

PAUL BAZELAIRE

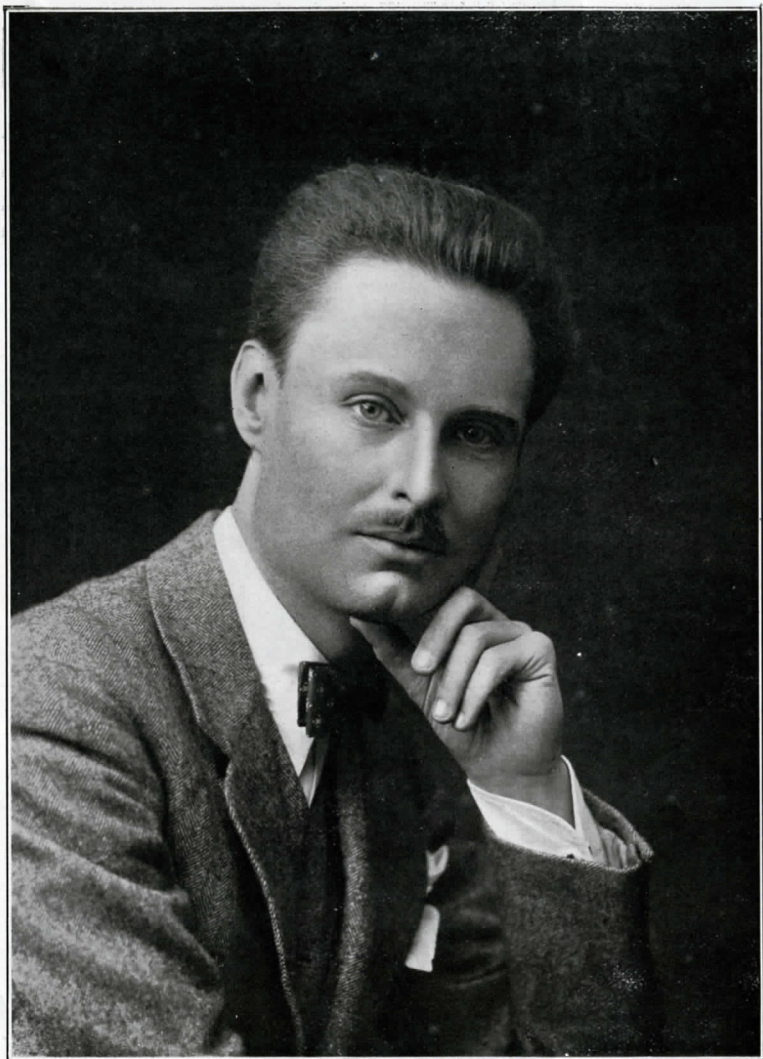
Professeur au Conservatoire de Paris

L'Enseignement
du
Violoncelle en France

NET : 1 Franc

Chez ALPHONSE LEDUC, Éditeur

176, Rue Saint-Honoré — PARIS



PAUL BAZELAIRE
Professeur au Conservatoire de Paris

L'ENSEIGNEMENT
du
VIOLONCELLE en FRANCE

PAUL BAZELAIRE

Professeur au Conservatoire National de Musique de Paris

La Technique
du Violoncelle

- I. L'Enseignement du Violoncelle en France.
- II. Gammes et Arpèges.
- III. Exercice journalier.



Tous droits d'Exécution, de Reproduction, de Traduction et d'Adaptation
réservés pour tous pays.

Copyright by ALPHONSE LEDUC ET C^{ie}, 1928

A. L. 17-443

L'Enseignement du Violoncelle en France

AVANT-PROPOS

Où en est l'enseignement du violoncelle en France?

Qu'avons-nous fait?

Que faisons-nous?

Que nous reste-t-il à faire?

Existe-t-il une école française du violoncelle?

Si elle existe, quelles sont ses caractéristiques? ses tendances?

Quel est son programme? Sur quel point porte-t-elle principalement son effort?

*
**

Et d'abord, qu'a fait notre génération de violoncellistes?

Elle a aimé passionnément le violoncelle.

Elle s'est jetée avec ardeur dans la virtuosité et dans le professorat.

Le résultat est que le violoncelle, en France, n'a jamais eu autant d'adeptes. En plus d'un nombre toujours grandissant de jeunes gens qui embrassent la carrière de violoncelliste, les femmes, depuis quelques années, forment un bataillon serré et les étrangers qui, autrefois, étaient attirés par l'école russe d'un Davidoff ou l'école allemande d'un Grützmacher, viennent de plus en plus nous demander de diriger leurs études.

Devant cette armée imposante, notre responsabilité s'est accrue.

Nous avons beaucoup réfléchi.

Les problèmes si complexes de la technique du violoncelle ont été étudiés avec plus de soin et d'attention.

Et cette étude a été d'autant plus fructueuse que la musique moderne nous a obligés à résoudre de nouvelles questions au double point de vue de la technique de main droite et de celle de main gauche qui nous ont définitivement ouvert une voie nouvelle et féconde.

Cette voie, où s'engage actuellement notre génération, est jalonnée de points lumineux qui caractérisent précisément l'école française du violoncelle.

* *

Que faisons-nous ?

Nous travaillons patiemment, courageusement, à bâtir avec solidité et harmonie un édifice dont nous connaissons très bien, à présent, les proportions.

Pour cela, nous nous appuyons sur des conclusions précises et claires que nous avons coordonnées et codifiées.

Voici les grandes lignes de notre programme :

1^o Apprendre à raisonner la technique et à la faire passer entièrement par le cerveau ;

2^o Développer une sensibilité plus raffinée de l'archet ;

3^o Multiplier les points de contact entre la technique et l'interprétation, entre l'intelligence et le cœur ;

4^o Cultiver parallèlement et avec une même intensité le technicien et le musicien.

En exposant et en analysant quelques points de détails de ce vaste programme, — et c'est là le but du présent ouvrage —, nous aiderons à en éclairer l'ensemble et à en dégager plus complètement l'esprit et les tendances.

* *

Que nous reste-t-il à faire ?

Notre réponse sera nette et courte : il faut intensifier notre effort par la décentralisation.

A Paris, nous étouffons.

En province, c'est l'anémie, suivie de la mort lente.

Et cependant, nous rendons hommage à la haute valeur de certains professeurs de province, et aussi à leur courage et à leur initiative. Mais ils ne sont pas suffisamment nombreux.

