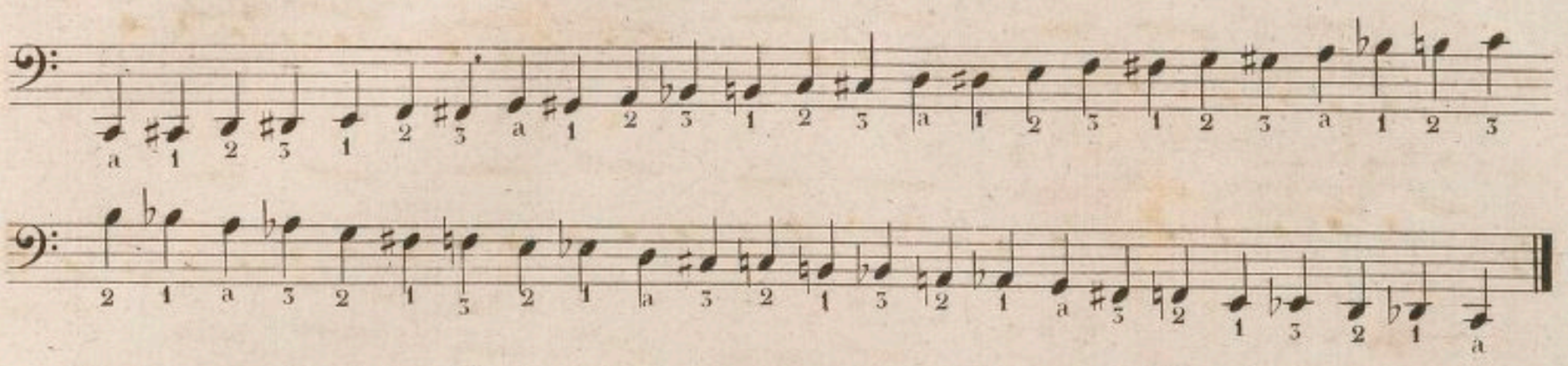


DE LA GAMME CHROMATIQUE.

Le mode de cette gamme n'est déterminé que par ce qui précède, ce qui suit, ou par les parties qui l'accompagnent, car elle est la même en majeur et en mineur puisqu'on parcourt les douze degrés chromatiques d'une octave à une autre.

Le doigté aussi en est toujours le même dans quelque mode ou quelque ton qu'elle se trouve.

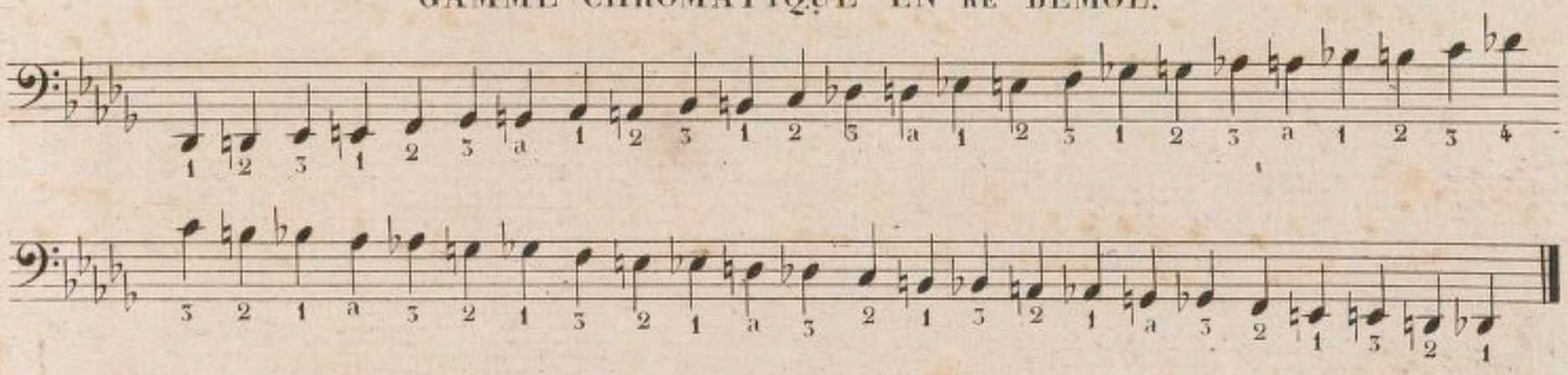
GAMME CHROMATIQUE EN UT.



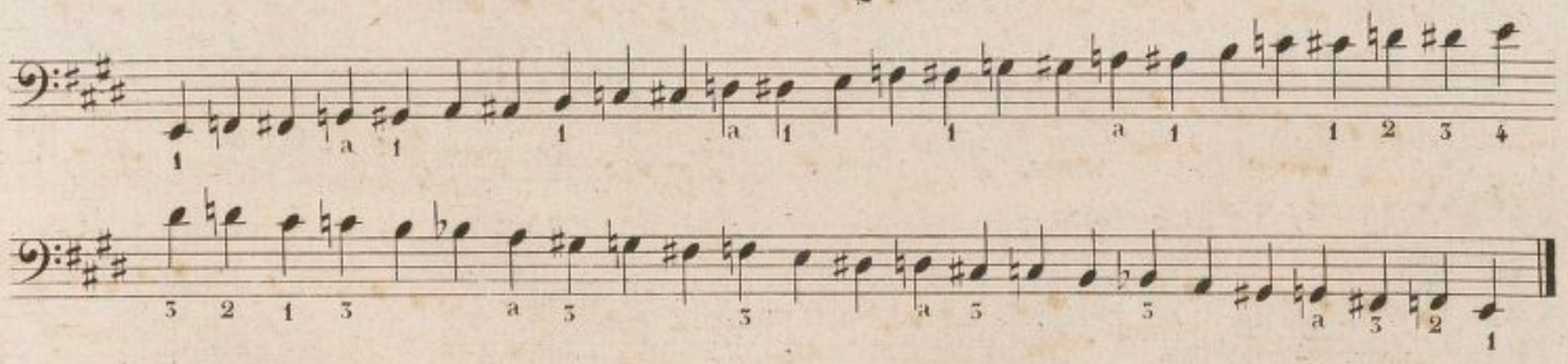
Comme on vient de voir le doigté de cette gamme est tout-à-fait régulier, il procède de trois doigts en trois doigts et s'adapte aux gammes chromatiques dans tous les tons, à la seule différence que ce ne sont pas toujours les mêmes doigts qui commencent et qui terminent une gamme.

Ce doigté par sa régularité est en même temps le plus facile et le seul avec le quel on parvienne à faire la gamme chromatique d'une manière brillante et nette dans tous les tons.

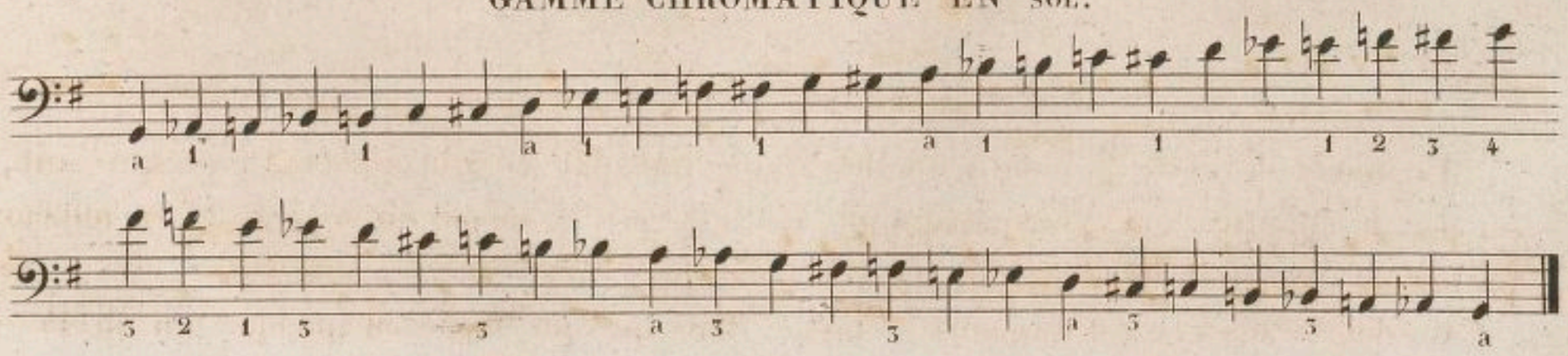
GAMME CHROMATIQUE EN RÉ BÉMOL.



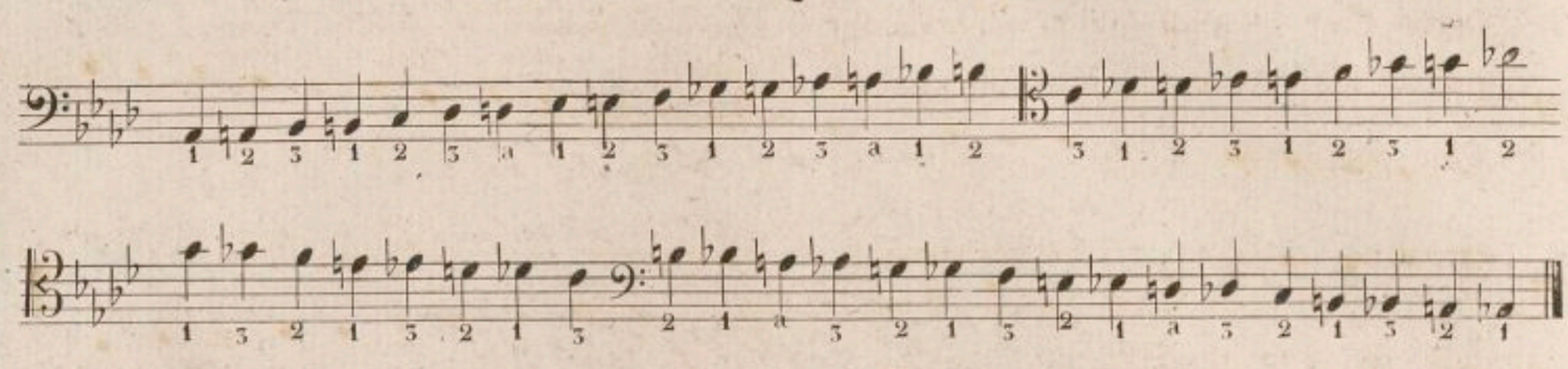
GAMME CHROMATIQUE EN MI.



GAMME CHROMATIQUE EN SOL.

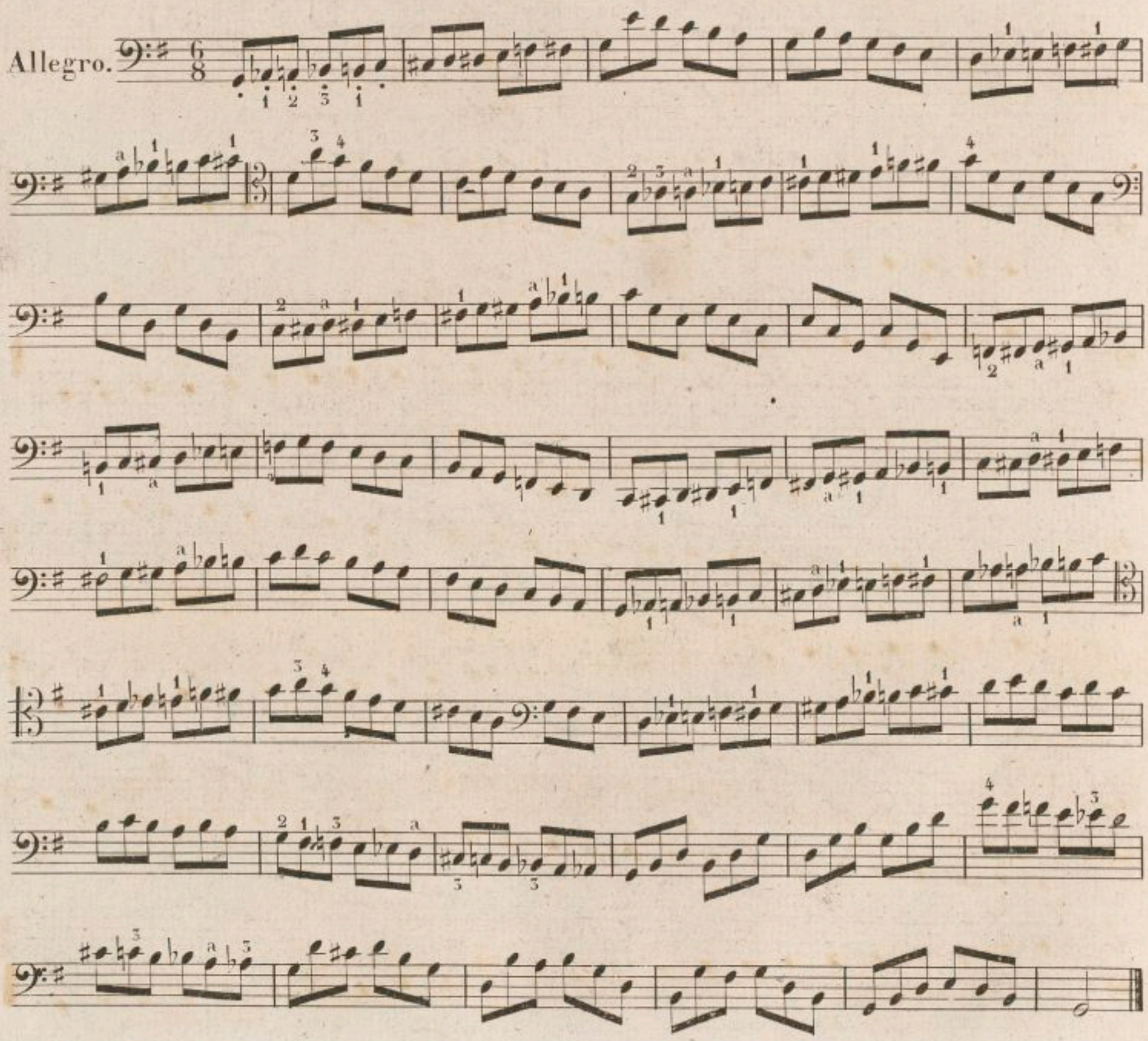


GAMME CHROMATIQUE EN LA BÉMOL.

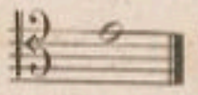
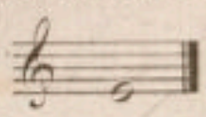


Nous ne donnons pas les gammes chromatiques dans tous les tons, par la raison qu'elles ne diffèrent entr'elles que par les notes extrèmes.

EXERCICE.

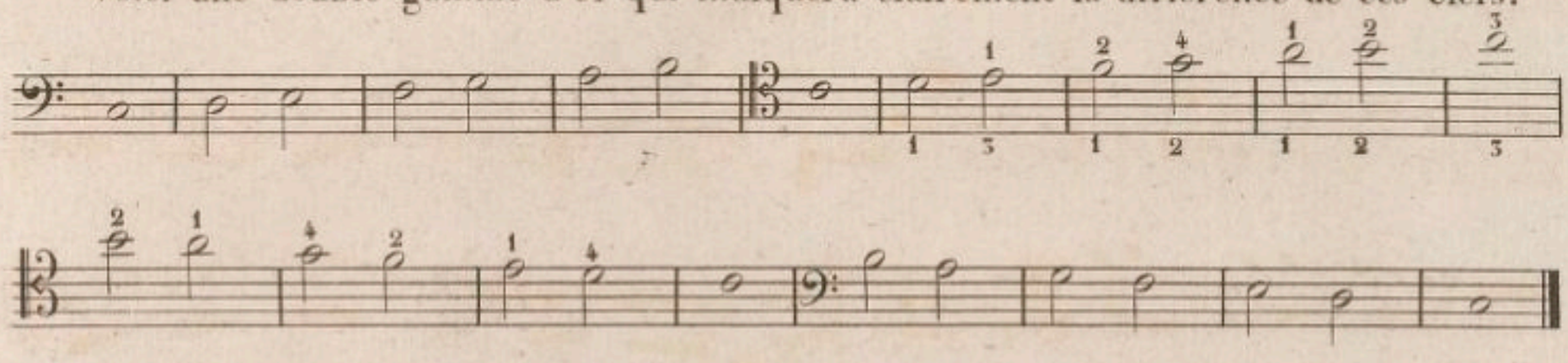


DE LA CLEF DE SOL.

