

MÉTHODE DE VIOLONCELLE
Composée

PAR

J. S. S. Dotzauer

De la Chapelle de S. M. le Roi de Saxe

*Texte en Français Traduit de l'Allemand
et Rédigé avec le plus grand soin d'une manière claire et facile*



POUR LES ELÈVES

par **J. Minche**

Homme de Lettres et Professeur de Violoncelle en France

Dédiée par l'Editeur

A M^{rs}. NORBLIN

Premier Violoncelle Solo à l'Opéra et Professeur à l'Ecole Royale de Musique.

Prix 18^{fr}

Propriété de l'Editeur.

A PARIS, Chez RICHALT, Editeur de Musique, Boulevard Poissonnière, N^o 16, au 1^{er}

1557. R.

Vm⁸. E. 16



Fig. 1.



Fig. II

B.R.

Fig. III.



B.R.

PRÉFACE DU TRADUCTEUR.

La quantité de méthodes de violoncelle qui ont paru jusqu'à ce jour, prouvent la nécessité de ces sortes d'ouvrages. Les changemens de goût survenus dans la musique, et la grande perfection à laquelle on a porté de nos jours le jeu de cet instrument, en sont peut être les causes aussi bien que l'individualité des joueurs même, dont les uns se sentaient naturellement portés à vaincre les difficultés mécaniques, tandis que les autres donnaient tout leur soin à tirer un beau son, et à s'approprier un goût pur et expressif; les derniers se formaient sur le grand style des anciens maîtres italiens, les premiers jouaient d'une manière moins sévère, mais plus brillante; les uns voulaient attendrir et les autres surprendre. Ces différens principes ne se trouvent point réunis dans les diverses méthodes de violoncelle qui nous sont connues, et dont la plupart paraissent plutôt destinées aux professeurs qu'aux élèves, en s'appesantissant sur des objets qui ne sont pas à leur portée, comme les sons harmoniques, la coalition des vibrations, le caractère esthétique du violoncelle, etc. Ces objets ont bien leur intérêt; mais on en doit restreindre les bornes, puisque leur utilité, dans la pratique, n'est que très limitée.

Pour ce qui regarde les différentes manières de jouer, il est hors de doute qu'on puisse concilier une très grande agilité des doigts, une grande souplesse du poignet avec l'étude d'un beau son, ce qui pourtant doit être le but principal de chaque artiste. Il ne faut pas oublier, non plus, que le caractère du violoncelle ne se prête pas aux caprices qu'admet le violon, dont les cordes très faibles et très proches l'une de l'autre, permettent d'exécuter, sans trop grande difficulté, des passages surprenants.

En confondant et rapportant dans un ouvrage le mérite des différentes méthodes qui ont parues jusqu'ici, en l'enrichissant de leçons intéressantes par leur valeur intrinsèque, au lieu des airs d'opéra accommodés, ou de phrases insignifiantes, en mettant le tout à l'unisson avec le goût et les prétentions de la musique d'aujourd'hui, il est permis de s'imaginer qu'un pareil travail serait également bien vu des

professeurs, ainsi que des élèves, des amateurs, et même des musiciens de métier. Plus les matériaux destinés pour cet effet sont riches et bien choisis, plus leur ensemble doit approcher de la perfection. Il est notoire que dans les sciences comme dans les arts, il n'est possible de faire des progrès qu'en s'appropriant le fruit des travaux de ceux qui vous ont devancés, en posant leurs expériences comme base, et en nous élevant, pour ainsi dire, sur leurs épaules. Puisque toutes les expériences une fois publiées par la presse appartiennent à tout le genre humain, chaque individu a le droit de les mettre à profit, sans pouvoir être accusé de plagiat. Depuis que M^r Romberg, un des plus grands Violoncelles qui aient existés, tant par son excellent jeu que par ses compositions originales, a amené une nouvelle époque, le moment de faire paraître une méthode basée dans ses fondemens sur les principes de ce grand artiste, a paru favorable.

M^r Dotzauer, musicien de la Chapelle royale de Dresde, également distingué comme professeur et comme compositeur, avait, depuis longtems, formé le plan que nous avons développé plus haut. Pour donner à son ouvrage une utilité plus générale, il demanda à son écolier de le traduire en français. Qu'il me soit permis de dire deux mots sur ce travail.

Chaque art et chaque science se forme dans la langue de chaque peuple qui s'en occupe; chaque langue à sa terminologie à elle, et que celui qui veut l'écrire est censé connaître. Quant aux termes techniques des luthiers, j'ai recueilli avec soin tout ce qui se trouve renfermé dans le peu d'ouvrages connus de ce genre en Allemagne. Si par ignorance du terme précis, je me suis permis quelquefois une circonscription, j'en appelle à l'indulgence du lecteur connaisseur.

Cet ouvrage étant destiné à être connu dans l'étranger, le but principal du traducteur était donc de rendre le texte le plus claire possible. Pour cette raison, quand je sentais ne pas pouvoir expliquer une chose aussi bien que M^r Dupont, ou la Méthode du Conservatoire de Paris, ou Rousseau, dans son Dict: de Mus: j'aimais mieux alors me servir, tout uniment, de leurs termes. Voilà pourquoi on trouvera quelquefois des phrases littéralement copiées de ces auteurs. Je ne crois pas avoir oublié de les nommer.

METHODE DE VIOLONCELLE.

INTRODUCTION.

On suppose que les commengans, qui veulent se servir du présent traité, soient munis des connaissances préliminaires les plus nécessaires, telles que sont la mesure, les clefs, les notes, etc. Il y a tant d'autres ouvrages qui offrent l'occasion de s'instruire de ces objets qu'il a paru inutile de les rappeler ici. Du reste, cette méthode de Violoncelle ne tend nullement à rendre indispensable un bon maître; car il très rare que ceux qui se destinent à cet instrument si difficile, y acquièrent de la célébrité, même avec de bonnes notions de musique et un certain degré de perfection. L'auteur desire vivement de réussir à énoncer, dans son ouvrage, ses principes d'une manière claire et convaincante, et d'atteindre le but d'utilité générale qu'il s'est proposé.

La grande étendue du violoncelle le rend capable d'une très grande variété de caractère. Des phrases mâles que le compositeur prescrit aux cordes basses, ne manquent jamais leur effet, quand elles sont exécutées avec aplomb et vigueur.

Les sons de la chanterelle et de la seconde sont moëlleux et ont un caractère flatteur à l'oreille. C'est dans cette sphère, qui répond à la voix du Tenor, que l'artiste doué de sentiment est capable de parler au cœur. Les sons de Soprano produits par le moyen du pouce, semblent destinés à l'expression de la gaîté et d'une humeur folâtre. Les arpeggios, les doubles cordes, les sons de Flageolet et de ponticelle offrent, en outre, une grande quantité de nuances appréciables aux joueurs de violoncelle, lorsqu'ils s'appliquent au solo. Les compositions de Beethoven, Chérubini, etc. démontrent l'utilité du violoncelle pour l'orchestre. De combien peu serviraient les sons étouffés et sourds des contre-basses, dans les mouvemens précipités, si les violoncelles n'éclaircissaient pas leur marche. Il serait désirable pour cet effet, que chaque contre-basse fut secondé, à l'orchestre, par deux violoncelles.

Ce n'est pas moins dans le trio, le quatuor et autres morceaux de ce genre, que le violoncelle joue un rôle essentiel. C'est à l'artiste à renforcer l'ensemble si l'occasion s'en présente, à faire valoir, par un accompagnement délicat et juste les autres parties; et s'il est lui même capable de composer, ou si du moins les principes de l'harmonie lui sont connus, il s'acquittera de sa tâche avec une perfection bien supérieure.

Les avantages que le violoncelle réunit, tant à l'orchestre qu'au solo, sont évidens, et ils ne tarderont pas à être reconnus de plus en plus, puisque c'est à l'époque présente que l'on cultive cet instrument avec un soin particulier.

ARTICLE I.

DE L'USAGE DES DIFFÉRENTES CLEFS.

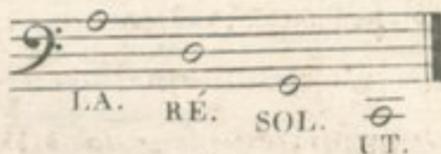
Les plus habiles professeurs de violoncelle ne s'accordent pas sur l'usage des différentes clefs; les uns n'admettent, outre la clef de basse, que celle de violon, en notant les passages d'une octave plus bas que l'indiquerait le ton dans sa sphère propre; d'autres se servent, outre les clefs de basse et de violon, de celle de ténor. Effectivement, cette clef se trouvant très fréquemment dans l'ancienne musique comme dans la moderne, il est indispensable de la savoir déchiffrer. On s'en sert dans le diapason du ténor et dans les passages plus haut du violon, de manière que le *Mi* de

la basse  reponde au *Mi* du ténor  et au *Mi* du violon. 

ARTICLE II.

DE LA MANIÈRE D'ACCORDER LE VIOLONCELLE.

Le violoncelle s'accorde par quintes, savoir:



Si l'élève a l'oreille juste, il accordera facilement. Si celle la lui manque, il ne l'apprendra, à moins d'un second instrument accordé juste, qu'en accordant souvent son violoncelle que le maître aura, exprès, rendu discordant; ou en prenant le *Bé* sur le *La* accordé juste, pour accorder, d'après celui-ci, le *Bé* à vide; et ainsi des autres.

En accordant il faut conduire l'archet avec calme et légèreté, et le tirer d'un bout à l'autre; en l'appuyant trop fort il sera difficile d'accorder juste, parce que la corde forcée ne produit pas le son naturel.

Pour accorder la chanterelle, on prend la cheville de manière à ce que le pouce pose vis-à-vis du *La*, entre les chevilles du *Sol* et *Ut*; et pour le *Bé*, vis-à-vis, au-dessus de la cheville du *Sol*; les deux premiers doigts, en s'accommodant à la direction de la cheville, l'obligent de se tourner pendant que le pouce, appuyé fortement vis à vis, l'empêchera de descendre.

Pour les chevilles du *Sol* et de l'*Ut*, l'annulaire doit servir de contre-poids, en le

posant entre celles du *La* et du *Ré*, tandis que le pouce, l'index et le second doigt sont occupés à faire marcher la cheville. Si la surface de la cheville se trouve tournée horizontalement, on peut faire descendre la corde mais ne pas la remonter; dans ce cas, il faut, en serrant l'instrument entre les genoux, saisir la cheville de toute la main gauche; cette manière ne s'emploie que le moins souvent possible, parce que si le manche n'est pas très bien affermi, on risque de le briser en le forçant d'un côté.

Le pouce, servant de sillet mobile en demançant et posant sur deux cordes qui forment une quinte, est indiqué par ce signe ρ , les quatre doigts par 1, 2, 3, 4; et la corde à vide par o . Pour les sons flûtés, on marque ordinairement le doigt nécessaire au-dessus du o . Si un passage doit être exécuté sur une corde seulement, on l'indique par 1^{re} ou 2^{me}, etc. en y ajoutant ce signe \sim qui se prolonge pendant toute sa durée; de même, le démanchement avec le pouce se trouve indiqué, quand le passage l'exige, par 1^{re} 2^{me} corde sous la portée.

ARTICLE III.

DE LA MANIÈRE DE TENIR LE VIOLONCELLE ET DE LA MAIN GAUCHE.

On fera bien de s'asseoir sur le bord de sa chaise; ensuite, on placera l'instrument de manière à ce qu'il soit tant soit peu incliné à gauche. Il faut éviter avec soin de trop allonger les pieds ou de les plier sous la chaise, ces positions ont mauvaise grace; le pied gauche avancera un peu en posant l'instrument sur le mollet droit, de cette manière le coin inférieur de la table de dessous sera appuyé en dedans du genou gauche. On aura soin de tenir le violoncelle assez élevé pour que l'archet ne touche point le genou. D'après ces principes, on sentira qu'un grand violoncelle ne saurait convenir à un homme de petite taille, et ainsi à l'opposé; il faut donc choisir cet instrument conforme à la stature de l'élève; de cette manière le joueur se trouvera naturellement placé, sans avoir besoin de courber le dos; (voyez Figure 4.) Le violoncelle reste toujours droit, sans se pencher ni à droite, ni à gauche, soit qu'on pose l'archet sur l'*Ut* à vide ou que l'on se serve du pouce.

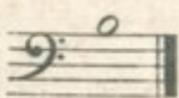
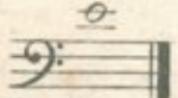
Pour s'approprier cette attitude convenable, l'élève travaillera avec avantage devant le miroir.

Dans l'intérieur de la main gauche où repose le violoncelle, le pouce, près duquel il s'appuie, devient, pour ainsi dire, le point de contre-balance des doigts; le joueur le monte et le descend plus ou moins, selon sa convenance; pourtant, dans toutes les positions, il doit se trouver vis-a-vis de l'index, afin de pouvoir appuyer

les autres doigts avec la force nécessaires.

Le bras gauche doit s'arrondir naturellement, en le haussant trop on aurait l'air affecté; les doigts doivent être placés de manière que la partie la plus charnue du bout embrasse la corde avec force. Il est vicieux de laisser tomber les doigts de trop haut sur les cordes, ou de les incliner en avant ou en arrière; ils doivent tomber d'aplomb sur la corde, et avec un appui plus fort que celui de l'archet. Il n'est pas absolument nécessaire que les doigts, en se succédant dans des passages pa-

reils à celui ci,  restent fixés sur la corde.

Il n'y a que deux positions principales, dont la 1^{re} est sur le *Si* de la chanterelle avec le premier doigt  et la 2^{de} sur le *Mi* :  en prenant ce *Mi* avec le premier doigt, la main repose sur l'éclisse, près du manche, avec d'autant plus de sûreté que le pouce embrasse le manche un peu davantage.

En se servant du pouce l'attitude du joueur, comme nous l'avons déjà dit, ne change pas; seulement les doigts tombent un peu moins d'aplomb sur les cordes; le pouce se place sur deux cordes, du côté intérieur, parallèlement avec le chevalet, de manière que si les cordes sont justes, il embrasse l'étendue d'une quinte.

La corde du *Ré* doit se trouver avant la première phalange, et le bout du doigt, en supposant qu'on ait posé le pouce sur le *La* et le *Ré* de la chanterelle, ne doit pas toucher le *Sol*; si au contraire la phrase l'exige, on le transpose également sur le *Sol* et l'*Ut*.

Quand on veut saisir un demi-ton dans ce passage,  on incline le côté supérieur du pouce un peu vers le manche, ce dont on n'a pas besoin quand on prend un ton entier.

Plus les doigts appuyent sur la corde et plus le son sera agréable, en y joignant, toutefois, une conduite d'archet légère et calme.

ARTICLE IV.

DE LA MANIÈRE DE TENIR ET DE CONDUIRE L'ARCHET.

Cet article le plus important pour le joueur de violoncelle, est en même temps le plus difficile à exécuter et à décrire, par la quantité de petites nuances qui, essentielles en elles mêmes, se refusent à une explication verbale. Beaucoup mieux que ne le pourrait une instruction de plusieurs pages, l'élève saisira ce qu'il doit

7
faire en imitant l'exemple du maître; nous tâcherons cependant de rendre ce développement le plus clair possible.

Il est donc essentiel de réduire toute la science de l'archet sur deux points, savoir: de le *tenir* et de le *conduire*.

Les professeurs ne sont point d'accord sur la manière de tenir l'archet; parmi les plus forts joueurs, on en trouve qui le tiennent le plus près possible de la hausse; d'autres qui le prennent beaucoup plus court; des deux façons l'excès est nuisible: en prenant l'archet trop long de manière à ce que le petit doigt repose sur le bouton, il est impossible de l'appuyer avec assez de force pour jouer un forte, on risquerait de le voir échapper des doigts. Il est encore plus vicieux de le tenir si court que le petit doigt se trouve à quelques pouces en avant de la hausse; ce qui met tout le poids de l'archet en arrière de la main, où il ne sert à rien, de cette manière on ne pourrait filer le son, et on contracte une mauvaise habitude.

Il est difficile de prononcer sur la tension de l'archet, puisqu'ici tout dépend de l'habitude; il paraît, cependant, que le jeu d'orchestre (Ripieno) exige que l'archet soit tendu davantage que pour le jeu du solo. C'est aussi l'habitude qui décide du poids de l'archet.