Nous devons pousser de toutes nos forces ceux de nos élèves dont le talent a été consacré, à défricher la terre inculte de certaines contrées ; à y semer le bon grain ; à y faire germer des vocations ; à y retenir auprès d'eux, par leur science et leur dévouement, de nombreux disciples ; à y édifier patiemment des écoles qui rivaliseraient — à l'égal des Facultés — avec celles de la capitale.

Nous devons leur dire aussi qu'il est bien doux, parfois, de laisser nos cœurs d'artistes s'abriter et s'épanouir dans la paix et la sérénité d'une vie que la province nous accorde souvent et qui nous est impitoyablement refusée dans l'enfer parisien.

Pour notre part, nous emploierons obstinément notre influence dans ce but. Et nous aurons conscience de servir utilement ainsi la double cause du bon sens et du rayonnement musical.

P. B.

Trois grands principes.

Trois grands principes dominant l'éducation de la technique :

- 1° Acquérir une indépendance complète entre les deux mains;
- 2° Explorer entièrement la partie faible de chaque main et établir un équilibre parfait de force et d'initiative entre la partie faible et la partie forte;
- 3° Obtenir, dans les deux mains, un amalgame complet de souplesse et de force.

— L'un des plus gros problèmes qui se présentent dans les premières années d'étude est d'installer une complète indépendance entre les deux mains, malgré l'étroite collaboration qui les doit unir. Indépendance et collaboration ne peuvent, ici, aller l'une sans l'autre. Cependant, la collaboration s'appuie sur un instinct puissant; l'indépendance ne peut prendre sa source que dans l'intelligence et la volonté. Il est donc indispensable de diriger énergiquement le premier effort dans le sens de l'indépendance.

Dès que l'indépendance est obtenue, tout doit tendre, au contraire, à rapprocher les deux mains et à établir entre elles l'union intime qui les fera s'aider et se soutenir mutuellement.

— La force étant inégalement répartie dans la main, les défauts qui naissent chez les débutants ou qui s'installent chez ceux qui ont été mal dirigés, sont toujours les mêmes : la main, à laquelle on demande un effort, se penche vers la partie forte et vient la prier d'en prendre l'initiative. La partie faible, négligée, s'étiole et meurt. De là, les mauvaises positions de main droite, les coudes pointant vers le ciel, le jeu dur et heurté, le manque d'élégance et d'harmonie dans les mouvements, la crispation de main gauche, la difficulté à réaliser l'extension, le mauvais vibrato; de là, en un mot, l'impossibilité de faire des progrès.

— Dans la pénétration complète de la force par la souplesse et de la souplesse par la force — fusion que nous recherchons toute notre vie — on peut établir, en principe, que, dans la main droite, le travail

de souplesse doit précéder le travail de force. (Il nous est loisible de jouer *P* avant de jouer *F*). En ce qui concerne la main gauche, le problème est beaucoup plus complexe, la main gauche étant obligée de déployer un effort considérable et permanent. Ici, le travail de force doit obligatoirement précéder le travail de souplesse.

L'ampleur.

Nous naissons petits.

Nous n'avons tout d'abord que de petites idées, de petits moyens.

L'archet d'un débutant n'utilise que quelques centimètres de crins. Sa respiration est courte. Le jeune élève est essoufflé avant d'avoir couru. Il tourne en rond dans un cercle étroit.

Le but général de l'éducation est de nous agrandir.

L'horizon du technicien, comme celui du musicien, doit peu à peu s'élargir et devenir aussi vaste que la musique elle-même.

Au point de vue spécial de l'archet, nous savons donc qu'il nous faut posséder le maximum de liberté, de générosité, de richesse de sonorité; en un mot, d'ampleur. Et nous savons également que le moyen d'acquérir rapidement et complètement ces qualités précieuses est d'obtenir d'abord ce que nous appelons un bon enchaînement.

L'enchaînement.

On ne construit rien de stable sur un terrain inégal.

L'enchaînement est le point de soudure entre deux coups d'archet. L'enchaînement égal et parfait est donc, pour l'archet, une nécessité absolue.

En portant spécialement notre attention, depuis quelques années, sur le problème de l'enchaînement au talon qui est fort compliqué à réaliser à cause de la dureté qu'y apporte fatalement le poids de la main et à cause aussi de la difficulté qu'éprouve la main, au talon, à soutenir la pointe de l'archet sans perdre sa souplesse, nous avons

été frappés de l'immense ressource que nous négligions en tenant à l'écart l'étude de la souplesse indépendante de tous les doigts de la main droite.

Un mouvement se fait harmonieusement, élégamment, onctueusement et appelle la sensibilité dans la proportion du nombre des articulations qui y collaborent.

Nous avons donc cherché à atténuer le heurt de l'enchaînement au talon en interposant entre le poignet et l'archet plusieurs articulations souples, au lieu de réaliser l'enchaînement par la seule articulation du poignet.

En poussant plus loin nos recherches, nous avons été amenés à conclure que cela ne suffisait pas encore et que, pour obtenir l'enchaînement idéal, l'archet lui-même devait pouvoir agir indépendamment des doigts qui le retenaient prisonnier.

Dans la technique actuelle de l'enchaînement, nous avons ainsi à tenir compte de toute une hiérarchie de mouvements. Ces mouvements sont successivement réalisés et proposés par chacune des articulations inférieures. De la souplesse de ces mouvements, venant du bras, passant par l'avant-bras, le poignet, les doigts, et aboutissant à l'archet, dépend l'égalité et la perfection de l'enchaînement, à quelque endroit de l'archet que ce soit.

La respiration de pointe.

Nous appelons « respiration de pointe » l'aisance avec laquelle la seconde moitié de l'archet, répondant à l'appel souple de l'avant-bras, fait fonctionner ses poumons et facilite ainsi la liberté de la vibration et la portée du son.

C'est une question d'importance, la pointe étant toujours une partie de l'archet étriquée et malheureuse.

Ainsi que la main, l'archet a sa partie forte et sa partie faible. Il est indispensable de rétablir l'équilibre entre ces deux parties.

Pour augmenter le volume du son, nous avons deux moyens : 1^o alourdir la pression de l'archet; 2^o allonger l'archet.

Au talon — et c'est pour cette raison que c'est la partie forte — la pression s'alourdit fatalement, la main et l'archet pesant alors de tout leur poids.

Nous userons donc, à la pointe, pour combler la différence de sonorité, du puissant moyen de l'allongement qui nous est d'ailleurs singulièrement facilité par l'indépendance avec laquelle, dans cette partie de l'archet, peut se mouvoir l'articulation de l'avant-bras.

