

FACHHOCHSCHULE NORDWESTSCHWEIZ MUSIK-
AKADEMIE BASEL

HOCHSCHULE FÜR MUSIK SCHOLA CANTORUM
BASILIENSIS

MASTERARBEIT

Le démanché et le portamento dans les méthodes pour Violoncelle

von
Martin Egidi

Betreuender Dozent: Petr Skalka

Hauptfach: Violoncello

Hauptfach-Dozenten: Christophe Coin & Petr Skalka

Datum des Masterkonzerts: 13. Dezember 2022

Abgabedatum der Masterarbeit: 18. Oktober 2022

Abstract

Ce travail porte sur le concept de démanché dans les méthodes pour violoncelle. Un panorama des différents doigtés en vigueur, du 18ème à la 1ère moitié du 20ème siècle nous permet de comprendre mieux les enjeux concernant les positions et surtout les changements entre elles. Nous étudions ainsi l'intérêt que portent les auteurs au démanché ainsi que certains compositeurs. Parallèlement au développement du démanché comme enjeu crucial de la technique de main gauche, le portamento apparaît et nous relevons ainsi toutes les mentions de cet outil expressif dans les traités consacrés au violoncelle ainsi que plusieurs exemples tirés du répertoire. Nous terminons le travail par une étude de cas d'une pièce de R. Schumann et comparons différentes éditions avec leurs doigtés et plusieurs enregistrements historiques de la première moitié du 20ème siècle afin d'obtenir quelques considérations plus pratiques sur ces sujets.

INDEX

INTRODUCTION	4
I. LE DOIGTÉ	6
Le doigté au manche	6
Le doigté au pouce	17
II. LE DÉMANCHÉ	23
III. LE PORTAMENTO	32
IV. ETUDE DE CAS : ABENDLIED	42
Le portamento dans les éditions	43
Le portamento dans les enregistrements	47
V. CONCLUSION	52
BIBLIOGRAPHIE	54

INTRODUCTION

Il n'existe pas un seul violoncelliste qui, je pense, ne se soit questionné un jour sur la *bonne manière* de faire un démanché. Il s'agit pourtant là d'un aspect technique qui semble presque banal, que nous abordons déjà dès la 2ème année d'apprentissage. Souvent, les méthodes pédagogiques se concentrent sur les deux positions qui entourent ce démanché, sans véritablement le thématiser. Si le *ré* en 3ème position sur la première corde n'est pas juste, c'est que la position n'est pas clairement établie. On jouera quelques fois le démanché dans les deux sens pour tenter de sentir la distance et on espérera que la mémoire physique fera son travail et que la prochaine fois, le *ré* sera juste. Mais le mouvement exact et les différents paramètres qui constituent ce déplacement sont rarement travaillés chez le débutant et même le violoncelliste avancé.

Dans mon cas, ce n'est que tardivement que je m'y suis intéressé de près, après avoir échoué quelques fois en concert à assurer tel démanché de l'*Arpeggione* de Schubert ou du *Concerto* d'Elgar. C'est mon ancien professeur, Patrick Demenga, qui m'avait alors conseillé d'étudier en détail le chapitre qui y est consacré dans les *Exercices Journaliers* de Louis Feuillard. On y trouve des exercices systématiques entre toutes les positions, particulièrement intéressants pour les dernières positions du manche, si difficiles à assurer.

C'est ensuite durant mes études de pédagogie et de violoncelle baroque, que j'ai commencé à m'intéresser aux origines du démanché. Existe-t-il dans les méthodes historiques des explications ou exercices détaillant ce mouvement ? Avait-on une autre idée du démanché à l'époque de Boccherini qu'à celle de Brahms ? J'ai été étonné de remarquer qu'il n'existe, à ce jour, aucune étude sur ce sujet-là. Poussé par mon professeur, Petr Skalka, j'ai donc commencé à recueillir méthodiquement tous les traités concernant le violoncelle, du 18ème siècle à aujourd'hui, cherchant pour toutes les mentions du concept de démanché ou de changement de position. Le nombre de méthodes explose au 20ème siècle et je me suis donc limité aux travaux d'avant la 2ème guerre mondiale, avant ce que de nombreux musicologues considèrent comme l'ère *moderne*.

Très vite, j'ai réalisé que l'idée du démanché est intimement liée au choix du doigté. Il m'a semblé intéressant de synthétiser les grandes évolutions qui nous amènent au système de doigté que nous connaissons aujourd'hui, avec les particularités liées à chaque style et époque. De même, au 19ème

siècle, les mentions conjointes de démanché et de portamento ou de glissando se multiplient, se croisent et se mélangent. La manière de doigter et démancher étant si liée au style et à l'esthétique, c'est tout naturellement que j'ai étendu ma recherche au domaine de l'expression musicale par cet outil qu'est le portamento. Bien entendu, cette recherche n'est pas exhaustive et il existe probablement pour tout exemple tiré d'une méthode, un contre-exemple dans un passage du répertoire. Je me suis concentré principalement sur les ouvrages à but didactique (méthodes, traités, écoles de violoncelle, etc.) car ils incarnent la recherche d'un idéal technique, mais il m'a semblé nécessaire de m'intéresser également à quelques exemples annotés du répertoire qui, souvent, suivent les préceptes théoriques en vigueur mais vont parfois dans la direction opposée.

Néanmoins, il est toujours délicat, même avec un solide bagage de sources pédagogiques et d'exemples tirés de partitions, de savoir comment les violoncellistes d'alors jouaient véritablement un démanché. J'ai donc voulu clore ce travail par une étude de cas basée notamment sur les premiers enregistrements que nous avons de violoncellistes en action, en les comparant aux conclusions tirées de l'étude des sources.

Les citations ont été transcrites telles quelles en français et en anglais et traduites pour les autres langues, afin de simplifier la lecture.

I. LE DOIGTÉ

LE DOIGTÉ AU MANCHE

La recherche du bon doigté au violoncelle est un sujet qui n'a cessé de préoccuper des générations de musiciens, de compositeurs et de pédagogues. Comme l'écrit Dominique Bideau en 1802 dans la préface de sa méthode : « Cet instrument est sans contredit un des plus difficiles pour le doigté attendu les écarts qu'on est obligé de faire continuellement surtout lorsque l'on joue la difficulté. »¹ Cette problématique du doigté sera en constante évolution jusqu'à la première partie du XIXème siècle où, grâce notamment à Jean-Louis Duport, un consensus sur la manière de placer et déplacer la main gauche s'établit peu à peu. Les 70 ans qui séparent la première méthode pour cet instrument, celle de Michel Corette en 1741 et celle de Duport en 1806, témoignent d'un intérêt croissant pour le violoncelle. Les approches très diverses des auteurs nous renseignent également sur les différentes conceptions du rôle de cet instrument durant cette période charnière.

M. Corette, auteur au cours de sa vie de plus d'une quinzaine de traités pour divers instruments, publie en 1741 sa *Méthode pour apprendre le violoncelle*.² Il s'agit là du premier ouvrage de ce genre pour cet instrument.³ Les musiciens ciblés sont des violonistes et violistes désireux d'apprendre rapidement cet instrument encore jeune dans la place musicale parisienne. Corette propose ici un doigté de base adapté de la technique du violon. Dans les deux 1ères positions, l'on utilise uniquement les 1ers, 2èmes et 4èmes doigts (Ex. 1.1).

Ex.1.1 Corette, *Méthode*, p.14



¹ Bideau, Dominique : *Grande et nouvelle méthode raisonnée pour le Violoncelle*, Paris: Naderman 1802, p.4

² Corette, Michel : *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa perfection*, Paris 1741

³ Les *Principij da imparare à suonare il violoncello e con 12 Toccate à solo* de Francesco Supriani datent probablement de la même époque, mais ils ne comportent aucune indication technique écrite pour le violoncelle.

De même, dès la 3ème position, il propose d'utiliser uniquement le 3ème doigt à la place du 4ème, celui-ci étant plus court que les autres. Pour les altérations, on déplace simplement le doigt correspondant à la note, d'un demi-ton plus haut ou plus bas. Ce système très simple et facile à appliquer ne prend pourtant pas en compte les caractéristiques physiologiques liées à la taille de l'instrument et à la structure de la main (il n'y a qu'un demi-ton entre le *mi* et le *fa* à la première mesure de l'Ex. 1.1, il faudrait ainsi soulever le 3ème doigt et reculer le 4ème doigt pour y jouer un demi-ton correctement, position très inconfortable) témoignant probablement du peu d'expérience au violoncelle de son auteur. Néanmoins, la réputation du compositeur permettra à sa *Méthode* de s'exporter puisqu'on retrouve exactement le même système décrit par Robert Crome à Londres en 1765.⁴

Une année avant Crome, en 1764, est publiée la première méthode de violoncelle écrite par un violoncelliste. L'auteur, Joseph Tillière, fut élève de Martin Berteau, considéré lui-même comme le père de l'école française de cet instrument. Berteau n'ayant pas publié d'ouvrage pédagogique, c'est Tillière qui concrétisera les enseignements de son maître sous forme écrite en 1764 avec sa *Méthode pour le violoncelle*.⁵ Contrairement à Michel Corette, le doigté proposé ici est beaucoup plus adapté à la réalité morphologique de la main en ce qu'il suit la "géographie" de la gamme diatonique. On utilise le 2ème doigt sur les cordes de *la* et *ré* et le 3ème doigt sur les cordes de *do* et *sol*, faisant ainsi la distinction entre tierce majeure ou mineure depuis la corde à vide. Une autre différence consiste en l'utilisation du 4ème doigt jusqu'à la 4ème position. Dans certaines gammes aux nombreuses altérations comme *fa* mineur, le doigté est adapté selon la situation et Tillière propose également deux doigtés différents à choisir dans une situation précise, selon son goût ou sa morphologie.

François Cupis, lui aussi élève de Berteau, publie en 1772 un ouvrage⁶ qui reprend exactement les mêmes principes que Tillière, en y clarifiant l'utilisation du 4ème doigt. Il est en effet déconseillé à partir de la 5ème position. Ce système structuré nous rapproche ainsi de notre système moderne de doigtés que Duport établira une génération plus tard.

⁴ Crome, Robert : *The Compleat Tutor for the Violoncello*, London: C. & S. Thompson 1765

⁵ Tillière, Joseph Bonaventure : *Méthode pour le Violoncelle*, Paris: Bailleux 1775

⁶ Cupis, François : *Méthode nouvelle et raisonnée*, Paris: Le Menu 1772

Deux violoncellistes actifs en-dehors de la France publient à cette époque leurs méthodes respectives et donnent de bons exemples concernant la variété de doigtés encore en vigueur. Salvatore Lanzetti, célèbre violoncelliste italien, se distingue des élèves de Berteau en supprimant, dans ses *Principes ou l'Application de Violoncelle*⁷ (1767), la distinction entre 3èmes et 4èmes positions, qu'il doigte ensemble avec les 4 doigts de la main. Il imite ainsi la manière des violonistes (Ex. 1.2.). Le 4ème doigt est utilisé jusque dans le suraigu et il favorise les changements fréquents de position dans les gammes (1-2-1-2 ou 2-3-2-3).

Ex.1.2 Lanzetti, *Principes*, p.2



Ici intervient bien sûr la question de l'instrument qui était probablement très petit, permettant d'atteindre l'extension *ré-sol* dans l'Ex.1.2 et de jouer certains autres doigtés indiqués dans ses recueils de sonates pour violoncelle. Naturellement la tenue du violoncelle est un facteur qui a une forte influence sur le doigté. Dans une caricature française au 18ème siècle d'un *Concert Italien*⁸ (Fig.1.1), on y voit Lanzetti en bas à droite, jouant son violoncelle sur le bras. En l'absence d'autres sources plus sûres nous laissons pourtant cette question ouverte et nous référons aux excellents travaux de Marc Vanscheeuwijck sur ce sujet.⁹

Même si ces *Principes* sont de très bonnes clés pour mieux comprendre l'écriture et la conception de la main gauche de Lanzetti, dans ses sonates notamment, sa théorie du doigté est peu structurée et se définit souvent au cas par cas.

⁷ Lanzetti, Salvatore : *Principes ou l'Application de Violoncelle*, Amsterdam: Hummel 1767

⁸ [https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:The_orchestra_and_its_instruments_\(1917\),_p.297_-_Concert_Italien.jpg](https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:The_orchestra_and_its_instruments_(1917),_p.297_-_Concert_Italien.jpg)

⁹ Vanscheeuwijck Marc "Violoncello and other Bass Violins in Baroque Italy", in: Dinko Fabris, *Gli esordi del violoncello*, Barletta: Studio Editoriale Cafagna, 2020, p.25



Fig. 1.1 *Concert Italien*

Johann Baptist Baumgärtner, violoncelliste et compositeur né à Augsbourg, propose, dans ses *Instructions*¹⁰ publiées à 999 la Haye (1774), un système de doigté assez précis quoique peu cohérent, en combinant les différentes approches mentionnées ci-dessus. Il suit la gamme diatonique mais dès la 3ème position, il indique parfois un doigté similaire à celui de Corette (1-2-3, puis l'on change de position), notamment pour le demi-ton *mi-fa*, lorsque la tonalité l'exige (Ex.1.3).

Ex.1.3 Baumgärtner, *Instructions*, p.4



¹⁰ Baumgärtner, Jean, *Instructions de musique théorique et pratique à l'usage du Violoncello*, La Haye: Daniel Monnier 1774

Ici, il est peut-être nécessaire, de préciser que ce doigté n'est fondamentalement pas mauvais si on l'analyse d'un point de vue morphologique. Il comporte en effet une extension entre les 1er et 2ème doigts qui est même assez naturelle accompagnée par une légère rotation de la main. Une des raisons, selon moi, qui l'a rendu obsolète assez rapidement, est la difficulté de l'appliquer systématiquement dans une dynamique pédagogique car il n'est utilisable qu'en cas de demi-ton entre ces deux doigts (une double extension 1-2-3 étant particulièrement inconfortable). Il suffit d'une modulation ou d'une altération accidentelle (un *mi* bémol ou un *fa* dièse par exemple) pour devoir changer de position de la main alors que le doigté diatonique, avec un demi-ton par doigt, permet beaucoup plus de stabilité de la main et un système plus cohérent.

Parfois l'on retrouve chez Baumgärtner le doigté des élèves de Berteau (1-2-4, puis l'on change de position) ou encore celui de Lanzetti (1-2-3-4). Le 4ème doigt apparaît au-delà de la 5ème position dans certains exemples de ses *Instructions* mais jamais dans ses redoutables *Fantasies pour le Violoncello* écrites quinze ans plus tard, en 1790, témoignant peut-être de l'évolution de sa technique de jeu.

La première méthode publiée en Espagne est attribuée à Pablo Vidal, violoncelliste à la cour du Duc d'Osuna¹¹ (1790). Il s'inspire ici très clairement de la méthode de Corette et l'on y retrouve les même doigtés 1-2-4 en 1ères et 2èmes positions et exclusivement le doigté 1-2-3 au-delà.

