

51

L'ART DE LA FLÛTE.

COURS

complet, théorique et pratique,

pour l'étude de

LA FLÛTE,

suivi d'un appendice

pour la **FLÛTE** en UT

et d'un Traité des sons harmoniques,

*Cet ouvrage est écrit dans des principes aussi simples que nouveaux
et tous propres à développer les dispositions des Elèves.*

DEDIE

au Collège de Pont-Levoy,

et composé par

T. BERBIGUIER

Œuvre posthume 140

Composé par l'Éditeur

couvert 50!

broché 15!

Propriété des Éditions

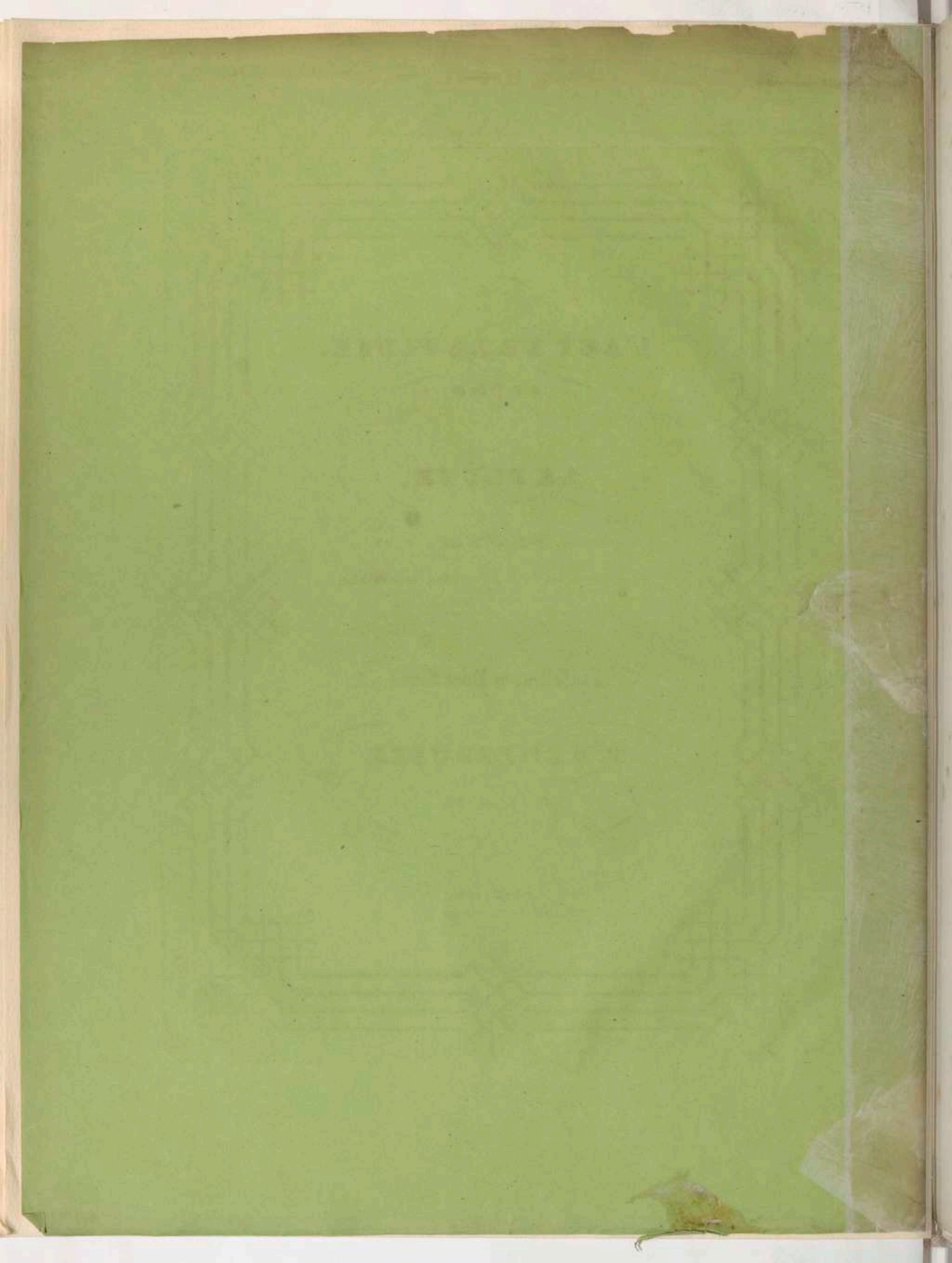
PARIS, AULAGNIER, Éditeur,

Rue de Valenciennes Palais Royal, 9

Liquor, chez Hoffmann

London, chez

V m g
14



L'ART DE LA FLÛTE.

COURS

complet, théorique et pratique,

pour l'Etude de

LA FLÛTE,

suiwi d'un appendice

pour la **FLÛTE** en UT

et d'un Traité des sons harmoniques,

*Ouvrage conçu dans des principes aussi simples que nouveaux
et très propres à développer les dispositions des Elèves.*

DEMIÉ

au Collège de Pont-Neuf,

et composé par

T. BERBIGUIER

Œuvre Posthume 140

Imprimé par A. Bache

Complet 50'

Abregé 15'

Propriété des Editions

PARIS, AULAGNIER, Editeur,

Rue de Valois Palais Royal, 9.

Lepcis, chez Hoffmeister.

Londres, chez

Vm. g. 14

Aulagnier

其

THE HISTORY OF

THE

EMPIRE

OF

CHINA

AND

THE

INDIES

BY

JOHN

BARROW

ESQ.

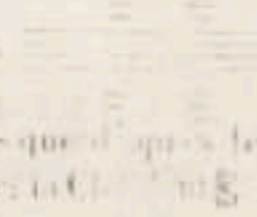
LONDON

1780

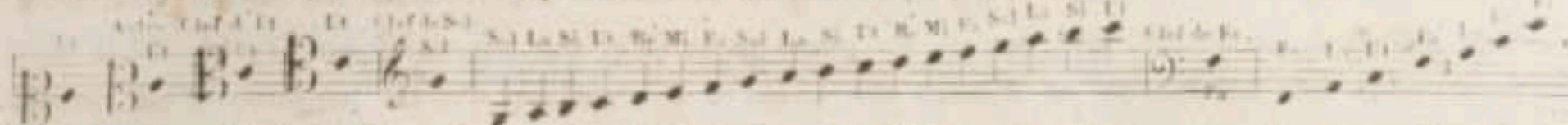
ABRÉGE DES PRINCIPES DE MUSIQUE.

Portée.

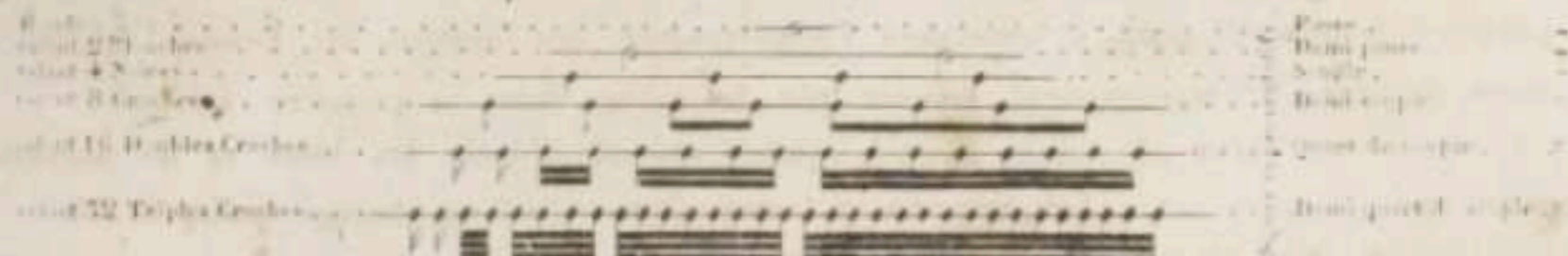
La Musique s'écrit toujours sur cinq lignes dont la réunion s'appelle Portée, comme ces cinq lignes ne suffisent pas, on en ajoute des petites au dessus et au dessous, et c'est sur toutes ces lignes et dans leurs interlignes que se placent les notes.



Il y a sept Notes, qu'on nomme UT, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, mais elles ne prennent leurs noms qu'après le signe qui est au commencement de chaque portée et qu'on appelle Clef. Il y a trois sortes de Clef, savoir: la Clef de Sol, la Clef de Fa, et la Clef de C, qu'on emploie selon la nature des voix ou des Instruments.



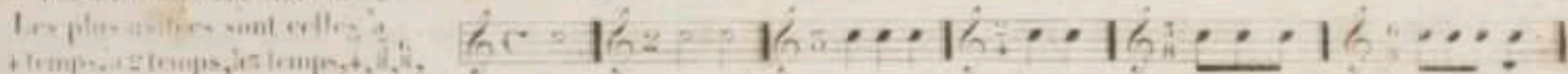
Il y a sept figures de Notes, et autant de représentatifs en silence, le tableau suivant fera connaître leurs noms et leurs valeurs.



Le Point placé après une Note ou un silence l'augmente de moitié de sa valeur, c'est-à-dire qu'il en prolonge la durée. Pour les Notes, après une Ronde il vaut une Blanche, après la Blanche il vaut une Noire, ainsi de suite. Pour les silences, après un souffle il vaut un demi-souffle &c.

La mesure est le partage de la durée des sons en plusieurs parties égales, ces divisions s'appellent Temps, un Temps est toujours une noire ou sa valeur. Pour bien sentir la division des temps de la mesure, on le marque par un mouvement de la main ou du pied, ce qui s'appelle battre la mesure. On se sert de barres pour séparer les mesures.

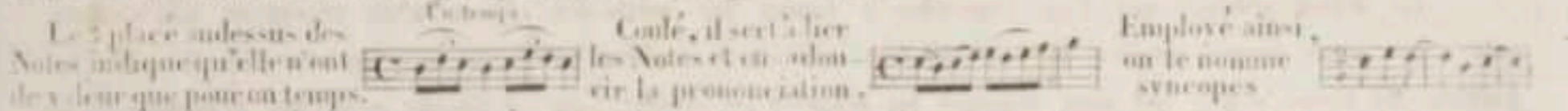
DES DIFFÉRENTES MESURES.



Quand la mesure est composée, c'est-à-dire qu'elle est marquée par deux chiffres, si le chiffre supérieur est pair, elle se bat à deux temps, si il est impair elle se bat toujours à trois temps.

EXPLICATION ESSENTIELLE. Quand une mesure est marquée par deux chiffres, voici une règle générale pour savoir de suite de quoi elle est composée.

Le chiffre supérieur indique la quantité, et l'inférieur la qualité des notes, ainsi quand on dit 4/4 c'est comme si l'on disait 4 quatrièmes d'une ronde ce qui fait évidemment 2 noires dans la mesure, 6/8 est 6 huitièmes par conséquent 3 croches et trois dans chaque temps puisque le chiffre supérieur est pair; si je mets 3/8 c'est trois croches, 3/4 c'est 2 croches, ainsi dans les chiffres inférieurs, 4 signifie noires, 8 signifie croches.



Le DIEZE ♯, le BEMOL ♭, et le BECARRÉ ♮. Le Dieze est un signe qui sert à hausser la Note d'un demi ton, le Bemol à la baisser d'un demi ton, et le Becarré sert à remettre dans son ton naturel la Note haussée par le Dieze ou baissée par le Bemol. Ex.

On veut de démontrer l'usage du ♯ et du ♭ employé accidentellement, mais il y a une autre manière de s'en servir, on les place au commencement des morceaux pour en désigner le ton, alors toutes les Notes qui portent le même nom que le degré ou sont pareilles ces signes en prennent le caractère. Ex.

Il y a tantôt de ♯ et de ♭ que de Notes, ils se posent comme elles sur les lignes et interlignes et ont leurs positions d'après le genre de la Clef. Les ♯ se posent toujours en commençant par le Fa) de quinte en 5^e en montant ou de quarte en 2^e en descendant. Les ♭ (il par le Si) de 4^e en 4^e en montant ou de 3^e en descendant.

Il y a aussi le Double Dieze X ou qui hausse la note d'un ton entier, et le Double Bemol Y qui la baisse d'un ton.

Les sept notes employées diatoniquement forment cinq tons, et deux demi tons, on y a jointe une 8^e note qui est la réunion de la 7^e et de la 8^e ce qui fait l'octave. Les demi tons sont toujours de la tierce à la quarte et de la 6^e à la 7^e.

Les accents ou cadences se marquent ainsi: *acc.* *cad.* Les Reprises: *FF* *Fu* *Da capo* *DC* *Crescendo* *Decrescendo*

Le Bemol ♮, Le Point d'orgue, Le Pédalier, Les 3/4, L.F., F.F., Largo, Andante, Allegro, Allegretto, Adagio, Moderato, Presto, Prestissimo.

NOTE DE L'ÉDITEUR.

L'ART DE LA FLÛTE que nous publions, est l'ouvrage d'un musicien dont l'imagination féconde, le savoir éclatant, sont depuis long-temps reconnus par l'Europe entière. A ces qualités éminentes vient se joindre une expérience de trente ans, pendant lesquels BERBIGUIER a porté toute son attention, sa constante sollicitude sur les difficultés de tous les genres qu'un élève doit rencontrer dans l'étude de la flûte. Ce travail de tous les instants en donnant des leçons à des milliers d'élèves organisés d'une manière différente, a conduit l'habile professeur à connaître le fort et le faible de toutes les méthodes publiées jusqu'à ce jour, à remarquer l'imprévoyance des maîtres, les lacunes laissées dans ces livres destinés à l'enseignement, laissées par lui même dans sa première méthode.