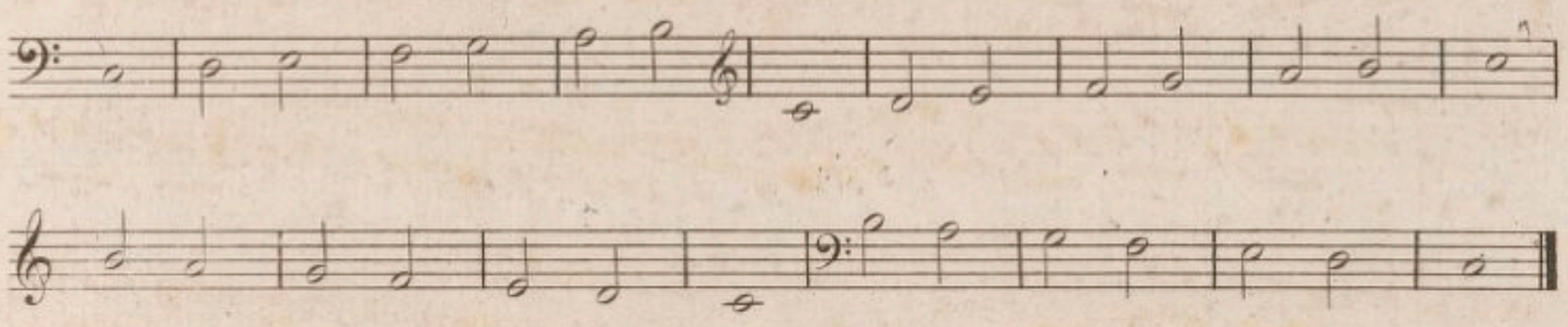
Cette Clef se pose sur la seconde ligne et correspond à la clef de ténor à une neu-vième de différence, de manière que ce MI  réponde à cet autre MI a la clef de SOL 

Quelques auteurs en écrivant pour le violoncelle ne se servent que de deux clefs; qui sont la clef de FA et celle de SOL, mais alors les passages marqués à la clef de SOL ne doivent pas être éxécutés au diapason veritable de cette clef, mais bien une octave plus bas.

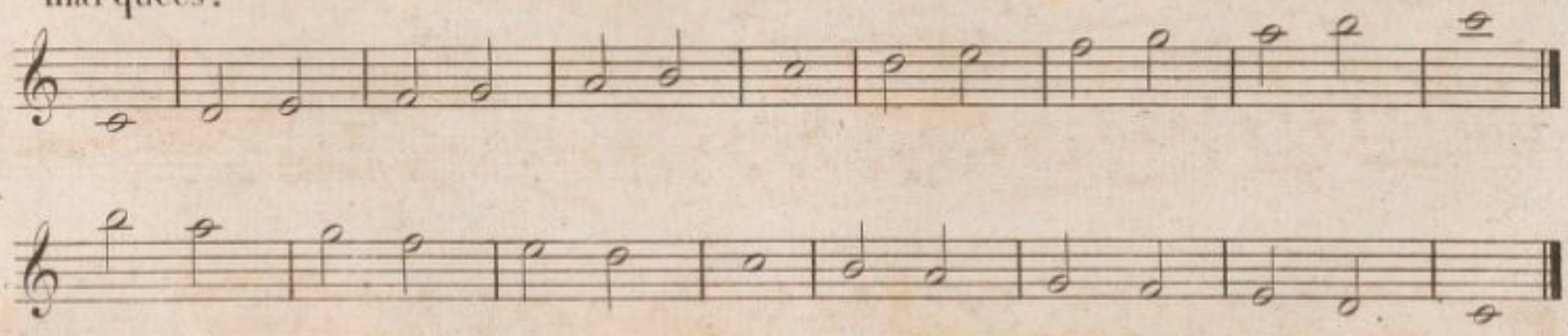
Voici une double gamme d'UT qui indiquera clairement la différence de ces clefs.



Même gamme marquée au diapason veritable de la Clef de SOL.



Même gamme écrite entièrement à la clef de SOL telle qu'elle est employée par quelques auteurs; toutes les notes doivent être jouées une octave plus bas qu'elles ne sont marquées.

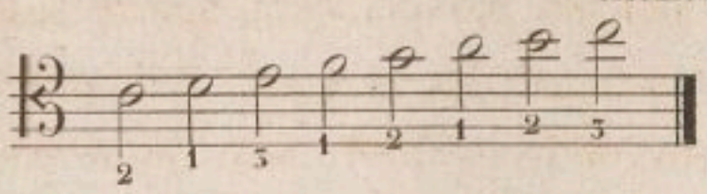


DES GAMMES SUR LA MÊME CORDE.

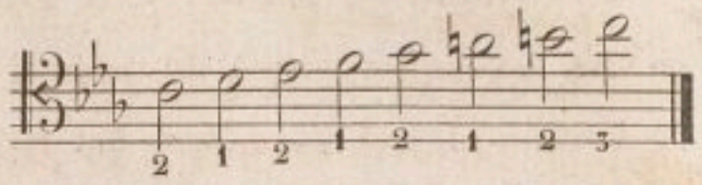
Des gammes entières et même des doubles gammes sur une seule corde se rencontrent assez fréquemment dans la musique de Violoncelle; un même doigté peut s'appliquer presqu'à toutes ces gammes.

EXEMPLES.

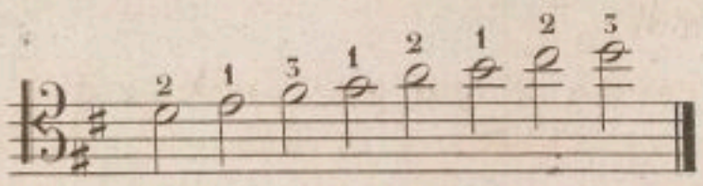
UT Majeur.



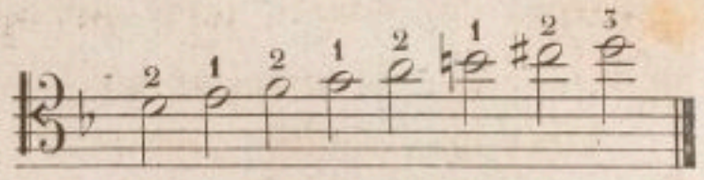
UT Mineur.



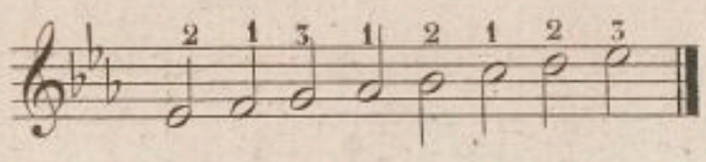
RÉ Majeur.



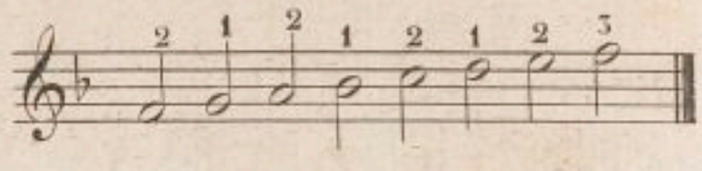
RÉ Mineur.



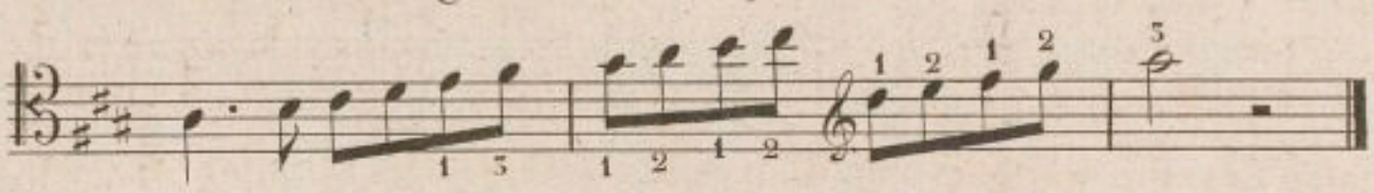
MI Bémol.



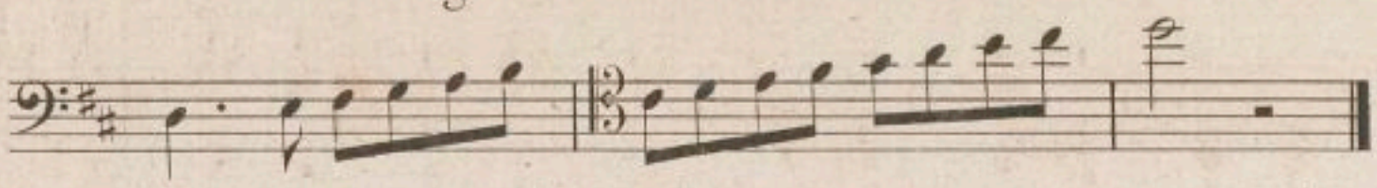
FA Majeur.



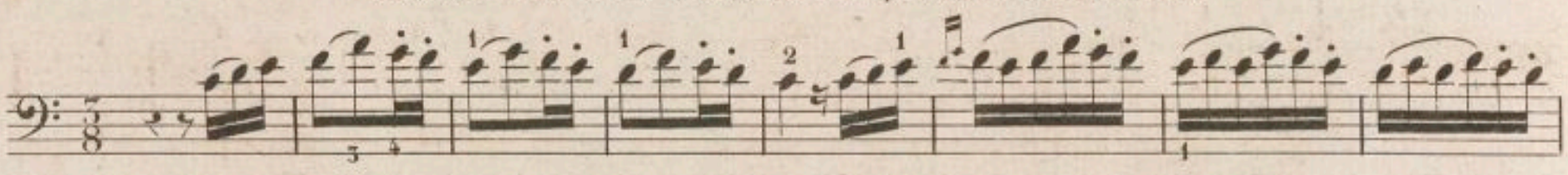
Double gamme sur la première corde.

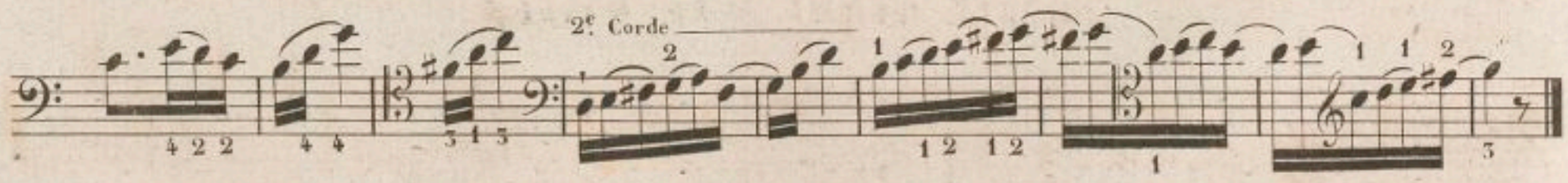


Double gamme sur la deuxième corde.

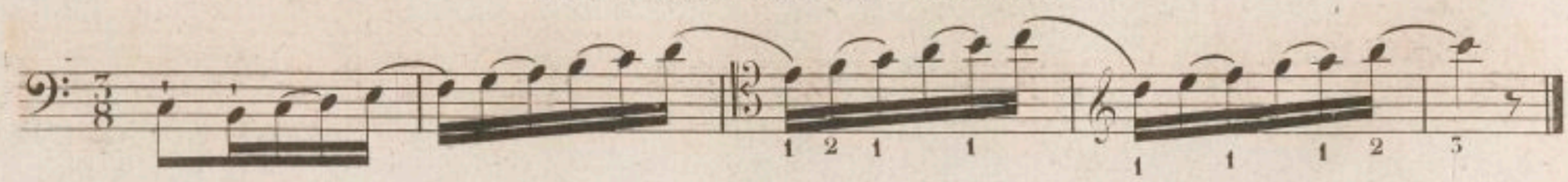


PASSAGE TIRÉ D'UN ALLEGRETTO Op: 50 DE B. ROMBERG.





AUTRE PASSAGE DU MÊME MORCEAU.



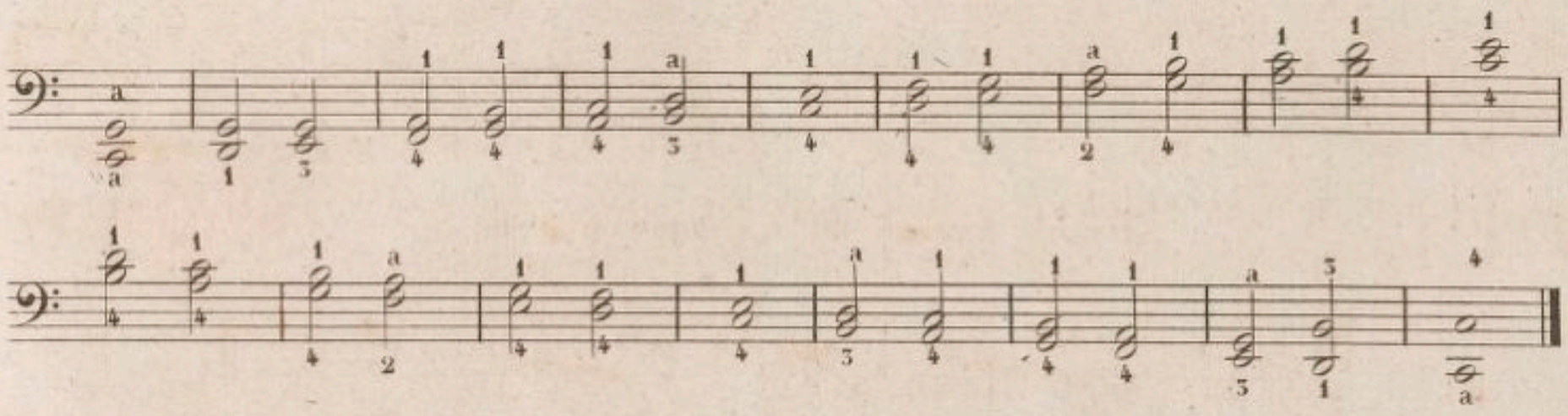
DE LA DOUBLE CORDE.

Les doubles cordes sur le Violoncelle sont très agréables et produisent toujours le plus grand effet quand elles sont bien éxécutées. Leur étude consciencieuse contribue beaucoup à acquérir de la justesse.

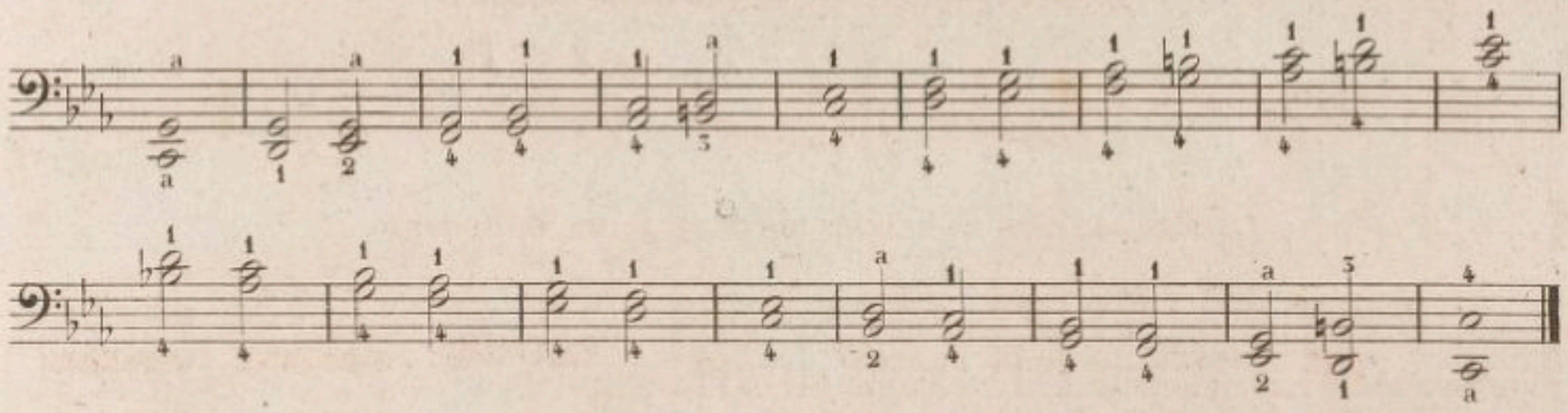
Les suites de tierces sont d'une grande difficulté surtout dans le manche, parcequ'elles se font prèsque toutes du premier et du quatrième doigt, ce qui devient pénible à cause de l'extension, et parceque les tierces étant alternativement majeures et mineures l'éloi-gnement des doigts varie prèsqu'à chaque note.

Les suites de sixtes et les autres doubles cordes se font plus facilement.

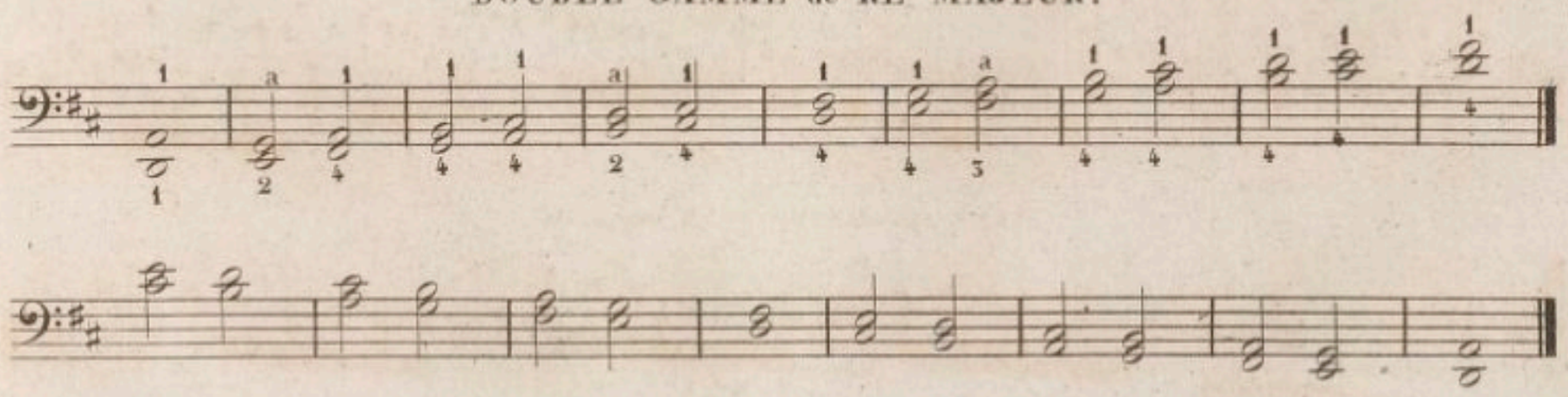
DOUBLE GAMME d'UT MAJEUR.



