MÉTHODE

DE

Violoncelle

Contenant une Nouvelle Exposition des Principes de cet Instrum.t ceux de l'Étude de la Double Corde; l'Art de conduire l'Archet et des Leçons d'une Difficulté Progressive

Composée et Dédiée

à M. Lejay

Professeur de Musique à Tours

PAR

J. M. RAOUL

Opéra 4 — *Prix* 15#

Propriété Constatée de l'Editeur.

A PARIS

Chez PLEYEL Auteur et Editeur de Musique, Rue Neuve des Petits Champs, N.° 28. entre les Rues de la Loi et Helvetius

4--

PRÉFACE.

L'Instrument dont j'offre la méthode au Public était loin, il y a un demi-siècle de la perfection où nous le voyons aujourd'hui. frapper les notes de la Basse-continue était alors la destination exclusive du Violoncelle. quelques artistes remarquèrent que sa forme, ses proportions, le rendaient susceptible d'effets plus variés, plus agréables. ils eurent le courage de se livrer à un travail assidu et la Basse sortit de la condition obscure ou elle végétait, pour figurer avantageusement au nombre des autres instrumens.

Bertau, Thilliere, Cupis, acquirent une réputation méritée, et sont en france les créateurs du Violoncelle. Tous trois publièrent les regles qui devaient en faciliter l'etude; mais bientôt ces régles ont été insuffisantes, et si les Duport, les Janson, les le Vasseur se formèrent à cette école, en reculant les limites que leurs maitres avaient posées, ils sont devenu eux mêmes des modêles de perfection et de gôut.

Leurs productions celles d'un grand nombre de compositeurs qui ont travaillé pour le Violoncelle, attestent l'insuffisance des méthodes existantes, et l'éleve qui n'a pas été guidé par un professeur habile, est souvent, après deux ou trois ans d'étude, embarassé dans la manière de doigter, ou de rendre un passage difficile, ou un trait nouveau.

Un ouvrage classique et dans lequel on a joint aux principes déjà connus, ceux que le développement de l'art a rendu nécessaires, ne peut donc être défavorablement accueilli. j'avoue qu'il m'appartenait moins qu'a tout autre de traiter cette matière, sous le rapport des connaissances et sous celui du talent; mais si l'on convient que mon travail offre quelque utilité; si le professeur y trouve des solutions satisfesantes, et l'éleve un guide sur, mon but sera rempli.

DU VIOLONCELLE

Cet instrument est un des plus beaux, des plus variés des plus etendus, et en même tems, des plus difficiles: comme le violon, il peut tout exprimer, tout rendre et si sa qualité de son est moins éclatante, sa voix, à la fois majestueuse et mélancolique, n'en est pas moins assurée de plaire.

Comme l'archêt du violon, l'archêt du violoncelle se modifie à l'infini. c'est dans la conduite de l'archêt que réside essentiellement le charme de ces deux instruments. les doigts qui attaquent une note, qui pressent la corde avec plus ou moins de force, ne sont que le méchanisme de l'art. l'agilité la force s'obtiennent en raison de l'habitude et du travail: mais la beauté de l'exécution, les nuances, l'expression dépendent de l'archêt et l'étude de celui-ci est, sans contredit, la plus longue et la plus difficile.

Cette Méthode aura six Divisions Principales.

1.° Manière de tenir l'instrument; Position de la main gauche; maniere de tenir et de poser l'archêt sur la corde.

2.° Doigter et étude de la corde simple, dans tous les tons Majeurs et Mineurs.

3.° Agrément que le chant comporte, tels que Cadences, Trils & c:

4.° Etude de l'archêt considéré dans tous ses developpemens.

5.° Doigter et étude de la double corde, dans tous les tons; agremens et cadences doubles.

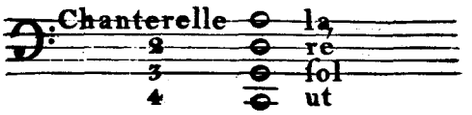
6.° Leçons progressives en difficultés, et calquées sur les exemples qui auront été apportés dans le cours de l'ouvrage.

Enfin, et comme étude continuelle à quelque dégré de force qu'on soit parvenu, je recommande celle de l'Art de l'Archêt du Célèbre Tartini, que j'ai arrangé pour le Violoncelle. ce modèle de l'école du Violon doit le devenir de notre instrument; de même qu'un air de Ballet de Chimene, que le seul changement de coups d'archet varie de plusieurs manières.

ACCORD DU VIOLONCELLE.

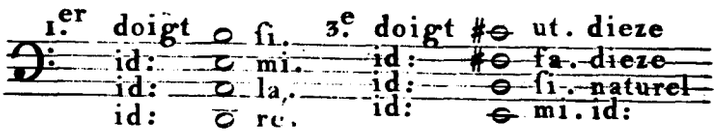
Les quatres cordes dont cet instrument est monté, forment quatres quintes; dont la première ou chanterelle produit le ſon **la**; la ſeconde le ſon **ré**; la troisième le ſon **ſol**; et la quatrieme **ut**.

Exemple.



Ces quintes doivent être parfaitement justes, ſoit qu'on faſſe vibrer les cordes à vide; ſoit que plaçant un doigt, comme chevalet mobile, et embraſſant à la fois la largeur de la touche, on veuille avoir quatre autres quintes.

Exemple.



Observation.

La juſteſſe des quintes depend du choix des cordes. ceci demande d'autant plus d'attention qu'il arrive ſouvent qu'une corde, ſans défaut, donne bien avec ſa voiſine une quinte juſte, quand toutes deux ſonnent à vide, mais jamais quand on place un doigt ſur la touche et qu'on eſſaye cette quinte. j'ai cherché à remedier à un inconvenient auſſi dispendieux, et ſurtout auſſi désagréable; je vais indiquer un moyen qui n'eſt pas infaillible, mais qui cependant réuſſit aſſés ſouvent.

Je choiſis une chanterelle et une ſeconde également pures, ſans nœuds, l'une de ſept à huit fils, l'autre de douze à treize; et après les avoir montées ſur l'inſtrument, jeſſaye les quintes ſur pluſieurs poſitions. ſi elles ſont juſtes, je prends pour troiſieme une corde filée dont le boyau ſoit égal a la chanterelle; et pour quatrieme une corde égale à la ſeconde, ſans y comprendre le laiton qui la file. avec cette precaution, il eſt rare que les quintes ſoient fauſſes.

Première Division.

Tenue de l'Instrument.

Il faut ſ'asseoir ſur le devant de ſa chaise, placer le Violoncelle de manière que l'echancrure à gauche de la table inferieure ſ'appuye au défaut de la jointure du genou. le poids de l'instrument ſe fait alors ſentir ſur le mollet de la jambe gauche. la jambe droite doit être pliée et ſ'appuyer contre l'eclisse ou le bord de la table inferieure qui lui fait face.

On voit pratiquer une autre manière de tenir l'instrument, et je la blâme d'autant moins que d'habiles Professeurs en font usage. elle consiste à placer le Violoncelle ſur le pied gauche que l'on rentre ſous l'instrument, et à rapprocher le genou droit contre l'echancrure de la table ſuperieure.

Cette maniere peut avoir ſa commodité: mais elle a l'inconvenient de donner au corps une attitude gênée; d'un autre côté, dans un trait compliqué l'instrument vacille et l'éxecution doit ſ'en ressentir.

Dans tous les cas, le corps doit être d'a-plomb, et les épaules libre.

De la Main Gauche.

Le pouce de cette main ſe fixe au dessous du manche, entre l'Index et le Médiaire quand tous deux ſont placés ſur la touche; par exemple l'Index étant ſur la note ſi naturel de la chanterelle, et le Médiaire ſur l'ut, le pouce doit ſe fixer au point oppoſé et correspondant à la distance que l'on remarque entre les deux notes ci-dessus.

Le pouce n'est qu'un point d'appui et de direction pour toute la longueur du manche, jusqu'au corps de l'instrument. quand on le place ſur la touche il devient un ſillet mobile qui ſe transporte ſur tous les tons et demi-tons qu'offre l'etendue du manche.

Il ſuffit, en ce moment, de considérer le pouce comme point d'appui; et de dire qu'il ne doit pas être trop fortement appuyé contre le manche, et qu il doit ſuivre la main toujours en ligne droite et librement.

Les doigts doivent être arrondis. ce ſont de petits marteaux destinés à attaquer la corde de leur extrémité, et à la presser fortement contre la touche. ſi on les applâtit, la main est ecrasée et l'agilité n'est plus la même.

Il est encore bien essentiel de ne pas trop lever les doigts. l'espace qu'ils ſeraient obligés de parcourir pour revenir à la touche, tout petit qu'il ſoit nuirait à l'exécution.

De l'Archet.

Il faut poser trois doigts de la main droite ſur la baguette de l'archêt, l'**Index** à la distance de quatre lignes du **Médiaire**, et le pouce de l'autre côté de la baguette en face du **Médiaire**, le petit doigt contre la **Hausse** de l'archêt, mais ne fesant que l'effleurer ſans ſ'y appuyer.

Le Médiaire doit ſ'allonger jusqu'au crin et le forcer à ſe tenir du côté du chevalêt; la baguette alors ſera élevée, et il faut la rapprocher de la corde, de manière cependant qu'elle ne la froisse pas dans l'exécution.

l'Archet doit être tenu avec fermeté; mais ſans roideur; le poignet libre: c'est de ſon action; c'est de ſa ſouplesse que l'archet tire tous ſes avantages.

l'Avant-bras conduit le poignet: mais il ne doit que le conduire et le ſuivre dans tous ſes mouvemens. le haut du bras ne doit presque pas bouger. c'est ce qu'il faut ſoigneusement éviter. dès la qu'on **joue du bras**, on n'a plus ce beau développement d'archêt, cette netteté de ſon, cette elégance qui font le charme de l'exécution.

Il faut tenir le coude droit en ligne, à-peu-près, parallele a la hauteur de l'articulation du poignet.

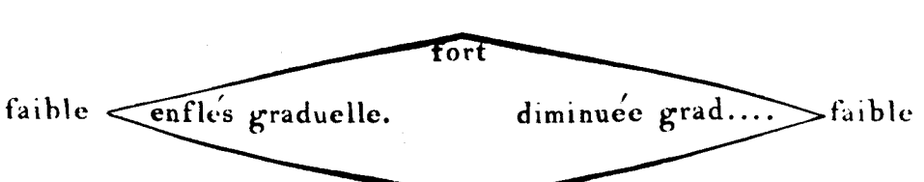
Le crin de l'archet doit être placé à environ dix-huit lignes du chevalet. quelques Professeurs le veulent à deux pouces. cette distance me ſemble trop grande, et je préférais le terme moyen, c'est-à-dire, de vingt à vingt une ligne. la vibration de la corde est alors accompagnée d'un certain **mordant** qui ajoute à la beauté de l'exécution. d'ailleurs comme ce mordant est ce qu'il y a de plus difficile à acquérir et que quand on est maître de ſa qualité de ſon, on peut rapprocher l'archet de la touche pour adoucir ou pour nuancer la voix de l'instrument, j'estime qu'il est utile de commencer par ce qui coute plus de travail.

Le poignet doit conduire l'archet toujours en ligne droite et paralelle au chevalet. cette remarque est essentielle à retenir; car un archet qui vacille, dont la pointe tantôt ſ'elève, et tantôt ſ'incline, est un archet mal dirigé, ſans force et ſans netteté.

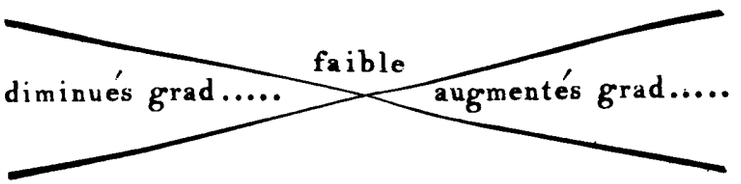
Dans les commencemens il faut ſ'habituer à jouer toujours fort et lentement. veiller à ce que le ſon ſoit pur et ſorte facilement de l'instrument.

Quand l'archet est bien placé, quand on est parvenu à tirer un ſon net, on etudie les regles du pouſſé et du tiré en observant les nuances que nous allons rendre plus intelligibles par des exemples, ce qui ſ'appelle **filer des ſons**.

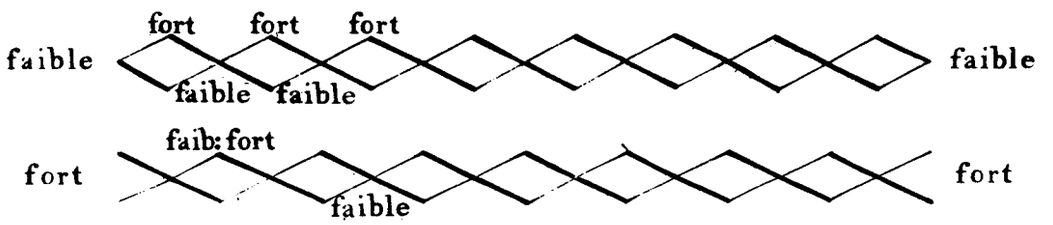
Tiré de l'Archet.



Poussé de l'Archet.



le Fort et le Faible employés alternativement, ſoit en tirant, ſoit en poussant.



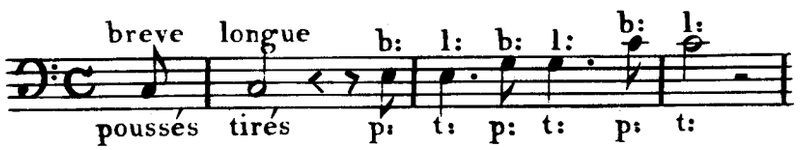
il faut observer de n'emploier qu'un ſeul développement d'archet dans ces exemples.

Des Regles du Poussé et du Tiré.

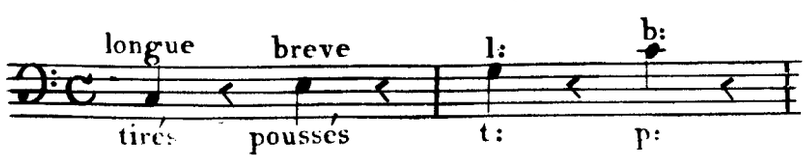
Le Poussé est en général, egal au Tiré. l'experience a cependant convaincu qu'une note breve doit être poussée, une note longue tirée. la note longue est la première d'un tems, la note breve est la ſeconde. ſ'il y a trois notes dans le même tems, la première ſeule est longue, les deux autres ſont breve: ſ'il y en quatre, la première et la troisieme ſont longue, la ſeconde et la quatrieme breves.

Quand deux notes remplissent la mesure, le pousse est egal au tir ſ'il y en a trois la première et la troisieme ſont tirées la ſeconde poussée.

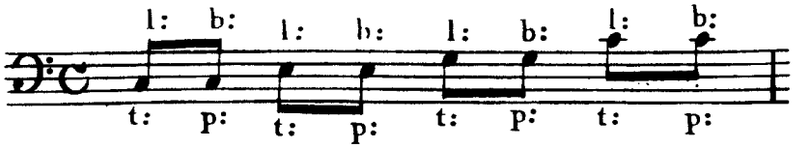
Exemples. la note breve doit être poussée.



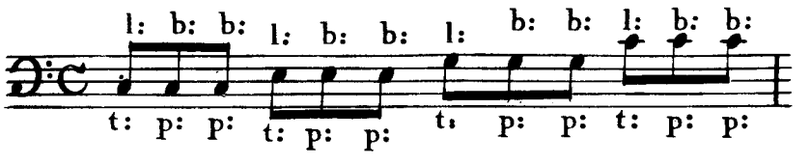
La première note d'un tems est longue et doit être tirée.



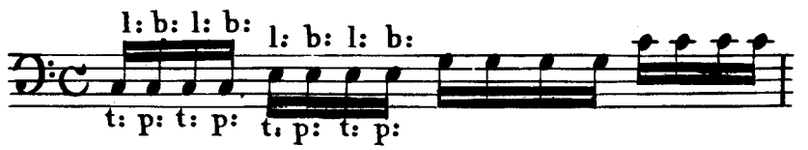
S'il y a deux notes dans le tems, la première est tirée la ſeconde poussée.



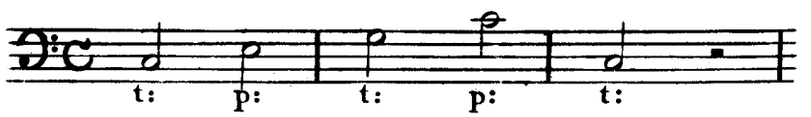
S'il y en a trois la première est longue et doit être tirée; les deux autres ſont breves et doivent être poussées.



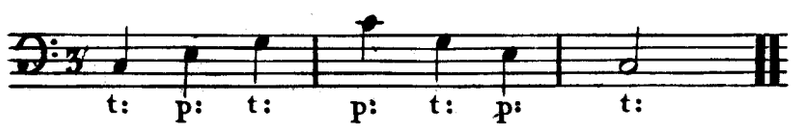
S'il y en a quatres la première et la troisieme ſont longues la ſeconde et la quatrieme breves.



Quand deux notes remplissent la mesure le poussé est egal au tiré



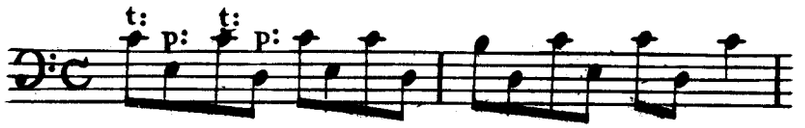
S'il y en a trois, il arrive dans le courant de deux mesures, qu'en commençant la première et la troisieme ſont tirées la ſeconde poussée, et que dans la ſeconde mesure la première et la troisieme ſont poussées, la ſeconde tirée, et vice versa.



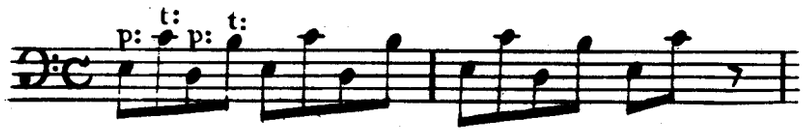
Les Règles que nous venons d'etablir ne ſont pas ſans quelques exceptions qui tiennent à la complication des differens coups d'archet il a donc ſuffi d'exposer celles qui facilitent l'etude des gammes. cependant on fera bien, quand on aura acquis une certaine familiarité, ou habitude, de renverser les exemples, de s'exercer a tirer les notes que l'on aura poussées, et de pousser les autres. ces exercices developperont l'archet, et l'experience en dirigera l'application.

Il faut au reste tenir pour invariable que dans un chant ou passage qui descend par intervalles, la première note doit être tirée et la seconde poussée: que si le chant monte par intervalles la première note est poussée, la seconde tirée; qu'en fin, si le chant donné monte et descend tour à tour, il y aura des notes qu'il faudra ou tirer deux fois, du même coup d'archet, ou pousser deux fois egalement du même coup.

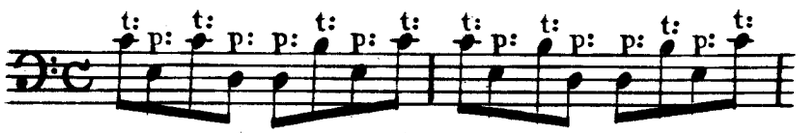
Chant descendant par intervalles.



Chant montant par intervalles.



Chant montant et descendant alternativement par intervalles.



SECONDE DIVISION.

Doigter et Etude de la corde ſimple dans tous les tons Majeurs et Mineurs.

Après avoir indiqué la manière de ſe placer, de tenir ſon instrument, de diriger l'archet, il convient de passer à l'etude des Gammes. c'est un travail long, penible et tellement aride qu'on ne ſaurait ſ'armer d'une patience trop grande pour en ſurmonter les dégouts: les plus grands maîtres les ont essuyés ces dégouts, et au dégré de perfection qu'ils ont atteint, ils ne dédaignent pas de repasser quelquefois leurs premières leçons, voilà ce qui doit nous encourager.

Le 0. désigne une corde à vide. les chiffres 1. 2. 3 et 4. les quatre doigts emploiés dans le premier manche.

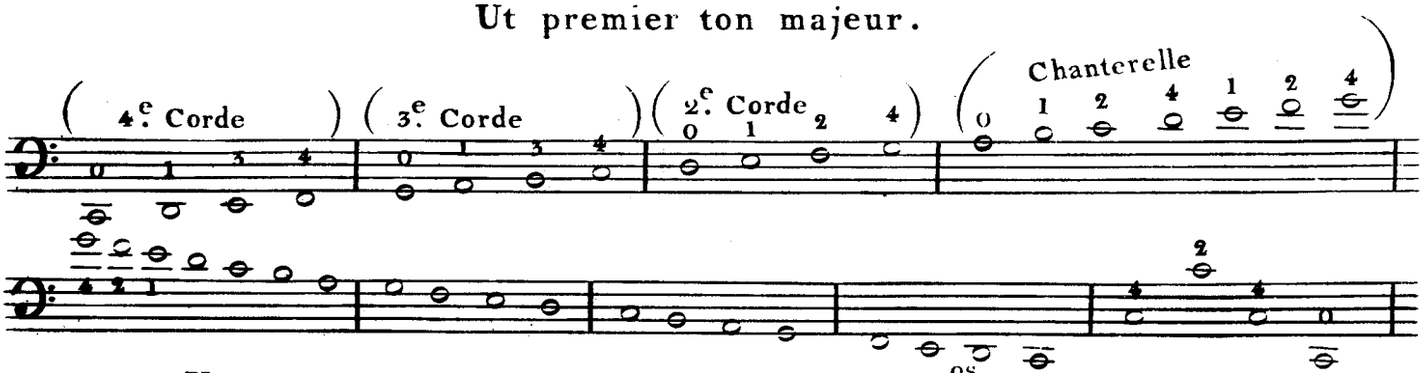
Le o. désigne encore l'emploi du pouce dans les gammes ou passages plus compliqués: mais alors ce pouce fait l'office d'un fillet mobile qui change l'accord primitif de l'instrument. nous traiterons cet objet quand il en sera tems.

Les notes au-dessous desqueles on trouvera un doigté different de celui qui sera indiqué au dessus, pourront être faite de l'une ou l'autre manière, ce qui prouve la necessité de se les approprier toutes.

Dans la sixieme partie on trouvera des leçons correspondantes à chacune des gammes suivantes et classées par ordre de numéros.

Première Gamme.

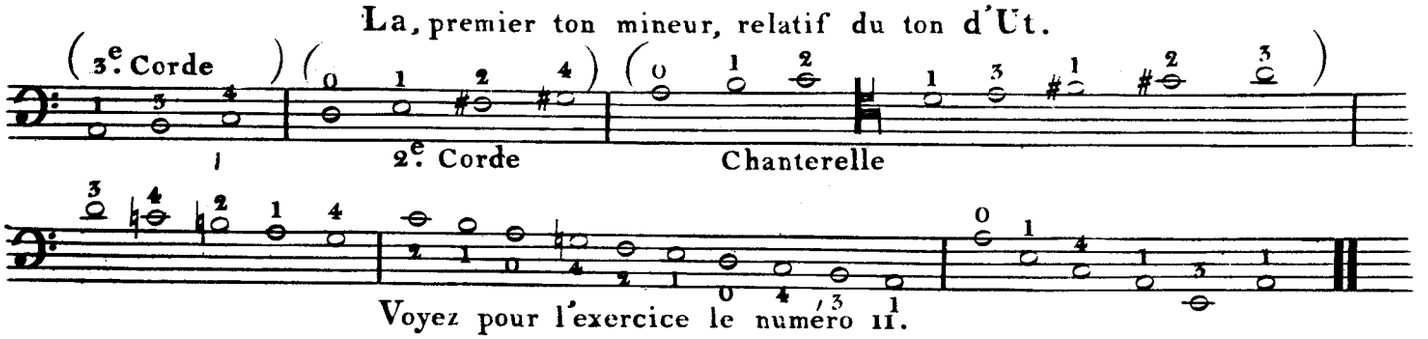
Ut premier ton majeur.



Voyez pour les exercices sur cette gamme, les N.os 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. et 10.

Seconde Gamme.

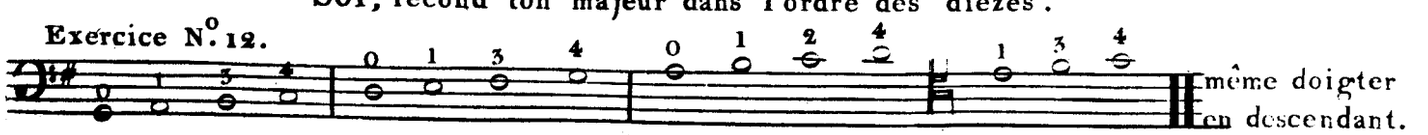
La, premier ton mineur, relatif du ton d'Ut.



Voyez pour l'exercice le numéro 11.

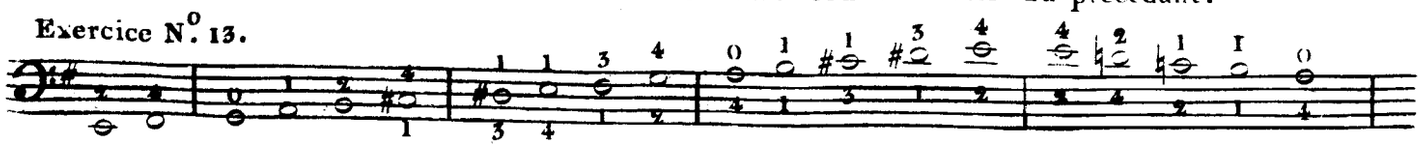
Sol, second ton majeur dans l'ordre des diezes.

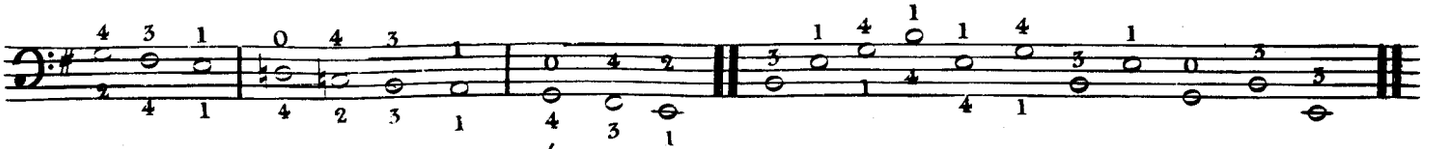
Exercice N.o 12.



Mi, second ton mineur dans le même ordre relatif du precedant.

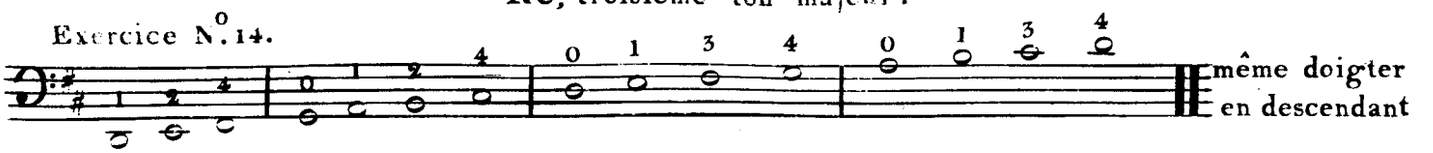
Exercice N.o 13.





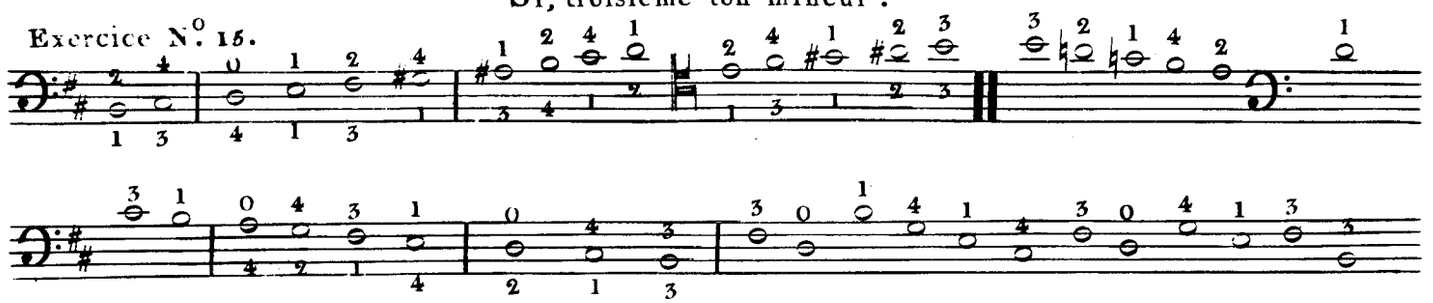
Ré, troisieme ton majeur.

Exercice N.° 14.



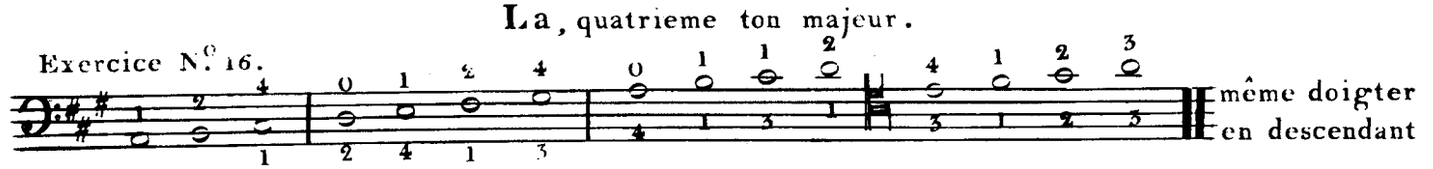
Si, troisieme ton mineur.

Exercice N.° 15.



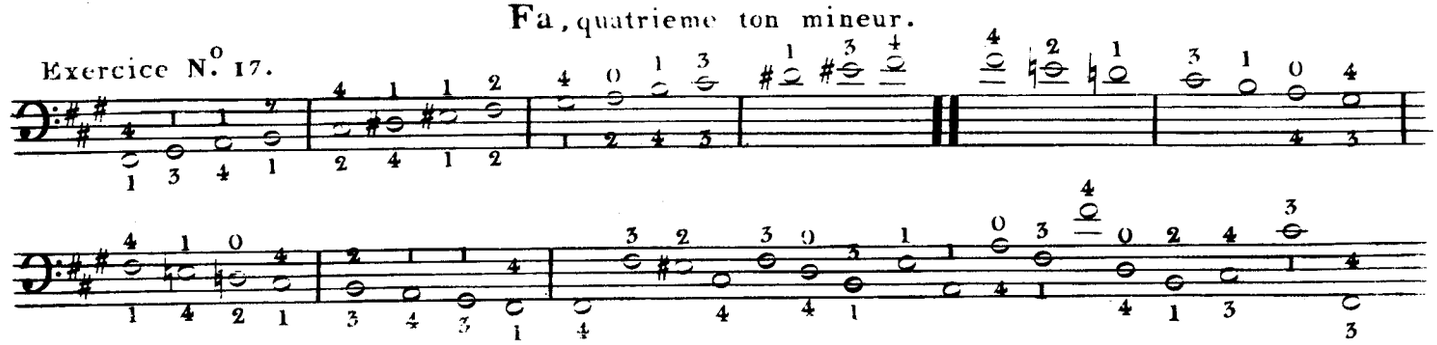
La, quatrieme ton majeur.

Exercice N.° 16.



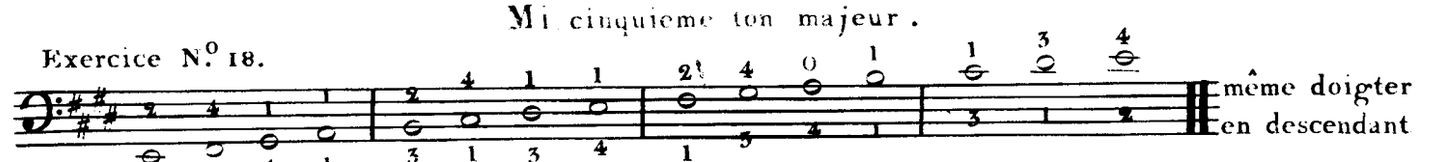
Fa, quatrieme ton mineur.

Exercice N.° 17.

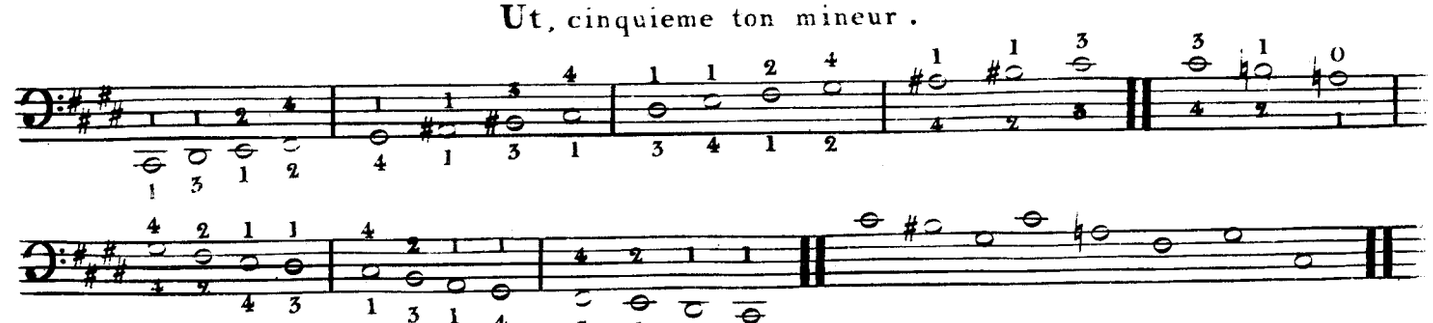


Mi cinquieme ton majeur.

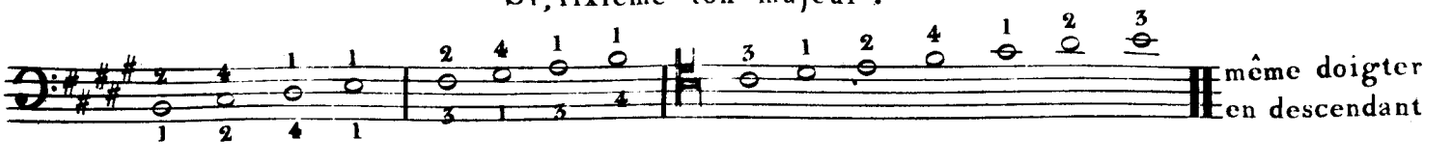
Exercice N.° 18.



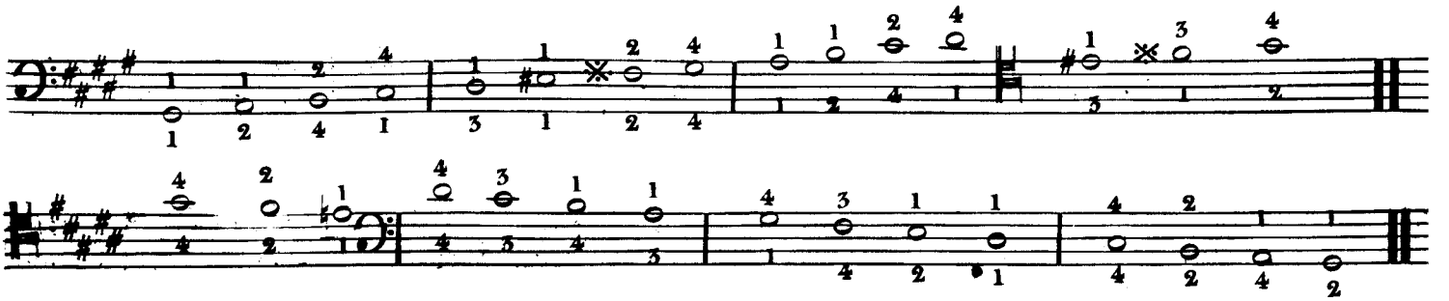
Ut, cinquieme ton mineur.



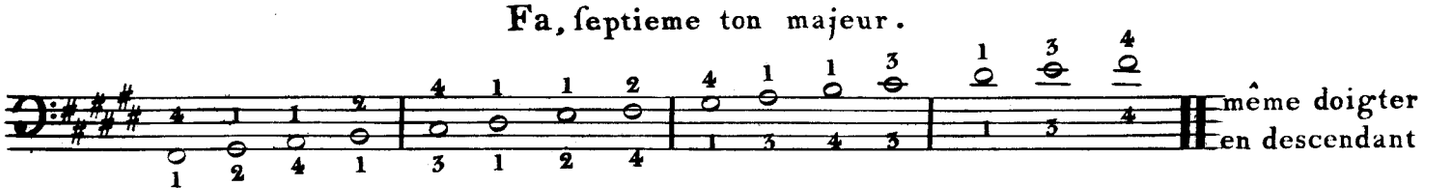
Si, ſixieme ton majeur.



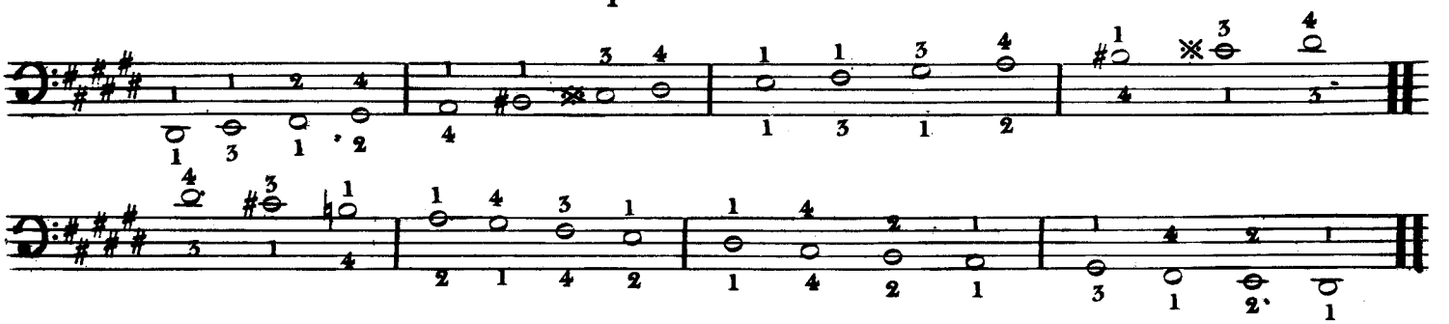
Sol, ſixieme ton mineur.



Fa, ſeptieme ton majeur.



Ré ſeptieme ton mineur.

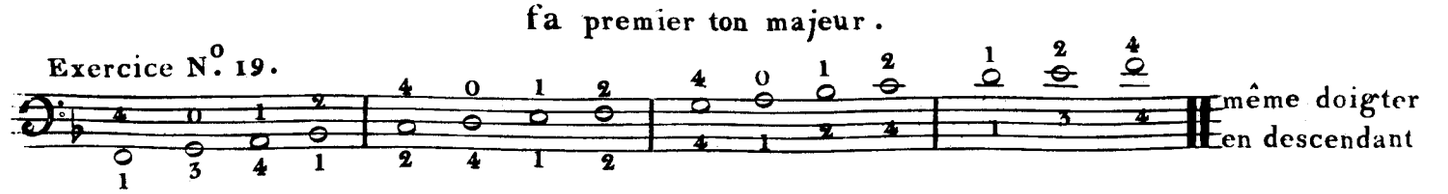


Quoique les tons de ſi et fa dièzes, ainsi que leurs relatifs mineurs ſol et ré ſoient peu usités, nous n'avons pas dû négliger d'en donner les doigter; et c'est, peut etre, parceque ces tons ſe rencontrent rarement qu'il est utile de ſe les rendre familiers pour assurer la justesse des intonations.

Gamme des Tons Majeurs, dans l'ordre des Bémols, et de leurs Tons Mineurs Relatifs.

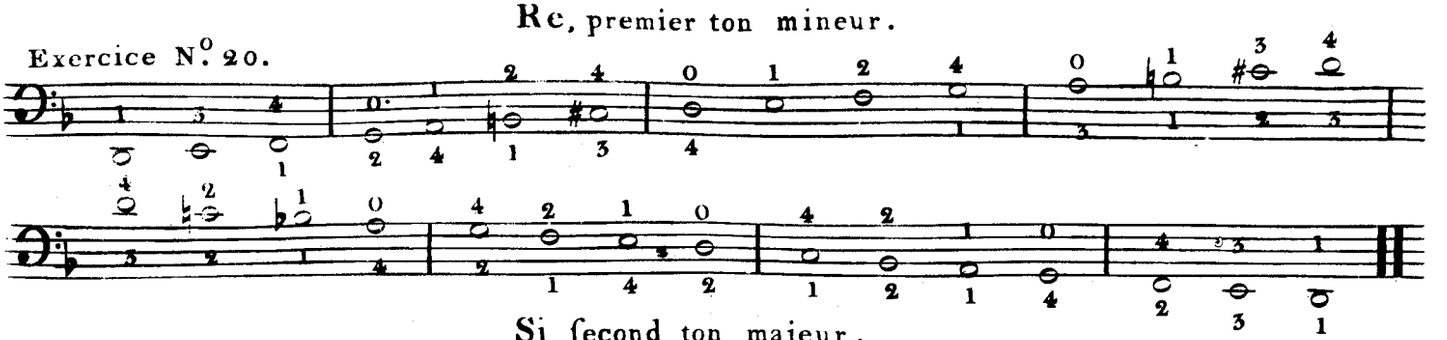
fa premier ton majeur.

Exercice N.° 19.



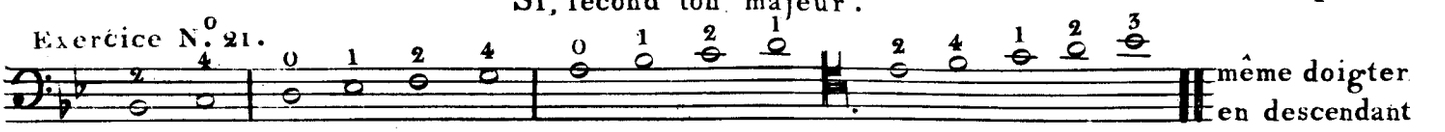
Re, premier ton mineur.

Exercice N.° 20.



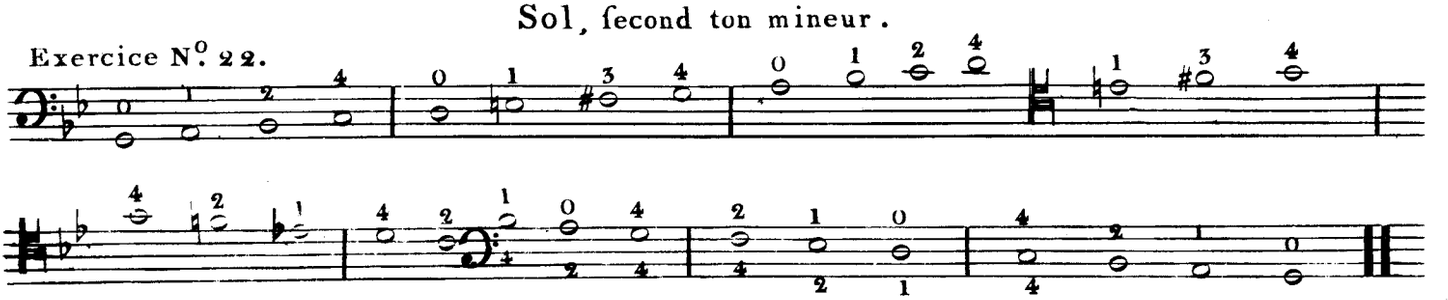
Si, ſecond ton majeur.

Exercice N.° 21.



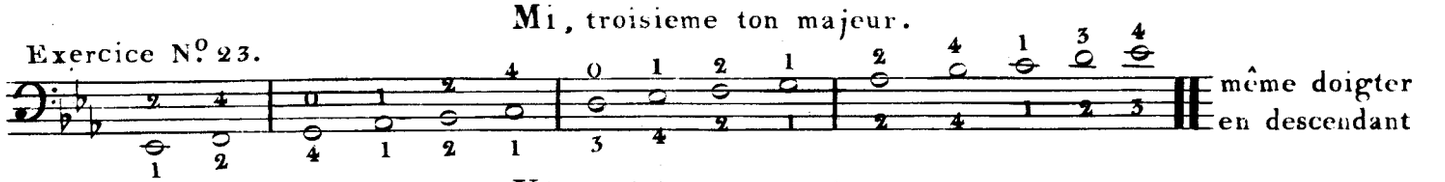
Sol, ſecond ton mineur.

Exercice N.° 22.



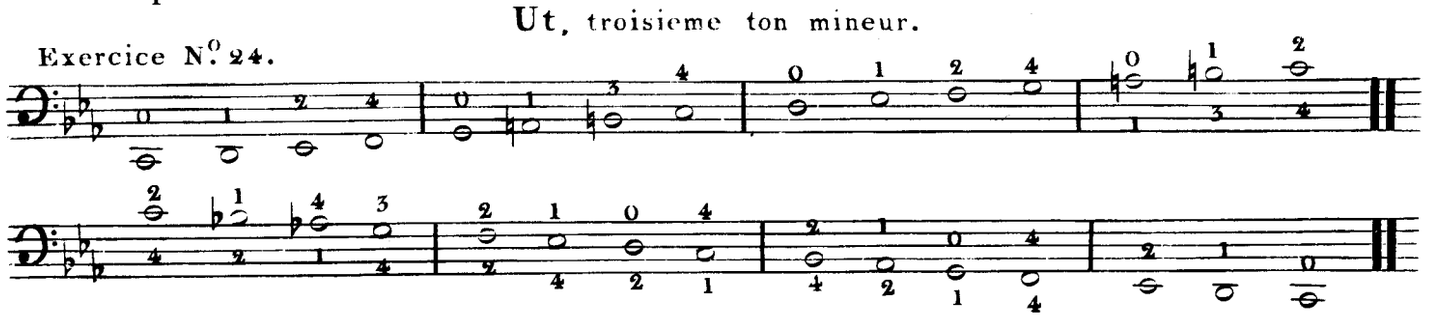
Mi, troisieme ton majeur.

Exercice N.° 23.



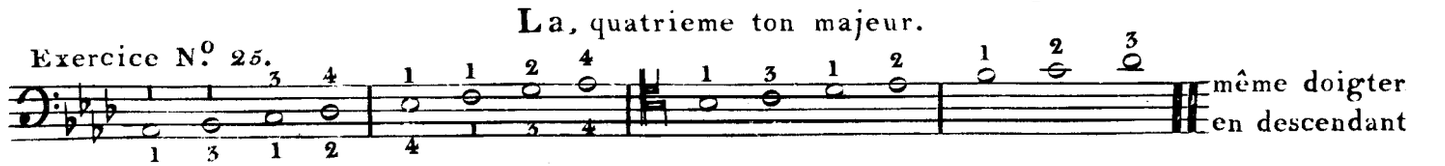
Ut, troisieme ton mineur.

Exercice N.° 24.



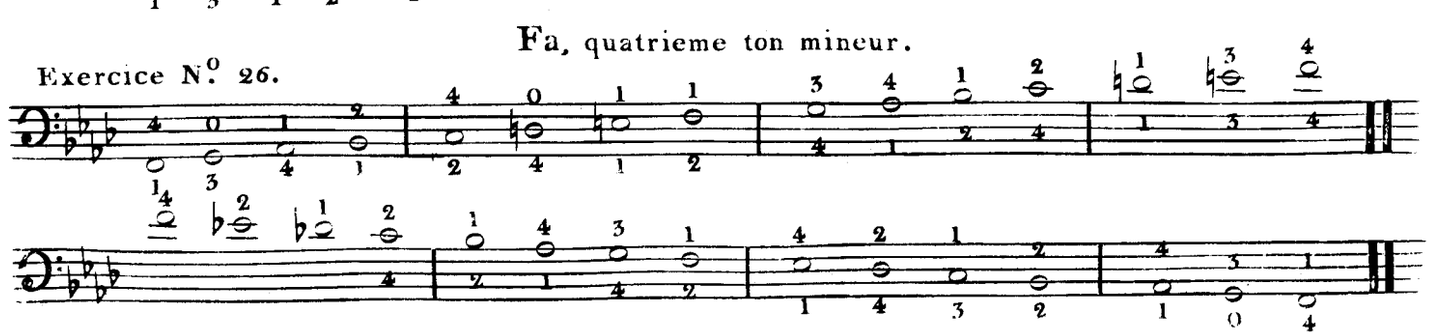
La, quatrieme ton majeur.

Exercice N.° 25.

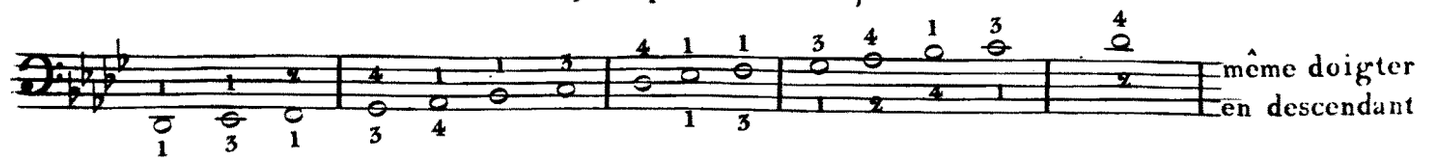


Fa, quatrieme ton mineur.

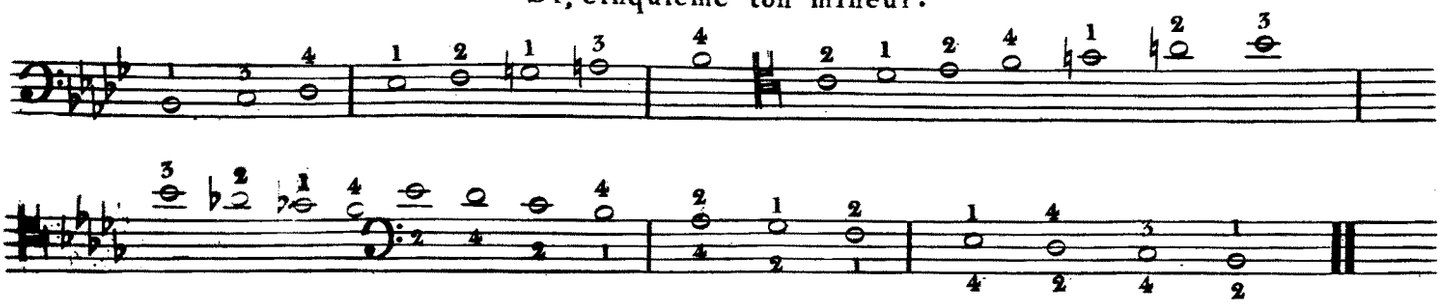
Exercice N.° 26.



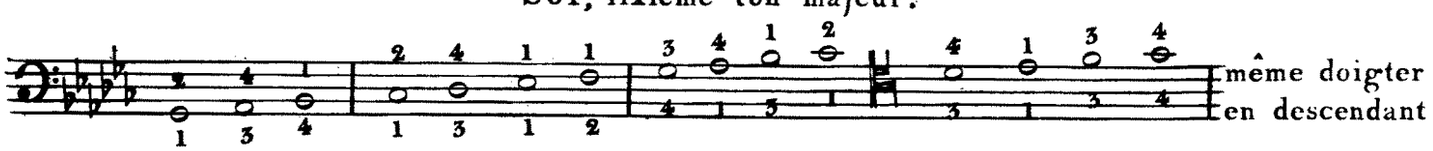
Ré, cinquieme ton majeur.



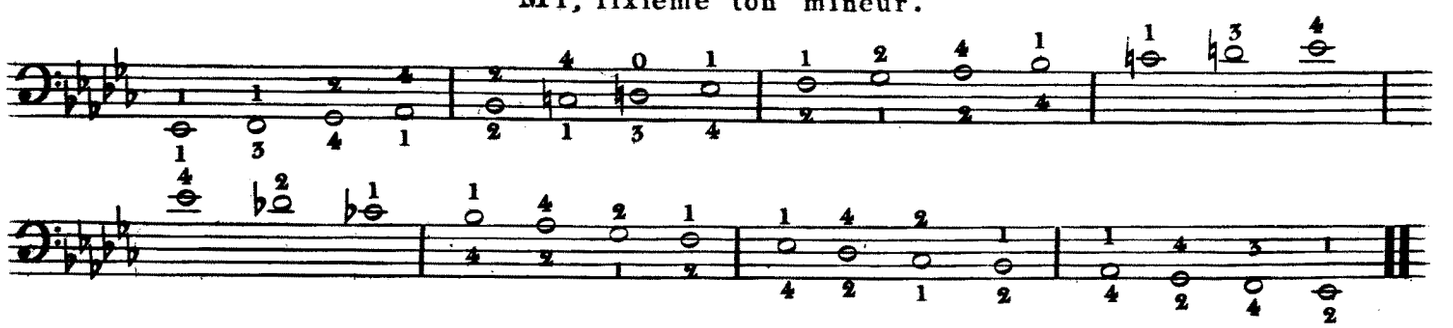
Si, cinquieme ton mineur.



Sol, ſixieme ton majeur.



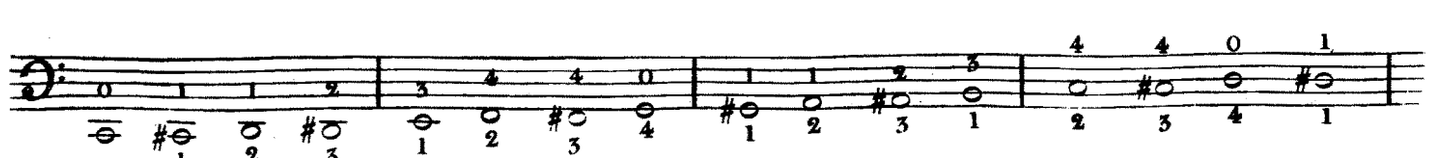
Mi, ſixieme ton mineur.

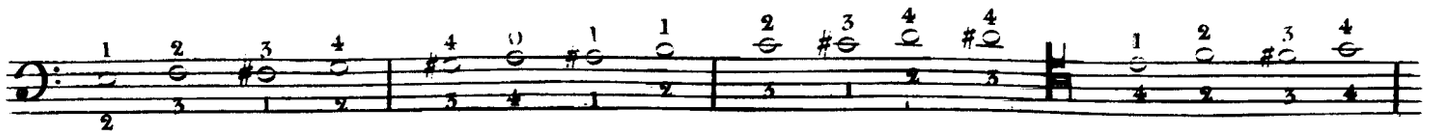


Les tons d'ut bémol et de la, ſon relatif mineur, etant presqu'inusités ſur le violoncelle, nous les avons ſupprimé avec d'autant plus de fondement que la manière de les doigter est la même que pour le ton de ſi ſixieme ton majeur dans l'ordre des dièzes, et de ſol, ſon relatif mineur.

Gamme Chromatique

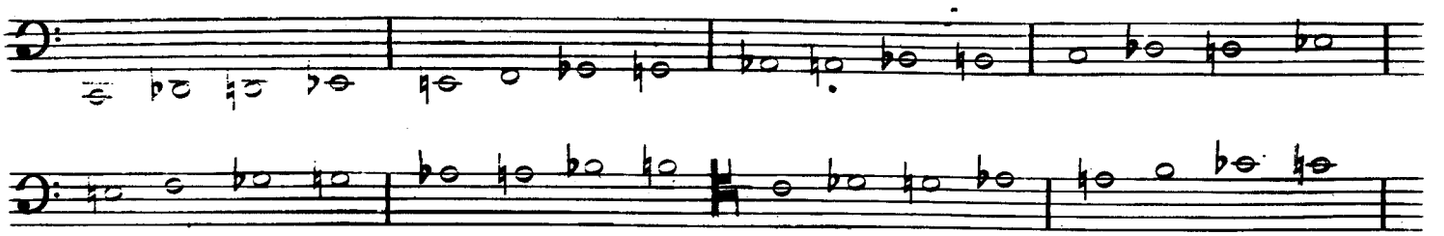
Procedant par Diezes.