Il n'en est pas de même pour la longueur. M^r Duport observe, très justement, qu'un archet qui n'en serait pas encore à sa pointe lorsqu'on aurait complètement ouvert le coude, serait, sans contredit, trop long: ceci entraîne le désavantage que la main n'a pas assez de force à répartir dans cette longueur.

La longueur la plus convenable paraît être celle que Monsieur Duport a portée à 27 pouces, compris la tête et le bouton; et celle du crin environ 24 pouces.

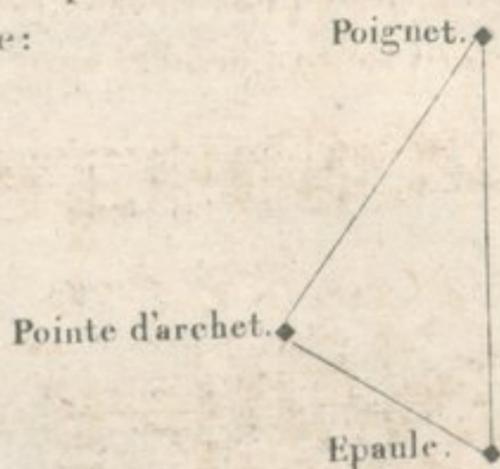
Pour bien tenir l'archet, le pouce doit être aussi près que possible de la hausse, et appuyé contre la baguette avec l'endroit vis-à-vis de l'ongle; en le pliant trop en arrière, vers la première phalange, la main perd sa légèreté: la partie supérieure de l'avant bras doit être un peu plus basse que la baguette, et la main arrondie sans effort: l'index sera un peu plié, mais moins que les autres doigts; le doigt du milieu effleure le crin; l'annulaire et le petit doigt reposent d'une manière aisée sur la baguette; en général, on aura soin de placer les doigts sans affectation; ni trop près, ni trop écartés l'un de l'autre. Tant qu'on joue sur les cordes de *La*, *Ré* et *Sol*, la pointe de l'archet doit être inclinée vers le chevalet, et la baguette vers le sillet; au contraire, sur l'*Ut* qu'il est difficile de bien faire vibrer, le crin doit porter d'aplomb. Plus on veut tirer de son et plus il faut augmenter la pression du pouce et de l'index sur la baguette; mais on aura soin de ne pas roidir le poignet qui doit se mouvoir avec la plus grande légèreté: l'archet conserve sa place dans la main, et

les transitions d'une corde à l'autre ne s'opèrent que par le poignet. Le crin doit former, soit qu'on tire ou qu'on pousse l'archet, une équerre parfaite avec la corde; ceci est un des secrets de tirer un beau son; rien ne s'y oppose davantage que le défaut de tous les commençans, de conduire la pointe de l'archet de manière à ce qu'elle approche tantôt du chevalet, tantôt de la touche.

On fixe ordinairement la place que l'archet doit occuper dessus la corde, à deux ou trois pouces du chevalet. Cependant, M^r Duport, dans son *Essai*, (page 158.) observe, très justement, que cela dépend de la force musculaire de la main gauche. Celui qui aura le tact de la main gauche très nerveux, pourra fixer la place de son archet plus près du chevalet, et tirera un beau son; tandis que celui qui aura ce tact plus faible, sera obligé de fixer cette place un peu plus éloignée, sans quoi il raclera: c'est donc au joueur à chercher lui même cette place ou cette distance, jusqu'à ce qu'il sente que le son est partout rond, pur, net et égal; il est constaté d'ailleurs que pour le Forté il faut s'approcher du chevalet, et pour le Piano s'en éloigner.

Qu'on pose donc l'archet sur la corde *Ut*, près de la hausse, en inclinant la baguette vers le chevalet, qu'on tourne ensuite l'archet avec le poignet seulement, sans tirer, sur les cordes *Sol*, *Ré* et *La* et on verra l'archet se diriger de lui même sur chaque corde vers la touche; c'est dans ce sens qu'il faut toucher les quatre cordes en étudiant.

En posant l'archet sur le *La* à vide et le tirant ensuite, la main se trouve placée comme l'indique la Planche 2; en continuant de tirer il faut tâcher que l'archet ne se dirige point en arrière; mais qu'au contraire, plus on approche de la pointe et plus le bras soit étendu, de manière que l'archet étant fini les trois points du poignet, de l'épaule et de la pointe de l'archet, en les designant par des lignes, forment à peu près cette figure:



Pour cet effet, il est essentiel de bien ouvrir le coude. Sur la corde du *Ré* ainsi que sur celle du *Sol*, cela n'est pas aussi praticable, parce qu'on toucherait le *La* ou le *Ré*; cependant, en approchant de la pointe de l'archet, on aura également soin de bien ouvrir le coude, avec la différence, seulement, que le poignet au lieu de se

porter en avant, tire l'archet en parallèle avec le chevalet.

Il est aisé de se convaincre, en jouant sur la chanterelle, que le poignet doit être plié en dehors, et sur l'*Ut* en dedans; comme on peut le voir en tirant l'archet jusqu'à la pointe sur la chanterelle, et le poussant ensuite sur l'*Ut*.

Puisque l'avant-bras seul ne suffit pas pour employer l'archet jusqu'à la pointe, le bras doit alors avancer en poussant, autant qu'il est obligé de se porter en arrière en tirant.

Sur la corde de l'*Ut* on conduira la main comme l'indique la Figure 3; en la pliant sous l'avant-bras et en élevant le poignet.

En étudiant, on tâchera de dérober à l'oreille la différence entre l'action de tirer ou de pousser l'archet; ce qu'on atteint en conduisant la main aussi tranquillement que possible, et en posant l'archet également, sans force.

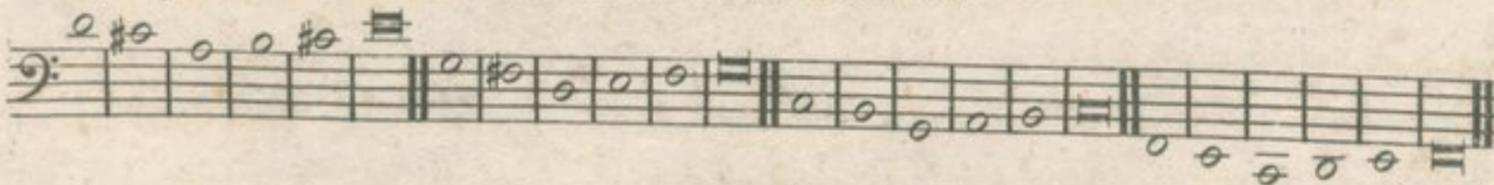
Après avoir enseigné comment on doit *tenir* l'archet, nous passerons maintenant à l'art de le *conduire*.

Toute la science de la conduite de l'archet peut être réduite à trois sortes de mouvemens de la main; c'est en eux qu'est renfermé la base de tous les coups d'archet imaginables; et c'est pour cette raison qu'il est nécessaire que la main s'en rende complètement maîtresse, tant en tirant qu'en poussant. Plus on mettra d'opiniâtreté à ce travail et plus on perfectionnera son jeu: on ne doit donc jamais se contenter d'exécuter un passage médiocrement; au contraire, il faut l'étudier jusqu'à ce que chaque note réponde avec netteté, précision et aplomb.

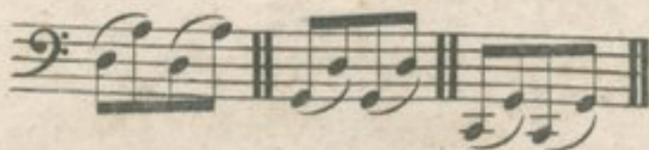
Voici les trois mouvemens indiqués ci-dessus:

1^{er} LE TRAIT ALLONGÉ.

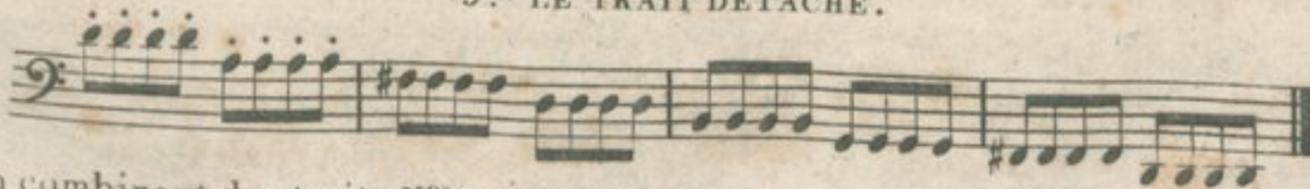
L'archet se pose très doucement, et le son commence très faiblement en accroissant jusqu'au fortissimo et mourant insensiblement.



2^{me} LE TRAIT ONDULÉ.



3^{me} LE TRAIT DÉTACHÉ.



En combinant les traits N^{os} 2 et 3, on trouve une quantité de coups d'archet com-

posés, dont nous donnerons des exemples plus tard; et plusieurs manières de pointer dont nous parlerons aussi à l'article 5.

Comme travail très propre à atteindre ce but, nous recommandons aux élèves l'exercice réitéré de cette phrase. Les deux premières notes doivent être détachées du poignet seulement, en n'employant que deux ou trois pouces de toute la longueur de l'archet; tantôt à la pointe, tantôt presque à la hausse.



Autre manière de plier le poignet sur les deux cordes.



Sur trois cordes.



Sur quatre cordes.

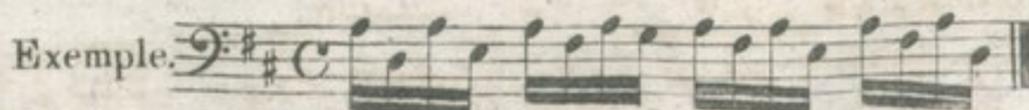


L'élève ne saurait assez étudier l'exemple (b) pour former le poignet. On commence très lentement, en employant l'archet dans toute sa longueur; quand le poignet, par la transition d'une corde à l'autre, a atteint, sans la moindre roideur, la flexibilité nécessaire, il est permis de prendre le mouvement plus vif, et d'employer moins d'archet. On commence ce travail sur les cordes *La* et *Ré*, avant de passer au *Sol* et *Ut*. Cette étude contient la base des arpeggios et batteries qui sont traités plus au long dans l'article 6, et doit indispensablement les précéder.

Chaque morceau de musique, s'il ne commence point en levant, doit être commencé en tirant l'archet; cependant, il y a ici des exceptions indiquées par les principes de la conduite de l'archet; par exemple, la phrase notée ici bas, peut se jouer en tirant l'archet quand c'est dans un adagio; mais si c'est un allegro, on le rend avec beaucoup plus de facilité et de précision en le poussant.



Celle qui suit, au contraire, se joue en tirant l'archet.



ARTICLE V.

DU DOIGTER RELATIVEMENT AUX ETUDES SUIVANTES.

DANS TOUS LES TONS.

Le doigter généralement reçu est marqué au-dessus de chaque gamme, et ne doit point être changé tant que le mode dure, à quelques exemptions près qu'on fera connaître. De même, la main ne doit point se déranger tant que le doigter ne change pas, ce qui servira de règle, surtout, pour les N^{os} 21 etc. Le doigter des gammes sans cordes à vides est, pour la plupart, le même en montant comme en descendant, et ce n'est que dans les modes mineurs que les exemptions ont lieu. On a plusieurs doigter, mais la manière ordinaire étant suffisante, on aura soin, en commençant, de les jouer lentement et très justes; en observant les règles données pour la conduite de l'archet.

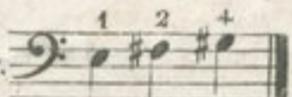
Quant au mouvement qui ne se trouve point fixé dans les leçons, on pose pour principe que ceux qui ne renferment qu'une phrase, peuvent être exécutés avec plus de vivacité.

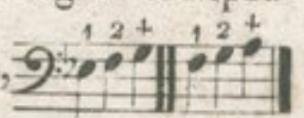
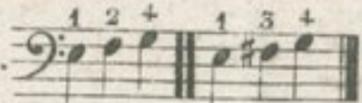
En étudiant les gammes et les premières leçons, sans accompagnement, on se servira de toute la longueur de l'archet; ainsi que dans celles où les phrases varient souvent.

Le N^o 8 et les suivans, sans accompagnement, doivent être tirés après la blanche *Ut*.

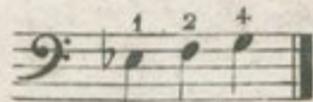
On ne parle généralement que de la première partie; cependant, il sera utile que l'élève étudie aussi celle de l'accompagnement; et lorsqu'il sera parvenu à vaincre les difficultés mécaniques, le maître alors aura soin de lui former le goût.

En *Ut* majeur, la main se trouve dans sa position naturelle; mais en *La* mineur, celle-ci se trouve altérée. (voyez l'exemple qui suit.)

Exemple. 

Ces sortes de passages reviennent si souvent qu'il est inutile de les alleguer tous, puisque la plupart se ressemblent. Par exemple, ces phrases sont incommodes, 
au lieu que celles-ci se trouvent sous la main. 

La règle générale sera donc que trois tons entiers seront toujours pris avec le 1^{er}, 2^{me} et 4^{me} doigt, jusqu'au premier *Sol* ou *La* \flat sur la chanterelle. (voyez l'exemple qui suit.)

Ex: 

Un passage gênant pour le doigter, est celui ci-dessous:



Le N^o 18 se joue à tout coup d'archet; car on se lasserait sans but en voulant toujours pousser les deux noires dans chaque mesure.

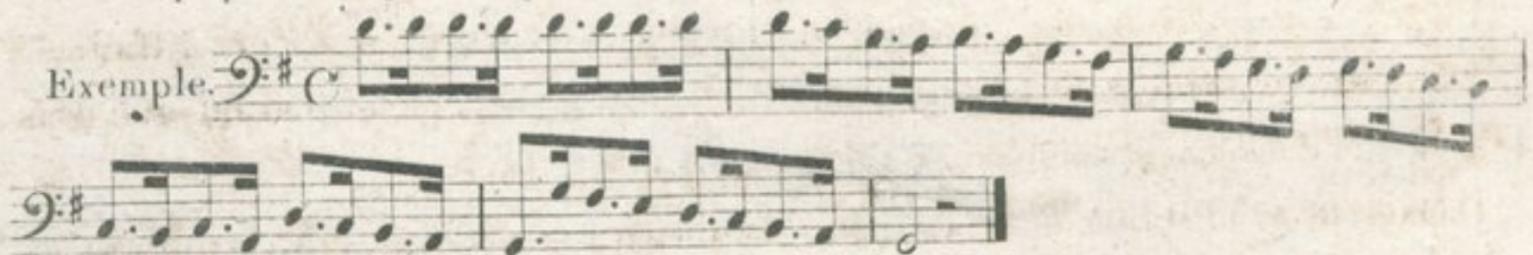
Le N^o 20 est destiné spécialement à dégourdir le poignet de la main droite; il doit être joué vers la pointe de l'archet, et les N^{os} 23, 24 et 26, avec le milieu; surtout dans un mouvement vif. Dans le N^o 27 les seconde, quatrième, sixième et huitième note de chaque mesure doivent être poussées avec vivacité, tandis que la précédente sera tirée avec lenteur; il ne faut donc pas se servir de toute la longueur de l'archet, mais seulement des trois quarts, vers la pointe.

Beaucoup de morceaux commencent ainsi, en levant:  Cette double croche se joue en poussant avec très peu d'archet, et le plus près possible de la hausse, afin que la ronde puisse être tirée avec l'appui nécessaire.

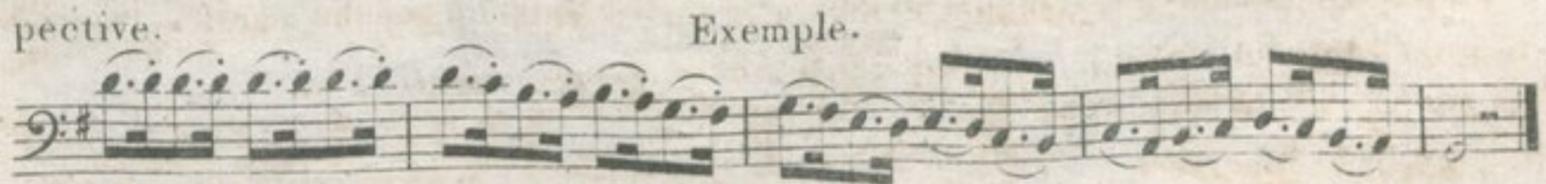
On exécutera le passage suivant de la même manière, en observant que les doubles croches doivent être alternativement poussées et tirées.