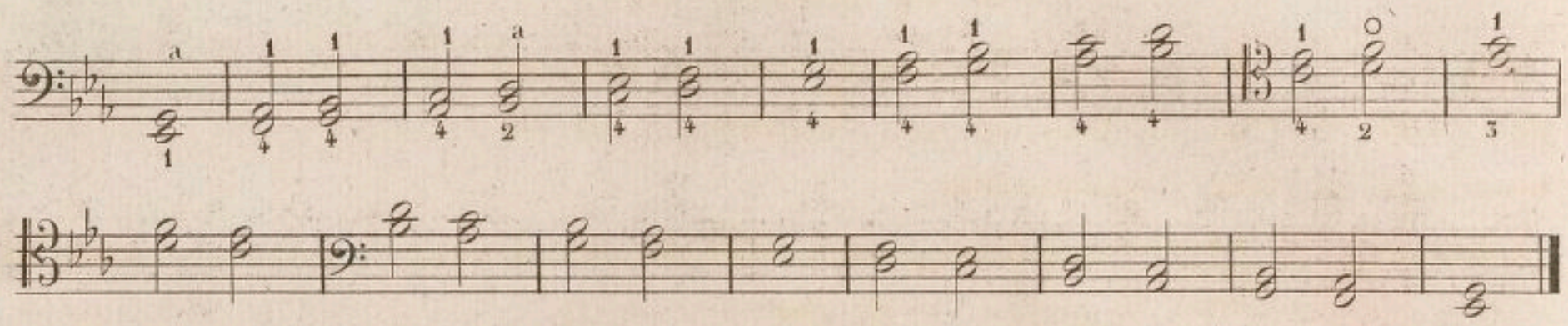
DOUBLE GAMME d'UT MINEUR.



DOUBLE GAMME de RÉ MAJEUR.

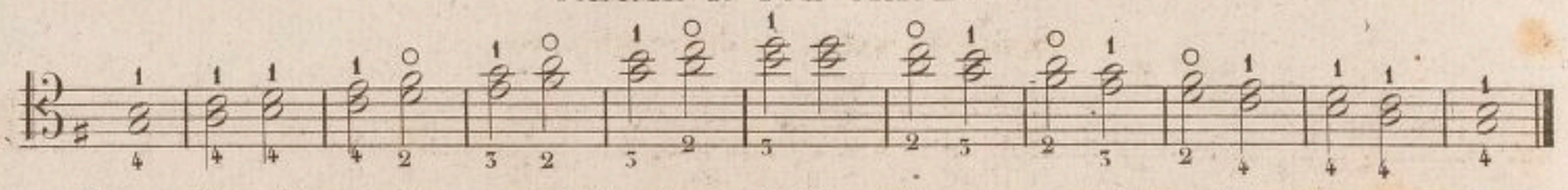


DOUBLE GAMME de MI BÉMOL MAJEUR.



En employant le pouce comme nous venons de le faire pour la gamme précédente les doubles cordes deviennent plus faciles, parcequ'on peut faire deux tierces de suite sans déranger la main.

GAMME de SOL MAJEUR.

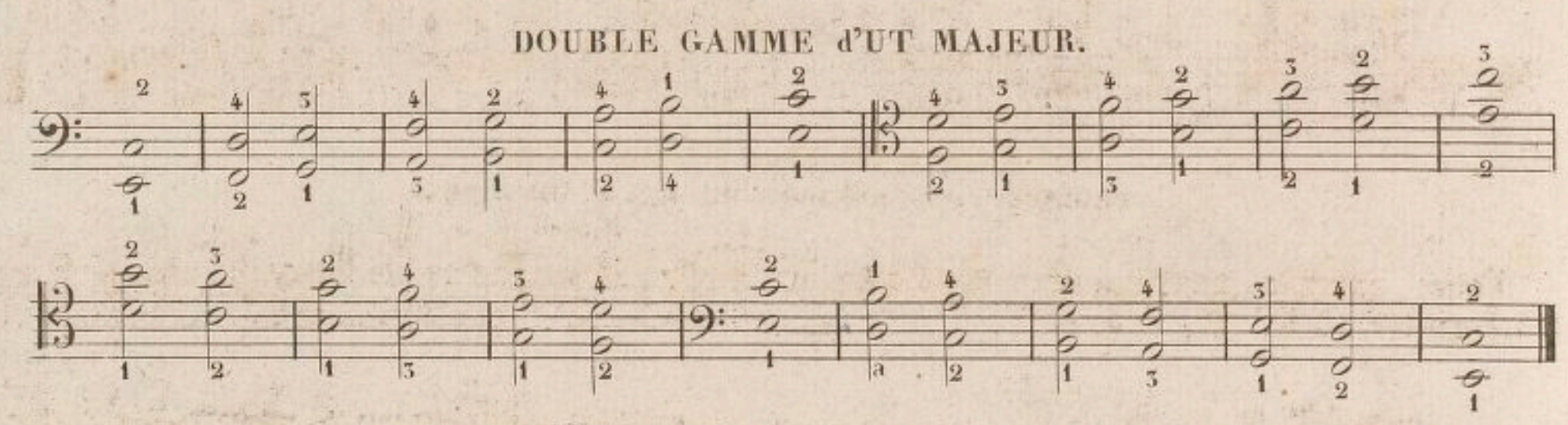


Les suites de quartes sont très dures à l'oreille et ne se font qu'avec accompagnement.

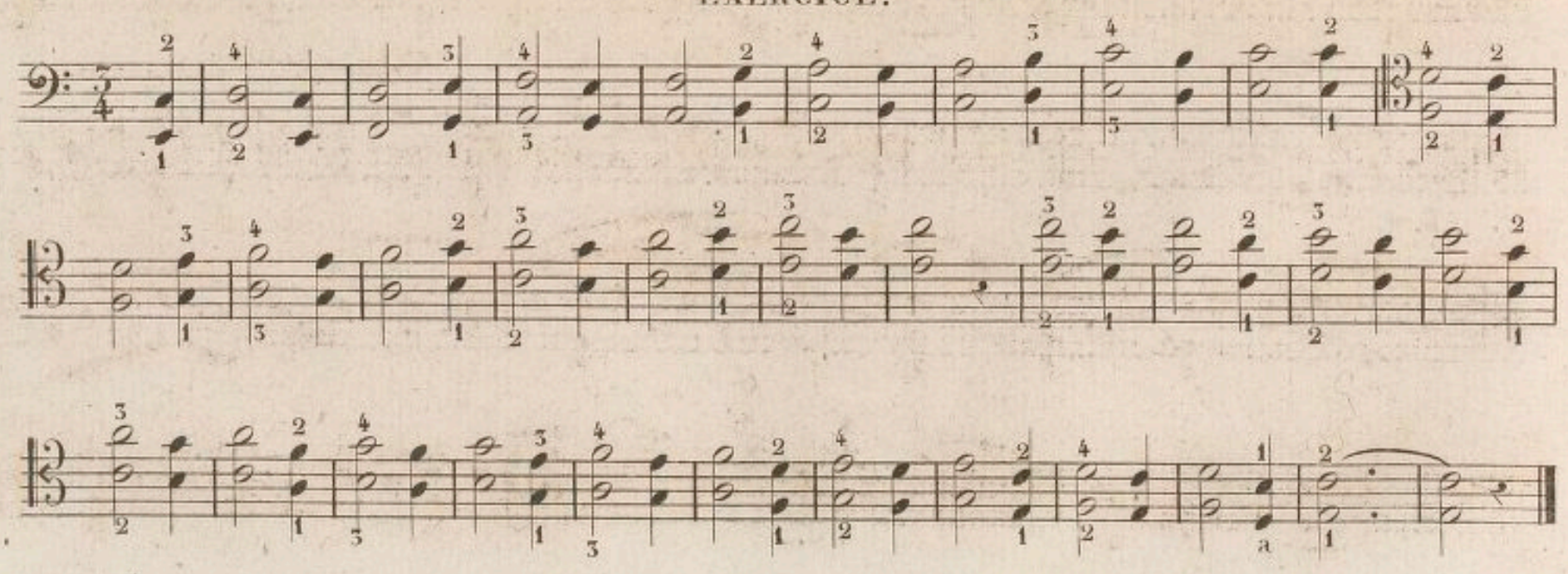
Plusieurs quintes ne peuvent avoir lieu de suite.

Voici quelques suites de sixtes dont l'usage est très fréquent.

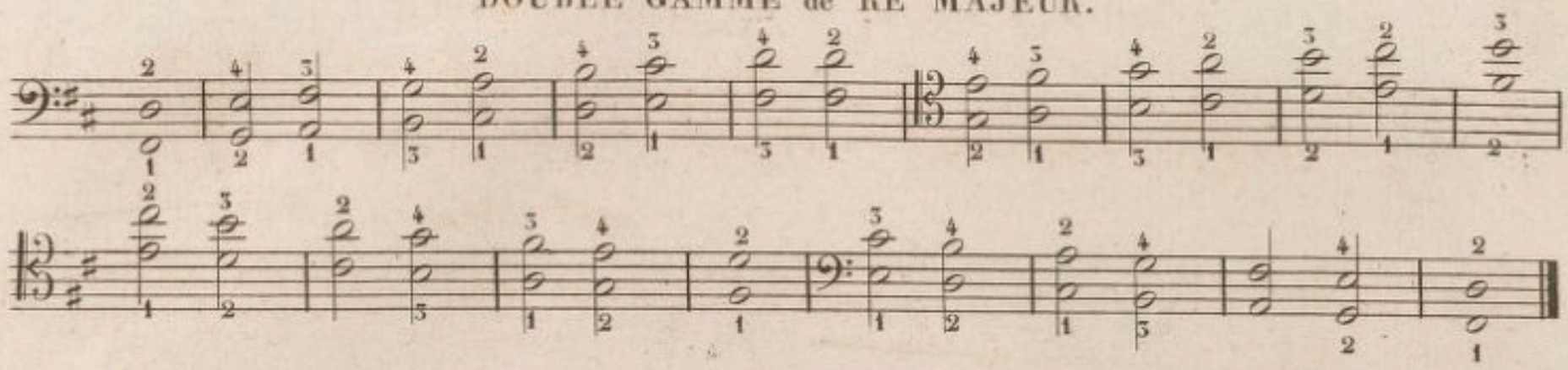
DOUBLE GAMME d'UT MAJEUR.



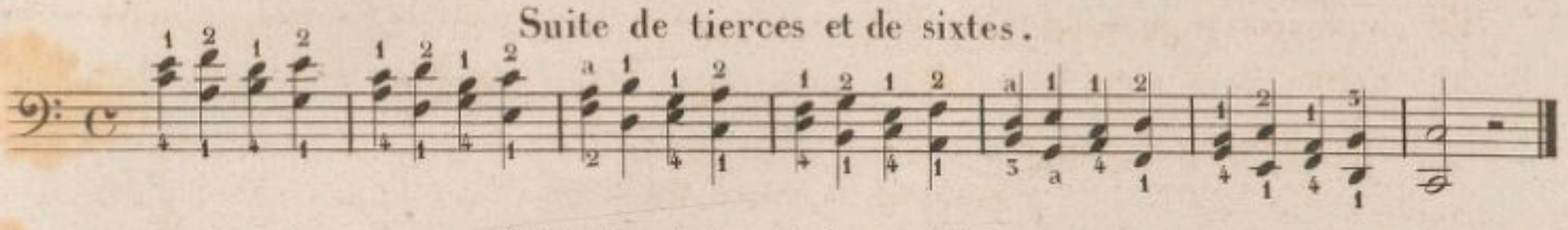
EXERCICE.



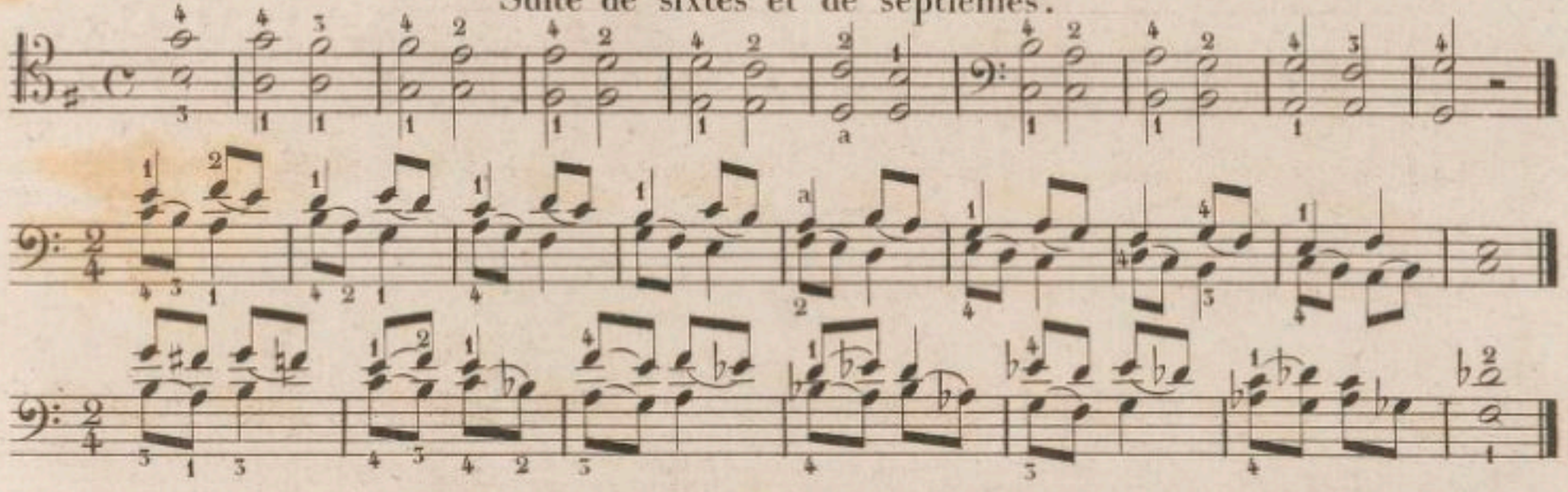
DOUBLE GAMME de RÉ MAJEUR.



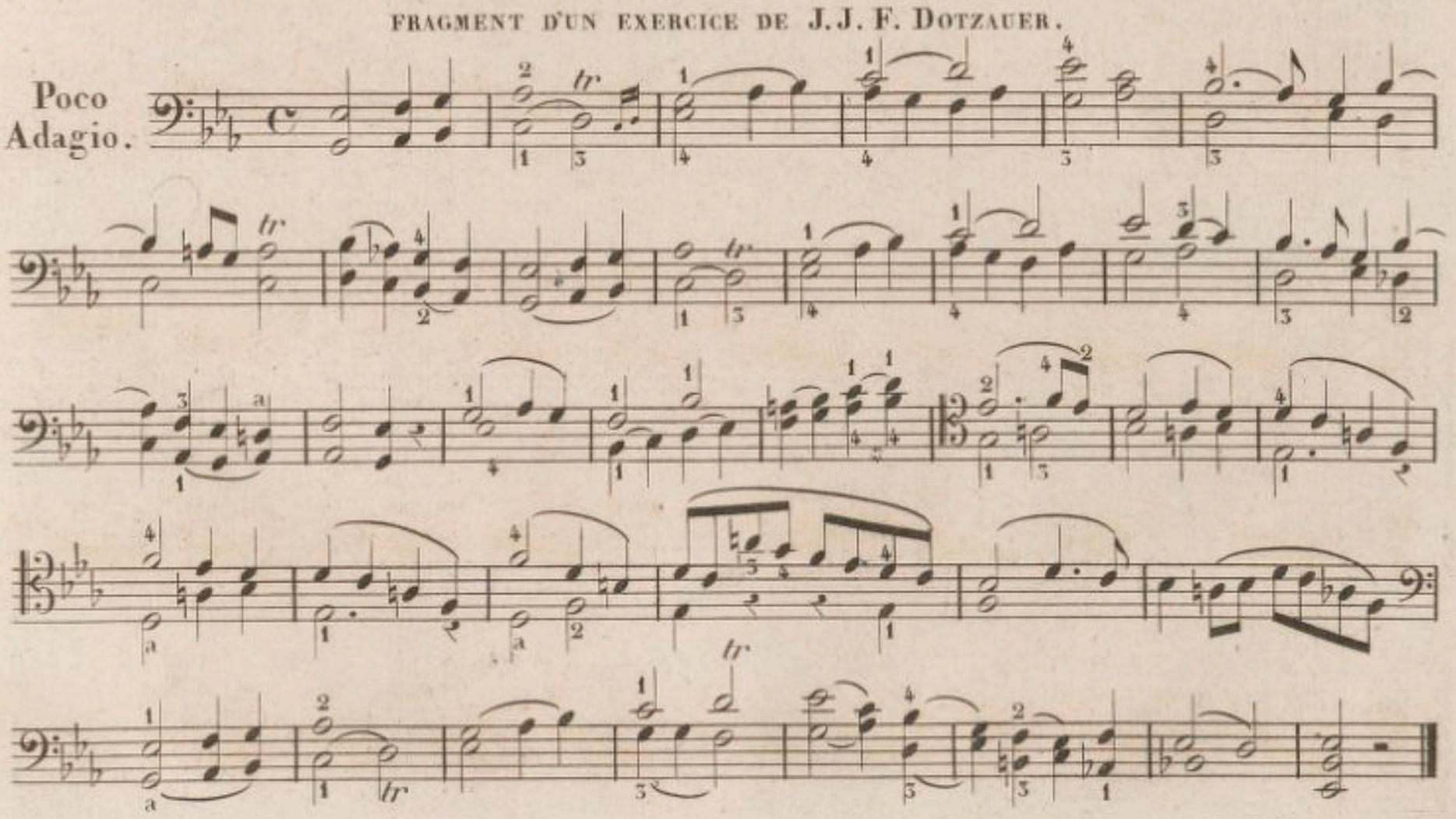
Suite de tierces et de sixtes.