L'ART DE LA FLÛTE est conçu, disposé, conduit, exécuté d'après les idées et les nouvelles connaissances que l'expérience a fait acquérir au compositeur. C'est un ouvrage indispensable pour l'artiste qui possède déjà l'instrument, comme pour l'élève qui veut le travailler; pour l'artiste, BERBIGUIER en a fait un ouvrage didactique précieux par la profondeur des idées qui y sont développées et les observations savantes qui l'ont dictés; pour l'élève, BERBIGUIER a découvert les obstacles, les écueils, il se plaît à donner les moyens de les éviter, de les surmonter. L'ART DE LA FLÛTE était l'oeuvre de prédilection de son auteur, du flûtiste célèbre dont nous déplorons la perte. On l'a trouvé parmi ses nombreux manuscrits, on l'a trouvé terminé dans toutes ses parties, mis au net de sa main, et prêt à être livré à l'impression. nous nous empressons de mettre au jour une aussi précieuse découverte, oeuvre de conscience résumé d'une vie d'artiste si bien remplie, et le complément des travaux de l'illustre maître.

A. Aulagnier.

INTRODUCTION DE L'AUTEUR.

Le défaut général que l'on reproche à toutes les méthodes (nous n'en exceptons pas même celle que nous avons publiée il y a dix-huit ans chez JANET et COTELLE bien qu'elle soit la moins imparfaite de toutes celles qui sont connues en France) ce défaut général disons nous est la prolixité et un ordre de matières qui se prête peu à l'intelligence du commençant et au développement successif de ses facultés. En effet: quelques leçons préparatoires sont-elles franchies, qu'on tombe de suite dans des difficultés qui rebutent autant l'élève qu'elles impatientent le professeur. Trouver un moyen aussi clair que succinct d'obvier aux inconvénients signalés tel était depuis long-temps le sujet de nos méditations. Guidés par une longue et consciencieuse expérience dans cette partie de l'enseignement, convaincus de la bonté et de l'utilité de notre méthode, c'est avec la plus entière confiance que nous nous sommes décidés à publier cet ouvrage, basé en partie sur des principes tout-à-fait nouveaux à nous autres français, tant par la manière dont ils sont présentés que par l'ordre que nous avons adopté pour leur classement.

Notre but a été de faciliter à l'élève les moyens de vaincre sans trop de peine et de dégoût, les commencements toujours arides toujours pénibles, qui trop souvent éloignent l'amateur d'une étude dont il faisait ses délices par avance. Heureux si nous avons atteint le but que nous nous sommes proposés.

Cet ouvrage étant gradué et spécialement disposé pour donner des leçons, le Professeur doit commencer l'Élève à la page 16. et suivre pas à pas jusqu'à la fin, sans s'écarter de la route que nous avons tracée.

Malgré l'obstination déraisonnable de quelques esprits faux, la Flûte n'en a pas moins atteint en France, un degré de perfection, tel, qu'on peut hardiment la placer au premier rang des instrumens les plus riches en moyens; mais pour cela il a fallu s'affranchir de la servitude de certains préjugés, qui consistaient à croire et à enseigner que le mécanisme des petites clefs, que la sonorité du genre grave, que l'exercice de l'articulation vulgairement appelée double coup de langue, et autres moyens de perfectionnement, étaient tout au moins inutiles, s'il n'étaient nuisibles. On a bien pu par quelques raisonnemens spécieux, en imposer à la simplicité obéissante d'un élève; mais aussi, on a dû s'attendre à être blâmé par toute l'Europe musicale, de même que dans son propre pays, par quiconque n'a pas fait abnégation de tout sens commun.

D'après ce qu'on vient de lire, il sera aisé de reconnaître notre opinion sur les moyens à employer pour parvenir à une exécution parfaite, d'accord avec toutes les règles d'une raison éclairée.

La puissance de l'organe dans la voix humaine chantante, est sans contredit la plus forte de toutes les puissances du son; un instrument quelconque doit avoir les mêmes conséquences; il ne faut donc rien négliger pour l'acquérir; bien entendu, qu'elle doit être réglée et dirigée avec art, et ne s'écarter jamais des bornes prescrites par le bon goût. Ainsi, pour ne parler que de la Flûte, s'il ne faut pas ambitieusement, et dans l'intention de tirer un trop fort volume de son, la transformer par là en trompette marine, ou en cornemuse; il ne faut pas non plus la travestir en ridicule et misérable flageolet, par un excès contraire. Ce dernier défaut nous est particulièrement reproché par tous les virtuoses flûtistes européens. Nous prenons sur notre responsabilité d'affirmer cette assertion, qui au reste, n'est malheureusement que trop fondée. Entre ces deux extrêmes il faut prendre un terme moyen, un juste tempérament; toute fois, cherchez à force de soins et d'études, à obtenir un volume de son, large, rond, et moëlleux; vous y parviendrez, non, en plaçant le trou de l'embouchure horizontalement avec les autres six trous des corps inférieurs, mais en l'inclinant en dedans, de manière, à ce que votre lèvre supérieure, couvre en partie ce même trou. Ainsi placé, évertuez vous à soutenir long-temps la même note, l'enfler, la diminuer parcourez vos différentes gammes avec soin; que les doigts se lèvent régulièrement les uns après les autres; que les sons aient entr'eux la plus parfaite égalité et homogénéité. Si vous faites une gamme commencée avec une grande plénitude de son, continuez la de même, ne la déparez pas par une inégalité disparate de sonorité. Dans le cas contraire, ayez également le même soin. Lorsque votre embouchure sera suffisamment assurée, exercez vous aux diverses articulations des coups de langue, d'abord simples, ensuite doubles; ce dernier mobile est de toute nécessité pour aspirer à une haute et brillante exécution, ne négligez aucuns soins pour y parvenir. Vous n'abandonnez cette dernière étude, qu'après vous être bien convaincu que la nature vous en a dénié la faculté. Mais alors, renoncez aussi, à toute esprit de réputation supérieure.

Il nous reste encore à dire un mot sur la Flûte dont nous nous servons. Sans nous prononcer contre la *Flûte à patte d'Ut* bien au contraire, dans notre grande Méthode nous avons déclaré pourtant n'en pas faire usage. Cédant enfin à la raison, et voulant nous mettre à l'unisson de l'Europe flûtiste, nous avons adopté depuis de nombreuses années la *Flûte à patte d'Ut* comme en font foi grand nombre de nos compositions, et surtout nos exercices élémentaires à l'usage de cette même flûte.

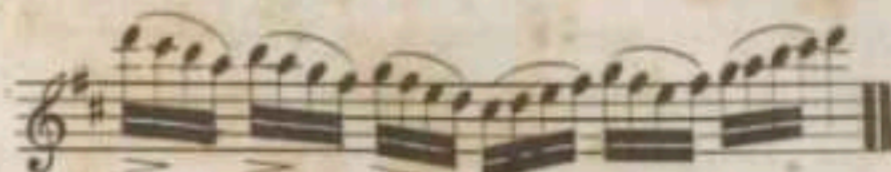
Depuis quelque années, il paraît des Flûtes à patte de *Si*, de *La*, de *Sol*, et même de *Fa* ♯. Malgré le penchant naturel que nous avons pour les améliorations, nous nous faisons un devoir de déclarer, que la *Flûte à patte d'Ut* nous paraît la plus complète, partant, la plus raisonnable, car il faut bien s'arrêter quelque part.

ARTICLE I^{er}

DES DIFFERENTES ARTICULATIONS



tout coulé.

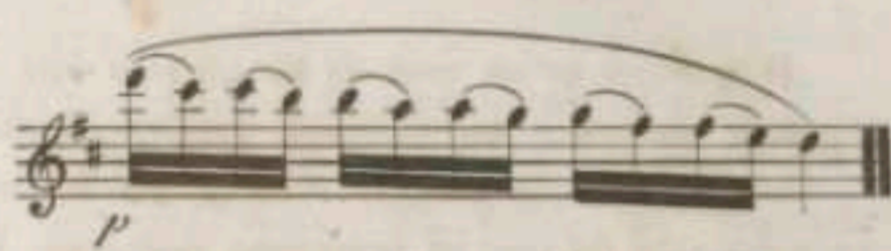


de quatre en quatre.

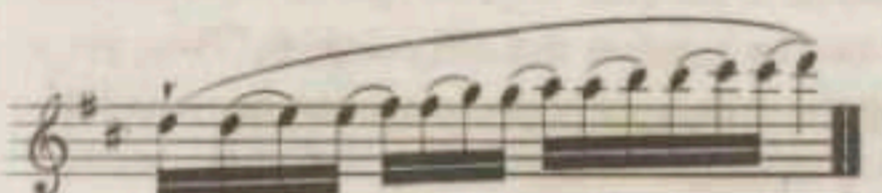


f de deux en deux.

Lorsque le signe qui désigne le coulé de deux en deux n'est pas enfermé par un coulé de toute la mesure on sépare distinctement chaque syllabe.



Dans ce cas il faut ne faire sentir aucune interruption de son pour ainsi dire et passer chaque note bien également. cette manière d'articuler est favorable dans le Piano.



deu, deu, e,

Cette manière d'articuler les deux en deux, a quelque rapport avec la syncope dans le forté il faut saccader chaque 1^{re} note des deux en deux, c'est alors d'un grand effet.



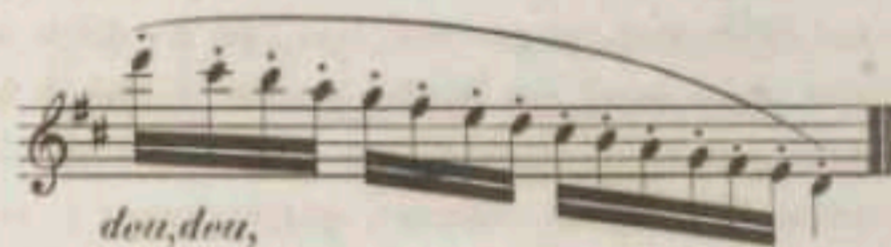
pp deu, deu en, deu, eu,

Passez toutes les notes avec la plus grande égalité.



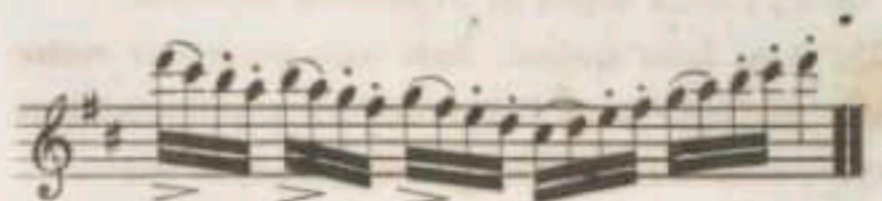
tu, tu, tu, tu,

Détaché sec.

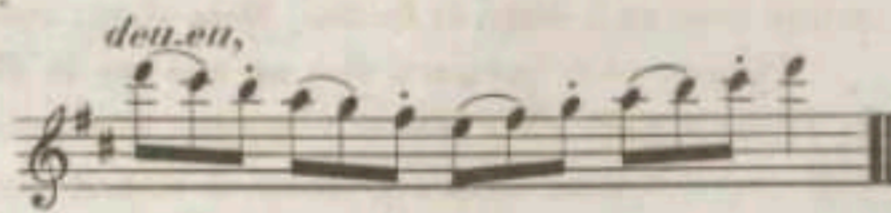


deu, deu,

Détaché Louré et soutenu le grand coulé qui embrasse tout ce trait indique la nature du détaché.

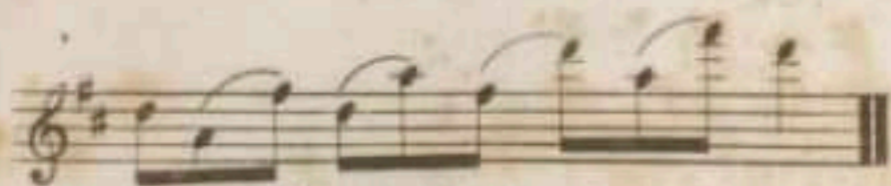


Articulation qui a vieilli dans ce cas néanmoins elle est d'un bon effet et a beaucoup d'énergie.

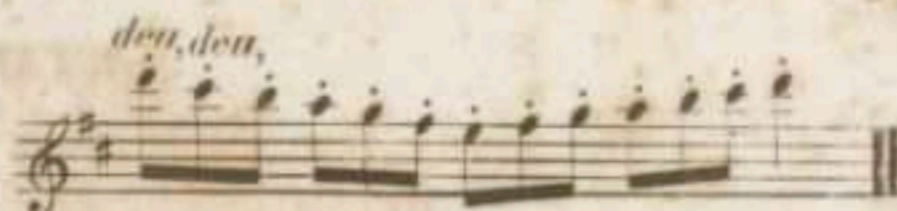


deu, eu,

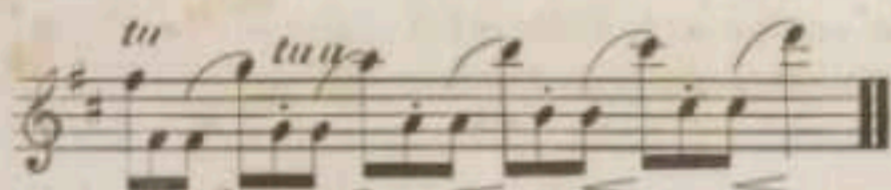
Articulation ordinaire de Triolet.
N^o Cette expression de Triolet vient de ce qu'il faut trois notes par temps; on dit aussi trois pour deux.