Je ne crois pas pouvoir mieux faire que de m'exprimer, ici, comme le célèbre Dupont dans son *Essai*, page 170, etc. Le coup d'archet piqué s'exécute de deux manières. La première est très simple; on tire avec appui la première note qui est pointée, la seconde se pique en repoussant l'archet, et ainsi de suite.



La seconde manière est un peu plus difficile; mais elle a l'avantage de pouvoir s'exécuter avec plus de vivacité et même plus de force. La première note pointée se tire de presque tout l'archet, et l'arrêtant vers la pointe, on continue sur la corde ce qu'il en reste pour tirer la seconde note piquée; ensuite on pousse la troisième note pointée en arrêtant l'archet presque au talon, et on le continue de nouveau, sur la corde, pour pousser la quatrième note, et ainsi de suite. Ce coup d'archet est très difficile à comprendre par une simple explication; mais en le démontrant l'archet à la main, et l'exécutant plusieurs fois devant l'élève, il le comprendra mieux. C'est en un mot faire deux notes *du même coup d'archet*, en les détachant expressément suivant leur durée respective.



Dans le N^o 30 le caractère du passage exige de détacher très brièvement les simples croches. Dans le N^o 32 il faut couler les trois dernières simples croches en ménageant beaucoup l'archet, autrement il serait impossible de faire le passage sur cette étendue de l'archet. Le N^o 35 exige presque toute la longueur de l'archet en poussant les quatre doubles croches; on détachera du poignet les deux simples croches tout près de la hausse, afin de pouvoir tirer de tout l'archet les deux noires syncopées. Le N^o 36 et les passages qui lui ressemblent se détachent ordinairement du milieu de l'archet. Pour exécuter le N^o 37 il faut presque toute la longueur de l'archet; il sera utile de s'exercer à tirer les quatre dernières simples croches de chaque mesure de cette manière:

Exemple



Les simples croches *La* # et *Sol* # se changent par l'expression qu'on y met en doubles croches. La position incommode de la main gauche est marqué d'un trait.

Les deux simples croches de la première mesure, dans le N^o 38, se jouent avec (*Portamento*) c'est-à-dire, qu'à chaque note l'archet doit être doucement appuyé, ce qui s'effectue par la pression de l'index, sans que le crin quitte la corde. Le N^o 41 exige de tirer la seconde blanche, afin d'avoir plus de force.

La leçon 42 offre la double étude de l'arpeggio et d'une intonation difficile.

Les N^{os} 43 et 44 doivent se jouer du milieu de l'archet, en observant que dans le N^o 43 on commence en plaçant l'archet près de la hausse.

Dans le N^o 45 il sera bon de compter les simples croches, puisque la difficulté de ce morceau consiste dans la mesure.

Les N^{os} 46 e 47 se jouent comme le N^o 43. On observera en étudiant de bien employer l'archet dans toute sa longueur, afin d'acquérir de la force et de l'agilité.

La première note du N^o 49 sera poussée avec rapidité, en posant l'archet doucement sur la corde et l'appuyant ensuite un peu; les trois autres seront coulées. Si on appuie l'archet de suite avec force sur la corde quand il y a un *ff* ou un *rit.* on la fera crier: il est vrai qu'en jouant en plein orchestre on ne s'en appercevrait pas; cependant, c'est toujours une mauvaise habitude de beaucoup de joueurs de donner des saccades. Cette leçon tend aussi à fortifier la main gauche par les transitions subites du *Ré* sur la chanterelle au *Si* b majeur sur le *Ré* etc.

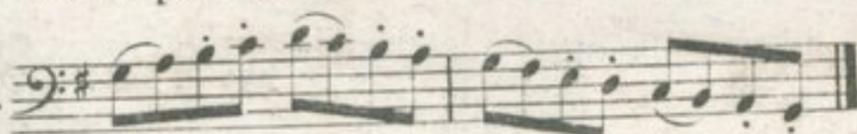
ARTICLE VI.

DES DIFFÉRENS COUPS D'ARCHET.

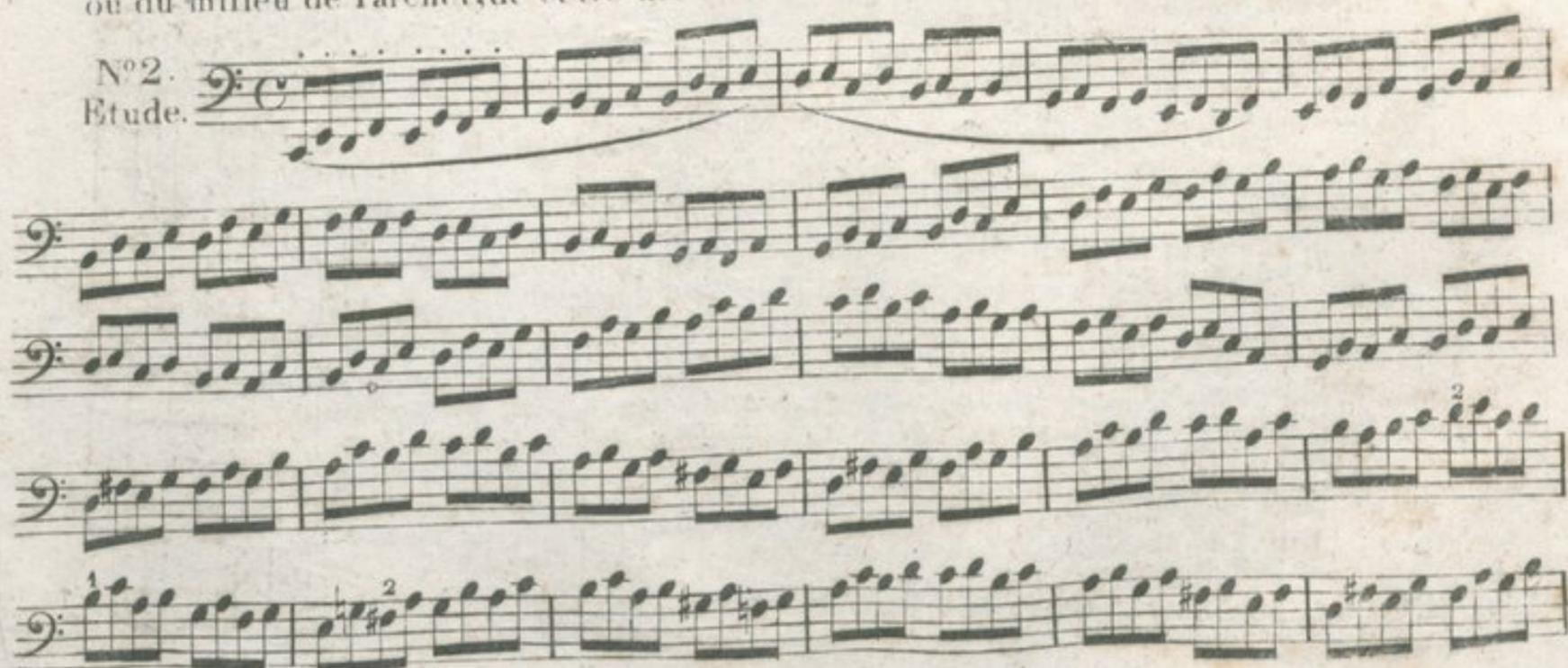
Les coups d'archet servent à varier agréablement un passage, et offrent quelquefois le seul moyen d'exécuter une phrase. Le compositeur indique les coups d'archet par ce signe  pour le coulé, et par celui-ci  pour le détaché; et quand il est lui-même joueur de violoncelle, on fait très bien de s'en tenir au coup d'archet qu'il prescrit; mais quelquefois des compositeurs qui ne connaissent pas exactement l'instrument, marquent le coup d'archet d'une manière irrégulière; il arrive de là qu'un passage prend une difficulté insurmontable, tandis qu'indiqué régulièrement il aurait été facile. Il est évident qu'il ne peut résulter qu'un très mauvais effet quand dans des morceaux brillans et vifs, on emploie trop d'archet; ou que dans un chant lent et passionné, on en emploie trop peu: de là la règle que dans l'allegro, ou l'on rencontre beaucoup de notes, il ne faut que peu d'archet; au lieu que dans l'adagio, qui n'offre que peu de notes, il faut le trait d'archet plus long.

Revenons au trait de deux notes coulées et deux détachées, parce qu'en le possédant tout-à-fait les autres en deviennent beaucoup plus faciles.

Tirés lentement l'archet dans presque toute sa longueur pour les deux premières notes, et détachés ensuite les deux autres, du poignet seulement, avec la pointe de l'archet; coulés les deux suivantes en poussant et détachés les dernières tout près de la hausse.

Exemple. 

On va trouver ici plusieurs coups d'archet appréciables entre huit simples croches; tirés du N°2 de mes Etudes pour le Violoncelle solo. Op:47, imprimées chez Richault. On gagnera infiniment en repassant souvent cet ouvrage. Quand on aura bien travaillé dans ce genre, et qu'on voudra accélérer le mouvement, on jouera tout près de la pointe ou du milieu de l'archet, de cette dernière manière les sons seront plus distincts.

N°2. Étude. 

Handwritten musical notation on seven staves. The notation is in bass clef and consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The first three staves contain more complex rhythmic patterns with some accidentals (sharps and flats) and fingerings (1, 2, 3, 4). The last four staves show a more regular, rhythmic pattern of eighth notes. A circled number '6' is visible at the end of the seventh staff.

A vertical musical notation diagram. It features a single staff at the top with a bass clef and a few notes. Below the staff are several vertical lines, each with a series of horizontal arcs or curves, representing a specific rhythmic or melodic structure.

A vertical musical notation diagram. It features a single staff at the top with a bass clef and a few notes. Below the staff are several vertical lines, each with a series of horizontal arcs or curves, representing a specific rhythmic or melodic structure.

A vertical musical notation diagram. It features a single staff at the top with a bass clef and a few notes. Below the staff are several vertical lines, each with a series of horizontal arcs or curves, representing a specific rhythmic or melodic structure.

Cette phrase se joue comme nous l'avons déjà dit, en poussant l'archet.



Celle-ci se joue en tirant l'archet.



C'est encore le poignet qui doit détacher ces notes de manière à ne point toucher la corde vide du milieu. Pour cet effet, on emploie peu d'archet dans ces passages, et ces notes s'y jouent ordinairement à la moitié.

On trouvera une étude relative à ce but dans le N^o 1 de mes 24 Caprices pour le Violoncelle solo. Op: 35, imprimés chez S. Richault.

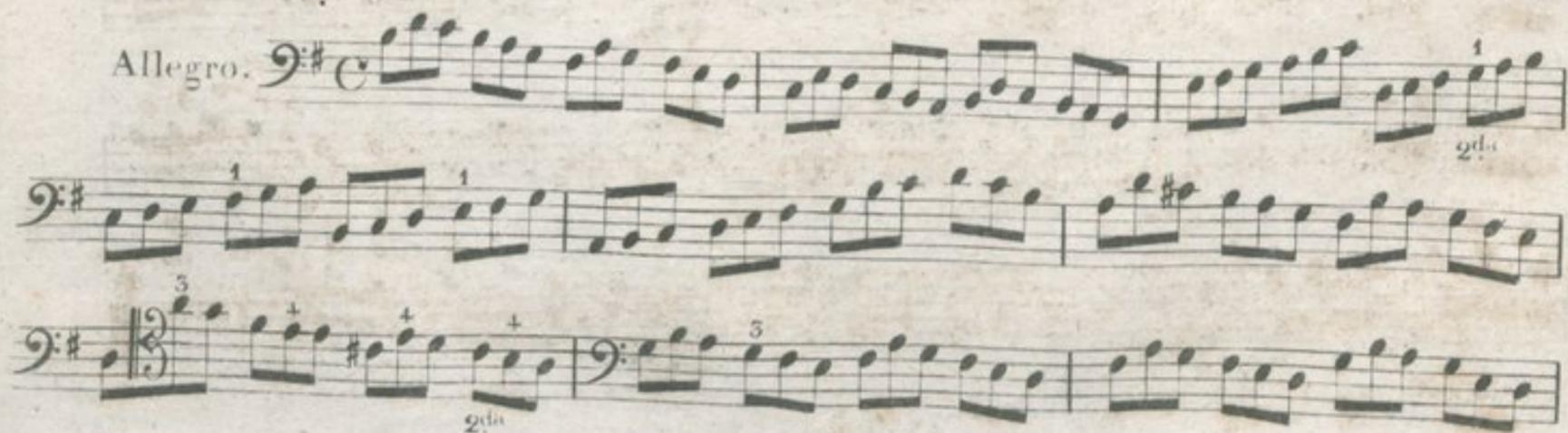
Quiconque a bien appris à soutenir un son, ne trouvera pas de difficulté à couler beaucoup de notes dans un coup d'archet. Il s'agit, surtout, de le ménager dès le commencement.



La force de l'archet part de la hausse et diminue vers la pointe; c'est pour cela même qu'il faut s'étudier à la transférer là où foncièrement elle n'existe pas. Il est possible d'exécuter des traits de vitesse près de la hausse, mais comme le son n'y a que peu de vibration, cela ne se pratique point; si ces traits demandent de la force, on les fait du milieu de l'archet; si au contraire ils exigent de la délicatesse, on les fait de la pointe.

En appuyant l'archet trop fort on obtiendra jamais un beau son qui résonne au loin. C'est surtout dans les traits de vitesse, qu'en tirant et poussant l'archet un peu largement, sans roideur et pourtant avec aplomb, qu'on réussit beaucoup plus sûrement.

Nous donnons à la suite de cette leçon en triolets, plusieurs coups d'archet qui lui sont applicables; en passant de là aux arpeggios.

Allegro. 

The musical examples consist of three staves of music in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first staff is a triplet of eighth notes. The second staff shows a triplet of eighth notes followed by a triplet of sixteenth notes. The third staff shows a triplet of eighth notes followed by a triplet of sixteenth notes, with a 2^{da} marking below the first measure. The final measure of the third staff has a 1 marking above it.

A handwritten musical score consisting of 12 staves of music, all written in bass clef. The music is in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several trills marked with a '+' sign. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note. The paper shows signs of age, including some staining and foxing.



DE L'ARPEGGIO.

Arpeggio est un mot italien que l'on a francisé dans celui d'*arpege*. Il vient du mot *arpa*, harpe; et c'est du jeu de la harpe qu'on a tiré l'idée de l'arpègement. C'est une manière de faire entendre successivement et rapidement les divers sons d'un accord, au lieu de les frapper tous à la fois. Il est du plus bel effet quand on a soin de tirer le plus de son possible de la corde la plus basse; les autres notes doivent se faire légèrement, et finir en adoucissant sur la plus haute corde.

L'arpeggio est un travail très recommandé: le violoncelle semble fait pour ce coup d'archet; il fait un effet superbe et est capable d'une grande diversité, tel que le prouvent les N^{os} 1. 21. 32. 43. 51. 59. 65 et 67.

Les arpeggios ou batteries doivent être exécutés du poignet, sans mettre en action les autres parties du corps. La quantité d'archet que l'on doit employer dépend du mouvement du morceau qu'on joue; cependant, pour rendre les batteries plus distinctes, on a coutume d'employer beaucoup d'archet, surtout en étudiant.

Peut être serait-il utile que l'élève s'imprime bien vivement la figure tracée par la main dans les différentes batteries. Ce contour varie toujours, et en se le représentant comme un tableau devant les yeux, il serait possible de trouver avec plus de facilité la position nécessaire de la main et de l'archet sur les cordes. Dans l'arpeggio suivant, la main décrit à peu près la figure qui est au dessous.

Tirez. 1 2 3 4 5 6 7

Arpeggio.

Figure.

la
re
sol
ut

L'arpeggio est susceptible d'une expression variée; nous avons, pour cet effet, marqué par ce signe > les notes qui exigent une inflexion dans les exercices qui suivent.

ETUDES D'ARPEGGIOS SUR TROIS CORDES.

N°1.

N°2.

N°3.

N°4.

N°5.

N°6.

N°7.

N°8.

N°9.

N°10.

N°11.

N°12.

N°13.

Poussez.

Nº 14. Nº 15.

Nº 16. Nº 17.

Nº 18. Nº 19.

Nº 20. *Poussez.* Nº 21.