Parallèlement aux élèves de Berteau à Paris et aux cas isolés de Lanzetti, Baumgärtner et Vidal, c'est à Londres que seront publiées de nombreuses méthodes pour violoncelle souvent publiées sans nom d'auteur, notamment le *New & Complete Tutor*¹² en 1785 ou la même année le *Violoncello Preceptor*¹³ de Henry Hardy. On retrouve dans ces deux ouvrages un doigté assez semblable au système des élèves de Berteau avec la particularité du demi-ton *mi-fa* en 3ème position (Ex. 1.3).

¹¹ Vidal, Pablo : *Arte y Escuela del Violoncello*, manuscrit, ca.1790

¹² *A New and Complete Tutor*, London: Preston & Son 1785

¹³ Hardy, Henry : *The Violoncello Preceptor*, Oxford: The Author, ca.1800

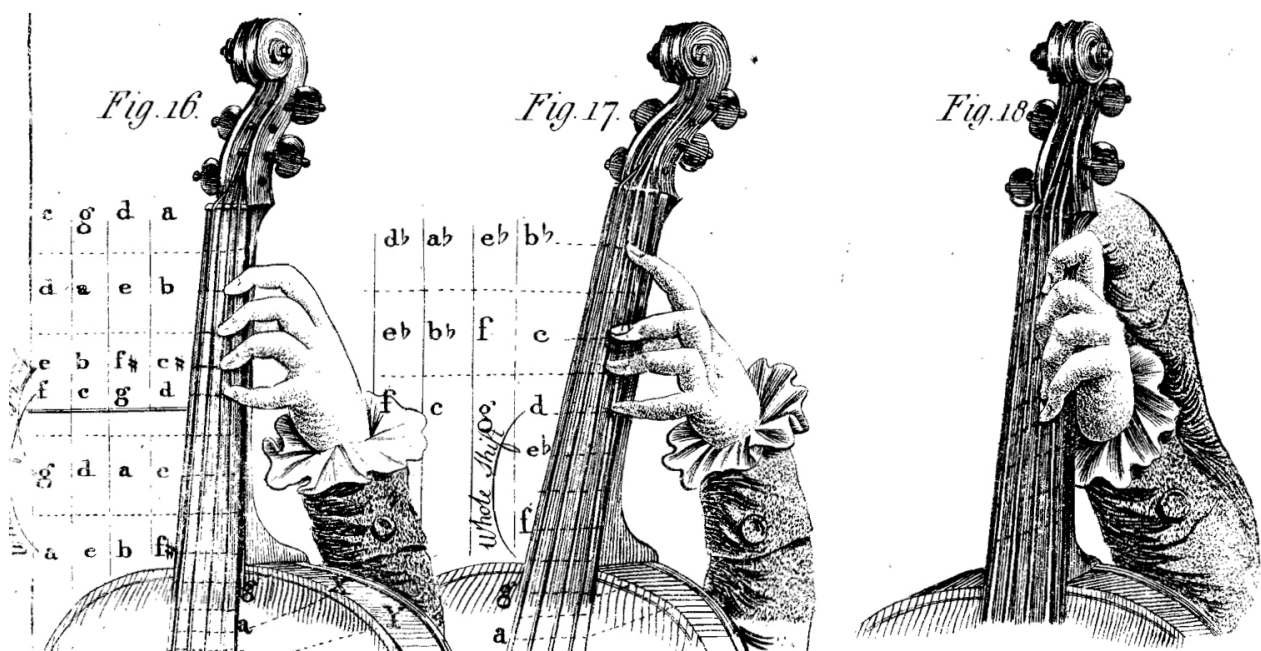
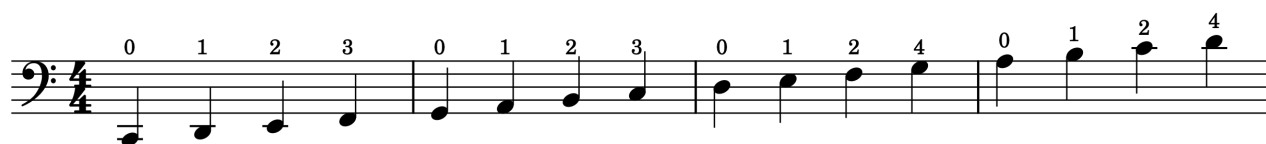


Fig. 1.2 Gunn, *Theory*, p.7

On peut également mentionner une autre méthode, les *New & Complete Instructions* en 1787¹⁴ (anonyme) variant le doigté même en 1ère position selon l'emplacement du demi-ton (Ex. 1.4). Ces ouvrages probablement destinés à des débutants désireux de jouer la basse sont relativement courts et ne font qu'évoquer les positions au-delà du manche sans exemples ou explications détaillées.

Ex. 1.4 Anonyme, *New & Complete Instructions*, p.6



C'est enfin en 1793 que l'Angleterre voit arriver le premier ouvrage complet et détaillé avec celui du compositeur et violoncelliste écossais John Gunn. Cette *Theory and Practice of Fingering the Violoncello*¹⁵ publiée à Londres est extrêmement détaillée et précise. Le titre indique d'ailleurs que son auteur désire avant tout clarifier et structurer le problème central qu'est le doigté pour cet instrument. Il définit clairement que dans une position donnée, chaque doigt couvre un demi-ton, formant ainsi une tierce mineure entre 1er et 4ème doigt. Pour atteindre la tierce majeure, on procède d'une extension entre le 1er et 2ème doigt.

¹⁴ *New and Complete Instructions for the Violoncello*, London: Goulding 1787

¹⁵ Gunn, John : *The Theory and Practice of fingering the Violoncello*, London: The Author, 1ère édition 1789, 2ème édition 1793

Le texte de Gunn est très précis, les exemples judicieusement choisis et de plus, il prend le soin de présenter en détail la position et la posture de la main gauche la plus adéquate (Fig. 1.2). Ici, les *Fig.16* et *Fig.17* montrent la posture à appliquer pour la tierce mineure et la tierce majeure. La *Fig.18* que l'on retrouvera chez Romberg notamment, est déconseillée par l'auteur.

Une particularité de la méthode de Gunn est qu'il propose, dans un contexte de tierce majeure (tonalité de *ré* majeur par exemple), de garder la main en extension sur toutes les cordes, même sur celles où la gamme indique une tierce mineure. (Ex. 1.5). Mais il précise bien qu'il s'agit là d'une exception et que cette extension (1-2-3) dépend également de la souplesse des doigts de l'élève. Il indique donc un doigté alternatif plus conventionnel.

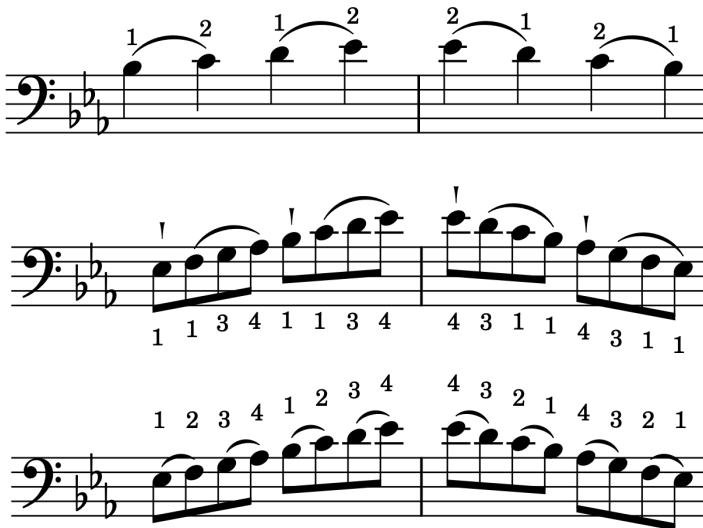
Ex. 1.5 Gunn, *Theory*, p.18



La généralisation du système en groupes de tierces majeures ou mineures permet à Gunn de systématiser le doigté pour toutes les gammes des tonalités majeures et mineures sur deux octaves. Il groupe ainsi les notes par trois en considérant les cordes à vides comme les seules exceptions possibles¹⁶. Gunn indique également différents doigtés selon le tempo et l'articulation d'un passage. Ainsi dans l'exemple ci-dessous (Ex 1.6) il propose pour le premier motif joué dans un tempo lent par deux de changer de position avec la liaison. Pour la 2ème ligne de suivre la distribution des liaisons et pour la dernière dans un tempo rapide de faire une double extension plutôt que de changer de position. Il donne également les options pour des groupes de cinq, six et sept notes.¹⁷

¹⁶ Gunn, John, *Theory*, p.36

¹⁷ Gunn, John, *Theory*, p.35



Gunn se distingue également en définissant clairement l’abandon du 4ème doigt au-delà de la 4ème position et sera imité par Reinagle¹⁸(1800) ou encore Broderip & Wilkinson¹⁹ (1800), deux traités publiés à Londres qui reprennent les concepts de Gunn dans le domaine du doigté.

Le *Treatise explanatory of the Violoncello* de John Macdonald, publié à Londres également, (1811)²⁰ témoigne d’une des dernières tentatives de trouver un système de doigté différent de celui établi par John Gunn. Cet ouvrage de plus d’une centaine de pages détaille de façon presque mathématique la manière de doigter le violoncelle. Dans tous les exemples, chaque note est accompagnée d’une indication sur le doigt, la corde la position et l’extension à utiliser, rendant la lecture fort laborieuse. Pour Macdonald, chaque position commence au nouveau demi-ton, divisant le manche en 11 positions, mais malgré l’abondance d’informations, il semble appliquer les doigtés au cas par cas, sans véritable système. L’on y trouve pourtant quelques idées originales comme le fait de jouer un morceau sur une seule corde pour y garder « *a sweetness of tone, and a more pleasing because a softer expression* »²¹. Il décrit également le cas d’un violoncelliste qui, ayant perdu son index, jouait avec le pouce dans les premières positions, ceci produisant un son « *finer*

¹⁸ Reinagle, Joseph : *A Concise Introduction to the Art of Playing the Violoncello*, London: Goulding, Phipps & d’Almaine, 1800

¹⁹ Broderip & Wilkinson : *Complete Treatise for the Violoncello*, London: the Editors, ca. 1800

²⁰ Macdonald, John, *A Treatise Explanatory of the Principles constituting the Practice and Theory of the Violoncello*, London: Ellerton & Henderson, 1811

²¹ Macdonald, John, *A Treatise*, p.42

and more expressive there, than common fingering can produce. This affords an argument and sound reason for introducing, at an early period, the use of the thumb in the lower, as well as in the higher compass of the Violoncello ».22

Le début du 19ème siècle à Paris et le développement du Conservatoire voit arriver de nombreuses méthodes consacrées au violoncelle, notamment celles de Joseph Muntz-Berger²³, de Jean-Marie Raoul²⁴, de Pierre-François-Olivier Aubert²⁵, de Dominique Bideau²⁶, de Jean-Baptiste Bréval²⁷ ou encore celle officiellement adoptée par le Conservatoire²⁸, toutes publiées entre 1800 et 1805. Plus ou moins détaillées, elles adoptent un doigté diatonique mais différent selon les tonalités et les cordes à vides. Le 4ème doigt est systématiquement abandonné dès la 5ème position.

Jean-Baptiste Bréval explique que selon lui « *la variété des modulations, la construction des phrases musicales nécessitent le doigté du Violoncel à changer comme elles. Et on en trouvera la preuve dans plusieurs Gammes [...] qui peuvent se faire de plusieurs manières.* » Il continue en décrivant que « *le doigté du Violoncel n'est en quelque sorte que le produit des habitudes des différens Maitres, et comme chacun observe différemment; ce qui est approuvé par l'un, est quelquefois blâmé par d'autres* ».29 Il termine son chapitre sur le doigté en concluant qu'il faut, dans ce domaine, « *s'en rapporter plutôt à l'expérience qu'à des raisonnemens* ». Cette relative flexibilité dans la conception du doigté contraste tout particulièrement avec la publication deux ans plus tard du fameux *Essai sur le doigté du violoncelle* de Jean-Louis Duport³⁰.

²² *Ibid*

²³ Muntz-Berger, Joseph, *Nouvelle Méthode pour le Violoncelle*, Paris: Sieber, 1800?

²⁴ Raoul, Jean-Marie, *Méthode de Violoncelle*, Paris: Pleyel, 1802

²⁵ Aubert, Pierre-François-Olivier, *Méthode ou nouvelles Etudes pour le Violoncelle* op.11, Paris: l'Auteur 1802

²⁶ Bideau, Dominique, *Grande et nouvelle Méthode*

²⁷ Bréval, Jean-Baptiste, *Traité du Violoncelle* op.42, Paris: Janet et Cotelle, 1804

²⁸ Baillot, Pierre, Jean-Henri Levasseur, Charles-Simon Catel, Charles Nicolas Baudiot, *Méthode de Violoncelle*, Paris: Le Roy 1805

²⁹ Bréval, Jean-Baptiste, *Traité*, p.4

³⁰ Duport, Jean-Louis, *Essai sur le doigté du Violoncelle*, Paris: Imbault 1805

Dans cet ouvrage extrêmement fourni (177 pages), Jean-Louis Duport, frère de Jean-Pierre Duport, lui-même élève de Berteau, détaille son nouveau système de doigté pour le violoncelle. Un des principes fondamentaux consiste à éviter de jouer deux notes conjointes du même doigt. Il établit ainsi un doigté universel pour les gammes, organisé en groupes de trois notes pour chaque position. Les gammes sont prévues pour toutes les tonalités, avec ou sans cordes à vides et ce système très simple et efficace de doigter deviendra très rapidement la norme partout en Europe. Il s'agit, d'ailleurs, du doigté le plus en vigueur dans les manuels et méthodes de violoncelle aujourd'hui. Les seules extensions tolérées par Duport sont celles entre le 1er et le 2ème doigt (sauf dans quelques cas particuliers d'accords ou bariolages). Le quatrième doigt est quand à lui également réservé aux quatre premières positions (avec extension).

Très au courant des différentes manières de doigter en vigueur à cette époque, il donne également quelques exemples de doigté à éviter à tout prix en citant des exemples typiques des méthodes de Corette (Ex. 1.1) ou Lanzetti (Ex. 1.2).³¹ Non sans humour il s'adresse aux violoncellistes qui pratiquent ces doigtés : « *Il n'y a rien à leur répondre, sinon que les volontés sont libres et beaucoup de compliments à leur faire s'ils parviennent à jouer juste et à tirer avec ce doigté un beau son de l'instrument.* »³² Ce lien qu'il tisse entre choix du doigté et « beau son » revient régulièrement dans le *Traité*, par exemple lorsqu'il conseille d'éviter les cordes à vides pour égaliser le son (Ex. 1.7).