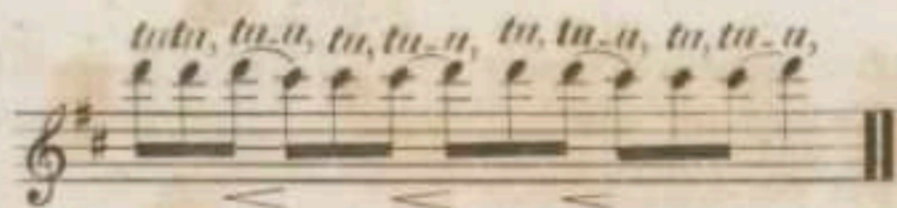
Manière élégante de passer les trioslets, il faut faire en sorte dans l'exécution de faire sentir, sans affectation toutefois, le mouvement le TRIOLET; mais cela intérieurement; faute de cette exécution, on confondrait facilement la mesure à 4 temps avec un $\frac{6}{8}$ il ne faut pas non plus jeter le coulé de la 2^e à la 3^e ainsi de suite comme si c'était une double croche, en un mot il faut conserver l'égalité dans chaque note.



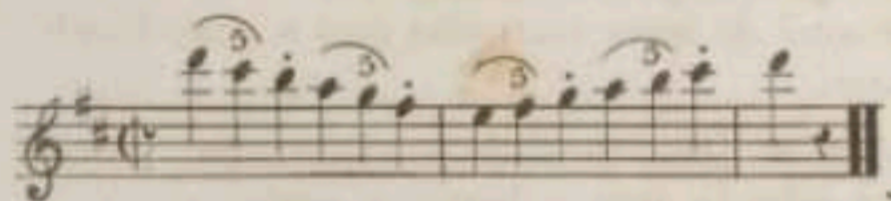
deu, deu,
tout détaché.



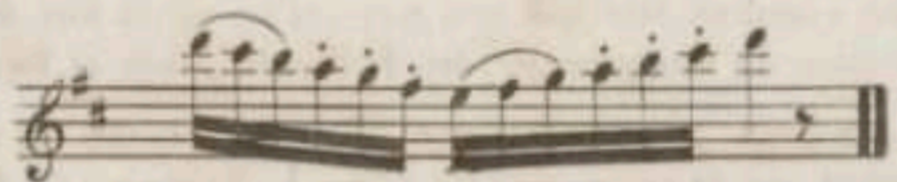
Articulation originale et énergique.



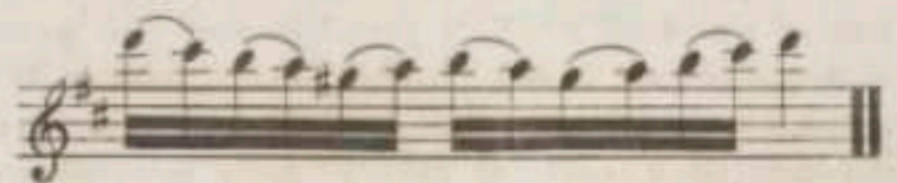
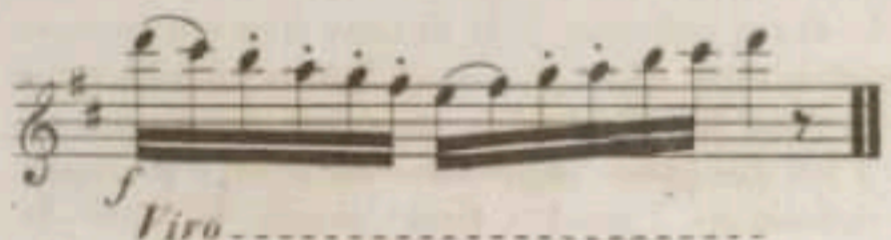
Faites sentir comme dans la précédente avec force et par une espèce de saccade le passage de la 3^e note du temps sur la 1^{re} du temps qui suit:



On note également le triolet de cette manière dans la mesure à 2 temps ou $\frac{6}{8}$, et dans la vitesse.



Articulation pédantesque et peu en usage on y préfère la suivante comme plus énergique.



Le coulé de deux en deux est d'une grande ressource dans cette mesure.



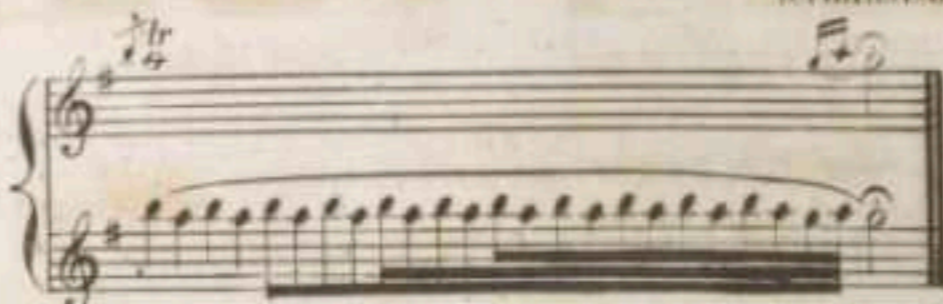
Dans les gammes diatoniques et rapides les doubles croches sortent bien, et font un fort bel effet.

La différence qu'il y a entre les douze notes formant la mesure à $\frac{6}{8}$, et les douze notes TRIOLET formant la mesure à 4 temps, est facile à sentir; dans la première il n'y a que deux sections, tandis que dans l'autre il y en a quatre; chose essentielle à observer pour ne pas confondre les divers mouvements, ou mesures.

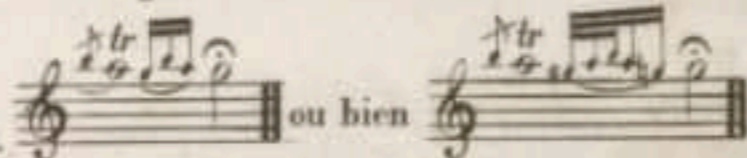
ARTICLE 2^{me}

DU TRILLE.

TERMINAISON.



Quelquefois le Trille se termine par 3 notes.

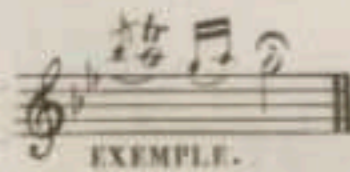


il est des cas où l'on peut clore ou terminer le Trille par quatre notes dans les Mouvements Voyez l'exemple suivant.

Cette manière de terminer n'est pas sans grâce.

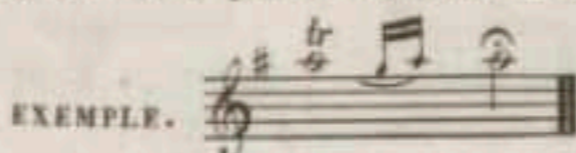


Si le mode est Mineur, le Trille se fait avec le battement alternatif du demi-ton.



Manière d'étudier le Trille: Procédez d'abord, lentement et avec la plus grande égalité, dans les battements alternatifs; augmentez de vitesse, graduellement, évitez toute raideur, dans le mouvement des doigts; il faut au contraire y mettre beaucoup d'élasticité, point de contorsions de poignet, c'est disgracieux, toutefois si le Trille ne pouvait être obtenu par les moyens ordinaires il faudrait bien se résoudre à pêcher contre le principe; car il faut qu'il soit fait lorsqu'un Auteur l'a voulu ainsi: ces cas là néanmoins ne sauraient être que très rares, et on aurait tort de s'autoriser de notre concession pour négliger l'application du vrai principe des Trilles l'aisance et la souplesse.

Lorsque la note de repos après une Trillée se trouve sur le même degré ou pour parler plus clairement sur la même note, on ferme le Trille par le demi ton inférieur pour retourner au repos



Lorsque le Trille final se trouve sur la Sensible du ton, la règle ou l'usage veut qu'on le ferme également par deux notes, la première doit être posée sur le degré inférieur à la distance d'un ton juste, et la deuxième sur le degré même ou est posé le Trille, toutefois cette règle ne saurait être si absolue qu'on ne puisse et qu'on ne doivent l'enfreindre dans certains cas, tant pour la facilité du doigté que pour la satisfaction de l'oreille, la Flûte se prête merveilleusement à ces exceptions impossibles du reste à pratiquer sur la majorité des instruments à vent, et surtout sur les instruments à touches fixées, comme le Piano, la Harpe, l'Orgue &c nous allons émettre notre idée à cet égard en exemples c'est le moyen le plus sur de se faire comprendre à fond.

EXEMPLES.



Nous donnons ci après des Tablatures aussi complètes que possible de tous les cas où l'on pourra altérer la première des deux petites notes par un Dièze ou un double Dièze, cette innovation nous osons l'assurer ne peut qu'être approuvée par les gens de gout, et tôt ou tard devra recevoir son application comme principe sur la Flûte, au reste ce moyen n'est praticable qu'à partir du sol, au dessus de la portée, encore se rencontre-t-il tel cas où la chose n'est pas possible, nous signalerons les uns et les autres de manière à ce qu'on ne puisse s'y tromper, le doigté y sera indiqué. (Voyez les tablatures des Trilles pages 14 et 15)

Le Trille s'emploie non seulement sur des notes longues, mais aussi dans des traits de vitesse, ils sont alors designés par le nom de Mordant ou Trille incomplet attendu que dans la vitesse, on ne saurait ni les préparer ni les résoudre, selon toute la rigueur de la Règle. souvent un seul frolement de doigts, assez imparfait, tient lieu du véritable Trille. (nous ne parlons que de La Flûte.)

1^{er} EXEMPLE DU TRILLE OU MORDANT.

On désigne aussi le Trille en cette circonstance par un *tr* au dessus de la note.

N^o: Il faut avoir soins, dans ces genres de traits, de renforcer chaque première note, c'est-à-dire celle sur laquelle se trouve le *tr*.

EXEMPLE 2

Dans l'extrême vitesse ce genre de trait, équivaut pour ainsi dire, aux Trilles du premier Exemple cet effet est aussi léger, qu'il est brillant.

ARTICLE 5^{me}

DU COUP DE LANGUE.

La langue est aux instruments à vent, ce que l'archet, est aux instruments à cordes. c'est avec le secours de ces deux agents également puissants, que l'on parvient à une grande variété d'exécution, à une grande richesse, de son. ils sont pour ainsi dire, l'âme l'un du Violon, l'autre de La Flute. On ne saurait donc prendre trop de soins et de peines, pour surmonter, par un exercice continuel, les obstacles qui semblent, quelquefois s'opposer à la possession de ces riches moyens d'exécution. Pour ne parler que de La Flûte, puisque tel est le but et la fin de cet ouvrage; nous affirmons, que quelque agilité qu'on ait dans les doigts; quelque belle embouchure dont on soit doué on ne sera jamais qu'un exécutant vulgaire sans le puissant secours des diverses manières de se servir du double coup de langue, et conséquemment, on devra désespérer d'arriver à l'appogée de l'exécution, dernier terme en définitif d'une étude constante et opiniâtre. Maintenant quel est le procédé le plus sur c'est ce qui n'est pas aisé à déterminer combien de mêmes résultats obtenus par des moyens contraires! toutefois il y a quelques points sur lesquels on s'accorde en même temps qui consistent à ne pas frapper la langue sur le bord des lèvres ce qui produit un détaché sec et maigre; et qui de plus, nuit singulièrement à la rondeur du son. ainsi que nous l'avons établis dans notre grande méthode, il faut porter légèrement la langue au palais, et la faire agir derrière les dents; en prononçant la syllabe DEU lorsque les sons se succèdent, naturellement, et la syllabe TU ou TEU dans le détaché sec, et nerveux.

EXEMPLES.

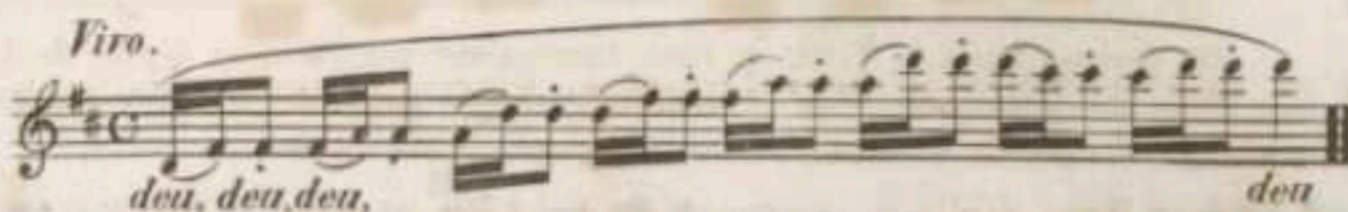
détaché, soutenu et louré. *deu, deu*

détaché, sec. *tu, tu tu*

Il eut été à désirer qu'un signe particulier de pointé (ou signe pour désigner le détaché) eut été adopté, afin de faire disparaître toute équivoque sur l'articulation qui doit être employée savoir, s'il faut prononcer DEU ou TEU ou TU par exemple, le Détaché soutenu par un point rond, comme au premier exemple, et par un point en languette, posé horizontalement comme au deuxième; il faudra même qu'un jour on y arrive; mais comme cela n'est pas encore malheureusement, nous avons toujours eu soin dans nos diverses compositions, lorsque notre intention a été que le détaché fut rond et louré, de mettre une grande liaison au dessus des points comme cela est au premier exemple. cette indication, parle pour ainsi dire aux yeux, car cette liaison qui renferme toutes les notes pointées, dit assez clairement, qu'il ne doit pas exister de discontinuité de son. quant à la deuxième manière il faut en tirer la conséquence contraire.