Gamme Chromatique

Procédant par Bémols. même doigter.



Quand on ſ'est familiarise avec ces gammes et les exercices auxquels elles correspondent, on connait assés le premier manche de ſon instrument, pour passer à une étude plus compliquée, celle des positions ou le pouce ſ'emploie.

Nous avons dit que le pouce pouvait ſe comparer à un fillet mobile qui ſe transporte à volonté et qui change l'accord primitif de l'instrument; ce qui fait que pour en designer l'emploi on ſe ſert d'un o ſigne de la corde à vide. en effet ſi on pose le pouce ſur la chanterelle à la note mi, et qu'on l'etende ſur les quatres cordes, on aura les quintes mi, la, ré, ſol, differentes des naturelles; ſi on le monte au fa, on aura fa, ſi♭ mi♭ la♭ et ainsi de ſuite.

En général le pouce ne commence a devenir utile qu'à la position de mi ſur la chanterelle: plus loin, il devient plus nécessaire; et plus on ſ'approche du chevalet, plus il est indispensable.

Le pouce ſ'indiquant par un o, les trois doigts qui le ſuivent ſe désignent par les chiffres 1, 2, 3.

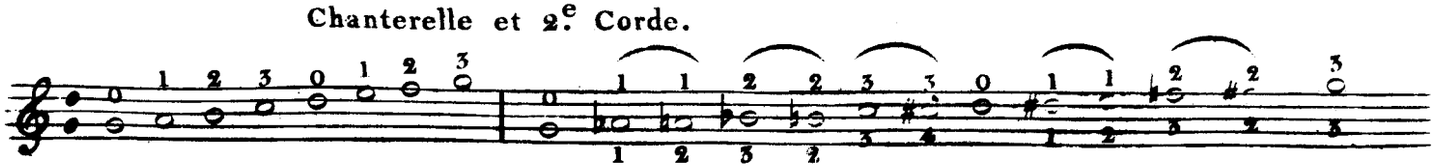
Le petit doigt ne compte pas dans ces positions, parceque ſans ſon ſecours, on peut composer un octave. je ne partage pas l'avis de quelques Professeurs qui ne veulent pas qu'on ſ'enserve et je ſuis au contraire persuadé, j'eprouve même, tous les jours qu'il est d'une grande commodité; qu'en l'employant ſouvent il acquiert de l'agilité, de la force, même de l'extention. d'ailleurs il y a des traits dont une ſeule note ſ'eleve au-dessus de l'octave; faut-il pour la faire, déranger la main, glisser un doigt d'une note à l'autre? ce qui ne ſe fait jamais avec assés de promptitude pour qu'on ne ſ'en apperçoive pas; tandis qu'il est ſi ſimple de faire agir en ce cas, un doigt qui ſert dans le premier manche. je crois donc pouvoir recommander de ſ'habituer, à ſe ſervir du petit doigt. un Artiste distingué que Paris entend et applaudit a juste titre, M.r RUMBERG, prouve dans ſon éxécution que ce doigt, comme tous les autres a ſon dégré d'utilité.

Nous allons donner quelques exemples des positions où il faut ſe ſervir du pouce. on pourra les répéter dans tous les tons, et ſur toutes les positions, ſoit qu'on prenne d'abord la chanterelle et la ſeconde; ſoit celle-ci et la troisieme; ſoit enfin cette derniere avec la quatrieme.

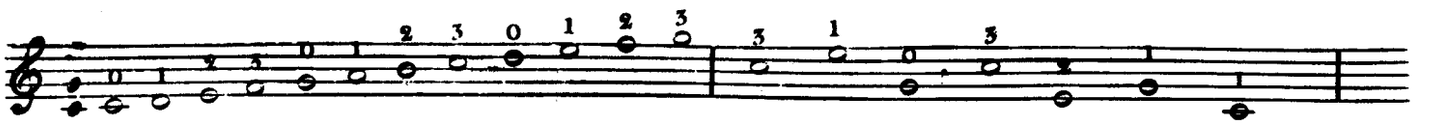
Il faut que le pouce ſoit appuyé par le côté ſur la touche; qu'il presse fortement la corde afin qu'elle ne vacille pas et qu'il embrasse au moins deux cordes à la fois, et même trois ſi la main est assés grande.

1.° Le pouce ſur la quinte ré, ſol.

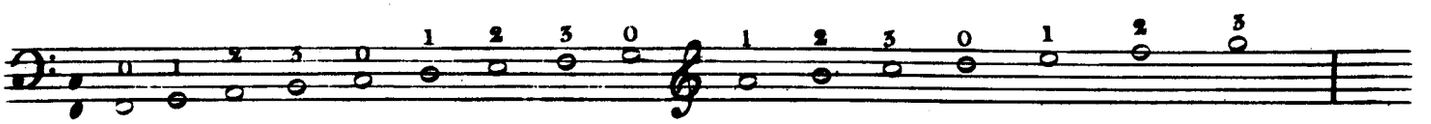
Chanterelle et 2.e Corde.



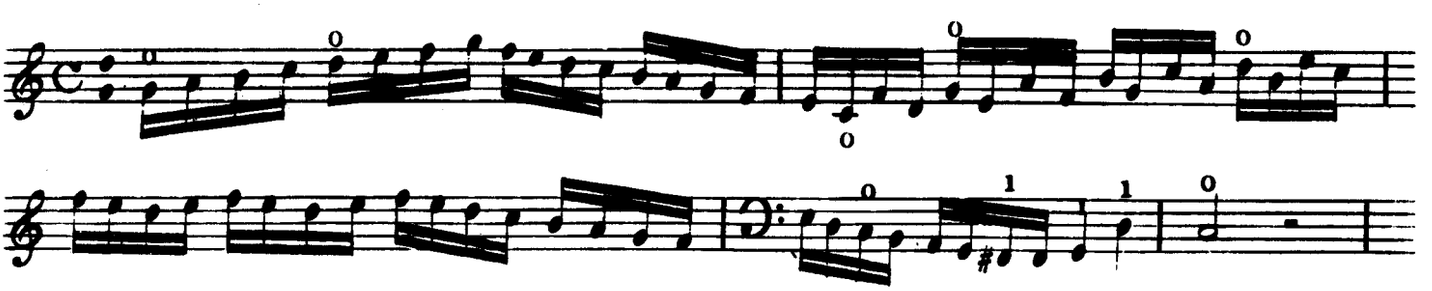
2.° Sans quitter cette position, et en allongeant le pouce ſur la quinte ſol, ut, ſeconde et troiſieme cordes.



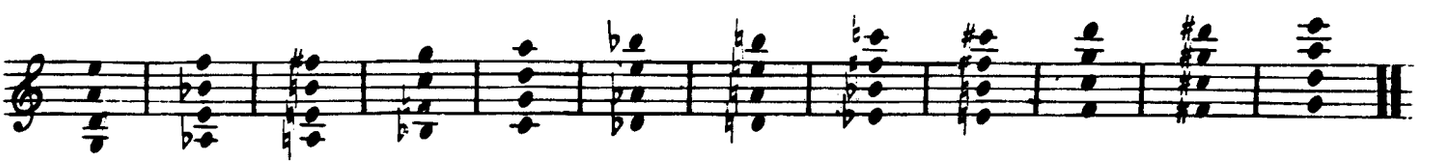
3.° Toujours à la même position et ſur la troiſieme et quatrieme cordes qui donnent la quinte ut, fa.



4.° Exercice dans lequel les positions ci-deſſus se trouvent emploiées.



Comme on peut répéter cet exercice depuis la quinte d'où nous ſommes partis, ſur tous les tons et demi-tons, il est inutile d'entrer dans de plus longs détails. cependant pour faire connaître toute l'etendue du manche, nous allons indiques les autres positions du pouce.

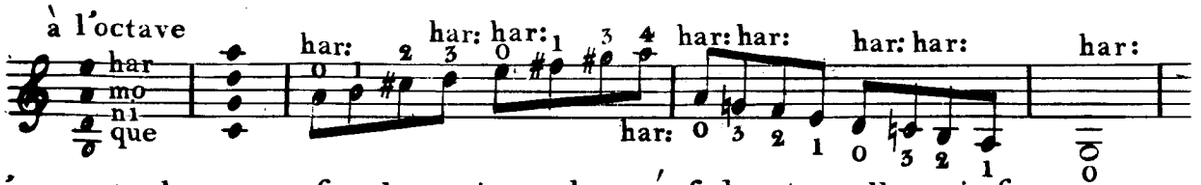


Nous nous ſommes arrêté à la position mi, la, octave parceque, plus loin la combinaison est la même. cependant il y a deux manieres d'attaquer cette position. l'une consiste a appuyer le pouce avec autant de force que ſur les autres positions. l'autre à l'appliquer légérement ſur cette quinte, ce qui produit des ſons harmoniques qui ont une grande ánalogie avec ceux du violon.

le doigter est le même à cette position qu'aux précédentes. mais, il faut attaquer autrement les notes que font les premier ſecond troiſieme et quatrieme doigts; c'est à dire, qu'au lieu de les mettre à plat, et de forcer la corde à ſ'appuyer contre la touche, on la ſaisit par le côté, relativement à la corde voiſine, on la preſſe en retirant le doigt vers le creux de la main, et en obſervant de lever auſſitot le doigt qui a ſervi, et à n'en jamais laiſſer qu'un à la fois ſur la corde, hors le pouce qui doit toujours rester fixe ſur le ſon harmonique.

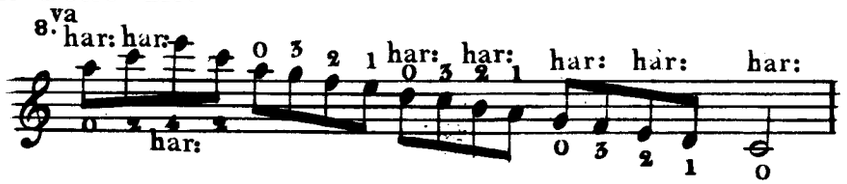
A cette position, les harmoniques ſeront mi, la, ré, ſol, et la quarte ſuperieure la, ré, ſol, ut, du troiſieme doigt.

Exemple



Si l'on porte le pouce ſur les quintes la, ré, ſol, ut, celles-ci ſeront encore des harmoniques qu'on attaquera en effleurant ſeulement la corde. les ſons intermédiaires jusqu'à la cinquieme ſuperieure, mi, la, ré, ſol, devrons ſe doigter, comme il vient d'être dit.

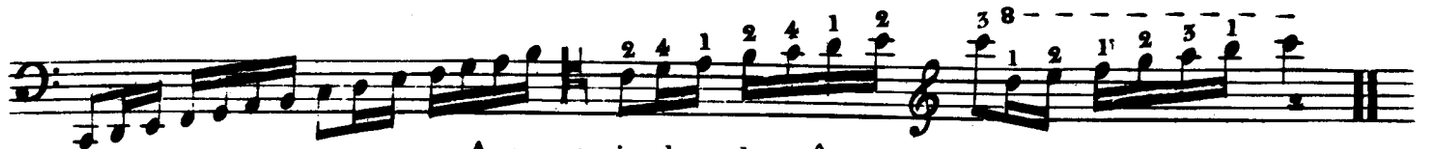
Exemple



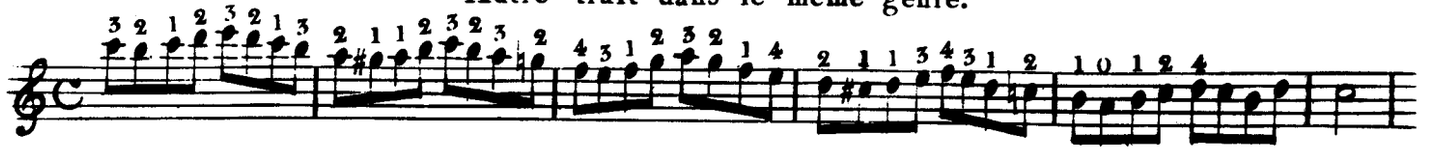
Le réſultat des principes que nous venons d'exposer est qu'une fois ſorti du premier manche du violoncelle le pouce devient le point de liaiſon du reſte de la touche, et que ſous le rapport des facilités qu'il ajoute à l'execution il faut ſ'etudier à lui donner toute l'agilité poſſible, et ſur-tout a faire qu'il tombe d'à-plomb et juſte ſur la note qu'il doit faire entendre. un moyen d'y parvenir est de parcourir diatoniquement le manche, en ne ſe ſervant que du pouce, et de remarquer l'espace qu'il est obligé de franchir d'un ton à un autre, d'un demi ton a un ton, par tierces, quartes, quintes, ſixtes &c: &c: en obſervant que les autres doigts ſoient placés comme ſi on voulait les emploier; ainſi la main ſe romp et ſ'habitue à l'inſtrument.

Après avoir acquis l'habitude de ſe ſervir du pouce, il est bon de ſe familiariser à parcourir ſon manche à main levée, c'est à dire à faire des traits ſans recourir au pouce.

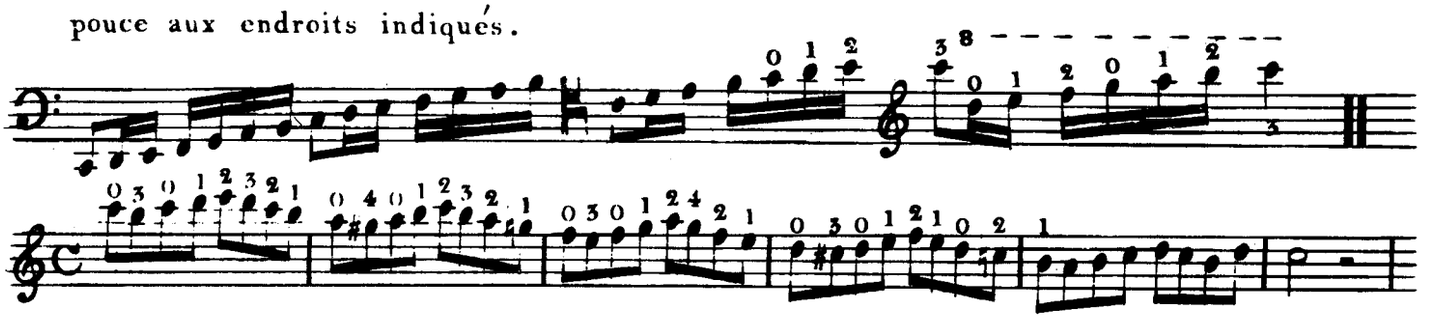
Le trait ſuivant est doigté d'après ce ſyſtême.



Autre trait dans le même genre.



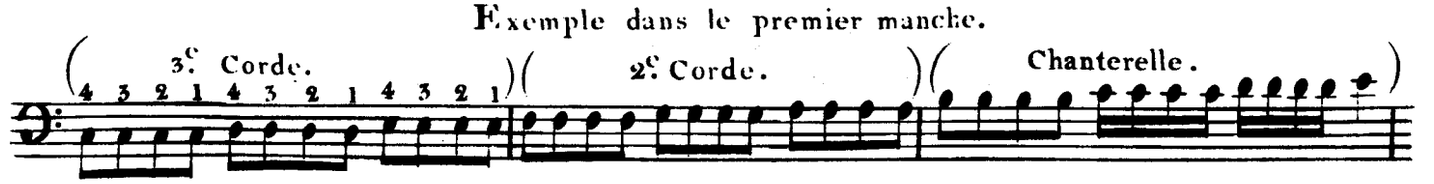
On peut aussi executer ces traits de cette autre manière, en emploiant le pouce aux endroits indiqués.



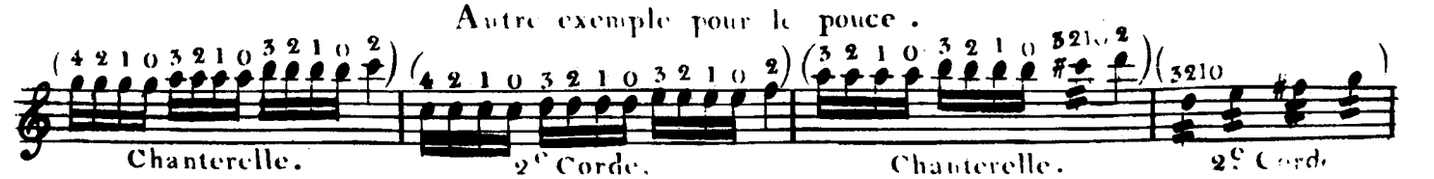
Mais pour peu qu'on connaisse l'instrument, on remarque que la ſeconde manière de doigter, quoique bonne, est cependant un peu contrainte, en ce que la distance du pouce au troisieme doigt etant assez grande, il arrive ou que les notes ne ſont plus egales entr'elle, ou que la justesse en ſouffre.

Il est, au ſurplus, un moyen de parvenir a ce que l'oreille ne s'apperçoive pas du changement de position, et ſurtout de l'emploi du pouce, c'est de s'exercer à faire une note avec tous les doigts ſuccessivement.

Exemple dans le premier manche.



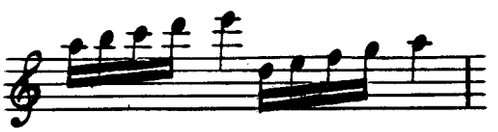
Autre exemple pour le pouce.



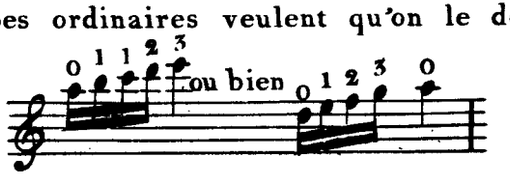
En ſ'essayant dans tous les tons ſur ces exemples, et en montant ou descendant indistinctement, on acquerra ſans ſ'en douter et de la facilité et de la justesse.

Il faut ſe rappeller en général de ne pas trop changer de position, à moins que la ſuite du trait n'y oblige. le guide le plus ſur, est au reste, l'experience.

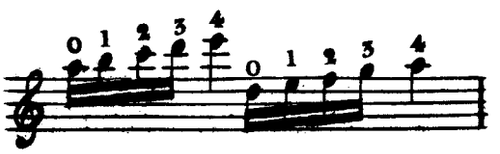
Nous avons parlé du petit doigt, et nous en avons recommandé l'usage dans l'etude du ſecond manche. nous allons indiquer les cas où il est utile de ſ'en ſervir. Dans le trait ſuivant, par exemple:



Les Principes ordinaires veulent qu'on le doigte ainsi.

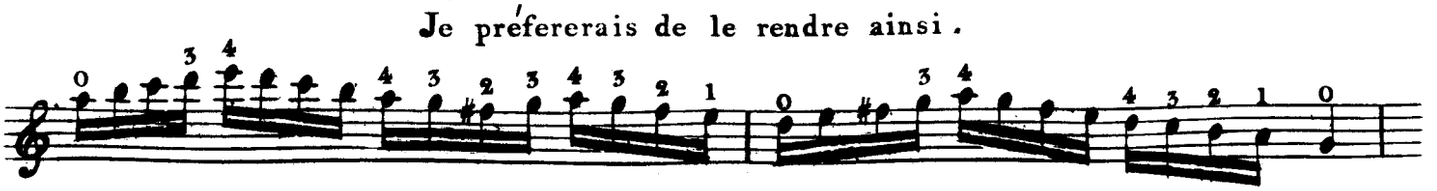


On voit qu'un même doigt fait deux notes de ſuite. dans un mouvement lent l'oreille peut n'être pas frappée du disparate que ce glissé occasionne dans l'exécution; mais pour peu que le mouvement ſoit vif, elle est choquée, alors pourquoi ne pas doigter ainsi.

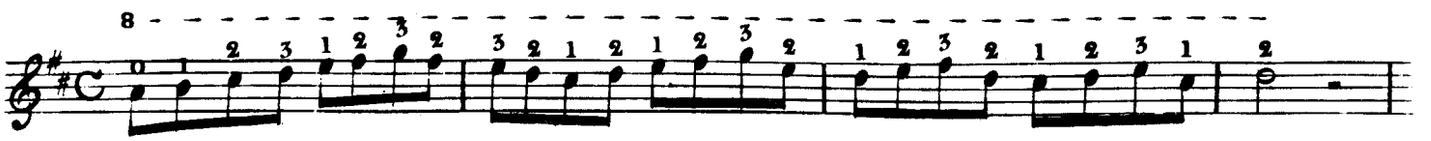


Par ſuite de ce ſyſtême ſi l'on avait le trait ſuivant, doigté.

Je préfererais de le rendre ainsi.

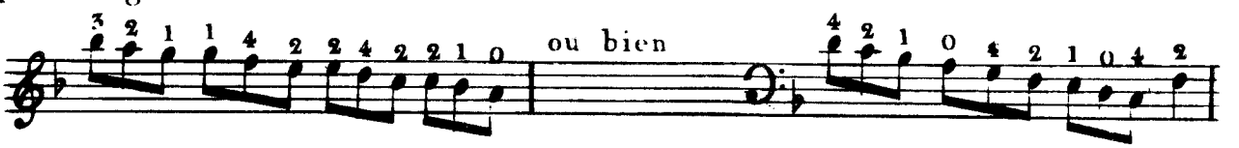


Il arrive encore frequemment dans un trait que plusieurs notes ſ'elévent au dessus de l'octave que forme le pouce et le troisieme doigt, poſés ſur deux cordes, alors il est inutile, pour une ou deux notes de changer de position. le trait ſuivant en fournit un exemple doigté dans les principes qu'on devra ſuivre.

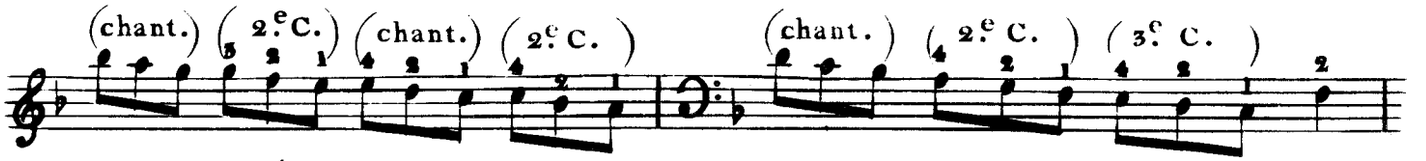


Ce passage est écrit ſur la chanterelle, ſ'il l'etait ſur la ſeconde et dans le ton de ſol majeur on le doigterait de la même manière.

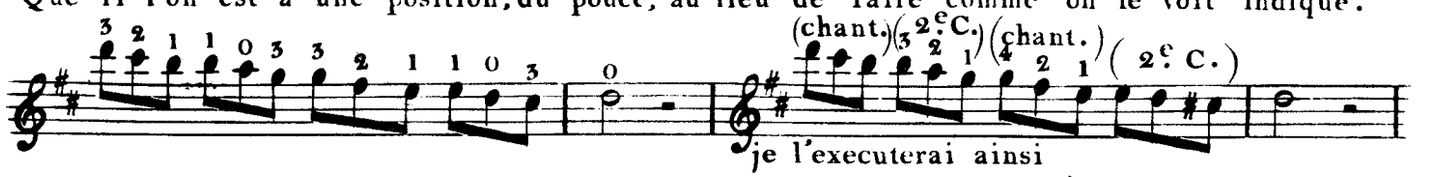
Il y a des doigters particuliers qui consistent à faire telle partie d'un trait ſur une corde, telle autre ſur la corde voisine, alors qu'il est cependant possible de n'en pas changer.

Exemple 

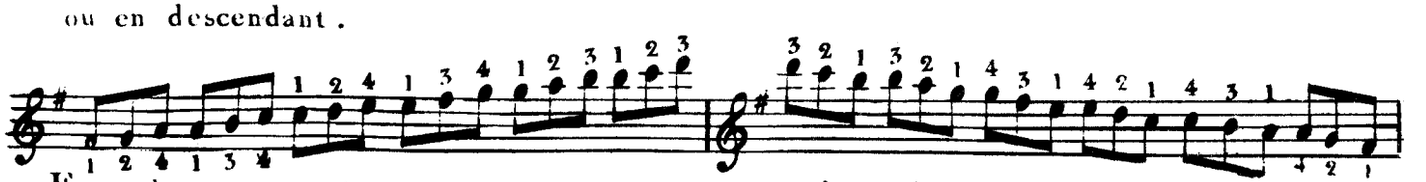
Ces deux traits ſont doigtés d'après les principes communs; cependant la différence du doigter ajoute à l'élégance et au charme de leur exécution. ainsi je prendrai trois notes ſur une corde, trois notes ſur l'autre; comme dessous.



Que ſi l'on est à une position, du pouce, au lieu de faire comme on le voit indiqué.



Ce trait, et d'autres du même genre, peuvent encore ſ'exécuter d'une maniere très brillante, en ſubstituant ſur deux mêmes notes, un doigt à un autre, en montant ou en descendant.

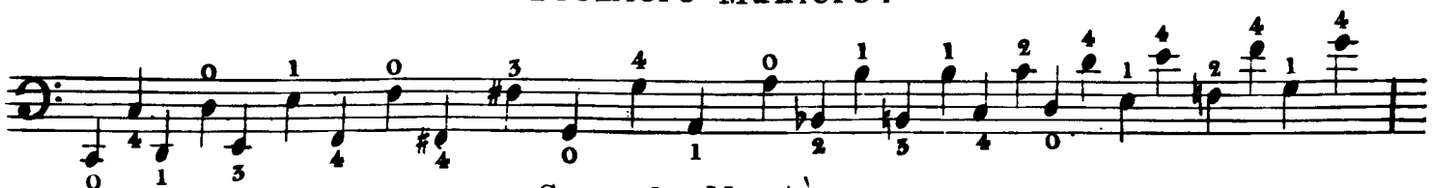


Exemple en montant. en descendant.

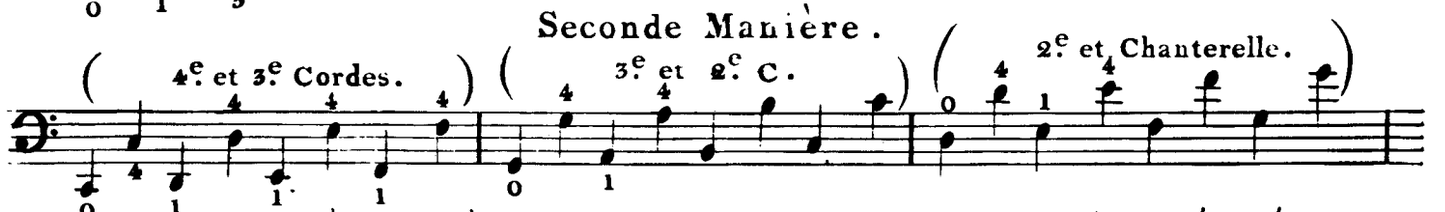
Des Octaves.

Il y a deux manières de rendre l'octave dans le premier manche du Violoncelle; il ſuffit de les indiquer pour en ſentir la différence.

Première Manière.

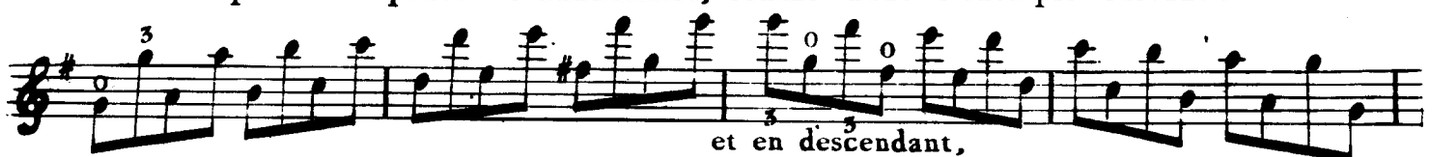


Seconde Manière.



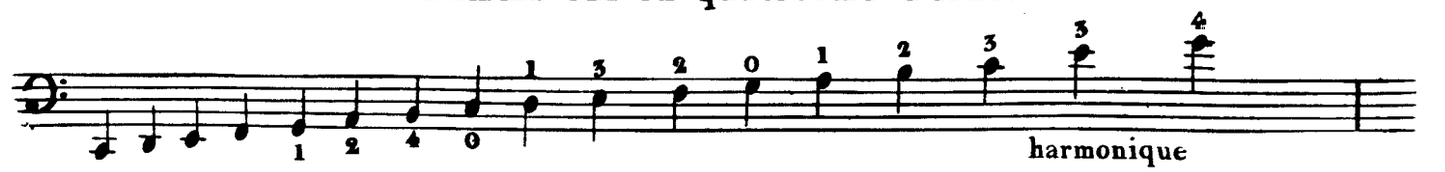
La première manière convient aux passages qui doivent être détachés; la ſeconde à ceux où un ſigne de liaison marque une exécution differente, et qui ne pourrait être exacte, ſi l'on franchissait une corde, comme on le voit au 1.er Exemple.

Quant aux octaves dans le ſecond manche, le ſeul moyen de les rendre conſiste à emploier le pouce et l'annullaire, comme dans l'exemple ſuivant:

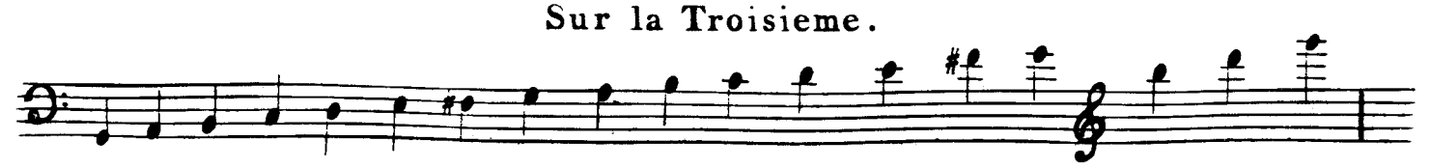


Il ne nous reste pour terminer cette ſeconde division, qu'a parler des gammes ſur l'étendue de la même corde; nous eussions pu nous en dispenser, puisque le travail et l'habitude en facilitent l'éxécution: mais comme nous voulons donner un ouvrage complêt, tout doit s'y trouver.

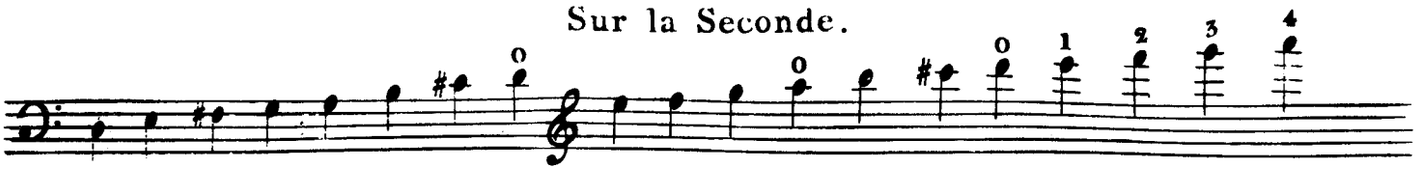
Gamme ſur la quatrieme Corde.



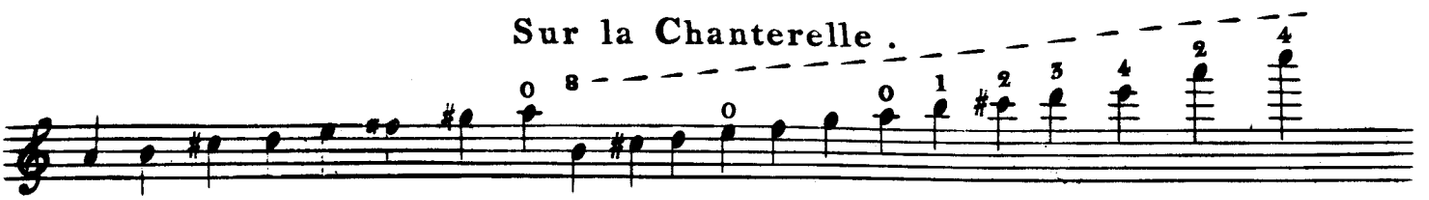
Sur la Troisieme.



Sur la Seconde.



Sur la Chanterelle.



Il est essentiel de s'exercer sur ces gammes pour connaitre l'étendue de l'instrument, et toute les nuances de sa voix.

L'Eléve qui a eu la patience d'etudier les deux parties que nous venons de traîter, a franchi les premières difficultés et sur-tout les plus dégoutantes, il connait déjà tous ses doigter, les principales regles de la direction de l'archet, la troisieme partie ne lui offrira donc rien d'embarrassant.

Troisieme Division.

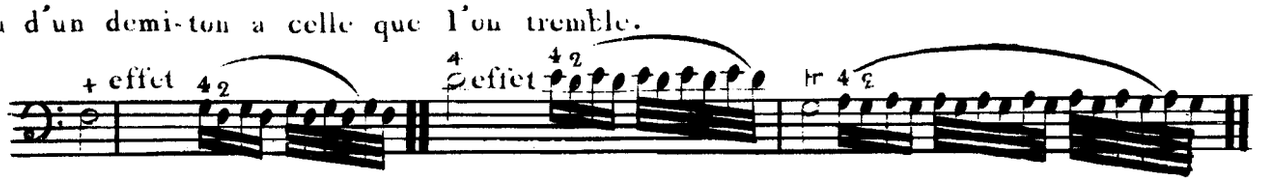
Des Agrémens appellés Cadences &c: &c:

La Cadence proprement dite est la terminaison d'un chant qui revient à sa Tonique, ou à sa Dominante; c'est, en harmonie le repos le plus parfait. l'agrément auquel on donne ce nom en france, n'étant que le battement, plus ou moins precipité de deux notes n'est donc pas une cadence. les Italiens l'appellent **trillo**, et lui donnent, comme nous, deux signes distinctifs l'un figuré ainsi (+); l'autre ainsi (tr)

Il y a plusieurs espèces de cadences ou tremblements.

1.° En général il s'effectue par le moyen d'une note supérieure d'un ton, ou d'un demi-ton a celle que l'on tremble.

Exemple



2°. Il est parfait quand on le prépare ſur la note ſuperieure à celle qui doit être tremblée, ce qui ſe fait en prolongeant cette note d'un tems ou deux ſur la mesure qui porte le ſigne.

Exemple.

3°. Il est ſubit ou brisé quand on l'attaque ſans aucune préparation.

Exemple

4°. Il est uni quand après avoir tremblé la note on tombe ſur celle de repos ſans ajouter un nouvel agrement.

Exemple

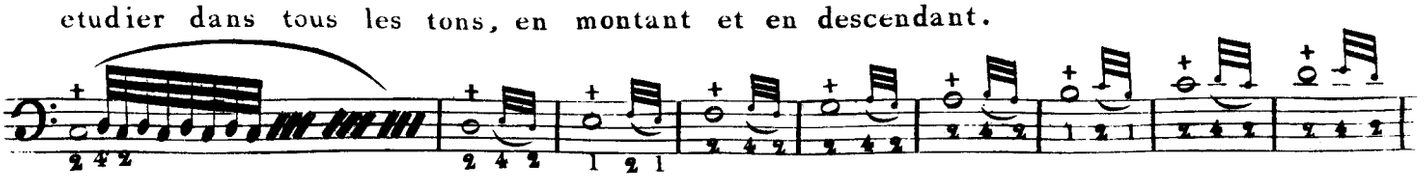
5°. Il est orné quand avant de tomber ſur la note de repos, on ajoute un nouvel agrément formé de la note de repos elle même et de celle qui lui est ſuperieure.

Exemple

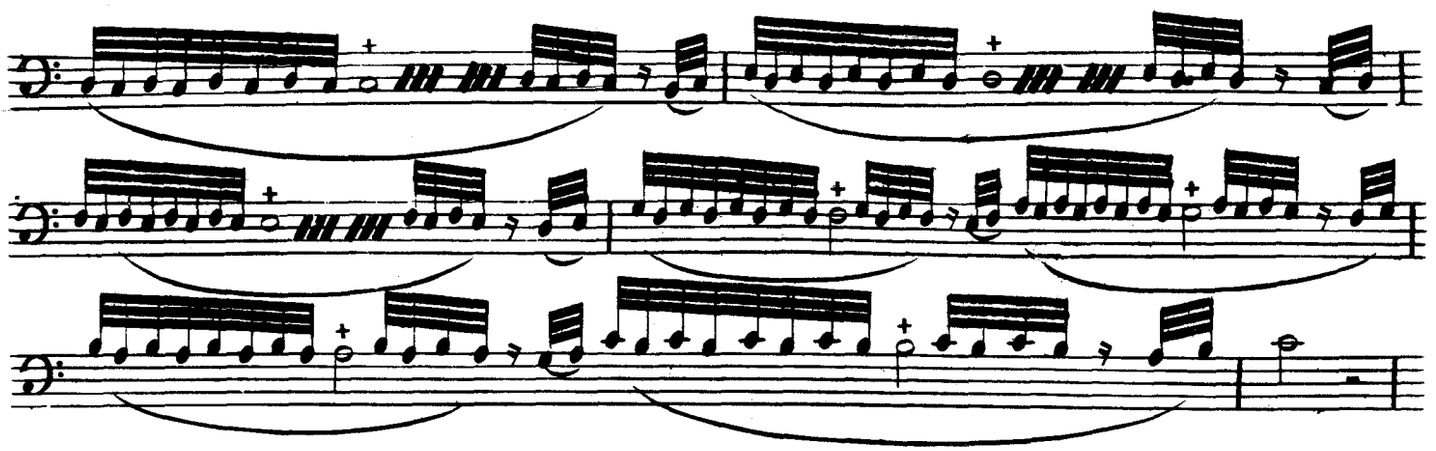
6°. Il est tourné quand on l'exprime de cette manière.

Exemple

Quand on ſ'exerce ſur des tremblemens, il faut les battre très lentement, d'un archet long et egal; et en ſoutenant le ſon. dans le changement d'archet avoir attention que le ſon ne ſoit pas interrompu. Voici une gamme que l'on pourra etudier dans tous les tons, en montant et en descendant.

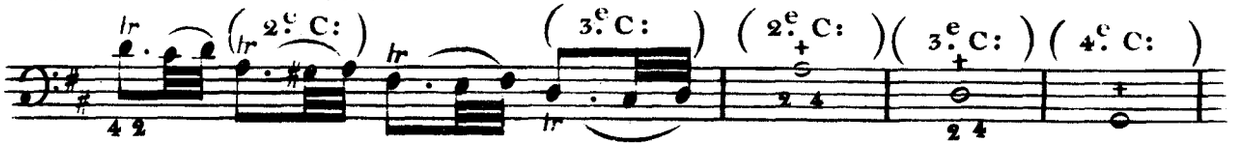


Autre gamme, dans laquelle après avoir battu la cadence sur une note, ou la lie à la note suivante en précipitant les deux notes de liaison.

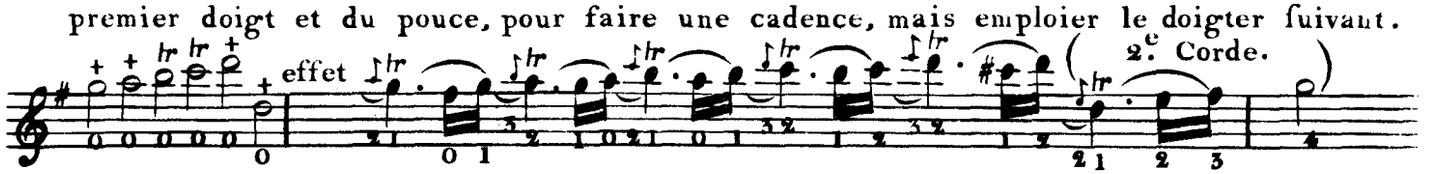


Une cadence ou tremblement ne se fait jamais sur une corde à vide, à moins qu'on n'emploie la double cadence; il faut donc prendre l'unisson de la corde à vide sur la corde voisine.

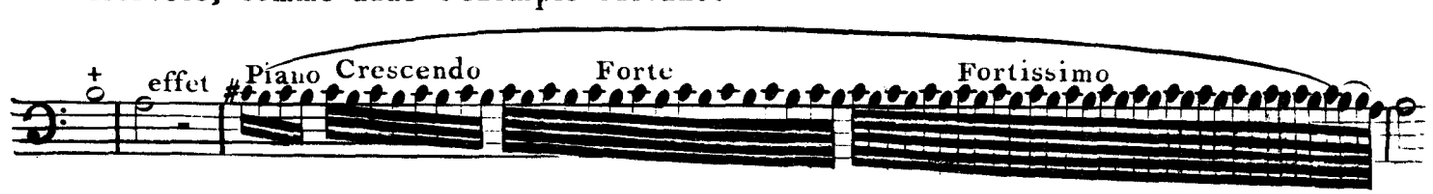
Exemple



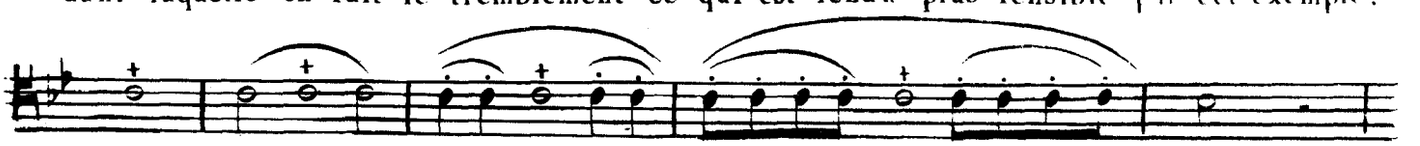
Le pouce etant assimilé à la corde à vide, il ne faut pas se servir du premier doigt et du pouce, pour faire une cadence, mais emploier le doigter suivant.



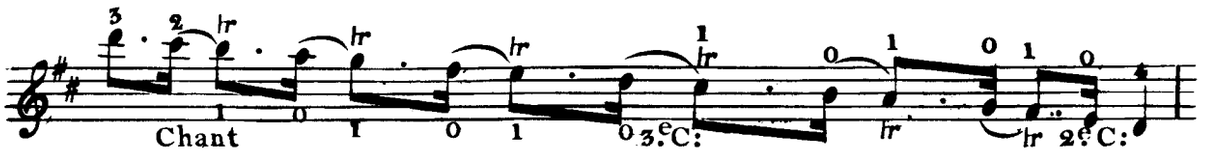
Dans les mouvemens lents, les nuances du fort et du faible doivent être observées, comme dans l'exemple suivant.



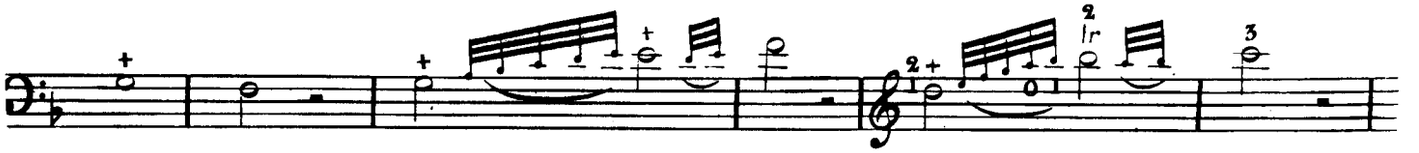
Après s'être familiarisé avec cet exercice, il est bon de s'habituer à faire sentir, du même coup d'archet, la valeur des notes qui entrent dans la mesure pendant laquelle on fait le tremblement ce qui est rendu plus sensible par cet exemple.



Enfin une cadence ou **Trillo** qui, bien exécutée, produit un effet agréable, dans le ſecond manche de l'instrument, est celle dont on trouvera ci-dessous l'indication, et qui consiste a trembler du ſecond doigt ſur le premier, et a faire la note breve. du pouce mais avec une telle précipitation que le ſecond doigt attaque la ſeconde cadence presque à l'instant ou le pouce change de place.

Exemple 

Cadence commencée ſur la ſeconde note du ton, et allant ſe terminer ſur la ſeptieme pour remonter à la tonique.



Nous finirons cet article en observant ſur la maniere de faire les cadences que le battement doit être toujours egal; plus vif ſur les cordes fines que ſur les grosses, parceque la vibration est plus lente ſur les dernieres. que dans une petite enceinte le tremblement vif est plus brillant; mais que dans un local vaste et ſonore, un tremblement bien egal, et un peu lent ſe fait mieux entedre.

Quatrieme Division.

De l'Archet considéré dans ſes Développemens.

Nous ne répéterons pas ce qui a été dit dans la premiere partie ſur le pouſſé et le tiré de l'Archet; nous observerons ſeulement :

1.° Que toute note au dessus de laquelle on ne trouve aucun ſigne particulier doit être détachée.

2.° Que les notes comprises ſous ce ſigne ⌒ doivent être coulées, et faites du même coup d'archet;

3.° Que le ſigne ⌒ quelque ſoit le nombre des points, indique deux choses

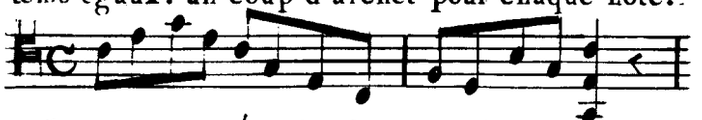
1.° que les notes ſont liées, 2.°qu'en les exprimant du même archet, il faut cependant faire ſentir autant de notes qu'il y a de points ſous le caractere de liaison.

4.° Que les petites barres !!!! indiquent un détaché plus prononcé, plus ſec, que celui dont il est parlé au N.° 1.

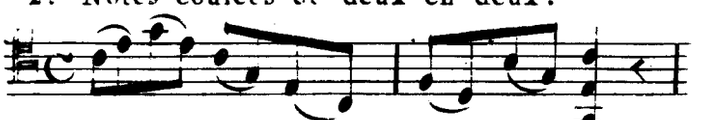
5.° Enfin que les ſignes ⌒ ⌒ ou bien ‖ ‖ designent que des quatre notes qu'ils dominent, deux doivent être coulées, deux autres pointées ou détachées, en ſe rappellant que deux notes pointées ſe font d'un même coup d'archet; et deux détachées deux coups d'archet.

Voici une ſuite d'exemples qui offrira, à peu près, toutes les manieres.

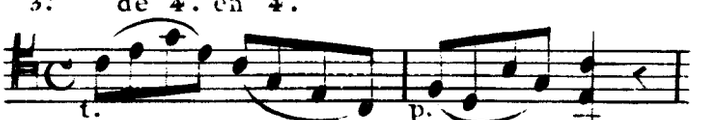
1.° Pour les croches, doubles et triples croches à tems egaux, un coup d'archet pour chaque note.



2.e Notes coulées de deux en deux.

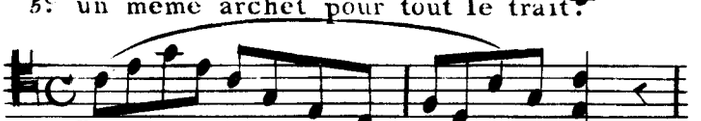


3.e de 4. en 4.

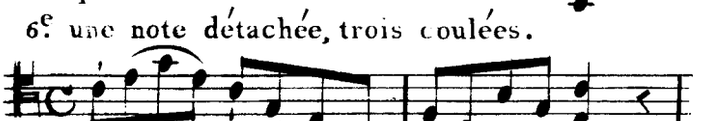


4.e de 8. en 8.

5.e un même archet pour tout le trait.

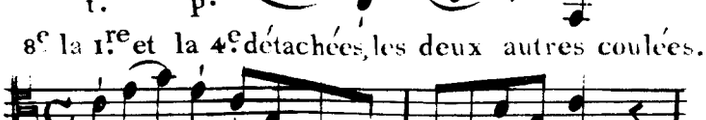


6.e une note détachée, trois coulées.

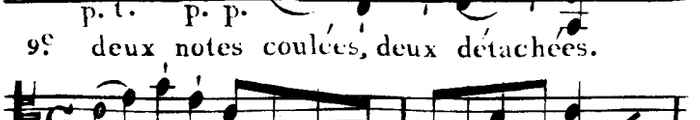


7.e le même trait en ſens inverse.

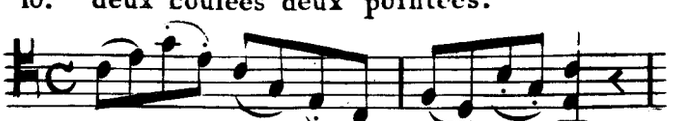
8.e la 1.re et la 4.e détachées, les deux autres coulées.



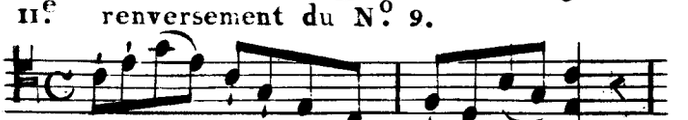
9.e deux notes coulées, deux détachées.



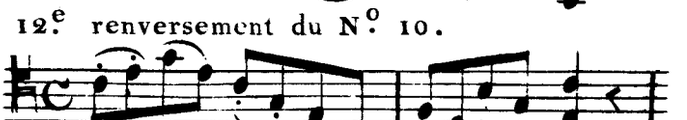
10.e deux coulées deux pointées.



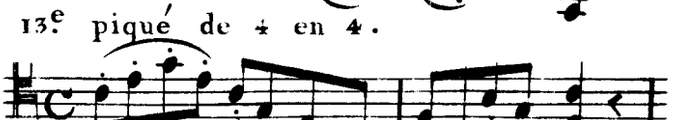
11.e renversement du N.° 9.



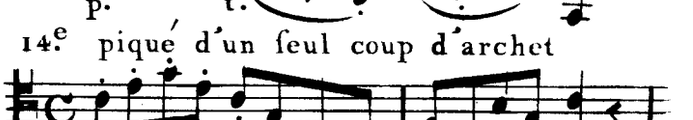
12.e renversement du N.° 10.



13.e piqué de 4 en 4.

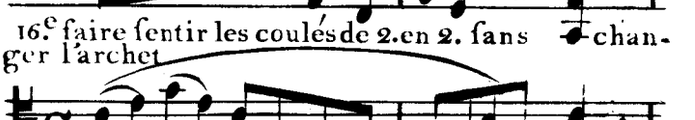


14.e piqué d'un ſeul coup d'archet

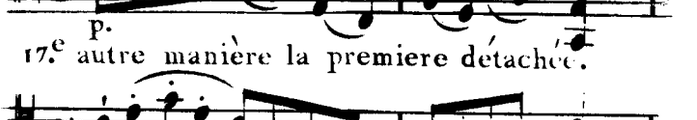


15.e liées de 3. e 3.

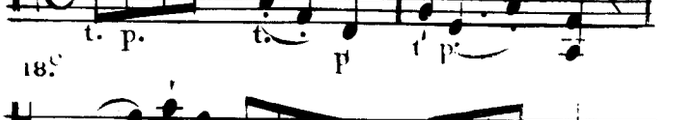
16.e faire ſentir les coulés de 2. en 2. ſans changer l'archet



17.e autre maniere la premiere détachée.

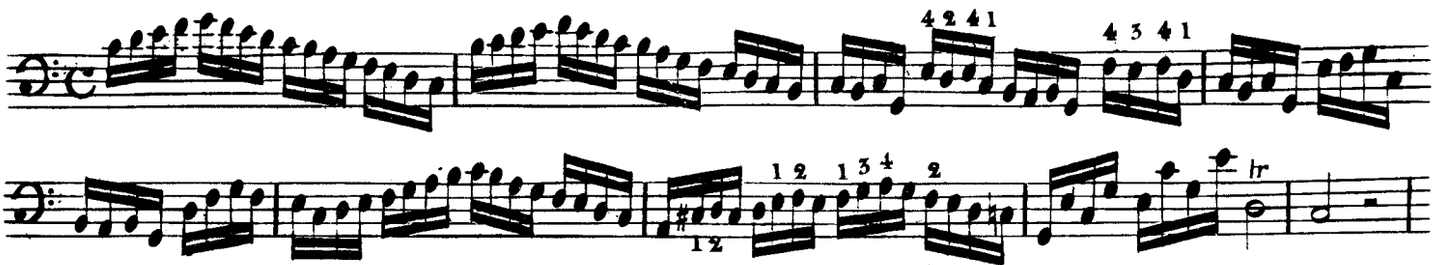


18.e

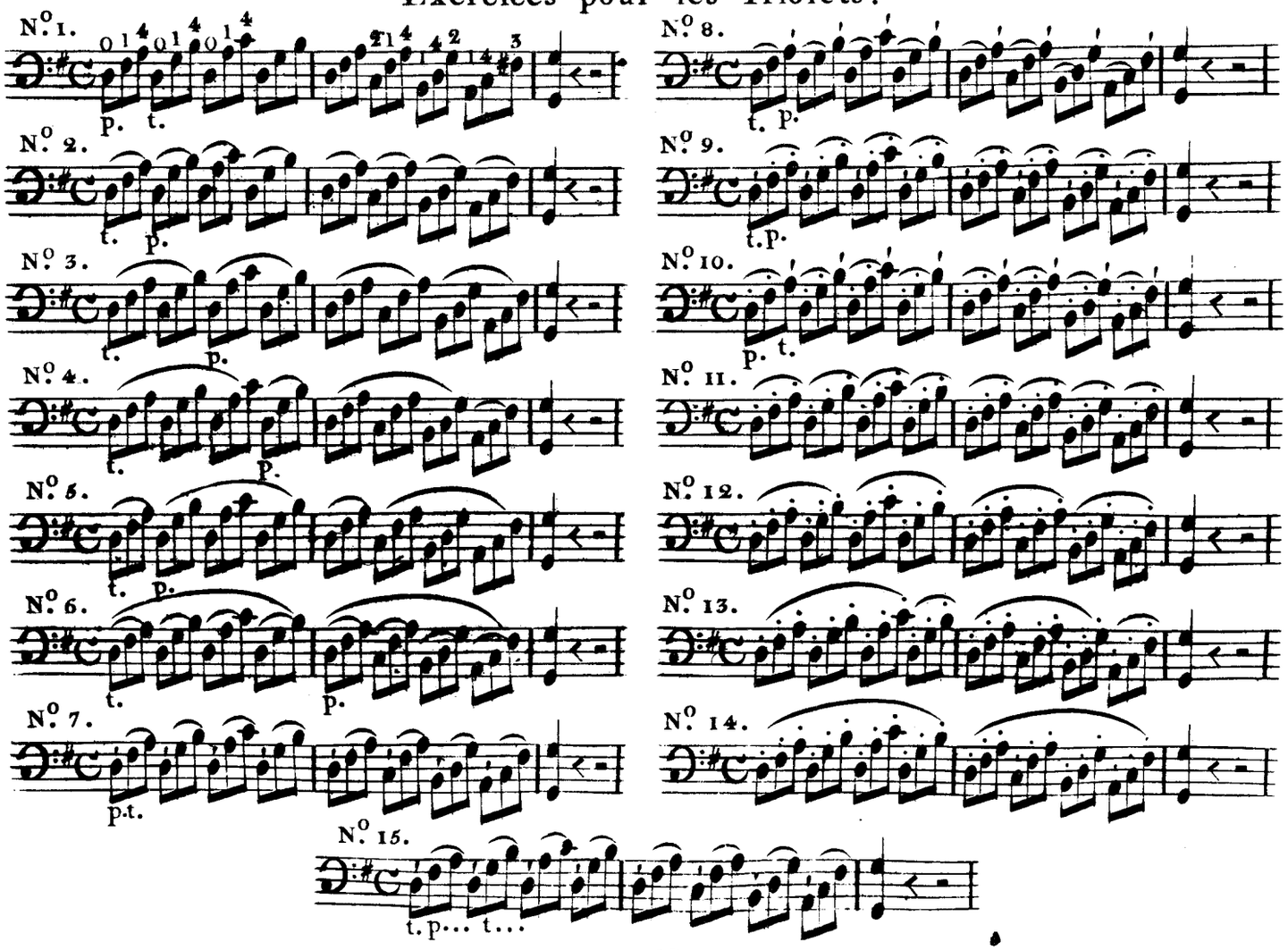


Ainsi voilà 18 manières différentes d'exprimer le même passage, et j'aurais pû en augmenter le nombre, ſi celles que j'ai indiquées ne facilitaient ſuffisamment de nouvelles combinaisons que le goût, et l'habitude font ſaisir.