Nous sommes, par conséquent, opposés à ceux qui veulent ignorer les précieuses ressources de l'avant-bras dans la conduite de l'archet.

La justesse.

La justesse vient à nous par deux voies : l'intelligence et l'oreille. L'erreur de tous les débutants est de confier à l'oreille la direction du travail et de croire que cela suffit. La vérité est qu'une justesse uniquement construite de cette façon s'effrite lamentablement dès qu'une sérieuse difficulté survient. On se rend compte alors que tout est à refaire. Dans ce domaine, rien ne remplace l'analyse préalable des intervalles ; ni l'habitude, ni l'habileté, ni l'expérience.

A l'intelligence d'éclairer d'abord ; à l'oreille de contrôler ensuite.

La justesse « expressive ».

Théorie séduisante pour un artiste que celle qui consiste à tenir compte, pour établir la justesse, non de la distance mathématique qui sépare, comme au piano, le ton ou le demi-ton, mais des affinités et des attractions de certaines notes !

Des propositions comme celles-ci sont, en effet, charmantes : « Le septième degré ayant un penchant prononcé pour la tonique, nous le placerons plus près d'elle... La septième réservant sa tendresse pour le degré conjoint inférieur, nous favoriserons cette idylle... » — En vérité, c'est là une rêverie de poète... Si nous descendons dans les régions plus basses de la réalité et surtout si nous entrons dans le domaine de l'enseignement, nous ne tardons pas à reconnaître qu'il est très difficile d'unir, sur ce point, la pratique à la théorie.

La théorie elle-même se heurte d'ailleurs à une objection sérieuse : celle de la portée du son dans les salles de concert.

Personne n'ignore que les harmoniques, vibrant par sympathie, augmentent considérablement le champ d'action d'un son isolé. Mais les harmoniques ne parlent que lorsqu'on frappe la note sœur dans le point central. Si la note est prise légèrement trop haut ou trop bas, les harmoniques se taisent, ou, du moins, sont bridées, emprisonnées, étranglées. C'est pourquoi d'ailleurs l'artiste qui a une justesse mathématiquement établie possède une sonorité qui fait facilement le tour d'une salle, alors que l'artiste dont la justesse est douteuse voit la portée de son jeu dépasser difficilement les premiers rangs de fauteuils d'orchestre.

Exemple : si le *sol* seconde corde est frappé dans le point central, les harmoniques correspondantes de la troisième et de la quatrième cordes sont mises pleinement en vibration ; si ce même *sol*, pris comme sensible de la *bémol*, est frappé légèrement plus haut, les harmoniques refusent leur collaboration.

Le violoncelle n'est pas un instrument si sonore que nous puissions complètement négliger cette question.

Deux autres points doivent s'opposer à ce que nous introduisons, dans l'enseignement, la justesse expressive :

D'abord la difficulté énorme que nous avons déjà à obtenir une justesse approximative chez nos élèves en ne cherchant à l'établir que sur les principes plus simples de la justesse " mathématique ". Que serait-ce si la question se compliquait encore avec des commas !

Ensuite, le fait que nous sommes presque toujours accompagnés par un piano qui possède la justesse " mathématique " et avec lequel nous serions alors en désaccord.

Ceci dit, il est certain que, malgré tous les raisonnements, un artiste sensible et qui possède une justesse parfaite, glisse de lui-même, fatalement, de temps en temps, dans la justesse expressive, mais alors celle-ci a toute la saveur de l'exception et l'artiste cède beaucoup plus à un instinct musical qu'au raisonnement d'un principe établi.

Laissons la justesse expressive dans ce domaine de l'instinct et mesurons le danger de la laisser prendre place, d'une façon absolue, dans celui de l'enseignement.

L'articulation.

D'une façon générale, nous appelons « articulation » la percussion des doigts de la main gauche.

Doit-on articuler ?

Peut-on ne pas articuler ?

La question peut se poser dans l'étude de certains instruments — du violon et du piano, entre autres : du violon, parce que ses cordes offrent peu de résistance aux doigts ; du piano, parce que ses notes existent avant d'être appelées par les doigts.

Cette question ne se pose pas dans l'étude du violoncelle.

Nos cordes opposent tant de résistance à notre main gauche que si le doigt ne prend pas de la hauteur avant l'attaque et n'articule vigoureusement, — tout au moins dans le travail, sinon dans l'exécution — il ne prendra jamais l'habitude d'appuyer à fond et le jeu manquera de clarté.

De plus, l'articulation est la grande école d'énergie de main gauche. Et nous savons que les progrès de technique sont intimement liés à cette acquisition.

Le démanché.

Le démanché est un changement de position.

C'est l'une des principales difficultés de la main gauche.

Comme l'articulation, le démanché demande de la volonté, de la vigueur, de la rapidité, de la souplesse et de la précision.

De l'articulation énergique et du bon démanché dépendent entièrement la netteté et la propreté de la technique de main gauche.

Le mauvais démanché, hélas ! est l'un des défauts les plus répandus.

L'initiative de main gauche, en effet, s'éveille très lentement chez tous les élèves et il n'y a pas un point de technique qui en demande davantage.

La meilleure façon de fixer cette initiative est d'établir, dès les débuts, une distinction rigoureuse entre le démanché et le *glissando*.

L'articulation dans le démanché.

Ici, nous partons en guerre... et le combat sera rude...

Nous ne nous faisons aucune illusion : nos adversaires sont nombreux et déterminés. Mais nous sommes aussi vaillants qu'eux et nous avons pour nous des arguments si lourds de logique et de bon sens que nous ne désespérons pas de triompher.

Aimons-nous, oui ou non, la clarté et la précision ?

Désirons-nous, oui ou non, acquérir un jeu net, propre, parfait ?

Il s'agit, dans cette nouvelle croisade, de combattre un défaut, très petit en apparence, mais dont les effets sont désastreux vis-à-vis précisément de l'une des qualités qui nous séduisent le plus : la limpidité de la technique ; un défaut qui fleurit, hélas ! sous les latitudes les plus diverses ; un défaut qui est d'autant plus dur à détruire que plusieurs écoles l'ont adopté délibérément. Ce défaut, c'est l'articulation dans le démanché.