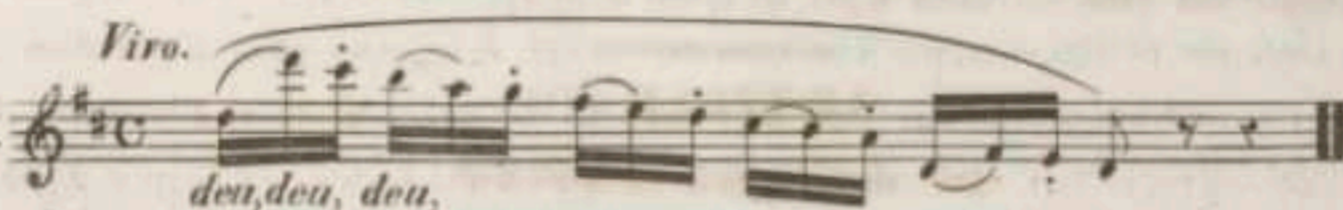
La syllabe *Deu* est non seulement excellente dans la vitesse des doubles croches, mais nous la tenons pour indispensable dans les TRIOLETS. On peut espérer par une étude aussi soignée qu'assidue d'obtenir la plus grande vitesse avec cette articulation comme dans les traits suivants, effet qu'on ne pourrait obtenir en prononçant *Teu, Teu, ou Tu-Tu*; ou si on y parvient par ce dernier moyen il en résulte de la sécheresse et de la dureté.

Vivo.

EXEMPLE 1. 

Pour que cette articulation soit bien nette il faut avoir soin de passer toutes les notes avec la plus grande égalité et sans effort surtout.

Vivo.

EXEMPLE 2. 

Effet impossible à obtenir avec le coup de langue sur le bord des lèvres et en prononçant:

Vivo.



En définitive le *Tu, Tu Tu* est de mauvais goût dans le TRIOLET comme sec et dur il faut donc prononcer *Deu - eu Deu, deu* en reployant légèrement la langue derrière les dents et effleurant le palais.

Outre les articulations ordinaires comme ci-dessus il existe encore celles désignées sous la dénomination de DOUBLE COUP DE LANGUE on est peu d'accord sur la manière de l'articuler. Toutefois le moyen que nous indiquons dans cet ouvrage nous paraît efficace. à cet égard presque tout ceux de nos élèves qui l'ont employé ont réussi à obtenir cette singulière et si brillante articulation. Nous avons observé cependant qu'il existe des organisations de langue tellement rebelles que quelque soin que nous ayons pris de quelque peine que se soient données certains élèves jamais il n'a été possible d'arriver à un résultat satisfaisant. Par exemple les sujets qui ont cet organe (la langue) un peu trop développé ou un peu trop charnu, ce qui leur donne une prononciation embarrassée, réussissent difficilement, néanmoins ils ne doivent pas se rebuter pour cela, car quels obstacles ne surmonte-t-on pas par un travail assidu et bien dirigé?....

Cette articulation se nomme sans doute DOUBLE COUP DE LANGUE parcequ'en effet chaque attaque de la langue au palais en prononçant la syllabe voulue, produit deux notes la 1^{re} par l'attaque la 2^{me} par une espèce de ricochet produit par l'énergie de la langue mise en vibration par ce moyen. C'est sans doute ce phénomène physique qui a valu à l'articulation en question la dénomination sous laquelle elle est connue. On conçoit en effet que cet agent ou organe n'ayant à frapper réellement le palais que de deux en deux notes il y ait économie de force, et qu'on soit à même par ce moyen d'articuler de suite et sans fatigue une quantité prodigieuse de notes nettement rendues. On ne saurait donc trop prendre de soins pour arriver à la possession d'une exécution facile aussi puissante, et d'une si haute importance. On trouvera tous les développements nécessaires à ce sujet, page 79 de cet ouvrage.

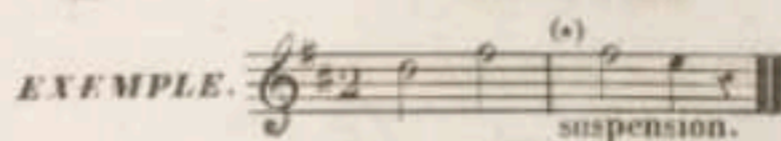
ARTICLE 4^{ème}
DE LA RESPIRATION.

C'eût été un grand service à rendre à l'art et à l'exécution particulièrement, que d'avoir adopté, et fixé, une ponctuation pour déterminer le sens de la phrase et du discours musical: en effet, quel moyen prendre pour expliquer clairement ce point? si on se sert des expressions, de DEMI CADENCE, de CADENCE PARFAITE, de MEMBRE de PHRASE, de PERIODES &c; l'élève, qui n'aura appris que la musique vocale, totalement étranger aux termes techniques, adoptés dans l'étude de l'harmonie et de la composition, pourrait-il vous comprendre? toutefois il est pourtant indispensable, qu'il sache respirer à propos, pour ne pas jeter la confusion, et défigurer, par son ignorance à cet égard, une pièce d'exécution quelconque. Nous pensons donc que les meilleurs raisonnements sur ce point sont des exemples; et si l'habitude d'une lecture assidue donne, en littérature, le tact nécessaire pour bien faire sentir toutes les parties du discours; de même un grand exercice musical, doit avoir pareilles conséquences; ce qui est pour ainsi dire impossible à faire sentir par le seul raisonnement, l'habitude et les conseils du maître donnés à propos le feront.

Qu'on nous permette encore une petite digression, avant de passer aux exemples. Il est bien évident que ces différentes règles de respiration ne peuvent être appliquées qu'à l'élève qui possède déjà une certaine facilité d'exécution; car pour celui qui porte pour la première fois la Flûte contre ses lèvres, la chose serait de toute impossibilité. Il faut d'abord faire raisonner l'instrument: à cet effet il sera presque toujours obligé de reprendre haleine à chaque SON qu'il obtiendra, seulement, il faudra apporter une extrême attention à ce que l'air ne soit pas poussé par ROUFFÈES, on n'obtiendrait rien de bon par ce moyen, et on s'abîmerait la santé. L'air doit être comprimé et pour ainsi dire en réserve dans le Larynx, il n'en doit sortir que la quantité nécessaire et en très petit volume pour constituer le SON. L'élève donc dans les commencements attaquera chaque note par un coup de langue; mais on devra avoir soin de la lui faire prolonger le plus possible il reprendra sa respiration à chacune de ces notes car d'après des expériences répétées sur toutes sortes de capacités nous avons acquis la certitude qu'un commençant ne saurait soutenir quatre temps dans un mouvement ordinaire, c'est déjà beaucoup qu'il en soutienne deux. Néanmoins après un certain laps de temps selon l'intelligence plus ou moins développée de l'élève, on tâchera d'obtenir de lui qu'il soutienne la RONDE. peu-à-peu l'élève acquérant de l'habitude par un exercice journalier, apprendra à modérer son souffle de manière à prolonger le son à volonté et à se soumettre à la règle. A défaut de raisonnements assez positifs assez clairs pour désigner les différents cas de respiration, nous allons comme il a été dit plus haut donner des exemples. il serait superflu de dire ici qu'on ne doit pas respirer au milieu d'une note. Ce point est absolu.

Nota. On a quelques exemples de certains signes de ponctuation: la Virgule, et le Point et Virgule. Ce n'est là qu'un commencement espérons qu'un système complet sera adopté un jour, la raison le reclame.

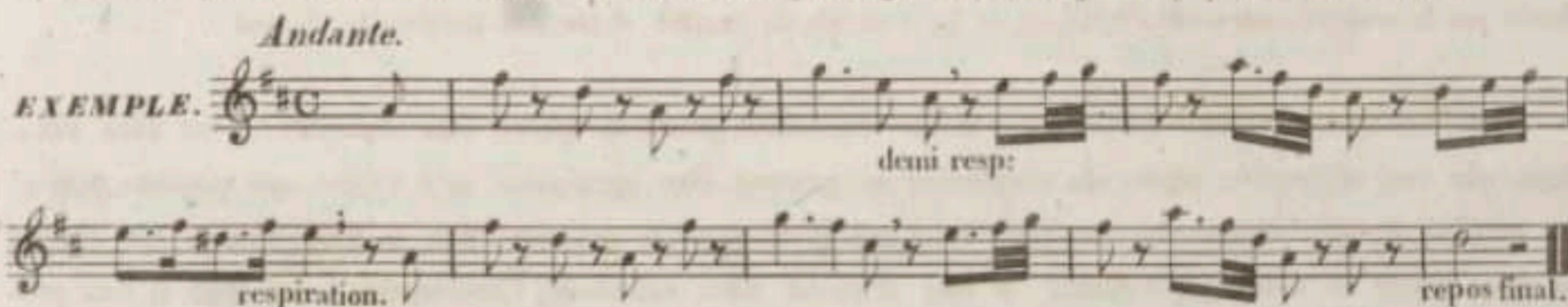
DE LA SUSPENSION.



(*) On ne doit point reprendre la respiration entre la pénultième et la dernière note, ce serait intolérable: d'ailleurs le coulé qui unit les deux notes, le dit assez: toutefois ce coulé, pourrait avoir été négligé, ou par le copiste ou par le graveur; alors c'est à l'intelligence, du maître ou de l'élève, à y suppléer.

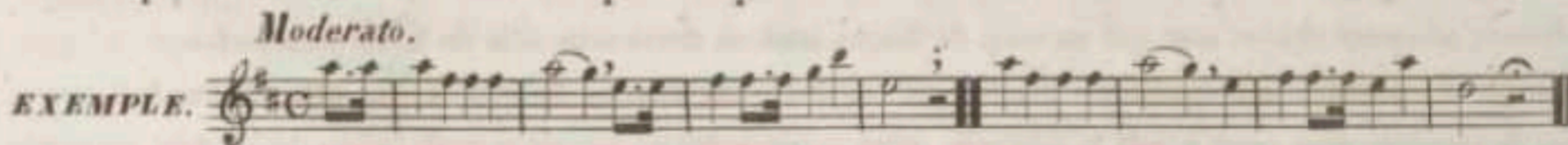
DE LA PHRASE.

La Phrase musicale est pour l'ordinaire de huit mesures, quelquefois plus, ce qui est rare, et aussi quelquefois moins. Elle marche par membre, en nombre pair de deux en deux. On pourrait la ponctuer de la manière suivante: virgule, après le troisième temps; point et virgule, après également le troisième temps de la quatrième; pour la sixième, virgule, également, et point (.) à la huitième.



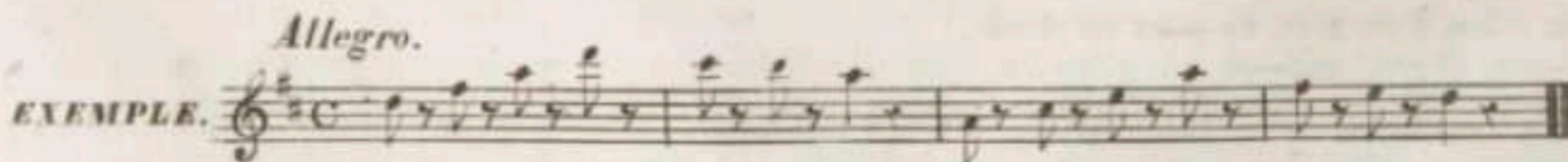
La demi-respiration devrait être désignée par une simple virgule, et une virgule et point, pour la respiration entière. C'est ce que nous adopterons.

Dans la mesure à quatre temps, il existe presque toujours un repos, de deux en deux mesures: on doit profiter de cette circonstance pour respirer.



La même observation s'applique à la mesure à $\frac{2}{4}$ (deux-quatre) à 3 temps, à $\frac{6}{8}$ (six-huit).

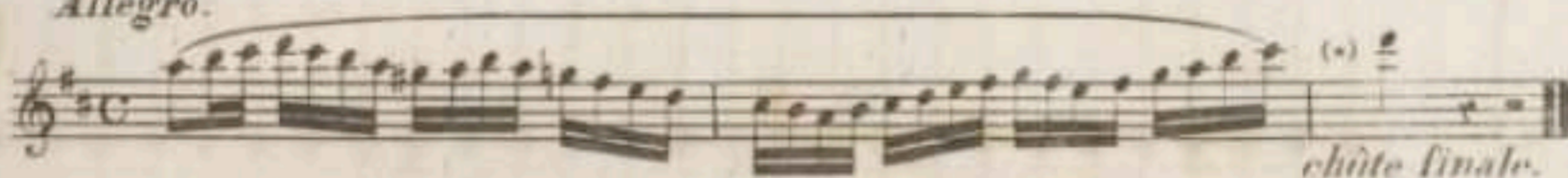
Quelquefois on rencontre des passages, où chaque note est séparée par un demi-soupir, ou un quart de soupir; ce serait un grand vice, que prétendre reprendre haleine après chacune de ces notes, outre que la chose deviendrait impossible, pour le peu que le mouvement fut vif.