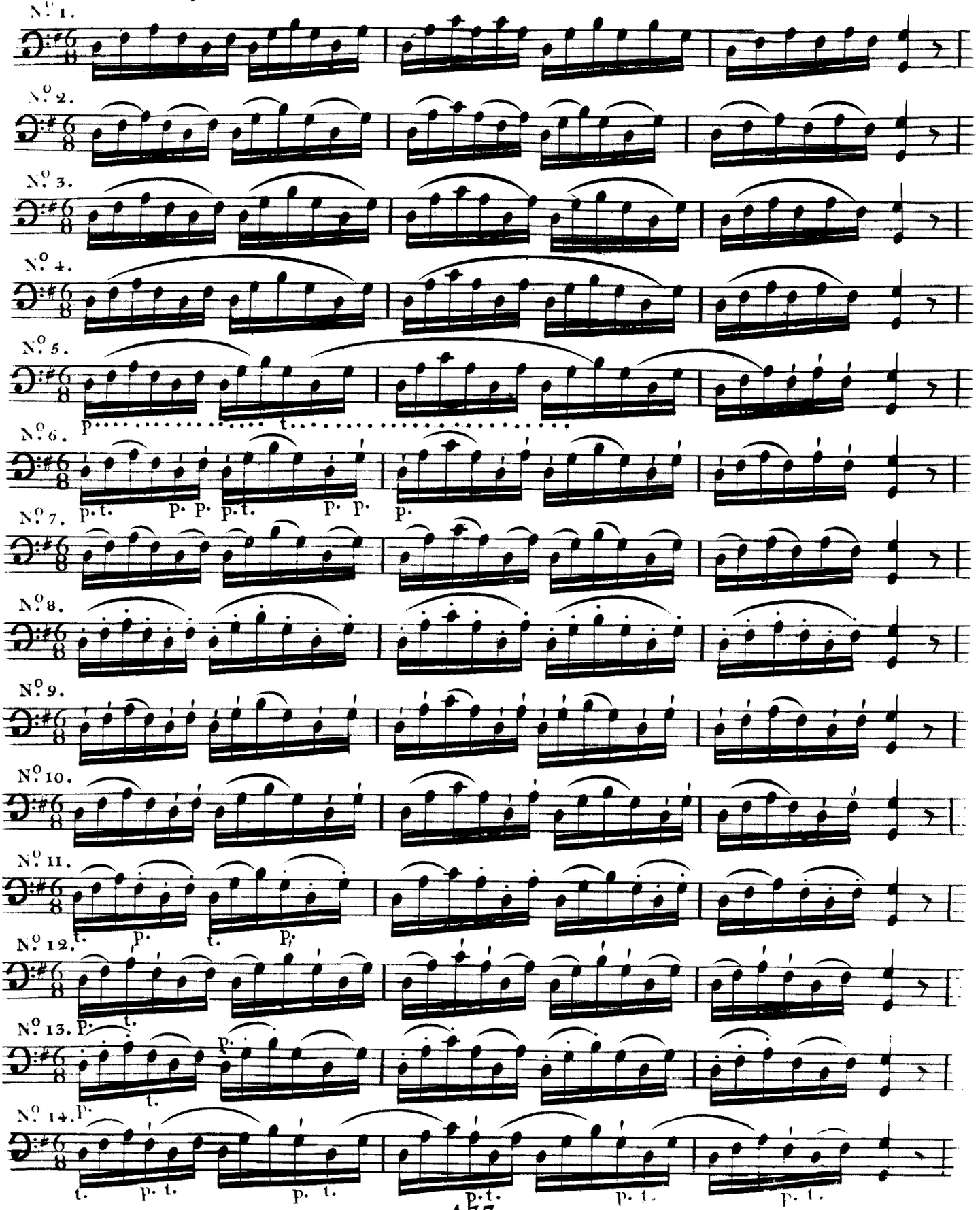
Il faut ſe familiariser avec ces exercices ſur tous les tons; le trait ſuivant pourra alors être utilement emploié en lui appliquant les changemens d'archet qu'on vient de voir.



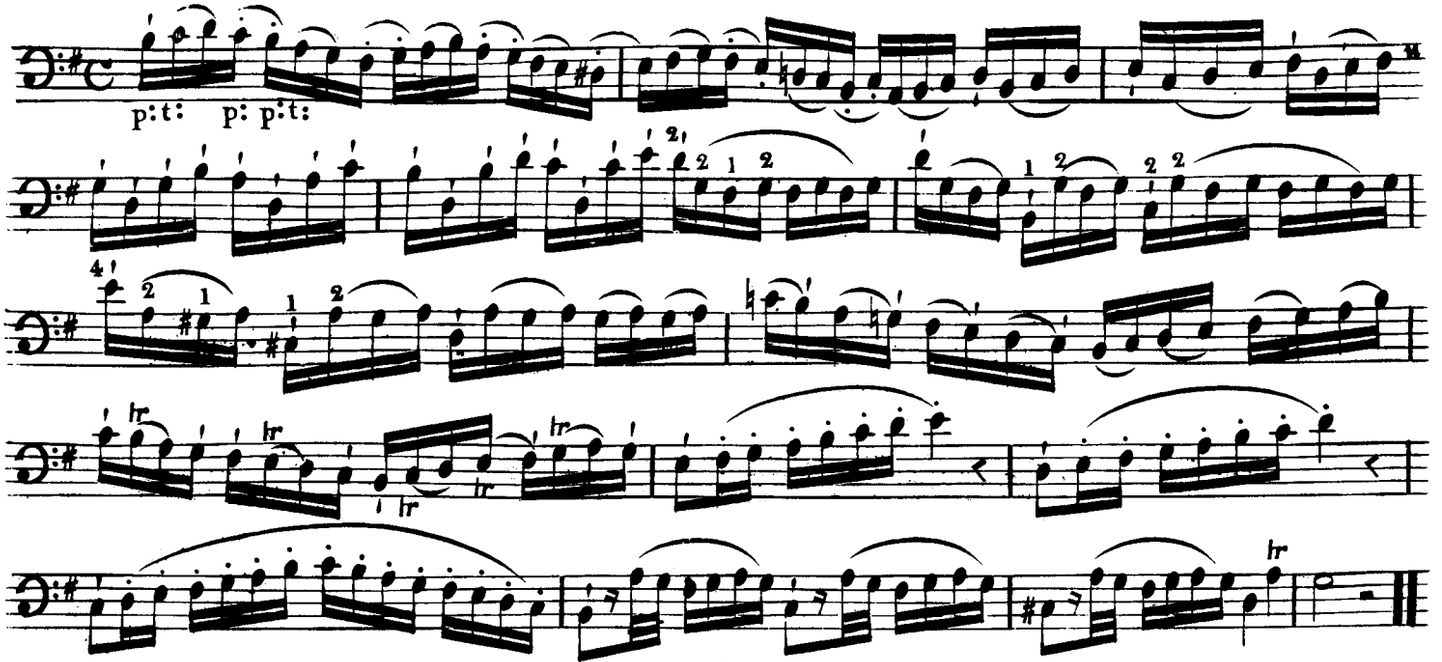
Exercices pour les Triolêts.



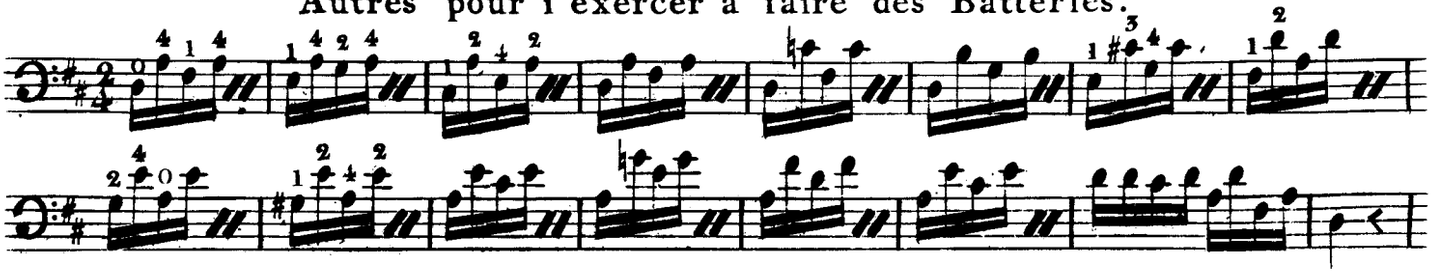
Exercices pour les doubles triolêts ou notes marchant de fix en fix.



Exercices Différens.

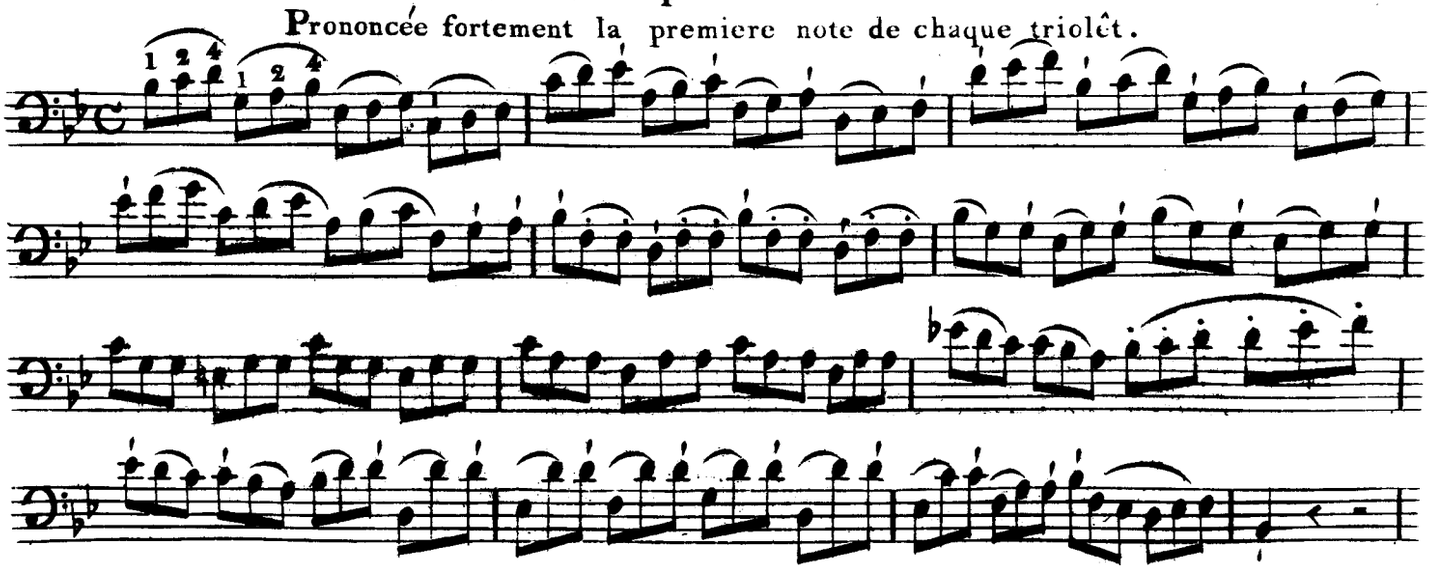


Autres pour s'exercer à faire des Batteries.



Exercice pour les Triolêts.

Prononcée fortement la premiere note de chaque triolêt.

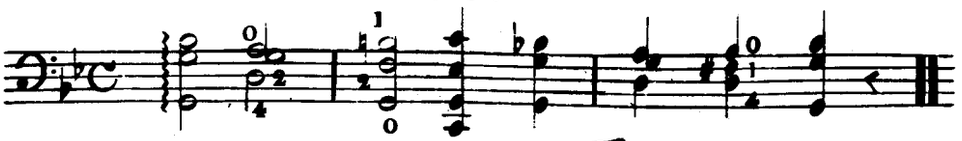


De l'Arpeggio.

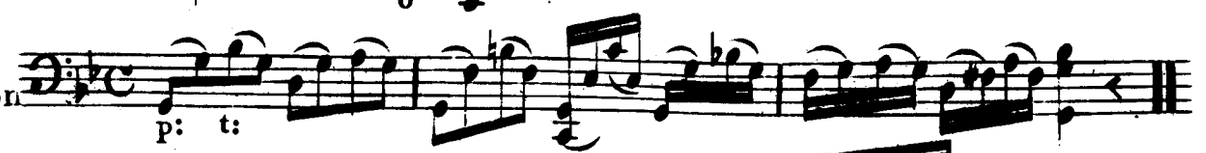
l'Arpeggio est une ſuite de variations ſur un ou plusieurs accords. Rien ne

contribue aussi efficacement au développement de l'archet que cet exercice et pour entretenir la souplesse et l'agilité du poignet, il faut souvent le répéter.

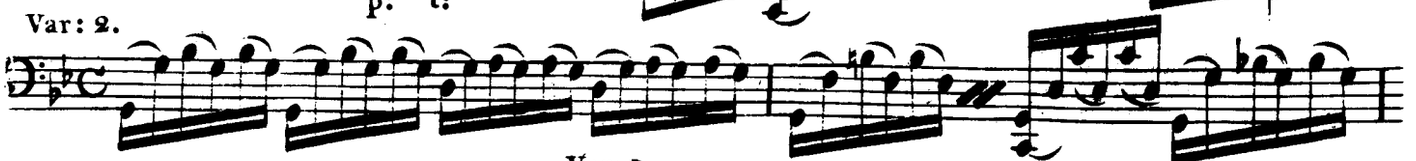
Thème.



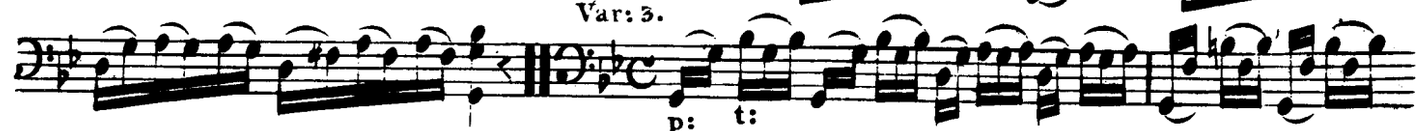
1.re Variation



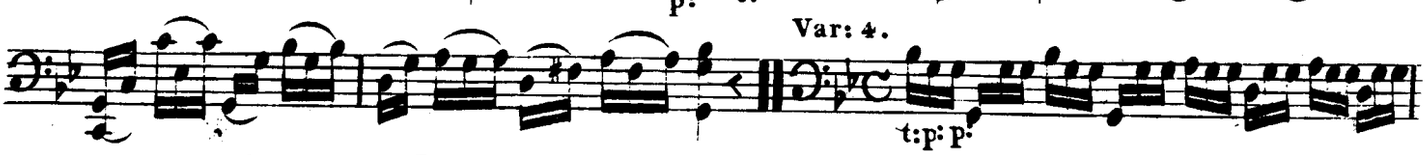
Var: 2.



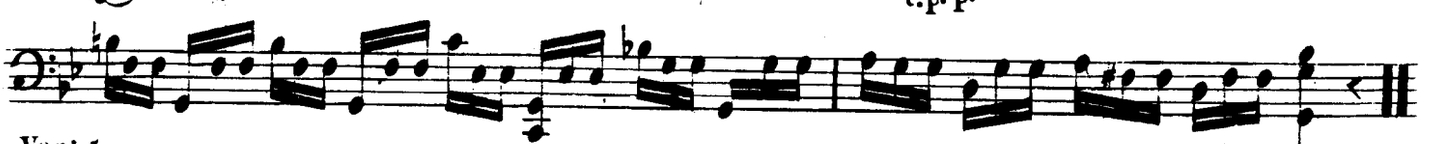
Var: 3.



Var: 4.

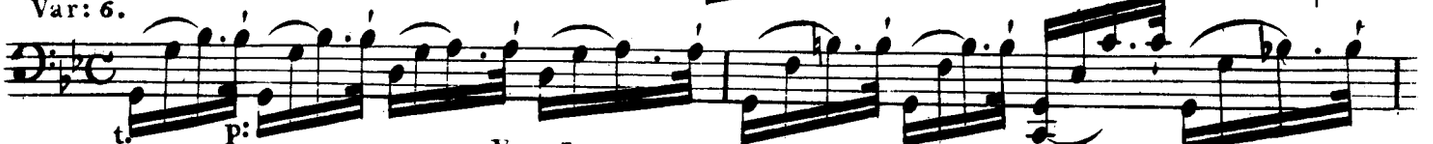


Var: 5.

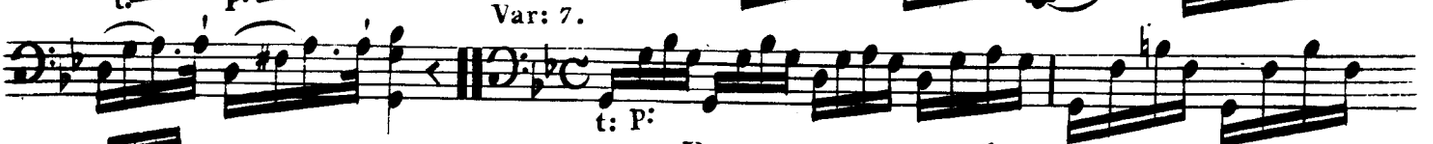


Var: 6.

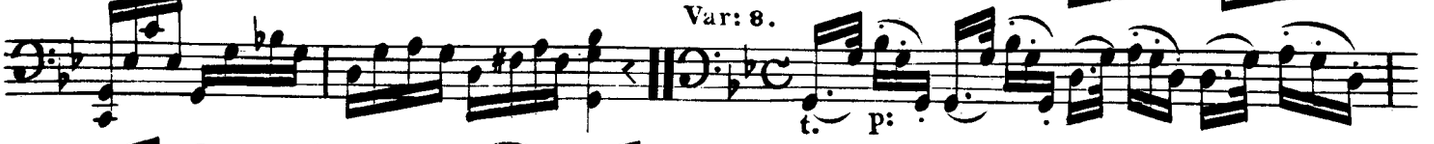
Var: 7.

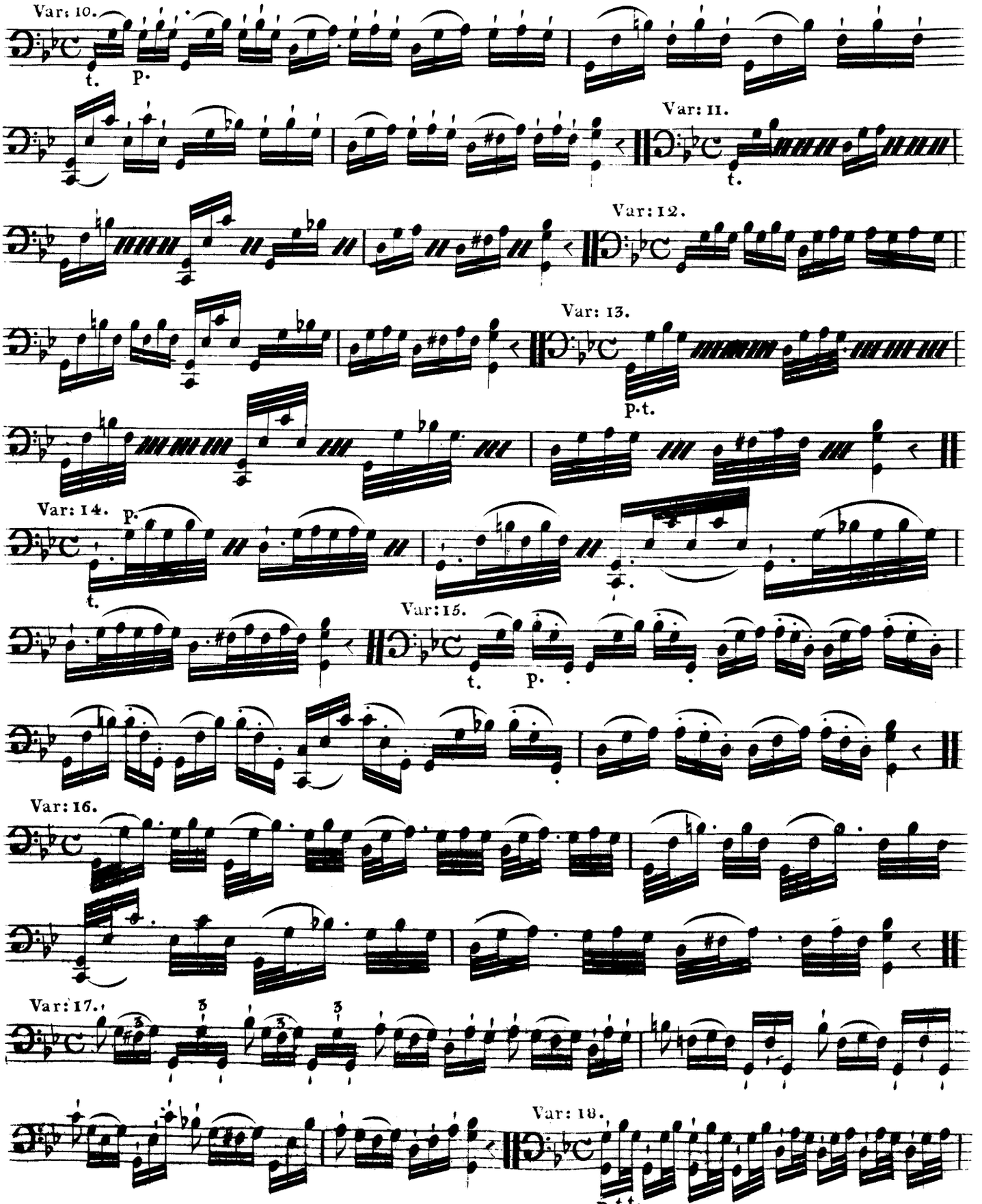


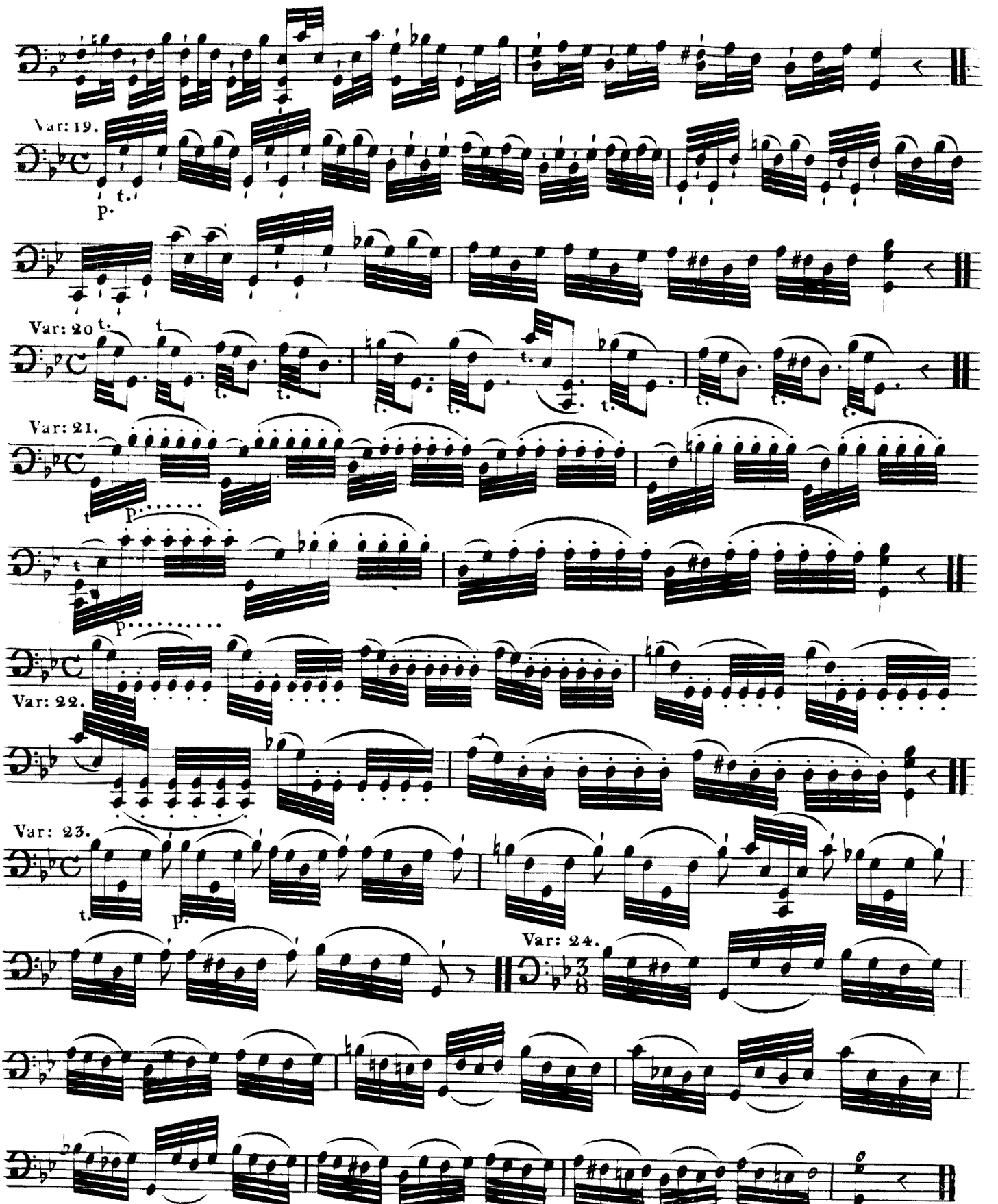
Var: 8.



Var: 9.




Var: 10.
t.
p.
Var: 11.
t.
Var: 12.
Var: 13.
p.t.
Var: 14.
p.
t.
Var: 15.
t.
p.
Var: 16.
Var: 17.
Var: 18.
p. t. t.


Var: 19.
Var: 20
Var: 21.
Var: 22.
Var: 23.
Var: 24.

Cinquieme Division.

De la double Corde.

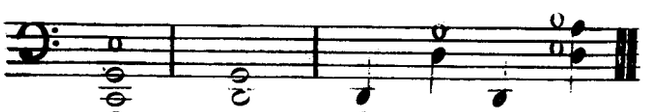
Nous avons-du renfermer dans les quatre premieres divisions tous les elémens propres à former un bon Elève; pour ne pas retarder ſes progrès; ſur-tout, pour ne pas le rebuter par des difficultés ſans ceſse renaiſſantes. En effet le travail auquel il a fallu ſe livrer j'usqu'ici n'est rien en comparaison de celui qui nous reste à faire.

Perſonne, que je ſâche, n'a traité pour le violoncelle la partie de la double corde avec l'etendue qu'elle mérite. dans les ouvrages qui ont paru jusqu'à ce moment on trouve quelques fois des traits ou elle est emploiée: mais on n'a pas encore publié de régles propres à guider celui qui voudrait ſe la rendre auſſi familiere que la ſimple corde.

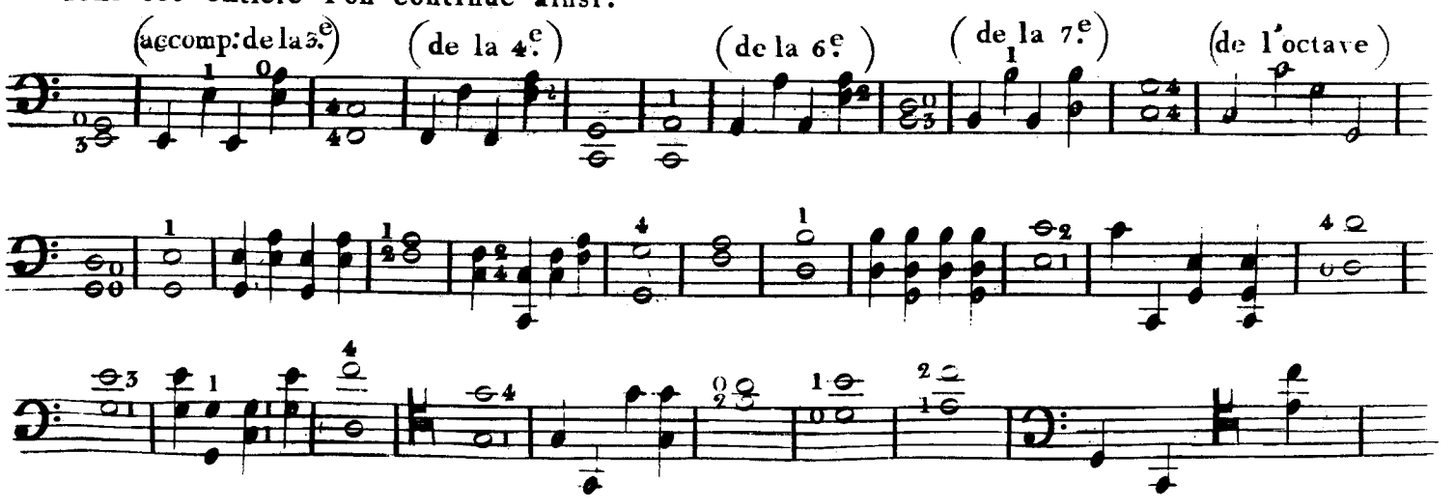
Avant de commencer l'etude des gammes doubles, il faut ſ'assurer ſi l'inſtrument est bien d'accord; alors on essaye la méthode ſuivante que j'appelle analyse.

La quinte **ſol, ut** etant juste, on fait ſonner la quarte **ré, ſol**, et on examine ſi elle est egalement juste; puis on compare le **ré** avec ſon octave à vide; puis enfin avec la quinte **re la** de la ſeconde et de la chanterelle.

Exemple



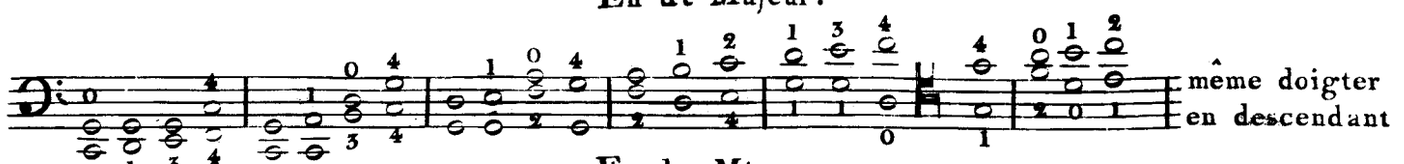
Si l'oreille est ſatisfaite de ce premier examen; ſi la vibration de tous les ſons est entiere l'on continue ainsi:



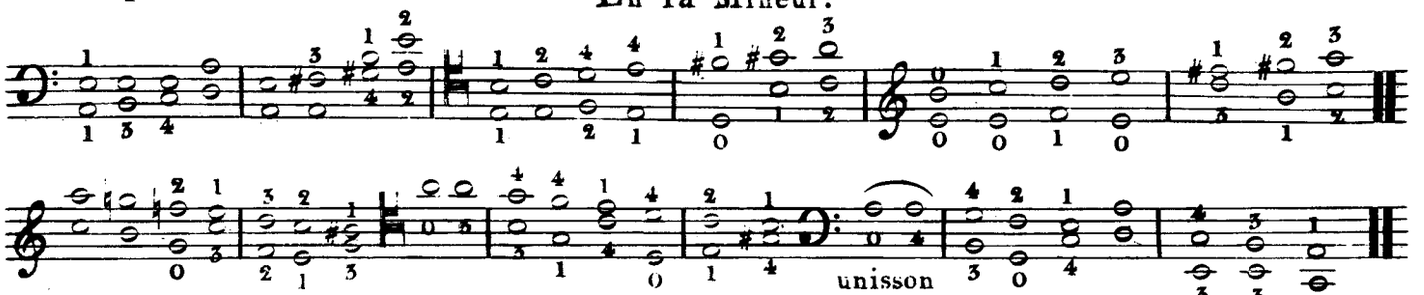
En comparant chaque note doigtée avec une corde a vide, ou a un guide assuré pour la justesse. il faut bien ſoutenir l'archet à fin de l'accoutumer a faire vibrer deux cordes à la fois, et a tirer la qualité de ſon propre a chaque intonation.

En retranchant de l'exemple ci-deſſus tous les points de comparaison, on ſe trouvera avoir déjà formé une gamme double dans le ton d'ut; et cette gamme la voici:

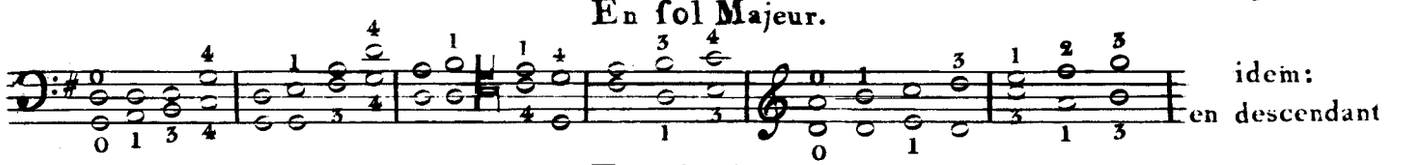
En ut Majeur.



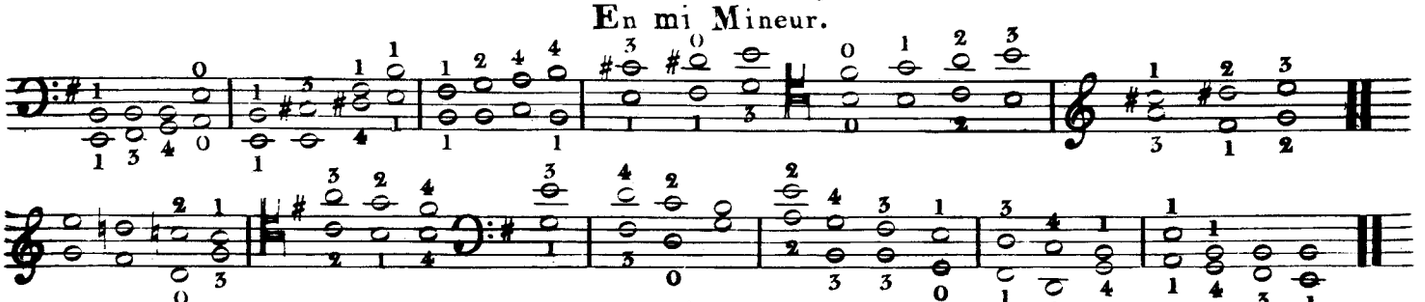
En la Mineur.



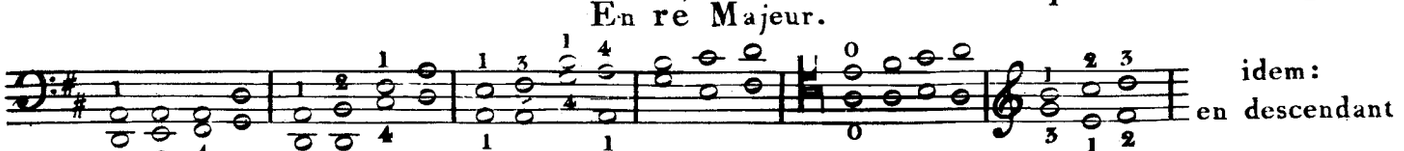
En ſol Majeur.



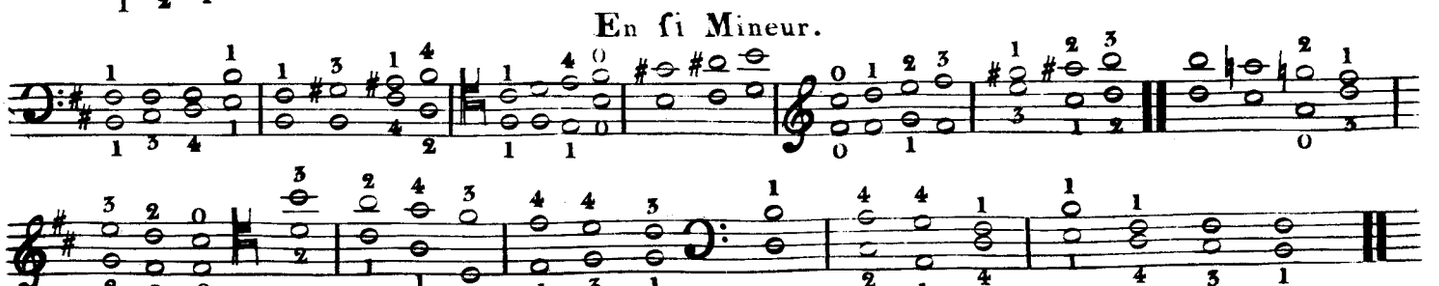
En mi Mineur.



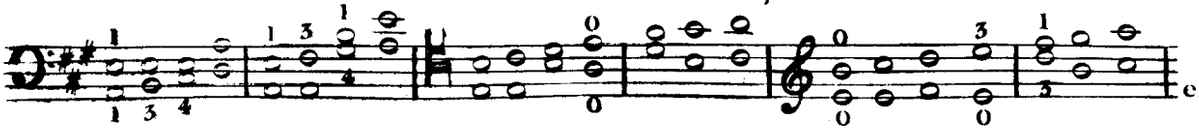
En ré Majeur.



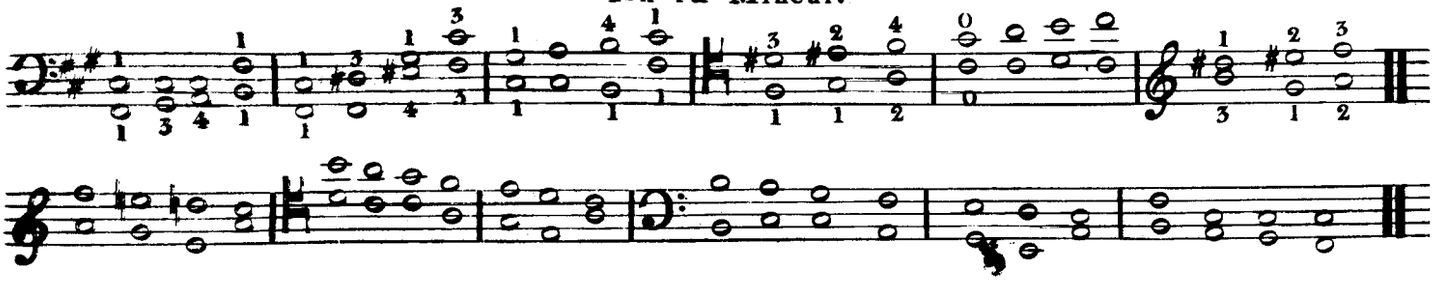
En ſi Mineur.



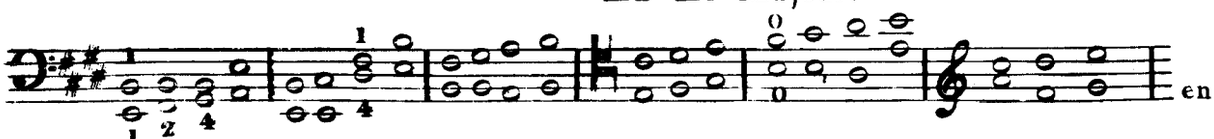
En la Majeur.



En fa Mineur.

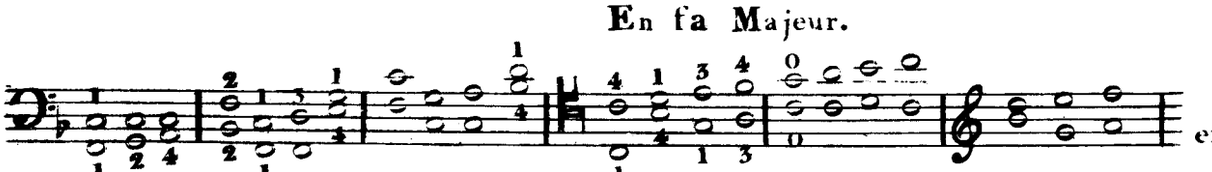


En mi Majeur.

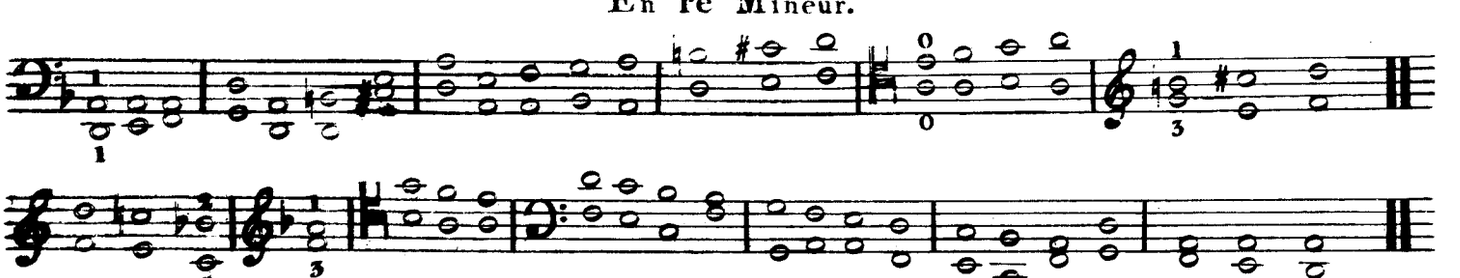


Les gammes doubles qui emploient plus de quatre diezes, etant d'une difficulté extrême, nous nous bornons aux exemples ci-dessus, et nous allons passer aux tons majeurs et mineurs dans l'ordre des bémols.

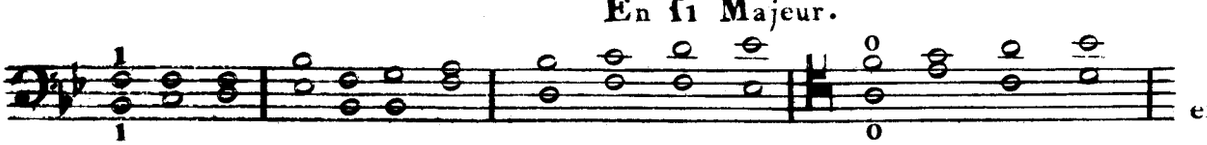
En fa Majeur.



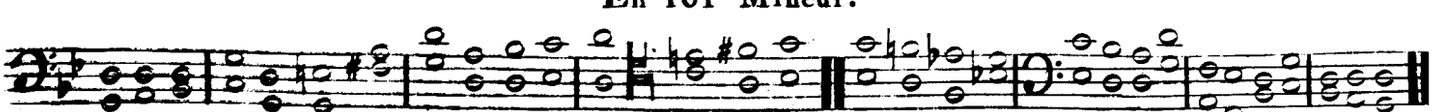
En ré Mineur.



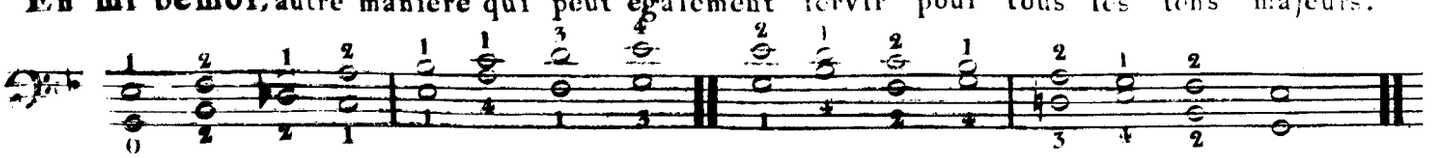
En si Majeur.



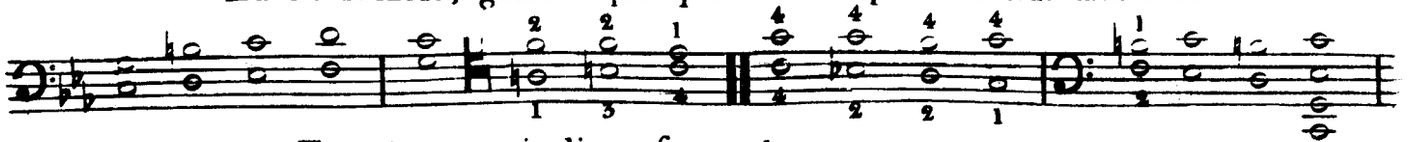
En sol Mineur.



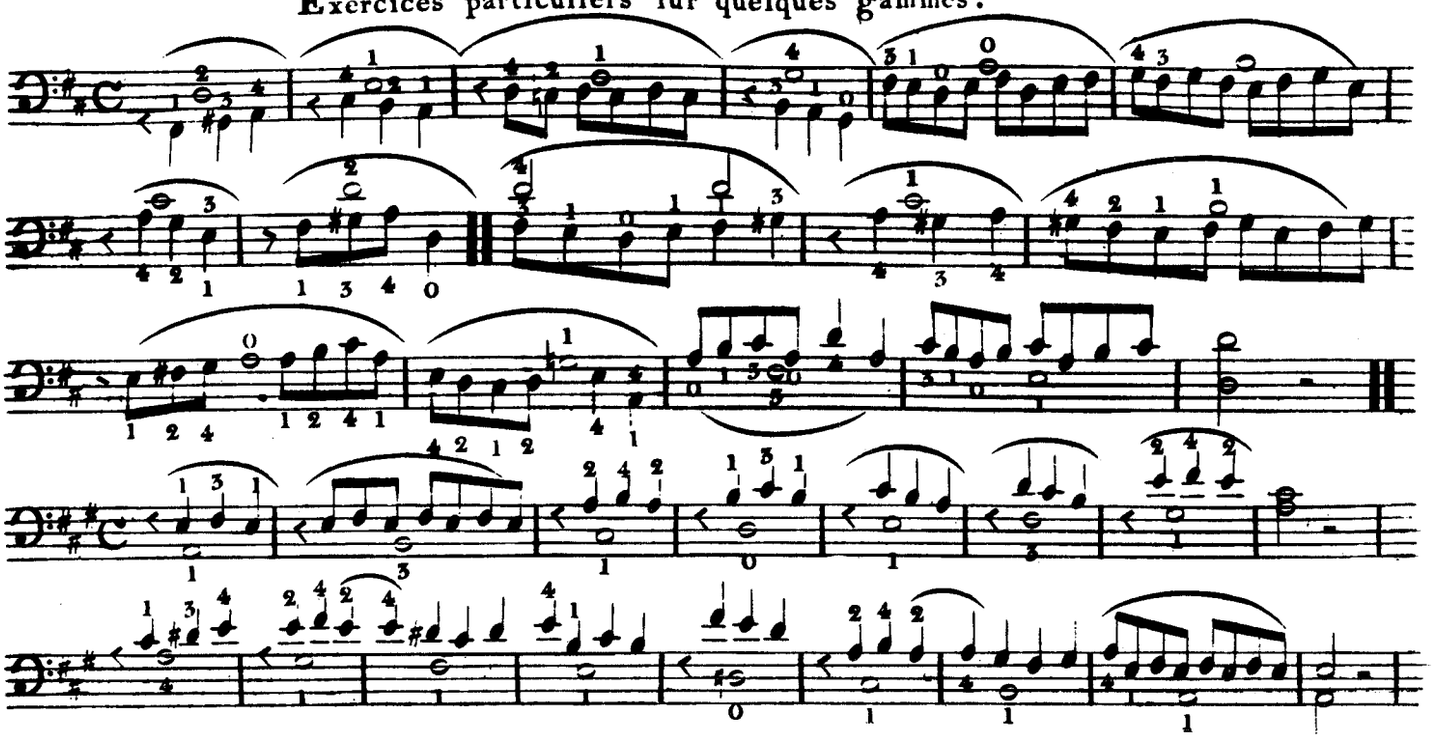
En mi bémol, autre manière qui peut également servir pour tous les tons majeurs.



En ut Mineur, gamme qui peut ſervir pour les tons mineurs.



Exercices particuliers ſur quelques gammes.



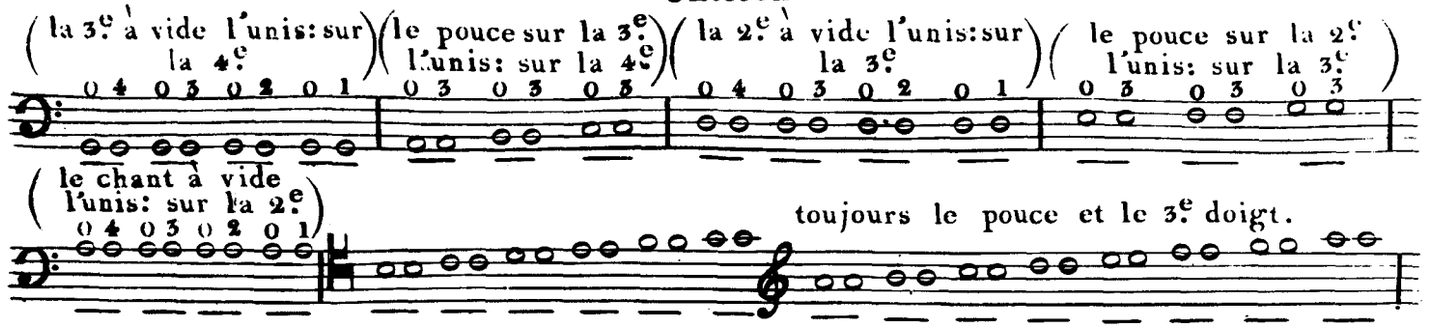
De l'Unisson, et des autres Dégres

l'Etude de la double corde eût dû, commencer par celle des intervalles. mais conduit à la première par l'analyse de l'accord de l'instrument je n'ai pas voulu interrompre la ſucceſſion des gammes par un autre travail. Cependant on fera bien de ſe familiariſer avec les leçons ſuivantes, avant d'étudier les gammes doubles, la connaiſſance des intervalles devant précéder les applications que l'on peut en faire.

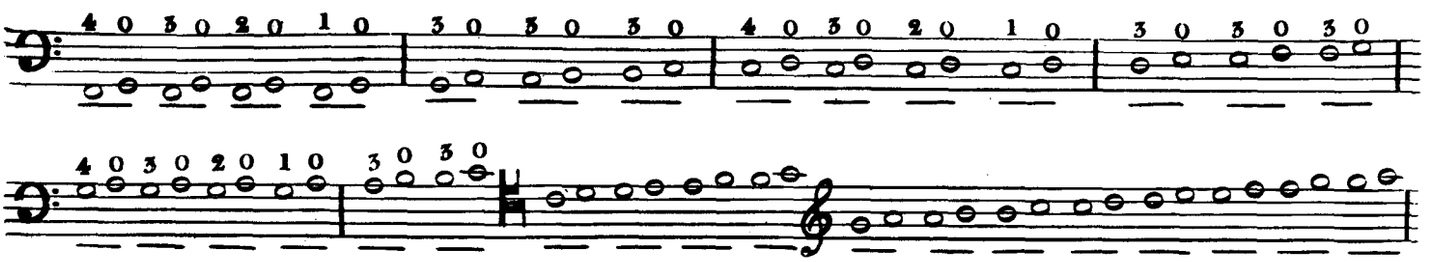
l'Eleve dont la main n'aura pas acquis tout ſon accroiſſement trouvera des difficultés insurmontables dans l'Unisson, et la Seconde; il peut donc renvoier à un autre tems à ſe former ſur ces exercices.

Avant de faire entendre les deux notes à la fois il faut les eſſayer ſéparement, pour aſſurrer les intonations.

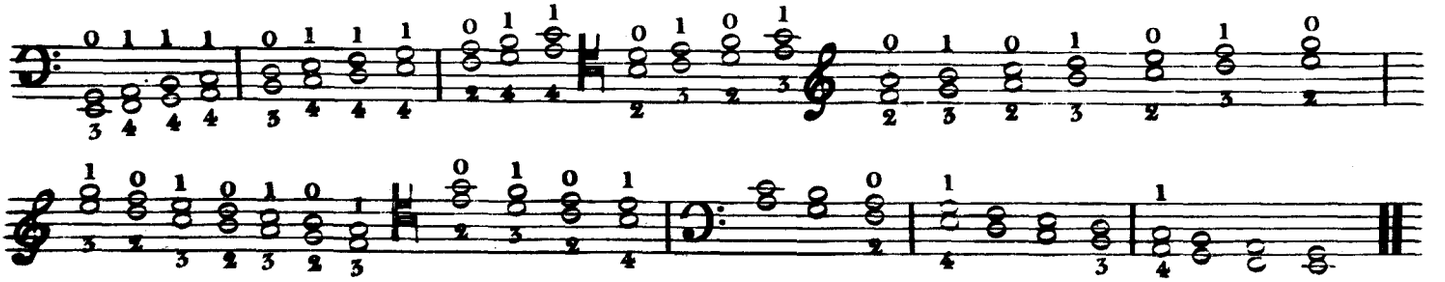
Unisson.



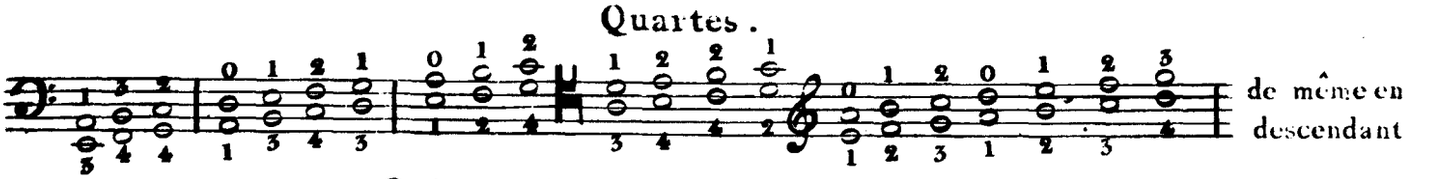
Secondes.



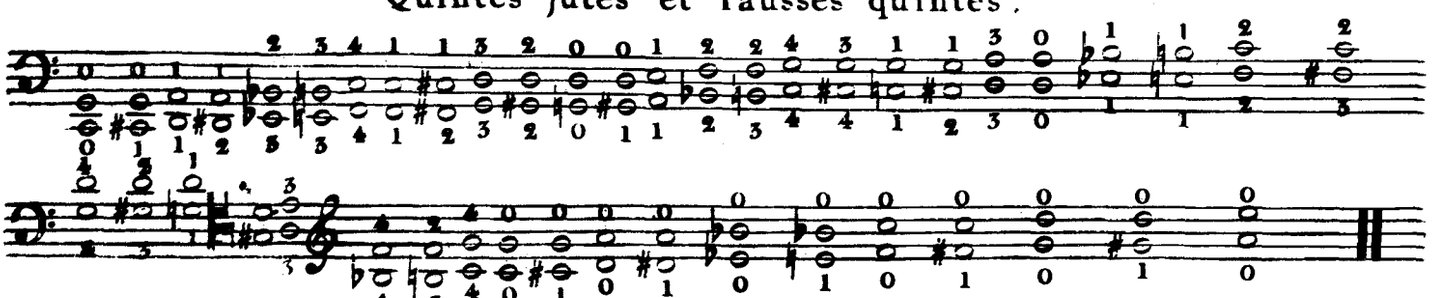
Tierces.



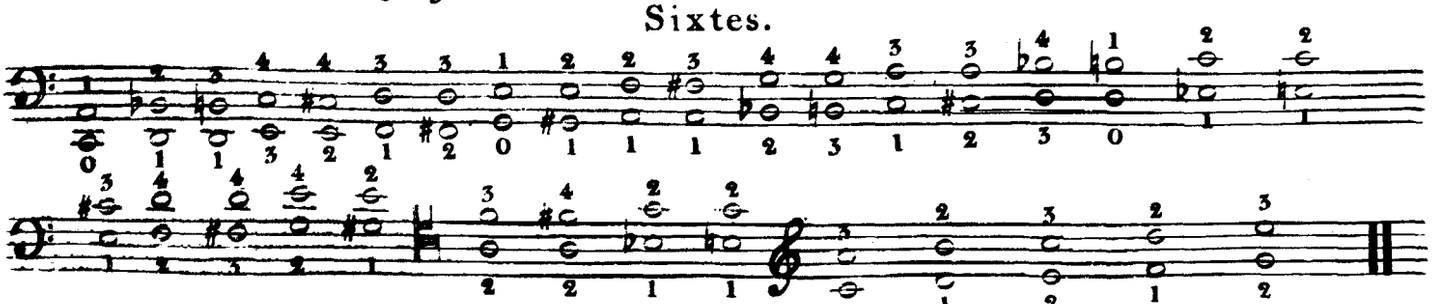
Quartes.



