



QUELQUES NOTES

sur différents points importants

de la Technique Générale du

VIOLONCELLE

PAR

PAUL BAZELAIRE

Professeur au Conservatoire National de Musique de Paris

Prix net: 5 fr.



EDITIONS MAURICE SENART & C^{ie}
20, Rue du Dragon, Paris

Tous droits d'exécution, de reproduction et d'arrangements réservés
pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

Copyright 1920, by M. Senart & C^{ie}, Paris.

Imprimerie Française de Musique





QUELQUES NOTES

sur différents points importants
de la Technique Générale du

VOLONCELLE

PAR

PAUL BAZELAIRE

Professeur au Conservatoire National de Musique de Paris

Prix net : 5 fr.



EDITIONS MAURICE SENART & C^{ie}
20, Rue du Dragon, Paris

Tous droits d'exécution, de reproduction et d'arrangements réservés
pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

Copyright 1920, by M. Senart & C^{ie}, Paris.

Imprimerie Française de Musique

AVANT PROPOS

Cet ouvrage n'est ni une méthode, ni un traité.

Ce sont de simples notes, aussi courtes et condensées que possible, sur la technique du violoncelle et, spécialement, sur divers points dont l'analyse et l'application nous semblent indispensables pour acquérir un jeu clair, précis, élégant, expressif.

Nous avons fait la plus large part aux notes sur le doigté, le coup d'archet et leur rapport avec le rythme et l'expression— et avons cru intéressant d'exposer certains principes d'accentuation qui permettent d'établir, entre la technique et l'interprétation, une étroite collaboration.

Les indications succinctes sur la manière de travailler pourront être, croyons nous, de quelque utilité aux élèves qui veulent apprendre à rendre fécondes leurs heures d'étude.

P. B.

TABLE DES MATIÈRES

- I. Position de la main gauche
- II. Précision du jeu
- III. Démanché
- IV. Changement de cordes
- V. Articulation
- VI. Justesse
- VII. Doubles cordes
- VIII. Vibrato
- IX. Beauté du son
- X. Glissando
- XI. Tension de l'archet
- XII. Clarté du son
- XIII. Position de l'archet
- XIV. Ampleur
- XV. Expression
- XVI. Accords
- XVII. Sautillé
- XVIII. Staccato
- XIX. Accents
- XX. Pointe
- XXI. Pizzicato
- XXII. Doigté
- XXIII. Coups d'archet
- XXIV. Travail
- XXV. Perfection du jeu

Les exemples cités dans le présent ouvrage ont été pris dans les œuvres suivantes:

<i>Auteurs</i>	<i>Oeuvres</i>	<i>Editeurs</i>
Akimenko	Intermezzo	M. P. Belaïeff
d'Albert	Concerto	Forberg
d'Ambrosio	Aria	Paul Decourcelle
Bach	Suites	
Boëllmann	Variations symphoniques	A. Durand & fils
	Sonate	id.
Bohm	Comme la nuit	
Brahms	Sonate en mi mineur	J. Hamelle
Max Bruch	Kol Nidrei	N. Simrock
Alfred Bruneau	Sérénade	E. Fromont
Cassado	Fantaisie andalouse	Costallat & Cie
R. Chansarel	Sicilienne	L. Grus & Cie
Aug. Chapuis	Sonate	A. Durand & fils
C. Chevillard	Pièce en si mineur	id.
E. Cools	Lied	Max Eschig
César Cui	Cantabile	D. Rakter
L. Delune	Poème	O. Bouwens van der Boijen & Cie
Th. Dubois	Sonate	Heugel & Cie
	Suite concertante	id.
R. Ducasse	Romance	A. Durand & fils
Paul Dukas	Villanelle	id.
Duport	Etude en sol mineur	
Dvorak	Concerto	N. Simrock
Eccles-Salmon	Grave	Ricordi
Gabriel Fauré	Elégie	J. Hamelle
	Lamento	id.
	Sicilienne	id.
	Lamento	Henry Gregh
Henry Février	Concerto romantique	P. Jurgenson
L. Forino	Elégie	M. P. Belaïeff
Glazounow	Concerto en ré mineur	Paul Decourcelle
Van Goëns	Sonate	
Grieg	Ecole du mécanisme	Henry Gregh
Gruet	Allegro con brio	Ricordi
Guerini Salmon	Variations chantantes	Heugel & Cie
Raynaldo Hahn	Concerto	
Haydn	Légende	Enoch & Cie
Paul Hillemacher	Bohémienne	id.
	Scherzo	Rouart, Lerolle & Cie
Georges Hüe	Sonate en fa dièse mineur	A. Z. Mathot
Jean Huré		

*Auteurs**Oeuvres**Editeurs*

J. Jongen
Lalo
Le Borne
Le Guillard
Locatelli
Paul de Maleingreau
Armand Marsick
Mendelssohn
Max d'Ollone
Pergolèse
Gabriel Pierné
Popper
Rachmaninoff
Charles René
H. Renié
A. Reuchsel

Ronchini
Guy Ropartz
Rubinstein
Jean Rivier
Leo Sachs
St Saëns

Florent Schmitt
Schubert
Schumann

Sénaillé - Salmon
Sinigaglia
Sokolow
Tartini
L. Thirion
Valensin
L. Vlerne
Ch. M. Widor

Concerto
Concerto
Sonate
Esquisse
Sonate
Sonate
Improvisation et final
Sonate en si bémol
Elégie
Aria
Sérénade
Concerto
Sonate
Suite en ré majeur
Sonate
Sonate en mi mineur
Poème héroïque
Adagio et final
Sonate en sol mineur
Sonate en ré majeur
Sonate
Sonate
Concerto en la mineur
Concerto en ré mineur
Chant élégiaque
Andante
Concerto
Pièce dans le style populaire
Chant du soir
La source
Quatuor en mi bémol
Allegro spiritoso
Humoresque
Suite
Concerto
Sonate
Menuet
Sonate
Romance pathétique
Valse
Intermezzo
Soirs d'Alsace

A. Durand & fils
Ed. Bote et G. Bock
J. Hamelle
Maurice Senart & Cie

A. Durand & fils
A. Z. Mathot

A. Durand & fils

Alphonse Leduc
Hofmeister
A. Gutheil
Adrien Sporch
Louis Rouhier
Henry Lemoine & Cie
id.
Costallat & Cie
A. Durand & Cie
J. Hamelle

Max Eschig
A. Durand & fils
id.
id.

Ricordi
D. Rahter
M. P. Belaïeff
Breitkopf et Härtel
A. Durand & fils
Maurice Senart & Cie
A. Durand & fils
J. Hamelle
id.
id.
id.

QUELQUES NOTES

sur différents points importants
de la technique générale du VIOLONCELLE

PAUL BAZELAIRE

Professeur au Conservatoire national de musique de Paris

I. POSITION DE LA MAIN GAUCHE

1. Aux positions du manche, ne jamais pencher la main dans la direction du sillet, les doigts orientés dans la direction du chevalet. Le premier doigt doit pouvoir s'allonger entièrement dans la direction du sillet.

2. Dans les extensions et surtout dans les extensions des doubles cordes pencher, de préférence, la main dans la direction du chevalet et orienter les doigts dans la direction du sillet, le poignet reposant sur les 3^{me} et 4^{me} doigts, ce qui, entre autres avantages, facilite à ces deux doigts faibles la pression sur la corde et rend plus aisée l'extension du premier doigt.

II. PRÉCISION DU JEU

3. Le démarqué trop lent, le changement de cordes inhabile, le manque de vigueur dans la main gauche pour appuyer les notes au maximum sont les trois principaux ennemis de la clarté et de la précision du jeu.