Suite de sixtes et de septièmes.

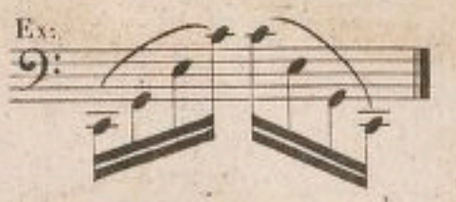


FRAGMENT D'UN EXERCICE DE J. J. F. DOTZAUER.



DE L'ARPEGGIO.

L'arpeggio est une manière de faire entendre successivement les notes qui composent un accord au lieu de les frapper tous à la fois.

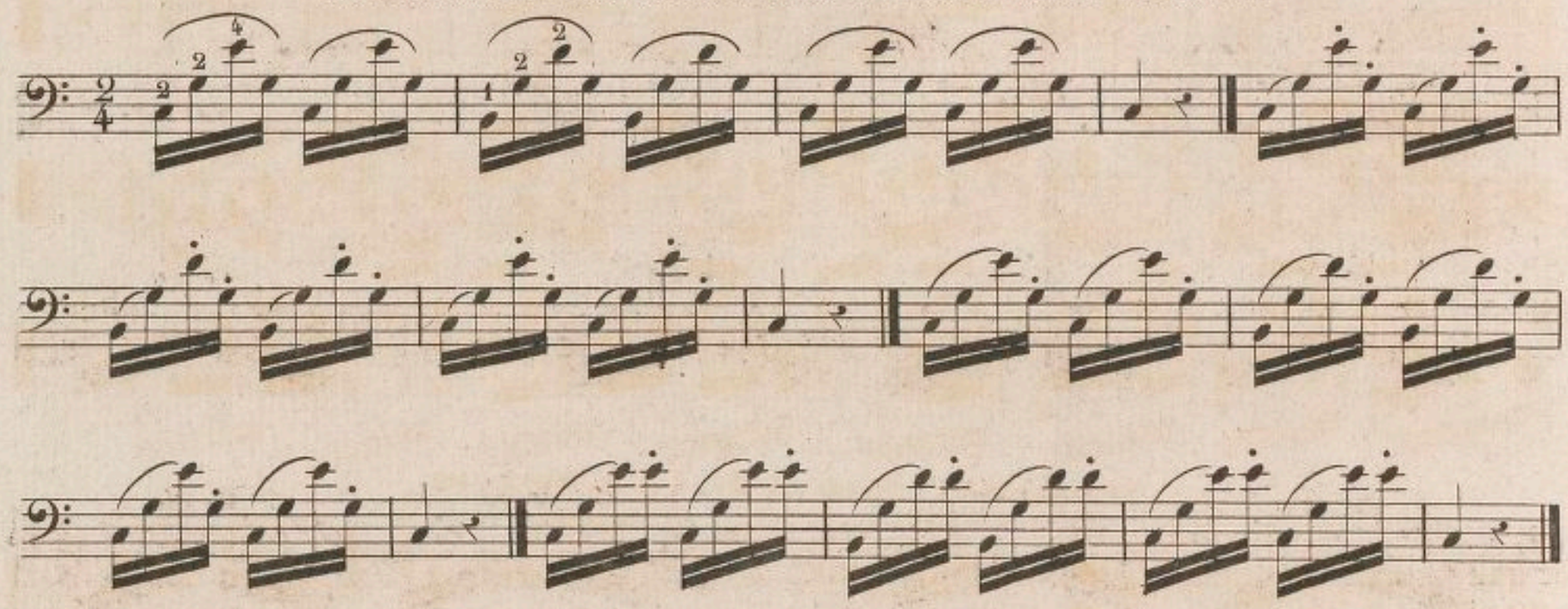


Nous rappellerons ici que le poignet droit seul doit éxécuter les différens mouvemens pour passer d'une corde à l'autre.

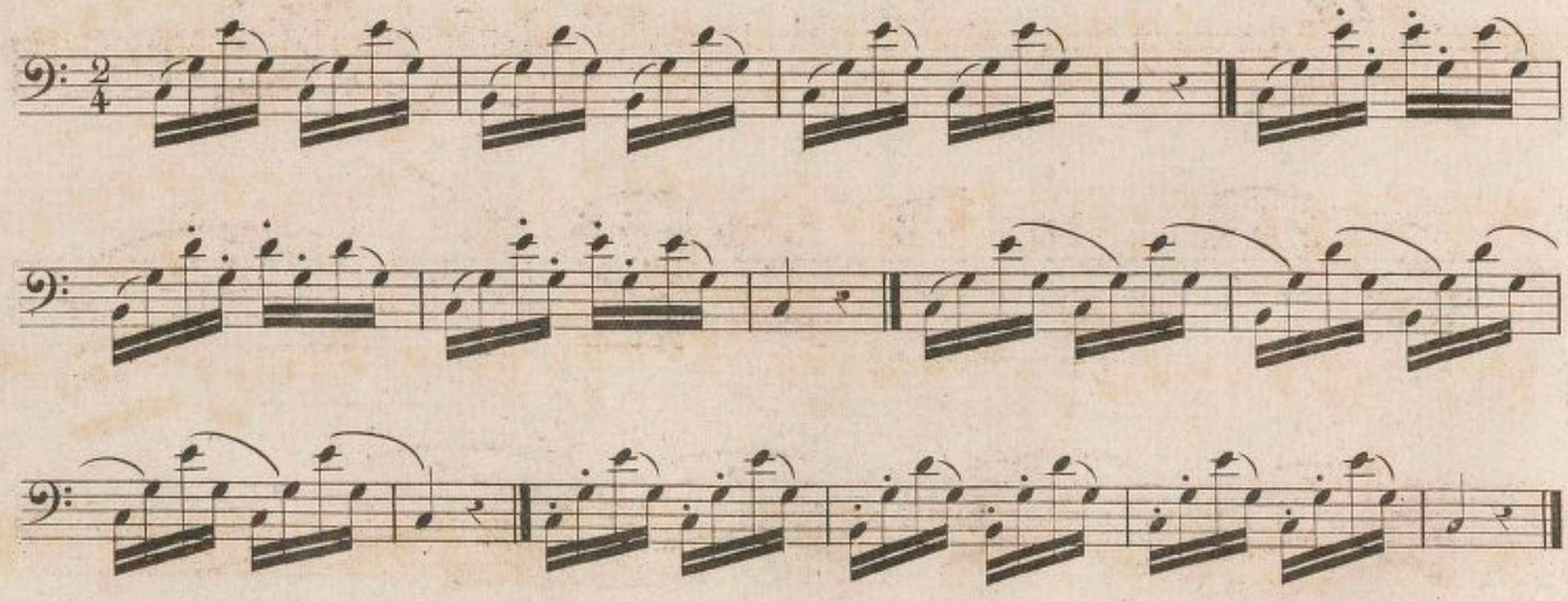
Les arpeggio se font sur trois ou sur quatre cordes et avec une grande variété de coups d'archet.

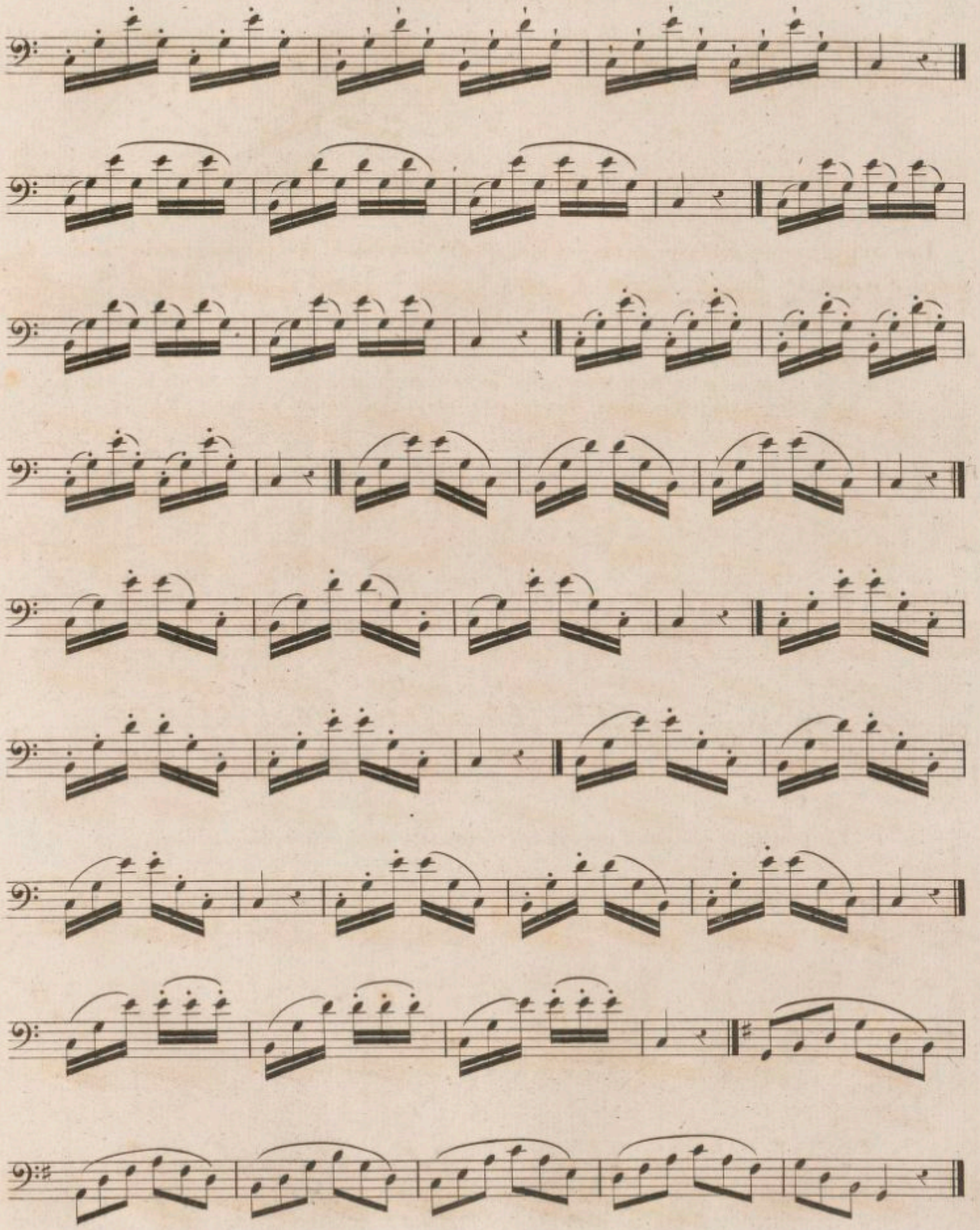
Toutes les notes doivent avoir la même valeur; il faut faire ressortir légèrement la note la plus grave.

EXEMPLES SUR TROIS CORDES AVEC DIFFÉRENS COUPS D'ARCHET.

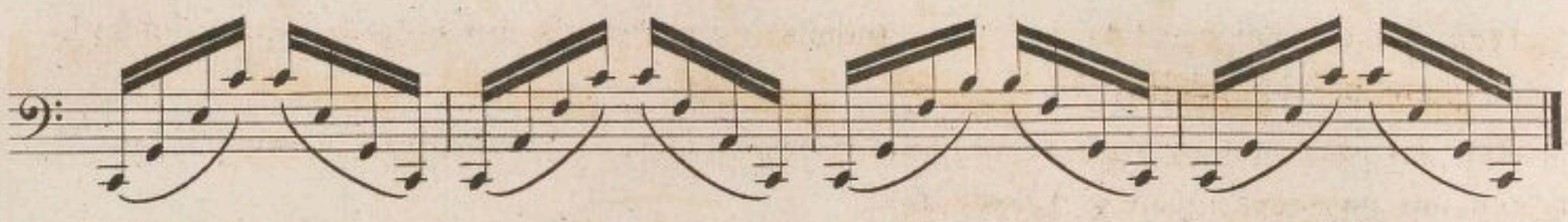


En poussant les deux premières notes des deux exemples suivans.



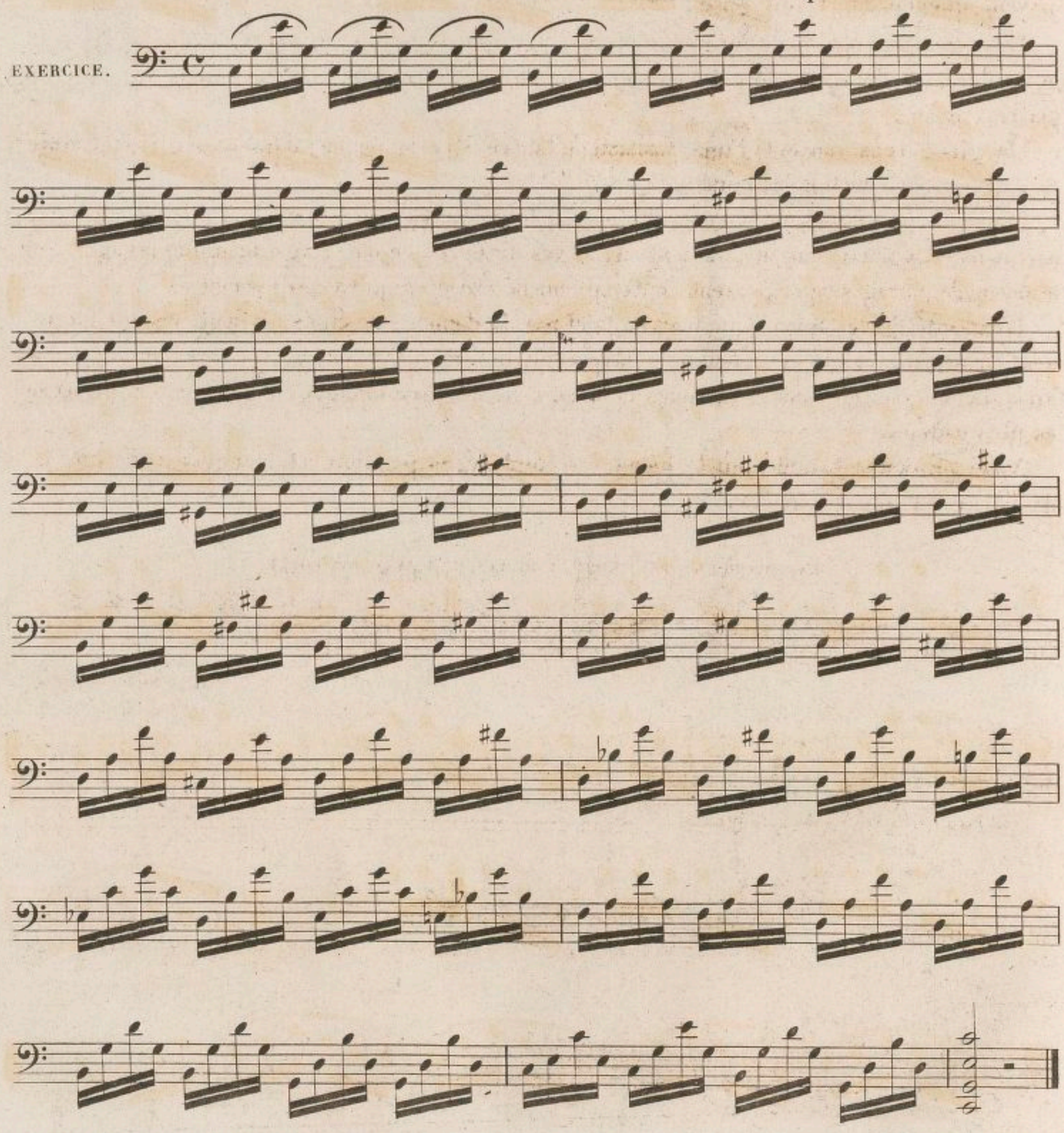


ARPEGGIO SUR QUATRE CORDES.



En travaillant cet exercice l'élève en doit varier les coups d'archet.

EXERCICE.



DU POUCE.

L'emploi du pouce est très fréquent dans les morceaux qui ont été spécialement écrits pour le Violoncelle.

On s'en sert comme d'un sillet mobile qu'on place à différentes positions selon la nature des passages qu'on doit éxécuter.

Son emploi est indiqué par ce signe ○ ou ♀ qu'on place sur la note sur la quelle on veut que ce doigt soit posé.

La première phalange du pouce appuie presque toujours sur deux cordes à la fois; on le dérange de place dans les passages qui se font à la même position mais sur trois ou quatre-cordes.

