



QUELQUES NOTES

sur différents points importants

de la Technique Générale du

VIOLONCELLE

PAR

PAUL BAZELAIRE

Professeur au Conservatoire National de Musique de Paris

Prix net: 5 fr.



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

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

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

Imprimerie Française de Musique





QUELQUES NOTES

sur différents points importants

de la Technique Générale du

VIOLONCELLE

PAR

PAUL BAZELAIRE

Professeur au Conservatoire National de Musique de Paris

Prix net : 5 fr.



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

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

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

Imprimerie Française de Musique

AVANT PROPOS

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

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

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

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

P. B.

TABLE DES MATIÈRES

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

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

Auteurs

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

 Ronchini
 Guy Ropartz
 Rubinstein
 Jean Rivier
 Leo Sachs
 St Saëns

 Florent Schmitt
 Schubert
 Schumann

 Sënaillé - Salmon
 Sinigaglia
 Sokolow
 Tartini
 L. Thirion
 Valensin
 L. Vierne
 Ch. M. Widor

Oeuvres

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

Editeurs

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

 A. Durand & fils
 A. F. Mathot

 A. Durand & fils

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

 Max Eschig
 A. Durand & fils
 id.
 id.

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

QUELQUES NOTES

sur différents points importants
de la technique générale du VIOLONCELLE

PAUL BAZELAIRE

Professeur au Conservatoire national de musique de Paris

I. POSITION DE LA MAIN GAUCHE

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

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

II. PRÉCISION DU JEU

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

III. DÉMANCHÉ

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

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

IV. CHANGEMENT DE CORDES

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

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



Bach
Allemande



Gruet
Ecole du mécanisme

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

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

Dvorak Concerto

idem.

d'Albert Concerto

H. Renié Sonata.

V.- ARTICULATION

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

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

VI.- JUSTESSE

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

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

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

VII.- DOUBLES CORDES

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

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

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

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

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

VIII. - VIBRATO

- 10. La bonne position de la main gauche (voir note spéciale) favorise le mouvement égal et allongé du vibrato, principalement du vibrato du premier doigt.
- 11. Le pouce ne doit jamais s'appuyer sur le manche dans le vibrato, le vibrato prenant son point d'appui au coude et réclamant la plus complète indépendance du mouvement jusqu'à l'extrémité du doigt.

IX. - BEAUTÉ DU SON

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

X. - GLISSANDO

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

XI. - TENSION DE L'ARCHET

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

XII. - CLARTÉ DU SON

- 16. Pour obtenir la plus grande clarté dans l'émission du son, trois choses sont indispensables:
 - a) Mettre de la colophane avant chaque exécution.
 - b) Essuyer soigneusement sur la corde l'ancienne colophane.
 - c) Appuyer au maximum les doigts de la main gauche.

XIII. — POSITION DE L'ARCHET

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

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

XIV. — AMPLEUR

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

XV. — EXPRESSION

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

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

XVI. — ACCORDS

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

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

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

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

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

XVII. — SAUTILLÉ

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

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

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

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

Le poignet et l'avant bras doivent rester hauts.

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

XVIII. — STACCATO

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

XIX. — ACCENTS

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

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

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

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

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

26. Il faut distinguer deux sortes d'accents:

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

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

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

note syncopée Point d'appui important id. du rythme Points d'appui secondaires du rythme

Boëllmann
Variations symphoniques

temps fort note syncopée Point d'appui du rythme id. temps fort

Lalo
Concerto

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

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

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

Son importance musicale peut et doit être considérable.

27. L'accent expressif se place:

a) Sur toutes les appoggiatures supérieures ou inférieures.

Musical score for Max Bruch's "Kol Nidrei". The score is in 3/4 time and features a bassoon part and a piano accompaniment. The bassoon part has a melodic line with a grace note (marked with a '+') on the eighth note of the first measure. The piano accompaniment is marked *pp*. The key signature has one flat (B-flat).