III. DÉMARQUÉ

4. Le démarqué doit être aussi précis et aussi rapide que possible.

5. Travailler principalement le démarqué dans les gammes très lentes, *pp* et liées par plusieurs notes.

IV. CHANGEMENT DE CORDES

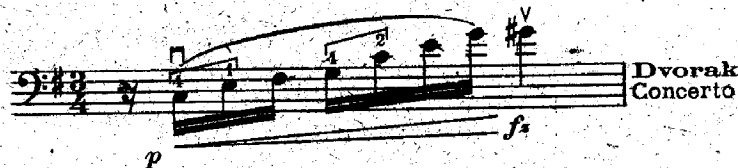
6. S'efforcer de changer de cordes avec clarté et égalité de son. Cette qualité très importante s'acquiert:

a) Par l'étude, sous la même liaison, d'une note appuyée sur les 2^{me}, 3^{me} ou 4^{me} cordes à d'autres notes à vide ou appuyées sur la corde supérieure en s'appliquant, au moment du changement de cordes, à ne toucher en aucune façon, avec les doigts, la corde sur laquelle on passe, pour en assurer la complète indépendance.



b) Par l'analyse minutieuse des différents degrés de résistance de chacune des cordes, entre le chevalet et la touche, et correspondant exactement à la plus ou moins grande pression de l'archet, le *f* allant vers le chevalet, le *p* allant vers la touche.

c) Par l'étude, sur un même coup d'archet et en changeant de cordes avec la plus grande souplesse, du crescendo égal et du diminuendo égal en montant et en descendant



V. — ARTICULATION

7. Appuyer toujours les doigts de la main gauche le plus possible.

Cette qualité se développe beaucoup en articulant énergiquement particulièrement avec les troisième et quatrième doigts dans les gammes *pp*.

VI. — JUSTESSE

8. Pour assurer une impeccable justesse, il est indispensable:

a) De s'entraîner et de s'habituer à l'analyse continue et rapide de tous les intervalles que franchit la main gauche.

b) De cultiver dans la main gauche l'initiative et l'audace alliées à la plus grande souplesse.

VII. — DOUBLES CORDES

9. L'étude des doubles cordes est un puissant moyen pour développer la technique de la main gauche.

Les conditions suivantes sont nécessaires pour rendre féconde l'étude des doubles cordes:

a) Démarchés très rapides et simultanés sur les deux cordes.

b) Pression maximum des doigts (principalement du troisième et du quatrième) sur les cordes et position de la main gauche ainsi qu'il est indiqué plus haut.

- c) Analyse scrupuleuse des intervalles séparant les deux parties entre elles et les notes d'une même partie.
- d) Travail séparé des deux parties en appuyant la partie voisine.
- e) Legato absolu entre les coups d'archet (il est préférable de lier plusieurs doubles cordes).
- f) Pression égale de l'archet sur les deux cordes, les deux notes étant prises simultanément.
- g) Souplesse des nuances.
- h) Aisance du vibrato, même sur les extensions.

VIII. — VIBRATO

10. La bonne position de la main gauche (voir note spéciale) favorise le mouvement égal et allongé du vibrato, principalement du vibrato du premier doigt.

11. Le pouce ne doit jamais s'appuyer sur le manche dans le vibrato, le vibrato prenant son point d'appui au coude et réclamant la plus complète indépendance du mouvement jusqu'à l'extrémité du doigt.

IX. — BEAUTÉ DU SON

12. Dans la technique rapide, les exercices de virtuosité et à cause des changements de cordes, le doigt se pose presque à l'extrémité sur la corde, avec la première phalange très arrondie, pour assurer la clarté de l'exécution et l'indépendance des cordes; mais l'une des conditions essentielles pour obtenir la beauté, la rondeur, l'élasticité de la sonorité, dans les passages lents et expressifs, est de poser le doigt presque à plat sur la corde et dans la partie grasse de la première phalange.

X. — GLISSANDO

13. Craindre le glissando trop lent.

14. Le glissando entre deux doigts différents doit donner l'impression d'être fait avec un seul doigt, le glissando entre deux cordes, d'être fait sur une seule corde.

XI. — TENSION DE L'ARCHET

15. Régler la tension de l'archet d'après le degré de résistance de la baguette, de telle manière que, dans le *f*, la baguette effleure à peine le crin.

XII. — CLARTÉ DU SON

16. Pour obtenir la plus grande clarté dans l'émission du son, trois choses sont indispensables:

- a) Mettre de la colophane avant chaque exécution.
- b) Essuyer soigneusement sur la corde l'ancienne colophane.
- c) Appuyer au maximum les doigts de la main gauche.

XIII. — POSITION DE L'ARCHET

17. La baguette de l'archet doit être à demi inclinée vers la touche; les crins, du *pp* au *ff*, se posant progressivement sur la corde.

Ne jamais poser les crins à plat sur la corde, ce qui paralyse la souplesse de l'archet, principalement à l'extrême talon et à l'extrême pointe dans le *pp*.

XIV. — AMPLEUR

18. Il peut paraître superflu de souligner la remarque suivante, mais elle a cependant une réelle importance dans l'étude de l'ampleur et on y pense trop peu souvent en travaillant la longue respiration de l'archet: Tenir compte que, par suite de l'intervalle résultant de la séparation des cordes, on perd de l'archet en allant, d'un seul coup d'archet, de la quatrième à la première corde en tirant, ainsi que de la première à la quatrième en poussant, et qu'on en gagne en allant de la quatrième à la première en poussant, ainsi que de la première à la quatrième en tirant.

XV. — EXPRESSION

19. Le son expressif, assez facile à obtenir dans le *f*, lorsque l'archet presse chaudement la corde, doit se travailler bien davantage dans le *pp* alors que l'archet a tendance à effleurer la corde.

Tenir compte que, même dans le *ppp*, le son expressif réclame une certaine pénétration de la corde par l'archet et une complète harmonie entre le degré de pression de l'archet et le degré de résistance de la corde.

XVI. — ACCORDS

20. Dans les accords de quatre notes, prendre simultanément les deux premières notes, puis les deux dernières.

Ne pas arpéger, à moins que cela ne soit indiqué.

Poser bien solidement les deux notes inférieures base de l'accord puis atteindre les deux dernières d'un coup de poignet et avant le second tiers de l'archet.

21. Même principe pour les accords de trois notes (Faire entendre simultanément les première et deuxième notes, puis les deuxième et troisième).

22. L'accord moelleux, gras, expressif, dans les mouvements lents l'accord des sarabandes de Bach fait seul, quelquefois, exception et s'arpège lourdement.

XVII. — SAUTILLÉ

23. L'étude du sautillé comporte alternativement et vers les deux tiers de l'archet les deux exercices préparatoires suivants:

a) Sautillé lent, mordant et bref la main droite tenant l'archet avec fermeté.

b) Frotté rapide, court, rythmé et souple la main droite tenant à peine l'archet.

Le sautillé clair, vif et léger sera amené peu à peu par la fusion de ces deux coups d'archet et doit prendre son vol à la suite du frotté.

Le poignet et l'avant bras doivent rester hauts.

Le poignet doit être le pivot du mouvement, balancer l'archet entre le tiré et le poussé, ne rythmer que le tiré, le poussé n'étant que la conséquence et, pour ainsi dire, que le rebondissement du tiré.

XVIII. — STACCATO

24. Entre l'extrême pointe et le premier tiers de l'archet, l'étude, dans un seul coup d'archet — le poignet et l'avant bras restant hauts — du plus grand nombre de notes possible, mordues avec force, brièveté, l'archet pressant énergiquement la corde, doit produire, par la suite, le staccato léger, précis, et qui sera d'autant plus rapide que le bras sera plus ferme et plus nerveux.