Ex. 1.7 Duport, *Traité*, p.19



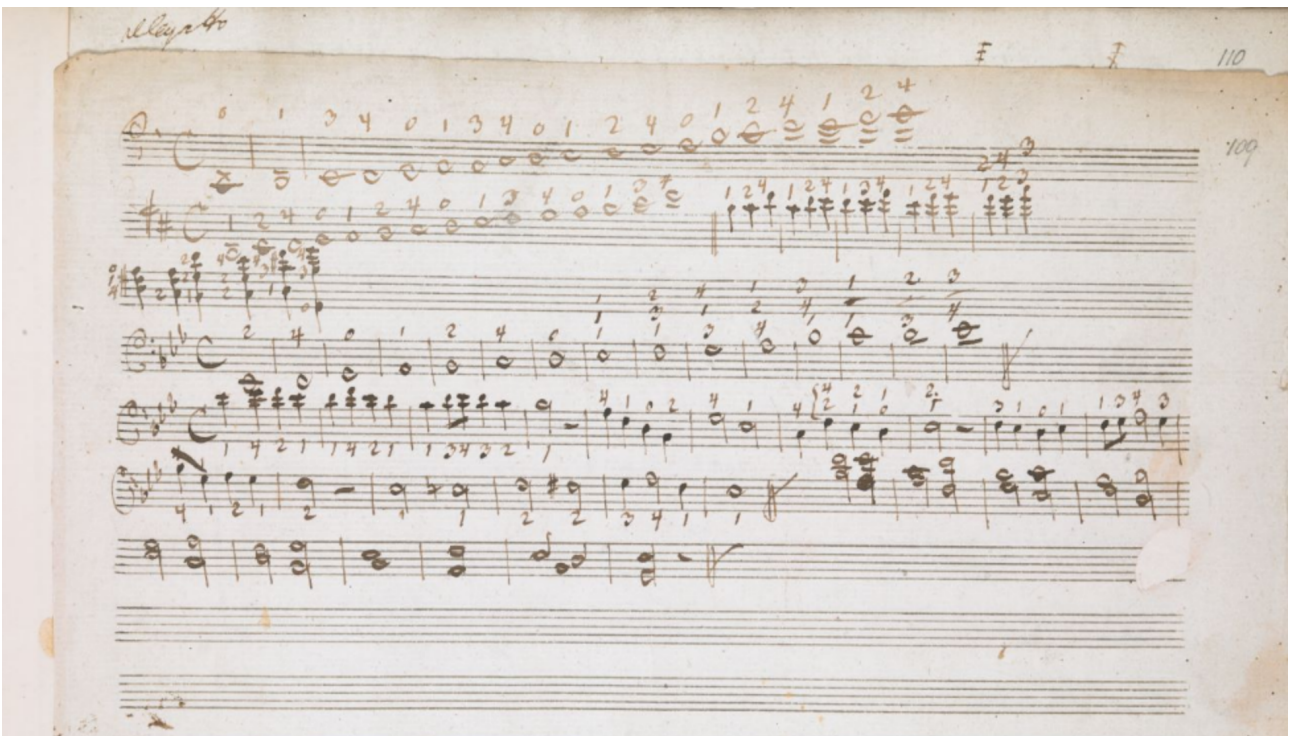
Avec son *Traité*, Duport établit les principes fondamentaux du doigté de violoncelle et sera abondamment cité et copié par des pédagogues et violoncellistes au 19ème siècle, de sorte que la grande majorité des concepts théorisés par lui deviendront la norme dès lors. Sa méthode s'exporte rapidement en France et à l'étranger et l'on retrouve exactement tous ses préceptes dans le *Metodo*

³¹ Duport, Jean-Louis, *Essai*, p.154

³² *Ibid*

de *Violoncello* du madrilène Francisco Bruneti³³ (1807?), dans la *Violoncell-Schule* de Joseph Fröhlich³⁴ (1813) traduite et copiée quasiment mot pour mot du *Traité* de Duport (sans mention de l'auteur...) ou dans la *Méthode de violoncelle* de Charles Baudiot³⁵ (1826) qui deviendra la méthode officielle du Conservatoire. L'influence du doigté de Duport peut également être observée parmi les grands compositeurs non-violoncellistes de cette époque. Ainsi, comme l'observe John Moran³⁶, Beethoven avait obtenu, probablement de l'un des frères Duport à la fin des années 1790, un feuillet de doigtés pour le violoncelle, peut-être pour ses futures compositions pour cet instrument (Fig. 1.3).

Fig. 1.3 L. v. Beethoven, Feuillet "Kafka"



³³ Bruneti, Francesco, *Metodo de Violoncello*, manuscrit, 1807 ?

³⁴ Fröhlich, Joseph, *Violoncello-Schule*, Bonn: Simrock, 1813

³⁵ Baudiot, Charles, *Méthode de Violoncelle* op.25, Paris: Pleyel, 1826

³⁶ Moran, John Gregory, (2000), *Techniques of Expression in Viennese String Music (1780-1830)*, PhD, King's College, University of London, p.129
Image tirée de The British Library, Add MS 29801

Ce témoignage précieux contenant des gammes doigtées ainsi que des accords et des exemples de doubles cordes, ainsi que les quelques doigtés de la main de Beethoven dans ses compositions pour violoncelle indiquent clairement que celui-ci ne négligeait pas entièrement les contraintes techniques des instruments à cordes et était au courant des évolutions de la technique de cet instrument.

Les quelques divergences qui demeurent dans le domaine du doigté de violoncelle concernent les gammes chromatiques, qui pourtant sont plutôt rares dans le répertoire ou encore l'utilisation ou non du même doigt pour deux notes conjointes. Comme l'indique Valerie Walden³⁷, c'est Romberg qui, dans sa méthode, propose pour certains passages rapides de changer de position avec le même doigt ou dans des passages plus lents, à des fins expressives. Nous reviendrons sur cet aspect dans les chapitres suivants.

LE DOIGTÉ AU POUCE

Comme l'indique très justement John Macdonald dans son *Treatise*, « *real good playing is to be found in the eleven lower positions of this fine instrument* »³⁸ (correspondant aux positions du manche). Certaines difficultés du doigté diatonique au manche disparaissent en effet lorsque le pouce entre en jeu car l'on couvre ainsi l'octave sans démancher. Mais quand monter en position du pouce et comment organiser le doigté lorsque l'on dépasse la distance de l'octave ?

Il est difficile de savoir où et quand l'idée de jouer avec le pouce apparut. On en a des exemples évidents dans les sonates de Lanzetti ou encore de Berteau mais c'est la méthode de Corette qui théorise son utilisation pour la première fois. En posant le pouce sur la quinte *la-mi* sur les deux premières cordes on peut ainsi lire aisément les pièces écrites pour violon, une octave plus bas. Il propose également d'utiliser le 4ème doigt pour atteindre le *si* ou *si* bémol. Il ne précise pourtant pas clairement si ce dernier peut être utilisé dans d'autres contextes. Cette question de l'usage ou non du 4ème doigt en position du pouce divisera dès lors les pédagogues jusqu'à être aujourd'hui encore un sujet de discussion.

³⁷ Walden, Valerie, *One Hundred Years of Violoncello*, Cambridge: Cambridge University Press 1998, p.123

³⁸ Macdonald, John, *Treatise*, p.50

Alors que les élèves de Berteau (Tillière et Cupis), semblent éviter le 4ème doigt au pouce, c'est Romberg qui amènera cette idée à Paris comme nous l'indique Jean-Marie Raoul : « *Un artiste distingué que Paris entend et applaudit à juste titre, Mr. Rumberg, prouve dans son exécution que ce doigt, comme tous les autres a son degré d'utilité* »⁴¹. Cet ajout est alors considéré comme une forme de modernité et la méthode du Conservatoire, où Romberg enseigne entre 1801 et 1803, indique d'ailleurs que « *L'usage du petit doigt aux différentes positions du pouce fut inconnu par les anciens professeurs de Violoncelle de France. Il n'a été introduit que depuis un petit nombre d'années et après en avoir senti toute la nécessité.* »⁴² Mais, conscients de la grande difficulté et de l'inconfort de cette technique il est précisé que « *l'on ne saurait trop recommander aux élèves de contracter de bonne heure l'habitude de s'en servir chaque fois que les circonstances l'exigent* ».

Selon Valerie Walden⁴³, cette technique typique du jeu de Romberg, tirerait son origine des premiers grands virtuoses de la cour de Mannheim et de leurs élèves, notamment Schetky, Tricklir ou Filtz. Les passages dans le registre aigu que l'on retrouve dans leurs compositions (les concertos de Filtz notamment), sont clairement construits autour d'une position où l'on fixe le pouce pour quelques mesures avant de le déplacer lorsque la modulation ou le contour mélodique le demande. De même, Boccherini indique par un changement de clé, le changement de position du pouce.⁴⁴ Ses compositions sont ainsi organisées de manière à rester le plus longtemps possible dans une position. D'ailleurs, en parcourant nombre des compositions concertantes de violoncellistes-compositeurs de cette époque, l'on constate aisément que les dessins mélodiques et autres modulations sont souvent dictées par des contraintes de doigté ou structurées de manière à garder la stabilité d'une position du pouce.

Néanmoins, à travers les premières grandes compositions concertantes pour violoncelle depuis la fin du XVIIIème siècle, on observe que les compositeurs non-violoncellistes ne se bornaient pas à écrire dans l'aigu selon les principes de confort technique évoqués ci-dessus. Beethoven, par exemple, bien que très bien informé sur les évolutions en terme de doigté pour cet instrument, impose parfois à l'interprète des doigtés peu pratiques mais ayant un intérêt pour le son ou le

⁴¹ Raoul, Jean-Marie, *Méthode*, p.16

⁴² Baillot, Pierre, etc. *Méthode*, p.81

⁴³ Walden, Valerie, *One Hundred Years*, p.128

⁴⁴ En tous cas dans les oeuvres de la première partie de la vie de Boccherini comme le précise Valerie Walden (p.134).

phrasé. Dans l'Ex. 1.10 tiré de son *Triple Concerto* op.56, il propose de jouer cette phrase sur la corde de *la*, alors qu'il aurait été beaucoup plus simple de la commencer sur la corde de *ré*, comme le fait par exemple Romberg dans le thème du finale de son *Concerto N.2* op.3 (Ex. 1.11).

Ex. 1.10 Beethoven, *Triple Concerto* op.56, 1er mvt, mes. 156-160, violoncelle solo (doigtés originaux)

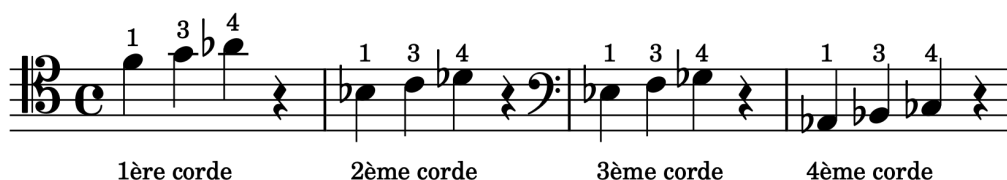


Ex. 1.11 Romberg, *Concerto No.2* op.3, 3ème mvt, mes 1-4, violoncelle solo



La question du petit doigt dans les positions élevées continue de diviser les violoncellistes dans la deuxième partie du 19ème siècle. Alors que les élèves descendant de Romberg et de l'école de Dresde⁴⁵ tels que Friedrich Dotzauer, Sebastian Lee, Friedrich Kummer ou encore David Popper, sont unanimes concernant la nécessité d'utiliser ce doigt au pouce, Guglielmo Quarenghi, dans sa *Metodo di Violoncello*⁴⁶ (1877) par exemple, lui-même célèbre professeur du Conservatoire de Milan, indique qu'il ne faut plus utiliser le 4ème doigt dès la 5ème position, sauf pour le cas de figure présenté dans l'Ex 1.12.⁴⁷ En effet, dans ses nombreux exemples, il évite systématiquement le 4ème doigt dans les positions du pouce.

Ex. 1.12 Quarenghi, *Metodo*, p.125



⁴⁵ Venturini, Adriana Marie, (2009), *The Dresden School of Violoncello in the Nineteenth Century*, Master of Arts, University of Central Florida

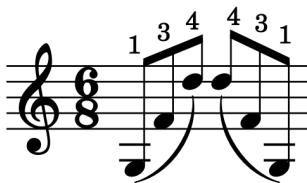
⁴⁶ Quarenghi, Guglielmo, *Metodo di Violoncello*, Milano: Editoria Musicale, 1877

⁴⁷ *Ibid* p. 125

En revanche, son collègue, Carlo Alfredo Piatti, qui faisait partie de la commission ayant approuvé la *Metodo* de Quarenghi au Conservatoire de Milan, propose dans sa propre *Méthode*⁴⁸ (1878) de travailler le 4ème doigt au pouce et l'on retrouve d'ailleurs fréquemment ce doigté dans ses compositions.

Un autre compositeur évitant ce doigté est Carl Davidov. Il explique précisément, dans sa *Violoncello Schule*⁴⁹ (1888) qu'en raison de la rotation provoquée par l'éloignement du pouce et du premier doigt dans les 5-7èmes positions, le petit doigt n'est plus capable de toucher la corde correctement, plus haut que *sol* dièse ou *la* bémol sur la corde de *la*. Il donne comme unique exemple, lorsque l'on joue sur plusieurs cordes, dans un arpège notamment (Ex. 1.13).

Ex. 1.13 Davidov, *Violoncello Schule*, p.65



Arthur Broadley publie en 1899 dans la revue *The Strad* ses *Chats to Cello Students*.⁵⁰ Il y présente ses réflexions sur la pratique et l'enseignement du violoncelle à cette époque. Dans son chapitre sur l'utilisation du pouce, il remarque que l'on doit être très prudent dans certains passages expressifs avec l'utilisation de ce doigt.

« *In expressive movements, exactly as one finds it necessary in the lower range of the instrument to leave out the use of the open strings, or play in a higher position than necessary, so in the high thumb positions the same unity of feeling must be observed by a nicely arranged system of fingering. The reason for an objection against the indiscriminate use of the thumb in slow cantabile passages, is that the tone produced when the note is stopped by the pressure of the thumb, is not of the same character as that produced when the tips of the fingers are used.* ».⁵¹

⁴⁸ Piatti, Carlo Alfredo, *Méthode de Violoncelle*, London: Augener & Co. 1878

⁴⁹ Davidov, Carl, *Violoncell-Schule*, Leipzig: Peters, 1888

⁵⁰ Broadley, Arthur, "Chats to Cello Students" in: *The Strad*, January 1899

⁵¹ Broadley, Arthur, *Chats*, p.80-81

On constate ainsi que la conception sonore s'aiguise et que les considérations esthétiques évoluent au fil du 19ème siècle. Broadley aurait probablement refusé le doigté tel que présenté par Beethoven dans le *Triple Concerto* (Ex.1.10). De même, la place considérable occupée par les longs démanchés dans la *Violoncello Schule* de Davidov ainsi que dans ses oeuvres concertantes, nous indique que la conception d'une position du pouce fixe, sur quatre cordes, telle que Romberg la défend, devient peu à peu désuète, au profit d'une recherche sur le timbre et sur les possibilités expressives que propose également le démanché.