Max Bruch
Kol Nidrei

Musical score for G. Fauré's "Élégie". The score is in 3/4 time and features a horn part and a piano accompaniment. The horn part has a melodic line with a grace note (marked with a '+') on the eighth note of the first measure. The piano accompaniment is marked *ff*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

G. Fauré
Élégie

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

Musical score for F. Schmitt's "Chant élégiaque". The score is in 3/4 time and features a horn part and a piano accompaniment. The horn part has a melodic line with a grace note (marked with a '+') on the eighth note of the first measure. The piano accompaniment is marked *mf*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

F. Schmitt
Chant élégiaque

Musical score for "idem.". The score is in 3/4 time and features a bassoon part and a piano accompaniment. The bassoon part has a melodic line with a grace note (marked with a '+') on the eighth note of the first measure. The piano accompaniment is marked *p*. The key signature has one flat (B-flat).

idem.

Musical score for A. Marsick's "Improvisation et final". The score is in 3/4 time and consists of three staves: a single melodic line on a soprano staff and a piano accompaniment on grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked *mf*. The key signature has one sharp (F#).

A. Marsick
Improvisation
et final

c) Sur la note syncopée.

Musical score for Dvorak's Concerto. The score is in 2/4 time and consists of three staves: a single melodic line on a soprano staff and a piano accompaniment on grand staff. The tempo is marked *f*. The key signature has two sharps (D major). The piano part features triplet markings in the bass line.

Dvorak
Concerto

Musical score for G. Fauré's "Elégie". The score is in 3/4 time and consists of three staves: a single melodic line on a soprano staff and a piano accompaniment on grand staff. The tempo is marked *cresc.*. The key signature has two flats (B-flat major).

G. Fauré
Elégie

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

Musical score for Schumann's Concerto. The score is in 3/4 time and consists of three staves: a single melodic line on a soprano staff and a piano accompaniment on grand staff. The tempo is marked *fp*. The key signature has two flats (B-flat major). The piano part features triplet markings in the bass line.

Schumann
Concerto

Musical score for d'Albert's Concerto. The score is in 3/4 time and consists of three staves: a single melodic line on a soprano staff and a piano accompaniment on grand staff. The tempo is marked *v.*. The key signature has two flats (B-flat major). The piano part features triplet markings in the bass line.

d'Albert
Concerto

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

Bach
Menuet

Jongen
Concerto

Bohn
Comme la nuit

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

fondamentale
Bach
Allemande

fondamentale
Bach
Prélude

fond. *fond.* *note de basse* *note de basse* *note de basse* *fond.* idem.

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

Bach
Prélude

G. Fauré
Sicilienne

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

Schubert
Andante

C. Chevillard
Pièce en si m. p.

(i) Sur les têtes de liaisons.

Bach
Bourrée

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

Musical score for Ch. M. Widor's "Soirs d'Alsace". The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line in the upper voice with a slow anticipation (marked with a '+' sign) leading into a note with expressive value. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

Ch. M. Widor
Soirs d'Alsace

k) Sur l'échappée lente.

Très large.

Musical score for L. Vierne's "Sonate". The score is in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It is marked "Très large". The melodic line features a slow escape (marked with a '+' sign) and a piano accompaniment with chords and moving lines.

L. Vierne
Sonate

Musical score for Van Goëns' "III^e Concerto". The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with a slow escape (marked with a '+' sign) and a piano accompaniment with chords and moving lines.

Van Goëns
III^e Concerto

l) En général, et dans les mouvements lents:

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

Musical score for P. Hillemaacher's "Légende". The score is in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a leap followed by a descending step (marked with a '+' sign) and a piano accompaniment with chords and moving lines.

P. Hillemaacher
Légende

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

L. Vierne
Sonate

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

Lent

Valeur expressive très faible

F. Ronchini
Adagio et Final

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

Lento

Valeur expressive nulle

Tartini
Concerto
(cadence de Grützmacher)

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

Lento

Bach
Sarabande

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

XX. — POINTE

29. La pointe de l'archet a des ressources illimitées. La plus grande variété d'accents se trouve dans la seconde moitié de l'archet.