XIX. — ACCENTS

25. Les accents donnent la vie à l'exécution d'une œuvre.

L'émotion se révèle et se livre, en grande partie, par les accents.

Le rythme, la couleur, le brio, l'expression, la variété du jeu, sans les accents, sont impossibles.

Un jeu pur, souple, gracieux et d'où les accents sont absents, a une fadeur insupportable.

De là, la nécessité de faire passer l'étude de l'accent en toute première ligne et de lui faire jouer dans toute exécution le tout premier rôle.

26. Il faut distinguer deux sortes d'accents:

a) L'accent rythmique — qui se place sur les temps forts, les notes syncopées et, en général, sur les notes où le rythme trouve un point d'appui.

C'est un accent qui consolide, qui fortifie la mesure et la rend plus saisissable.

Il domine, dirige et interprète toutes les manifestations du pittoresque et de la couleur dans les mouvements vifs.



(Dans ce dernier exemple on remarquera — troisième et quatrième mesures — combien l'accent rythmique, placé sur une syncope, affaiblit l'accent métrique — accent qui souligne le premier temps de chaque mesure — lorsque ce dernier le précède immédiatement.)

b) L'accent expressif — qui se place sur les notes dont on veut souligner la valeur expressive.

Il ordonne, expose et détaille toute la gamme des diverses manifestations émotives dans les mouvements lents.

Son importance musicale peut et doit être considérable.

27. L'accent expressif se place:

a) Sur toutes les appoggiatures supérieures ou inférieures.

dolce
pp
Max Bruch
Kol Nidrei

ff
G. Fauré
Elégie

b) Sur les septièmes et les neuvièmes, prises sans préparation.

mf
F. Schmitt
Chant élégiaque

mf
idem.

A. Marsick
Improvisation
et final

c) Sur la note syncopée.

Dvorak
Concerto

G. Fauré
Elégie

d) Sur la note de préparation d'un retard inférieur ou supérieur.

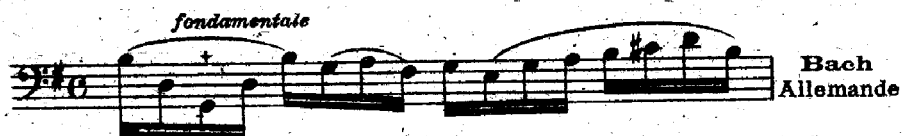
Schumann
Concerto

d'Albert
Concerto

e) Sur la note de préparation des septièmes et des neuvièmes faisant une résolution régulière ou irrégulière sur un degré inférieur.



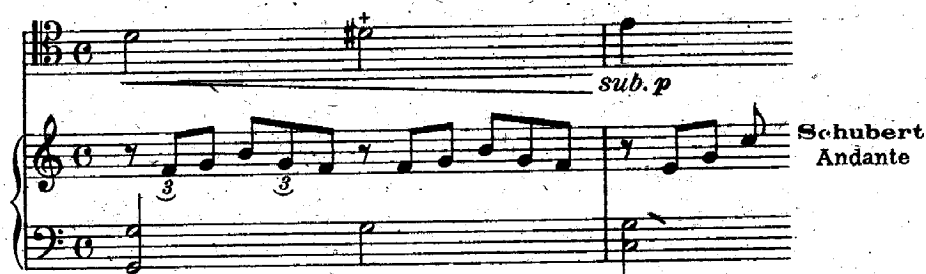
f) Sur la fondamentale ou la note de basse des accords.



g) Sur la note qui, dans une modulation, détermine le passage dans le ton nouveau.



h) Sur l'altération ascendante ou le changement chromatique ascendant d'une note quelconque d'un accord dans un crescendo.



(i) Sur les têtes de liaisons.



j) Sur l'anticipation lente, précédant une note ayant une valeur expressive.



Ch. M. Widor
Soirs d'Alsace

k) Sur l'échappée lente.



L. Vierne
Sonate



Van Goëns
IIe Concerto

l) En général, et dans les mouvements lents:

aa) Sur les notes prises par degrés disjoint en montant et dont la note suivante est située sur le degré conjoint inférieur.



P. Hillemacher
Légende

bb) Sur la note la plus élevée d'un groupe de notes.



L. Vierne
Sonate

excepté si cette note est une broderie (surtout si elle est de courte durée).

Valeur expressive très faible

Lento



F. Ronchini
Adagio et Final

ou si, plusieurs fois répétée, elle a le caractère d'une pédale.

Lento

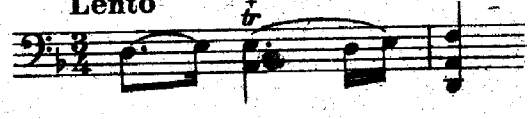
Valeur expressive nulle



Tartini
Concerto
(cadence de
Grützmacher)

cc) Sur les notes où le rythme trouve un point d'appui.

Lento



Bach
Sarabande

28. Le mordant (accent bref) et l'inflexion expressive (accent gras) sont à travailler tout spécialement dans le *pp*.

XX. — POINTE

29. La pointe de l'archet a des ressources illimitées.

La plus grande variété d'accents se trouve dans la seconde moitié de l'archet.

Le jeu coloré, vivant, accentué, ne peut s'obtenir sans le contours d'une pointe absolument assouplie.

L'étude de la pointe doit donc faire l'objet d'une particulière attention.

30. Les trois meilleurs exercices de la pointe sont :

- a) Le mordant *ff*, incisif et aussi bref que possible de l'extrême pointe, un coup d'archet par note et en enlevant l'archet de la corde entre chaque note.
- b) Le grand détaché de l'avant-bras, du milieu à la pointe, *ff*, en tirant et en poussant avec le maximum de rapidité, en arrêtant le mouvement très brusquement et en pleine force, et surtout en maintenant, dans l'immobilité de l'archet, entre deux mouvements, la pression la plus vigoureuse.
- c) Le crescendo en tirant, avec le *ff* à la pointe, puis le diminuendo en poussant, et cela le plus lentement possible.

XXI. — PIZZICATO

31. L'élasticité et le moëlleux de la sonorité dans le pizzicato s'obtient :

a) De préférence pour les notes simples avec la partie grasse de la première phalange du second doigt de la main droite.

b) Sur un endroit de la corde situé exactement à mi-chemin du doigt de la main gauche à l'extrémité de la touche, ou pour les notes à vide du sillet à l'extrémité de la touche.

32. Appuyer, comme toujours, vigoureusement, les doigts de la main gauche.

33. Le vibrato donne au pizzicato une sonorité plus riche et plus expressive.

34. L'accord sec, *ff* et violent, se prend de loin, de haut en bas et avec le deuxième doigt; l'accord arpégé, de bas en haut, avec le pouce.

XXII. — DOIGTÉ

35. La question du doigté et celle du coup d'archet sont intimement liées.

Le parfait équilibre d'une phrase musicale expressive ou d'un trait rapide ne sera obtenu que par une concordance absolue entre elles.

C'est pourquoi tout en divisant nos quelques notes sur les deux questions nous aurons plusieurs fois l'occasion de parler de l'une en développant l'autre.

36. Pour le doigté, l'ennemi : c'est le démanché; le collaborateur : c'est le glissando.

Le démanché est une obligation malheureuse; le glissando est une transformation heureuse du démanché en moyen d'expression. On doit atténuer l'effet malheureux du démanché par tous les moyens; on doit tirer parti de l'effet heureux du glissando chaque fois que l'accentuation expressive d'un mouvement mélodique s'y prête.