Broadley évoque également l'habitude de certains violoncellistes de choisir parfois un doigté pour son effet purement visuel, dans le but d'impressionner le public.⁵² Il met en garde contre l'utilisation abusive de tels effets et de certains doigtés "pyrotechniques" ainsi que du « *glide* », que l'on peut traduire par glissade ou portamento dont nous parlerons ultérieurement.

En 1922 paraît le *Traité théorique et pratique du violoncelle* de Diran Alexanian.⁵³ Dans cet ouvrage très complet et détaillé, loué dans sa préface par Pablo Casals lui-même, son auteur développe extrêmement méthodiquement tous les aspects techniques avec force schémas et photos à l'appui. Nous y reviendrons dans le chapitre sur le démanché, mais concernant l'évolution de l'esthétique de jeu, Alexanian suggère d'éviter le 4ème doigt au pouce car celui ci n'a pas les « *qualités requises pour exécuter un "vibrato" aussi expressif que celui des doigts 1,2 et 3.* »⁵⁴. Cet argument est tout à fait nouveau et témoigne de l'intérêt grandissant pour le vibrato continu dans les passages chantés et ayant naturellement une influence notable sur le choix du doigté.

Nous achevons ainsi notre panorama du doigté de violoncelle entre 1741 et 1944 à travers les sources pédagogiques. Nous aurions pu citer de nombreux autres exemples et spécificités de tel autre violoncelliste ou compositeur mais, par souci de synthèse, nous avons tenté de ne conserver que les éléments qui nous semblent cruciaux pour saisir les enjeux du démanché, que nous étudierons dans le chapitre suivant. C'est la raison pour laquelle nous avons omis certains chapitres du doigté, comme les double cordes, les harmoniques naturelles et artificielles ou encore les gammes chromatiques.

⁵² Broadley, Arthur, *Chats*, p.56

⁵³ Alexanian, Diran, *Traité théorique et pratique du violoncelle*, Paris: Mathot 1922

⁵⁴ Alexanian, Diran, *Traité*, p.127

II. LE DÉMANCHÉ

Le concept du démanché est clairement expliqué déjà en 1768 dans le fameux *Dictionnaire de Musique*⁵⁵ de Jean-Jacques Rousseau. « *C'est, sur les instruments à manche tels que le violoncelle, le violon, etc., ôter la main gauche de sa position naturelle pour l'avancer sur une position plus haute ou plus à l'aigu. Le compositeur doit connaître l'étendue qu'a l'instrument sans démancher, afin que, quand il passe cette étendue et qu'il démanche, cela se fasse d'une manière praticable.* »

Les premières mentions du concept de démanché dans les ouvrages consacrés au violoncelle apparaissent chez Michel Corette. Il distingue trois méthodes pour changer de position : en passant simplement à la position adjacente, en montant du même doigt ou par substitution lorsqu'une note se répète deux fois (Ex. 2.1).

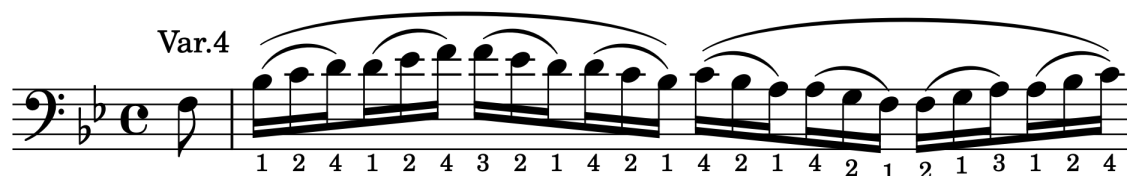
Ex. 2.1 Corette, *Méthode*, p.34



Lorsque le changement de position ne s'effectue pas sur un mouvement conjoint l'on démanche « [...] *tout d'un coup, la main revenant à sa position ordinaire (que quelques uns appellent sault de main) selon l'intervalle d'une note à une autre* »⁵⁶.

La dernière méthode, de substitution, est assez fréquente dans le répertoire, chez Boccherini ou, par exemple, à la fin de la *Méthode* de Raoul, lorsqu'il présente sa version de l'*Art de l'Archet* de Tartini pour le violoncelle. Dans l'Ex. 2.2, l'articulation des trois notes consécutives se fait par le changement de position, menant parfois à des positions quelques peu inconfortables mais créant une articulation différente que lors d'un changement d'archet.

Ex. 2.2 Raoul, *Méthode*, p.84



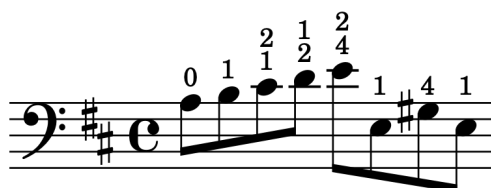
⁵⁵ Rousseau, Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, Paris: Chez la Veuve Duchesne, 1768, p.141

⁵⁶ Corette, Michel, *Méthode*, p.35

Durant la période d'expérimentation aboutissant à l'*Essai* de Duport que nous avons étudiée dans le chapitre 1, une question reste centrale concernant le changement de position avec le même doigt. Lanzetti évite systématiquement cette manière de doigter et procède à de nombreux démanchés (1-2-1-2 ou 2-3-2-3) d'une manière très similaire aux principes défendus par certains violonistes comme Leopold Mozart dans sa *Violinschule* (1756)⁵⁷. A ce propos, Robin Stowell, dans le *Cambridge Companion to the Violin*, précise que les pédagogues violonistes ne s'accordaient pas sur cette technique de démanchés conjoints et fréquents et que Geminiani ou Tessarini préféraient largement jouer 3 ou 4 notes à la suite avant de changer de position.⁵⁸

Cupis (1772) suit exactement les indications de Corette mais précise que lorsque l'on joue une liaison, on évite de démancher pendant les notes liées. Les traités anglais ne traitent pas ce sujet en particulier, jusqu'à la *Theory and Practice* de Gunn (1793). Ce dernier évite autant que possible le démanché avec le même doigt et propose ainsi toujours un doigté alternatif pour l'éviter, comme dans son exemple tiré d'une basse d'une sonate pour violon de Corelli (Ex. 2.3).

Ex. 2.3 Gunn, *Theory*, p.52



Un consensus s'établit peu à peu à ce propos afin de décider des doigtés et des liaisons. Bréval dans son *Traité* (1804) indique qu'il faut « [...] éviter le plus possible de faire deux notes de suite du même doigt »⁵⁹. Ce que confirme Duport qui va encore plus loin, dans son *Essai* (1806) et s'oppose à l'habitude de jouer deux notes du même doigt. « *Mon opinion est que cette manière est vicieuse en ce qu'elle produit un mauvais effet. Tout le monde sait que c'est le tact des doigts qui fait le perlé [sic], et certes, il ne peut y avoir de tact, quand on glisse un doigt d'un semi-ton à l'autre, car si l'archet ne saisit pas bien l'instant où le doigt a glissé pour attaquer la corde, on entend quelque chose de très désagréable.* »⁶⁰

⁵⁷ Mozart, Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, 1ère édition, Augsburg: Lotter 1756, 3ème édition, Augsburg: Lotter und Sohn 1787

⁵⁸ Stowell, Robin, "Technique and performing practice" in: Stowell, *The Cambridge Companion to the Violin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p.125

⁵⁹ Bréval, Jean-Baptiste, *Traité*, p.4

⁶⁰ Duport, Jean-Louis, *Essai*, p.17

Néanmoins, il est bien conscient du fait que dans certains passages, cela est inévitable et il développe ainsi quelques exemples qu’il considère comme des exceptions notamment dans l’Ex. 2.4 ou dans quelques autres circonstances similaires.

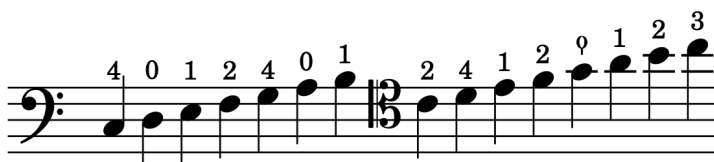
Ex. 2.4 Duport, *Essai*, p.119



Duport indique ensuite que l’on peut également jouer deux notes consécutives du même doigt, même pour des intervalles plus grands dans le but de créer un effet qu’il nomme « *porter le son* », que l’on nommera plus tard “portamento”.

Le passage aux positions du pouce est également une problématique qui verra apparaître différentes solutions techniques. Bréval ne démanche jamais directement avec le pouce et préfère démancher avec d’autres doigts avant de poser le pouce, notamment dans les gammes. En revanche, la *Méthode du Conservatoire* (1805) exactement contemporaine et également écrite à Paris, contient de nombreux exercices et gammes pour travailler le démanchement du pouce (Ex. 2.5) Il est même précisé que « *ce travail est très important et on le recommande instamment aux élèves.* »⁶¹).

Ex. 2.5 *Méthode du Conservatoire*, p.84



⁶¹ Baillot, Pierre, etc. *Méthode*, p.83

La synthèse de ces deux approches vient encore une fois de Duport qui, une année plus tard, indique que « [...] *cela dépend beaucoup de l'habitude. Il y a des personnes qui se servent plus facilement de la première manière ; d'autres qui réussissent mieux avec la seconde.* »⁶² Il précise plus loin que la manière de démancher avec le pouce directement est très avantageuse dans les tonalités comprenant les harmoniques naturelles et qu'ainsi, en plus de rendre le son « *joli* », l'on assure mieux l'intonation. Mentionnant aussi l'existence de ces deux méthodes, Dotzauer conseille, dans sa *Violoncellschule*⁶³ d'éviter les démanchés avec le pouce « [...] *quand on est accoutumé d'être assis en jouant sur un siège bas et qu'on est obligé d'en prendre un plus haut, ou quand on change un instrument petit contre un plus grand.* »⁶⁴

Bernhard Romberg (1767-1841) est considéré aujourd'hui comme le plus grand violoncelliste de la génération suivant celle des Duport. Virtuose hors-pair, il fascina ses contemporains en repoussant certaines limites techniques et en surprenant par certaines convictions esthétiques. En effet, selon Valerie Walden⁶⁵, l'une des caractéristique du jeu de Romberg était l'utilisation fréquente des quatre cordes en position du pouce, cherchant ainsi certaines couleurs sur les cordes graves jouées dans les positions du pouce et toujours à la recherche de nouvelles possibilités d'exprimer sa virtuosité. Mais Romberg fut également un pédagogue de renom tout au long de sa vie. Il enseigna quelques années au Conservatoire de Paris et eut par la suite de nombreux élèves célèbres tels que Friedrich Dotzauer ou encore Friedrich Kummer. C'est à la fin de sa vie qu'il écrit sa *Violoncellschule*⁶⁶ (1839) qui comporte quelques éléments intéressants dans le domaine du démanché. En effet, il est le premier à expliquer en détail l'action physique nécessaire à l'exécution d'un démanché réussi vers les positions du pouce : « *Il est essentiel, pour passer facilement au démanché, de placer le pouce dès la dernière note sur la touche, de manière à enlever en quelque sorte ce ton avec le pouce, si non il pourrait y avoir une lacune entre les deux tons.* »⁶⁷

⁶² Duport, Jean-Louis, *Essai*, p.28

⁶³ Dotzauer, Friedrich, *Méthode de Violoncelle - Violonzell-Schule*, Maintz: Schott Fils, 1825

⁶⁴ *Ibid*, p.33

⁶⁵ Walden, Valerie, *Hundred Years of Violoncello Playing*, p. 141

⁶⁶ Romberg, Bernhard, *Violoncell Schule*, Berlin: Trautwein 1840, version anonymement traduite : *Méthode de Violoncelle*, Paris: Lemoine 1840

⁶⁷ *Ibid* p.58

Dans un exercice, Romberg propose également de travailler des grands sauts, sans préparation et directement avec le pouce, témoignant d'une hardiesse technique remarquable. (Ex. 2.6).

Ex. 2.6 Romberg, *Violoncellschule*, p.69



Ces méthodes ne font pourtant jamais d'observations particulière sur le mouvement à suivre lors d'un démanché. La seule règle évoquée, par exemple dans la *Méthode* de Charles Joseph Lebouc (1850)⁶⁸, élève de Franchomme à Paris, est de prêter très attention à ce que le pouce gauche suive les autres doigts et garde sa position en face du 1er ou 2ème doigt dans les positions du manche.⁶⁹

Les années 1840-1880 sont centrales pour l'évolution du répertoire de violoncelle et pourtant, les méthodes et ouvrages pédagogiques publiées durant cette période ne nous apportent pas d'éléments nouveaux concernant le doigté et le démanché. C'est Davidov en 1888 qui, le premier, publie un ouvrage résolument moderne, au sens où il étudie méthodiquement toutes les différentes possibilités de positions et surtout de démanchés entre elles⁷⁰. Jusqu'ici, toutes les méthodes importantes de la deuxième partie du 19ème siècle (Carl Schröder,⁷¹ 1876, Guglielmo Quarenghi, 1877, Carlo Alfredo Piatti, 1878 ou encore Josef Werner⁷², 1880) étaient structurées à l'aide des gammes en introduisant progressivement les différentes positions, terminant par les positions du pouce. Chaque tonalité était présentée par sa gamme, puis des pièces composées pour l'occasion ou des exemples du répertoire permettent de s'y familiariser.

⁶⁸ Lebouc, Charles Joseph, *Méthode complète et pratique de Violoncelle*, Paris: Lemoine 1850

⁶⁹ *Ibid* p.19

⁷⁰ Davidov, Carl, *Violoncell-Schule*, Leipzig: Peters, 1888

⁷¹ Schröder, Carl, *Practischer Lehrgang des Violoncellspiels*, Braunschweig: Litolf, 1876

⁷² Werner, Josef, *Praktische Violoncell-Schule*, Leipzig: Carl Rühle 1880

Davidov commence par des exercices préparatoires en 1ère position avec ses extensions avant et arrière, puis en 4ème position et directement décline tous les démanchés entre ces deux positions⁷³. Il décrit quatre sortes de démanchés possibles. : avec le même doigt, avec une corde à vide entre les deux positions, lorsque le doigt de la position initiale est inférieur à la position d'arrivée et inversement. Les deux derniers cas étant les plus délicats, il propose de toujours démancher avec le doigt initial jusqu'à la nouvelle position et ensuite de poser le doigt d'arrivée comme règle de base (Ex. 2.7). Concernant les deux dernières mesures de l'Ex 2.7, Davidov remarque qu'il s'agit là des situations où l'on peut fréquemment faire exception à la règle de base et glisser directement avec le doigt d'arrivée. En effet, si l'on suit cette méthode, notamment dans la dernière mesure de cet exemple, la ligne mélodique s'en voit fortement modifiée... Il s'agit donc probablement d'une considération à but didactique afin d'intégrer correctement les déplacements.

