Edouard Tricot

1864.

MÉTHODE

DE

FLÛTE

PAR

EUGÈNE WALCKIERS.

Op: 30.

PRIX:

1re Partie: 24f.

2me Partie: 24f.

PARIS.

P. E. Gaspar Sculp.

Rue de la Harpe 3.

Chez l'Auteur, Rue des Prouvaires, 10. Chez A. Walckiers, Rue Boucher, N.° 1 (bis)

et chez Mr. Schlesinger, Rue de Richelieu, N.° 97.

Maurice Schlesinger

Ed. de Sélys Jansoni

CATALOGUE
des Ouvrages pour la Flûte
composés par *EUGÈNE WALCKIERS.*

OUVRAGES ELEMENTAIRES.

* METHODE COMPLETTE divisée en deux parties. Op. 30
1.re PARTIE contient les premiers Élémens, l'art de phraser, etc. - Leçons faciles et chantantes et 6 Sonatines. 24. f
2.de PARTIE traite des demi-tons altérés, des Ornemens, du Double coup de langue, du Mécanisme du jeu du Goût de l'expression, du Style, et contient 155 EXERCICES pour arriver à vaincre toutes les difficultés .. 24. »
* PRINCIPES ELÉMENTAIRES DE MUSIQUE ..... 6. »

QUINTETTI.

* 1.er QUINTETTO en LA majeur pour Flûte, 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contre-Basse, ad lib: Op. 49. 12. »

QUATUORS.

* 1.er QUATUOR en FA ♯ mineur pour 4 Flûtes. Op. 46. 9. »

P. 3. Id. pour Flûte, Violon, Alto et Basse, Op. 5. 12. »
* 4.e Id. en RÉ majeur ..... Op. 50. 9. »

P. 3. Id. pour Flute, Clarinette, Cor et Basson, Op. 7. 12. »
* 4.e Id. en SI ♭ majeur ..... Op. 48. 9. »

TRIOS pour 3 flûtes.

J. 1.er en FA majeur ..... Op. 2. 7. 50.
* 2.e en RÉ majeur (facile) ..... Op. 3. 6. »
S. 3.e en RÉ majeur ..... Op. 29. 9. »
S. 4.e en SI ♭ majeur ..... Op. 37. 9. »

TRIOS.

P. 3 TRIOS pour Flûte, Clarinette et Basson, Op. 12. 12. »

S. 1.er TRIO pour Flûte, Violon et Basse, Op. 55. 9. »

DUOS pour 2 flûtes.

G. 1.er LIVRE ..... Op. 1. 7. 50.
J. 2.e Id. (brillans et faciles) ..... Op. 11. 7. 50.
F. 3.e Id. ..... Op. 16. 10. »
* 4.e Id. (brillans et faciles) ..... Op. 19. 7. 50.
S. 5.e Id. ..... Op. 23. 9. »
S. 6.e Id. ..... Op. 27. 9. »

Collection progressive de 9 livres.

A. 12 DUOS faciles. 1.er et 2.e Livres... Op. 35. 9. »
A. 6 Id. moins faciles. 1.er et 2.e Id ..... Op. 56. 9. »
A. 6 Id. brillans. 1.er et 2.e Id ..... Op. 57. 10. »
A. 6 Id. difficiles. 1.er 2.e et 3.e Id.... Op. 58. 10. »

DUOS pour flûte et violon.

P. 1.er LIVRE 1.re et 2.e Livraisons..... Op. 6. 7. 50.
J. 2.e Id..... Op. 8. 9. »
Sa. 3.e Id..... Op. 10. 9. »
J.C.*. Id..... Op. A. Op. 14. 9. »

PIANO et FLÛTE CONCERTANS.

J. GRANDE FANTAISIE sur des motifs de Rossini Op. 17. 9. »
S. GRAND DUO ..... Op. 24.... 12. »
S. ALLEGRO ANDANTE 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 Kalkbrenner et Walckiers ..... 9. »
F. LES SOUVENIRS. 3 Duos de Brod, arrangés, chaque. 6. »
S. 1.er DIVERTISSEMENT..... Op. 36.... 9. »

AIRS VARIÉS, FANTAISIES, RONDOS, ETC.a

S. LES ŒUVRES DE MAYSEDER arrangés pour la Flûte avec accompagnement de Quatuor ou Piano .....
S. 1.er CONCERTINO, avec Quatuor ou Piano .... Op. 28. 10. »

L. RONDO VILLAGEOIS, avec Quatuor ou Piano, Op. 18. 9. »
S. RONDO SAVOYARD, Id..... Op. 20. 10. »
S. RONDO, ESPAGNOL. Id ..... Op. 31. 10. »

P. AIR SUISSE varié, avec Quatuor ou Piano.... Op. 13. 7. 50.
S. AIR varié..... Id..... Op. 22. 10. »
S. L'ATTENTE AIR varié, Id..... Op. 25. 10. »
T. Garde à vous de la Fiancée, AIR varié, Id .... Op. 32. 10. »
S. 6.ds VARIATIONS SUR LA MARSEILLAISE, avec Orchestre ou Piano..... Op. 41. 12. »
T. Id. sur Je suis Sergent du PHILTRE avec Quatuor ou Piano,..... Op. 44. 10. »
S. Id. sur la Romance de l'ECLAIR, id.... Op. 63. 10. »

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. »
F. Id. sur BONHEUR DE SE REVOIR Id Op. 33. 10. »
T. Id. sur GUILLAUME TELL. ..... Id. Op. 34. 10. »
S. Id. sur LE DILETTANTE ..... Id. Op. 35. 10. »
S. Id. sur LES DEUX FAMILLES ..... Id. Op. 39. 10. »
T. Id. sur FRA DIAVOLO ..... Id. Op. 40. 10. »
T. Id. sur LE DIEU ET LA BAYADERE ..... Id. Op. 42. 10. »
M. Id. sur ZAMPA ..... Id. Op. 43. 10. »
S. Id. sur ROBERT LE DIABLE ..... Id. Op. 45. 10. »
T. Id. sur LE SERMENT ..... Id. Op. 51. 10. »
T. Id. sur LE PRÉ AUX CLERCS ..... Id. Op. 52. 10. »
T. Id. sur GUSTAVE, avec Quatuor ou Piano, Op. 53. 10. »
S. Id. sur LUDOVIC, Id ..... Op. 54. 10. »
T. Id. sur LESTOCQ Id ..... Op. 59. 10. »
S. Id. sur LA JUIVE, Id ..... Op. 61. 10. »
T. Id. sur LE CHEVAL DE BRONZE Id .... Op. 62. 10. »
S. Id. sur LES HUGUENOTS Id ..... Op. 64. 10. »
D. Id. sur LE POSTILLON Id. Op. 65. 10. »

SONATES.

* 1.er LIVRE 1.re et 2.e Parties (faciles) Op. 30 bis 6. »

POUR FLÛTE SEULE.

J. 6 AIRS CONNUS variés..... Op. 4. 5. »
* RÉCRÉATIONS MUSICALES (faciles) ..... Op. 26. Chaque livraison 3. 75
* DÉLASSEMENS DU FLÛTISTE. Solos Airs variés, Rondos. Livraisons 1.re 2.e..... Op. 47. 6. »
S. 6 FANTAISIES sur des VALSES favorites de Vienne; 3 Suites..... Op. 60. 5. »

OPÉRAS ARRANGÉS pour 2 flûtes.

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

AVIS. Les articles marqués * appartiennent à l'Auteur, (Rue des Prouvaires N.° 10 et Rue Bouchet N.° 1 bis.)

TABLE

1re 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
CHAPITRE 1er De la tenue de la Flûte et de la position des mains et du corps . . . 3
Section 1re 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 quelquetems 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 1re De l'Articulation des groupes de 4 notes . . . 41
——— 2 De l'Articulation des Triolets . . . 44
——— 3 De l'Articulation de la mesure à 6/8 . . . 45
——— 4 Du Coulé-coupé . . . 46
CHAPITRE 8 Du Phrasé . . . 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 . . . 78

2de PARTIE

CHAPITRE 1er Des Demi-tons altérés . . . 117
Tablature des Demi-tons altérés . . . 118
Six leçons sur les Demi-tons altérés . . . 120
CHAPITRE 2 Des Ornemens en général . . . 125
Section 1re De l'Appoggiature . . . 125
——— 2 Du Trille . . . 130
Tablature des Trilles . . . 132
——— 3 Du Brisé ou Gruppetto . . . 135
Tabl: des doigtés particuliers à certains Brisés . . . 136
Cinq leçons sur les Ornemens . . . 139
CHAPITRE 3 Du Double coup de langue . . . 144
Leçons préparatoires . . . 144
Des Gammes ascendantes . . . 146
Des Gammes descendantes . . . 146
Des Gammes ascendantes et descendantes . . . 147
Des Traits par intervalles disjoints . . . 148
Des Traits coulés et détachés . . . 150
Des Gammes chromatiques . . . 151
Des Traits propres aux instrumens à anneau . . . 152
Des Octaves . . . 152
Des Traits commençants à contre-temps . . . 153
Des Triolets . . . 160
CHAPITRE 4 Du mécanisme du jeu . . . 164
155 Exercices propres à développer le mécanisme . . . 164
Des Gammes coulées dans tous les tons . . . 164
Des Sons aigus . . . 175
Des Arpèges ou des Accords brisés . . . 175
Des Accords variés . . . 181
Du passage des Registres . . . 185
Des Articulations . . . 187
Des Trilles et des Brisés . . . 196
Gammes variées, Marches harmoniques et divers . . . 200
CHAPITRE 5 De l'exécution en général . . . 220
1re partie.
De la Notation . . . 220
Du Son . . . 221
Des Doigts et de la Langue . . . 221
2de partie.
Du Mouvement . . . 222
De l'Aplomb . . . 222
Du Rhythme . . . 223
Du Phrasé . . . 223
Du Goût . . . 224
De l'Expression et de l'Accent . . . 224
Du Style . . . 225
Dix leçons sur l'Accent, l'Expression et le Style . . . 230

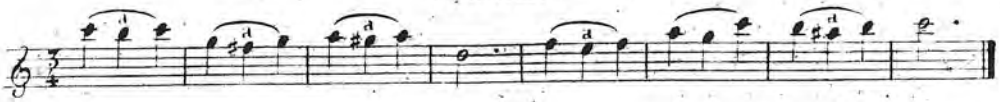
DEUXIÈME PARTIE.

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:

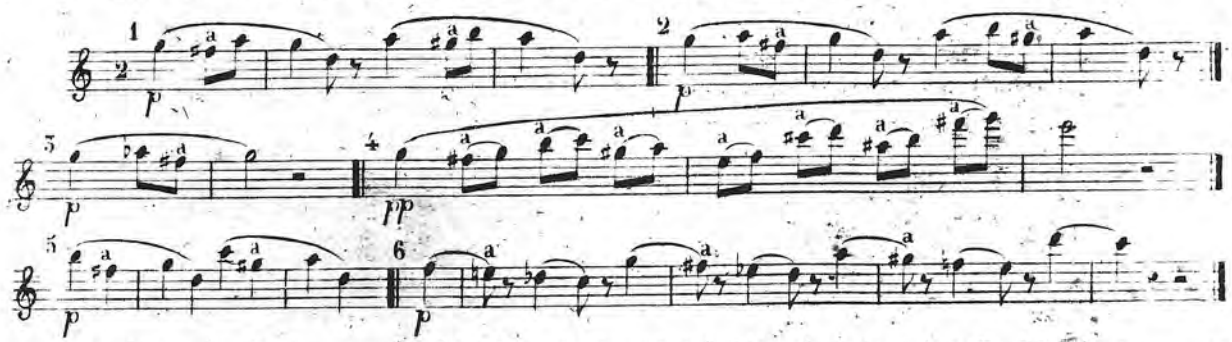


Les notes marquées d'un a demandent donc à être un peu plus hautes, puisque ce sont des demi-tons placés entre deux notes semblables (1).

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 coulé et le piano lui sont très-favorables. Quand on le pique, il faut adoucir extrêmement le coup de langue: le detaché serait vicieux. On peut bien l'employer dans le forté, mais avec discernement.

Pour se convaincre combien ce moyen d'éxécution 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'éxécution.

---

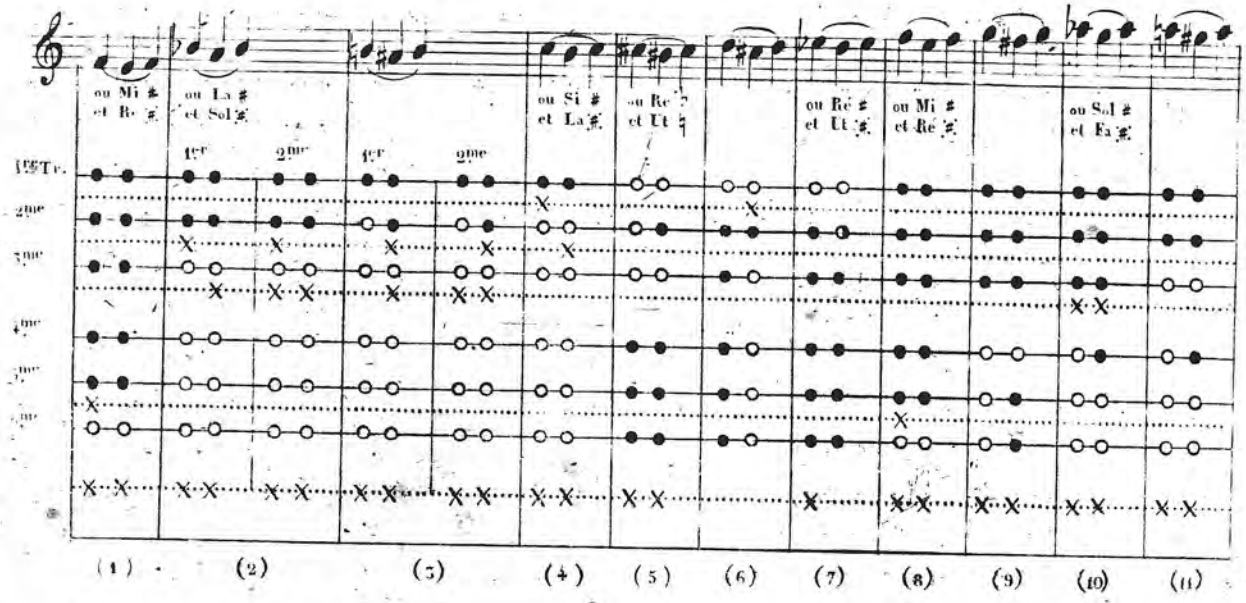
(1) Le demi-ton peut être ou diatonique, ou chromatique, ou enharmonique.

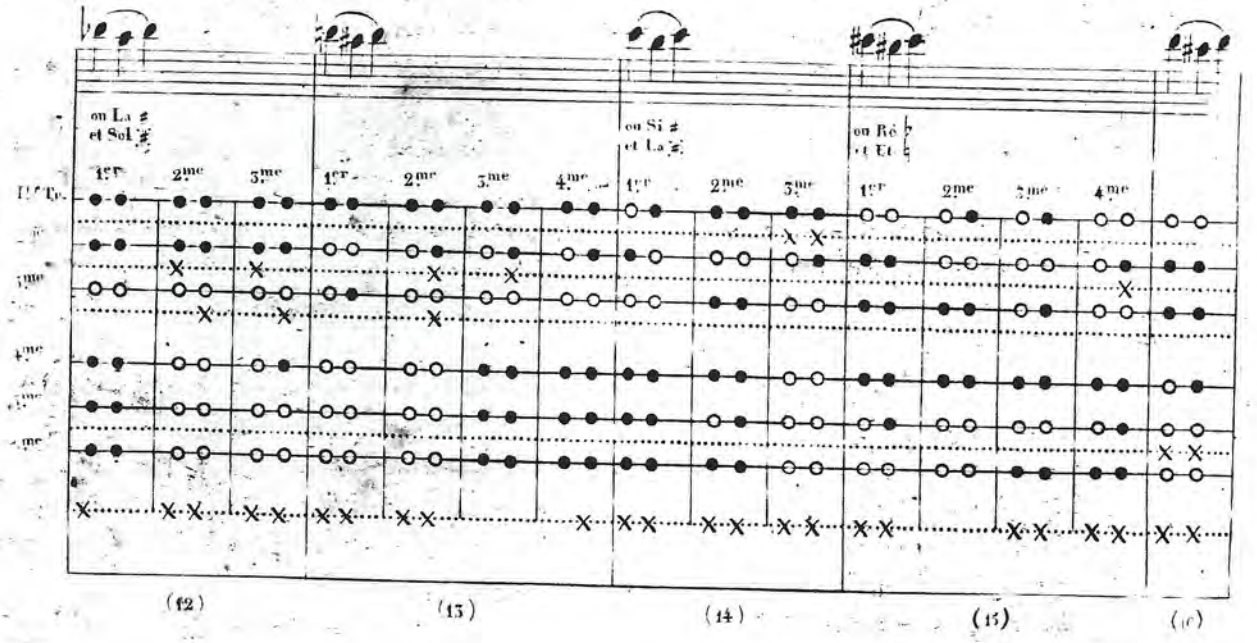
TABLATURE

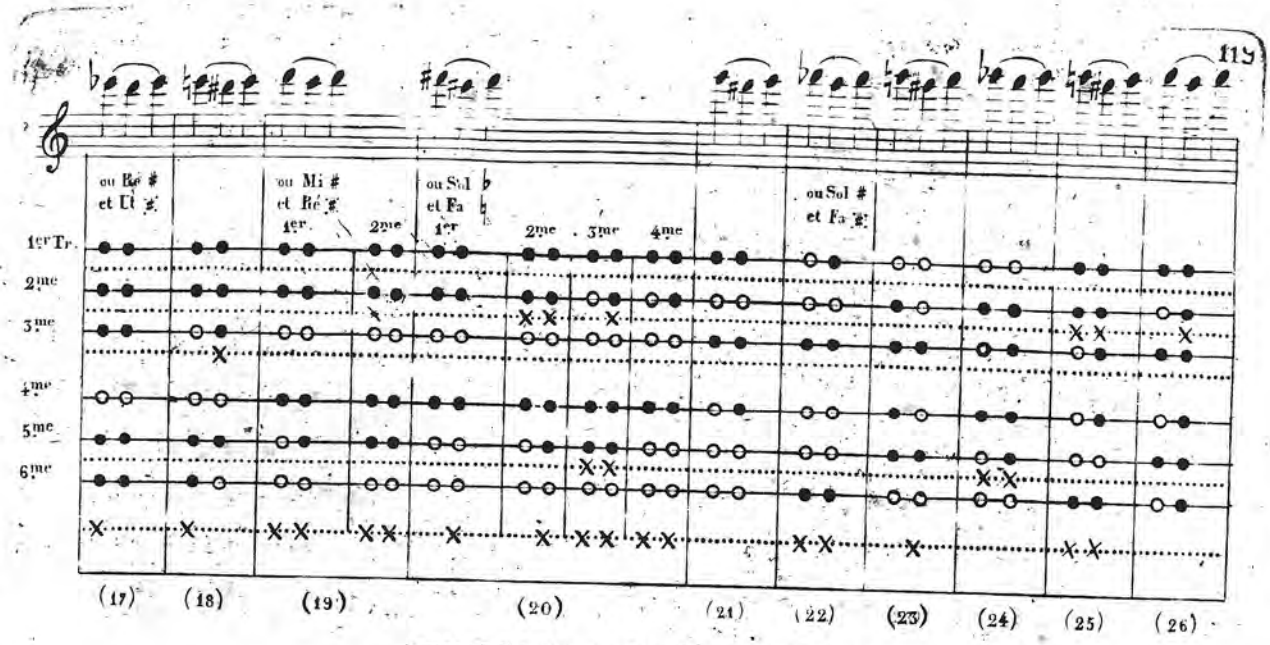
DES DEMI-TONS ALTÉRÉS.

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 doigtes, cependant, doivent être travaillés forte ; nous les indiquons.







REMARQUES IMPORTANTES

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

(1 et 8) 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 et 7) 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'altère bien qu'à l'aide d'une patte d'UT. (*Voir* la Tablature de la page 12, 1.re partie.)

(9 et 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 défectueux; 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'altérer 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 presqu'exclusivement du 1.er doigté à cause de sa facilité; cependant dans la lenteur les deux suivans sont meilleurs. Le dernier ne doit être employé que pianissimo.

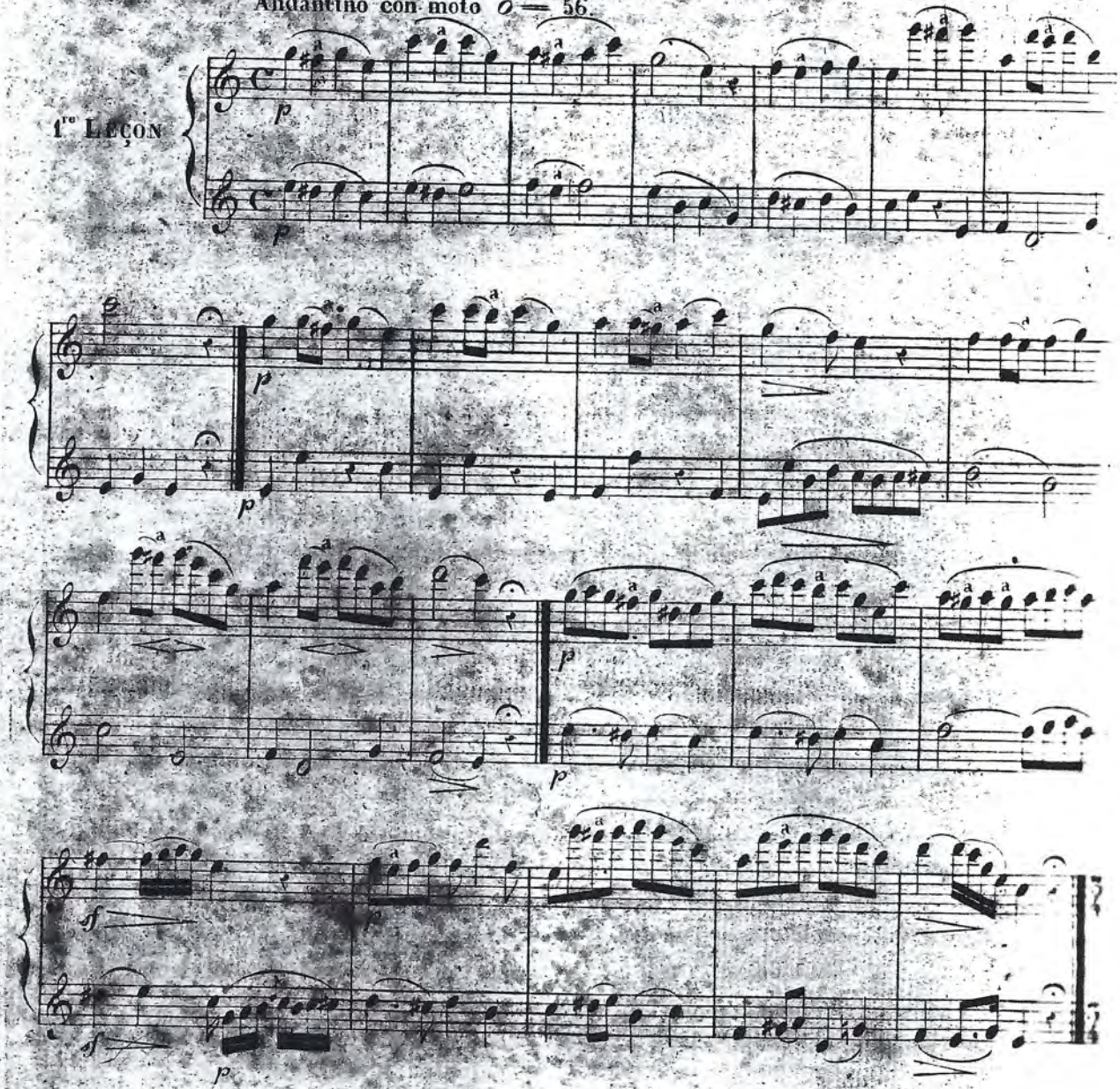
(25 et 26) Ces deux doigtés sont plutôt là par curiosité que par utilité: on ne trouve point l'occasion de les employer.

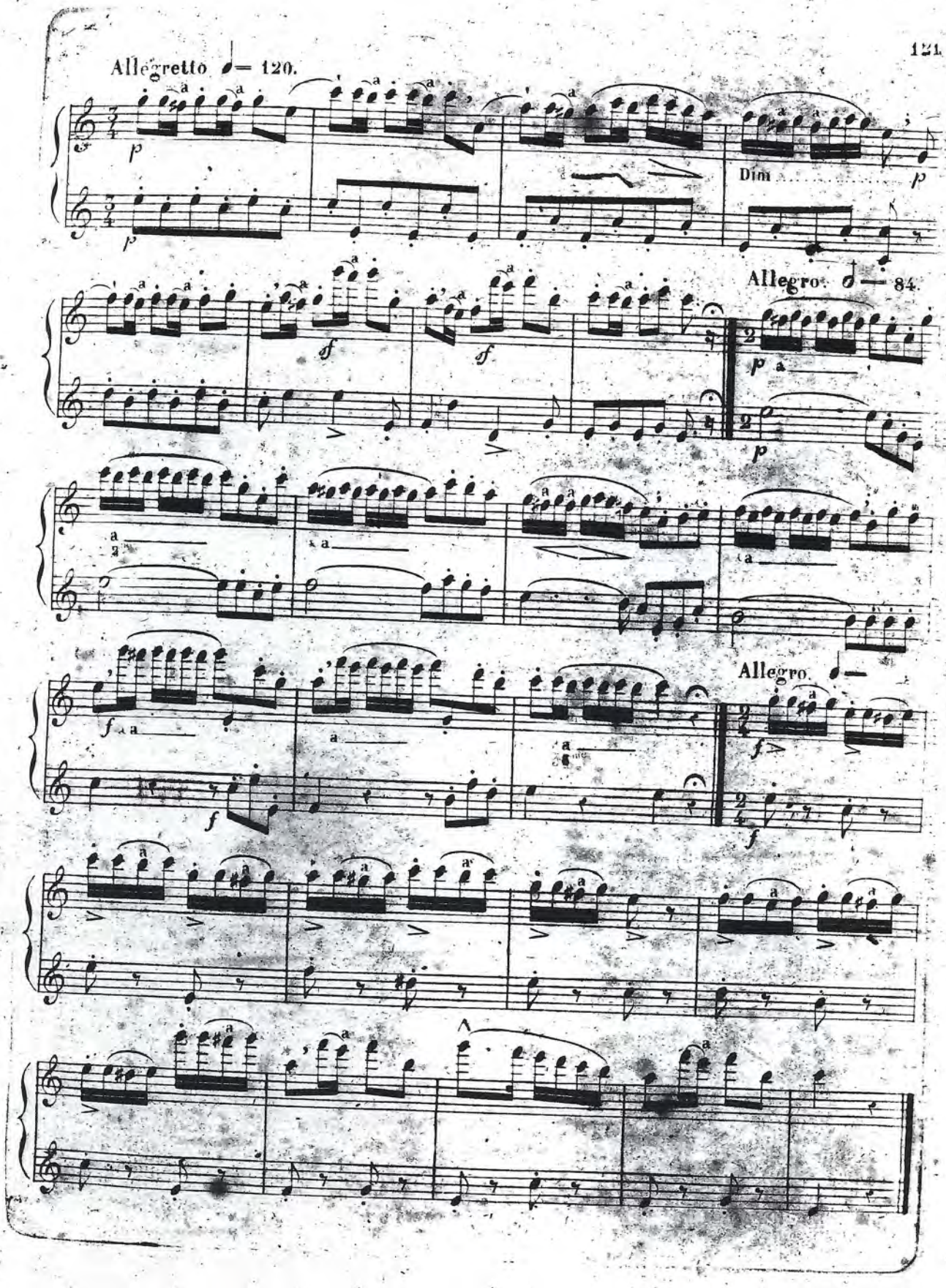
LEÇONS SUR LES DEMI-TONS ALTÉRÉS.

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 1er doigté de la case où se trouve la note à altérer dans la tablature ci-devant; $\frac{a}{2}$ voudra dire d'employer le 2me doigté; $\frac{a}{3}$ d'employer le 3me.

Andantino con moto ♩ = 56

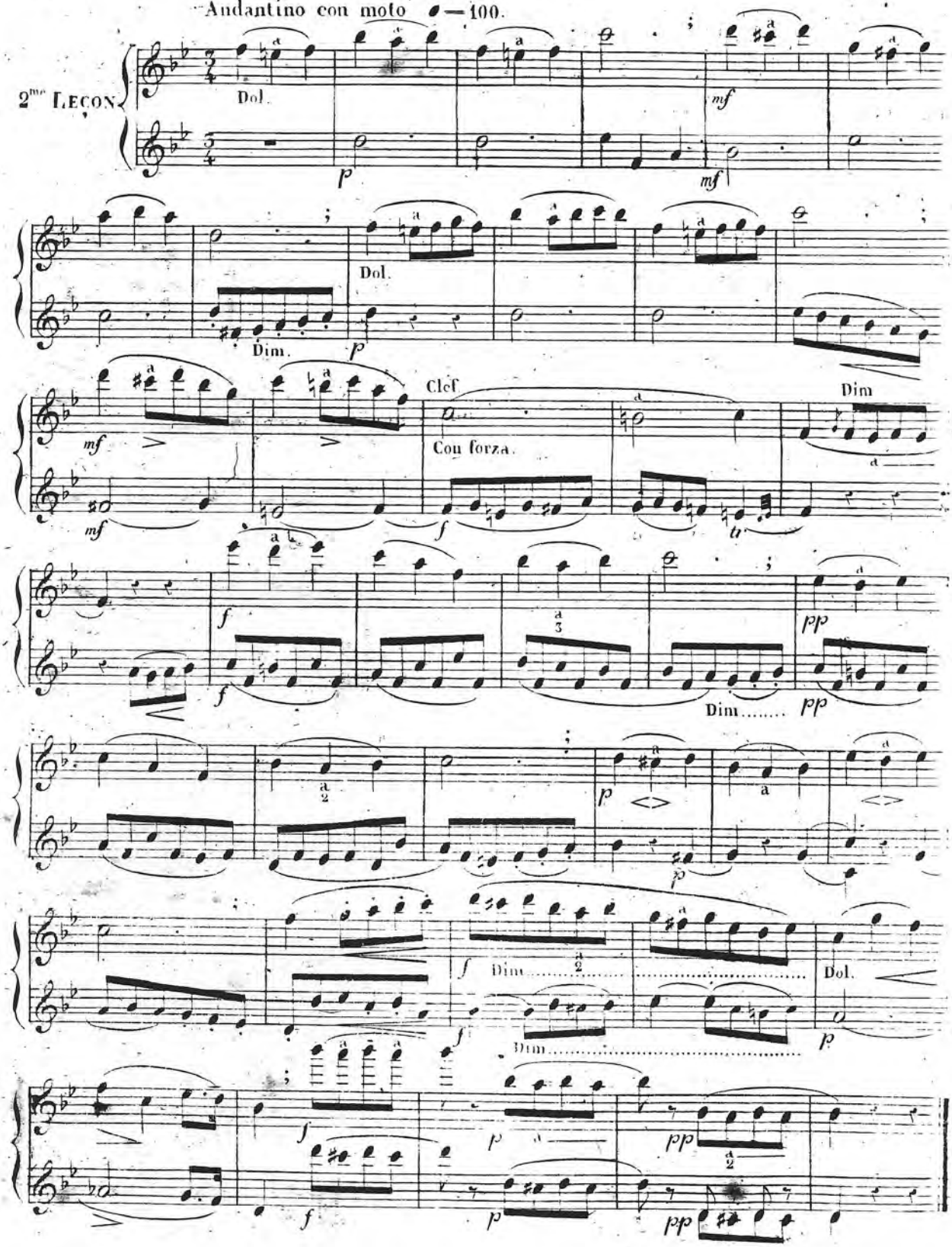
1re LEÇON

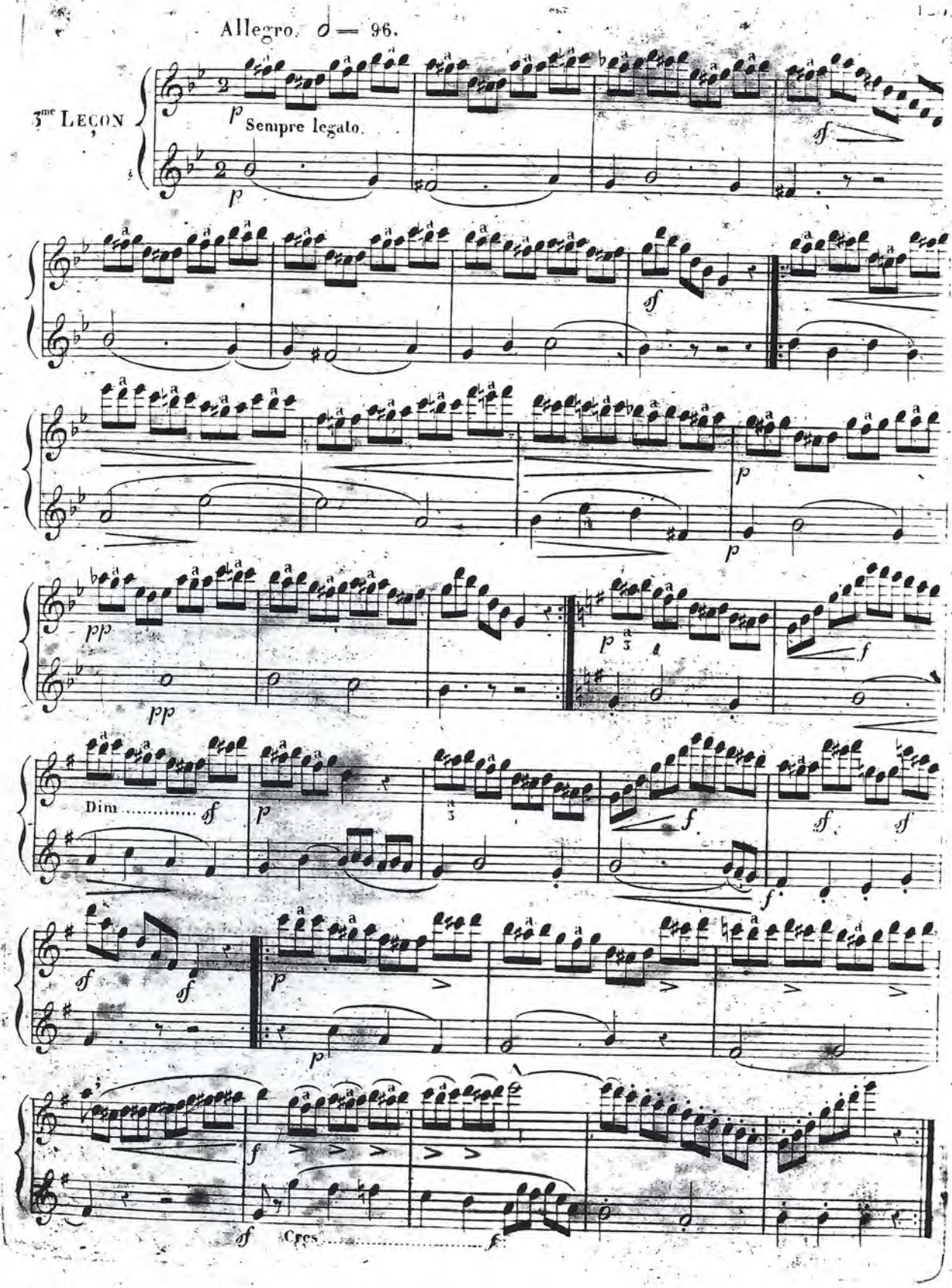


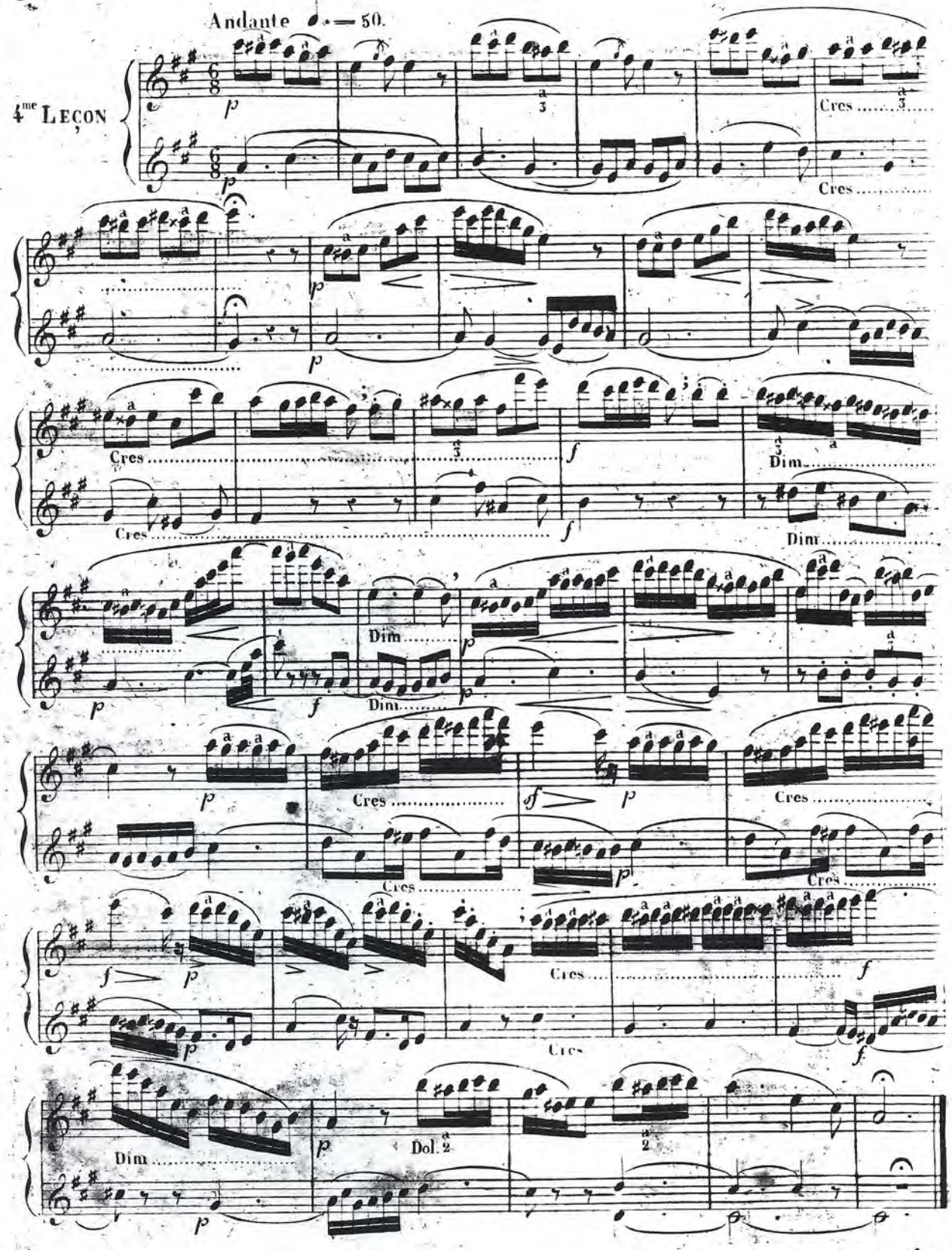

Allegretto ♩= 120.
Dim
Allegro. 𝅗𝅥 = 84.
Allegro.

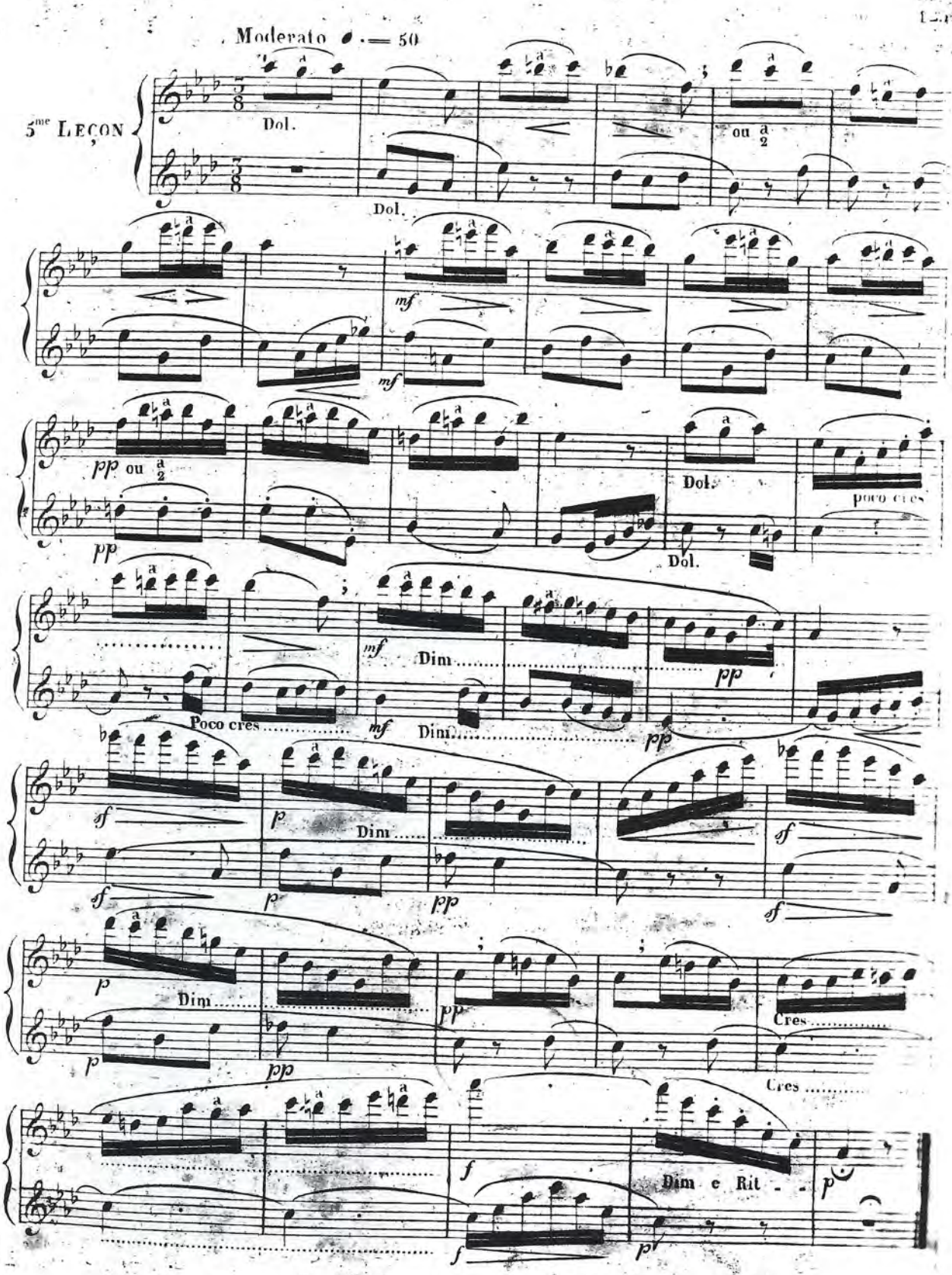
Andantino con moto ♩ = 100.

2me Leçon



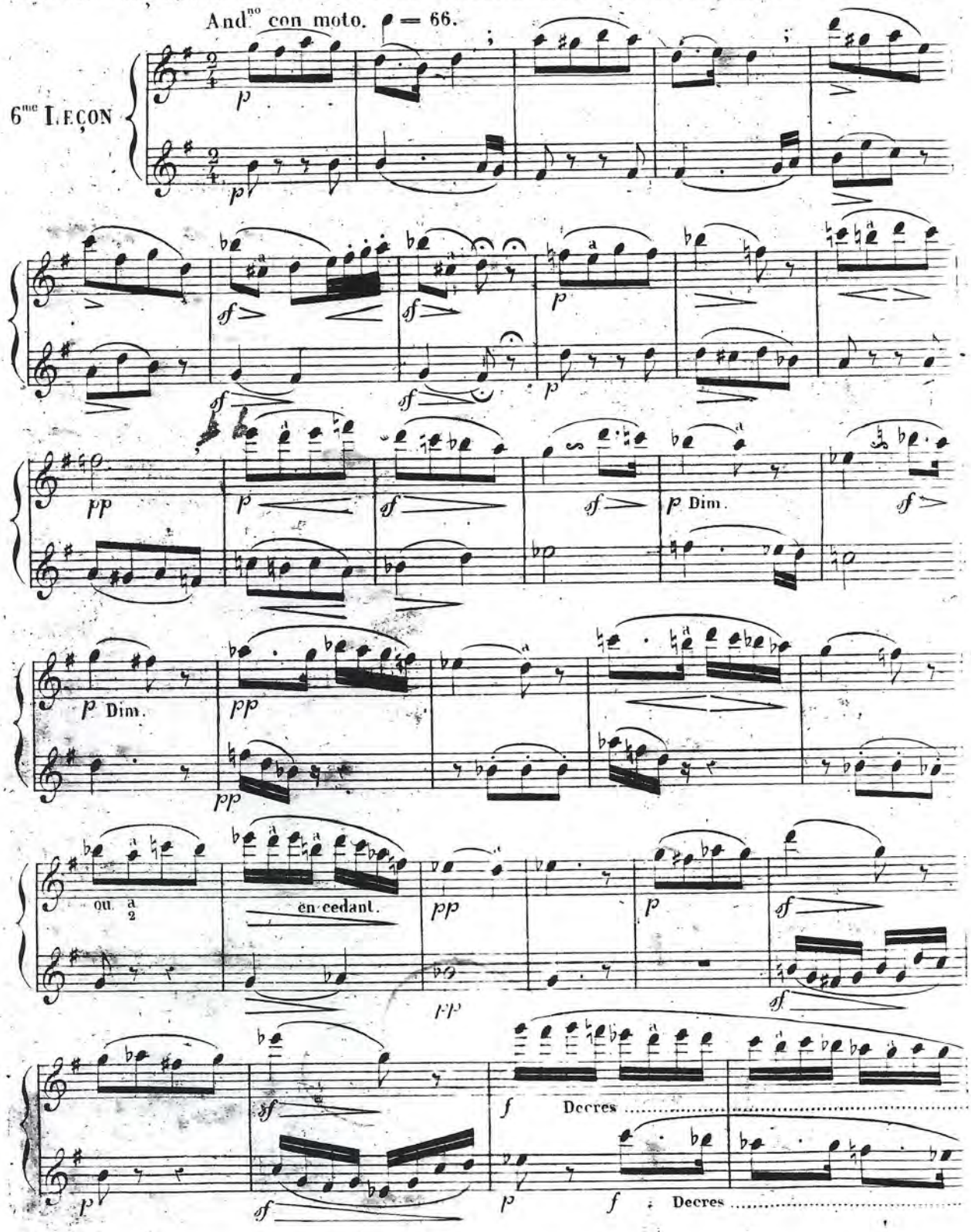

Allegro. ♩ = 96.
3me LEÇON
p
Sempre legato.
sf
p
sf
p
p
pp
pp
p
f
Dim.....
sf
p
f
sf
sf
f
sf
sf
p
p
f
sf
Cres.....
f

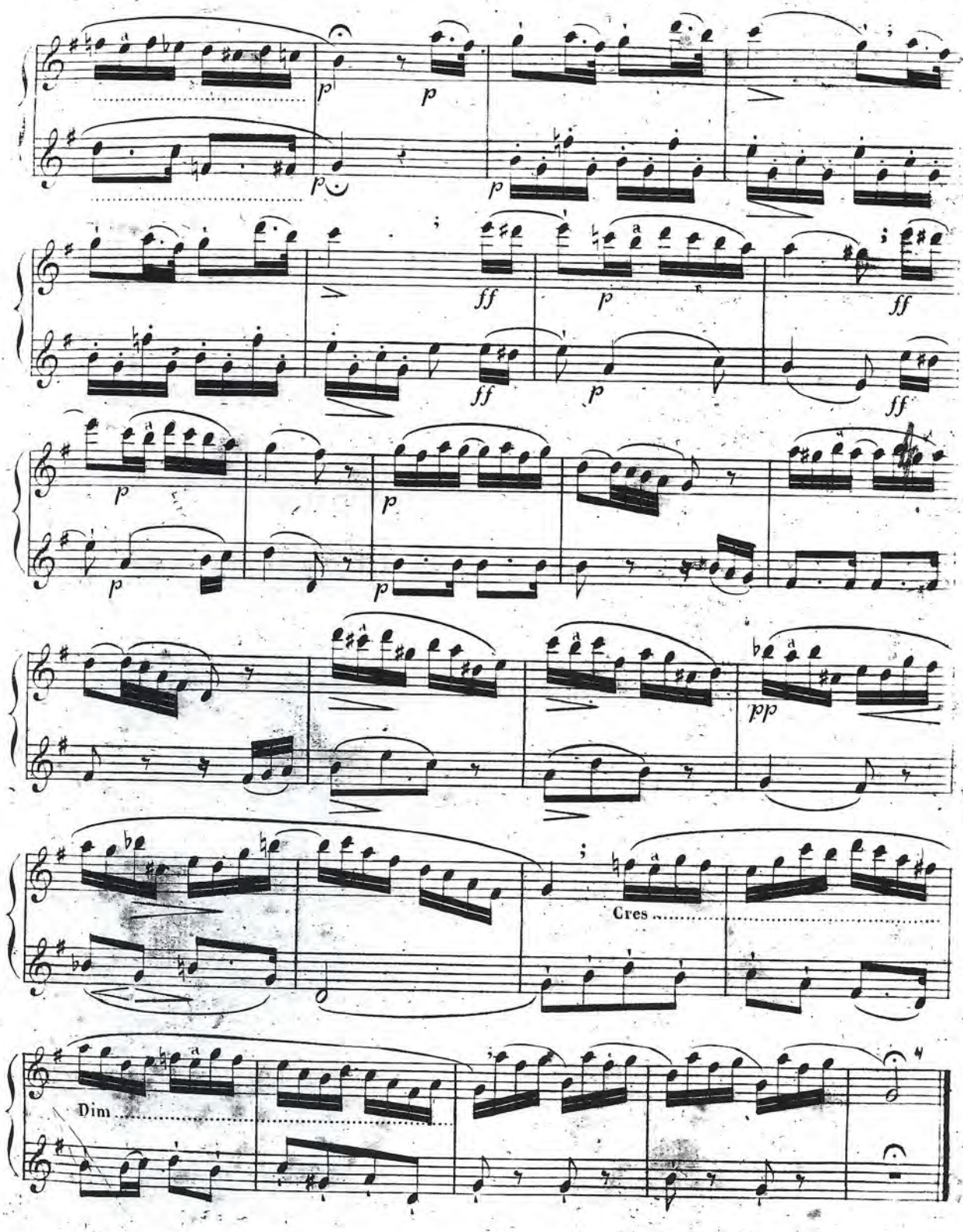

Andante ♩. = 50.
4me Leçon
Cres
Dim
Dol. 2


Moderato ♩ = 50
5me Leçon
Dol.
ou a 2
mf
pp ou a 2
Dol.
poco cres
Poco cres
Dim
sf
Cres
Dim e Rit

12

Dans cette leçon, tous les Fa ♯ et les Sol ♯ étant alterés, nous nous dispenserons de les indiquer.




p
p
p
p
ff
p
ff
ff
p
ff
p
p
p
p
pp
Cres
Dim

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.

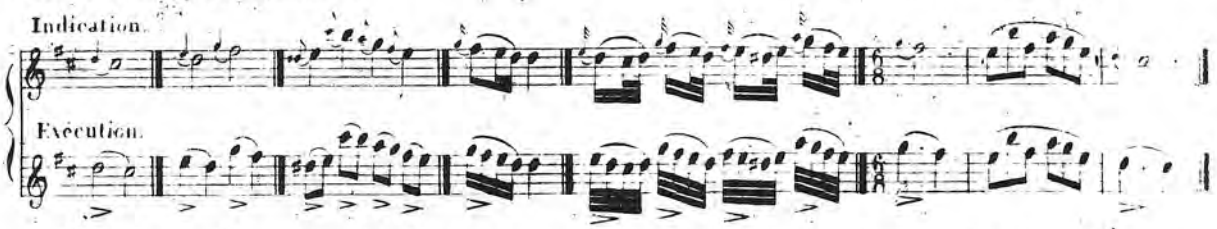
SECTION I.re

DE L'APPOGGIATURE.

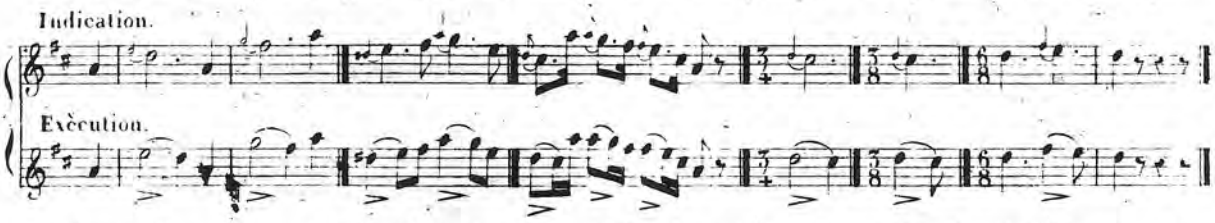
L'*Appoggiature* ou *Petite note* est un agrément qui s'écrit aussi , et qui se pose au degré au-dessus ou au-dessous d'une note principale, à laquelle elle emprunte sa valeur. Posée au-dessus, elle est prise dans les cordes diatoniques du ton; posée au-dessous, elle forme constamment l'intervalle d'un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

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

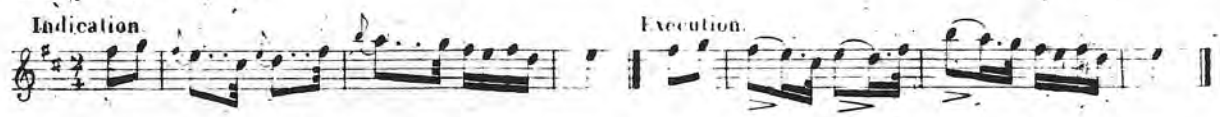
L'*Appoggiature longue* ou *accentuée* (1), prend la moitié de la note dont elle est suivie, quand celle-ci se divise en deux parties; comme:



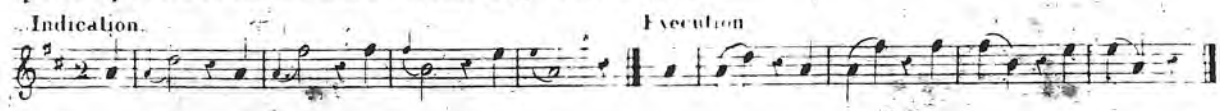
Devant une note pointée qui se divise en trois parties, elle en prend les deux premiers tiers. Exemple:



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



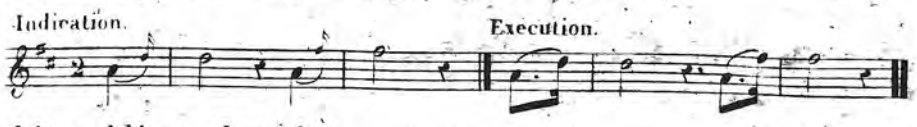
La *petite note* sert aussi à porter le son, soit en montant, soit en descendant, sur un intervalle disjoint quelconque. On la nomme alors *Port-de-voix*, (*Portamento*)



(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.