On doit principalement tenir compte de la place du démanché dans les mouvements vifs; de la place du glissando dans les mouvements lents.

Et plus le mouvement est vif, plus la réalisation d'un démanché discret acquiert d'importance. Plus le mouvement est lent, plus la place du glissando, dans une phrase expressive, doit être judicieusement choisie.

37. Etant donné qu'il est presque impossible, même avec l'acquis d'une parfaite technique, d'obtenir la disparition totale de l'accent qu'imprime aveuglément le démanché au travers d'un trait lorsque le doigté est mal établi sous les liaisons et que, d'autre part, les nombreux accents rythmiques et les têtes de liaisons, non seulement offrent un excellent point d'appui au démanché, mais permettent encore à celui-ci de collaborer d'une façon musicale à l'accentuation générale d'un trait en la soulignant encore davantage, nous placerons de préférence le démanché:

a) Sur les temps forts ou les parties fortes des temps.

Allegro

p *I^a* Boëllmann
Sonate

Allegro con moto

f Ch. M. Widor
Valse

Animé

f L. Thirion
Sonate

b) Sur les têtes de liaisons.

Allegro molto

42. Le glissando est l'expression directe de l'orientation expressive donnée à une phrase. Le glissando est donc, avant tout, affaire personnelle de goût et d'interprétation. C'est pourquoi aucune règle rigide ne peut être établie quant à son application. Mais étant donné précisément le rôle important joué par lui et les erreurs d'accentuation dont il ne cesse d'être le complice, nous exposerons ci-dessous les données principales de l'application sobre et musicale de cet incomparable moyen d'expression.

43. Ne jamais faire deux glissando de suite, exception faite, quelquefois, dans les mouvements très lents.

à éviter **Allegro molto** *bon*

Rachmaninoff
Sonate

à éviter **Andante** *bon !*

Ch. M. Widor
Romance
Pathétique

Possible dans les mouvements très lents

Adagio

Schumann
Chant du soir

44. Ne pas faire de glissando entre deux notes portant deux coups d'archet différents.

45. En général, l'accent expressif placé sur un temps fort est le point de départ du glissando si la note précédente se trouve sur un temps faible.

Rubinstein
Sonate

A. Chapuis
Sonate

L'accent expressif situé sur un temps faible est le point d'arrivée du glissando si la note précédente se trouve sur un temps fort.

mf

Rachmaninoff
Sonate

Andante

ff appassionato

ff

E. Coors
Lied

Mêmes observations pour la partie forte et la partie faible des temps.

Andante

f

f

G. Cui
Cantabile

Allegretto

II^a

I^a

A. Bruneau
Sérénade

p *f*

H. Février
Lamento

II^a

St Saëns
II^e Concerto

Cependant, l'accent expressif placé sur un temps fort ou la partie forte d'un temps est quelquefois point d'arrivée du glissando si la note précédente, placée sur un temps faible ou la partie faible d'un temps, porte la tête d'une liaison qui couvre l'accent.

Grieg
Sonate

Guy Ropartz
Sonate en sol mineur

Brahms
Sonate en mi mineur

Grave

Eccles-Salmon
Grave

L'accent expressif placé sur un temps faible ou la partie faible d'un temps est quelquefois point de départ du glissando s'il porte sur la tête d'un groupe de notes ou la tête d'une liaison.

Schumann
Concerto

Andante

G. Fauré
Lamento

Musical score for **d'Albert Concerto**. The score is written for a single melodic line (likely violin or flute) and a piano accompaniment. The melodic line features a series of eighth-note runs and slurs, with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a '1' above it. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

De ce qui précède on peut en déduire que: Dans la plupart des cas, le glissando part du temps fort ou de la partie forte d'un temps, aboutit au temps faible ou sur la partie faible d'un temps, et ne change généralement d'orientation que lorsque la tête de liaison, placée sur un temps faible ou la partie faible d'un temps, repose sur un accent ou précède immédiatement un accent dont on veut souligner la valeur expressive d'une façon particulière.

Musical score for **Böllmann Variations symphoniques**. The score is written for a single melodic line and piano accompaniment. The tempo markings are **Andantino rall.** and **a Tempo**. The melodic line includes a triplet of eighth notes marked with a '3' and a '1' above it, and a section marked **V** (Vivace). The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical score for **Th. Dubois Sonate**. The score is written for a single melodic line and piano accompaniment. The melodic line features a series of eighth-note runs and slurs, with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a '1' above it. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical score for **Schumann Concerto**. The score is written for a single melodic line and piano accompaniment. The melodic line features a series of eighth-note runs and slurs, with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a '1' above it. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

46. Entre deux temps forts ou deux parties également fortes ou faibles, l'accent expressif peut être indifféremment point de départ ou point d'arrivée du glissando.

Points d'appui du rythme

Boëllmann
Variations
symphoniques

ou

idem.

En ce cas, ainsi que dans tous les cas où l'accent expressif peut être à la fois point d'arrivée et point de départ du glissando, se baser uniquement, pour établir l'orientation de celui-ci, sur le doigté le plus simple, le coup d'archet le plus pratique, en tenant compte des intervalles et des valeurs des notes.

Exemple d'un fragment mélodique susceptible de recevoir une orientation expressive différente, imprimée par le glissando, d'après les diverses physionomies rythmiques et le mouvement inférieur ou supérieur de la note suivante:



47. Lorsque plusieurs accents expressifs se suivent, tenir compte des mêmes observations en mettant toujours en valeur l'accent le plus important.

L. Delune
Poème

A. Reuchsel
Poème héroïque

P. de Maleingreau
Sonate

Lorsque deux accents expressifs importants se suivent en montant et que le second occupe un temps ou une partie de temps plus faible que le premier, on augmente beaucoup l'intensité d'expression du second en plaçant le glissando entre eux, même si le second peut être suivi d'un glissando descendant.

First system of musical notation. The upper staff shows a melodic line with a glissando (marked with a '+' and a slur) between two accented notes. The lower staff shows the piano accompaniment. The key signature has one flat, and the time signature is common time.

Schumann
Concerto

Second system of musical notation. Similar to the first, it shows a glissando between two accented notes in the upper staff, with piano accompaniment in the lower staff. The key signature has two sharps, and the time signature is 3/4.

L. Forino
II^e Concerto

48. La note syncopée peut être point d'arrivée ou point de départ du glissando quelque soit la place occupée par la note précédente ou la note suivante.

Third system of musical notation. The upper staff shows a syncopated note followed by a glissando. The lower staff shows the piano accompaniment. The key signature has one flat, and the time signature is common time.

St Saëns
II^e Concerto

Fourth system of musical notation. Similar to the third, it shows a syncopated note followed by a glissando. The key signature has one flat, and the time signature is common time.

idem.

Fifth system of musical notation. The upper staff shows a syncopated note followed by a glissando. The lower staff shows the piano accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 3/8.

Mendelssohn
Sonate
en si bémol

Sixth system of musical notation. Similar to the fifth, it shows a syncopated note followed by a glissando. The key signature has two flats, and the time signature is 3/8.

idem.

Andante

Boëllmann
Sonate

50. Le glissando peut se placer également entre deux notes n'ayant pas de valeur expressive bien caractérisée et simplement pour augmenter l'intensité d'expression ou faciliter le doigté d'un enchaînement mélodique, mais, en ce cas, user du glissando avec la plus grande sobriété.

Mendelssohn
Sonate
en si bémol

51. A cause de la grande différence de timbre caractérisant chacune des quatre cordes du violoncelle et pour sauvegarder l'homogénéité de sonorité d'une phrase expressive, les doigtés devront, autant que possible, surtout lorsque la phrase sera de courte étendue, se placer sur une même corde.