Ex. 2.7 Davidov, *Violoncell-Schule*, p.33-34



Davidov introduit ensuite les 2èmes et 3èmes positions avec toutes leurs extensions et expose également tous les différents cas de figure de démanchés. Davidov, lui-même brillant mathématicien, ne modifie pas simplement la méthodologie de l'apprentissage des positions mais est le premier à considérer le démanché comme un sujet majeur de l'étude du violoncelle et pas uniquement une conséquence de l'existence des différentes positions. L'élève doit ainsi travailler le démanché en soi, hors de tout contexte musical, de manière purement mécanique. Carl Fuchs, alors son élève, raconte qu'alors qu'il travaillait un passage difficile d'un concerto, Davidov s'approcha et lui dit « *You waste great deal of time. Why do you keep playing the whole passage ? [Consisting of twelve notes.] If you master the two notes at the change of positions you will know the whole passage !* »⁷⁴, indiquant bien toute l'importance que Davidov accordait à cet aspect de la technique du violoncelle.

⁷³ Davidov, Carl, *Violoncell-Schule*, p.32 et suivantes

⁷⁴ Fuchs, Carl, *Musical and other recollections of Carl Fuchs 'Cellist*, Manchester: Sherratt and Hughes 1937, p.40

Le prochain chapitre de sa *Violoncello Schule* est consacré aux longs démanchés vers les positions supérieures (5-7èmes positions). Davidov conseille ici aux débutants d'être tout particulièrement attentif à la note initiale qui, selon lui est « [...] *trop fréquemment négligée ou manque de clarté. Le débutant ne pense qu'à la note d'arrivée et au long intervalle et commence le démanché alors que la note d'origine n'est pas clairement saisie. Il est alors conseillé de mettre plus de poids sur ces notes-ci plutôt que de penser au démanché jusqu'à ce qu'elle sonne clairement et même la faire durer plus longtemps que ce qui est indiqué.* »⁷⁵ Dans le morceau d'exemple suivant, Davidov explore de longs démanchés sur une seule corde (jusqu'à la septième majeure). Selon le témoignage d'Edmund van der Straeten⁷⁶, Alwin Schroeder ainsi que Julius Klengel adoptèrent également cette structure très méthodique dans leur enseignement en introduisant d'abord les différentes positions et démanchés avant de travailler les gammes comme c'était le cas systématiquement jusqu'alors.

Arthur Broadley dans ses *Chats to Cello Students* (1899) aborde l'aspect quasi psychologique du démanché. En effet il réfute l'idée que l'on prévoit et travaille un démanché de manière quasi-géographique, en mémorisant visuellement la distance à parcourir et loue la faculté du violoncelliste accompli qui n'a pas besoin de jauger par la vision avant de démancher.

« *This faculty is obtained by the wonderful connection between the fingers and arm movement, and the "ear", or more correctly, the brain. At first sight, it appears very wonderful how any given interval between two sounds may be reduced down to measurement, and have its tonal character represented by a physical movement, but with long practice the movements of the arm and fingers become so perfectly under control and work in such sympathy with the brain, that the act of conceiving the character of an interval, and its production, seems almost to be accomplished by the same brain action.* »⁷⁷

⁷⁵ Davidov, Carl, *Violoncell-Schule*, p.70

⁷⁶ van der Straeten, Edmund, *The Technics of Violoncello Playing*, London: The Strad 1905, p.99

⁷⁷ Broadley, Arthur, *Chats*, p.52

Il paraît ici évident que Broadley évoque des démanchés particulièrement grands tels qu'on les retrouve de plus en plus dans le répertoire concertant de cette époque. Concernant le placement, sans préparation d'une note dans une position peu aisée et sans repères physiques, il propose de démancher en silence avant de jouer afin d'atteindre parfaitement la note souhaitée. Ainsi, dans l'Ex. 2.8, la note à jouer est le *mi* bémol. Il pose le 4ème doigt sur le *sol*, en 4ème position, sans le jouer, puis le 1er doigt sur le *do* et est ainsi en position pour jouer le *mi* bémol.

Ex. 2.8 Broadley, *Chats*, p.54



Dans la continuation de l'enseignement très méthodique de Davidov, il nous faut évoquer le *Traité théorique et pratique du violoncelle* de Diran Alexanian. Il y explique en effet très précisément la mécanique du déplacement de la main gauche au manche. L'auteur reprend les concepts proposés par Davidov (et par Carl Flesch au violon⁷⁸) et abandonne l'idée très théorique de Davidov lorsque le doigt d'arrivée est inférieur à celui de départ. (Ex.2.7, mesures 3 et 4). Il indique que, durant le démanché, il faut rapprocher les doigts jusqu'à ce que le doigt d'arrivée remplace le doigt de départ, ce qu'il illustre dans la Fig.2.1.

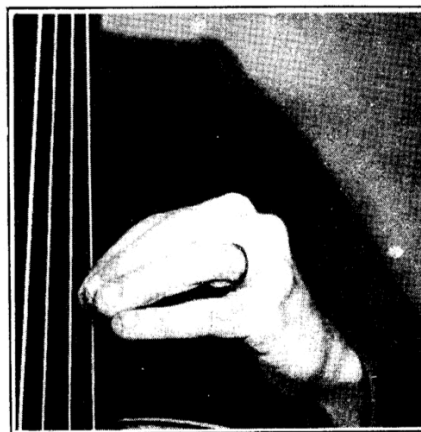
Fig. 2.1 Alexanian, *Traité*, p.53



Fig. 1.



Fig. 2.



⁷⁸ Stowell, Robin, "Technique and performance practice" p.128

Un pédagogue-violoncelliste est absolument central en France en ce début de 20ème siècle : Paul Bazelaire. Elève de Jules Delsart, lui-même élève de Franchomme, il enseignera 38 ans au Conservatoire de Paris. Il publie en 1920, *Quelques notes sur différents points importants de la Technique Générale du Violoncelle*⁷⁹ et y détaille quelques conseils, notamment sur les démanchés. Ainsi il propose de démancher de préférence sur les temps forts (ou les parties fortes des temps), entre deux liaisons, ou sur les accents rythmiques. Il change volontiers le coup d'archet pour éviter d'enchaîner deux démanchés dans un seul archet et restaure l'idée assez "classique" d'éviter un changement de position au sein d'une liaison. Sauf, bien entendu, dans le cas du portamento qu'il développe par la suite avec de nombreux exemples.

Il est intéressant en effet d'observer que, progressivement, toutes les méthodes consacrant un chapitre au démanché y ajoutent des remarques sur le portamento. Comme le dit si bien Paul Bazelaire « *Pour le doigté, l'ennemi c'est le démanché ; le collaborateur c'est la glissade.* »⁸⁰. Cette dissociation entre considération purement technique d'un déplacement d'une note à une autre et véritable outil expressif nécessaire à la palette sonore de tout violoncelliste, occupe une place centrale dans l'enseignement dès les années 1880 jusqu'aux années 1930 et sera développée dans le chapitre suivant.

⁷⁹ Bazelaire, Paul, *Quelques notes sur différents points importants de la Technique Générale du Violoncelle*, Paris: Maurice Senart 1920

⁸⁰ *Ibid* p.18

III. LE PORTAMENTO

La dichotomie décrite par Bazelaire au sujet du démanché au chapitre précédant est cruciale lorsque l'on s'intéresse de près à l'usage à la fois technique et expressif de ce déplacement. Nous verrons ainsi que les auteurs insistent beaucoup sur la nécessité de développer la conscience et la volonté de jouer ou d'éviter un portamento et de ne jamais *subir* le démanché avec comme résultat une glissade non désirée. L'évolution de l'esthétique musicale joue ici bien évidemment un rôle crucial ainsi que la nature même de l'écriture musicale, les intervalles utilisés, la prévalence du chant, l'articulation ou encore l'harmonie. Ainsi le concept même d'un démanché est incomparable entre une sonate de Lanzetti ou le concerto d'Elgar car la tension et l'espace entre deux notes y sont très différents.

Nous décrirons comme « portamento » la glissade continue ou pas que l'on joue *consciemment* entre deux notes consécutives. La grande majorité des sources traitant du portamento (aussi appelé *port-de-voix*, ou *slide*) apparaissent dans la deuxième partie du 19ème siècle dans les méthodes pour violoncelle. Celles consacrées au violon sont plus prolifiques sur ce sujet et également plus précoces. Néanmoins, il nous semble intéressant de retracer son traitement au violoncelle depuis les premières occurrences.

Avant l'établissement dans toutes les langues du terme de «portamento», il existe un florilège d'expressions, notamment ce que John Macdonald (1811) décrit comme le style enharmonique⁸¹. Il s'agirait là d'une habitude héritée des grecs anciens, utilisée à cette époque notamment par le violoniste Mestrino à Paris. L'exemple que MacDonald nous présente est en réalité tiré de la *Grande Méthode* pour violon de Michel Woldemar.⁸² Il s'agirait d'un lent glissando qui ferait entendre tous les quarts de tons entre deux notes espacés d'une tierce majeure. Selon Macdonald, « *touches of [this groaning music] are now frequently introduced by very eminent performers* »⁸³ indiquant l'évolution de l'esthétique et la généralisation de cette pratique, bien que selon Clive

⁸¹ Macdonald, John, *A Treatise*, p.40

⁸² Woldemar, Michel, *Grande Méthode ou étude élémentaire pour le violon*, Paris: Hanry ca.1800

⁸³ *Ibid* p.41

Brown, de nombreux violonistes utilisaient également abondamment cette technique dès les années 1770.⁸⁴

C'est l'*Essai* de Duport qui nous aborde le premier véritablement cette pratique. Nous avons observé dans le Chapitre 1 que l'utilisation d'un seul doigt pour deux notes consécutives divisait les auteurs au début du 19ème siècle. Duport y était farouchement opposé d'un point de vue technique, évoquant une « *manière vicieuse* ». Mais il mentionne par la suite une situation où ce démanché peut être audible. « *On peut faire, il est vrai, deux notes du même doigt, un peu lentement : on passe même d'un intervalle de tierce, de quarte, de quinte, etc. en glissant fortement le même doigt, et ceci produit un très bon effet. Cela s'appelle porter le son. Ces glissades, si j'ose m'exprimer ainsi, se font plus ou moins rapidement, servant l'expression qu'exige la mélodie, mais dans la vitesse, dont la netteté fait une grande partie du mérite, les notes du même doigt sont, à mon avis, insoutenables, en ce qu'elles s'opposent à cette netteté.* »⁸⁵

Ici, la principale condition requise pour *porter le son* est le tempo. Dans l'Ex. 3.1, il indique Adagio et met en garde contre le manque de clarté qui en résulterait dans un tempo plus rapide. Duport est en général extrêmement précis et directif mais concernant le portamento, il laisse le musicien juger quand il faut « *servir l'expression qu'exige la mélodie* » sans plus d'indication.

Ex. 3.1 Duport, *Essai*, p.17



Chez Dotzauer (1832), la glissade permet au musicien d'assurer l'intonation d'un démanché dans un « *passage embarrassant et fait, quand elle est appliquée avec goût et rarement, un très bel effet* ».⁸⁶ La mention « *rarement* » n'existe pas en allemand (il est précisé qu'il faut éviter de « *heulen* », hurler ou « *chialer* ») mais cette nécessité d'un usage parcimonieux reviendra très fréquemment au courant du 19ème siècle. Ici comme chez Duport, il distingue entre la nécessité technique de glisser entre deux notes et le véritable outil expressif.

⁸⁴ Brown Clive, *Classical & Romantic performance practice*, Oxford: Oxford University Press, 1999, p.560

⁸⁵ Duport, Jean-Louis, *Essai*, p.17

⁸⁶ Dotzauer, Friedrich, *Méthode*, pp.45-46

Romberg (1839) ne mentionne que brièvement le « *portamento di voce* », qu'il indique par une petite note barrée avant le long démanché *ré-si* (Ex. 3.2) et indique simplement que cet effet rend la note d'arrivée « *plus gracieuse* », sans plus de détail sur la vitesse, durée ou le choix d'une telle glissade. A part cet exemple, on ne retrouve, dans sa méthode, aucune autre occurrence de portamento. Cette manière de présenter le portamento à l'aide d'une petite note apparaît déjà quelques années auparavant dans la *Violinschule* de Louis Spohr (1832) ainsi que dans plusieurs de ses pièces pour violon et dans les doigtés de ses éditions.⁸⁷

Ex. 3.2 Romberg, *Violoncellschule*, p.86

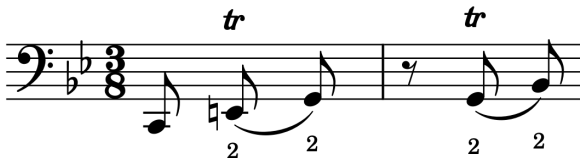


Pourquoi existe-t-il pourtant si peu de mentions dans les traités concernant le portamento en tant qu'outil expressif jusque'à la 2ème moitié du 19ème siècle, alors que les chapitres sur l'archet et ses possibilités expressives sont très fournis ? Le portamento comme le vibrato sont probablement les moyens d'expressions les plus personnels dont dispose le violoncelliste et il est en effet très délicat de les théoriser. Une autre raison réside dans la nature même du répertoire pour violoncelle. La virtuosité liée au répertoire concertant se développe avec l'arrivée des sonates de Beethoven ou Mendelssohn ainsi que des grands interprètes-compositeurs qui ont transformé la technique de jeu, comme observé dans les deux premiers chapitres. De même les doigtés en vigueur à cette époque étaient très rigoureux en terme de démanchés et favorisaient, en position du pouce, l'économie de déplacements et le jeu sur les quatre cordes, chez Romberg ou Duport, par exemple. On trouve bien entendu quelques exemples de portamentos évidents dans le répertoire mais souvent dans un contexte différent de ce que l'on observera plus tard, moins relié à la ligne mélodique ou chantée mais quasiment comme une articulation permettant de donner du relief à un passage pas forcément thématique.

⁸⁷ Brown, Clive, *Classical & Romantic Performing Practice*, p.578

Un bon exemple se trouve dans le *Trio à cordes* op.3 de Beethoven. Dans l'Ex. 3.3, il recherche à accentuer la première note de la liaison trillée (un temps faible en plus), le portamento avec 2ème doigt étant probablement accompagné d'un relâchement de l'archet.

Ex. 3.3 Beethoven, *Trio* op.3, Andante



Dans le concerto d'Anton Kraft (Ex. 3.4) publié en 1805, on y trouve un exemple avec ce portamento *ré-sol* dans le suraigu indiqué ici par la petite note, comme chez Romberg, pour donner un dernier élan à la cadence.

Ex. 3.4 Kraft, *Cello Concerto* op.4, Allegro aperto



L'édition en 1845 de l'*Introduction et polonaise brillante* op.3 par Auguste Franchomme nous apporte également quelques exemples de portamentos. Ici ils servent à relâcher la tension amenée par le *sforzando*, la 2ème note de la liaison étant en désinence (assez similaire à l'Ex. 3.3 de Beethoven).