Nº 22. Nº 23. Nº 24.

Nº 25. Nº 26. Nº 27.

Poussez. Nº 28. Nº 29. Nº 30.

Nº 31. Nº 32.

Nº 33. Nº 34.

Nº 35. Nº 36. Nº 37.

Nº 38. Nº 39. Nº 40.

Nº 41. Nº 42.

Nº43. 

Nº44.  Nº45.  Nº46. 

Nº47.  Nº48.  Nº49. 

Nº50.  Nº51. 

 Nº52. 

Nº53.  Nº54. 

Nº55. 

Nº56.  Nº57. 

 Nº58. 

Arpeggios sur quatre cordes

Nº59. 

Nº60.  Nº61.  Nº62. 

Nº 63. 

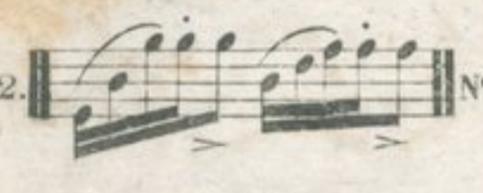
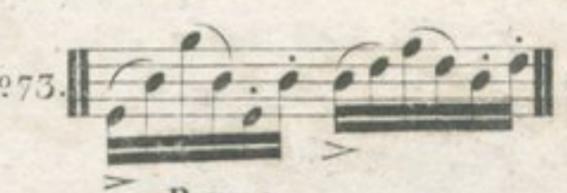
 Nº 64. *Poussez.* 

Nº 65. *Poussez.* 

Nº 66. *Poussez.*  Nº 67. *Poussez.* 

 Nº 68. 

Nº 69.  Nº 70.  Nº 71. 

Nº 72.  Nº 73.  Nº 74. 

Nº 75.  Nº 76. *Poussez.*  Nº 77. 

Nº 78. *Poussez.*  Nº 79. *Poussez.* 

 Nº 80. *Poussez.* 

 Nº 84. 

DU STACCATO.

Il faut préalablement définir ce mot *Staccato*. Les professeurs italiens appellent *staccato*, quand on joue une phrase de plusieurs notes à tout coup d'archet, avec des sons secs et détachés. On rencontre très souvent de pareils passages, avec l'indication *staccato*.



Et lorsqu'ils veulent que plusieurs notes soient détachées *du même coup d'archet*, ce qu'ils appellent également *staccato*, ils l'indiquent au-dessus par un demi cercle et des points.



Les français, et nommément M^r Duport, appellent aussi *martelé* cette manière de *staccato*, au lieu que chez les italiens, *martellato* indique le détaché ou à tout coup d'archet.

Revenons au *staccato* ou *martelé*.

Tirez la première note avec vitesse, depuis la hausse jusqu'à la pointe.



Plus on ménagera l'archet, plus on pourra pousser de notes sur le même coup d'archet.

L'archet doit être conduit de la manière déjà indiqué; on évitera, surtout, de roidir le poignet. Quoiqu'il ne soit guère d'usage d'exercer ces passages en sens inverse, cependant on les exercera, et on en retirera beaucoup de fruit.

L'*Ut* à vide doit être tiré, et les notes piquées faites du milieu de l'archet, en poussant.



Voici encore une autre manière de *staccato* où toujours deux notes sont coulées.



Il faut appuyer un peu sur la première note coulée, afin que les deux suivantes *martelées* aient plus de vigueur.

Pour bien apprendre le staccato, il faut l'étudier journellement, et ne point passer d'une phrase à une autre avant qu'on ne sache la rendre sans faute.

On fait aussi un staccato en faisant sauter l'archet; mais nous ne le recommandons point, parce qu'on ne peut s'en servir que rarement.

Il est vicieux de lever le petit doigt en faisant le staccato, comme il arrive quelque fois.

ARTICLE VII.

DE LA GAMME DIATONIQUE ET CHROMATIQUE,

ET DE L'EMPLOI DU POUCE.

Le doigter de la gamme diatonique a été indiqué précédemment; cependant, lorsqu'on veut monter plus haut, par exemple en *Ut* majeur, on se servira du doigter marqué à cette gamme; (voyez ici au bas A.) et en montant de deux octaves, on se servira de celui marqué dessous. (voyez B.) En employant le pouce, on adoptera le mode indiqué encore au-dessous. (voyez C.) Dans tous les tons on monte avec le premier et second doigt, et l'endroit où il faut placer l'index est toujours indiqué. En descendant, le pouce demeure à sa place et ne fait que passer horizontalement au *Sol*.

En montant les gammes, on se servira du doigter employé dans les études, comme le plus généralement reçu et le meilleur; en ce qu'il reste le même pour la plupart des modes, tels que *Si* majeur; etc. Si l'on veut redescendre dans chaque mode jusqu'à la note la plus basse, on peut se servir du même doigter qu'en montant.

On se sert du pouce dans les démanchemens comme d'un sillet mobile; c'est le milieu du côté droit du pouce qu'il faut poser sur les cordes, parallèlement au chevalet; par exemple, en plaçant le pouce sur le *La* et le *Bé*, la corde du *La* doit passer un peu avant la première phalange, afin de ne point toucher de la pointe du doigt le *Sol*.

Plus on démanche, plus on est obligé d'appuyer le pouce avec fermeté, à cause de l'élévation des cordes, qui devient plus grande à mesure qu'on approche du chevalet.

The image contains three musical staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff is labeled 'Ut majeur.' and shows a diatonic scale from G4 to G5 with fingerings 2, 1, 3, 1, 2, 1, 2, 3. Below it is a chromatic scale with fingerings 2, 1, 3, 1, 2, 1, 2, 3 and bowing directions: up, down, up, down, up, down, up, down. The second staff is labeled 'La mineur.' and shows a diatonic scale from F#4 to F#5 with fingerings 1, 3, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 0. Below it is a chromatic scale with fingerings 2, 3, 1, 2, 1, 0 and bowing directions: down, up, down, up, down, up, down, up. The third staff is labeled 'Sol majeur.' and shows a diatonic scale from F#4 to F#5 with fingerings 3, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 0. Below it is a chromatic scale with fingerings 4, 1, 3, 4, 0 and bowing directions: down, up, down, up, down, up, down, up.

Mi mineur.

Re majeur.

Si mineur.

La majeur.

Fa# mineur.

Mi majeur.

Ut# mineur.

Si majeur.

Sol# mineur.

Fa# majeur.

Re# mineur.

Fa majeur.

Re mineur.

Si majeur.

Sol mineur.

Mi majeur.

Ut mineur.

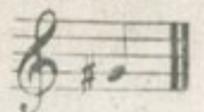
La majeur.

Fa mineur.

Re majeur.

Si mineur.

Dans les modes de *La* mineur et majeur, on peut également prendre le *Sol* dièse avec le petit doigt. Il en est de même pour le demi-ton sur les autres cordes.



d'emblée: cette dernière manière réussit difficilement quand on a l'habitude, en jouant, d'être assis sur un siège bas, et qu'on est obligé d'en prendre un plus haut; ou quand on change un petit instrument contre un plus grand.

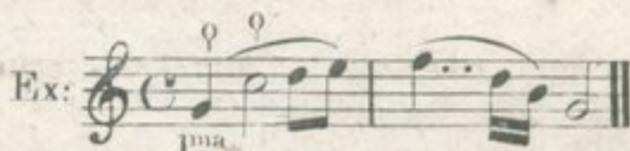
Les positions du pouce à prendre d'emblée sont à peu près les suivantes:



Parmi celles qui se trouvent préparées par la position de la main, on rencontre assez souvent celles que voici:



Quelquefois on est obligé de glisser avec le pouce d'une position à l'autre. (voyez l'exemple qui suit:)



On sait qu'en effleurant la corde très légèrement du doigt elle rend un son fluté, qu'on appelle son harmonique. Quelques artistes appuient le pouce très fort en saisissant ces tons; d'autres préférant de le faire prononcer harmoniquement, glissent très légèrement; l'une et l'autre manière dépend de l'habitude.

Le point du milieu de la longueur de la corde donne les sons harmoniques que voilà:



Voilà aussi quelques positions plus hautes du pouce:



De nos jours l'usage du petit doigt est indispensable.

Dans des passages de sixième, tels que les suivans, la position du pouce est amenée par le doigté, et la main reprend sa place dans les changemens de position.



Il en est de même dans les passages sur trois cordes.



Le pouce pose, sur deux cordes; mais dans les passages suivans il suit la position de la main, en passant tout droit; ou bien selon les cordes, (voyez A) ou d'après les quintes (B).



S'il y a encore sur la troisième corde des sons simples à prendre en haut ou en bas, le pouce demeure immobile.



Quelquefois le pouce ne doit embrasser qu'une seule corde.



En posant le pouce sur le demi-ton, il est surtout essentiel que l'intonation soit juste; ce qui devient plus difficile ici, où l'index se trouve très près du pouce, et les doigts différemment placés.



Dans les morceaux expressément composés pour le violoncelle, le pouce est toujours indiqué; cependant, dans des morceaux d'ensemble pour le piano-forte et le violoncelle, il arrive que dans la partie de ce dernier les positions ne sont point marquées; c'est un grand abus, qui peut même embarrasser ceux qui sont très forts à jouer à livre ouvert. La note la plus haute d'un passage devant être prise du petit ou troisième doigt, peut indiquer, dans ce cas, la position du pouce.

On trouve aussi fort souvent des passages très hauts, qui ne sont point capables d'être joués dans une position régulière du pouce; il faut tâcher de s'en tirer le mieux possible, en n'employant que les autres doigts.

Les études qui vont suivre dans l'article ci-dessous, sont destinées à l'emploi du pouce, et procèdent du facile au difficile.

ARTICLE VIII.

DES DOUBLES CORDES, SAVOIR: DES SUITES DE TIERCES, QUARTES, QUINTES, SIXIÈMES, SEPTIÈMES ET OCTAVES.

Les suites de tierces sont très difficiles sur le violoncelle, pour deux raisons; la première parce qu'il faut les faire presque toutes avec le premier et le quatrième doigt, extension pénible à la longue; la seconde est que cette position de la main est altérée à chaque instant, parce que les tierces étant alternativement majeures et mineures, les doigts se trouvent tantôt rapprochés, tantôt éloignés; ce qui rend l'exécution très difficile pour la justesse. (Duport.) Les suites de tierces peuvent s'exécuter dans tous les modes, et ce travail est très utile, parce qu'il donne de la justesse, de l'égalité et de l'aplomb.

En montant sur la chanterelle, ces suites sont moins difficiles, parce qu'on y peut employer le pouce. (voyez l'exemple.)

Exemple.

Cette gamme peut aussi se faire avec le doigter suivant; moins parfaitement pourtant, parce que les à-vides diffèrent pour le son d'avec les tons pris sur les cordes.

Les suites de quartes ne se font bien qu'avec accompagnement; nous donnons pour cet effet une petite leçon qui renferme aussi des suites de quintes et de sixièmes. Plus bas on trouvera plusieurs exemples pour les suites de septièmes et d'octaves. Jusqu'au N^o 14 on pourrait se servir aussi d'un autre doigter, mais nous croyons celui que nous avons indiqué le meilleur.

Les leçons suivantes sont destinées à l'exercice du pouce.

Dans les N^{os} 22, 25 et 26, il faut poser le pouce très juste et très ferme, parce que le second doigt reste souvent fixé sur un ton. Le N^o 27 et les suivants sont des études d'octaves possibles, seulement en posant le pouce.

Rarement quelqu'un aura la main assez grande et assez forte pour prendre ces octaves justes par extension.

LEÇON.

Andante

N^o16. N^o17. N^o18. N^o19. N^o20. N^o21. N^o22. N^o23. N^o24. N^o25. N^o26. N^o27. N^o28. N^o29.

Concernant ce qui est dit dans cet article, on trouvera de bonnes études dans les ouvrages suivants: Mes matinées ou Etudes pour Violoncelle solo, par MuntzBerger. Le Maître et l'Écolier, Etude pour le Violoncelle avec accomp^t de Basse, par Stiastry. Six Caprices ou études par Uber, oeu^v: 10. Les oeu^v: 47, 54, 70 et 55 Caprices ou études de ma composition que je recommande aux élèves d'exercer avec persévérance. Tous ces ouvrages sont imprimés chez S. Richault.

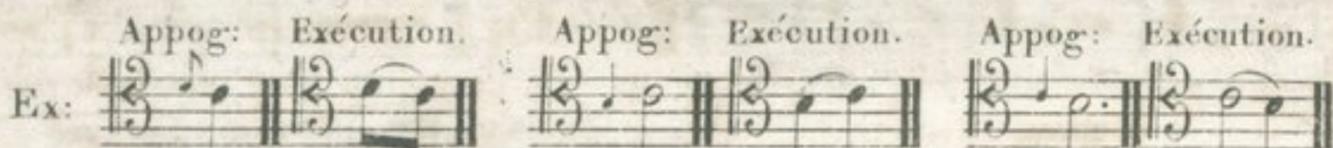
ARTICLE IX.

DES AGRÈMENS DU CHANT, DU TRILLE,
ET DU GLISSEMENT SUR LA CORDE.

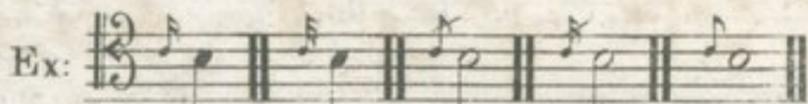
La quantité des agrèmens du chant (voyez les N^{os} 51 et 52 des leçons) a été tellement augmentée par le goût et le caprice des artistes, qu'on n'a pas même fixé jusqu'ici leurs dénominations; les plus usités, dont les noms, les signes et l'exécution sont déterminés, se réduisent aux suivans:

La petite note. (appoggiatura du verbe italien *Appoggiare*, appuyer.) L'appoggiatura se fait quand au lieu de prendre d'abord la note principale, on prend la note au-dessus ou au-dessous, en passant à la principale. L'appoggiatura est de trois espèces:

1^o *Simple* quand elle ne comprend qu'une seule note.



La première manière d'appoggiatura ci-dessus divise la valeur de la note en parties égales. Les suivantes, au contraire, ne doivent point être prises sur la valeur de la note principale, raison pour laquelle on les marque par simples, doubles, ou triples croches.



2^o *Double* quand on prend deux notes de suite.



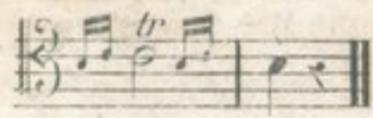
3^o *Triple* quand on prend trois notes. On l'appelle ordinairement *Gruppetto*, lorsqu'entre la 1^{re} et 3^{me} petite note on pose la principale.



L'appoggiatura s'écrit avec des petites notes, devant la note principale; elle vaut, soit qu'elle renferme une, deux ou trois notes, toujours la moitié de la valeur de la note qui la suit, et cette valeur est prise sur celle de cette note même; à moins que la note principale ne fût point capable d'une division égale; alors l'appoggiatura ne vaut plus que les deux tiers de la note qui la suit.

Le trille consiste dans un tremblement alternatif de la note sur laquelle il est marqué, avec une autre note à un degré au-dessus. On l'appelle aussi, quoiqu'improprement, *Cadence* parce qu'on le trouve sur les cadences harmoniques: il se fait de deux manières.

1^o Le *Trille plein*. Il consiste à ne commencer le battement qu'après en avoir appuyé la note supérieure; on le termine en y joignant la note d'un degré au-dessous de la principale. Le trille est indiqué par le signe *tr* au-dessus de la note principale.

Ex:  Exécution. 

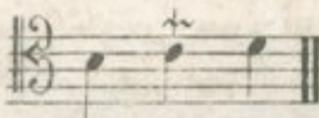
(Plus bas il sera parlé du trille avec plus de détail.)

2^o Le *Demi trille*. Lorsqu'il se trouve sur une note de moindre valeur, c'est une espèce de *Brisé*: on l'indique par ce signe: ~

Ex:  Exécution. 

3^o Le *Mordant*. C'est une espèce d'agrément qui s'exécute en battant très vivement une note et sa seconde mineure au-dessous, pour reposer ensuite sur la première.

Ordinairement le mordant n'a lieu qu'en montant dans une progression d'un grand demi-ton sur la note principale; on l'indique par ce signe + au-dessus de la note.

Ex:  Exécution. 