On glisse très souvent d'une position à l'autre avec le pouce, dans ce cas il faut avoir soin de ne pas quitter les cordes.

Quelques personnes négligent d'employer le quatrième doigt dans les positions du pouce, mais nous recommandons instamment aux élèves d'exercer ce doigt aussi bien que les autres,car beaucoup de passages ne se peuvent convenablement éxécuter qu'avec son secours.

L'exiguité de cet ouvrage ne nous permet pas de donner une étude particulière à chaque position du pouce, car ces positions sont prèsqu'aussi nombreuses que les notes que l'on peut faire sur une seule corde; nous nous contenterons d'écrire quelques exercices aux positions les plus usitées.

Voici plusieurs gammes où le pouce est employé, sa position est marquée par un ○ placé sur ou sous les notes.

GAMMES POUR APPRENDRE À DÉMANCHER AVEC LE POUCE.

En UT majeur.

à la même positi_

_on jusqu'à la fin de la gamme

En LA mineur.

à la même position

En SOL majeur.

à la même posi_ _tion

En FA majeur.

à la même posi_ _tion

En RÉ majeur.

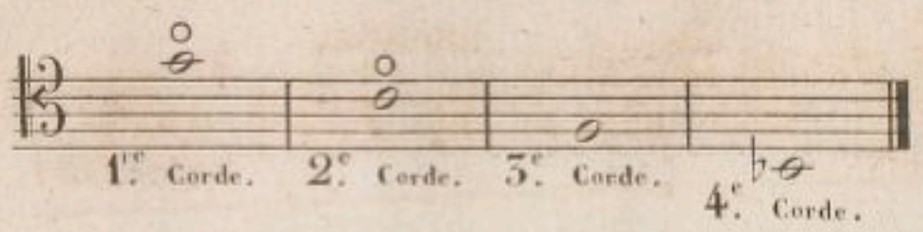
à la même_ position

En SI bémol majeur.

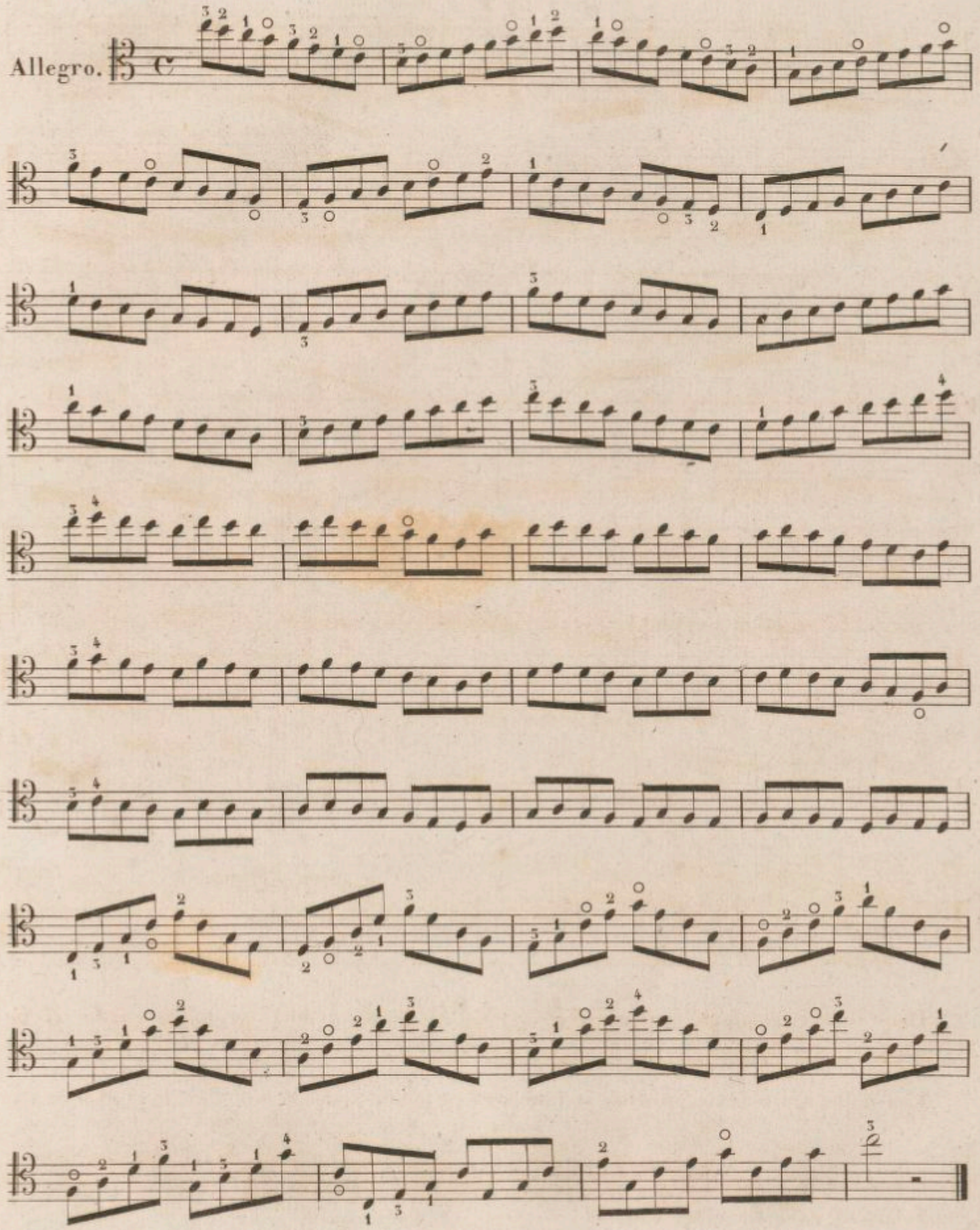
à la même_ position

Dans l'exercice suivant le pouce doit être posé sur le SOL de la première corde; il ne doit pas quitter cette position pendant toute la durée du morceau.

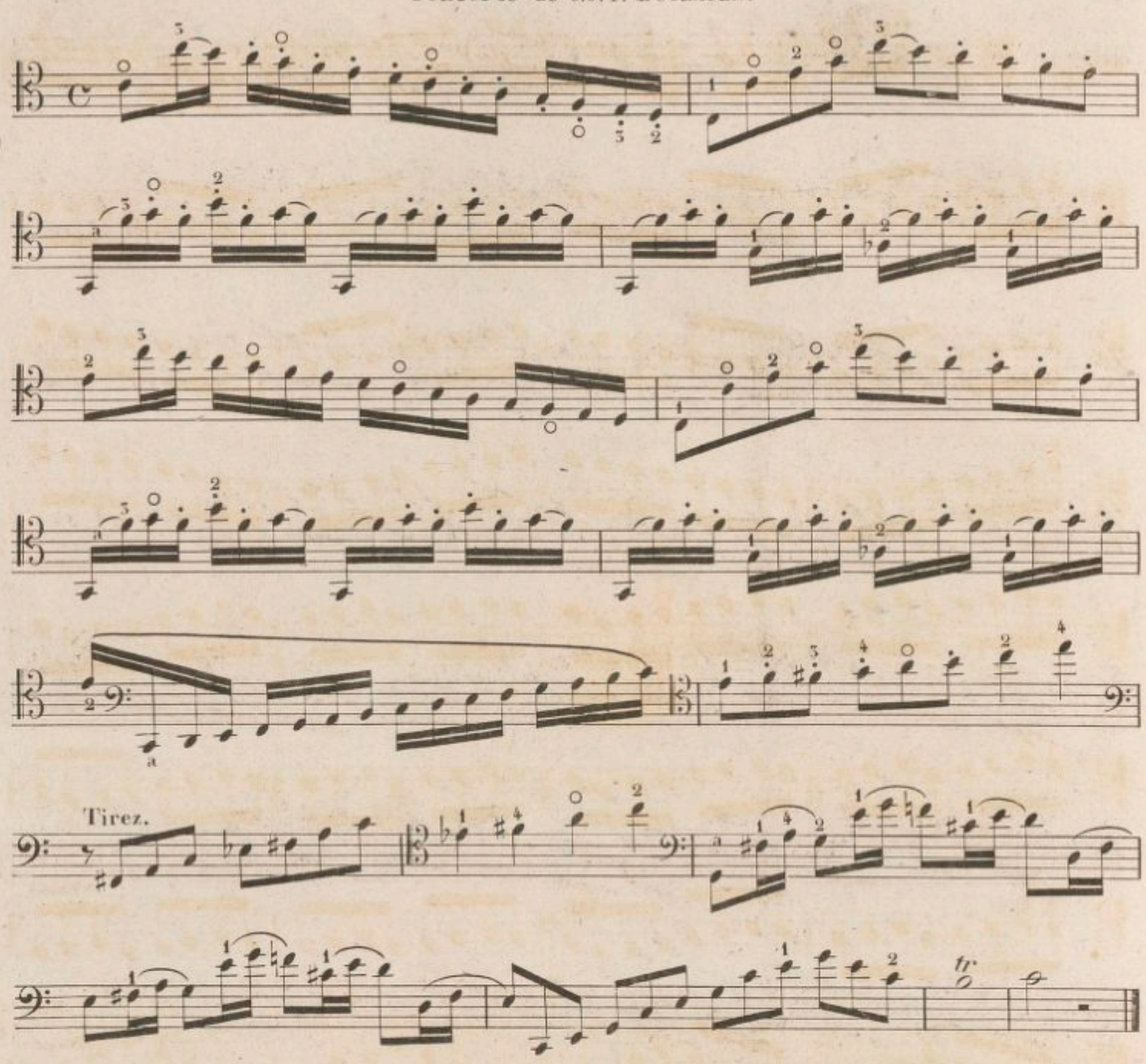
Les notes qui à cette position se font avec le pouce sont, le SOL, l'UT, le FA et le SI Bémol.



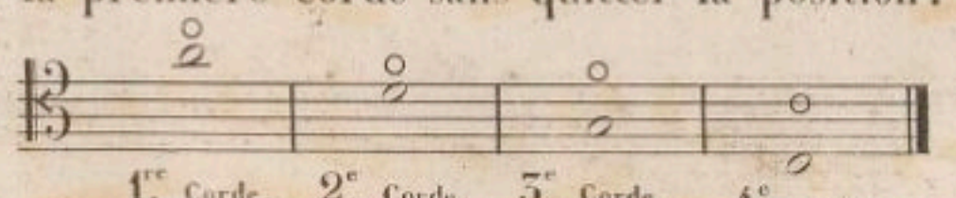
1.er EXERCICE.



Passage dont le commencement est à la même position, tiré du neuvième Concerto de J.J. F. Dotzauer.

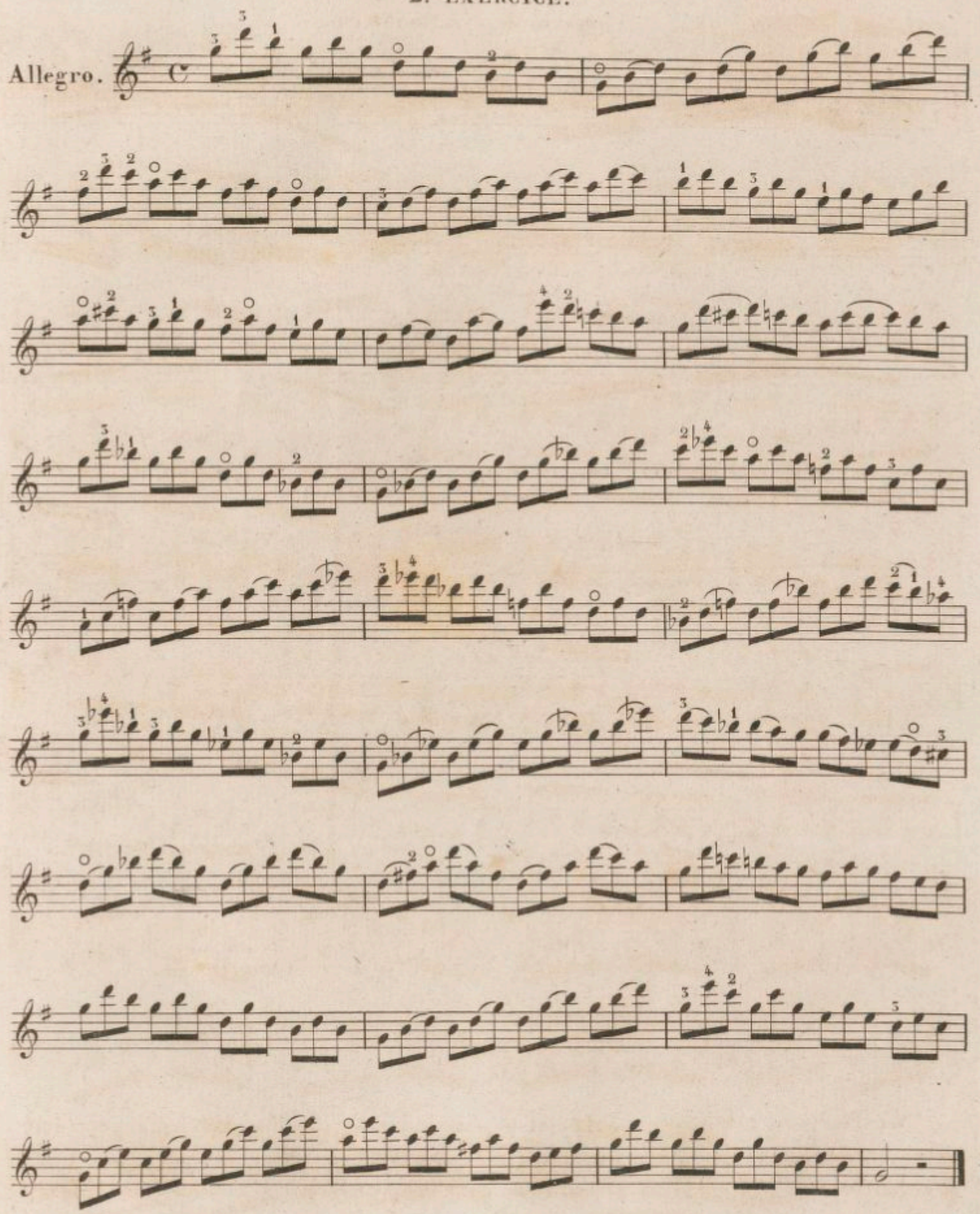


Le pouce au LA de la première corde sans quitter la position.

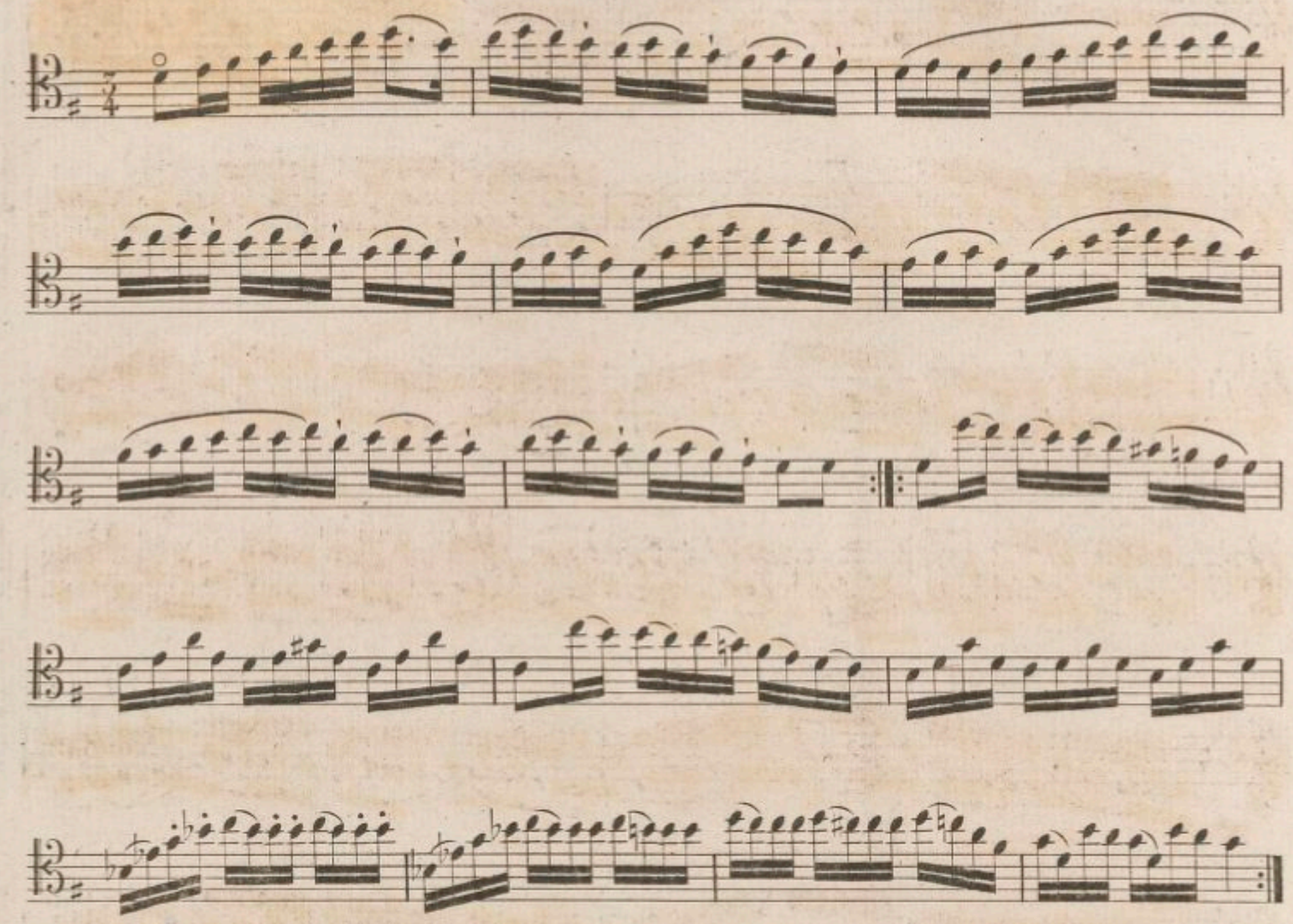


Nous écrivons cet exercice à la clef de sol, à une octave plus haut qu'il ne doit être exécuté, afin que l'élève se familiarise avec cette manière de noter que l'on rencontre très souvent dans la musique moderne; plusieurs des études qui suivent se trouvent dans le même cas.