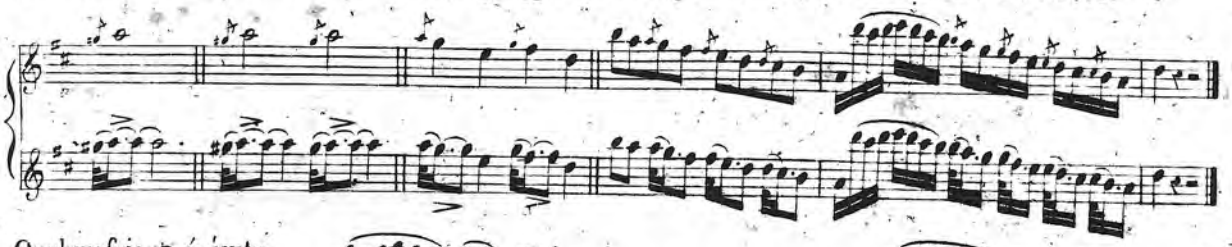
Les *Appoggiatures* ne sont pas toujours écrites en petites notes, elles le sont aussi assez souvent en notes ordinaires, conformément à la division de la mesure. Il est assez difficile de les reconnaître, à ceux qui n'ont pas quelque notion de l'harmonie.

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



On l'emploie aussi bien en descendant.

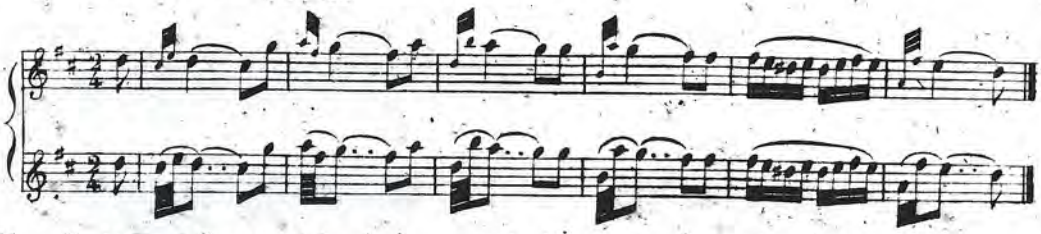
L'*Appoggiature courte* se passe rapidement, en n'enlevant presque point de la valeur de la grande note, qui reçoit l'accent. Pour distinguer cette *Appoggiature* de la précédente, on l'écrit en croche barrée.



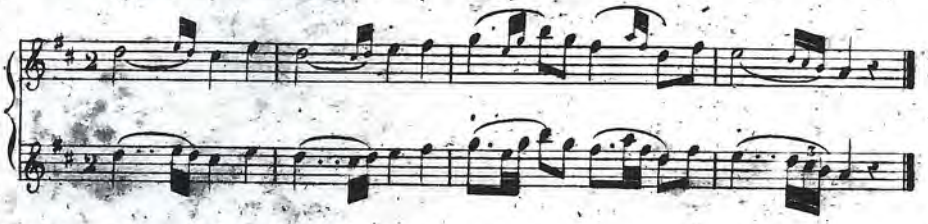
Quelquefois on exécute aussi l'avant dernière mesure ainsi:

ou ainsi:

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



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:



Tantôt au commencement de celle qui les suit; comme:

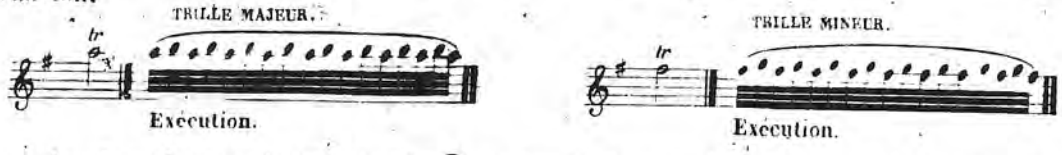
Ces agrémens ainsi que les Appoggiatures simples et doubles doivent toujours se couler, se lier avec la note principale.

SECTION 2me

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.

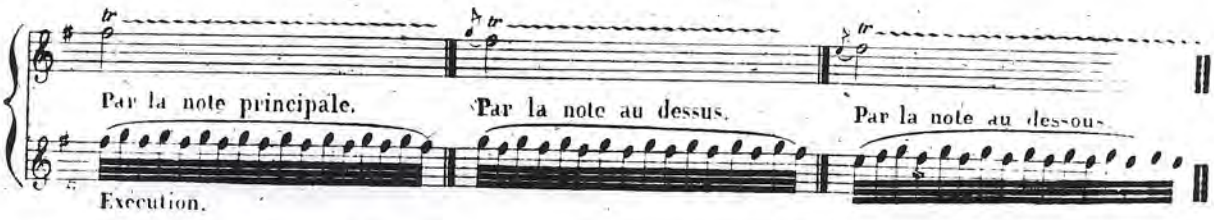
Il y a deux especes de *Trilles* Le *Trille majeur* et le *Trille mineur*. L'un est formé d'un ton, l'autre d'un demi-ton.



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.

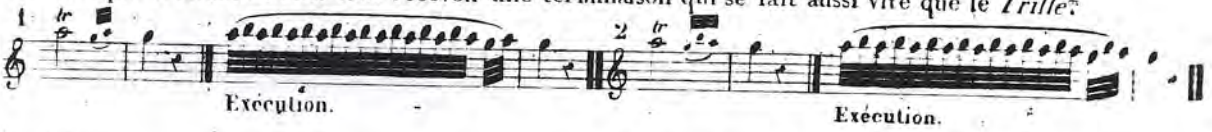
On travaillera soigneusement de cette manière tous les *Trilles* praticables sur la Flûte, dont on trouvera le doigté dans la Tablature ci-après.

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



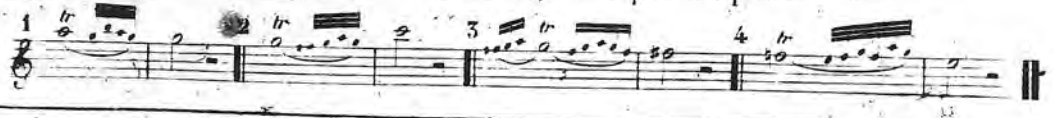
La dernière manière est la moins usitée.

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



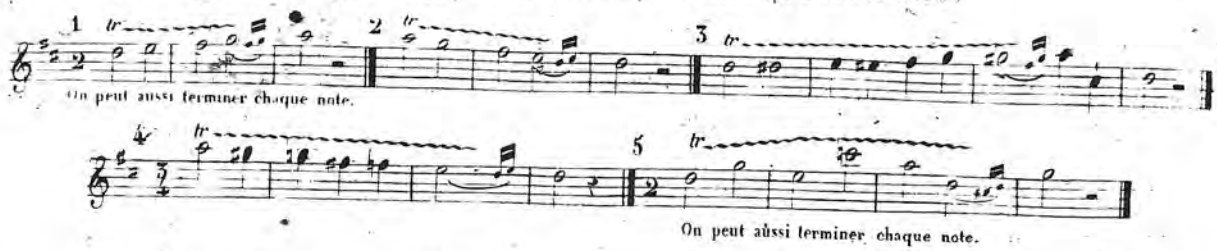
Voici une troisième terminaison, mais qui n'est presque plus en usage.

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.



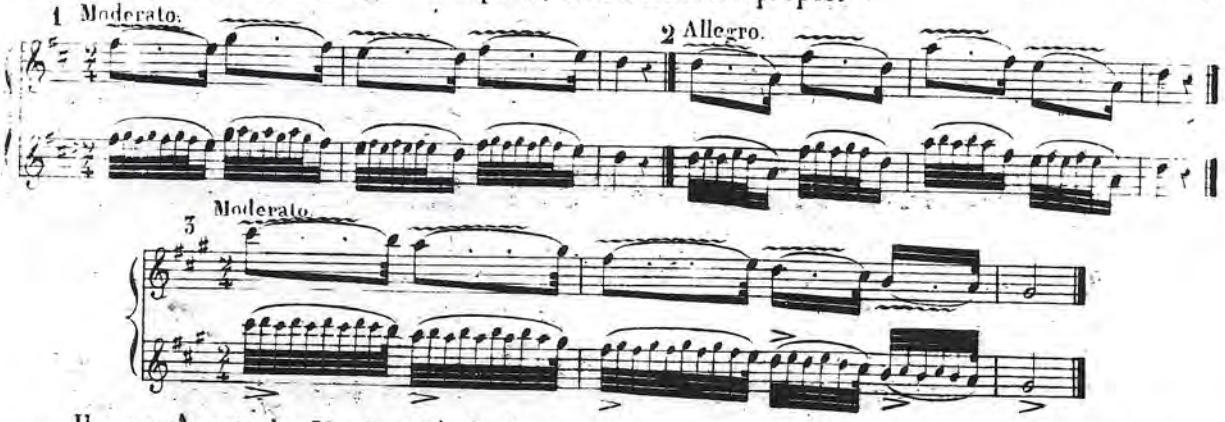
Le *Trille* se conforme aux accidens du morceau. Si sa note supérieure éprouve un changement, il se trouve indiqué au-dessus du signe *tr*; et si la terminaison est dans ce cas, le compositeur a presque toujours la précaution de l'écrire en petites notes, devant lesquelles il met les accidens nécessaires.

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 *(Cadenza)* 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 ∿∿; cependant on le désigne aussi par *tr*, mais c'est mal à propos.

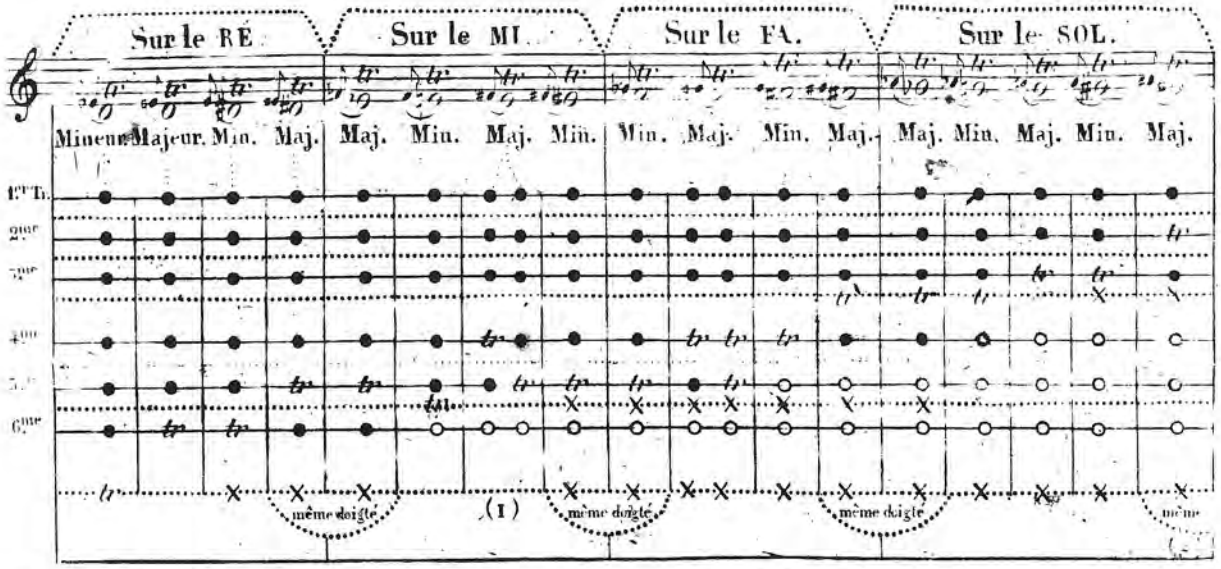


Il y a une sorte de *Mordant* très-bref qui consiste en un seul battement et qu'on place sur des notes longues ou courtes; il est surtout d'un bel effet sur ces dernières. Son signe est ⁓; mais sur les notes courtes, on le désigne aussi par *tr*.

TABLATURE DES TRILLES.

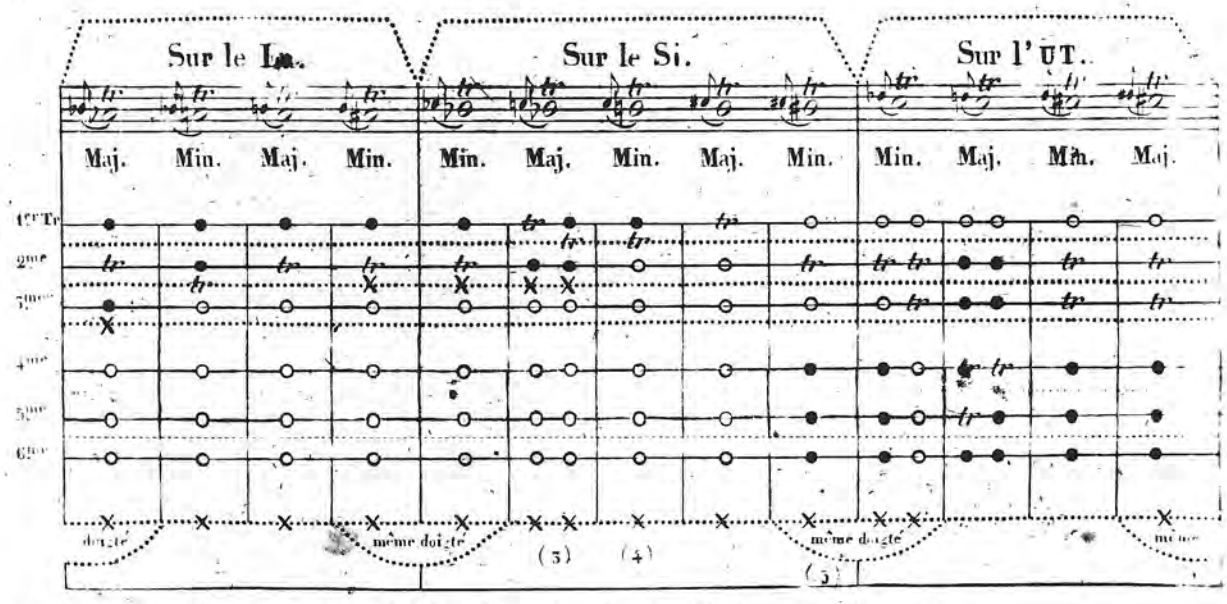
Le signe ● indique de ne boucher le trou qu'à moitié.

tr désigne le ou les doigts à agiter pour obtenir le *Trille*.



(1) Le 1er doigté, dont on se sert presque exclusivement, est un peu haut. Le 2d, 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.

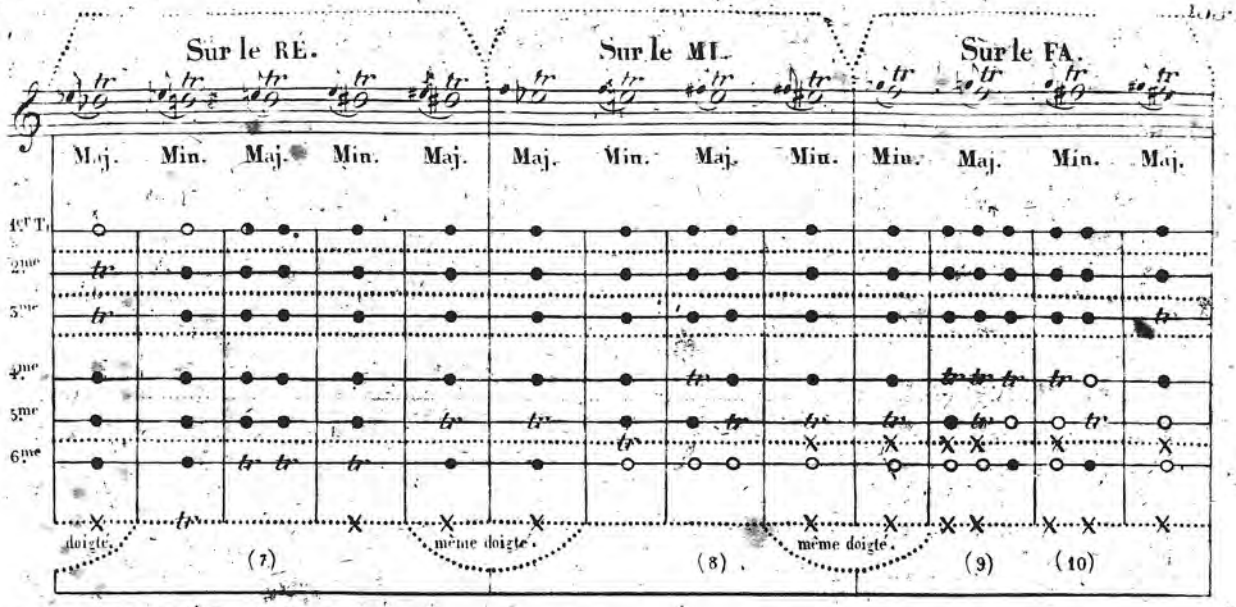


(3) Le 1.er doigté étant un peu haut doit être battu vivement. Le 2.d est meilleur.

(4) Inexécutable sans la clef d'Ut.

(5) On ne doit guere 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.

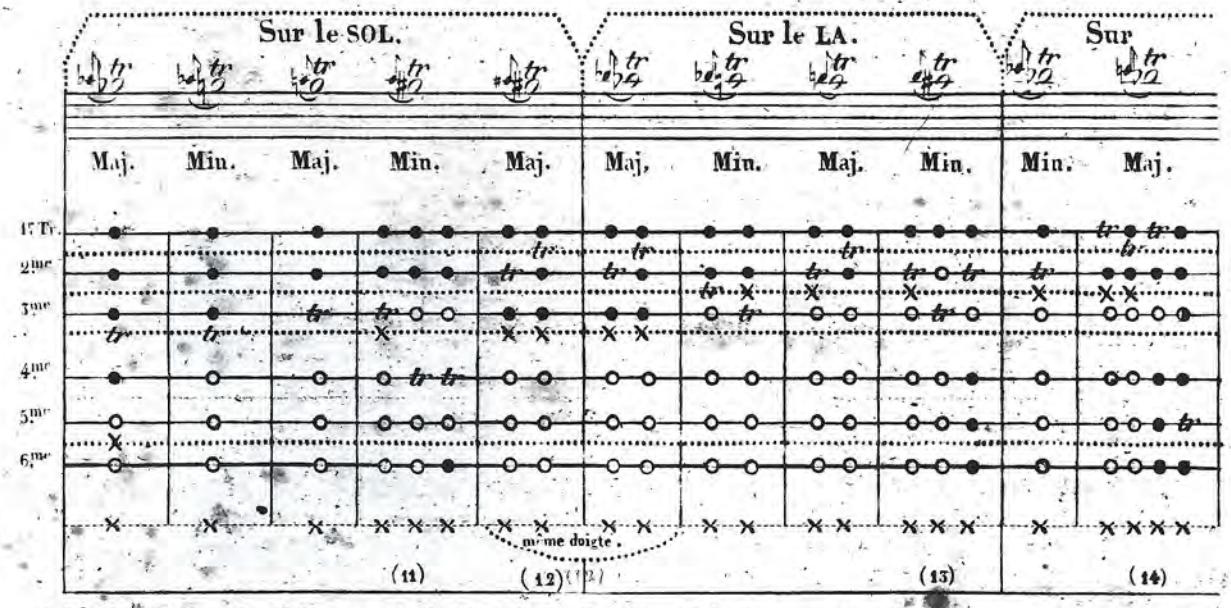


(7) Le 1.er doigté est préférable.

(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* ♮ ou au *Mi* ♭, 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.

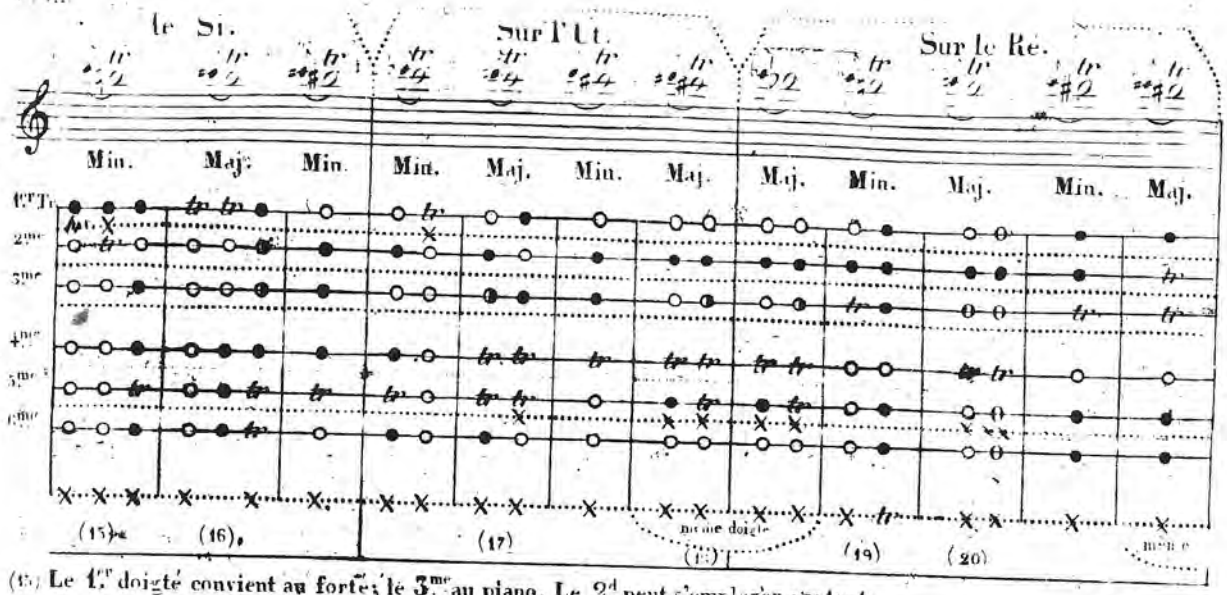


(11) Le 1.er doigté est le meilleur, mais il est difficile. Le 2.d est très-facile, mais faible et un peu haut; il convient dans le piano. Le 3.me est très-bon.

(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.



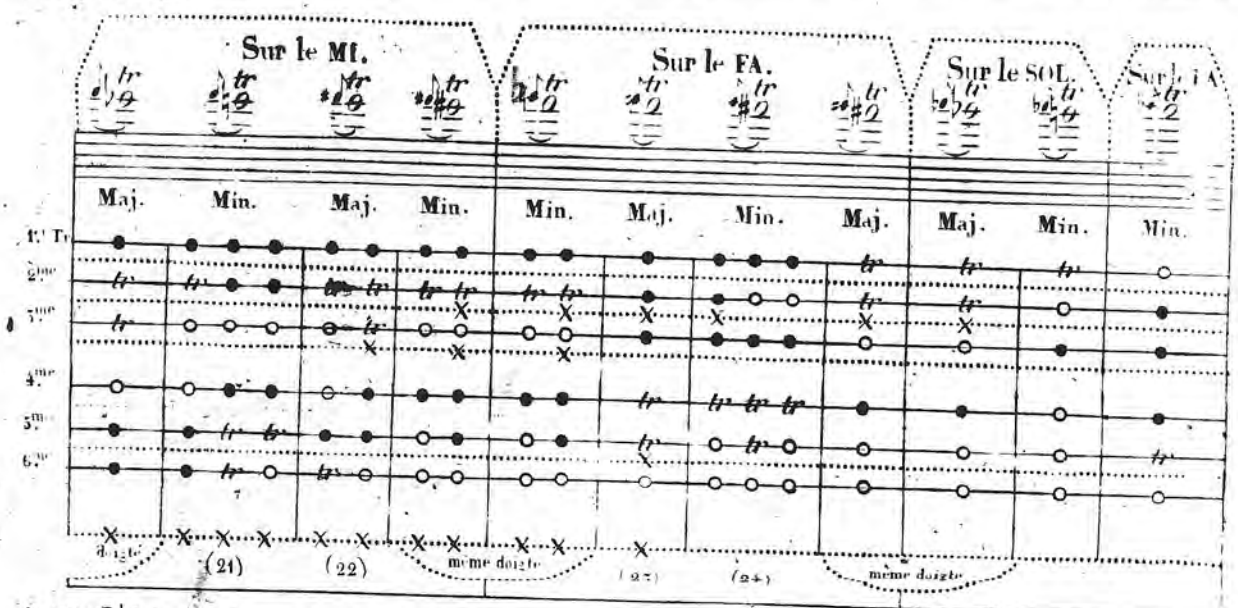
(15) Le 1.er doigté convient au forte; le 3.me au piano. Le 2.d peut s'employer partout.

(16) Le 1.er doigté convient au forte, le 2.d au piano et le 3.me 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 Ré 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 Ré d'une manière irréproclable.



(21) Le 2.d doigté est le meilleur. Le 1.er doit être battu vivement, et le dernier 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.

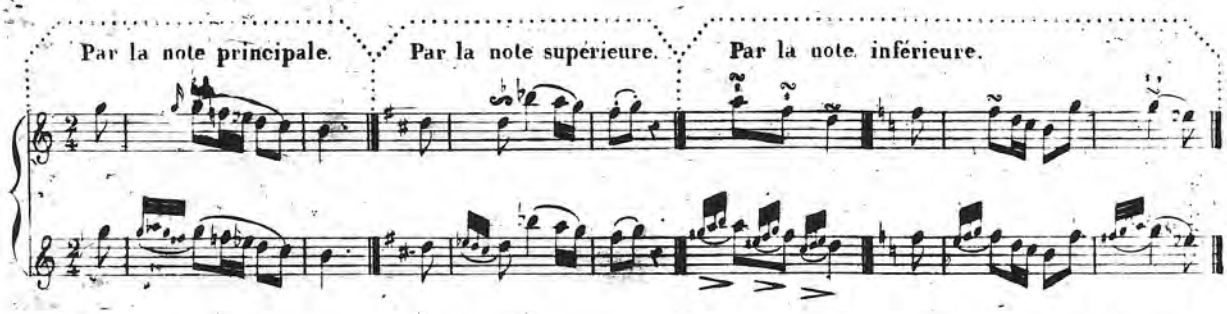
(24) Le 1.er doigté est très-bon pour le forte, que l'on monte au Sol, ou que l'on descende au Mi. Le 2.d doit descendre au Mi: il est avantageux en Mi mineur. Le 3.me est facile et brillant: mais comme il rend le Fa ♯ un peu haut, on ne peut l'employer que quand ce Fa ♯ est note sensible.

SECTION 3.me

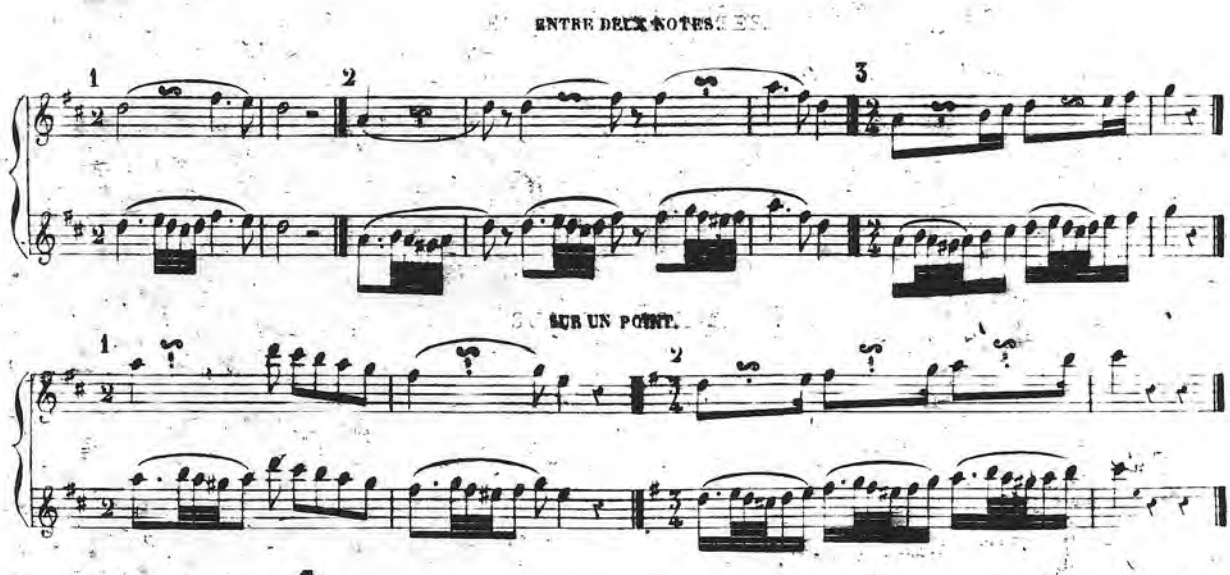
DU BRISÉ OU GRUPPETTO.

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 ♯, ♭ 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.



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 ne l'est que de trois.



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

TABLATURE

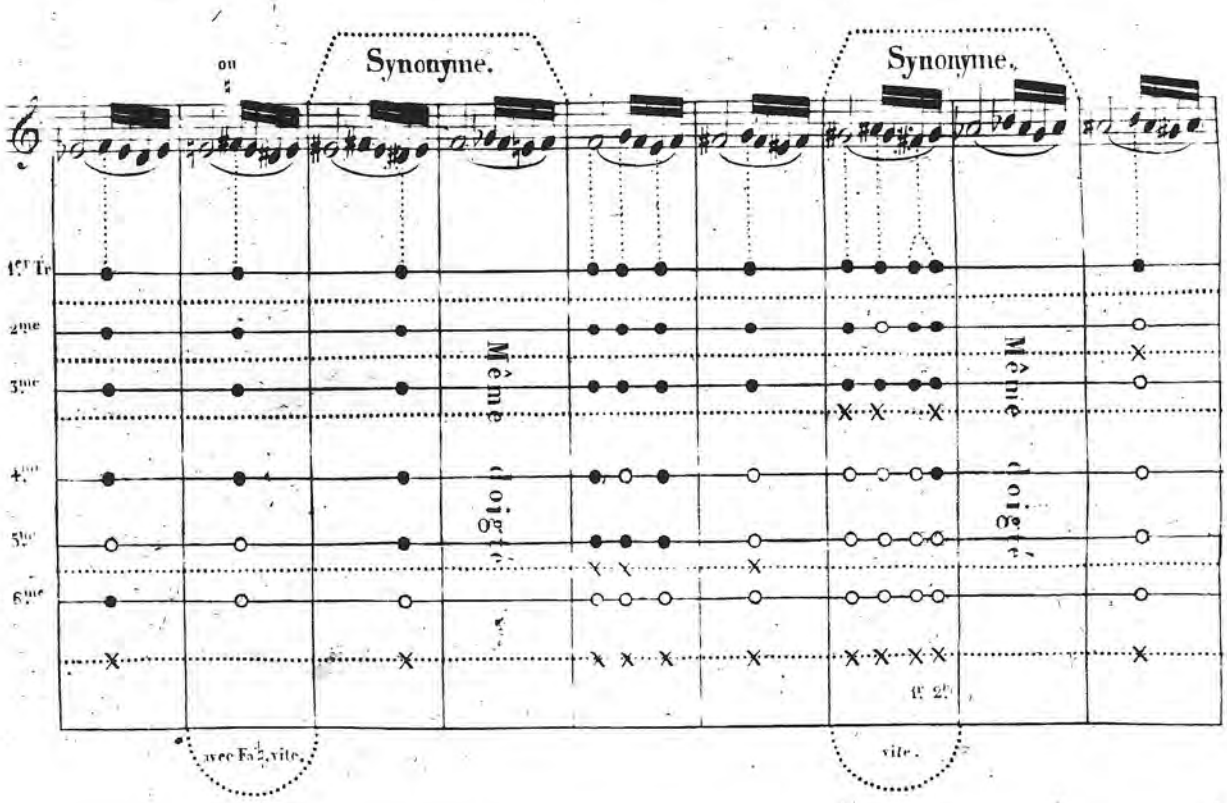
DES DOIGTÉS PARTICULIERS À CERTAINS BRISÉS.

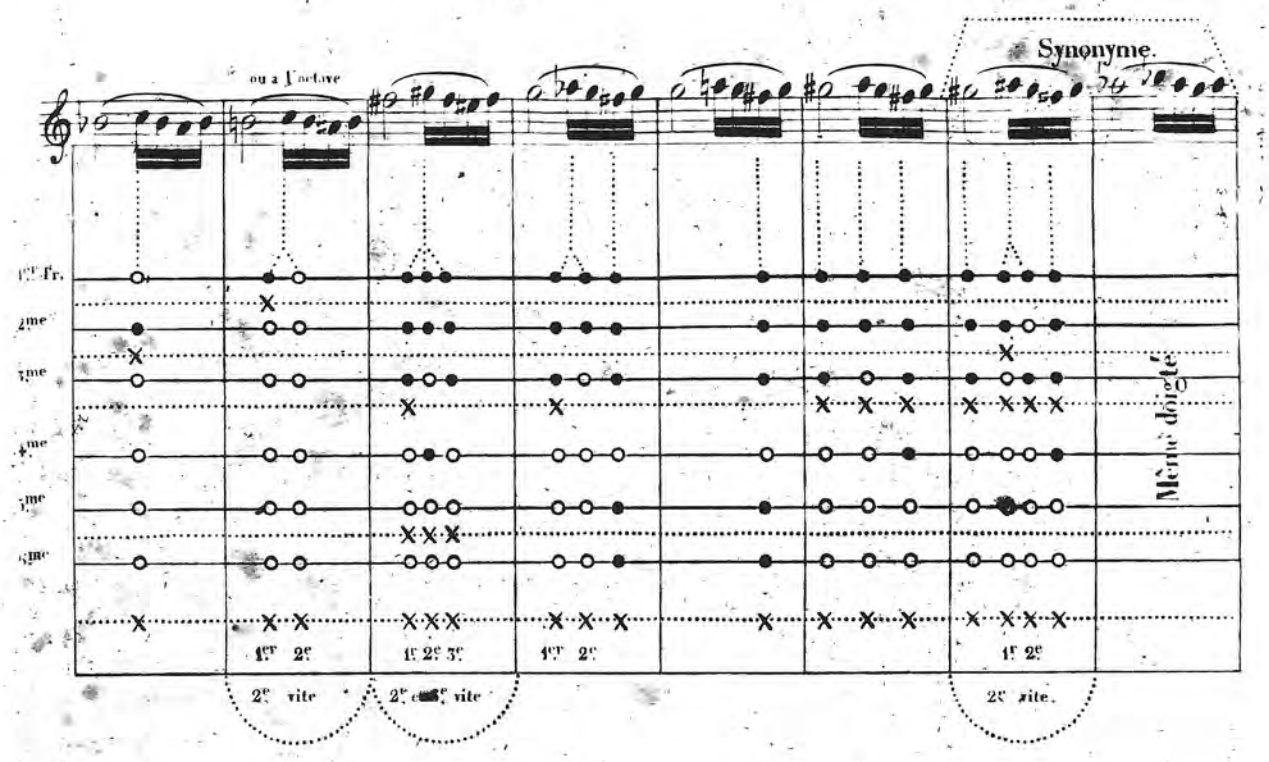
Avis. Il y a dans chaque exemple une note, la principale, qui se reproduit trois fois; son doigté étant toujours le même, on ne l'indiquera qu'une fois. Les notes dont on n'indique point le doigté, se font à la position ordinaire.

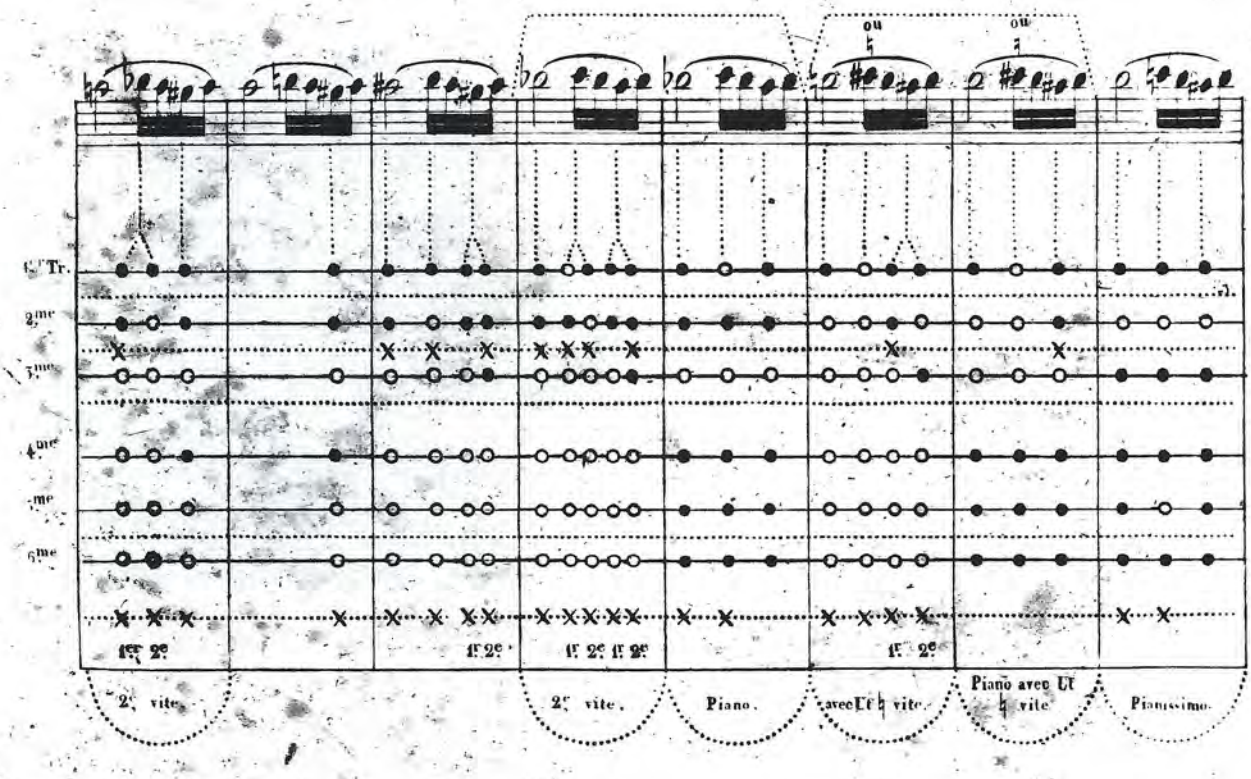
Quand on trouvera $\frac{ou}{5}$ au-dessus d'une note, cela indiquera qu'elle peut être indifféremment diésée ou naturelle.

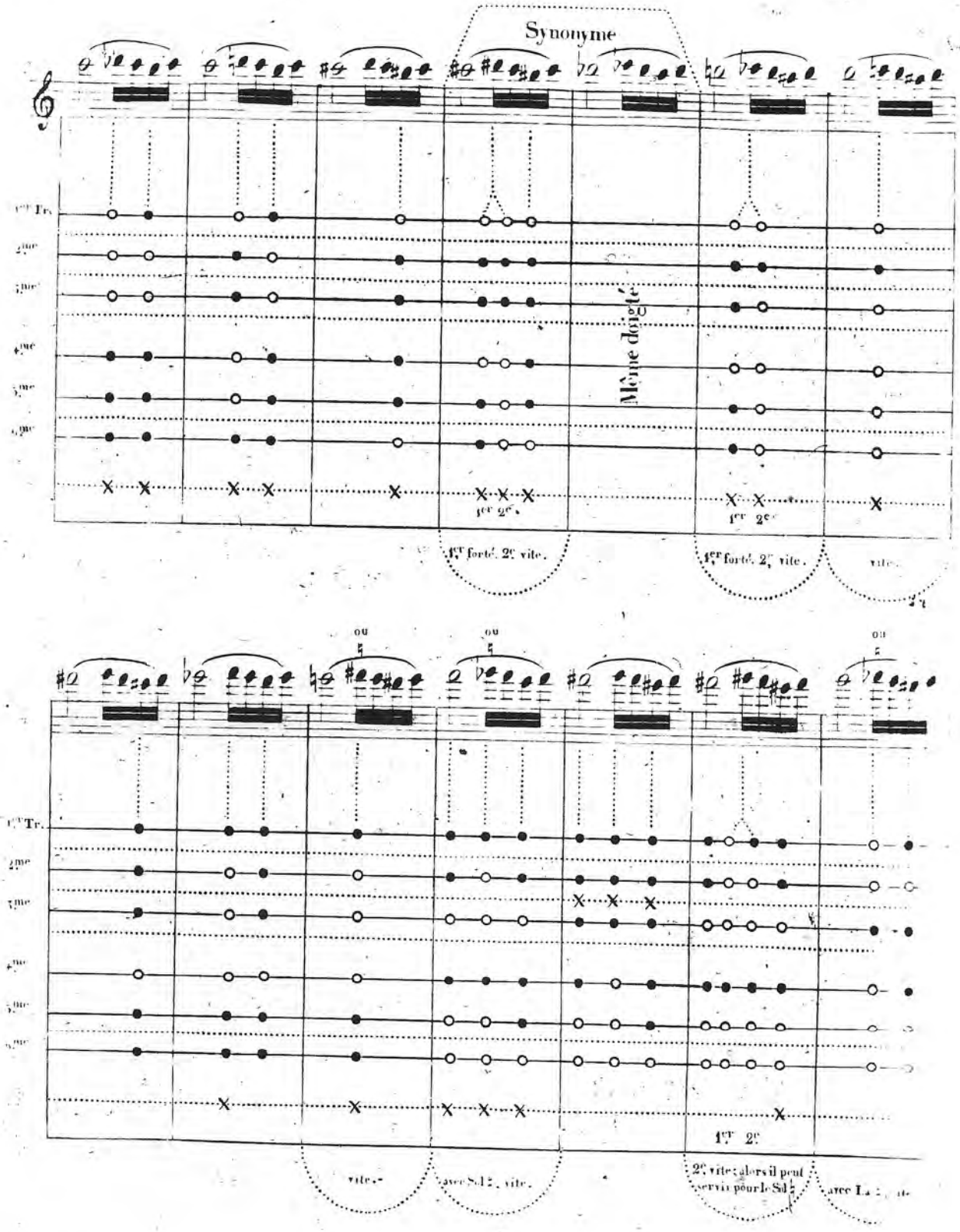
Vite indique qu'on ne doit exécuter le Brisé sous lequel il se trouve, que dans la vitesse; *Piano*, que dans le piano, *Forté*, que dans le forté.

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



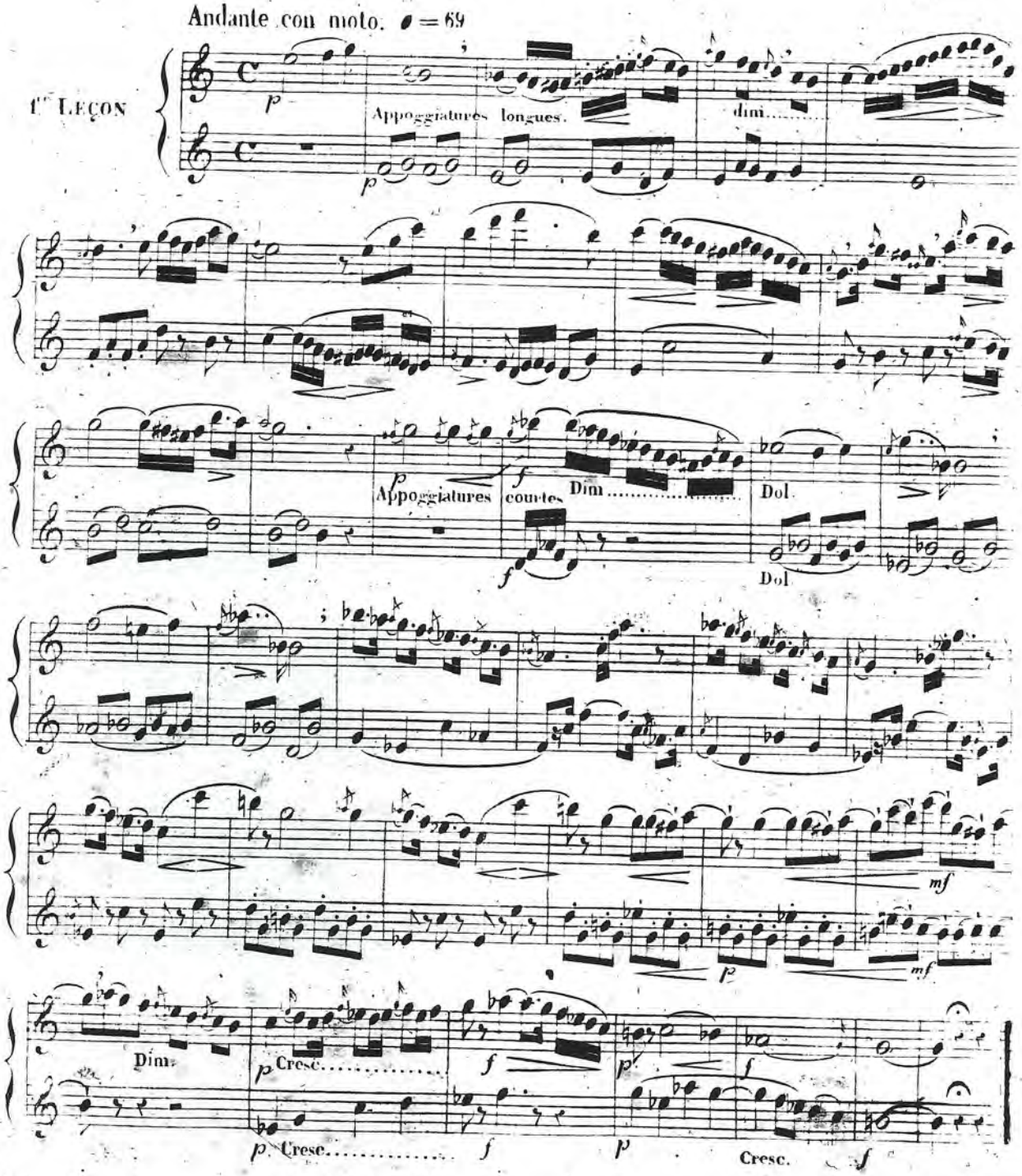

ou a l'octave
Synonyme.
1er Tr.
2me
3me
4me
5me
6me
Même doigté
1er 2e
1r 2e 3e
1er 2e
1r 2e
2e vite
2e et 3e vite
2e vite.

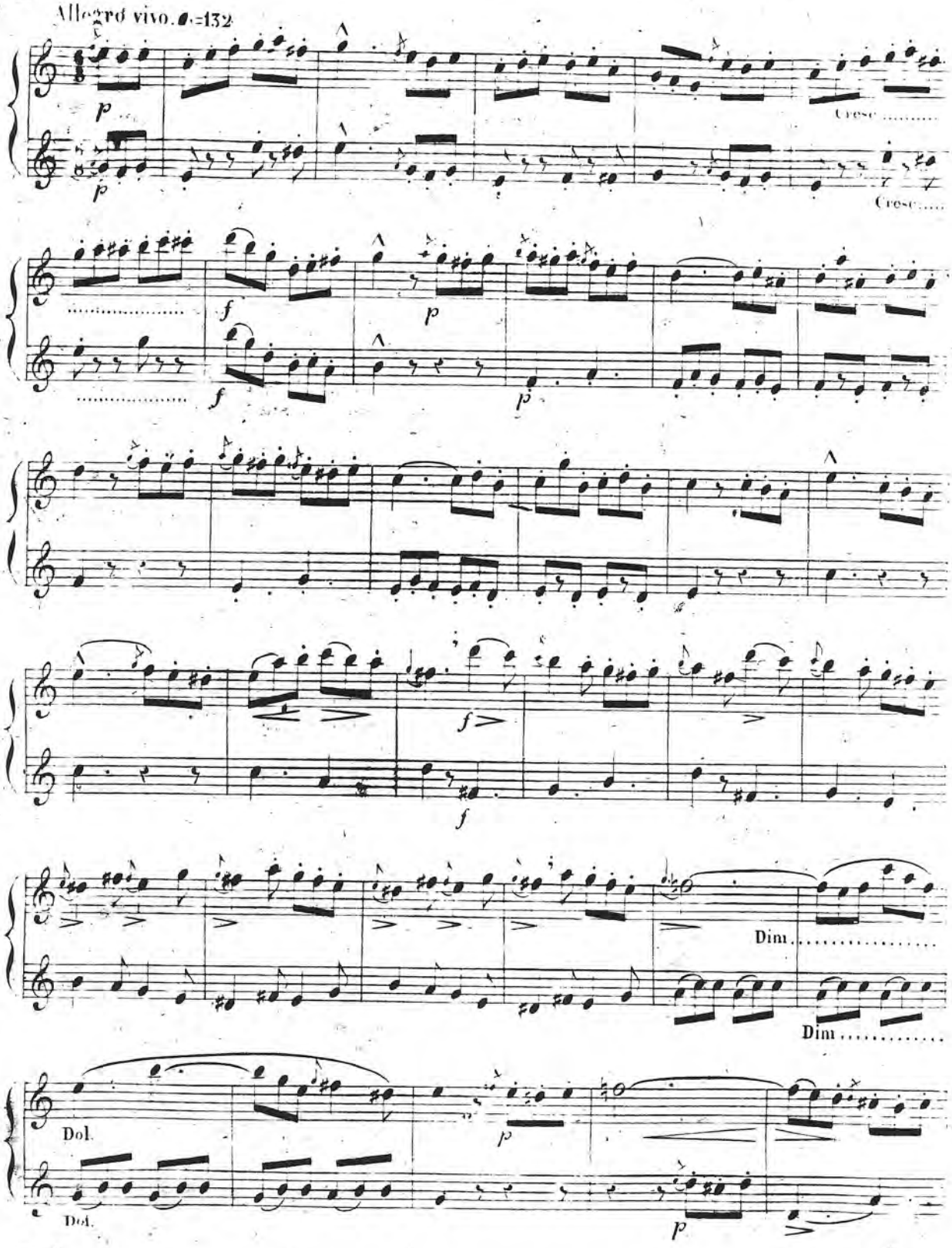

ou
ou
1er Tr.
2me
3me
4me
5me
6me
1er 2e
1r 2e
1r 2e 1r 2e
1r 2e
2e vite
2e vite.
Piano.
avec Ut ♮ vite.
Piano avec Ut ♮ vite
Pianissimo.

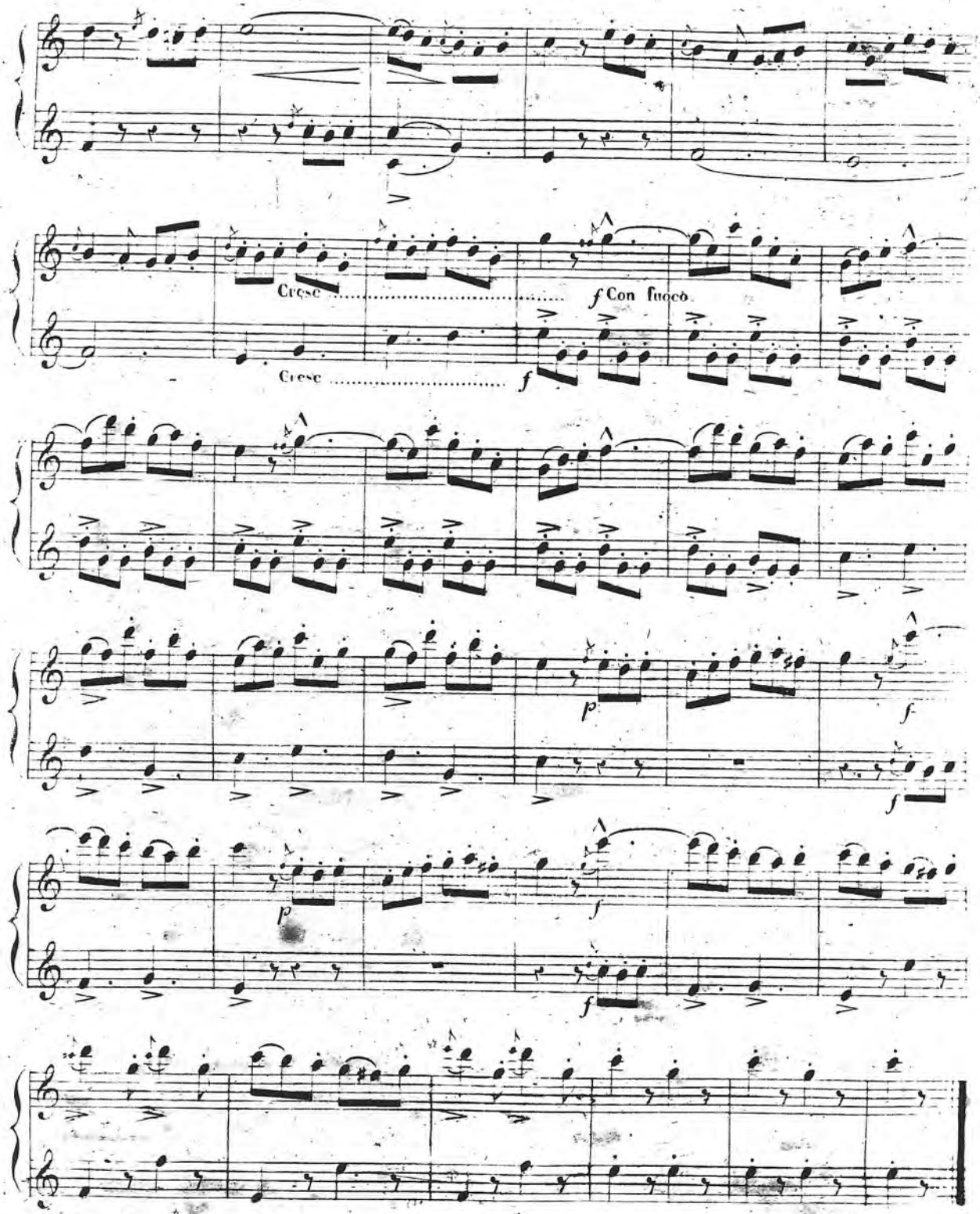

Synonyme
1er Tr.
2me
3me
4me
5me
6me
Même doigté
1er 2e
1er forté, 2e vite.
ou
vite.

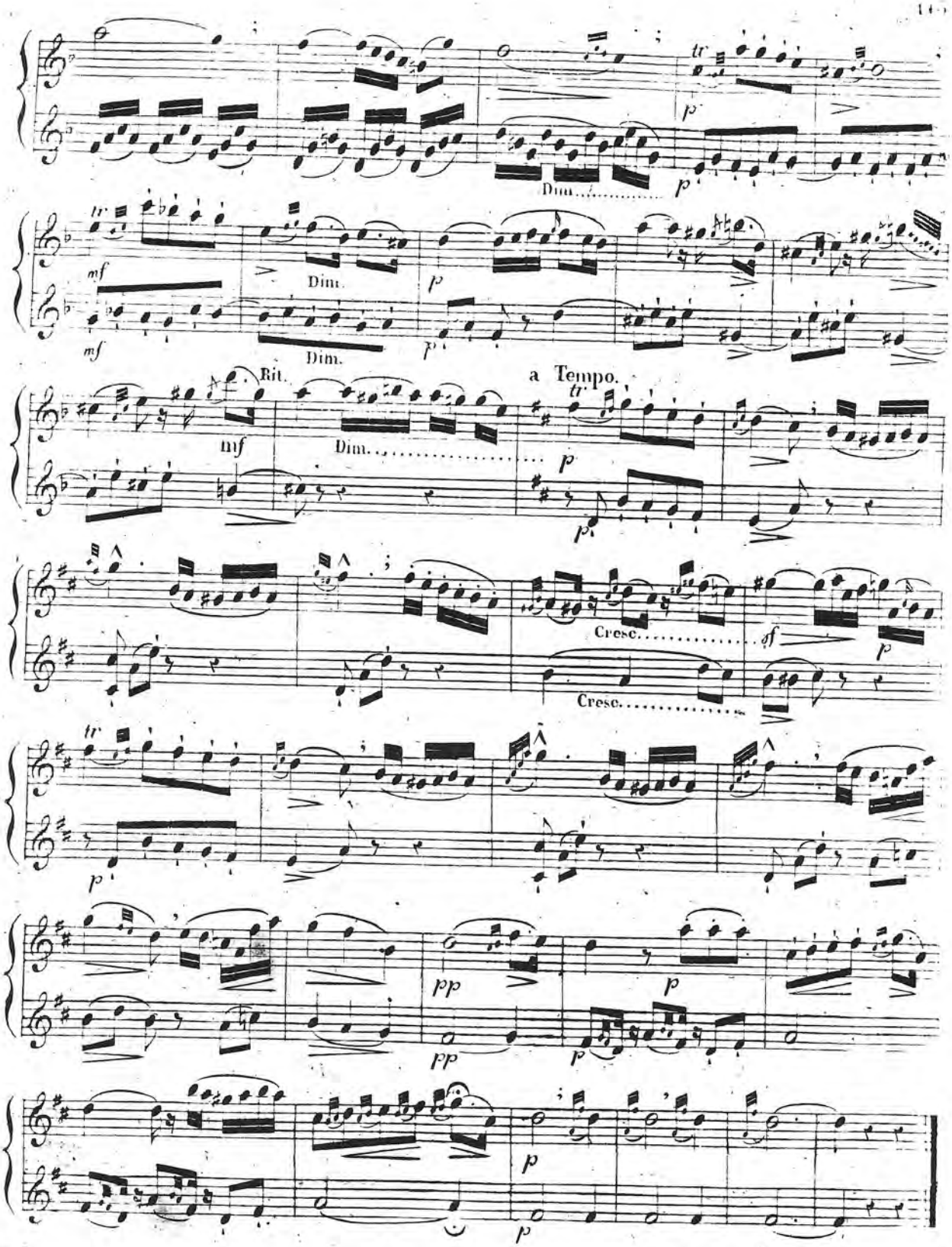
LEÇONS SUR LES ORNEMENS.