Autant l'articulation nous donne de précision à la même position, autant elle nous en enlève dans le changement de position. La raison en est très simple : dans le démanché, l'articulation de la seconde note coupe nettement en deux le trait d'union qui relie une note à l'autre ; elle révèle brutalement l'intervalle qui existe, non entre la note de départ et la note d'arrivée, mais entre le doigt qui a donné le signal du départ et celui qui arrive à destination, puisqu'elle oblige ce dernier à rester levé avant de frapper la corde ; elle intercale donc un intervalle inutile dans celui que nous devons utilement franchir. C'est une maladresse et une malpropreté. Il en résulte une cause profonde et fréquente de perturbation dans la clarté de la technique et il suffit

d'ailleurs de faire appel au contrôle de l'oreille pour s'en rendre compte.

Et ceci est encore plus grave lorsqu'il s'agit du *glissando*. Le défaut grossit alors dans la proportion où le changement de position s'effectue plus lentement.

Un chanteur interrompt-il par un hoquet intempestif la coulée gracieuse qui relie deux sons entre eux ?

Pour nous, le modèle parfait, c'est le démanché réalisé avec un seul doigt. Lorsque nous démanchons entre plusieurs doigts, il nous faut donner l'illusion que le démanché s'opère avec le même doigt. Dès que le démanché intervient, au lieu de lever les doigts au-dessus des cordes, il faut, au contraire, les en rapprocher le plus possible. En cours de route, un doigt se substitue habilement à l'autre. Le changement de position s'effectue alors d'une façon aussi heureuse que possible.

Nos adversaires nous opposent deux raisons : d'abord que l'articulation donne, dans le démanché, une sûreté plus grande à la main gauche ; ensuite que la percussion de main gauche peut devenir un accent dont ils ont quelquefois besoin.

A la première objection, nous répondons : propreté d'abord. Nous pouvons accéder à la sûreté par d'autres moyens — et le travail méthodique du bon démanché le prouve. Nous sommes incapables d'atteindre à la propreté totale du jeu sans avoir fait disparaître complètement l'articulation dans le démanché. La conclusion s'impose...

A la seconde objection, nous répondons que l'accentuation est uniquement affaire de main droite et que ce n'est pas ici le domaine de la main gauche.

La surextension.

La question de la base même du doigté adoptée, dans le passé, par Duport, et sur laquelle nous avons vécu jusqu'à présent, a été fortement discutée dans ces derniers temps. La surextension a été

introduite dans l'enseignement moderne du doigté. Au double point de vue de la clarté du jeu dans les changements de cordes et de la réalisation musicale de certaines phrases sur une même corde, en évitant le heurt du démanché, la surextension est une collaboratrice précieuse. D'un autre côté, les possibilités d'écart de la main, et surtout de certaines mains, n'ont pas changé depuis Duport. Dans la mesure du possible, la surextension devra donc se travailler spécialement et favoriser l'union intime de la technique et de l'interprétation. Mais nous sommes opposés à prendre, sans motif et à jet continu, le doigté d'extension ou de surextension, ce qui est une cause de fatigue inutile pour la main.

Le vibrato.

A la main gauche, le rôle matériel ; à la main droite, le rôle spirituel.

Cependant la main gauche a deux points de contact importants avec l'interprétation et l'expression : le *glissando* et le *vibrato*.

Du *glissando*, de l'application musicale de cet incomparable moyen d'expression, de son rapport étroit avec l'accent expressif, nous ne dirons plus rien, ayant traité longuement ce sujet dans les *quelques notes sur différents points importants de la technique générale du violoncelle*.

Du *vibrato*, nous dirons simplement que c'est une grossière erreur de le laisser pousser à sa guise. C'est ainsi que nous avons une collection monstrueuse de mauvais vibratos qui étranglent le son, altèrent l'expression — la rendent, tantôt d'une fébrilité extrême, tantôt d'une nonchalance désespérante — et qui annihilent complètement les plus belles qualités expressives de main droite.

Le *vibrato* doit se travailler, se discipliner, s'organiser, et il devient alors notre plus puissant auxiliaire, non seulement dans le domaine expressif, mais aussi dans celui de la libération complète de la sonorité.

En outre, l'étude du *vibrato* appelle encore d'autres qualités :

c'est par le *vibrato* que la souplesse prend son premier contact avec la main gauche. C'est également par le *vibrato* que le démanché acquiert l'élan souple qui lui est indispensable.

La vitesse.

La vitesse est un grand élément de progrès.

On joue bien dans la mesure où l'on pense rapidement.

Et le travail de vitesse a cet avantage immense de pousser notre pensée dans ses derniers retranchements.

Mais il y a une mauvaise vitesse et une bonne vitesse.

La mauvaise vitesse est celle dans laquelle, se laissant déborder par le mouvement, on perd le contrôle de son jeu.

La bonne vitesse est celle en avant de laquelle préside une pensée plus prompte encore que le mouvement, une pensée qui prévoit, conduit tout avec clarté, et ne laisse franchir aucune difficulté que celle-ci n'ait été auparavant complètement analysée.

Ce résultat s'atteint par un seul mode de travail : placer, alternativement, une valeur très rapide et une valeur très lente. Permettre ainsi à la pensée de se reprendre, lorsque le mouvement rapide a été franchi, et de déterminer à nouveau ses points de repère. Augmenter graduellement le nombre des valeurs rapides en conservant toujours le « palier » indispensable après avoir gravi l'« étage » aussi vite que possible.

On prend, de cette façon, l'habitude du contrôle du jeu et on en retire un avantage considérable.

Le sautillé.

On ne s'occupe guère de faire travailler méthodiquement le sautillé que depuis quelques années. Les anciennes méthodes de violoncelle n'en parlent guère ou en parlent mystérieusement, comme d'un coup d'archet qu'il faut renoncer à acquérir s'il ne vient éclore un beau jour, miraculeusement, sous les doigts. C'est, en effet, l'un

des coups d'archet les plus difficiles à analyser, car on ne peut le faire lentement puisque l'archet y est soumis, avant tout, à la loi de la pesanteur. Il s'agit d'une chute et d'un rebondissement naturels de l'archet. La main y prend une part minime et c'est d'ailleurs lorsque cette part est trop importante que le sautillé cesse d'avoir sa grâce naturelle, cesse d'être lui-même, pour devenir une sorte de caricature du staccato volant. Ce coup d'archet demande donc, pour prendre son vol, une main complètement assouplie, délicate, légère, en un mot pleine d'expérience. C'est le roi de la technique d'archet et il couronne toujours la main qui a vaincu les derniers obstacles qui s'opposent à la souplesse totale.