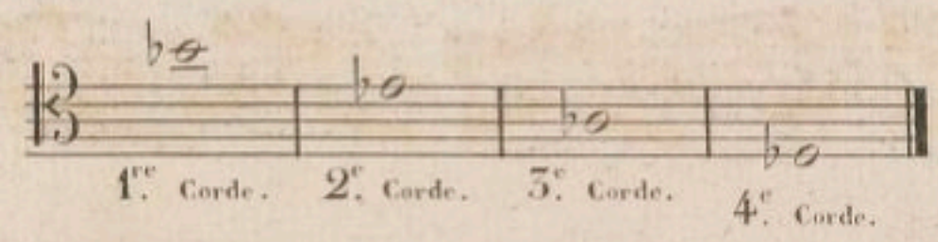
2e. EXERCICE.



TRIO D'UN MENUET DE J. J. F. DOTZAUER.

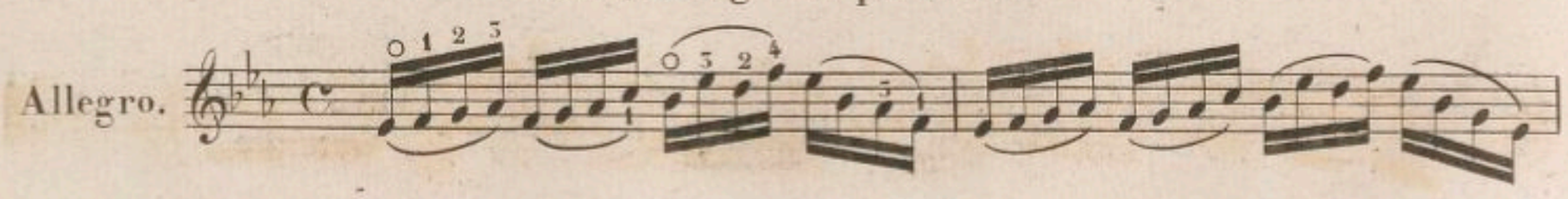


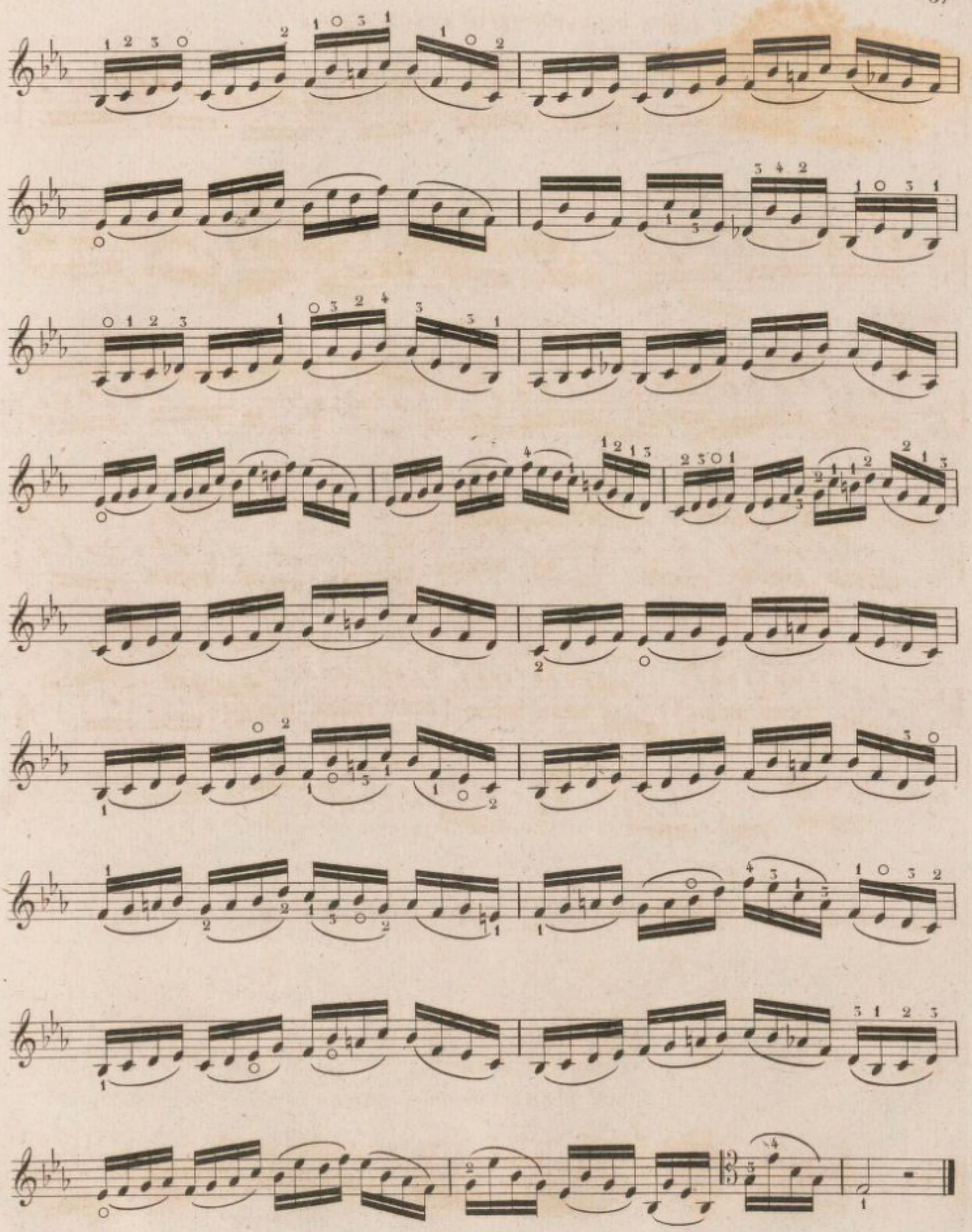
Le pouce au si bémol de la première corde.



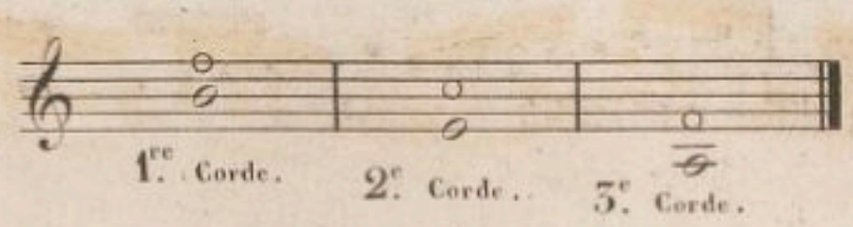
3e EXERCICE.

Sans changer de position.

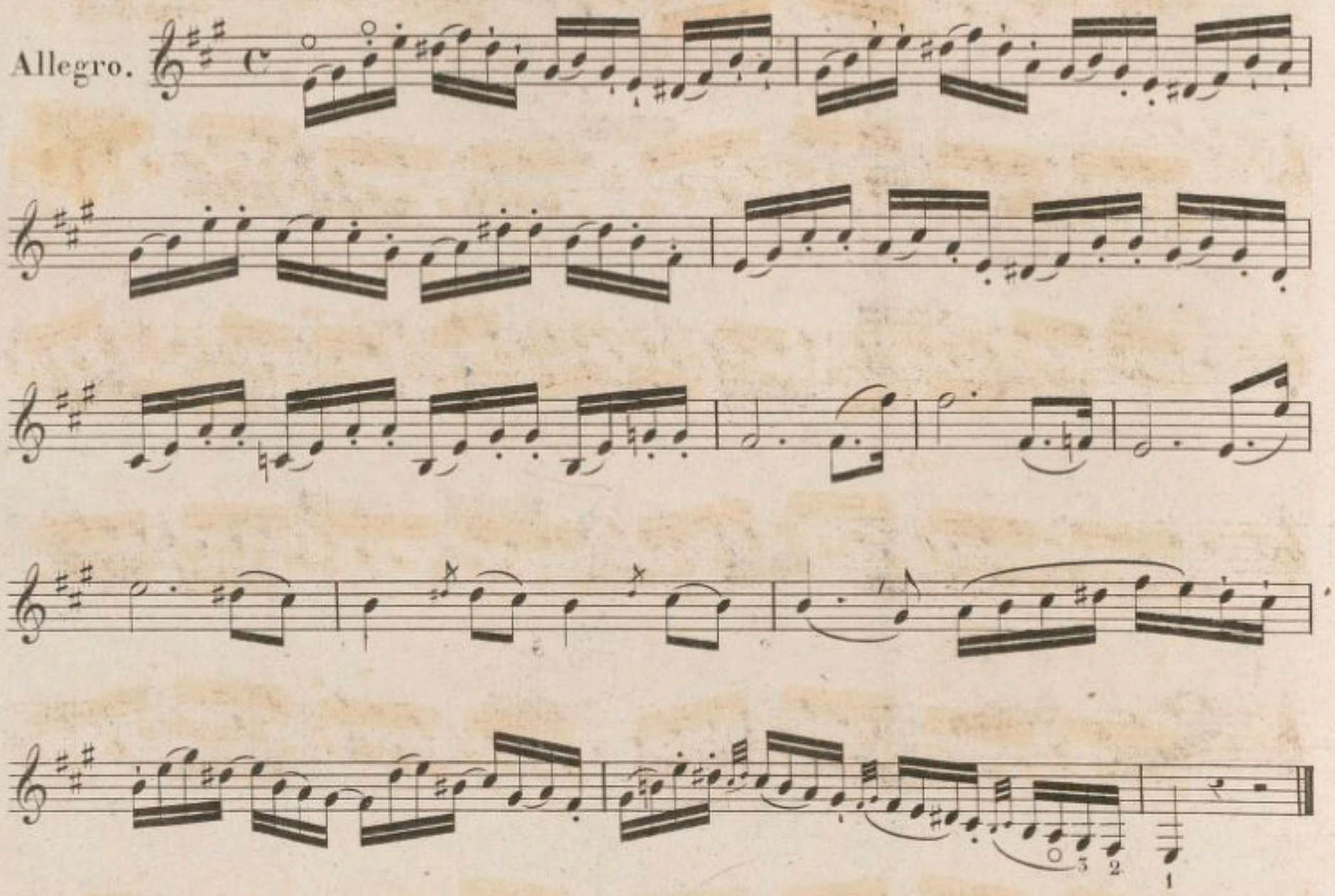




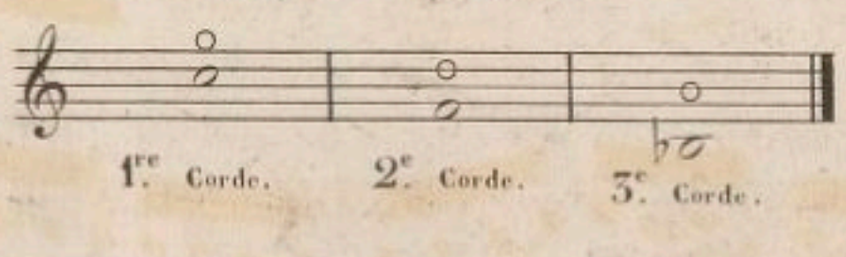
Le pouce au si naturel de la première corde.



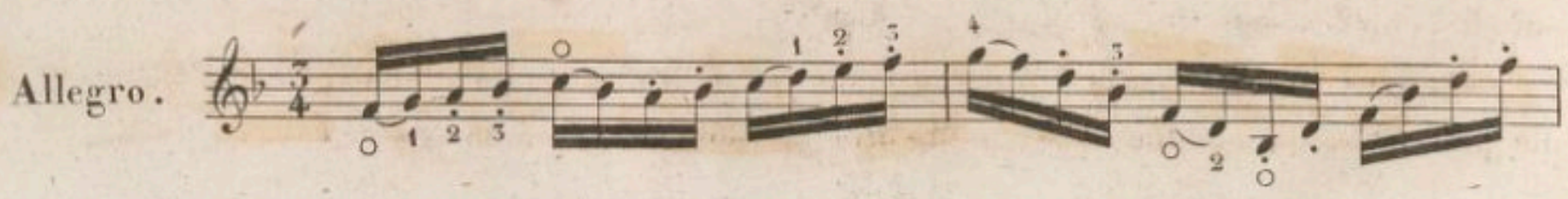
Passage à la même position, du deuxième grand duo de Bern: Romberg.

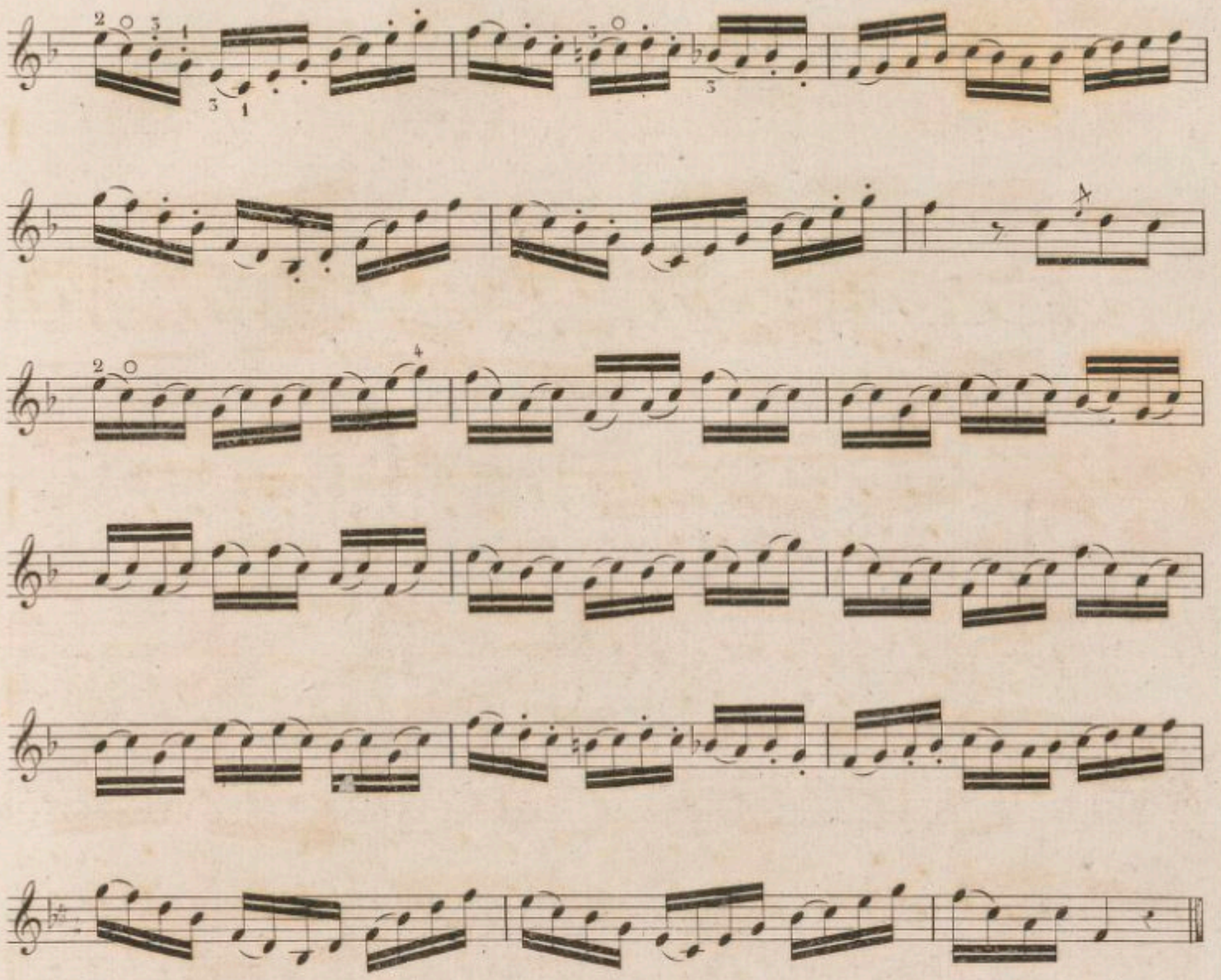


Le pouce à l'ut de la première corde.



4e. EXERCICE.





DES OCTAVES.

