

Henri Tricot

1864

Chez T. Lottet, Rue des Prouvaires, n° 10. Chez E. Walckiers, Rue Brecher, n° 11/12
 et chez M. Schläsinger, Rue de Richelieu, n° 97.

Marie Schläsinger

Ed. de Silys Janson

[Decorative flourish]

CATALOGUE

des Ouvrages pour la Flûte

composés par **EUGÈNE WALCKIERS.**

OUVRAGES ÉLÉMENTAIRES.

- MÉTHODE COMPLÈTE divisée en deux parties. Op. 50
- 1. 1^{re} PARTIE contient les premiers éléments. Les premiers principes. Leçons faciles et chantantes et 6 Sonnettes. 24 p.
- 2. 2^e PARTIE traite des demi-tons altérés, des Ornaments, du Double coup de langue, du Mécanisme du jeu du Grôit de l'expression, du Staccato, et contient 155 EXERCICES progressifs à vaincre toutes les difficultés. 24 p.
- PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES DE MUSIQUE 6 p.

QUINTETTI.

- 1^{er} QUINTEETTO en LA majeur pour Flûte, 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contre-Basse, ad lib. Op. 39. 12 p.

QUATUORS.

- 1^{er} QUATUOR en FA 2 mineur pour 4 Flûtes. Op. 46. 9 p.
- p. 5. Id. pour Flûte, Violon, Alto et Basse. Op. 5. 12 p.
- 4^e Id. en RÉ mineur. Op. 50. 9 p.
- p. 5. Id. pour Flûte, Clarinette, Cor et Basson, Op. 7. 12 p.
- 4^e Id. en SI b majeur. Op. 48. 9 p.

TRIOS pour 3 flûtes.

- J. 1^{er} en FA majeur. Op. 2. 7. 50.
- 2^e en RÉ majeur (facile). Op. 3. 6 p.
- 3^e en RÉ majeur. Op. 29. 9 p.
- 4^e en SI b majeur. Op. 37. 9 p.

TRIOS.

- p. 3. TRIOS pour Flûte, Clarinette et Basson, Op. 12. 12 p.
- s. 1^{er} TRIO pour Flûte, Violon et Basse. Op. 55. 9 p.

DUOS pour 2 flûtes.

- G. 1^{er} LIVRE Op. 4. 7. 50.
- J. 2^e Id. (brillants et faciles). Op. 11. 7. 50.
- F. 3^e Id. Op. 16. 10 p.
- 4^e Id. (brillants et faciles). Op. 19. 7. 50.
- S. 5^e Id. Op. 25. 9 p.
- S. 6^e Id. Op. 27. 9 p.
- Collection progressive de 9 Livres.
- A. 12 DUOS faciles. 1^{er} et 2^e Livres. Op. 55. 9 p.
- A. 6 Id. moins faciles. 1^{er} et 2^e Id. Op. 56. 9 p.
- A. 6 Id. brillants. 1^{er} et 2^e Id. Op. 57. 10 p.
- A. 6 Id. difficiles. 1^{er} 2^e et 3^e Id. Op. 58. 10 p.

DUOS pour flûte et violon.

- P. 1^{er} LIVRE 1^{er} et 2^e Livraisons. Op. 5. 7. 50.
- J. 2^e Id. Op. 8. 9 p.
- Sa 3^e Id. Op. 10. 9 p.
- J.C. 4^e Id. Op. 14. 9 p.

PIANO et FLÛTE CONCERTANS.

- J. GRANDE FANTAISIE sur des motifs de Rossini. Op. 17. 9 p.
- S. GRAND DUO Op. 24. 12 p.
- S. ALLEGRO ANBANTE et MENUET. Op. 24 bis. 7. 50.
- S. RONDO BRILLANT Op. 24 ter. 7. 50.
- S. DUO sur des motifs de Robert le Diable, par Walckiers et Walckiers 9 p.
- F. LES SOUVENIRS. 3 Duos de Brod, arrangés, chaque. 6 p.
- S. 1^{er} DIVERTISSEMENT. Op. 36. 9 p.

AIRS-VARIÉS, FANTAISIES, RONDOS, ETC.

- S. LES ŒUVRES DE MAYSEDER arrangés pour la Flûte avec accompagnement de Quatuor ou Piano 10 p.
- S. 1^{er} CONCERTINO, avec Quatuor ou Piano. Op. 28. 10 p.
- L. RONDO VILLAGEOIS, avec Quatuor ou Piano, Op. 18. 9 p.
- S. RONDO SAVOYARD, Id. Op. 20. 10 p.
- S. RONDO ESPAGNOL, Id. Op. 31. 10 p.

- P. AIR SUISSE varié, avec Quatuor ou Piano. Op. 15. 7. 50.
- S. AIR varié. Id. Op. 22. 10 p.
- S. L'ATTENTE AIR varié, Id. Op. 25. 10 p.
- T. Garde à vous de la Fiancée, AIR varié, Id. Op. 32. 10 p.
- S. 6^{es} VARIATIONS sur LA MARSEILLAISE, avec Orchestre ou Piano. Op. 41. 12 p.
- T. Id. sur Je suis Sergent du PHILTBE avec Quatuor ou Piano. Op. 44. 10 p.
- S. Id. sur le Romance de l'ÉCLAIR, Id. Op. 65. 10 p.

- J. FANTAISIE sur DI PIACERE avec Piano Op. 7. 50.
- L. Id. sur ÉCOUTE, ÉCOUTE, Id. Op. 15. 7. 50.
- S. Id. avec Quatuor ou Piano Op. 21. 10 p.
- F. Id. sur BONHEUR DE SE REVOIR Id. Op. 53. 10 p.
- T. Id. sur GUILLAUME TELL. Id. Op. 54. 10 p.
- S. Id. sur LE DILETTANTE. Id. Op. 55. 10 p.
- S. Id. sur LE SÉRMONT DES PATRONS. Id. Op. 59. 10 p.
- T. Id. sur LE CHEVAL DE BRONZE. Id. Op. 62. 10 p.
- M. Id. sur ZAMPA. Id. Op. 45. 10 p.
- S. Id. sur ROBERT LE DIABLE. Id. Op. 45. 10 p.
- T. Id. sur LE SÉRMONT. Id. Op. 51. 10 p.
- T. Id. sur LE PRÉ AUX CLERCS. Id. Op. 52. 10 p.

- T. Id. sur GUSTAVE, avec Quatuor ou Piano, Op. 55. 10 p.
- S. Id. sur LUDOVIC, Id. Op. 54. 10 p.
- T. Id. sur LÉSTOCQ, Id. Op. 59. 10 p.
- S. Id. sur LA JUIVE, Id. Op. 61. 10 p.
- T. Id. sur LE CHEVAL DE BRONZE, Id. Op. 62. 10 p.
- S. Id. sur LES HUGUENOTS, Id. Op. 64. 10 p.
- D. Id. sur LE POSTALION, Id. Op. 65. 10 p.

SONATES.

- 1^{er} LIVRE 1^{er} et 2^e Parties (faciles) Op. 30 bis. 6 p.

POUR FLÛTE SEULE.

- J. 6 AIRS CONNUS variés. Op. 9. 5 p.
- RÉCRÉATIONS MUSICALES (faciles). Op. 26. Chaque livraison. 5. 75.
- DÉLASSEMENTS DE FLÛTISTE. Solos. Avec voix. Rondos. Livraisons: 1^{er} 2^e. Op. 47. 6 p.
- S. 6 FANTAISIES sur des VALSES favorites de Vienne; 3 Suites. Op. 60. 5 p.

OPÉRAS ARRANGÉS pour 2 flûtes.

- T. LA FIANCÉE. 1^{er} et 2^e Suites, Chacune. 7. 50.
- T. GUILLAUME TELL. 1^{er} 2^e et 3^e Suites. 7. 50.
- S. LE DILETTANTE. 7. 50.
- T. FRA DIAVOLO. 1^{er} et 2^e Suites. 7. 50.
- T. LE DIEU ET LA BAYADÈRE. 1^{er} et 2^e Suites. 7. 50.
- F. LE MORCEAU D'ENSEMBLE. 7. 50.
- T. LES DEUX FAMILLES. 7. 50.
- T. LE DIABLE À SÉVILLE. 7. 50.
- M. ZAMPA. 1^{er} et 2^e Suites. 7. 50.
- T. LE PHILTRE. 1^{er} et 2^e Suites. 7. 50.
- L. ANNA BOLENA. 1^{er} et 2^e Suites. 7. 50.
- S. ROBERT LE DIABLE. 1^{er} 2^e 3^e et 4^e Suites. 7. 50.
- S. Id. (pour Flûte et Violon concertans) 1^{er} et 2^e Suites. 7. 50.
- S. LA TENTATION. 1^{er} et 2^e Suites. 7. 50.
- T. LE SÉRMONT. 1^{er} et 2^e Suites. 7. 50.
- T. LA MÉDECINE SANS MÉDECIN. 7. 50.
- T. LE PRÉ AUX CLERCS. 1^{er} et 2^e Suites. 7. 50.
- T. GUSTAVE. 1^{er} et 2^e Suites. 7. 50.
- S. LUDOVIC. 1^{er} et 2^e Suites. 7. 50.
- S. LE PROSCRIT. 7. 50.
- S. LE RÉVENANT. 7. 50.
- T. LÉSTOCQ. 1^{er} et 2^e Suites. 7. 50.
- S. LA JUIVE. 1^{er} 2^e 3^e et 4^e Suites. 7. 50.
- T. LE CHEVAL DE BRONZE. 1^{er} et 2^e Suites. 7. 50.
- S. CÔSIMO. 1^{er} et 2^e Suites. 7. 50.
- T. ACTÉON. 7. 50.
- S. L'ÉCLAIR. 1^{er} et 2^e Suites. 7. 50.
- T. LES CHAPERONS BLANCS. 1^{er} et 2^e Suites. 7. 50.
- S. LES HUGUENOTS. 1^{er} 2^e 3^e et 4^e Suites. 7. 50.

TABLE

1 ^{re} PARTIE	
Principes élémentaires de musique Page 1 jusqu'à XVIII	
Introduction	1
Origine de la Flûte. Sa structure. Manière de la monter. Ses qualités. 1 et 2	2
CHAPITRE 1 ^{er} De la tenue de la Flûte et de la position des mains et du corps	3
Section 1 ^{re} De la manière de tenir la Flûte	3
— 2 De la position de la main et du bras gauche	3
— 3 De la position de la main et du bras droit	4
— 4 Du mouvement des doigts	4
— 5 De l'Attitude	4
CHAPITRE 2 De la manière de tirer le Son, du Coup de langue et de la Respiration	5
CHAPITRE 3 Du Doigté de la Flûte	7
Tablature de la Gamme la plus facile	7
Tabl. de la Gamme Chromatique	8
Tabl. des Doigtés que l'élève ne doit employer qu'après avoir pratiqué quelquefois ceux de la Tabl. précédente	9
Remarques importantes sur l'emploi des doigtés de la dernière Tablature	10
Tablature particulière de la Flûte à patte d'Ut	12
CHAPITRE 4 Leçons préparatoires	13
Des Sons soutenus	13
De la manière d'établir le Coup de langue	13
De la Gamme chromatique	14
Des Sons aigus	15
Leçons sur les Intervalles	16
Exercices pour apprendre à se servir des Clefs	17
Des Sons filés	18
CHAPITRE 5 Du Son. Qualités qui constituent un beau Son. Moyen de l'obtenir	19
CHAPITRE 6 Leçons de Solfège appliquées à la Flûte pour apprendre la valeur des notes, des silences, du point et de la syncope dans toutes les mesures usitées	20
CHAPITRE 7 Du Coup de langue et de ses modifications	40
Des Articulations praticables sur la Flûte	41
Section 1 ^{re} De l'Articulation des groupes de 4 notes	41
— 2 De l'Articulation des Triolets	44
— 3 De l'Articulation de la mesure à $\frac{8}{8}$	45
— 4 Du Coulé-coupe	46
CHAPITRE 8 Du Phrase	47
De la Construction musicale	47
De la Respiration	50
CHAPITRE 9 Tableau des Accords parfaits et des Gammes dans tous les tons	56
CHAPITRE 10 Cinq leçons faciles de trois morceaux chacune	66
CHAPITRE 11 Six Sonatines méthodiques et progressives	73

2 ^{de} PARTIE	
CHAPITRE 1 ^{er} Des Demi-tons altérés	117
Tablature des Demi-tons altérés	118
Six leçons sur les Demi-tons altérés	120
CHAPITRE 2 Des Ornaments en général	126
Section 1 ^{re} De l'Appoggiature	126
— 2 Du Trille	150
— 3 Du Boisé ou Gruppetto	155
Tabl. des doigtés particuliers à certains Boisés	156
Cinq leçons sur les Ornaments	159
CHAPITRE 3 Du Double coup de langue	154
Leçons préparatoires	154
Des Gammes ascendantes	156
Des Gammes descendantes	156
Des Gammes ascendantes et descendantes	157
Des Traits par intervalles disjoints	158
Des Traits coulés et détachés	158
Des Gammes chromatiques	159
Des Traits propres aux instrumens à archet	159
Des Octaves	159
Des Traits commençants à contre-temps	159
Des Triolets	160
CHAPITRE 4 Du mécanisme du jeu	164
155 Exercices propres à développer le mécanisme du jeu	164
Des Gammes coulées dans tous les tons	164
Des Sons aigus	175
Des Arpèges ou des Accords boisés	175
Des Accords variés	184
Du passage des Registres	185
Des Articulations	187
Des Trilles et des Boisés	186
Gammes variées, Marches harmoniques et divers	200
CHAPITRE 5 De l'exécution en général	221
1 ^{re} partie.	
De la Notation	221
Du Son	221
Des Doigts et de la Langue	221
2 ^{de} partie.	
Du Mouvement	222
De l'Aplomb	222
Du Rythme	225
Du Phrase	225
Du Goût	224
De l'Expression et de l'Accent	224
Du Style	225
Dix leçons sur l'Accent l'Expression et le Style	250

DEUXIEME PARTIE.

CHAPITRE I^{er}

DES DEMI-TONS ALTÉRÉS.

Il existe des cas où l'oreille demande qu'un demi-ton soit plus petit; c'est lorsqu'il se trouve placé inférieurement entre deux notes semblables. Cherchant alors à se rapprocher de la note supérieure, il a besoin d'être un peu haussé.

EXEMPLE:



Les notes marquées d'un a demandent donc à être un peu plus hautes, puisque ce sont des demi-tons placés entre deux notes semblables (1).

La note sensible demande aussi à être haussée, quand elle est précédée immédiatement de la tonique et qu'elle est la dernière d'un membre ou d'une division mélodique.

EXEMPLE:



Ce besoin se fait encore sentir dans des cas semblables aux suivans:



On obtient ce résultat par un doigté particulier. (Voir la Tablature ci-après.) Ce doigté est non seulement essentiel pour la justesse; mais souvent il l'est aussi pour la facilité. Le cor et le piano lui sont très-favorables. Quand on le pique, il faut adoucir extrêmement le coup de langue; le détaché serait vicieux. On peut bien l'employer dans le forté, mais avec discernement.

Pour se convaincre combien ce moyen d'exécution satisfait l'oreille, c'est de jouer alternativement le même passage avec le doigté ordinaire et le doigté particulier.

Les demi-tons qui n'ont point de doigté particulier doivent s'altérer en serrant les lèvres et en tournant l'embouchure en dehors. Dans la vitesse, ces moyens là sont impraticables.

On ne doit point altérer les demi-tons, quand on joue à l'unisson ou à l'octave avec des instrumens qui ne peuvent employer ce moyen d'exécution.

(1) Le demi-ton peut être ou diatonique, ou chromatique, ou enharmonique.

TABLATURE

DES DEMI-TONS ALTERÉS.

Le doigté de la note qui suit le demi-ton altéré étant le même que celui de la note qui le précède, nous ne l'avons point indiqué.

On exercera les demi-tons altérés comme on a fait des clefs, page 17. Le coulé et le piano sont de rigueur. Quelques doigts, cependant, doivent être travaillés forte; nous les indiquons.

(1) (2) (5) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11)

(12) (13) (14) (15) (16)

119

REMARQUES IMPORTANTES

Sur l'emploi des doigts de la Tablature ci-contre.

- (1-18) Ce doigté peut s'employer aussi bien dans le forté que dans le piano.
- (2) Dans la lenteur, on peut employer avantageusement ces deux doigtés; le 1^{er} dans le forté, le 2^d dans le piano.
- (3) Même observation.
- (4-17) Ces deux doigtés ne sont guères praticables que lentement.
- (6) Ce doigté est trop difficile pour qu'on puisse en faire un grand usage. L'UT # est une note qu'on n'altere bien qu'à l'aide d'une patte d'UT. (Voir la Tablature de la page 12, 1^{re} partie.)
- (9-11) Voir page 10, N^{os} 6 et 7, ce que nous avons dit sur l'emploi du FA # et du SOL #.
- (12) Le 1^{er} doigté, qui est moëlleux, ne doit s'employer que dans le piano. Dans le forté, il faut lui préférer les deux autres.
- (13) Le 1^{er} doigté est facile, mais un peu defectueux; il est bon de ne s'en servir que dans la vitesse et le forté. Le 2^d lui est préférable dans le forté; le 3^e et le 4^e dans le piano.
- (14) Le 1^{er} doigté est excellent, même dans le forté. Le 2^d, qui est très-facile, peut s'employer dans la vitesse lorsque l'UT et le SI se répètent alternativement plusieurs fois. Le 3^e convient au fortissimo.
- (15) Tous ces doigtés sont très-bons. On ne se sert guère que du 1^{er} à cause de sa facilité. Dans le forté, cependant, les autres lui sont souvent préférables.
- (16) Ce doigté est assez bon. Cependant, l'UT # étant naturellement un peu haut, à peine le besoin de l'altération se fait-il sentir.
- (18) Ce doigté n'est pas très bon. Le RÉ # ne peut guère s'alterer que par la pression des lèvres.
- (19) Ces deux doigtés sont très-bons, l'un dans le piano, l'autre dans le forté.
- (20) On se sert presque exclusivement du 1^{er} doigté à cause de sa facilité; cependant dans la lenteur, les deux suivants sont meilleurs. Le dernier ne doit être employé que pianissimo.
- (25-26) Ces deux doigtés sont plutôt là par curiosité que par utilité; on ne trouve point l'occasion de les employer.