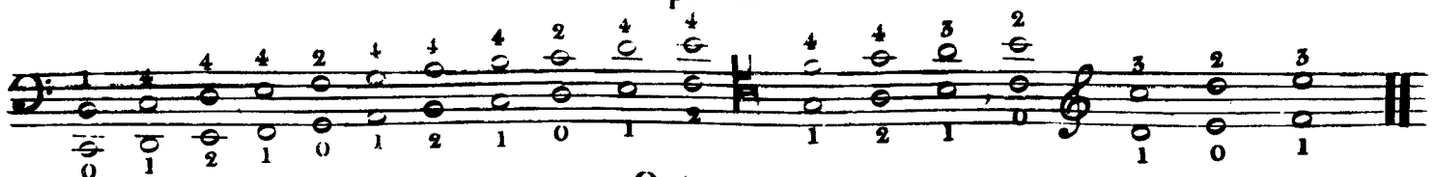
Quintes jutes et fausses quintes.



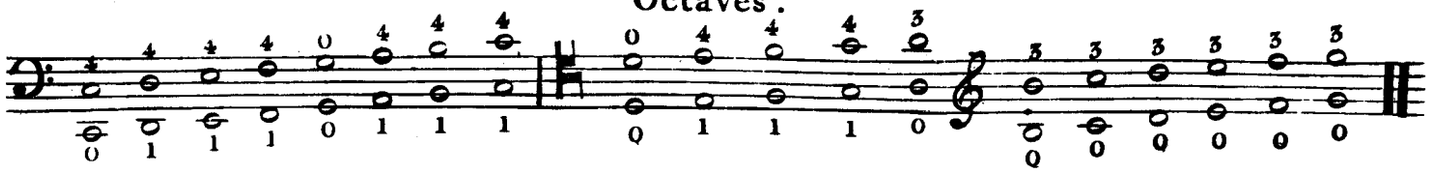
Sixtes.



Septiemes.



Octaves.

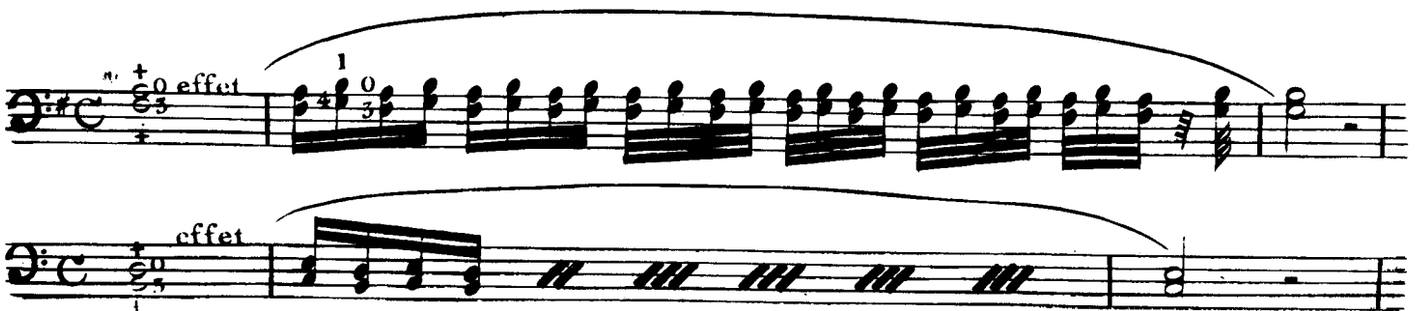


Tous ces exemples ont été calqués ſur l'echelle que presentent les quatres cordes de l'instrument emploiées chacune à ſon tour. Cependant on peut les executer dans toutes les parties du manche, en prenant ſuccessivement deux cordes, la quatrieme et la troisieme celle-ci et la ſeconde; cette derniere et la chanterelle, et ſ'habituant à faire des unissons des ſecondes, &c: on acquerrera par cette etude une connaissance parfaite de tous les doigters ſur chaque corde; ce qui est indispensable pour atteindre à la perfection.

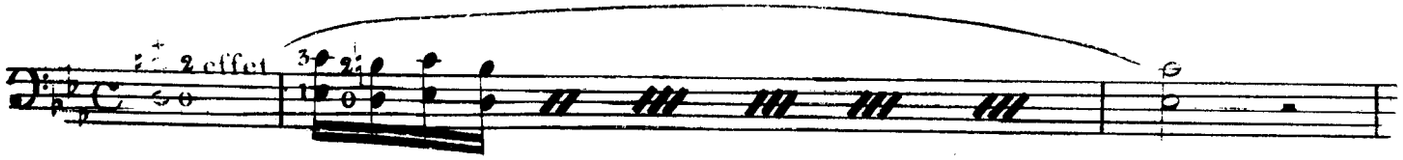
Des Cadences ou Tremblemens Doubles.

Pour ſ'habituer a cet agrement il faut ſe rappeller ce qui a été dit en parlant du tremblement ſimple, avec la ſeule difference que là on n'a emploié qu'un doigt, et qu'ici il y en a deux dont il faut que les battemens ſoient egaux entr'eux.

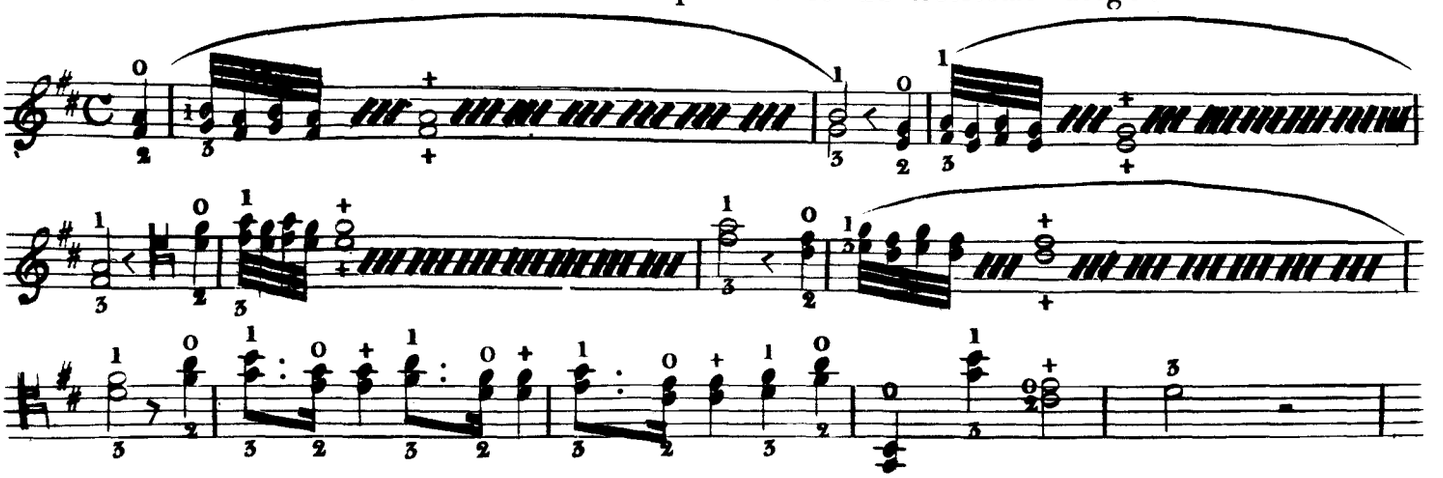
Cadence double avec une corde à vide.



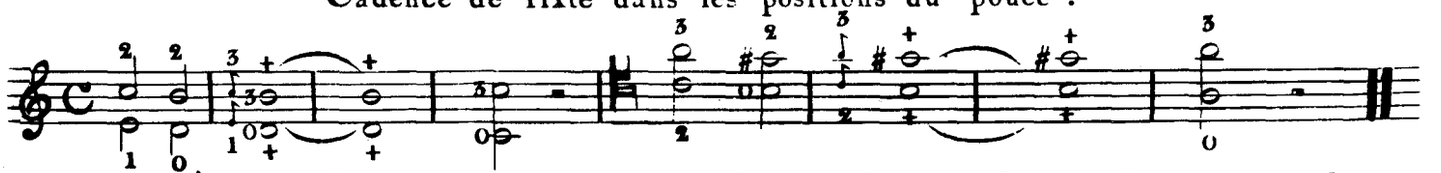
Cadence de ſixte avec une corde à vide.



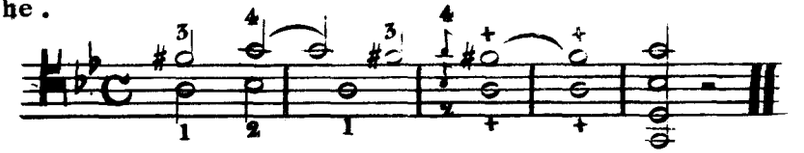
Dans tous les autres cas il faut ſe ſervir du pouce et du ſecond doigt, pour les cadences de tierces, et trembler du premier et du troiſieme doigt.



Cadence de ſixte dans les positions du pouce.

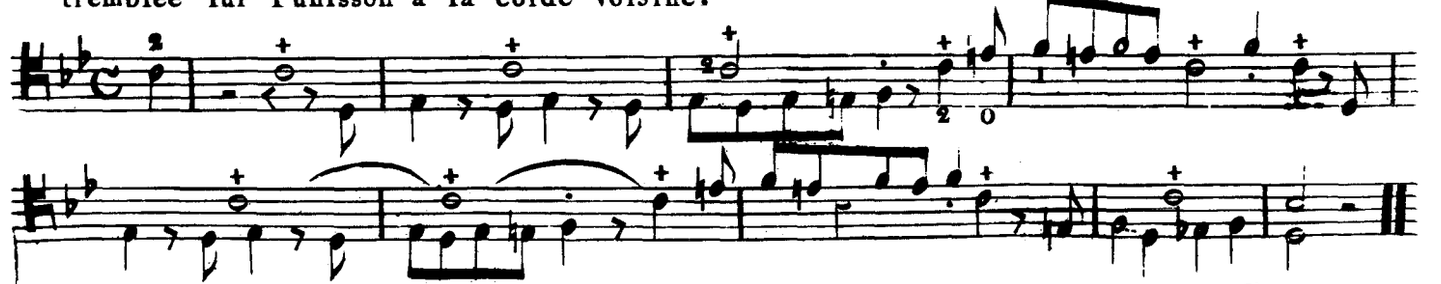


Autre cadence de ſixte qui peut ſe fair ſans le ſecours du pouce et dans le premier manche.



Cadence accompagnée d'une phrase de chant que l'on fait entendre avec le tremblement.

Autre cadence pendant laquelle l'accompagnement ſaute d'un octave et la note tremblée ſur l'unisson à la corde voisine.



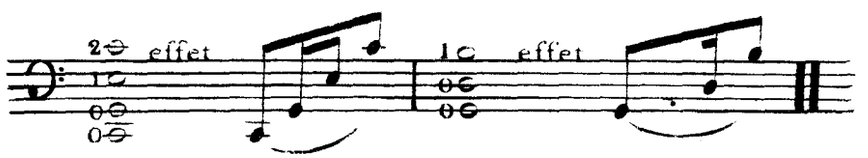
Cette cadence qui ne peut guères ſ'emploier que dans les tons de ſi et de mi bemols est d'autant plus difficile que le changement de position doit ſe faire avec assés de vivacité pour que l'oreille ne ſ'apperçoive ni du changement de doigter ni de l'interruption de la cadence.

Il nous reste à parler des accords praticables sur la violoncelle leur emploi est utile non seulement dans les **Arpeggio;** mais encore pour l'accompagnement du **Récitatif,** ou la basse, détermine l'intonation, guide le chanteur, et annonce les changemens de modulations.

L'Accompagnement du récitatif a ses règles et **L'Accompagnateur,** doit joindre a une connaissance particuliere de l'harmonie, une grande habitude de son instrument. Il existe des traités ou l'on peut apprendre la marche et la théorie des accords; nous nous bornerons donc à indiquer la manière de les rendre sur l'instrument qui nous occupe.

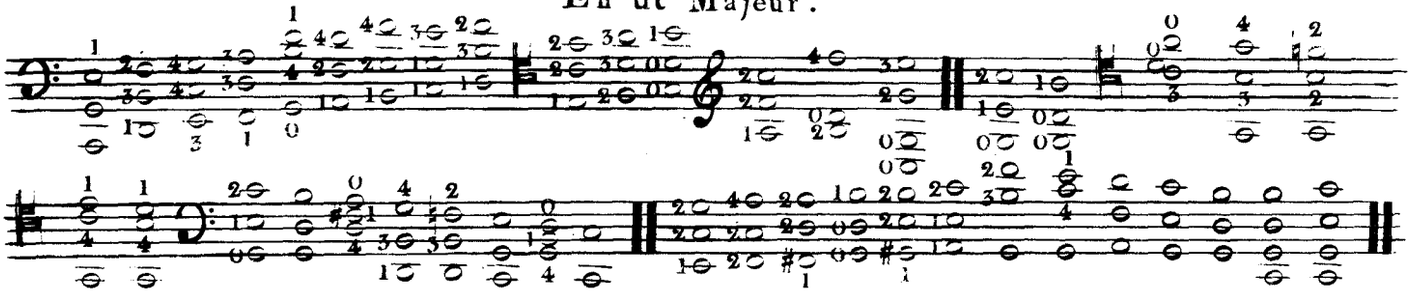
Un accord s'attaque en fesant résoner d'abord la note la plus grâve et en passant avec rapidité sur les notes intermédiaires pour s'arrêter a la plus aigue.

Exemples

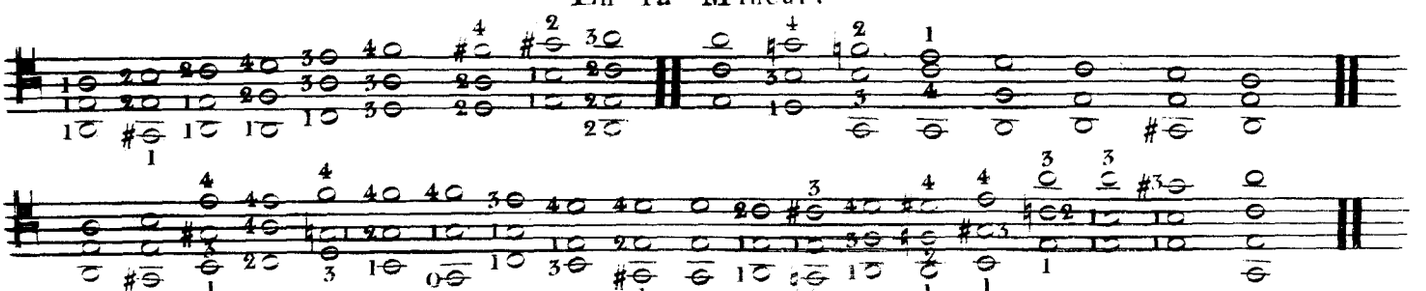


Accords dans quelques tons.

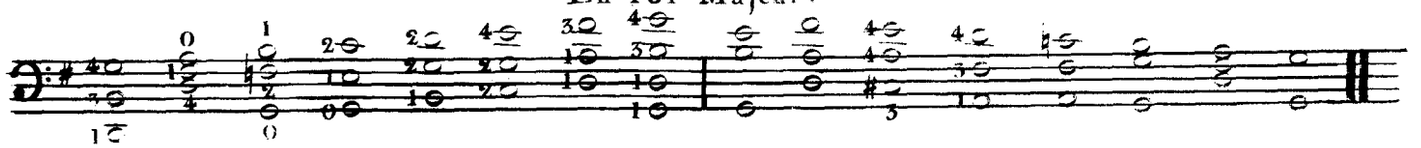
En ut Majeur.



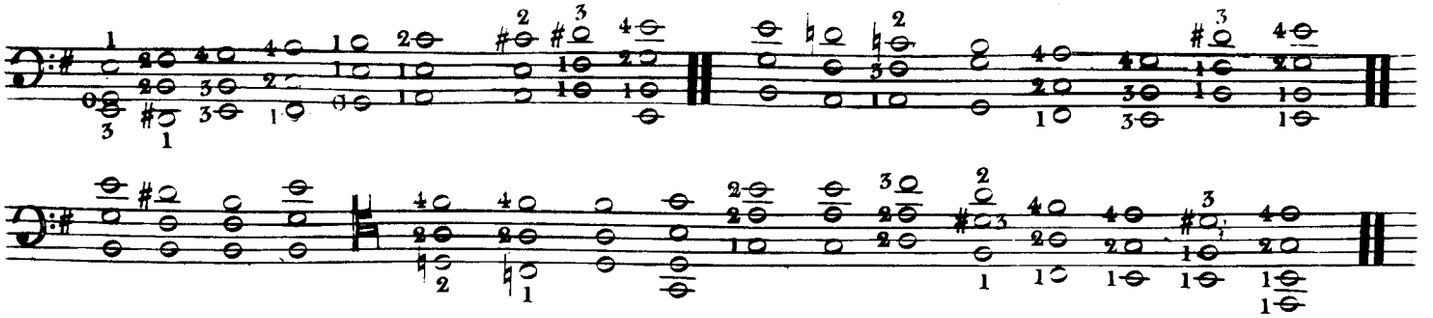
En la Mineur.



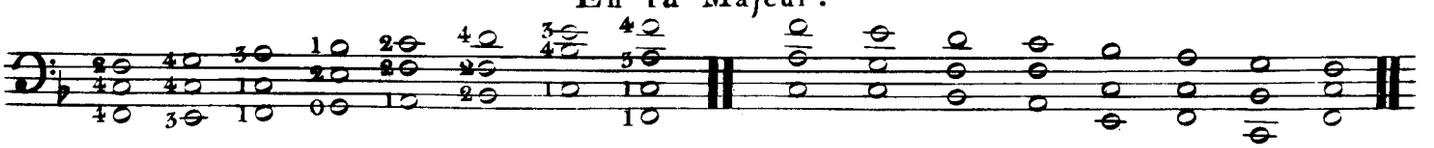
En sol Majeur.



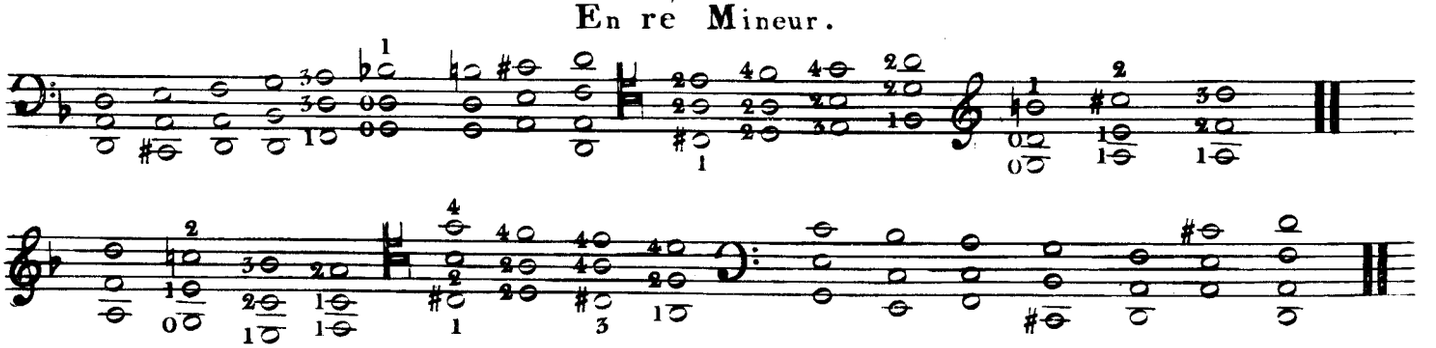
En mi Mineur.



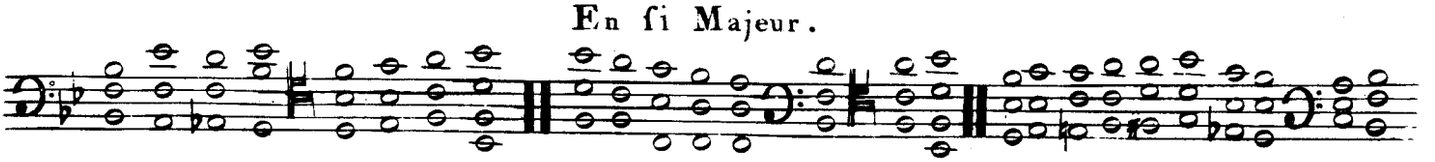
En fa Majeur.



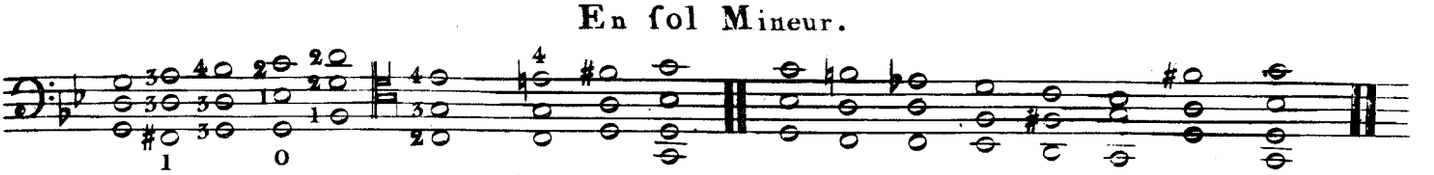
En re Mineur.



En fi Majeur.



En fol Mineur.



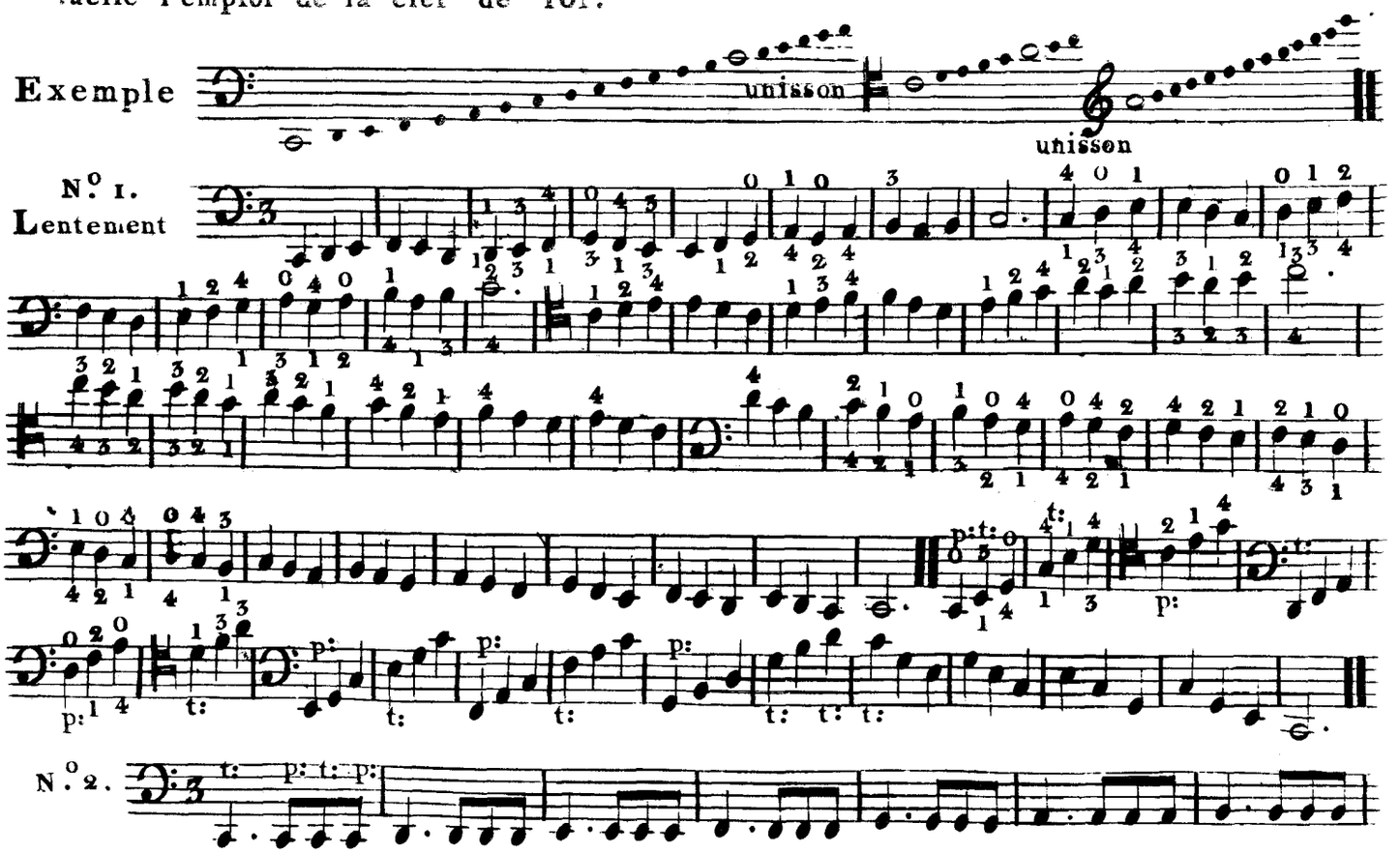
Nous bornons à ces huit exemples le tableau des accords, parce qu'ils peuvent ſervir de guides pour les autres tons et que ſi alors les doigters ſont differens avec de l'experience de l'habitude et une legere attention on trouvera de ſoi même le doigter convenable.

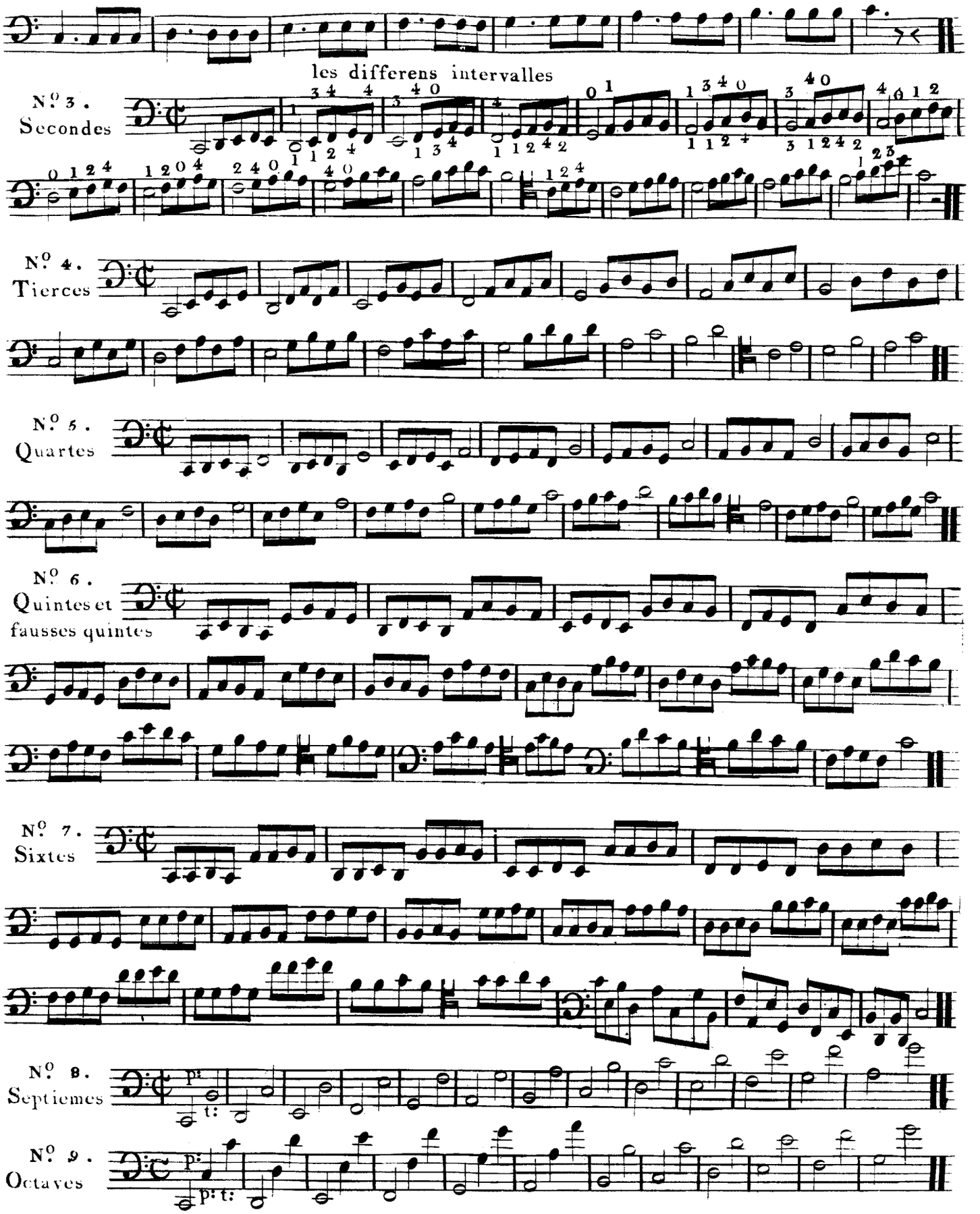
Maintenant et c'est la dernière partie de notre ouvrage il nous reste a faire l'application des principes que nous avons traité. Les leçons qui vont ſuivre contiendront cette application.

Leçons et Exercices.

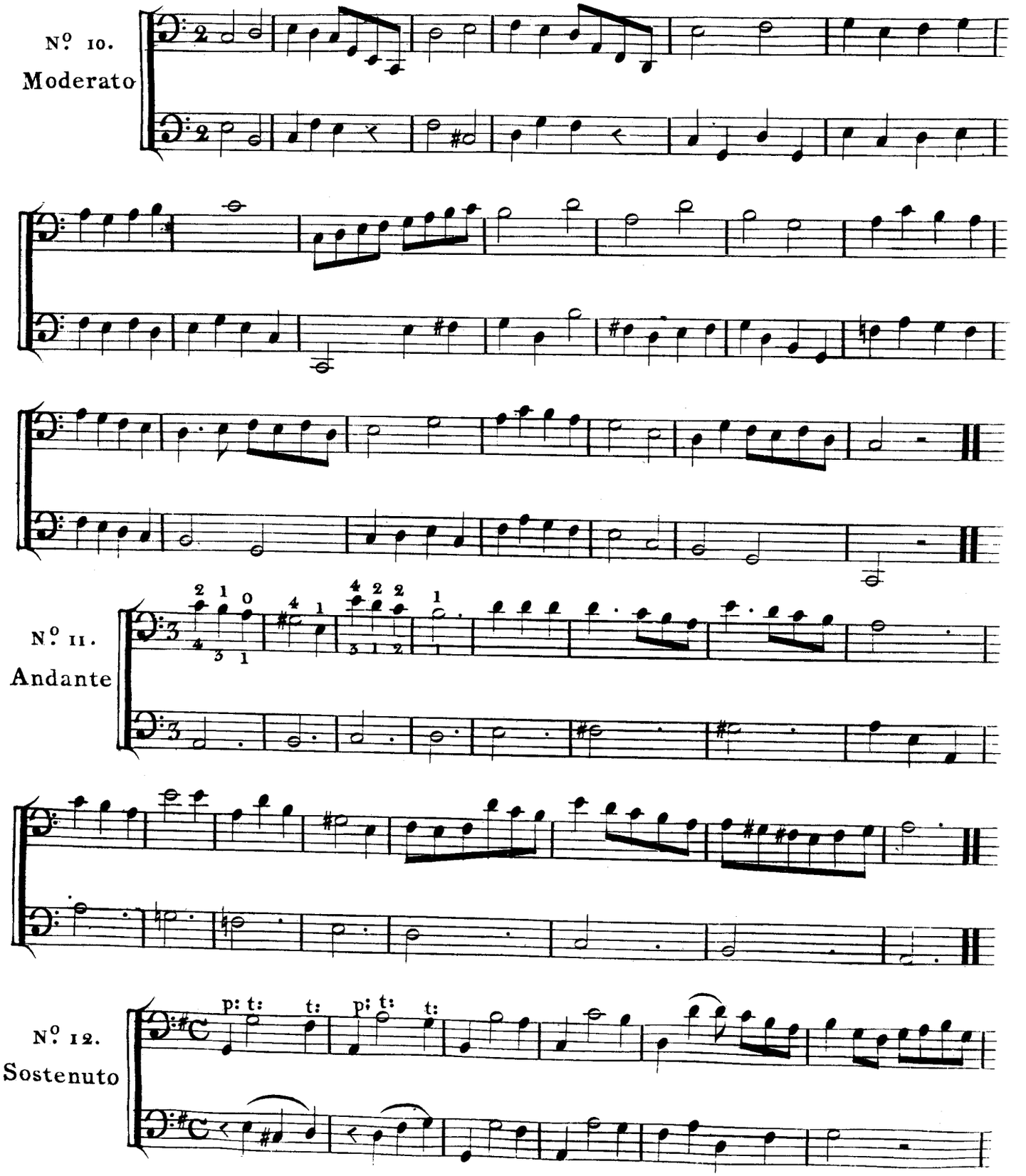
Le ton d'ut majeur est le premier des tons naturels, c'est aussi par lui que l'on commence a étudier l'Instrument. Nous avons rassemblé sur ce ton plusieurs éxercices et quoiqu'on ne les trouve pas répétés sur les autres, il sera necessaire de se les rendre familiers.

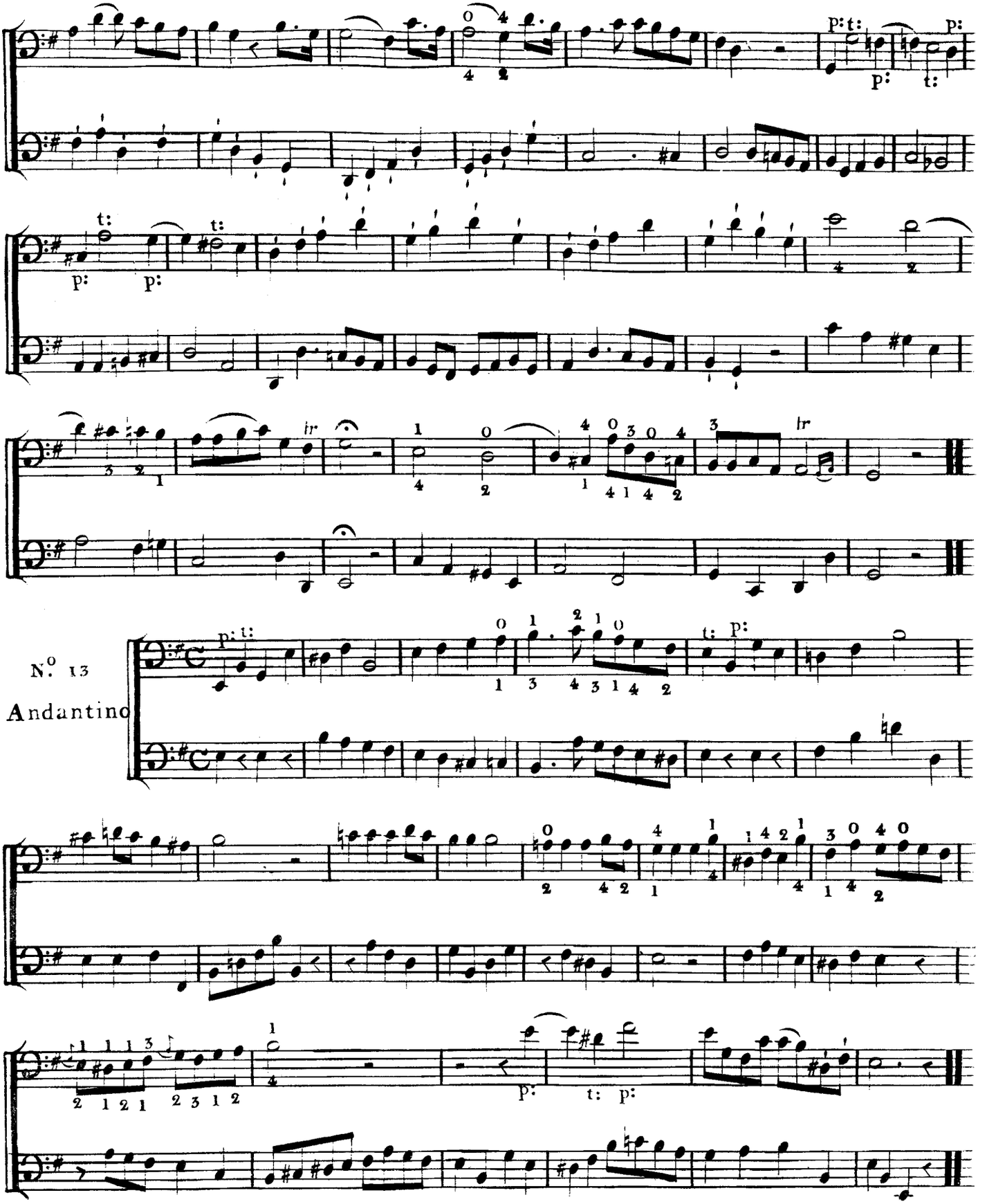
On trouve beaucoup de musique où la clef d'ut sur les quatre premières lignes, et la clef de sol sur la seconde sont alternativement ou indistinctement emploiées. Ce système nous a paru trop compliqué, et pour le simplifier nous n'avons fait usage que de trois clefs; celle de fa, celle d'ut sur la quatrieme ligne et celle de sol. la premiere de ces clefs est uniquement consacrée au premier manche de l'instrument depuis. l'ut au grâve de la quatrieme corde jusqu'au double octave, sur la chanterelle; la seconde depuis ce dernier ut jusqu'a sa sixte superieure la, qui se trouvant à l'unisson du la à vide sur la seconde corde du violon, rend facile l'emploi de la clef de sol.

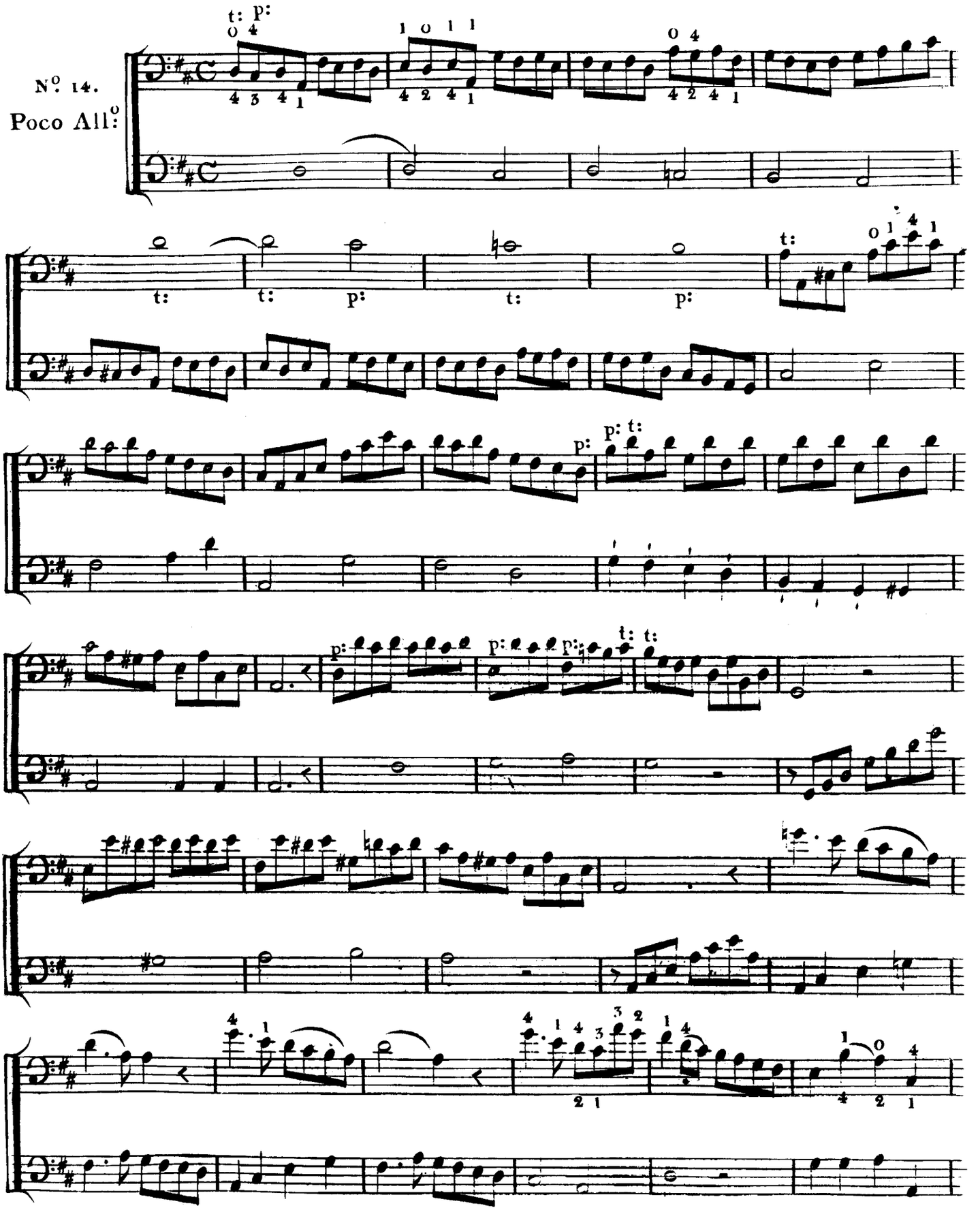


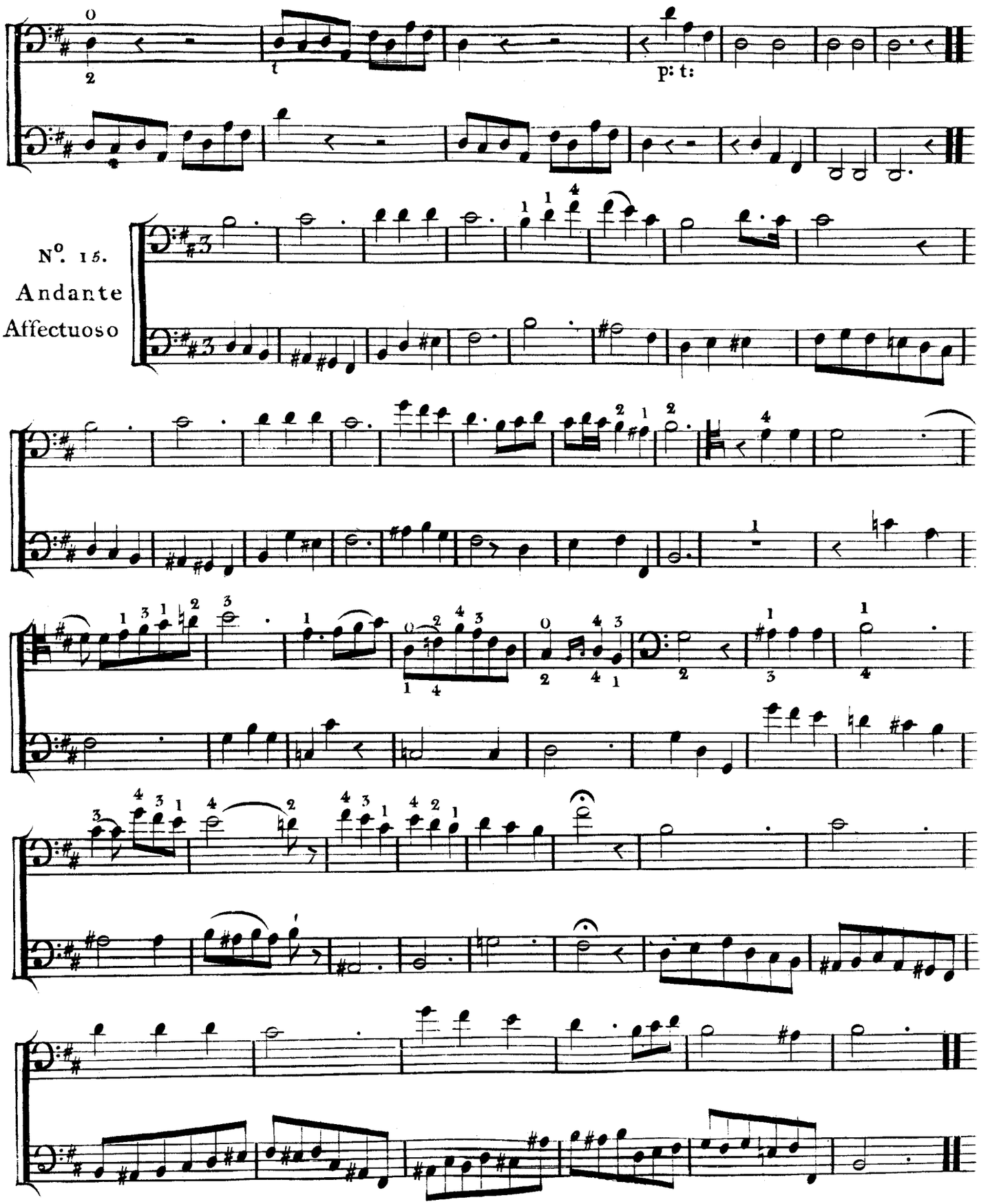

les differens intervalles
N.o 3.
Secondes
N.o 4.
Tierces
N.o 5.
Quartes
N.o 6.
Quintes et
fausses quintes
N.o 7.
Sixtes
N.o 8.
Septiemes
N.o 9.
Octaves

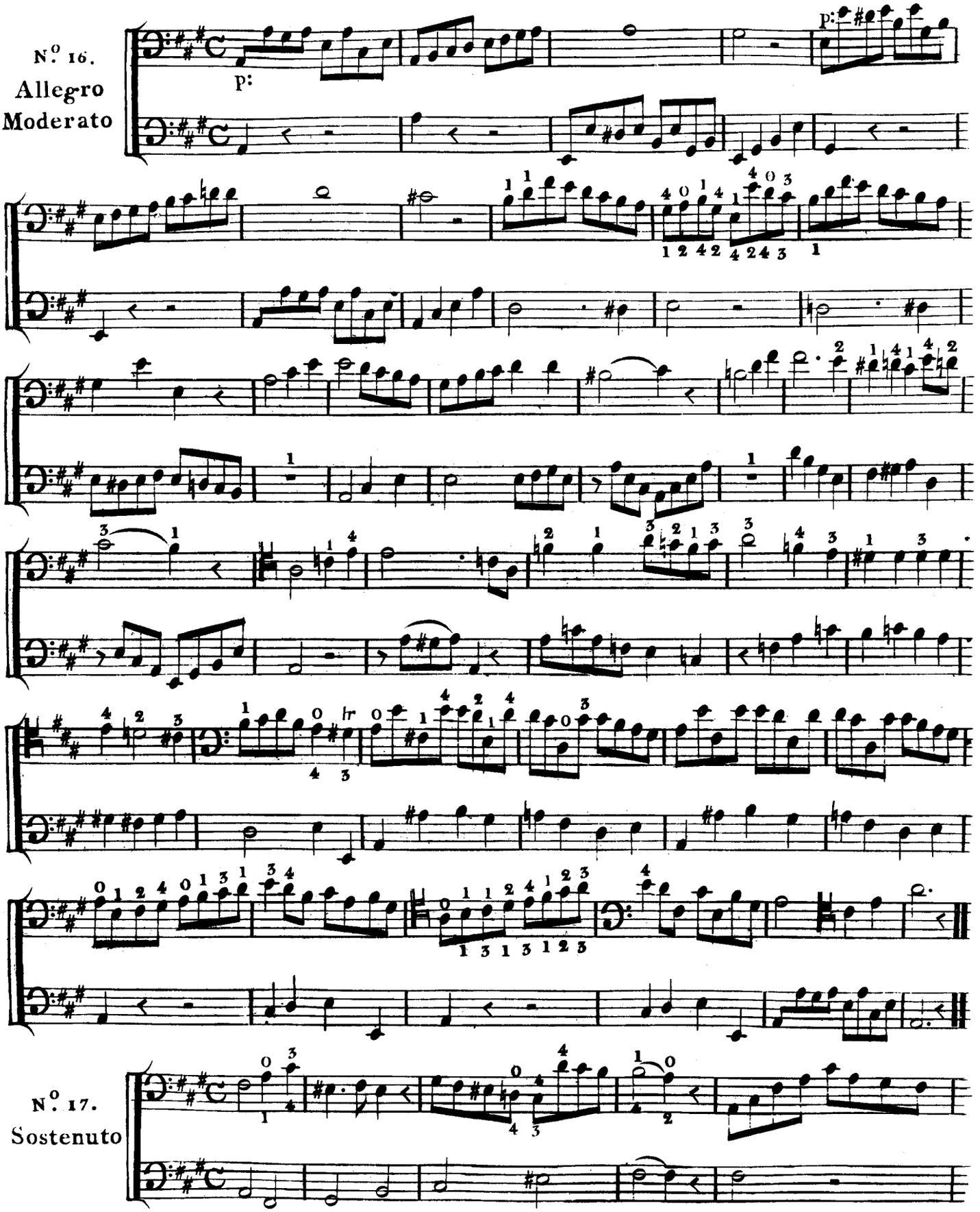
Dans toutes les leçons ſuivantes, et dont chacune correspond à la gamme dans le ton duquel elle ſe trouve, on a joint un accompagnement de basse continue.