Ex. 3.5 Chopin, *Introduction et polonaise brillante* op.3, éd. Franchomme



Ex. 3.6 Franchomme, *1er Nocturne* op.15



Mais aussi chez Franchomme, le portamento peut intensifier l'expressivité d'un passage. Dans l'Ex. 3.6, à la 2ème mesure, le *do* est une appoggiature supérieure qui varie le motif de la mesure précédente. En y ajoutant un portamento entre *si* et *do*, Franchomme rend ce petit détour mélodique encore plus expressif.

Pour revenir aux traités, un nouvel élément apparaît dans la méthode de Lebouc (1850) dans un paragraphe consacré au portamento lorsqu'il évoque les intervalles à choisir pour cet effet. « *On peut même poser en principe que plus l'intervalle est grand, plus le port de voix doit être rapide, le glissement traînant n'est bon que pour un intervalle de seconde, et pour rendre un accent plaintif.* »⁸⁸ Pour cet ami de Saint Saëns qui créera le *Carnaval des Animaux* (contenant bien entendu le fameux *Cygne*) la seconde, présente si souvent dans la résolution d'une dissonance, peut être glissée lentement, ce que l'on retrouve fréquemment dans les doigtés de son professeur, Franchomme, notamment dans *l'Introduction et Polonaise* brillante présentée ci-dessus (Ex.3.4). Pour un long démanché, il suggère de glisser avec le doigt d'arrivée. Même principe chez Hippolyte Rabaud⁸⁹ (1878), également élève de Franchomme, qui précise aussi que l'on peut faire deux portamentos de suite dans un mouvement lent mais qu'ils seraient « *d'un effet détestable dans un trait rapide* ». ⁹⁰ Par contre, pour Guglielmo Quarenghi le portamento est joué uniquement avec le doigt de départ et articulé par le doigt d'arrivée⁹¹, sans exemple ni conseil d'utilisation.

On ne peut traiter du sujet du portamento sans étudier également l'origine même de cet outil expressif : la voix humaine. En effet, il est physiquement nécessaire pour lier deux notes en chantant de « porter la voix » afin d'éviter une coupure et c'est en imitant cette liaison que l'on obtient le portamento instrumental. Charles de Bériot l'avait très bien saisi car le chapitre consacré

⁸⁸ Lebouc, Charles Joseph, *Méthode*, p.80

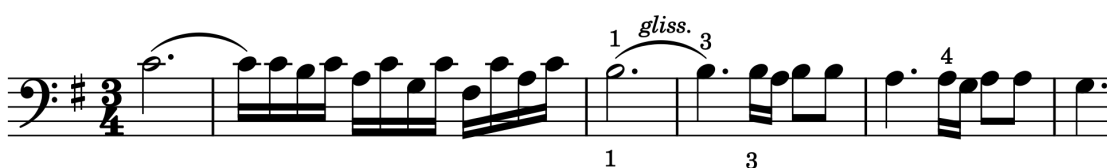
⁸⁹ Rabaud, Hippolyte, *Méthode complète de Violoncelle*, Paris: Leduc 1878

⁹⁰ *Ibid* p.24

⁹¹ Quarenghi, Guglielmo, *Metodo*, p.208

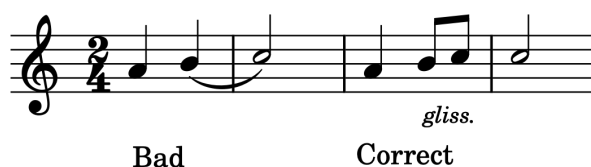
George Kennaway (2014) détaille précisément ce traitement du portamento par Grützmacher⁹³ et soutient également, en comparant les éditions de certains de ses contemporains, qu'il utilisait abondamment le portamento, beaucoup plus que les autres violoncellistes de l'école de Dresde comme Kummer, Dotzauer, Piatti, Popper ou plus tard Klengel ou Becker. On peut observer dans l'Ex. 3.8 tiré de deux éditions de la *Sonate pour viole de gambe et clavecin* BWV 1027 de J.S. Bach, un doigté typique des portamentos de Grützmacher (doigtés du haut) que Klengel (doigtés du bas) évite soigneusement.

Ex. 3.8 Bach, *Sonate pour Viole de Gambe BWV 1027, Allegro ma non tanto*



Arthur Broadley nous livre dans ses *Chats to Cello Students* (1899) un témoignage détaillé de l'utilisation du portamento⁹⁴. Selon lui, l'apprentissage des divers paramètres (quand en faire, à quelle vitesse glisser, quelle pression avec les doigts, quelle pression avec l'archet, etc.) vient de la connaissance du phrasé et de la forme musicale et surtout de l'expérience. Il ajoute que « *all this must come from natural feeling, and cannot be taught, no matter how clever the teacher or how willing the pupil* ». C'est là sûrement une des raisons du peu d'explications détaillées sur l'application pratique du portamento jusqu'à la fin du 19ème siècle. Mais la rationalisation des traités à cette époque, que nous avons observé dans les chapitres précédents, pousse les auteurs à théoriser le plus précisément possible le portamento. Ainsi Broadley en distingue deux principales catégories. Avec le même doigt d'abord, seulement pour de petits intervalles descendants (pas plus de deux tons), lors d'une cadence. Il s'oppose au portamento entre la sensible et la tonique sauf si la tonique est réarticulée clairement (Ex. 3.9).

Ex. 3.9 Broadley, *Chats*, p.60



⁹³ Kennaway, George, *Playing the Cello, 1780-1930*, London and New York: Routledge 2014, pp. 113-122

⁹⁴ Broadley, Arthur, *Chats*, pp. 57-62

Il ajoute que les démanchés couvrant des distances extrêmes peuvent être parfois joués du même doigt en prenant garde à l'archet et si le déplacement est clair et rapide. Mais il préfère pour ceux-ci la deuxième catégorie de portamentos, ceux où le doigt de départ glisse jusqu'à une note intermédiaire et le doigt d'arrivée articule la note d'arrivée, principe également décrit par Davidov.⁹⁵ Parmi d'autres types de portamentos, il mentionne la combinaison d'une glissade avec un *sforzando*, spécialité du violoniste John Dunn qui, apparemment, l'utilisait pour réveiller un public endormi ou apathique...

Van der Straeten reprend précisément les conseils prodigués par Duport exactement 100 ans plus tôt et indique que pour un portamento avec un seul doigt, c'est le tempo qui dicte la vitesse du glissando. Dans un tel cas : « *great care must be taken to guard against weak sentimentality accruing from letting the finger travel too slowly. The pace at which the slide has to be executed is ruled and modified to some extent by the tempo of the piece. In any case it must not be too slow.* »⁹⁶

Les deux éminents pédagogues, Paul Bazelaire et Hugo Becker, l'un à Paris, l'autre à Berlin publient en 1920 et 1929 leurs conseils sur les portamentos. Les deux, comme Broadley admettent que le choix ou non du portamento est une question de goût et qu'il est difficile de le rationaliser mais ils soumettent quand même quelques observations et de nombreux exemples précieux pour saisir l'esthétique de cette époque.

Comme évoqué dans le chapitre précédent, Bazelaire change volontiers de coup d'archet pour éviter d'enchaîner deux démanchés. Il recommande donc d'éviter deux portamentos à la suite et change volontiers le texte comme dans cet exemple tiré de la sonate de Rachmaninov (Ex. 3.10). On remarque ici qu'il préfère rester sur la corde de la, quitte à couper le son et réarticuler le *si* bémol aigu plutôt que de jouer le *do* dièse sur la corde de ré et rester en position.

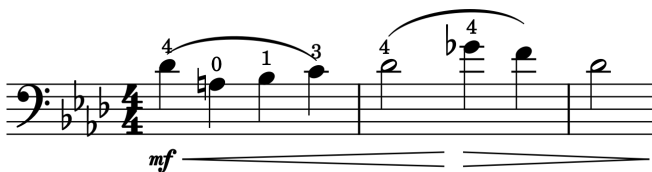
Ex. 3.10 Bazelaire, *Quelques notes*, p.21 (Rachmaninov, *Sonate* op.19, 1er mouvement)

⁹⁵ Selon Broadley, c'est Spohr qui, le premier, théorise pour le violon ce démanché.

⁹⁶ van der Straeten, Edmund, *The Technics of Violoncello Playing*, p.139

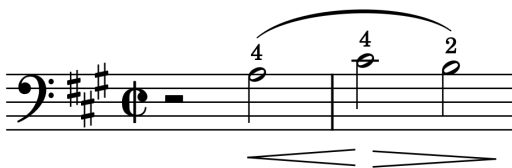
Le système qu'il développe au sujet des portamentos est basé sur la connaissance des accents expressifs d'un passage. Une fois identifiés, il propose de procéder ainsi : « *Dans la plupart des cas, le glissando part du temps fort ou de la partie forte d'un temps, aboutit au temps faible ou sur la partie faible d'un temps* ».⁹⁷ (Ex. 3.11)

Ex. 3.11 Bazelaire, *Quelques notes*, p.22 (Rachmaninov, *Sonate* op.19, 2ème mouvement)



Mais, ajoute que le contraire est possible « [...] lorsque la tête de liaison, placée sur un temps faible ou la partie faible d'un temps, repose sur un accent ou précède immédiatement un accent dont on veut souligner la valeur expressive d'une façon particulière. » (Ex. 3.12)

Ex. 3.12 Bazelaire, *Quelques notes*, p.23 (Grieg, *Sonate* op.36, 1er mouvement)



Force est de constater que les nombreux exemples et contre-exemples présentés par Bazelaire, plus que de fournir un système clair afin de s'orienter lors du choix de portamentos, aident à percevoir le *style* ou l'*esthétique* de son auteur. Il fournit une belle collection d'exemples qui sont malgré tout bien peu de choses par rapport à toutes les situations potentiellement existantes.

Hugo Becker, dans *Mechanik und Ästhetik des Violoncellospiels* (1929) consacre quelques pages à cette épineuse question⁹⁸. Il se réfère à Carl Flesch (son collègue de trio formé avec Arthur Schnabel au piano) dans sa définition des différentes sortes de portamentos, celui avec un seul doigt, le B-Portamento (*from the beginning note*) et le L-Portamento (*from the last note*), en réalité la même définition que nous avons rencontré plusieurs fois chez d'autres auteurs.

⁹⁷ Bazelaire, Paul, *Quelques notes*, pp.21-29

⁹⁸ Becker, Hugo, *Mechanik und Ästhetik des Violoncellospiels*, Wien: Universal-Edition 1929, pp. 193-197

Becker insiste tout particulièrement sur la différence fondamentale entre un glissando provoqué par un changement de position mal contrôlé et un portamento expressif. Les raisons invoquées pour un glissando non-voulu sont, selon Becker, un manque de contrôle de l'archet ou trop peu de vitesse de déplacement de la main gauche. Ses quelques règles de bases sont que le portamento s'accompagne toujours d'un diminuendo provoqué par moins de poids sur l'archet ou moins de vitesse. Contrairement à Lebouc, Becker considère que plus un démanché est long, plus le portamento doit être effectué lentement, d'où l'utilité du diminuendo correspondant. Egalement important est de ne pas faire suivre après un portamento, un autre dans la direction opposée. On peut y ajouter du vibrato « *lorsqu'il s'agit de décrire une grande passion, une douleur, une émotion profonde ou le dernier souffle vital* », évoquant ici la fin du *Don Quixote* de Strauss avec son long glissando avec vibrato sur la corde de do. (Ex. 3.13)

Ex. 3.13 Strauss, *Don Quixote* (1ère édition)



Becker propose ensuite une comparaison afin de sensibiliser l'élève (germanophone, le texte n'ayant jamais été traduit) à l'effet et la finesse du portamento. Il évoque les liaisons entre deux mots que l'on retrouve dans la langue française (*dans une maison*, entre "dans" et "une"). Les non-francophones l'omettent ou l'exagèrent, le vrai usage se situant entre les deux, comme pour le portamento, surtout celui couvrant un petit intervalle. L'on retrouve ainsi la même approche que Bériot en 1858 lorsqu'il évoque l'importance de la *Prosodie* dans ce domaine.

Le portamento descendant arrivant sur une corde à vide est considéré comme particulièrement délicat par Becker, qui note qu'il se transforme souvent en un maniérisme mais est absolument nécessaire dans certains cas, comme dans cet extrait du *Concerto* de Schumann qui sonnerait « *vraiment froid* » sans léger portamento du *sol* au *la* à vide.

Ex. 3.14 Becker, *Mechanik*, p.196 (Schumann, *Concerto* op.129, 1er mouvement)



IV. ETUDE DE CAS : *ABENDLIED*

La dernière pièce du recueil de pièces pour 4 mains op.85 de Robert Schumann, *Abendlied* a dû particulièrement fasciner la scène musicale de la fin du 19ème siècle. En témoignent les innombrables arrangements qui ont été faits, pour diverses combinaisons d'instruments. Il existe ainsi des éditions de cette pièce pour violoncelle et piano par des célèbres violoncellistes de la fin du 19ème siècle, avec doigtés et indications d'interprétations. Nous avons donc choisi cette pièce afin d'étudier le choix du doigté et les possibles portamentos suggérés. Nous nous concentrerons sur les 9 premières mesures de la pièce, déjà très riches en exemples et informations sur ce sujet.

Le caractère indiqué par Schumann est *Ausdrucksvoll und sehr gehalten* ("expressif et très retenu"), se prêtant idéalement à un tempo très lent. La pièce, en *ré* bémol majeur, consiste en une mélodie très expressive, accompagnée d'accords. Comme l'indique le titre, *Abendlied*, ("chant du soir"), il s'agit d'une chanson, ici sans parole, qui clôt ce recueil destiné aux enfants, en un moment de grande poésie. De par son tempo lent et le caractère très vocal de la ligne, il s'agit là d'un terrain très favorable à l'utilisation de cet outil expressif qu'est le portamento. Nous étudierons ainsi trois éditions historiques de cette oeuvre, celle de David Popper (1896), celle de Carl Davidov (fin 19ème siècle, date incertaine) et celle de Willem Willeke (1909).⁹⁹ Puis nous comparerons nos observations avec quelques enregistrements historiques de la première partie du 20ème siècle.

Dans les exemples ci-dessous, un portamento est indiqué par un trait de couleur. Nous avons repris la distinction théorisée par Carl Flesch et Hugo Becker. La couleur rouge désigne un glissando d'un seul doigt (que nous appellerons portamento S) la bleue, un démanché par le doigt de départ jusqu'à une note intermédiaire puis articulé par le doigt d'arrivée (portamento B) et la jaune un démanché où le doigt d'arrivée se substitue au doigt de départ et glisse jusqu'à la note d'arrivée (portamento L). Les doigtés sont ceux des éditeurs et nous avons émis pour chaque démanché l'hypothèse la plus probable concernant la présence ou non ainsi que le type de portamento suggéré par un tel doigté. Il est impossible de deviner l'intensité ou encore le soutien ou non par l'archet du mouvement de la main gauche mais certains doigtés indiquent une volonté délibérée de faire entendre un portamento expressif.

⁹⁹ Il existe d'autres éditions intéressantes par Grützmacher, Lee ou encore Gaston Borch mais transposées dans d'autres tonalités, rendant la comparaison des doigtés entre éditions difficile et peu pertinente.