LEÇONS SUR LES DEMI-TONS ALTERÉS.

Dans ces leçons, toutes les notes à altérer seront marquées d'un petit *a* qui, n'étant accompagné d'aucun chiffre, avertira toujours d'employer le 1^{er} doigt de la case où se trouve la note à altérer dans la tablature ci-devant; $\frac{2}{3}$, voudra dire d'employer le 2^{me} doigt; $\frac{3}{5}$ d'employer le 3^{me}.

Andantino con moto $\text{♩} = 56$

1^{re} LEÇON

Allegretto $\text{♩} = 120.$

The musical score consists of six systems of staves. The first system is marked *Allegretto* with a tempo of $\text{♩} = 120.$ and begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a *Dim.* (diminuendo) marking and ends with a piano (*p*) dynamic. The third system is marked *Allegro* with a tempo of $\text{♩} = 84.$ and includes a forte (*f*) dynamic. The fourth system is marked *Allegro* and begins with a forte (*f*) dynamic. The fifth system is marked *Allegro* and begins with a forte (*f*) dynamic. The sixth system continues the *Allegro* tempo. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Andantino con moto ♩ = 100.

2^{ma} LECON

The musical score consists of eight systems of two staves each. The first system is marked with *Dol.* and *mf*. The second system has *Dol.* and *p*. The third system includes *Dim.*, *p*, *Clef*, *Con forza.*, and *Dim*. The fourth system features *f*, *a*, *3*, and *pp*. The fifth system has *f*, *a*, *2*, *p*, and *pp*. The sixth system contains *f*, *Dim*, *2*, *Dol.*, and *p*. The seventh system shows *f*, *p*, *pp*, and *a*, *2*. The eighth system includes *f*, *p*, *pp*, and *a*, *2*. The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature, with various dynamics and performance instructions throughout.

Allegro. $\text{♩} = 96.$

3^{me} LEÇON

p Sempre legato. *f*

f

p

pp *pp* *p* *f* *f* *f*

Dim..... *f* *p* *f* *f* *f*

f *f* *p* *f* *f* *f*

f *Cres*..... *f*

Andante ♩ = 50.

4^{me} LEÇON

This musical score is for a piano piece, labeled as the 4th lesson. It is written in G major (one sharp) and 6/8 time. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of ♩ = 50. The score consists of eight systems of two staves each, with a brace on the left side of each system. The music features a variety of textures, including arpeggiated chords, flowing sixteenth-note passages, and sustained chords. Dynamics range from piano (p) to forte (f). Performance instructions include 'Cres.' (crescendo), 'Dim.' (diminuendo), and 'Dol.' (dolce). There are also markings for 'a' (accents) and '3' (triplets). The piece concludes with a final chord and a fermata.

Moderato ♩ = 50

5^{me} LEÇON

The musical score consists of seven systems of two staves each, written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/8 time signature. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 50 beats per minute. The score includes various dynamic markings and performance instructions:

- System 1:** Starts with 'Dol.' (Dolce) in both staves. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment.
- System 2:** Features 'mf' (mezzo-forte) markings in both staves, indicating a change in volume.
- System 3:** Includes 'pp' (pianissimo) and 'ou a 2' (or a 2) markings, suggesting a very soft dynamic or a specific fingering.
- System 4:** Shows 'Dol.' and 'poco cres' (poco crescendo) markings, indicating a gradual increase in volume.
- System 5:** Contains 'Poco cres', 'mf', 'Dim' (diminuendo), and 'pp' markings, showing a dynamic range from mezzo-forte to pianissimo.
- System 6:** Features 'f' (forte), 'p' (piano), 'Dim', and 'pp' markings, with a 'Cres' (crescendo) marking at the end of the system.
- System 7:** Concludes with 'f', 'Dim e Rit' (diminuendo e ritardando), and 'p' markings, ending on a soft note.

121
Dans cette leçon, tous les Fa et les Sol étant altérés, nous nous dispenserons de les indiquer.

And^{no} con moto. ♩ = 66.

6^{me} LEÇON

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'And^{no} con moto' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *f* with an accent (>). It also features performance instructions such as 'Decres' (decrescendo) and 'en cedant' (decrescendo). The notation includes slurs, ties, and various accidentals (sharps and flats) for notes. The piece concludes with a final *f* dynamic marking.

This page of musical notation consists of six systems, each with two staves. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various dynamics such as *p* (piano), *ff* (fortissimo), and *pp* (pianissimo), as well as articulations like *Cres* (crescendo) and *Dim* (diminuendo). The piece features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and slurred passages. The first system begins with a *p* dynamic. The second system includes *ff* and *p* markings. The third system features *pp* dynamics. The fourth system includes *pp* and *pp* markings. The fifth system includes a *Cres* marking. The sixth system includes a *Dim* marking. The notation is densely packed with notes and rests, indicating a technically demanding piece.

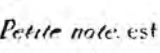
CHAPITRE 2

DES ORNEMENS EN GÉNÉRAL.

Les *Ornemens*, qui consistent en *Appoggiatures*, *Trilles* et *Brisés*, servent à la connexion plus intime des sons, à la liaison de la mélodie et, par conséquent, à la beauté de l'exécution.

SECTION I^{re}

DE L'APPOGGIATURE.

L'*Appoggiature*, ou *Petite note*, est un agrément qui s'écrit ainsi , et qui se pose au degré au-dessus ou au-dessous d'une note principale, à laquelle elle emprunte sa valeur. Posée au-dessus, elle est prise dans les cordes diatoniques du ton; posée au-dessous, elle forme constamment l'intervalle d'un demi-ton.

Les *Appoggiatures* se divisent en *longues* et *courtes*.

L'*Appoggiature longue* ou *accentuée* (1), prend la moitié de la note dont elle est suivie, quand celle-ci se divise en deux parties, comme :

Indication.



Exécution.

Devant une note pointée qui se divise en trois parties, elle en prend les deux premiers tiers. Exemple :

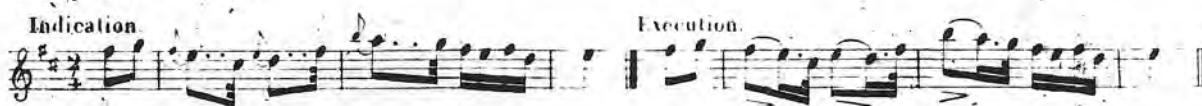
Indication.



Exécution.

Lorsqu'il y a deux points, l'*Appoggiature* prend la valeur de la note, et laisse à celle-ci la valeur des deux points.

Indication.



Exécution.

La *petite note* sert aussi à porter le son, soit en montant, soit en descendant, sur un intervalle disjoint quelconque. On la nomme alors *Port-de-voix*, (*Portamento*)

Indication.



Exécution.

(1) *Appoggiature*, en italien *Appoggiatura*, vient d'*appoggiare*, appuyer. Il faut donc appuyer un peu sur la petite note, l'accentuer; mais si l'on appuie trop ou trop peu, elle manque son effet.

Les *Appoggiatures* ne sont pas toujours écrites en petites notes, elles le sont aussi assez souvent en notes ordinaires, conformément à la division de la mesure. Il est assez difficile de les reconnaître, à ceux qui n'ont pas quelque notion de harmonie.

Le *Port-de-voix* descendant a de la grâce. L'ascendant est peut-être un peu suranne. Les bons chanteurs ont une manière de porter le son qui nous parait préférable; la voici:

Indication. Execution.

The 'Indication' part shows a single note with a slur above it, indicating the intended breath or tone. The 'Execution' part shows the same note with a more complex, flowing line of notes underneath, representing the actual performance.

On l'emploie aussi bien en descendant.

L'*Appoggiature courte* se passe rapidement, en n'enlevant presque point de la valeur de la grande note, qui reçoit l'accent. Pour distinguer cette *Appoggiature* de la précédente, on l'écrit en croche barrée.

Two staves of music. The top staff shows a sequence of notes with short, slanted eighth notes (beamed) acting as appoggiatures. The bottom staff shows the corresponding accompaniment.

Quelquefois on exécute aussi l'avant dernière mesure ainsi:

Two short musical phrases. The first shows a sequence of notes with a final note that has a short, slanted eighth note before it. The second shows a similar sequence with a different rhythmic pattern.

On peut faire une *Double appoggiature* de cette manière:

Two staves of music. The top staff shows a sequence of notes where each note is preceded by two short, slanted eighth notes. The bottom staff shows the accompaniment.

Il y a d'autres agrémens qui, sans être pour cela des *Appoggiatures*, s'écrivent en petites notes: ils se passent promptement, tantôt à la fin de la note qui les précède; comme:

Two staves of music. The top staff shows a sequence of notes with small, slanted eighth notes attached to the end of the main notes. The bottom staff shows the accompaniment.

Tantôt au commencement de celle qui les suit; comme:

Two staves of music. The top staff shows a sequence of notes with small, slanted eighth notes attached to the beginning of the main notes. The bottom staff shows the accompaniment.

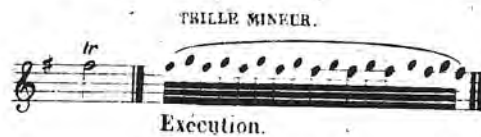
Ces agrémens ainsi que les *Appoggiatures* simples et doubles doivent toujours se couler, se lier avec la note principale.

SECTION 2^{me}

DU TRILLE.

Le *Trille* est une note qui alterne d'une manière vive et symétrique avec celle qui se trouve un degré au dessus. Il s'indique par *tr.* et se place non seulement à la fin des cadences harmoniques des traits, (1) mais aussi sur les tenues, au commencement, au milieu, à la fin des phrases de quelque genre qu'elles soient. L'usage en est si fréquent, l'effet si piquant, qu'on ne peut espérer une exécution parfaite, si l'on ne parvient à l'avoir égal, souple, vif et brillant.

Il y a deux espèces de *Trilles*. Le *Trille majeur* et le *Trille mineur*. L'un est formé d'un ton, l'autre d'un demi-ton.



Pour obtenir un beau *Trille*, il faut agiter le ou les doigts en les levant et en les baissant avec le moins de roideur et le plus d'égalité possibles, et en leur donnant de l'élan. D'abord, et assez longtemps, on l'exercera lentement; ensuite, mais seulement quand les doigts auront acquis de la souplesse et de l'égalité, on le pressera de plus en plus. On le prolongera aussi longtemps que le permettra la respiration. Le son sera égal et d'une force moyenne.

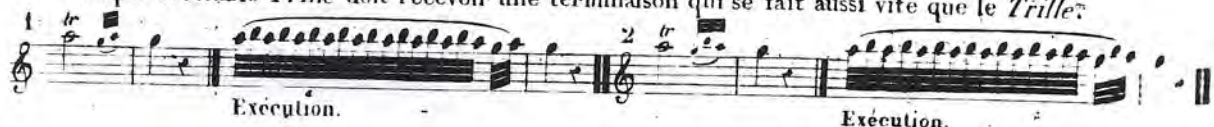
On travaillera soigneusement de cette manière tous les *Trilles* praticables sur la Flûte, dont on trouvera le doigté dans la *Tablature* ci-après.

Il y a trois manières de commencer le *Trille*: par la note principale, par la note au dessus, et par la note au dessous.



La dernière manière est la moins usitée.

Chaque véritable *Trille* doit recevoir une terminaison qui se fait aussi vite que le *Trille*.



Voici une troisième terminaison, mais qui n'est presque plus en usage:



On peut ajouter d'autres notes à la terminaison, comme par exemple:



(1) C'est parceque le *Trille* se place souvent à la fin des cadences harmoniques qu'on l'a appelé *Cadence*, terme impropre par lequel on désigne le *Trille* dans presque toutes les Méthodes.

Un *Trille* qui se prolonge sur plusieurs notes ne se termine qu'à la dernière.

On peut aussi terminer chaque note.

On peut aussi terminer chaque note.

Le *Trille* se conforme aux accidens du morceau. Si sa note supérieure éprouve un changement, il se trouve indiqué au-dessus du signe *tr*; et si la terminaison est dans ce cas, le compositeur a presque toujours la précaution de l'écrire en petites notes, devant lesquelles il met les accidens nécessaires.

Pour que le *Trille* d'un trait ait toute son énergie, il faut l'attaquer, le battre et le terminer vivement. La terminaison, qui, pour ainsi dire, fait partie du *Trille*, ajoute beaucoup à son effet.

On ne fouettera point les *Trilles* des chants, ni ceux des passages qui ne demande point de nerf.

En général, les *Trilles* des morceaux modérés et lents se battent et se terminent moins vivement que ceux des morceaux vifs et rapides. C'est là et à la fin d'un Point d'orgue final (*Cadence*) qu'une terminaison un peu lente est à sa place; elle y a de la grâce.

Quand l'enchaînement et la courte durée du trille ne permettent pas la terminaison, alors ce n'est simplement qu'une *Note trillée* à laquelle on donne aussi le nom de *Mordant*. Il doit commencer par la note principale, se battre vivement et s'attaquer le plus souvent avec hardiesse. Son signe est tr ; cependant on le désigne aussi par *tr*, mais c'est mal à propos.

Il y a une sorte de *Mordant* très-bref qui consiste en un seul battement et qu'on place sur des notes longues ou courtes; il est surtout d'un bel effet sur ces dernières. Son signe est tr ; mais sur les notes courtes, on le désigne aussi par *tr*.

On tout coulé, piano et sans fouetter.

TABLATURE DES TRILLES.

Le signe \bullet indique de ne boucher le trou qu'à moitié.
tr désigne le ou les doigts à agiter pour obtenir le *Trille*.

	Sur le RE.				Sur le MI.				Sur le FA.				Sur le SOL.				
	Min.	Maj.	Min.	Maj.	Maj.	Min.	Maj.	Min.	Min.	Maj.	Min.	Maj.	Maj.	Min.	Maj.	Min.	Maj.
1 ^{re} Tr.	[Musical notation: Treble clef, notes with trills]																
2 ^{me}	[Fingerboard diagram: 6 strings, 6 frets]																
3 ^{me}	[Fingerboard diagram: 6 strings, 6 frets]																
4 ^{me}	[Fingerboard diagram: 6 strings, 6 frets]																
5 ^{me}	[Fingerboard diagram: 6 strings, 6 frets]																
6 ^{me}	[Fingerboard diagram: 6 strings, 6 frets]																
(1)	même doigt				(1)				même doigt				même doigt				

(1) Le 1^{er} doigté, dont on se sert presque exclusivement, est un peu haut. Le 2^d, qui est un peu bas, peut aussi s'employer surtout dans la vitesse. On les corrige en les battant vivement.

(2) Ce *Trille* étant un peu haut doit être battu vivement.

	Sur le LA.				Sur le SI.					Sur l'UT.			
	Maj.	Min.	Maj.	Min.	Min.	Maj.	Min.	Maj.	Min.	Min.	Maj.	Maj.	Maj.
1 ^{re} Tr.	[Musical notation: Treble clef, notes with trills]												
2 ^{me}	[Fingerboard diagram: 6 strings, 6 frets]												
3 ^{me}	[Fingerboard diagram: 6 strings, 6 frets]												
4 ^{me}	[Fingerboard diagram: 6 strings, 6 frets]												
5 ^{me}	[Fingerboard diagram: 6 strings, 6 frets]												
6 ^{me}	[Fingerboard diagram: 6 strings, 6 frets]												
(3)	même doigt				(5)					(4)			
(4)	[Fingerboard diagram: 6 strings, 6 frets]												
(5)	[Fingerboard diagram: 6 strings, 6 frets]												

(3) Le 1^{er} doigté étant un peu haut doit être battu vivement. Le 2^d est meilleur.

(4) Inécutable sans la clef d'Ut.

(5) On ne doit guère employer ce *Trille* que dans le piano.

(6) *Trille* d'un effet désagréable. On ne doit l'employer que dans le forté, encore le moins possible.

Sur le RE. Sur le MI. Sur le FA.

	Maj.	Min.	Maj.	Min.	Maj.	Maj.	Min.	Maj.	Min.	Min.	Maj.	Min.	Maj.
1 ^{re} T.	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
2 ^{me}	tr	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
3 ^{me}	tr	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	tr
4 ^{me}	●	●	●	●	●	●	tr	●	●	tr	tr	tr	○
5 ^{me}	●	●	●	●	tr	tr	●	tr	tr	tr	tr	○	tr
6 ^{me}	●	●	tr	tr	tr	○	○	○	○	○	○	○	○
	X	tr	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	(7)				(8)				(9)		(10)		

- (7) Le 1^{er} doigté est préférable.
 (8) Même observation qu'au N^o 1.
 (9) Le 1^{er} doigté est le préférable. Le 2^d, qui est très-juste, convient surtout dans le forte. Dans un trait rapide, lorsque le Fa trillé descend au Mi \flat ou au Mi \natural , l'emploi du 3^{me} est avantageux.
 (10) Le 2^d doigté ne peut s'employer que pianissimo et quand le Fa # est note sensible.