APPOGGIATURES LONGUES ET COURTES.




Allegro vivo. ♩=132
p
Cresc.
Cresc.
f
p
f
p
f
f
Dim.
Dim.
Dol.
Dol.
p
p

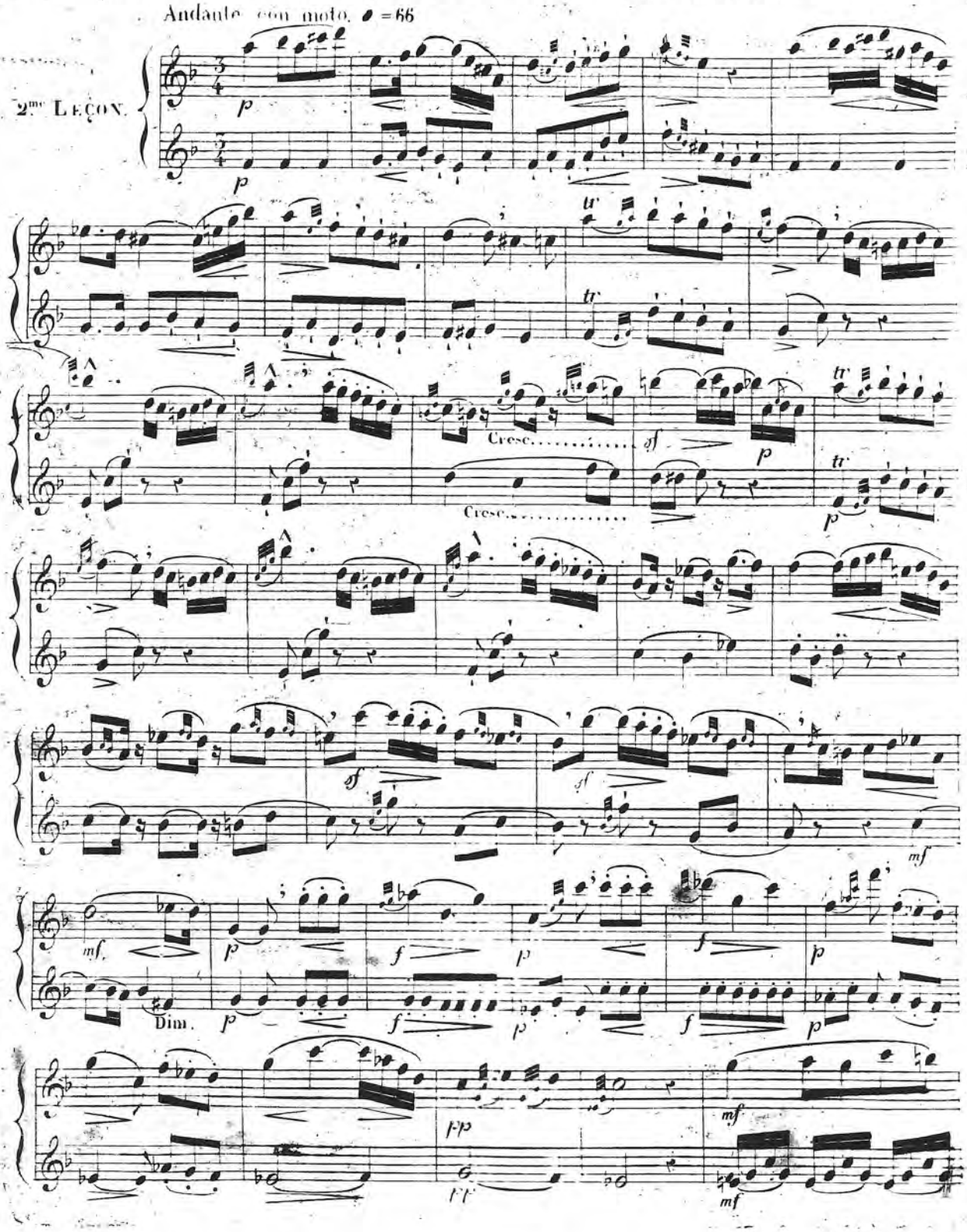

Cresc
f Con fuoco
Cresc
f
p
f
p
f
f
f

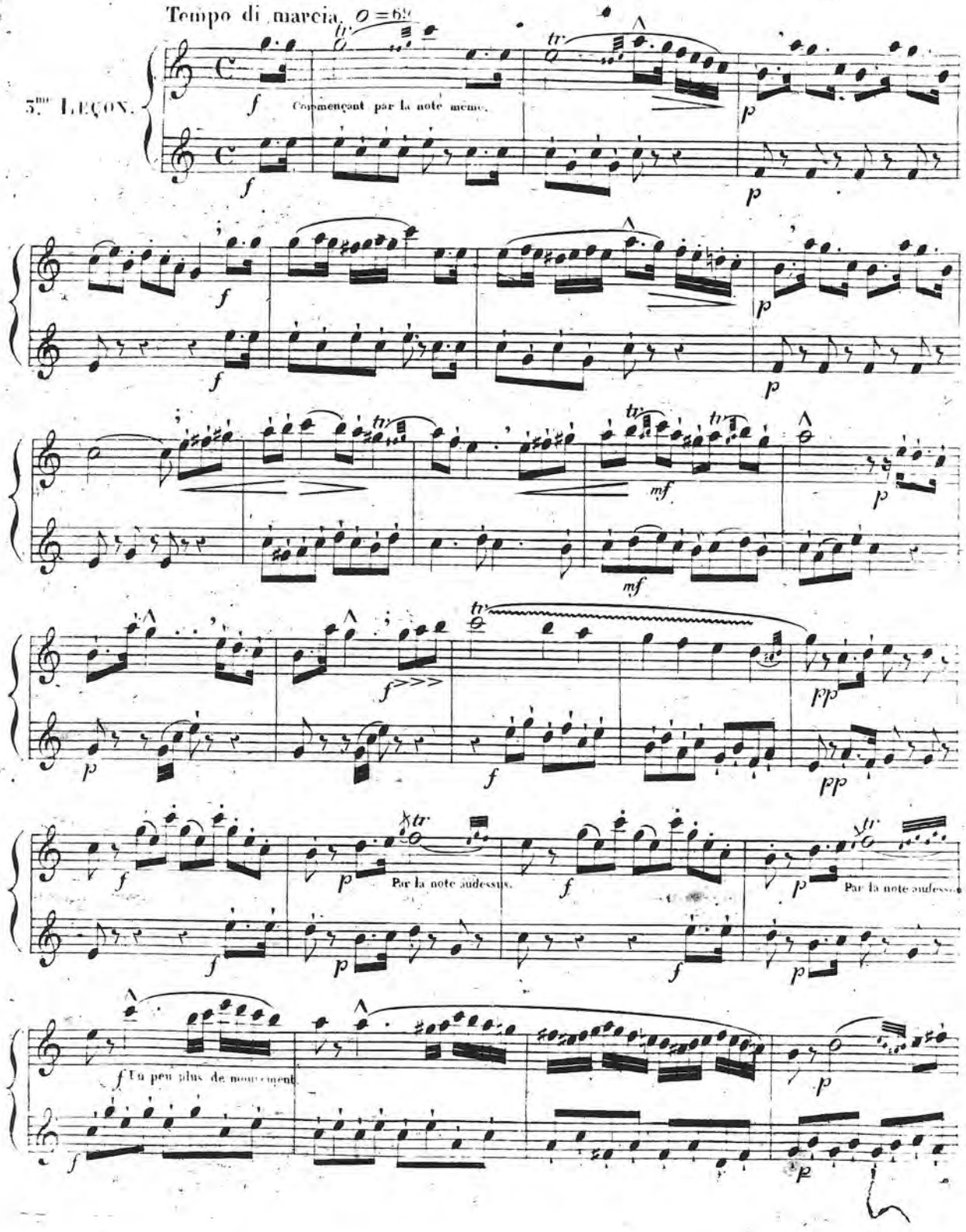

Dim.
Dim.
Dim.
Rit.
a Tempo.
Dim.
Cresc.
Cresc.

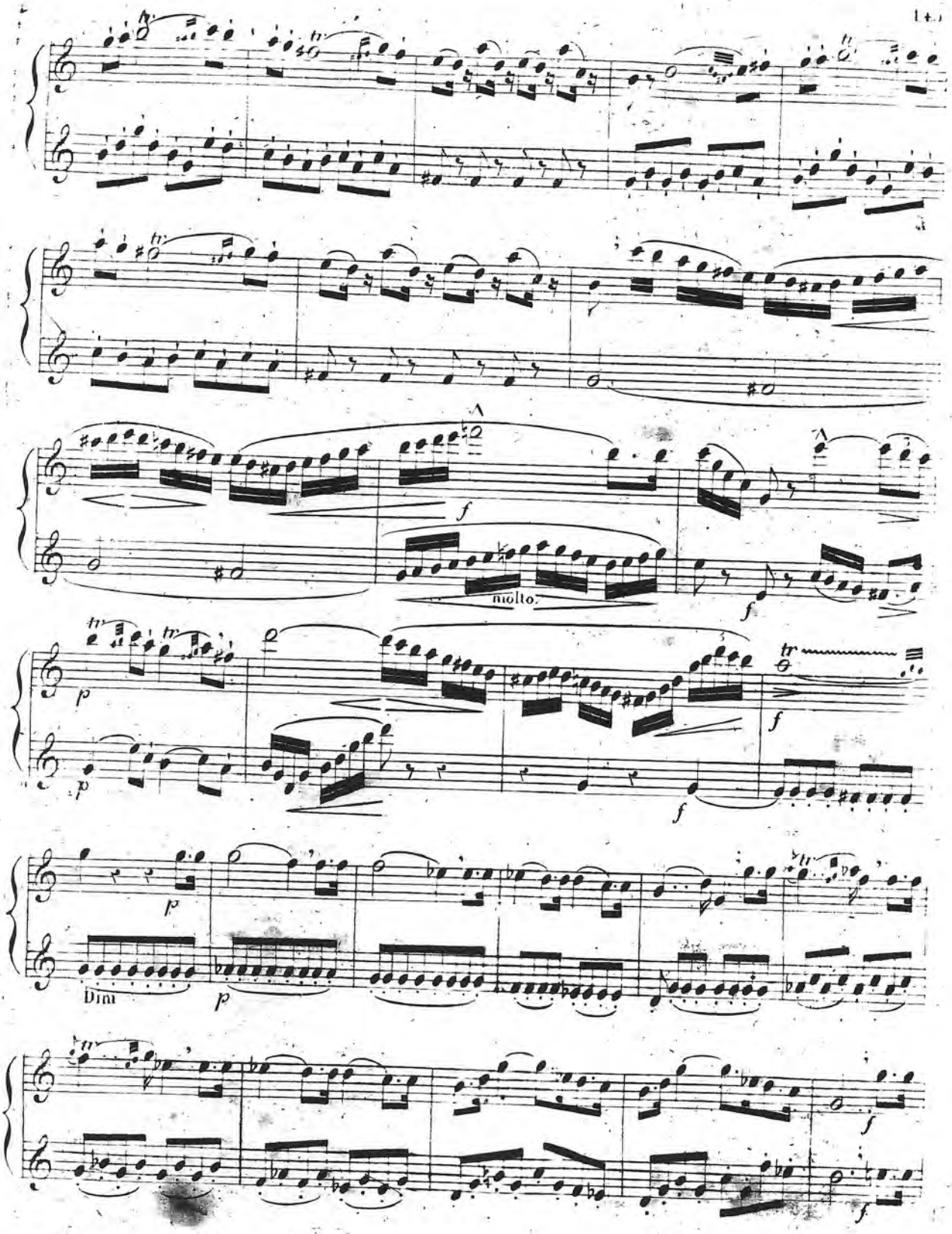
DOUBLES APPOGGIATURES ET AUTRES AGRÉMENS ÉCRITS EN PETITES NOTES.

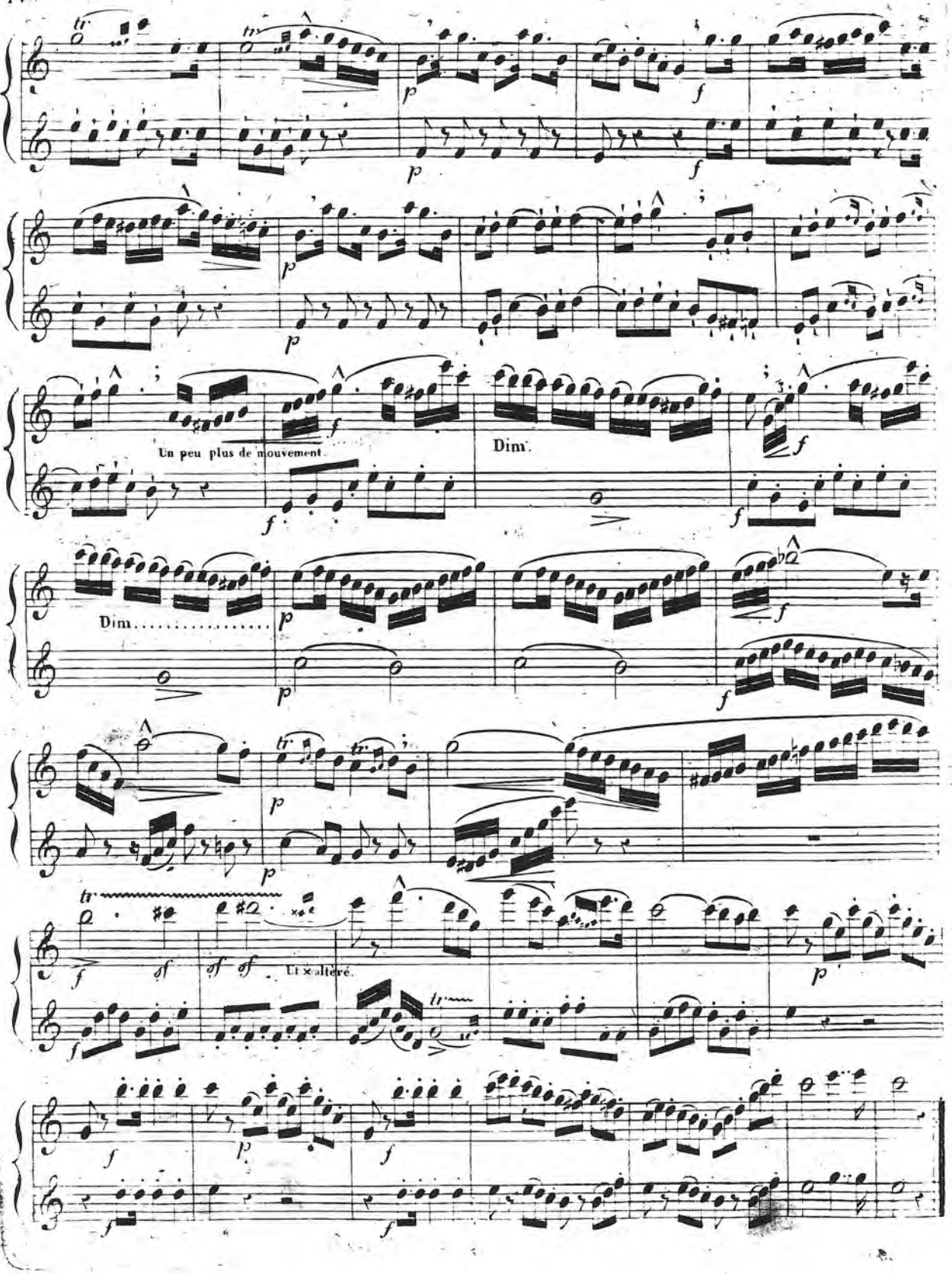
Andante con moto. ♩ = 66

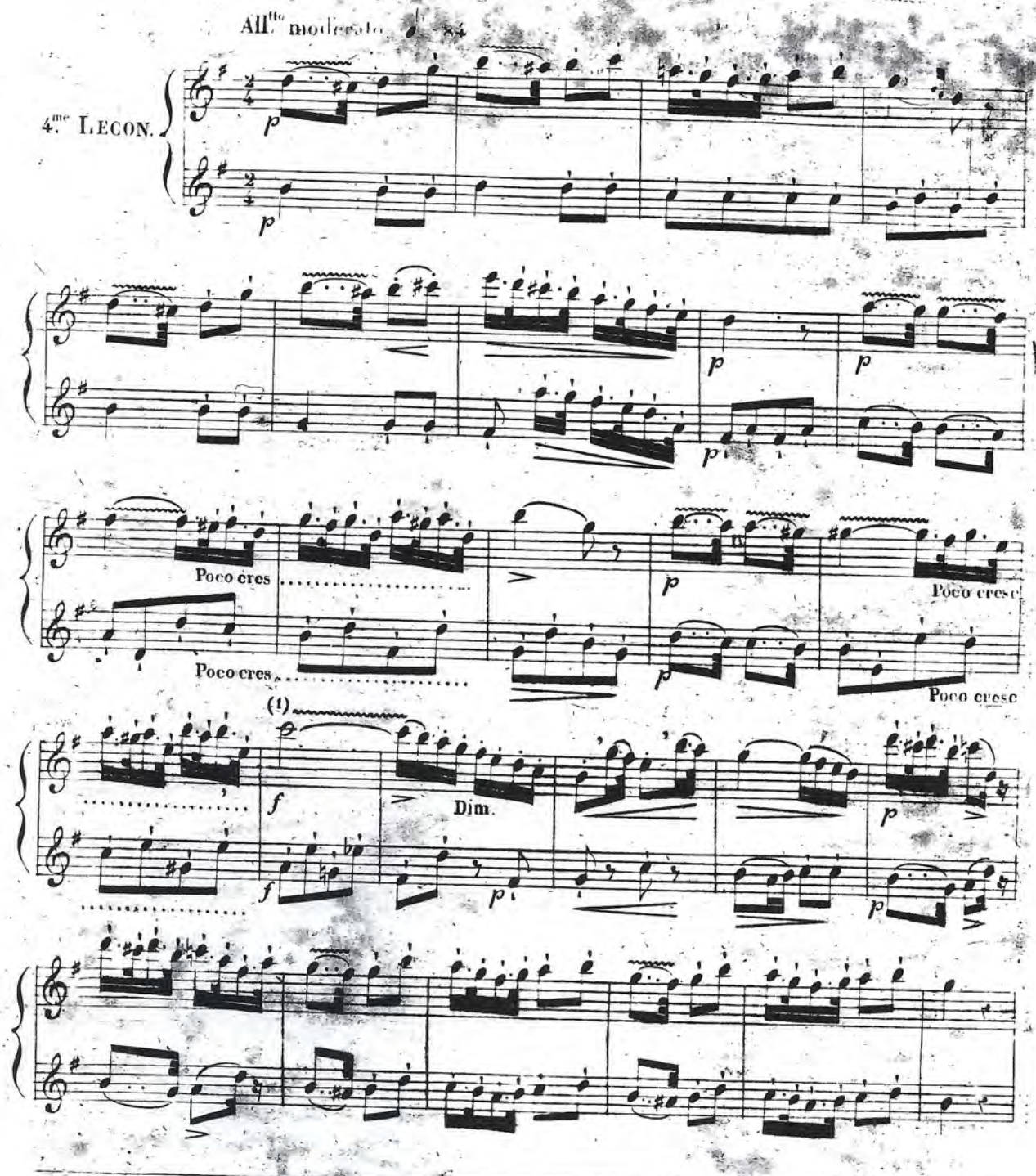
2.me LEÇON.



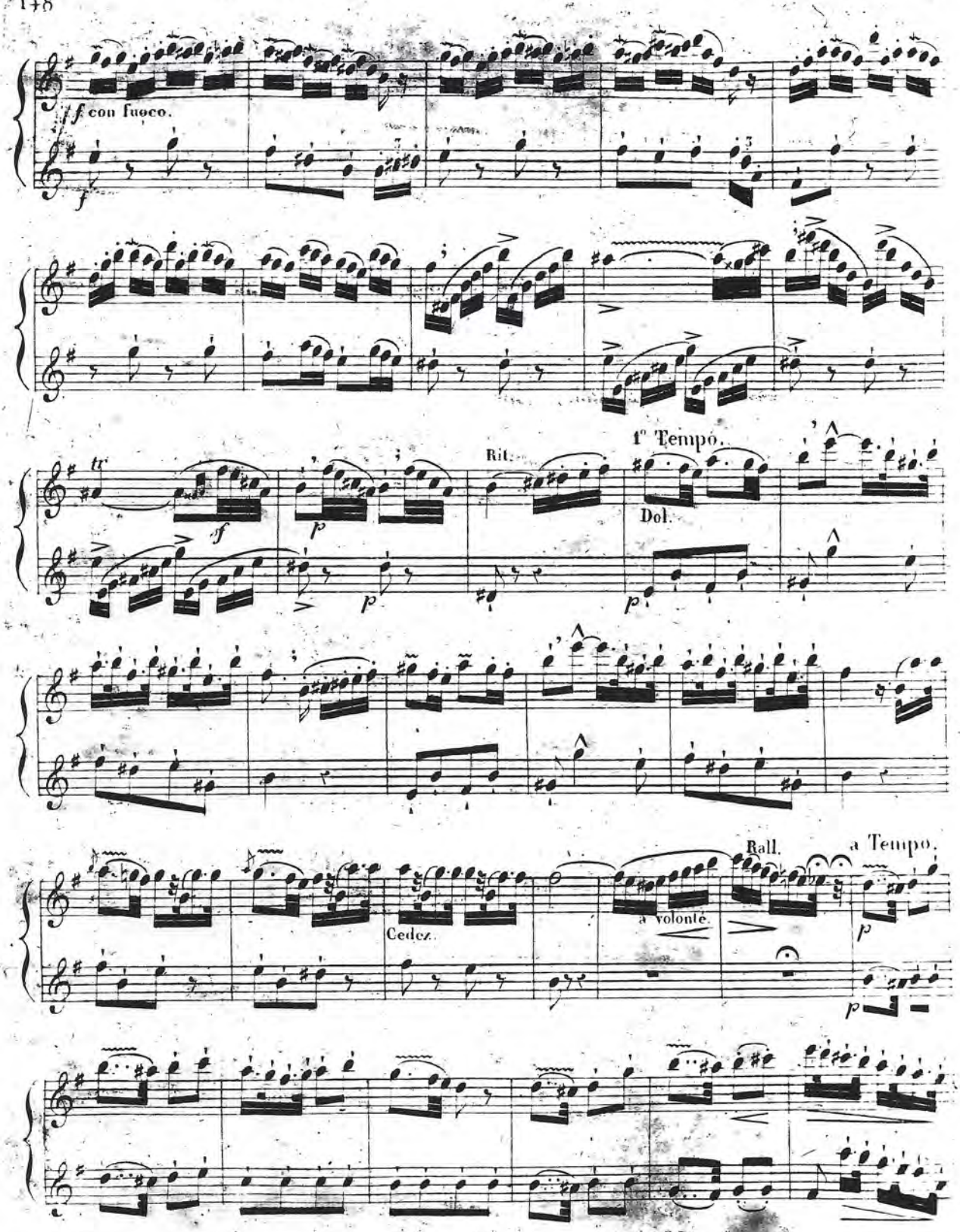

Tempo di marcia. ♩ = 69
5.me LEÇON.
Commençant par la note même.
Par la note audessus.
Par la note audessus.
Un peu plus de mouvement.

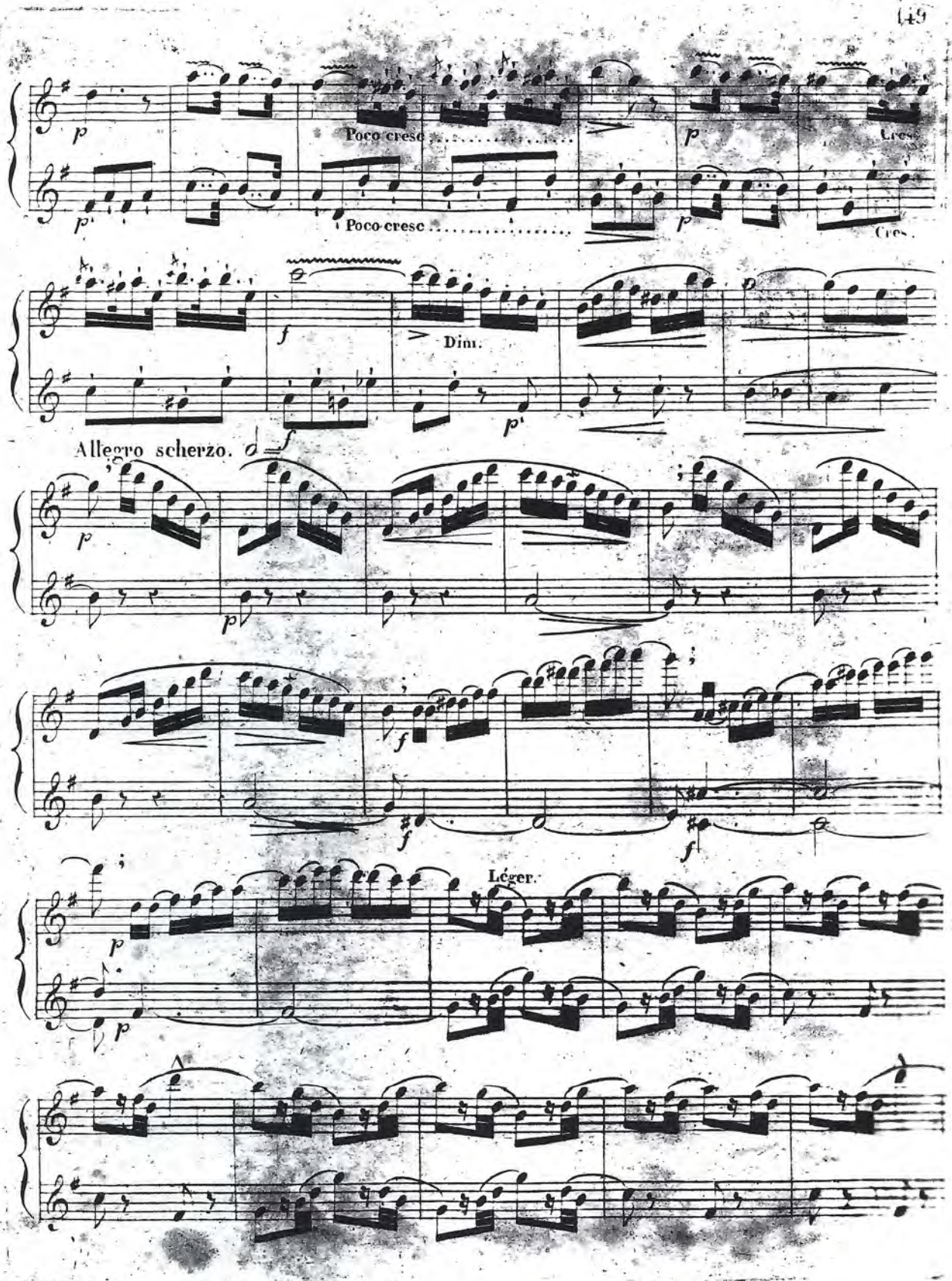

molto
Dim

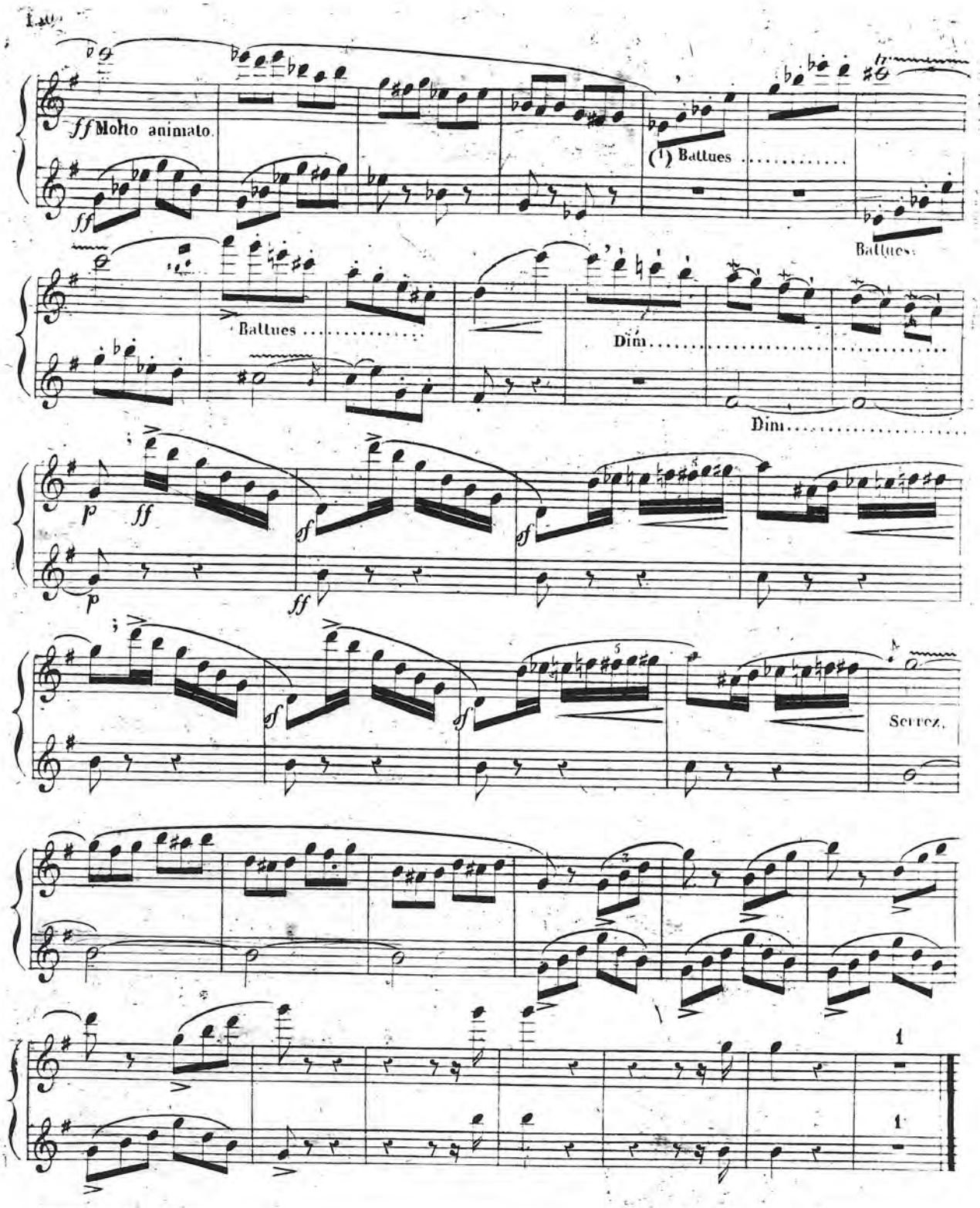

Un peu plus de mouvement.
Dim.
Dim.....
Ut x altéré.



(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.

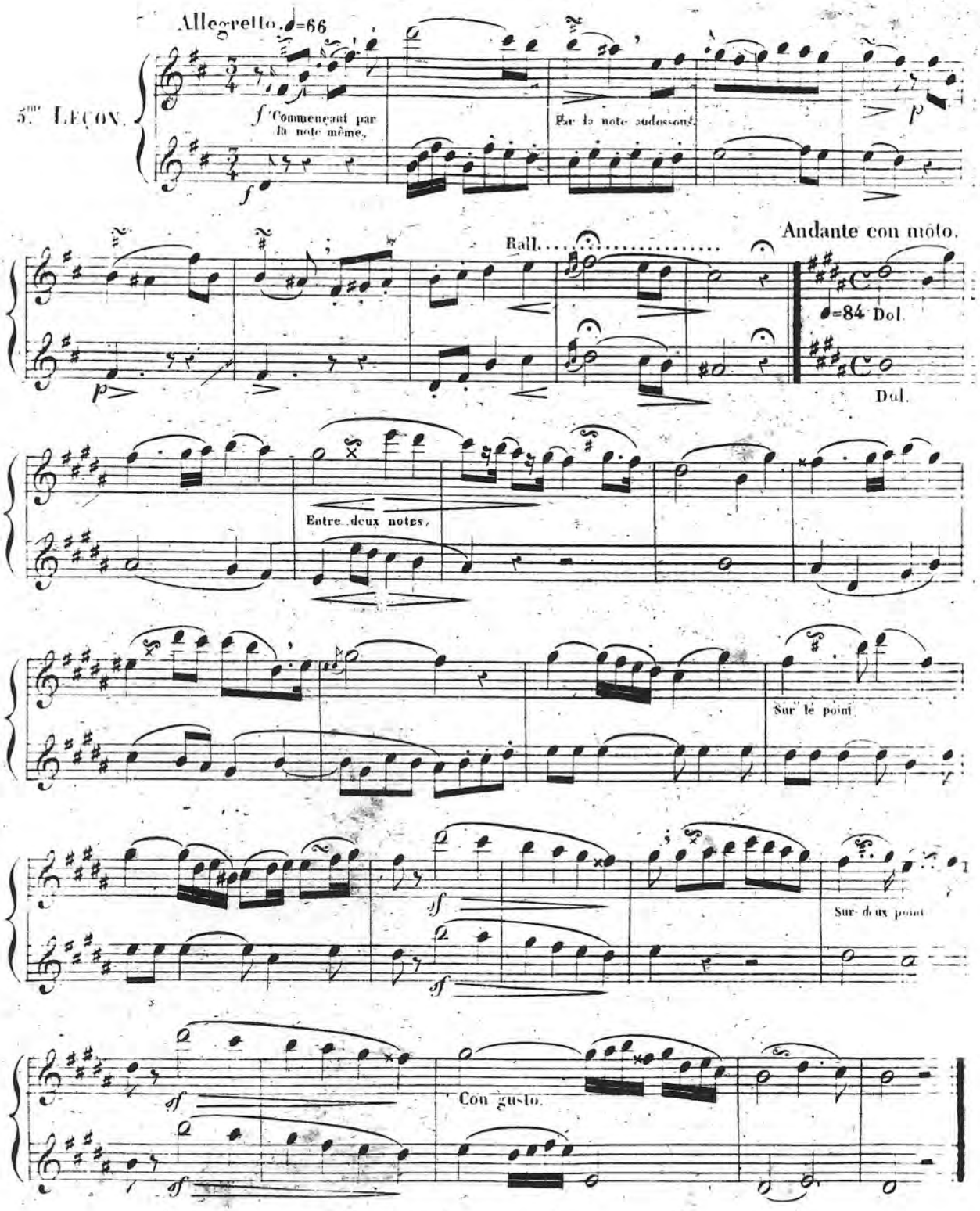

f con fuoco.
f
sf
p
Rit.
1° Tempo.
Dol.
p
Cedez.
a volonté.
Rall.
a Tempo.
p
p

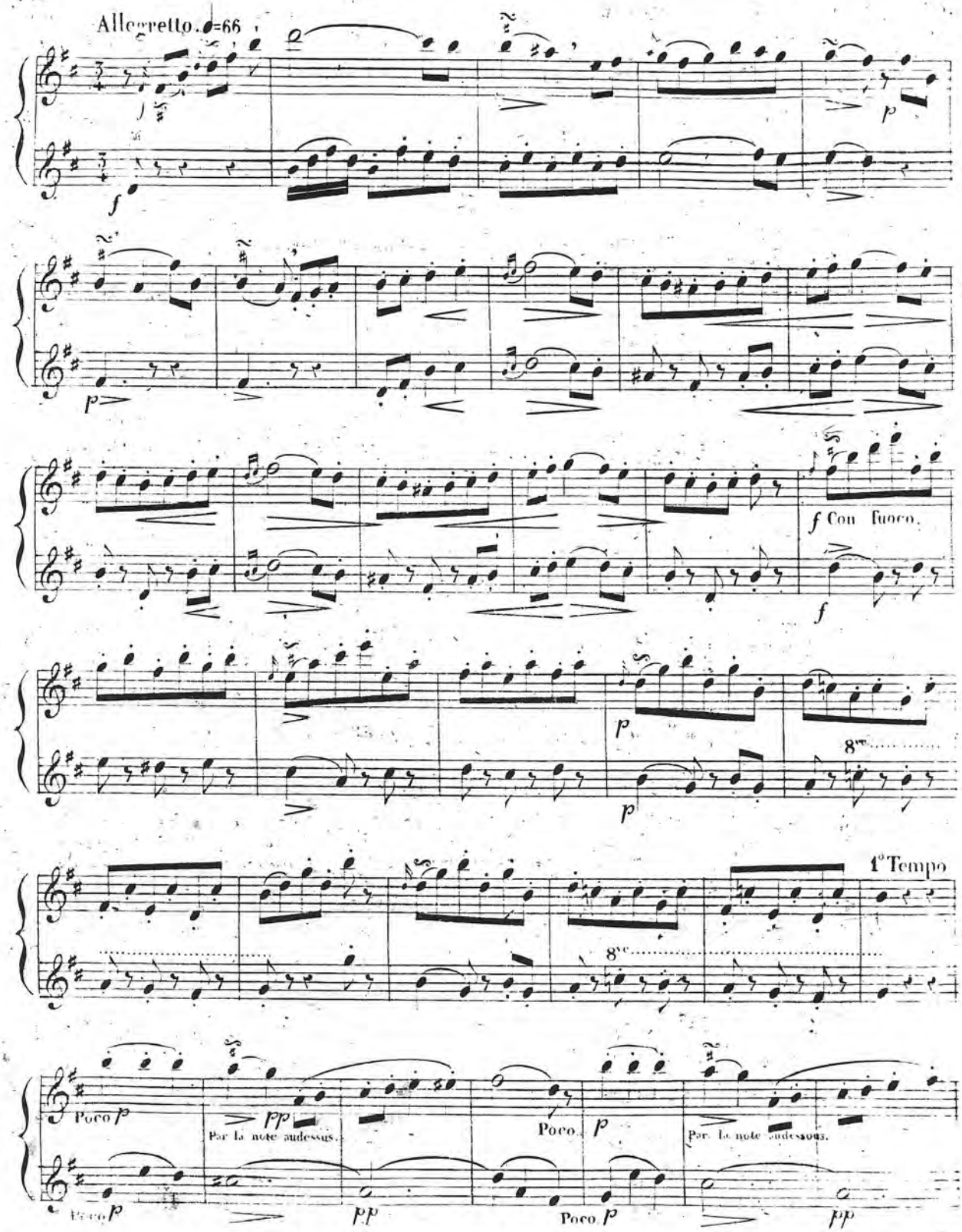

Poco cresc
Poco cresc
Cres.
Cres.
Dim.
Allegro scherzo.
Léger.

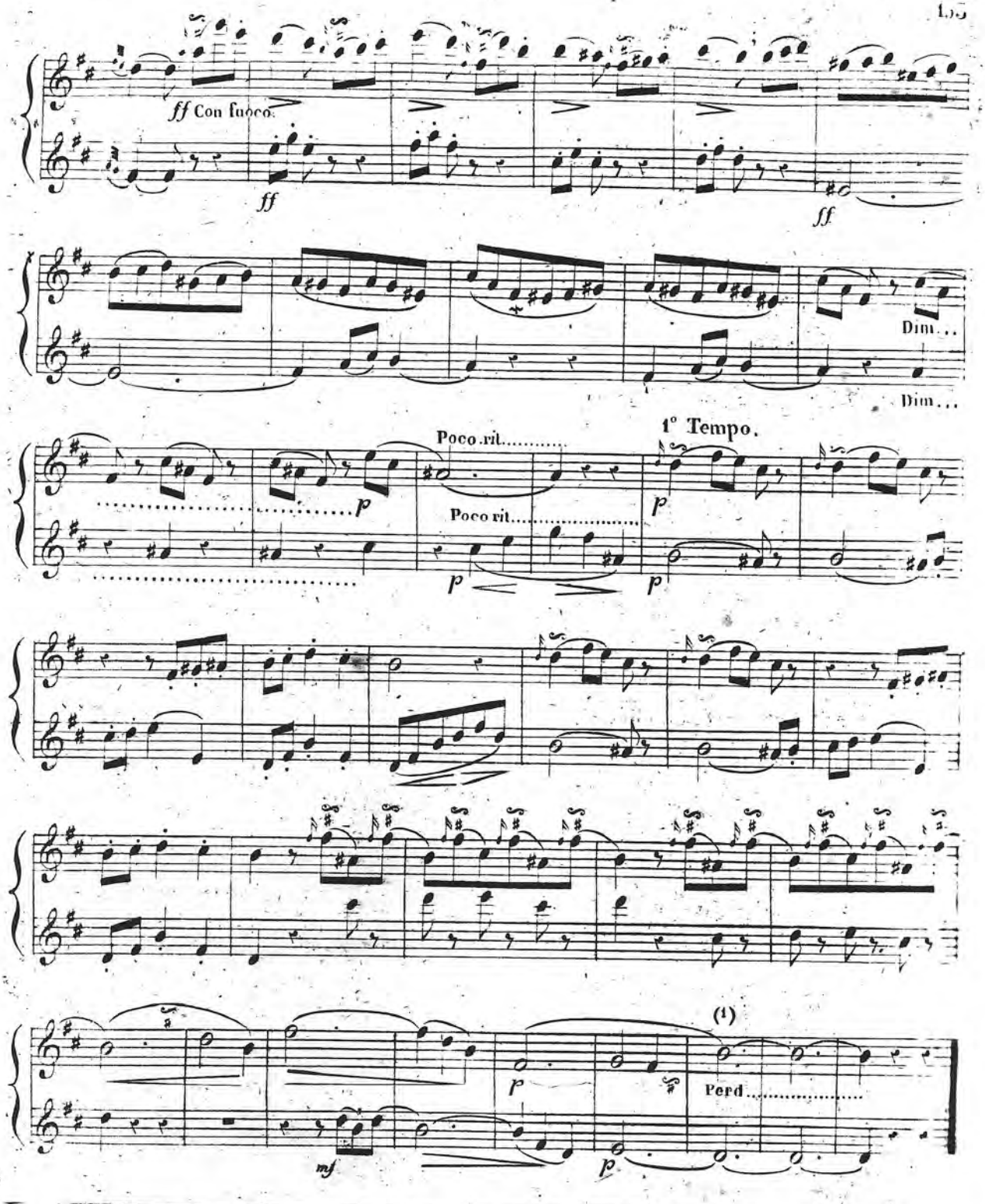


(1) Battre les notes, c'est les attaquer vigoureusement comme s'il y avait une *f* sous chacune d'elles.

BRISÉS OU GRUPPETTI.




Allegretto. ♩=66
f
p
p
f Con fuoco.
f
p
8va
p
1° Tempo
8va
Poco p
Par la note audessus.
pp
Poco p
Poco p
Par la note audessous.
pp
Poco p
pp
Poco p



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

CHAPITRE 3.

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 Tel, Ti Tel, Tut Le,* (prononcé à l'anglaise,), *De Re, Deu Reu, Dou Rou, Du Ru* (1).

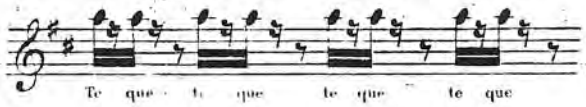
Les Allemands se servent beaucoup de *Ti Tel*, les Anglais de *Tut Le*, et les Français de *Dou Gue, Dou Gou, De Gue*. M.r Drouet emploie *Deu Reu* (2).

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

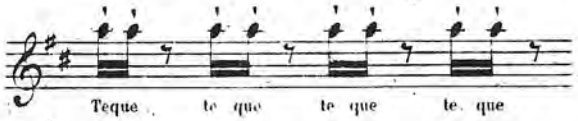


Ainsi de suite.

Dès le premier *Te Que*, on s'appercevra 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.

---

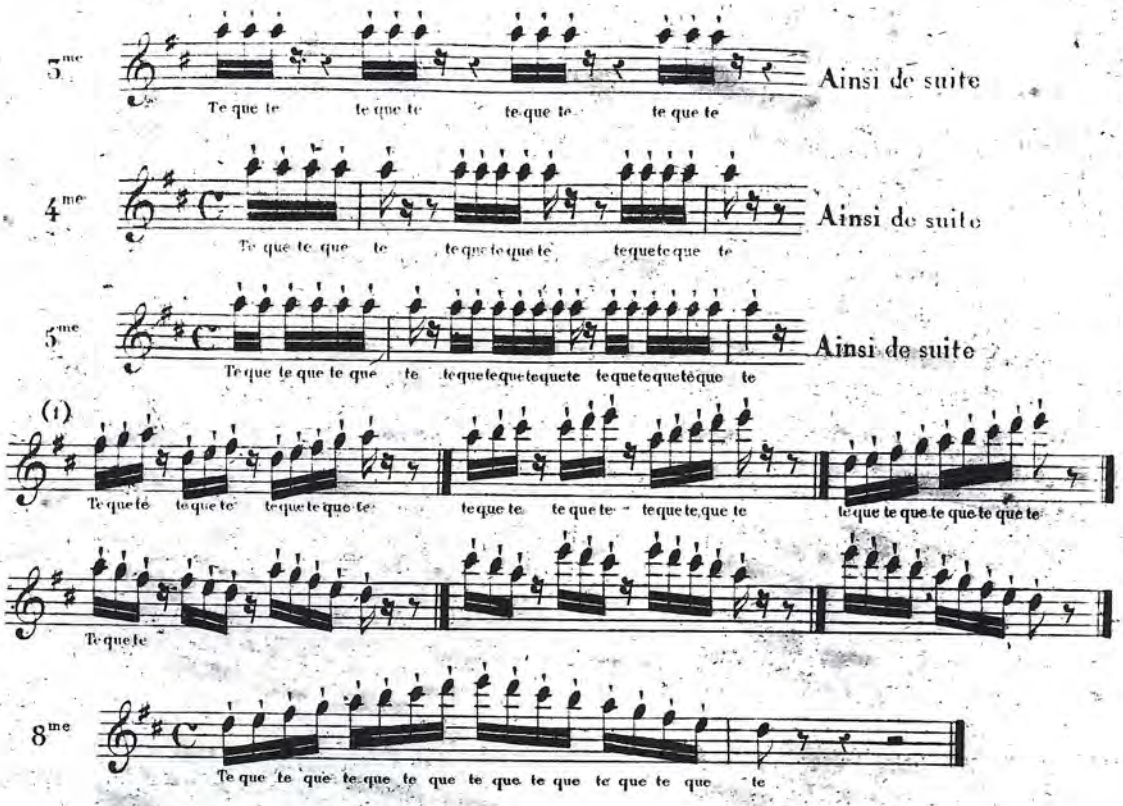
(1) Toutes ces couples de syllabes ne servent qu'imparfaitement à indiquer deux mouvemens différens de la langue; l'articulation d'aucune syllabe ne peut rendre exactement cet effet. On doit se rappeler ce qui a été dit du coup de langue page 5, note 4.

(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* tacitement 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.



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 dûreté,) 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 vîte, demande à être plus ou moins adouci (2.) Toutefois, il doit toujours être net et brillant. On articulera *De Gue* et non plus *Te Que*, qui ne permêt point d'aller vîte, et qui, parconséquent, 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.

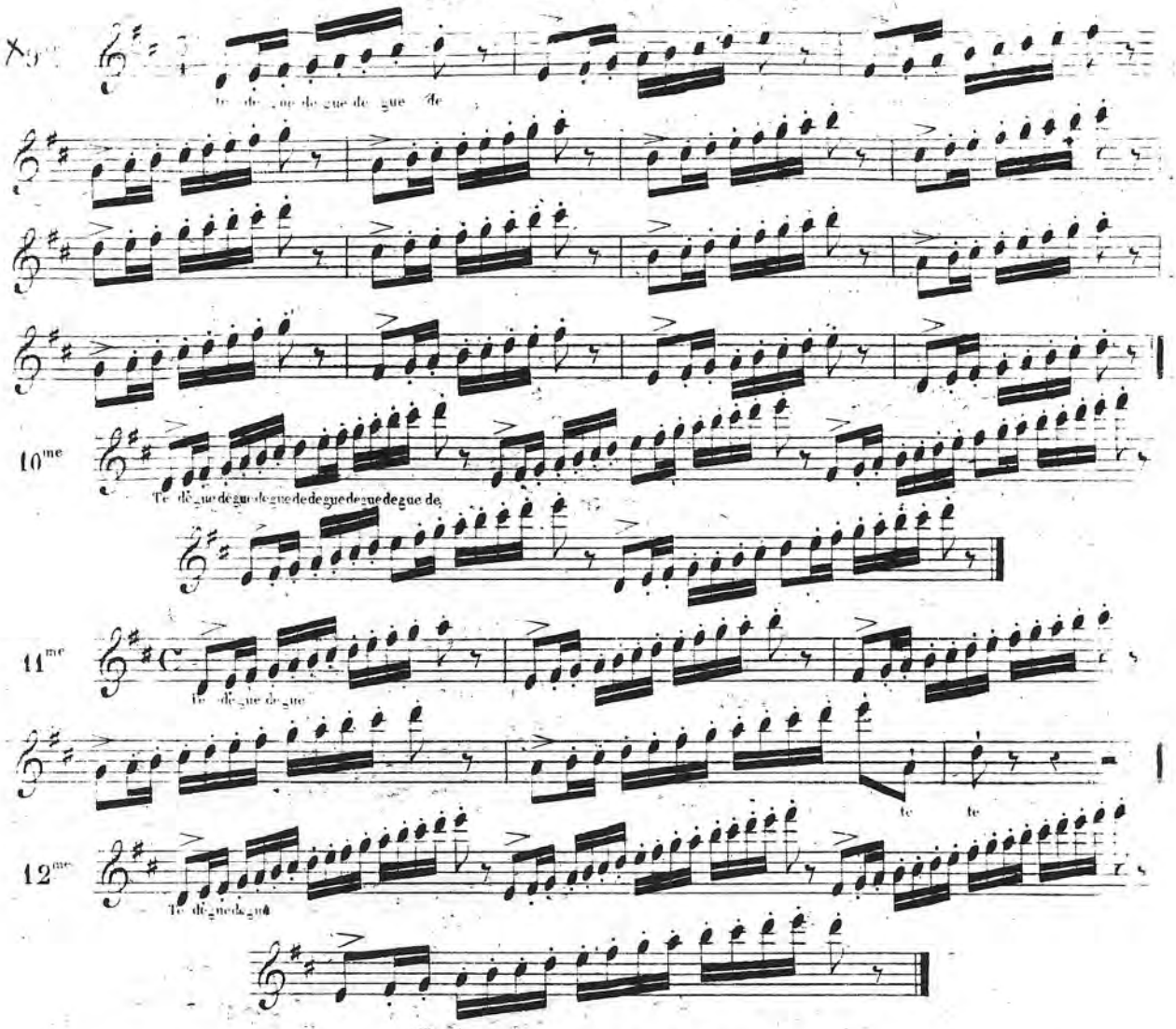
1re REMARQUE. Quand on sera parvenu a exécuter ce *coup de langue* très-rapidement, il ne faut pas dédaigner de le retravailler parfois un peu lentement, bien détaché, et avec mordant. Sitôt qu'on s'apperçoit de quelque paresse dans la langue, il faut se servir de ce moyen: le remède est efficace.

2me 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 vîtesse, encore est-il indispensable de s'en rendre tellement maître, qu'on puisse aussi l'exécuter pûrement d'un mouvement modéré, ce qui est difficile. Plus cet étonnant coup de langue va vîte, plus il est facile.

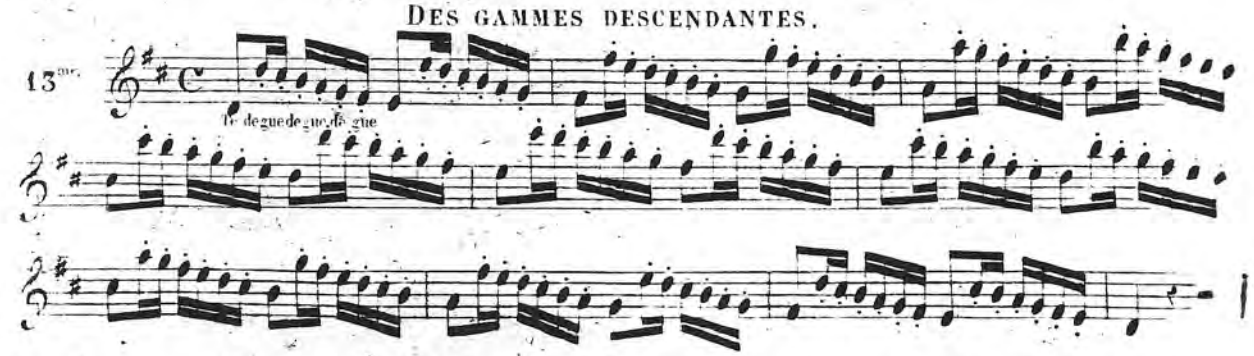
(1) Les divisions mélodiques qui composent cette leçon et la suivante devront être exercées séparement.
(2) Ainsi que le simple coup de langue, le *Double* est susceptible de modifications, puis qu'il est possible de l'adoucir plus ou moins

DES GAMMES ASCENDANTES.

La 1re [illegible] fortement, et le Double coup de langue ne [illegible] qu'à la 1re double [illegible]

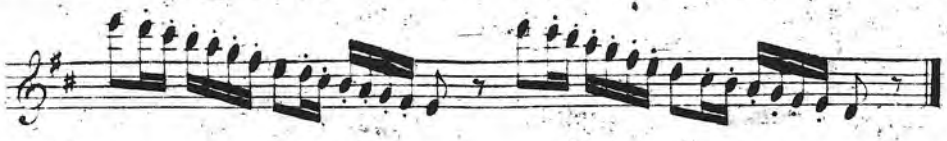


DES GAMMES DESCENDANTES.



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

14me



15me

16me

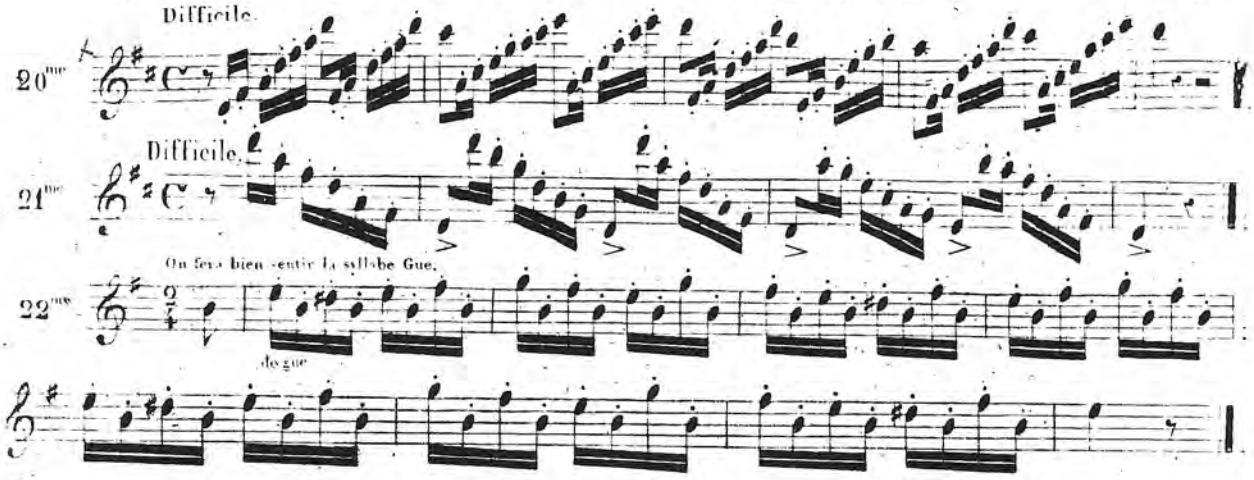
DES GAMMES ASCENDANTES ET DESCENDANTES.