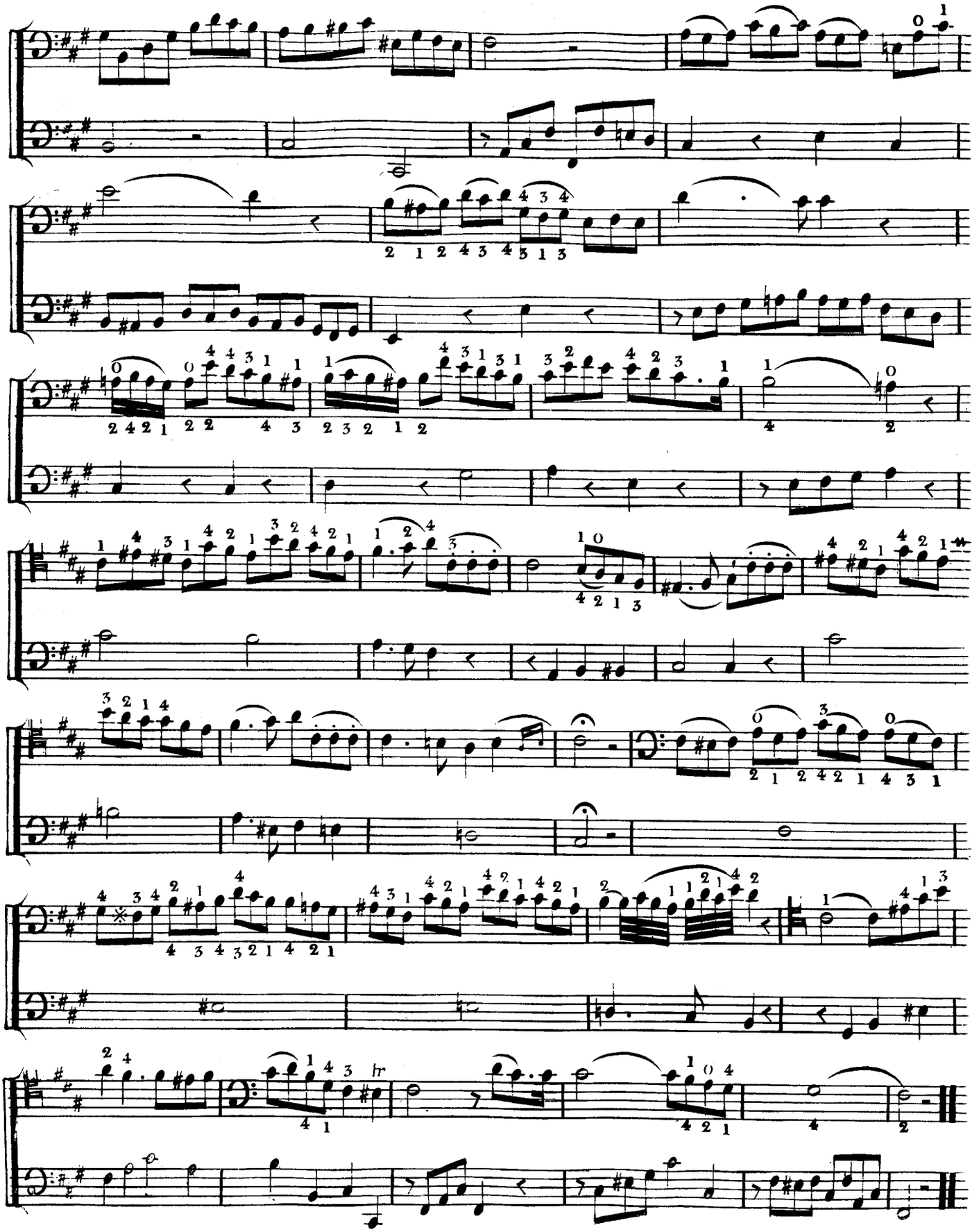


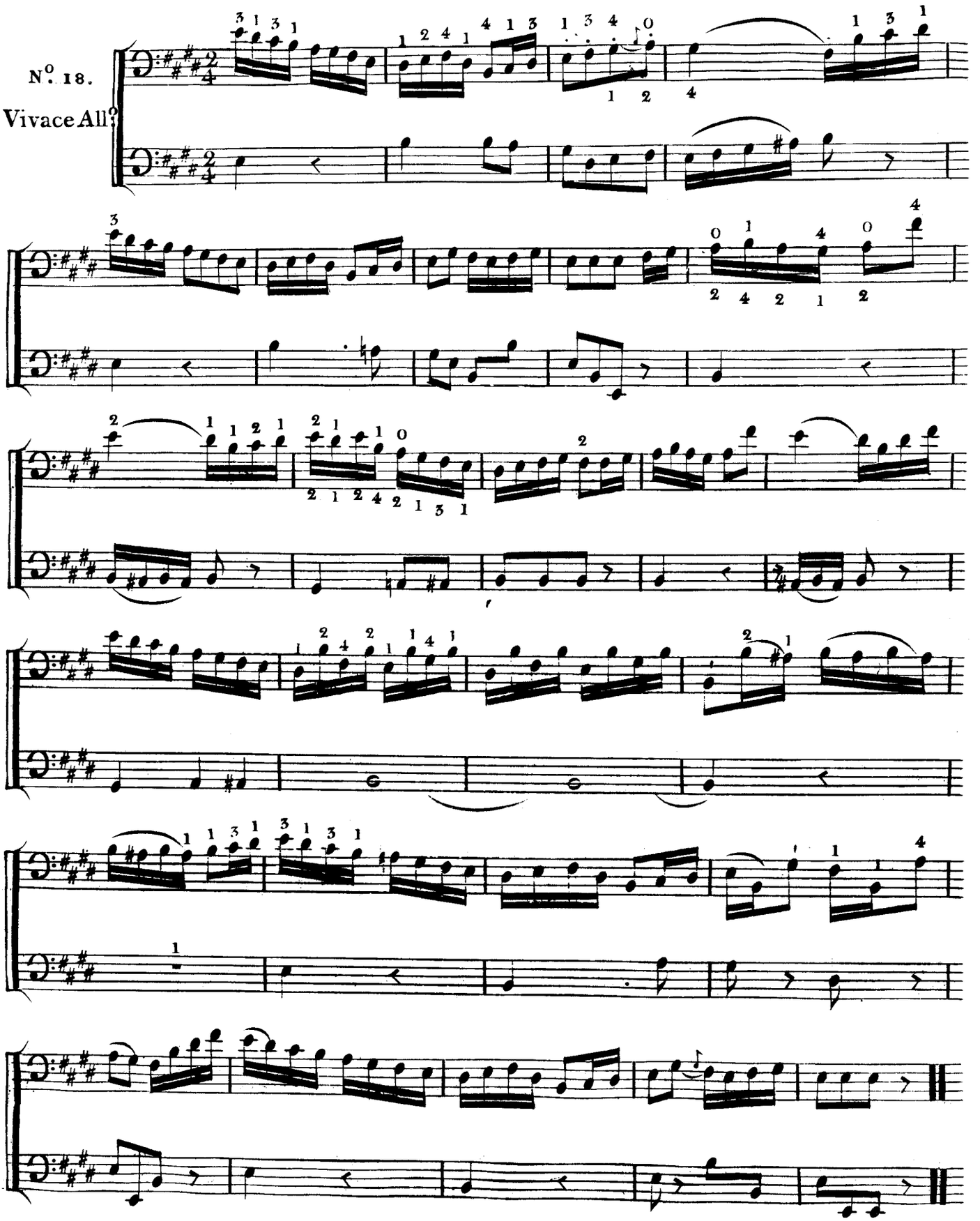

N.o 13
Andantino


Nº. 14.
Poco Allº.


p: t:
N°. 15.
Andante
Affectuoso


N.o 16.
Allegro
Moderato
p:
p:
N.o 17.
Sostenuto

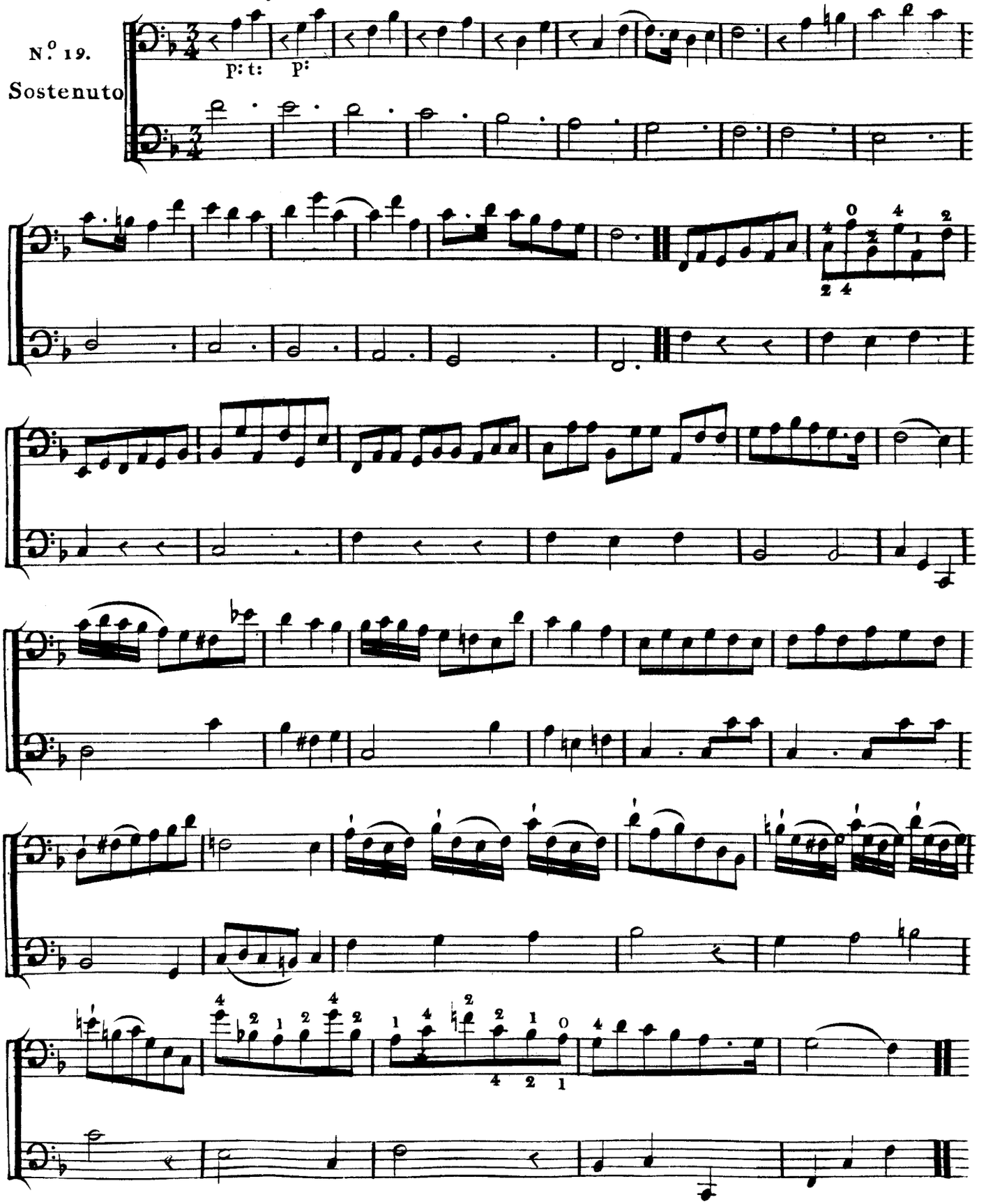


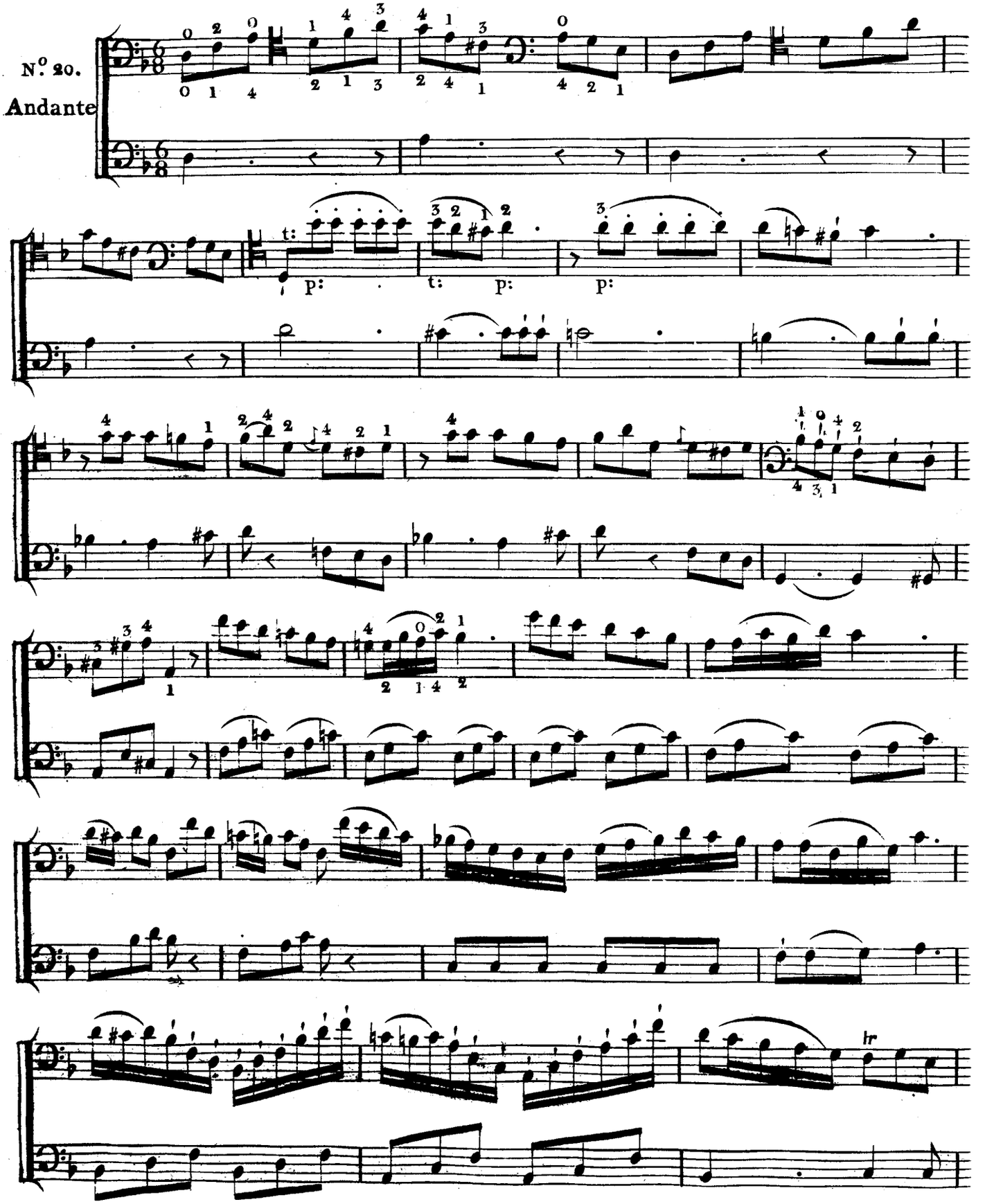

N°. 18.
Vivace All?

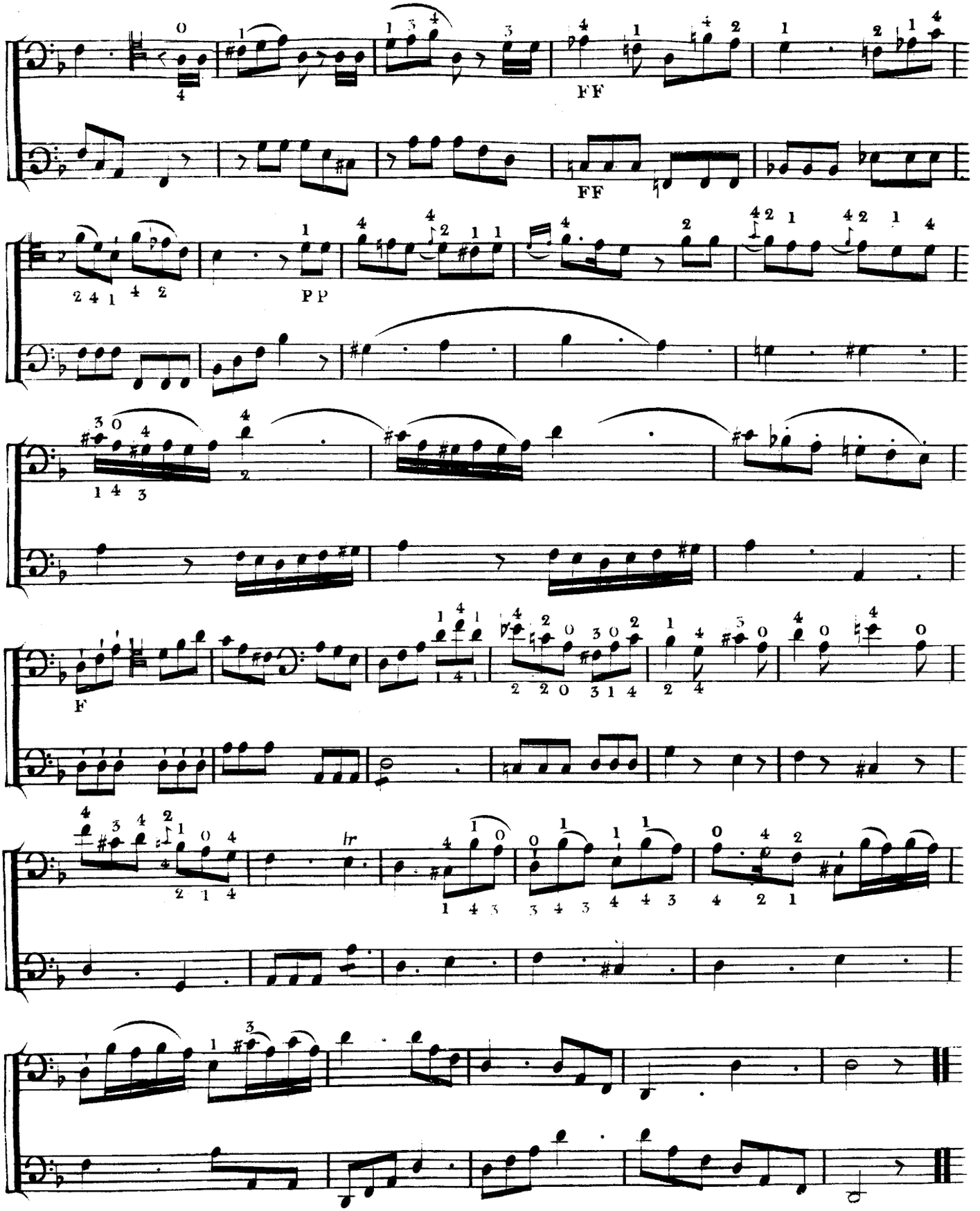
Leçons sur les Gammes dans l'ordre des bémols.

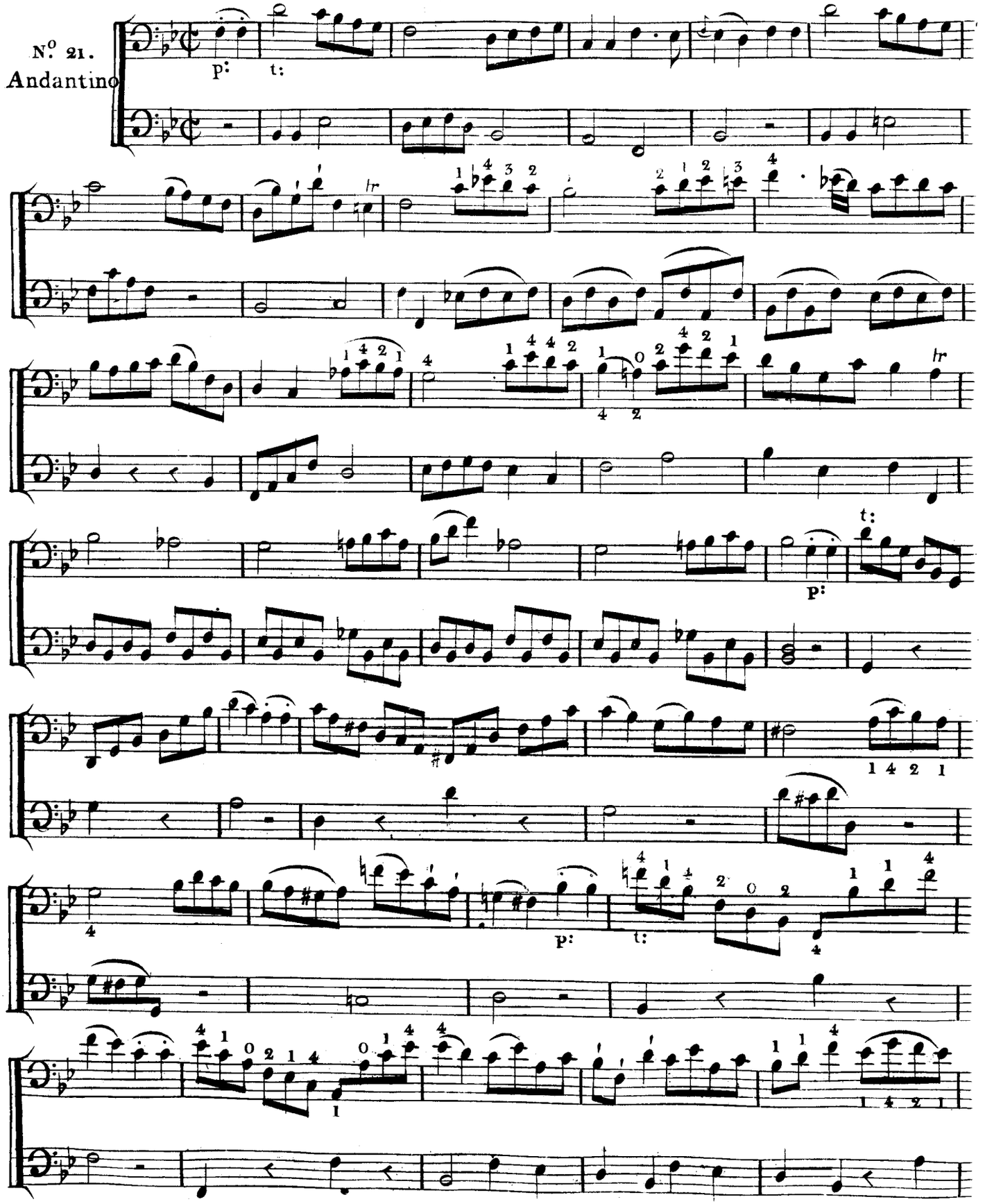
N.° 19.

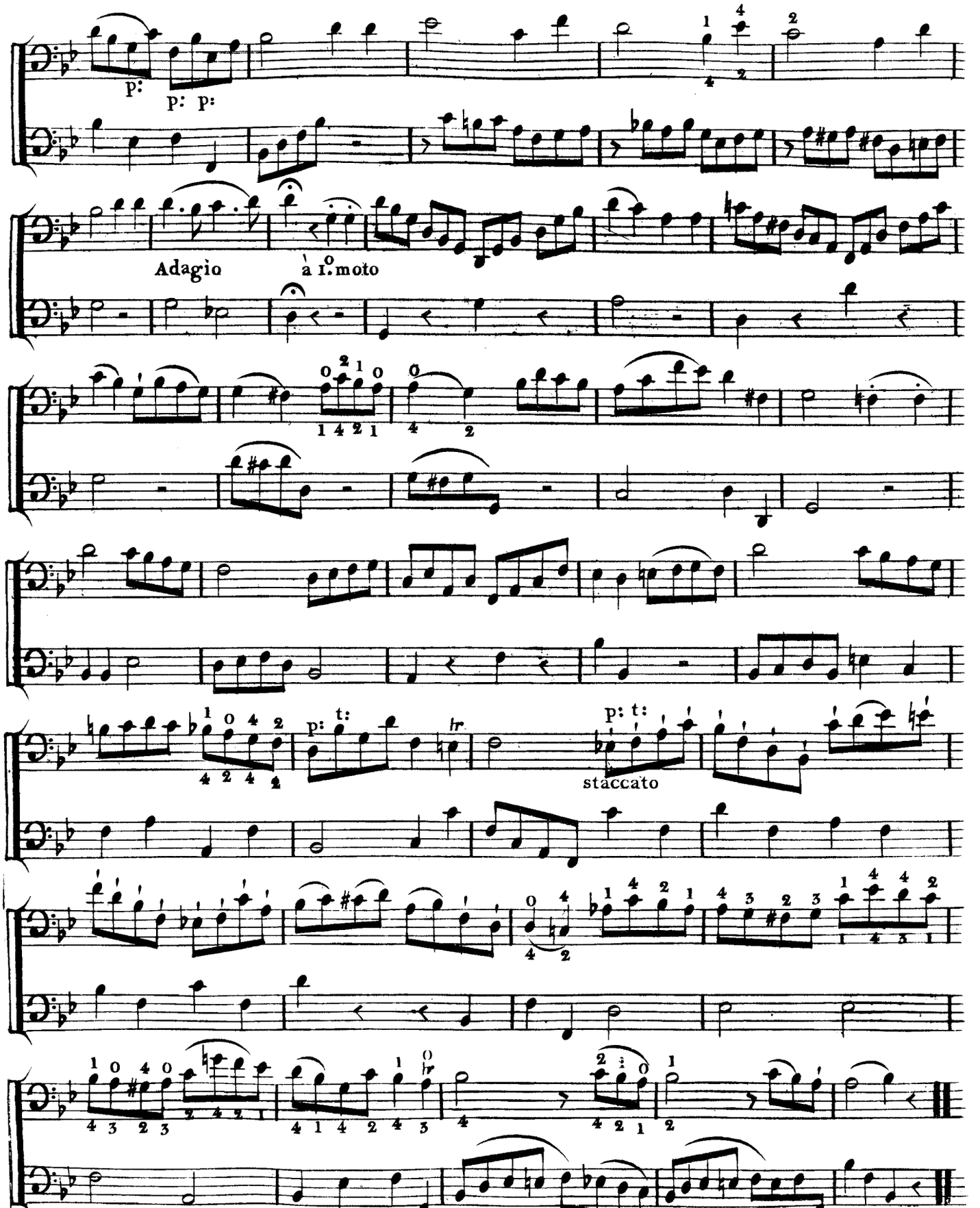
Sostenuto

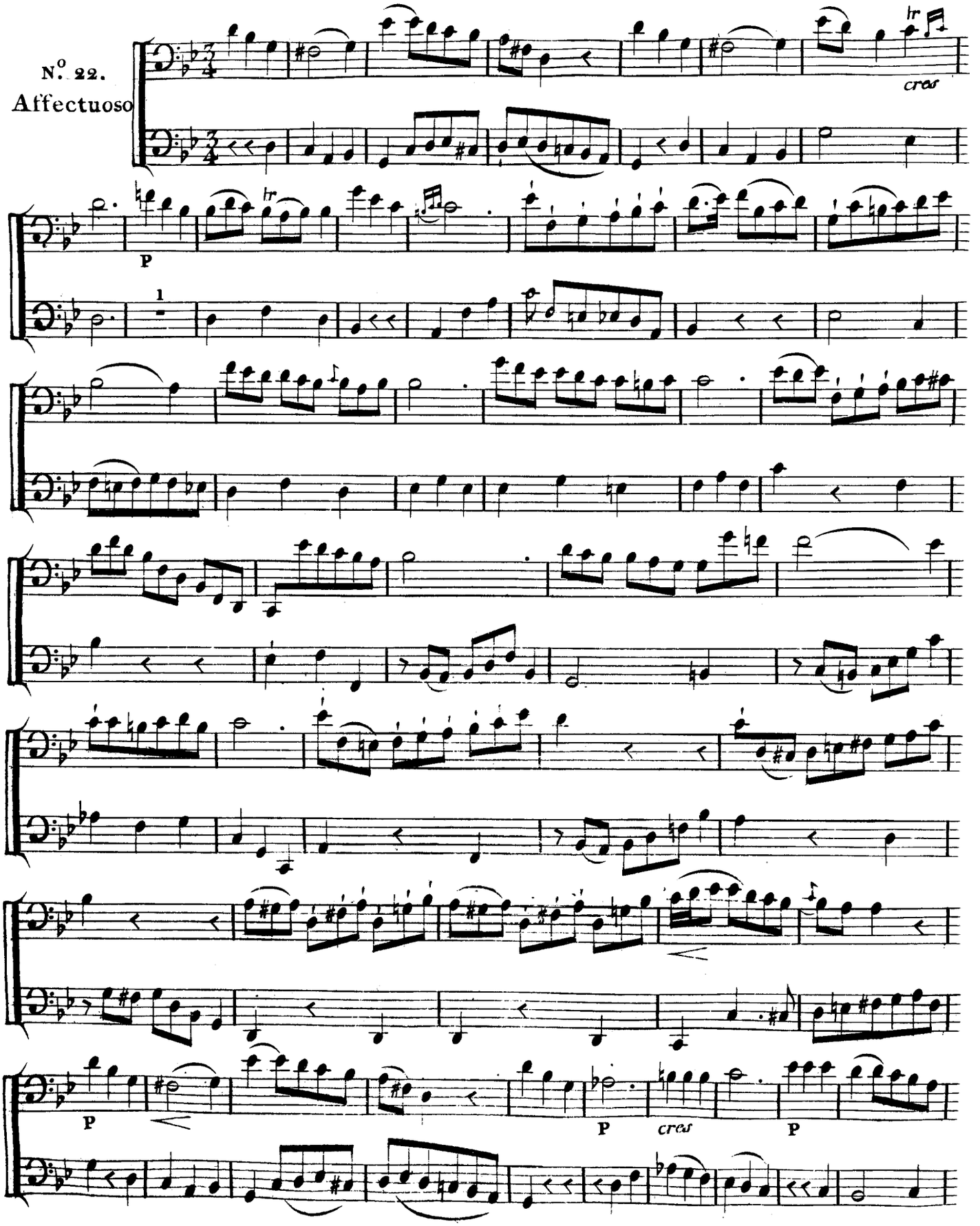


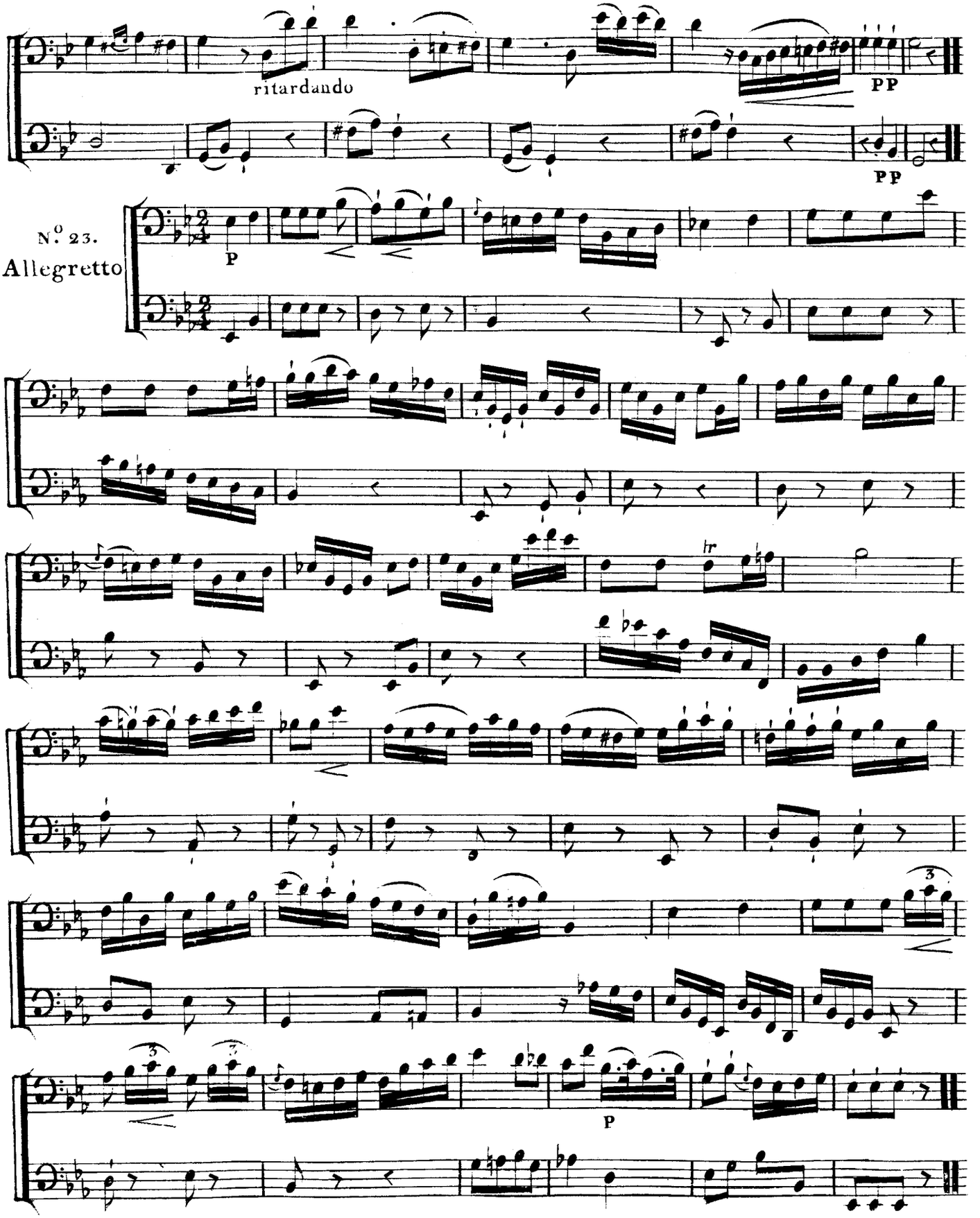

N.o 20.
Andante
t:
p:
t:
p:
p:
lr

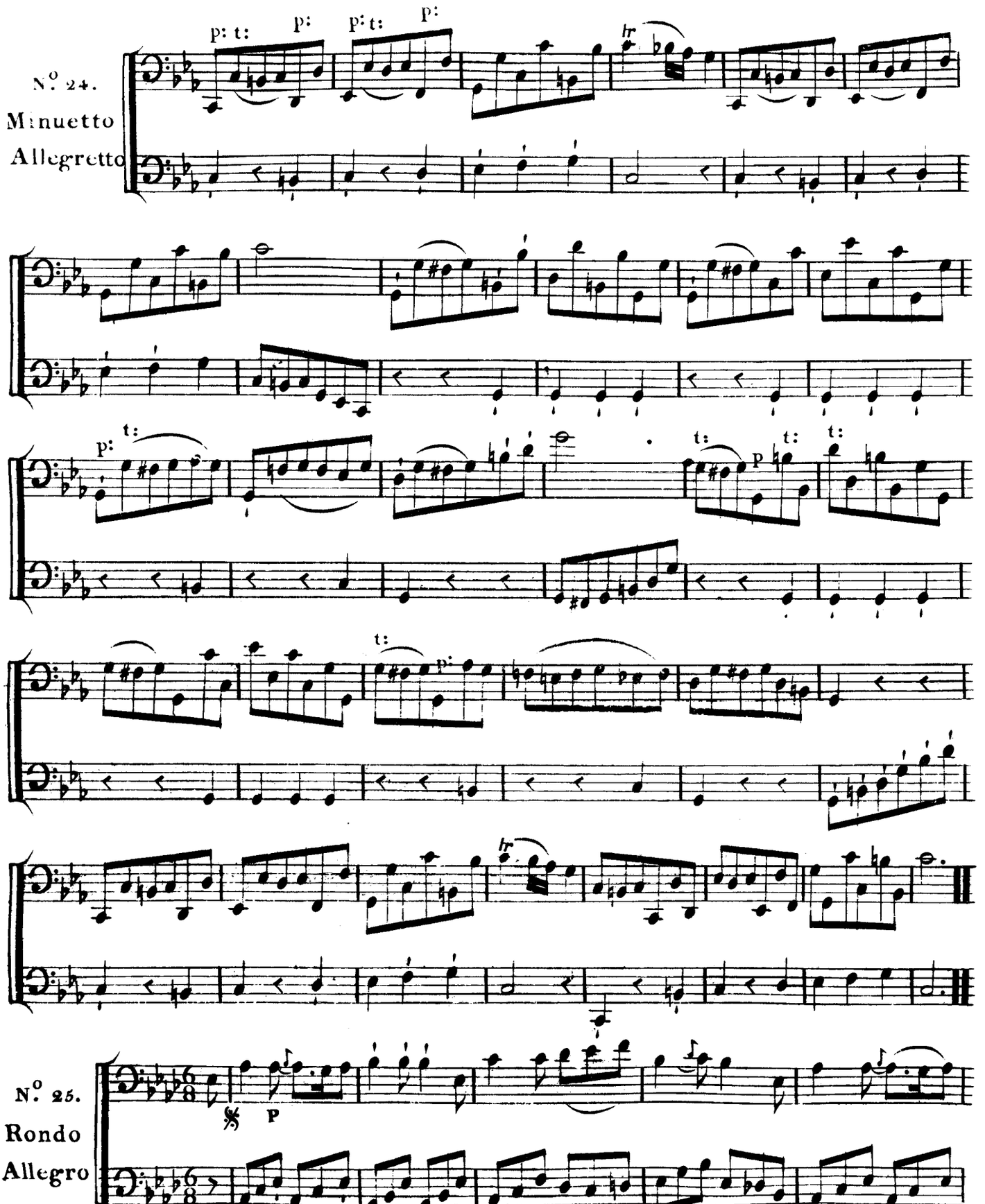

FF
FF
PP
F
lr

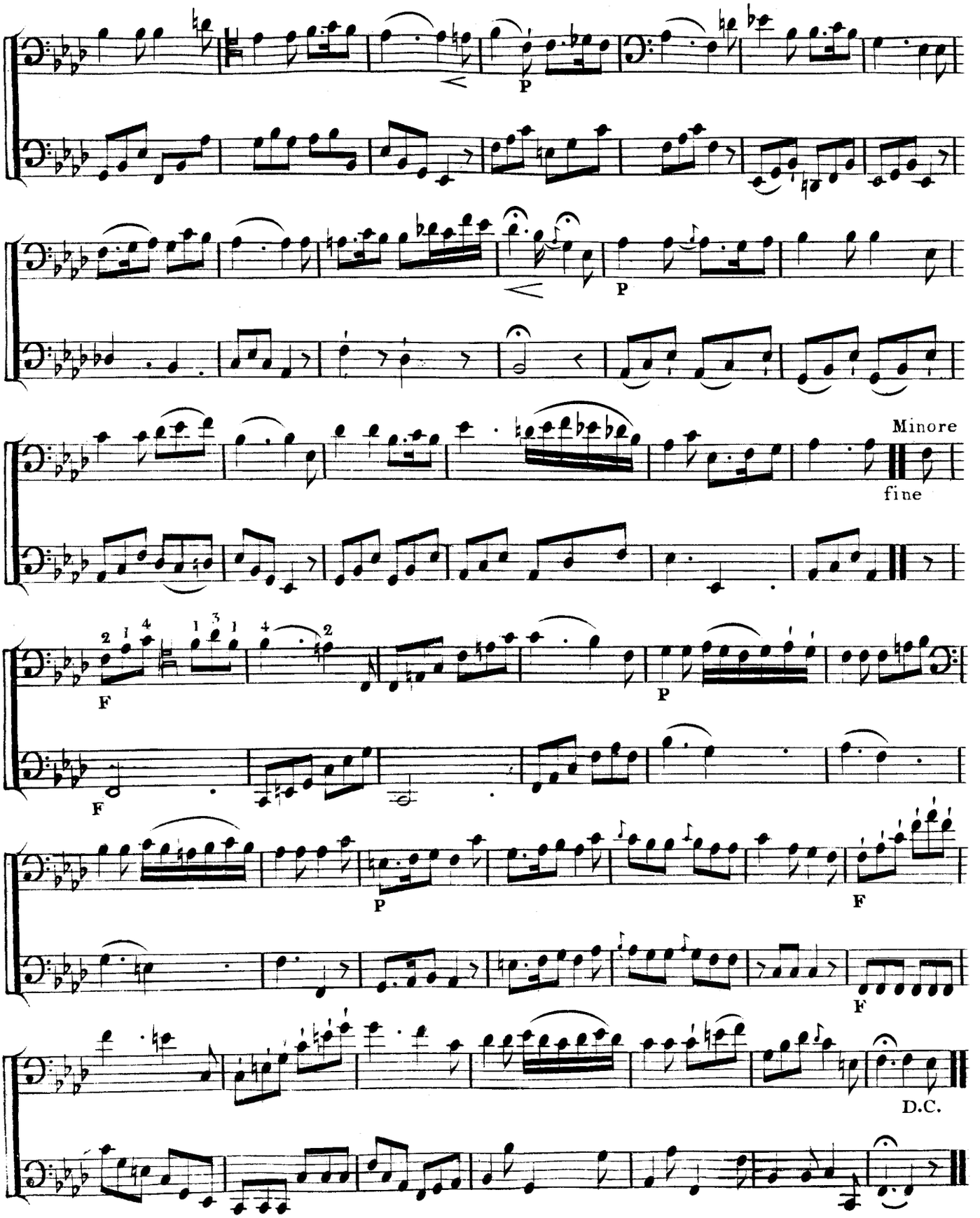

N.o 21.
Andantino
p:
t:
lr
p:
t:
p:
t:
lr

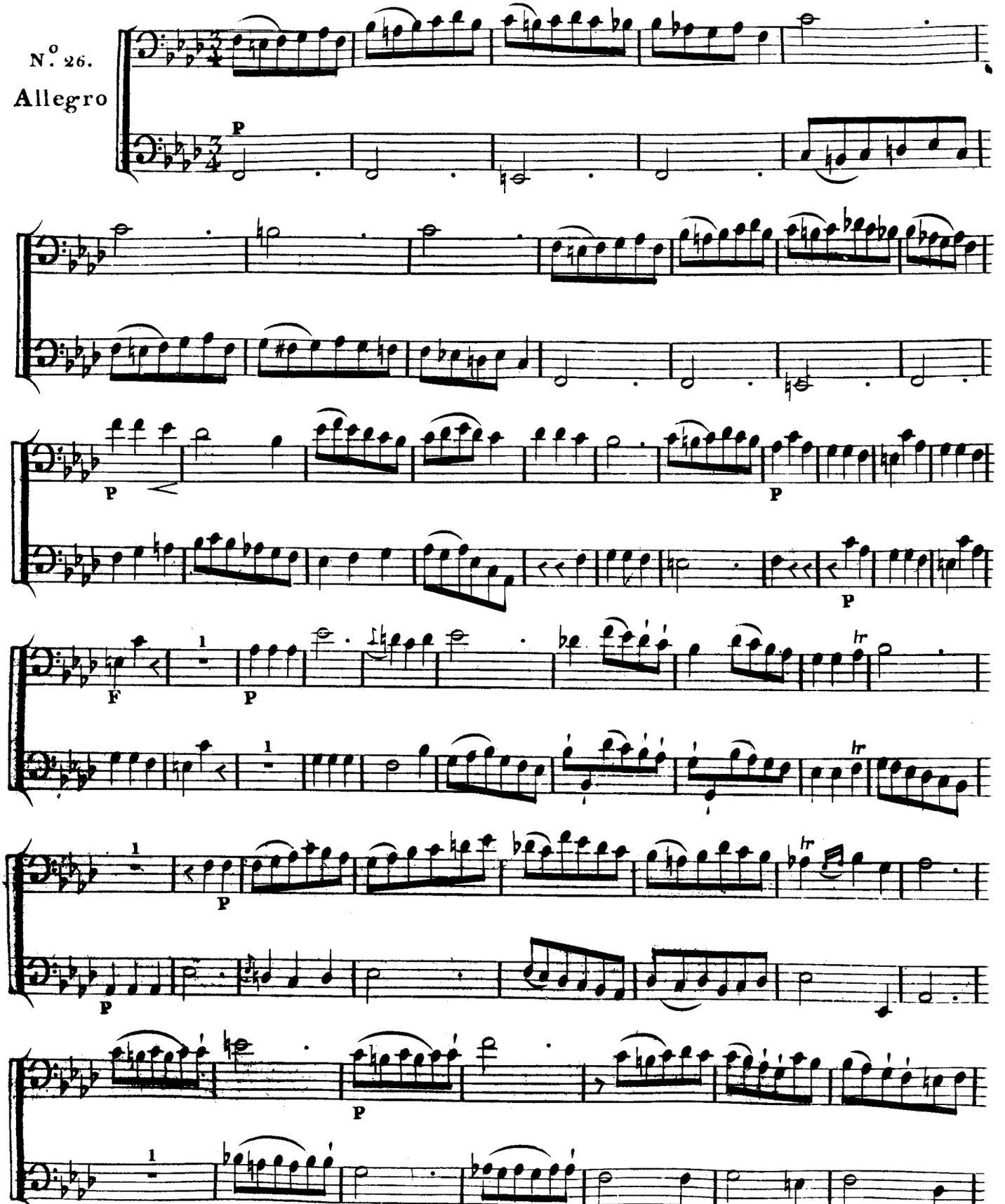

p:
p: p:
Adagio
a 1.mo moto
p: t:
staccato

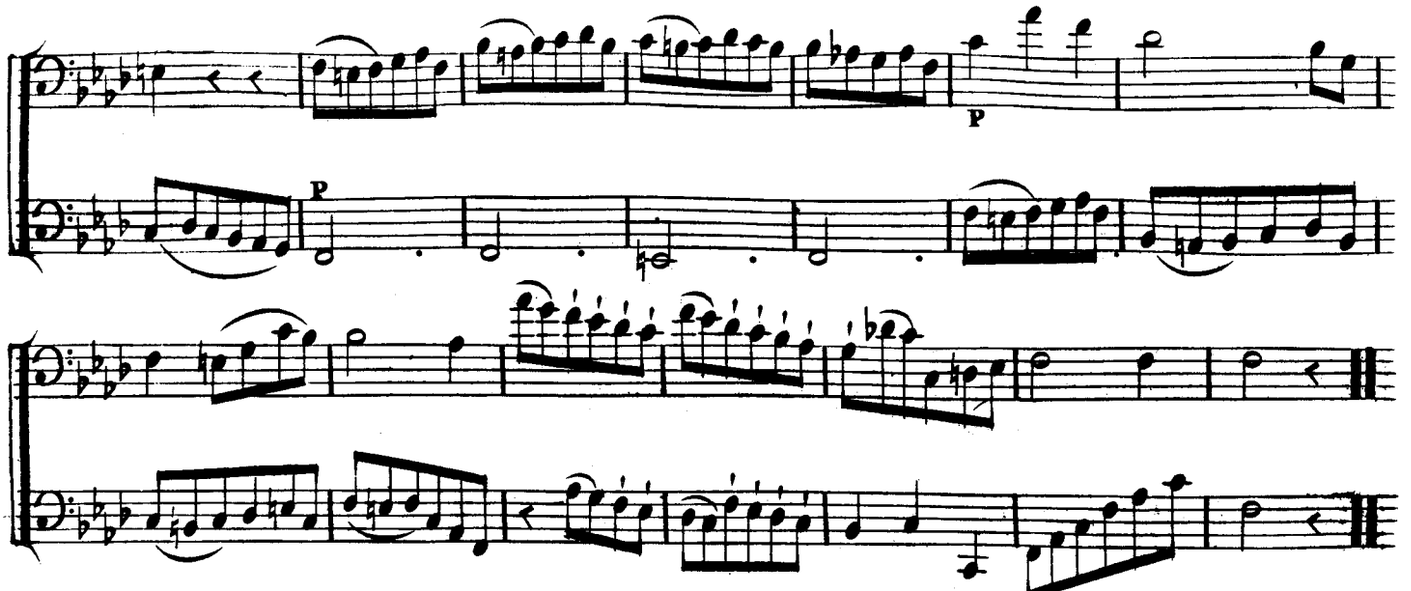

N.o 22.
Affectuoso
lr
cres
P
1
P
P
cres
P


ritardando
PP
PP
N.o 23.
Allegretto
P
tr
P

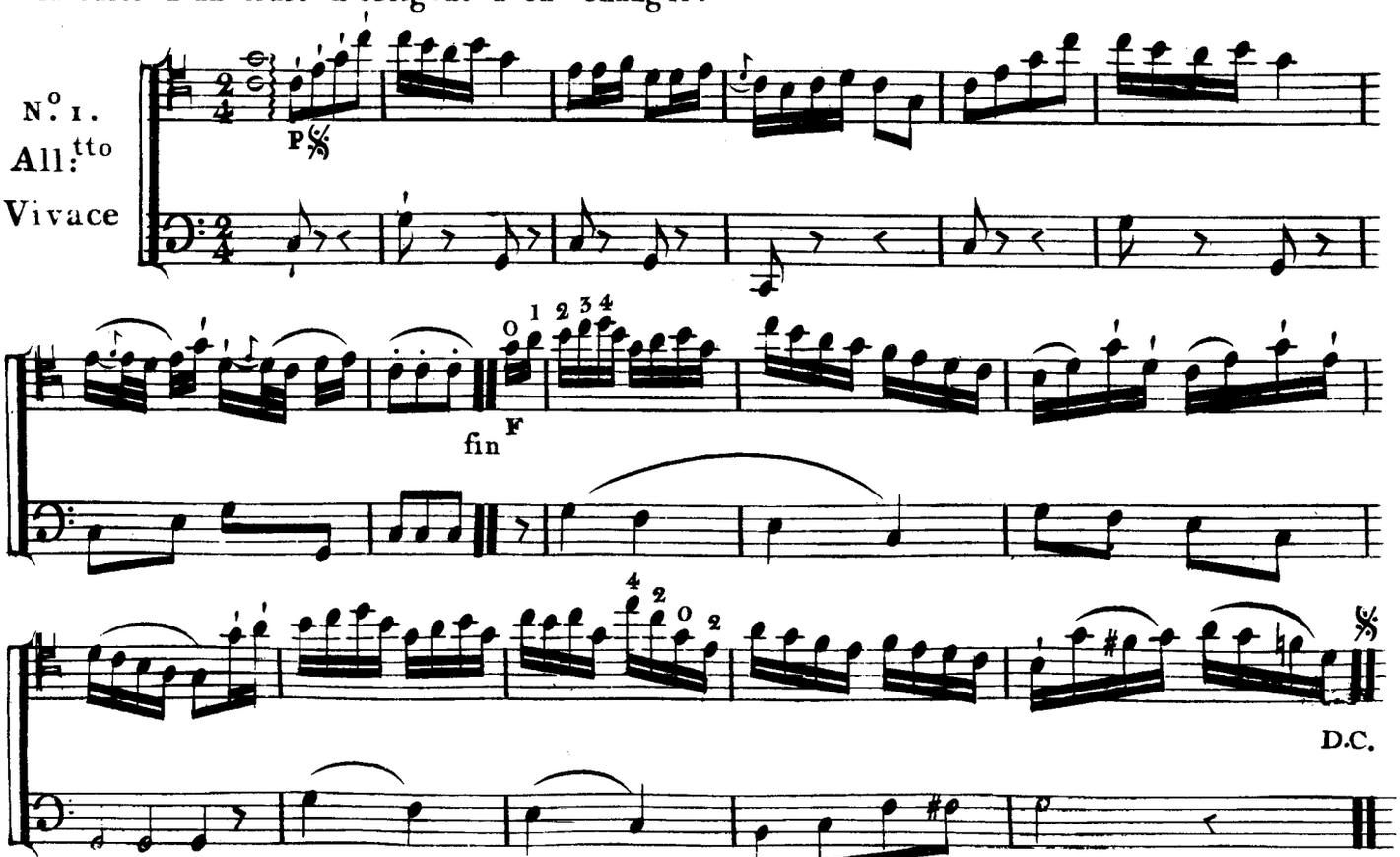

N.o 24.
Minuetto
Allegretto
N.o 25.
Rondo
Allegro

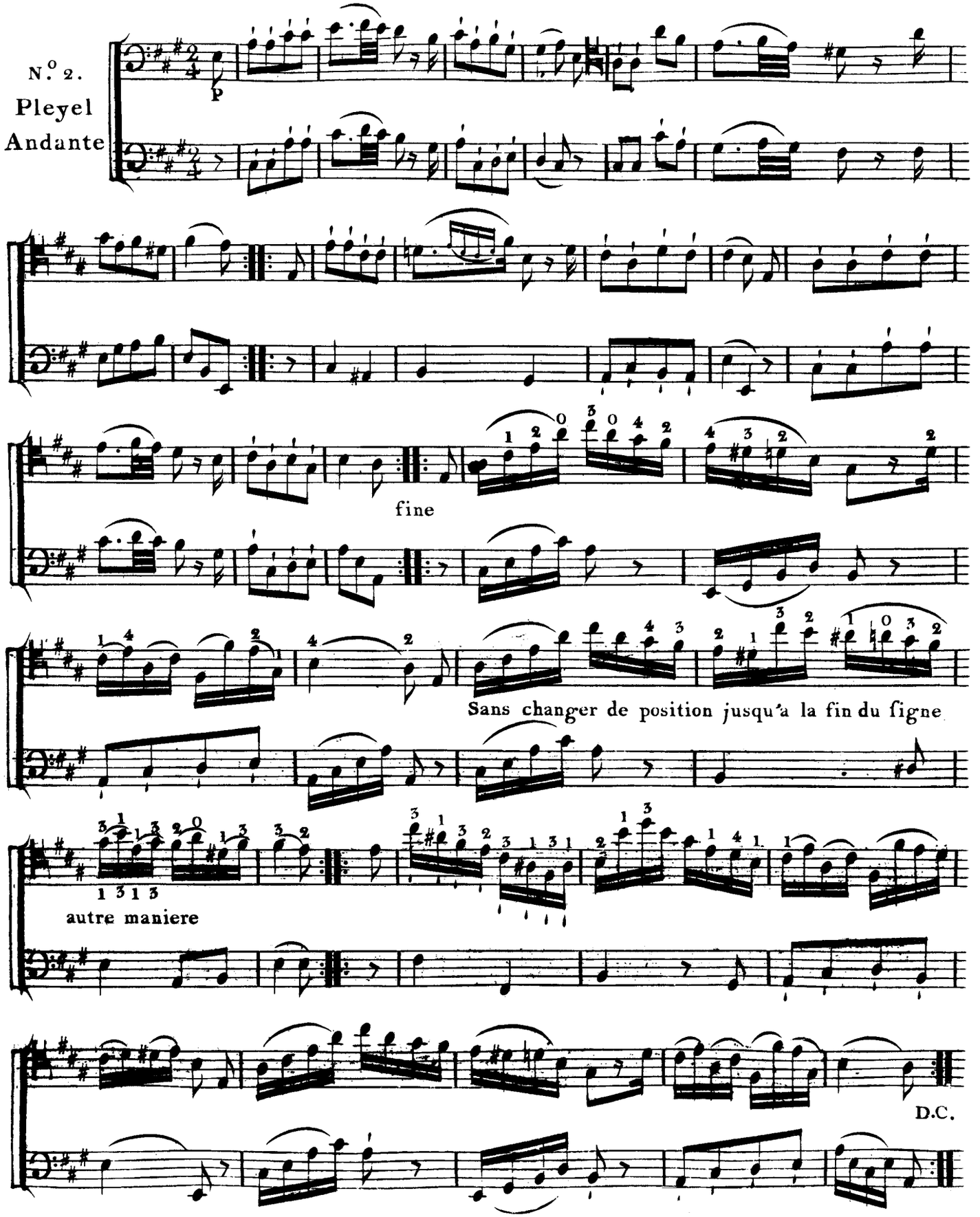

P
P
Minore
fine
F
F
P
P
F
F
D.C.

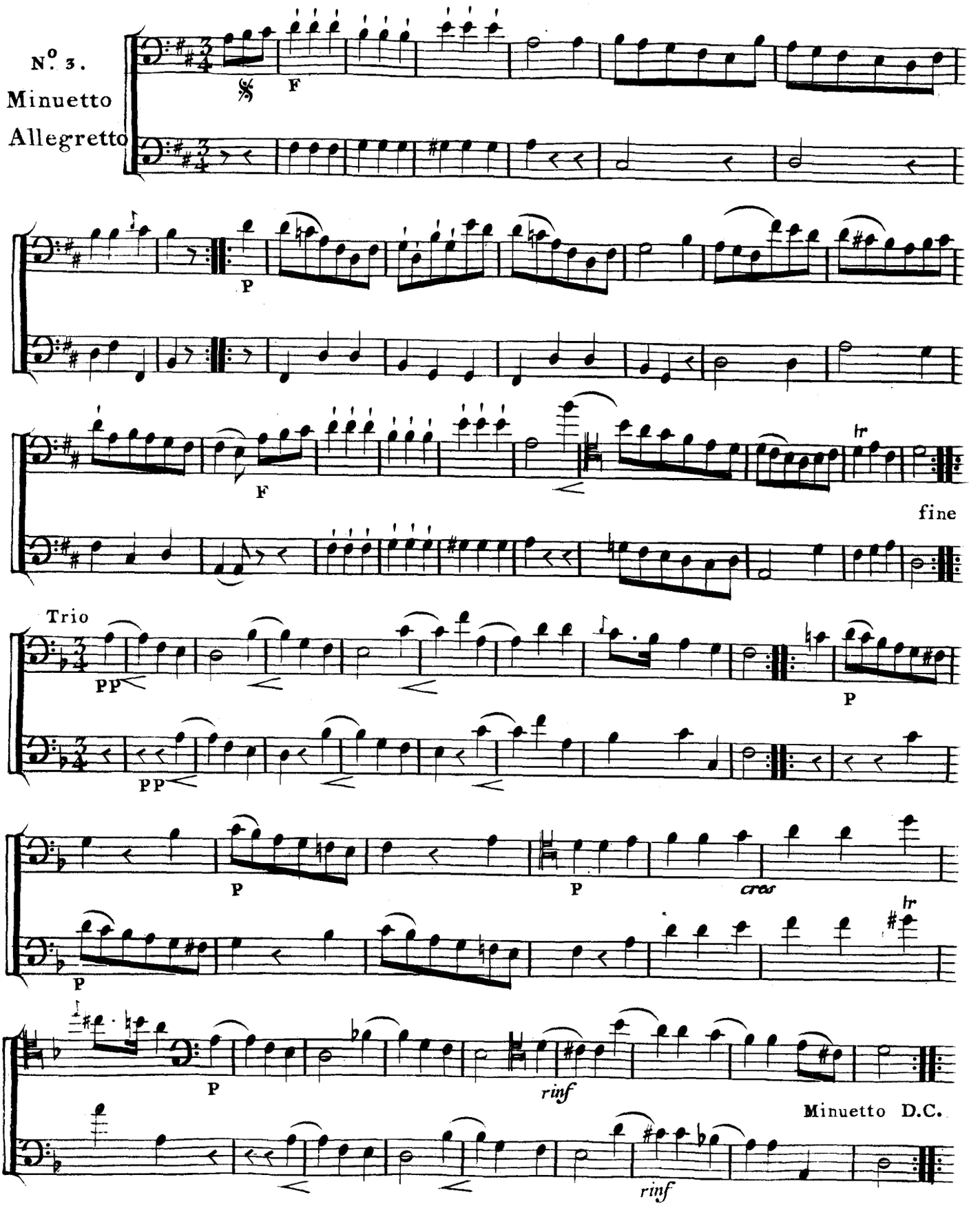

N.° 26.
Allegro

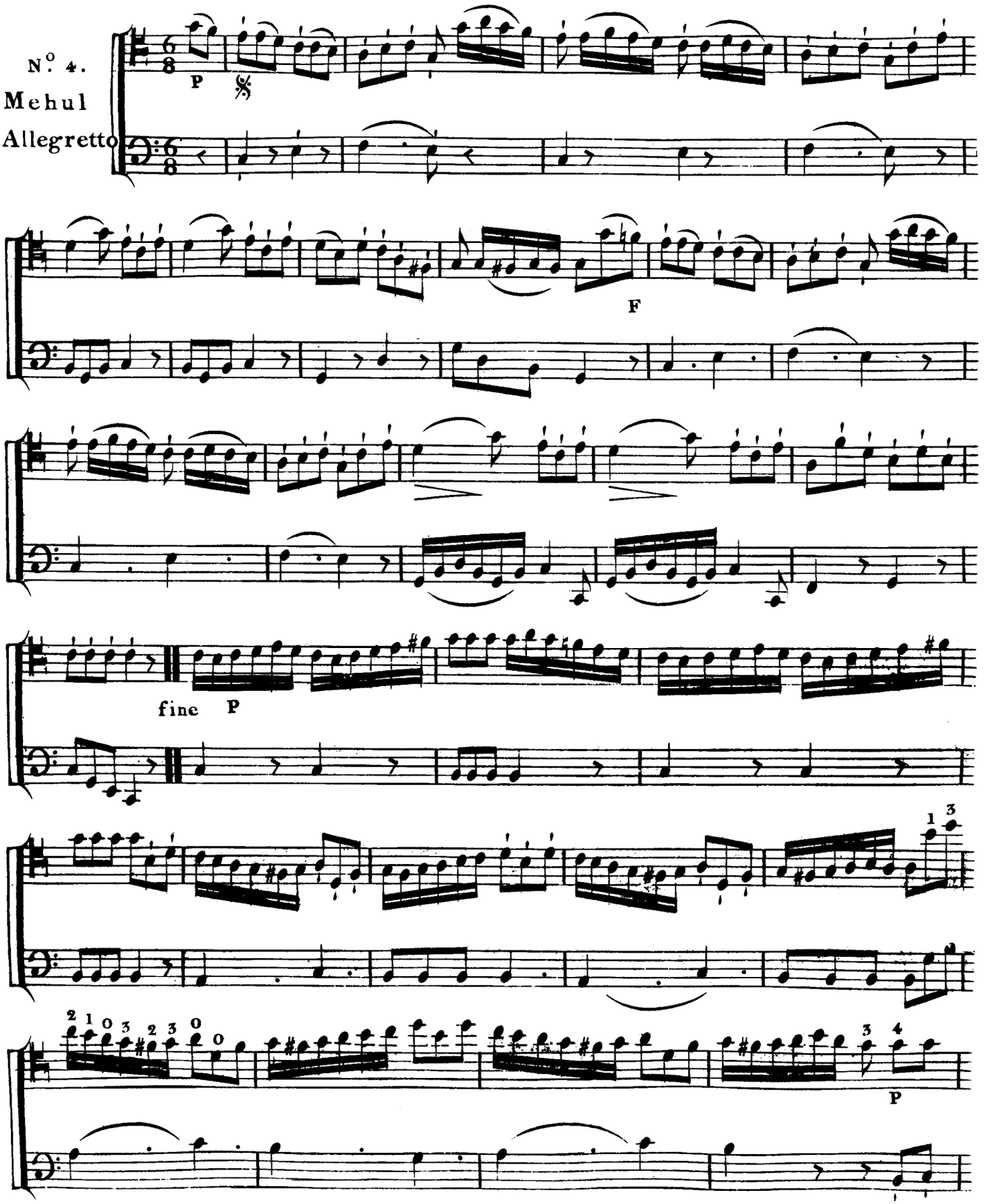


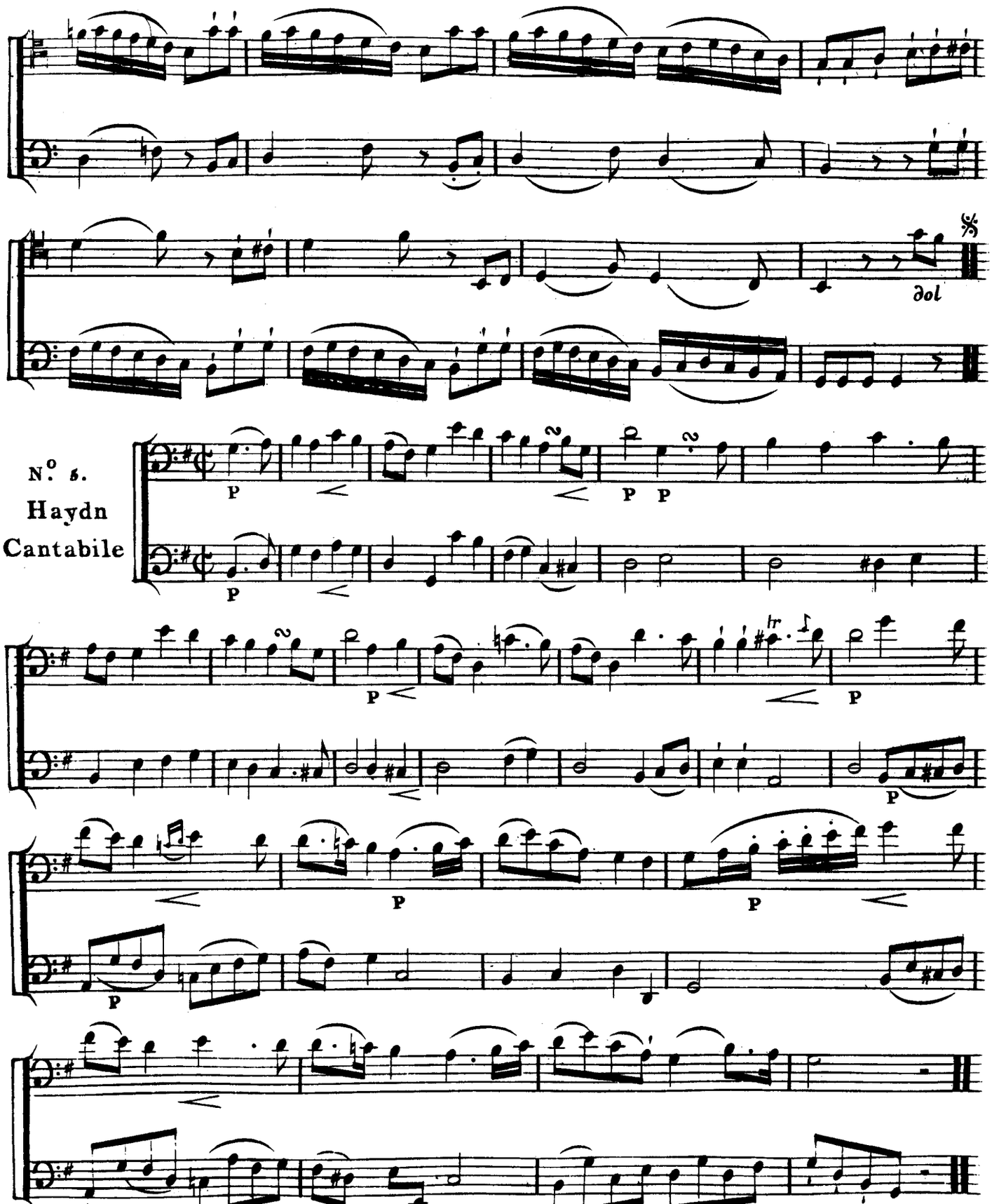
Les exemples précédents donnant une connaissance ſuffisante du premier manche, nous allons passer à des leçons plus compliquées et dans lesquelles le pouce ſera emploié. Il faut ſe rappeller que le o. est le ſigne qui l'indique, et qu'on doit, autant que possible, conserver la même position, à moins que la nature du chant ou la ſuite d'un trait n'obligent d'en changer.