Sur le SOL. Sur le LA. Sur

	Maj.	Min.	Maj.	Min.	Maj.	Maj.	Min.	Maj.	Min.	Min.	Maj.	
1 ^{re} T.	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	tr	
2 ^{me}	●	●	●	●	tr	tr	●	tr	tr	tr	tr	
3 ^{me}	tr	tr	tr	○	X	X	○	○	○	○	○	
4 ^{me}	●	○	○	tr	○	○	○	○	○	○	○	
5 ^{me}	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	tr	
6 ^{me}	X	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
	(11)					(12)				(13)		(14)

- (11) Le 1^{er} doigté est le meilleur, mais il est difficile. Le 2^d est très-facile, mais faible et un peu haut; il convient dans le piano. Le 3^{me} est très-bon.
 (12) Le 2^d doigté est plus juste que le 1^{er} qui est un peu haut.
 (13) Le 1^{er} doigté est le meilleur. Néanmoins, le 2^d peut s'employer dans la rapidité et le 3^{me} dans le pianissimo.
 (14) Les deux derniers ne conviennent que dans le piano.

le Si. Sur l'Ut. Sur le Re.

Min. Maj. Min. Min. Maj. Min. Maj. Maj. Min. Maj. Min. Maj.

(15) (16) (17) (18) (19) (20)

- (15) Le 1^{er} doigt convient au forté; le 3^m au piano. Le 2^d peut s'employer partout.
- (16) Le 1^{er} doigt convient au forté, le 2^d au piano et le 3^m aux deux; mais il est difficile à prendre.
- (17) Le 1^{er} est plus usité. (18) Le 2^d est le meilleur.
- (19) Le 1^{er} doit être battu vivement. Le 2^d n'est bon que lorsque le Re est note sensible.
- (20) Ces deux doigtés ne sont certainement pas parfaits; néanmoins ils ne laissent pas que d'être précieux, quand on est privé de la Clef, qui a été adaptée sur le corps du milieu pour triller le Re d'une manière irréprochable.

Sur le MI. Sur le FA. Sur le SOL. Sur le LA.

Maj. Min. Maj. Min. Min. Maj. Min. Maj. Maj. Min. Min.




(21) (22) (23) (24)

- (21) Le 2^d doigté est le meilleur. Le 1^{er} doit être battu vivement, et le dern^{er} ne peut servir que quand le Mi est note sensible.
- (22) Le 2^d doigté, malgré que le MI soit un peu haut, est préférable au 1^{er}.
- (23) Ce Trille doit être battu vivement.
- (24) Le 1^{er} doigté est très-bon pour le forté, que l'on monte au Sol, ou que l'on descende au Mi. Le 2^d doit descendre au Mi: il est avantageux en Mi mineur. Le 3^m est facile et brillant: mais comme il rend le Fa # un peu haut, on ne peut l'employer que quand ce Fa # est note sensible.

SECTION 3.^{me}

DU BRISÉ OU GRUPPETTO.

Le *Brisé*, en italien *Gruppetto*, est un agrément composé d'un groupe de trois ou quatre notes qui forment toujours une tierce mineure ou diminuée; il se met sur les notes et entr'elles; on l'exécute avec grâce, légèreté et un peu d'énergie.

Il s'exécute et s'indique de trois manières: en commençant par la note principale, ; ou par la note supérieure, ; ou par la note inférieure, . Les #, b ou ♭ accidents se mettent au dessus ou au dessous du signe, selon que la note supérieure ou inférieure se trouve altérée; et quand il y a deux altérations, elles s'indiquent au-dessus, d'après leur succession.

Par la note principale. Par la note supérieure. Par la note inférieure.



Lorsque cet agrément se place entre deux notes ou sur un point, on ne se sert que de celui qui commence par la note principale: dans le premier cas, il est composé de quatre notes; dans le second, il n'est que de trois.

ENTRE DEUX NOTES.



SUR UN POINT.



Une foule de *Brisés* seraient impraticables sans le secours d'un doigte particulier, et ce doigte est surtout nécessaire dans une exécution rapide. Une Tablature sur cette matière devient donc indispen-

TABLATURE

DES DOIGTÉS PARTICULIERS À CERTAINS BRISÉS.

Avi. Il y a dans chaque exemple une note, la principale, qui se reproduit trois fois; son doigté étant toujours le même, on ne l'indiquera qu'une fois. Les notes dont on n'indique point le doigté, se font à la position ordinaire.

Quand on trouvera ou au-dessus d'une note, cela indiquera qu'elle peut être indifféremment diésée ou naturelle.

Vite indique qu'on ne doit exécuter le Brisé sous lequel il se trouve, que dans la vitesse; *Piano*, que dans le piano, *Forté*, que dans le forté.

Les cinq premiers Brisés se font de même à l'octave.

The diagram illustrates the fingering for five broken chords (Brisés) on a 7-string instrument. It consists of a musical staff at the top and a fretboard grid below. The staff shows five measures of music, each with a broken chord. The fretboard grid has seven strings (1^{re} Tr. to 6^{me}) and seven fret positions. Fingerings are indicated by dots (filled for natural, open for diésée) and 'X' marks. Annotations include 'Synonyme' above the first and fourth chords, 'Même doigté' between the second and third, and between the fourth and fifth. 'vite.' is written below the first and fourth chords. A circled 'ou' is above the first measure. A circled '1^{re} 2^{de}' is below the fourth measure.

String	1 ^{re} Tr.	2 ^{me}	3 ^{me}	4 ^{me}	5 ^{me}	6 ^{me}	7 ^{me}
1 ^{re} Tr.	•	•	•	•	•	•	•
2 ^{me}	•	•	•	•	•	•	•
3 ^{me}	•	•	•	•	•	•	•
4 ^{me}	•	•	•	•	•	•	•
5 ^{me}	•	•	•	•	•	•	•
6 ^{me}	•	•	•	•	•	•	•
7 ^{me}	X	X	X	X	X	X	X

ou a l'octave

Synonyme.

1^{re} Tr.

2^{me}

3^{me}

4^{me}

5^{me}

6^{me}

Même doigté

1^{re} 2^e

1^{re} 2^e 3^e

1^{re} 2^e

1^{re} 2^e

2^e vite

2^e 3^e vite

2^e vite.

1^{re} Tr.

2^{me}

3^{me}

4^{me}

5^{me}

6^{me}

1^{re} 2^e

1^{re} 2^e

1^{re} 2^e 1^{re} 2^e

1^{re} 2^e

2^e vite

2^e vite.

Piano.

avec Ut vite

Piano avec Ut vite

Pianissimo.

Synonyme

1^{er} Tr.

2^{me}

3^{me}

4^{me}

5^{me}

6^{me}

Même doigté

X X

X X

X

X X X
1^{er} 2^e

X X
1^{er} 2^e

X

1^{er} forté, 2^e vite.

1^{er} forté, 2^e vite.

vite.

ou

1^{er} Tr.

2^{me}

3^{me}

4^{me}

5^{me}

6^{me}

X X X

X

X

X X X

X

1^{er} 2^e

2^e vite; alors il peut servir pour le Sol 2

vite.

avec Sol 2, vite.

avec La 2, vite.

LECONS SUR LES ORNEMENS.

APPOGGIATURES LONGUES ET COURTES.

Andante con moto. $\text{♩} = 69$

1^{re} LEÇON

The musical score consists of six systems of two staves each. The first system is marked with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction "Appoggiatures longues." followed by a "dim..." marking. The second system continues with similar phrasing. The third system is marked with "Appoggiatures courtes" and includes "Dim..." and "Dol." markings. The fourth system features a key signature change to two flats and includes a "mf" dynamic marking. The fifth system includes a "p" dynamic marking. The sixth system concludes with "Dim.", "p Cresc.", "f", "p", and "Cresc." markings. The score is filled with complex melodic lines and accompaniment, demonstrating various types of appoggiatures.

Allegro vivo. ♩ = 132

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with two staves. The tempo is marked "Allegro vivo" with a quarter note equal to 132 beats per minute. The score includes various dynamics and performance markings:

- System 1:** Starts with a piano (*p*) dynamic. Both staves feature rapid sixteenth-note passages. The first staff ends with a "Cresc....." marking.
- System 2:** Features a forte (*f*) dynamic in the first staff and a piano (*p*) dynamic in the second staff. The first staff has a "Cresc....." marking.
- System 3:** Continues with rapid sixteenth-note patterns in both staves.
- System 4:** Includes a forte (*f*) dynamic and accents (>) in the first staff.
- System 5:** Features a decrescendo (*Dim.*) marking in both staves.
- System 6:** Includes a *Dol.* (dolcissimo) marking in both staves and a piano (*p*) dynamic in the second staff.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff includes the instruction "Cresce" followed by a dotted line and "f Con fuoco." The lower staff also includes "Cresce" and "f".

Third system of musical notation, consisting of two staves. Both staves feature dense, rapid sixteenth-note passages, characteristic of a virtuosic technical exercise.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues with rapid sixteenth-note patterns, while the lower staff has a more rhythmic accompaniment. Dynamic markings "p" and "f" are present.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features rapid sixteenth-note runs, and the lower staff provides a steady accompaniment. Dynamic markings "p" and "f" are visible.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues with rapid sixteenth-note passages, and the lower staff has a rhythmic accompaniment. The system concludes with a double bar line.

This page of musical notation, numbered 11, contains seven systems of piano accompaniment. Each system consists of two staves. The notation is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of textures, including arpeggiated chords, sixteenth-note passages, and sustained chords. Performance markings include dynamics such as *mf*, *p*, and *pp*, as well as articulations like *tr* (trills), *Dim.* (diminuendo), and *Cresc.* (crescendo). Performance instructions include *Rit.* (ritardando) and *a Tempo.* (return to tempo). The piece concludes with a final system of two staves.

DOUBLES APPOGGIATURES ET AUTRES AGREMENS ECRITS EN PETITES NOTES.

Andante con moto. ♩ = 66

2^{me} LEÇON.

The musical score is written for piano and consists of eight systems of staves. The first system includes a treble and bass clef staff with a 3/4 time signature and a key signature of one flat. The tempo is marked 'Andante con moto' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The score is labeled '2^{me} LEÇON.' and begins with a piano (*p*) dynamic. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and is characterized by double appoggiaturas and other ornaments written as small notes. Dynamics vary throughout, including *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *cresc.* (crescendo), and *tr* (trills). The score concludes with a *mf* dynamic.

TRILLES.

Tempo di marcia. $\text{♩} = 6\frac{1}{2}$

5^{me} LEÇON.

f Commencant par la note memo. *p*

f *p*

f *p*

mf *p*

f *pp*

f *p* Par la note audessus. *f* *p* Par la note audessus.

f Un peu plus de mouvement. *p*

This page of handwritten musical notation consists of seven systems, each with two staves. The music is written in a style characteristic of the late 18th or early 19th century. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills, and dynamic markings. The first system shows a complex melodic line with many sixteenth notes. The second system continues this melodic line with some slurs. The third system features a prominent trill in the upper staff, marked with a 'tr' and a '2' above it, and a dynamic marking of 'f'. The fourth system has a 'molto' marking under the lower staff. The fifth system includes a 'p' marking in the upper staff and a 'tr' marking in the lower staff. The sixth system has a 'Dim' marking in the lower staff and a 'p' marking in the upper staff. The seventh system ends with a 'f' marking in the lower staff. The paper shows signs of age, with some staining and wear.

141.

Handwritten musical score for piano, consisting of seven systems of two staves each. The music is highly technical, featuring rapid sixteenth-note passages, trills, and dynamic markings. The score includes performance instructions such as "Un peu plus de mouvement" and "Et x. altéré.".

Dynamic markings: *p*, *f*, *Dim.*

Performance instructions: *Un peu plus de mouvement.*, *Et x. altéré.*

NOTES TRILLEES ET MORDANS.

All^{to} moderato 84

4^{me} LECON.

The musical score is written for piano in G major, 2/4 time, with a tempo of All^{to} moderato (84). It consists of five systems, each with two staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system also starts with *p*. The third system includes markings for *Poco cres* and *p*. The fourth system features *f*, *Dim.*, and *p*. The fifth system continues with *p*. The score includes various trill and mordent ornaments, with a specific notation marked with a circled 1.

(1) Quand la Note trillée est liée avec une note sur le même degré suivie d'un passage descendant, la note liée entre en mesure et s'accentue légèrement. Quand le passage monte, on ajoute en guise de terminaison, une note inférieure formant un ton ou un demi-ton.

f con fuoco.

f *p* *p* *p*

Rit. 1° Tempo. Dol.

p *p*

Cedez. Rall. a volontè. a Tempo.

p Poco cresc *p* Cres.

p Poco cresc *p* Cres.

f Dim.

p

Allegro scherzo.

p

p

f

f

p Léger.

p

p

ff Molto animato.

(1) Battues

Battues.

Battues

Dim.

Dim.

p *ff*

p *ff*

ff

ff

Se rez.

1

1

(1) Battre les notes, c'est-à-dire les attaquer vigoureusement comme s'il y avait une *f* sous chacune d'elles.

BRISÉS OU GRUPPETTI.

5^{me} LEÇON. Allegretto. $\text{♩} = 66$

f Commencent par la note même. Par la note adossant. *p*

Rall. Andante con moto. $\text{♩} = 84$ Dol. Dol.

Entre deux notes.

Sur le point.

Sur deux point.

Con gusto.

Allegretto. ♩=66

First system of musical notation, measures 1-4. The music is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass staff with various articulations and dynamics. A first ending bracket labeled "1^{re}" spans measures 2-4. A piano dynamic (*p*) is indicated at the end of measure 4.

Second system of musical notation, measures 5-8. The music continues with similar rhythmic patterns. A piano dynamic (*p*) is marked at the beginning of measure 5.

Third system of musical notation, measures 9-12. The music becomes more intense. A forte dynamic (*f*) is marked at the start of measure 9, followed by the instruction "Con fuoco." in measure 10. A piano dynamic (*p*) is marked at the end of measure 12.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The music features a first ending bracket labeled "8^{ve}" in measure 14. A piano dynamic (*p*) is marked at the beginning of measure 13 and again at the end of measure 16.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The music is marked "1^o Tempo" at the end of measure 17. A first ending bracket labeled "8^{ve}" spans measures 18-20.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The music is marked "Poco *p*" at the beginning of measure 21. It includes dynamic markings: *pp* in measure 22, *p* in measure 23, and *pp* in measure 24. The instruction "Par la note audessus." is written above the staff in measures 22 and 24, and "Par la note audessous." is written below the staff in measures 23 and 24.

ff Con fuoco.
ff *ff*

Dim... *Dim...*

Poco rit..... *1° Tempo.*
p *p* *p*

p *p* *p*

p *p* *p*

mf *p* *p* *Perd.....*

(1) Dans le Piano, il sera bien d'ouvrir la clef de Sol # pour hausser le Si (1^{re} Octave), qui est un peu bas

CHAPITRE 5.

DU DOUBLE COUP DE LANGUE.

Le *Double coup de langue* se forme de deux articulations différentes qu'on répète alternativement, ce qui donne à la langue une grande agilité.

Plusieurs syllabes servent à son exécution: *Dou Gue, Dou Gou, De Gue, Deu Gue, Te Que, Tu Te, Tu Te I, Ti Te I, Tut Le*, (prononcé à l'anglaise.), *De Re, Deu Reu, Dou Rou, Du Ru* (1).

Les Allemands se servent beaucoup de *Ti Te I*, les Anglais de *Tut Le*, et les Français de *Dou Gue, Dou Gou, De Gue*. M. DROUET emploie *Deu Reu* (2).

Parmi toutes ces syllabes, nous choisirons *De Gue* pour établir le *Double coup de langue*. Mais pour qu'il acquière beaucoup de netteté et de brillant, il faut d'abord le travailler un peu lentement, d'une manière sèche et dure, en articulant *Te Que* (3) énergiquement et du bout de la langue (4).

Avant d'essayer la leçon suivante, on devra prononcer plusieurs fois *Te Que* ou *Téké* sans la Flûte.

LEÇONS PRÉPARATOIRES.

1^{re} Leçon  Ainsi de suite.

Dès le premier *Te Que*, on s'apercevra que le *Que* est plus faible que le *Te*: la difficulté consiste à donner à ces deux syllabes la même force et la même nuance (5). On y parvient en articulant fortement le *Que*, qu'il faut travailler séparément comme on a fait du simple coup de langue, page 15. Cet exercice est aride, mais utile.

On fera bien attention de ne point traîner les *Que*.

2^{me}  Ainsi de suite.

On exercera ainsi toutes les notes de la deuxième octave. Il en sera de même des trois leçons suivantes.

(1) Toutes ces couples de syllabes ne servent qu'imparfaitement à indiquer deux mouvemens différens de la langue; l'articulation d'aucune syllabe ne peut rendre exactement, cet effet. On doit se rappeler ce qui a été dit du coup de langue page 5, note 4.

(2) Comme il faut articuler l'*R* sans roulement, c'est-à-dire, d'un seul mouvement de langue, *Deu Reu, De Re, Dou Rou*, ne conviennent point aux personnes qui grasseyent.

(3) *Te Que* ne diffère de *De Gue* que par plus d'énergie.

(4) Pour parvenir promptement à posséder le *double coup de langue*, il faut s'en occuper incessamment. Il n'est pas nécessaire pour cela d'avoir toujours la flûte à la bouche; on peut l'exercer avec fruit, en prononçant *De Gue* facilement et avec beaucoup de vivacité.

(5) Si, dans le commencement, ces deux syllabes ont un effet différent, qu'on ne s'en tourmente point; peu à peu elles se fondront ensemble et finiront par avoir la même nuance.