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

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

30. Les trois meilleurs exercices de la pointe sont :

a) Le mordant *ff* incisif et aussi bref que possible de l'extrême pointe, un coup d'archet par note et en enlevant l'archet de la corde entre chaque note.

b) Le grand détaché de l'avant-bras, du milieu à la pointe, *ff*, en tirant et en poussant avec le maximum de rapidité, en arrêtant le mouvement très brusquement et en pleine force, et surtout en maintenant, dans l'immobilité de l'archet, entre deux mouvements, la pression la plus vigoureuse.

c) Le crescendo en tirant, avec le *ff* à la pointe, puis le diminuendo en poussant, et cela le plus lentement possible.

XXI. — PIZZICATO

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

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

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

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

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

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

XXII. — DOIGTÉ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Allegro

Boëllmann
Sonate

Allegro con moto

Ch. M. Widor
Valse

Animé

L. Thirion
Sonate

b) Sur les têtes de liaisons.

Allegro molto

Ch. René
Suite en ré
majeur

Assez vif

G. Hüe
Scherzo

c) Sur les accents rythmiques.

Avec mouvement

P. Hillemacher
Bohémienne

Vivo

J. Cassado
Fantaisie Andalousse

38. Ne pas faire deux démanchés de suite.

Lorsqu'on y est obligé par l'écart des notes ou que ce doigté offre quelque avantage, couper l'un des démanchés par un coup d'archet différent.

Allegro *à éviter* *bon*

Van Goëns II^d Concerto

39. Préférer le démanché facile et l'extension au changement de cordes.

Th. Dubois Suite concertante

40. Préférer le changement de cordes au démanché difficile.

Bach Allemande II^a

41. Ne pas couper par un démanché deux ou trois notes rapides conjointes; démancher avant ou après, s'il y a lieu.

Vivace *à éviter* *bon*

Bach Gigue

à éviter *bon*

idem.

Allegro *à éviter* *bon*

Boëllmann Sonate

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

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

à éviter

Allegro molto

bon

Rachmaninoff
Sonate

à éviter

Andante

bon!

Ch. M. Widor
Romance
Pathétique

Possible dans les mouvements très lents

Adagio

Schumann
Chant du soir

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

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

Rubinstein
Sonate

A. Chapuis
Sonate

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

mf

Rachmaninoff
Sonate

Andante

ff appassionato

ff

E. Coors
Lied

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

Andante

f

G. Cui
Cantabile

Allegretto

II^a *I^a*

A. Bruneau
Sérénade

Andantino

Musical score for H. Février's "Lamento". The piece is in 3/4 time and features a piano introduction. The score is written for a single melodic line and piano accompaniment. The melodic line begins with a piano (*p*) dynamic and a glissando leading to a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment consists of chords and single notes. The title "H. Février Lamento" is printed to the right of the score.

Andante

Musical score for St Saëns' "IIe Concerto". The piece is in 3/4 time and features a piano introduction. The score is written for a single melodic line and piano accompaniment. The melodic line begins with a piano (*p*) dynamic and a glissando leading to a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment consists of chords and single notes. The title "St Saëns IIe Concerto" is printed to the right of the score.

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

Musical score for Grieg's "Sonate". The piece is in 3/4 time and features a piano introduction. The score is written for a single melodic line and piano accompaniment. The melodic line begins with a piano (*p*) dynamic and a glissando leading to a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment consists of chords and single notes. The title "Grieg Sonate" is printed to the right of the score.

Musical score for Guy Ropartz's "Sonate en sol mineur". The piece is in 3/4 time and features a piano introduction. The score is written for a single melodic line and piano accompaniment. The melodic line begins with a piano (*p*) dynamic and a glissando leading to a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment consists of chords and single notes. The title "Guy Ropartz Sonate en sol mineur" is printed to the right of the score.

Brahms
Sonate en mi mineur

Grave

Eccles-Salmon
Grave

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

Schumann
Concerto

Andante

G. Fauré
Lamento

Musical score for **d'Albert Concerto**. The score is written for a single melodic line (likely violin) and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The melodic line includes triplets and slurs.