Il nous faut aussi remarquer que les éditions de pièces arrangées pour violoncelle donnent plus fréquemment lieu à des doigtés plus personnels et plus extrêmes parfois. Ce phénomène est facilement observable chez Grützmacher qui est généreux de détails d'interprétations dans ses nombreux arrangements, parfois modifiant considérablement le texte d'origine mais qui est plus modéré lorsqu'il s'agit d'un concerto pour violoncelle, par exemple. La forme de la courte pièce de caractère, très en vogue à cette époque, se prête très bien aux doigtés plus personnels et également à de nombreux portamentos.

LE PORTAMENTO DANS LES ÉDITIONS

Bazelaire cite cette pièce comme une situation exceptionnelle où, en raison du tempo très lent, l'on peut considérer deux portamentos à la suite (Ex. 4.1).

Ex. 4.1 Bazelaire, *Quelques notes*, p.21 (Schumann, *Abendlied* op.85)

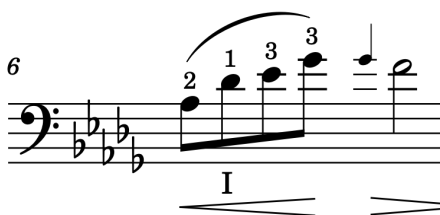


Pourtant, dans les exemples que nous étudions, Popper est le seul à proposer d'enchaîner les démanchés au début comme Bazelaire (bien que le premier intervalle *la-ré* puisse être pris dans la main en extension sans glisser). Néanmoins, il varie entre un démanché L pour la quarte et deux S consécutifs sur les mouvements conjoints (« *l'accent plaintif* » décrit par Lebouc). Notons quand même l'abondance de cet effet au tout début de la pièce (pas moins de trois notes consécutives jouées du même doigt...)

Davidov varie le type de portamento pour les levées des deux premières phrases (mes. 1-2 et 4-5). Pour la quarte, il opte pour un S, plus doux et pour la quinte, intervalle plus ouvert par essence, pour un L. Il évite aussi systématiquement d'enchaîner deux démanchés, tout comme Willeke. Ce dernier, violoncelliste néerlandais, ayant côtoyé et joué avec Brahms et Grieg, préfère les démanchés B pour les intervalles plus grands qu'une tierce, également pour les levées des mesures 1-2 et 4-5.

Dans *Abendlied*, l'on trouve plusieurs occurrences d'anticipations d'une appoggiature avec un rythme pointé ou pas, précédées d'un saut (Ex. 4.2, mes. 3, 6 et 8, toutes entre 2ème et 3ème temps) et que Schumann soutient dans l'original par un soufflet fortement expressif. Tous ces paramètres concordent pour indiquer la quasi-nécessité d'un portamento à cet endroit. Il s'agit là en effet du cas exact décrit par Broadley dans ses *Chats* lorsqu'il évoque le portamento S (chapitre 3, Ex. 3.8). Popper indique systématiquement le portamento S pour ces passages, Davidov préfère glisser sur le démanché précédant et Willeke varie entre les deux options.

Ex. 4.2 Popper, mes. 6



Pour ces trois musiciens, les démanchés sont toujours compris à l'intérieur d'une liaison, le portamento devenant un paramètre essentiel à la réussite du legato comme en témoignent les mesures 8 et 9 dans l'édition de Popper. Les liaisons de deux-en-deux comprennent chaque fois un portamento S, renforçant ainsi l'articulation. La seule exception se trouve à la mesure 8 chez Popper qui démanche dans un archet différent, en poussant avec un crescendo, afin d'accentuer encore plus l'arrivée sur le *ré* bémol, climax de ces 9 premières mesures. Cette particularité est assez fréquente dans les doigtés de Grützmacher comme le démontre très bien Kennaway dans son analyse des doigtés de l'édition de Grützmacher des sonates de Mendelssohn.¹⁰⁰ Néanmoins cette pratique demeure rare parmi les autres interprètes que nous étudions ici.

¹⁰⁰ Kennaway, George, *Playing the Cello*, pp.115-117

Un doigté très intéressant proposé par Davidov se trouve à la mesure 7 avec l'utilisation du pouce pour éviter le démanché *fa-si*. Mais la raison principale, à notre avis, est d'éviter ainsi l'utilisation de la deuxième corde sur le deuxième *fa* (ce que Popper et Willeke font) et de jouer toute cette phrase sur la première corde dans le but d'y conserver la même couleur.

Cet exemple semble anodin mais il est très typique de la différence fondamentale entre Popper et Davidov. Nous avons vu que la tradition des élèves de Romberg (école de Dresde), dont Popper fait partie¹⁰¹ favorise la position stationnaire du pouce, jouant ainsi sur plusieurs cordes avant de démancher, comme on l'observe dans de nombreux exemples de sa fameuse *Hohe Schule des Violoncellospiels* op.73. En revanche, Davidov s'intéresse de près au démanchés longs et aux portamentos et surtout, à l'unicité du son lorsque l'on joue des mélodies sur une seule corde, ce que confirme Walden.¹⁰²

¹⁰¹ Par son professeur Julius Goltermann, élève de Kummer, lui-même élève de Romberg

¹⁰² Walden, Valerie, "Technique, style and performance practice to c.1900" in Stowell: *The Cambridge Companion to the Cello*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p.188

Popper, 1896

Two staves of music in bass clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and common time. The first staff begins with a dynamic marking *p* and contains two measures of music. The first measure has a fingering of 1-4-4-4-4 and a 'V' marking above the first note. The second measure has a fingering of 1-4-4-2. The second staff begins with a measure number '6' and contains four measures. The first measure has a fingering of 2-1-3-3 and a 'I' marking below. The second measure has a fingering of 2-1-2-3-3. The third measure has a fingering of 2-1-3-3-2-2. The fourth measure has a fingering of 1-2-3-2-1 and a '3' marking below. There are double bar lines and slurs throughout the score.

Davidov, fin 19ème siècle

Two staves of music in bass clef, key signature of three flats, and common time. The first staff begins with a dynamic marking *II p* and contains two measures. The first measure has a fingering of 4-4-3 and a 'II' marking below. The second measure has a fingering of 1-1-4 and a 'I' marking below. The second staff begins with a measure number '6' and contains four measures. The first measure has a fingering of 2-1-1-4 and a 'I' marking below. The second measure has a fingering of 3-3-3. The third measure has a fingering of 2-1-2-2. The fourth measure has a fingering of 4-3-2 and a '3' marking below. There are double bar lines and slurs throughout the score.

Willeke, 1909

Two staves of music in bass clef, key signature of three flats, and common time. The first staff begins with a dynamic marking *p* and contains two measures. The first measure has a fingering of 1-4-3-4 and a 'V' marking above the first note. The second measure has a fingering of 1-1-4-2 and a 'II' marking below. The second staff begins with a measure number '6' and contains four measures. The first measure has a fingering of 2-1-3-3 and a 'I' marking below. The second measure has a fingering of 2-1-2-3-3 and a 'V' marking above the first note. The third measure has a fingering of 2-1-3-2-1-2 and a '46' marking below. The fourth measure has a fingering of 1-2-3-2-1 and a '3' marking below. There are double bar lines and slurs throughout the score.

LE PORTAMENTO DANS LES ENREGISTREMENTS

Les éditions d'*Abendlied* sont nombreuses et c'est également le cas des enregistrements durant la première partie du 20ème siècle. En effet, la durée de cette pièce (3-4min.) se prête très bien aux disques de gramophone, permettant d'enregistrer toute la pièce sur une seule face.¹⁰³ Nous avons exclus les deux premiers enregistrements qui nous sont parvenus par Anton Hekking (1910) et Joseph Press (1911) qui ne sont malheureusement pas joués dans la bonne tonalité, rendant la comparaison délicate. Nous avons retranscrit les différents portamentos joués dans ces 7 versions couvrant une période de 1920 à 1959. Les interprètes sont tous mondialement connus et proviennent d'écoles de violoncelle très différentes. Emanuel Feuermann est un bon exemple de l'école de Dresde/Leipzig, descendant de Grützmacher puis de Davidov. Pau Casals et son élève, Gaspar Cassadó, forment eux-même une école à part. Felix Salmond étudia à Londres avec William Whitehouse, élève de Piatti, puis avec Édouard Jacobs, élève de Servais. Enrico Mainardi étudia au Conservatoire de Milan et Fournier et Navarra sont des élèves du Conservatoire de Paris, respectivement de Paul Bazelaire et de Jules Loeb.

La première observation évidente concerne le nombre de portamentos. Ils diminuent drastiquement après 1945 et leur intensité (que nous n'avons pu représenter graphiquement) devient bien moindre. Chez Fournier et surtout Navarra, ils sont plus rapides et moins soutenus par l'archet, surtout les portamentos d'un seul doigt (S). La version d'Enrico Mainardi que nous avons également étudiée n'est pas dans la liste ci-dessous car elle ne possède absolument aucun démanché audible ! Il s'efforce à bannir ces effets et en revanche utilise le vibrato de manière totalement continue.

Alors que nous pensions que les éditions étudiées ci-dessus indiquaient un portamento pour le premier intervalle de la pièce, seul Feuermann (S) et Salmond (L) le rendent audible, les autres préférant l'extension. La règle d'éviter deux portamentos successifs est également respectée, à l'exception de Casals à la mesure 8, ceci étant peut être justifié par l'intensité expressive du passage, ainsi que de Feuermann au tout début, reprenant l'idée de Bazelaire présentée ci-dessus (Ex. 4.1).

¹⁰³ <https://charm.kcl.ac.uk/index.html>

Les motifs d'anticipation de l'appoggiature (mes. 3, 6 et 8) sont systématiquement soutenus par un portamento S dans les 4 versions d'avant 1945 (sauf à la mesure 3 chez Salmond). Il est intéressant de noter que dans les deux premières situations (mes. 3 et 6) le démanché est inaudible, dans les 3 versions d'après 1945.

Deux portamentos font l'unanimité parmi toutes les éditions et enregistrements (à l'exception de Mainardi). Il s'agit du démanché descendant *ré-si* à la mesure 7 et de celui ascendant, *ré-sol*, à la mesure 8. Le premier est extrêmement naturel pour plusieurs raisons. Les deux notes se trouvent à la fin d'une liaison, la première note possède un *accent expressif* (selon la terminologie de Bazelaire), il n'y a pas de changement harmonique, on le combinera aisément avec un diminuendo (comme le conseille Becker) et l'on peut saisir les deux notes suivantes dans une même position. Ces raisons en font ce que Becker appelle un démanché expressif *nécessaire* ("notwendig").

On ne retrouve jamais, dans les enregistrements, le doigté, avec utilisation du pouce, proposé par Davidov à la mesure 7. Les témoignages d'avant-guerre font volontiers entendre un portamento pour cet intervalle *fa-si* (chez Cassadó, quasiment inaudible) mais dans les 3 enregistrements tardifs, l'on préfère débiter la phrase sur la deuxième corde, ce que l'on ne retrouve absolument jamais auparavant (également pas dans les enregistrements au violon de cette pièce), témoignant ici d'un véritable changement d'esthétique. Même phénomène comparable pour les deux dernières notes de l'extrait que Navarra et Mainardi préfèrent jouer sur la corde de *ré* afin d'éviter le glissando.

Une particularité de l'enregistrement de Felix Salmond peut être observée à la mesure 8. Les quatre dernières croches sont égales, sans démanché et dans le même archet, indiquant très probablement un 4ème doigt sur le *ré* bémol et un doigté 4-3-2-1 sur ces croches. Le démanché précédant, *sol-ré*, ne pouvait donc qu'être joué avec le 4ème doigt (l'on entend d'ailleurs un changement de qualité du vibrato sur cette note, raison pour laquelle Dinan Alexanian déconseillait l'utilisation du 4ème doigt au pouce). Fournier et Mainardi ne font également pas de portamento sur ces quatre notes mais changent l'archet original, cachant ainsi le glissando.

Si l'on reprend les trois éditions et les sept enregistrements, il est intéressant de remarquer que sur seulement 9 mesures, aucun de ces violoncellistes n'utilise exactement le même doigté et les mêmes portamentos et c'est peut-être là ce qui fait la personnalité de tous ces grands musiciens...

Emanuel Feuermann, 1924 (version avec harmonium et harpe)

6

Pau Casals, 1926

6

Gaspar Cassadó, 1928

6

Felix Salmond, 1929

Two staves of musical notation in bass clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and common time. The first staff begins with a whole rest followed by a quarter rest, then a series of eighth notes with slurs and accents. A dynamic marking *p* is placed below the first measure. The second staff starts with a measure number '6' and contains a triplet of eighth notes. The notation includes various slurs, accents, and dynamic markings.

Pierre Fournier, 1958

Two staves of musical notation in bass clef, key signature of three flats, and common time. The notation is very similar to the Felix Salmond score, featuring slurs, accents, and a dynamic marking *p*. The second staff includes a measure number '6' and a triplet of eighth notes.

André Navarra

Two staves of musical notation in bass clef, key signature of three flats, and common time. The notation is similar to the previous two scores, with slurs, accents, and a dynamic marking *p*. The second staff includes a measure number '6' and a triplet of eighth notes.

Pour conclure, il nous faut absolument évoquer un enregistrement qui nous apporte un témoignage extraordinaire sur l'interprétation de la musique de Schumann et de ses contemporains : celui de la grande violoniste Marie Soldat, élève de Joseph Joachim et très admirée par Brahms.¹⁰⁴ Elle a enregistré dans les années 1920 l'*Abendlied* que son professeur, Joseph Joachim avait également arrangé pour violon et piano. Voici, ci-dessous, la retranscription, sur notre modèle pour violoncelle, de ses portamentos.

Marie Soldat (violon), années 1920

Bien entendu, les paramètres techniques du jeu de violon ne sont pas les mêmes qu'au violoncelle, mais l'on retrouve quelques choix expressifs comparables avec les violoncellistes mentionnés dans ce chapitre. Par exemple, l'affect produit par les portamentos successifs au tout début, sont semblables à ceux que l'on retrouve dans l'édition de Popper et dans l'enregistrement de Feuermann, les deux également proches des cercles d'influence de Brahms. En revanche, le portamento, très appuyé, de Marie Soldat à la dernière mesure de l'extrait, entre le *mi* et le *fa* n'apparaît chez aucun violoncelliste. Même si de nombreux traités insistent sur l'importance de dissocier le démanché purement technique d'un portamento choisi uniquement pour sa qualité expressive, hors des considérations de doigté et de situation "géographique" dans les positions, ce portamento là n'est simplement pas pratique au violoncelle (il faudrait faire une énorme extension *fa-si* avec le 1er doigt ou glisser avec le pouce entre *mi* et *fa*) et est donc évité au profit du prochain démanché, beaucoup plus adapté à la morphologie de cet instrument.