17me

18me

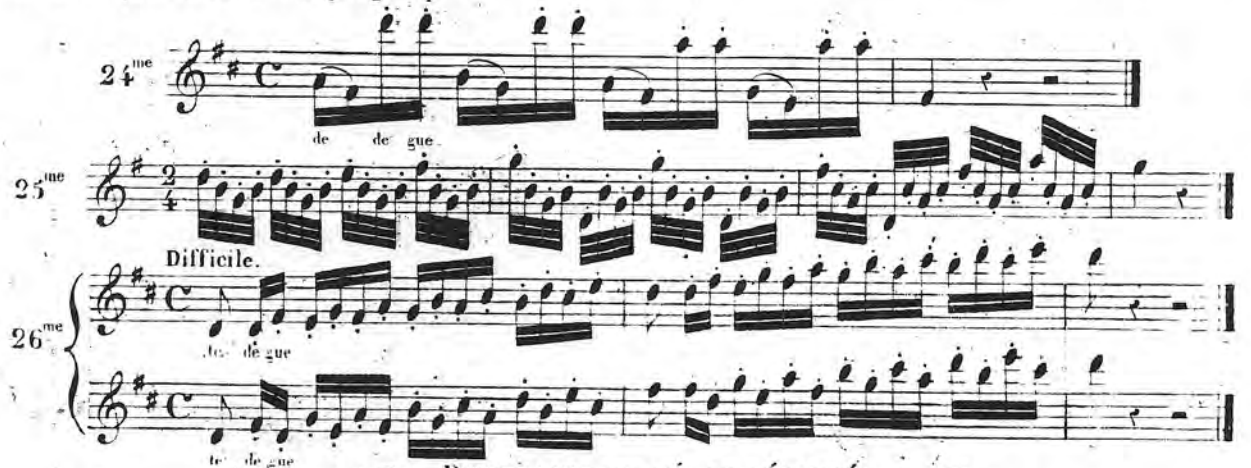
19me

DES TRAITS PAR INTERVALLES DISJOINTS.

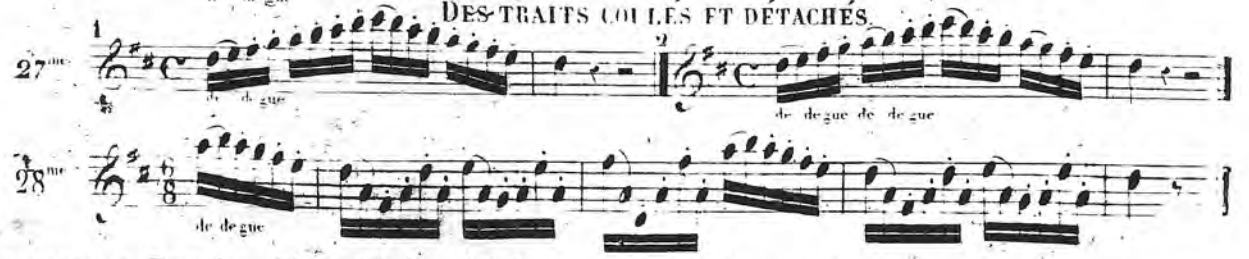


Ce genre de trait est d'autant plus favorable au *Double coup de Langue*, qu'il peut s'exécuter aussi bien *Moderato* que *Presto*. Assez communément, il est indiqué coulé de deux en deux; mais on peut heureusement lui substituer le tout détaché, qui a bien plus de netteté et de brillant.

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



DES TRAITS COULÉS ET DÉTACHÉS.



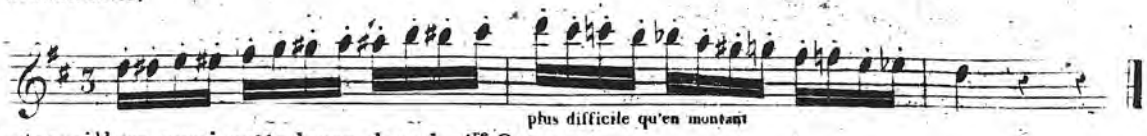
REMARQUE. Dans les *Allegro* à $\frac{6}{8}$, l'emploi du *Double coup de Langue* est très avantageux.

DES GAMMES CHROMATIQUES.

Les Gammes chromatiques etant difficiles à détacher nettement, on ne les exercera que lorsque l'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.

29me

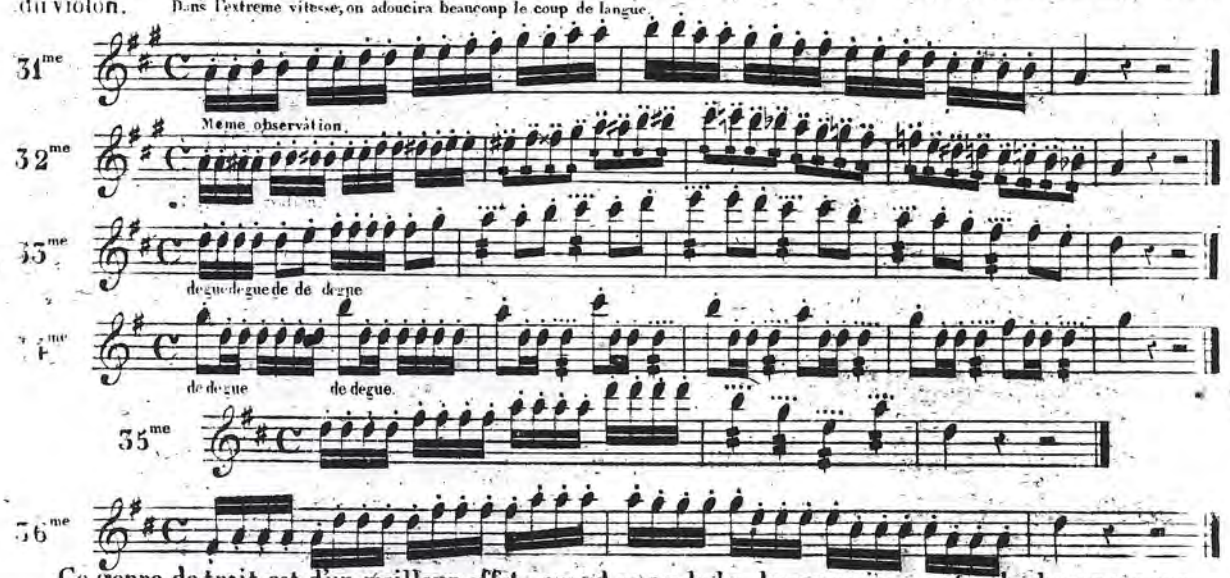


On travaillera aussi cette leçon dans la 1re Octave.

30me

DES TRAITS PROPRES AUX INSTRUMENS À ARCHET.

Avec l'aide précieux du *Double coup de Langue*, ce genre de trait, qui paraissait n'appartenir qu'aux instrumens à archet, se rend d'une manière magique; le *Double coup de Langue* semble y défier le brillant archet du violon.



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

DES OCTAVES.

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

37me

DES TRAITS COMMENÇANT À CONTRE-TEMPS.

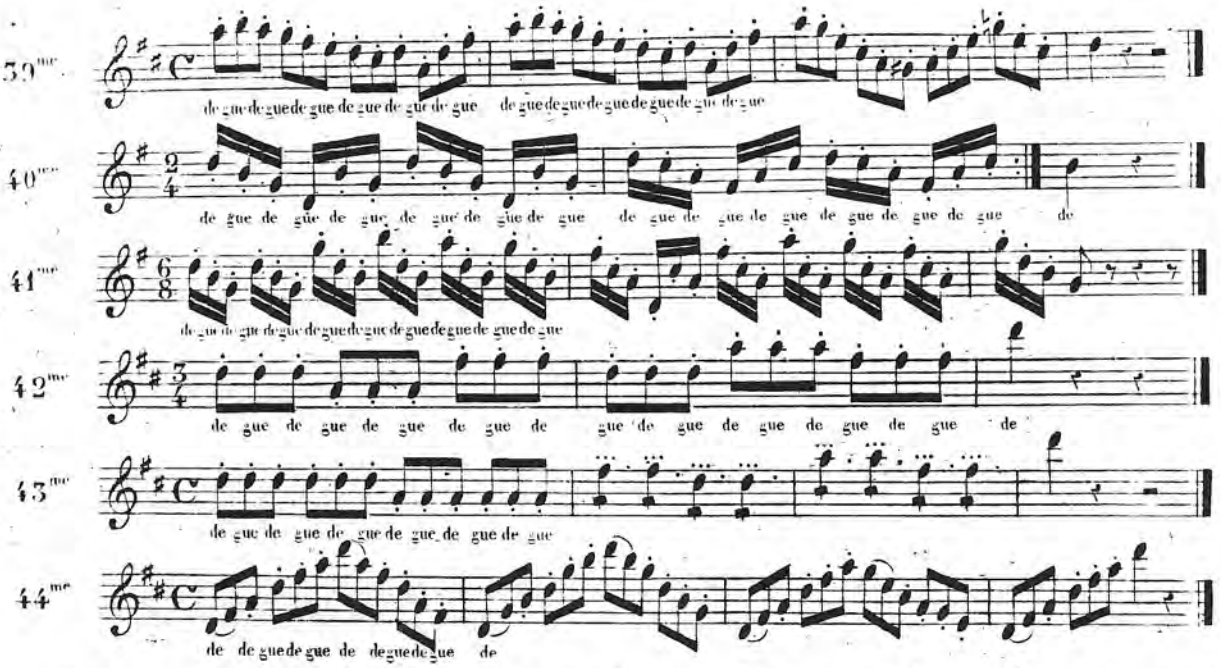
Quand un trait commence par la note pair, c'est-à-dire, à contre tems, cette note se détache par *D*... le *Double coup de Langue* ne commence que sur la suivante:

38me

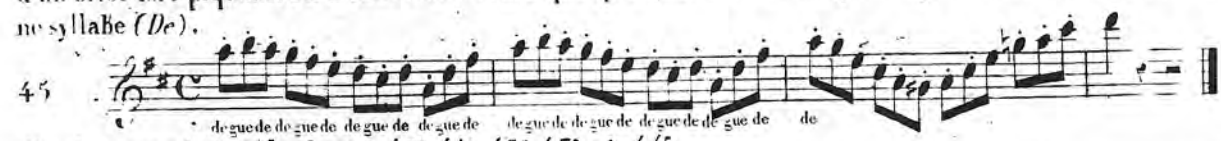
Remarque. Le *Double coup de Langue* ne doit jamais être fait à contre-temps: la 1re syllabe s'articule toujours sur la partie forte du tems, la 2me sur la partie faible.

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*.



Il y a une autre manière de détacher les *Triolets* avec le *Double coup de langue:* elle consiste à articuler *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 1re note de chaque temps est articulée avec la bonne syllabe (*De*).



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.

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 fesons 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 on 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 vîtesse, 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 au 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.

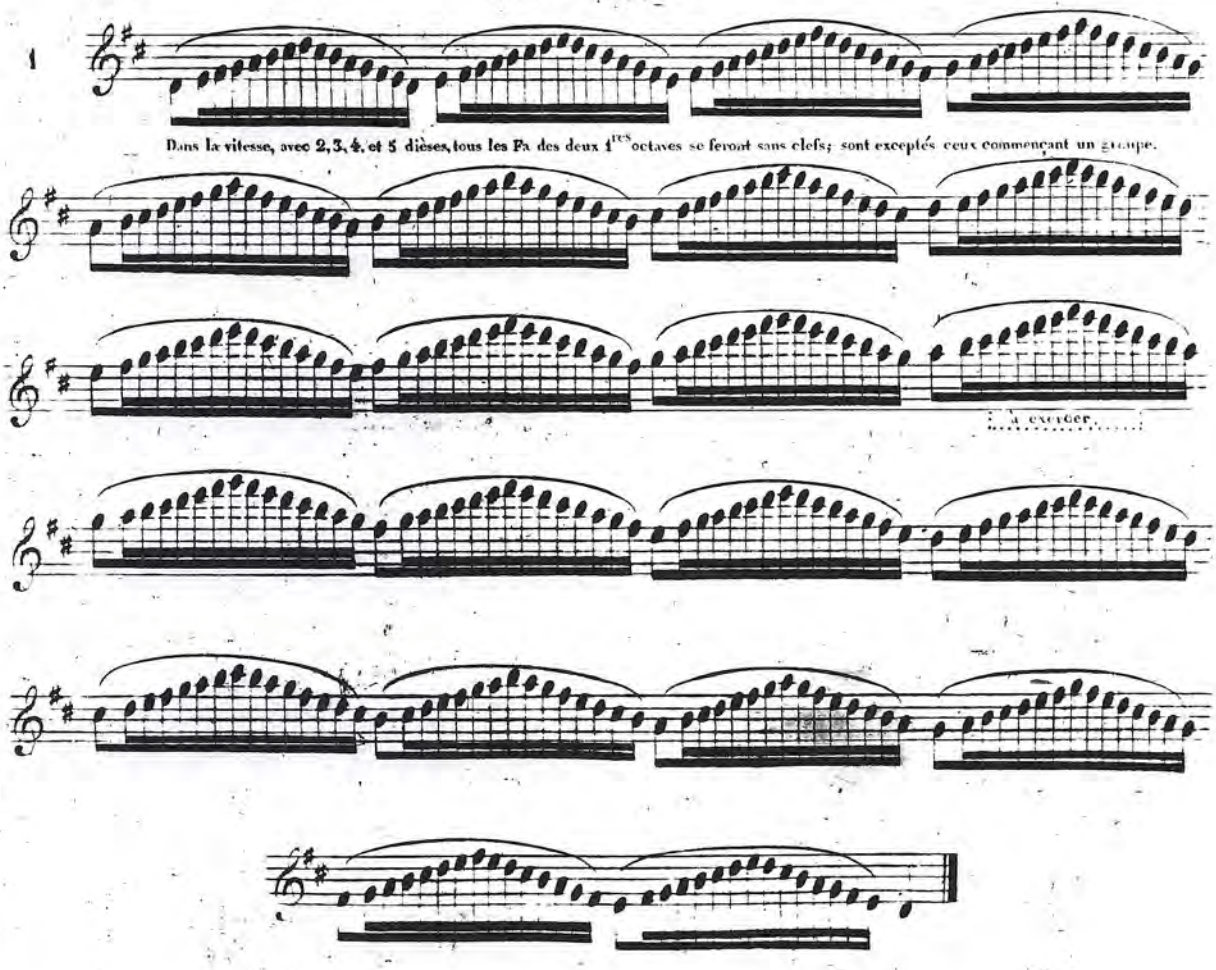
Excepté dans la vîtesse, où, afin de joindre les groupes, on doit respirer le moins souvent possible, on mettra entre chaque groupe une séparation qui servira à aspirer à son aise.

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

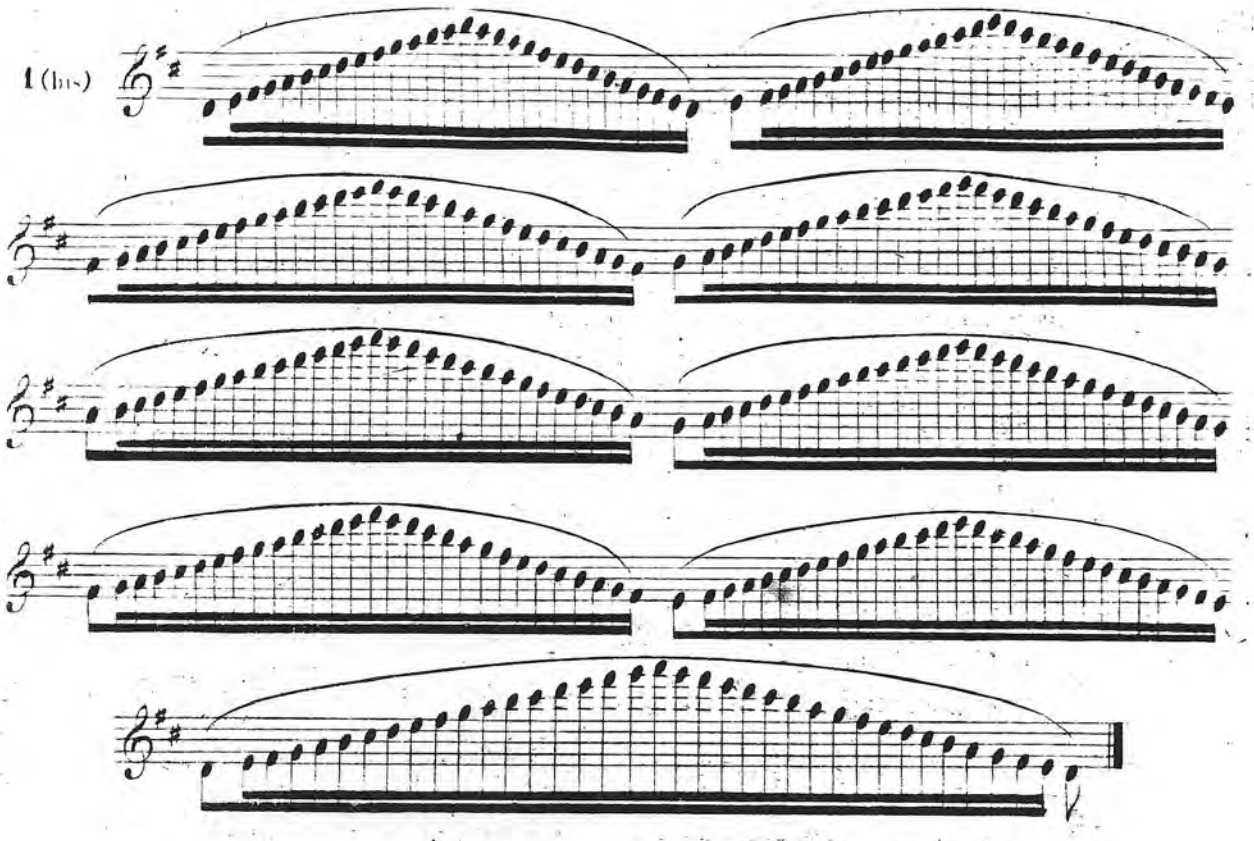
A moins qu'il n'y ait un nota qui en ordonne différemment, on ne se servira point de position altérée.

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

En RÉ majeur.



1 (bis)

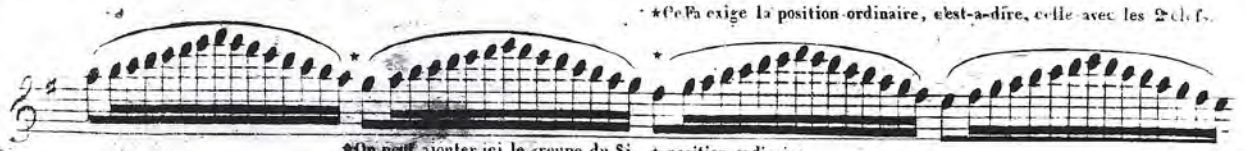


En Sol majeur.

2

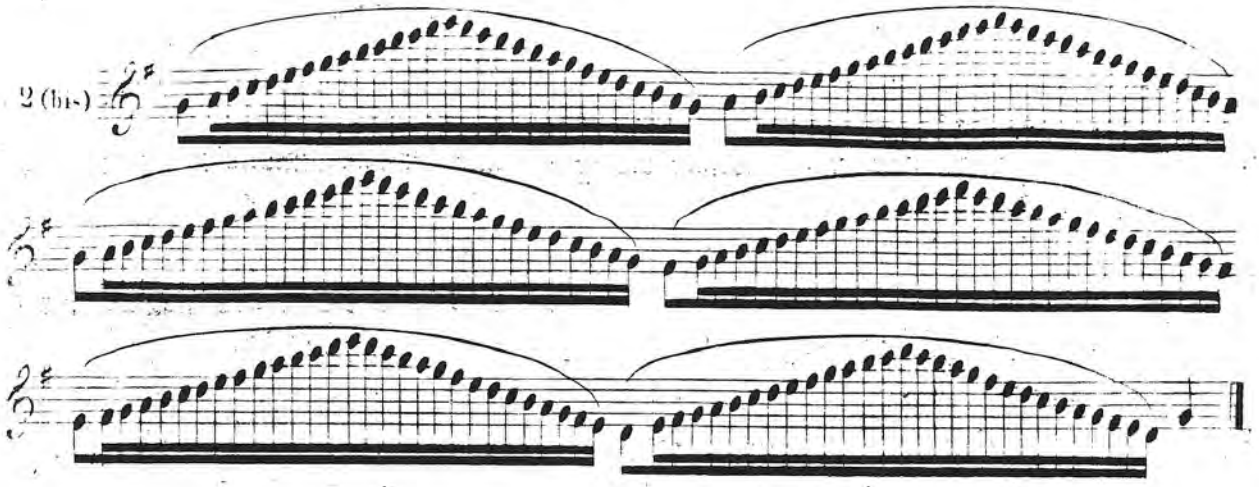
Parceque le Fa est ici note sensible, on le fera altéré (Tablature page 9, case 6 pour le Fa ♯ de la 2e Octave, et case 16, 3e position pour celui d'en haut)

*Ce Fa exige la position ordinaire, c'est-à-dire, celle avec les 2 clefs.



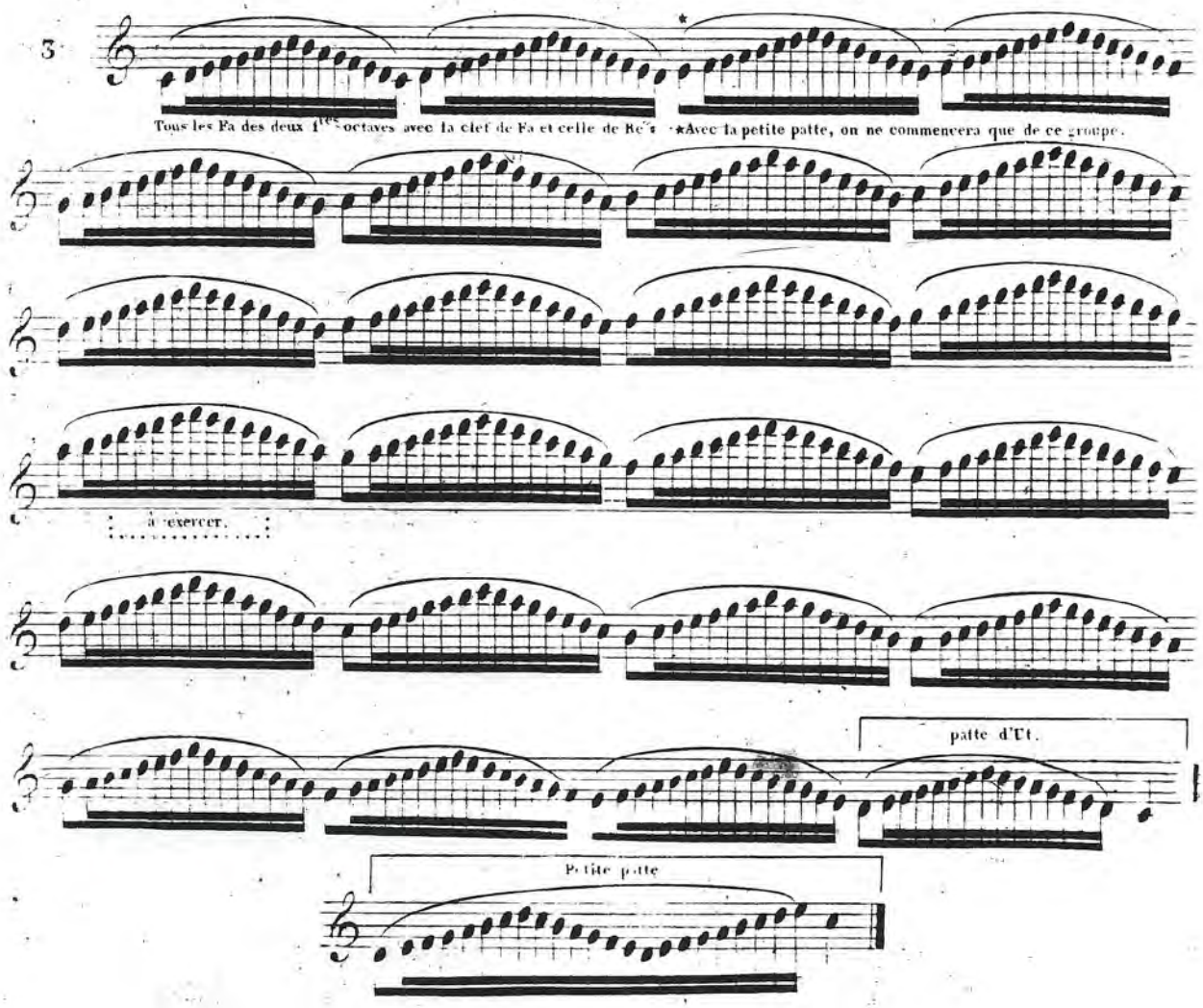
*On peut ajouter ici le groupe du Si. * position ordinaire.
Même observation pour l'exemple suivant.

2 (bis)

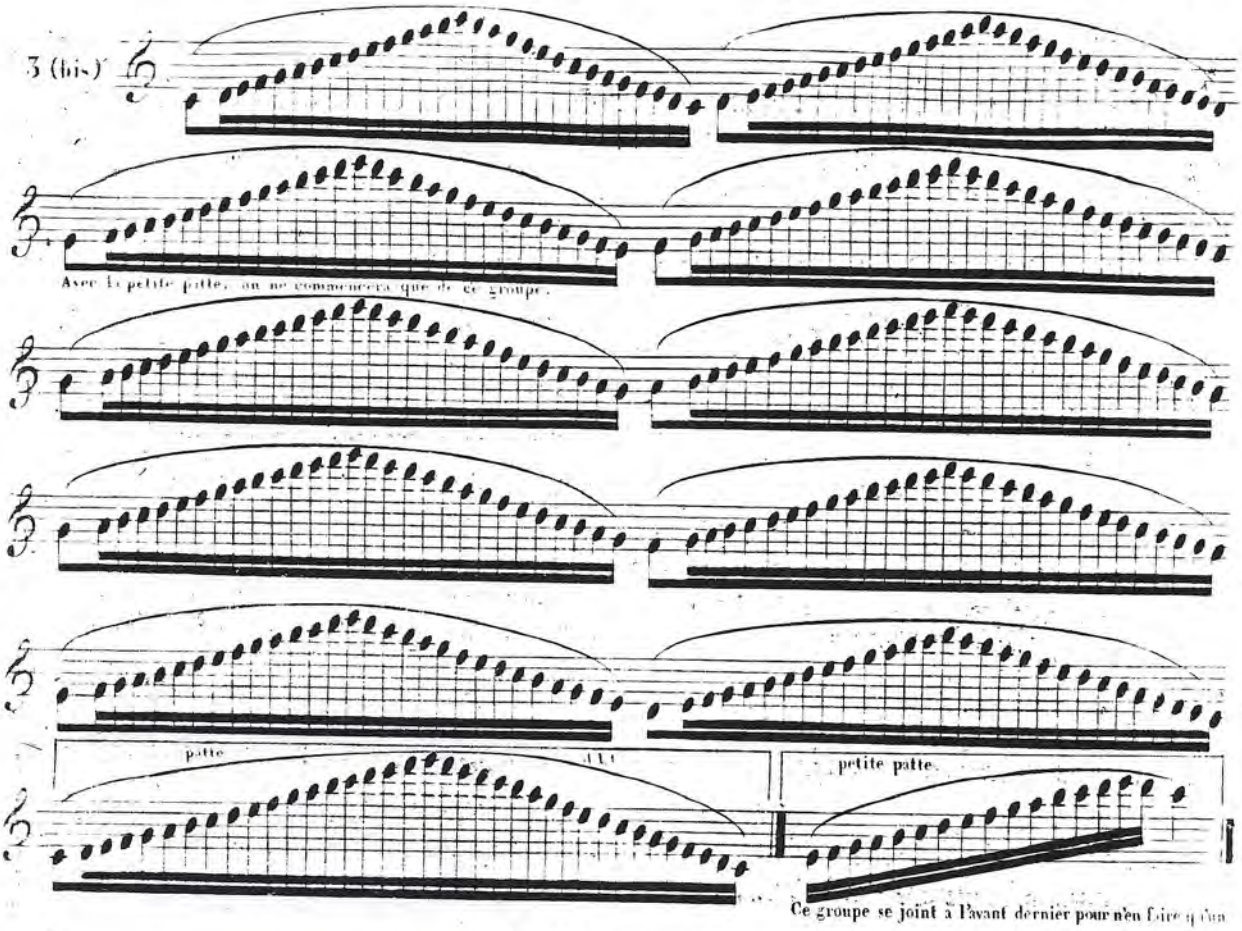


En Ut majeur.

3

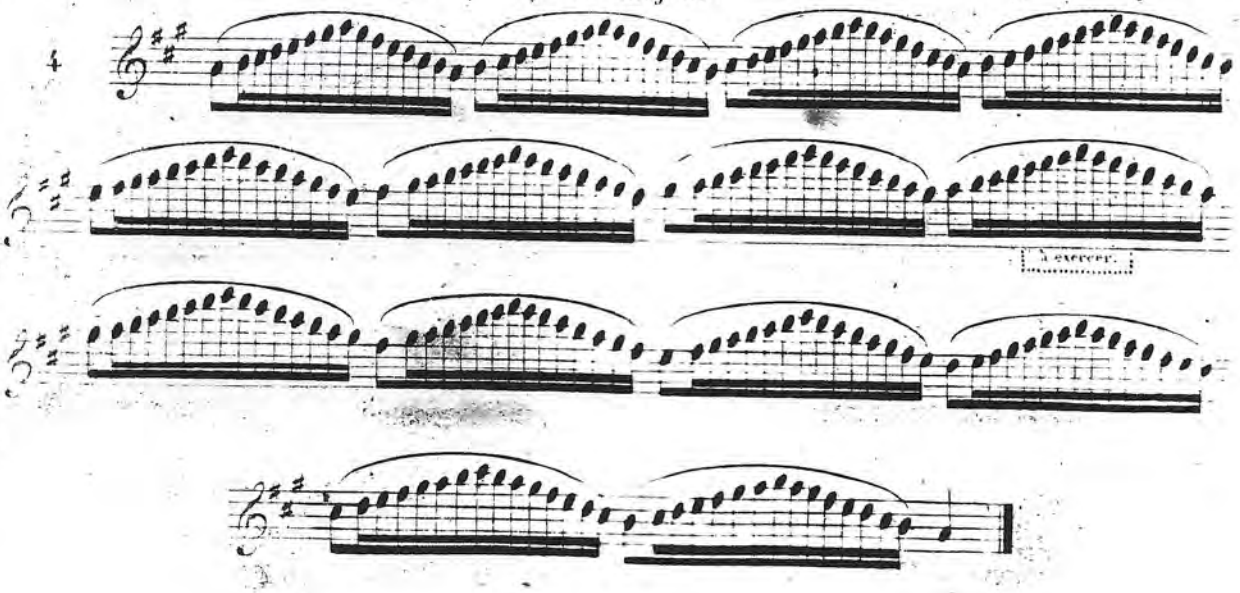


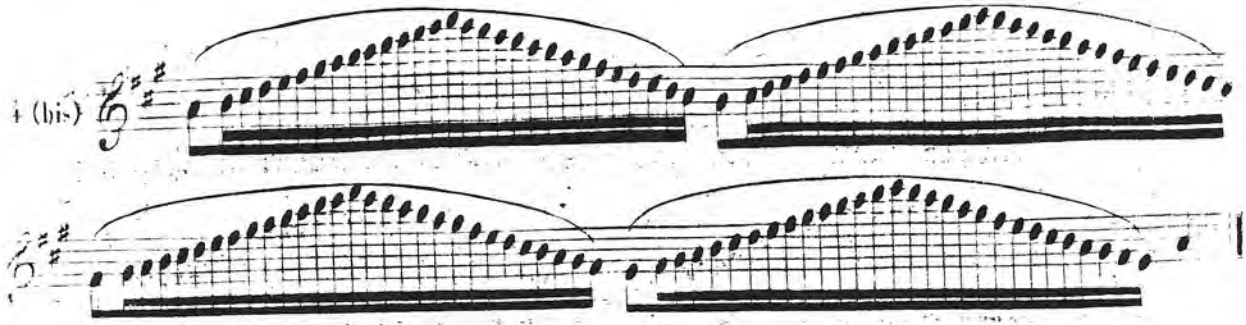
3 (bis)



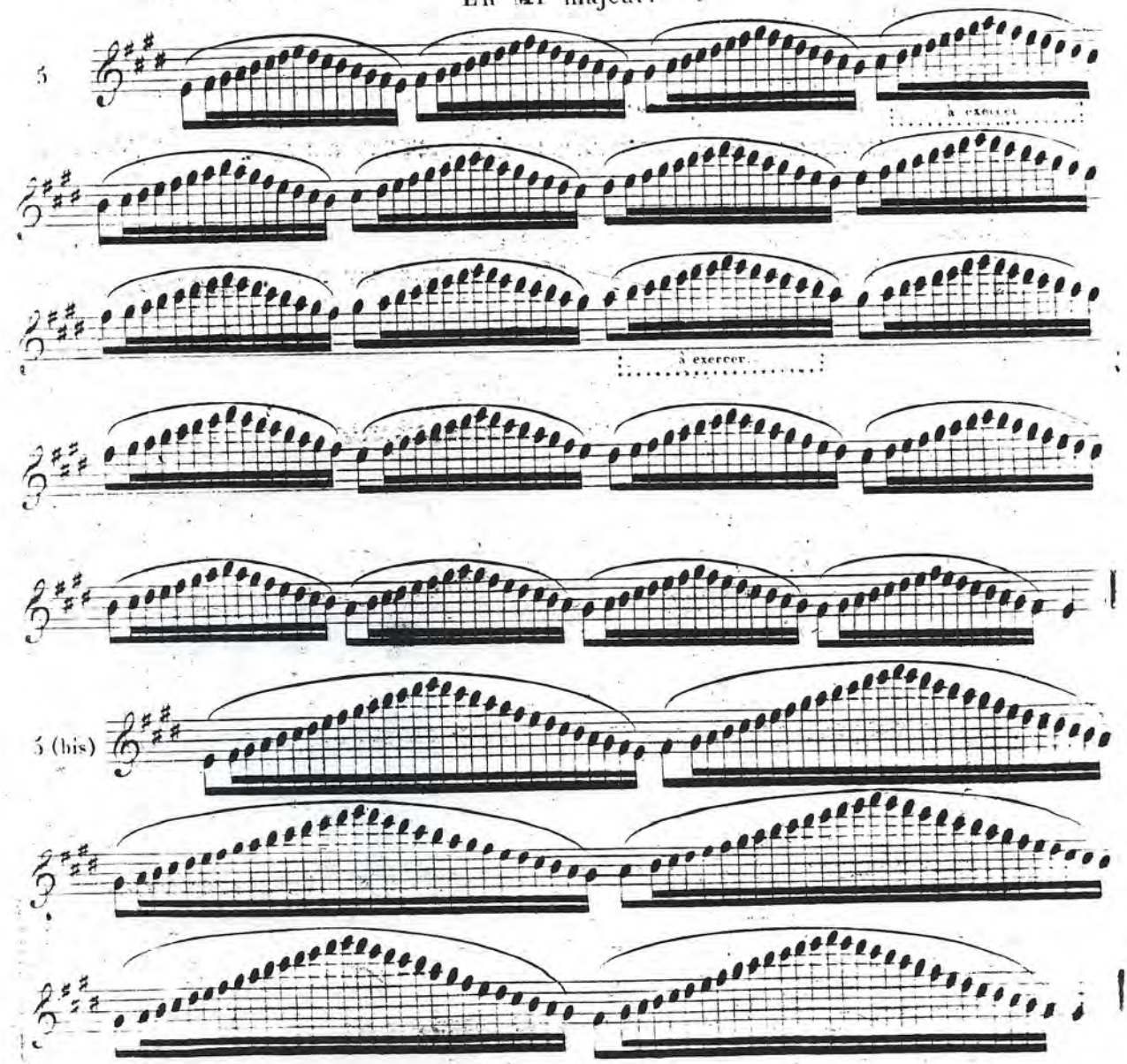
En LA majeur.

4

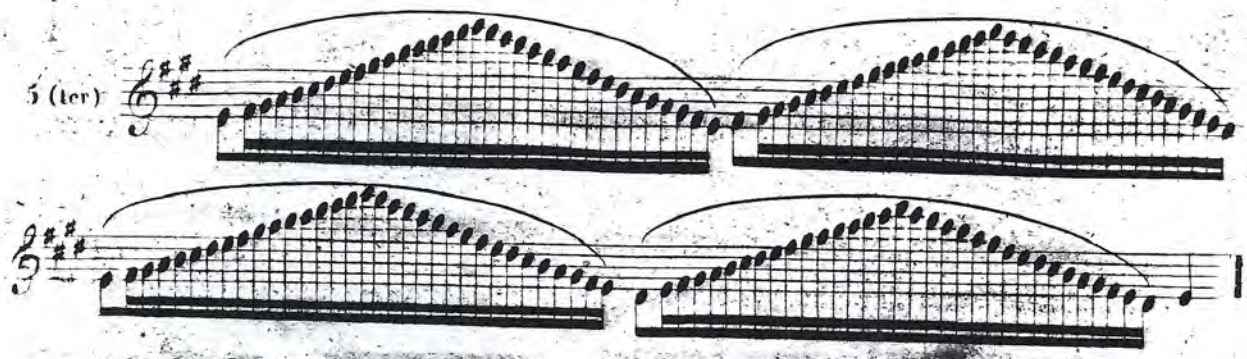




En MI majeur.

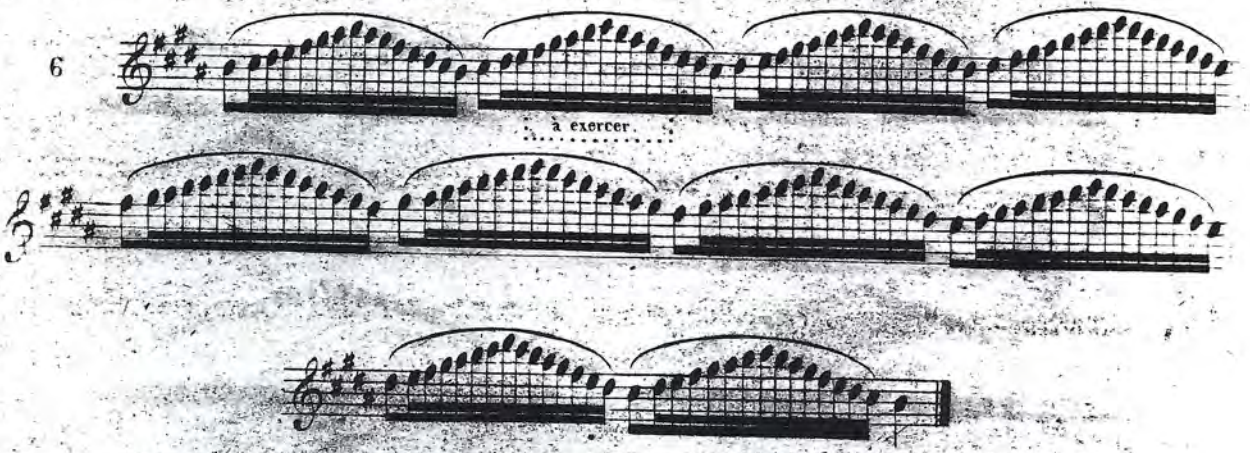


5 (ter)

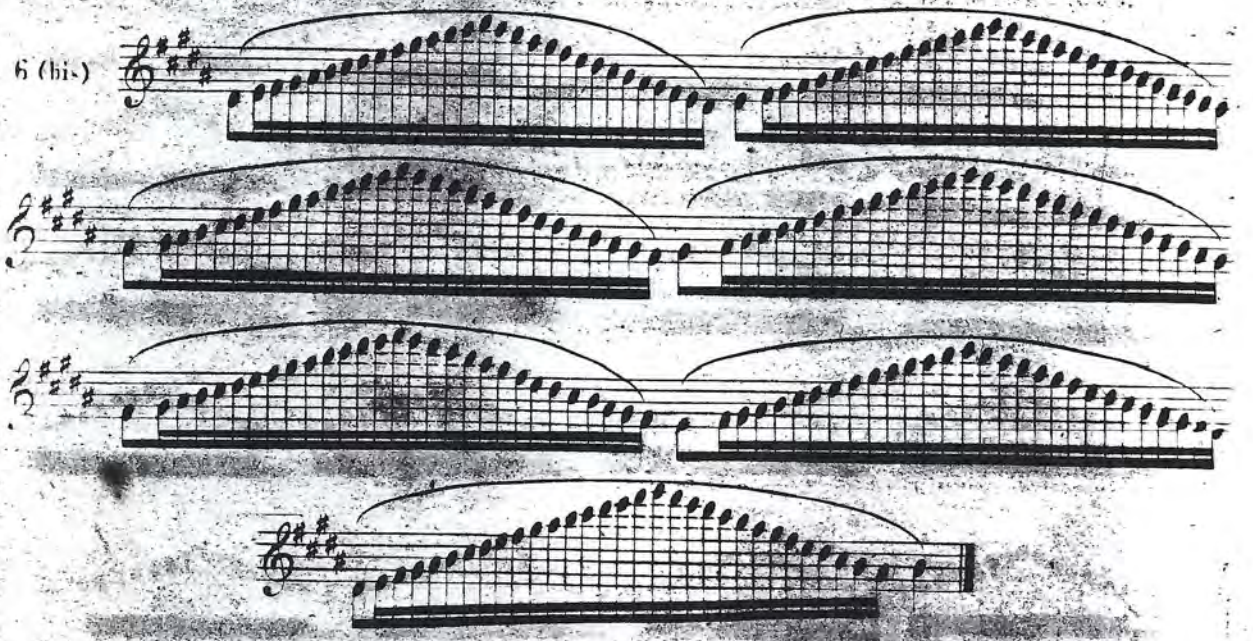


En SI majeur, synonyme d'Ut ♭ majeur. (Sept bémols)

6



6 (bis)



En FA ♯ majeur, synonyme de Sol ♭ majeur. (Six bémols.)

7

Inexécutable sans la double clef de Fa

à exercer

7 (bis)

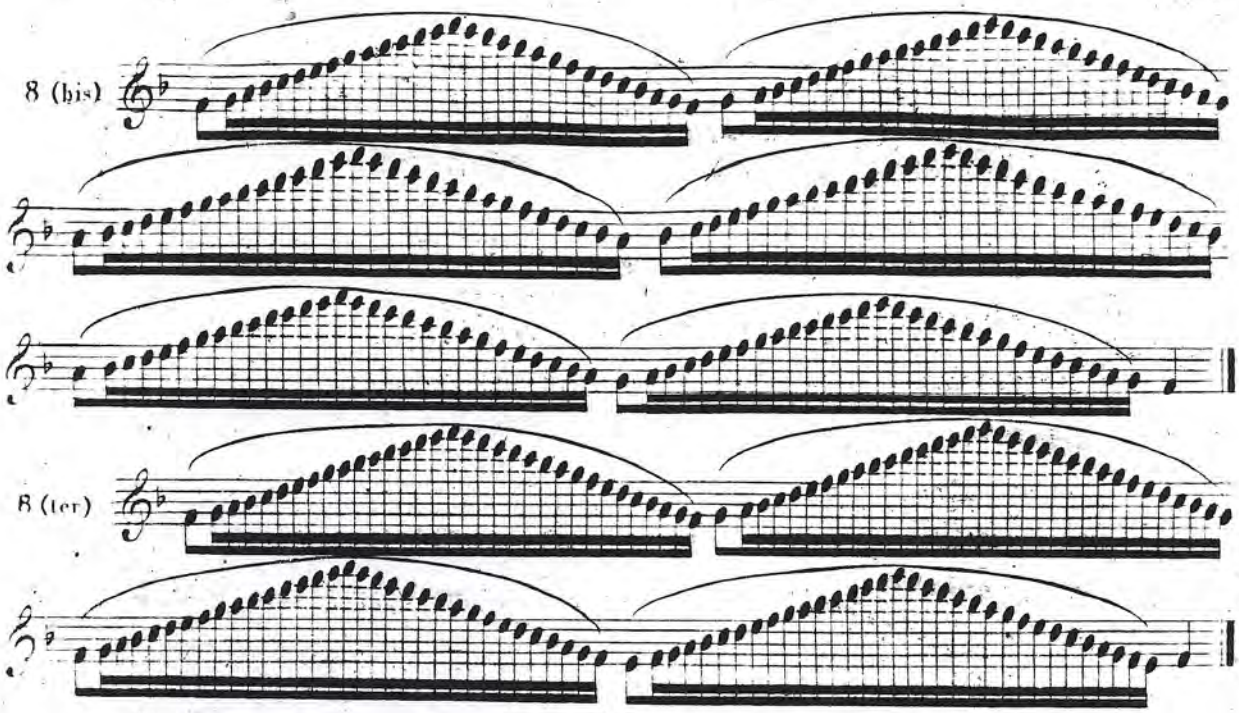
En FA majeur.

8

à exercer

à exercer

8 (bis)

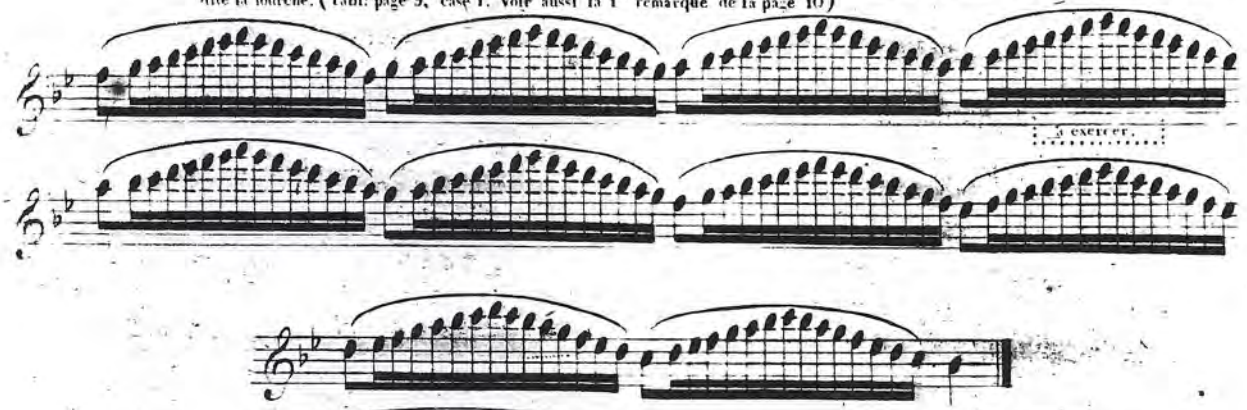


8 (ter)

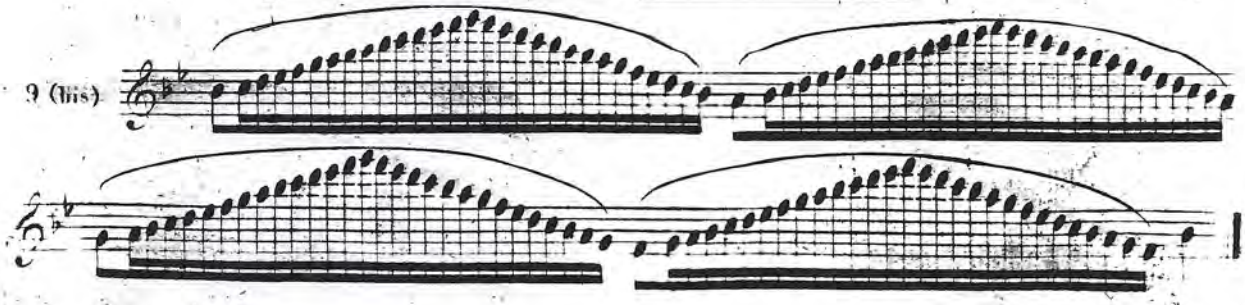
En Si ♭ majeur.

9

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

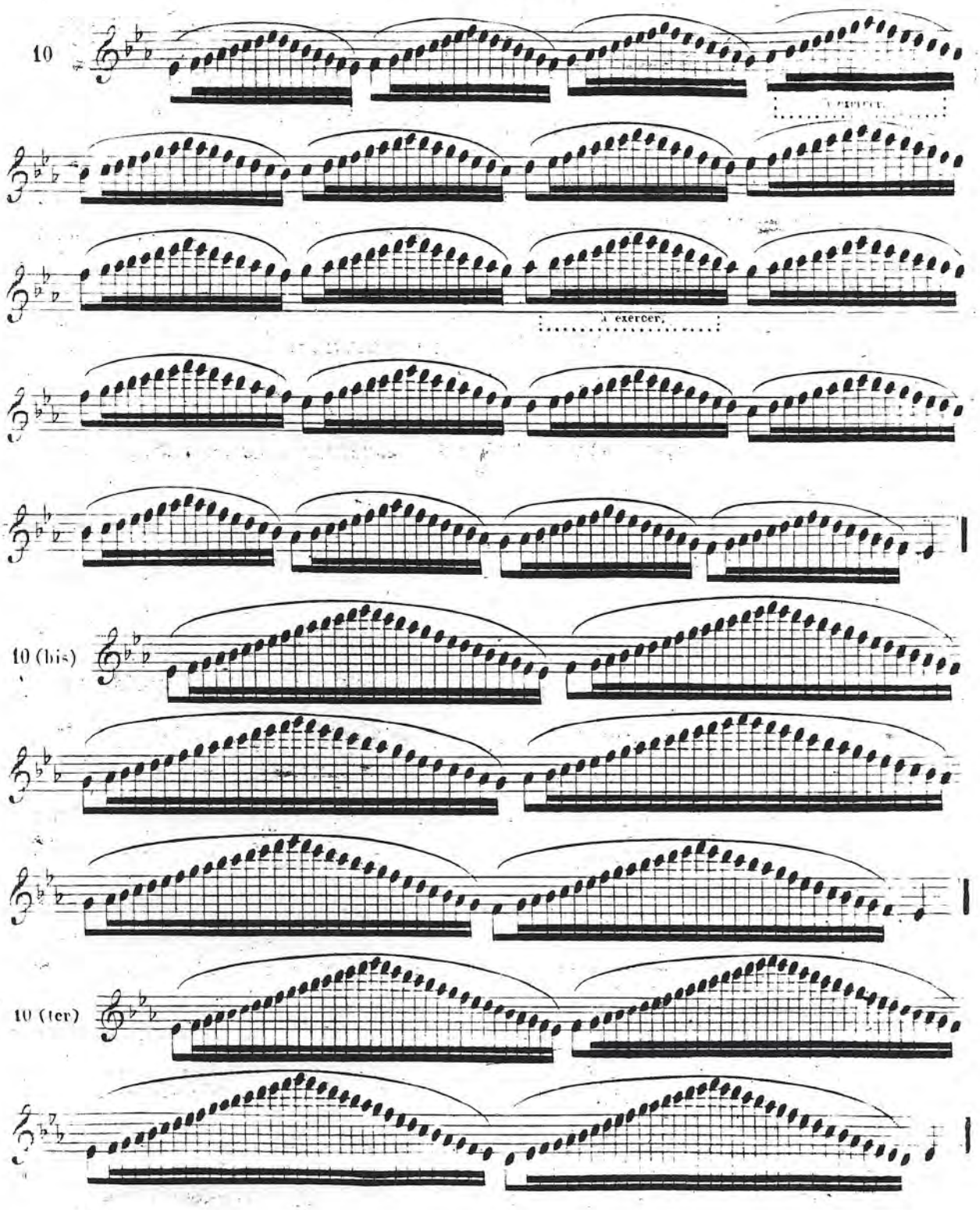


9 (bis)



En Mi ♭ majeur.

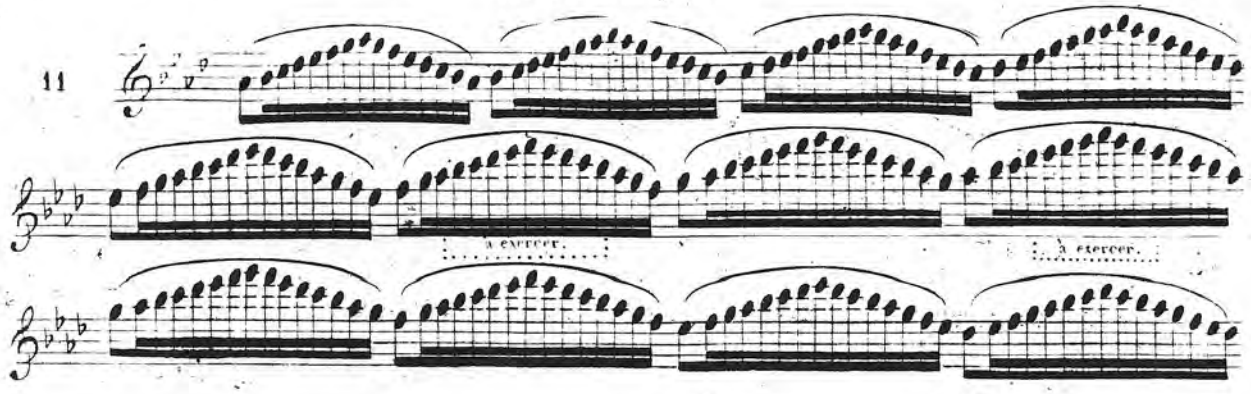
10



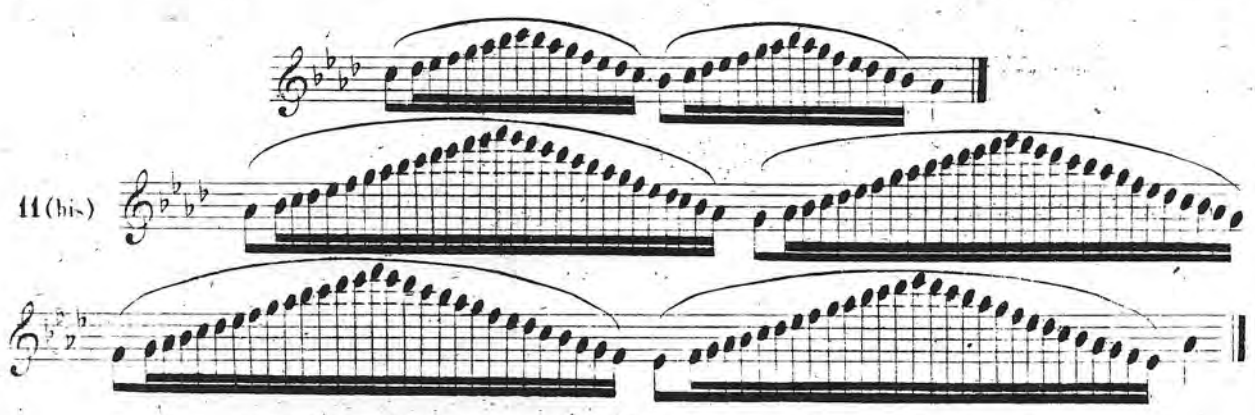
10 (bis)

10 (ter)

11

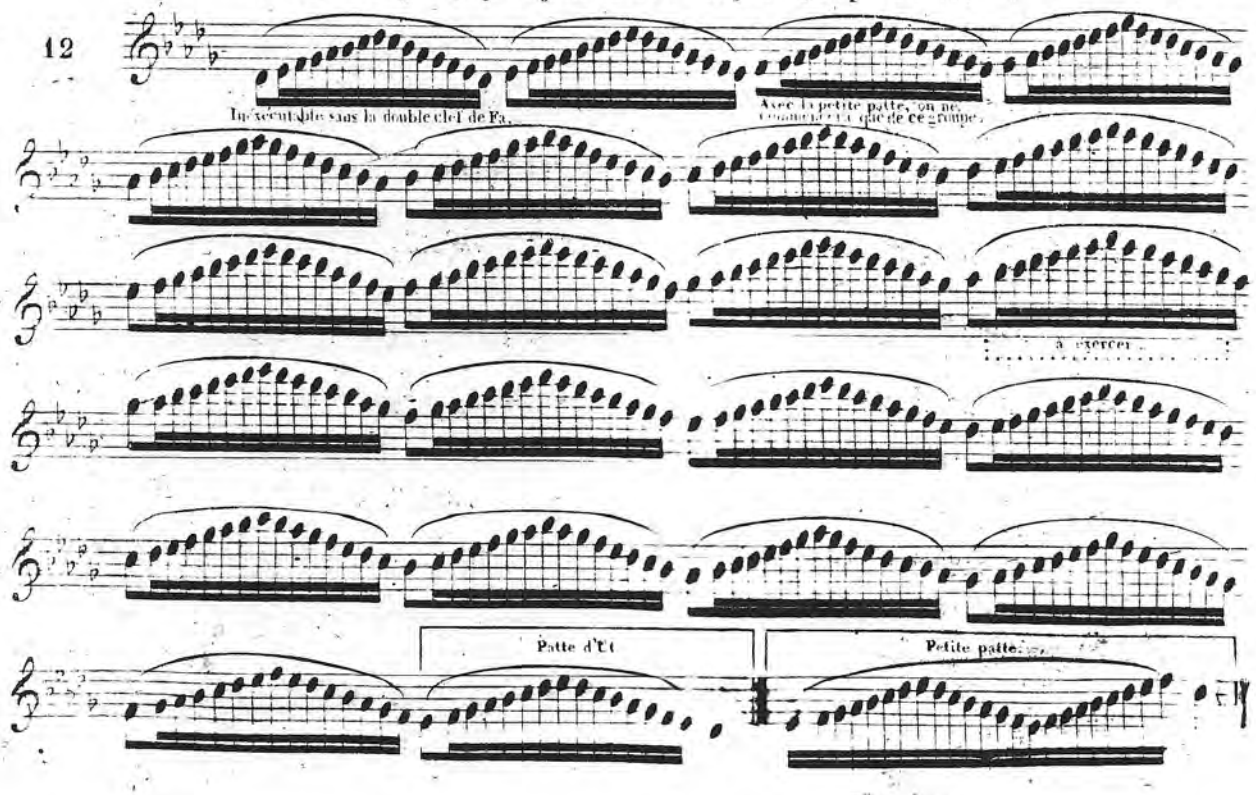


11 (bis)



En Ré ♭ majeur, synonyme d'Ut ♯ majeur. (Sept dièses)

12



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'octave.