Nous savons, aujourd'hui, que le sautillé vient en ligne droite du frotté vertical qui, seul, nous donne la possibilité d'avoir, sur la corde, les deux points de contact indispensables pour que l'archet puisse opposer un rebond à l'autre. Si le tiré rebondit sur la corde au même endroit que le poussé, nous pouvons renoncer à obtenir jamais le véritable sautillé.

Nous savons ensuite qu'il est absolument inutile, et même nuisible de travailler d'abord le sautillé en essayant de faire rebondir l'archet. Par ce moyen, on induit la main en erreur. Il suffit de perfectionner patiemment le frotté vertical qui porte en lui une puissance irrésistible de rebondissement et qui se transforme, de lui-même, un jour, en sautillé.

Nous savons enfin que, dans ce coup d'archet, le rôle de la main se réduit à ceci : reprendre l'archet au point où le rebond l'a laissé et le ramener à la hauteur initiale de la chute précédente.

Nous conduisons donc, actuellement, sans tâtonner et à coup sûr, l'étude du sautillé.

Le staccato.

Les techniciens sont partagés en deux camps au sujet du *staccato*. Les uns opinent pour le travail d'articulation; les autres, pour le travail de contraction.

Pour nous, notre opinion est nette : le *staccato* est une contraction et non une articulation. Si certains violoncellistes arrivent au but par l'articulation, cela prouve une chose : c'est que leur main droite possède un instinct qui la fait verser insensiblement, et sans qu'ils s'en rendent compte, dans la contraction.

Le *staccato* articulé est incapable de vitesse. Le *staccato* contracté, s'appuyant sur la réserve nerveuse, nous apporte, seul, une vitesse presque illimitée.

Mais le travail spécial de contraction étant en opposition directe avec l'orientation générale de souplesse imposée à notre technique, c'est toute une éducation nouvelle à demander à notre main droite.

Nous pouvons établir en principe que, pour tous les autres coups d'archet qui requièrent une contraction, nous devons tenir compte, avant toute chose, de la souplesse. Pour le *staccato* seul, la contraction nous occupera uniquement. Cette contraction, qui prend sa source dans le bras et qui commande l'extrémité du doigt par un fil nerveux, ne doit pas voir celui-ci se briser en cours de route.

Le problème se présente donc ainsi : installer d'abord la contraction. Pour cela, nous employons la force, qui l'engendre fatalement. La contraction cependant, et de prime abord, vient à nous sous une forme désordonnée et nous impose des mouvements que nous maîtrisons difficilement. Il s'agit de la discipliner. Nous emploierons alors le travail des rythmes différents qui est, en même temps que la grande école de discipline des mouvements, celle de l'étroite correspondance entre la main droite et la main gauche. Mais tous nos coups d'archet, quels qu'ils soient, doivent avoir un aspect d'aisance et de liberté. Nous reviendrons donc, petit à petit, du domaine de la force dans celui de la douceur où le *staccato*, sans perdre son fil conducteur, retrouvera les éléments extérieurs de souplesse qui le feront assimiler, aux yeux de tous, à un coup d'archet élégant et facile.

L'accentuation.

L'accentuation est le moyen technique d'exprimer un mouvement de l'âme.

Le travail d'accentuation est situé au centre d'un carrefour où se croisent les avenues de la technique et celles de l'interprétation.

L'accentuation a été l'objet de nos études passionnées depuis quelques années. Il s'agit ici, en effet, d'obtenir une variété infinie dans la manière de traduire toute la gamme des sentiments. C'est l'une des questions les plus attachantes qui nous soient proposées.

Les coups d'archet d'accentuation se partagent en deux grandes familles dont les couleurs s'opposent nettement : les uns, rouge vif, violet cru, vert sombre, sont les mordants; les autres, rose tendre, jaune pâle, mauve alangui, sont les lourés.

Les uns appartiennent au domaine du rythme; les autres, à celui de l'expression.

L'inflexion expressive.

L'une des principales caractéristiques de la technique moderne de l'archet est la recherche de l'inflexion expressive poussée au plus haut degré de raffinement.

L'éducation de la souplesse du poignet est complétée, maintenant, par celle de chacun des doigts de la main droite. A côté de la souplesse de la baguette de l'archet, nous discernons, à présent, la souplesse spéciale des crins de l'archet. La combinaison de la souplesse des doigts et de la souplesse des crins nous donne une exquise sensibilité d'archet qui correspond à l'exquise sensibilité de la langue musicale moderne.

A côté des recherches opérées dans le sens de l'inflexion des doigts, d'autres recherches nous ont conduits vers le coude et le bras et nous ont incités à leur demander des accentuations nouvelles. Parmi celles-ci, nous distinguons trois inflexions principales qui ont pris place, depuis peu, dans l'arsenal de notre technique : le louré du bras; le louré du coude; l'accent filé (1).

(1) Paul Bazelaire : *La technique du violoncelle*, gammes et arpèges, pages 14 à 16.

Le louré du bras.

Avec le louré du bras surgit la grave question du geste qui doit accompagner, précéder ou suivre tels ou tels coups d'archet. Dans l'étude de la technique d'archet, nous sommes très en retard sur ce point et il y aurait beaucoup à écrire sur la timidité avec laquelle les violoncellistes tentent ici de compléter leur science. Alors que nos frères les pianistes ont, depuis longtemps, fait le tour de la question du geste et reconnu son importance dans le travail de l'accentuation, nous en sommes encore aux faibles balbutiements du nouveau-né. Et cependant le geste qui consiste à aborder ou à quitter la corde avec l'archet a une importance primordiale. Le moelleux et l'élasticité avec lesquels on doit poser certaines notes, la liberté du son, la complète indépendance du bras droit, l'impossibilité de prendre certains coups d'archet au ras de la corde sont ici en cause. Cela est suffisant pour retenir fortement notre attention et exciter notre initiative. Cependant, nous sommes ennemis de tout geste inutile. Mais si nous n'exigeons pas de notre bras droit de dépasser la mesure dans le travail du geste, il ne nous donnera jamais l'aisance et la liberté nécessaires. Dans ce travail, le louré du bras est notre plus puissant auxiliaire. Il nous aide à acquérir le geste harmonieux qui nous est indispensable dans la conduite de l'archet et qui complète si heureusement l'éducation de la souplesse. De plus, il nous ouvre de vastes perspectives...

Le louré du coude.