5^{me} Te que te te que te te que te te que te Ainsi de suite

4^{me} Te que te que te te que te que te te que te que te Ainsi de suite

3^{me} Te que te que te que te te que te que te que te te que te que te que te Ainsi de suite

(1) 6^{me} Te que te te que te te que te que te te que te te que te te que te que te te que te que te que te que te

7^{me} Te que te

8^{me} Te que te que te que te que te que te que te que te que te

On peut répéter plusieurs fois de suite la première mesure.

Après s'être exercé quelque temps sur les leçons précédentes, ainsi que nous l'avons dit, (modérément et avec un peu de dureté,) on s'y exercera de nouveau en cherchant à presser de plus en plus; mais alors le coup de langue, selon qu'on va plus ou moins vite, demande à être plus ou moins adouci (2). Toutefois, il doit toujours être net et brillant. On articulera *De Que* et non plus *Te Que*, qui ne permet point d'aller vite, et qui, par conséquent, ne peut servir qu'à apprendre à disséquer le *Double coup de langue*. On exercera aussi les leçons précédentes dans la première octave, où le *Double coup de langue* est plus difficile et moins brillant.

1^{re} REMARQUE. Quand on sera parvenu à exécuter ce *coup de langue* très-rapidement, il ne faut pas dédaigner de le retravailler parfois un peu lentement, bien détaché, et avec mordant. Sitôt qu'on s'aperçoit de quelque paresse dans la langue, il faut se servir de ce moyen: le remède est efficace.

2^{me} REMARQUE. On ne possède bien le *Double coup de langue* que lorsque l'effet s'en confond avec celui du coup de langue ordinaire; il n'en doit différer que par sa brillante rapidité. Mais bien que ce *coup de langue* s'emploie principalement dans la vitesse, encore est-il indispensable de s'en rendre tellement maître, qu'on puisse aussi l'exécuter purement d'un mouvement modéré, ce qui est difficile. Plus cet étonnant coup de langue va vite, plus il est facile.

(1) Les divisions mélodiques qui composent cette leçon et la suivante devront être exercées séparément.
(2) Ainsi que le simple coup de langue, le *Double* est susceptible de modifications, puis qu'il est possible de l'adoucir plus ou moins.

DES GAMMES ASCENDANTES.

La 1^{re} est en sol majeur, et le double croche ne finit que par la 4^{me} double croche.

9^{me} 
te de que de que de que de

10^{me} 
te de que de que de que de que de que de

11^{me} 
te de que de que

12^{me} 
te de que de que

DES GAMMES DESCENDANTES.

13^{me} 
te de que de que de que

On ne saurait trop répéter cette leçon, qui est une des meilleures pour délier la langue.

14^{me}

15^{me}

16^{me}

Musical notation for exercises 14, 15, and 16, each consisting of two staves of sixteenth-note patterns in G major.

DES GAMMES ASCENDANTES ET DESCENDANTES.

17^{me}

Musical notation for exercise 17, a single staff of sixteenth-note patterns in G major.

18^{me}

Musical notation for exercise 18, a single staff of sixteenth-note patterns in G major.

19^{me}

Musical notation for exercise 19, consisting of five staves of sixteenth-note patterns in G major.

DES TRAITs PAR INTERVALLES DISJOINTS.

20^{me} *Difficile.*

21^{me} *Difficile.*

22^{me} On fera bien sentir la syllabe Gue.
de gue

Ce genre de trait est d'autant plus favorable au *Double coup de Langue*, qu'il peut s'exécuter aussi bien *Moderato* que *Presto*. Assez communément, il est indiqué coulé de deux en deux, mais on peut heureusement lui substituer le tout détaché, qui a bien plus de netteté et de brillant.

23^{me}

Ce trait est d'un effet piquant, surtout dans la vitesse. On peut aussi le rendre très bien, en coulant les deux premières de chaque groupe.

24^{me} de de gue

25^{me}

26^{me} *Difficile.*
de de gue
te de gue

DES TRAITs COLLES ET DÉTACHÉS.

27^{me} de de gue de de gue de de gue

28^{me} de de gue

REMARQUE. Dans les *Allegro* à 6, l'emploi du *Double coup de Langue* est très avantageux.

DES GAMMES CHROMATIQUES.

Les Gammes chromatiques étant difficiles à détacher nettement, on ne les exercera que lorsqu'on sera bien maître de son coup de langue.

Avant de jouer en entier les deux leçons suivantes, il faut d'abord les travailler en montant, ensuite en descendant.

21^{me} 

plus difficile qu'en montant

On travaillera aussi cette leçon dans la 1^{re} Octave.

30^{me} 

DES TRAITES PROPRES AUX INSTRUMENTS À ARCHET.

Avec l'aide précieux du *Double coup de Langue*, ce genre de trait, qui paraissait n'appartenir qu'aux instruments à archet, se rend d'une manière magique: le *Double coup de Langue* semble y défier le brillant archet du violon. Dans l'extrême vitesse, on adoucit beaucoup le coup de langue.

31^{me} 

Même observation

32^{me} 

33^{me} 

de gue de de gue

34^{me} 

de gue de gue

35^{me} 

36^{me} 

Ce genre de trait est d'un meilleur effet, quand on coule les deux premières notes de chaque groupe.


DES OCTAVES.

Les traits en octaves sont surtout favorables au *Double coup de Langue*, quand la 1^{re} note est la note haute. Néanmoins, on peut aussi les rendre de l'autre manière; mais l'exécution en est plus difficile.

37^{me} 

DES TRAITES COMMENÇANT À CONTRE-TEMPS.

Quand un trait commence par la note pair, c'est-à-dire, à contre temps, cette note se détache par le *Double coup de Langue* ne commence que sur la suivante:

38^{me} 

de gue de gue de gue de

de de gue de gue de

Remarque. Le *Double coup de Langue* ne doit jamais être fait à contre-temps: la 1^{re} syllabe s'articule toujours sur la partie forte du tems, la 2^{me} sur la partie faible

DES TRIOLETS.

Les *Triolets* sont un peu plus difficiles à détacher que les groupes de nombre pair. Cela provient de ce que la première note de chaque temps est articulée tantôt avec *De*, tantôt avec *Gue*; il en résulte un certain embarras qui tend à détruire leur caractère, en les faisant confondre avec les groupes de nombre pair, ou avec les doubles croches du $\frac{6}{8}$, ou encore avec les *Sixtolets*.⁽¹⁾ Un exercice consciencieux de quelques semaines fait disparaître toute gêne; mais il est urgent de le prendre d'abord modérément et en fouettant bien tous les temps, surtout ceux articulés avec *Gue*.

39^{me} 

40^{me} 

41^{me} 

42^{me} 

43^{me} 

44^{me} 

Il y a une autre manière de détacher les *Triolets* avec le *Double coup de langue*: elle consiste à ar-

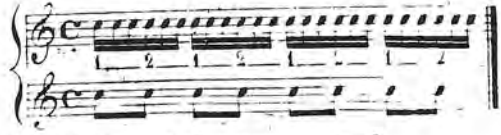
ticular *De gue de de gue de de*, et quoiqu'elle ait moins d'agilité que la première, ce qui provient de deux mouvemens semblables de suite, *De De*, que la langue est obligée de faire, elle ne laisse pas que d'être d'un effet fort piquant. On a sans doute remarqué que la 1^{re} note de chaque temps est articulée avec la bonne syllabe (*De*).

45 

On s'exercera ainsi sur les leçons 40, 41, 42, 43, et 44.

(1) Les *Sixtolets* sont des groupes de six notes qu'il ne faut pas confondre avec les *Triolets* groupés par six: les uns se scandent de deux en deux notes, les autres de trois en trois.

SIXTOLETS 

TRIOLETS 

Les *Sixtolets* ne présentent pas plus de difficulté au *Double coup de langue* que le $\frac{6}{8}$

CHAPITRE 4

DU MÉCANISME DU JEU.

Le Mécanisme du jeu, qui comprend tout ce qui a rapport au son, aux doigts et aux coups de langue, est d'une importance telle, qu'il doit être l'objet assidu de l'étude de l'élève, dont tous les efforts doivent tendre à le perfectionner.

Après avoir donné à cet égard toutes les notions nécessaires, il reste à fournir des morceaux propres à en assurer le développement.

135 EXERCICES PROPRES À DÉVELOPPER LE MÉCANISME DU JEU.

DES GAMMES COULÉES.

Les *Gammes*, étant la clef du mécanisme du jeu, doivent attirer toute l'attention de l'élève. C'est principalement par elles qu'il obtiendra un beau son, une flexibilité de lèvres qui lui permettra d'exécuter toutes les nuances, des doigts souples et agiles, et, comme complément indispensable d'un mécanisme parfait, de l'égalité dans le son et dans les doigts.

Après s'être exercé un peu lentement sur les *Gammes*, quand on en sera bien sûr, on les pressera de plus en plus.

Avis. Cette remarque étant applicable à presque tous les exercices suivans qui ne portent pas d'indication de mouvement, nous la mentionnons une fois pour toutes.

Les *Gammes* se nuancent ainsi:  en évitant soigneusement de faire monter le son

en enflant, de le faire baisser en diminuant, et de trop forcer les sons aigus, qui, pour avoir quelque chose de l'harmonica, doivent être vibrans, mais moëlleux. Nous faisons cependant observer que l'usage trop fréquent de cette manière de nuancer a le double inconvénient de nuire et à la plénitude des sons graves et au moëlleux des sons aigus.

Elles peuvent aussi se nuancer de la sorte:  Mais, à notre avis, la meilleure

manière est de les exercer sans aucune nuance, d'une force ou d'une douceur égale sur tous les points. C'est, on le sent bien, le moyen le plus sûr d'obtenir une égalité de son parfaite. On en les travaillera ainsi ou forté, ou piano, ou mezzo forté, ou pianissimo; mais, afin d'acquérir un son plein, on s'occupera beaucoup plus du forté; dans la vitesse, cependant, on n'emploiera que le mezzo forté ou le piano.

Un bon exercice, c'est de faire chaque groupe une fois forté et une fois piano, ou vice versa; mais qu'on prenne garde de baisser dans le piano.

Quand on est bien sûr du doigté d'une *Gamme*, on peut bien s'en tenir aux groupes de deux octaves ou plus; mieux que cela, il y a dans chaque *Gamme* une couple de groupes qui contiennent, si non tous les autres, au moins ce qu'offre la dite *Gamme* de difficulté; eh bien, c'est à ces groupes là qu'il faut s'attacher.

Excepté dans la vitesse, où, afin de joindre les groupes, on doit respirer le moins souvent possible, on mettra entre chaque groupe une séparation qui servira à aspirer à son aise.

Il n'y a point d'inconvénient à allonger un peu la première note de chaque groupe.

A moins qu'il n'y ait un nota qui en ordonne différemment; on ne se servira point de position allérée.

A l'exception des notes sur lesquelles la clef de RE # a une influence marquée, on l'emploiera arbitrairement. Dans les deux premiers groupes du N^o I, par exemple, on ne la prendra point; dans le 3^me on la gardera ouverte jusqu'au RE; bref, on ne consultera là dessus que le plus ou le moins de facilité.

En RE majeur.

1

Dans la vitesse, avec 2, 3, 4, et 5 dièses, tous les Fa des deux 1^{res} octaves se feront sans clefs; sont exceptés ceux commençant un groupe.

2

3

4

5

à exécuter

1 (bis)

Exercise 1 (bis) consists of five staves of musical notation. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation features continuous sixteenth-note runs, each phrase being slurred together. The first four staves each contain two phrases, while the fifth staff contains a single, longer phrase. The runs ascend and then descend across the staves.

En SOL majeur.

2

Exercise 2 consists of four staves of musical notation, each starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation features continuous sixteenth-note runs, each phrase being slurred together. The first three staves each contain two phrases, while the fourth staff contains a single, longer phrase. The runs ascend and then descend across the staves.

Parce que le Fa est ici note sensible, on le fera altéré* (Tablature page 9, case 6 pour le Fa ♯ de la 2^e Octave, et case 16, 3^e position pour celui d'en haut)

*Ce Fa exige la position ordinaire, c'est-à-dire, celle avec les 2^e ch. f.

*On peut ajouter ici le groupe du Si. * position ordinaire.
Même observation pour l'exemple suivant.

2 (bis)

En UT majeur.

3

Tous les Fa des deux 1^{res} octaves avec la clef de Fa et celle de Ré². *Avec la petite patte, on ne commencera que de ce groupe.

à exercer.

patte d'Ut.

Petite patte

3 (bis)

Musical notation for exercise 3 (bis) consisting of six staves. The first five staves show a continuous sequence of notes with slurs and accents. The sixth staff is divided into two parts: the left part is labeled 'patte' and the right part is labeled 'petite patte'.

Avec la petite patte, on ne commencera que de ce groupe.

Ce groupe se joint à l'avant dernier pour n'en faire qu'un

En LA majeur.

Musical notation for exercise 4 in A major, consisting of four staves. The first staff is marked with a '4' and shows a sequence of notes with slurs. The second and third staves continue this sequence. The fourth staff is labeled 'A exercer' in a box. Below the main notation is a single staff with a different sequence of notes.

4 (bis)

En MI majeur.

5

5 (bis)

5 (ter)

Two staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff is labeled '5 (ter)'. It contains two measures of music, each with a slur over a series of sixteenth notes that ascend and then descend. The second staff continues this pattern with two more measures.

En SI majeur, synonyme d'Ut b majeur. (Sept bémols)

6

Two staves of musical notation in B major (two sharps). The first staff is labeled '6'. It contains four measures of music, each with a slur over a series of sixteenth notes that ascend and then descend. The second staff continues this pattern with four more measures.

à exercer

A single staff of musical notation in B major, showing a slurred sixteenth-note pattern that ascends and then descends.

6 (bis)

Three staves of musical notation in B major. The first staff is labeled '6 (bis)'. Each of the three staves contains two measures of music, each with a slur over a series of sixteenth notes that ascend and then descend.

A single staff of musical notation in B major, showing a slurred sixteenth-note pattern that ascends and then descends.

En FA \natural majeur, synonyme de Sol \flat majeur. (Six bémols)

7

Inévitable sans la double clef de Fa

à exercer

7 (bis)

En FA majeur.

8

à exercer

à exercer

à exercer

8 (bis)

8 (ter)

En Si b majeur.

9

Dans les Guittes ascendantes, avec 2, 3 et 4 hémois, on prendra le Fa de la 1^{re} et 2^{de} octaves à la position dite la fourche. (Tabl: page 9, case 1. Voir aussi la 1^{re} remarque de la page 10)

9 (bis)

En MI \flat majeur.

10

10 (bis)

10 (ter)

à exercer.

This page contains a guitar exercise in E-flat major, labeled 'En MI \flat majeur'. The exercise is presented in three variations: '10', '10 (bis)', and '10 (ter)'. Each variation consists of two staves of music. The first staff of each variation shows a melodic line with slurs and a dotted line indicating a 'TARDER' (delay) section. The second staff shows a bass line with a dotted line indicating an 'à exercer' (exercise) section. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The exercise involves ascending and descending runs of notes, often with slurs and accents.

En LA \flat majeur.

11

à exercer.

à exercer.

11 (bis)

à exercer.

En RE \flat majeur, synonymie d'Ut \sharp majeur. (Sept dièses)

12

In second dite sans la double clef de Fa.

Avec la petite patte, on ne commence pas que de ce grappe.

à exercer.

Patte d'Ut

Petite patte.

12 (bis)

Avec la petite patte, on ne commencera que de ce groupe.

Patte d'Ut. Petite patte.

Ce groupe se joint à l'avant dernier pour n'en faire qu'un.

Gamme Chromatique.

13

A exercer aussi à l'ave.

13 (bis)

Gamme Chromatique.

15 (ter)

DES SONS AIGUS.

Que l'on se rappelle ce qui a été dit sur cette matière pages 15, 19 et 161

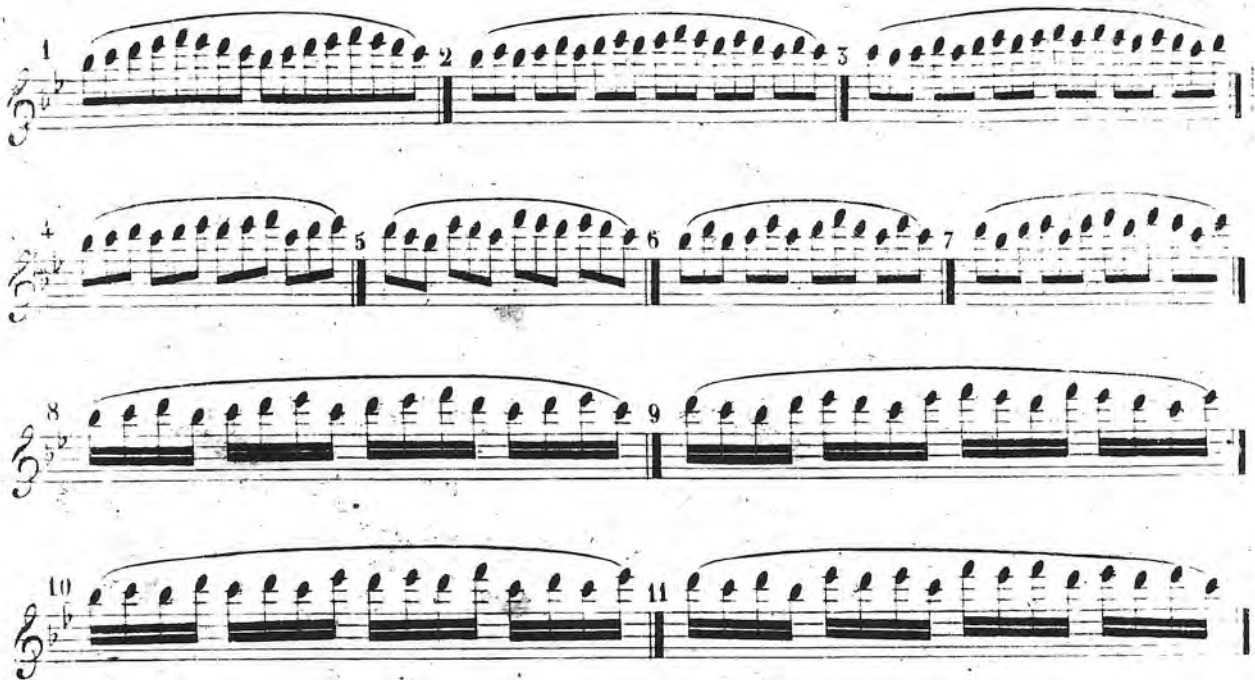
Sous le double rapport du son et des doigts, le haut de la Flûte présente, comme on a pu s'en convaincre par les Gammes précédentes, de grandes difficultés qu'il est urgent de vaincre. Pour cela, les exercices suivans sont des plus favorables.