13 (bis)

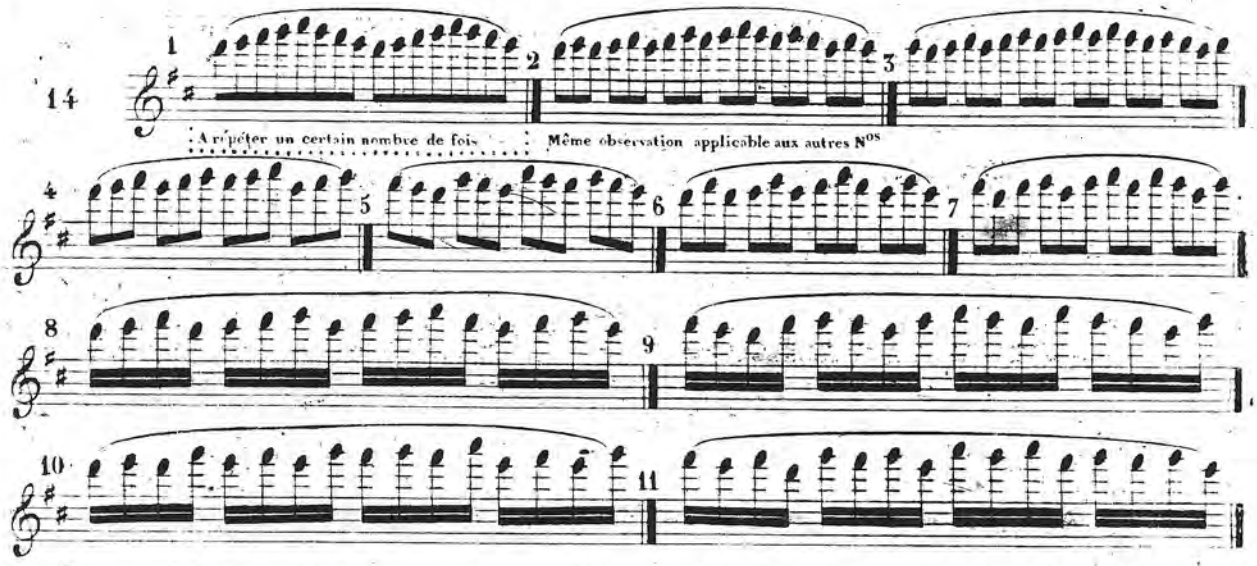
Gamme Chromatique.

13 (ter)

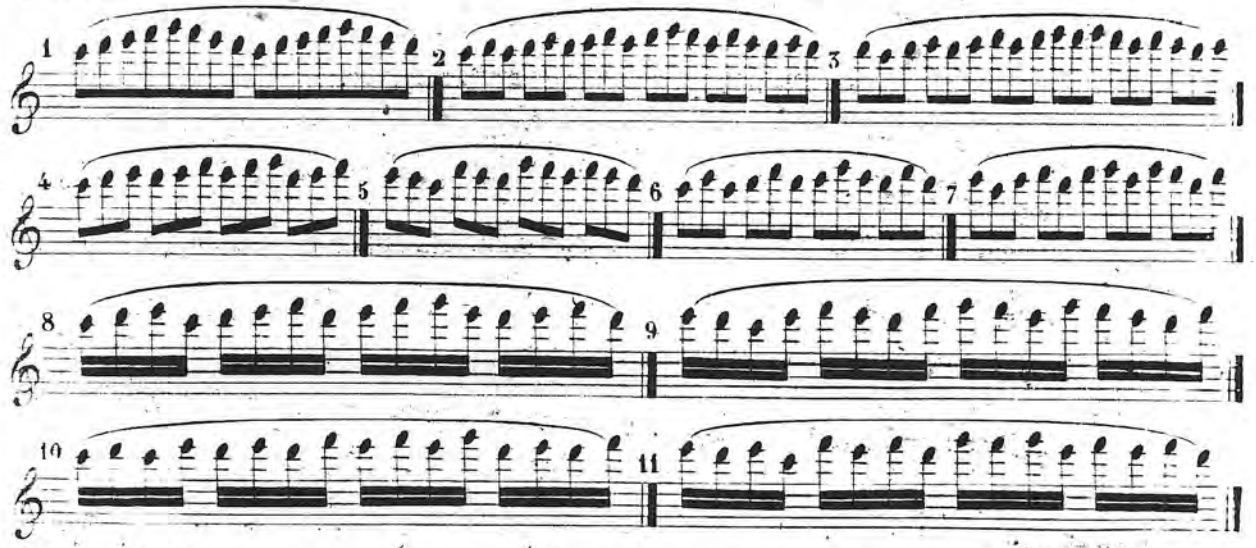
DES SONS AIGUS.

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

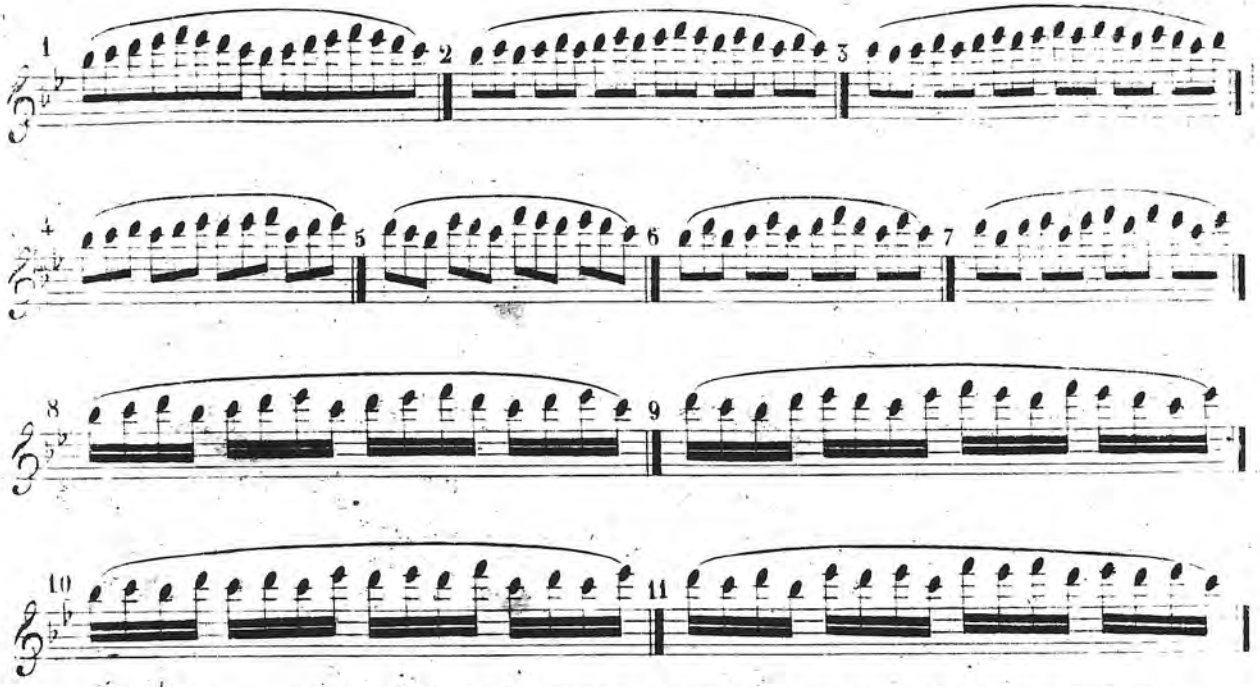
Sous le double rapport du son et des doigts, le haut de la Flûte présente, comme on a pu s'en convaincre par les Gammes précédentes, de grandes difficultés qu'il est urgent de vaincre. Pour cela, les exercices suivans sont des plus favorables.



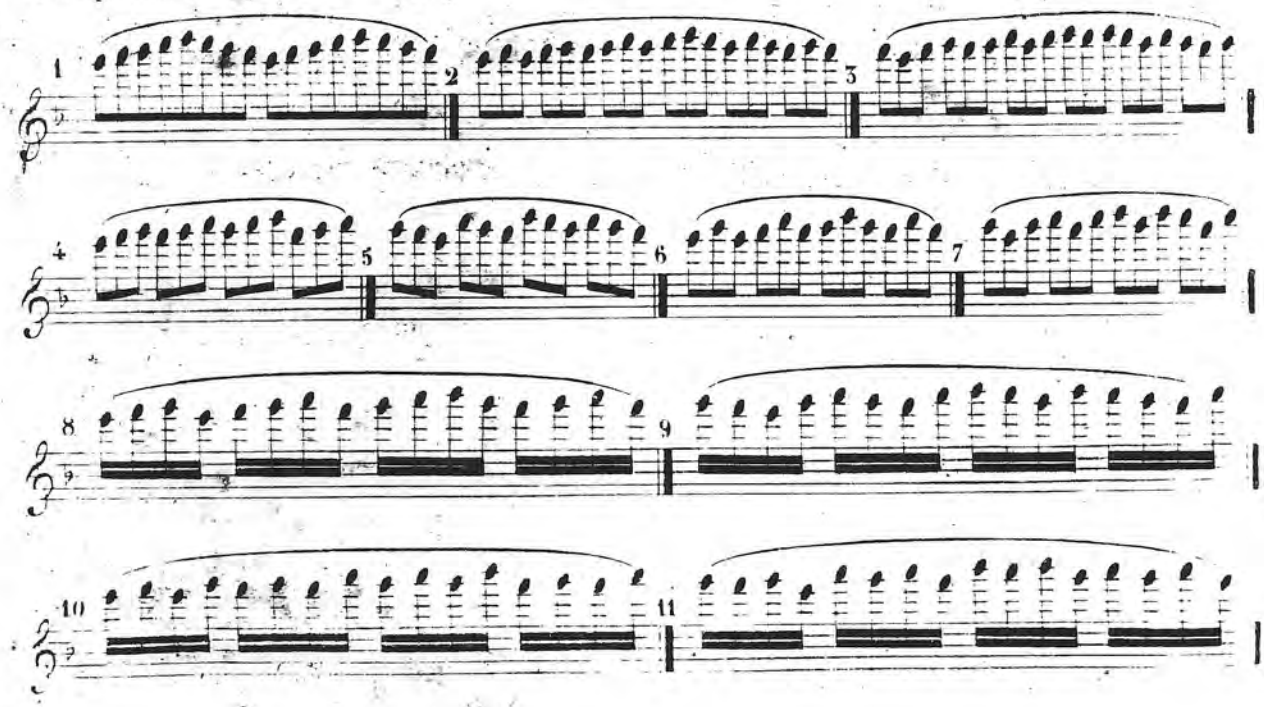
On travaillera aussi les onze exercices précédens en MI majeur (quatre dièses) et en MI ♭ majeur (trois bémols).



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

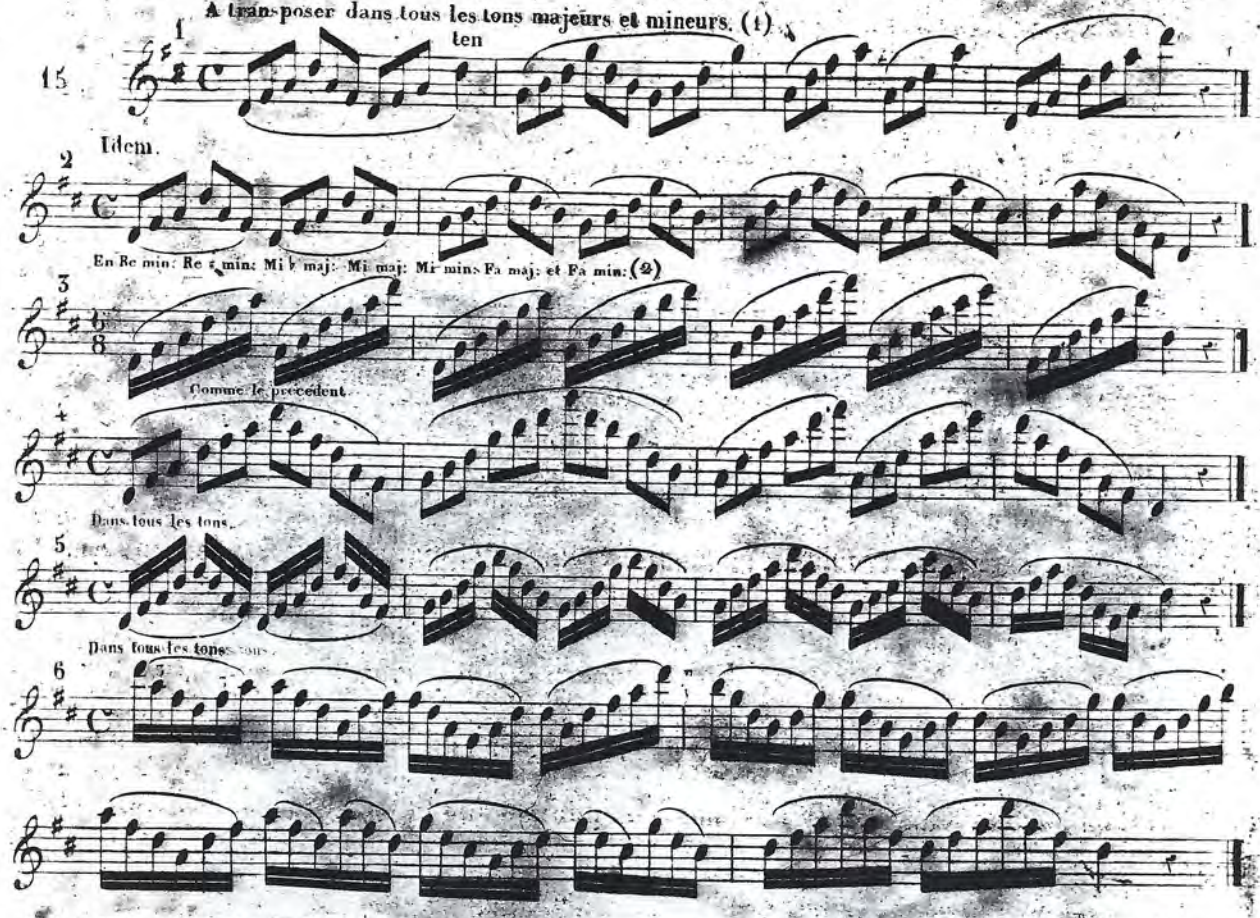


On travaillera aussi les onze exercices précédens en SI ♭ mineur (cinq bémols) et en SI majeur (cinq dièses)

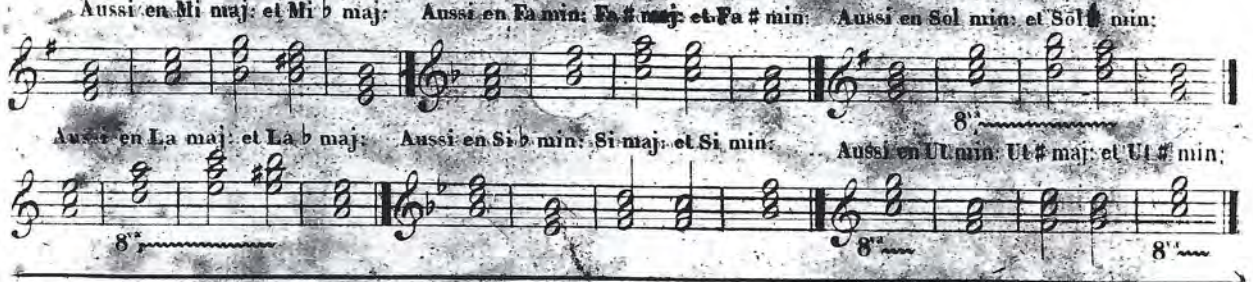


Quoique tous les exercices suivans soient articulés de la manière qui nous paraît le plus convenable; néanmoins il y en a beaucoup qui peuvent l'être autrement.

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



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.

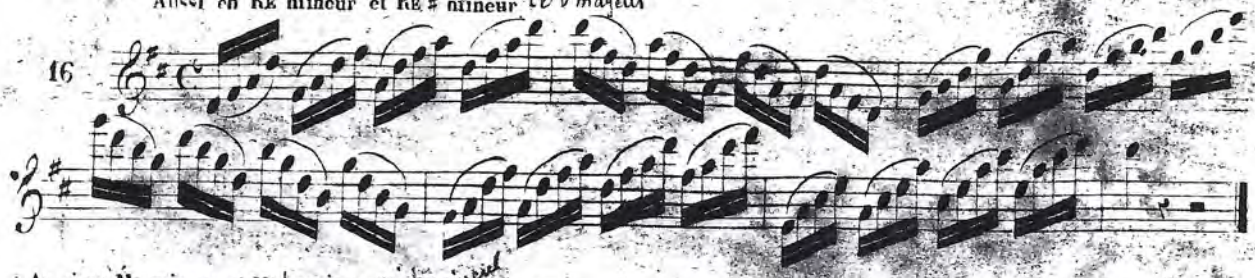


(1) Dans les exercices que nous indiquons pour transposer du majeur en mineur, l'avant dernier accord, (qui est l'accord parfait de la dominante), est le même dans les deux modes. Afin de n'en donner qu'un exemple, l'accord est l'avant dernier du ton de Ré majeur et du ton de Ré mineur.

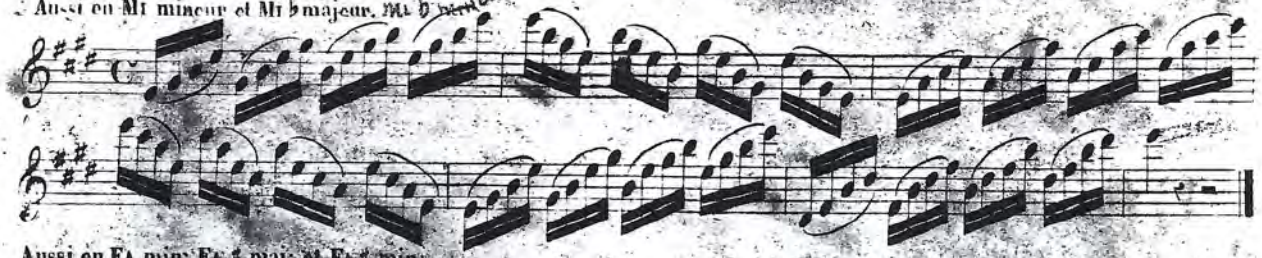
(2) Avec la patte d'Ut, transposable aussi dans les tons d'Ut majeur, d'Ut mineur, d'Ut ♯ mineur, et d'Ut ♯ majeur.

Aussi en RE mineur et RE ♯ mineur Re ♭ majeur

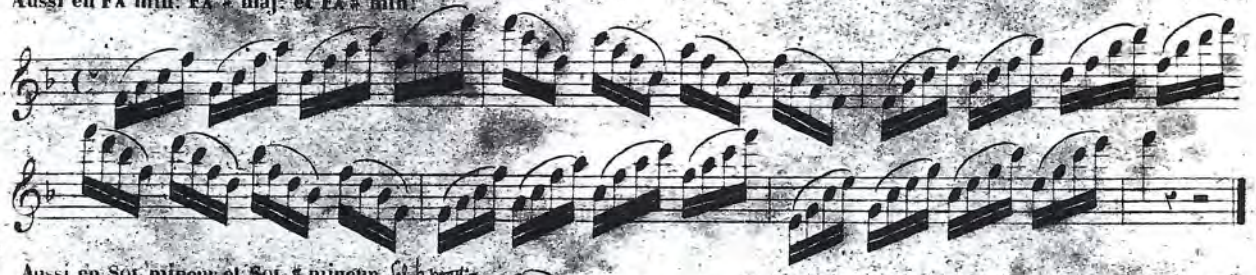
16



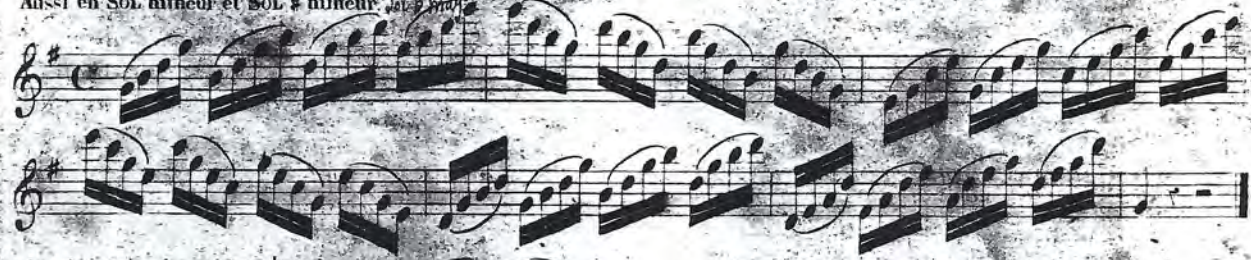
Aussi en MI mineur et MI ♭ majeur. Mi ♭ mineur



Aussi en FA min: FA ♯ maj: et FA ♯ min:

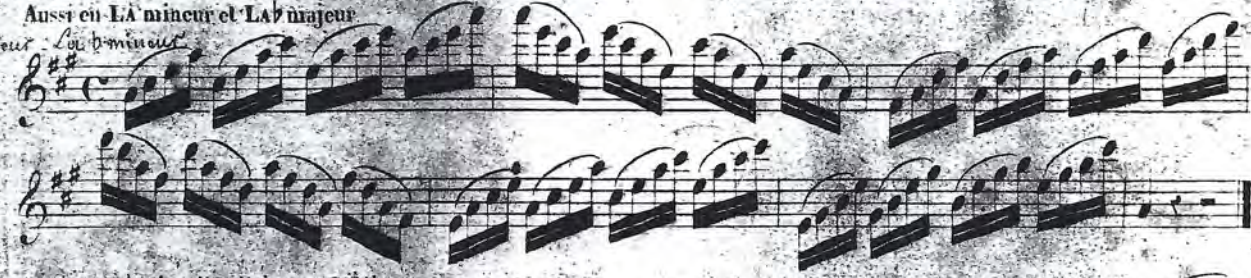


Aussi en SOL mineur et SOL ♯ mineur Sol ♭ maj.

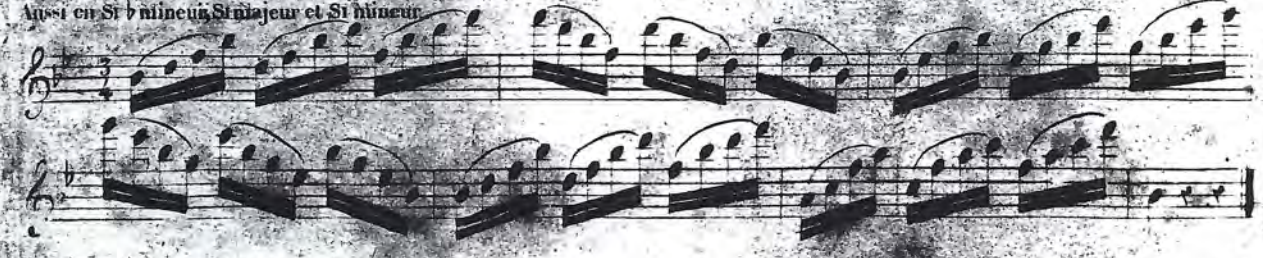


Aussi en LA mineur et LA♭ majeur

La ♯ mineur Lab mineur



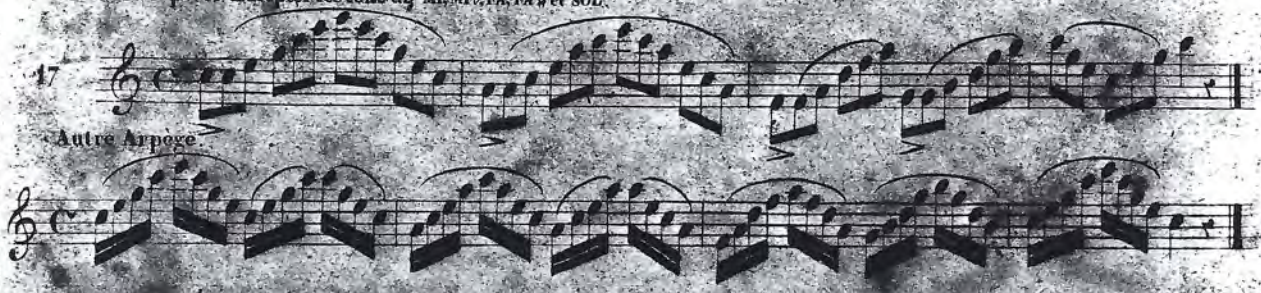
Aussi en SI ♭ mineur, SI majeur et SI mineur



Aussi en Ut mineur, Ut ♯ majeur et Ut ♯ mineur.

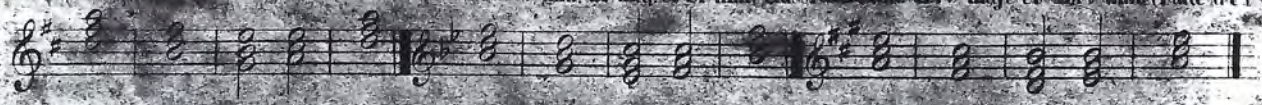
à Transposer. Excepter les tons de MI, MI ♭, FA, FA ♯ et SOL.

17



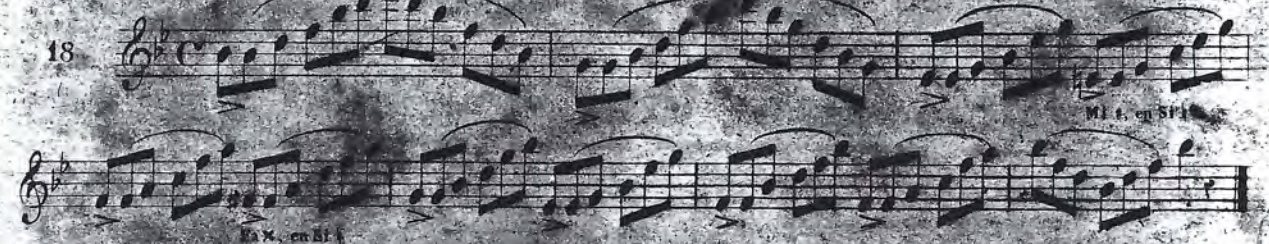
Autre Arpège.

Aussi en Ré mineur. Aussi en Si ♭ maj. et Si ♭ min. Aussi en Mi ♭ maj. et Mi ♭ min. La ♭ maj. et La ♭ min. (Patte d'Ut.)



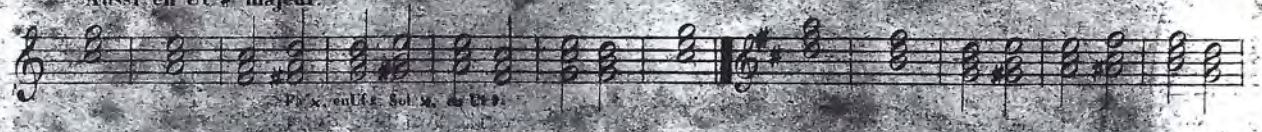
Aussi en Si ♭ majeur et dans les tons qu'indiquent les accords placés ci-dessous.

18

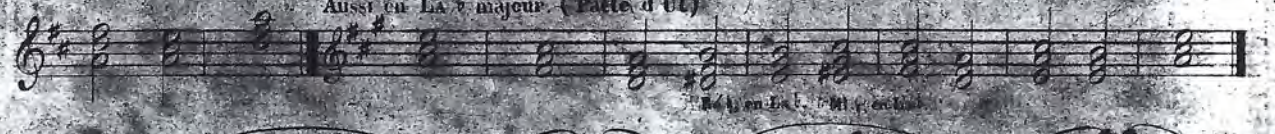


Fa ♯ en Si ♭

Aussi en Ut ♯ majeur.

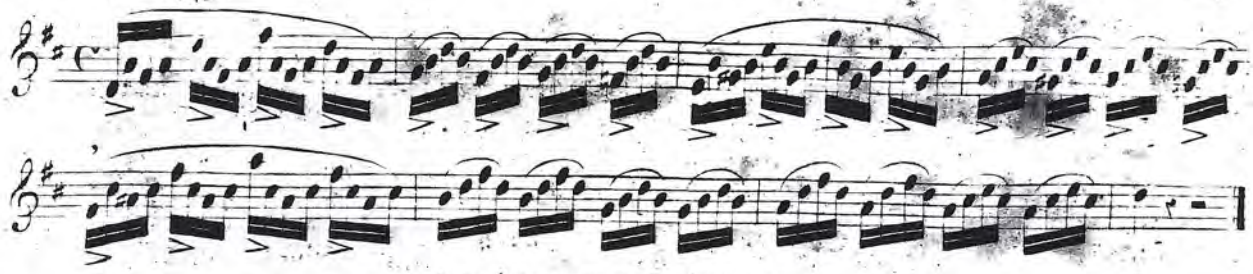


Aussi en La ♭ majeur. (Patte d'Ut.)



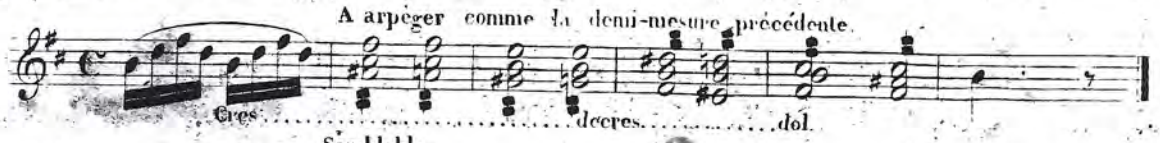
19

Autre arpège.



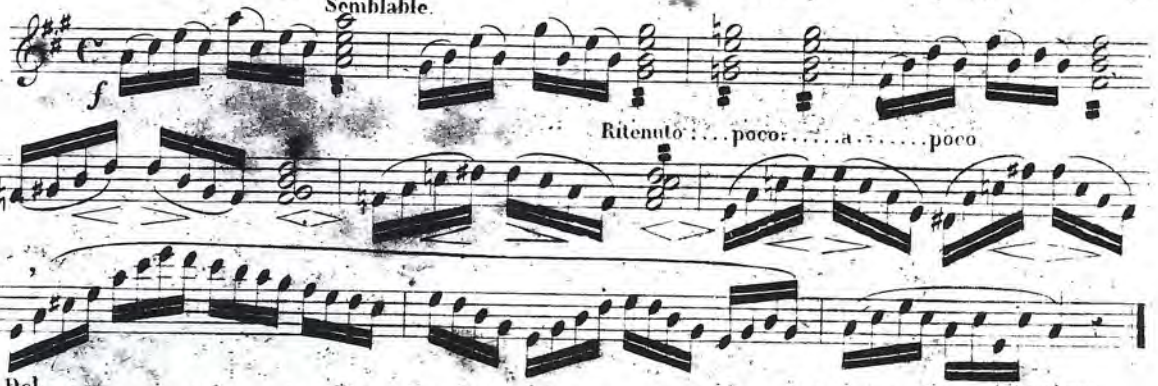
A arpéger comme la demi-mesure précédente.

20



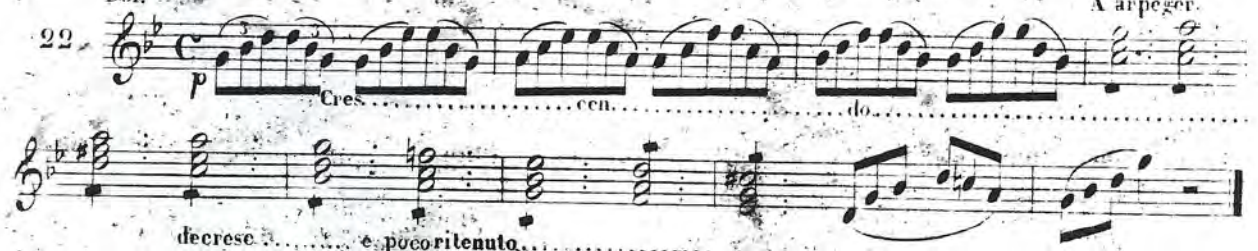
Semblable.

21



A arpéger.

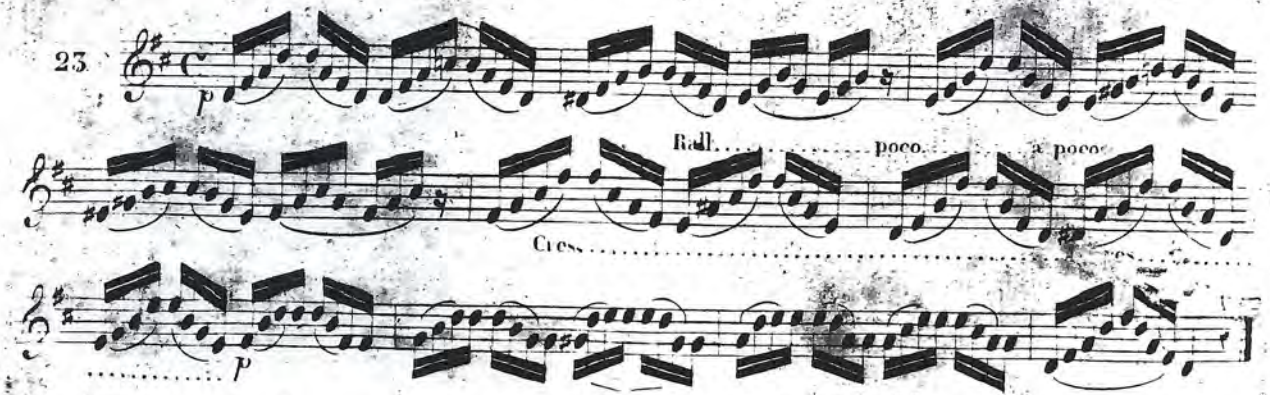
22

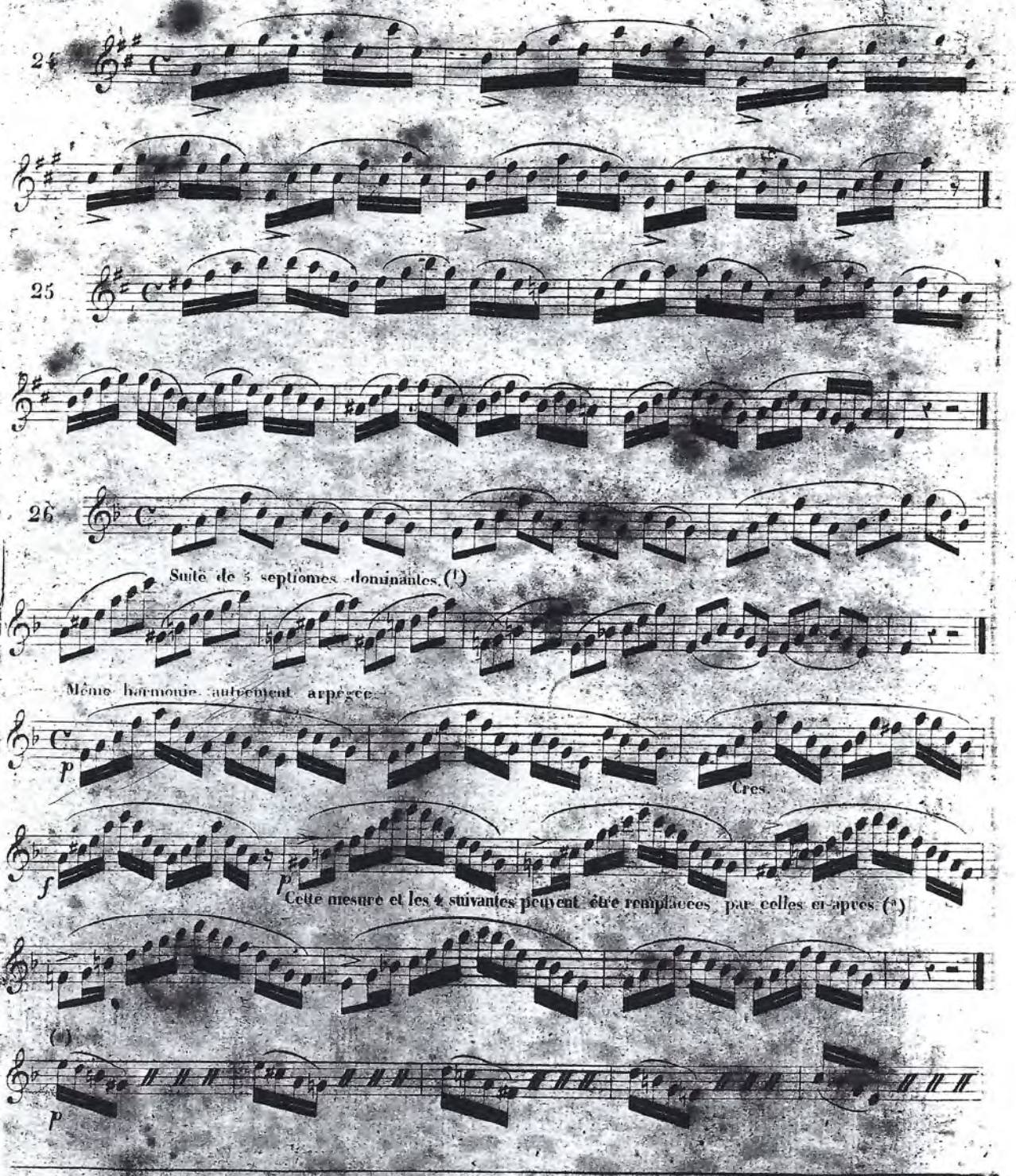


On peut rendre aussi cette marche d'harmonie avec ce dessin:

et avec celui-ci:

23





(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.

f *p*

28

p

Autrement arpège.

p *p*

Autrement arpège.

p (*)

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

ou tout de suite ainsi de suite

Moderato.

29

p Cres.....cen.....do. poco.....

poco *of* *of*

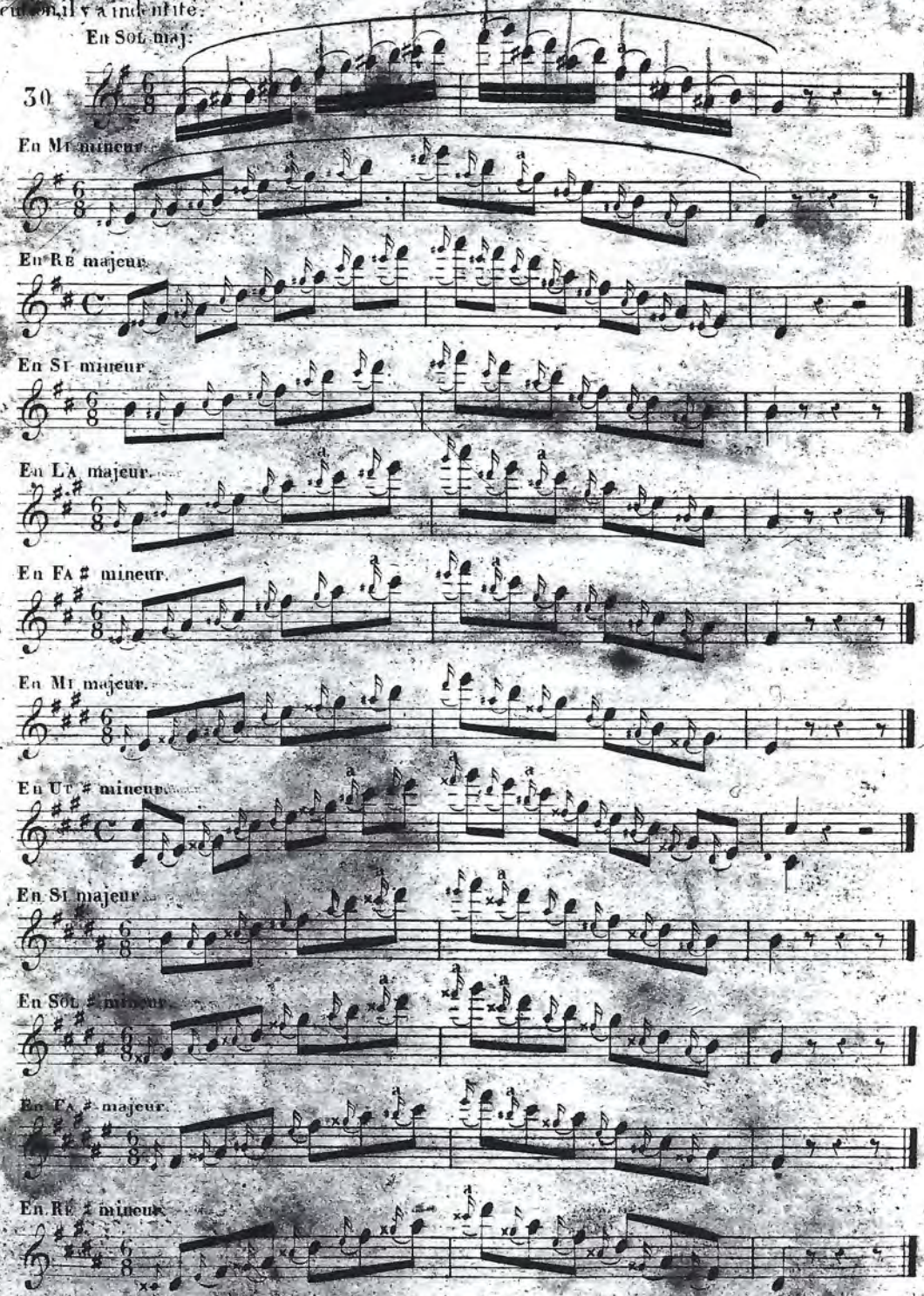
Poco rit.

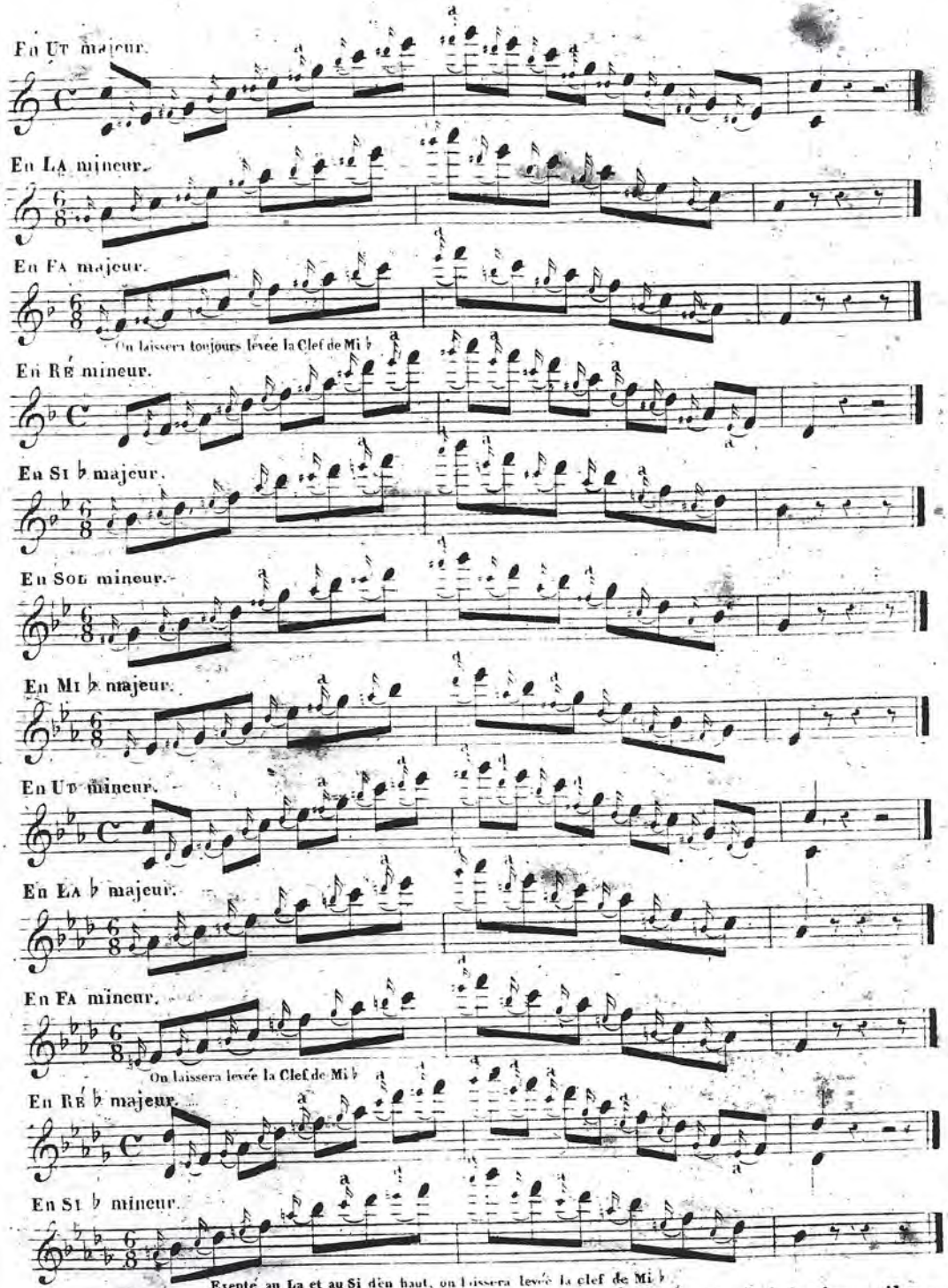
of Decres.....cen.....do. Dol.

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 (Lab/Si) qu'il renferme.

Si nous n'avons pas 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 indentité.

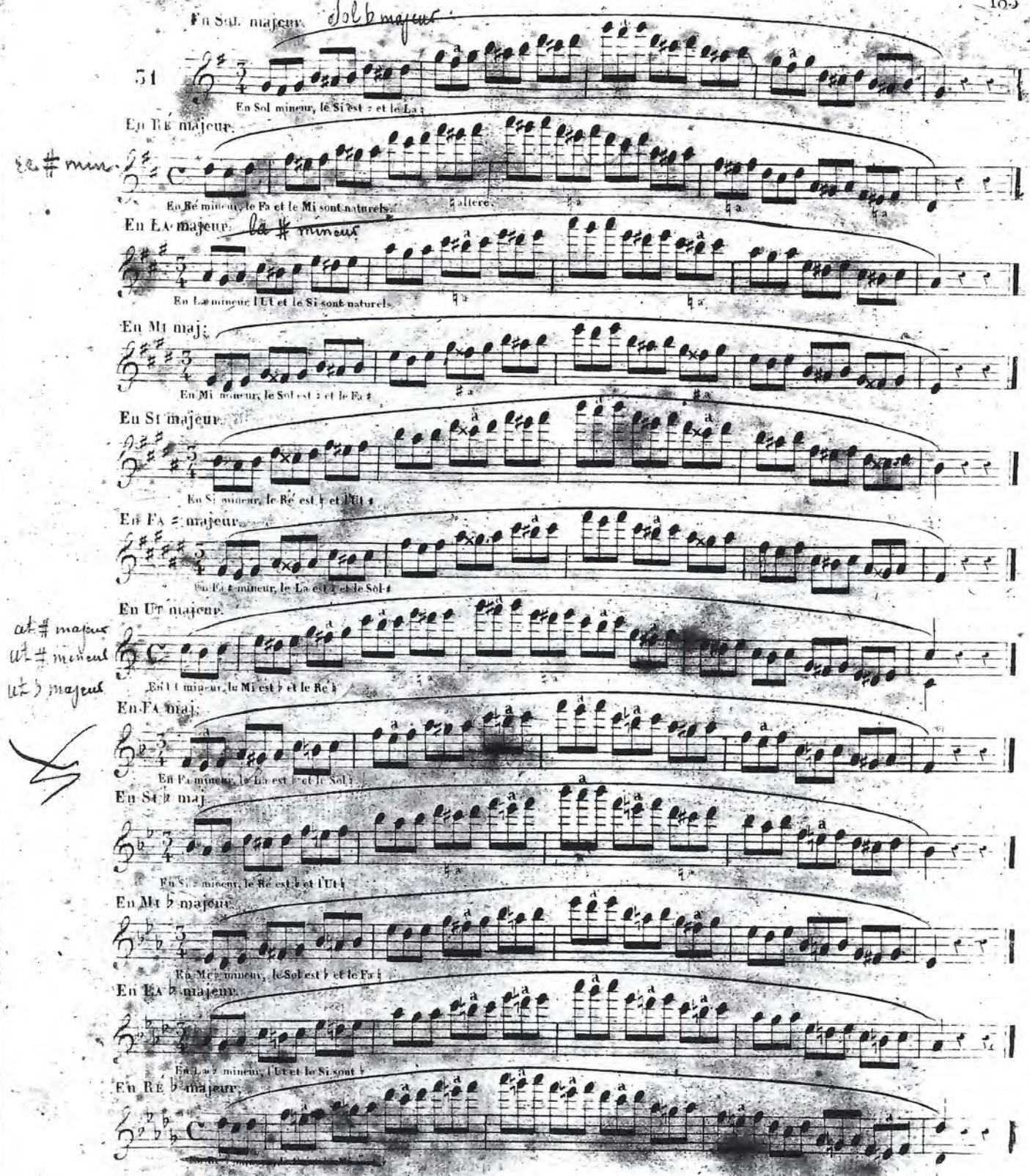


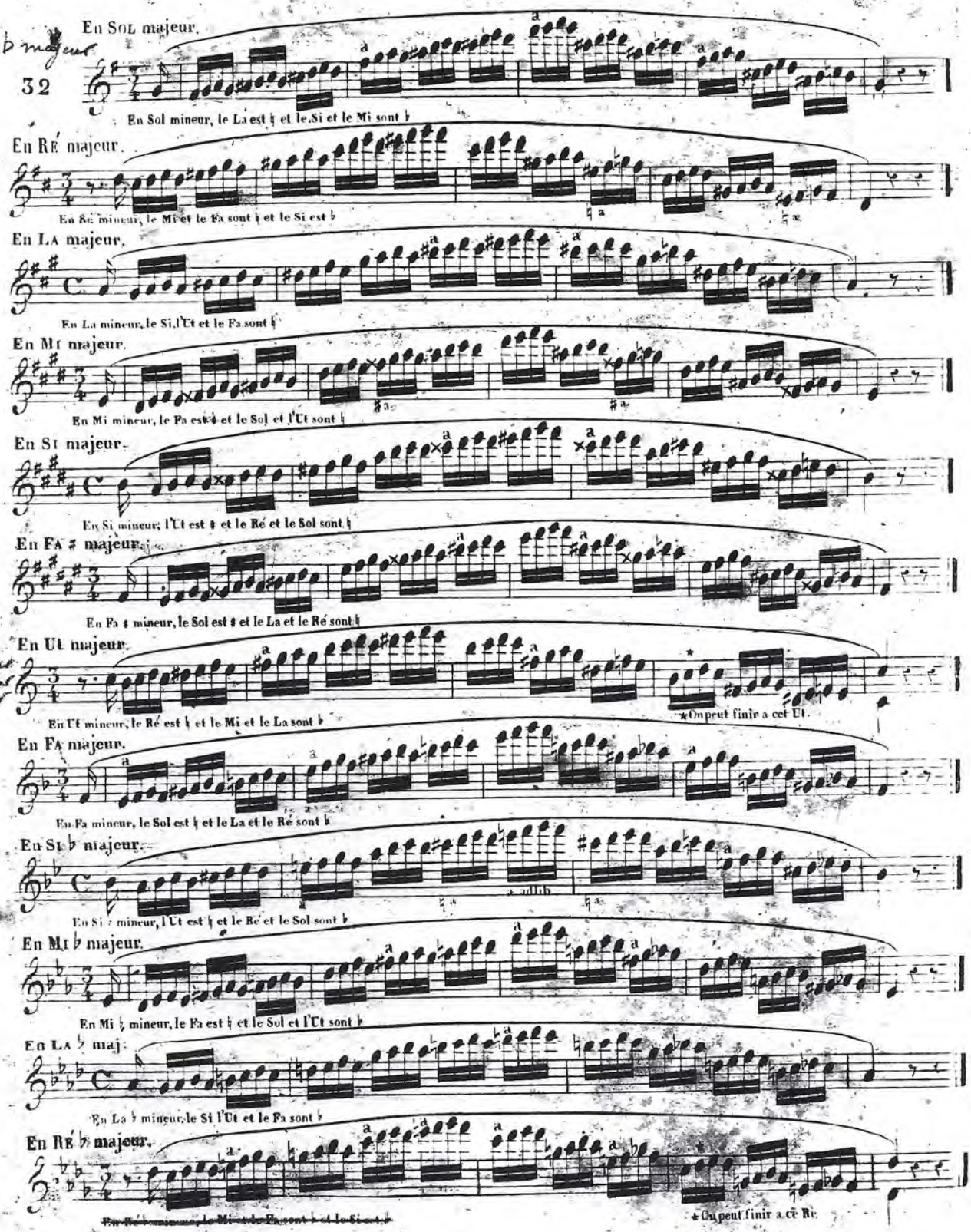


Les deux exercices ci-après ne différant dans les deux modes que par le groupe de la tierce, il nous suffira de les donner dans les tons majeurs, en indiquant le changement que nécessite chaque ton mineur.