Dans la leçon N^o 53, (Etudes faciles) le mordant doit être exécuté comme il se fait ordinairement dans les passages dont voici un exemple: 

(La position de la main gauche, dans ce N^o ainsi que dans les N^{os} 61 et 63, est marquée d'un trait.)

4^o Espèce de *Gruppétto* composé de trois notes qui retournent à la note principale; on le marque de cette manière: ∞

Ex:  Exécution. 



DE LA CADENCE OU DU TRILLE.

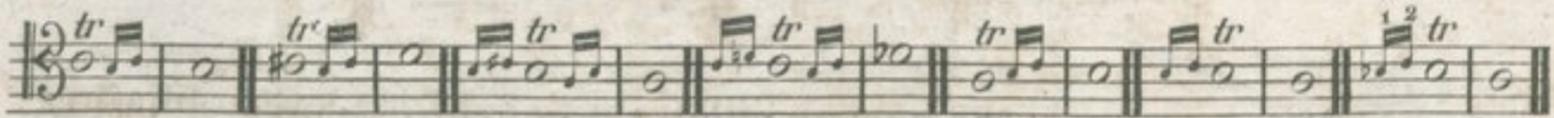
Le trille (voyez les N^{os} 55 et 62 des Etudes faciles.) est un agrément d'un usage très fréquent, et consiste dans un battement alternatif du ton sur lequel le trille est indiqué, d'avec un autre ton à un degré (ou demi degré) au-dessus.

Pour avoir un beau trille, il faut faire tomber le doigt avec la plus grande souplesse et agilité d'aplomb sur la corde, en le levant assez haut pour lui donner de l'élan. On commence lentement pour éviter d'y mettre de la roideur; on augmente peu à peu de vitesse; mais seulement lorsqu'on a pris l'habitude de faire retomber le doigt toujours à la même place, et positivement sur la seconde majeure ou mineure; car le trille est vicieux dès qu'il s'écarte du ton ou du demi-ton.

M^r Duport à bien raison en disant (Essai, p. 126.) que c'est un charlatanisme de prétendre que la cadence doit être battue avec beaucoup de force, comme avec des marteaux; etc. On comprend aisément qu'un mouvement aussi répété que celui de la cadence appartient plus à la légèreté qu'à la force. Nous entendons souvent des femmes extrêmement délicates qui la battent délicieusement bien, avec grace, légèreté et agilité; ceci doit prouver la fausseté du contraire.

Voilà un trille simple avec son exécution :

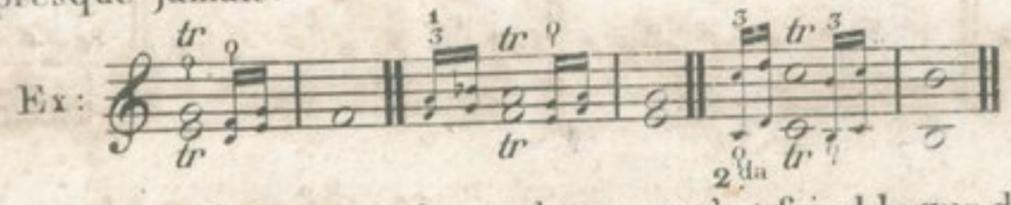
On n'a pas besoin de s'attacher scrupuleusement à la quantité de notes, quelques unes de plus ou de moins n'y font rien.



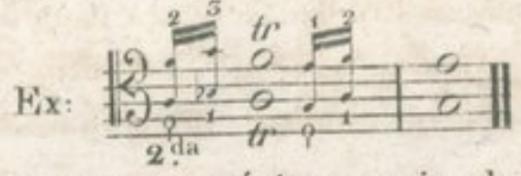
La cadence suivante, en employant le pouce, est peu d'usage; cependant, il est bon pour la main de l'étudier, ainsi que les deux dernières:



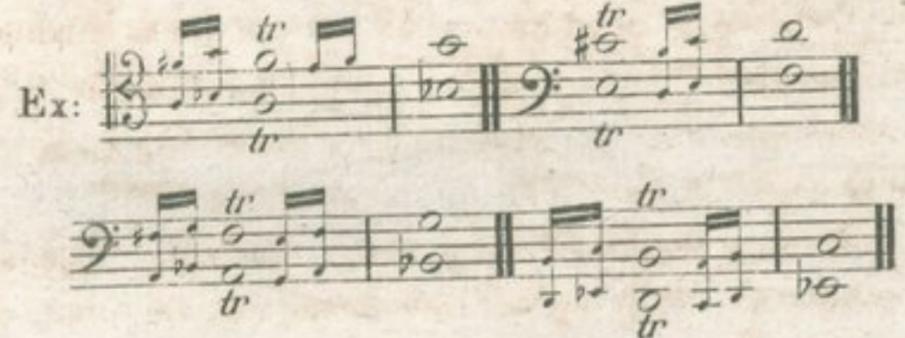
En employant le pouce, on peut faire les trilles suivans; mais de ces cadences on ne se sert que de la première, la seconde ainsi que la troisième ne se rencontrent presque jamais.



Un trille avec la sixième, en employant le pouce, n'est faisable que de cette manière:



Les cadences suivantes, dans les régions moins hautes du violoncelle, sont appréciables.



Ce trille avec la tierce, quoiqu'utile à étudier, est cependant imparfait, vu l'impossibilité de le terminer régulièrement.



Les agrémens ordinaires pour commencer et terminer la cadence sont les suivans.



Si le compositeur desire une manière différente de celle pratiquée ordinairement pour préparer et terminer une cadence, il l'indique; cela est à la volonté de l'artiste.

Nous recommandons aux élèves de bien vouter la main sur la touche, ce qui tant pour le trille que pour l'emploi du pouce, allége de beaucoup le jeu libre du petit doigt.

Nous donnons ici une étude pour la cadence, avec une seconde partie qui conduit le chant.

The musical score consists of ten staves of music in bass clef. The first five staves (1-5) form the first part, and the last five staves (6-10) form the second part. The music is characterized by frequent trills (tr) and slurs, with some notes marked with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and accents. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into two parts: the first part (staves 1-5) and the second part (staves 6-10).

. DU GLISSEMENT SUR LA CORDE.

Le glissement facilite à l'artiste le moyen de saisir et faire succéder, avec plus de justesse, un ton à un autre ton, dans des passages embarrassans; mais ce moyen, quoiqu'appliqué avec goût, fait rarement un bel effet. Il est évident qu'on n'ose

pas s'en servir dans le *tutti*, puisque les agrémens, en général, ne sont à leur place que dans un concert ou dans un *solo*, qui permet à l'artiste de céder à son sentiment.

Ce glissement s'effectue de deux manières, d'un doigt seulement ou de plusieurs; d'après cette dernière manière un doigt oblige, pour ainsi dire, l'autre de lui céder sa place. La première manière se voit dans l'exemple N^o1.

N^o1.

The first example consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in common time (C). The music features various slurs and fingerings (1-4) indicating specific techniques for glissando.

La seconde se trouve dans le N^o2.

N^o2.

The second example consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in common time (C). The music features various slurs and fingerings (1-4) indicating specific techniques for glissando.

N^o3.

The third example consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in common time (C). The music features various slurs and fingerings (1-4) indicating specific techniques for glissando.

N^o4.

The fourth example consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in common time (C). The music features various slurs and fingerings (1-4) indicating specific techniques for glissando.

Dans le N^o2, on glisse en changeant de doigt quatre fois, du *Si* ou *Sol* le premier doigt appuie ferme sur la chanterelle, en glissant à peu près jusqu'au *Mi*; celui-ci ne pouvant plus glisser jusqu'au *Sol*, il faut se presser de poser le quatrième doigt, d'après ce *Mi*, sur le *Sol*, et de remplir ainsi cet intervalle par un saut presque imperceptible. Il en est de même dans la troisième mesure, il faut, pendant que l'on glisse, que le troisième doigt relève le second, et ainsi plus loin du *Si* au *Fa*.

Pour les N^{os}3 et 4 on se rappellera les règles données ci-dessus.

Dans l'exemple N^o4, le troisième doigt est supplanté par le quatrième, et prend le *La*; dans la seconde mesure, le premier doigt descend en glissant du *Mi* au *Fa*.

Dans des sons long-temps soutenus, on se sert quelquefois (surtout les professeurs italiens,) d'une espèce de vibration nommée *tremolo* ou tremblement, qu'on effectue en posant le doigt sur la corde, et l'inclinant d'un côté et de l'autre avec peu de vitesse. D'autres artistes tâchent de produire le même effet par un mouvement du poignet, qu'on appelle *ondulé* et qui s'indique comme il suit:

Ex:

The diagram shows a bass clef staff with a diamond-shaped symbol (◊) above it, representing the 'ondulé' effect.

C'est un composé de plusieurs sons filés, dont on fait sentir le *forte* au commencement de chaque tems ou demi-tems.

On peut quelquefois, dans des sons très long-temps soutenus, employer un agrément qui résulte de la vibration des sons, et qui sera expliqué plus bas, à l'article. Quoique ces expériences ne soient pas absolument à rejeter, le bon goût prescrit de ne s'en servir que très rarement; d'autant plus que l'art de tirer un beau son, net, rond et moëlleux, en est tout-à-fait indépendant.

ARTICLE X.

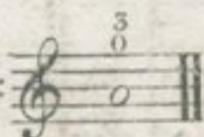
DES SONS HARMONIQUES.

C'est une espèce singulière de son qu'on tire du violoncelle, en approchant davantage l'archet du chevalet et en posant le doigt allongé légèrement sur certaine division de la corde. Ces sons, pour le timbre et pour le ton, sont forts différens de ce qu'ils seraient si l'on appuyait tout-à-fait le doigt. Quant aux sons, par exemple, ils donneront la quinte quand ils donneraient la tierce; la tierce quand ils donneraient la sixte, etc. Quant au timbre, ces sons seront beaucoup plus doux que ceux qu'on tire pleins de la même division en faisant porter la corde sur le manche. En glissant légèrement le doigt de l'aigu au grave, depuis le milieu d'une corde qu'on touche en même tems de l'archet comme nous l'avons dit plus haut, on entend distinctement une succession de sons harmoniques du grave à l'aigu, qui étonne fort ceux qui n'en connaissent pas la théorie. (Rousseau, Dict: de Mus:)

On obtient aussi le même effet en appuyant l'archet très légèrement sur la corde à vide; en l'approchant plus ou moins du chevalet, on entendra de même toutes les divisions harmoniques; mais d'une manière beaucoup moins sûre et moins précise. (Méth: du Conserv:)

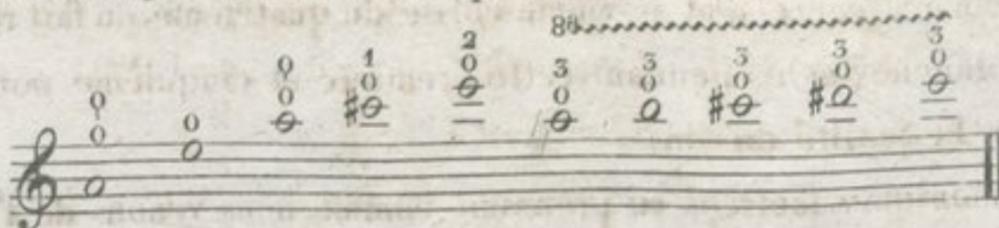
Les sons harmoniques font un bel effet; mais le goût épuré d'aujourd'hui les admet beaucoup moins qu'autrefois; cependant, ils sont très appréciables en accompagnant le récitatif, parce qu'ils donnent un son doux et pourtant très distinct à l'oreille du chanteur.

Une corde divisée sur le milieu de sa longueur donne l'octave: ainsi, le *La* à vide

donne ce qui suit: 

(On désigne le son harmonique par o.)

En montant de ce *La*, les sons harmoniques naturels sont les suivans:



Rarement on monte plus haut.

La majeure partie de ces sons harmoniques se trouve également en descendant du premier *La* sur la chanterelle.

Exemple.

Exécution harmonique.	
Sons naturels.	

L'*Ut* # sur la chanterelle s'y trouve sur quatre points (voyez l'ex. qui suit.)

Ex:

Sur le *Bé* il en est de même avec le *Fa* #, sur le *Sol* avec le *Si*, et sur l'*Ut* avec le *Mi*. Voilà à peu près les sons harmoniques naturels, différents des factices, opérés par le moyen d'un second doigt.

Ce que nous avons dit de la chanterelle est également applicable aux autres cordes, avec la différence de leur accord respectif, de manière que les sons sur chaque corde sont d'une quinte plus bas.

La gamme en sons harmoniques naturels sera toujours imparfaite, puisque les sons factices n'égalent jamais les sons naturels pour la force et la clarté du timbre. Cependant, on peut la faire de cette manière:

Exemple.

Exécution harmonique.	
Sons naturels.	

A la première et à la cinquième note on appuye le premier doigt ferme sur la noire (*sol*), et en touchant légèrement la même corde du quatrième, on fait résonner harmoniquement la blanche (*ut*); cependant, cette première et cinquième note différent de beaucoup pour la qualité du son.

Les sons harmoniques factices se prennent comme nous venons de l'indiquer; mais on peut aussi les faire du pouce en se servant de celui-ci comme d'un sillet mobile.

Voilà une gamme pour les deux manières:

(1^{re})

Exéc:
 harmon:
 Sons nat:

(2^{me})

Exéc:
 harmon:
 Sons nat:

On peut monter plus haut de l'une et l'autre manière, et par les demi-tons.

A la première manière des sons harmoniques factices, le *La* est à vide, et le troisième doigt prend légèrement le *Ré*. En continuant, on place le pouce ferme sur les noires, et le troisième doigt prend harmoniquement la blanche sur la même corde. La quarte doit être prise très juste, autrement le son harmonique ne prononcerait pas. On procède de même à la seconde manière; mais au lieu d'une quinte, on prend une octave.

Outre les sons harmoniques indiqués ici, il en existe encore quelques uns de naturels; par exemple, en posant le doigt très doucement sur le *La*, il en résulte un son harmonique sur les quatre cordes, d'après leur différence respective.

Ce son reste *Si*; mais d'après sa nature de son harmonique, il est d'une octave plus haut et ne répond pas tout-à-fait juste, lorsque le diapason du violoncelle est ou trop long ou trop court.

En cherchant les harmoniques depuis le *Si* le plus bas, sur la chanterelle, on les trouve en glissant le doigt imperceptiblement. Ceux qui n'étant pas encore satisfaits de ce qu'ils auront trouvé ici, voudraient s'en occuper davantage, ont un vaste champ devant eux, quoiqu'à dire vrai l'art de jouer du violoncelle ne tire aucun profit de ces recherches.

Un trille harmonique est possible sur deux cordes; on peut le considérer comme un travail utile pour le poignet de la main droite.

Exéc:
 harmon:
 Sons nat:

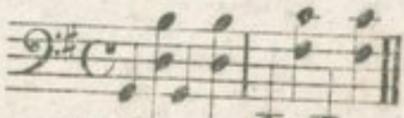
ARTICLE XI.

DU PIZZICATO.

Pizzicato vient du mot italien *Pizzicare*, qui veut dire pincer. C'est employer les doigts de la main droite au lieu de l'archet, comme cela se fait en jouant de la harpe, de la guitare, du luth etc.

Les notes simples qui doivent être pincées se font de l'index, qui pince la corde avec le bout charnu, l'attire vers la corde de l'*Ut*, et la quittant brusquement la laisse vibrer. Le pouce se pose du bout sur le bord du manche, à peu près là où se trouve le second *Fa* sur la corde de l'*Ut*, ce qui forme un point d'appui pour la main.

L'archet est tenu dans la main par le troisième et quatrième doigt, tout près de l'extrémité de la hausse, de manière que la partie où commence le crin, se trouve entre le pouce et l'index, et par conséquent que le crin soit renversé.

Dans la musique d'aujourd'hui des passages pareils à celui-ci  se rencontrent souvent; on pince le *Sol* du pouce, et la double corde *Si* et *Ré* avec le premier et le second doigt. Le point d'appui étant dérangé ici, puisque le pouce est obligé de concourir, il est nécessaire de ne pas trop éloigner les doigts des cordes.