14

1. Répéter un certain nombre de fois. : Même observation applicable aux autres N^{os}

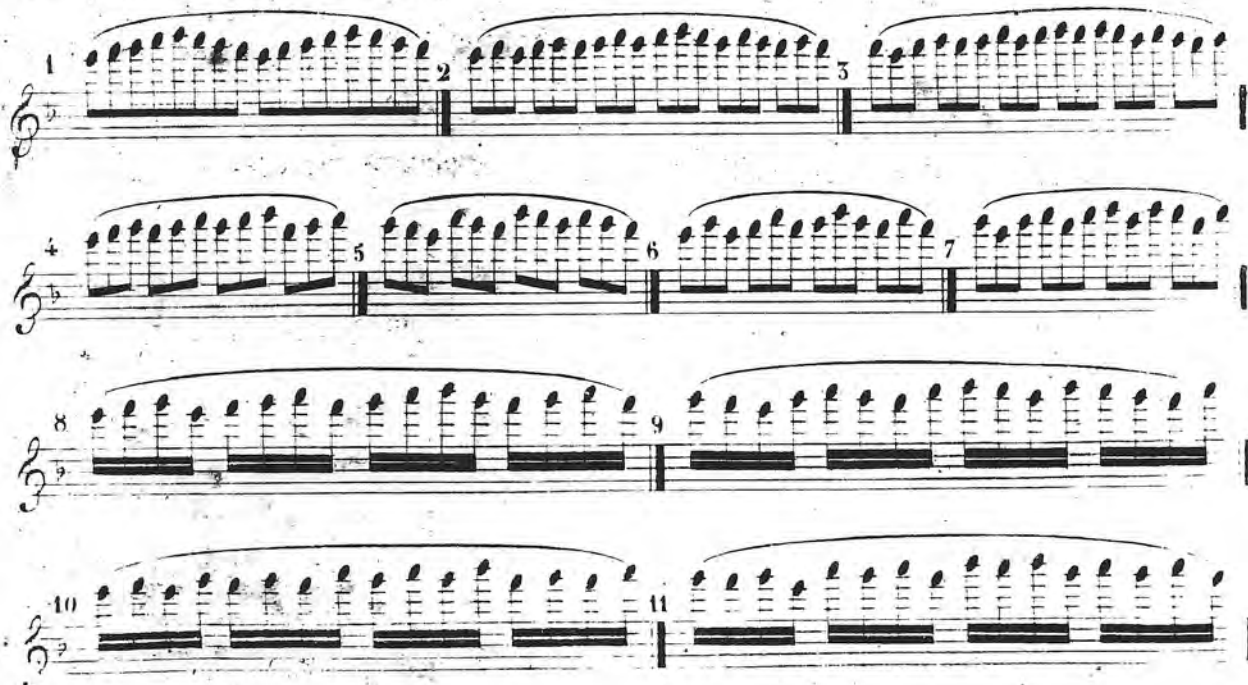
On travaillera aussi les onze exercices précédens en MI majeur (quatre dièses) et en MI \flat majeur (trois bémols).

On travaillera aussi les onze exercices précédens en UT \sharp mineur (quatre dièses) et en UT \sharp majeur (sept dièses).



11 musical exercises in G major (one sharp). Exercises 1-3 are in 3/4 time, and exercises 4-11 are in 2/4 time. Each exercise consists of a single melodic line with slurs and bar lines. Exercises 1-3 are in 3/4 time, and exercises 4-11 are in 2/4 time. Each exercise consists of a single melodic line with slurs and bar lines.

On travaillera aussi les onze exercices précédens en SI \flat mineur (cinq bémols) et en SI majeur (cinq dièses)



11 musical exercises in B minor and B major (two sharps). Exercises 1-3 are in 3/4 time, and exercises 4-11 are in 2/4 time. Each exercise consists of a single melodic line with slurs and bar lines.

DES ARPÈGES OU DES ACCORDS BRISÉS.

Quoique tous les exercices suivans soient articulés de la manière qui nous parait le plus convenable; néanmoins il y en a beaucoup qui peuvent l'être autrement.

A transposer dans tous les tons majeurs et mineurs. (1)

15

Idem.

2

3

8

En Re min: Re # min: Mi b maj: Mi maj: Mi min: Fa maj: et Fa min: (2)

Comme le précédent.

4

Dans tous les tons.

5

Dans tous les tons.

6

Avis. Pour aider à transposer les 6 formules précédentes, nous en donnerons dans les autres tons la substance en accords plaqués. Nous en userons quelquefois de la sorte.

Aussi en Mi maj: et Mi b maj: Aussi en Fa min: Fa # maj: et Fa # min: Aussi en Sol min: et Sol # min:

Aussi en La maj: et La b maj: Aussi en Si b min: Si maj: et Si min: Aussi en Ut min: Ut # maj: et Ut # min:

8^{me} 8^{me} 8^{me}

(1) Dans les exercices que nous indiquons pour transposer du majeur en mineur, l'avant dernier accord, (qui est l'accord parfait de la dominante), est le même dans les deux modes. Afin de n'en donner qu'un exemple, l'accord est l'avant dernier du ton de Re majeur et du ton de Re mineur.

(2) Avec la patte d'Ut, transposable aussi dans les tons d'Ut majeur, d'Ut mineur, d'Ut # mineur et d'Ut # majeur.

Aussi en RE mineur et RE # mineur et b majeur

16

Aussi en MI mineur et MI b majeur. Mi b mineur

Aussi en FA min: FA # maj: et FA # min:

Aussi en SOL mineur et SOL # mineur et b majeur

Aussi en LA mineur et LA b majeur

La # mineur La b mineur

Aussi en SI mineur, SI majeur et SI mineur

Aussi en Ut mineur, Ut \sharp majeur et Ut \sharp mineur

a Transposer. Excepter les tons de MI, MI \flat , FA, FA \sharp et SOL.

17

Autre Arpege

Aussi en Ré mineur. Aussi en Si \flat min. Si \sharp maj et Si \flat min. Aussi en Fa min. La \flat maj et La \flat min (Patte d'Ut)

Aussi en Si \sharp majeur et dans les tons qu'indiquent les accords placés ci-dessous

18

MI \sharp en Si \sharp

FA \sharp en Si \sharp

Aussi en Ut \sharp majeur

Ph \sharp en Ut \sharp Sol \sharp en Ut \sharp

Aussi en La \sharp majeur (Patte d'Ut)

FA \sharp en Ut \sharp MI \sharp en Ut \sharp

19

Autre arpège.

20 A arpèger comme la demi-mesure précédente.
Cres. decres. dol.

21 Semblable.
Ritenuo: poco: a: poco

Dol.

22 A arpèger.
Cres. cen. do.

decres. e poco ritenuto.

On peut rendre aussi cette marche d'harmonie avec ce dessin: avec celui-ci:

23 p

Rall. poco: a poco
Cres.

p

24



25



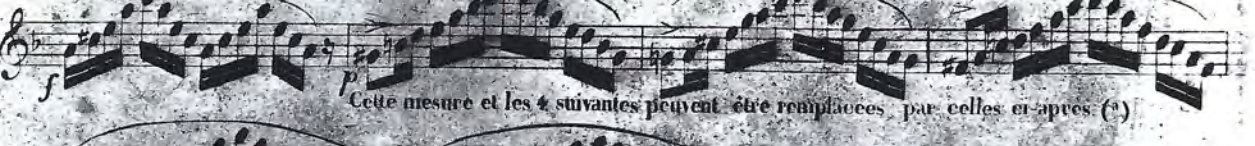
26



Suite de 3 septièmes dominantes. (1)



Même harmonie autrement arpeggiée.



Cette mesure et les 4 suivantes peuvent être remplacées par celles ci-après. (2)



(1) Un accord de Septième dominante est composé d'une Tierce majeure, d'une Quinte parfaite et d'une Septième mineure. C'est parceque cet accord se place ordinairement sur la dominante qu'on l'a appelé Septième dominante. Il est le même dans les deux modes.

Suite de 7. Septièmes diminuées. (1)

27 *p* Cres.....cen.....do.....

28 *p* Autrement arpège. *p* Autrement arpège.

Autrement arpège. (*)

(*) A partir de cette 2^{me} mesure, on peut rendre aussi cet exemple de la sorte:

ainsi de suite
ou tout débute

Moderato.

29 *p* Cres.....cen.....do..... poco.....

poco..... *f* *f*

f Poco-rit. Dol. Dol.

Decres.....cen.....do.....

Poco. Poco.

(1) Un accord de Septième diminuée est composé de trois Tierces mineures superposées: Son nom lui vient de l'intervalle de Septième diminuée (L^{7^o}) qu'il renferme.

Si nous n'avons écrit l'exercice suivant dans tous les tons comme il l'est en Sol majeur, c'est que les petites notes, en laissant bien voir les notes de l'accord parfait, nous semblent en faciliter la lecture, mais, quant à l'exécution, il y a inconvénient.

En Sol maj.

30

Musical staff for Sol major (G major), 6/8 time signature. The staff contains a sequence of notes with stems pointing down, grouped by beams and slurs, representing a chromatic exercise.

En Mi mineur

Musical staff for Mi minor (E minor), 6/8 time signature. The staff contains a sequence of notes with stems pointing down, grouped by beams and slurs.

En Re majeur

Musical staff for Re major (D major), 6/8 time signature. The staff contains a sequence of notes with stems pointing down, grouped by beams and slurs.

En Si mineur

Musical staff for Si minor (B minor), 6/8 time signature. The staff contains a sequence of notes with stems pointing down, grouped by beams and slurs.

En LA majeur

Musical staff for LA major (A major), 6/8 time signature. The staff contains a sequence of notes with stems pointing down, grouped by beams and slurs.

En FA# mineur

Musical staff for FA# minor (F# minor), 6/8 time signature. The staff contains a sequence of notes with stems pointing down, grouped by beams and slurs.

En Mi majeur

Musical staff for Mi major (E major), 6/8 time signature. The staff contains a sequence of notes with stems pointing down, grouped by beams and slurs.

En Ut# mineur

Musical staff for Ut# minor (F# minor), 6/8 time signature. The staff contains a sequence of notes with stems pointing down, grouped by beams and slurs.

En Si majeur

Musical staff for Si major (B major), 6/8 time signature. The staff contains a sequence of notes with stems pointing down, grouped by beams and slurs.

En Sol# mineur

Musical staff for Sol# minor (G# minor), 6/8 time signature. The staff contains a sequence of notes with stems pointing down, grouped by beams and slurs.

En FA# majeur

Musical staff for FA# major (F# major), 6/8 time signature. The staff contains a sequence of notes with stems pointing down, grouped by beams and slurs.

En Re# mineur

Musical staff for Re# minor (D# minor), 6/8 time signature. The staff contains a sequence of notes with stems pointing down, grouped by beams and slurs.

Fa Ut majeur.

En LA mineur.

En FA majeur.

On laissera toujours levée la Clef de Mi ♭

En RE mineur.

En Si ♭ majeur.

En Sol mineur.

En Mi ♭ majeur.

En Ut mineur.

En La ♭ majeur.

En FA mineur.

On laissera levée la Clef de Mi ♭

En RE ♭ majeur.

En Si ♭ mineur.

Excepté au La et au Si d'en haut, on laissera levée la clef de Mi ♭

Les deux exercices ci-après ne différant dans les deux modes que par le groupe de la tierce, il nous suffira de les donner dans les tons majeurs, en indiquant le changement que nécessite chaque ton mineur. On fera attention de ne point passer trop vite la note du milieu de chaque groupe. On pourra aussi exécuter le premier de ces exercices en trillant la 1^{re} note de chaque groupe.

En Sol majeur. *Sol b majeur*

51  En Sol mineur, le Si est ♯ et le La ♯

re # mineur  En Re majeur. En Re mineur, le Fa et le Mi sont naturels.

la # mineur  En La majeur. En La mineur, l'Ut et le Si sont naturels.

 En Mi maj. En Mi mineur, le Sol est ♯ et le Fa ♯


 En Si majeur. En Si mineur, le Re est ♯ et l'Ut ♯

 En Fa majeur. En Fa mineur, le La est ♯ et le Sol ♯

ut # majeur
ut # mineur
ut b majeur

 En Ut majeur. En Ut mineur, le Mi est ♯ et le Re ♯

 En Fa min. En Fa mineur, le La est ♯ et le Sol ♯

 En Si min. En Si mineur, le Re est ♯ et l'Ut ♯

 En Mi b majeur. En Mi mineur, le Sol est ♯ et le Fa ♯

 En La b majeur. En La mineur, l'Ut et le Si sont ♯

 En Re b majeur. 

et Sol b majeur

En Sol majeur.

32

En Sol mineur, le La est ♯ et le Si et le Mi sont ♭

En Ré majeur.

En Ré mineur, le Mi et le Fa sont ♯ et le Si est ♭

En LA majeur.

En La mineur, le Si, l'Ut et le Fa sont ♯

En Mi majeur.

En Mi mineur, le Fa est ♯ et le Sol et l'Ut sont ♯

En Si majeur.

En Si mineur, l'Ut est ♯ et le Ré et le Sol sont ♯

En Fa # majeur.

En Fa # mineur, le Sol est ♯ et le La et le Ré sont ♯

En Ut majeur.

En Ut mineur, le Ré est ♯ et le Mi et le La sont ♭

* On peut finir a cet Ut.

En Fa majeur.

En Fa mineur, le Sol est ♯ et le La et le Ré sont ♯

En Si b majeur.

En Si b mineur, l'Ut est ♯ et le Ré et le Sol sont ♭

En Mi b majeur.

En Mi b mineur, le Fa est ♯ et le Sol et l'Ut sont ♭

En LA b maj.

En La b mineur, le Si l'Ut et le Fa sont ♭

En RE b majeur.

En Re b mineur, le Mi et le Fa sont ♭ et le Si est ♯

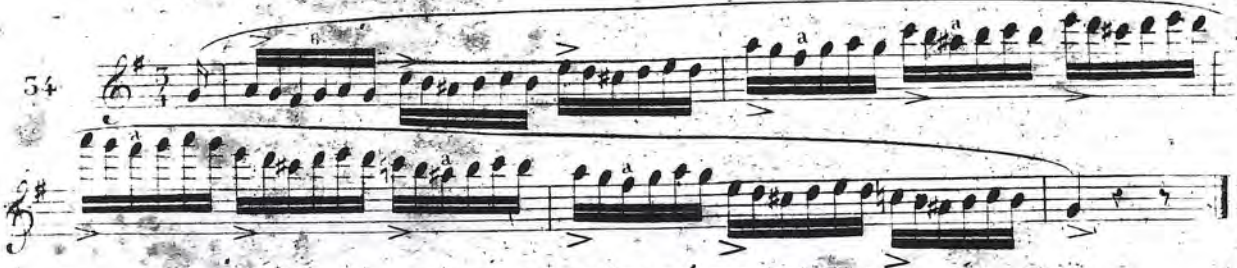
* On peut finir a ce Re.

ut # majeur
ut b mineur
ut b majeur

55 

En Sol mineur, le Si et le Mi sont ♯ et le La est ♮. Même observation pour le N° suivant.

Cet exercice est facile à transposer, puisqu'il n'est autre que l'avant dernier (N° 31) auquel une seconde supérieure est ajoutée à chaque groupe. Le suivant n'est guère plus difficile.

54 

DU PASSAGE DES RÉGISTRES.

Dans les passages en octaves, les notes inférieures ne doivent point se passer très vite; il faut, au contraire, s'attacher à leur donner la même durée qu'aux notes d'en haut.

55 

Allegretto.



Même exécution que précédemment.





36

Musical notation for measures 36 and 37. Measure 36 is in treble clef, key of D major, and common time. Measure 37 is in treble clef, key of D major, and 6/8 time. Both measures feature a complex, rhythmic melody with many beamed notes and slurs.

37

à choisir
des deux La

Musical notation for measure 37, continuing from the previous system. It features a complex, rhythmic melody with many beamed notes and slurs.

38

Musical notation for measure 38, in treble clef, key of D major, and common time. It features a complex, rhythmic melody with many beamed notes and slurs.

39

Musical notation for measures 39 and 40. Measure 39 is in treble clef, key of D major, and common time. Measure 40 is in treble clef, key of D major, and common time. Both measures feature a complex, rhythmic melody with many beamed notes and slurs.