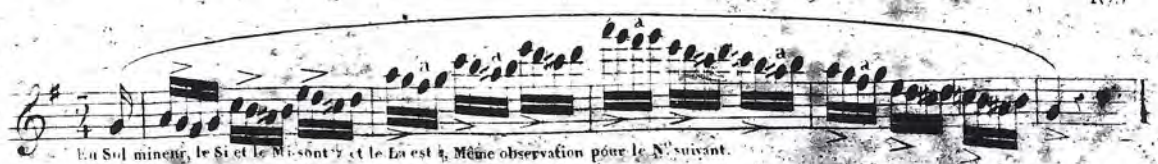
On fera attention de ne point passer trop vîte la note du milieu de chaque groupe.

On pourra aussi exécuter le premier de ces exercices en trillant la 1re note de chaque groupe.


En Sol majeur.
Sol b majeur
51
En Sol mineur, le Si est ♭ et le La ♮
En Ré majeur.
Ré # mineur
En Ré mineur, le Fa et le Mi sont naturels.
altéré.
En La majeur.
La # mineur
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 Ré est ♮ et l'Ut ♯
En Fa ♯ majeur.
En Fa ♯ mineur, le La est ♮ et le Sol ♯
En Ut majeur.
Ut # majeur
Ut # mineur
Ut b majeur
En Ut mineur, le Mi est ♭ et le Ré ♮
En Fa maj.
En Fa mineur, le La est ♮ et le Sol ♮
En Si ♭ maj.
En Si ♭ mineur, le Ré est ♮ et l'Ut ♮
En Mi ♭ majeur.
En Mi ♭ mineur, le Sol est ♮ et le Fa ♮
En La ♭ majeur.
En La ♭ mineur, l'Ut et le Si sont ♮
En Ré ♭ majeur.


En Sol majeur.
il Sol b 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.
ut ♯ majeur
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 ♭ majeur.
En Si ♭ mineur, l'Ut est ♭ et le Ré et le Sol sont ♭
En Mi ♭ majeur.
En Mi ♭ mineur, le Fa est ♭ et le Sol et l'Ut sont ♭
En La ♭ maj.
En La ♭ mineur, le Si l'Ut et le Fa sont ♭
En Ré ♭ majeur.
*On peut finir a ce Ré.

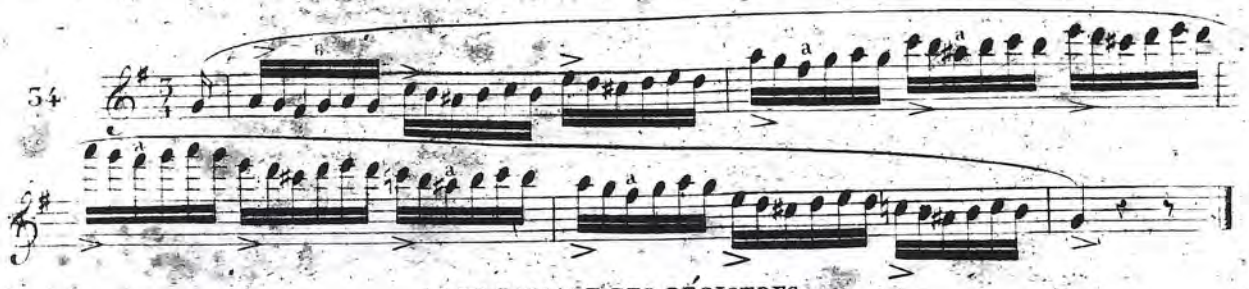
33



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.

34

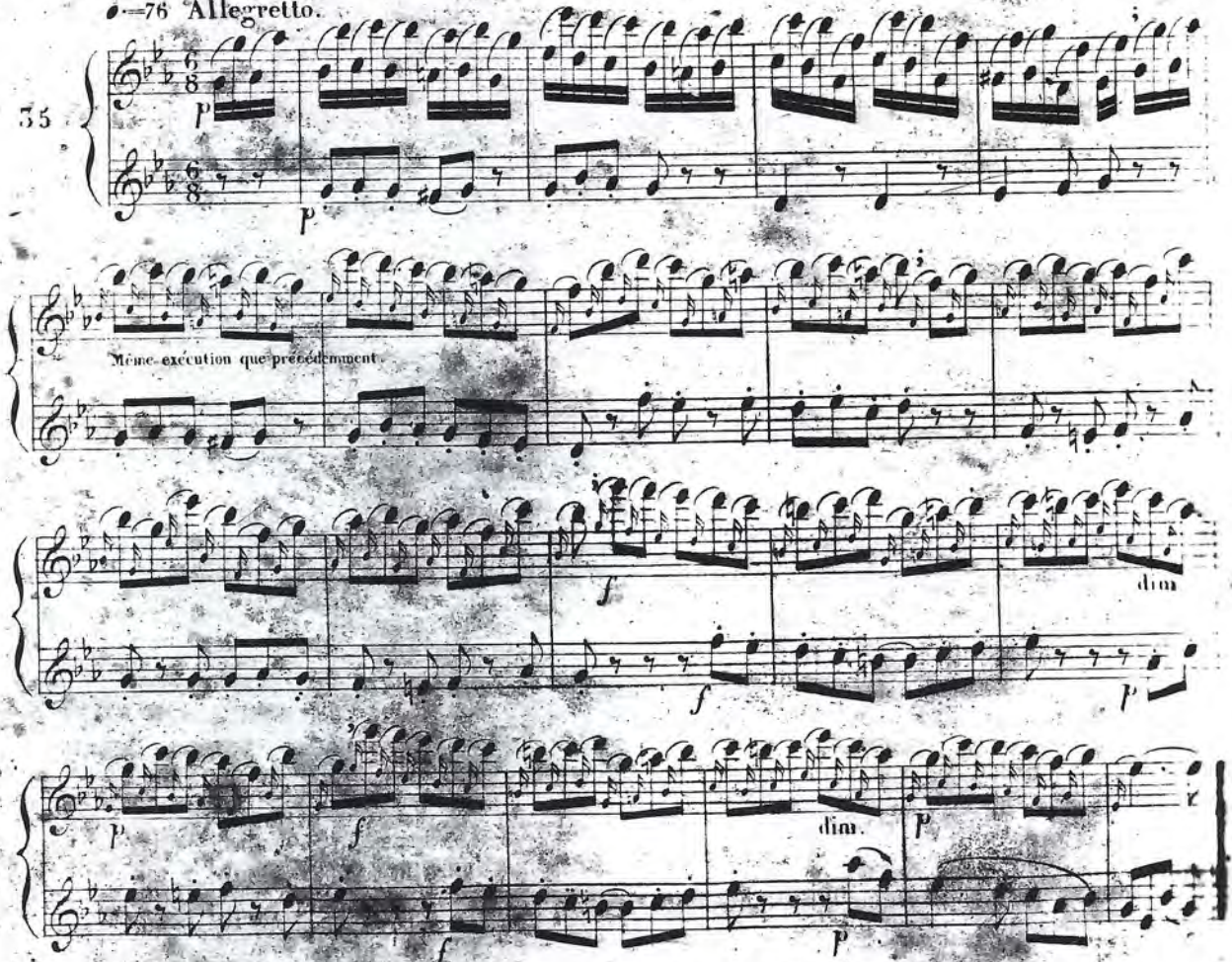


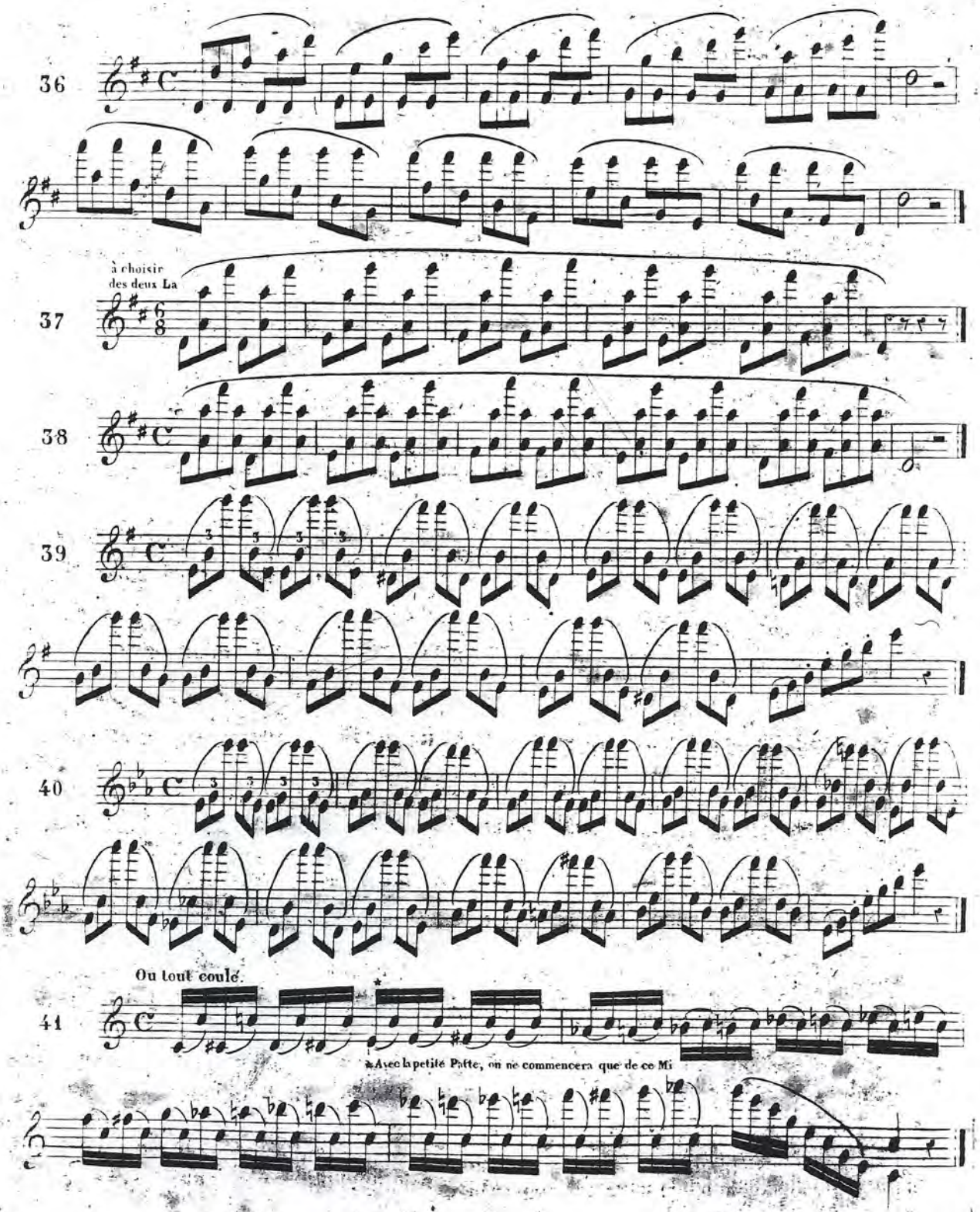
DU PASSAGE DES RÉGISTRES.

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

♩=76 Allegretto.

35

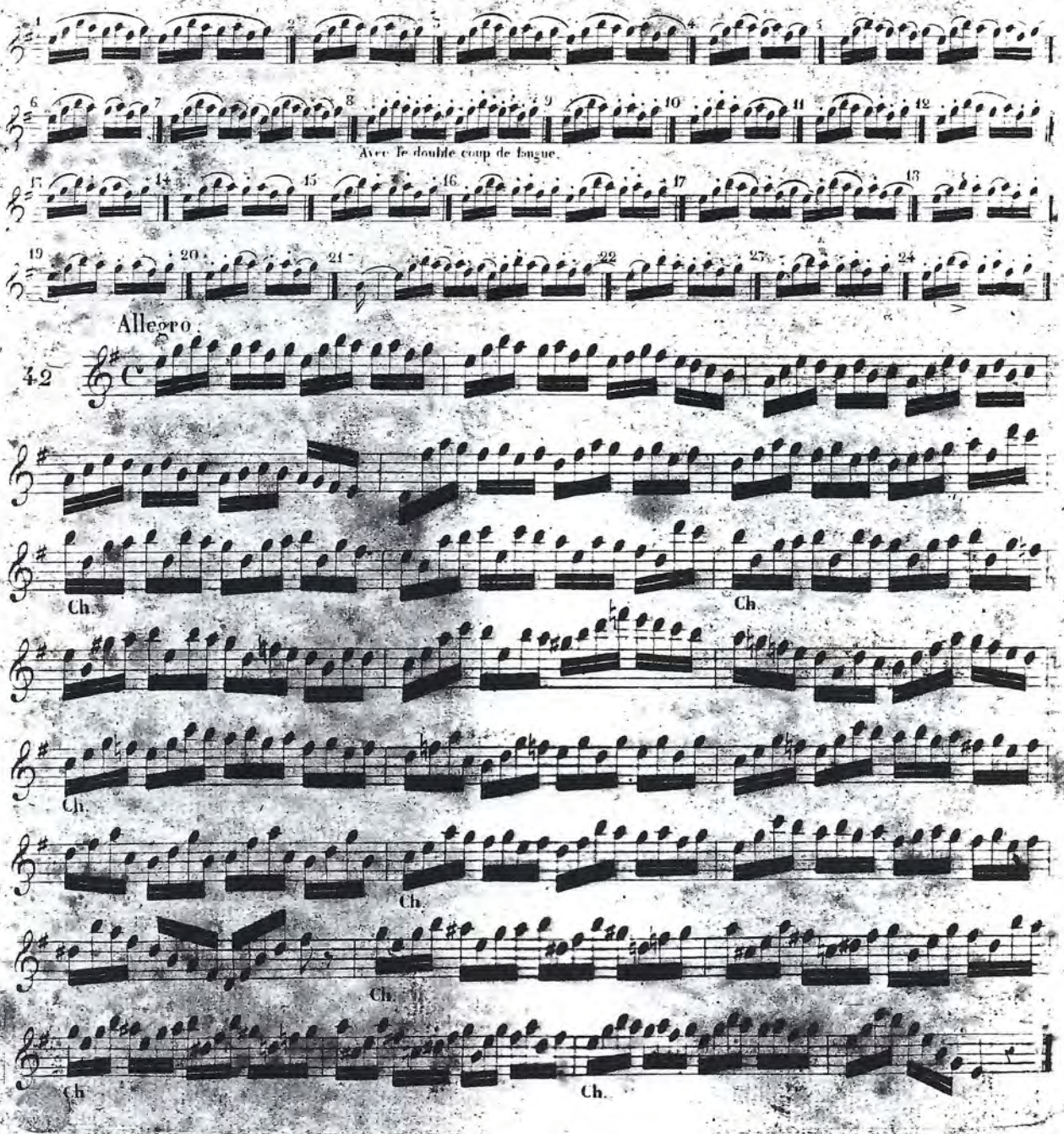



36
37
à choisir
des deux La
38
39
40
Ou tout coulé.
41
*Avec la petite Patte, on ne commencera que de ce Mi

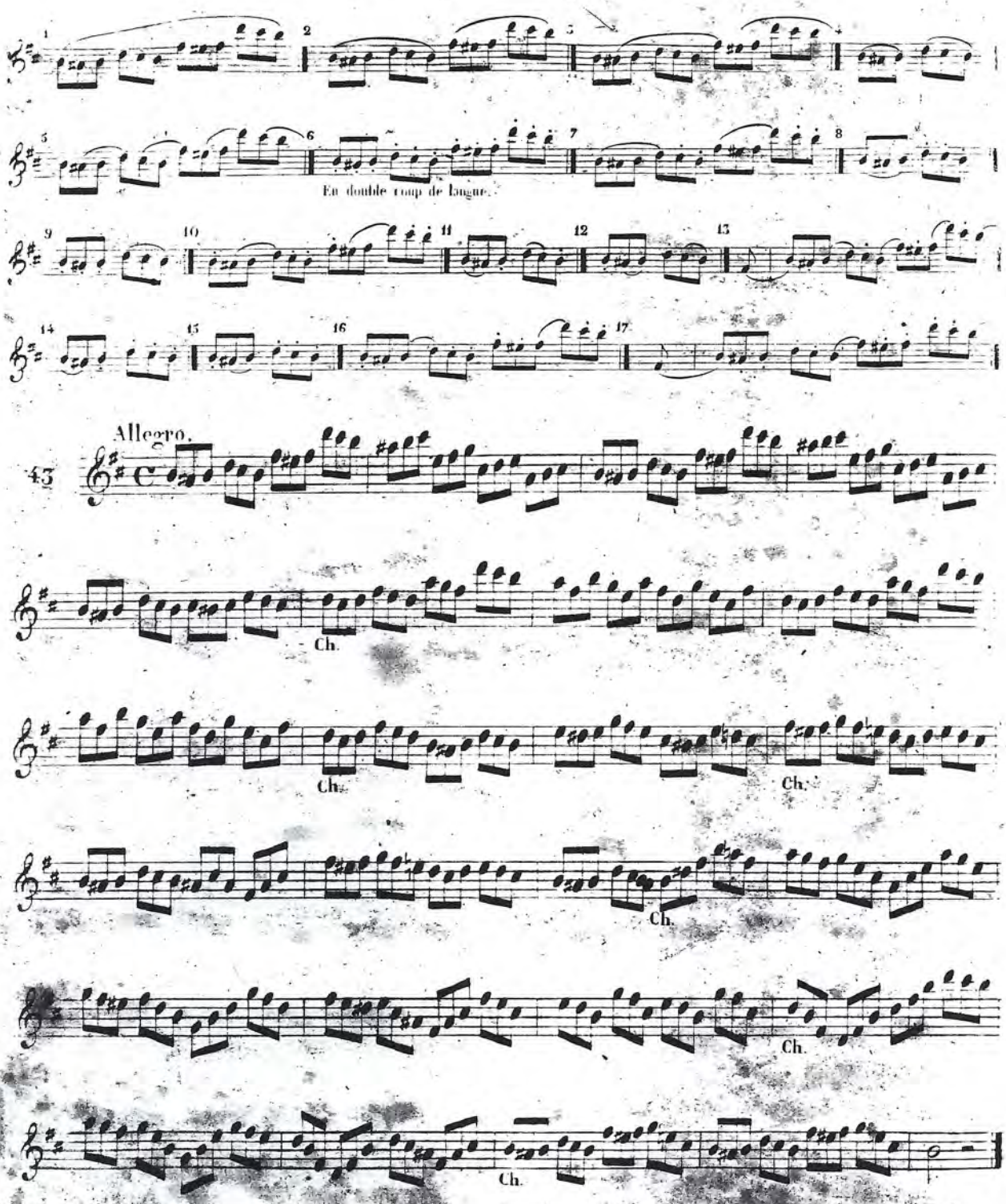
DES ARTICULATIONS.

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 1re 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.

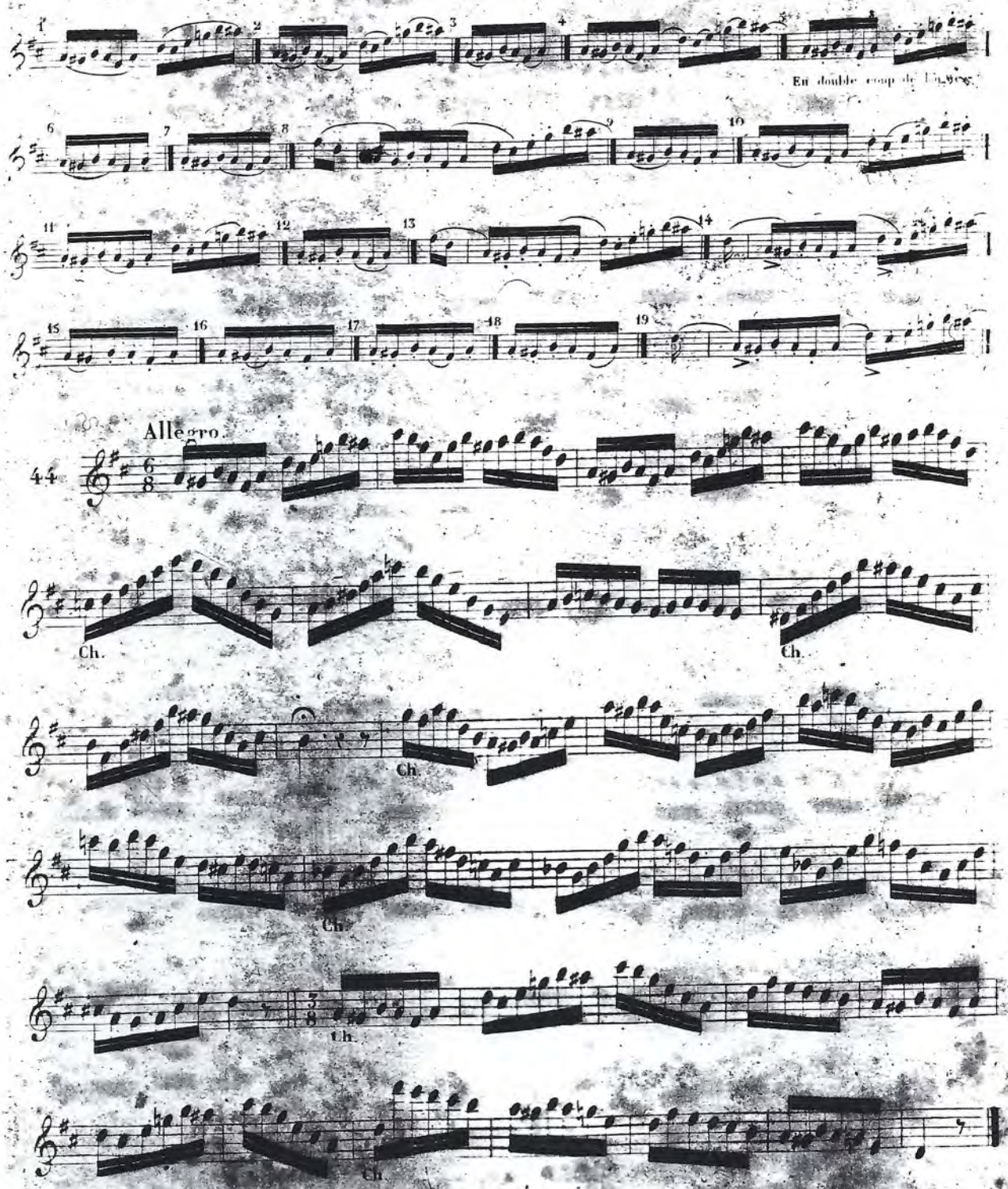
INDICATION des Articulations dont l'Exercice 42 est susceptible.



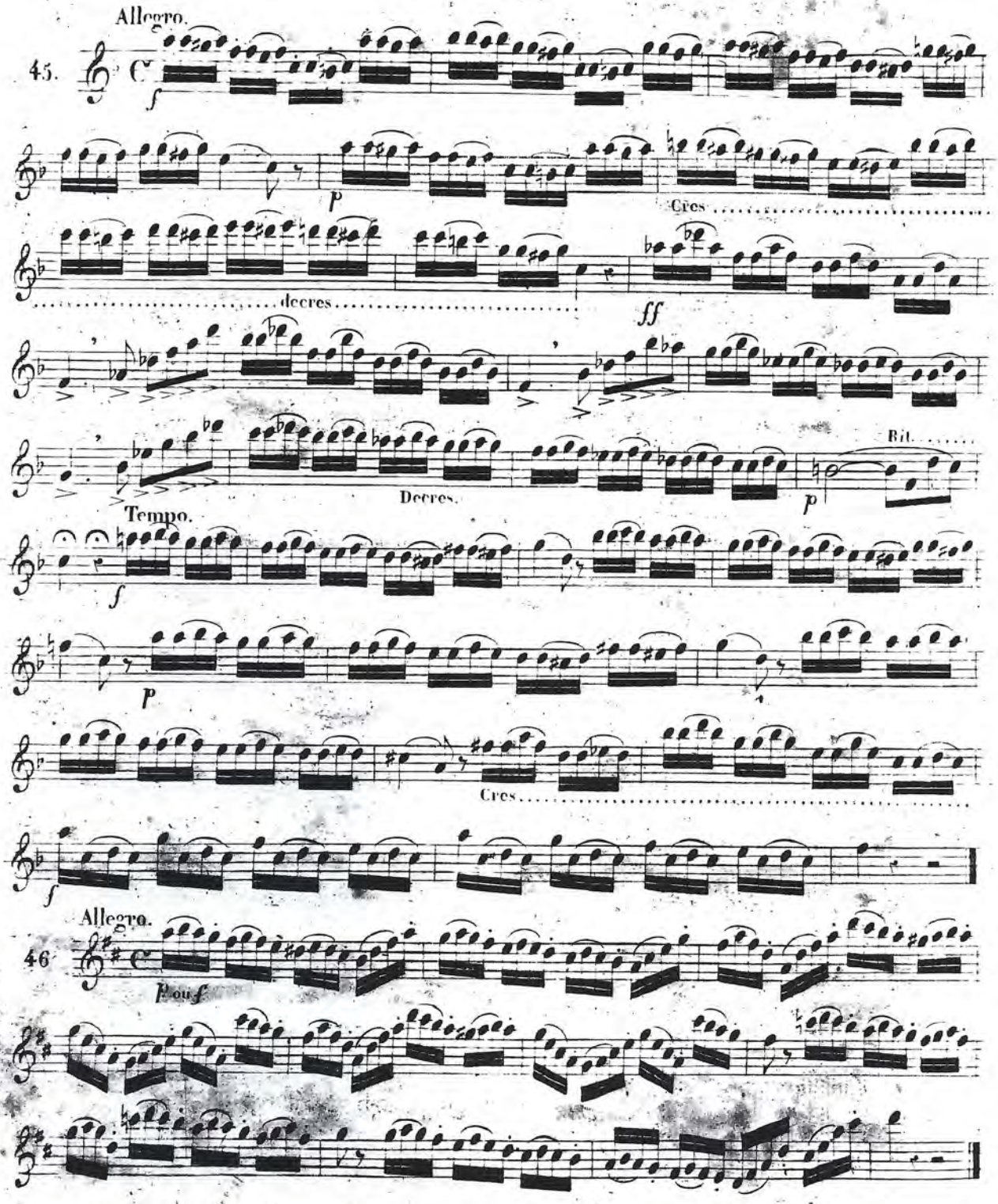
INDICATION des Articulations dont l'Exercice 43 est susceptible.



INDICATION des Articulations dont l'Exercice 44 est susceptible.



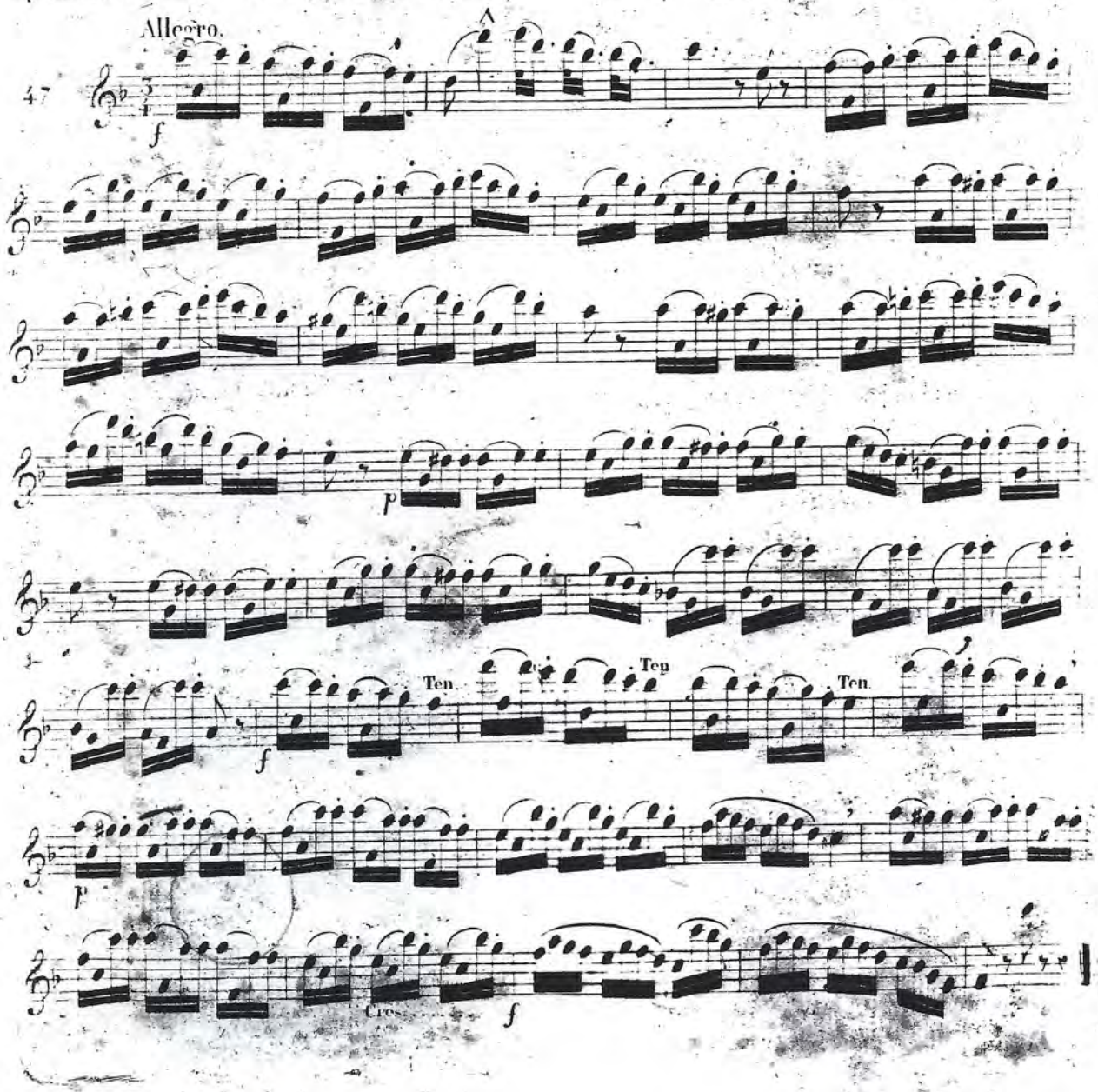
Dans les deux exercices ci-après, on fouettera la 1re note de chaque groupe; mais cela devra se faire sans rudesse, ni affectation. On évitera aussi de séparer le coup de langue.



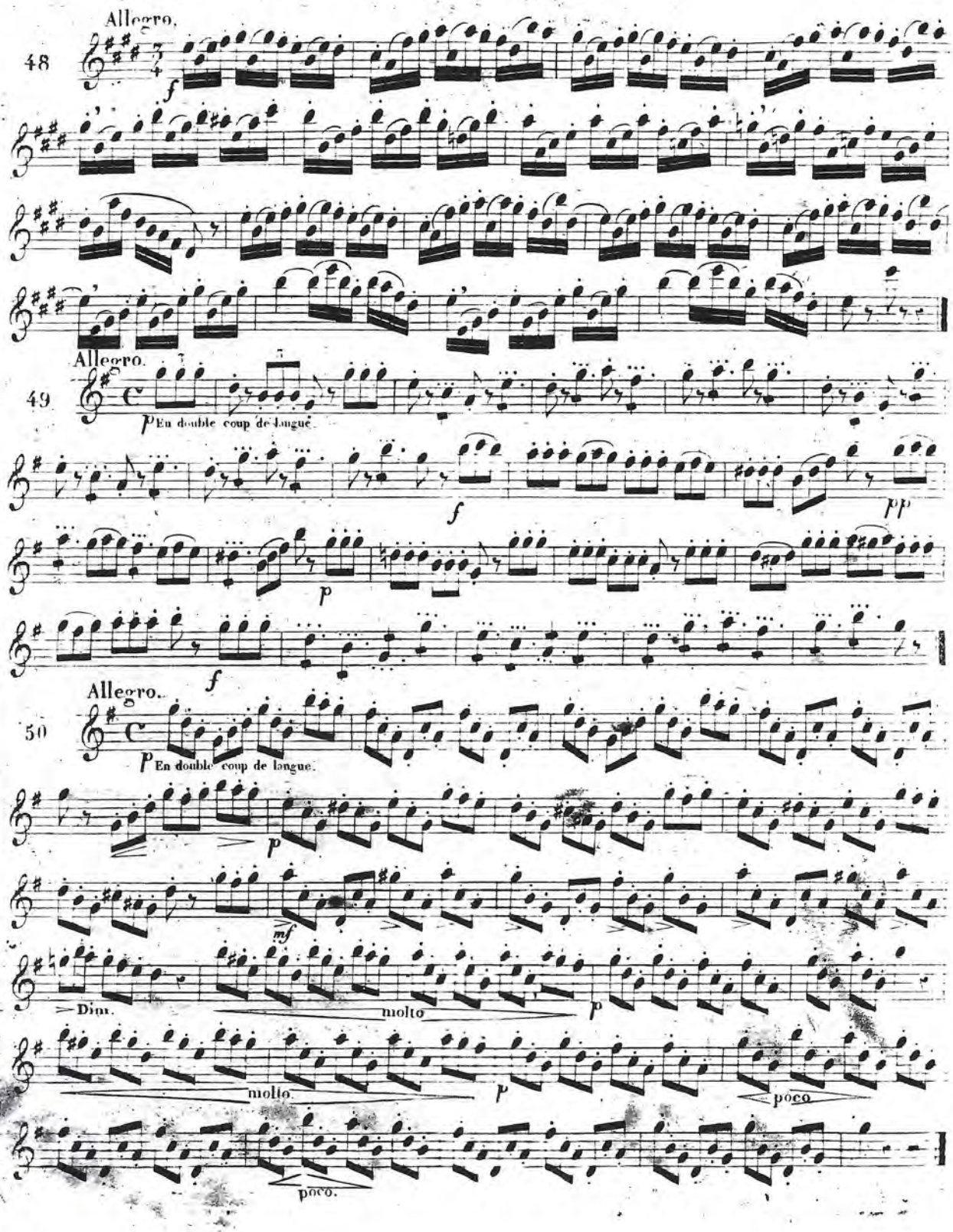
La sorte de trait employé dans l'exercice suivant, qui, après le Staccato, est un des plus riches, se rend à peu près ainsi : Mais, pour parvenir sûrement à le bien exécuter, on doit commencer par le disséquer de cette manière : c'est-à-dire, en restant longtemps sur la note d'en bas, en passant le plus vîte possible les deux triples croches et en ne séparant pas le coup de langue.

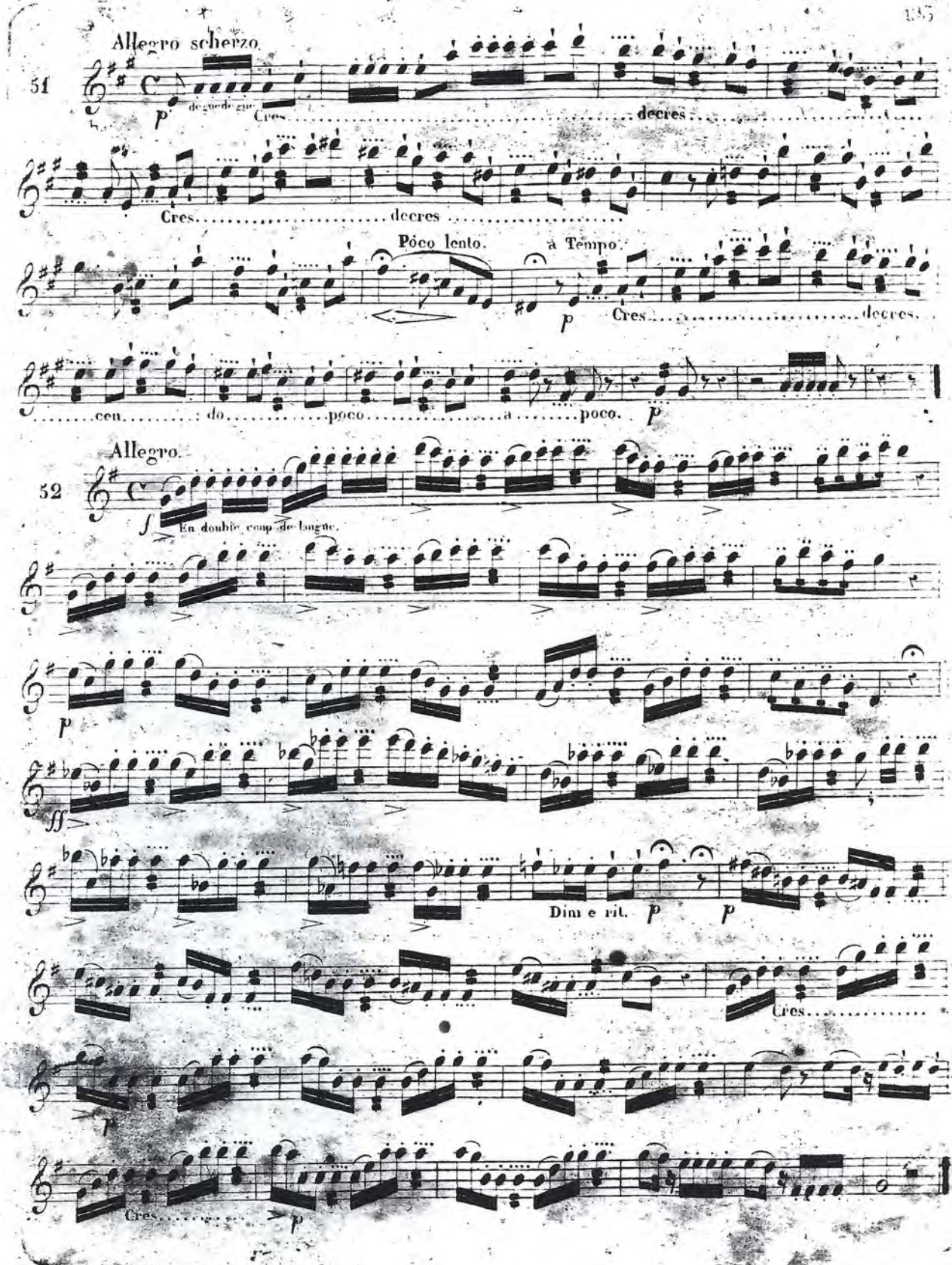
Cependant, nous pensons que, pour rendre ce trait avec toute son originalité, il est du nombre de ceux qu'il faut entendre exécuter par d'habiles Flûtistes.

Allegro.



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




Allegro scherzo.
51
p
Cres
decres
Cres
decres
Póco lento.
à Tempo.
p
Cres
decres
cen
do
poco
a
poco.
p
Allegro.
52
f
En double coup de langue.
p
ff
Dim e rit.
p
p
Cres
p
Cres
p

Allegro.

53

p

En double coup de langue.

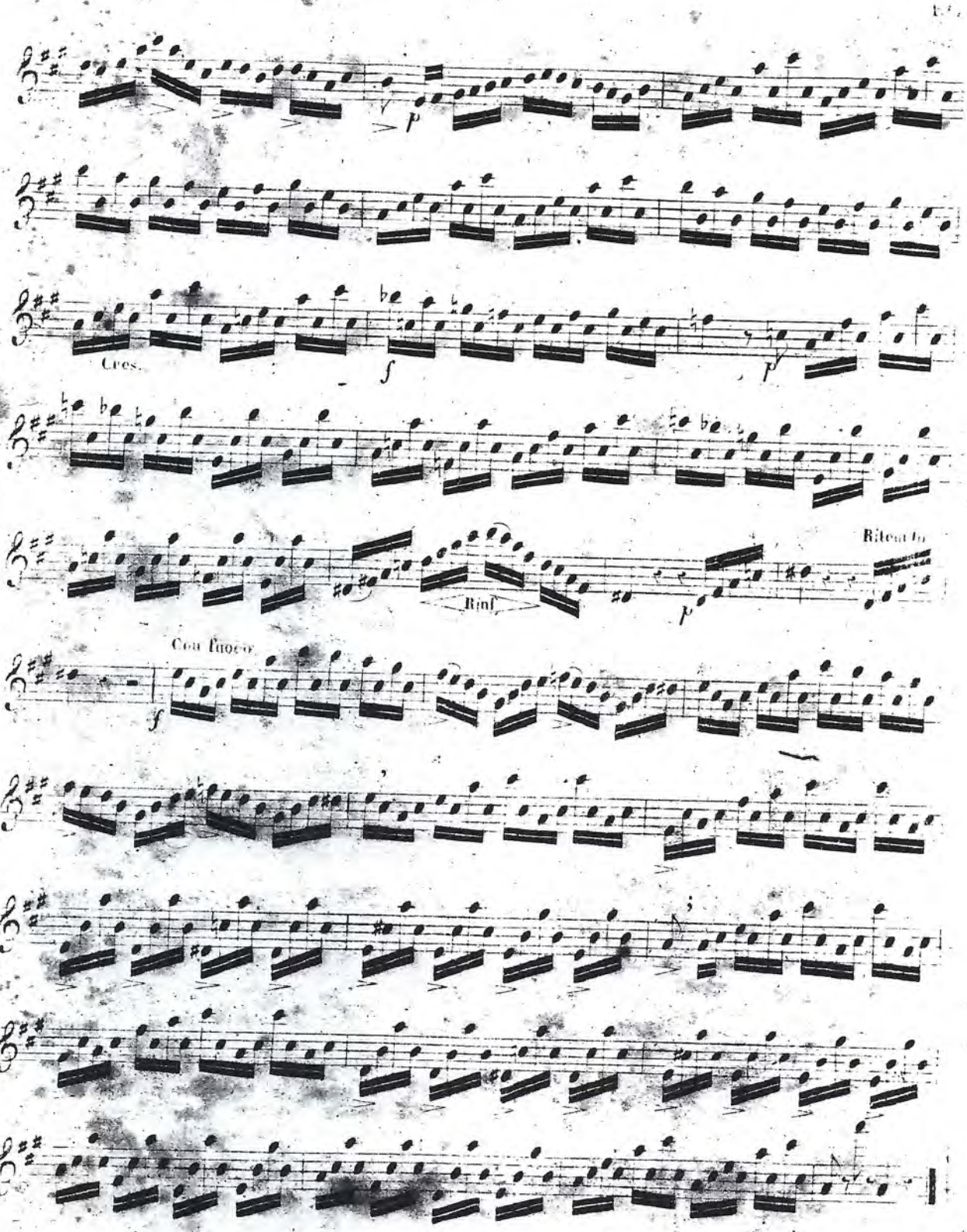
Sempre staccato.

Cres..... cen..... do.....

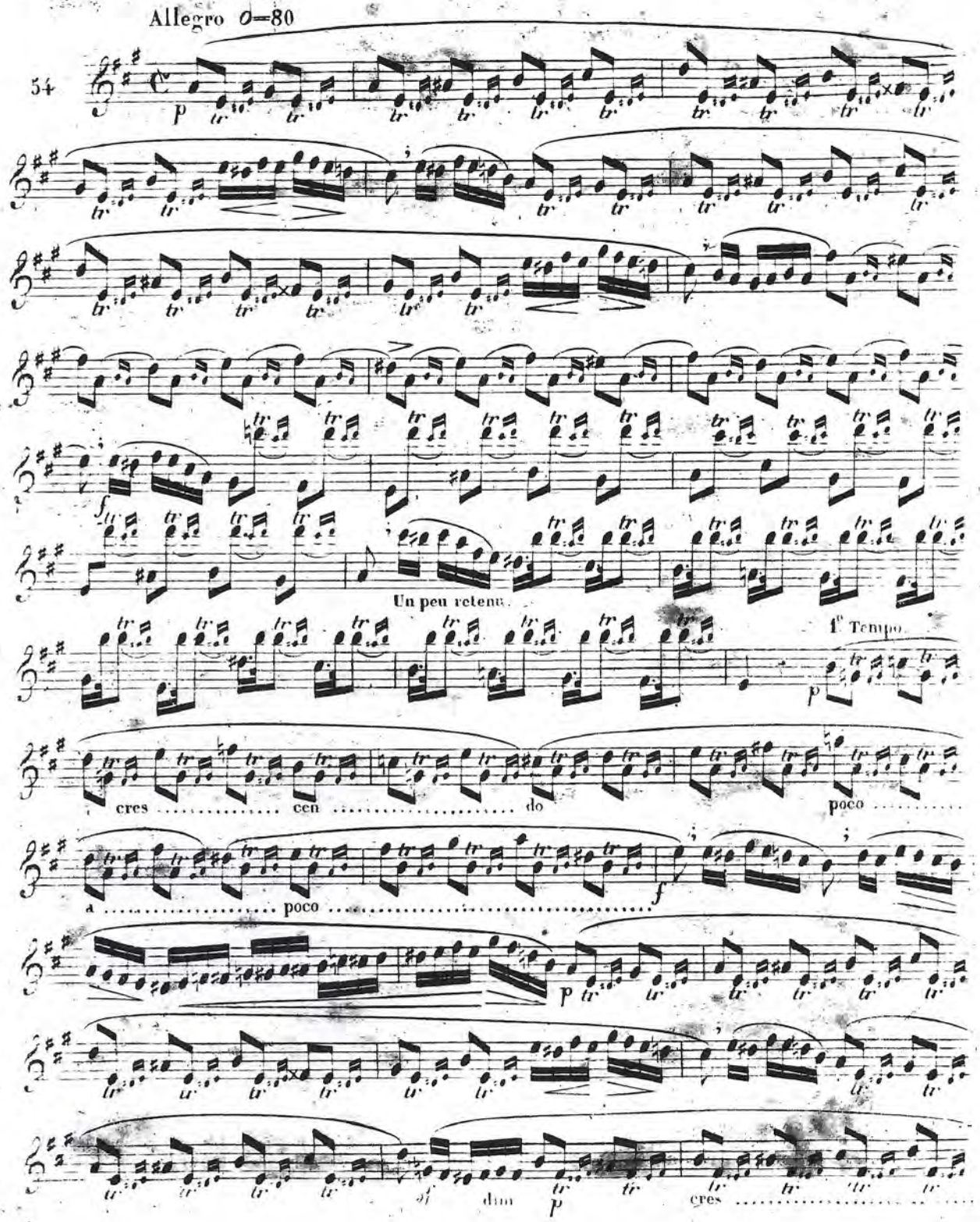
sf p

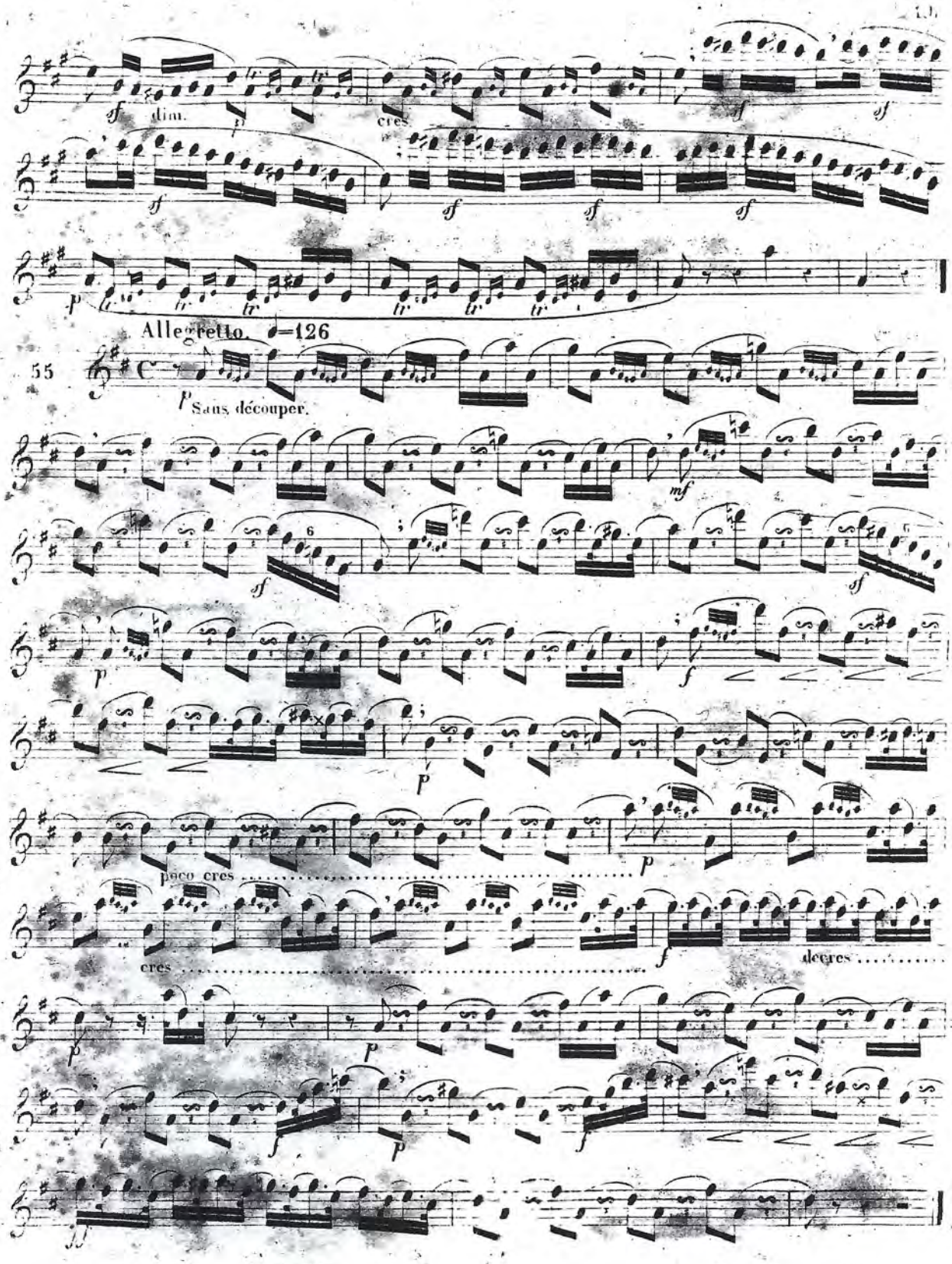
f

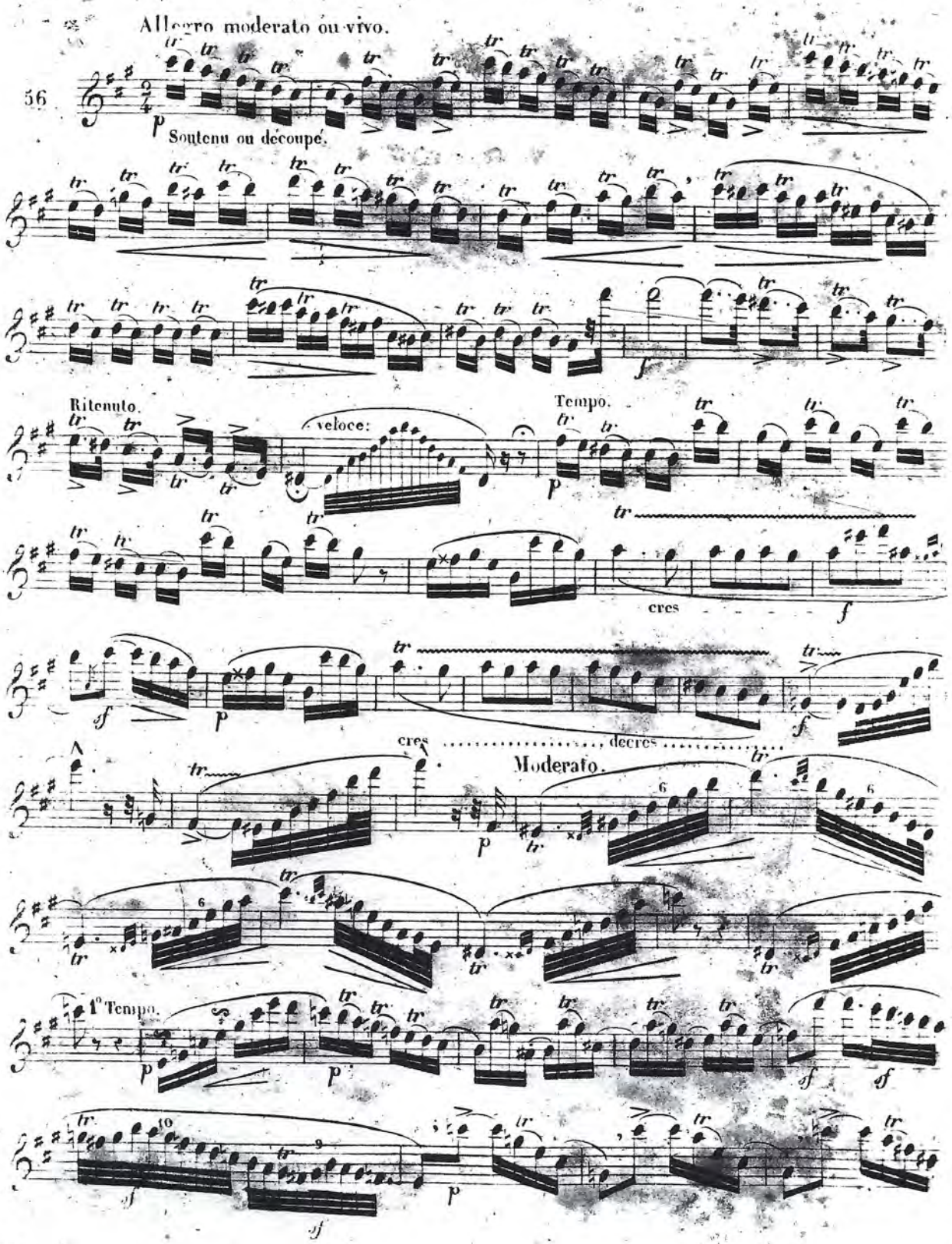
p

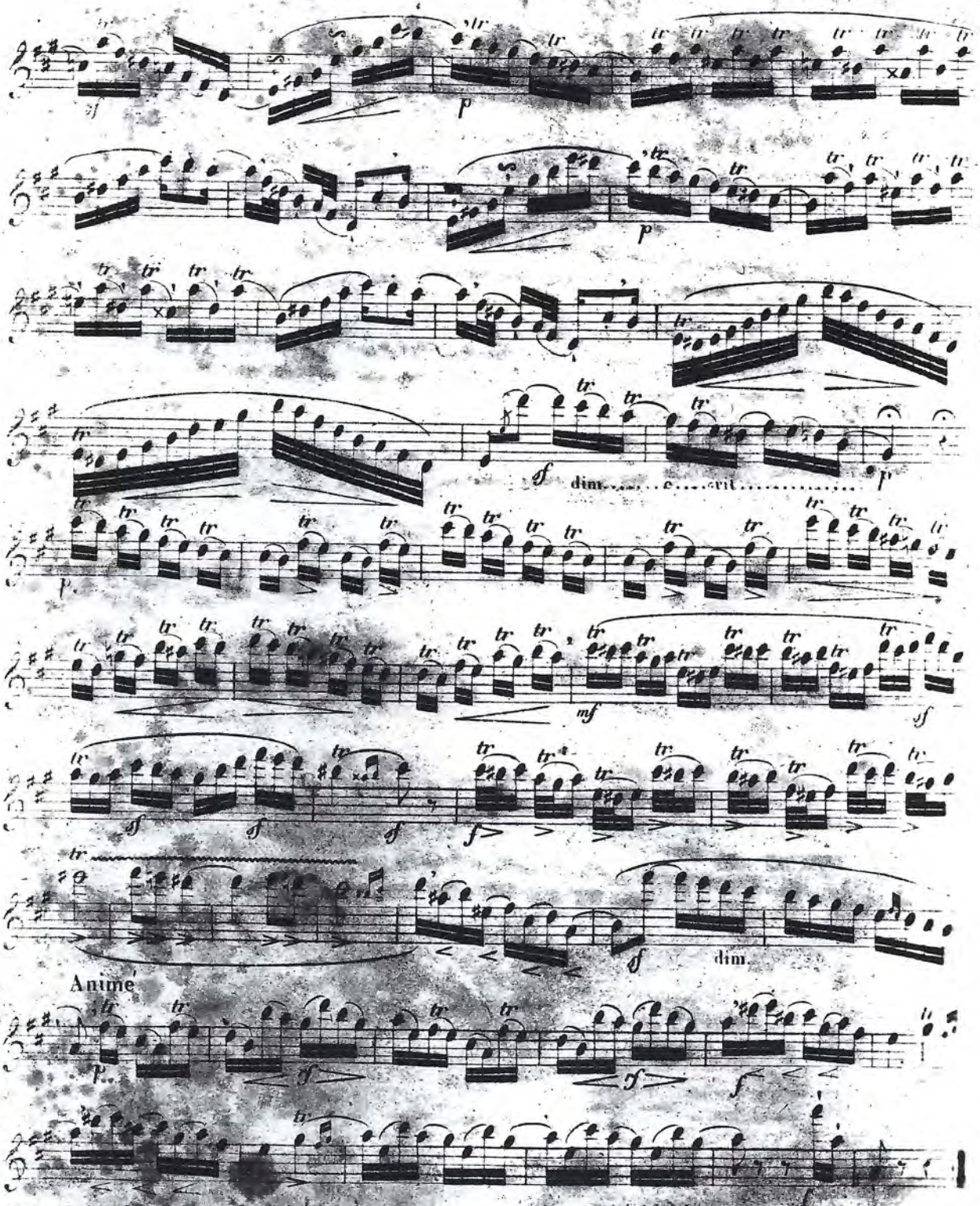

Cres.
Rinf.
Ritenuto
Con fuoco

DES TRILLES ET DES BRISÉS.




dim.
cres
Allegretto. ♩=126
55
Sans découper.
poco cres
cres
decres


Allegro moderato ou vivo.
56
p
Soutenu ou découpé.
f
Ritenuto.
veloce:
Tempo.
p
cres
f
sf
p
cres
decres
f
Moderato.
p
1° Tempo.
p
p
sf
sf
sf
p
sf

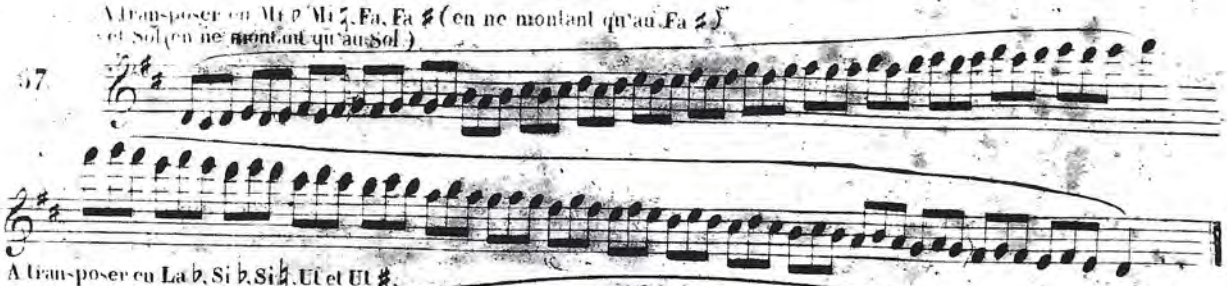


N B Si, dans cet exercice, nous avons désigné indistinctement par *tr* les Mordans, les Trilles terminés et non terminés, c'est pour nous conformer à l'usage le plus généralement adopté.