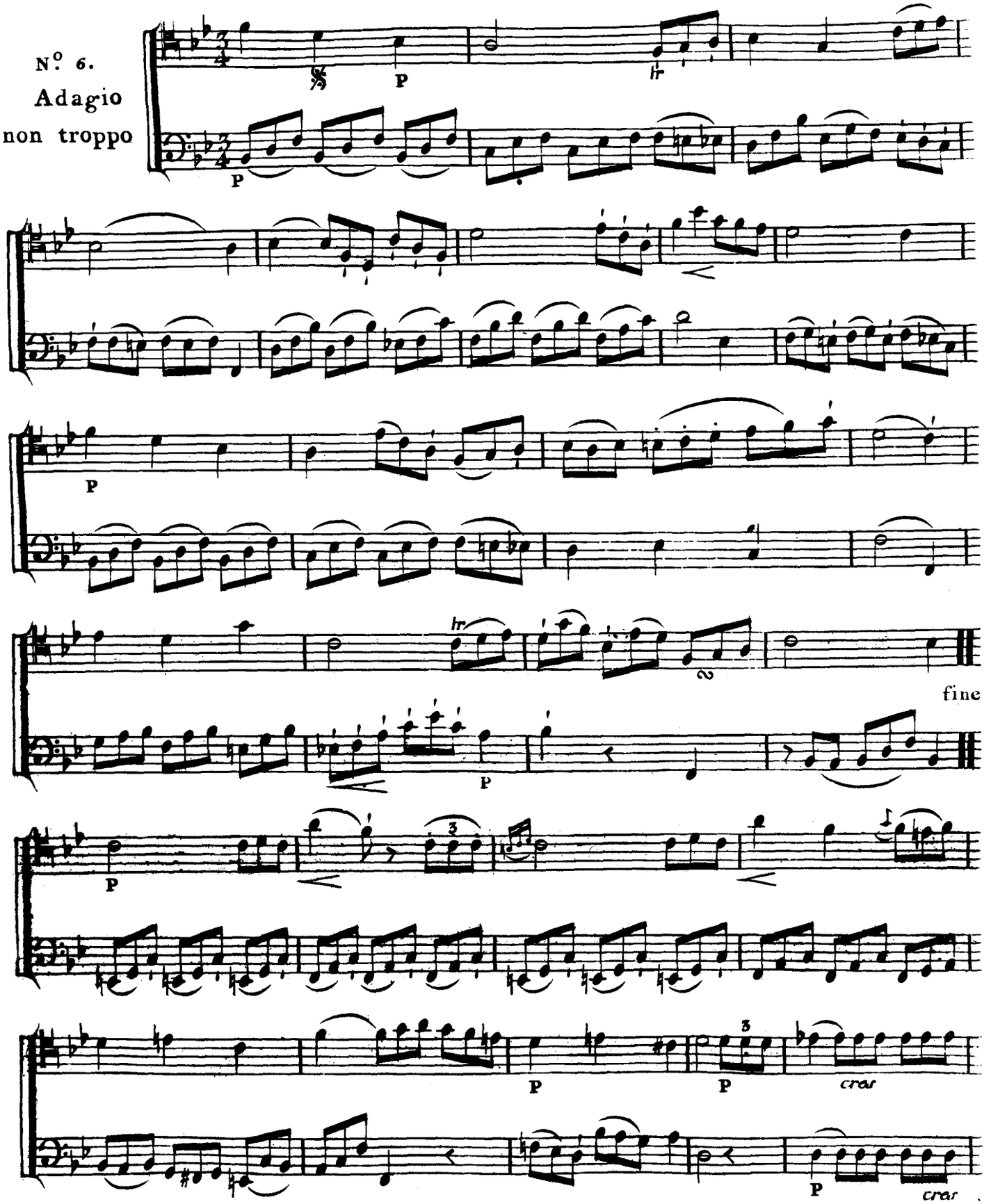


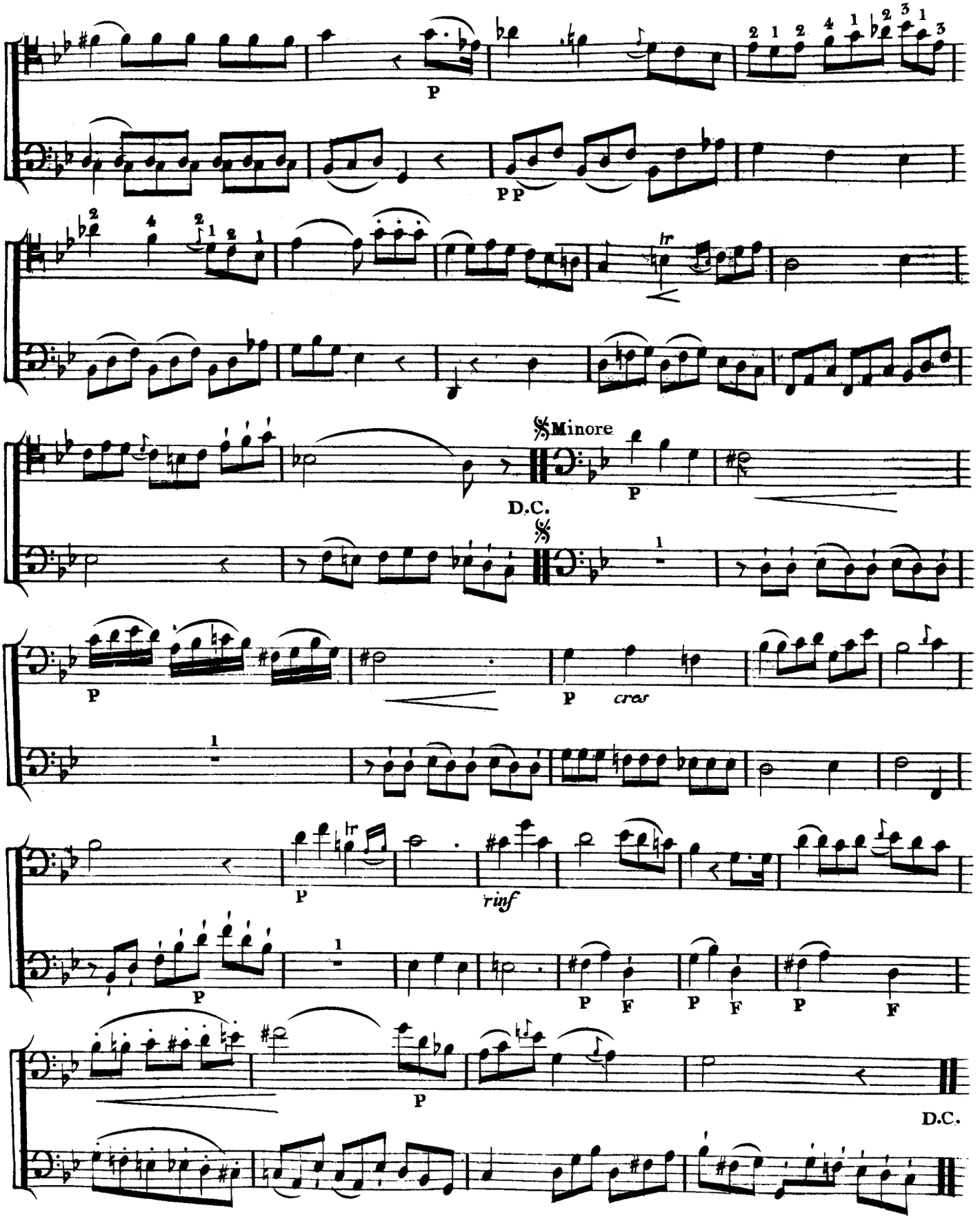

N.° 2.
Pleyel
Andante
p
fine
Sans changer de position jusqu'a la fin du ſigne
autre maniere
D.C.

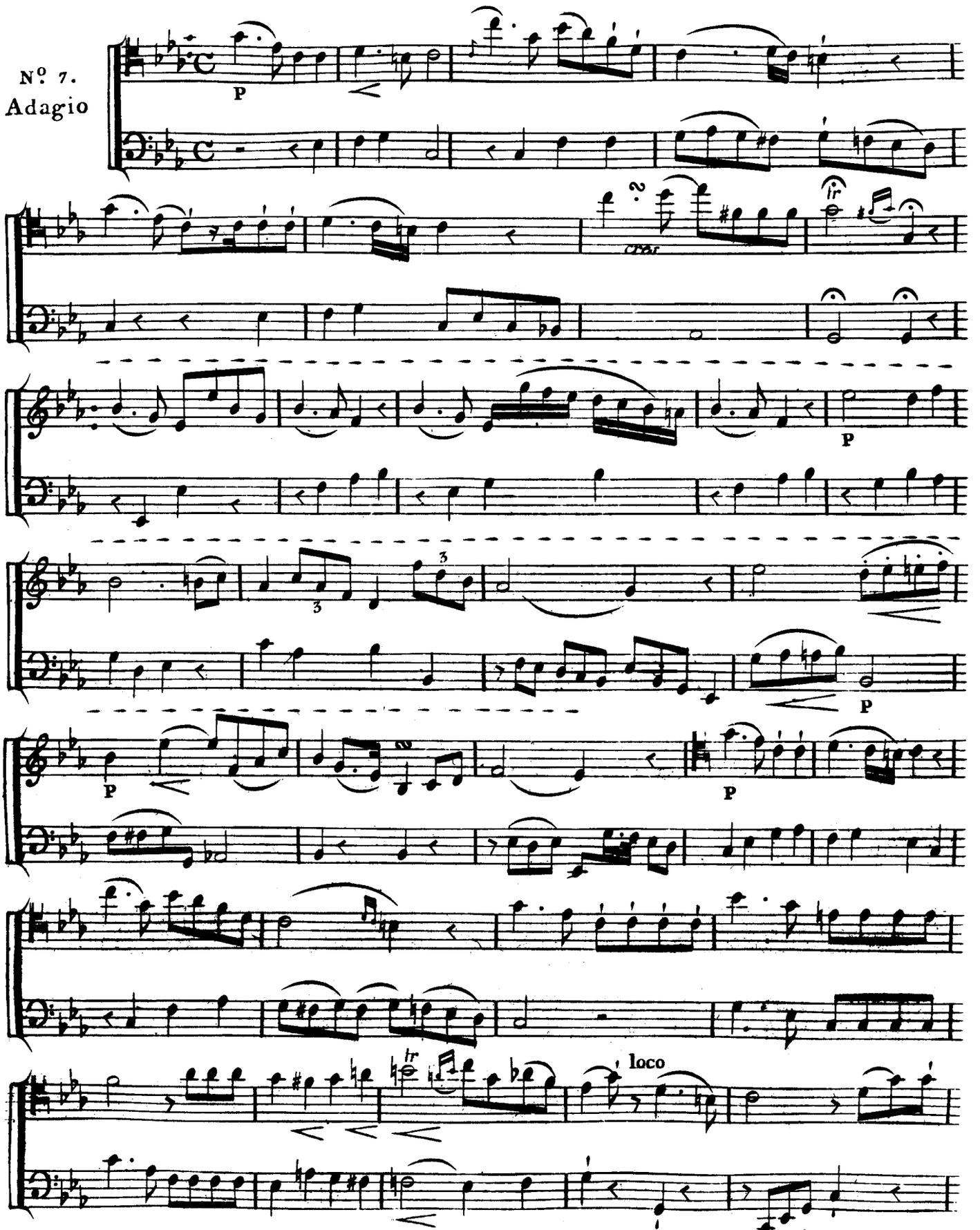

N.o 3.
Minuetto
Allegretto
F
P
F
fine
Trio
PP
PP
P
P
P
cres
P
P
rinf
Minuetto D.C.
rinf

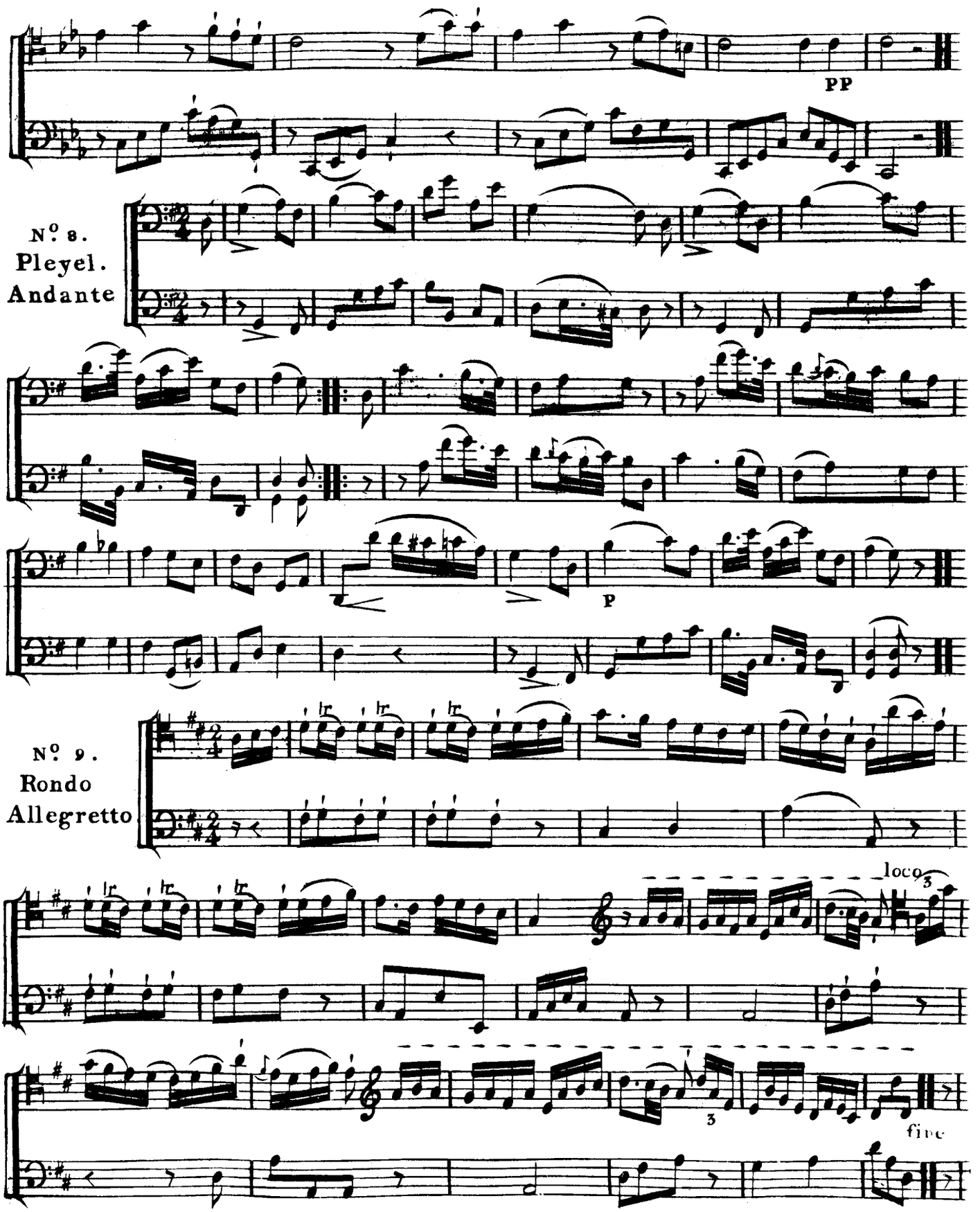

N.° 4.
Mehul
Allegretto
P
F
fine
P
P

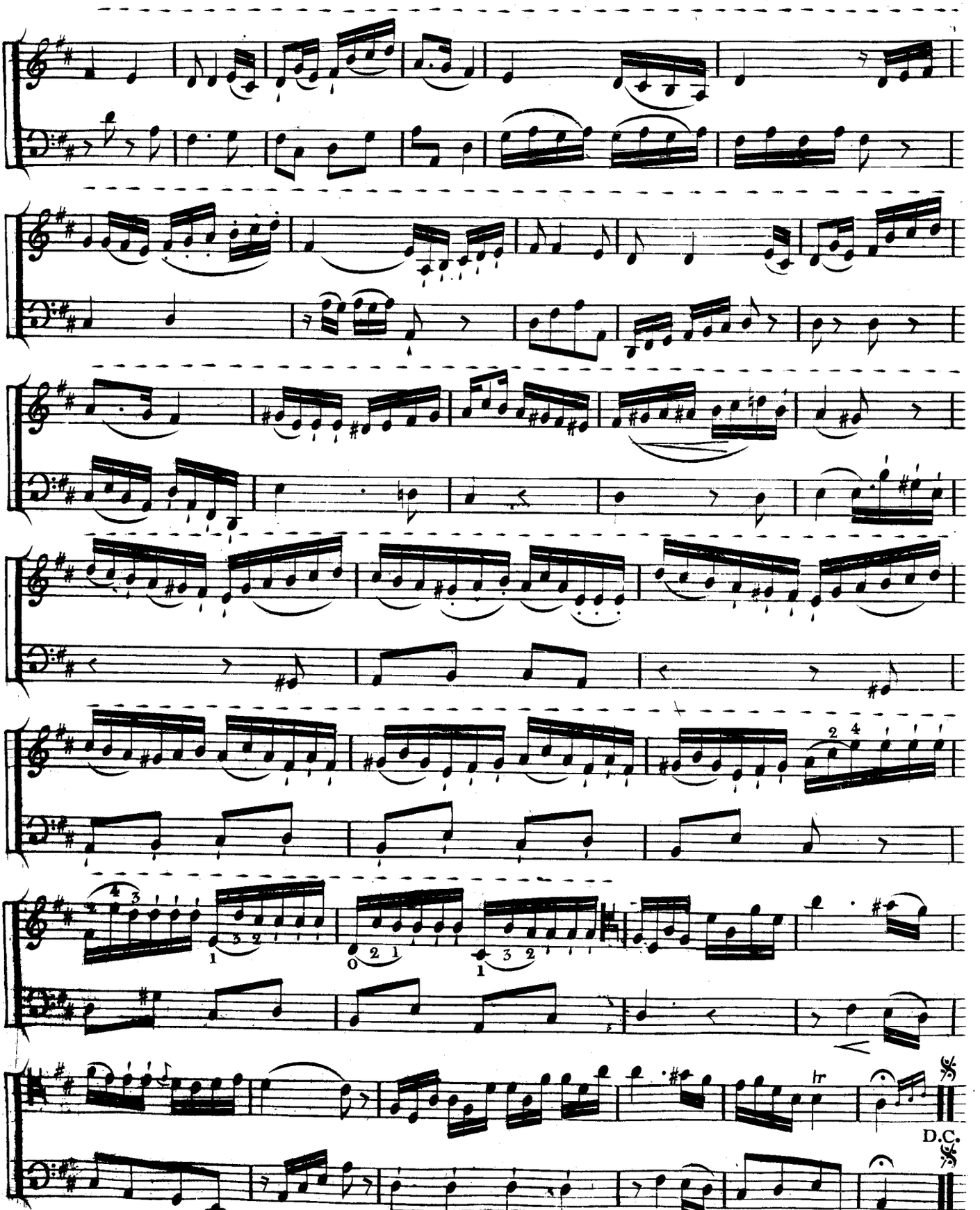

dol
N.o 5.
Haydn
Cantabile
P
P P
P
P
P
P
P

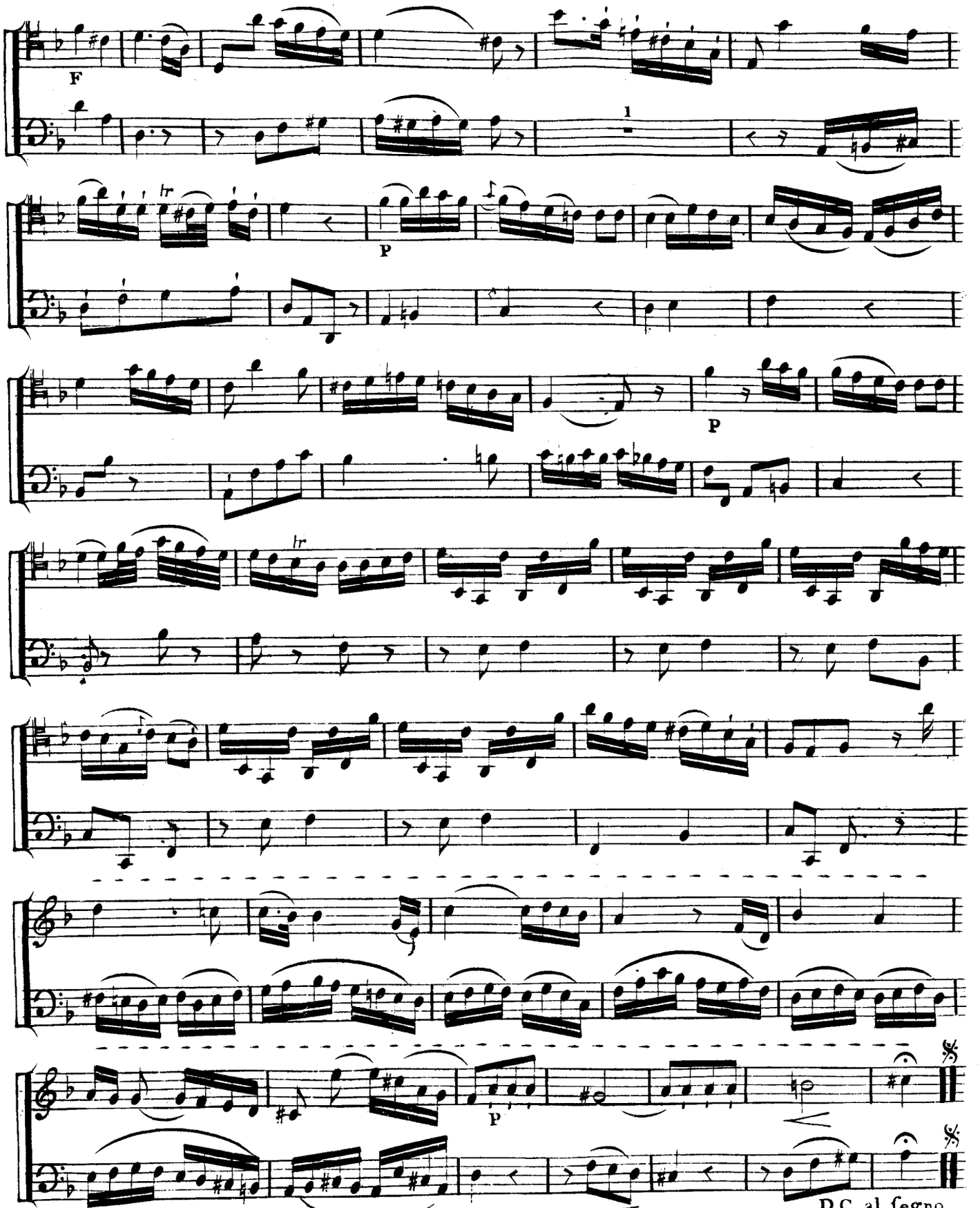

N.o 6.
Adagio
non troppo
P
tr
fine
cres


P
PP
Minore
D.C.
P
P
cres
P
rinf
P
P
F
P
F
P
F
P
D.C.


No. 7.
Adagio
P
P
P
P
P
loco

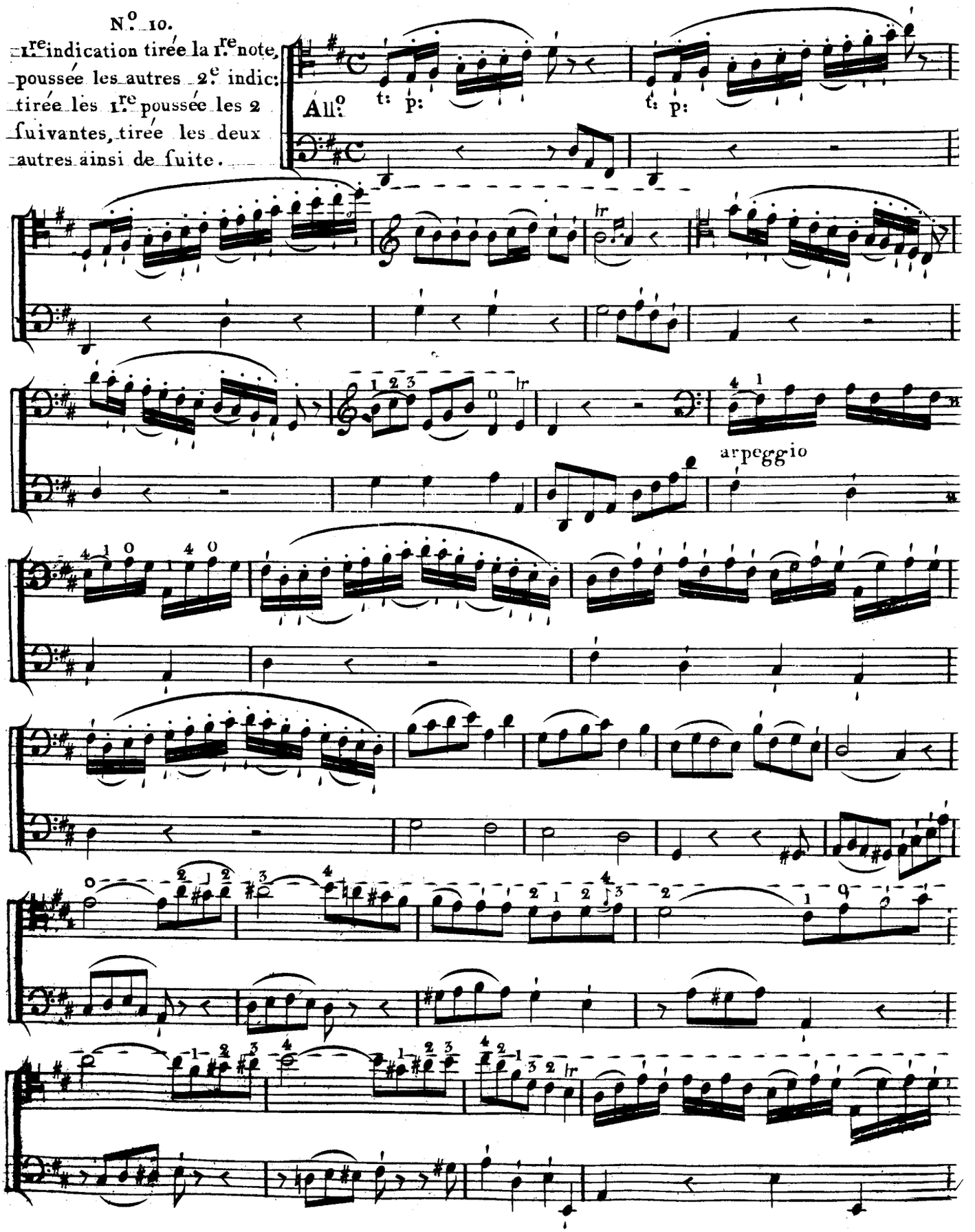

PP
No. 8.
Pleyel.
Andante
P
No. 9.
Rondo
Allegretto
loco
3
3
fine

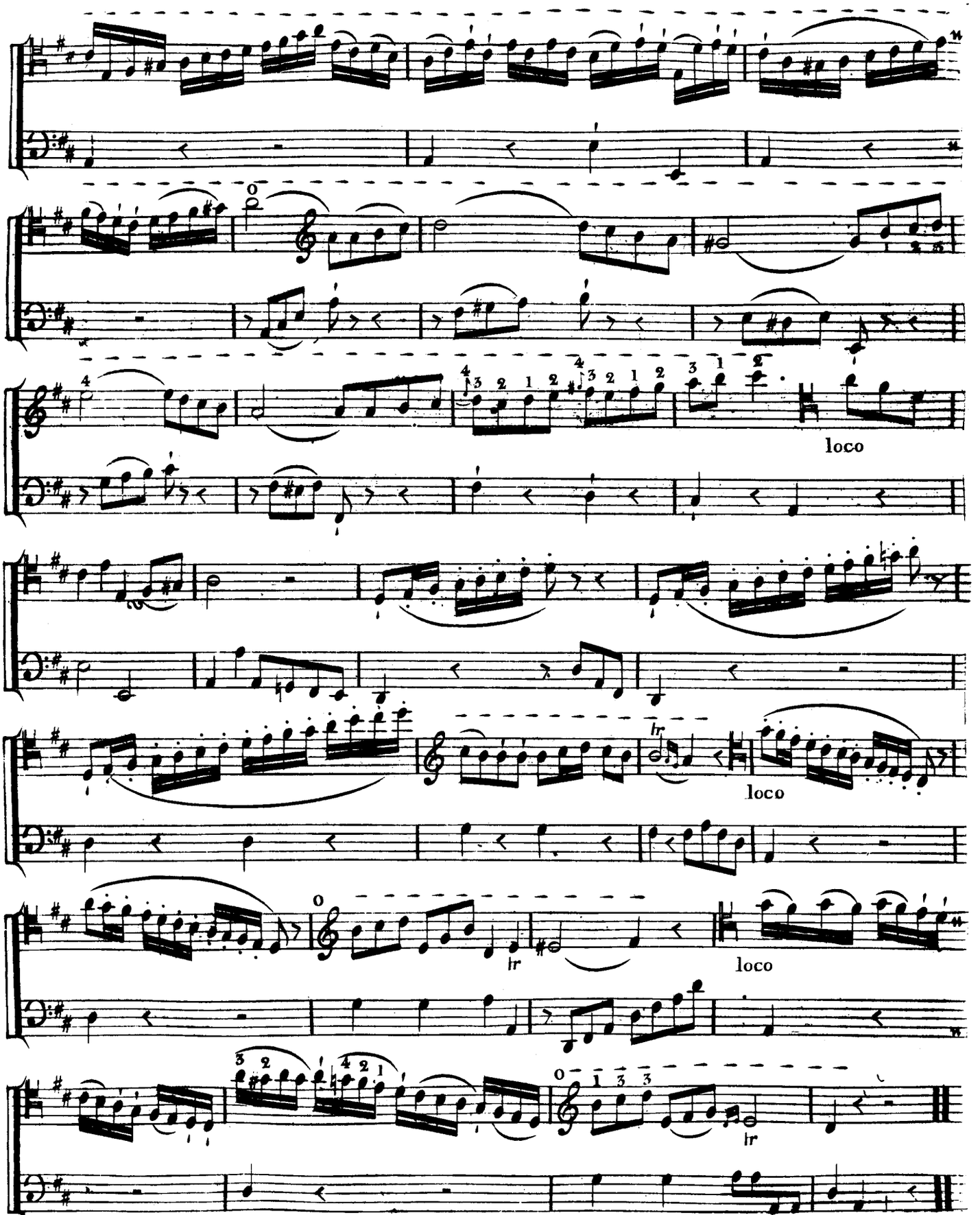

tr
D.C.

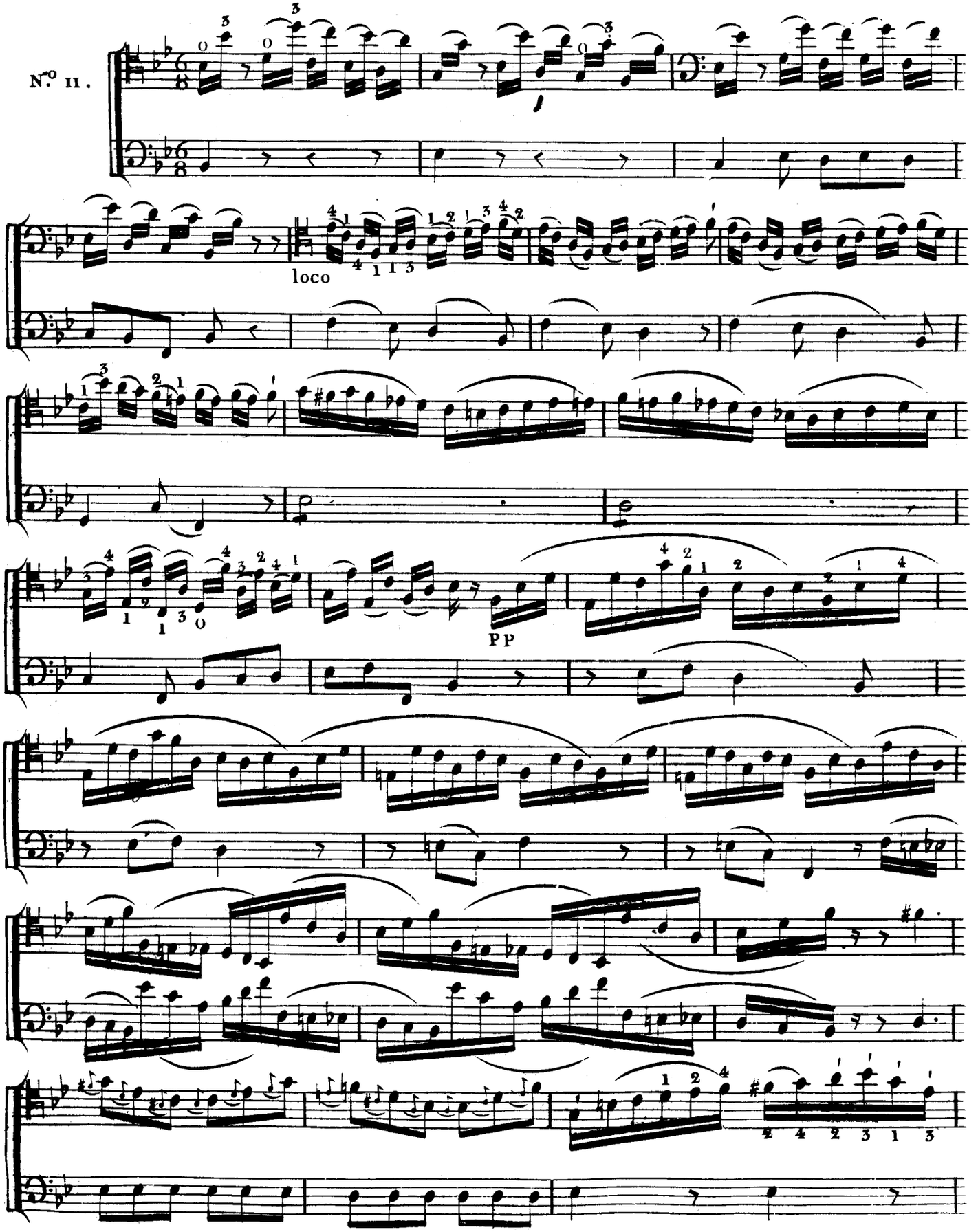

F
1
P
P
P
D.C. al segno

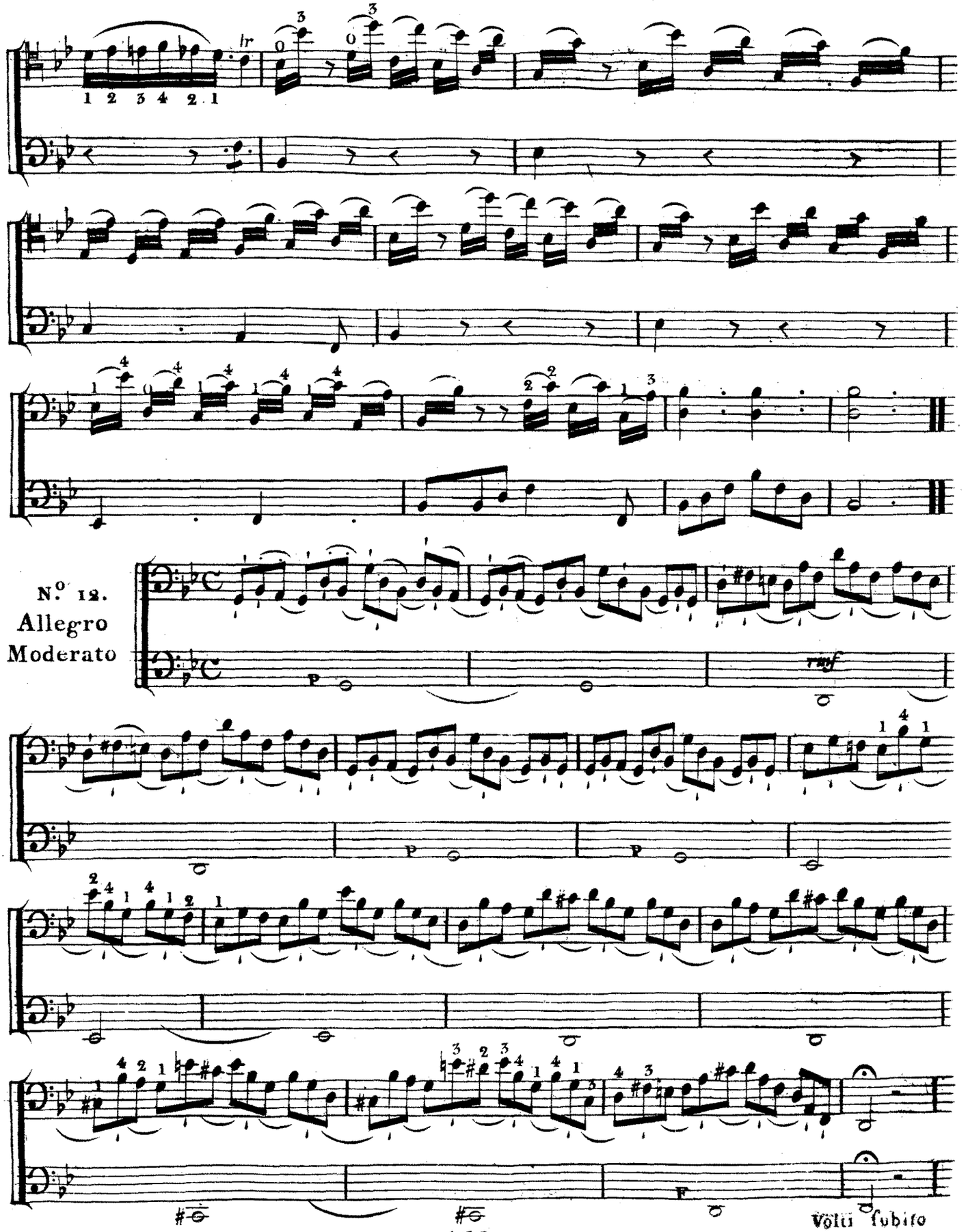
N.° 10.

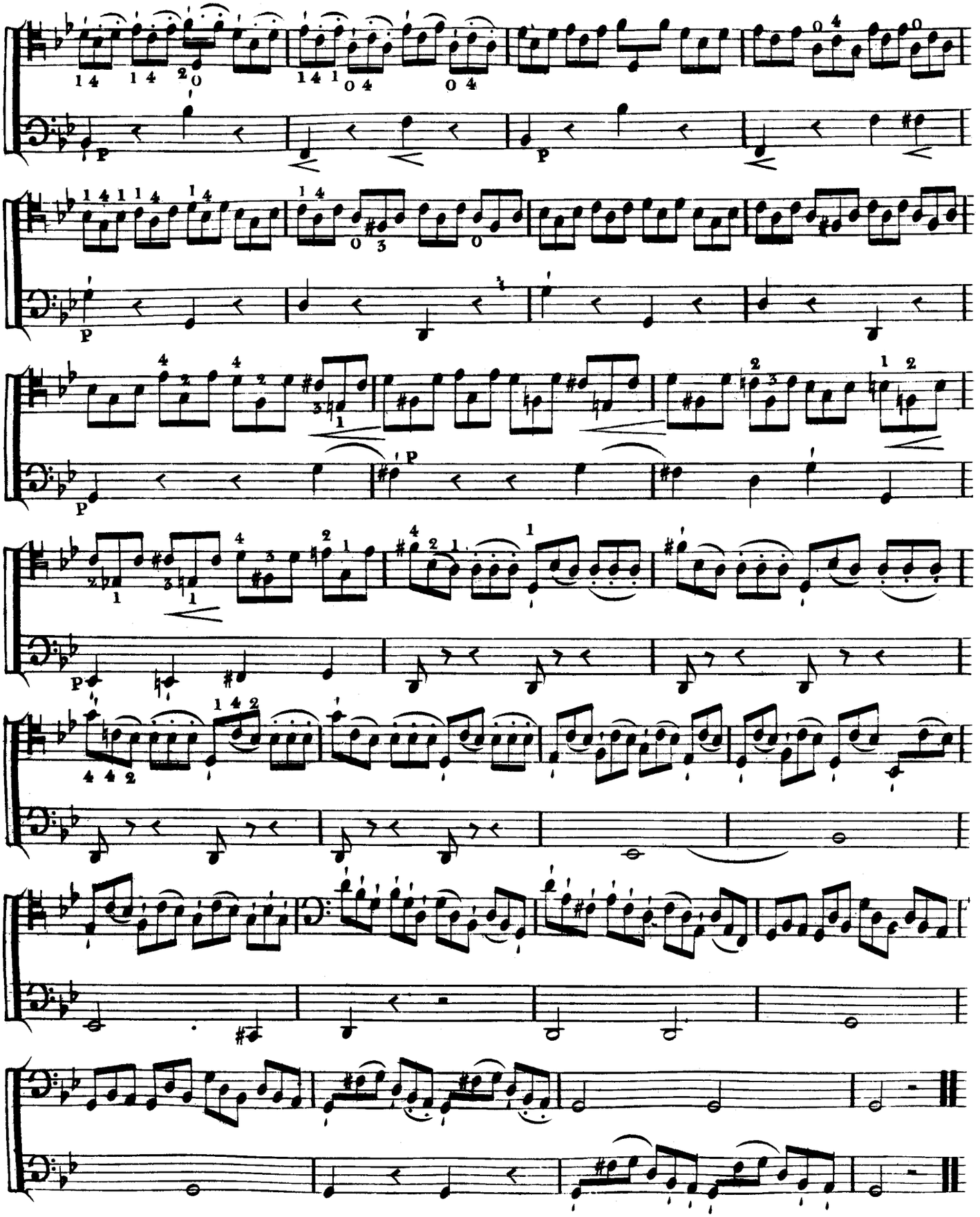
1.re indication tirée la 1.re note, poussée les autres 2.e indic: tirée les 1.re poussée les 2 ſuivantes, tirée les deux autres ainsi de ſuite.