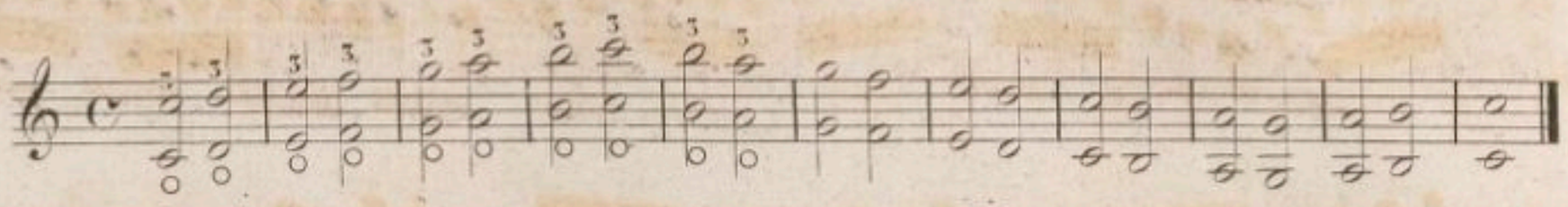
Les suites d'octaves se font prèsque toutes avec le pouce et le troisième doigt, elles sont très difficiles à éxécuter, tant à cause de la justesse parfaite dont elles ont besoin pour n'être pas désagréables, que parcequ'à chaque note les deux doigts sont obligés de s'écarter en descendant et de se rapprocher en montant.

On ne doit pas lever les doigts pour aller d'une octave à une autre mais glisser sur les cordes sans les quitter.

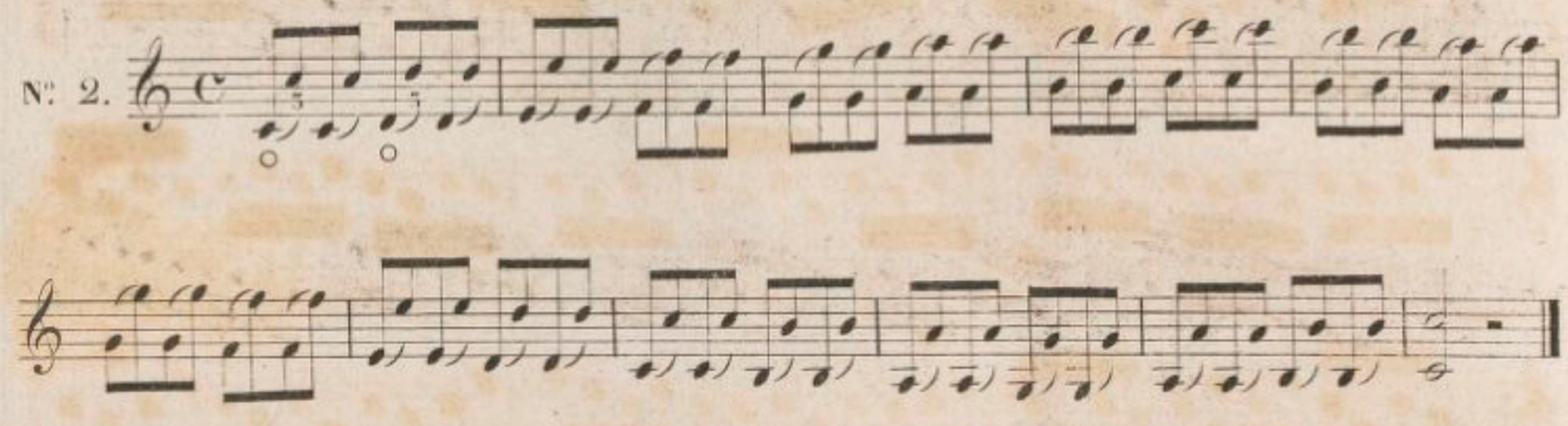
On fera bien de travailler les exercices sur les octaves d'abord très lentement, afin de pouvoir corriger toutes les notes qui ne seraient pas bien justes.

EXERCICES.

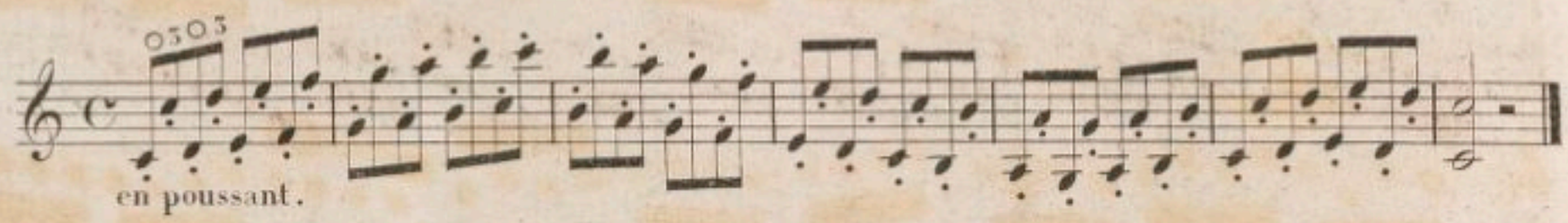
N° 1.



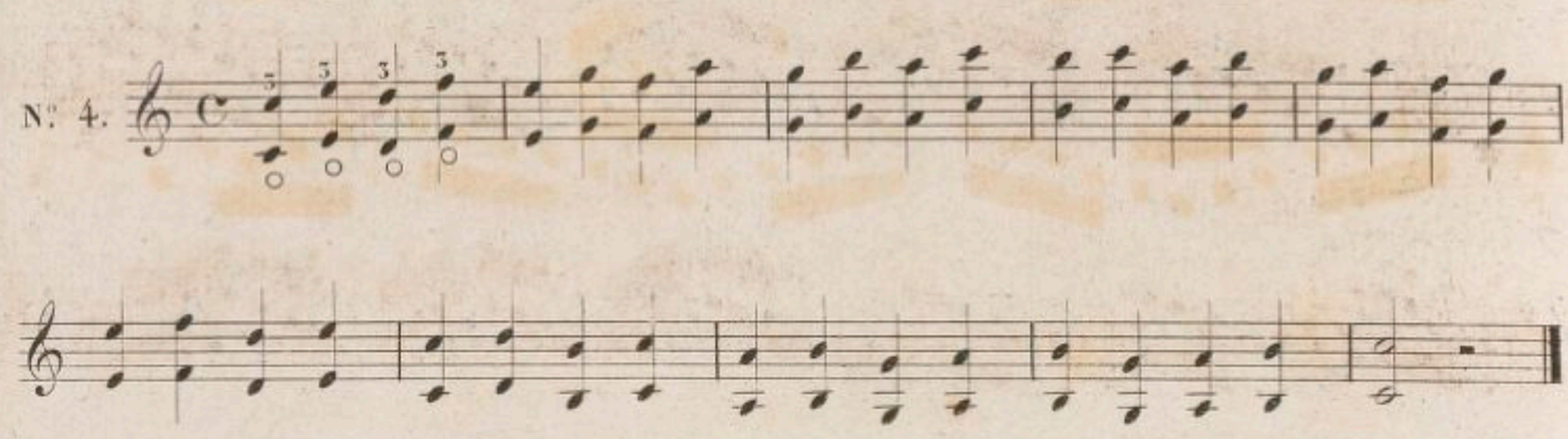
N° 2.



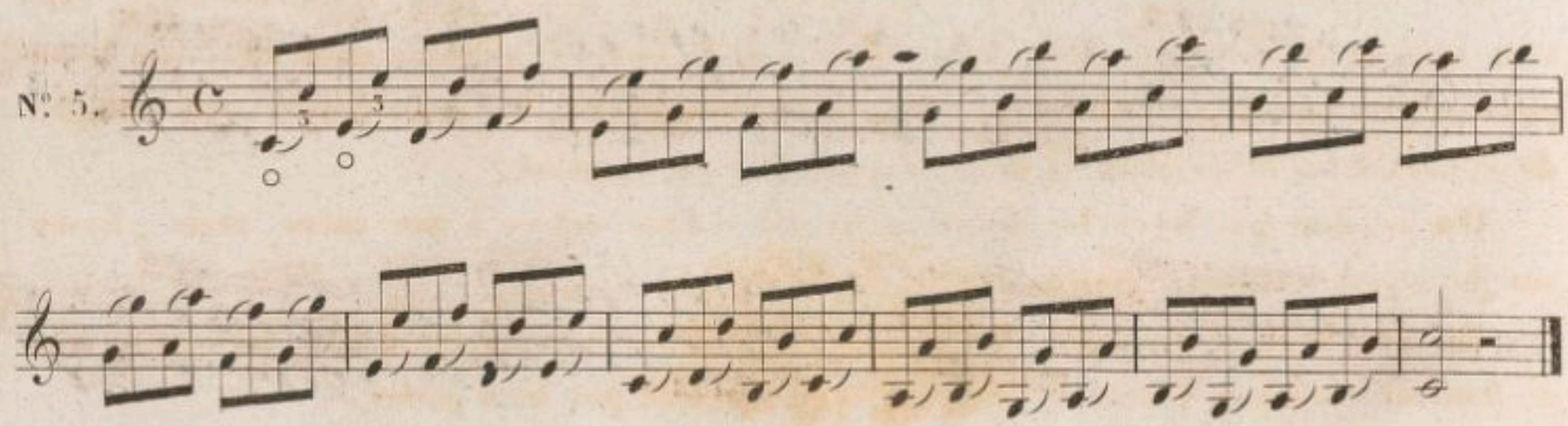
N° 3.

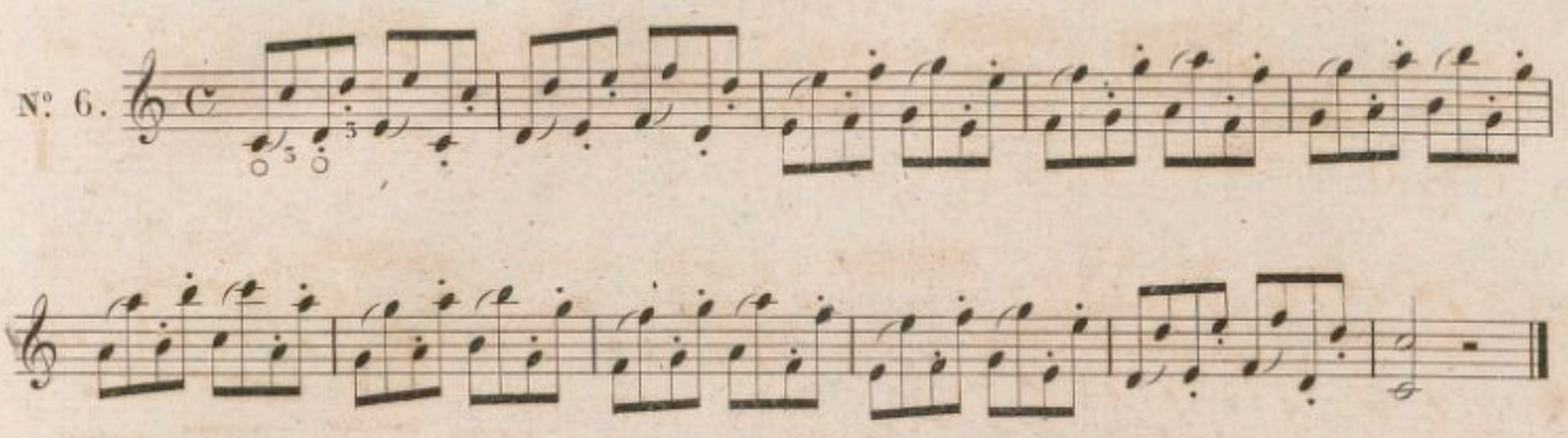


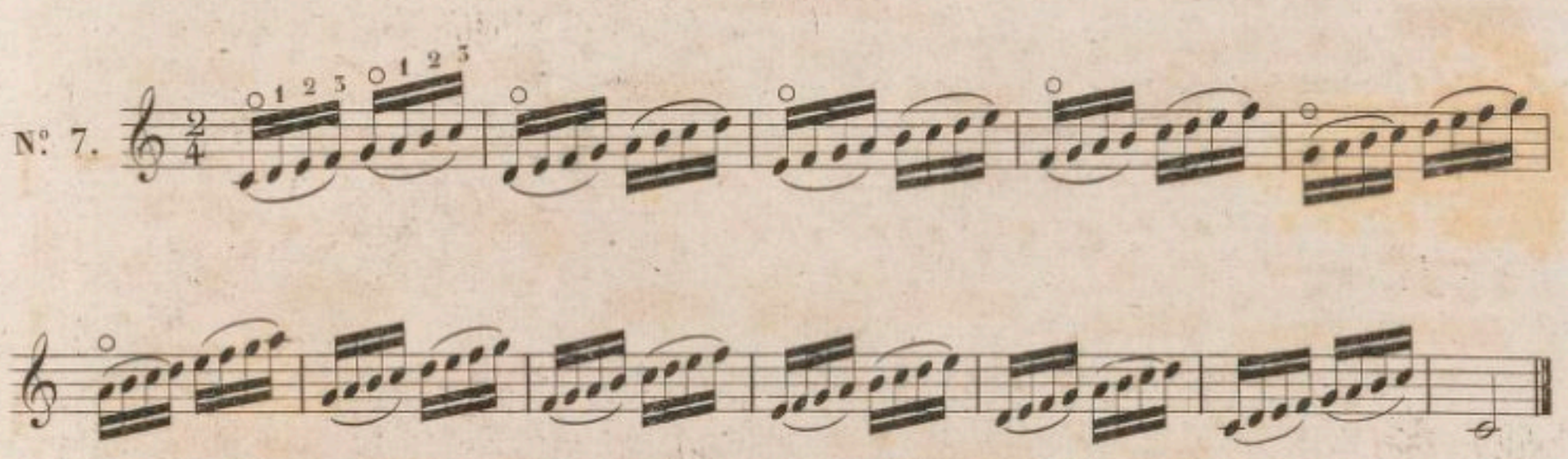
N° 4.

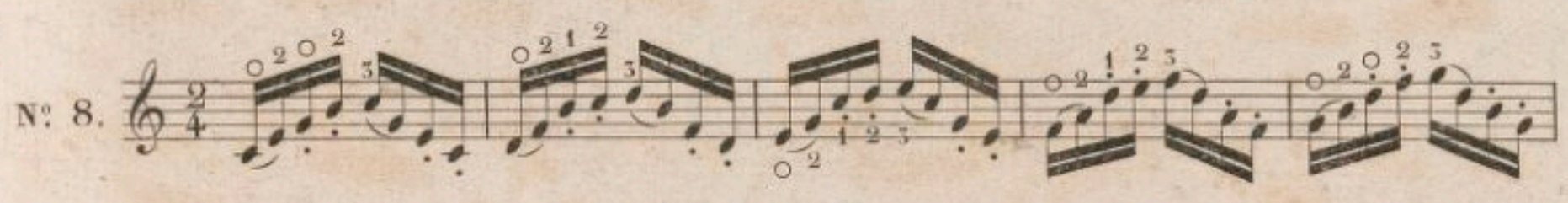


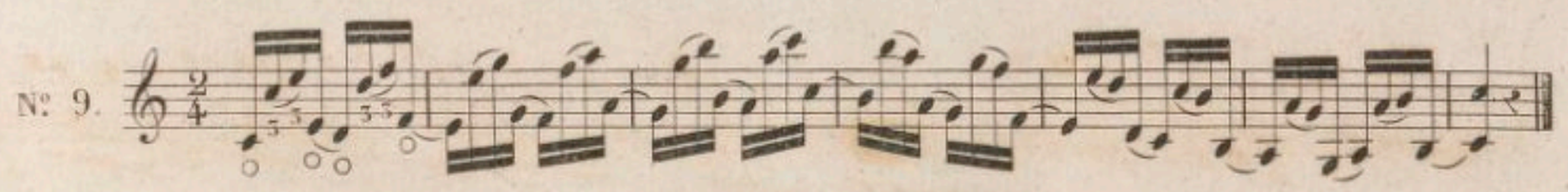
N° 5.

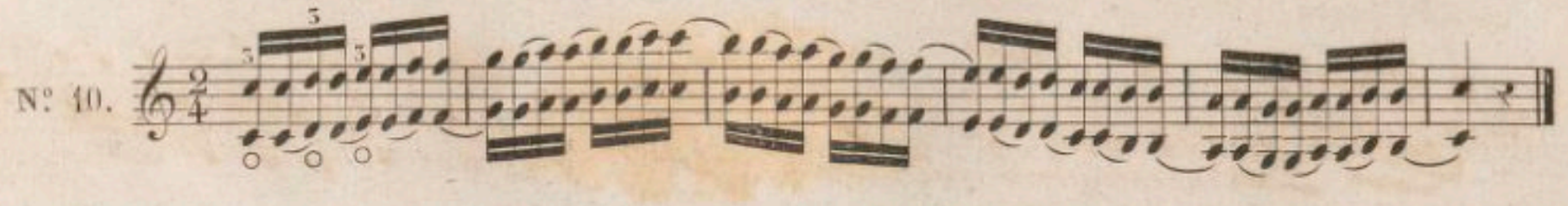



Nº 6.