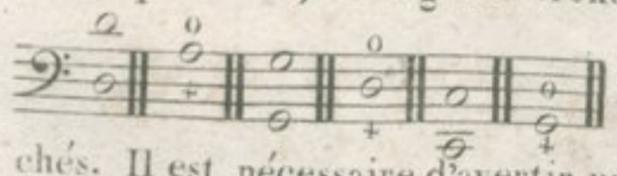
Ces passages en triples et quadruples cordes  se pincement du pouce seul, à commencer de la note la plus grave; ou si elles doivent être pincées toutes à la fois, on prend l'archet entre le pouce et l'index, en pinçant les quatre notes du pouce, de l'index, du second et troisième doigt; et les trois notes du pouce, de l'index et du second doigt.

Remarque. On observera que l'index est compté pour premier doigt, parce qu'au violoncelle le pouce ne compte pas.

ARTICLE XII.

DE LA COALITION DES VIBRATIONS.

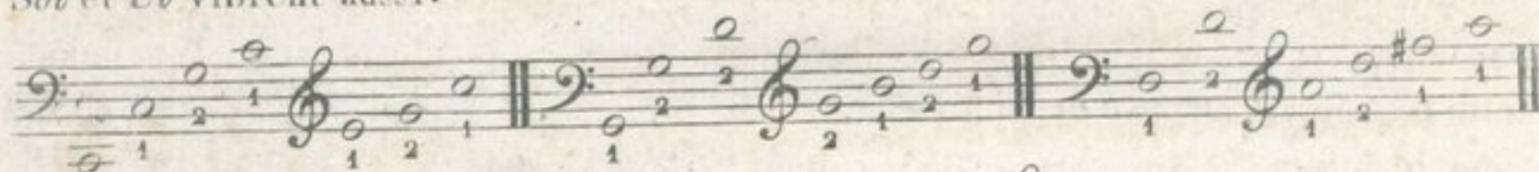
Outre les sons qu'on a coutume de prendre sur la double corde, pour augmenter de force quand on joue à grand orchestre, tels que les octaves et unissons qui suivent,

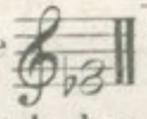
 il en est encore qui résonnent sans qu'ils soient touchés. Il est nécessaire d'avertir préalablement que pour faire cette expérience, il faut un très bon instrument, et qu'il soit parfaitement d'accord. De même, pour que la

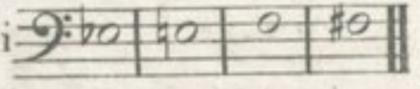
consonnance parle bien, il est indispensable de jouer le plus juste possible.

En prenant du second doigt et tirant de l'archet le premier *Sol*, (sur la 4^{me} corde,) le *Ré*, (sur la 3^{me}) et la *La* (sur la 2^{de}) on s'appercevra que les à-vides de ces tons se mettent à vibrer sans qu'on les ait touchés; pour se persuader de la réalité de ce phénomène, on n'a qu'à frapper légèrement du premier doigt sur la corde à vide, pendant que l'on fait vibrer l'autre par l'archet, on entendra un tintement occasioné par la résonnance de la corde que le doigt, en frappant dessus, empêche de vibrer librement.

Les sons suivans, qui ne sont que des transpositions de l'accord parfait, ont tous leur vibration coalisée; et les chiffres dessous la note démontrent que quelques uns en ont plusieurs; par exemple, en prenant le premier *Sol* sur la 3^{me} corde, les à-vides *Sol* et *Ut* vibrent aussi.



Nous avons observé qu'en prenant la double corde  le son fondamental *Ut* vibre également, et en prenant la double corde  le son fondamental *Mib*.

D'ailleurs, toutes les octaves dans le haut et le bas du manche, ont leurs résonnances; et les sons que voici  ordinairement rauques sur la plus part des instrumens, peuvent être infiniment adoucis, quand on y ajoute l'octave grave, en tirant de l'archet, seulement, la note supérieure; mais cela n'est praticable qu'avec des rondes ou dans un mouvement très lent.

ARTICLE XIII.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU RÉCITATIF.

Pour bien accompagner le récitatif, il faut avoir une connaissance parfaite de l'harmonie et du violoncelle; être familiarisé avec les accords chiffrés, et les pratiquer sans peine. Cet art est la perfection du talent, parce qu'il suppose toutes les connaissances acquises pour y parvenir; et de plus, l'intelligence nécessaire pour en faire l'application.

L'accompagnateur qui n'est pas sûr de sauver ses dissonances, ou de faire avec précision entendre au chanteur s'il doit faire une cadence parfaite ou interrompue, qui ne sait pas éviter les quintes et octaves dans ses accords, risque d'égarer la voix, et ne peut manquer de produire l'effet le plus désagréable.

Comme dans les bons ouvrages le récitatif a toujours une marche bien ordonnée,

qui tient au caractère de celui qui est en scène, à la situation où il se trouve, et à la nature de sa voix: il faut 1^o proportionner la force du son à l'effet, l'accompagnement n'étant admis que pour soutenir et embellir le chant, et non pour le gêner et le couvrir; 2^o ne répéter l'accord que lorsque l'harmonie change; 3^o accompagner simplement, sans broderies ni roulades; alors le véritable accompagnement va toujours au bien de la chose; si dans de certains vides on se permet de placer quelques traits de chant, il faut que ce soit en faisant entendre les notes de l'accord; 4^o on doit frapper l'accord sans ar-

pées et généralement de cette manière:



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

Il est tout aussi impossible d'accompagner le récitatif sans connaissance de la composition, que de jouer de l'orgue sans savoir la basse fondamentale.

ARTICLE XIV.

DU GOÛT.

Nous ne pouvons parler du goût, qui doit être le résultat de toutes les études et de tous les travaux, qu'après que l'élève aura acquis ces différentes perfections, et sera assés fort pour pouvoir embrasser la partie esthétique de son art; tant que son intonation ne sera pas parfaitement juste, tant que les doigts et l'archet ne lui obéiront pas spontanément, il s'efforcera en vain d'acquérir du goût qui ne peut s'élever que sur la base d'un mécanisme parfaitement établi: voilà pourquoi nous n'en parlons qu'à la fin de notre ouvrage. Mais afin que l'élève sache quand il est à même de commencer cette étude, et pour lui enseigner en même tems une méthode qu'il suivra avec profit, nous présentons, ici, un résumé des articles précédens. Le jeu du violoncelle exige cinq points différens, et ce n'est qu'en les étudiant avec la plus grande persévérance qu'on approchera de la perfection. Les voici:

- 1^o *Justesse de l'intonation.* (Voyez les Art. 2. 3 et 5.)
- 2^o *Facilité de prendre avec promptitude et justesse toutes les positions dans le manche et avec le pouce. Doigter régulier.* (Voyez les Art. 3. 5. 7 et 8.)
- 3^o *Manière de conduire l'archet.* (Voyez les Art. 4 et 6.)
- 4^o *Accord de l'archet et de la main gauche.*

On entend par là le mécanisme par lequel l'archet et les

doigts de la main gauche se combinent avec la plus grande justesse, quoique leurs mouvemens respectifs soient quelque fois très différens, et que les doigts marchent très vite lorsque l'archet ne procède que très lentement, et ainsi à l'opposé. Ce n'est que lorsque cet accord est établi dans sa plus haute perfection que le jeu sera précis, net, rond et agréable; le moyen d'y parvenir est d'étudier très lentement les passages difficiles.

5^e *Le Gout*. Ce dernier point est l'objet de ce chapitre.

Rousseau (Dict. de Musique, p. 248.) définit très bien comment il se fait que chaque homme à son goût à lui, et que par conséquent on ne saurait disputer sur les goûts; néanmoins, il affirme qu'il y a un *gout général*, sur lequel tous les gens bien organisés s'accordent et le regardent comme la règle de leurs jugemens.

Le suprême principe du bon goût, dans les beaux arts, et conséquemment dans la musique, c'est la simplicité. Tel artiste qui n'est pas capable de jouer une note simplement comme elle est écrite, qui inonde d'ornemens et de broderies un chant simple et sensible, qui tantôt joue des sons harmoniques, du pizzicato ou sul ponticello, tantôt est à une extrémité du manche, tantôt à l'autre, qui se tourmente avec des coups d'archet qui répugnent au caractère du violoncelle, et qui se perd dans les dièses et les bémols, un pareil joueur n'a point encore senti le charme de la simplicité; il offense grièvement le bon goût, et se rend semblable à un danseur de corde, dont on regarde froidement les sauts périlleux sans que le cœur y prenne la moindre part.

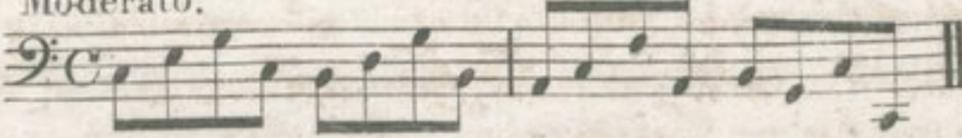
On joue seul (*solo*) dans un concert, ou l'on accompagne un ou plusieurs autres instrumens. Ceci comprend le quatuor, les sonates avec le piano, etc. et le jeu d'orchestre (*tutti* ou *ripieno*.) Lorsque le violoncelle joue *Solo*, il est permis à l'artiste de déployer son agilité, sa force, et de faire valoir la qualité du timbre de son instrument; ceux qui l'accompagnent lui sont subordonnés; mais, quelque brillant qu'il paraisse de vaincre les difficultés dans des passages embarrassans, il est infiniment plus méritoire de tirer un beau son, de *chanter* de son instrument; c'est par là qu'on approche du plus parfait des instrumens, de la *voix humaine*, qui doit être invariablement le prototype de tout musicien.

Lorsqu'au contraire, on accompagne, soit au piano, soit à d'autres instrumens, il faut savoir se résigner pour faire valoir telle ou telle partie qui conduit le chant;

dans le quatuor, toutes les parties jouissent du même privilège, et il n'est pas moins vicieux de jouer trop fort le solo que l'accompagnement. On employe, en général, une nuance de force de moins; de manière que le *forte* se rend par le *mezzo forte*, celui-ci par le *piano* et le *piano* par le *pianissimo*. Enfin, on tirera brusquement l'archet en l'arrêtant au bout de chaque note, excepté dans les passages de chant ou expressément marqué en sens contraire.

Exemple.

Moderato.

Indication. 

Exécution. 

Il nous reste encore à parler du jeu en plein orchestre, qui exige une conduite tout-à-fait opposée. On doit y supprimer tous les agrémens, puisque c'est d'un son moëlleux et d'un coup d'archet plein de vigueur qu'il s'agit. Quand on se trouve obligé de jouer fréquemment le *Tutti* on se servira avec succès d'un archet assez fortement tendu. Les à-vides, qu'on évite dans le solo et même dans les accompagnemens, font très bien à l'orchestre; de la force et de la précision, voilà ce qu'on demande au symphoniste; son individualité, comme artiste, doit s'évanouir devant l'émulation de contribuer, autant que possible, au majeur effet de la totalité.

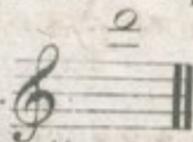
Si un joueur de violoncelle est obligé de jouer souvent comme symphoniste, on ne saurait assez lui recommander de bien faire attention aux règles de la conduite de l'archet; afin qu'obligé de jouer toujours très fort, il ne perde point la souplesse et l'agilité du poignet, qui sont l'âme du jeu délicat.

SUPPLÉMENT.

Heureux l'artiste qui possède un vieux violoncelle italien, tel qu'il est sorti de la main du luthier; il est digne d'envie! La plupart des instrumens qui nous viennent de ce pays sont défigurés par des mains maladroites, et la rare qualité du son que ces anciens et excellens facteurs leurs donnaient n'y est plus; ils n'ont point été égalés jusqu'ici, à plus forte raison surpassés. Les plus fameux et les plus connus étaient, au 17^e siècle, Straduari de Crémone, les Amati, Guarneri, Ruggiere, Martino Popella, Giughiani; et au 18^e Guadagnini. Parmi les allemans, J. Stainer et quelques autres; et en angleterre, W. Forster étaient les meilleurs facteurs des temps modernes. Le violoncelle a pris naissance dans le 17^e siècle; ce n'était point alors un instrument nouvellement inventé, mais une transformation de la gambe. (Viola de gamba.) Il est possible que Tardieu, prêtre français de Tarascon, ait imaginé ce changement avantageux au milieu du 18^e siècle; mais qu'il soit nommément l'inventeur du violoncelle, comme plusieurs le prétendent, ceci est évidemment faux; 1^o parce que sur des tableaux du Raphael, qui mourut en 1520, on voit déjà des anges jouer du violoncelle; 2^o parce que Straduari, le plus fameux luthier, vécut à Crémone au 17^e siècle; et que les autres nommés ci-dessus, travaillèrent tous dans ce tems comme le prouvent les étiquettes que l'on voit dans les vrais violoncelles d'Italie, et dans les excellens violons de Nicolas Amati, qui vécut à Crémone en 1694. Vers l'an 1725, on abolit la cinquième corde *Ré* comme étant inutile; depuis ce tems on s'en tint au nombre de cordes reçu aujourd'hui.

Lorsqu'un violoncelle est bien construit, il s'en suit que la longueur du manche est bien justement déterminée. Dans la seconde position, c'est-à-dire, au premier *Mi* sur la chanterelle, la tierce au-dessus, *Sol* et *Sol* #, doit pouvoir être prise sans une trop grande extension de la main. Une main fort grande exige un violoncelle dont le diapason soit plus long qu'il ne l'est ordinairement, et une main petite un diapason plus court; cependant, même pour la première, le diapason ordinaire est préférable. On voit souvent de bons artistes sur le violon qui, avec des doigts très gros et très grands, jouent parfaitement juste sur un diapason ordinaire, même dans les plus hautes régions. Le diapason ordinaire suivant Dupont est de 26 pouces.

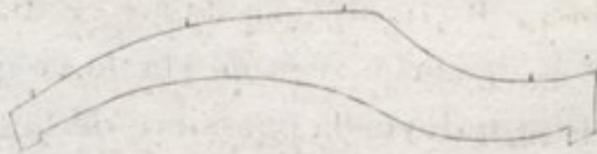
La touche doit être assez longue pour y prendre le *Ré* sur la chanterelle.



Une cannelure dans la touche, sous la corde d'*Ut*, est bonne pour pouvoir attaquer non seulement l'*Ut*, mais aussi la corde *Sol*, en montant fort haut et avec plus de force.

Nous donnons ici, pour les amateurs, le profil d'une pareille touche.

Épaisseur de la touche par-dessous.



Longueur supérieure de la cannelure. 

La distance des cordes de la touche indiquée ci-dessus est juste, cependant elle peut être variée selon la nécessité; mais pour ceux qui aiment à les avoir encore plus distantes, il faudrait que la touche fut plus longue.

Pour un joueur de solo cette distance — de la chanterelle serait suffisante, mais elle serait trop petite pour un symphoniste qui est obligé d'employer souvent la plus grande force, et qui se sert rarement du pouce dont l'emploi est très pénible quand les cordes sont à une plus grande distance de la touche. Il y a des instrumens qui gagnent de cette manière pour la force du ton; mais c'est au luthier de déterminer, dans ce cas, les proportions et de choisir la forme et la hauteur du chevalet, ainsi que la qualité du bois dont il se fait.

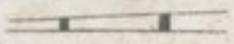
Les variations de la température ont beaucoup d'influence sur chaque instrument; il est pour cet effet, très nécessaire de ne point exposer un violoncelle à l'humidité ou à la chaleur.

En montant un violoncelle, il faut essayer des cordes de diverses grosseurs, parce que tel instrument demande des cordes faibles et tel autre des cordes plus fortes. On fera bien en essayant de ne pas les prendre très fortes; si l'on trouve le son moëlleux et plein on aurait grand tort de le monter plus fortement, attendu que ce n'est point la grosseur de la corde qui rend le ton sonore et moëlleux, mais bien la qualité de l'instrument: en montant un violoncelle trop fort on risquera un double désavantage; d'abord, si le chevalet est haut, la trop grande pression dessus peut enfoncer la table supérieure; ensuite, le traitement, surtout en employant le pouce, devient infiniment plus difficile, et les tons sourds, desquels le meilleur instrument n'est guère exempt, seront augmentés.

De bonnes cordes doivent être claires, sans nœuds et d'un bout à l'autre également fortes. En posant le pouce, l'intervalle d'une quinte qu'il embrasse doit être juste sur tous les points de la touche. Les cordes d'Italie se distinguent aussi bien par leur pureté que par l'odeur spécifique d'huile dont elles sont imbibées.