Dans les premiers temps des études de technique, le coude droit est l'adversaire qui veut s'emparer de la direction de l'archet et qu'il faut vaincre à tout prix, au risque d'avoir, toute sa vie, un jeu dur, heurté, et de se fermer à tout jamais les progrès définitifs de souplesse. Lorsque le coude est dompté, discipliné, nous faisons appel à lui pour nous donner un accent expressif, balancé, lointain, atténué et cependant lourd de tendresse et de charme, qui est l'une des acquisitions les plus précieuses de la technique moderne de l'archet.

L'accent filé.

L'étude de l'accent filé, au début, est intimement liée à celle de la réalisation immédiate du geste ordonné par le cerveau.

Notre jeu n'est varié, coloré, intéressant, vivant, que dans la mesure où il n'existe pour ainsi dire plus d'intervalle entre la pensée et la réalisation.

Combien de fois ne déplorons-nous pas, en effet, la lenteur avec laquelle la pensée se canalise en passant par le bras ! Que nous avons de peine à nous faire obéir par tous les serviteurs indociles et non-chalants que nous rencontrons entre la tête et le doigt ! Qu'il est fréquent d'entendre un *forte piano* passer par un *diminuendo*, un *piano forte* par un *crescendo*; un *lento vivo* passer par un *accelerando*, un *vivo lento* par un *rallentando* ! Et cependant les progrès que nous ferons dans ce domaine décideront définitivement de notre avenir de virtuose et il est absolument nécessaire que chacun de nous se rende compte fréquemment du nombre d'échelons qui lui restent à gravir pour arriver au but. L'exercice préliminaire de l'accent filé nous fixera nettement sur ce point

Il s'agit, en effet, de passer, dans le même coup d'archet, sans transition, de l'extrême lenteur à l'extrême vitesse. On mesure ainsi facilement la puissance de commandement que l'on exerce sur le geste. Outre le bénéfice immense que cet exercice nous apporte, il nous engage dans la voie de l'accent filé, qui est la grande trouvaille de la technique moderne d'accentuation.

Nous avons déjà dit que nous avons deux moyens pour augmenter le volume du son : soit l'alourdissement, soit l'allongement de l'archet. Entre ces deux moyens, l'allongement a cet incomparable avantage de libérer la vibration de la corde et, par conséquent, d'agrandir le champ d'action de notre sonorité. Dans l'étude de l'accentuation, et pour souligner la valeur expressive de certaines notes, nous avons donc fait appel à l'allongement.

La technique de l'*accelerando* d'archet — *accelerando* plus ou moins accusé, selon le degré d'importance que nous voulons donner

à telles ou telles notes, à tels ou tels accents — est entrée dans le domaine de la réalisation.

La conduite égale d'archet d'autrefois, l'ancienne division égale de la liaison qui plaçait toutes les notes sur le même plan — ce qui est une hérésie musicale — sont enfin remplacées par une conduite d'archet plus indépendante qui distribue la sonorité à son gré avec une liberté, une élégance et un charme souverains, et dans laquelle l'*accelerando* est spécialement chargé de dessiner les contours expressifs.

Cet *accelerando* d'archet est ce que nous appelons l'accent filé. Mais on comprendra facilement que nous n'aurons la pleine maîtrise de cet *accelerando* — et c'est pourquoi l'étude de l'accent filé doit être précédée par l'exercice préliminaire dont nous avons parlé — que si nous sommes capables de dépasser l'*accelerando* et d'arriver à la juxtaposition d'un mouvement vif à un mouvement lent, en vertu de l'adage dont on doit toujours tenir compte lorsqu'il s'agit d'acquiescer une qualité : « Qui peut le plus, peut le moins ».

Nous avons à peine besoin de faire remarquer que ce travail de conduite inégale de l'archet ne doit s'amorcer que si la conduite égale a été intégralement obtenue auparavant, aucun progrès — qu'il s'agisse de sonorité ou de conduite indépendante d'un mouvement — ne pouvant se réaliser si le travail ne s'appuie sur une égalité absolue.

Le rôle du doigté et du coup d'archet dans l'interprétation.

Il y a trois manières d'établir les doigtés et les coups d'archet dans un morceau : 1^o Mettre le doigté sans s'inquiéter du coup d'archet. Mettre le coup d'archet sans s'inquiéter du doigté; 2^o Faire collaborer doigté et coup d'archet en cherchant la solution la plus simple et la plus pratique; 3^o Faire du doigté et du coup d'archet, intimement unis, les serviteurs dociles de la musique.

Inutile de dire que nous condamnons absolument la première manière et que la troisième a toutes nos préférences. Nous usons

cependant fréquemment de la seconde lorsqu'il s'agit uniquement de virtuosité.

Cette question du rapport du doigté et du coup d'archet avec le rythme et l'expression a fortement excité nos recherches, d'autant plus que nous touchons là au point de contact principal entre la technique et l'interprétation. Mais elle suppose, pour être résolue, en plus de la science du technicien, une connaissance approfondie de l'harmonie et des lois qui régissent l'expression musicale. Nous ne nous sommes pas laissé rebuter par la difficulté de la tâche et, pour notre part, nous avons apporté, dans les " Quelques notes sur la Technique ", notre modeste contribution à un travail que chacun se doit de poursuivre avec opiniâtreté. Il s'agit, en effet, d'une question vitale de l'enseignement des instruments à archet.

Le travail avec piano.

Le jeu doit entièrement passer par le cerveau.

Les progrès se multiplient et se consolident dans la proportion où la pensée précède et contrôle l'action.

Il est donc impérieusement nécessaire que le jeune élève apprenne à raisonner tout ce qu'il fait et à analyser chacun des points de technique qu'on lui propose.

L'exemple donné à l'instrument par le professeur appelle, chez l'élève, la copie sans réflexion.

L'explication verbale donnée par le professeur appelle, au contraire, chez l'élève, l'analyse de la difficulté.

Il va sans dire que, dans certains cas, l'exemple doit venir compléter l'explication, mais l'expérience nous prouve qu'il faut user beaucoup plus abondamment de l'explication que de l'exemple.