Il est bien évident qu'il ne faut reprendre sa respiration qu'après le troisième temps de la dernière mesure, et de la quatrième.

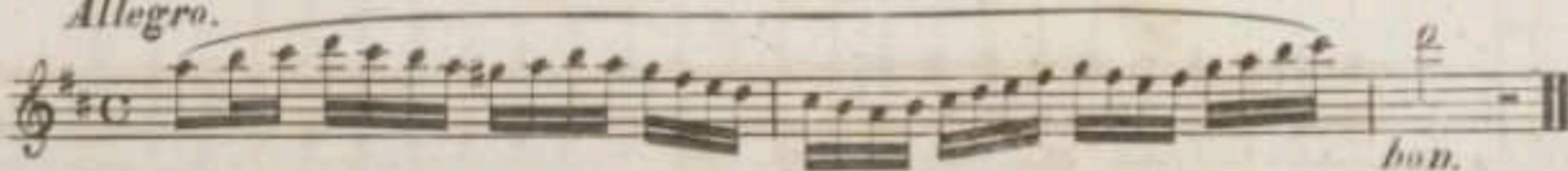
Dans un trait de doubles croches à quatre temps, il est d'ordinaire, qu'on reprend sa respiration toutes les deux mesures, excepté que ce soit dans un mouvement tellement vif, que la durée des quatre mesures n'équivale qu'aux 2 d'un mouvement ordinaire. Par exemple il ne faut jamais respirer, entre la dernière note d'une mesure et la première de celle qui suit.

Allegro.

EXEMPLE. 

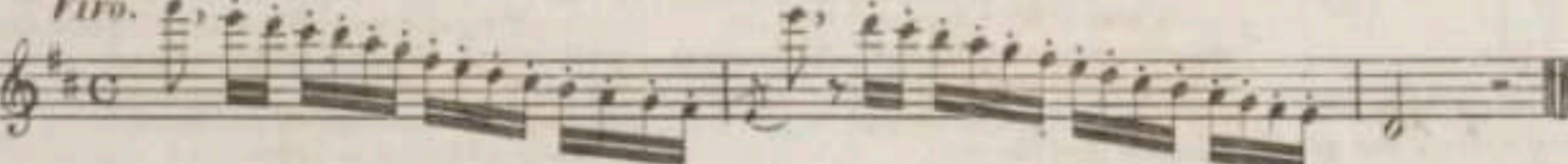
(*) Mauvais, en ce qu'il ne faut jamais respirer avant la chute finale.

Allegro.

Le même. 


Lorsqu'un trait en doubles croches commence par une simple croche, comme le précédent, on pourrait respirer après la première note. C'est même quelquefois essentiel; par exemple dans les gammes diatoniques, de la nature de la suivante. à proprement parler cependant ce serait là que des DEMI RESPIRATIONS

Vivo.

EXEMPLE. 

Quand un trait est couronné par une longue note TRILLÉE il faut toujours s'arranger de manière à ce que le TRIL ne soit pas séparé de la dernière note de la mesure précédente.

Vivo.

EXEMPLE. 

Nous ne multiplierons pas davantage les exemples, ce qui pourrait être infini; l'essentiel, nous le pensons du moins est contenu dans ceux qu'on vient d'avoir sous les yeux.

En Résumé:

- ne pas respirer au milieu d'une note pour ne pas interrompre la valeur;
- ne pas respirer, entre deux notes unies par un coulé;
- ne pas respirer, entre la dernière note d'une mesure et la première de celle qui suit; mais immédiatement après au contraire, lorsque cette note termine le sens du trait, &c. &c.

Quelquefois les compositeurs n'ayant pas égard aux facultés pneumatiques de l'exécutant, unissent en TENCES beaucoup plus de notes qu'on n'en pourrait faire sans reprendre haleine; dans ce cas là, c'est à l'exécutant à parer de lui-même à cet inconvénient, mais dans la musique solo ou chantante, ce cas se rencontre bien rarement.

ÉCHELLE COMPLETE.

de toute l'étendue de la FLÛTE à Patte d'UT.
avec différents exemples de doigts.

MAIN GAUCHE. MAIN DROITE.

Ut Ut# Ré Ré# Mi Fa Fa# Sol La# La La# Sib Sib# Ut# ou Si#

1 1 1 1 1 2 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 1 2 1 2 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 5 6

N^o 1. Tous les N^{os} 1 sont les meilleurs doigts et ceux qu'on doit préférer.

le N^o 2 est plus sonore mais un peu haut il ne doit être employé qu'avec une grande réserve.

N^{os} 1 3 et 4 excellents N^o 2 très faible mais indispensable dans certains cas.

N^o 1 bon N^o 2 meilleur.

les N^{os} 1 et 2 sont également bons mais une idée plus haute avec le N^o 2.

N^o 1 excellent on se sert souvent du N^o 2. N^o 2 détestable on peut s'en servir dans certains cas comme dans un ppp.

N^o 1 excellent. N^o 2 misérable on peut parfois en tirer parti dans un ppp.

N^o 1 bon. N^o 2 faible mais utile dans le ritard.

N^o 3 inutile peu favorable. N^o 4 excellent mais avec la patte d'Ut.

SUITE DE LA TABLATURE.

Si# Ut# Ré# Ut# ou Ré# Ré naturel Ré# ou Mi# Mi naturel

1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 8 9 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 1 2 3 4 5

N^o 1 excellent on doit toujours s'en servir les autres N^{os} sont pour des cas exceptionnels.

même observation que pour la précédente note.

N^o 1 le plus naturel et le meilleur.

N^o 4 est le meilleur N^o 7 bon pour les FF^o ainsi que le N^o 5. le N^o 6 sert sur quelques flûtes mais rarement.

N^o 1 meilleur N^o 2 moins utile mais bon.

N^o 1 meilleur N^o 2 pour l'harmonique.

SUITE DE LA TABLATURE.

Ut # ou Ré b --- Ré # --- Ré # ou Mi b --- Mi --- Fa # --- Fa # ou Sol b --- Sol # --- Sol # ou La b --- La # --- La # ou Si b ---

1 2 3 4 5 N° 1 et 2 bons tous les deux. Le 2 ^e dans une note soutenue voudrait mieux.	1 2 1 2 N° 1 est le meilleur. N° 2 n'est qu'à demi harmonique.	1 2 1 2 N° 1 même chère. N° 2 ne doit être employé qu'avec précaution.	1 2 3 4 N° 1 même observation que pour ceux de la 1 ^{re} 8 ^{ve} .	1 2 3 4 5 6 N° 2 meilleur N° 3 en ne doit l'employer que dans les couples diatoniques il est d'une grande ressource pour jouer juste dans les P ^{tes} .	1 2 3 N° 1 est le seul bon les deux autres sont faibles.	1 2 3 4 N° 1 très bon N° 2 faible mais essentiel pour bien des cas N° 3 et 4 bien faibles.	1 2 3 4 5 6 N° 1 est le seul bon les autres ne sont praticables que dans des cas particuliers.	1 2 3 4 5 N° 1 préférable à tous les autres le N° 5 mauvais.
---	---	---	--	---	---	---	---	---

SUITE DE LA TABLATURE.

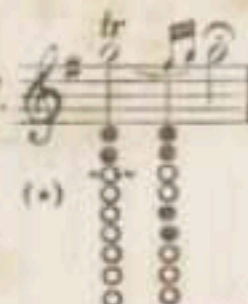
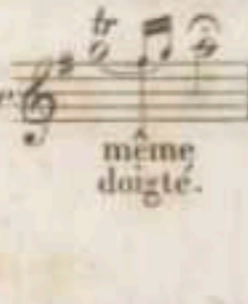
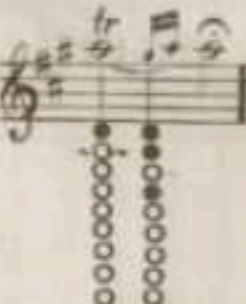

Fa # --- Fa # --- Sol # --- Sol # ou La b --- La # --- Si # ou Fa # --- Si # --- Ut --- Ut # ---

miha.

1 2 3 4 5 6 N° 1 meilleur quoique un peu haut N° 2 bon mais moins sûr.	1 2 3 4 5 6 7 8 9 N° 1 est le plus sûr mais un peu bas avec le N° 2 il vaut mieux. N° 4 bon mais un peu haut.	1 2 3 4 5 6 N° 1 meilleur les autres sont équivoques. le N° 5 sert sur quelques flûtes seulement.	1 2 3 4 5 N° 1 meilleur.	1 2 3 4 N° 1 meilleur. les autres bons en cas de nécessité.	1 2 3 N° 1 est le meilleur.	1 2 3 4 N° 1 et 2 bons.	1 2 3 N° 1 bon.	1 2 possibles tous les deux.
---	--	--	-----------------------------	--	--------------------------------	----------------------------	--------------------	---------------------------------

TABLATURES GÉNÉRALES, D'UNE RÉGLE EXCEPTIONNELLE,

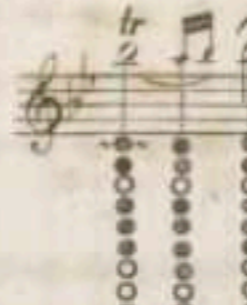
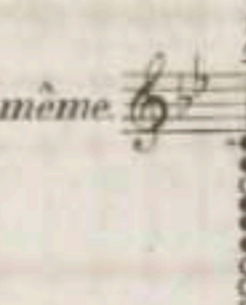
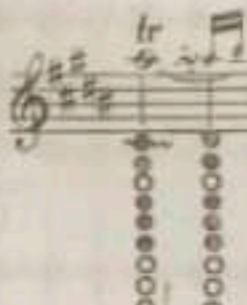
Que nous présentons à l'effet de terminer un TRILLE.

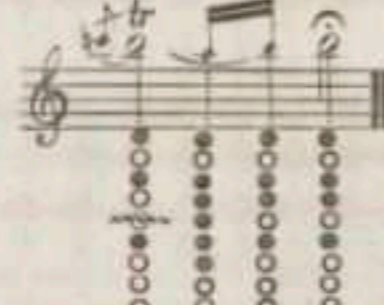
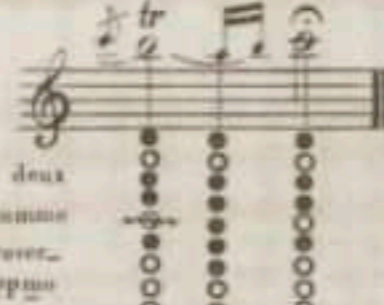
sur le Sol.  sur le même.  sur le La.  sur le même. 

(*)


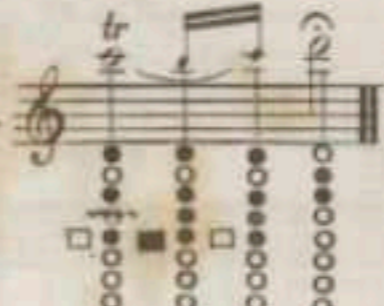
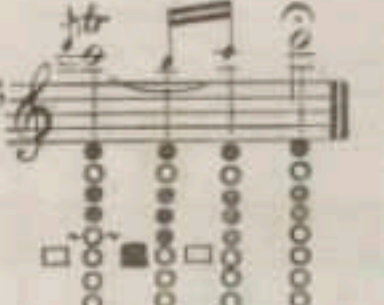
même doigté.




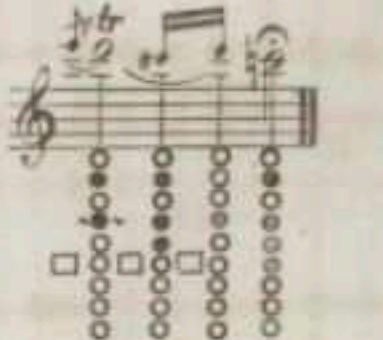
même doigté.

sur le Si b.  sur le même.  la même comme La. 

sur le Si naturel.  sur le même. 

La Trille du SI à l'UT naturel se fait de deux manières avec la clef de SI dans le Fort, et comme il est doigté dans ces deux Tablatures il faut renverser ces deux dernier cas pour les P^m et les PP^m.

sur l'Ut naturel.  sur le même.  Trille mineur, sur le même. 

sur l'Ut #  sur le même.  sur le Ré naturel.  sur le même. 

Il est inutile de dire que le Trille de RE b est absolument le même que celui-ci.

(*)
 NOTA. Nous omettons à dessein dans ces diverses Tablatures, de designer les Clefs qui ne sont pas essentielles aux différents doigtés que nous présentons. Elles sont sensé fermées lorsque le besoin le requiert nous les designons. Ces clefs, toutes celles d'Ut entre la 3^m et la 4^m portée Si b, La b et Fa b, les deux premiers trous en montant, désignent les deux clefs de la Patte en Ut, ils doivent être comme non avenue si on n'a pas cette Patte.

sur le Re # sur le même. sur le même.

sur le Mi cadence majeur. sur le même cadence mineur. sur le Mi naturel. sur le même.

Cette altération du Re # étant un peu trop haute, on aura soin de la passer rapidement afin de tranquilliser, Le Mi étant également un peu haut dans ces deux cas on aura soin de le marquer.

sur le Mi avec le Fa # sur le même. sur le Fa naturel trille maj. sur le même trille min.

Celui-ci s'obtient au moyen de l'harmonique et est très bon mais il faut en contracter une grande habitude. Voyez page 75 les tablatures harmoniques.

sur le Fa # ou sur le même mais pour monter sur le Sol.