40

Musical notation for measures 40 and 41. Measure 40 is in treble clef, key of D major, and common time. Measure 41 is in treble clef, key of D major, and common time. Both measures feature a complex, rhythmic melody with many beamed notes and slurs.

41

Ou tout coulé.

Musical notation for measure 41, in treble clef, key of D major, and common time. It features a complex, rhythmic melody with many beamed notes and slurs.

« Avec la petite Patte, on ne commencera que de ce Mi

Musical notation for the final measure of the page, in treble clef, key of D major, and common time. It features a complex, rhythmic melody with many beamed notes and slurs.

DES ARTICULATIONS.

Les trois premiers exercices suivans peuvent être exécutés avec différentes *Articulations*; mais pour nous éviter de les reproduire en entier pour chaque *Articulation*, nous donnerons en tête de chacun d'eux un tableau indiquant sur la 1^{re} demi-mesure l'*Articulation* qu'on devra continuer jusqu'à la fin. Cependant, pour éviter la monotonie, on peut aussi changer plusieurs fois d'*Articulation* dans le courant du morceau; nous indiquerons par *Ch* l'endroit où ce changement peut avoir lieu.

INDICATION des Articulations dont l'Exercice 42 est susceptible.

Avec le double coup de langue.

Allegro

42

Ch

Ch

Ch

Ch

Ch

Ch

INDICATION des Articulations dont l'Exercice 43 est susceptible.

Musical notation for exercises 1 through 17. Exercises 1-4 are on the first staff, 5-8 on the second, 9-13 on the third, and 14-17 on the fourth. Exercise 6 includes the instruction "En double coup de langue." The notation consists of eighth and sixteenth notes with various articulation marks.

Exercise 43, marked "Allegro". It consists of seven staves of musical notation. The first staff is labeled "43" and "Allegro." The subsequent staves contain rhythmic patterns with "Ch." markings indicating specific articulation points. The notation features eighth and sixteenth notes with various articulation marks.

INDICATION des Articulations dont l'Exercice 44 est susceptible.

Musical notation for exercises 1 through 19. The exercises are arranged in four staves. Exercises 1-5 are on the first staff, 6-10 on the second, 11-14 on the third, and 15-19 on the fourth. The notation includes various rhythmic patterns and articulation marks.

En double coup de l'arc.

Exercise 44, marked *Allegro*. It is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The exercise consists of a continuous sequence of notes with various articulation marks.

Musical notation for exercise 44, showing the first two staves. The notes are marked with 'Ch.' (chord) below them, indicating specific articulation points.

Musical notation for exercise 44, showing the third staff with 'Ch.' markings.

Musical notation for exercise 44, showing the fourth staff with 'Ch.' markings.

Musical notation for exercise 44, showing the fifth staff with 'Ch.' markings.

Musical notation for exercise 44, showing the sixth staff with 'Ch.' markings.

Dans les deux exercices ci-après, on fouettera la 1^{re} note de chaque groupe; mais cela devra se faire sans rudesse, ni affectation. On évitera aussi de séparer le coup de langue.

Allegro.

45. *f*

p Cresc.

..... decres.

ff

..... Rit.

Tempo.

f


p


..... Cresc.

Allegro.

46. *Forz*

La sorte de trait employé dans l'exercice suivant, qui, après le Staccato, est un des plus riches, se

rend à peu près ainsi:  Mais, pour parvenir sûrement à le bien exécuter, on

doit commencer par le disséquer de cette manière:  c'est-à-dire, en

restant longtemps sur la note d'en bas, en passant le plus vite possible les deux triples croches et en ne séparant pas le coup de langue.

Cependant, nous pensons que, pour rendre ce trait avec toute son originalité, il est du nombre de ceux qu'il faut entendre exécuter par d'habiles Flûtistes.

Allegro.

47 

Cet exercice, quoique différant fort peu du précédent, n'en a pas la verve.

Allegro.

48

Allegro.

49

p En double coup de langue.

f *pp*

p

Allegro.

50

f *p* En double coup de langue.

f *p*

mf

Dim. molto *p*

molto *p* poco

poco.

51 **Allegro scherzo.**
p *de quodé que* *Cres.* *deces*
Cres. *deces*
Poco lento. *a Tempo.* *p* *Cres.* *deces.*
cen. do. poco a poco. p

52 **Allegro.**
J *En double coup de langue.*
p
ff
Dim e rit. p p
Cres.
Cres. *p*

Allegro.

53

p En double coup de langue. *Sempre staccato.*

Cres. *cen* *do*

sf

f

p

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a piano or similar instrument. The music is written on ten staves, each beginning with a treble clef and a key signature of two sharps (G major). The notation consists of continuous eighth-note patterns, often beamed in groups of four or six. Various performance instructions and dynamics are present throughout the piece:

- Staff 1:** Features a dynamic marking of *p* (piano) and a hairpin crescendo symbol.
- Staff 2:** Continues the melodic line.
- Staff 3:** Includes the instruction *Cres.* (Crescendo) and a dynamic marking of *f* (forte).
- Staff 4:** Continues the melodic line.
- Staff 5:** Features a dynamic marking of *p* and the instruction *Rit.* (Ritardando).
- Staff 6:** Includes the instruction *Con fuoco* (With fire) and a dynamic marking of *f*.
- Staff 7:** Continues the melodic line.
- Staff 8:** Continues the melodic line.
- Staff 9:** Continues the melodic line.
- Staff 10:** Ends with a double bar line.

DES TRILLES ET DES BRISES.

Allegro $\text{♩} = 80$

54

The musical score consists of ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The piece starts with a piano (p) dynamic and features a series of trills (tr.) across all staves. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. A section of the score is marked 'Un peu retenu.' (slightly slower), and a '1^o Tempo' (first tempo) marking appears later. Dynamic markings include piano (p), fortissimo (ff), and crescendo/decrescendo hairpins (cres., dim.). The piece concludes with a piano (p) dynamic and a final trill. The overall style is characteristic of 19th-century piano literature, focusing on technical virtuosity through trills and rapid passages.

Musical notation for the first system, featuring treble and bass staves. Dynamic markings include *f*, *dim.*, *p*, *cres.*, and *f*.

55 *Allegretto* ♩ = 126
p Sans découper.

Musical notation for the second system, including treble and bass staves. Dynamic markings include *mf* and *f*.

Musical notation for the third system, including treble and bass staves. Dynamic markings include *p* and *f*.

Musical notation for the fourth system, including treble and bass staves. Dynamic markings include *p* and *f*.

Musical notation for the fifth system, including treble and bass staves. Dynamic markings include *p* and *f*.

Musical notation for the sixth system, including treble and bass staves. Dynamic markings include *p* and *f*.

Allegro moderato ou vivo.

56 *p* Soutenu ou découpe.

Ritenu. *veloce:* *Tempo.*

f *p* *cres* *f*

f *p* *cres* *deces* *Moderato.* *p* *f*

1^o Tempo. *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains a series of trills (marked 'tr') on a melodic line, with dynamics ranging from piano (*p*) to forte (*f*). The second staff continues this melodic line with more trills and a crescendo leading to a forte section. The third staff introduces a 'Ritenu.' (ritardando) section followed by a 'veloce' (accelerando) section, then returns to 'Tempo.' with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff shows a crescendo from piano to forte. The fifth staff features a forte (*f*) section followed by a piano (*p*) section with a crescendo. The sixth staff includes a 'Moderato' section with a piano (*p*) dynamic and a decrescendo. The seventh staff continues the melodic line with trills and a piano (*p*) dynamic. The eighth staff is marked '1^o Tempo' and features a piano (*p*) dynamic. The ninth and tenth staves conclude the piece with a forte (*f*) dynamic.

The image shows a page of musical notation for a trill exercise. It consists of ten staves of music. The notation includes various trill markings (tr), dynamic markings (p, f, mf, dim), and articulation symbols. The exercise is marked 'Anime'.

N. B. Si, dans cet exercice, nous avons désigné indistinctement par *tr* les Mordans, les Trilles terminées et non terminées, c'est pour nous conformer à l'usage le plus généralement adopté.

GAMMES VARIÉES, MARCHES HARMONIQUES. (1) ET EXERCICES DIVERS.

A transposer en Mi ♭, Mi ♮, Fa, Fa ♯ (en ne montant qu'au Fa ♯)
et Sol (en ne montant qu'au Sol)



A transposer en La ♭, Si ♭, Si ♮, Ut et Ut ♯,
en ne montant qu'au Mi ♯)



En Mi ♭, Mi ♮, Fa, Fa ♯ (en ne montant qu'au Fa ♯)
et Sol (en ne montant qu'au Sol)



En La ♭, Si ♭, Si ♮, Ut et Ut ♯.



A transposer



Aussi à l'octave.

A transposer



Aussi à l'octave.

(1) Une petite idée musicale reproduite plusieurs fois d'une manière régulière est ce qu'on appelle *Marche harmonique*.

Cette idée, par exemple: fournit les Marches suivantes:



L'étude des Arpèges, des Accords variés, des Gammes variées et surtout des Marches harmoniques est fort propre à meubler la tête de l'exécutant et à le mettre promptement à même de pouvoir préluder.

En Mi ♯, Mi ♯, Fa, Fa ♯. (en ne montant qu'au Fa ♯)
et Sol. (en ne montant qu'au Sol)

62



En La ♭, Si ♭, Si ♯, Ut et Ut ♯.
(en ne montant qu'au Mi ♯)



En Mi ♭, Mi ♭, Fa, Fa ♯. (jusqu'à la tonique)
et Sol. (idem)

65



En La ♭, Si ♭, Si ♯, Ut et Ut ♯



A transposer

64



* On peut si l'on veut, commencer de en FA et finir en AB du médium.



REMARQUE. Dans les autres tons, on montera indifféremment à la tonique, ou à la médiate, ou à la dominante; mais, dans le premier cas, on y prendra ainsi pour descendre :



mi b2

mi majeur A transposer

65



Aussi à l'octave. Dans les autres tons, on montera indifféremment à l'une des notes de l'accord parfait

fa majeur

sol # majeur

do majeur

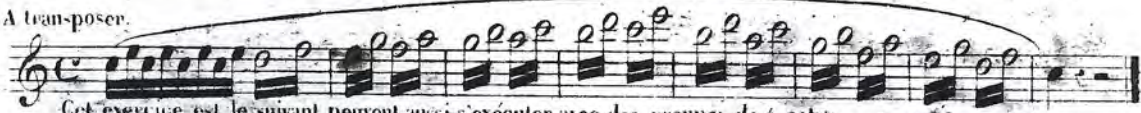


66



A transposer.

67



Cet exercice est le suivant peuvent aussi s'exécuter avec des groupes de 4 notes.

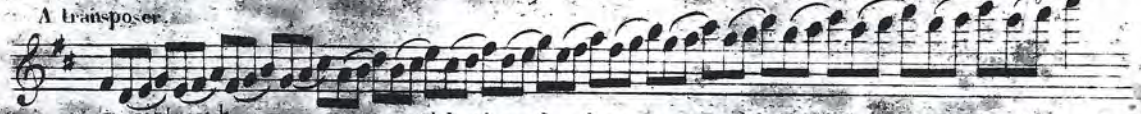
A transposer.

68



A transposer.

69



En Mi b, Mi b, et Fa on montera à la tierce, dans les autres tons à la dominante



En Mi b, Fa, Fa # et Sol.

70



En La, La b, Si b, Si b, Ut # et Ré



A transposer En Si ♭, Si ♮, Ut et Ut ♯, on montera à la quarte,
dans les autres tons à la tonique.

71

ou

on peut passer

cert

72

on peut abréger
ou passer

En Mi ♭, Fa, Fa ♯ et Sol.

En La ♭, Si ♭, Si ♮, Ut et Ut ♯.

73

Ou avec 4 dièses

en Mi ♯

Ou avec 6 dièses

en Fa ♯

Ou avec 4 bémols

en La ♭

Ou avec 5 dièses

en Si ♯

Ou avec 7 dièses

en Ut ♯

First musical staff, treble clef, common time signature, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Second musical staff, treble clef, common time signature, continuing the rhythmic pattern from the first staff.

Ou avec 4 dièses.

Third musical staff, treble clef, common time signature, with a key signature of one sharp (F#). The rhythmic pattern continues.

Fourth musical staff, treble clef, common time signature, with a key signature of two sharps (F#, C#). The rhythmic pattern continues.

Ou avec 6 dièses.

Fifth musical staff, treble clef, common time signature, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The rhythmic pattern continues.

Sixth musical staff, treble clef, common time signature, with a key signature of four sharps (F#, C#, G#, D#). The rhythmic pattern continues.

Seventh musical staff, treble clef, common time signature, with a key signature of five sharps (F#, C#, G#, D#, A#). The rhythmic pattern continues.

Ou avec 4 bémols.

Eighth musical staff, treble clef, common time signature, with a key signature of four flats (Bb, Eb, Ab, Db). The rhythmic pattern continues.

Ou avec 5 dièses.

Ninth musical staff, treble clef, common time signature, with a key signature of five sharps (F#, C#, G#, D#, A#). The rhythmic pattern continues.

Ou avec 7 dièses.

Tenth musical staff, treble clef, common time signature, with a key signature of seven sharps (F#, C#, G#, D#, A#, E#, B#). The rhythmic pattern continues.

A transposer.

75

76

77

A transposer.

78

En Mi, Mi b, Ré et Ré b, on commencera par la tonique, dans les autres tons, par la tierce, et, dans tous, on finira par la tonique.

On peut finir à cet Ut.

79

En Sol mineur, Fa mineur et Fa # mineur.

80

m. 8

A transposer. Excepter La et La b

81



On peut orner cette marche de plusieurs manieres, exemples:

1^{re} Maniere



suivez au 1.

5^{me}

6^{me}

7^{me}

8^{me}



9^{me} au choix.

82



83



84

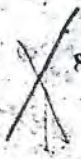


Ou avec 4 dièses.

85



2 en MI



Ou avec 4 dièses.

86

Two staves of musical notation. The first staff (measure 86) is in treble clef with a common time signature (C). The second staff (measure 87) is in bass clef. Both staves contain dense, rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups.

87

Staff of musical notation in treble clef with a common time signature (C), containing dense rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

88

Staff of musical notation in treble clef with a common time signature (C), containing dense rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

89

Staff of musical notation in treble clef with a common time signature (C), containing dense rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Staff of musical notation in treble clef with a common time signature (C), containing dense rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

90

Staff of musical notation in treble clef with a common time signature (C), containing dense rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

91

Staff of musical notation in treble clef with a common time signature (C), containing dense rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Ou avec 4 dièses et sans tous les autres tons majeurs.

92

Staff of musical notation in treble clef with a common time signature (C), containing dense rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Staff of musical notation in treble clef with a common time signature (C), containing dense rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Staff of musical notation in treble clef with a common time signature (C), containing dense rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

95

Ou 4 bémols (Patte d'U)

94

ou sa En la majeur

95

cresc *decresc* *p*

A transposer.

mu maj

96

En Fa #, Sol, Mi et Mi b.

97

En Si 2.U.U. # La et La b

98

Musical notation for measures 98-99. The first system (measures 98-99) is in 3/4 time and features a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth-note runs with slurs. The second system (measures 99-100) is in 6/8 time and features a treble clef with a key signature of one flat. The melody continues with eighth-note runs and slurs.

99

Musical notation for measures 99-100. The first system (measures 99-100) is in 6/8 time and features a treble clef with a key signature of one flat. The melody consists of eighth-note runs with slurs. The second system (measures 100-101) is in 6/8 time and features a treble clef with a key signature of one flat. The melody continues with eighth-note runs and slurs.

100

Musical notation for measures 100-101. The first system (measures 100-101) is in 6/8 time and features a treble clef with a key signature of one flat. The melody consists of eighth-note runs with slurs. The second system (measures 101-102) is in 6/8 time and features a treble clef with a key signature of one flat. The melody continues with eighth-note runs and slurs.

101

Musical notation for measures 101-102. The first system (measures 101-102) is in 6/8 time and features a treble clef with a key signature of one flat. The melody consists of eighth-note runs with slurs. The second system (measures 102-103) is in 6/8 time and features a treble clef with a key signature of one flat. The melody continues with eighth-note runs and slurs.

aussi en la maj.

102

Handwritten musical notation for measures 102 and 103. The notation is on two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 6/8. The second staff is in bass clef with the same key signature and time signature. Both staves contain dense, rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The notes are mostly black, with some white notes indicating accidentals.

en Si b

103

Handwritten musical notation for measures 103 and 104. The notation is on two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat) and a time signature of 6/8. The second staff is in bass clef with the same key signature and time signature. Both staves contain dense, rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The notes are mostly black, with some white notes indicating accidentals.

en fa # min.

104

Handwritten musical notation for measures 104 and 105. The notation is on two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F-sharp) and a time signature of 6/8. The second staff is in bass clef with the same key signature and time signature. Both staves contain dense, rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The notes are mostly black, with some white notes indicating accidentals.

en la b

105

Handwritten musical notation for measures 105 and 106. The notation is on two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat) and a time signature of common time (C). The second staff is in bass clef with the same key signature and time signature. Both staves contain dense, rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The notes are mostly black, with some white notes indicating accidentals.

en b

106

Handwritten musical notation for measures 106 and 107. The notation is on two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of common time (C). The second staff is in bass clef with the same key signature and time signature. Both staves contain dense, rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The notes are mostly black, with some white notes indicating accidentals.

107

Handwritten musical notation for measure 107. The notation is on two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F-sharp) and a time signature of common time (C). The second staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The notation continues the dense, rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups.

f. molto

108

Handwritten musical notation for measure 108. The notation is on two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F-sharp) and a time signature of common time (C). The second staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The notation continues the dense, rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups.