Lorsqu'on monte un violoncelle, on fait bien de commencer par le *Ré*, d'après lequel les autres cordes se proportionnent entr'elles plus aisément. Pour le *Sol* et l'*Ut* on prend ordinairement le *La* et le *Ré* imperceptiblement plus fort, que le luthier recouvre ensuite d'un fil de laiton. La différence de couvrir la corde d'un fil de laiton ou d'un fil d'argent pur, paraît moins importante que de connaître la force du fil de métal que l'instrument demande.

La juste proportion de la chanterelle au *Sol*, pour la force, est à peu près la suivante:



Cependant, il faut se régler d'après la qualité de son instrument.

Il est bien essentiel que le fil de métal dont les deux grosses cordes sont recouvertes, soit très fortement tendu; s'il se relâche, il en résulte non-seulement un fâcheux tintement, mais aussi la coalition des vibrations de ces cordes est empêchée; rarement on corrige ce défaut en humectant la corde avec de l'huile, ce qui la fait enfler.

Il faut quelquefois enlever la poussière de la colophane et la sueur des doigts attachée aux cordes. Pour cet effet, on laisse tomber quelques gouttes d'huile d'amandes douces sur un morceau d'étoffe de laine, on en frotte doucement la corde depuis le sillet jusqu'au chevalet, sans force ni véhémence, car si la corde s'échauffe elle devient fausse; et on l'essuie avec l'endroit sec de la pièce de laine.

Le chevalet doit être placé, d'après la règle, vis-à-vis de l'échancrure des f ; l'âme doit être posée d'un petit doigt de largeur en arrière du pied droit du chevalet, et la barre horizontale passer sous le pied gauche; mais l'expérience prouve qu'en s'écartant de cette règle et en avançant ou reculant imperceptiblement l'âme ou le chevalet, la qualité du son gagne, quelquefois, considérablement: en avançant le chevalet seulement d'une ligne, vers la touche, le son devient souvent beaucoup plus fort: si on avance l'âme vers le pied du chevalet, l'effet est le même, avec la différence seulement que le son est plus aigu et la force moins sonore: en faisant marcher l'âme du côté des grosses cordes, celles-ci gagnent pour la force, tandis que la chanterelle devient plus faible. Pour porter un violoncelle au plus haut degré de perfection dont il est capable, il faut faire de ces expériences, mais toujours en laisser juges les connaisseurs.

La vraie qualité du son ne se perd point dans ces essais; mais la figure du chevalet, sa hauteur ou largeur, s'il est plus ou moins découpé, si ces pieds sont plus ou moins hauts, si le bois dont il est fait est plus ou moins dur donnent des résultats surprenants.

Le chevalet s'avance ou se recule en le prenant fortement des deux mains, ou bien, si le changement n'importe que de peu de chose, en le frappant doucement avec un instrument de fer; mais l'âme doit toujours être prise avec un outil fait expressément pour cet usage, et dont se servent les luthiers.

La tension des cordes fait incliner le chevalet en avant, surtout lorsque l'instrument est monté fort; quand cette inclination devient si considérable qu'elle saute aux yeux, la qualité du ton y perd beaucoup; il faut alors redresser le chevalet en le serrant fortement des dix doigts, afin de n'en point enlever un pied.

Un chevalet qui se trouve depuis longtemps sur un violoncelle, si d'ailleurs il est bien fait, ne doit jamais être changé, vu que par les années il s'est, pour ainsi dire, identifié avec l'instrument.

La colofane dont les qualités intéressent le joueur de solo beaucoup plus que le symphoniste, ne doit pas attaquer la corde trop fort, sans quoi elle la fait crier ou siffler: elle n'est pas très recommandable quand elle fait beaucoup de poussière. On évitera de s'en servir trop fréquemment, il suffit d'en avoir frotté l'archet six ou huit fois pour jouer plusieurs heures de suite.

POUR MESSIEURS LES AMATEURS.

Je donne ci après une notice de plusieurs ouvrages que je connais pour le violoncelle avec piano concertant, ou violoncelle solo, et avec accompagnement d'orchestre, ou de quatuor, ou de piano; et de plusieurs œuv: de Duos pour deux violoncelles, etc. etc.

Ut majeur.

4^{ta} 1 3 4 0 1 3 4 0 1 2 4 0 1 3 2 1 0 4 2 1 0 4 3 1 0 4 3 1 0

3^{ta} 2 4 2^{da} 1 3 4

4^{ta} 3^{ta} 2^{da} 1^{ma} 2^{da} 3^{ta} 4^{ta}

Nº 1.

Nº 2.

Nº 3.

Nº 4.

Nº 5.

Exercise Nº 5 consists of three staves of music in bass clef. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), then changes to a bass clef. The music features a continuous eighth-note pattern that moves up and down the scale. The second staff continues this pattern, and the third staff concludes with a double bar line and a final note.

Nº 6.

Exercise Nº 6 consists of three staves of music in bass clef. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), then changes to a bass clef. The music features a continuous eighth-note pattern that moves up and down the scale. The second staff continues this pattern, and the third staff concludes with a double bar line and a final note.

Nº 7.

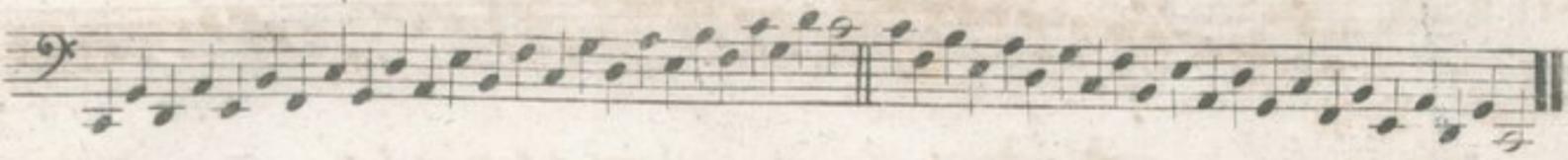
Exercise Nº 7 consists of three staves of music in bass clef. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), then changes to a bass clef. The music features a continuous eighth-note pattern that moves up and down the scale. The second staff continues this pattern, and the third staff concludes with a double bar line and a final note.

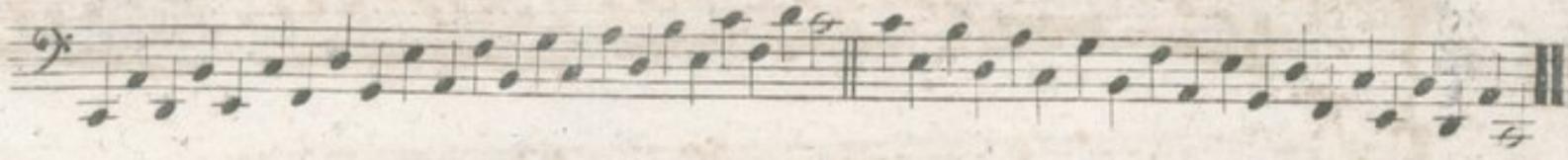
Nº 8.

Exercise Nº 8 consists of two staves of music in bass clef. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), then changes to a bass clef. The music features a continuous eighth-note pattern that moves up and down the scale. The second staff continues this pattern and concludes with a double bar line and a final note.

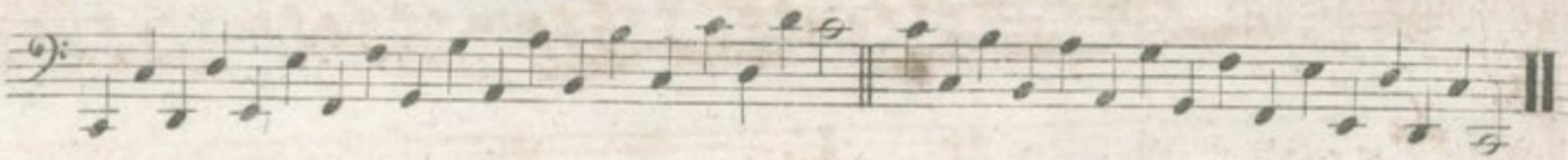
Nº 9.

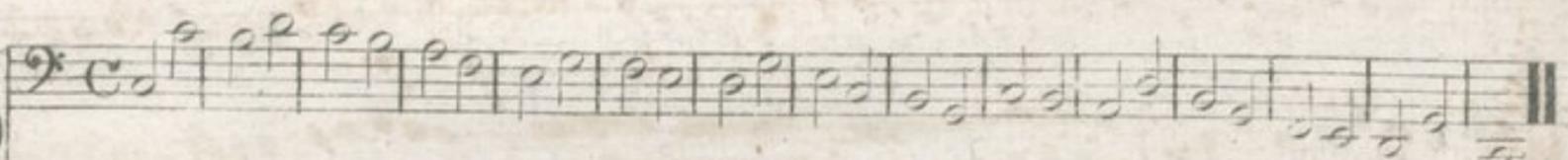
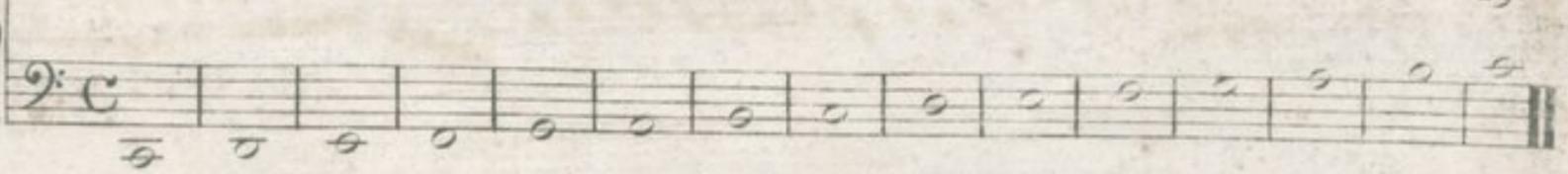
Exercise Nº 9 consists of one staff of music in bass clef. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), then changes to a bass clef. The music features a continuous eighth-note pattern that moves up and down the scale, concluding with a double bar line and a final note.

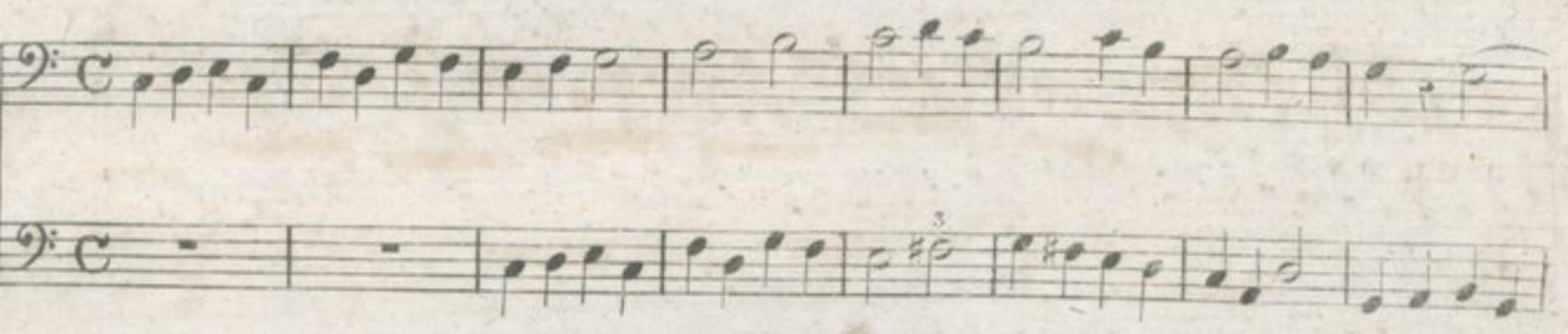
Nº10. 

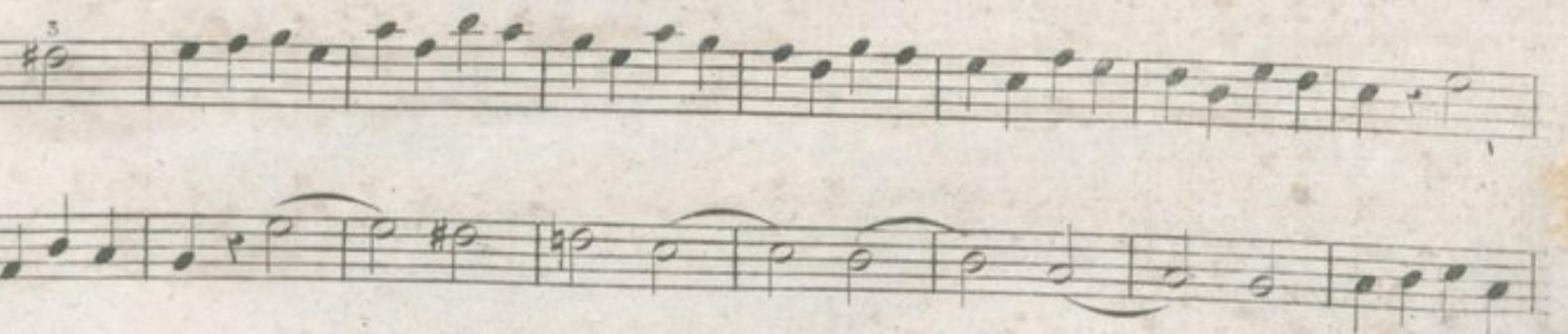
Nº11. 

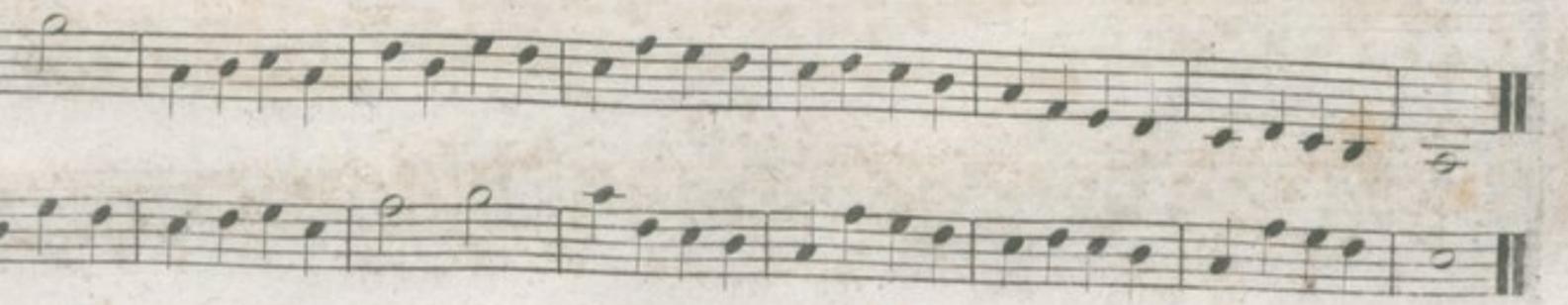
Nº12. 

Nº13. 

Primo. 
Nº14. 
Secundo.

Nº15. 





3^{ta} 1 2 4 1 2 4 1 2 4
 1 3 4 0 1 2 # 0 1 2 1 3 # 1 2 3 3 4 2 1 4 2 1 0 4 2 1 0 4 3 1

3^{ta} 2^{da} 1^{ma} 2^{da} 3^{ta}

La Mineur:

N^o 16.

Nº17.

Sol majeur.

Nº18.

Nº19.

Nº 20.

Mi mineur.

Nº 21.

Nº 22.

Re majeur.

Nº 23.

Nº24.

Si mineur.

Nº25.

Nº26.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth-note patterns and fingerings 2 and 5. The lower staff contains a bass line with dotted rhythms and fingerings 4 and 7.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with fingerings 1, 4, 5, 0, 2, and 3. The lower staff features a bass line with fingerings 4, 1, and 2.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with a fingering of 2. The lower staff features a bass line with fingerings 1 and 0.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with fingerings 1, 0, 2, and 3. The lower staff features a bass line with fingerings 3 and 4.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with fingerings 3 and 2. The lower staff features a bass line with fingerings 1, 1, 4, 2, and 2. The word "2da" is written below the staff.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with fingerings 3, 4, 1, 4, and 2. The lower staff features a bass line with fingerings 4, 3, and 1. The word "2da" is written below the staff.

Seventh system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with a fingering of 3. The lower staff features a bass line with fingerings 1 and 3. The system concludes with a double bar line.

La mineur.

N^o 27.