Ce trille doit se faire avec l'embouchure harmonique il est très bon on pourrait à la rigueur ajouter à ce doigté le doigt du pouce.

sur le Sol avec le La b. sur le même.

Le Trille majeur n'est point connu en France, nous ignorons si on le connaît ailleurs.

Nous terminerons ici les tablatures des Trilles avec leurs terminaisons de semi-tons altérés employés avec adresse et discernement ils peuvent être d'un grand secours. au reste il serait très possible que plusieurs de ces doigtés qui conviennent parfaitement au mécanisme des Flûtes françaises, ne soient d'aucune utilité pour les Flûtes à larges trous comme celles fabriqués en Angleterre &c.

POSITION DE L'ÉLÈVE POUR LA TENUE de la FLÛTE

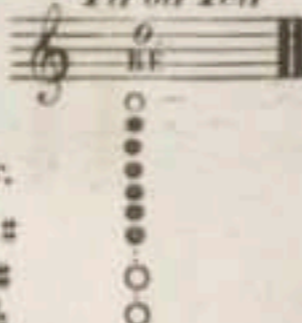
L'élève étant debout, doit avoir la tête haute, le regard, dans la ligne horizontale; le talon du pied gauche, (si c'est un droitier) placé en avant, environ à trois ou quatre pouces. La Flûte doit être posée, presque horizontalement, par ce moyen il y a moins de raideur, moins de prétention, et partant, plus de grâce. Le coude du bras droit, doit presque toucher le corps; l'avant-bras seul doit être élevé de manière à soutenir la Flûte à la hauteur convenable; le bras droit, écarté du corps de manière que l'avant-bras soit à-peu-près à la hauteur du coude. La Flûte doit être posée pour le corps d'en haut entre le pouce et le premier doigt ce pouce ne doit point porter sur la PLAQUE de la petite clef de *Si* \flat il doit avoir le plus de liberté possible. Le contraire est une très mauvaise méthode; cet agent est déjà assez dur, assez peu flexible, sans aller encore le neutraliser en le collant sur l'extrémité de la PLAQUE de cette clef. La main d'en bas doit former à-peu-près ce qu'on nomme vulgairement l'AILLE DE PIGEON le pouce de cette main, un peu penché en arrière, doit être posé audessous, juste au milieu du premier et du second trou. Les deux petits doigts doivent être à leur poste respectif, c'est à dire, élevés, l'un au dessus de la Clef de *Sol* \sharp ou *La* \flat l'autre de la Clef de *Re* \sharp ou *Mi* \flat , les six autres doigts doivent fermer ensemble les six trous ce préliminaire achevé, portez la Flûte aux bords des lèvres appuyée sur le menton, resserrez les lèvres de manière à ne laisser qu'une petite issue au souffle pour s'introduire dans le trou de l'embouchure, comprimez bien ce souffle de manière à ne jamais l'émettre par bouffées vous n'obtiendriez qu'un résultat détestable et de plus vous courriez risque de vous détruire la santé. N'oubliez pas de tourner en dedans le TROU de l'embouchure, comme je l'ai dit ci-devant. faute de cette précaution indispensable, vous tomberiez dans deux inconvénients: le premier est, que vous seriez obligé d'avoir les bras beaucoup trop élevés ce qui est disgracieux; le second, ce qui est beaucoup plus grave, c'est que la qualité de son y perdrait considérablement. On risque faute d'éviter cette mauvaise position de n'avoir jamais une bonne embouchure dans le grave et de n'obtenir dans le haut que des sons durs ou cotoneux, fort souvent, l'un et l'autre, bien que ces deux expressions semblent contradictoires. Posé selon les indications que nous venons de donner, l'élève essayera de faire raisonner l'instrument sur la leçon ci-dessous N^o 1.

LEÇONS PRÉPARATOIRES

à l'effet de faire raisonner l'Instrument

Prononcez *Tu* ou *Teu* selon que l'une ou l'autre de ces syllabes vous offrira plus de facilité.

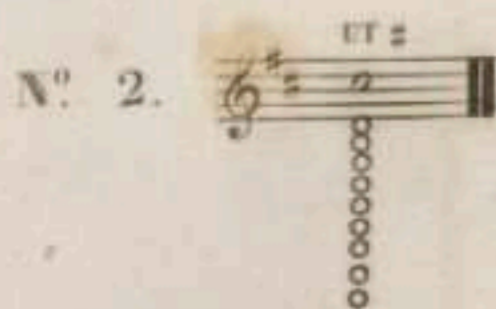
Tu ou Teu

N^o 1.  Si après plusieurs essais multipliés à l'infini on ne parvenait point à obtenir cette note (*Ré*) on essaierait la suivante N^o 2 (*Ut* \sharp .)

Les points noirs indiquent les trous fermés et les zéros ceux qu'il faut ouvrir.

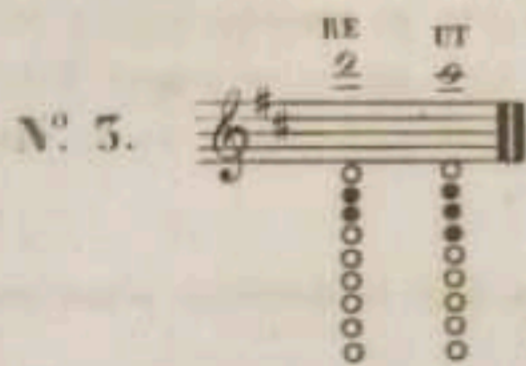
CLEF de *RE* \sharp ● —
 CLEF d'*UT* \sharp ○ —
 CLEF d'*UT* \flat ○ —

Il est sous-entendu que les autres Clefs d'*Ut* \flat à l'octave de *Sol* \sharp et de *Fa* \sharp doivent rester fermées. Elles ne sont point indiquées ici, pour éviter la confusion des signes. Aussi dans tous les doigts, des différentes NOTES, et des gammes qui vont suivre, elles ne sont aucunement désignées, attendu que leur emploi y est tout-à-fait inutile.

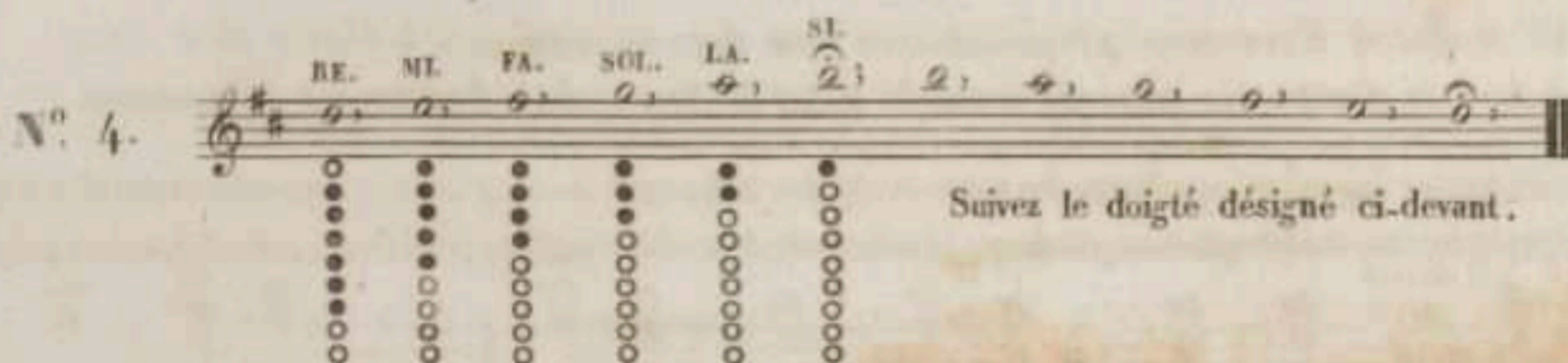


Cette note serait pourtant moins mal aisée à faire sonner, si on bouchait les trois trous d'en bas. On peut en faire l'essai : il faut mettre un peu de force pour qu'il ne soit pas un peu bas.

Quelquefois, des lèvres rebelles se refusent (dans le principe s'entend) à l'obtention de ces deux notes: *Re* et *Ut #*; dans ce cas, on doit tenter les notes aiguës du troisième Régistre, telles que le *Re* et l'*Ut #*, dont le doigté est si aisé.

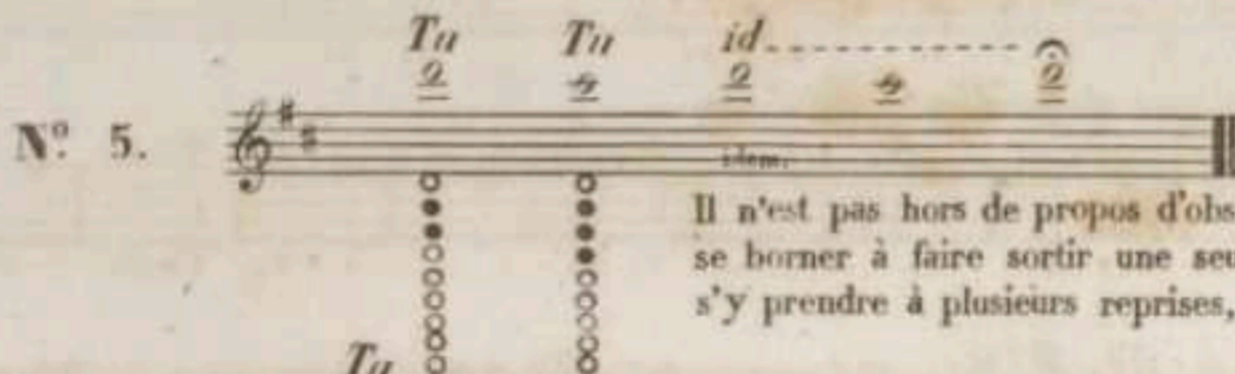


Il faut avoir soin, pour obtenir ces deux notes, de pincer un peu plus les lèvres, et de souffler un peu plus fort. Toutefois, il est plus naturel de présumer qu'on obtiendra plus aisément le *Re* du MEDIUM. (le premier ci-dessus N^o 1). Une fois cette NOTE ou ce SON (le *Re*) obtenu avec une certaine netteté, on passera à la leçon N^o 4 ci-dessous.

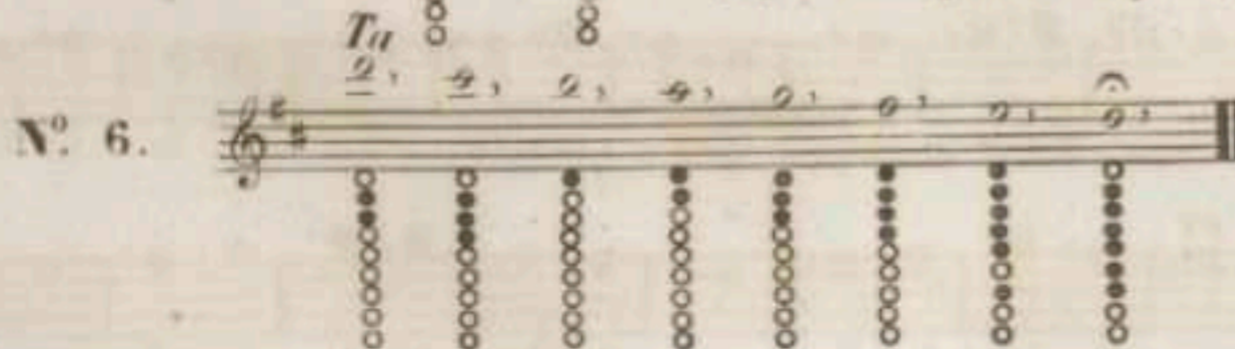


Suivez le doigté désigné ci-devant.

On recommencera cette gamme jusqu'à ce que toutes ces notes sonnent purement et avec assurance. Bien entendu qu'on laissera l'élève respirer après chaque note; les virgules sont là à cet effet.



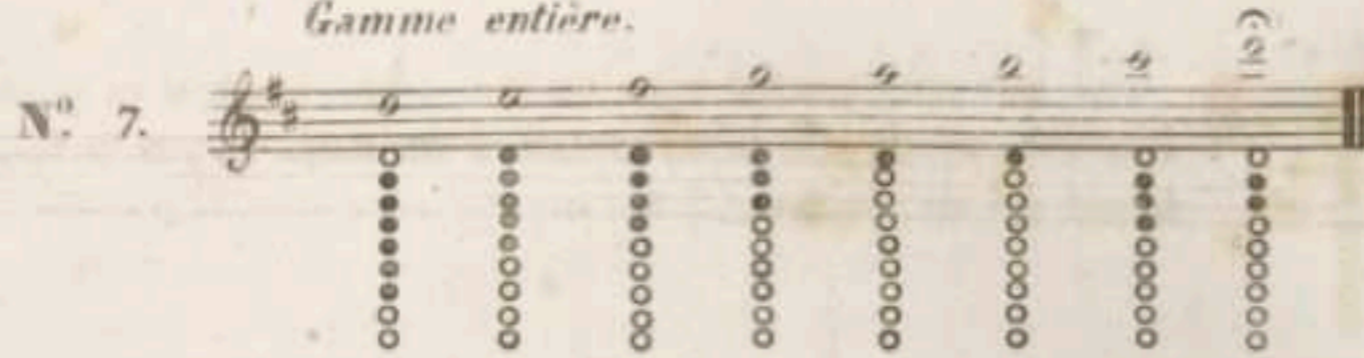
Il n'est pas hors de propos d'observer, qu'il ne faudrait pas se borner à faire sortir une seule fois ces Notes, il faut s'y prendre à plusieurs reprises, et bien s'en assurer.