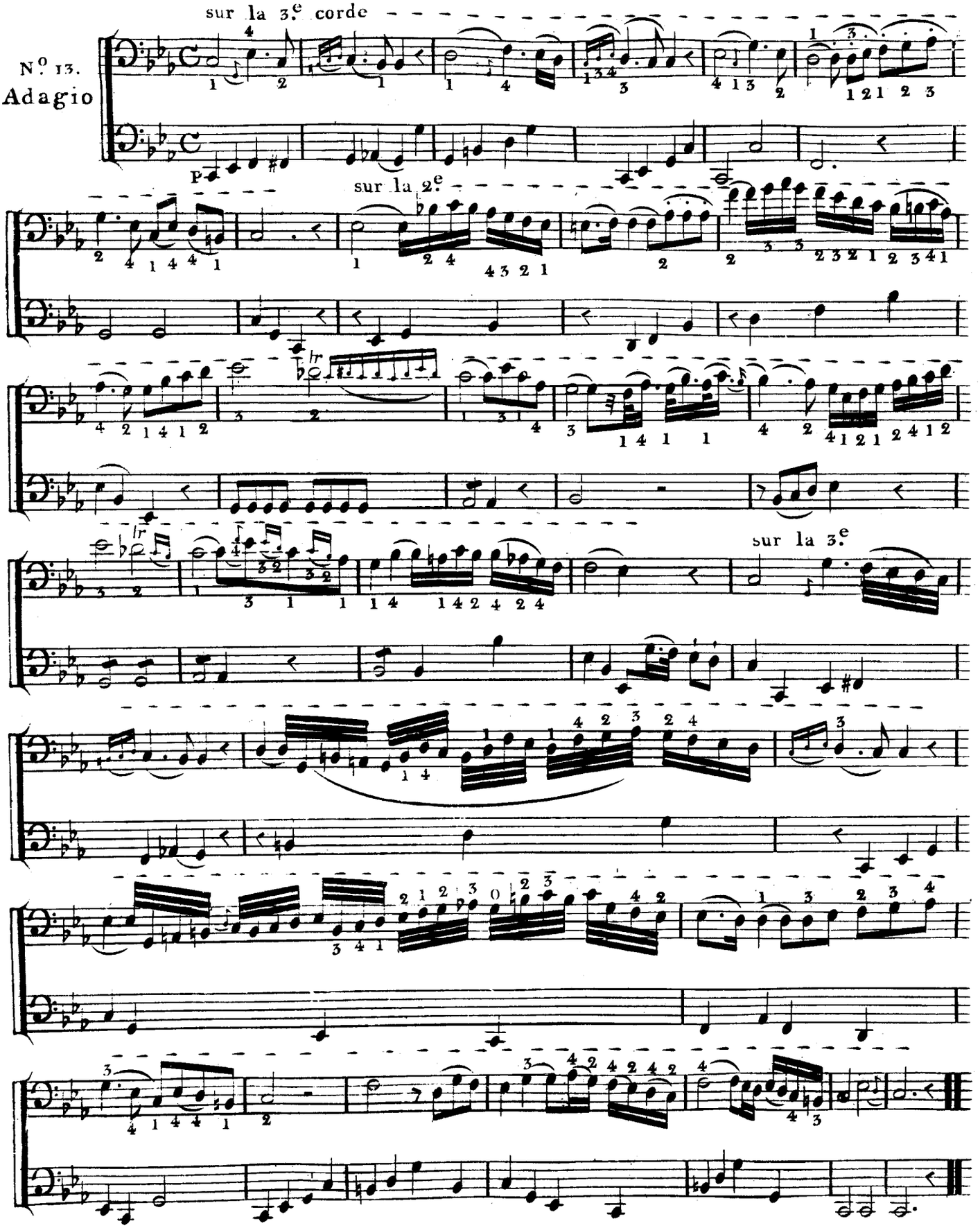


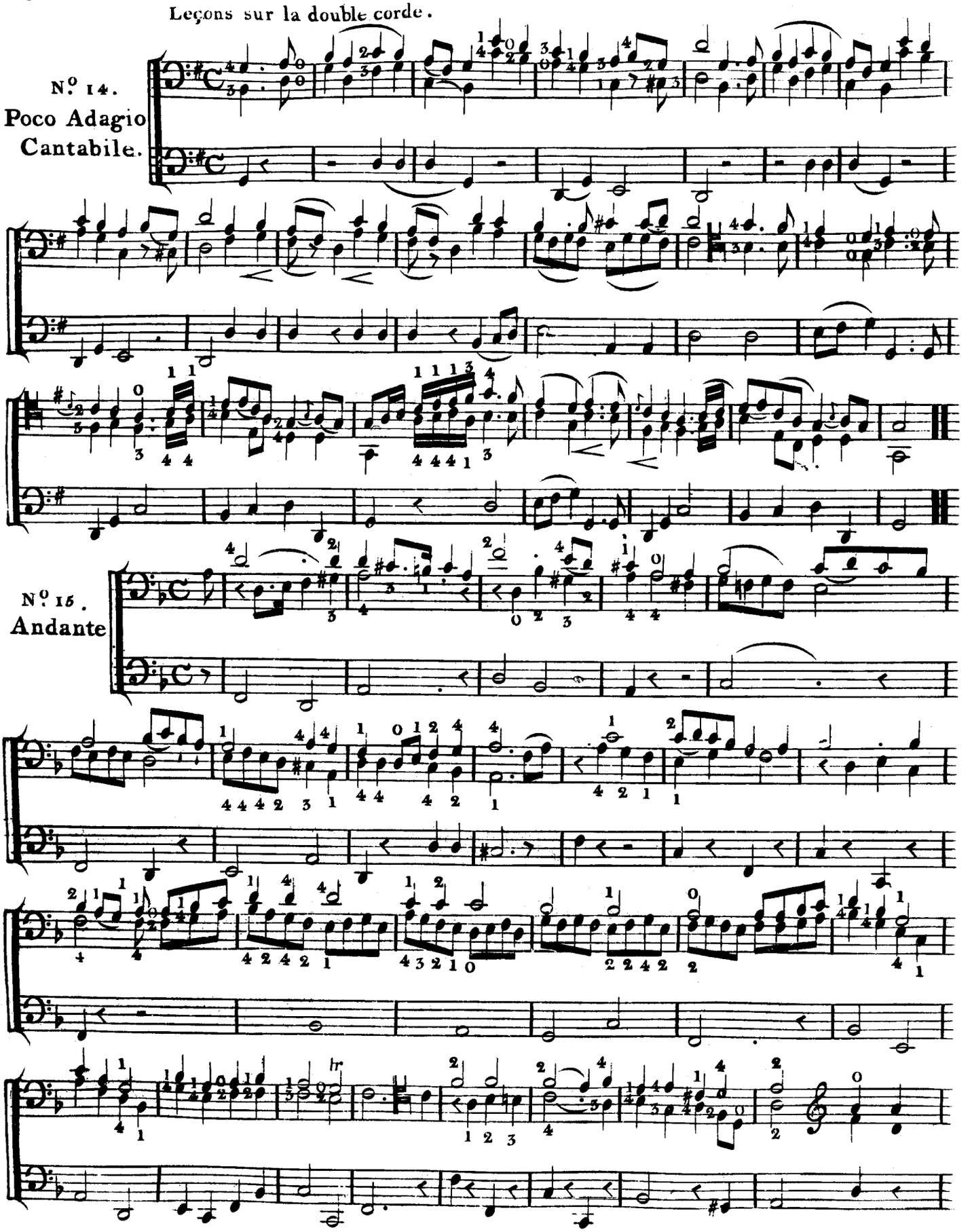

loco
tr
loco
tr
loco
tr

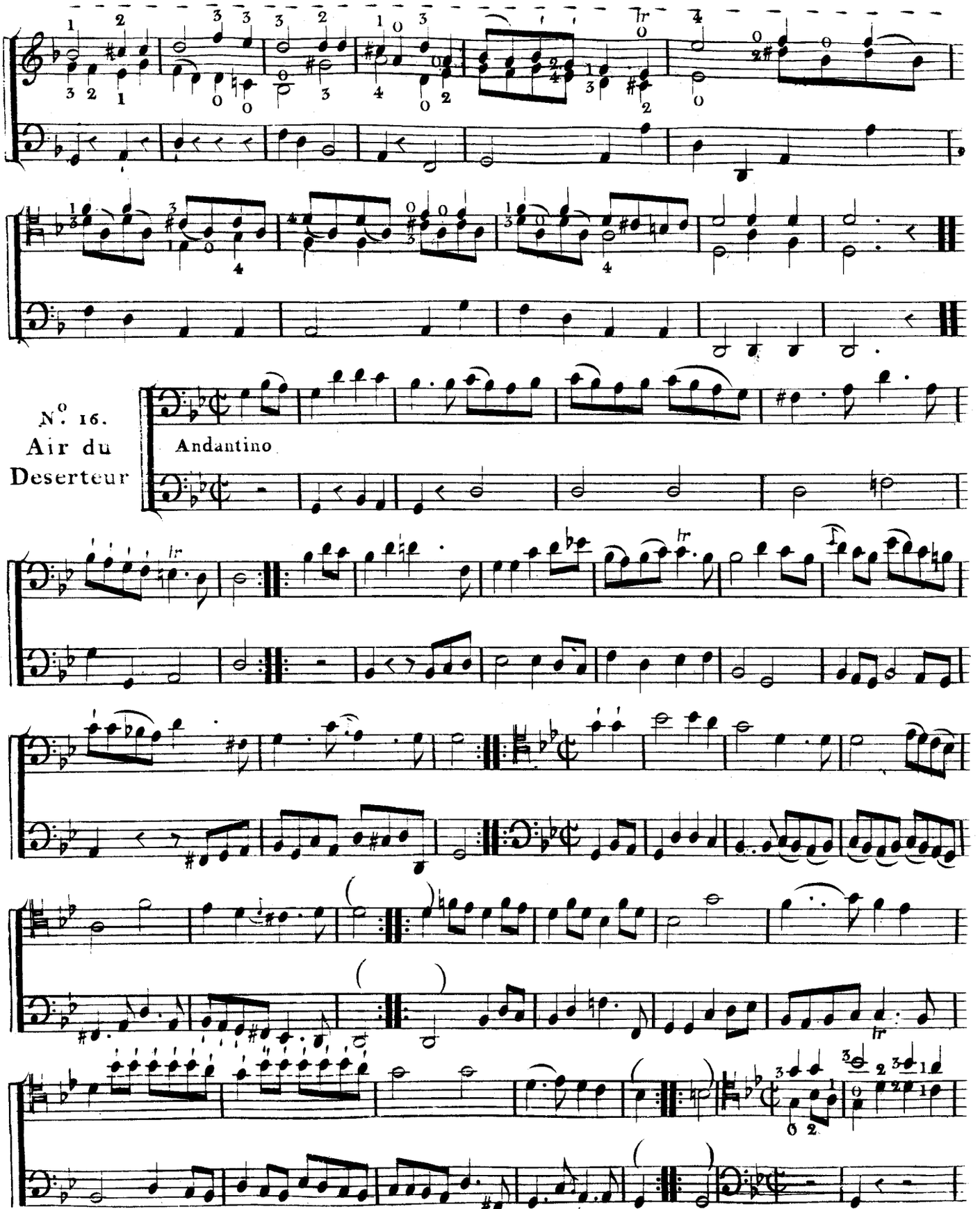

N.o II.
loco
pp

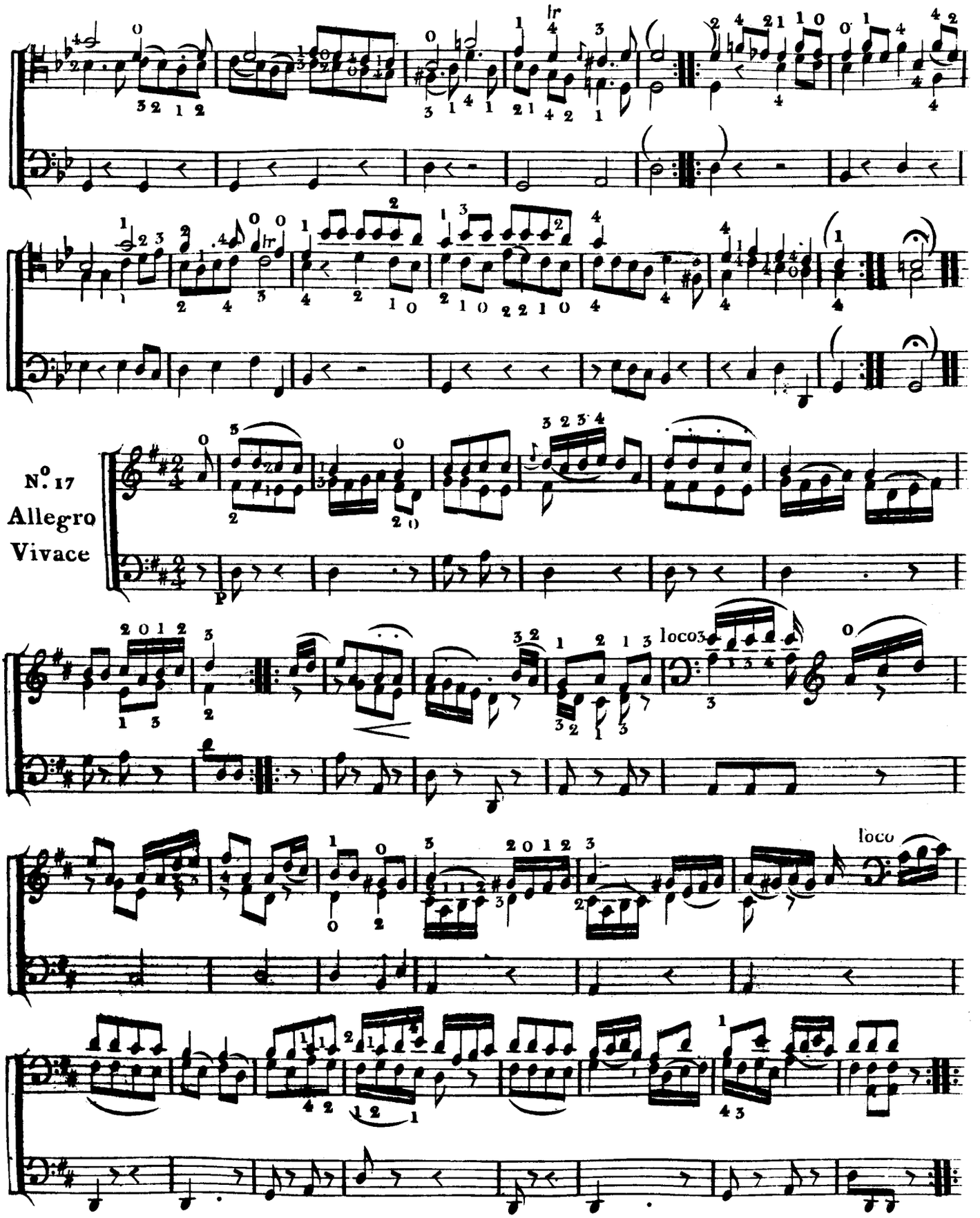

N.° 12.
Allegro
Moderato
Volti subito

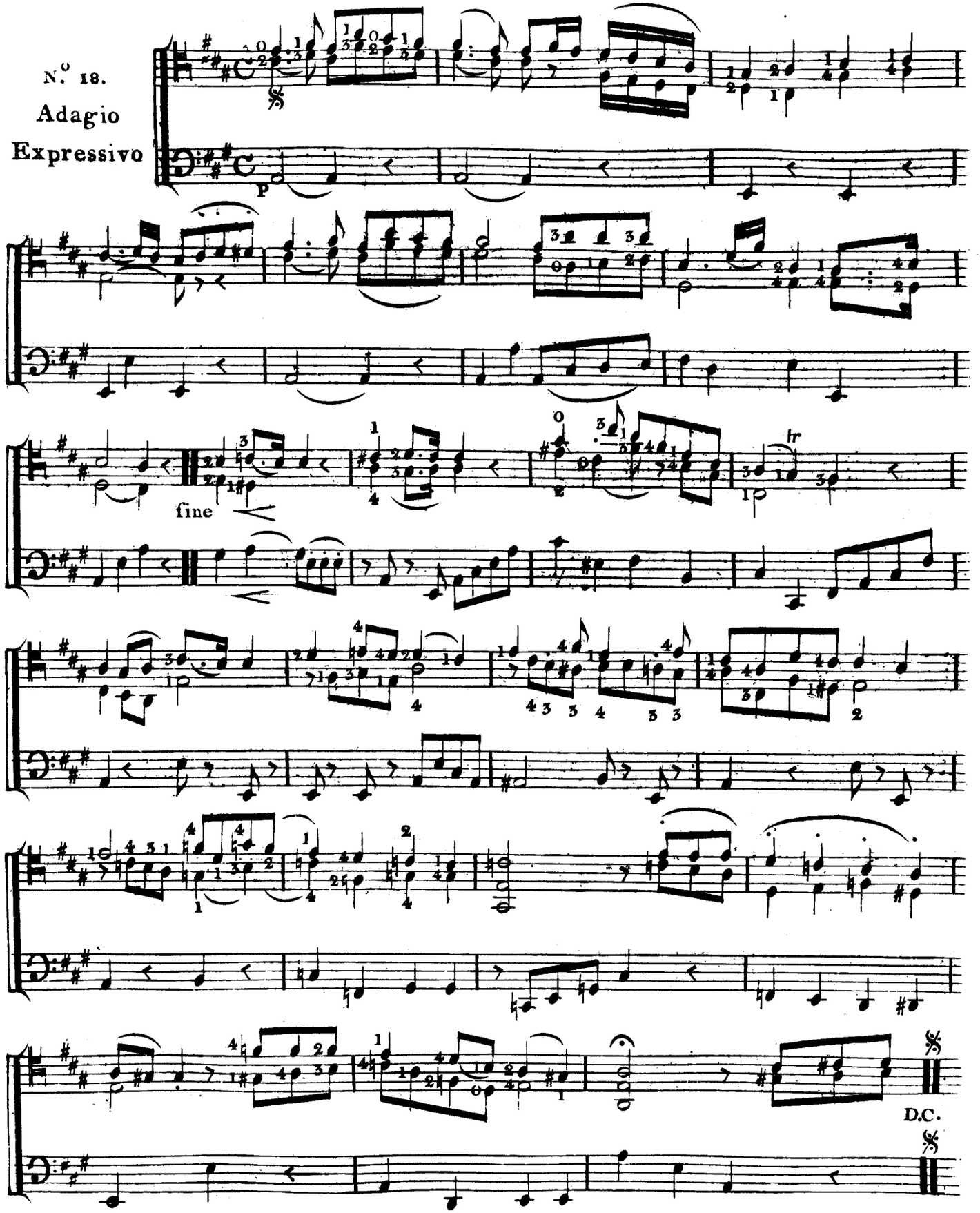



sur la 3.e corde
N.o 13.
Adagio
P
sur la 2.e
lr
sur la 3.e


N.o 14.
Poco Adagio
Cantabile.
N.o 15.
Andante

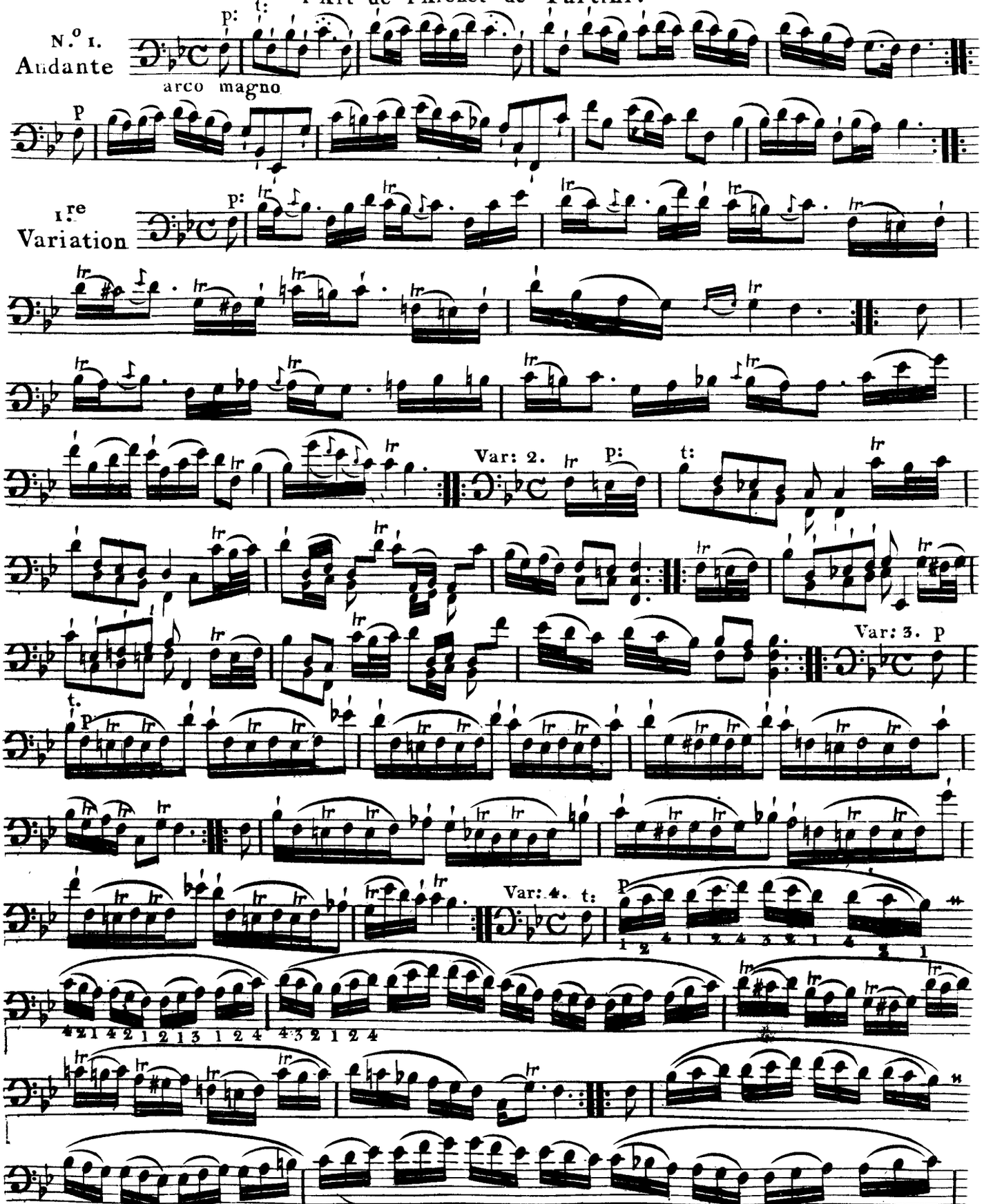

N.° 16.
Air du
Deserteur
Andantino

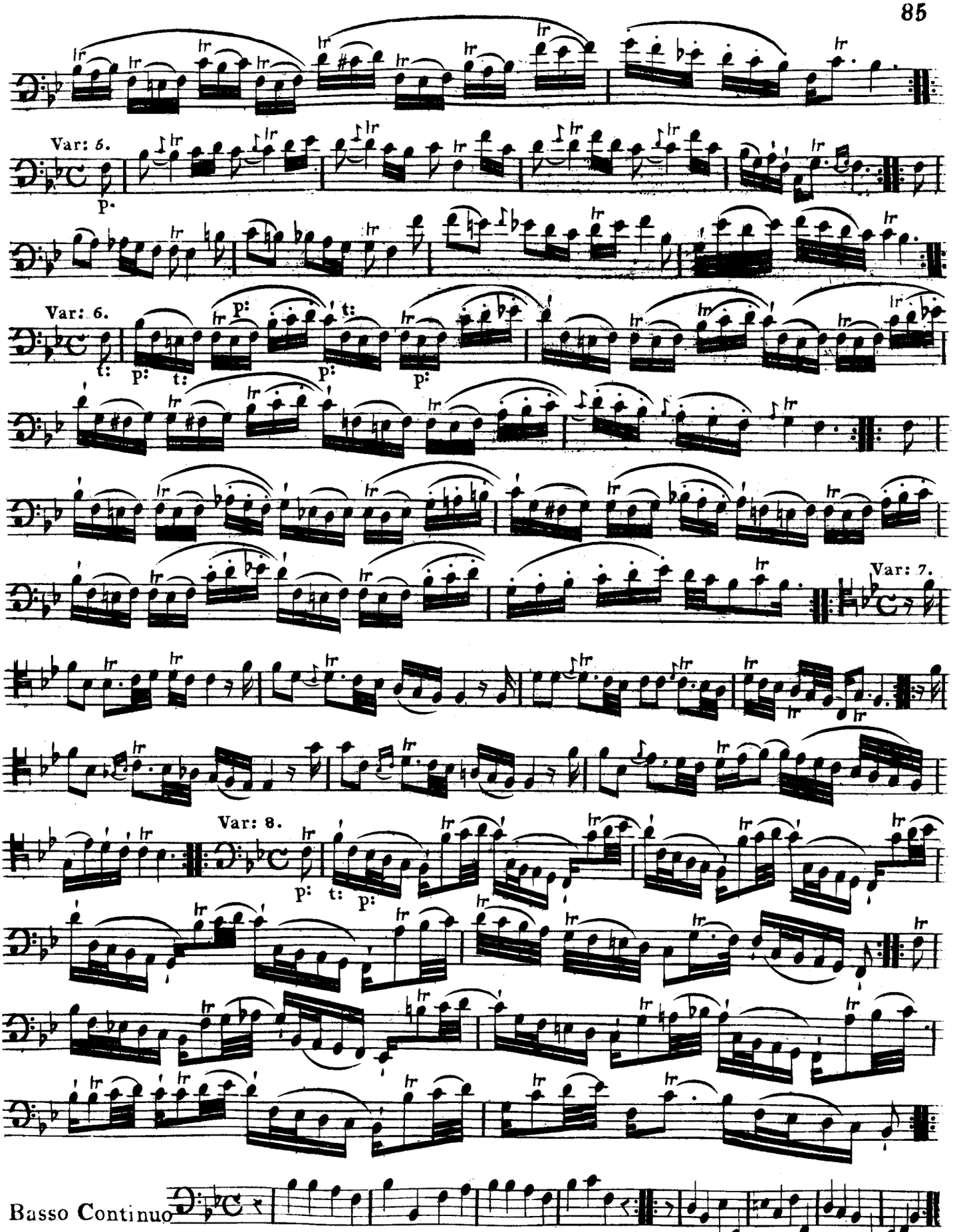

N.° 17
Allegro
Vivace
loco
loco

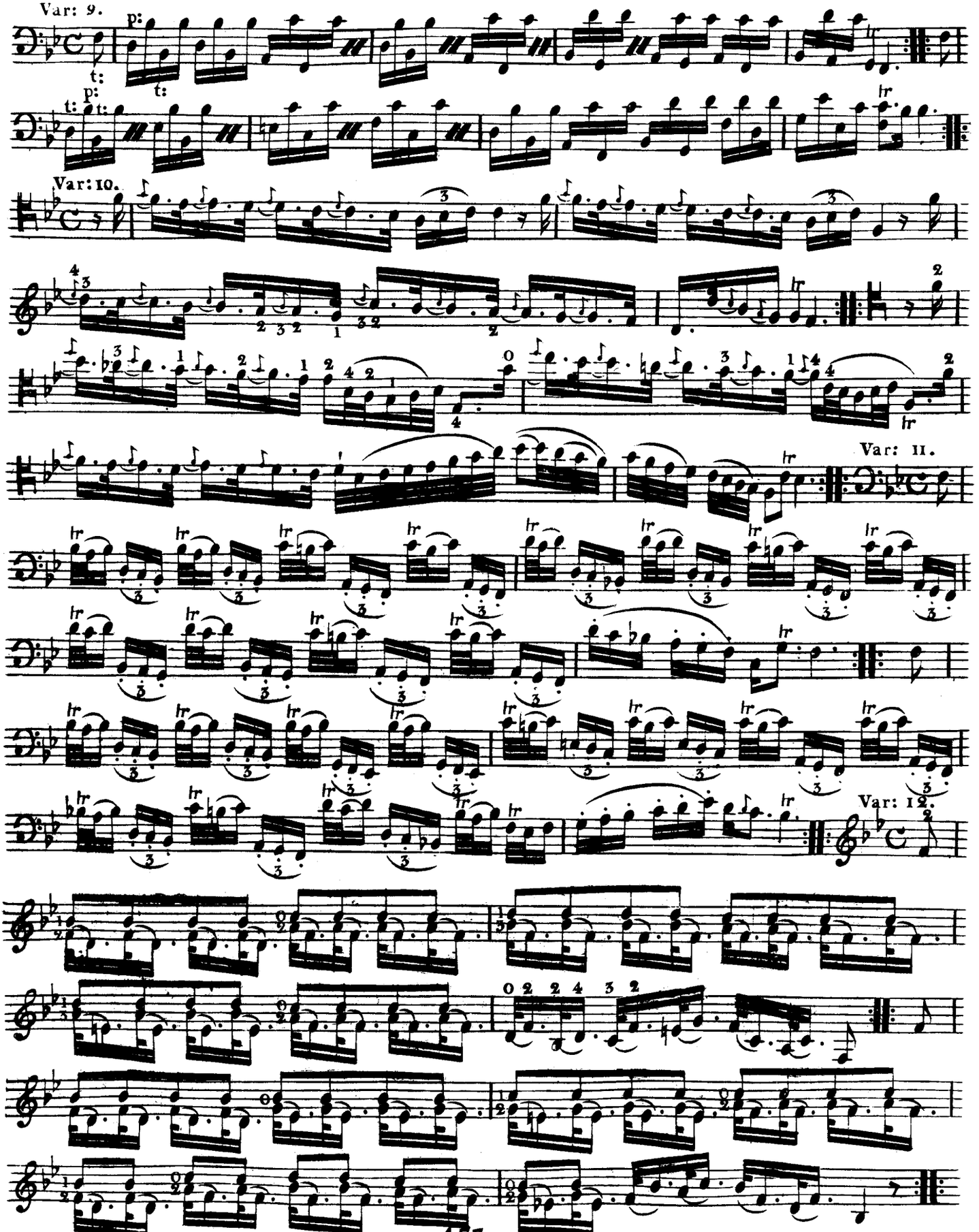

N.° 18.
Adagio
Expressivo
P
fine
D.C.

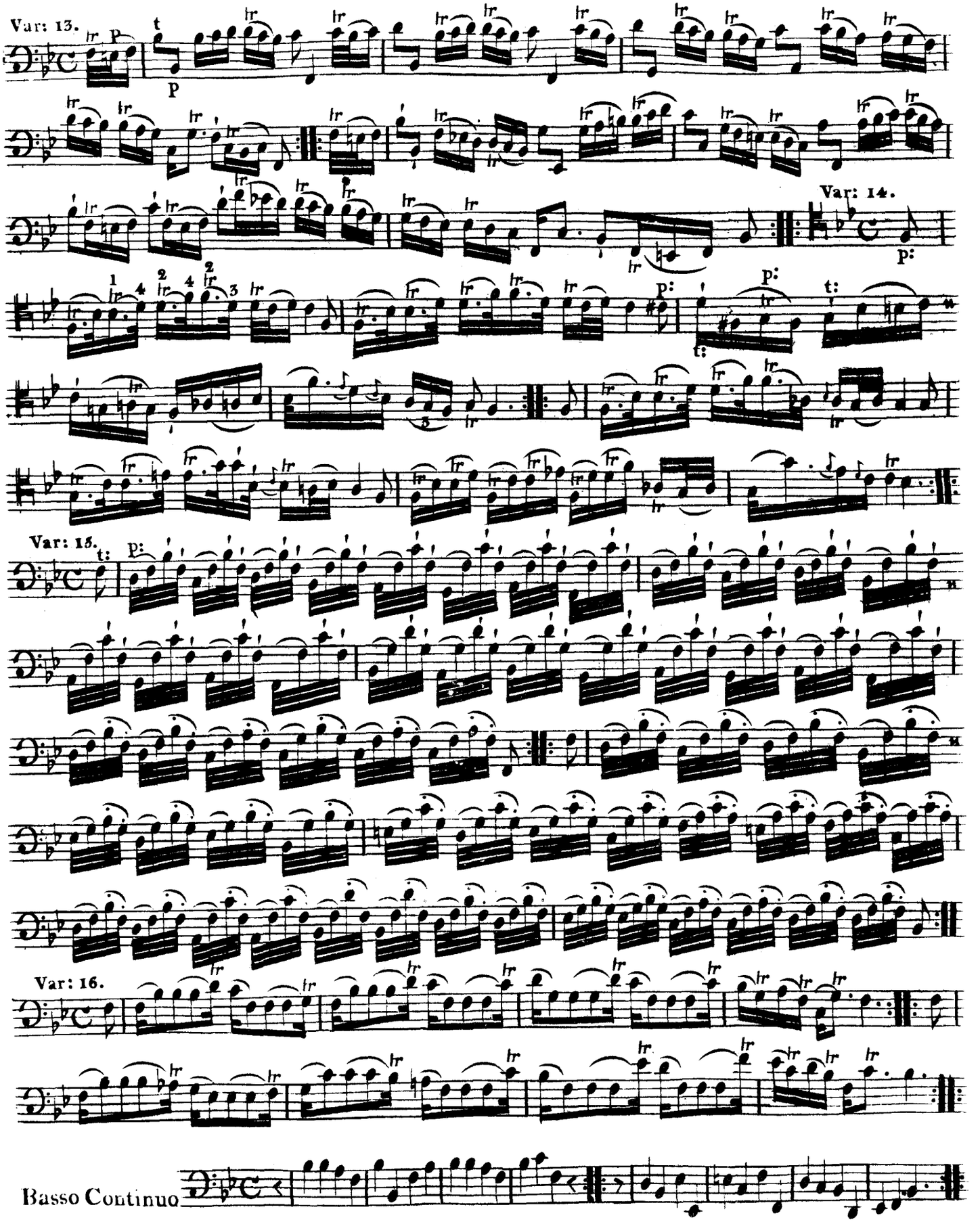
Airs Variés pour Violoncelle et Basse.

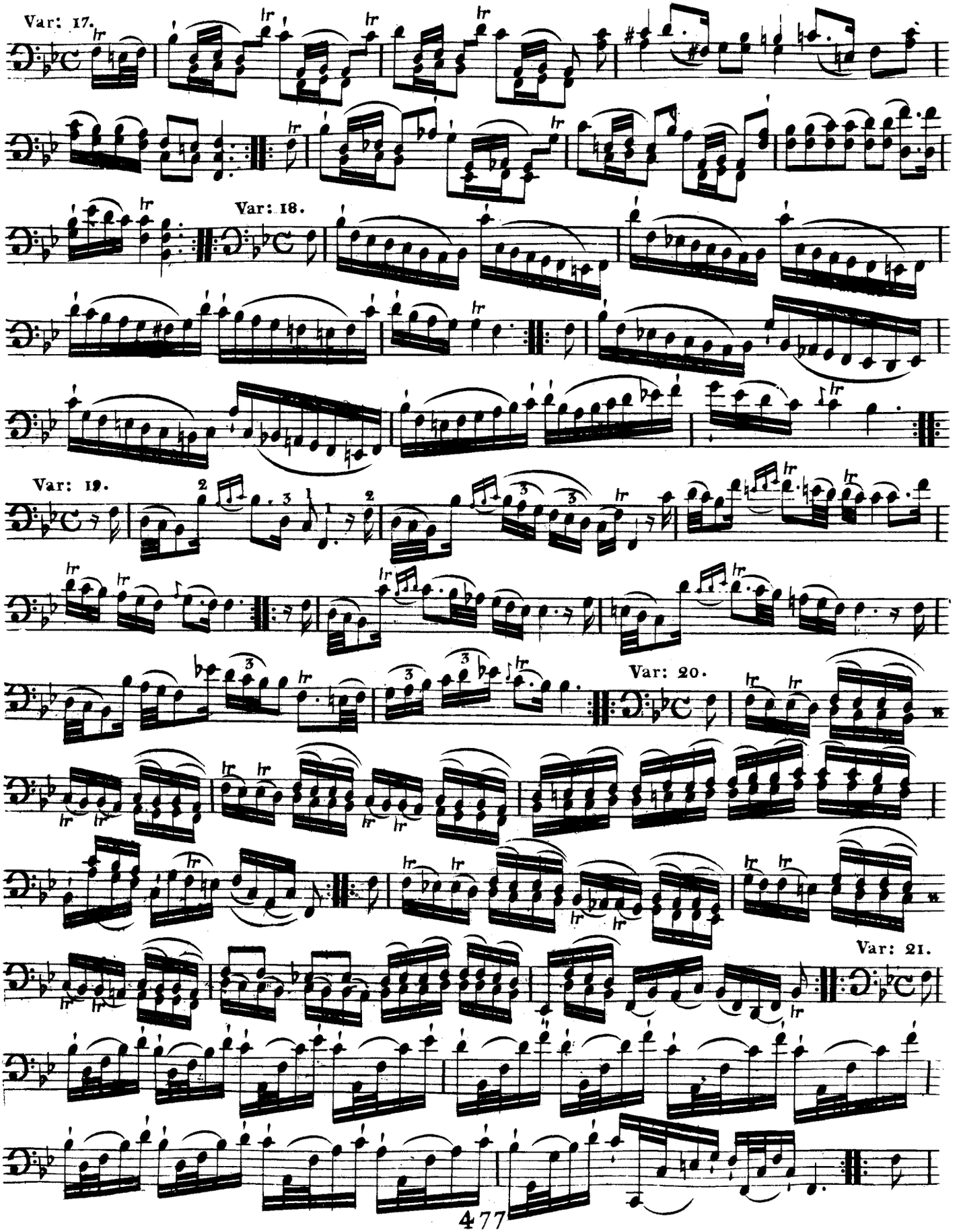
l'Art de l'Archet de Tartini.

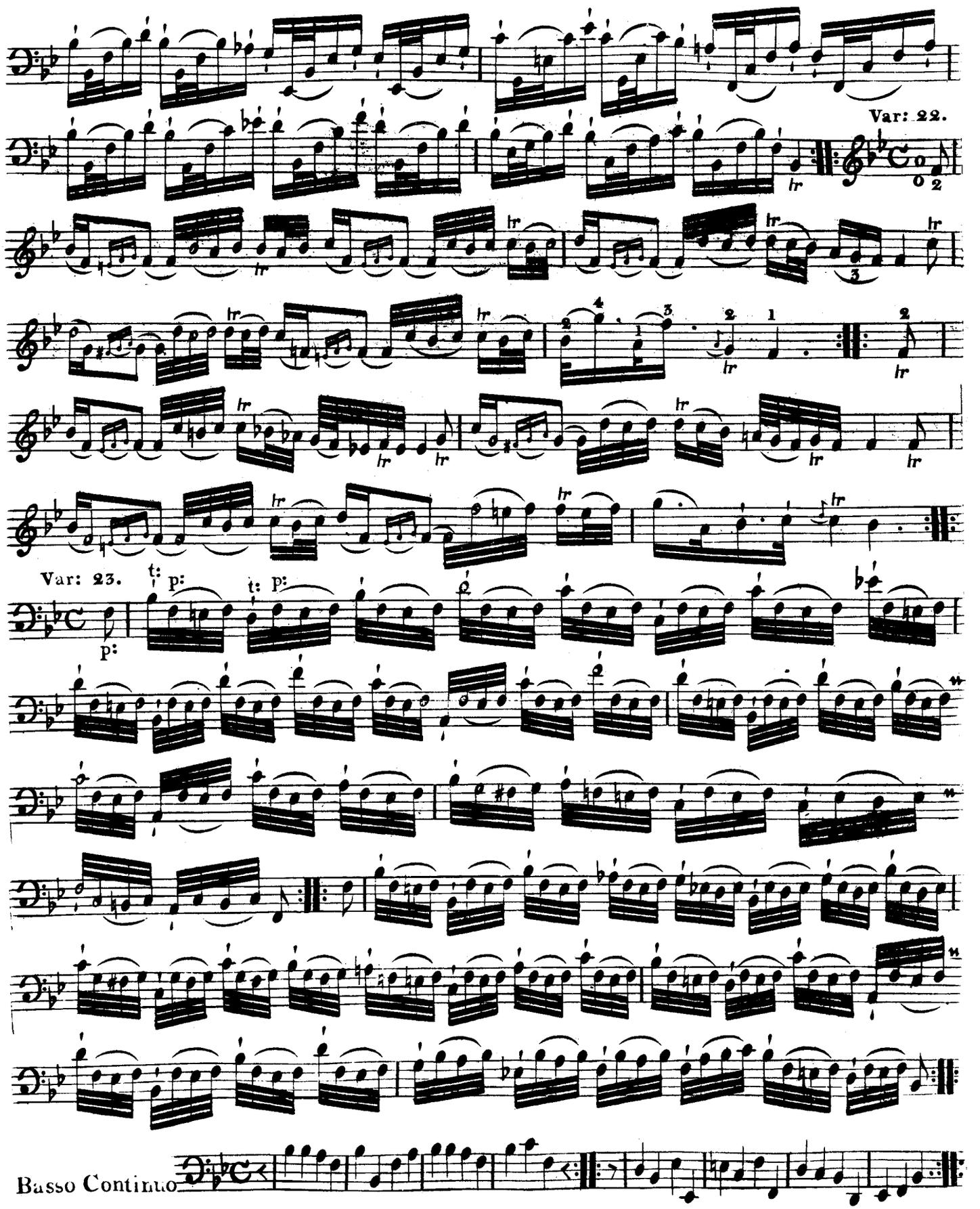


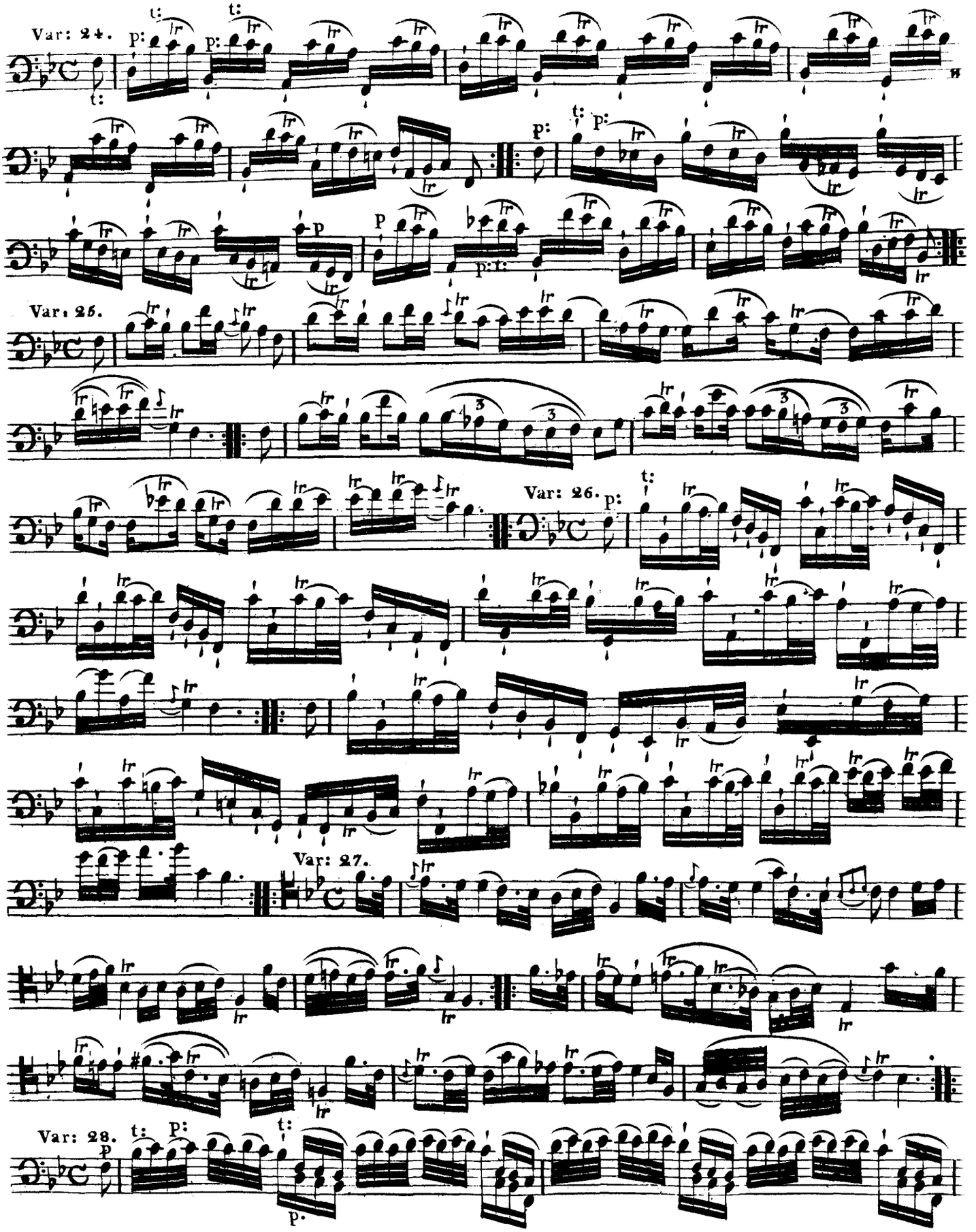

Var: 6.
Var: 6.
Var: 7.
Var: 8.
Basso Continuo

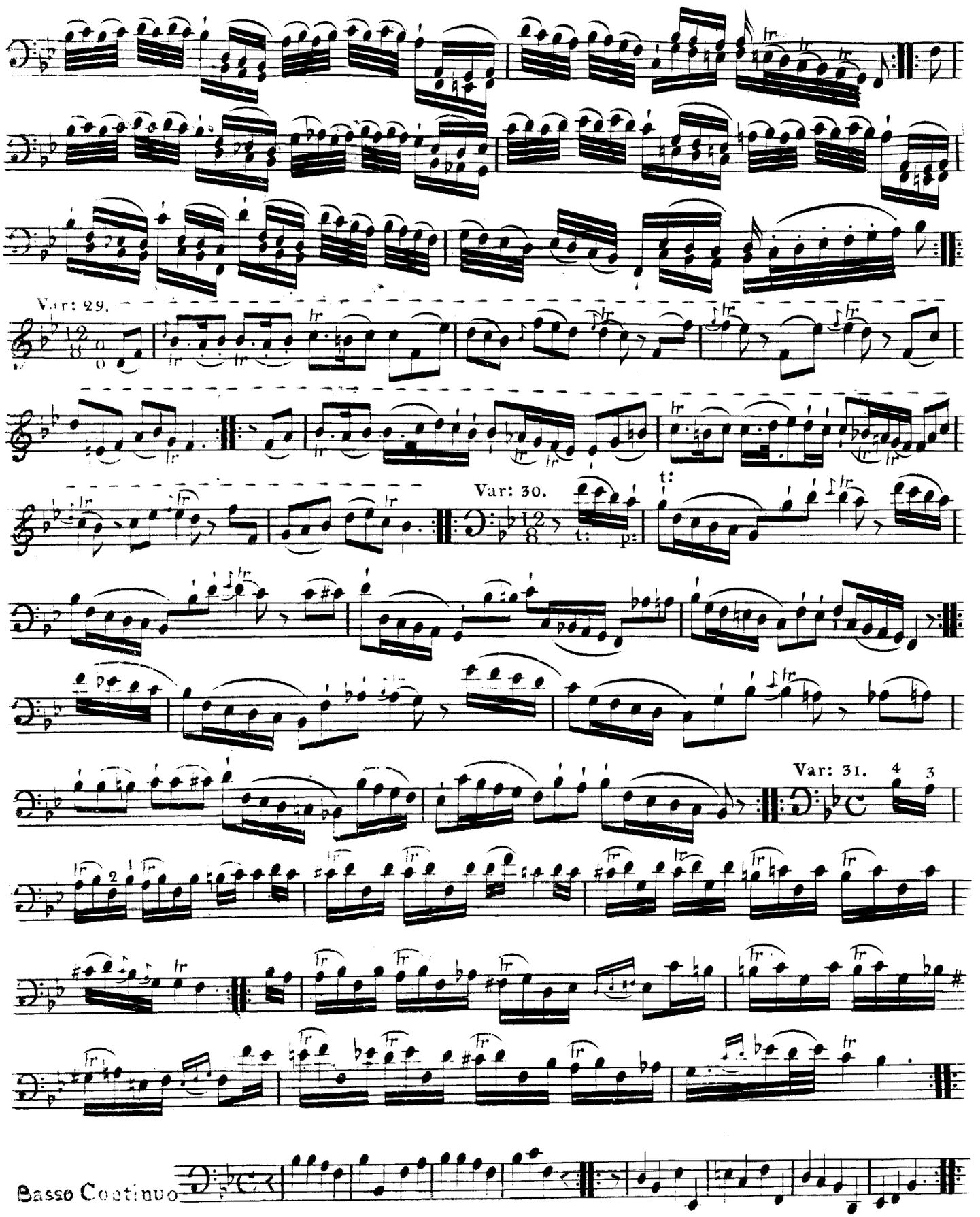

Var: 9.
Var: 10.
Var: 11.
Var: 12.

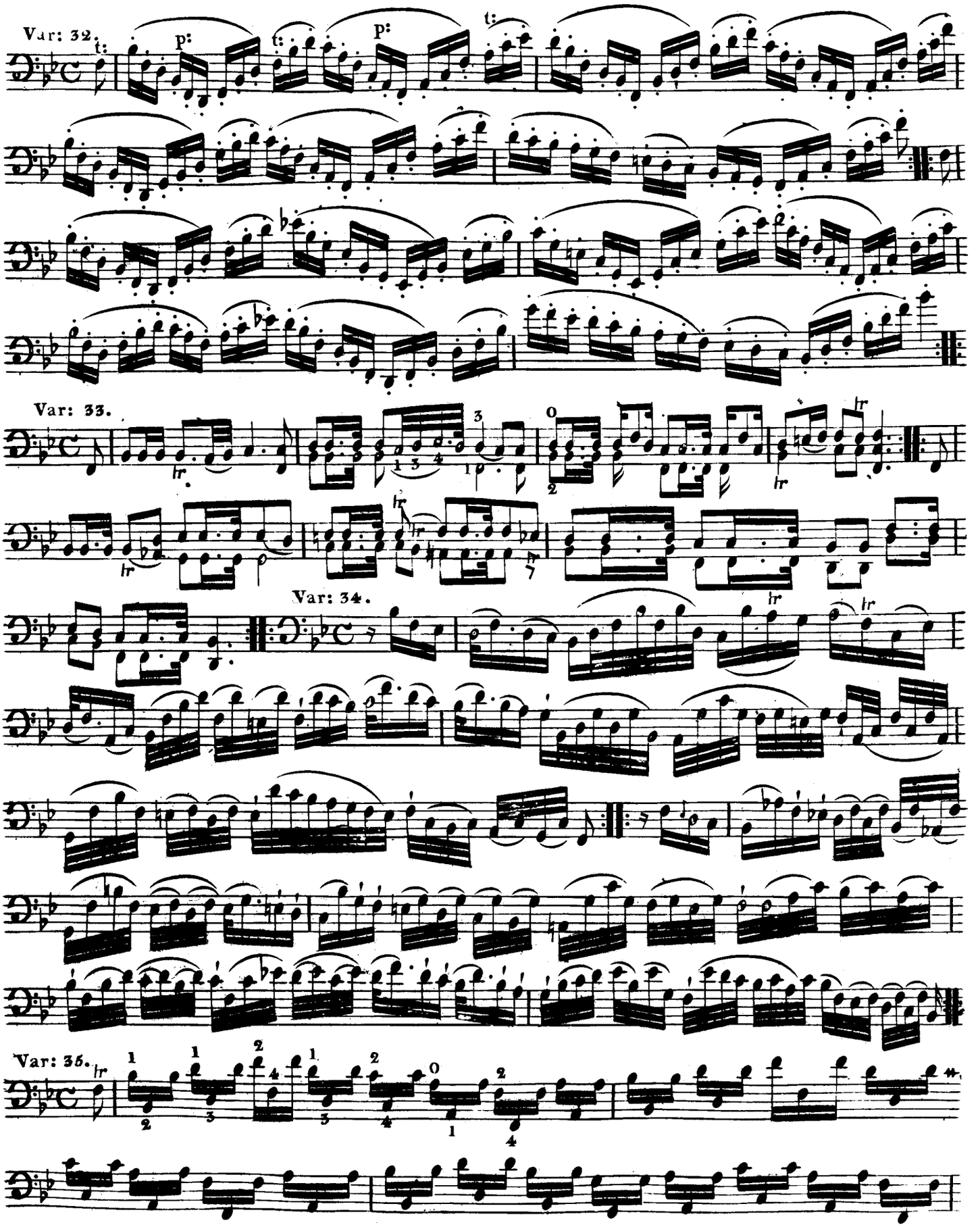

Var: 13.
Var: 14.
Var: 15.
Var: 16.
Basso Continuo

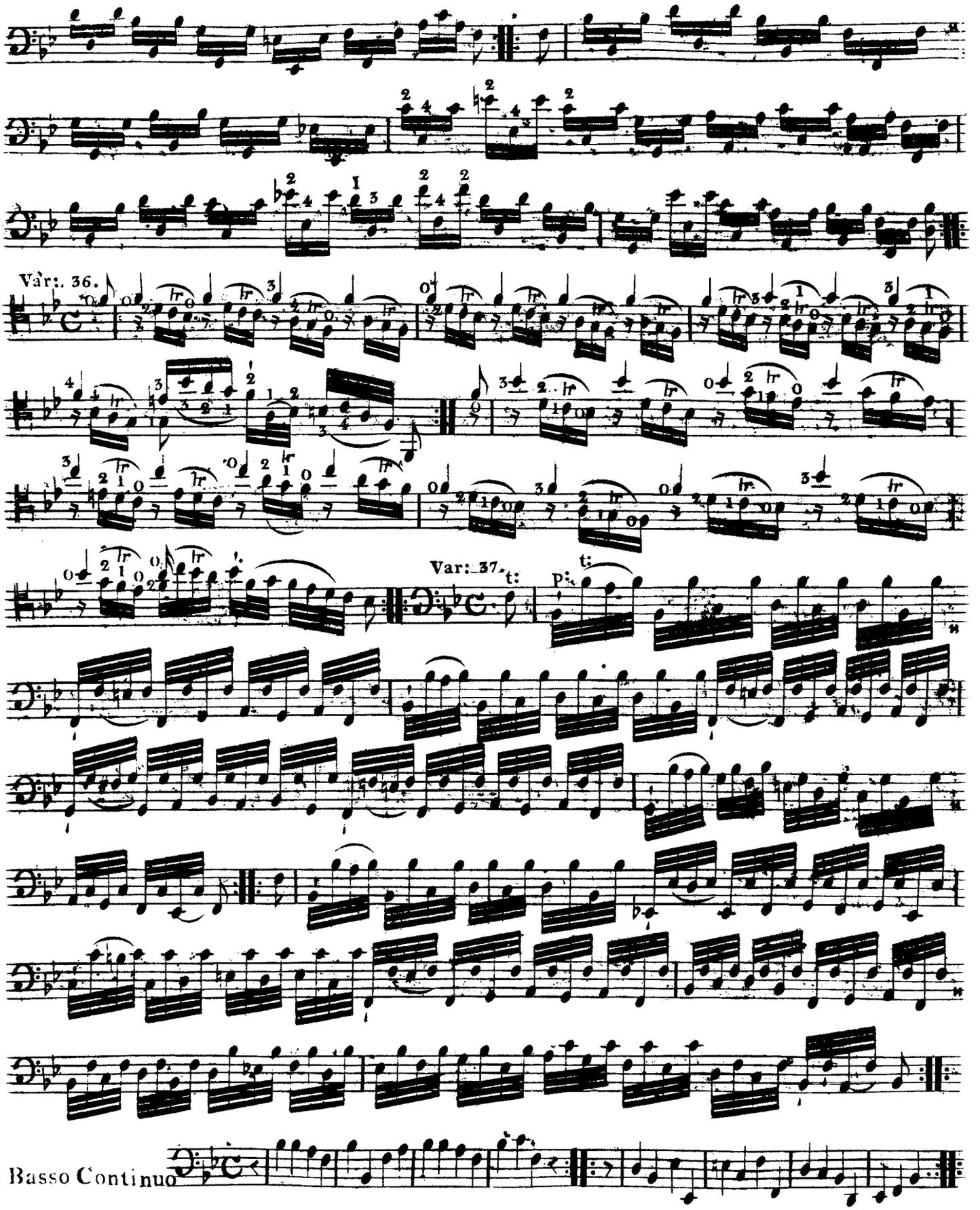

Var: 17.
Var: 18.
Var: 19.
Var: 20.
Var: 21.


Var: 22.
Var: 23.
t: p:
t: p:
p:
Basso Continuo


Var: 24.
Var: 25.
Var: 26.
Var: 27.
Var: 28.


Var: 29.
Var: 30.
Var: 31.
Basso Continuo

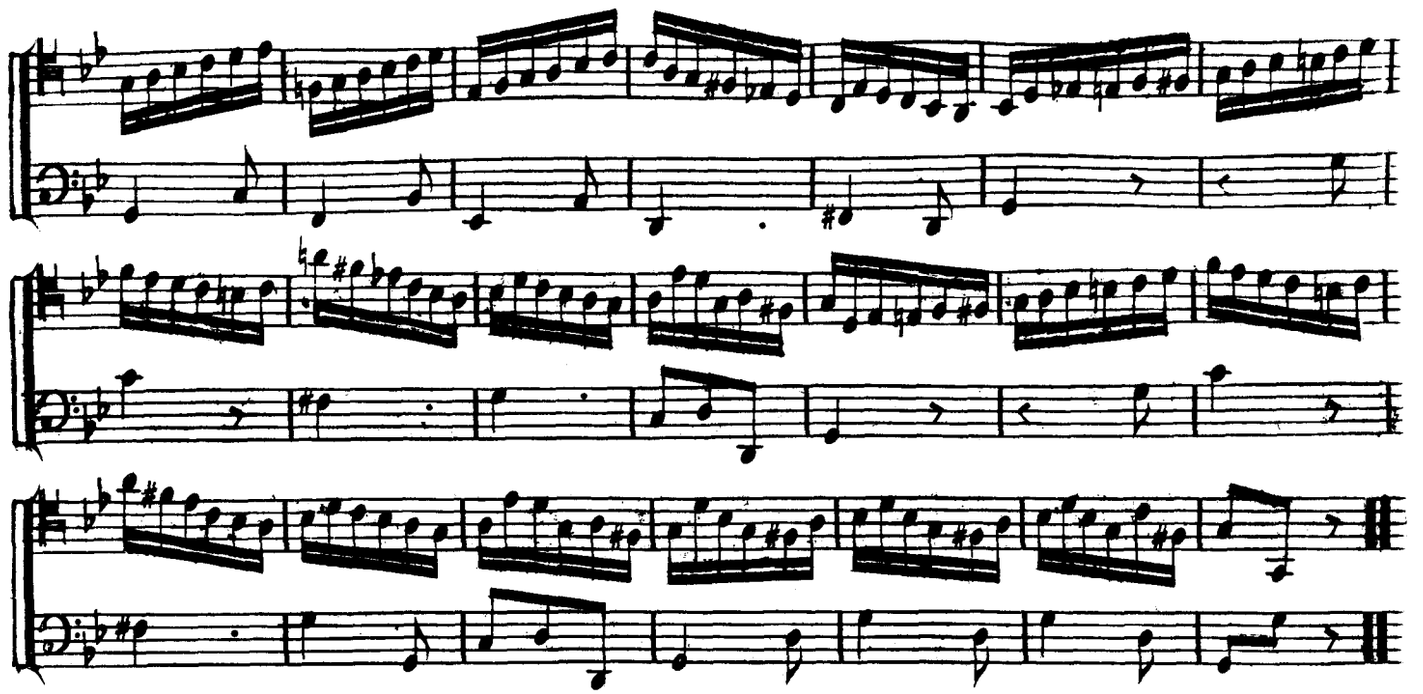

Var: 32.
Var: 33.
Var: 34.
Var: 35.