Andantino

Andantino

expressif

III^a

J. Hure
1^{re} Sonata

52. Il est très habile de faire coïncider le changement de cordes avec la tête d'une liaison.

bon  **R. Ducasse**
Romance

à éviter



M. d'Ollone
Elégie.



A. Le Guillard
Esquisse



idem.

53. Aux positions élevées, dans les mouvements lents, éviter absolument l'emploi du pouce sur une valeur longue, un temps fort ou un accent expressif et, en général, chaque fois que cela ne complique pas exagérément le doigté.

54. Dans les traits rapides à notes conjointes, on emploiera souvent avec avantage le doigté des gammes.

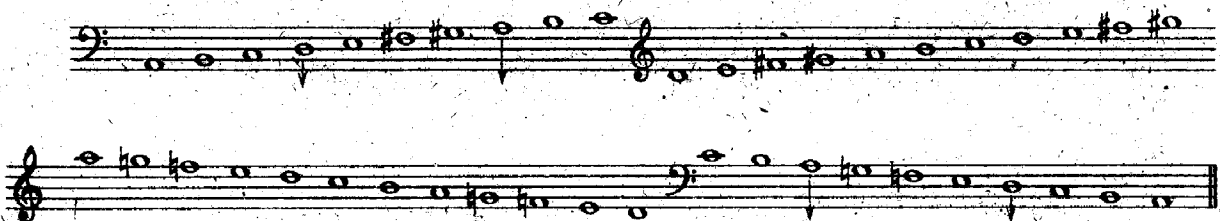
55. Pour doigter les gammes, diviser celles-ci en trois catégories:

1^o Les gammes majeures et les gammes mineures (mélodiques) dont les notes, correspondant aux cordes du violoncelle et situées au-dessus de la première note de la gamme, ne sont ni diésées, ni bémolisées.

Exemple d'une gamme majeure dans laquelle les notes (ré et la) correspondant aux cordes du violoncelle et situées au-dessus de la première note de la gamme ne sont pas altérées:

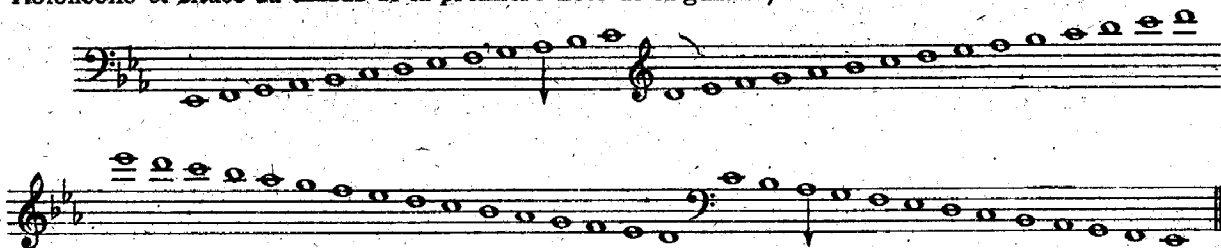


Même exemple dans une gamme mineure mélodique:



2° Les gammes majeures et les gammes mineures (mélodiques) dont une note au moins correspondant à l'une des cordes du violoncelle et située au dessus de la première note de la gamme, est diésée ou bémolisée.

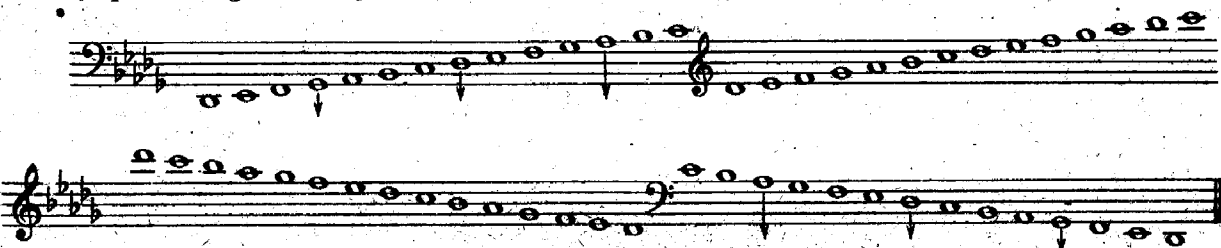
Exemple d'une gamme majeure dans laquelle une note (la) correspondant à l'une des cordes du violoncelle et située au dessus de la première note de la gamme, est altérée:



Exemple dans une gamme mineure mélodique. (Une note -la- altérée en montant; deux notes -la et ré- altérées en descendant):

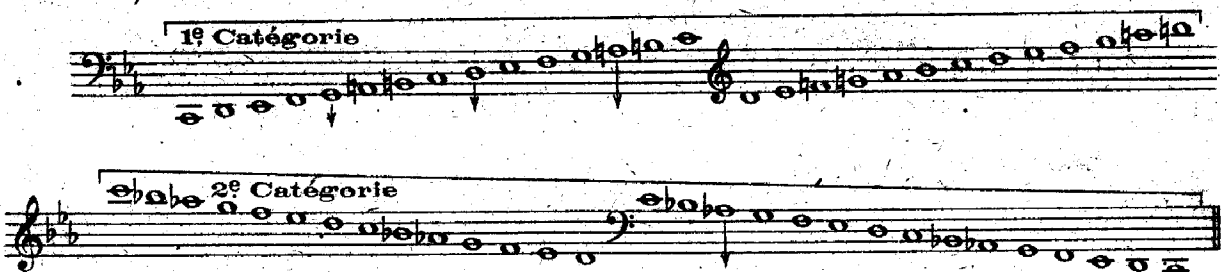


Exemple d'une gamme majeure dans laquelle trois notes -sol ré et la- sont altérées:



3° Les gammes mineures mélodiques dont la montée se classe dans la première catégorie et la descente dans la seconde catégorie ou vice versa.

Exemple d'une gamme mineure mélodique dans laquelle les notes (sol, ré et la) correspondant aux cordes du violoncelle et situées au dessus de la première note de la gamme, ne sont pas altérées en montant, mais dont l'une de ces trois notes (la) est altérée en descendant:



Les gammes de la première catégorie se montent à la première position jusqu'à la première tonique située sur la première corde. Si cette tonique se trouve placée au dessus de la première position, l'atteindre avec un seul démanché aboutissant, sur cette tonique, au quatrième doigt. Au dessus de cette tonique, monter régulièrement d'octaves en octaves, en démanchant avec le premier doigt sur les deuxièmes, quatrièmes et sixièmes degrés, de manière à atteindre les autres toniques avec le troisième doigt. Redescendre de même.

tonique (1^{re} corde à vide)

tonique (1^{re} corde - 1^{re} position)

tonique (1^{re} corde - 4^e position) atteinte avec un seul démanché

Les gammes de la seconde catégorie débutent avec le premier doigt sur la première note. Monter ensuite de trois notes en trois notes, avec un démanché du premier doigt et sans employer de notes à vide, jusqu'à la première tonique qui, sur la première corde, tombe sous le troisième ou le quatrième doigt. Après quoi employer le même doigté que pour la première catégorie. Redescendre de même.

III^a II^a I^a tonique qui, sur la 1^{re} corde, tombe sous le 4^e doigt

II^a III^a IV^a

59. Pour établir la tête d'une liaison, choisir, de préférence, l'accent rythmique

Allegro

Haydn
Concerto

l'accent expressif

Adagio

Locatelli
Sonate

ou le temps fort.