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

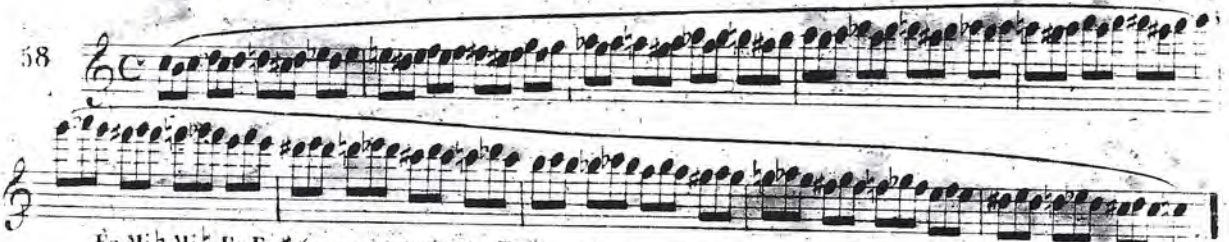
A transposer en Mi♭, Mi♮, Fa, Fa♯ (en ne montant qu'au Fa♯) et Sol (en ne montant qu'au Sol.)

57



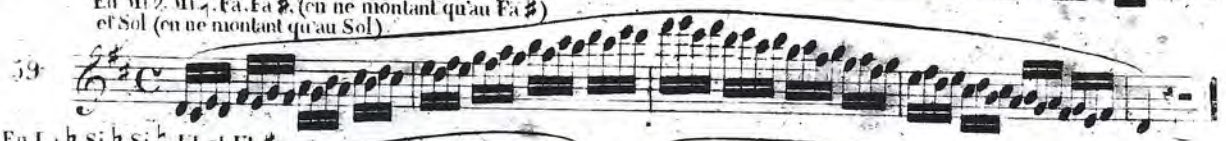
A transposer en La♭, Si♭, Si♮, Ut et Ut♯, (en ne montant qu'au Mi♯.)

58

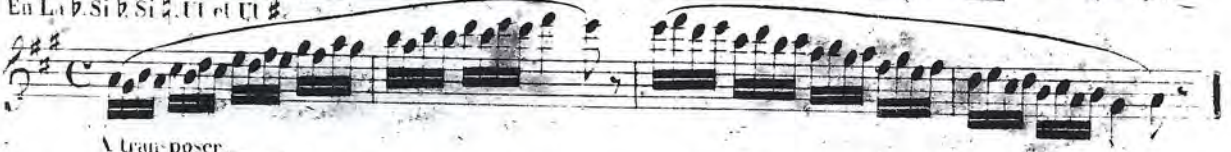


En Mi♭, Mi♮, Fa, Fa♯, (en ne montant qu'au Fa♯) et Sol (en ne montant qu'au Sol).

59



En La♭, Si♭, Si♮, Ut et Ut♯.



A transposer.

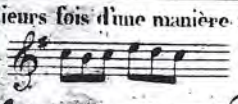
60

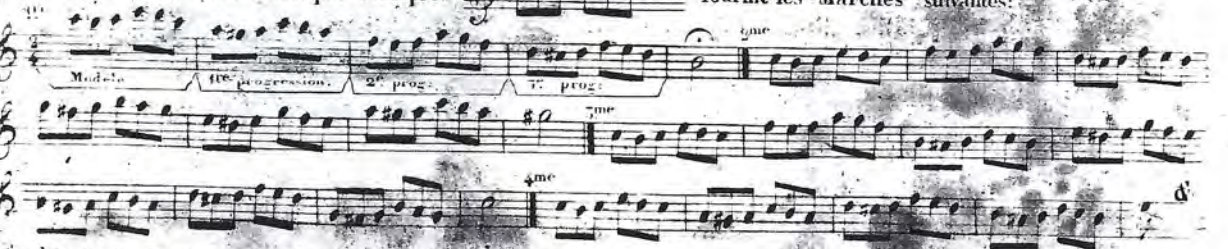
Aussi à l'octave.

A transposer.

61

Aussi à l'octave.

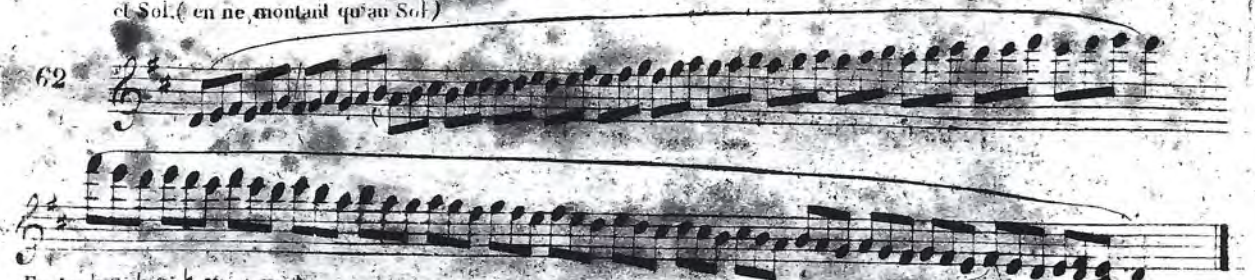
(1) Une petite idée musicale reproduite plusieurs fois d'une manière régulière est ce qu'on appelle *Marche harmonique*. Cette idée, par exemple:  fournit les Marches suivantes:



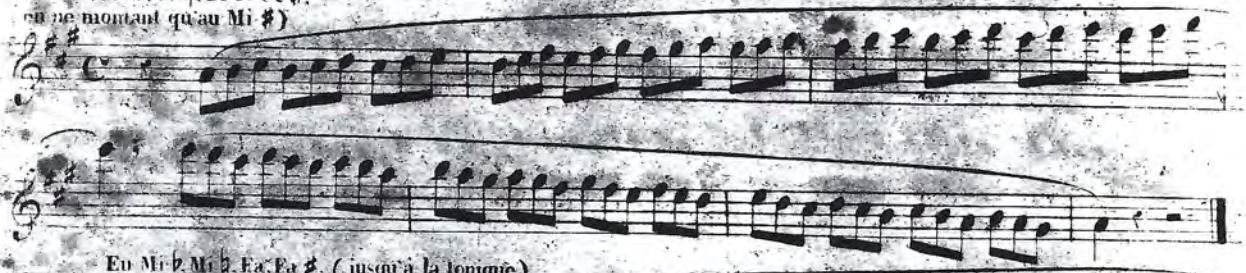
L'étude des Arpèges, des Accords variés, des Gammes variées et surtout des Marches harmoniques est fort propre à meubler la tête de l'exécutant et à le mettre promptement à même de pouvoir préluder.

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

62



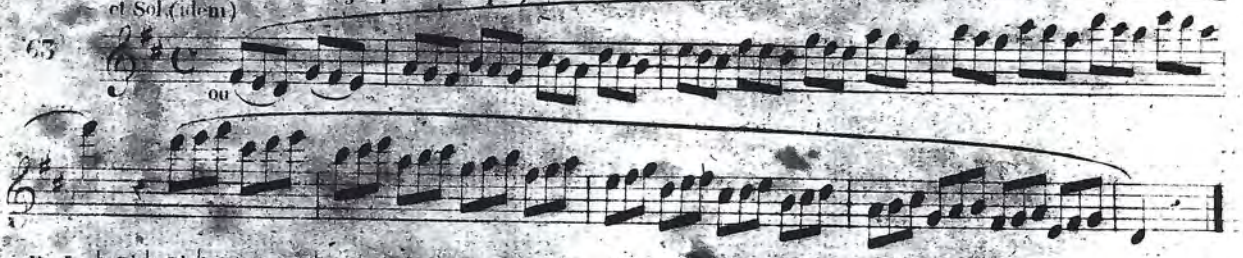
En La ♭ Si ♭ Si ♮ Ut et Ut ♯.
(en ne montant qu'au Mi ♯)



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

63

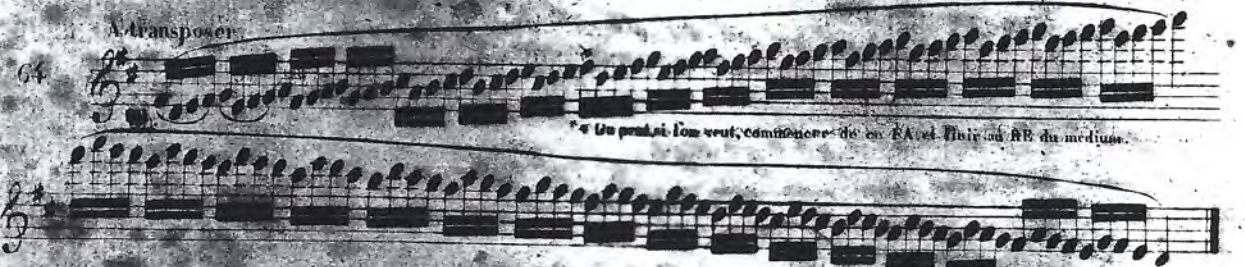
ou



En La ♭ Si ♭ Si ♮ Ut et Ut ♯

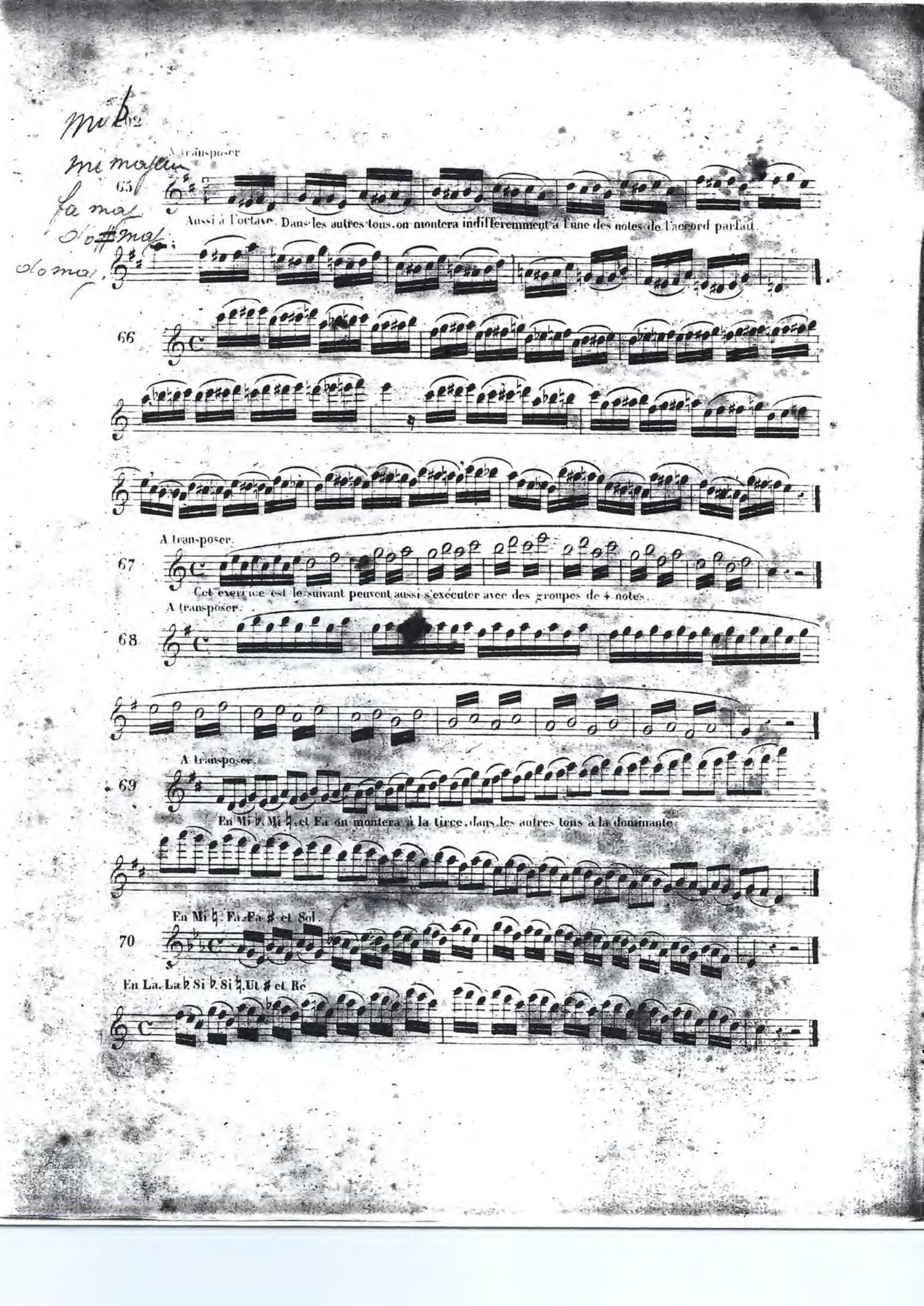
A transposer.

64



* Un peut si l'on veut, commencer de ce FA et finir au BB du medium.

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



Mi b
Mi majeur
Fa maj
do # maj
do maj

A transposer

65

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

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

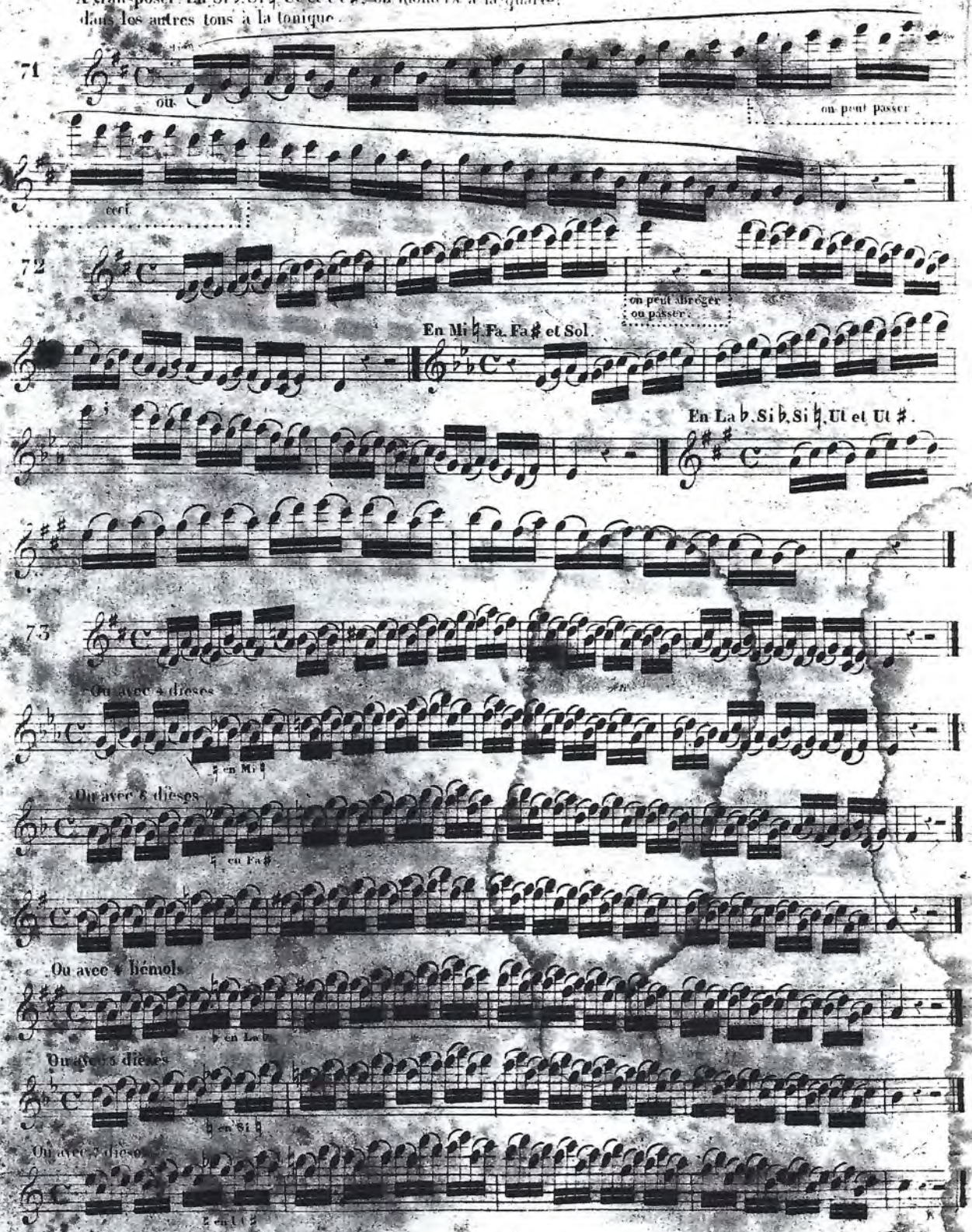
En Mi ♭, Mi ♮, et Fa on montera à la tirce, dans les autres tons à la dominante.

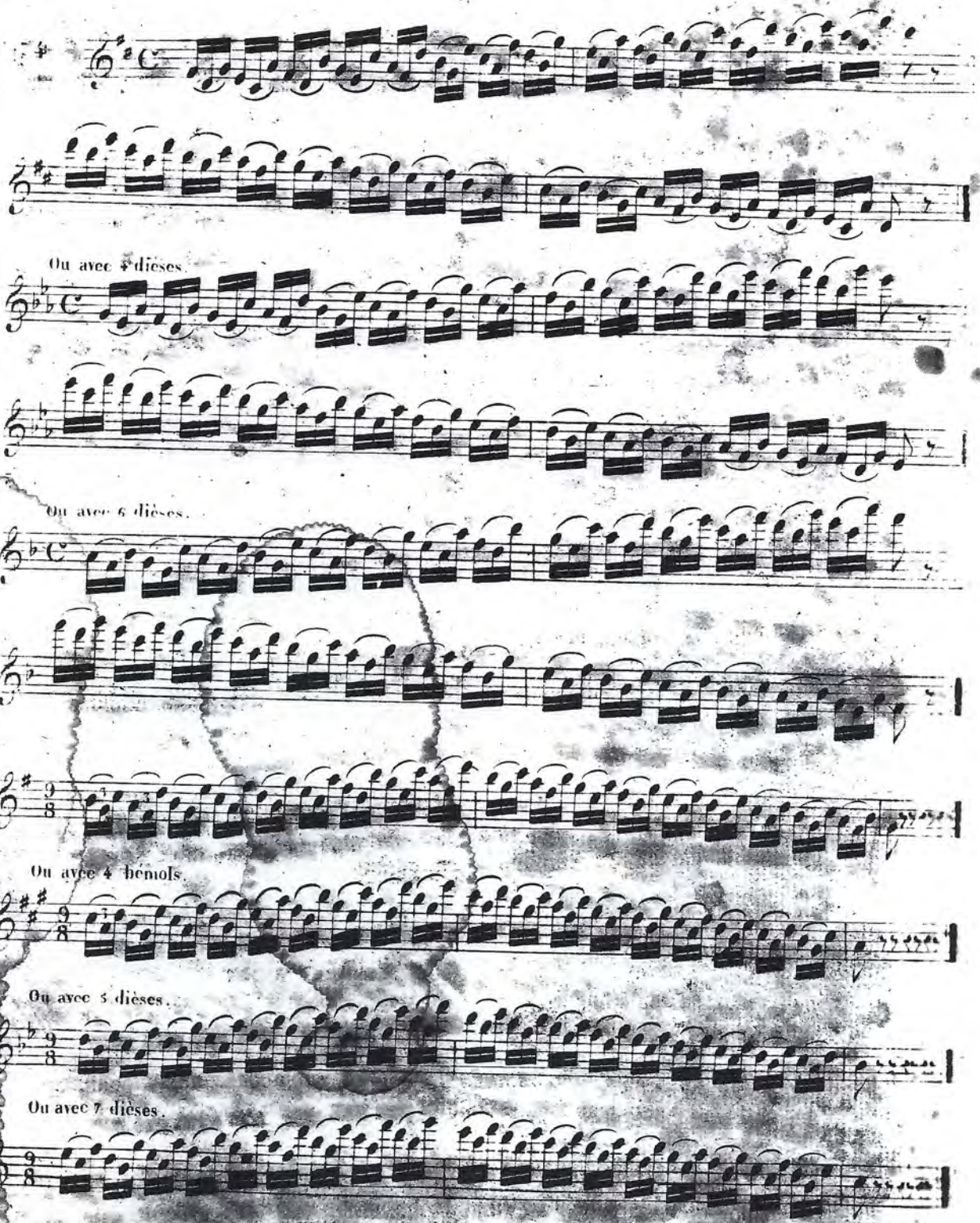
En Mi ♮, Fa, Fa ♯ et Sol.

70

En La, La ♭, Si ♭, Si ♮, Ut ♯ et Ré

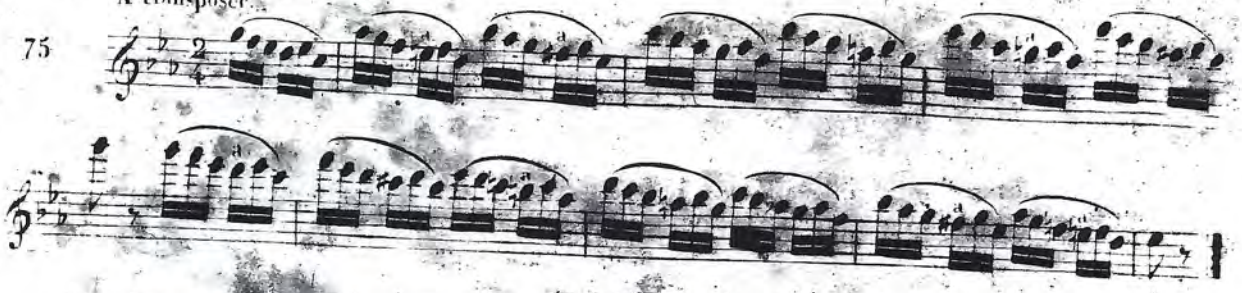
A transposer. En Si ♭, Si ♮, Ut et Ut ♯, on montera à la quarte, dans les autres tons à la tonique.



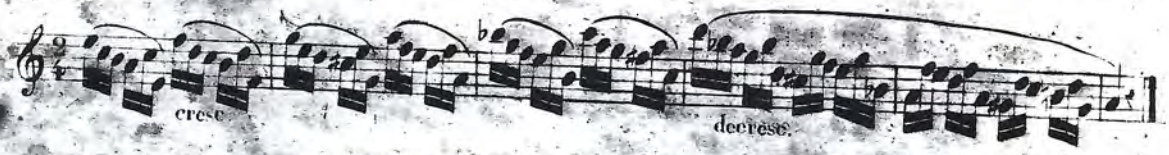

Ou avec 3 dièses.
Ou avec 6 dièses.
Ou avec 4 bémols.
Ou avec 5 dièses.
Ou avec 7 dièses.

A transposer.

75



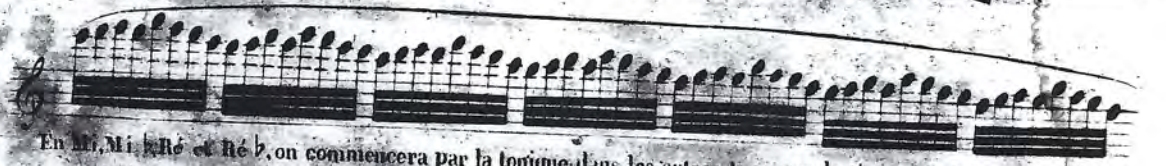
76



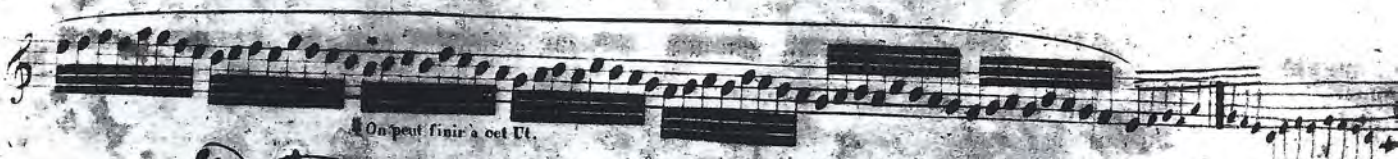
77

A transposer.

78



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

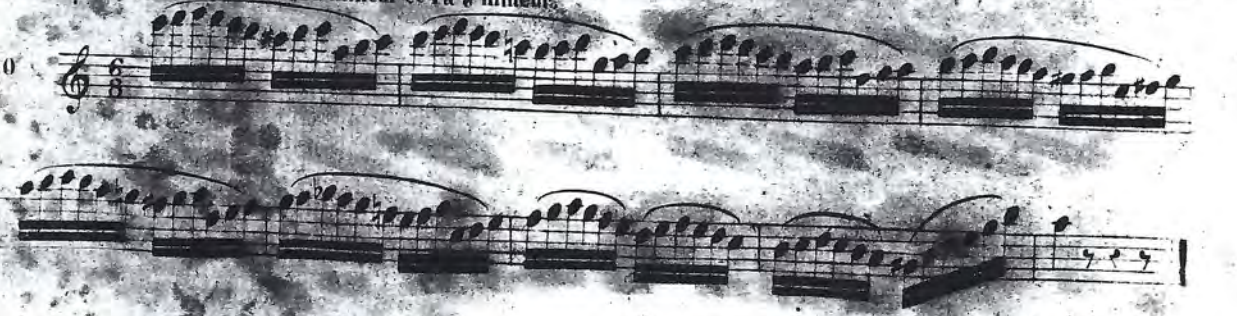


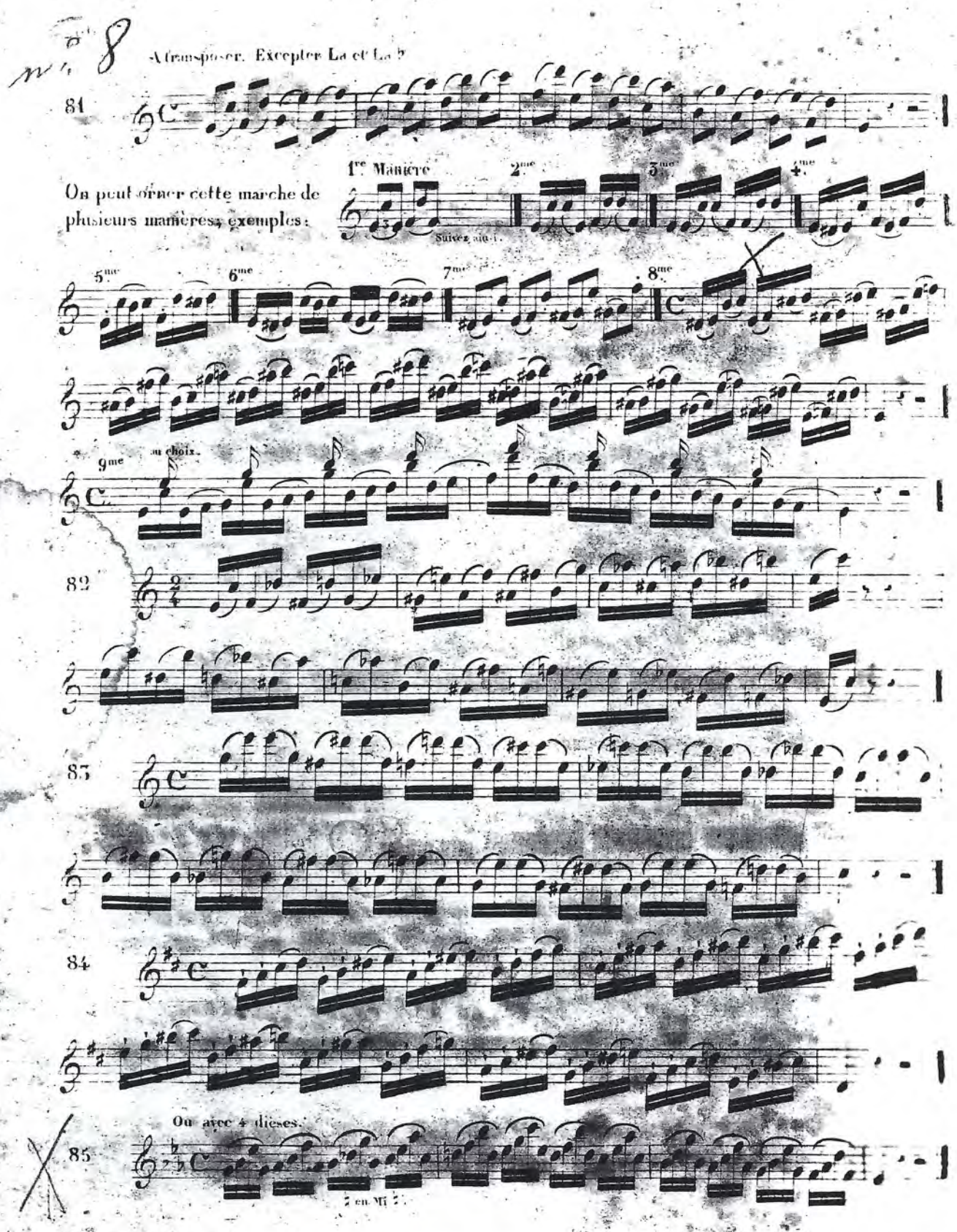
* On peut finir à cet Ut.

79

En Sol mineur, Fa mineur et Fa ♯ mineur.

80




A transposer. Excepter La et La ♭
81
On peut orner cette marche de plusieurs manières, exemples:
1re Manière
2me
3me
4me
Suivez ainsi.
5me
6me
7me
8me
9me au choix.
82
83
84
Ou avec 4 dièses.
85
2 en Mi 2.

Ou avec 4 dièses.

86

87

88

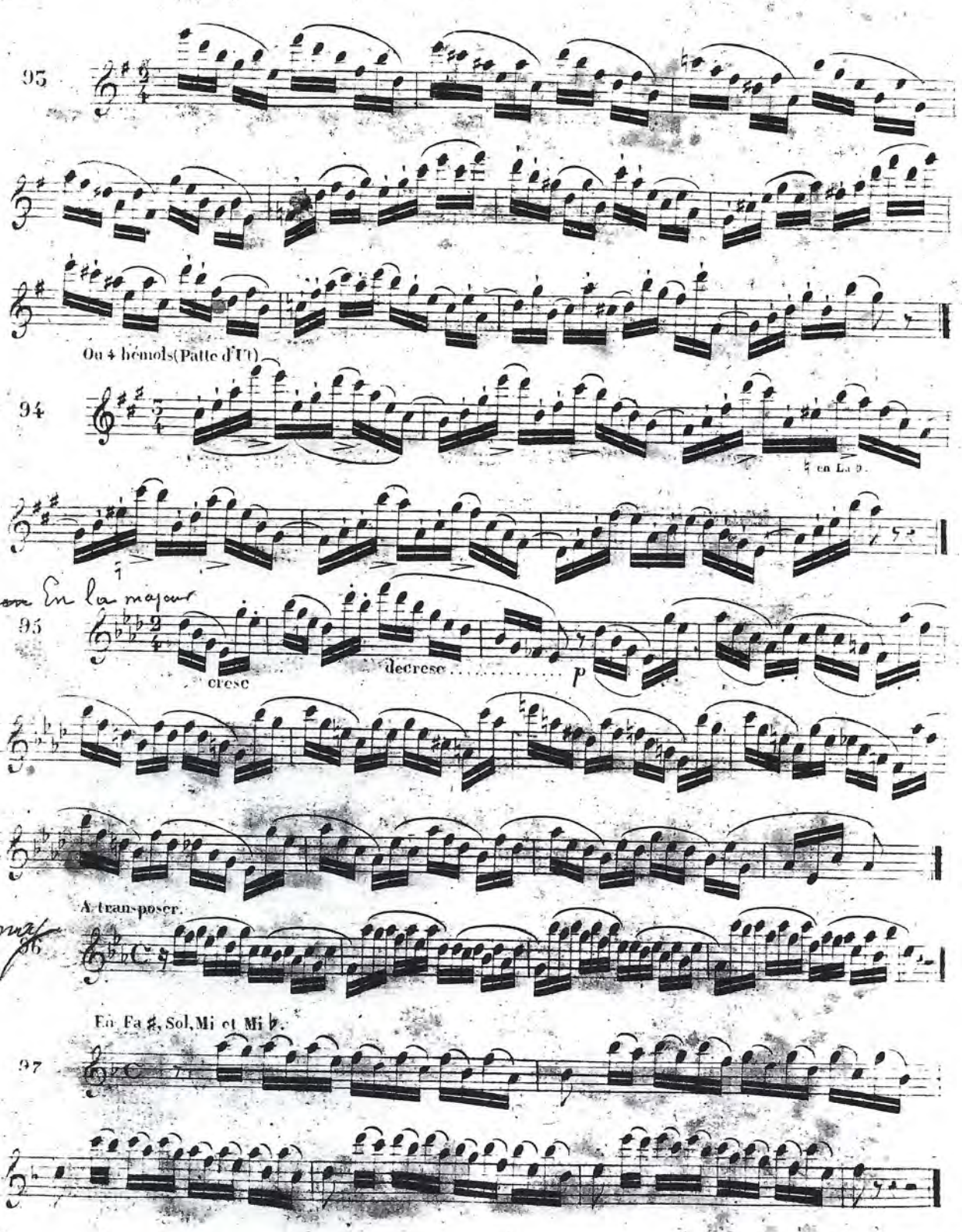
89

90

91

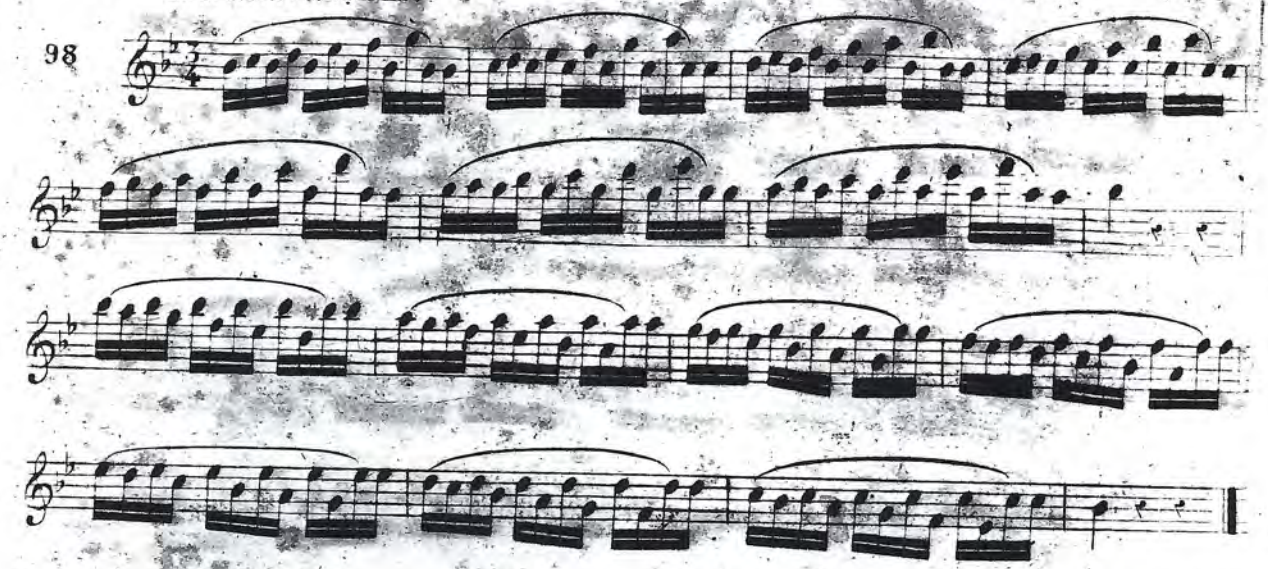
Ou avec 6 dièses et sans toucher les autres tons majeurs.

92

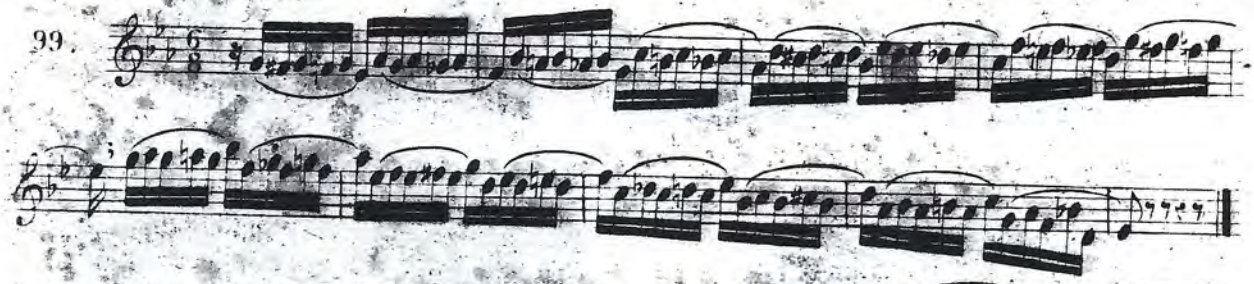

93
Ou 4 bémols (Patte d'Ut)
94
4 en La p.
ou en En la majeur
95
cresc
decresc
p
A transposer.
mi maj
96
En Fa ♯, Sol, Mi et Mi ♭.
97

En Si ♭, Ut, Ut ♯, La et La ♭

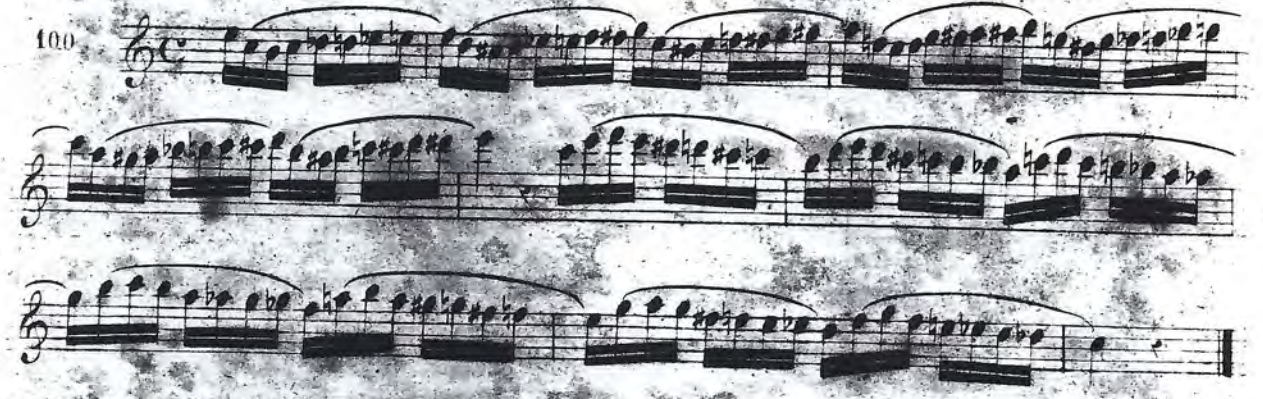
98



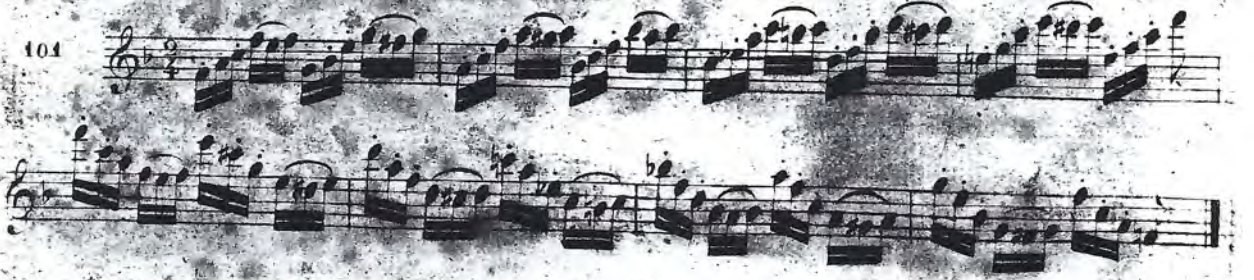
99.

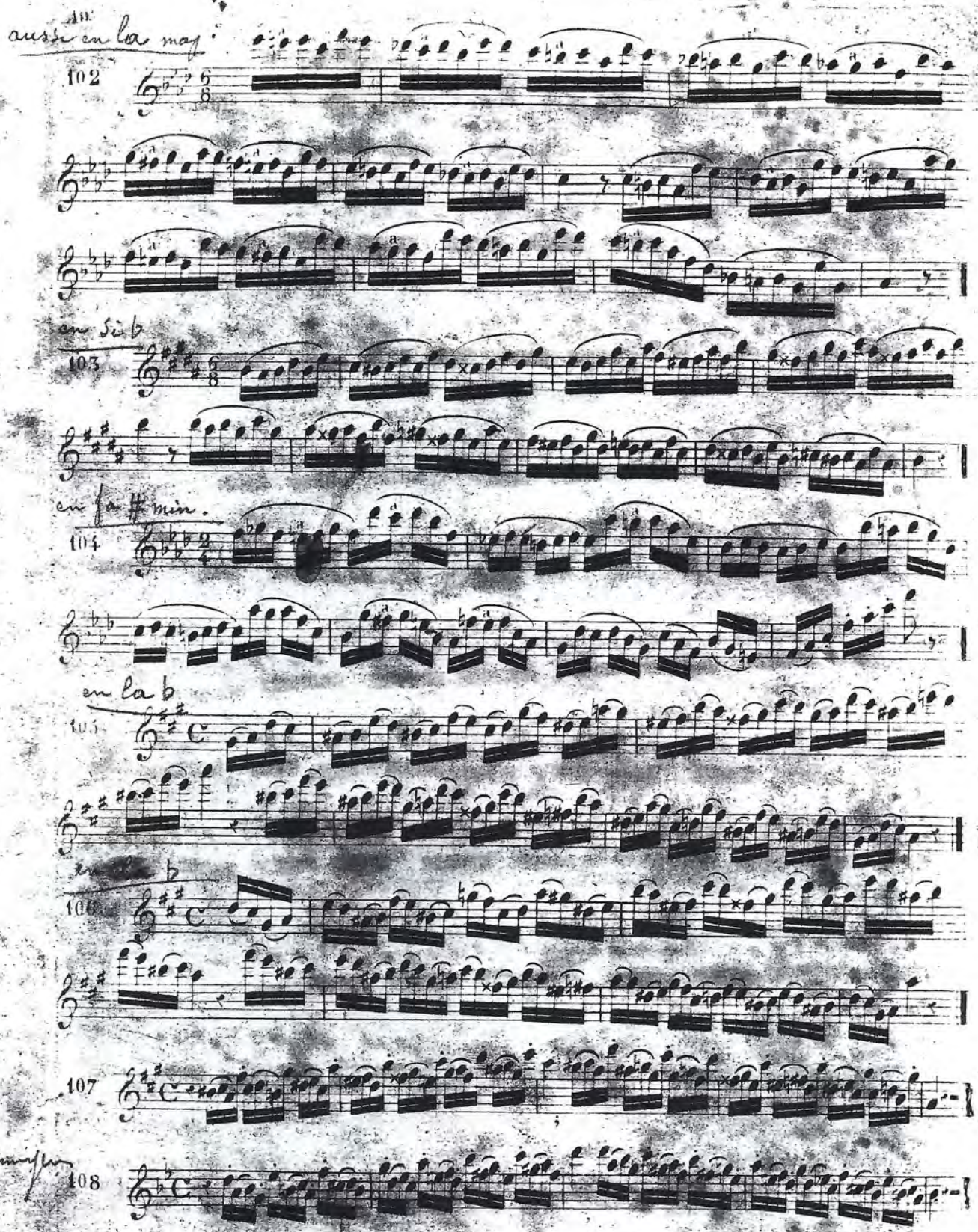


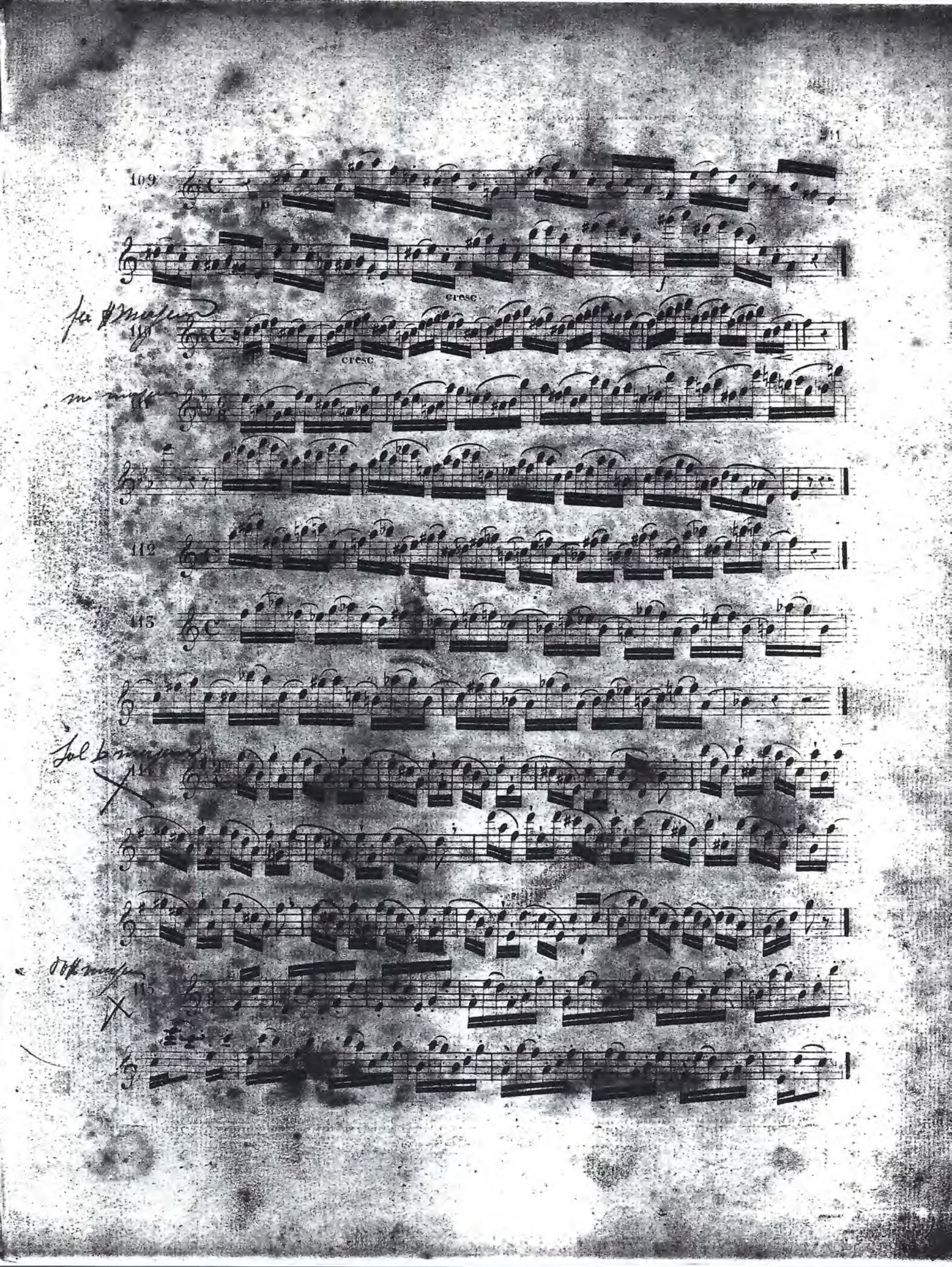
100.