¹⁰⁴ <https://fr.mahlerfoundation.org/mahler/contemporaries/marie-soldat-roeger/>

V. CONCLUSION

L'étude d'un panel de près de 70 méthodes de violoncelle couvrant la période 1741-1944 est passionnante mais, par définition même, utopique. Les 200 ans de cette période sont d'une telle richesse musicale et la personnalité et le goût des musiciens qui la parcourent d'une telle diversité qu'il serait prétentieux de tirer des conclusions précises et définitives sur la manière dont le démanché a évolué au violoncelle. Néanmoins, nous avons pu observer quelques traits typiques d'une époque ou d'un musicien et surtout des changements dans l'esthétique et le goût musical. Est-ce que l'évolution de l'écriture musicale influence la manière de jouer ? Ou inversement ? Le développement des possibilités techniques a indéniablement ouvert de nombreuses portes aux compositeurs désireux de donner une place centrale au violoncelle dans la musique occidentale. Sans un Davidov qui, apparemment, insistait tant sur l'importance de travailler les longs démanchés sur une corde, est-ce que Elgar leur aurait donné tant d'importance dans son concerto ? Toutes ces questions demeurent ouvertes car on ne peut les réduire uniquement au jeu du violoncelle. En effet, nous avons observé également l'importance du violon sur la didactique de notre instrument et celle du chant dans le domaine du portamento.

Nous avons constaté que les auteurs ont très tôt établi comme principe de base que le démanché idéal devait être le plus silencieux possible, couplé avec un changement d'archet. Jusqu'à la fin du 19ème siècle, la tendance était aux positions du pouce stationnaires, en utilisant les 4 cordes. Puis, grâce notamment à Davidov et à son intérêt pour le travail spécifique sur le démanché, on a donné la priorité aux deux premières cordes, surtout dans un contexte mélodique. Parallèlement, depuis le début du 19ème siècle, le portamento est devenu un outil expressif central du violoncelliste. Contrairement au changement de position "technique", celui-ci donne à entendre un glissando, plus ou moins appuyé et lent, selon le contexte musical, mais toujours.

Même après l'analyse de nombreuses sources, il est parfois difficile, lors de l'étude d'une pièce, de se décider ou non pour un portamento. Néanmoins, comme le cas d'*Abendlied* l'a démontré, quelques tendances se dégagent, la méthode de Bazelaire centrée sur l'étude des accents expressifs semblant être souvent assez pertinente. La distinction entre démanché technique et portamento se fait souvent grâce à l'archet, aux choix des coups d'archet et à la variation du soutien du son, grâce au poids, de la vitesse, etc. La fréquence et l'intensité d'un portamento sont dictées par le tempo et

le caractère de la pièce et les sources vont assez unanimement dans ce sens. Au final, il a été très instructif de remarquer que chaque interprète de cette époque a sa propre appréciation concernant cet outil expressif et il s'agit pour beaucoup de démanchés d'une question de goût personnel. En revanche, le portamento est rapidement devenu obsolète dans la deuxième partie du 20ème siècle avec la volonté grandissante des interprètes de servir le texte le plus exactement possible, sans y ajouter de fioritures qui semblaient, dans le contexte artistique et socio-politique de l'après-guerre, assez dépassées. Il est intéressant de remarquer que, parallèlement à l'abandon du portamento, le glissando a commencé à être utilisé de plus en plus comme élément pas forcément expressif, mais parfois structurel, comme par exemple dans les 3èmes et 4èmes quatuors de Béla Bartók à la fin des années 1920 (Fig. 5.1).



Fig. 5.1 B. Bartók, *Quatuor No.3* (1927), partie de violoncelle (Universal Edition)

Ce travail n'a pas pour objectif de trouver une vérité ou un système absolu concernant l'utilisation du portamento mais de présenter différentes approches et usages et, peut-être, d'inspirer des réflexions sur cette richesse expressive, quelque peu négligée aujourd'hui.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

A New and Complete Tutor, London: Preston & Son 1785

New and Complete Instructions for the Violoncello, London: Goulding 1787

Alexander, Joseph, *Anleitung zum Violoncellspiel*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1802

Alexanian, Diran, *Traité théorique et pratique du violoncelle*, Paris: Mathot 1922

Aubert, Pierre-François-Olivier, *Méthode ou nouvelles Etudes pour le Violoncelle* op.11, Paris: l'Auteur 1802

Baillet, Pierre, Jean-Henri Levasseur, Charles-Simon Catel, Charles Nicolas Baudiot, *Méthode de Violoncelle*, Paris: Le Roy 1805

Baudiot, Charles, *Méthode de Violoncelle* op.25, Paris: Pleyel, 1826

Baumgärtner, Jean, *Instructions de musique théorique et pratique à l'usage du Violoncello*, La Haye: Daniel Monnier 1774

Bazelaire, Paul, *Quelques notes sur différents points importants de la Technique Générale du Violoncelle*, Paris: Maurice Senart 1920

Becker, Hugo, *Mechanik und Ästhetik des Violoncellospiels*, Wien: Universal-Edition 1929

de Bériot, Charles, *Méthode de violon* op.102, Paris: l'Auteur, 1857

Bideau, Dominique : *Grande et nouvelle méthode raisonnée pour le Violoncelle*, Paris: Naderman 1802

Borher, F., *Méthode de Violoncelle*, Paris: J. Meissonnier 1843

Broadley, Arthur, "Chats to Cello Students" in: *The Strad*, January 1899

Bréval, Jean-Baptiste, *Traité du Violoncelle* op.42, Paris: Janet et Cotelle, 1804

Bruneti, Francesco, *Metodo de Violoncello*, manuscrit, 1807 ?

Broderip & Wilkinson : *Complete Treatise for the Violoncello*, London: the Editors, ca. 1800

Chevillard, Alexandre, *Méthode Complète de Violoncelle*, Paris: J. Meissonnier 1850

Corette, Michel : *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa perfection*, Paris 1741

Crome, Robert : *The Compleat Tutor for the Violoncello*, London: C. & S. Thompson 1765

Cupis, François : *Méthode nouvelle et raisonnée*, Paris: Le Menu 1772

Davidov, Carl, *Violoncell-Schule*, Leipzig: Peters, 1888

Dotzauer, Friedrich, *Méthode de Violoncelle - Violonzell-Schule*, Maintz: Schott Fils, 1825

Duport, Jean-Louis, *Essai sur le doigté du Violoncelle*, Paris: Imbault 1805

Fröhlich, Joseph, *Violoncello-Schule*, Bonn: Simrock, 1813

Gunn, John : *The Theory and Practice of fingering the Violoncello*, London: The Author, 1ère édition 1789, 2ème édition 1793

Hardy, Henry : *The Violoncello Preceptor*, Oxford: The Author, ca.1800

Hus-Desforges, Pierre-Louis, *Méthode de Violoncelle op.56*, Paris: L'Auteur 1829

Kauer, Ferdinand, *Kurzgefasste Anweisung das Violoncell zu spielen*, Wien: Cappi 1788

Kastner, Georges, *Méthode Elémentaire pour le Violoncelle*, Paris: E. Froupenas 1844

Kummer, Friedrich, *Méthode élémentaire de Violoncelle, traduite de l'Allemand par Ad. Le Dhuy*, Paris: Richault 1839

Lanzetti, Salvatore : *Principes ou l'Application de Violoncelle*, Amsterdam: Hummel 1767

Lebouc, Charles Joseph, *Méthode complète et pratique de Violoncelle*, Paris: Lemoine 1850

Lee, Sebastian, *Méthode pratique pour le Violoncelle*, Paris: A. Aulagnier 1842

Macdonald, John, *A Treatise Explanatory of the Principles constituting the Practice and Theory of the Violoncello*, London: Ellerton & Henderson, 1811

Mozart, Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, 1ère édition, Augsburg: Lotter 1756, 3ème édition, Augsburg: Lotter und Sohn 1787

Muntz-Berger, Joseph, *Nouvelle Méthode pour le Violoncelle*, Paris: Sieber, 1800?

Peile, John, *A New and Complete Tutor for the Violoncello*, London: Goulding & D'Almaine 1819

Piatti, Carlo Alfredo, *Méthode de Violoncelle*, London: Augener & Co. 1878

Quarenghi, Guglielmo, *Metodo di Violoncello*, Milano: Editoria Musicale, 1877

- Rabaud, Hippolyte, *Méthode complète de Violoncelle*, Paris: Leduc 1878
- Rachelle, Pietro, *Breve Metodo per imparare il Violoncello*, Milan: G. Ricordi & C. 1837
- Raoul, Jean-Marie, *Méthode de Violoncelle*, Paris: Pleyel, 1802
- Reinagle, Joseph : *A Concise Introduction to the Art of Playing the Violoncello*, London: Goulding, Phipps & d'Almaine, 1800
- Romberg, Bernhard, *Violoncell Schule*, Berlin: Trautwein 1840, version anonymement traduite : *Méthode de Violoncelle*, Paris: Lemoine 1840
- Rousseau, Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, Paris: Chez la Veuve Duchesne, 1768
- Schröder, Carl, *Practischer Lehrgang des Violoncellspiels*, Braunschweig: Litolff, 1876
- Stiastny, Bernard, *Violoncell-Schule*, Mainz: Schott 1829
- van der Straeten, Edmund, *The Technics of Violoncello Playing*, London: The Strad 1905
- Tillière, Joseph Bonaventure : *Méthode pour le Violoncelle*, Paris: Bailleux 1775
- Vaslin, Olive, *L'Art du Violoncelle*, Paris: Richault 1884
- Vidal, Pablo : *Arte y Escuela del Violon=cello*, manuscrit, ca.1790
- Werner, Josef, *Praktische Violoncell-Schule*, Leipzig: Carl Rühle 1880
- Woldemar, Michel, *Grande Méthode ou étude élémentaire pour le violon*, Paris: Hanry ca.1800

SOURCES SECONDAIRES

- Brown Clive, *Classical & Romantic performance practice*, Oxford: Oxford University Press, 1999
- Fuchs, Carl, *Musical and other recollections of Carl Fuchs 'Cellist*, Manchester: Sherratt and Hughes 1937
- Kennaway, George, *Playing the Cello, 1780-1930*, London and New York: Routledge 2014
- Low, Krista, (2015), "*Down with Romanticism“?: Changing aesthetics in cello performance practice 1920-1960*, Masters of Music, University of Western Australia
- Moran, John Gregory, (2000), *Techniques of Expression in Viennese String Music (1780-1830)*, PhD, King's College, University of London

Seifert, Herbert, “Baumgartner, Johann Baptist“, in: *Grove Music Online* (visité en juillet 2022)

Stowell, Robin, “Technique and performing practice“ in: Stowell, *The Cambridge Companion to the Violin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992

Vanschewwijk Marc “Violoncello and other Bass Violins in Baroque Italy“, in: Dinko Fabris, *Gli esordi del violoncello*, Barletta: Studio Editoriale Cafagna, 2020

Venturini, Adriana Marie, (2009), *The Dresden School of Violoncello in the Nineteenth Century*, Master of Arts, University of Central Florida

Walden, Valerie, *One Hundred Years of Violoncello*, Cambridge: Cambridge University Press 1998

Walden, Valerie, “Romberg, Bernhard Heinrich“, in: *Grove Music Online* (visité en juillet 2022)

Walden, Valerie, “Technique, style and performance practice to c.1900“ in Stowell: *The Cambridge Companion to the Cello*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999

von Wasieliewski, Wilhelm Joseph, *The Violoncello and its history*, London & New York: Novello, Ewer and Co. 1894

SITES

<https://fr.mahlerfoundation.org/mahler/contemporaries/marie-soldat-roeger/> (consulté en octobre 2022)

Center for the History and Analysis of Recorded Music: <https://charm.kcl.ac.uk/index.html> (consult en octobre 2022)

PARTITIONS MUSICALES

Bach, Johann Sebastian, *Sonata à cembalo è viola da gamba* BWV 1027, Leipzig: Peters 1866 (Grützmacher) et Leipzig: Breitkopf & Härtel (Klengel)

Baumgärtner, Jean, *Fantasies pour le Violoncello*, 1790, Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Don Mus.Ms. 163

van Beethoven, Ludwig, *Triple Concerto* op.56, Wien: Bureau des Arts et d’Industrie, 1807

van Beethoven, Ludwig, *Streichtrio in Es-dur* op.3, Wien: Artaria, 1797

Chopin, Frédéric, *Introduction et polonaise brillante* op.3, Paris: Simon Richault 1845 (édition : Auguste Franchomme)

Kraft, Anton, *Cello Konzert in C-dur*, op.4, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1805

Lanzetti, Salvatore, *Six Solos for two Violoncellos or a German Flute and a Bass*, London: Walsh

Popper, David, *Hohe Schule des Violoncellospiels* op.73, Leipzig: Hofmeister 1901-05

Romberg, Bernhard, *Concerto No.2* op.3, Offenbach a/M: J. André, 1822

Schumann, Robert, *12 Klavierstücke für kleine und grosse Kinder* op.85 :

Leipzig: Breitkopf & Härtel 1887 (4 mains, Clara Schumann)

Leipzig: Schuberth & Co. 1875 (violon et piano, Joseph Joachim)

Leipzig: Rahter (violoncelle et piano, Carl Davidov)

Offenbach: Johann André 1896 (violoncelle et piano, David Popper)

New York: Schirmer 1909 (violoncelle et piano, Willem Willeke)

Strauss, Richard, *Don Quixote* op.35, Munich: Jos. Aibl Verlag 1898

ENREGISTREMENTS

Schumann, Robert, *12 Klavierstücke für kleine und grosse Kinder* op.85 : XII. *Abendlied*

- Emmanuel Feuermann, 1924, URL : https://youtu.be/i7ZYnBs_E-Q (consulté le 2 octobre 2022)
- Pau Casals, 1926, URL : <https://youtu.be/2LaVv3VnHFY> (consulté le 2 octobre 2022)
- Gaspar Cassadó, 1928, URL : <https://youtu.be/cDDAFN1GuzQ> (consulté le 2 octobre 2022)
- Felix Salmond, 1929, URL : <https://youtu.be/bu2EbvTZX5E> (consulté le 2 octobre 2022)
- Enrico Mainardi, 1952, URL : <https://youtu.be/-YZ1pdPi9uY> (consulté le 2 octobre 2022)
- Pierre Fournier, 1958, URL : <https://youtu.be/6kGDLIY5pmI> (consulté le 2 octobre 2022)
- André Navarra, 1959, URL : <https://youtu.be/w9VbXqFzQw4> (consulté le 2 octobre 2022)

- Marie Soldat, ca.1920, URL : <https://youtu.be/d2AWaNMkUNA> (consulté le 2 octobre 2022)

Einverständniserklärung

Name Egidi

Vorname Martin

Hiermit erkläre ich mich einverstanden, meine Masterarbeit, die ich zum Abschluss meines Studiums an der Schola Cantorum Basiliensis verfasst habe, im «Institutional Repository der FHNW» (IRF) zur Verfügung zu stellen.

Die Rechte am Text verbleiben bei der Autorin/dem Autor und der Schola Cantorum Basiliensis.

Ort, Datum Basel, 11.01.2024