N^o 28.

Dol.

Mi majeur.

4^{ta} 3^{za} 2^{da} 1^{ma}

4^{ta} 3^{za} 2^{da} 1^{ma} 2^{da} 3^{za} 4^{ta}

Nº31.

3^{za} 2^{da} 1^{ma} 2^{da} 3^{za}

Nº32.

3^{za}

1

2

1

First system of musical notation, two staves with bass clef and key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5.

Second system of musical notation, two staves with bass clef and key signature of two sharps. Includes a '3^a' marking above the second staff.

Third system of musical notation, two staves with bass clef and key signature of two sharps. Includes a '2' marking above the first staff.

Ut mineur.

Fourth system of musical notation, single staff with bass clef and key signature of two sharps. Features a complex sequence of notes and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Markings '4^a', '3^a', '2^{da}', '4^{ma}', '2^{da}', '3^a', and '4^a' are placed below the staff.

N^o 33.

Fifth system of musical notation, two staves with bass clef and key signature of two sharps, in common time (C). The music is simpler, consisting of quarter and eighth notes.

Sixth system of musical notation, two staves with bass clef and key signature of two sharps. Includes a '3^a' marking above the first staff and a '1' marking above the second staff.

Nº34.

3^a 2^{da}

3^a 2^{da}

4 1 3 1 3 2 1 4 3 1 4 2 1 4 2 1

Si majeur.

1 2 4 1 2 4 1 2 | 4 1 2 4 1 2 3 3 2 1 4 2 1 4 2 1

3^a 2^{da} 1^{ma} 2^{da} 3^a

Nº35.

1 2 3 4 2 1 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

Nº 56.

3^a 3^a 3^a 3^a 2^{da}
2^{da}

2^{da} 3^a

Sol# mineur.

3^a 2^{da} 4^{ma} 2^{da} 3^a

Nº 57.

2^{da} 3^a

4^{ta}

2^{da} 3^a

4^{ta} 3^a 2^{da}

Nº 38.

Fa# majeur.

Nº 39.

Nº 40.

3^{za}

2^{da}

Re# mineur.

3^{za} 2^{da} 4^{ta} 3^{za} 2^{da} 1^{ma} 2^{da} 3^{za} 4^{ta}

N^o 41.

1^{ma} 3^{za}

4^{ta}

Nº 42.

The musical score is written in a common time signature (C) and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of seven systems, each with two staves. The upper staff of each system is in the treble clef, and the lower staff is in the bass clef. The notation includes various note values, rests, and ornaments. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second system features more complex rhythmic patterns in the treble staff. The third system continues the melodic development in the treble. The fourth system shows a continuation of the bass line with some melodic movement. The fifth system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The sixth system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The seventh system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment.

Fa majeur.

Nº 45.

Nº 44.

Re mineur.

Nº 45.

Nº 46.

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C) and contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some accidentals. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a simple accompaniment of quarter notes.

The second system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C) and contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some accidentals. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a simple accompaniment of quarter notes.

The third system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C) and contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some accidentals. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a simple accompaniment of quarter notes.

The fourth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C) and contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some accidentals. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a simple accompaniment of quarter notes.

The fifth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C) and contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some accidentals. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a simple accompaniment of quarter notes.

Nº 47.

The first system of music for piece No. 47 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 6/8. The music begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first measure contains a treble clef, a 6/8 time signature, and a series of eighth notes. The second measure continues with eighth notes. The third measure features a treble clef change to a bass clef and a 3/8 time signature, with eighth notes. The fourth measure continues with eighth notes.

The second system of music consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 6/8. The music continues with eighth notes and rests. The key signature remains one flat. The system concludes with a treble clef change to a bass clef and a 3/8 time signature.

The third system of music consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 6/8. The music continues with eighth notes and rests. The key signature remains one flat. The system concludes with a treble clef change to a bass clef and a 3/8 time signature.

The fourth system of music consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 6/8. The music continues with eighth notes and rests. The key signature remains one flat. The system concludes with a treble clef change to a bass clef and a 3/8 time signature.

The fifth system of music consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 6/8. The music continues with eighth notes and rests. The key signature remains one flat. The system concludes with a treble clef change to a bass clef and a 3/8 time signature.

The sixth system of music consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 6/8. The music continues with eighth notes and rests. The key signature remains one flat. The system concludes with a treble clef change to a bass clef and a 3/8 time signature.

Si b majeur.

Nº 48.

Nº 49.

This page contains a handwritten musical score for N° 49, consisting of six systems of piano accompaniment. Each system is written for two staves: a treble staff (top) and a bass staff (bottom). The music is in a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3. Some notes have accents or slurs above them. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth system.

Two staves of piano introduction music in bass clef, one flat key signature. The music features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more melodic line in the left hand.

Sol mineur.

Fingerings for exercise No. 50. The notation shows finger numbers (1-5) and thumb (0) for various notes across the staff.

Nº50.

Exercise No. 50, consisting of two staves of music in bass clef, one flat key signature, and 3/8 time signature. The music is characterized by eighth-note patterns.

Two staves of piano introduction music in bass clef, one flat key signature. The music features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more melodic line in the left hand.

Nº51.

Exercise No. 51, consisting of two staves of music in bass clef, one flat key signature, and common time signature. The music features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more melodic line in the left hand.

Two staves of piano introduction music in bass clef, one flat key signature. The music features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more melodic line in the left hand.

Exercise No. 52, consisting of two staves of music in bass clef, one flat key signature, and common time signature. The music features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more melodic line in the left hand.

Mi b majeur.

4^{ta} 3^{za} 2^{da} 1^{ma}

4^{ta} 3^{za} 2^{da} 1^{ma} 2^{da} 3^{za} 4^{ta}

Nº 52.

Nº 53.

First system of musical notation. The upper staff contains a complex, rapid sixteenth-note passage with various ornaments and fingerings. The lower staff contains a more melodic line with some rests.

Second system of musical notation. The upper staff continues the rapid sixteenth-note passage. The lower staff has a melodic line with a fermata. A "2da" marking is present below the upper staff.

Third system of musical notation. The upper staff continues the rapid sixteenth-note passage. The lower staff has a melodic line with a fermata. A "2da" marking is present below the upper staff.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the rapid sixteenth-note passage. The lower staff has a melodic line with a fermata.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues the rapid sixteenth-note passage. The lower staff has a melodic line with a fermata.

Sixth system of musical notation. The upper staff continues the rapid sixteenth-note passage. The lower staff has a melodic line with a fermata. A "2da" marking is present below the upper staff.

Ut mineur.

4^a 1 2 4 3^a 1 2 2^{da} 1 3 4 2 2 2 1 2 1 0 2 1 3

4^a 3^a 2^{da} 1^{ma} 2^{da} 3^a 4^a

N^o 54.

2^{da}

2^a

2^a

2^a

N^o 55.

tr *F* *Dol.* *p*

tr *Dol.* *p* 2^{da}

The first system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with several trills (tr) and slurs. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

La b majeur.

The second system begins with a treble clef and a key signature of two flats. It features a series of notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamic markings such as *f* and *3^{za}*.

Nº56.

The third system is marked with a 3/4 time signature. It includes a treble clef and features various articulations and fingerings, including *2^{da}*, *4^{ma}*, and *3^{za}*.

The fourth system continues with a 3/4 time signature. It features a treble clef and complex rhythmic patterns with slurs and fingerings, including *3^{za}*.

The fifth system is in 3/4 time and features a treble clef. It includes various articulations and fingerings, such as *3^{za}*, *2^{da}*, and *2^{da}*.

The sixth system continues in 3/4 time with a treble clef. It features various articulations and fingerings, including *2^{da}*, *3^{za}*, and *3^{za}*.

Nº57. *Dol.* *p* *sF.*

Fa mineur. *4^{ta}* *3^{za}* *2^{da}* *1^{ma}* *2^{da}* *3^{za}* *4^{ta}*

Nº58. *3^{za}* *3^{za}* *3^{za}* *3^{za}*

2^{da} *2^{da}* *2^{da}* *3^{za}* *2^{da}* *3^{za}* *3^{za}*

2^{da} *2^{da}* *2^{da}* *2^{da}*

Nº 59.

2da 2da 2da

2da 3za 3za

2da

2da 3za 2da

2da 2da 2da 3za

3za

Re b majeur.

A single musical staff in bass clef, Re b majeur. It contains a sequence of notes with fingerings (1-5) and accents (+) above them. Below the staff, the following fingerings are indicated: 4^{ta}, 3^{za}, 2^{da}, 1^{ma}, 2^{da}, 3^{za}, 4^{ta}.

Nº 60.

Exercise Nº 60, consisting of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a complex rhythmic pattern with slurs and fingerings. The lower staff is in bass clef and contains a simpler accompaniment. Fingerings 3^{za} and 2^{da} are indicated below the upper staff.

A musical staff in bass clef with slurs and fingerings (1, 2, 3) above the notes. A 3^{za} fingering is indicated below the staff.

Nº 61.

Exercise Nº 61, consisting of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a complex rhythmic pattern with slurs and fingerings. The lower staff is in bass clef and contains a simpler accompaniment. A 2^{da} fingering is indicated below the upper staff.

A musical staff in bass clef with slurs and fingerings (1, 2, 3) above the notes. A 3^{za} fingering is indicated below the staff.

A musical staff in bass clef with slurs and fingerings (1, 2, 3) above the notes. A 2^{da} fingering is indicated below the staff.

A musical staff in bass clef with slurs and fingerings (1, 2, 3) above the notes. A 2^{da} fingering is indicated below the staff.

3za

2da

Si b mineur.

3za 2da 1ma 2da 3za

Nº 62.

3za tr

tr

Nº 63.

The musical score consists of seven systems of grand staves. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, slurs, and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. Some notes are marked with '2da' or '3ra', likely indicating second and third endings or specific fingerings. The score concludes with a double bar line and a key signature change to two flats (B-flat, E-flat).

First system of musical notation. The upper staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a series of eighth-note chords. The lower staff is also in bass clef and contains a melodic line with a slur over the first two notes and a sharp sign above the first note.

Second system of musical notation. The upper staff continues the eighth-note chordal pattern. The lower staff continues the melodic line with a slur and a sharp sign above the first note.

Third system of musical notation. The upper staff continues the eighth-note chordal pattern. The lower staff continues the melodic line with a slur and a sharp sign above the first note.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the eighth-note chordal pattern. The lower staff continues the melodic line with a slur and a sharp sign above the first note. A '2da' marking is present below the lower staff.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues the eighth-note chordal pattern. The lower staff continues the melodic line with a slur and a sharp sign above the first note.

Sixth system of musical notation. The upper staff continues the eighth-note chordal pattern. The lower staff continues the melodic line with a slur and a sharp sign above the first note.

Etudes en employant le pouce.

Tempo
di minuetto.

Trio.

Meno D:C:

Andante.

Andantino.

The musical score is written for piano and consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Andantino.' The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system begins with a treble staff containing a melodic line with slurs and a bass staff with a more rhythmic accompaniment. The second and third systems continue this pattern with increasingly complex textures. The fourth system concludes with a 'fine.' marking. The fifth, sixth, and seventh systems feature dense, rapid passages in the treble staff, often with slurs, while the bass staff provides a steady accompaniment. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings typical of 18th or 19th-century manuscript notation.

Andantino D.C.

Allegro.

fine.

Allegro D.C.

Andante.

Cantabile. Dol.

The first system consists of two staves. The treble staff features a melodic line with slurs and accents, including a triplet of eighth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with slurs and a triplet of eighth notes.

The second system continues the piece. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff features a more active accompaniment with slurs and accents.

The third system shows the continuation of the musical piece. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff features a more active accompaniment with slurs and accents. A dynamic marking of *f* is present.

The fourth system includes dynamic markings. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff features a more active accompaniment with slurs and accents. Dynamic markings include *Ritard.* and *pp*.

The fifth system includes dynamic markings. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff features a more active accompaniment with slurs and accents. Dynamic markings include *f*, *Dim.*, and *p*.

Andante.

2da 4ma 4ma

2

2

1 2 3 4 1

2da 2da 1 2 4 1

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a complex melodic line with many slurs and ornaments. The lower staff is in bass clef and contains a simpler accompaniment line.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with various fingerings (1-5) and slurs. The lower staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation. The upper staff features a series of slurred eighth notes. The lower staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The upper staff has a dense melodic texture with many slurs and fingerings. The lower staff continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation. The upper staff concludes with a melodic phrase. The lower staff continues the accompaniment. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is written below the upper staff.

Allegro.

The musical score is written for piano and consists of eight systems of staves. The first system is marked 'Allegro.' and begins with a treble clef and a common time signature (C). The piece is in a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4). There are also rests and longer note values. The second system continues the piece with similar rhythmic complexity. The third system features a change in clef to a treble clef for the upper staff and a bass clef for the lower staff. The fourth system returns to a grand staff with a bass clef for both staves. The fifth system features a change in time signature to 3/4. The sixth system continues in 3/4 time. The seventh system features a change in time signature to 3/8. The eighth system concludes the piece with a final cadence. Dynamic markings such as 'p' (piano) and '2da' (second) are present throughout the score.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various rhythmic patterns and fingerings, with a '3' marking above a triplet in the treble clef.

Second system of musical notation, including a trill marked 'tr.' in the treble clef. The bass clef continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation, showing a dense texture with rapid sixteenth-note passages in the treble clef.

Fourth system of musical notation, featuring a crescendo ('Cres.') and five '2da' markings above the treble clef staff.

Fifth system of musical notation, including a forte ('F') dynamic marking and a trill ('tr.') in the treble clef.

Sixth system of musical notation, featuring a piano ('P') dynamic marking and a 'Dol.' (dolce) marking above the treble clef.

Seventh system of musical notation, including a crescendo ('Cres.') and a forte ('F') dynamic marking.

The image displays a page of handwritten musical notation, likely for a piano. It consists of eight systems of staves, each system containing two staves (treble and bass clef). The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and ornaments. Dynamics like 'p' (piano) are indicated. Specific ornaments are labeled with 'tr' (trill) and '3^{za}' (triple ornament). Fingerings are indicated with numbers 1, 2, and 3. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a trill (tr) and a fermata. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. A 'Cres.' (Crescendo) marking is present in the bass staff.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a fermata. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. A 'F' (Forte) marking is present in the bass staff.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a fermata. The bass staff contains a rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a trill (tr) and a fermata. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. A '2da' (seconda) marking is present in the treble staff, and a 'p' (piano) marking is present in the bass staff.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a fermata. The bass staff contains a rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a fermata. The bass staff contains a rhythmic accompaniment.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments.

Second system of musical notation, consisting of two staves. Similar to the first system, it shows a highly technical upper staff and a supporting lower staff.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues with intricate melodic patterns. The lower staff includes dynamic markings: *f* (forte) and *Dim.* (diminuendo).

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has dynamic markings *p²* and *p*. The lower staff features a dense texture of chords and arpeggios.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff includes fingerings and the marking *2da*. The lower staff continues with complex chordal textures.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff ends with a trill, indicated by a wavy line and the word *tr.* The lower staff concludes the piece with a series of chords.

This page contains a handwritten musical score for a piece, likely a keyboard or lute work, consisting of 13 staves. The notation is in a historical style, featuring treble clefs for the first 12 staves and a bass clef for the final staff. The music is written in common time (C) and consists of a continuous sequence of sixteenth-note patterns, often grouped in pairs or fours. Performance instructions are written in French: "2da" appears on the first, second, and third staves; "Poussez." appears on the second, third, seventh, and eighth staves. The eighth staff includes triplets, indicated by the number "3" above groups of three notes. The manuscript shows signs of age, with some staining and a slightly faded ink. At the bottom center, there is a small handwritten number "135" followed by a vertical line and the letter "R".

Three staves of musical notation in treble clef. The first staff contains a sequence of sixteenth-note chords. The second and third staves continue this pattern with specific fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5. The notation includes slurs and accents.

Etude pour le 4^{me} doigt en employant le pouce.

Ten staves of musical notation in bass clef. The first staff includes a key signature of two flats and a common time signature. The notation consists of sixteenth-note patterns with various fingerings and slurs. A double bar line is present in the fourth staff. The piece concludes with a double bar line and a fermata in the tenth staff.

Allegro.

2^{da}

3^{za}

4^{ta}

3^{za}

2^{da}

2^{da}

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