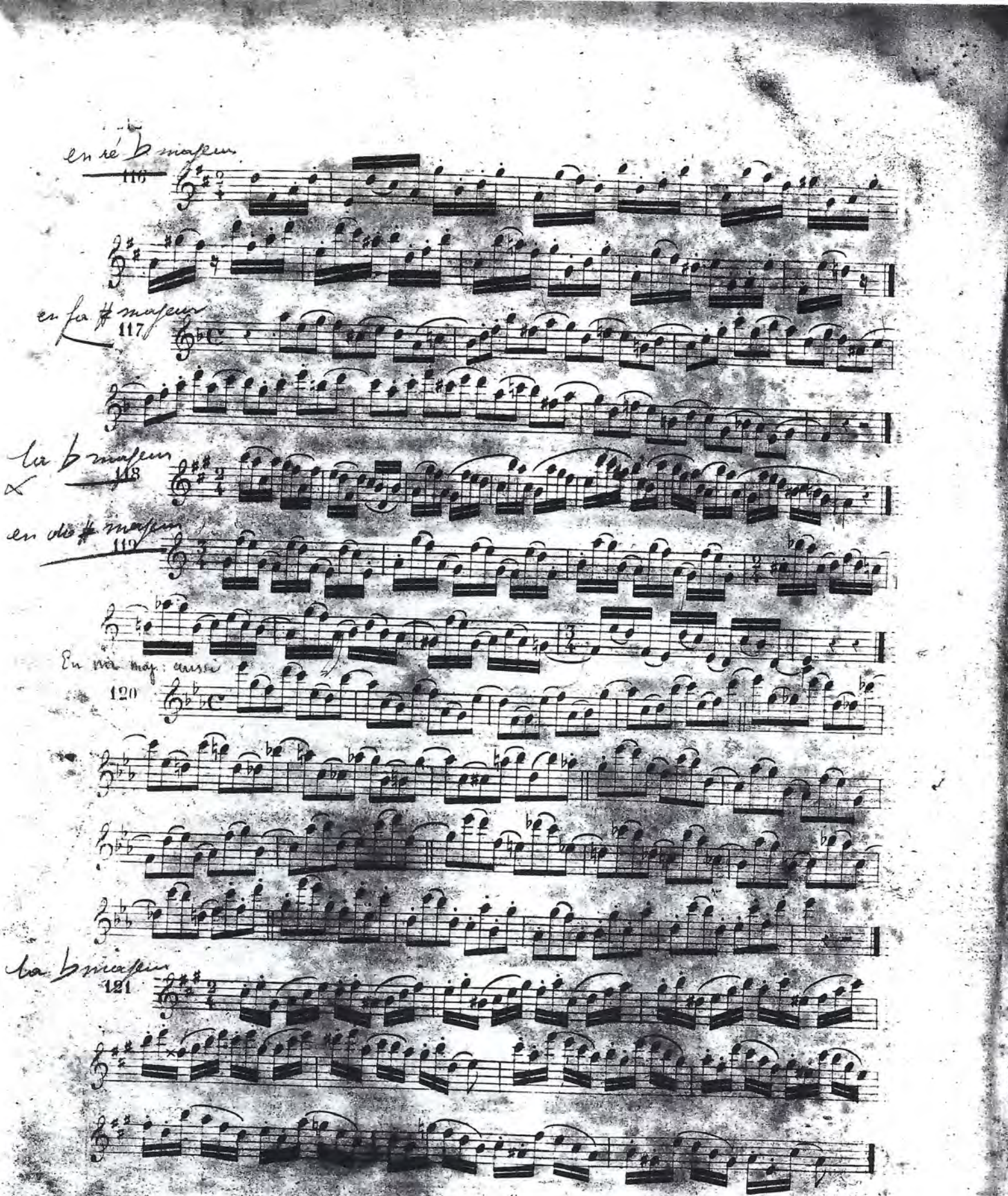


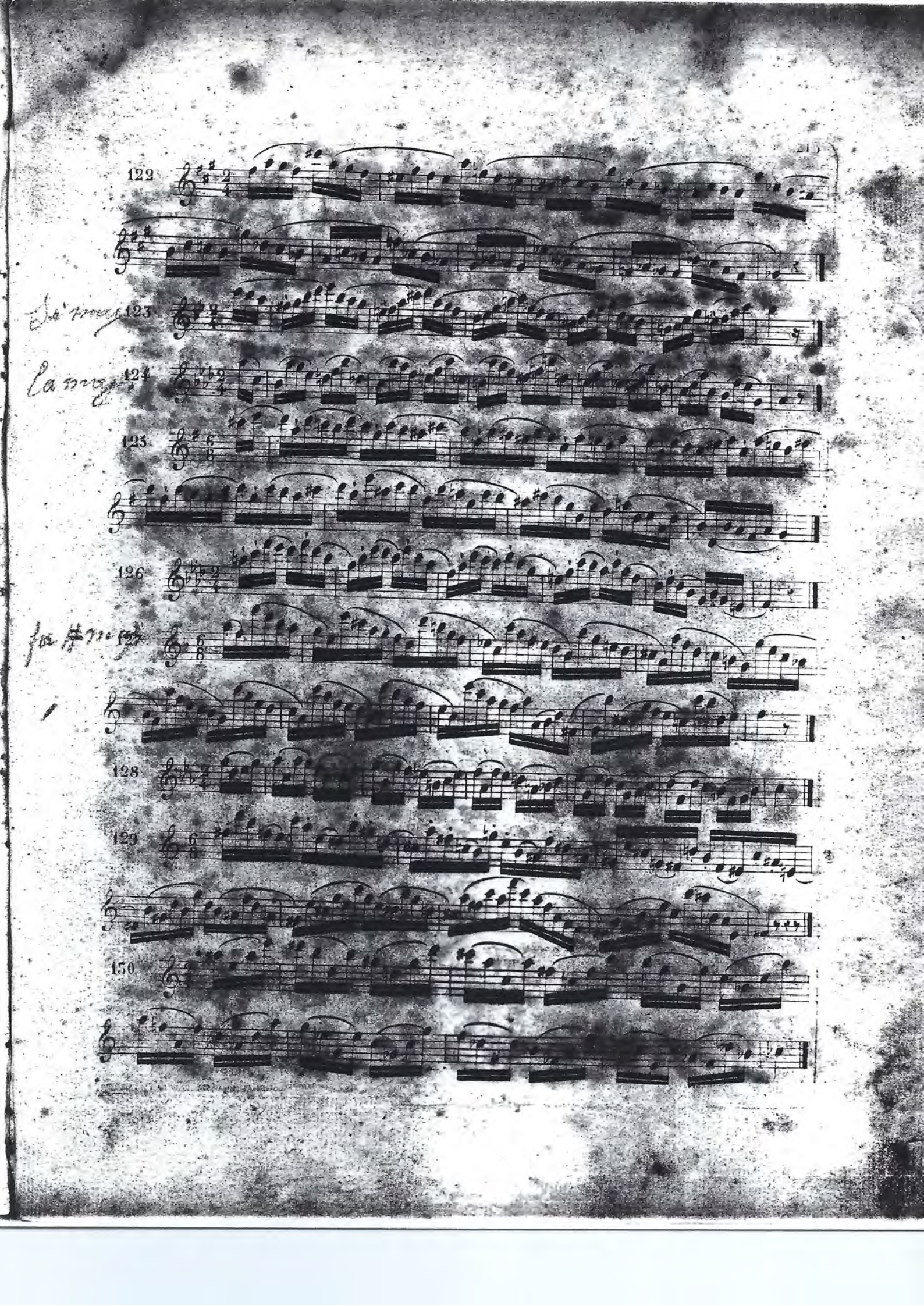
101

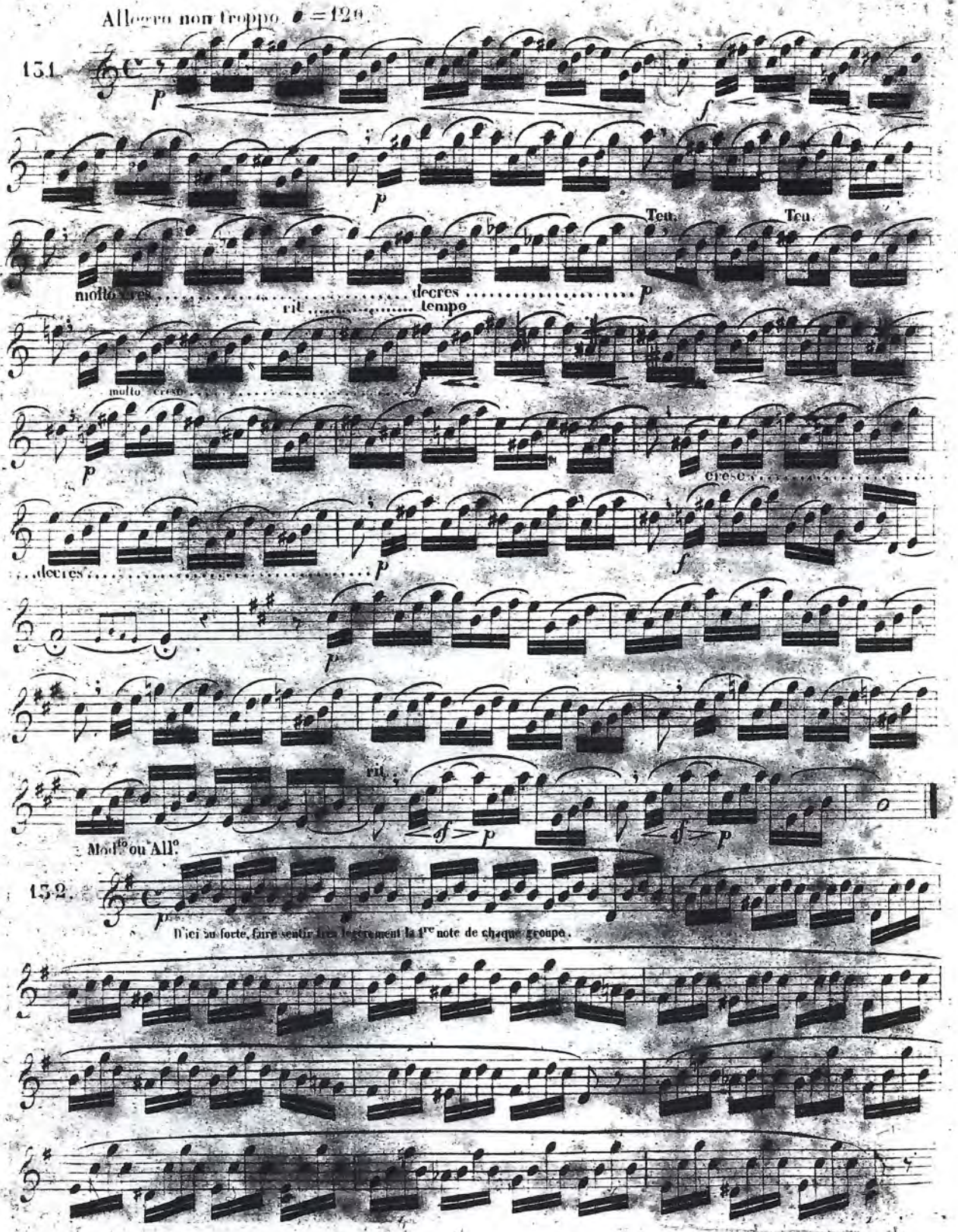


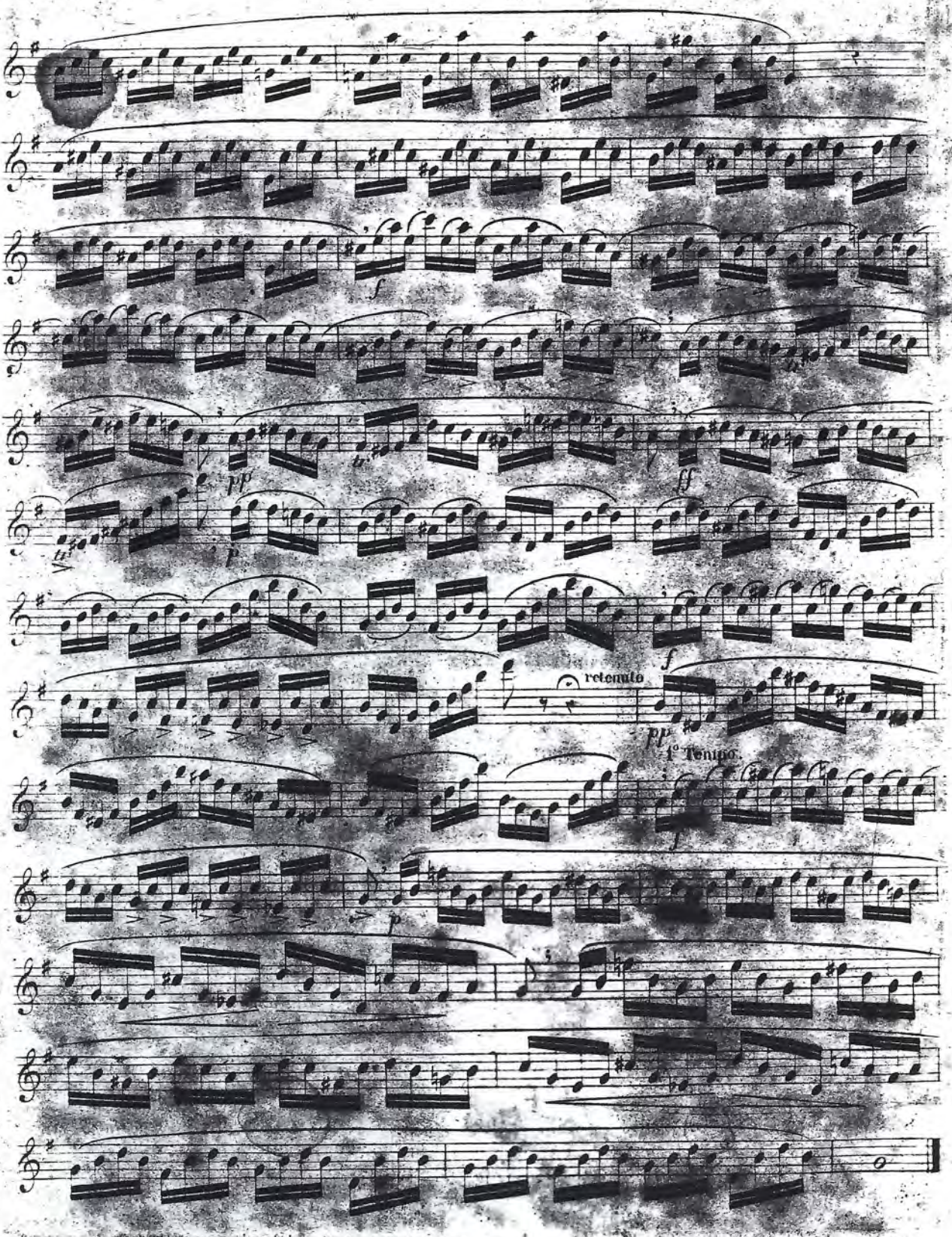

aussi en la maj.
102
en Si b
103
en fa # min.
104
en la b
105
106
107
si majeur
108


109
cresc
110
cresc
111
112
113
114
115


en ré ♭ majeur
116
en fa # majeur
117
la ♭ majeur
118
en ré # majeur
119
En ré maj. aussi
120
la ♭ majeur
121

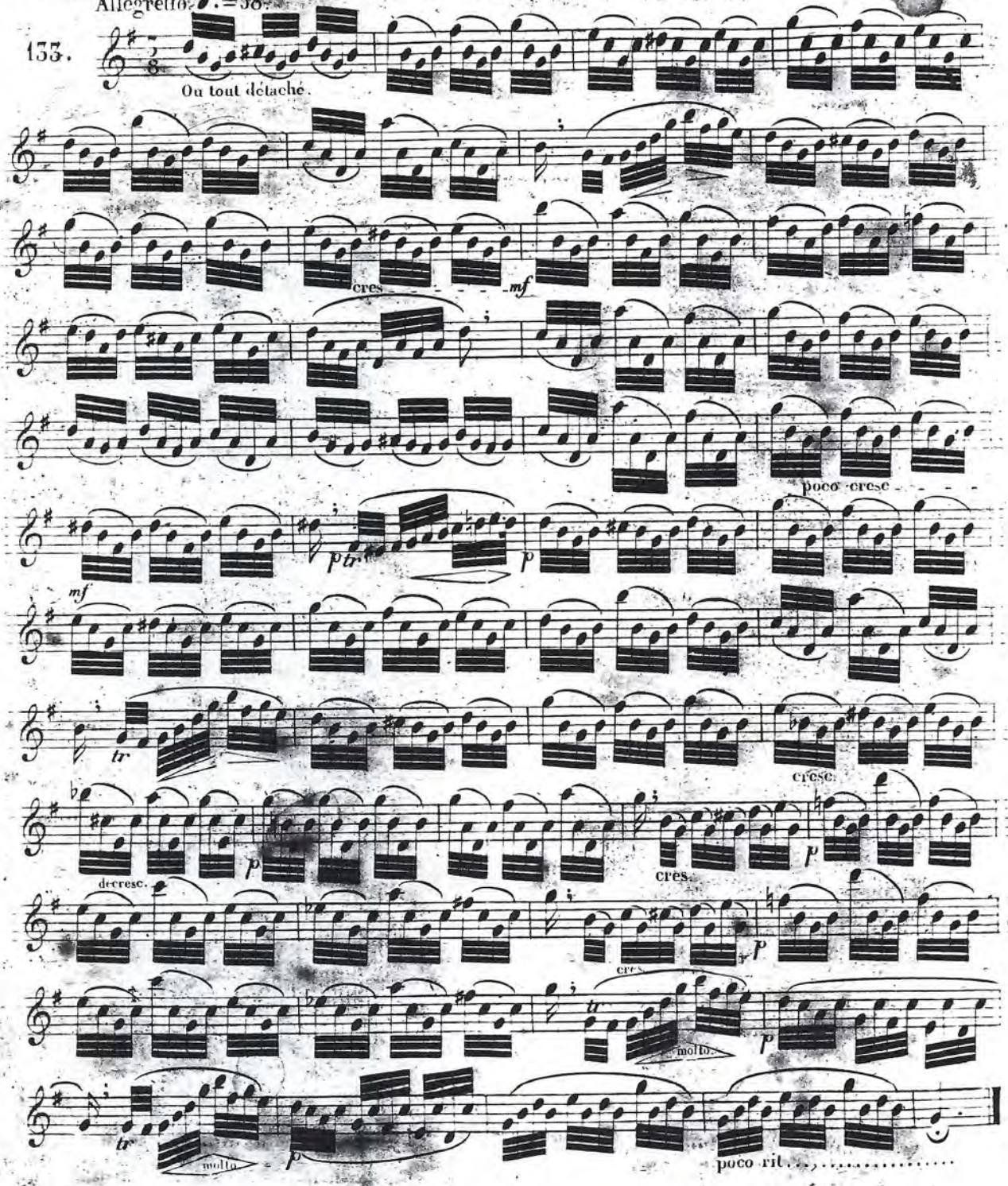

122
123
124
125
126
127
128
129
150

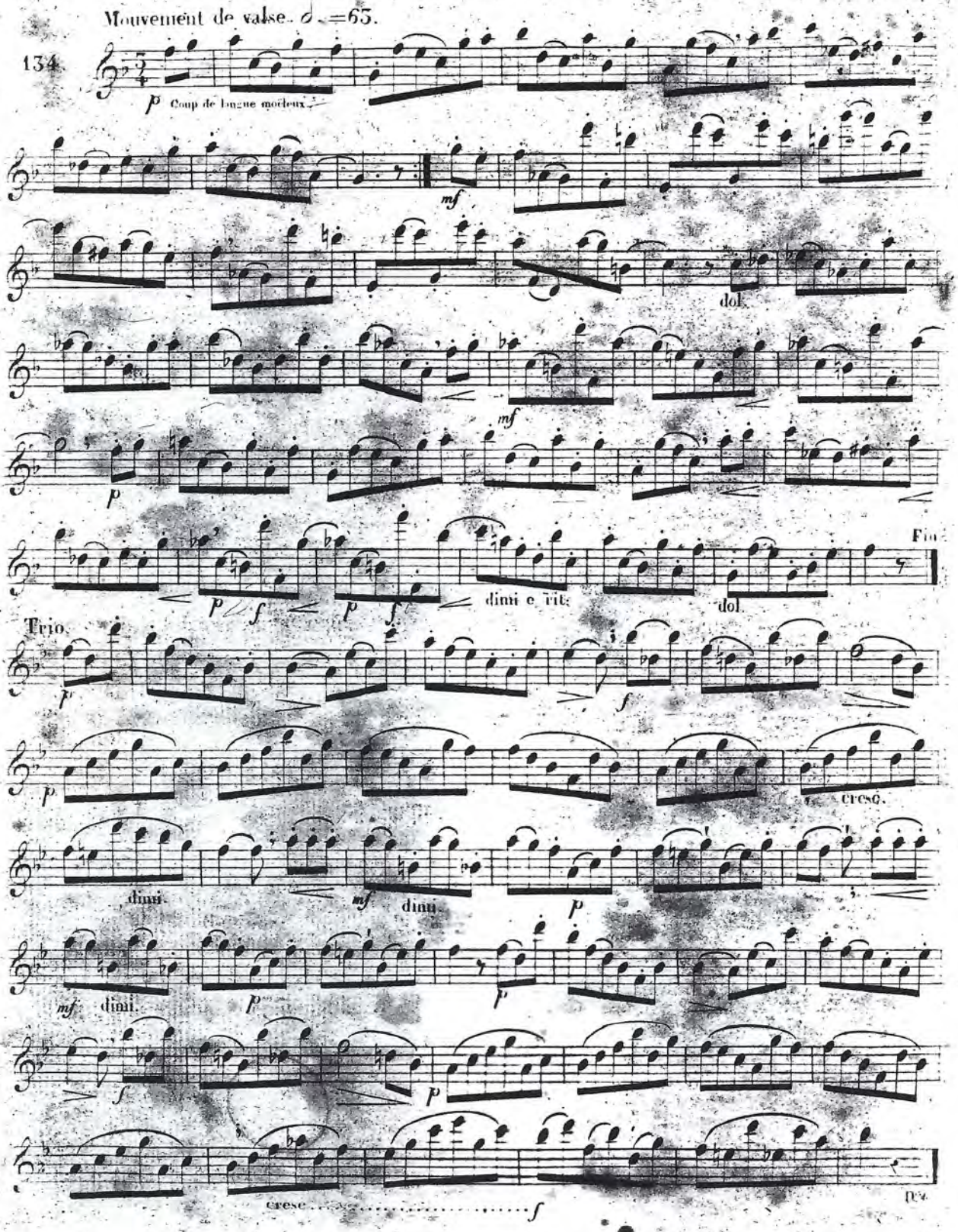

Allegro non troppo. ♩ = 120.
131.
p
f
p
Ten.
Ten.
molto cres.
decres.
rit.
tempo
p
molto cres.
cresc.
decres.
p
f
p
rit.
Mod.to ou All.o
132.
p
D'ici au forte, faire sentir très légèrement la 1re note de chaque groupe.


f
pp
p
ff
f
retenuto
pp
1° Tempo.
f
p

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 maniere à ce qu'elles attirent l'attention de l'auditeur. Ce procédé, pour n'avoir rien de dur ni de mecanique, exige de la délicatesse et un certain tact.

133. Allegretto ♩. = 58.

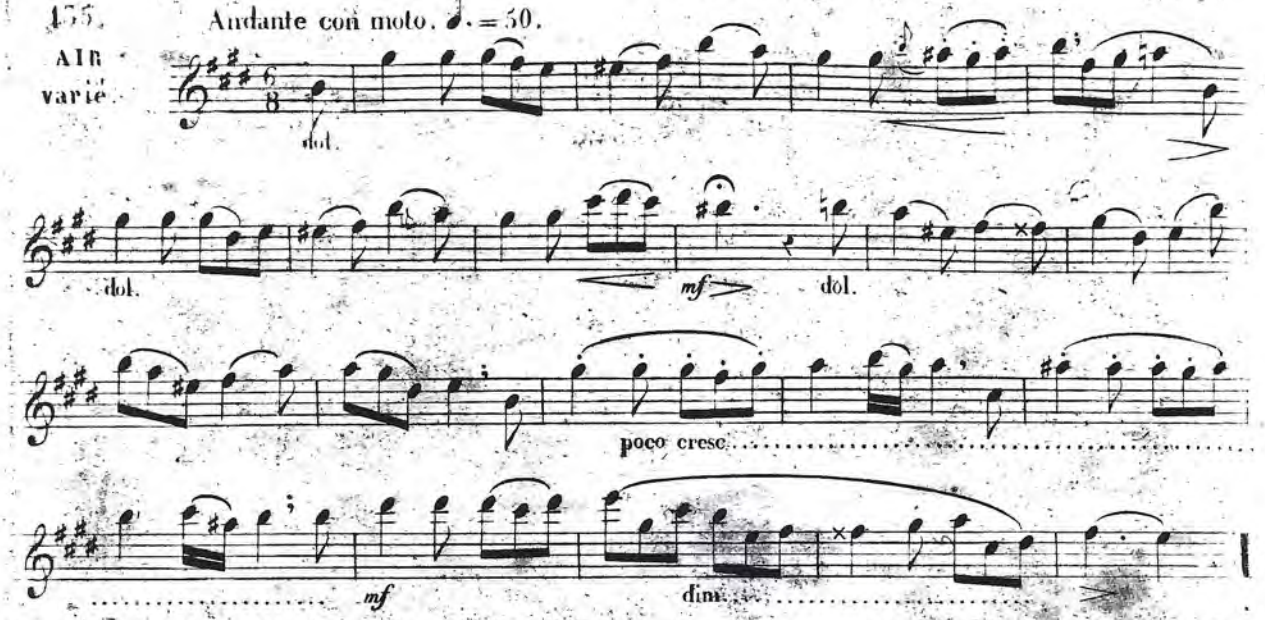



Mouvement de valse. ♩.=65.
134
p Coup de langue moelleux
mf
dol.
mf
p
Fin
p f p f dimi e rit. dol.
Trio.
p
f
p
cresc.
dimi.
mf dimi.
p
mf dimi.
p
p
f
p
cresc. f
Fin

175.

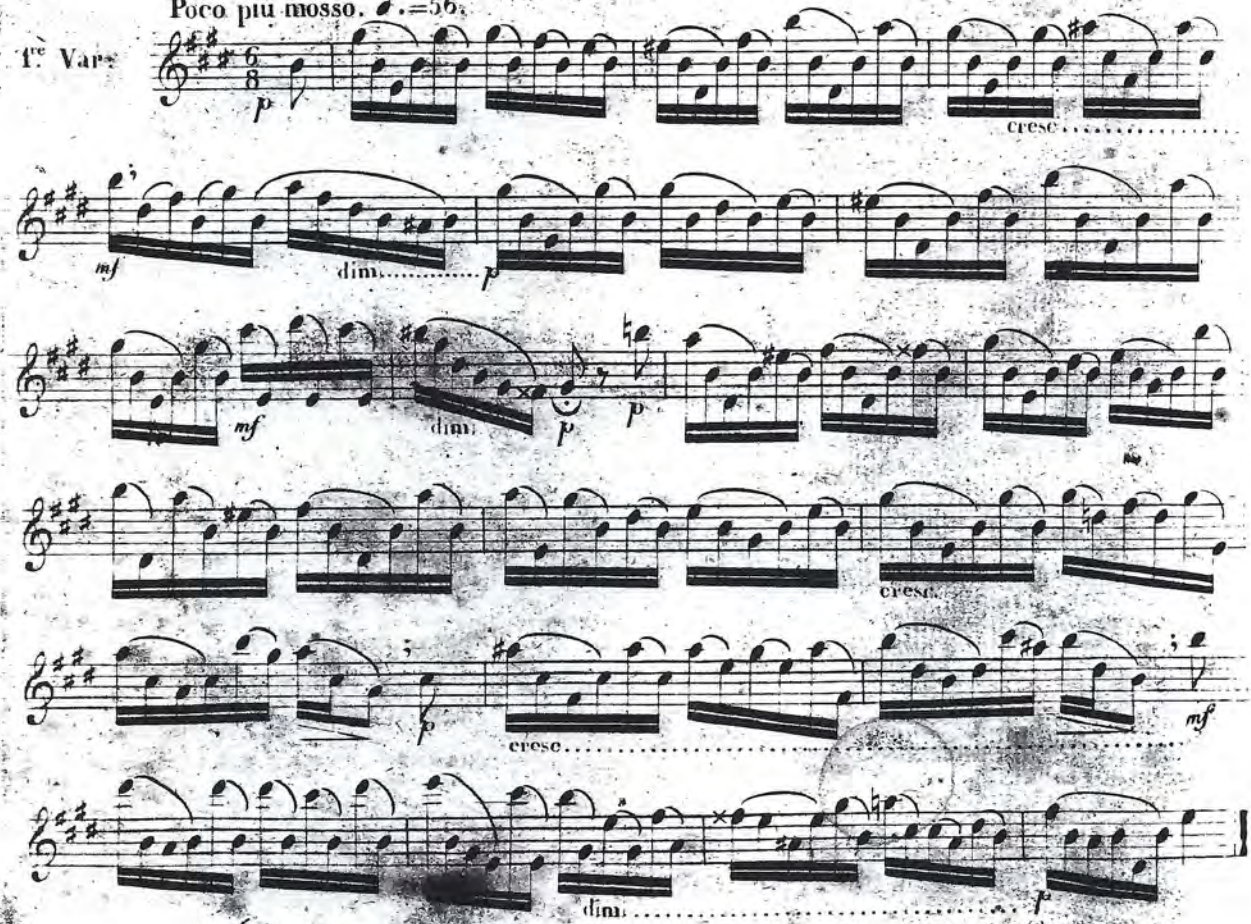
AIR varié.

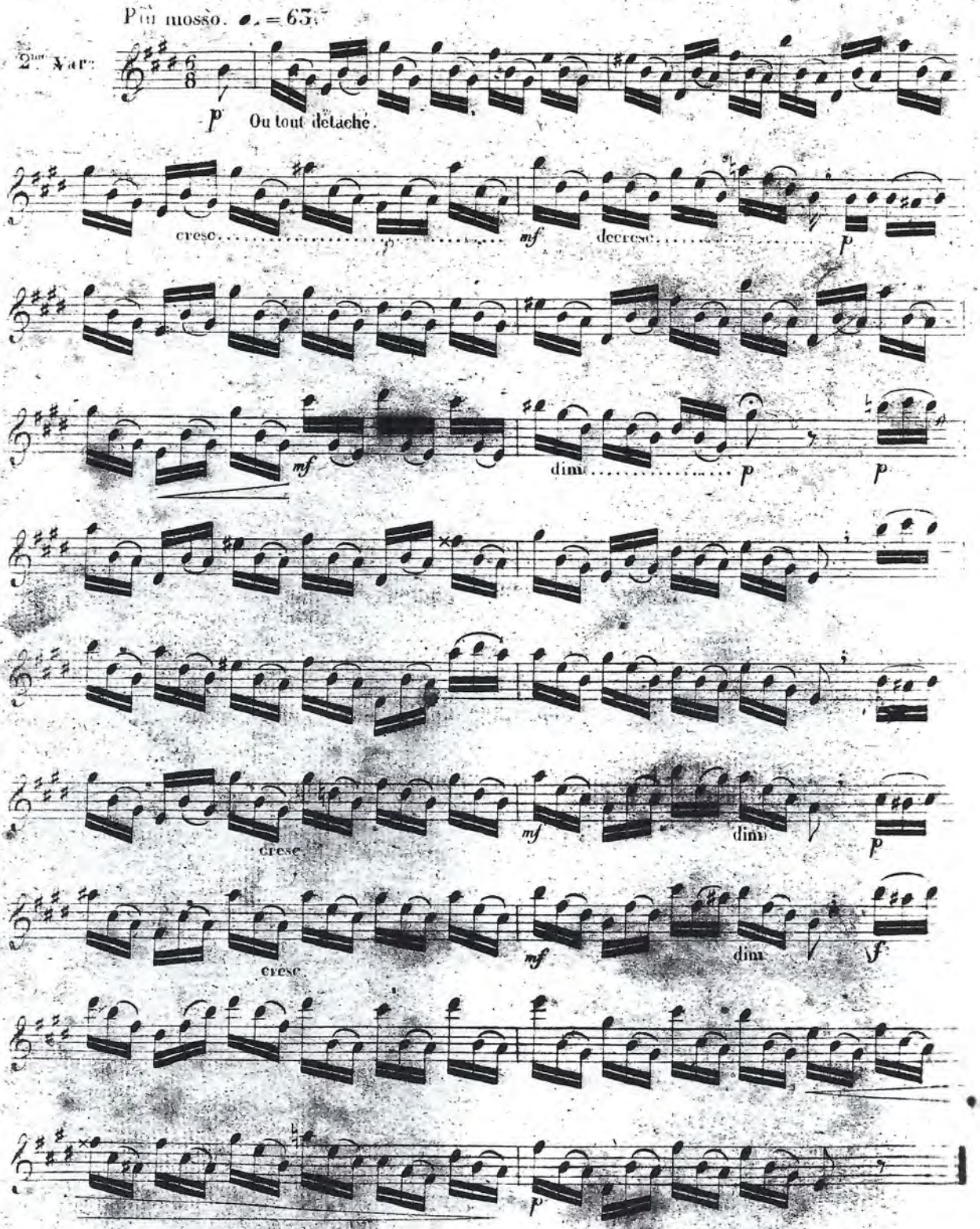
Andante con moto. ♩. = 50.



1re Var.

Poco più mosso. ♩. = 56.




Più mosso. ♩. = 63.
2ème Var.
p
Ou tout détaché.
cresc.
mf
decresc.
p
mf
dim.
p
p
cresc.
mf
dim.
p
cresc.
mf
dim.
f
p

CHAPITRE 5.

DE L'EXÉCUTION EN GÉNÉRAL.

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.

PREMIÈRE 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 solfége, 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'élévation, 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. Delà vient que le même instrument, joué par plusieurs personnes, rend un *Son* différent.

Ce qui frappe d'abord les sens de l'auditeur et emeut 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 pretendre 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 mecanisme n'exige-t-elle pas de soins! En effet, il est palpable qu'un flûtiste, fût-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 mouvemens, on s'apperçoit 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 dégré de lenteur ou de vîtesse 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 vîtesse, 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 Maëlzel (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 vîtesse, 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 rhythmant 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 empreindre toutes leurs productions du sceau métronomique.

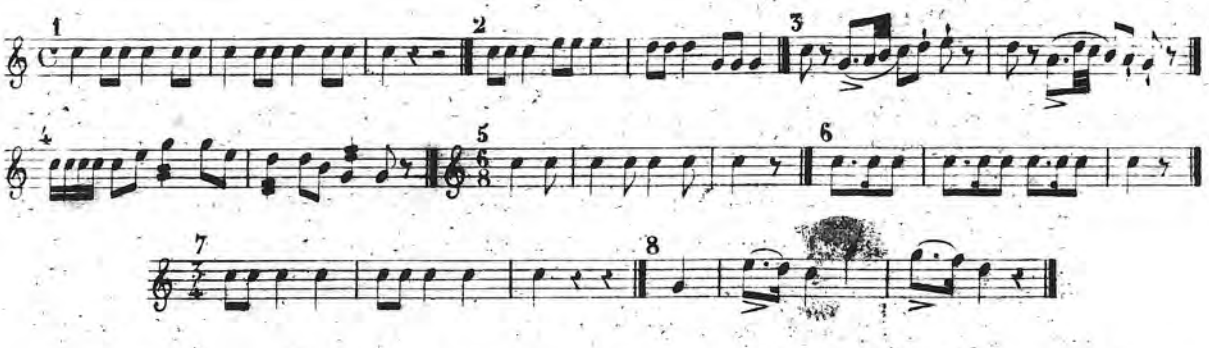
Le jeune homme dont l'imagination est vive et ardente a besoin de mettre un frein à la vivacité de ses sens et de régler ses passions: s'il se laisse entraîner par elles, il est brouillon, incorrect; s'il a trop de retenue, il est froid: l'art consiste à maintenir en équilibre le sentiment qui vous entraîne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

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 subjugue. 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.

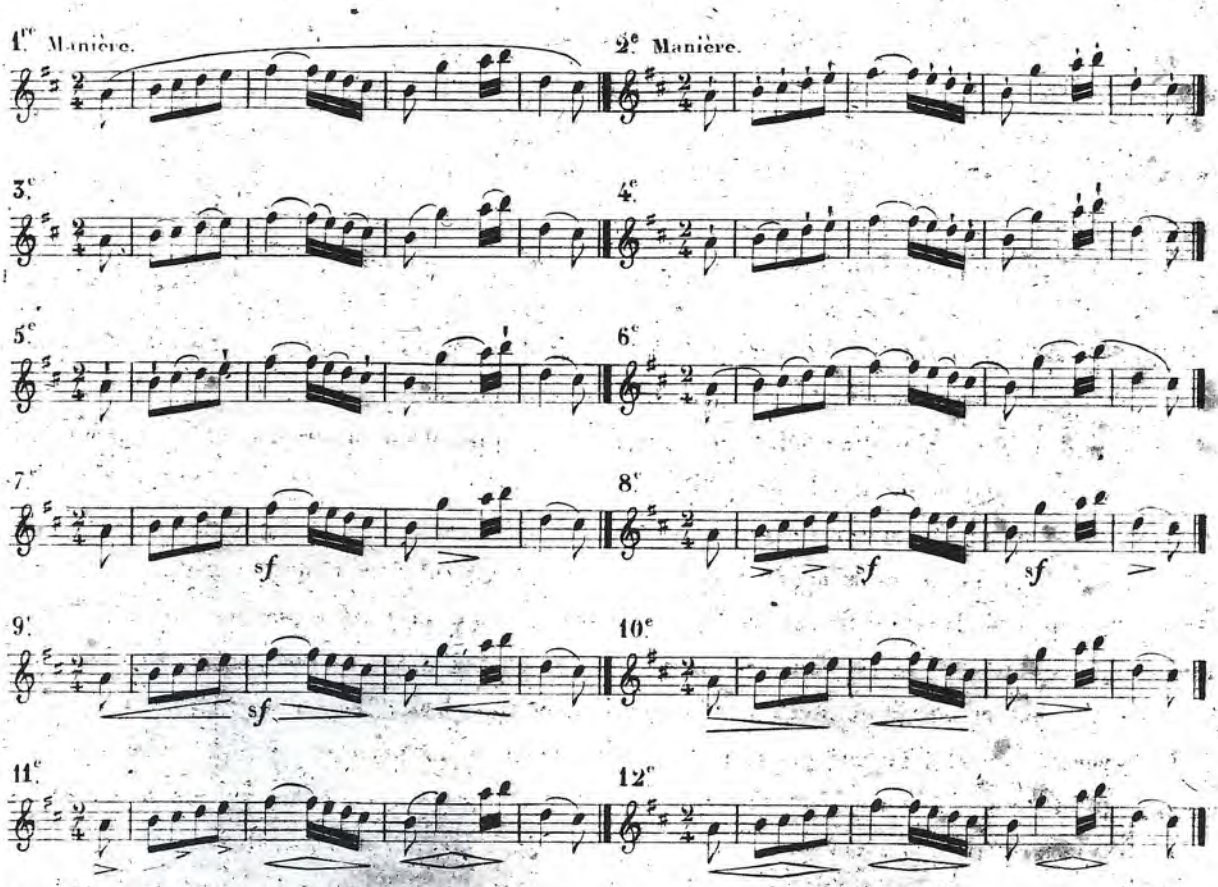
En parlant, on appuie sur certains mots, sur certaines syllabes; c'est ce que les grammairiens nomment *Accens;* il en est de même en musique. Or, l'*Accent* étant, dans le discours, une modification plus marquée de la voix pour donner au mot, à la syllabe qui en est frappée une énergie particulière; l'*Accent musical* (1) est donc une énergie plus marquée, attachée à une note particulière de la mesure, du rhythme, de la phrase; soit 1.° en articulant cette note plus fortement; 2.° en l'allongeant un peu; 3.° en la détachant des autres; 4.° en la commençant piano, en enflant graduellement le son jusqu'au forté; 5.° en la commençant forté, en diminuant graduellement le son jusqu'au piano; 6.° en la commençant piano, en enflant le son et en le perdant; 7.° 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 communement elles vont de quatre mesures en quatre mesures,) en leur faisant expliquer 1.° la contexture de chaque phrase; 2.° quelles sont les notes qui doivent être accentuées; 3.° quels sont les passages qui doivent être faits crescendo ou decrescendo; 4.° 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 reconnait le bon musicien, l'homme de goût. (1)



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 où 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 *Accens* 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.

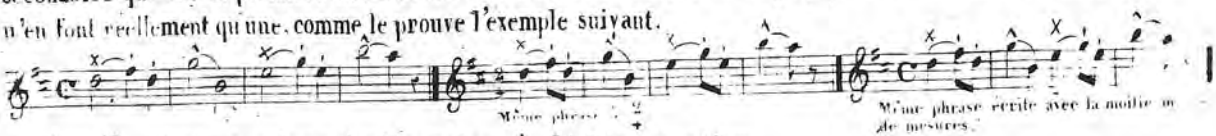
Le coup de langue dépend, nous l'avons dit page 41, du caractère de la phrase qu'on débite: il doit être d'autant plus vigoureux qu'elle a plus d'énergie, d'autant plus moëlleux qu'elle est plus gracieuse, suave, mélodieuse.

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 dièsés.

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

Une note pouvant être appuyée très-légèrement 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 ∧, se place sur la première note de la mesure, quelle que soit son espèce, et l'*Accent secondaire*, que nous indiquerons par ×, sur la note qui commence la seconde moitié des mesures binaires simples et composées qui sont: 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.



Le $\frac{12}{8}$ qui n'est qu'une double mesure à $\frac{6}{4}$ fait exception.

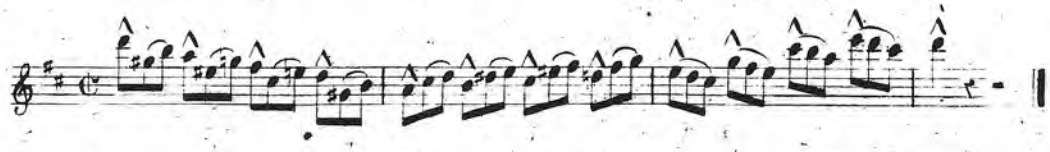
Les mesures ternaires n'ont point d'*Accent secondaire*.

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.

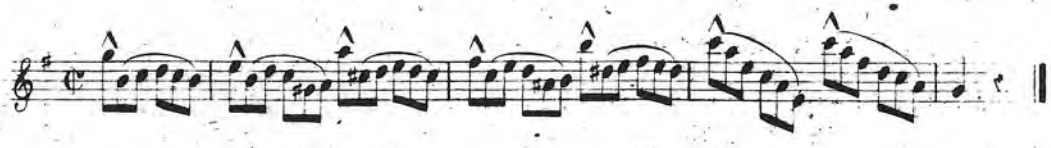
Dans les passages, et afin de bien établir la mesure, on accentue assez ordinairement la première note des temps forts, quelquefois même de tous les temps, de tous les groupes; mais ce principe est surtout applicable aux traits qui se reproduisent par progression de trois en trois notes, de six en six,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

EXEMPLES.

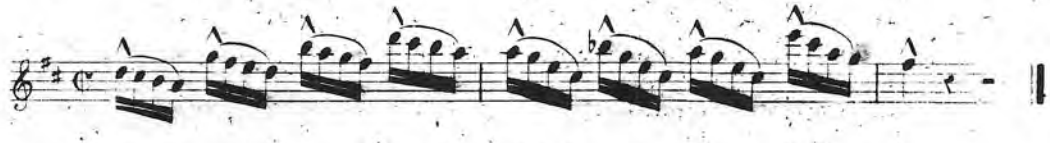
de 3 en 3.



de 6 en 6.



de 4 en 4.



de 8 en 8.

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 6e leçon, ci-après).

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

Il y a des mélodies originales, bizarres, fantasques, où l'*Accent* se place singulièrement. (*Voir* la 8e 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 9e 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 rejetter (*Voir* la 10e 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 vîte 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 décèle l'inexpérience. Aussi que de musiciens, semblables au fin renard du bon Lafontaine, dédaignent l'Adagio!

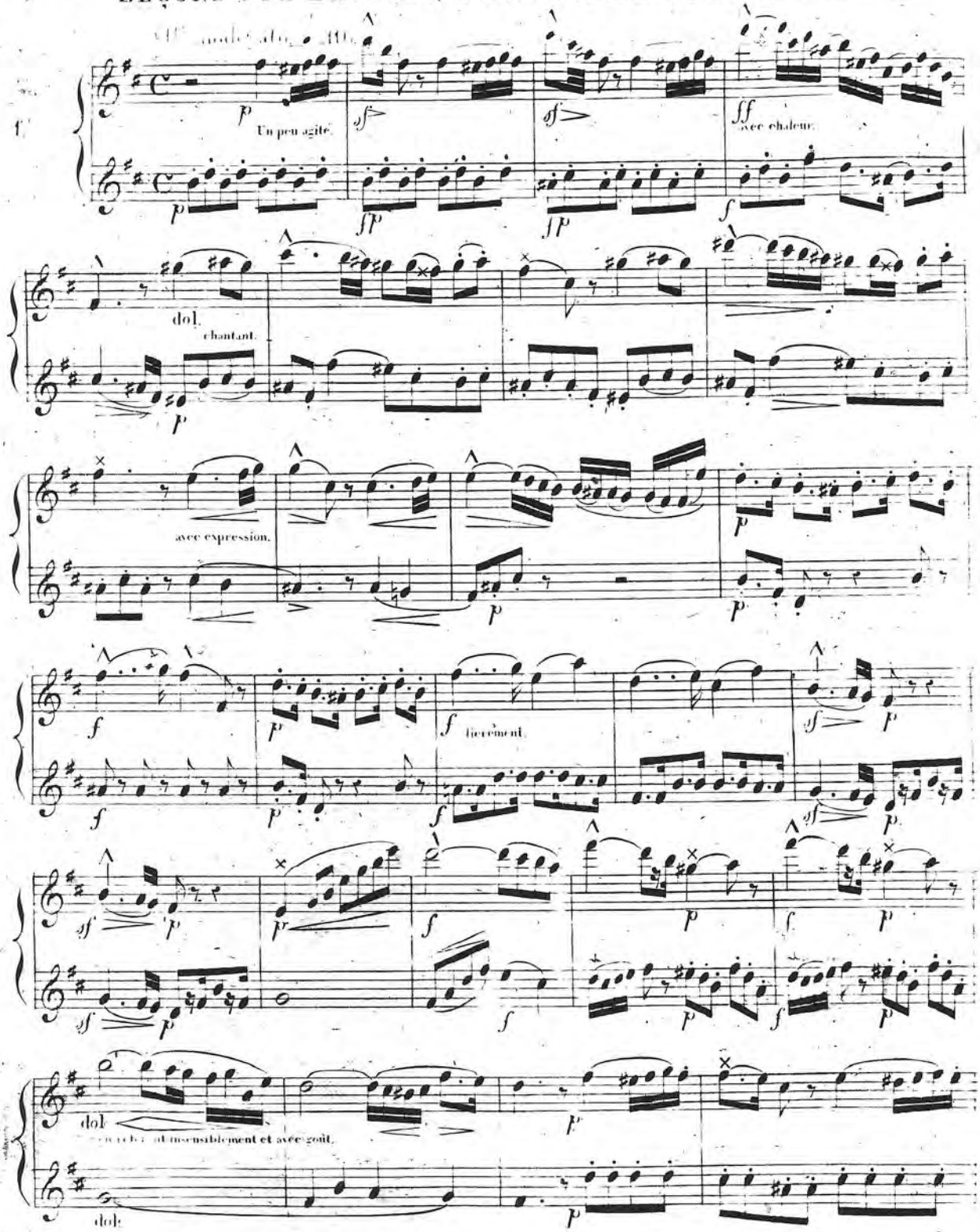
L'Allegro exige de l'éclat, de l'énergie, de l'assurance dans l'exécution et une vîtesse perlée dans les doigts. Les trilles y seront donc vifs, souples, légers; les coups de langue fortement articulés sur les notes d'une certaine durée, martelés et brillans dans les traits, où souvent, afin de se tenir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

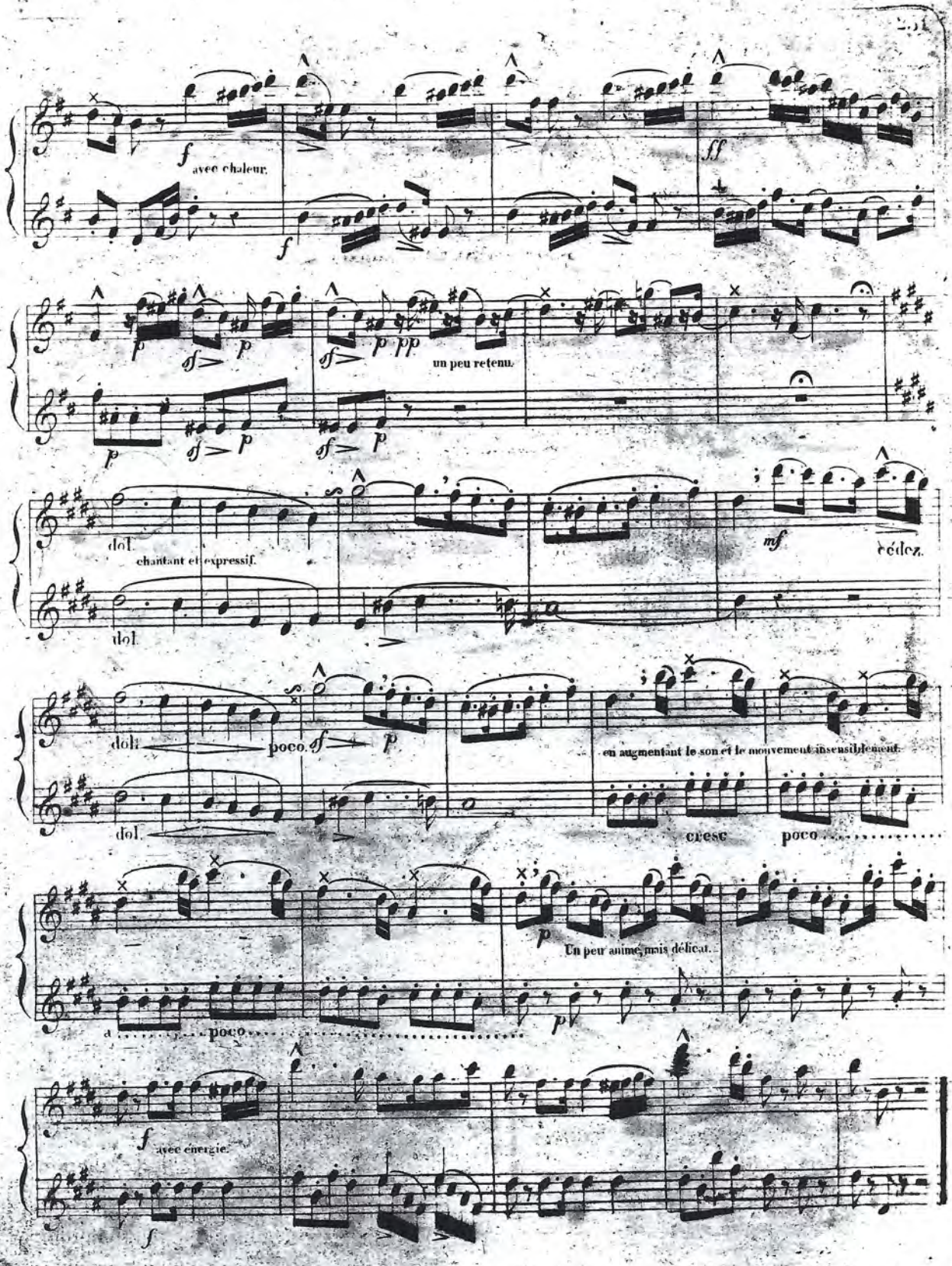
Quand, pour leur donner plus d'expression, on ralentit les endroits chantans, que ce changement ne soit point outré, ou il sera choquant. Il en sera de même, si, pour donner plus de chaleur aux endroits brillans, passionnés, on presse par trop le mouvement.

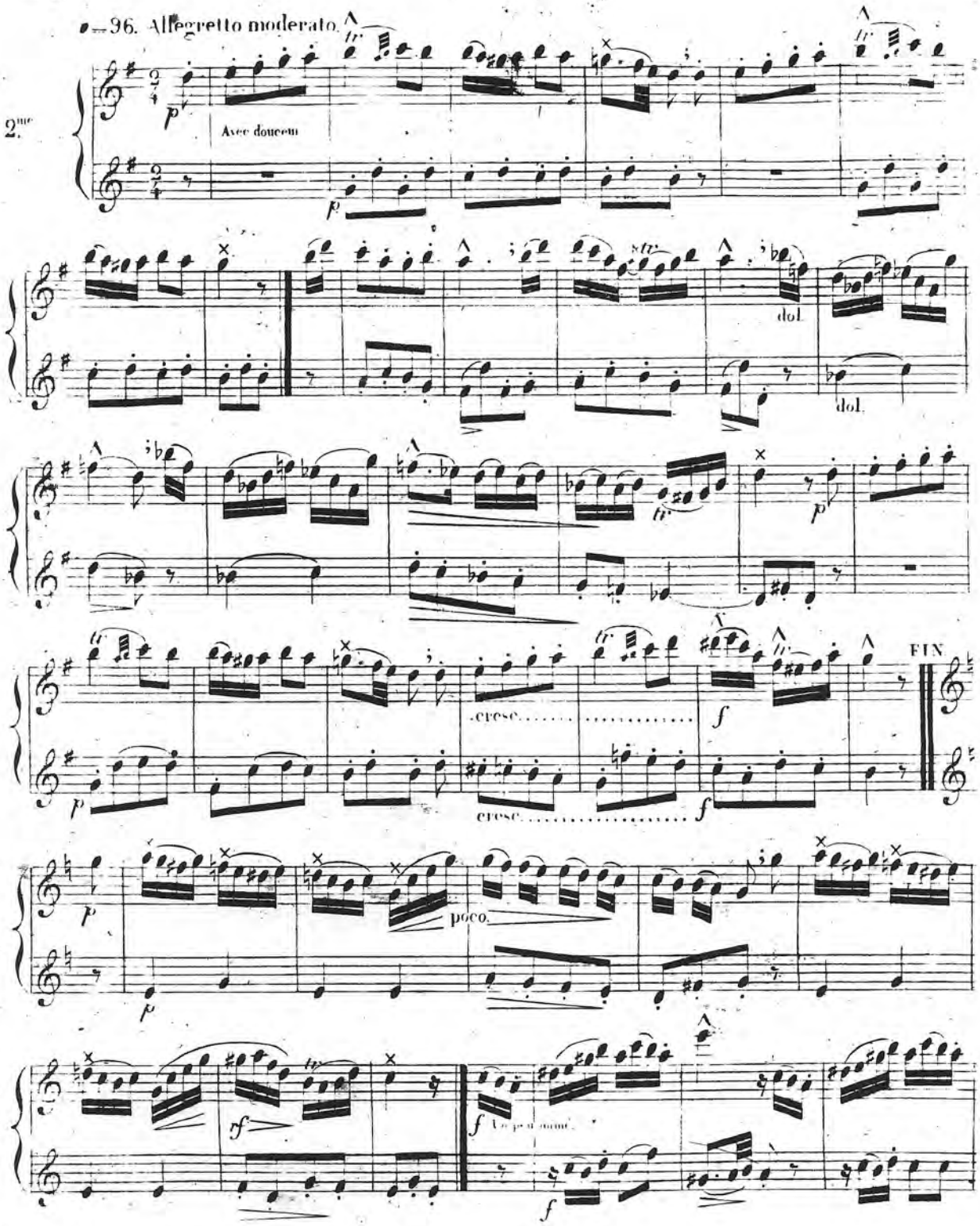
Les petits ornemens doivent être calculés pour finir exactement avec la mesure. Cependant, quand ils sont placés à la fin des phrases gracieuses, on peut bien faire céder un peu le mouvement. (*Voir* page 222.)

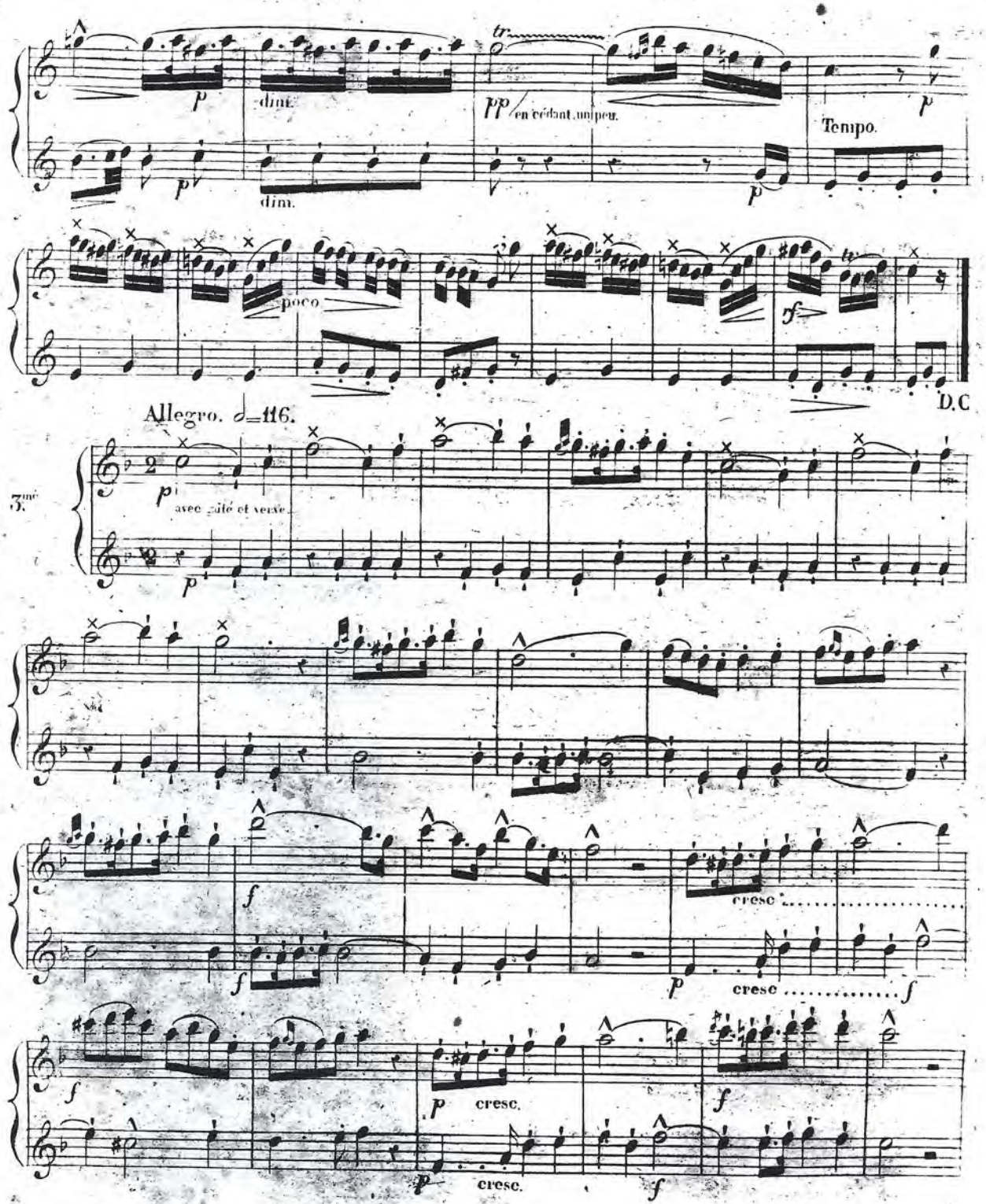
Le Presto demande, outre l'éclat et l'énergie de l'Allegro, beaucoup de légèreté et de hardiesse. Le coup de langue, qui aura du mordant, sera vif, animé, sémillant, et les trilles auront tout le brillant possible. Cette légèreté des doigts et du coup de langue se fait sentir jusque dans les momens d'abandon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

Le *Style*, 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 *Styles*, s'il a le germe d'un vrai talent, il finira par se faire un *Style* dans lequel il se peindra tout entier.»


Un peu agité.
avec chaleur.
dol.
chantant.
avec expression.
lierement.
dol.
dol.


f
avec chaleur.
f
ff
p
sf
p
sf
p
pp
un peu retenu.
p
sf
p
sf
p
dol.
chantant et expressif.
dol.
mf
rédez.
dol.
poco
sf
p
dol.
en augmentant le son et le mouvement insensiblement
cresc
poco
p
Un peu animé, mais délicat.
poco
f
avec énergie.
f


♩=96. Allegretto moderato.
2me
Avec douceur
dol.
dol.
cresc.
cresc.
FIN
poco.


p
dim.
tr
pp en cédant un peu.
Tempo.
p
dim.
poco
sf
D.C
Allegro. ♩=116.
3.me
p
avec gaîté et verve
p
f
f
cresc
p
cresc
f
f
p
cresc.
f
p
cresc.
f