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

Musical score for **Böllmann Variations symphoniques**. The score is for a single melodic line and piano accompaniment. It includes tempo markings: **Andantino rall.** and **a Tempo**. The piano part has a steady eighth-note accompaniment. The melodic line features slurs and fingerings (1, 2, 3, 4).

Musical score for **Th. Dubois Sonate**. The score is for a single melodic line and piano accompaniment. The piano part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The melodic line includes slurs and fingerings.

Musical score for **Schumann Concerto**. The score is for a single melodic line and piano accompaniment. The piano part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The melodic line includes slurs and fingerings.

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

Points d'appui du rythme

Boëllmann
Variations
symphoniques

ou

idem.

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

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

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

L. Delune
Poème

A. Reuchsel
Poème héroïque

P. de Maleingreau
Sonate

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

Two staves of music. The top staff is a single melodic line with a glissando (marked with a '+' and a line) connecting two notes. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and moving lines.

Schumann
Concerto

Two staves of music. The top staff is a single melodic line with a glissando (marked with a '+' and a line) connecting two notes. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and moving lines.

L. Forino
II^e Concerto

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

A single staff of music showing a syncopated note with a glissando (marked with a '+' and a line) connecting it to the next note.

St Saëns
II^e Concerto

A single staff of music showing a syncopated note with a glissando (marked with a '+' and a line) connecting it to the next note.

idem.

A single staff of music showing a syncopated note with a glissando (marked with a '+' and a line) connecting it to the next note.

Mendelssohn
Sonate
en si bémol

A single staff of music showing a syncopated note with a glissando (marked with a '+' and a line) connecting it to the next note.

idem.

49. L'anticipation lente participe quelque peu à la valeur expressive de la note suivante et peut être précédée, s'il y a lieu, du glissando ascendant ou descendant.

Andante

ff

Boëllmann
Sonate

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

p

Mendelssohn
Sonate
en si bémol

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

Andantino

expressif

J. Huré
1^{re} Sonate

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

bon

à éviter

R. Ducasse
Romance

idem.

M. d'Ollone
Elégie.

bon

A. Le Guillard
Esquisse

à éviter

idem.

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

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

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

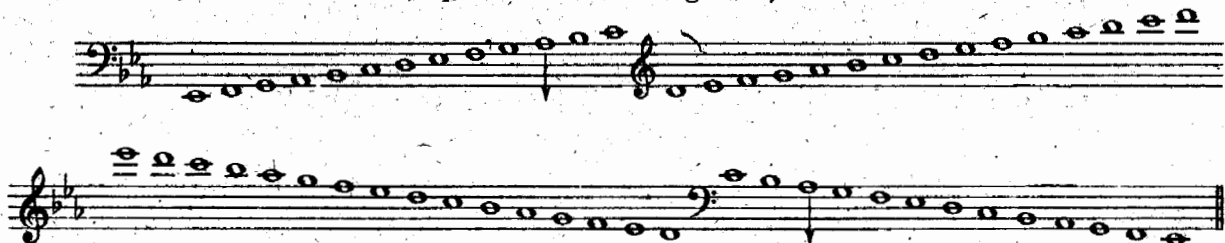
1^o Les gammes majeures et les gammes mineures (mélodiques) dont les notes, correspondant aux cordes du violoncelle et situées au-dessus de la première note de la gamme, ne sont ni diésées, ni bémolisées.

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

Même exemple dans une gamme mineure mélodique:

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

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



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

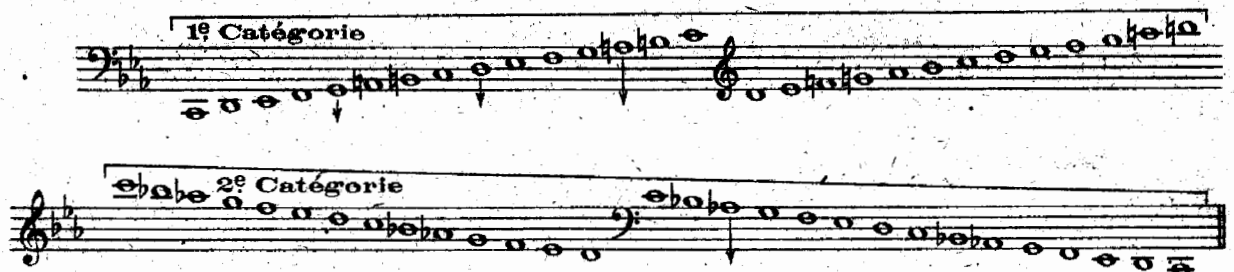


Exemple d'une gamme majeure dans laquelle trois notes -sol ré et la- sont altérées:



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

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



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

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

tonique qui, sur la 1^{re} corde, tombe sous le 3^e doigt

Les gammes de la troisième catégorie se conforment au doigté des deux premières catégories, selon que la montée ou la descente de la gamme se place dans l'une ou dans l'autre de ces catégories.

2^e Catégorie

1^e Catégorie

ou, si on enchaîne la montée à la descente de la gamme: etc.

56. S'il n'y a pas extension obligatoire, franchir un ton avec deux doigts jusqu'au premier ton fa-sol inclusivement rencontré sur la première corde. Au dessus de cet intervalle, prendre un seul doigt pour franchir indifféremment un ton ou demi ton.

XXIII. COUPS D'ARCHET

57. En matière de coups d'archet on ne peut guère poser de principes absolus. Si nous donnons les bases et règles principales d'après lesquelles on peut établir les coups d'archet d'un morceau l'application en sera toujours soumise au goût et à l'adresse du violoncelliste.

58. D'une manière générale, il faut tenir compte:

- a) Du mouvement plus ou moins vif, plus ou moins lent du morceau.
- b) De la physionomie de la phrase musicale.
- c) De son accentuation rythmique.
- d) De son accentuation expressive.
- e) De sa plus ou moins grande intensité.
- f) De l'aisance et de la respiration de chaque note.
- g) Du glissando (dans les mouvements lents).
- h) Du démanché (dans les mouvements vifs).
- i) Du changement de cordes.

Les sept premiers points régissent la liaison. Les deux derniers se combinent avec elle

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

Allegro

Haydn Concerto

l'accent expressif

Adagio

Locatelli, Sonate

ou le temps fort.

Vivace

F. Le Borne Sonate

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

Allegro

L. Sachs Sonate

Lalo Concerto

ou un changement de cordes.

Grazioso

R. Hahn Variations chantantes

Allegro molto

Rachmaninoff
Sonate

d'Ambrosio
Aria

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

Moderato

Rachmaninoff
Sonate

Très modéré

P. Dukas
Villanelle

L. Vierne
Sonate

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

Adagio

A. Reuchsel
Sonate

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

Adagio

M. Bruch
Kol Nidrei

Andante

A. Glazounow
Elégie

Moderato

H. Sokolow
Suite

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

a) La note syncopée.

Décidé

J. Jongen
Concerto

Adagio

M. Bruch
Kol Nidrei

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

Allegro agitato

Grieg
Sonate

Allegretto

F. Le Borne
Sonate

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

Allegro moderato

St Saëns
IIe Concerto

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

Très vif *p* Senaillé
Allegro spiritoso

Allegro *mf* Haydn
Concerto

f Akimenko
Intermezzo

Allegretto *p* G. Pierné
Sérénade

Allegro *mf* Sinigaglia
Humoresque

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

Allegro

f J. Rivier
Sonate

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

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

Schumann
Concerto

idem.

f marcato

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

à atténuer (note n'ayant aucune valeur expressive et précédant immédiatement l'accent rythmique.)