Vivace

F. Le Borne
Sonate

60. Outre cela, il est très habile, si rien ne s'y oppose, de faire coïncider la tête de la liaison avec un démanché

Allegro

L. Sachs
Sonate

Lalo
Concerto

ou un changement de cordes.

Grazioso

R. Hahn
Variations
chantantes

Allegro molto

Allegro molto

Rachmaninoff
Sonaie

d'Ambrosio
Aria

61. Accorder étroitement la liaison et le glissando. La liaison, subordonnée au glissando - lorsque la place de celui-ci est nettement établie (voir note spéciale) - doit toujours le couvrir et souligner tout son rôle expressif.

Moderato

Moderato

mf *II^a v*

mf

Rachmaninoff
Sonate

Très modéré

Tres modere

1. 2. 3.

cresc.

P. Dukas
Villanelle

[illegible]

L. Vierne
Sonate

62. A moins d'intention particulière, une phrase commençant sur un temps fort se prend en tirant;

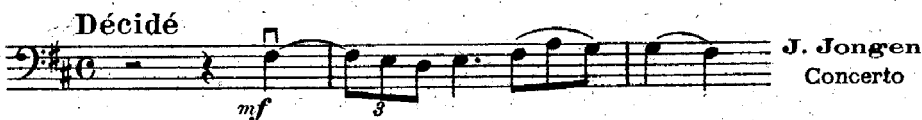


sur un temps faible ou la partie faible d'un temps, en poussant.



Se prennent, cependant, souvent, en tirant, au début d'une phrase ou après un silence:

a) La note syncopée.



b) La note commençant sur un temps faible ou la partie faible d'un temps et dont la liaison se poursuit sur le temps fort suivant.



En général et sur les têtes de phrase ou sur les notes précédées d'un silence placées sur un temps faible ou la partie faible d'un temps, distribuer les coups d'archet de façon à établir un tiré sur le premier temps fort, le premier accent expressif ou le premier accent rythmique.



Assez vif  **J. Huré**
Sonate en
fa # mineur

Très vif  **Senailé**
Allegro spiritoso

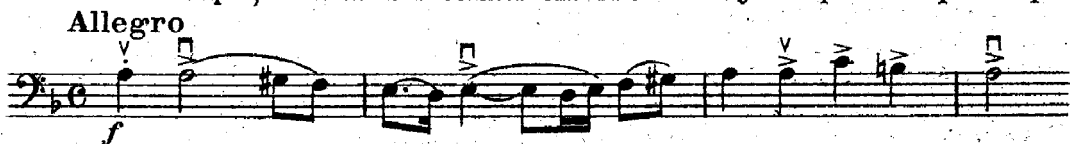
Allegro  **Haydn**
Concerto

 **Akimenko**
Intermezzo

Allegretto  **G. Pierné**
Sérénade

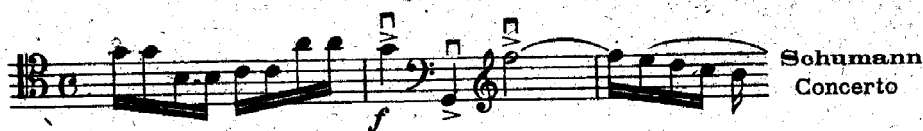
Allegro  **Sinigaglia**
Humoresque

La tête de phrase, placée sur un temps fort, porte, quelquefois, un poussé lorsque, à l'accent métrique, succède immédiatement un accent rythmique ou expressif plus important.

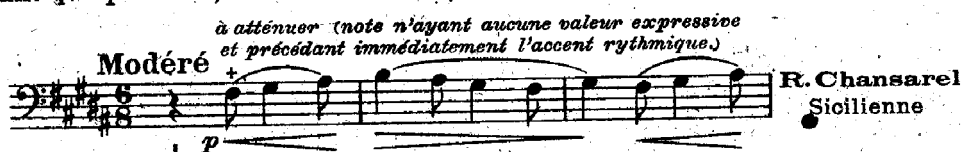
Allegro  **J. Rivier**
Sonate

63. On facilite l'intensité du crescendo en poussant; la souplesse du diminuendo en tirant.

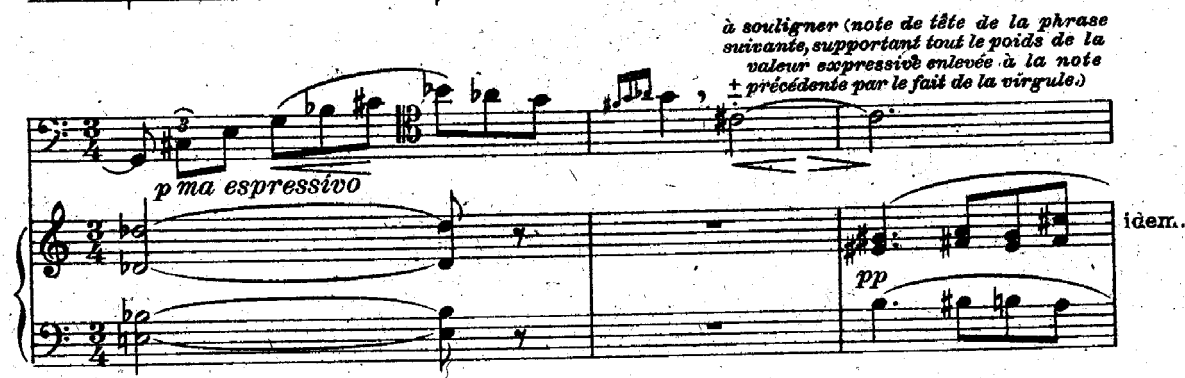
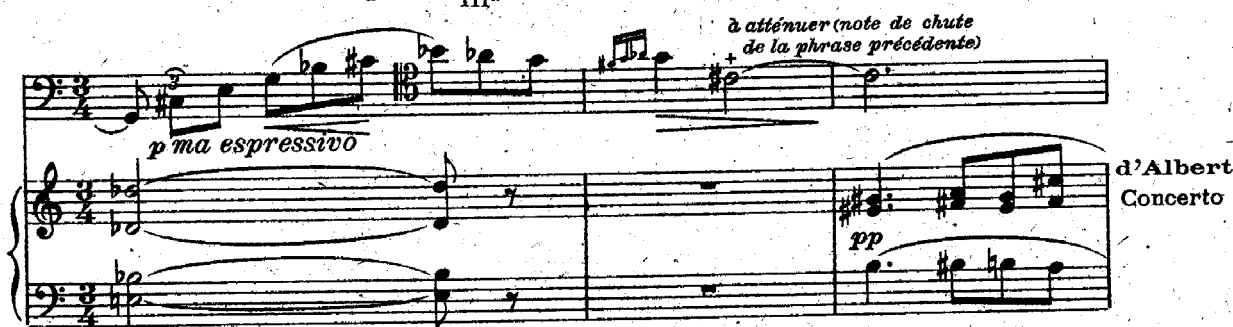
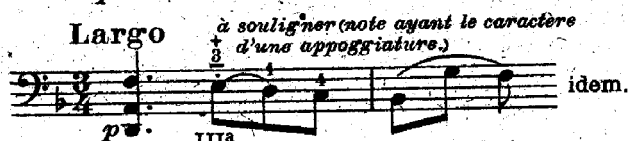
64. Lorsqu'on veut accentuer fortement plusieurs notes qui se suivent, on augmente beaucoup l'intensité des accents en tirant l'archet sur chacune de ces notes.