Un excellent moyen d'éducation — spécialement pour la justesse, la mesure et l'interprétation — est de faire travailler le jeune violoncelliste avec le piano. On obtiendra rapidement plus de justesse, car la différence de timbres frappera son oreille davantage. On obtiendra une mesure plus rigoureuse, car l'accompagnement encadrera et

assouplira les rythmes bien autrement que ne pourrait le faire un second violoncelle. On obtiendra enfin, dans le minimum de temps, une interprétation intelligente, car l'harmonie découvrira à l'élève le véritable sens des phrases musicales. Le professeur, en outre, pourra former le style de l'élève avec facilité, car il lui imposera ainsi très aisément les mouvements et les nuances : avec un second violoncelle, on discute; avec un piano, on obéit, on se laisse conduire. De plus, la pédale du piano sera, pour le professeur, d'un secours inappréciable pour donner l'exemple dans certaines œuvres pour violoncelle seul où la générosité et la richesse de sonorité ont une si grande importance.

Les « Suites » de Bach.

Voici l'Évangile du violoncelliste.

La *Suite* de Bach pour violoncelle seul est, actuellement, le pilier fondamental de notre enseignement et aucune œuvre, dans aucun pays et à aucune époque, ne peut être comparée à ce livre génial où nous apprenons avec ravissement notre métier de musicien au contact d'une pensée si parfaitement belle que les richesses qu'elle nous apporte sont inépuisables et qu'elle semble toujours, le lendemain, plus séduisante et plus jeune que la veille.

— Au point de vue de l'analyse musicale, la *Suite* de Bach, qui est toujours écrite à deux, trois ou quatre parties, oblige l'apprenti musicien à se pencher sur l'étude des différents plans qui existent en musique ainsi qu'en peinture. Une page de Bach est un tableau où nous apprenons à discerner les premier, deuxième, cinquième, dixième plans d'un paysage; les ombres ou les lumières qu'apportent avec eux certains contours mélodiques; le ton vif ou atténué de certaines notes.

Les trois plans principaux du paysage musical sont : 1^o Le plan de basse; 2^o le plan mélodique; 3^o le plan harmonique.

Les couleurs qui le doivent animer sont : 1^o Les nuances; 2^o L'accentuation; 3^o La conduite du mouvement.

Les trois éléments qui lui apportent la vie sont : 1^o L'accent métrique; 2^o L'accent rythmique; 3^o L'accent expressif.

En ce tryptique se résume ce que doit poursuivre l'artiste lorsqu'il tente d'atteindre à la divine harmonie qui doit présider à toute interprétation idéale.

— Dans un morceau écrit pour violoncelle avec accompagnement de piano, il arrive très souvent au jeune violoncelliste de ne considérer qu'un plan : le plan mélodique; la mélodie, la basse et l'harmonie étant entendues simultanément. Dans la *Suite* de Bach, les trois plans se découvrant successivement, le jeune violoncelliste, qui s'accompagne lui-même, est bien obligé de reconnaître qu'il y a, en musique, des notes d'inégale importance. En établissant l'importance hiérarchique de ces notes, il ne tardera pas à fixer, tout d'abord, son attention sur la note de basse, pierre fondamentale sur laquelle reposent des dessins mélodiques qui comprennent quelquefois quinze, vingt notes, et même davantage. Ce sera ensuite, tout naturellement, la note mélodique, la note qui chante, qu'il placera en second. Ce sera enfin la note harmonique, la note de passage, qu'il inscrira en troisième. Mais comment, en cours d'interprétation, dans une série de notes de même valeur, sinon de même importance, devra-t-il attirer l'attention de l'auditeur sur ce classement et dégager, dans ce paysage, les monts et les vallées? Il aura vite fait de se rendre compte que le simple renforcement de la sonorité, sur les notes importantes, est impuissant à nous satisfaire complètement et il se tournera instinctivement vers l'élément essentiel de l'interprétation : la conduite libre du mouvement; ce que nous appelons le *rubato*.

Le *rubato* est un mouvement qui, tout en reposant sur la mesure, fait cependant passer, avant la loi de l'égalité, les grandes lois de l'expression et du rythme, et n'obéit qu'à la direction spirituelle et émotive. C'est un mouvement qui répond à notre instinct musical le plus profond et dont les diverses fluctuations sont déterminées, soit par les plans principaux du paysage musical, soit par la place qu'occupent dans une phrase, l'accent expressif ou l'accent rythmique. A la lumière des conseils d'interprétation qu'il nous apporte,

nous apprendrons donc à nous attarder sur certaines notes dont nous voulons souligner l'importance; à satisfaire, malgré cela, la loi impérieuse de l'égalité en accélérant le mouvement sur les notes d'un plan secondaire afin de rétablir un équilibre nécessaire. Nous apprendrons que, dans le *rubato*, le mouvement juxtaposé à un autre est une hérésie; qu'il faut donc faire précéder par un *rallentando* et suivre par un *accelerando* les notes que nous voulons mettre en valeur, et cela d'une façon si harmonieuse que ces divers mouvements paraissent se fondre en un seul. Nous apprendrons enfin que l'accent métrique doit céder le pas à l'accent rythmique; que l'accent rythmique, à son tour, doit s'incliner devant l'accent expressif; et que, en dernière analyse, c'est au cœur qu'il appartient de dire le dernier mot.

Après avoir acquis toute cette science et avoir tenté de la transfuser intégralement dans notre interprétation, nous serons alors forcés de convenir que c'est là un but si élevé qu'il est presque inaccessible et que cela explique pourquoi le nombre des grands artistes est si restreint. La suprême acquisition de l'artiste, en effet, celle qui lui permet, uniquement, de régner et de dominer, c'est, non pas une admirable sonorité, non pas une technique éblouissante, non pas une maîtrise souveraine des nuances et de l'accentuation, non pas même une intense et profonde expression, mais une conduite du mouvement si parfaite que l'artiste puisse ainsi révéler et fixer, en quelque sorte, dans son interprétation, les traits mystérieux, divins et éternels de l'ordre, de l'équilibre et de l'harmonie — ces trois éléments de la beauté.

— Au point de vue de la technique d'archet, la *Suite* de Bach nous apporte d'incomparables avantages, entre autres celui de la sonorité généreuse et débordante.

Lorsque le piano n'est plus là pour nous soutenir et nous envelopper, et que nous devons nous accompagner nous-mêmes, nous commençons à prendre l'horreur du son grêle, sec, anémique, étriqué; nous éprouvons l'impérieux désir d'amplifier notre sonorité, de faire déborder une corde sur l'autre, de mettre, en un mot, ce que nous

appelons « la pédale au violoncelle ». Cette qualité d'archet, l'une des plus précieuses, se répand ensuite sur tout notre jeu. Nous nous prenons à aimer la respiration large, le grand air, le vaste horizon. Et ce n'est pas là le moindre bénéfice que nous retirons d'un travail qui, tout d'abord, nous intéresse, puis nous attire à lui d'une façon de plus en plus pressante et finit par nous passionner.