Modéré

R. Chansarel
Sicilienne

p

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

Largo

à atténuer (note de passage)

Bach
Sarabande

p

Largo

à souligner (note ayant le caractère d'une appoggiature.)

idem.

p

III^a

à atténuer (note de chute de la phrase précédente)

d'Albert
Concerto

p ma espressivo

pp

à souligner (note de tête de la phrase suivante, supportant tout le poids de la valeur expressive enlevée à la note précédente par le fait de la virgule.)

idem.

p ma espressivo

pp

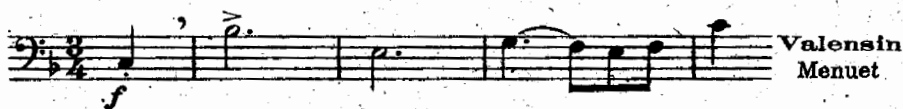
66. Pour établir la longueur de la liaison, tenir compte:

a) Que chaque note ou groupe de notes doit toujours respirer avec aisance, même dans les mouvements les plus rapides.

b) Qu'il est préférable, dans tous les cas, d'avoir à sa disposition trop d'archet que pas assez.

c) Que le son augmente d'intensité, à égalité de pression, à mesure qu'on tire l'archet plus rapidement.

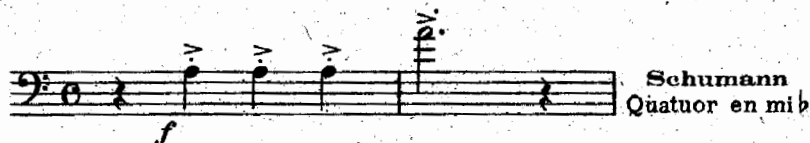
67. On augmente la puissance de l'accent rythmique en piquant la note précédant cet accent.



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



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



Moderato

Pergolèse
Aria

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

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

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

Dans tout ces cas, se rappeler que la pointe de l'archet offre les plus fécondes ressources. D'une façon générale, d'ailleurs, les coups d'archet légers, les phrases délicates, les accents *pp*, les groupes de notes à détailler avec finesse se placent vers la pointe.

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

Allegro

Two staves of musical notation in G major, 2/4 time. The first staff starts with a treble clef and a common time signature, followed by a key signature change to G major. It contains a series of rapid eighth notes with a dynamic marking of *p*. The second staff continues the series with a dynamic marking of *pp*. The piece is identified as "Popper Concerto".

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

Très vif

Two staves of musical notation in G major, 3/8 time. The first staff starts with a treble clef and a common time signature, followed by a key signature change to G major. It contains a series of rapid eighth notes with dynamic markings of *p*, *f*, *p*, *f*, *cresc.*, *sf*, *mf*, and *pp*. The piece is identified as "Schumann La Source".

XXIV. — TRAVAIL

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

Justesse.

Articulation.

Démarchés rapides.

Clarté parfaite, spécialement dans les changements de cordes.

Egalité.

Souplesse.

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

Ni vibrato, ni expression, ni nuances.

Travail *p*.

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

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

Two staves of musical notation in G major, 2/4 time. The first staff starts with a treble clef and a common time signature, followed by a key signature change to G major. It contains a series of rapid eighth notes with dynamic markings of *p* and *pp*. The piece is identified as "A. Reuschel Sonata".

Même trait avec les valeurs de notes égalisées:

Two staves of musical notation in G major, 2/4 time. The first staff starts with a treble clef and a common time signature, followed by a key signature change to G major. It contains a series of rapid eighth notes with dynamic markings of *p* and *pp*. The piece is identified as "A. Reuschel Sonata".

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

1^o et 2^o notes, 3^o et 4^o etc.

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

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

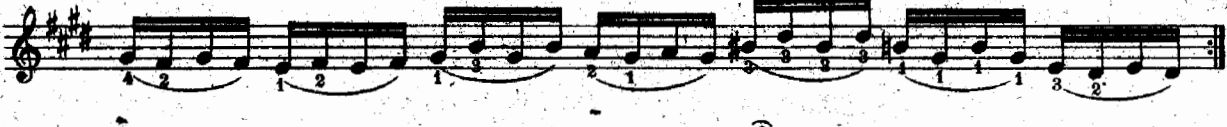
même doigté

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

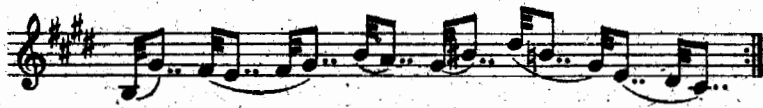
Même trait renversé



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



même doigté



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

Travail horizontal

Ch. M. Widor
Intermezzo

Travail vertical

Travail horizontal

St. Saëns
I^{er} Concerto

Travail vertical

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

Travail horizontal

Dvorak
Concerto

Travail vertical

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

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

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

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

78. Tableau de quelques rythmes à appliquer:

a) Aux divisions binaires:

compter à deux
par croches

compter à deux
par noires

compter à trois
par croches

compter à deux
par croches

compter à quatre
par croches

b) Aux divisions ternaires:

compter à quatre
par croches

compter à trois
par noires

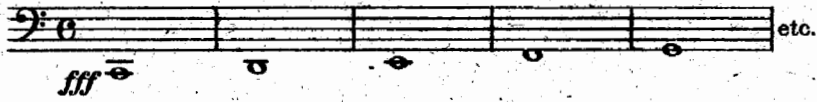
compter à quatre
par croches

compter à trois
par croches

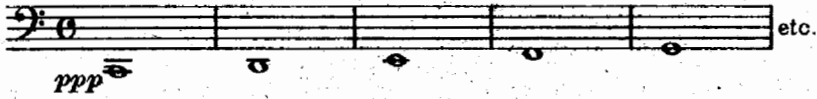
compter à trois
par croches

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

Le plus lentement possible.



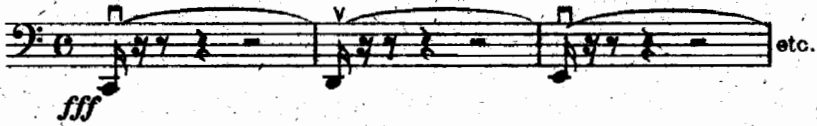
Le plus lentement possible.



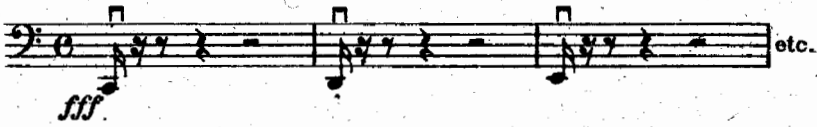
-Le plus lentement possible. Une fois sans vibrato. Une fois avec vibrato égal et allongé, particulièrement aux positions élevées. (voir paragraphes 10 et 11).



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

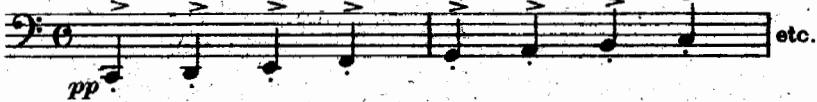


Lent. (voir note a, paragraphe 30).



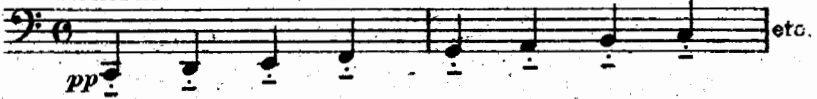
Mordant (accent bref). De l'extrême pointe. Sans enlever l'archet de la corde.

Moderato



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

Moderato



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



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



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



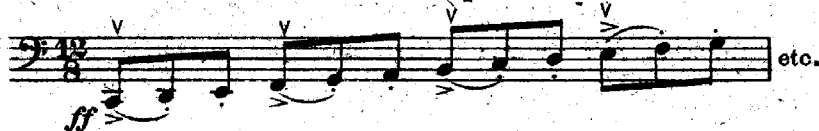
Exercices préparatoires au sautillé. (voir note XVII).



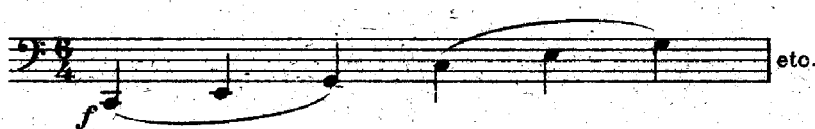
Exercice préparatoire au staccato. (voir note XVIII).



Moderato. Extrême talon. De haut. Lourd et souple.



Moderato. Tout l'archet.



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



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

Rythmes



Coups d'archet

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

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

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

XXV. — PERFECTION DU JEU

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

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