109

Musical staff 109, treble clef, featuring a series of eighth notes with slurs and accents.

fa # major

Musical staff 110, treble clef, with the handwritten instruction *fa # major* and the word *cresc* written below the staff.

m. m. m.

Musical staff 111, treble clef, with the handwritten instruction *m. m. m.* written to the left of the staff.

Musical staff 112, treble clef, continuing the melodic line with slurs and accents.

112

Musical staff 112, treble clef, featuring a series of eighth notes with slurs and accents.

113

Musical staff 113, treble clef, featuring a series of eighth notes with slurs and accents.

Musical staff 114, treble clef, featuring a series of eighth notes with slurs and accents.

Sol b major

Musical staff 115, treble clef, with the handwritten instruction *Sol b major* and a large 'X' mark written to the left of the staff.

Musical staff 116, treble clef, featuring a series of eighth notes with slurs and accents.

10# major

Musical staff 117, treble clef, with the handwritten instruction *10# major* and a large 'X' mark written to the left of the staff.

Musical staff 118, treble clef, featuring a series of eighth notes with slurs and accents.

Musical staff 119, treble clef, featuring a series of eighth notes with slurs and accents.

en ré \flat majeur
116

Handwritten musical notation for measures 116 and 117. The music is written on two staves in treble clef with a 2/4 time signature. The key signature is one flat (B-flat major). The notation consists of eighth and sixteenth notes with various articulations.

en fa \sharp majeur
117

Handwritten musical notation for measures 117 and 118. The music is written on two staves in treble clef with a 2/4 time signature. The key signature is two sharps (F# major). The notation consists of eighth and sixteenth notes with various articulations.

en la \flat majeur
118

Handwritten musical notation for measures 118 and 119. The music is written on two staves in treble clef with a 2/4 time signature. The key signature is two flats (D-flat major). The notation consists of eighth and sixteenth notes with various articulations.

en do \sharp majeur
119

Handwritten musical notation for measures 119 and 120. The music is written on two staves in treble clef with a 2/4 time signature. The key signature is three sharps (G# major). The notation consists of eighth and sixteenth notes with various articulations.

En mi \flat majeur: *cresc.*
120

Handwritten musical notation for measures 120 and 121. The music is written on two staves in treble clef with a 2/4 time signature. The key signature is one flat (E-flat major). The notation consists of eighth and sixteenth notes with various articulations.

en la \flat majeur
121

Handwritten musical notation for measures 121 and 122. The music is written on two staves in treble clef with a 2/4 time signature. The key signature is two flats (D-flat major). The notation consists of eighth and sixteenth notes with various articulations.

Handwritten musical notation for measures 122 and 123. The music is written on two staves in treble clef with a 2/4 time signature. The key signature is two flats (D-flat major). The notation consists of eighth and sixteenth notes with various articulations.

122



Da' trou

123



La moy

124



125



126



fa # m



128



129



150



Allegro non troppo. ♩ = 120

151.

Mov^{to} ou All^o

152.

Ici au forte, faire sentir très légèrement la 1^{re} note de chaque groupe.

This page of musical notation consists of 12 staves of music. The notation is written in a historical style, featuring treble clefs and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by frequent slurs and accents, indicating a melodic and rhythmic flow. Dynamic markings are used throughout, including *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *retenu* (retained). A tempo change is indicated by the marking *1º Tempo* (first tempo) on the eighth staff. The paper shows signs of age, with some staining and wear, particularly a large dark mark in the upper left corner.

Lorsque, comme dans l'exercice suivant et les deux variations pages 218 et 219, les notes supérieures forment un chant, on doit les faire sentir de manière à ce qu'elles attirent l'attention de l'auditeur. Ce procédé, pour n'avoir rien de dur ni de mécanique, exige de la délicatesse et un certain tact.

Allegretto. ♩ = 58.

153.

Or tout détaché.

The musical score consists of ten staves of music, each containing a single melodic line. The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is annotated with numerous performance instructions:

- Staff 1:** "Or tout détaché." (Or all detached).
- Staff 2:** "cres." (crescendo) and "mf" (mezzo-forte).
- Staff 3:** "poco cresc." (poco crescendo).
- Staff 4:** "mf" (mezzo-forte), "p" (piano), and "tr." (trill).
- Staff 5:** "tr." (trill).
- Staff 6:** "decrec." (decrescendo), "p" (piano), "cresc." (crescendo), and "p" (piano).
- Staff 7:** "cresc." (crescendo), "p" (piano), and "p" (piano).
- Staff 8:** "cresc." (crescendo), "p" (piano), "molto" (molto), and "p" (piano).
- Staff 9:** "molto" (molto), "p" (piano), and "poco rit." (poco ritardando).

 The music concludes with a final note on the tenth staff.

Mouvement de valse. $\text{♩} = 65$.

134

p Coup de langue mordant

mf

dol.

mf

p

p *f* *p* *f* *dim. e rit.* *dol.* **Fin**

Trio

p

f

mf *dim.* *mf* *dim.* *p*

mf *dim.* *p*

f *p*

cresc.

cresc. *f*

Fin

155.

Ardante con moto. ♩. = 50.

AIR
varie

The first section of the piece, 'Ardante con moto', is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a *dol.* (dolce) marking. The second staff features a *mf* (mezzo-forte) dynamic and another *dol.* marking. The third staff includes a *poco cresc.* (poco crescendo) marking. The fourth staff concludes with a *mf* dynamic and a *dim.* (diminuendo) marking.

Poco più mosso. ♩. = 56.

1^{re} Vari

The second section, 'Poco più mosso', is also in treble clef with a key signature of two sharps and a 6/8 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff starts with a *p* (piano) dynamic. The second staff has a *mf* dynamic and a *dim.* marking. The third staff begins with a *mf* dynamic and a *dim.* marking, followed by a *p* dynamic. The fourth staff features a *cresc.* (crescendo) marking. The fifth staff includes a *p* dynamic and a *cresc.* marking. The sixth staff has a *mf* dynamic. The seventh staff begins with a *dim.* marking. The eighth staff concludes with a *p* dynamic.

Piu mosso. ♩ = 65.

2^{me} Var.

p Ou tout détaché

cresc. *p* *mf* *decresc.* *p*

mf *dim.* *p* *p*

cresc. *mf* *dim.* *p*

cresc. *mf* *dim.* *f*

p

CHAPITRE 5.

DE L'EXECUTION EN GENERAL.

L'*Exécution* se divise en deux parties distinctes: l'une comprend tout ce qui a rapport à la notation (1) et au mécanisme du jeu; l'autre est relative au goût, à l'expression et à toutes les qualités qui ont leur source dans la finesse de l'esprit, la délicatesse et la sensibilité du cœur: dans celle-là, on acquiert la faculté de tout rendre avec netteté et précision; dans celle-ci, de l'exprimer avec clarté, élégance, énergie.

Quand les organes auditifs, la langue et les doigts ne sont point rétifs, on est sûr, avec un travail persévérant, de devenir bon lecteur et habile instrumentiste; on est correct alors; mais cela ne suffit pas: qu'on est loin encore de cette exécution vraie, belle, et expressive, fruit d'une étude réfléchie, mais, dont le germe est dans la sensibilité, ce don précieux sans lequel il n'est point de véritable talent.

PREMIERE PARTIE.

DE LA NOTATION.

Le point de départ de l'élève est la parfaite connaissance de la *Notation*. Elle s'acquiert d'abord par le solfège, étude essentiellement utile, et dont les résultats sont aussi sûrs que prompts; puis, par la lecture attentive, avec l'instrument, de morceaux d'une difficulté progressive; mais arrivé au point de lire couramment, l'élève s'y prendra d'une manière différente: il exécutera chaque morceau d'un bout à l'autre sans s'arrêter; c'est ce qu'on nomme déchiffrer, lire à première vue, à livre ouvert; ensuite il le recommencera, mais, cette fois, en s'arrêtant sur tous les endroits qu'il ne saisira pas de prime abord (2). Cependant, si le morceau était long, il ferait bien de le diviser en plusieurs portions. Telle est la route à suivre pour devenir promptement habile lecteur.

(1) La collection des signes qui servent à écrire la musique s'appelle la *Notation*. Elle se divise en trois espèces, puisque les sons possèdent trois attributs: l'intonation, qui est leur degré d'abaissement ou d'élevation, leur durée et leur intensité, c'est à dire leurs diverses nuances de douceur ou de force.

(2) Après avoir ainsi déchiffré un morceau, il reste à le perfectionner. Pour cela, on le travaillera soigneusement phrase par phrase, en cherchant à donner à chacune d'elles le goût, l'expression et le style dont elles sont susceptibles; ensuite, on joindra ces phrases les unes aux autres, en les coordonnant entr'elles de telle sorte que leur ensemble ait toute l'unité possible; et, enfin, on le jouera sans s'arrêter depuis un bout jusqu'à l'autre, comme si l'on était en présence d'un auditoire.

A ce nom d'auditoire, il nous semble voir l'émotion de l'élève. Qu'il se rassure, cependant; il finira par en triompher complètement, s'il joue souvent devant le monde. Qu'il fasse donc naître toutes les occasions possibles de se faire entendre; d'abord, de quelques personnes; puis, d'un auditoire toujours croissant.

Il est évident qu'au fur et à mesure que l'élève devient lecteur, il doit devenir instrumentiste. En effet, plus la musique est difficile, plus les doigts et la langue ont besoin de souplesse. Ainsi, il doit faire marcher de front l'étude de la *Notation* et celle du mécanisme de l'instrument.

DU SON.

Le timbre d'un instrument dépend de sa structure, de la matière qui le compose, et des moyens dont on se sert pour le mettre en vibration. Celui de la Flûte est doux, mélancolique. Mais ce timbre particulier à l'instrument, l'exécutant le modifie selon son organisation et la sensibilité de son âme. De là vient que le même instrument, joué par plusieurs personnes, rend un *Son* différent.

Ce qui frappe d'abord les sens de l'auditeur et émeut son âme, c'est le *Son*: il est pour l'oreille ce qu'est la beauté pour les yeux; le premier *Son* comme le premier regard décide l'enchantement.

Celui-là seul pourra donc prétendre à une exécution parfaite, qui possèdera une belle qualité de *Son*. Elle s'acquiert en faisant beaucoup de sons soutenus, de sons filés, de gammes. Les avantages que l'on retire de ce travail sont immenses; c'est la pierre de touche de l'exécutant.

DES DOIGTS ET DE LA LANGUE.

Les *Doigts* et la *Langue* étant les agens de l'exécution, combien l'étude de leur mécanisme n'exige-t-elle pas de soins! En effet, il est palpable qu'un flûtiste, fut-il doué d'une grande sensibilité, ne peut prétendre à devenir habile, qu'autant qu'il les aura souples et agiles: autre chose est de sentir et d'exprimer. Il suivra, pour les avoir tels, la marche que nous lui avons tracée, se rappelant sans cesse que leur perfectibilité est, pour ainsi dire, infinie.

Cette matière ayant été traitée précédemment, il nous reste peu de chose à en dire.

La *Langue* est, sans doute, d'une nécessité moins absolue que les *Doigts*, et l'on voit quelques artistes réussir sans le secours de cet auxiliaire; cependant, malgré toute leur adresse, il est presque impossible qu'ils ne laissent pas désirer cette énergie et ce brillant staccato, effet puissant d'une articulation vigoureuse ou légère que rien ne peut remplacer.

Il a été dit, page 4, que les *Doigts* doivent être appuyés légèrement sur les trous, et, évitant toute espèce de roideur, se mouvoir avec souplesse. Cependant, quand on observe bien leurs mouvements, on s'aperçoit qu'ils se meuvent diversement, selon le caractère de la phrase que l'on débite: on dirait que notre âme veut leur communiquer ses sensations. Il en est de même de la *Langue*. Il y a donc ici un rapport marqué avec ce qui a lieu dans le discours, puisque notre voix, l'attitude de notre corps et nos gestes varient, selon que nous prononçons un trait, une maxime, un sentiment.

Vous ne direz certainement pas de la même manière: *Il ne faut pas pleurer celui qui meurt pour sa patrie; et quoi! vous me pleureriez mourant pour ma patrie?* Chaque passion, même, a son regard, son geste, son attitude.

DEUXIÈME PARTIE.

DU MOUVEMENT.

Le *Mouvement* est le degré de lenteur ou de vitesse qu'on imprime à un morceau.

Il y a trois mouvemens principaux: l'Adagio, l'Allegro et le Presto. Chacun de ces mouvemens, qui se subdivise, a, comme on le verra bientôt, un style particulier.

Tel est l'empire du *Mouvement* sur la musique qu'un morceau lent et triste, doublé de vitesse, devient vif et léger; qu'au contraire un air vif et animé, doublé de lenteur, devient grave et triste. Puisque le caractère de la musique dépend en partie du *Mouvement*, il est donc fort important de donner à toute musique celui qui lui convient. En cela notre sentiment et l'habitude nous guident presque toujours bien; mais, comme il leur arrive parfois de nous égarer, il est beaucoup plus sage d'avoir recours au Métronome de Maelzel (1).

DE L'APLOMB.

L'*Aplomb* consiste à bien suivre la mesure, à en diviser les temps avec la plus grande précision et à bien maîtriser son jeu.

Il est parfois permis d'altérer la mesure; et cette licence, dont il ne faut cependant point abuser, loin de nuire à l'exécution, ajoute souvent à son charme, mais que cela se fasse insensiblement et sans altérer d'une manière choquante le mouvement du morceau, dont il importe de ne point détruire l'unité. Ainsi, aux endroits chantans, à la fin des phrases d'un caractère tendre, gracieux, spirituel, on peut bien, pour leur donner plus de grâce, plus d'expression, se laisser aller en faisant céder un peu le mouvement, et aux endroits passionnés, véhémens, pour leur donner plus de chaleur, s'animer en le serrant un peu. Mais qu'on n'oublie pas que la chaleur n'est pas dans la vitesse; et que ce système, en cachant l'aridité de l'âme, n'est souvent qu'un moyen factice de suppléer à la véritable chaleur.

Une manière d'altérer la mesure pleine d'abandon et de passion, est celle qui consiste à ralentir la fin de la phrase de telle sorte qu'elle n'arrive qu'un peu après l'accompagnement, qui marche strictement en mesure. Cette manière de ralentir, que les italiens appellent *tempo rubato*, *tempo disperato*, peint bien le désordre des passions.

Ce qui ne contribue pas peu à l'*aplomb*, c'est d'appuyer légèrement et sans affectation sur la première note de la mesure, des temps forts, de tous les temps, et de chaque groupe, selon que la musique s'y prête; mais c'est surtout en rythmant bien qu'on l'établit le mieux. Le premier moyen, on le sent bien, n'est pas toujours praticable; d'ailleurs l'emploi trop fréquent en deviendrait monotone.

(1). Il est à regretter que l'usage du *Métronome* ne soit point général. Espérons, cependant, que les compositeurs finiront par entendre assez leurs intérêts pour embrasser toutes leurs productions du secour métronomique.

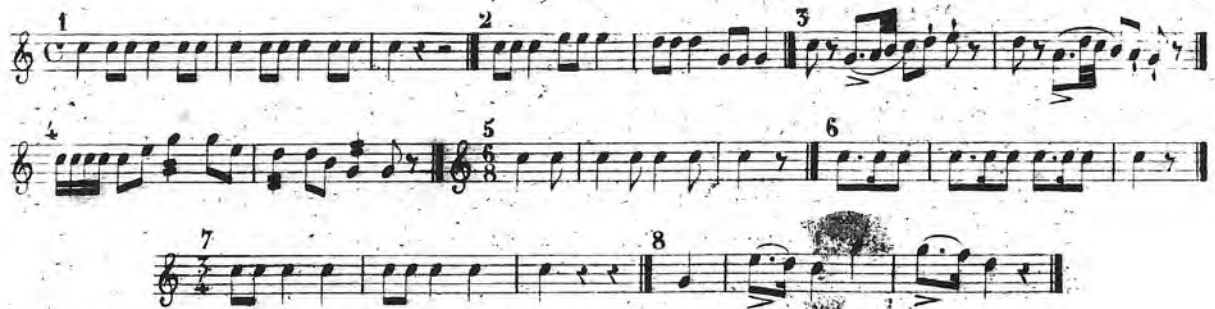
Le jeune homme dont l'imagination est vive et ardente a besoin de mettre un frein à la vivacité de ses sens et de régler ses passions: s'il se laisse entraîner par elles; il est brouillon, incorrect; s'il est trop retenu, il est froid: l'art consiste à maintenir en équilibre le sentiment qui vous entraîne et celui qui vous retient. (1)

L'*Aplomb* ne peut être le fruit que d'une longue habitude et de la maturité du talent.

DU RHYTHME.

En ce qui est du *Rhythme*, il faut considérer les sons, d'abord; leur durée, immédiatement après; et leur symétrie, en troisième lieu. Cette symétrie, c'est à dire les diverses valeurs des notes, rangées dans un ordre régulier quelconque, constituent ce qu'on nomme le *Rhythme* en musique.

EXEMPLES.



Ce peu d'exemples suffisent pour donner une idée du *Rhythme*, dont la variété est, pour ainsi dire, infinie, puisqu'il n'est guère possible d'assigner de bornes à la combinaison des sons.

En exécution, faire bien sentir les diverses valeurs des notes, c'est ce qu'on nomme *rhythmer*. Toute musique qui n'est point rythmée manque d'*aplomb*, d'énergie, de physionomie; or, l'ennui est inséparable d'une telle musique.

L'accentuation des notes saillantes du *Rhythme* contribue beaucoup à le bien dessiner.