La technique, en effet, n'a pas sa fin en elle-même. La technique est un moyen; la musique est le but. Livrée à elle-même, la technique cesse bientôt de progresser; ses possibilités sont limitées. Lorsque la musique l'appelle, l'entraîne à sa suite et l'engage dans les voies de l'interprétation, la technique se spiritualise; ses possibilités sont, alors, illimitées.

Laissons donc Bach nous prendre la main et nous conduire. Non seulement, il fera franchir aisément au technicien les premiers obstacles qui s'opposent à sa marche, mais il mettra bientôt le technicien à la remorque du musicien. Nous ferons ainsi, avec lui, l'ascension des plus hautes cimes de l'art.

— Au point de vue des coups d'archet à employer dans la *Suite* de Bach, il est incontestable que, d'une façon générale, pour l'exécution, la liaison est la grande collaboratrice. Elle nous permet de conduire notre mouvement et notre sonorité plus facilement. Mais — précisément à cause de cette facilité — on retirera un plus grand profit de main droite, surtout dans les premiers temps d'étude, à travailler la *Suite* de Bach avec des coups d'archet variés; à faire passer les diverses fluctuations du mouvement au travers d'un « tiré » et d'un « poussé » se succédant fréquemment. La conduite d'archet s'assouplira ainsi considérablement. De plus, le travail d'interprétation portera plus de fruits si les accents expressifs ou rythmiques peuvent s'installer, tout d'abord, sur des coups d'archet indépendants.

ŒUVRES DE P. BAZELAIRE

P. BAZELAIRE. — La Technique du Violoncelle (en 2 recueils). I. - Gammes et Arpèges (1^{re}, 9^e) Net : 7 francs.
 II. - Exercices journaliers (6^e, 8^e) — 2 fr. 50
 DUPONT-BAZELAIRE. — 21 Exercices dans tous les Tons majeurs et mineurs (7^e). — 3 francs.

P. BAZELAIRE. — La Chasse, scherzo (Deux Pianos) (7^e) Net : 6 francs.

LES CLASSIQUES DU VIOLONCELLE

(Avec accompagnement de Piano)

N ^{os}		Prix nets	N ^{os}		Prix nets
1	GIORDANI. Larghetto.	1.50	31	CAMPRA. Gavotte des Bergers	1.35
2	MATTHESON Aria	1.50	32	MOZART. Larghetto.	1.35
3	SCHUMANN. Choral	1.35	33	— Danse des Clochettes	1.35
4	— Cantabile.	1.35	34	LULLY. Gavotte.	1.35
5	— Berceuse.	1.35	35	HAYDN. Menuet.	1.50
6	— Pièce	1.35	36	GRÉTRY. Sérénade.	1.35
7	— Chant du Soir.	1.35	37	BOCCHERINI. Menuet.	1.35
8	CHOPIN. Deux Préludes I op. 28 n ^o 7.	1.35	38	— Rondo	1.50
9	— — — — — II op. 28 n ^o 20.	1.35	39	MARTINI. Romance.	1.50
10	— — — — — op. 28 n ^o 4.	1.35	40	— Gavotte.	1.35
11	— Largo	1.35	41	MEYERBEER. Andante	1.35
12	GLÜCK. Hymne.	1.35	42	BOCCHERINI. Adagio	1.35
13	— Marche Religieuse	1.35	43	HAENDEL. Pastorale.	1.50
14	— Gavotte.	1.35	44	TARTINI. Grave	1.35
15	— Menuet.	1.35	45	BACH J. S. Badinerie.	1.35
16	RAMEAU. Tambourin	1.35	46	— Prélude et Fugue (sans accomp ^t)	1.35
17	— Menuet.	1.35	47	MOZART. Rondo	1.50
18	PERGOLESE Sicilienne.	1.35	48	ARIOSTI. Gigue	1.50
19	HAENDEL. Sarabande	1.35	49	CORELLI. Adagio	1.35
20	— Bourrée	1.35	50	SCHUMANN. Rondo	2.50
21	— Largo	1.35	51	LORENZINI. Gavotte.	1.35
22	BACH J. S. Aria	1.35	52	BALBASTRE. Romance	1.50
23	— Gavotte.	1.35	53	SOMIS. Largo	1.35
24	— Bourrée.	1.35	54	MONDONVILLE. Tambourin	1.35
25	LECLAIR. Aria	1.35	55	CAIX D'HERVELOIS. Menuet.	1.50
26	— Musette	1.35	56	MARCHANT. Badine	1.35
27	COUPERIN. Berceuse.	1.35	57	SCHUMANN. Réverie	1.50
28	— Musette de Taverny.	1.35	58	— Dédicace	1.50
29	CORELLI. Prélude (Ut majeur)	1.35	59	— Loin du Pays.	1.35
30	— Prélude (Mi mineur)	1.35	60	— Lied	1.35

VIOLONCELLE ET PIANO

ALBENIZ-BAZELAIRE — Chant d'Amour (5^e) Net : 2. »
 COUPERIN-BAZELAIRE — Pièces en Concert (5^e, 7^e) — 3.50
 DUBOIS-BAZELAIRE — In Paradisum (4^e). — 2.50
 DUPONT-BAZELAIRE — Au Soir - Cantabile (6^e) — 2.50
 RAVEL-BAZELAIRE -- Pièce en forme de Habanera (6^e) — 2. »

DEUX VIOLONCELLES

COUPERIN-BAZELAIRE — Concert (6^e). Net : 2.50

VIOLON ET VIOLONCELLE

MARCHANT-BAZELAIRE — Suite (5^e) Net : 3.50

VIOLONCELLE ET BASSON

COUPERIN-BAZELAIRE — Concert (6^e). Net : 2.50
 MOZART-BAZELAIRE — Sonate (6^e). — 3.50

TRIO (Violon, Violoncelle et Piano)

SCHMITT-BAZELAIRE — Promenade à l'Étang. Net : 3. »

QUINTETTE (Violon¹ solo, 2 violons, alto et violon²)

COUPERIN-BAZELAIRE — Pièces en Concert. Net : 4. »

SOLO de VIOLONCELLE (av. accomp^t d'orchestre)

BOCCHERINI-BAZELAIRE — Rondo Net : 4. »
 CORELLI-BAZELAIRE — Adagio — 3. »



PAUL BAZELAIRE ET SON ÉCOLE DE VIOLONCELLE