A la rigueur on pourrait permettre à l'élève de laisser le petit doigt sur la Clef de *Re*, au *Mi* quoique par ce moyen cette dernière note se trouve un peu haut; mais cette note, sans cette ressource, est quelquefois si faible que l'élève a la plus grande peine à la faire sortir: d'ailleurs dans les commencements il faut essayer de toutes de moyens sauf à s'en sevrer un peu plus tard.



Gamme entière.

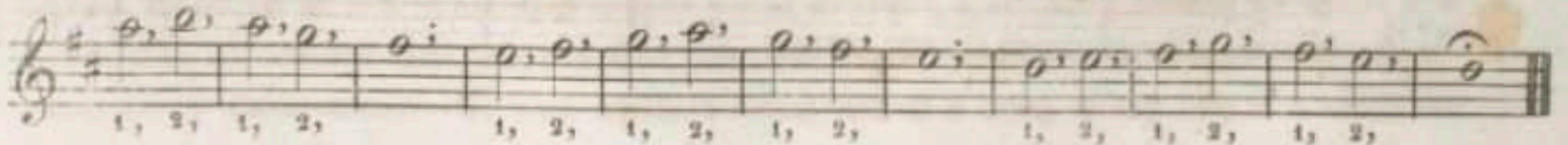
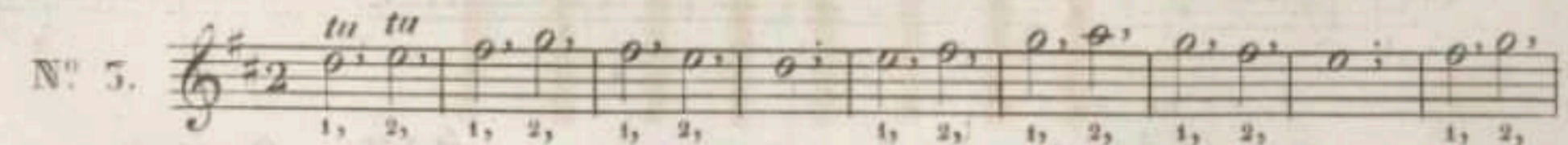
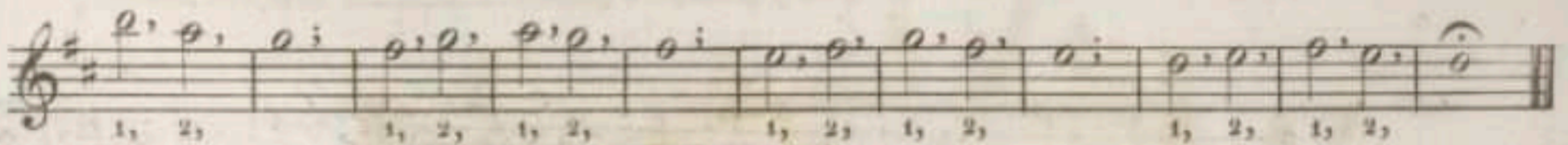
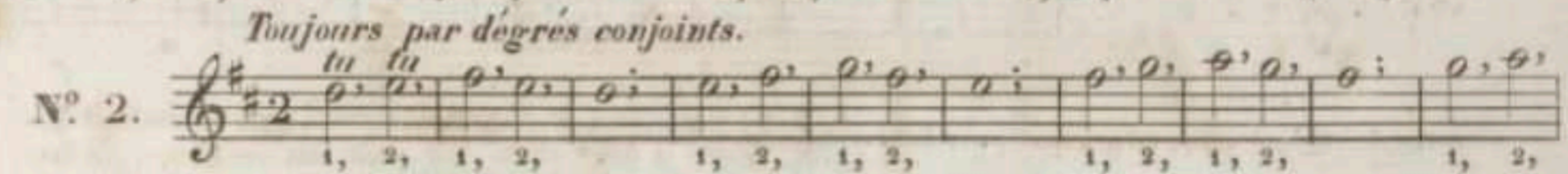
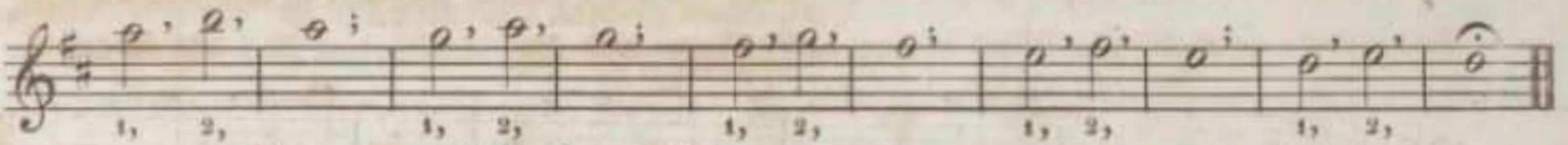
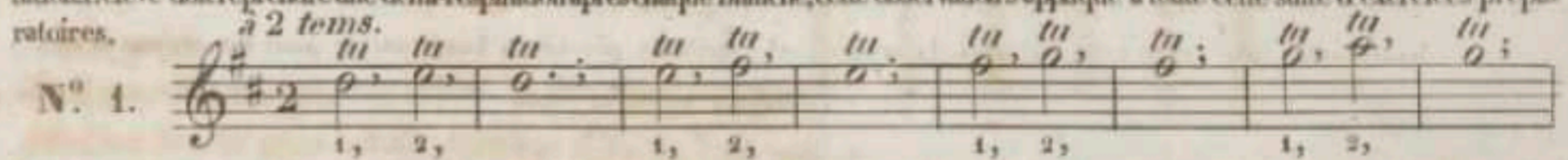


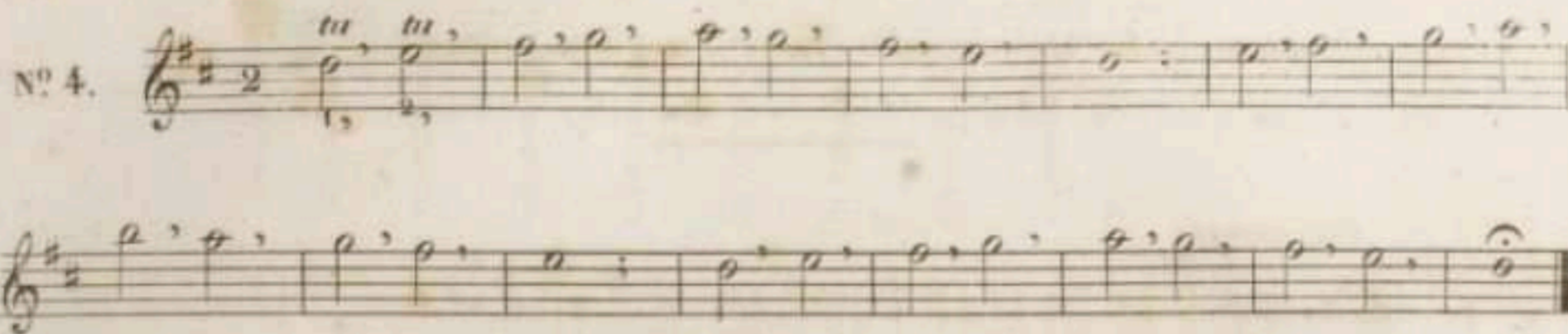
Il faudra pour le moment se borner à n'exiger de l'élève, que les notes comprises dans l'étendue de cette gamme; les notes de la première octave surtout, du *Re* au *Sol*, demandent une plus grande force de muscles des lèvres, et une plus grande dépense de souffle; les moyens de l'élève ne sauraient encore y suffire. Il en est de même pour les notes au dessus du *Re* d'en haut, qu'on ne fait sortir qu'en pinçant fortement les lèvres, pour les commencements bien entendu; car dans la suite on devra les faire sonner sans le moindre effort, si on ne veut pas avoir un son détestable.

Ces leçons exercées avec soin, doivent suffire pour l'obtention du son, dans la deuxième octave, une fois ce résultat obtenu, on passera aux leçons suivantes.

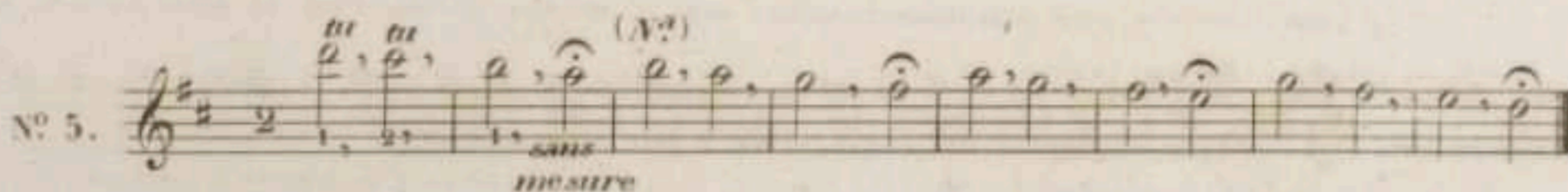
1^{re} Suite d'Exercices préparatoires par degrés conjoints à l'effet tout à la fois d'acquérir plus de fermeté dans le Son et de s'habituer à la mesure.

Les virgules indiquent la respiration ordinaire; les points et virgules indiquent le moment où il faut reprendre une entière respiration. L'élève doit reprendre une demi-respiration après chaque blanche, cette observation s'applique à toute cette suite d'exercices préparatoires.

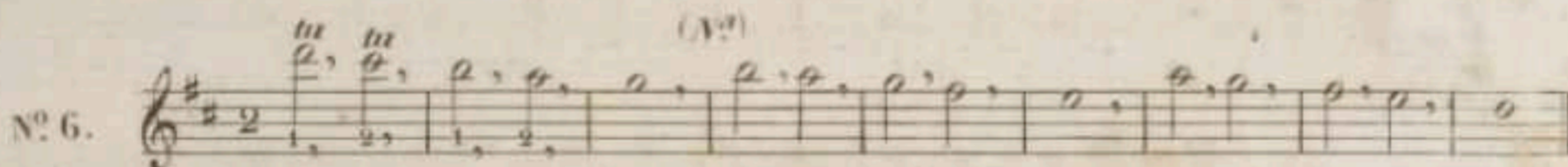


N^o 4. 

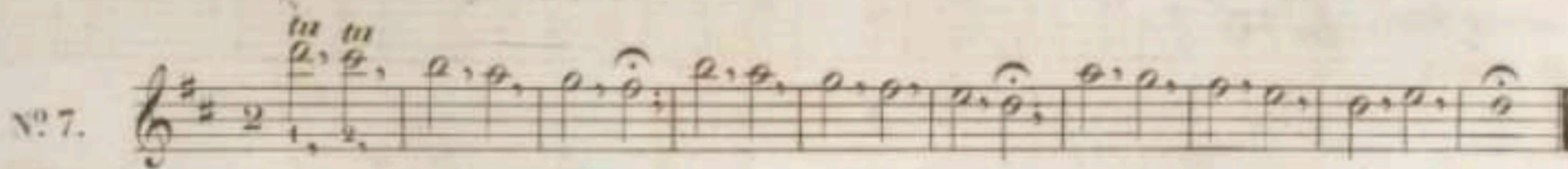
(Nota) Le doigté du *Si* à l'*Ut*, de même que l'embouchure, étant un peu difficile pour un commençant, on interrompera la succession ascendante, par degrés conjoints, pour la succession descendante, également par les mêmes degrés, à partir du *Re*, d'en haut.

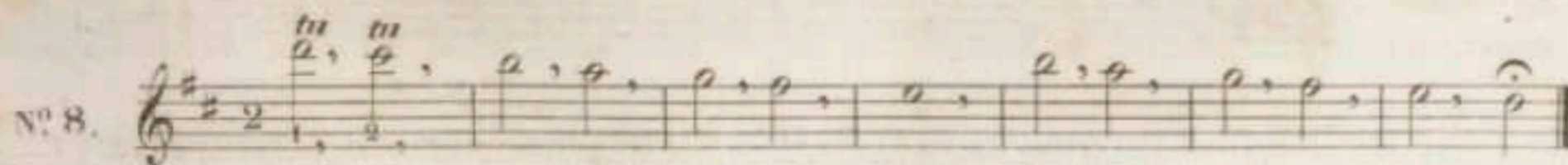
N^o 5. 

(Nota) Ce n'est pas sans dessein que la 3^e mesure, commence par *Si*, au lieu d'*Ut* comme cela aurait dû être, et qu'il y a interruption dans l'ordre de succession régulière, pour faire cet *Ut*, il faudrait renverser le poignet d'en haut; outre que cette note prise à la volée, est toujours pénible à faire sortir pour un commençant.

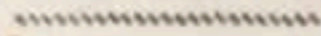
N^o 6. 

(Nota) Même observation que pour la précédente relativement à l'*Ut* ♯

N^o 7. 

N^o 8. 

2^{me} Suite d'Exercices préparatoires par intervalles
depuis celui de seconde jusqu'à celui de l'Octave.



Par seconde.

N^o 1. *tu tu*

Même règle pour la respiration; sans avoir besoin de reproduire le signe(s) dorénavant

La même renversé.

tu tu

Par tierce.

N^o 2. *tu tu tu*

La même renversé.