DU PHRASE.

Le *Phrasé*, comme on l'a vu au chapitre 8, où nous en avons traité, est à la musique, ce que la ponctuation est au discours. Il est, avec la netteté, qui consiste à faire entendre tous les sons distinctement et purement, la source de la clarté et de l'élégance. Aussi, comme il n'est point d'exécution parfaite sans lui, avons nous basé cet ouvrage sur ses importants principes, n'y laissant rien à l'arbitraire.

(1) Ici, tous les avantages de l'usage du *Métronome* doivent se présenter à l'exécutant. Par lui, il acquiert un *aplomb* imperturbable et l'art si difficile de savoir se posséder. Qu'il ne craigne point de devenir froid: s'il a de la chaleur, il saura s'affranchir du joug tyrannique du *Métronome* sans enfreindre les lois de la mesure. D'ailleurs l'usage ne doit point en être continu; il cesse, pour céder ses droits au sentiment, dès que le morceau a été suffisamment travaillé.

DU GOÛT.

Le *Goût* est ce tact fin, délicat et prompt qui porte à donner à chaque chose le ton, le caractère et la place qui lui conviennent. Il précède la réflexion, et a sa source dans la finesse du cœur: il orne et embellit tout.

Il s'exerce sans cesse, et presque toujours à notre insçu, ce qui nous le fait prendre pour un sentiment inné; il est néanmoins susceptible de perfectionnement; donc, il est tout à la fois un don naturel et le fruit de l'éducation.

DE L'EXPRESSION ET DE L'ACCENT.

1^o L'*Expression* est cette faculté de saisir les idées du compositeur, de les exprimer avec énergie et vérité, et de les faire passer dans l'âme de l'auditeur, en exerçant sur lui une sorte de puissance magnétique.

Elle dépend de la sensibilité du cœur et de la chaleur de l'âme: elle émeut, elle pénètre, elle subjugué. Mais, pour être expressif, il ne faut pas toujours s'abandonner à sa sensibilité: pour être belle, l'*Expression* doit être vraie; et au delà, comme en deçà du sentiment qu'on exprime, il n'est point de vérité. C'est à l'esprit de diriger la sensibilité.

En parlant, on appuie sur certains mots, sur certaines syllabes; c'est ce que les grammairiens nomment *Accens*; il en est de même en musique. Or, l'*Accent* étant, dans le discours, une modification plus marquée de la voix pour donner au mot, à la syllabe qui en est frappée une énergie particulière; l'*Accent musical* (1) est donc une énergie plus marquée, attachée à une note particulière de la mesure, du rythme, de la phrase; soit 1^o en articulant cette note plus fortement; 2^o en l'allongeant un peu; 3^o en la détachant des autres; 4^o en la commençant piano, en enflant graduellement le son jusqu'au forté; 5^o en la commençant forté, en diminuant graduellement le son jusqu'au piano; 6^o en la commençant piano, en enflant le son et en le perdant; 7^o en arrivant sur elle par une succession quelconque de sons, gradués dans leur force & &. Ainsi, ce qui constitue l'*Accent musical*, ce sont les différens coups de langue, le mélange des sons doux et forts et les diverses gradations de leurs successions. Ces moyens-là, qui forment la partie matérielle de l'expression, quand la sensibilité est la force motrice qui les met en jeu, ont le pouvoir de tout vivifier.

(1) Le vrai musicien a le sentiment de l'*Accent musical*. et c'est ce qui le distingue. Mais, comme ce sentiment manque presque toujours aux élèves, on a besoin de le leur inculquer de bonne heure. Voici, à peu près, comment on peut y réussir:

Quand ils ont, si l'on peut s'exprimer ainsi, le morceau dans les doigts, il faut le leur faire jouer phrase par phrase; (le plus communément elles vont de quatre mesures en quatre mesures,) en leur faisant expliquer 1^o la contexture de chaque phrase; 2^o quelles sont les notes qui doivent être accentuées; 3^o quels sont les passages qui doivent être faits crescendo ou decrescendo; 4^o et les endroits que choisit leur sentiment pour mettre une expression particulière. Leur intelligence et l'audition de bons modèles feront le reste.

La phrase de musique suivante prendra des expressions différentes, selon qu'on y appliquera l'*Accent musical*. L'expression dépend donc du choix de l'*Accent*. C'est à ce choix qu'on reconnaît le bon musicien, l'homme de goût. (1)

The image displays a musical score for a single melodic line in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into 12 numbered measures, each representing a different 'Manière' (way) of playing the same phrase. The first measure is labeled '1^{re} Manière.' and the second '2^e Manière.' The subsequent measures are labeled 3^e, 4^e, 5^e, 6^e, 7^e, 8^e, 9^e, 10^e, 11^e, and 12^e. The notation includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'sf' (sforzando). The phrase consists of a series of eighth and sixteenth notes, ending with a final cadence.

Il existe encore d'autres manières d'exprimer cette phrase, et les six derniers N^{os} peuvent, en outre, recevoir diverses articulations; mais c'est assez pour donner une idée de la variété de l'*Accent*.

(1) Qu'est-ce qui détermine à choisir telle expression plutôt que telle autre? Si on le demandait à un habile chanteur ou à un grand instrumentiste, ils seraient assez embarrassés d'y répondre; bien plus: ils avoueraient, s'ils pouvaient s'observer, que les mêmes passages ne les affectent pas toujours de la même manière et que souvent ils les expriment différemment. Cela n'a rien qui doive étonner, puisque nos sensations, sur lesquelles l'air, les alimens, la santé et les passions ont une grande influence, ne peuvent être constamment les mêmes.

» Cette faculté d'exprimer de plusieurs manières la même pensée musicale pourrait avoir de graves inconvéniens dans un ensemble ou chacun s'abandonnerait à ses impressions du moment; là, tout doit se grouper au tour du personnage principal, s'identifier avec lui pour produire un effet unique.

Il est à remarquer que les signes par lesquels nous avons tâché d'indiquer les différens *Accents* ne les expriment que très imparfaitement. Est-il des signes qui puissent indiquer les inflexions qui partent du cœur!

La musique n'exerçant pas toujours son action à peindre les modifications de l'âme, puisque souvent le résultat en est plutôt de flatter les sens que de parler à l'esprit, l'*Accent* ne peut toujours avoir pour objet d'exprimer des sentimens: il n'est souvent que le résultat de la fantaisie. Quoiqu'il en soit, et malgré l'espèce d'arbitraire qui semble présider à son choix, il est possible, au moins jusqu'à certain point, d'en régler l'usage, en le soumettant à des règles générales, filles de l'expérience.

Nous commencerons par les coups de langue, sur lesquels, pourtant, nous nous arrêterons peu; ensuite viendra cette partie de l'*Accent* qui a pour objet l'appui de certaines notes et les diverses nuances des sons.

Le coup de langue dépend, nous l'avons dit page 41, du caractère de la phrase qu'on débite: il doit être d'autant plus vigoureux qu'elle a plus d'énergie, d'autant plus moëlleux qu'elle est plus gracieuse, suave, mélodieuse.

Le coulé et les diverses articulations composées de plus ou moins de notes coulées conviennent aux phrases d'un genre tranquille, tendre, gracieux, aux mouvemens lents, aux tons bémolisés, le détaché (*staccato*) et les diverses articulations composées de plus ou moins de notes détachées sont favorables aux traits brillans, légers, sémillans, aux mouvemens vifs, aux tons diésés.

Mais ce n'est guère qu'à l'habitude et à l'audition de bons modèles qu'on deyra de faire une heureuse application des différens coups de langue.

Une note pouvant être appuyée très-légerement ou avec un peu plus de force, nous avons, pour marquer cette différence, un *Accent principal* et un *Accent secondaire*. En général, l'*Accent principal*, que nous indiquerons par A, se place sur la première note de la mesure, quelle que soit l'espèce, et l'*Accent secondaire*, que nous indiquerons par x, sur la note qui commence la seconde moitié des mesures binaires simples et composées qui sont: C C $\frac{2}{4}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{6}{4}$ et $\frac{6}{8}$. (1)

(1) Quand le mouvement est vif, souvent l'*Accent principal* ne se place que de deux en deux mesures et l'*Accent secondaire* que sur la première note des autres mesures. Cela vient de ce que, dans un mouvement vif, deux mesures n'en font réellement qu'une, comme le prouve l'exemple suivant.

Même phrase

Même phrase écrite avec la moitié de mesures

Le $\frac{12}{8}$, qui n'est qu'une double mesure à 6, fait exception.

Les mesures ternaires n'ont point d'*Accent secondaire*.

Mais l'accentuation ne doit pas être trop forcée, sans quoi l'effet en serait lourd et purement mécanique: elle doit seulement être indiquée de manière à faire sentir la note qui la reçoit un peu plus que les autres. Souvent, c'est moins en attaquant cette note avec force qu'en restant un peu plus dessus, qu'on doit marquer l'*Accent*. Ce procédé exige un certain tact.

Dans les passages, et afin de bien établir la mesure, on accentue assez ordinairement la première note des temps forts, quelquefois même de tous les temps, de tous les groupes; mais ce principe est surtout applicable aux traits qui se reproduisent par progression de trois en trois notes, de six en six, de quatre en quatre, de huit en huit.

EXEMPLES.

The image contains four musical staves, each illustrating a different rhythmic pattern with accents. The first staff is labeled 'de 3 en 3' and shows a sequence of eighth notes with accents on the first, fourth, and seventh notes of each three-note group. The second staff is labeled 'de 6 en 6' and shows a sequence of eighth notes with accents on the first, fourth, and seventh notes of each six-note group. The third staff is labeled 'de 4 en 4' and shows a sequence of eighth notes with accents on the first, fourth, and seventh notes of each four-note group. The fourth staff is labeled 'de 8 en 8' and shows a sequence of eighth notes with accents on the first, fourth, and seventh notes of each eight-note group. All staves are in treble clef and common time (C).

Il est à remarquer que l'emploi fréquent des *Accens* convient mieux aux phrases nerveuses et aux passages brillans et rapides, qu'aux morceaux lents d'un genre gracieux, tendre et mélodieux.

Lorsqu'il y a deux notes coulées suivies d'un silence, la première reçoit l'accentuation, qui s'éteint sur la seconde, dont la valeur se trouve un peu abrégée. (Voir la 6^e leçon, ci-après).

Une Syncope reçoit souvent l'accentuation, surtout quand elle est placée comme dans la 7^e leçon, ci-après.

Il y a des mélodies originales, bizarres, fantasmales, où l'*Accent* se place singulièrement. (Voir la 8^e leçon.)

On doit s'appliquer à nuancer les sons, les traits, et, guidé par le goût, à subordonner la force des nuances au caractère de la phrase.

Il est de règle générale d'augmenter le son peu à peu dans les successions ascendantes de notes, et de le diminuer de même dans les successions descendantes (*Voir la 9^e leçon*).

Cependant, il est des cas qui veulent le contraire et d'autres qui exigent une force égale selon l'indication du compositeur, à laquelle l'exécutant doit se conformer.

Quand on répète le même passage, on peut ou en changer l'accentuation, ou remplacer le piano par le forté ou le forté par le piano, Rien de ce qui ajoute à la variété n'est à rejeter (*Voir la 10^e leçon*).

DU STYLE.

De ce que les anciens se servaient pour écrire d'une sorte de poinçon qu'ils nommaient *Style*, on a employé ce mot pour désigner les pensées et leur expression. Il signifie donc la manière d'écrire: *Style* sublime, noble, brillant &c. Il était naturel qu'il passât des langues à la musique; aussi la composition a-t-elle son *Style*, et l'exécution le sien. Mais il ne peut être question ici que du *Style d'exécution*.

D'après ce qui vient d'être dit, on conçoit que c'est la manière d'exprimer, le choix des expressions, l'accent et le caractère qu'on donne à chaque morceau qui constituent le *Style*. L'Adagio, l'Allegro et le Presto ont donc chacun un *Style* particulier qu'il importe fort de ne point confondre.

L'Adagio, qui demande de la sensibilité et du calme, doit se jouer d'une manière affectueuse, large et soutenue. La sévérité, la grâce, la volupté peuvent présider tour-à-tour à son exécution. Les trilles y doivent être onctueux, les coups de langue moëlleux et peu fréquens: le coulé convient beaucoup à ce mouvement. Les agrémens qu'on y introduit devant produire une sensation agréable plutôt que surprenante, s'exécutent moins vite que dans l'Allegro et d'une manière plus tendre, plus caressante et plus délicate.

L'Adagio est l'écueil contre lequel vient échouer l'exécutant, chez lequel l'étude n'a pas développé les dons d'une heureuse organisation; là, tout dévoile l'inexpérience. Aussi, que de musiciens, semblables au fin renard du bon Lafontaine, dédaignent l'Adagio!

L'Allegro exige de l'éclat, de l'énergie, de l'assurance dans l'exécution et une vitesse perlée dans les doigts. Les trilles y seront donc vifs, souples, légers; les coups de langue fortement articulés sur les notes d'une certaine durée, martelés et brillans dans les traits, où souvent, afin de se tenir mieux en mesure, et pour plus d'énergie, on marquera la première note des temps forts.

Quand, pour leur donner plus d'expression, on ralentit les endroits chantans, que ce changement ne soit point outré, ou il sera choquant. Il en sera de même, si, pour donner plus de chaleur aux endroits brillans, passionnés, on presse par trop le mouvement.

Les petits ornemens doivent être calculés pour finir exactement avec la mesure. Cependant, quand ils sont placés à la fin des phrases gracieuses, on peut bien faire céder un peu le mouvement (Voir page 222)

Le Presto demande, outre l'éclat et l'énergie de l'Allegro, beaucoup de légèreté et de hardiesse. Le coup de langue, qui aura du mordant, sera vif, animé, semillant, et les trilles auront tout le brillant possible. Cette légèreté des doigts et du coup de langue se fait sentir jusque dans les momens d'abandon et de sentiment.

Le *Stylé*, qui est au musicien ce que l'élocution est à l'orateur, ne peut s'acquérir que par de bonnes leçons et l'audition de bonne musique bien exécutée, quels que soient d'ailleurs les instrumens qui l'exécutent; cependant la voix et le violon étant deux instrumens parfaits, sur lesquels il existe beaucoup d'excellens artistes, ce sont eux qui, de préférence, doivent nous servir de modèles. Que l'élève, en commençant par les imiter, ne craigne pas de rester imitateur; puisque les sensations varient à l'infini dans chaque individu, et que ce sont les nuances dans les impressions qui produisent la différence dans les *Stylés*, s'il a le germe d'un vrai talent, il finira par se faire un *Stylé* dans lequel il se perdra tout entier.

LEÇONS SUR L'ACCENT, L'EXPRESSION ET LE STYLE.

Allegretto

p En peu agite. *sf* *sf* *ff* avec chaleur.

p *fp* *fp* *f*

dol. chantant.

avec expression.

f *p* *f* *fièrement* *f* *p*

sf *p* *f* *p* *f* *p*

dol. non rubato insensiblement et avec goût. *p*

dol.

201

First system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff has a bass clef. The music features a series of sixteenth-note runs. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and the instruction "avec chaleur." The second staff begins with a dynamic marking of *ff*.

Second system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff has a bass clef. The music continues with sixteenth-note runs. The first staff has dynamic markings of *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, and *pp*. The instruction "un peu retenu" is written below the first staff.

Third system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff has a bass clef. The music features a series of eighth-note runs. The first staff has the instruction "dol. chantant et expressif." The second staff has the instruction "mf rétez."

Fourth system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff has a bass clef. The music features a series of eighth-note runs. The first staff has the instruction "dol." and a dynamic marking of *poco. f*. The second staff has the instruction "dol." and a dynamic marking of *p*. The instruction "en augmentant le son et le mouvement insensiblement." is written below the first staff.

Fifth system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff has a bass clef. The music features a series of eighth-note runs. The first staff has the instruction "dol." and a dynamic marking of *p*. The instruction "cresce poco" is written below the first staff. The instruction "En peu anime, mais délicat." is written below the second staff.

Sixth system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff has a bass clef. The music features a series of eighth-note runs. The first staff has the instruction "dol." and a dynamic marking of *f*. The instruction "avec énergie." is written below the first staff.

96. Allegretto moderato.

2^{me}

p Avee doucem

p dol. dol.

p

p CRESC. *f* FIN

p poco.

f Un po' anim.

p *dim.* *tr.* *pp* en début, un peu. *Tempo.* *p*

The first system of music consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and a *dim.* (diminuendo) marking. It features a trill (*tr.*) and a *pp* (pianissimo) dynamic with the instruction "en début, un peu." (at the beginning, a little). The system concludes with a *Tempo.* marking and a *p* dynamic.

poco *f* *D.C.*

The second system continues with two staves. It includes a *poco* (poco) marking and a forte (*f*) dynamic. The system ends with the instruction "D.C." (Da Capo).

Allegro. $\text{♩} = 116.$ *p* avec suite et versé. *p*

The third system begins with a new tempo marking: "Allegro. $\text{♩} = 116.$ " (Allegro, quarter note = 116). It starts with a piano (*p*) dynamic and the instruction "avec suite et versé." (with continuation and flourish). The system concludes with another *p* dynamic.

The fourth system consists of two staves of musical notation, continuing the piece with various rhythmic patterns and dynamics.

f *cresc.* *p* *cresc.* *f*

The fifth system features a forte (*f*) dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. It includes a piano (*p*) dynamic followed by another *cresc.* and a final *f* dynamic.

f *p* *cresc.* *f* *cresc.* *f*

The sixth system contains multiple dynamic markings: *f*, *p*, *cresc.*, *f*, *cresc.*, and *f*.