Var:. 36.
Var:_37.
t:
p:
t:
Basso Continuo

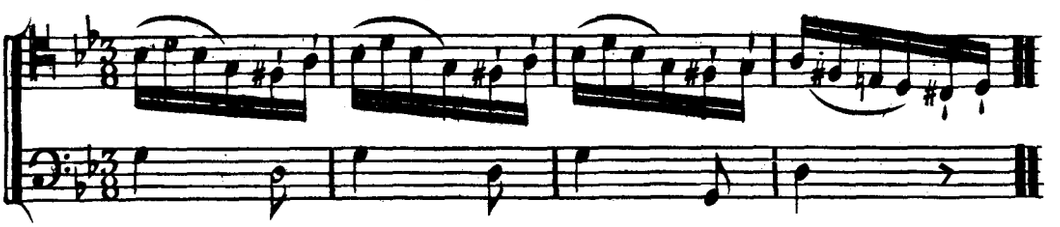
Stacato

N°. 2.
Air du Ballet
de Chimene
Allegro

p: t:

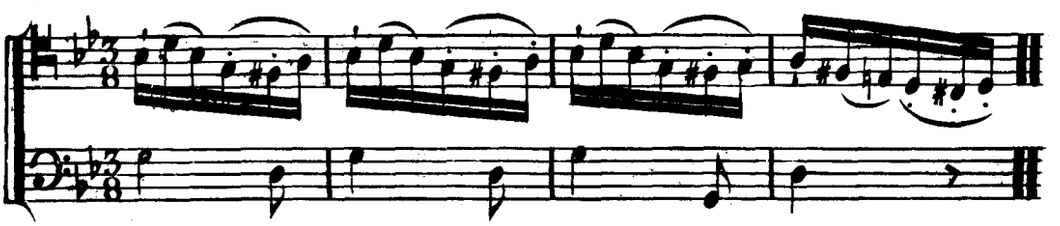


2.e Exercice



Continués

3.e Exercice

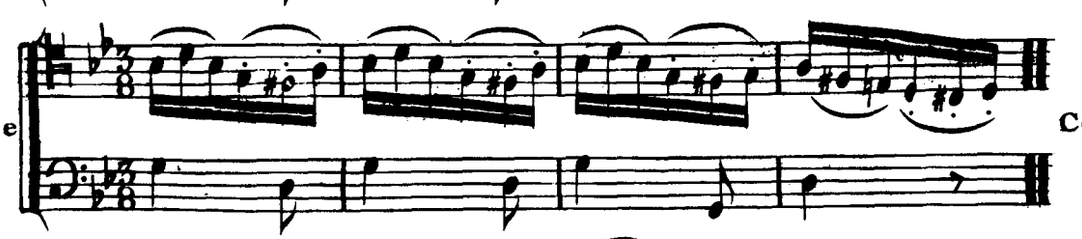


Continués

4.e Exercice

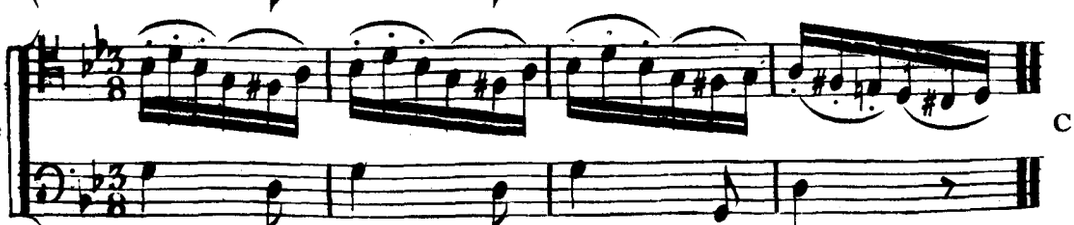
Continués

5.e Exercice

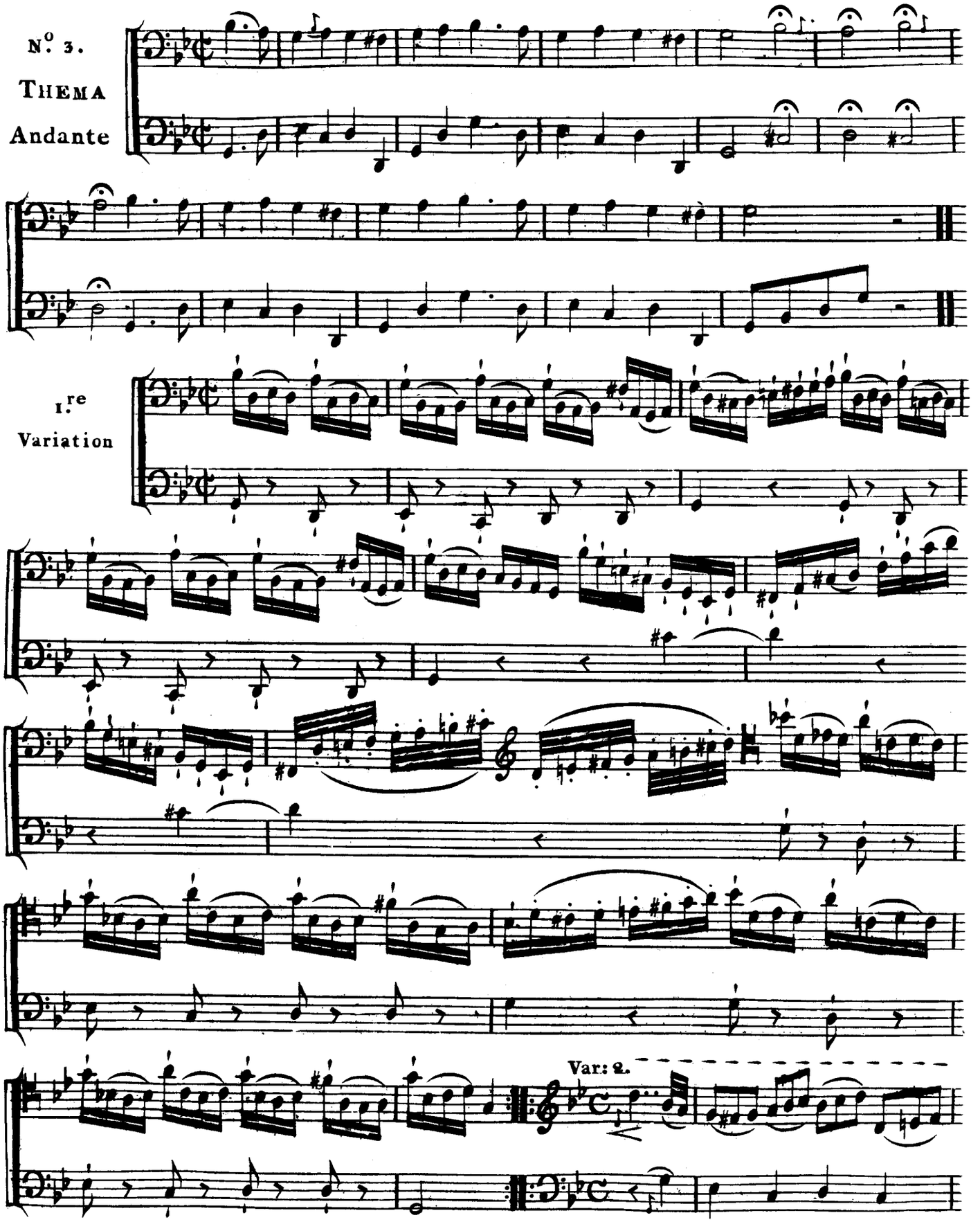


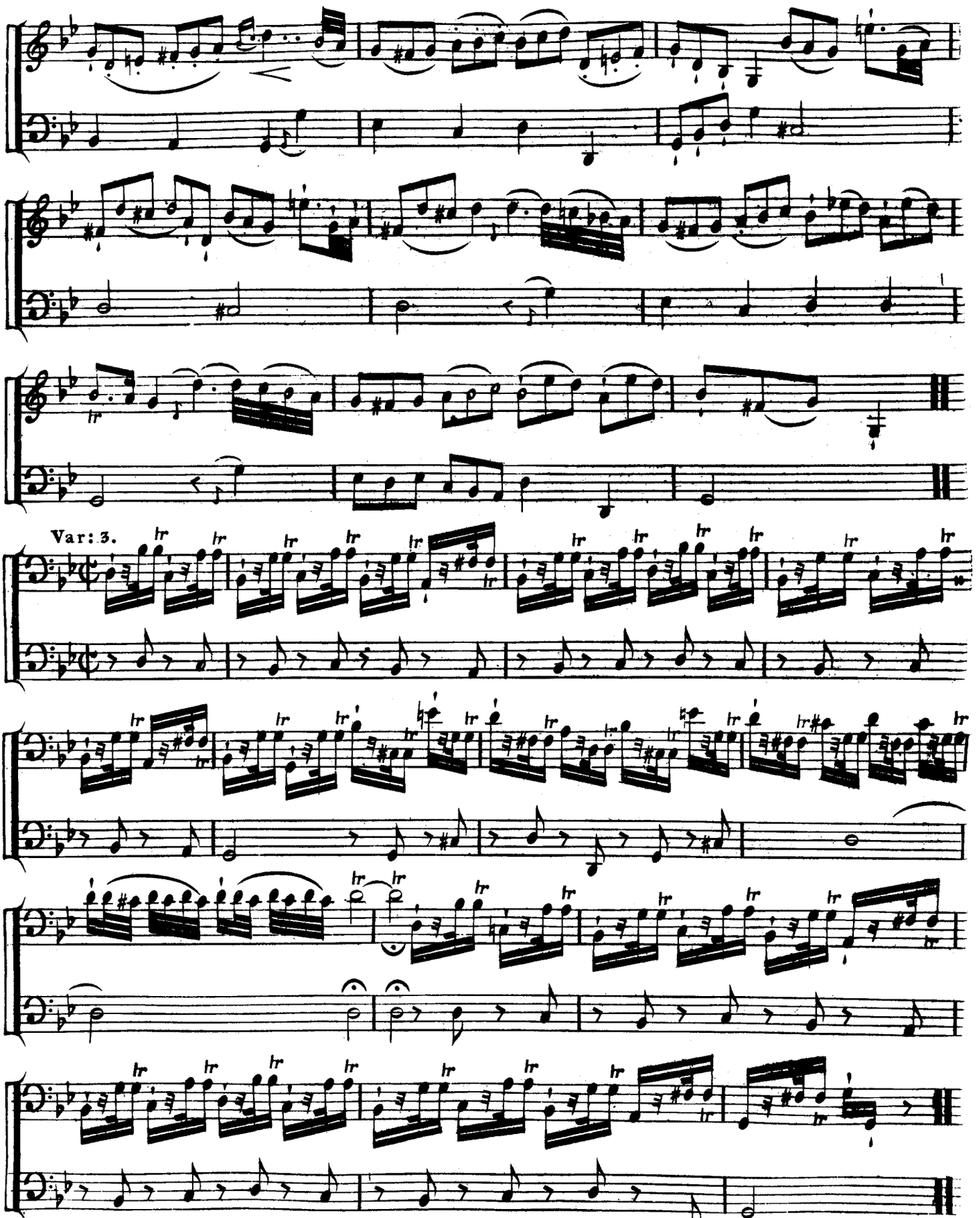
Continués

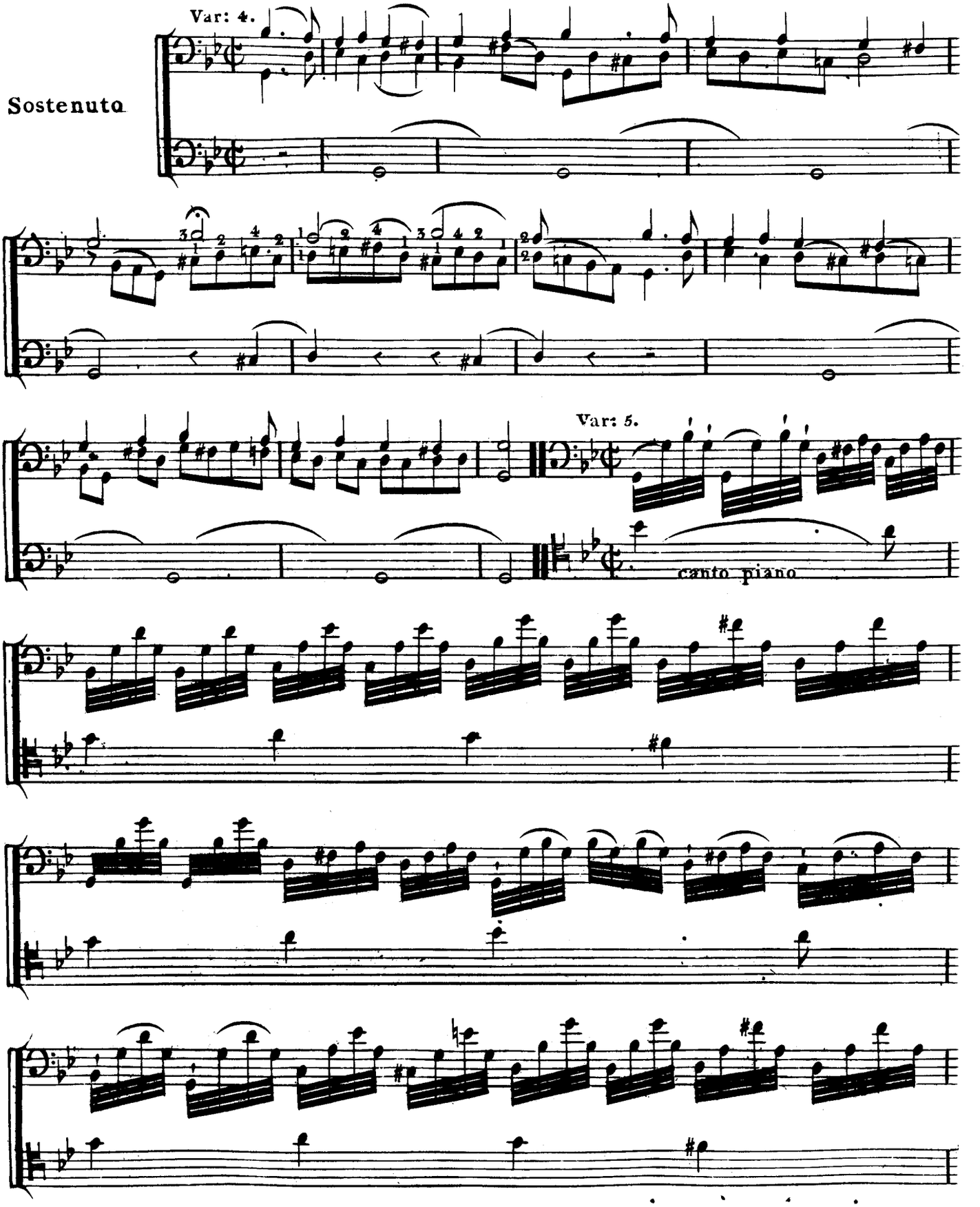
6.e Exercice

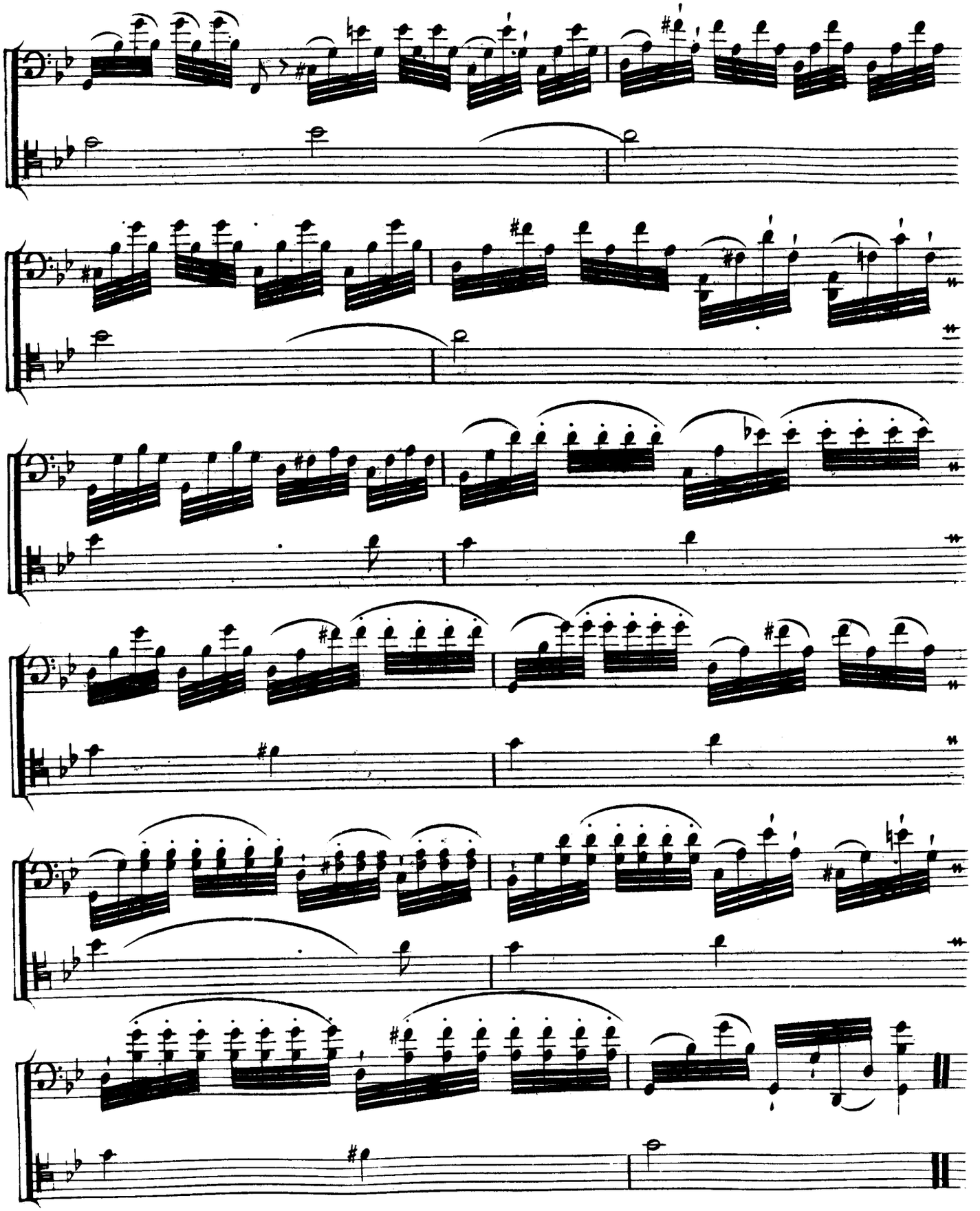


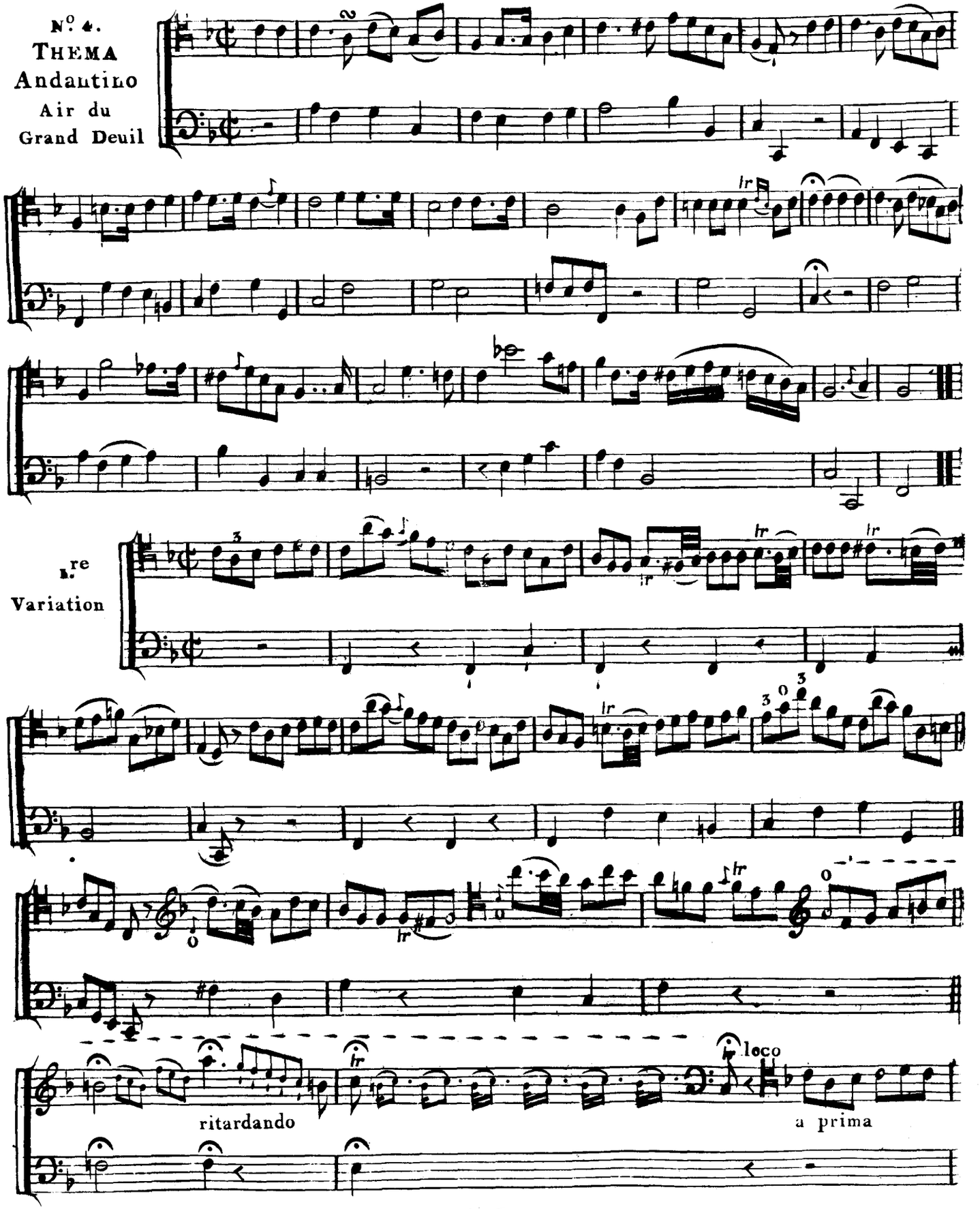
Continués

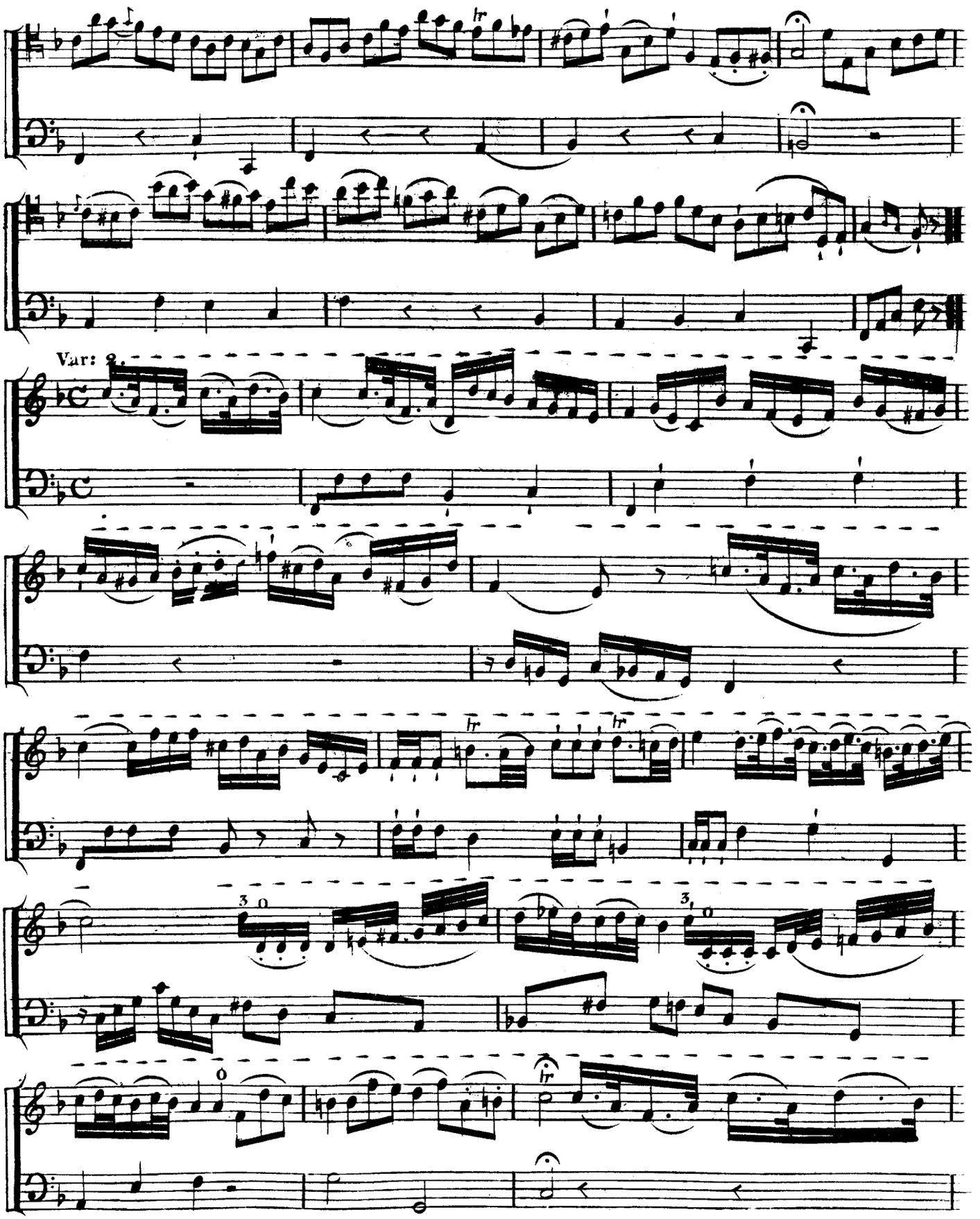

N.o 3.
THEMA
Andante
I.re
Variation
Var: 2.

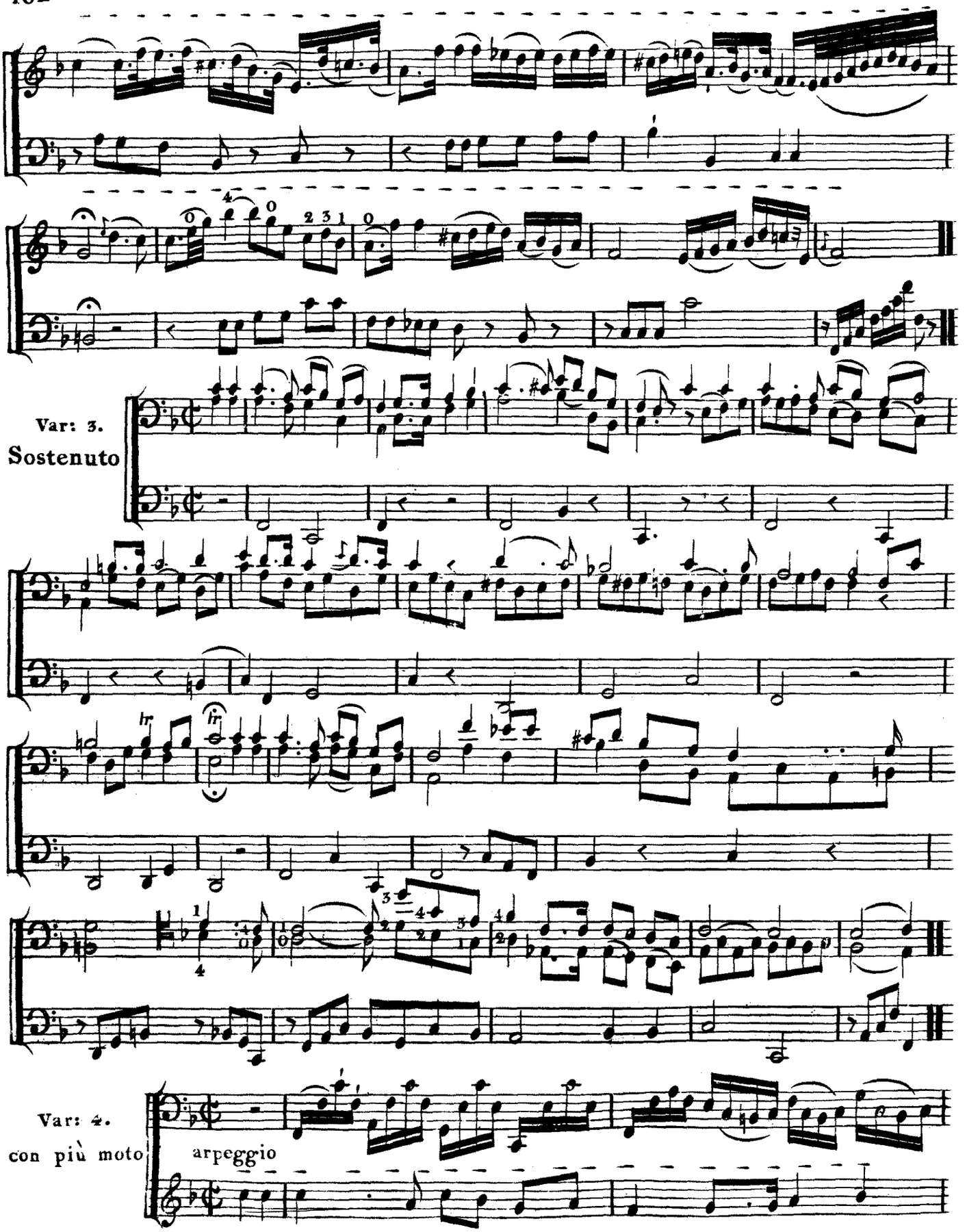

Var: 3.

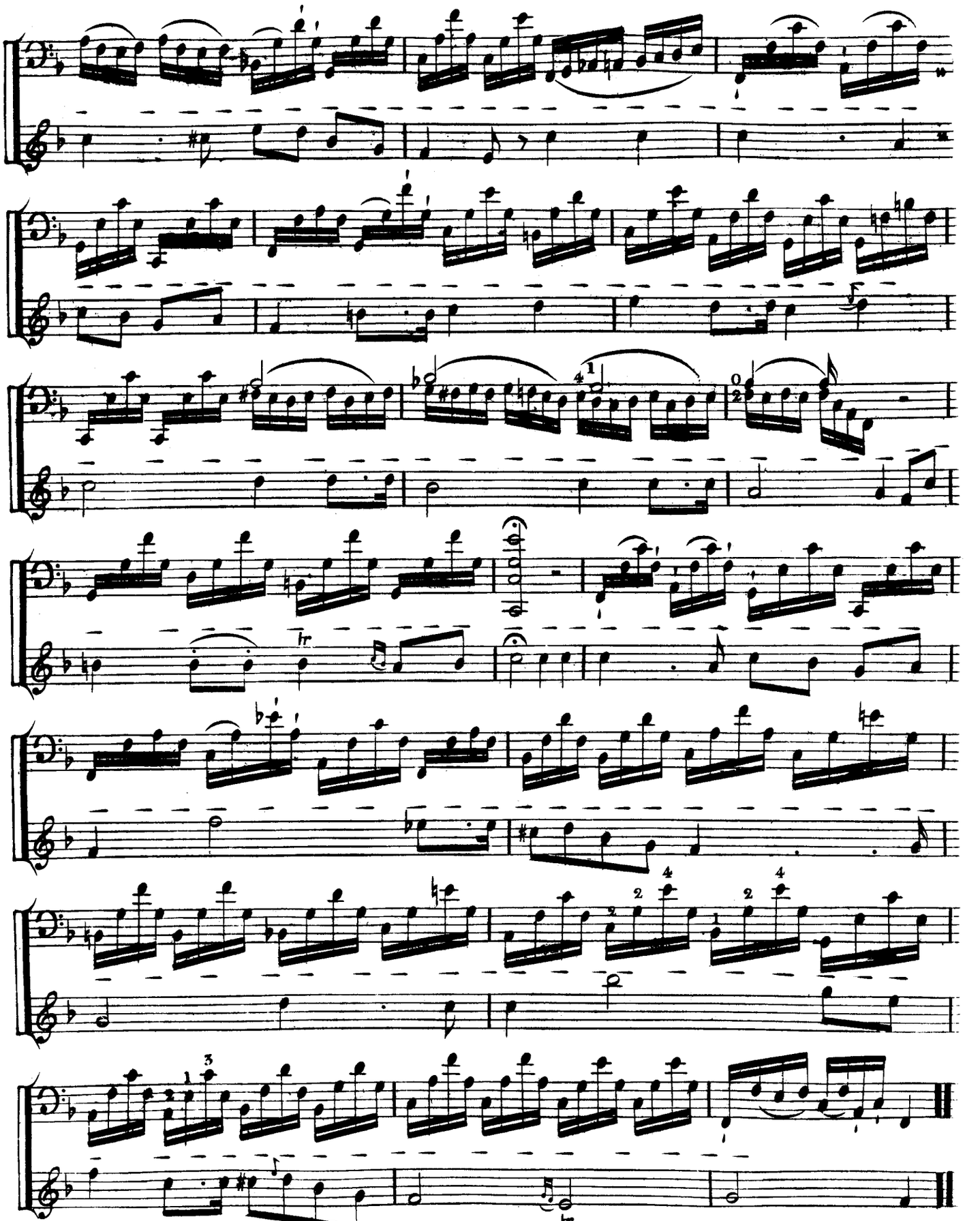

Var: 4.
Sostenuto
Var: 5.
canto piano

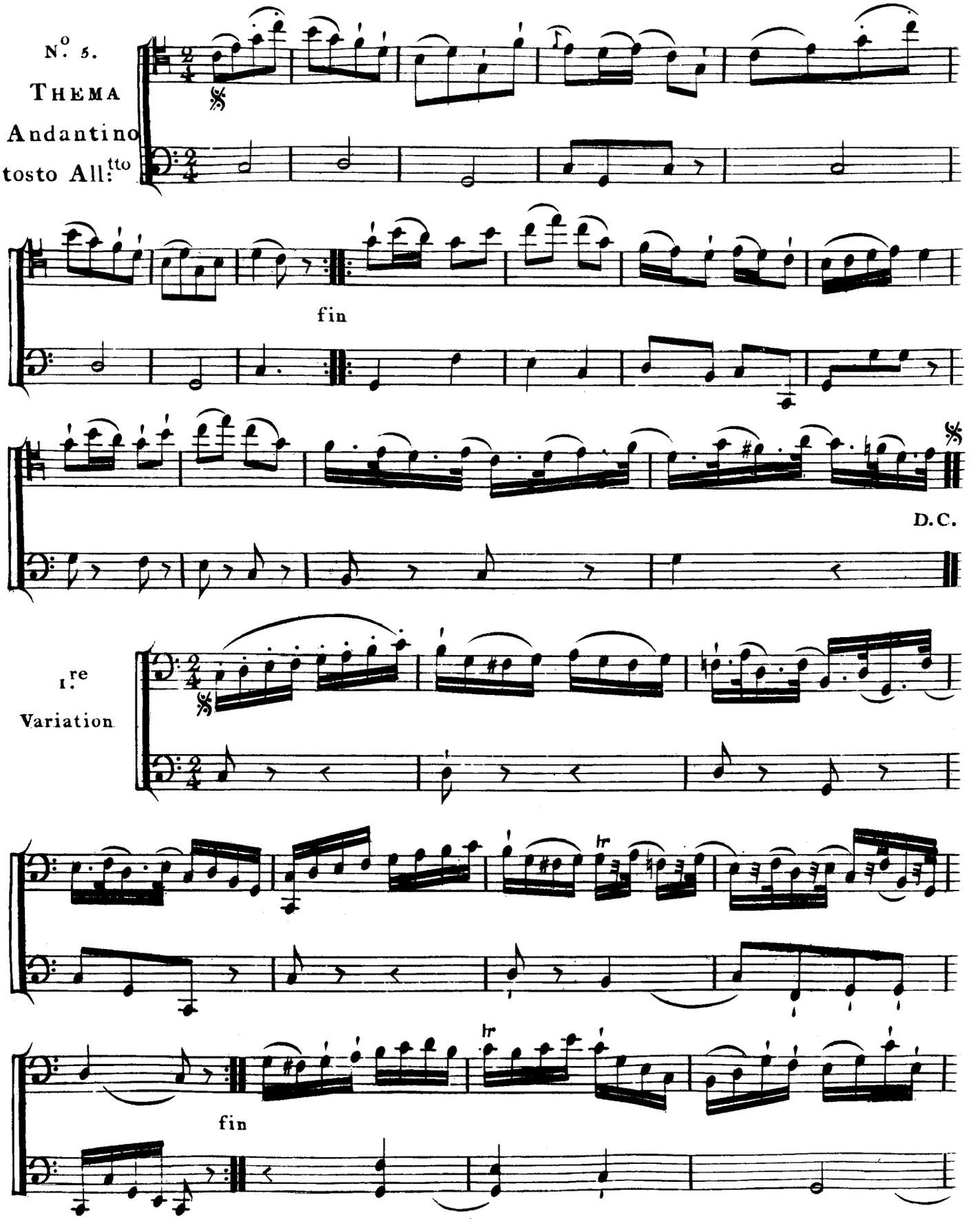


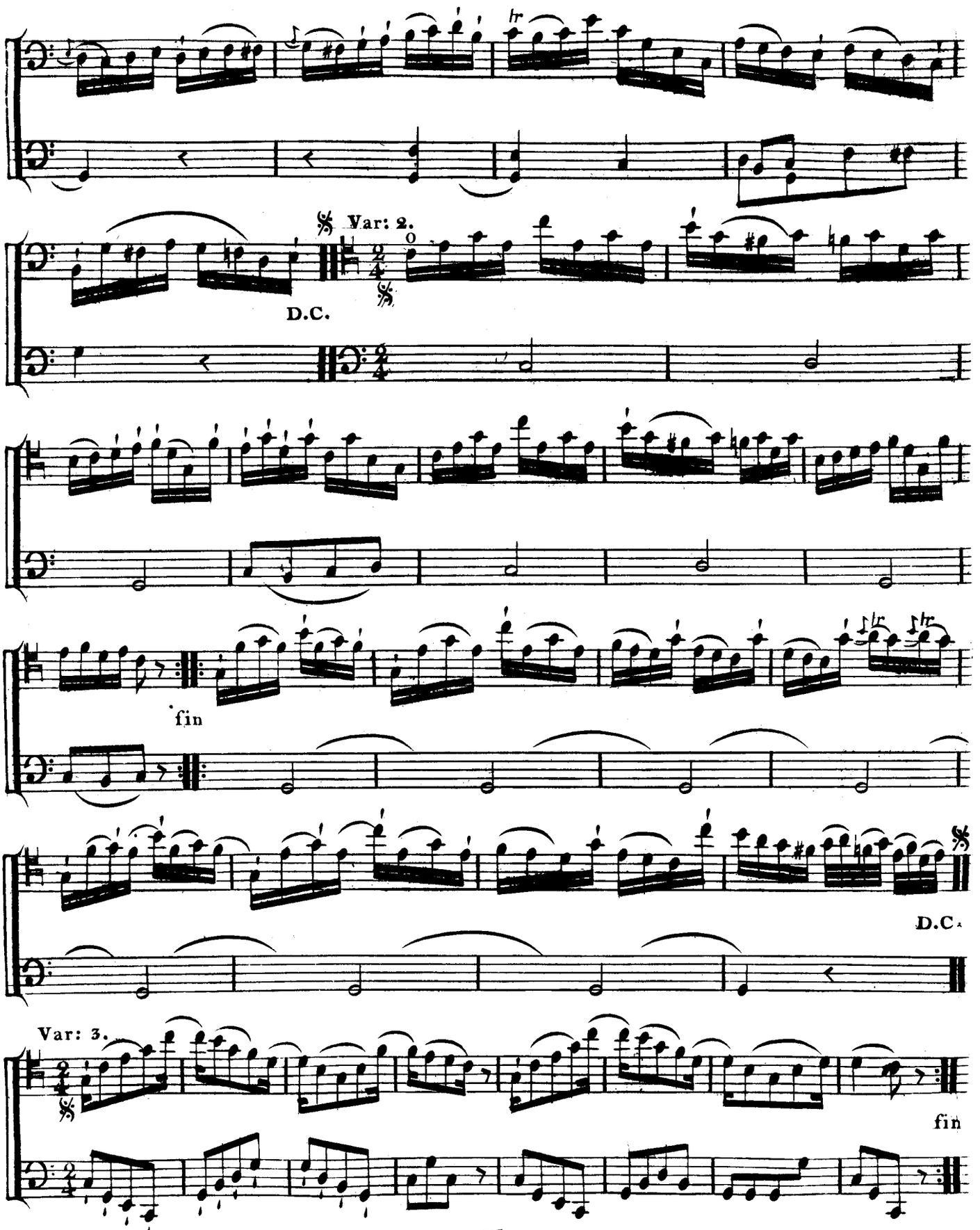

No. 4.
THEMA
Andantino
Air du
Grand Deuil
re
Variation
ritardando
loco
a prima

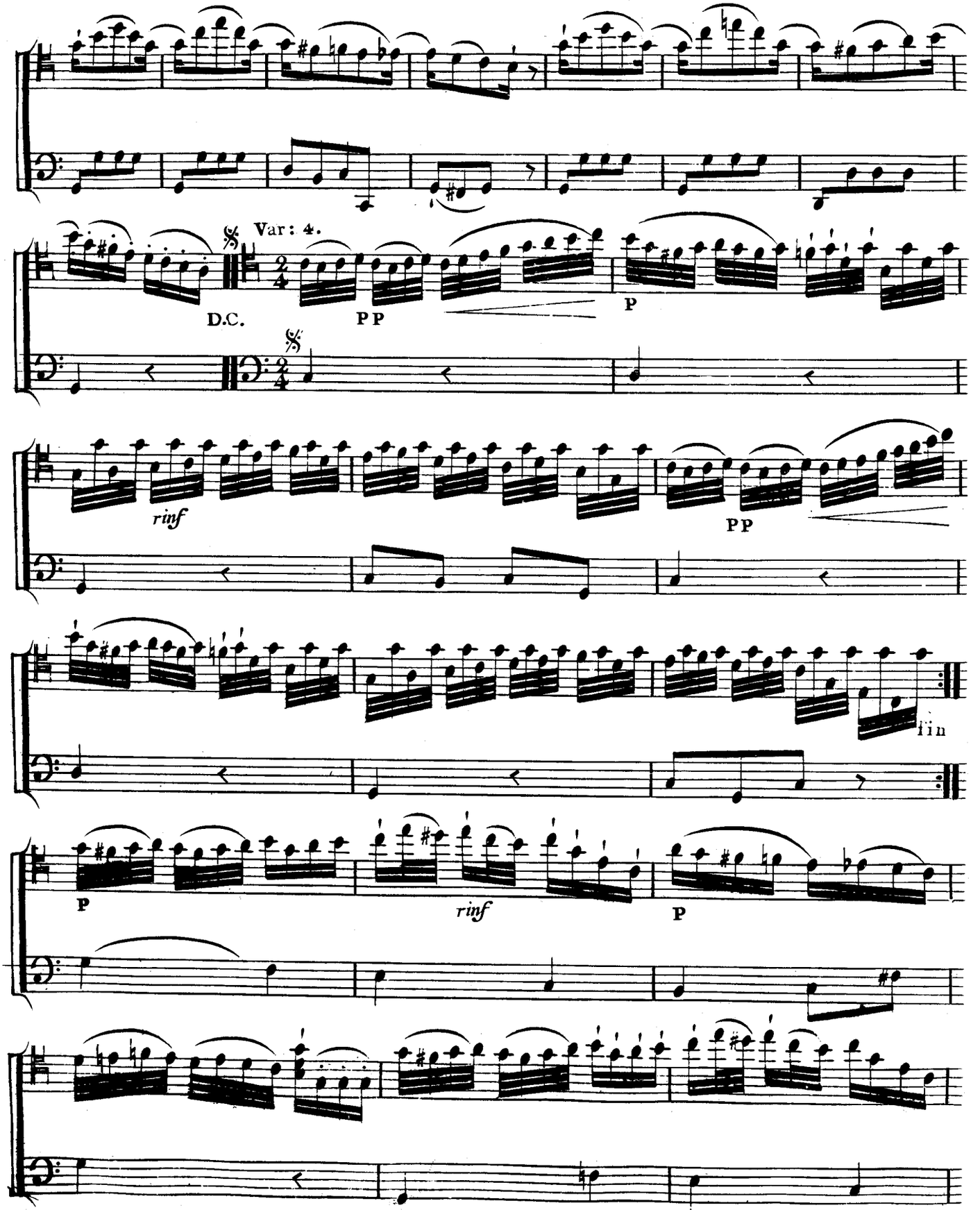

Var: 8.

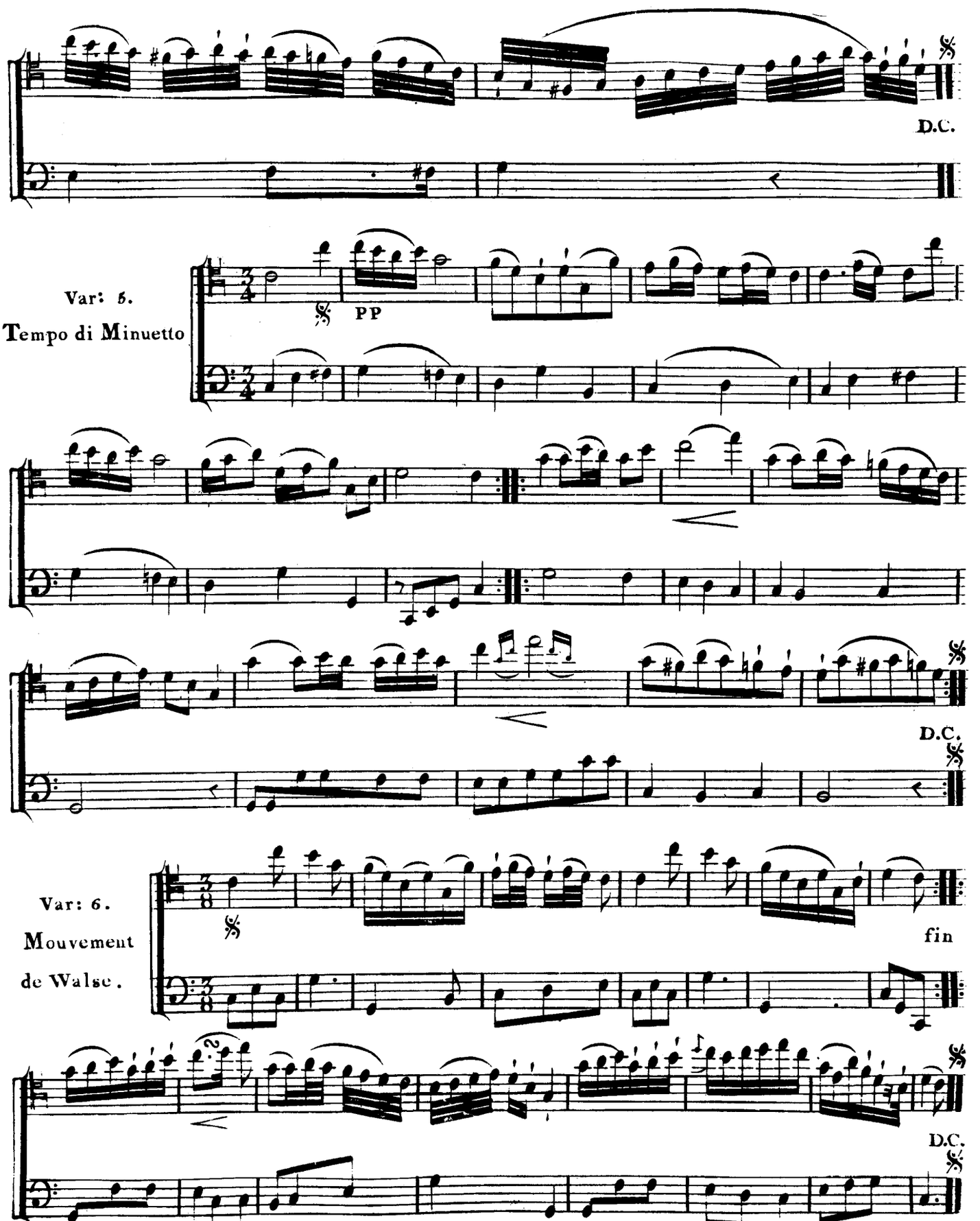

Var: 3.
Sostenuto
Var: 4.
con più moto
arpeggio

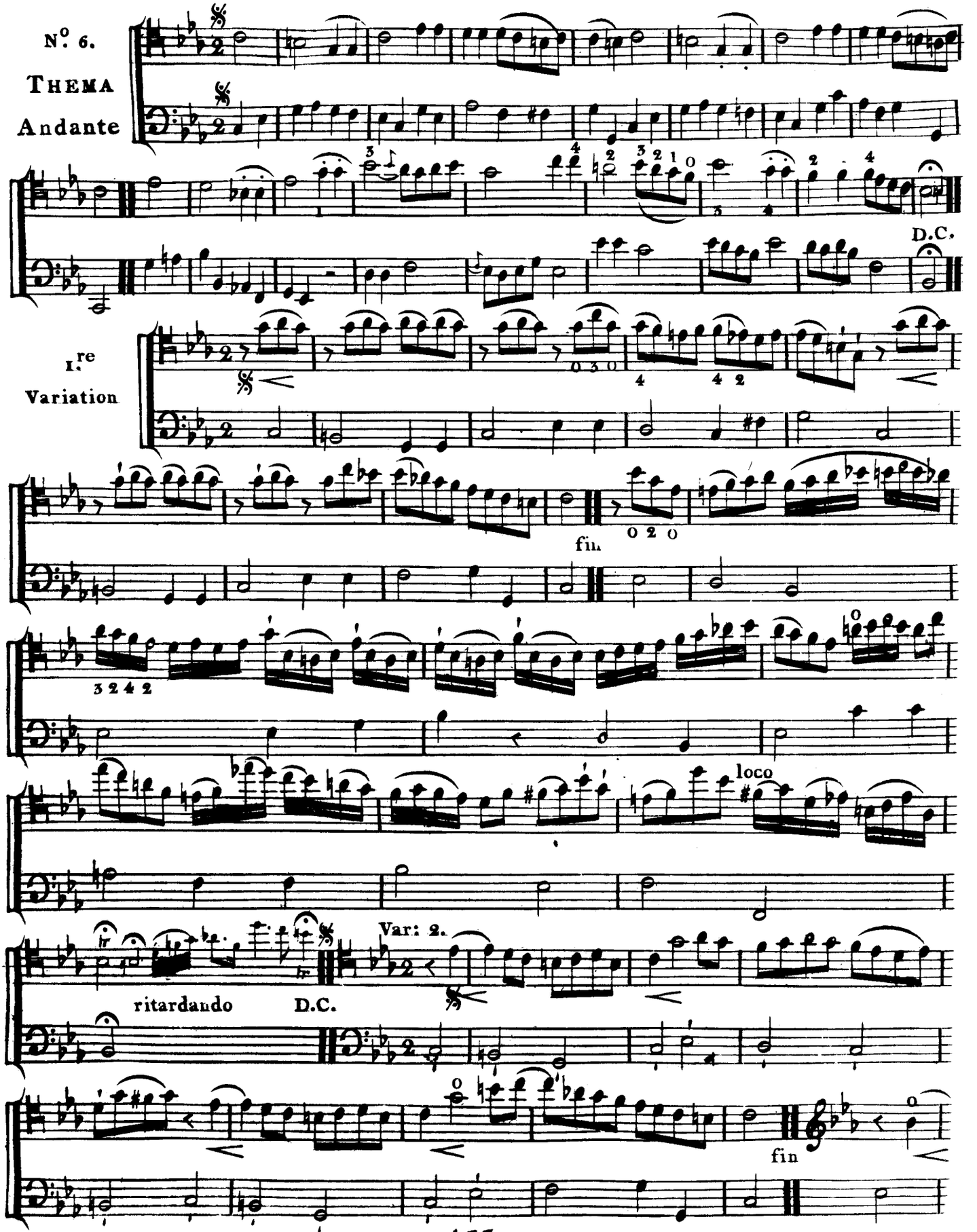


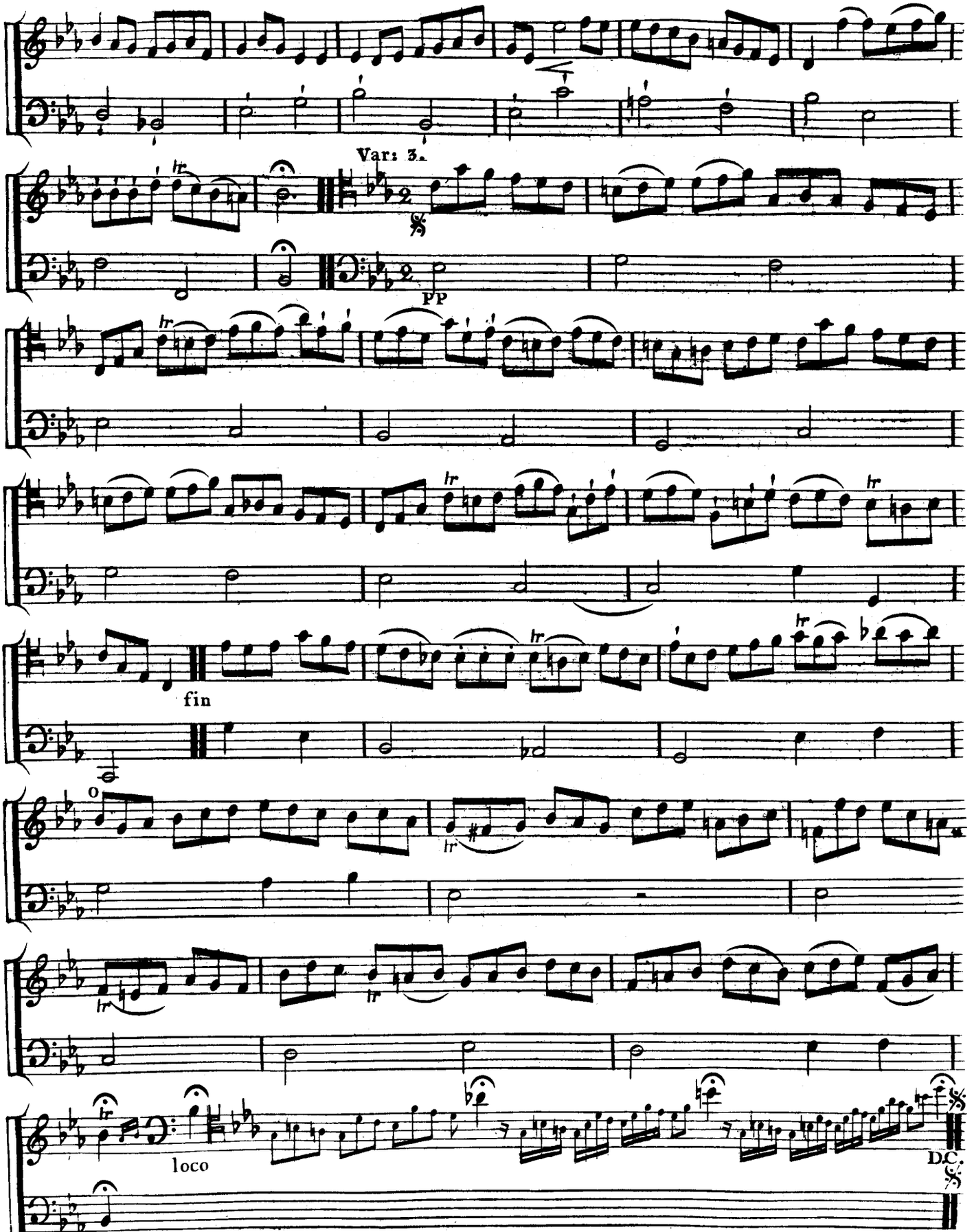

N.o 5.
THEMA
Andantino
tosto All.tto
fin
D.C.
I.re
Variation
tr
tr
fin

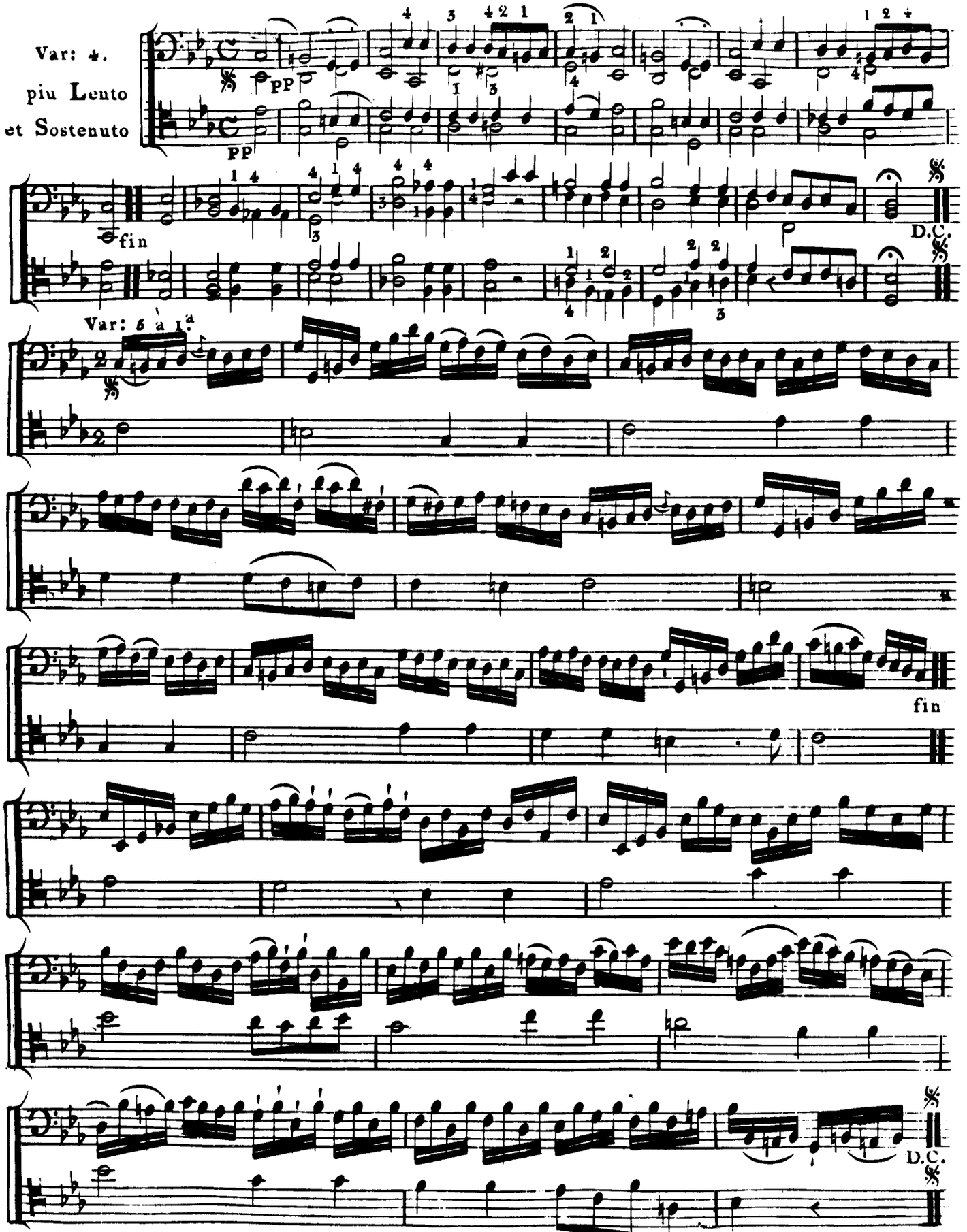

Var: 2.
D.C.
fin
D.C.
Var: 3.
fin


Var: 4.
D.C.
PP
P
rinf
PP
fin
P
rinf
P


D.C.
Var: 5.
Tempo di Minuetto
PP
D.C.
Var: 6.
Mouvement
de Walse.
fin
D.C.


N°. 6.
THEMA
Andante
D.C.
I.re
Variation
fin.
loco
Var: 2.
ritardando
D.C.
fin


Var: 3.
PP
fin
loco
D.C.


Var: 4.
piu Lento
et Sostenuto
pp
pp
fin
D.C.
Var: 5 a 1.a
fin
D.C.