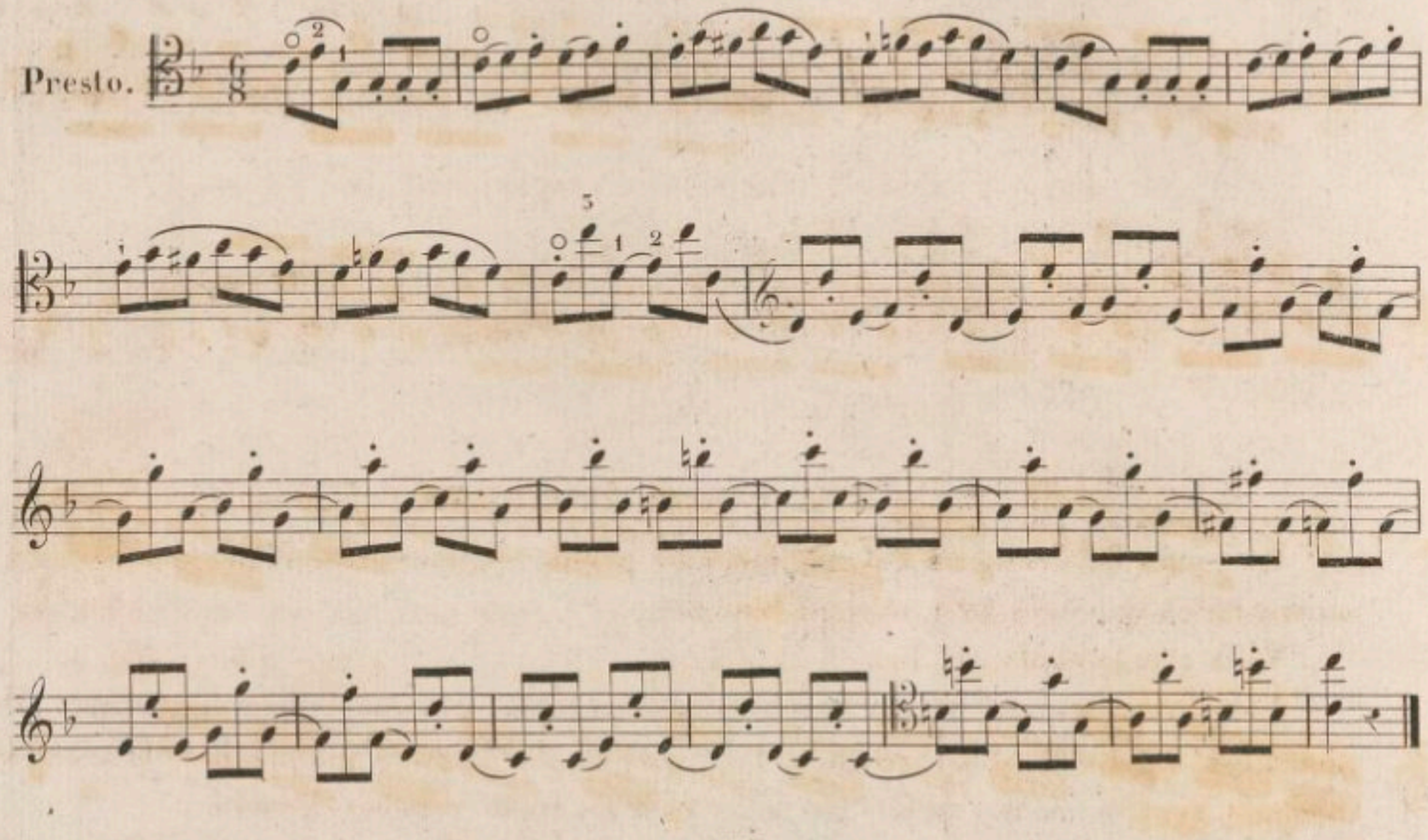

Nº 7.


Nº 8.

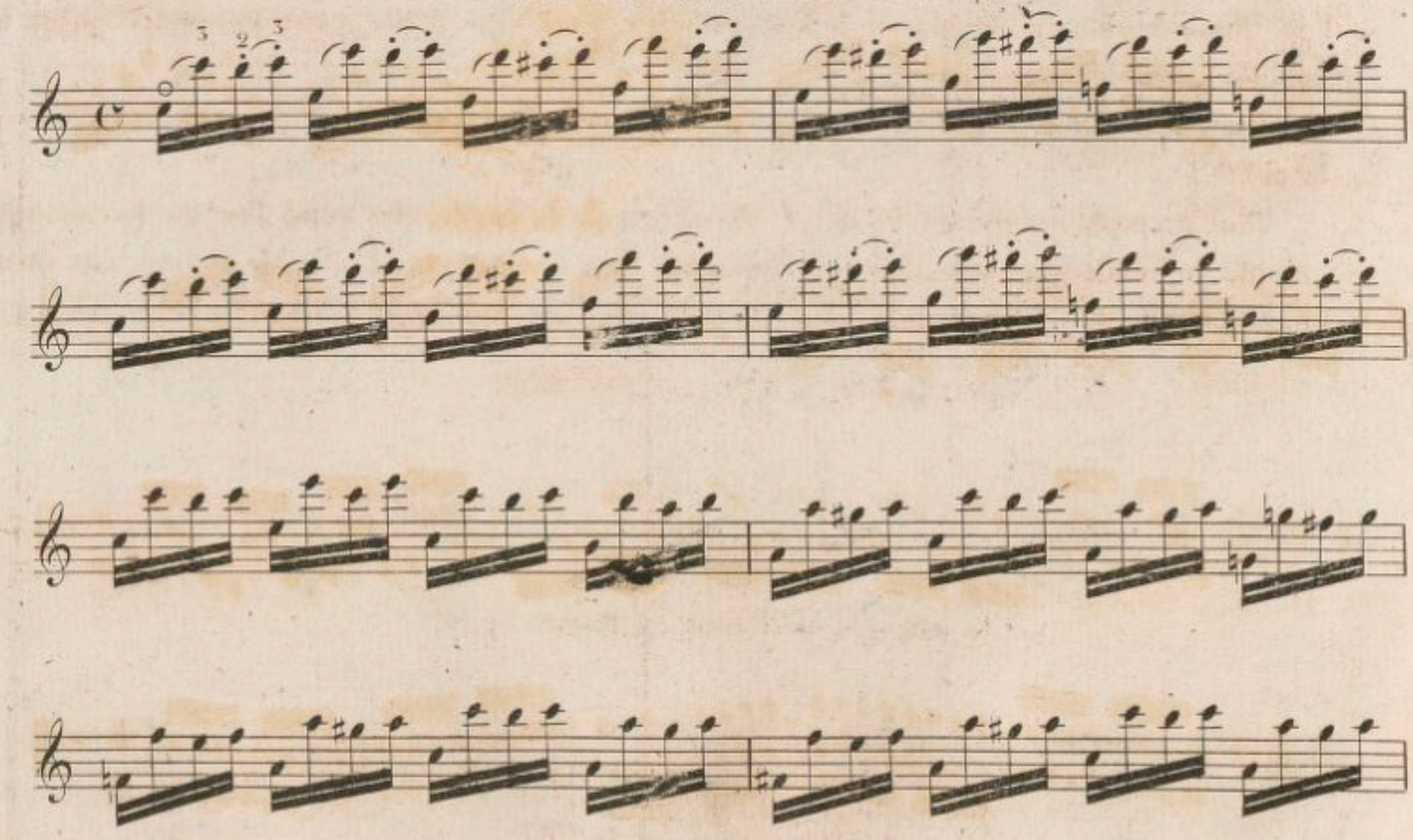

Nº 9.

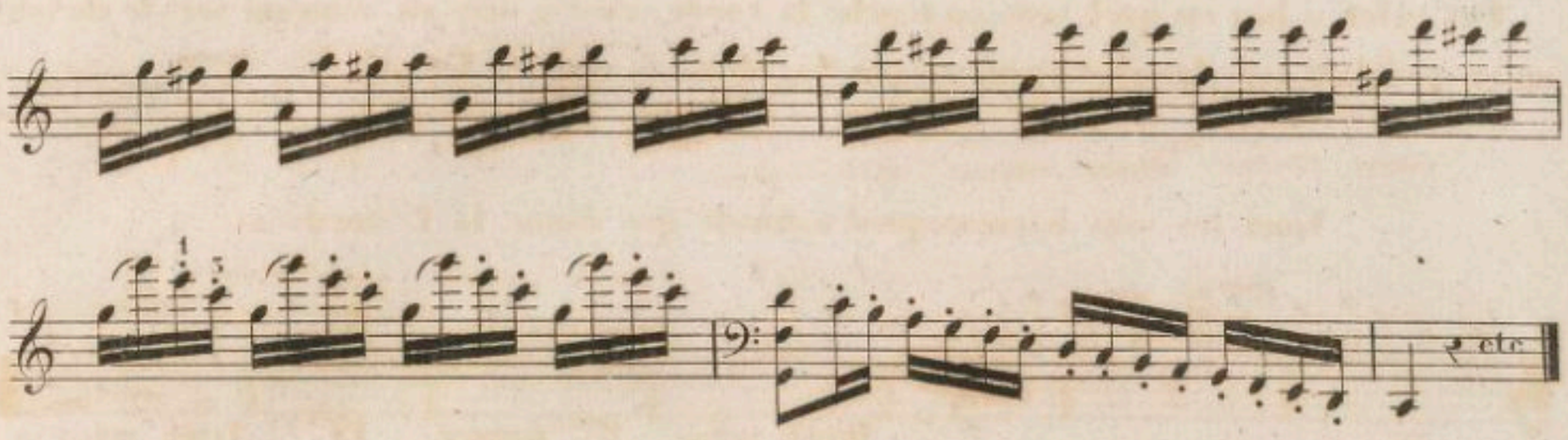

Nº 10.

PASSAGE DU 9.e CONCERTO DE J. J. F. DOTZAUER.



PASSAGE D'UN AIR VARIÉ DE J. MERK.





DES SONS HARMONIQUES.

Les sons harmoniques qui ont été tant prodigués dans la musique ancienne ne se rencontrent que très peu aujourd'hui.

Voici comment ils ont lieu.

Les cordes n'oscillent pas toujours uniformément dans toute leur longueur, elles éxécutent aussi des vibrations partielles, qui ont des centres particuliers d'ébranlement nommés ventres et des points de séparation en repos nommés noeuds.

Ces vibrations partielles produisent des sons fort différens des autres par le timbre; l'oreille a beaucoup de plaisir à les entendre, c'est sans doute pour ce motif qu'on les appelle sons harmoniques.

Pour les obtenir il suffit de poser le doigt très legèrement sur certaines divisions de la corde.

Par exemple en posant le doigt au milieu de la corde elle rend l'octave harmoniquement, aux deux tiers elle donne la douzième, aux trois quarts la double octave, aux quatre cinquièmes la 17.me, aux cinq sixièmes la 19.me, aux sept huitièmes la 22.me

Corde.

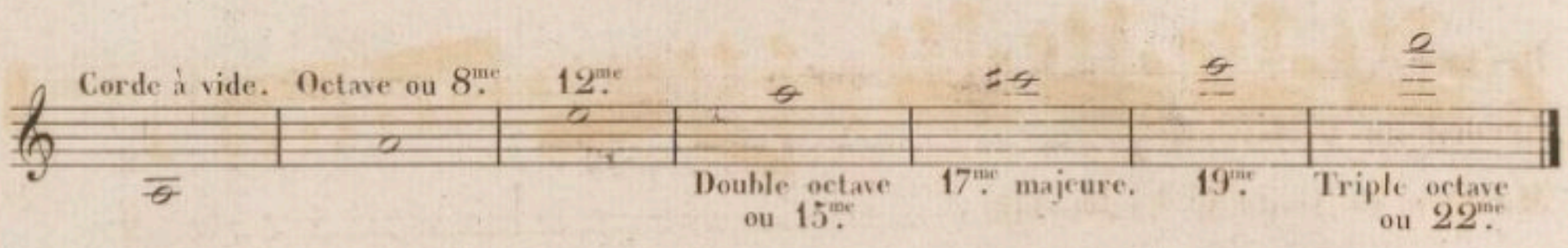
Au milieu, la corde rend.....l'octave ou 8.me

Aux deux tiers.....la 12.me

Aux trois quarts.....la 15.me ou double octave.
Aux quatre cinquièmes.....la 17.me
Aux cinq sixiemes.....la 19.me
Aux sept huitièmes.....la 22.me ou triple octave.

Cet effet a lieu en quel sens on touche la corde, c'est à dire en avançant vers le chevalet ou en reculant vers le sillet, pourvu que les divisions restent les mêmes.

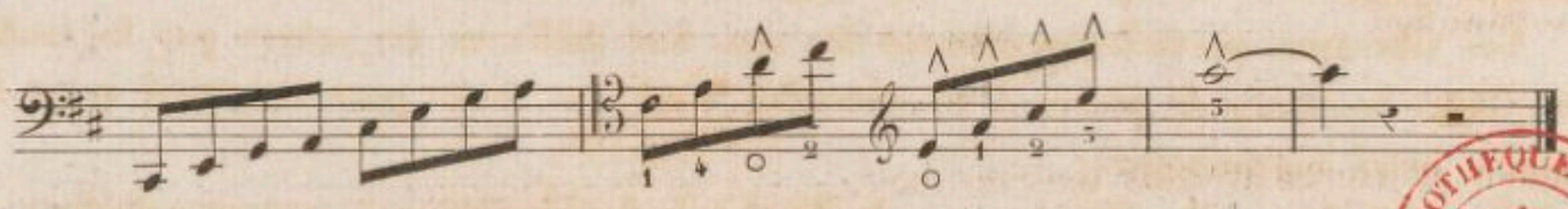
Voici les sons harmoniques naturels que donne la 1re. corde LA.



On fait aussi des sons harmoniques factices de différentes manières, mais ils n'ont ni la force ni la clarté des sons harmoniques naturels.

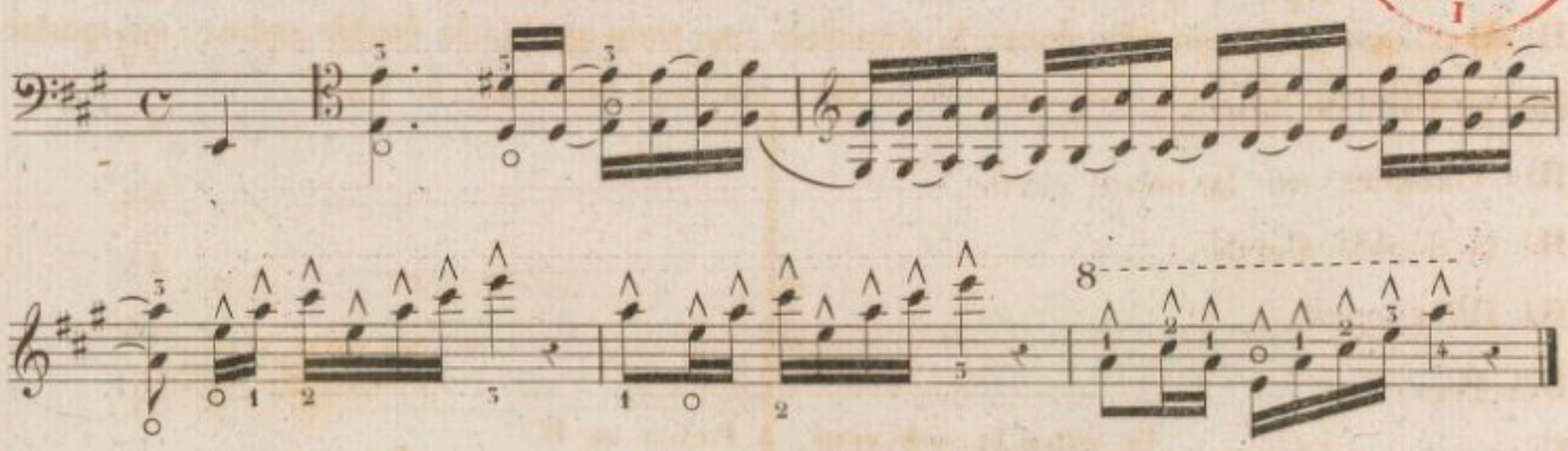
On les indique par un o ou par ce signe ∧ placé audessus des notes, ou encore en écrivant le mot Flagiolet sous le passage qui doit être fait en sons harmoniques.

PASSAGE DU 9me CONCERTO DE B. ROMBERG.



BIBLIOTHEQUE ROYALE I

PASSAGE D'UN THÈME VARIÉ PAR A. FRANCHOMME.



Pour ceux qui voudront pousser l'étude de l'instrument plus loin que nous n'avons pu aller dans cet ouvrage, nous les renvoyons aux œuvres de B. Romberg, de Duport, de Stiastny, de Bocherini, de A. Franchomme, de J. Merk, de Dotzauer etc. où ils trouveront les meilleurs exercices.

TABLE DES MATIÈRES.

Préface. — Page 1.
Accord du Violoncelle. — » » 2.
Manière de tenir le Violoncelle. — » » 2.
De la main gauche. — » » 3.
Manière de tenir l'Archet. — » » 5.
Du Poignet et du bras droit. — » » 5.
De l'Archet. — » » 6.
Des coups d'Archet. — » » 7.
Des Clefs. — » » 8.
Des Gammes. — » » 9.
Des Signes. — » » 10.
Gammes et exercices dans tous les tons. — » » 10. et suivantes.
Des quatre positions dans le manche. — » » 13.
De la demi-position. — » » 20.
De la Gamme chromatique. — » » 40.
De la Clef de SOL. — » » 43.
Des Gammes sur la même corde. — » » 44.
De la double Corde. — » » 45.
De l'Arpeggio. — » » 48.
Du Pouce. — » » 51.
Exercices à différentes positions du pouce. — » » 53. et suivantes.
Des Octaves. — » » 59.
Des sons harmoniques. — » » 63.

FIN.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7531 04860709 8