65. Etant donné que la tête de liaison imprime presque toujours un caractère expressif ou donne une importance rythmique à toutes les notes sur lesquelles elle se pose et si, cependant, pour la commodité du coup d'archet ou au début d'une phrase on devait poser la tête de liaison sur une note n'ayant aucune valeur expressive ou rythmique, on atténuerait, autant que possible, dans l'exécution, l'effet de cet accent;



A moins de transformer adroitement le caractère de cette note et de lui permettre ainsi d'être classée comme accent expressif.



66. Pour établir la longueur de la liaison, tenir compte:

- Que chaque note ou groupe de notes doit toujours respirer avec aisance, même dans les mouvements les plus rapides.
- Qu'il est préférable, dans tous les cas, d'avoir à sa disposition trop d'archet que pas assez.
- Que le son augmente d'intensité, à égalité de pression, à mesure qu'on tire l'archet plus rapidement.

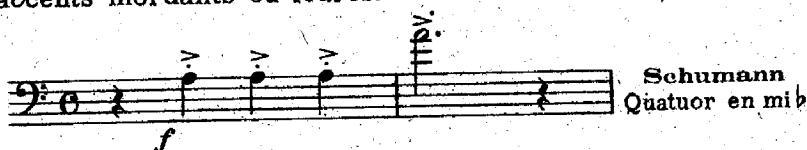
67. On augmente la puissance de l'accent rythmique en piquant la note précédant cet accent.



68. On ajoute souvent beaucoup de pittoresque à l'accentuation d'un rythme en piquant les notes qui suivent l'accent rythmique.



69. Lorsqu'une même note est répétée plusieurs fois, tenir compte que l'auteur a toujours une intention rythmique ou expressive et souligner cette intention par l'un des différents accents mordants ou lourés.



70. Une des grandes lois de l'unité de l'interprétation exige qu'on donne rigoureusement le même caractère à l'accentuation d'un rythme *pp* qu'à celle donnée auparavant dans un même rythme *ff*.

La réponse *pp* est souvent pâle, molle; elle manque d'initiative et de fermeté; elle n'a pas la même précision, le même mordant. Tenir compte de cette observation pour donner au coup d'archet du rythme *pp* toute facilité pour répondre d'une manière absolument semblable à l'accentuation proposée dans le *ff*.

Même remarque pour l'accentuation expressive **pp** d'une phrase lente qui a déjà été exposée dans le **ff**.

Dans tout ces cas, se rappeler que la pointe de l'archet offre les plus fécondes ressources.

D'une façon générale, d'ailleurs, les coups d'archet légers, les phrases délicates, les accents *pp*, les groupes de notes à détailler avec finesse se placent vers la pointe.

71. Sur une longue série de notes rapides et légères dont la nuance générale est le *pp* on peut employer le sautillé.

Allegro



Il est plus pratique d'employer le frotté pour une même série de notes rapides dont les nuances varient brusquement, portant des crescendo molto et de fréquents sforzando.

Très vif



XXIV. — TRAVAIL

72. Pour travailler sans fatigue, se borner simplement à l'application attentive des points suivants, sans qu'aucun effort d'interprétation vienne exciter la sensibilité, principale cause de la dépense nerveuse, émotive, et, par suite, de l'épuisement physique.

Justesse.

Articulation.

Démanchés rapides.

Clarté parfaite, spécialement dans les changements de cordes.

Egalité.

Souplesse.

Le plus d'archet, d'aisance, de respiration possible.

Ni vibrato, ni expression, ni nuances.

Travail *p.*

73. La meilleure méthode pour éclaircir un trait confus est:

a) D'égaliser uniformément la valeur de toutes les notes de ce trait.



Même trait avec les valeurs de notes égalisées:



b) De quadrupler, tripler et doubler successivement, sous la même liaison, l'intervalle composé de la première et de la seconde notes, de la troisième et de la quatrième notes, etc. puis de la deuxième et de la troisième, de la quatrième et de la cinquième, etc. en respectant scrupuleusement le doigté adopté pour ce trait et en portant spécialement son attention sur l'articulation et la justesse.

1^{re} et 2^e notes, 3^e et 4^e etc.



2^e et 3^e notes, 4^e et 5^e etc.



c) D'appliquer successivement à toutes les notes de ce trait des rythmes différents (voir, plus loin, le tableau de quelques rythmes à appliquer aux divisions binaires et aux divisions ternaires); en respectant, autant que possible, les coups d'archet adoptés pour ce trait et en portant spécialement son attention sur la clarté et l'égalité.

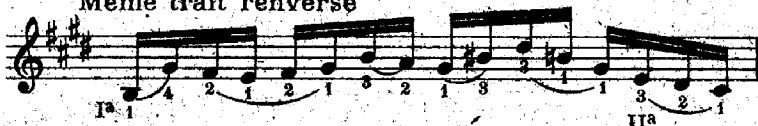


même doigté

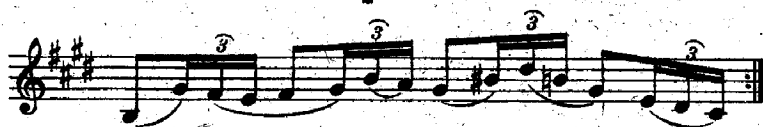


d) De travailler le trait inversement (avec toutes ces combinaisons) en commençant par la dernière note et en terminant par la première.

Même trait renversé



1^{re} et 2^e notes, 3^e et 4^e etc.



même doigté



74. Chaque fois que, dans un trait, les notes arpégées entre plusieurs cordes peuvent être ramenées et groupées en accords plaqués, chaque fois, en un mot, que le travail vertical peut précéder le travail horizontal, la justesse de ce trait sera acquise beaucoup plus rapidement.

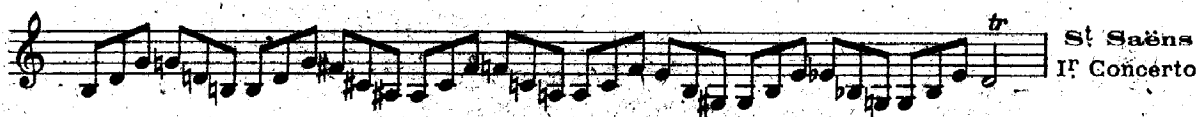
Travail horizontal



Travail vertical



Travail horizontal



Travail vertical



(Dans les successions de doubles cordes, couvrir ainsi les démanchés par des liaisons, afin d'en contrôler la précision.)

Travail horizontal



Travail vertical





75. Le travail d'un morceau doit comporter successivement l'étude:

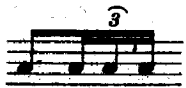
- a) De la justesse, sans souci des coups d'archet.
- b) Des diverses difficultés de technique.
- c) De la mesure et des coups d'archet.
- d) Du mouvement exact, sans souci des nuances.
- e) Des nuances et de l'interprétation.
- f) De la mémoire.

76. L'assouplissement des nuances d'un morceau est obtenu par l'étude successive *ff*, *f*, *mf*, *p*, *pp* - et inversement - de la totalité de ce morceau.

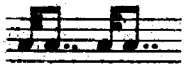
77. L'assouplissement des *accelerando* et des *rallentando* d'un morceau et, en général, des divers mouvements qu'on a quelque peine à atteindre, à conserver ou à modifier, est obtenu par l'étude successive très lente, lente, modérée, assez vive, vive - et inversement - de la totalité de ces mouvements. Pour cette étude, il est très pratique et très avantageux de se servir du métronome.

78. Tableau de quelques rythmes à appliquer:

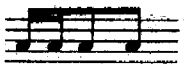
a) Aux divisions binaires:



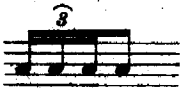
compter à deux
par croches



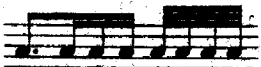
compter à deux
par noires



compter à trois
par croches

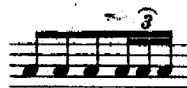


compter à deux
par croches

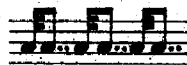


compter à quatre
par croches

b) Aux divisions ternaires:



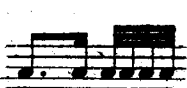
compter à quatre
par croches



compter à trois
par noires



compter à quatre
par croches



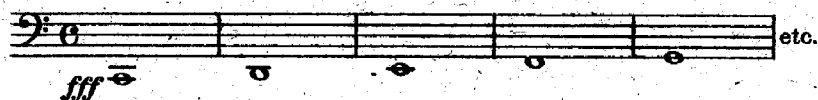
compter à trois
par croches



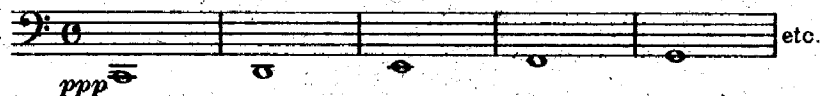
compter à trois
par croches

79 Etude des gammes et arpèges (coups d'archet et rythmes)

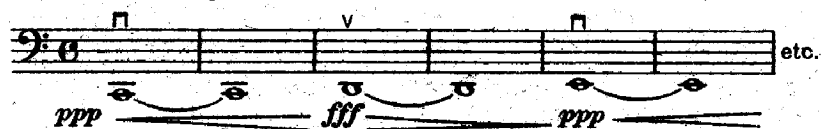
Le plus lentement possible.



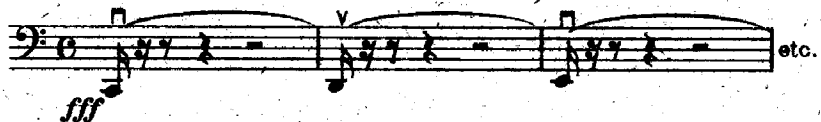
Le plus lentement possible.



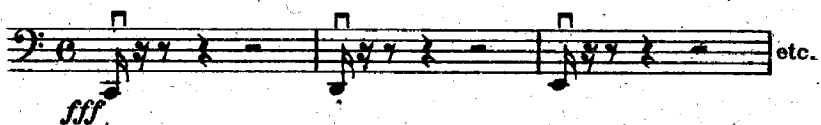
-Le plus lentement possible. Une fois sans vibrato. Une fois avec vibrato égal et allongé, particulièrement aux positions élevées. (voir paragraphes 10 et 11).



Lent (voir note b, paragraphe 30) faire également cet exercice avec tout l'archet.



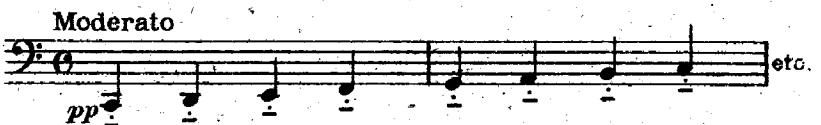
Lent (voir note a, paragraphe 30).



Mordant (accent bref). De l'extrême pointe. Sans enlever l'archet de la corde.



Inflexion expressive (accent gras). Vers la pointe. Vibrato.



Très lent (voir les notes II, III, IV, V et VI).



Très lent. (Pour cet exercice et le suivant, recommencer la gamme autant de fois que la note finale n'arrive pas sur un premier temps en tirant).



Le plus rapidement possible. Dans la seconde moitié de l'archet. Dix fois de suite.



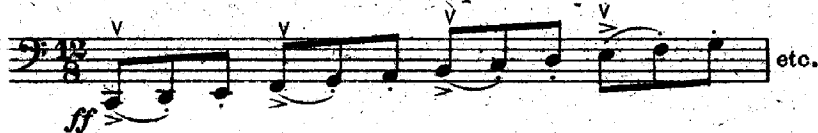
Exercices préparatoires au sautillé. (voir note XVII).



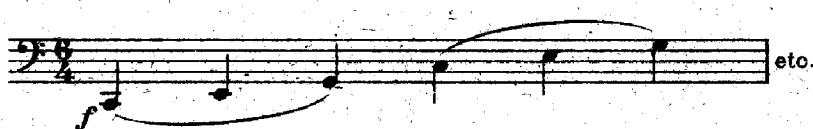
Exercice préparatoire au staccato. (voir note XVIII).



Moderato Extrême talon. De haut. Lourd et souple.



Moderato Tout l'archet.



Le plus rapidement possible Vers la pointe. Dix fois de suite.

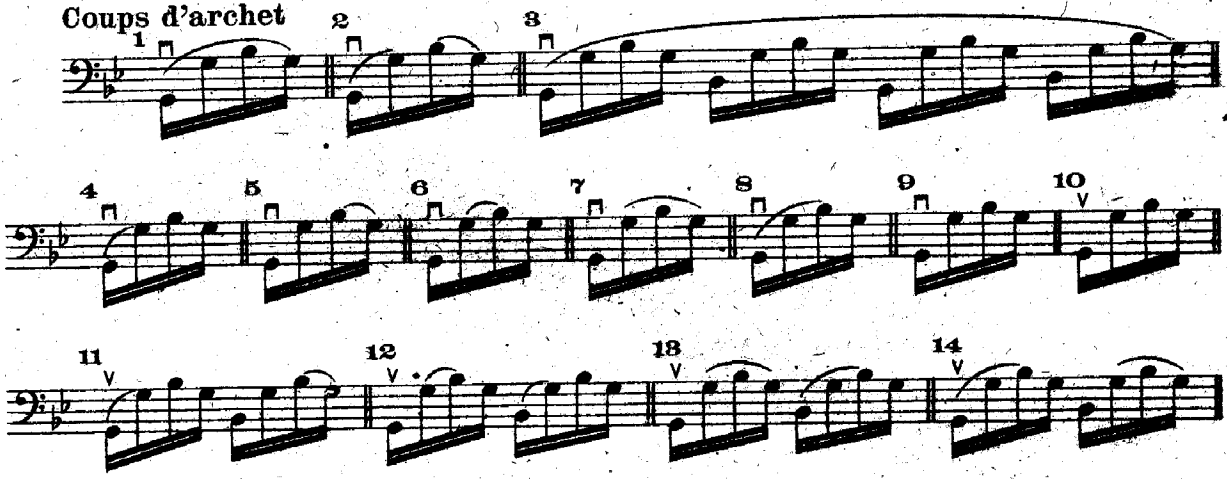


80. Etude de l'indépendance de l'archet du milieu à la pointe (rythmes et coups d'archet à appliquer sur l'étude en sol mineur de Duport).

Rythmes



Coups d'archet



Placer successivement les cinq rythmes sous chacun des coups d'archet.

Tous ces coups d'archet doivent se travailler vers la pointe (excepté le N° 3 qui prend tout l'archet) et réclament, de la main droite, beaucoup de décision pour rythmer rigoureusement et une grande souplesse pour changer de cordes avec moëlleux, égalité de nuances et donner à l'étude un caractère expressif.

S'efforcer d'obtenir la plus grande clarté et le parfait équilibre des crescendo et des diminuendo.

XXV. — PERFECTION DU JEU

81. En ajoutant un mot sur l'interprétation, nous résumerons ainsi les conditions principales que doit impliquer la perfection du jeu :

- a) Technique précise et claire.
- b) Beauté du son.
- c) Ampleur.
- d) Souplesse expressive et rythmique de l'archet.
- e) Interprétation sobre, réfléchie, large, ne degageant le détail d'une oeuvre que dans la mesure où celui-ci concourt à la beauté de l'ensemble.