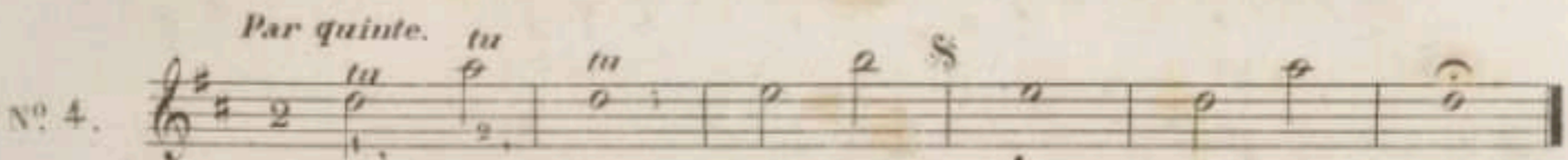
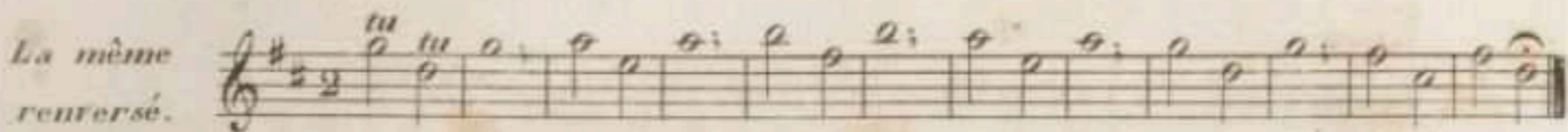
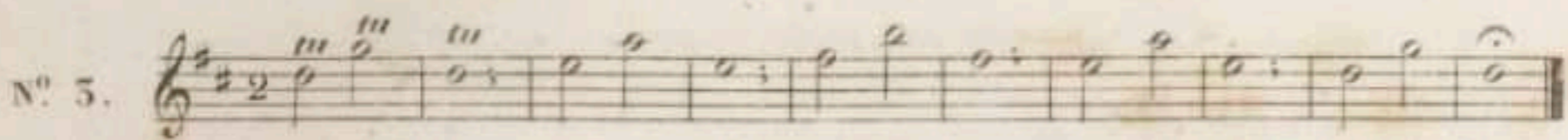
tu tu tu

Autre par succession de tierce.

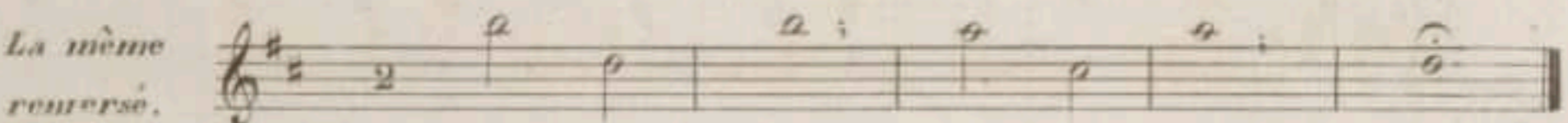
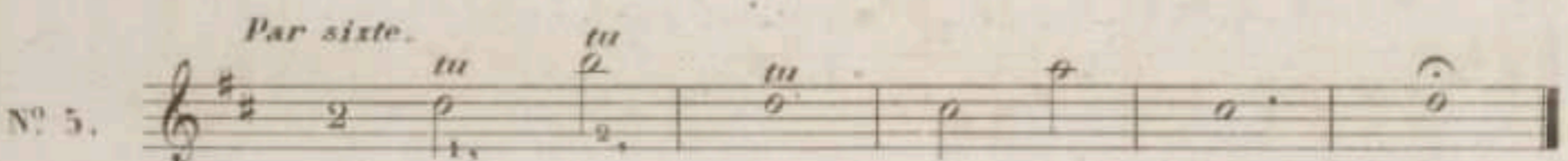
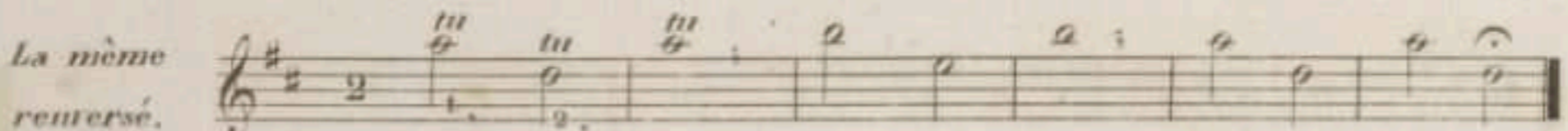
tu tu

La même renversé.

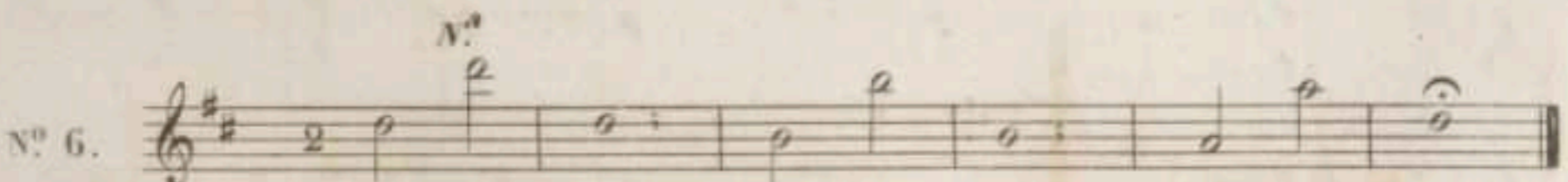
tu tu



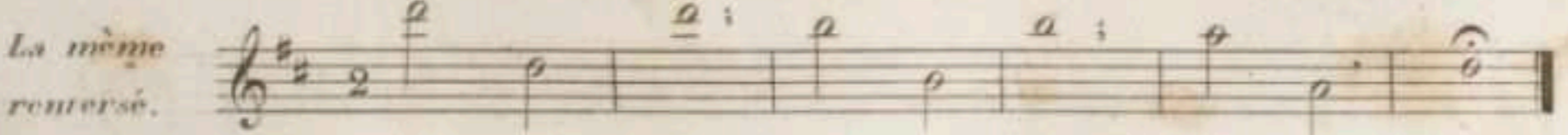
(S) La raison qui nous a fait prescrire l'*Ut* d'en haut, étant toujours la même jusqu'ici, on ne sera pas surpris de ne pas le rencontrer, ce qui abrège singulièrement ces dernières exercices.



(Nota) L'intervalle de 7^{me} étant d'un effet dur et difficile d'embouchure, nous l'omettons. Ces exercices seront terminés par quelques intervalles d'8^{ve}.



(Nota) Pour obtenir plus aisément cette 8^{ve} on aura recours au doigté designé



Ce serait aussi puéril que fastidieux, de prétendre faire parcourir, tous les intervalles, surtout à un commençant nous nous bornerons en conséquence aux seuls exercices établis jusqu'à l'8^{ve} inclusivement?

3^{me} Et dernière suite d'Exercices préparatoires pour le son et la mesure.

N^o 1. *Moderato.*

L'ÉLÈVE. *tu tu tu*

Le MAÎTRE.

N^o 2. *La même avec une Blanche et une noire alternativement.*

tu tu tu suivez.

La même avec 4 noires et deux blanches alternativement.

N° 3.

tu tu tu tu tu tu

La même avec des syncopes

N° 4.

tu tu u, tu u, tu u, tu u, tu u, tu u, tu u, tu u, tu u, tu u,

u, tu u, tu tu u, tu u, tu tu tu, tu u tu u, tu u tu u, tu u tu u, tu u tu u, tu u tu u, tu u tu u,

u, tu u, tu tu u, tu u, tu tu u, tu u, tu tu u, tu u, tu tu u, tu u, tu tu u, tu u, tu tu u, tu u,

A deux quatre, une noire par temps.

N^o 5. *Moderato.*

1,2,1,2,1,2,1,2,1,2,1,2,1,2

N^o 6. *La même avec une Blanche et deux noires alternativement.*

1,2,1,2,1,2,1,2,1,2,1,2,1,2

N^o 7. *La même avec 2 noires.*

tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu

1,2,1,2,1,2,1,2,1,2,1,2,1,2

Nota. On voit aisément que le 2^d tems frappe sur les 2. tems de la noire.

N^o 8.

N^o 9.

De la mesure à 3. tems.

N^o 10.

La même avec une Blanche et une noire.

Avec une noire et une Blanche syncopée.

N^o 11.

tu tu-u tu tu-u tu tu-u tu tu-u *suivrez.*

N^o 12.

Avec 3 noires.

Nota. Cette mesure bat a deux tems.

N^o 15.

La même avec 2 notes pointées.

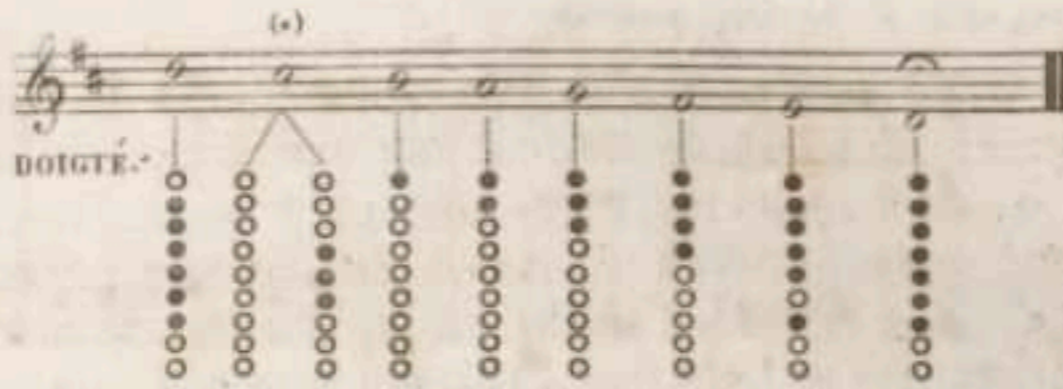
N° 14.

N° 15.

La même avec 6 croches.

N° 16.

(Nota) L' Embouchure, suffisamment affermie dans la 2^{me} Octave, après ces trois suites d'exercices préparatoires, on passera de suite, à l'exercice ci-après, pour l'obtention des notes de la 1^{re} octave.



Nota. Cette deuxième manière de doigter l'Ut# le rend plus ferme il faut avoir soin toutefois de serrer plus fortement le son.

Une fois bien assuré de ces huit notes, on passera au premier exercice de la gamme chromatique, à commencer par le *Re* grave.

MAIN DROITE.

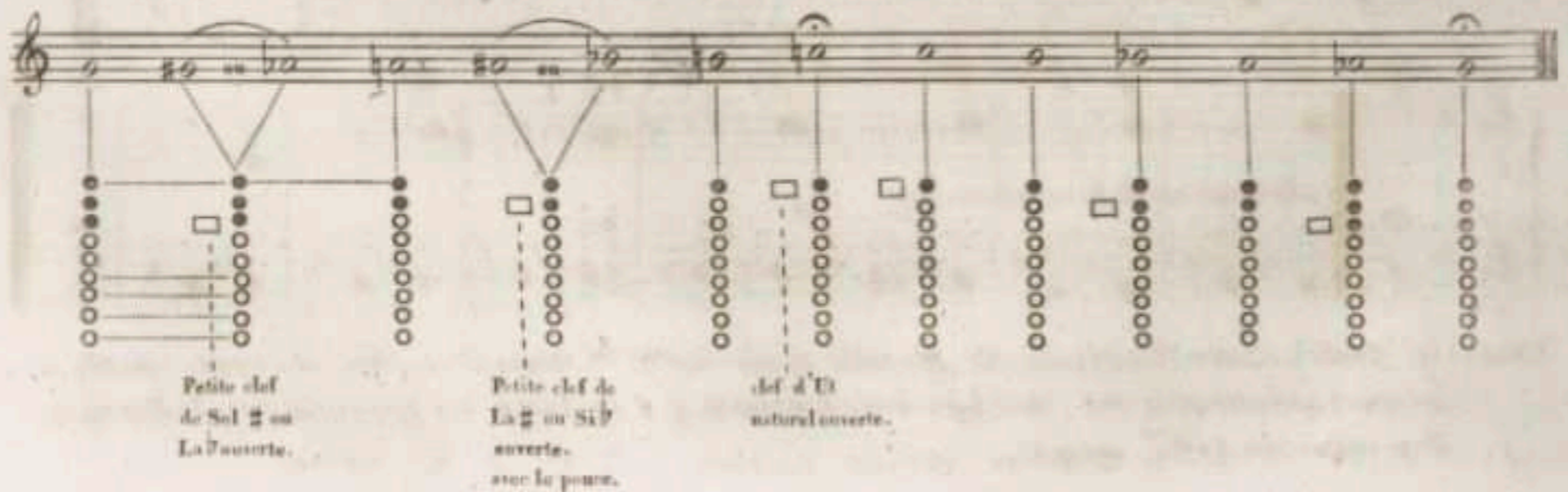
Commencez d'abord par vous assurer le chromatique de cette quinte.



N.B. La clef de *Re* étant ouverte, pour obtenir le *Re* #, on la laissera ainsi ouverte, jusqu'au *Re* du médium, exclusivement, bien entendu. Par ce moyen le MI NATUREL toujours un peu faible, y gagnera du volume et de la sonorité. Isolément prise, cette note, rendue avec la clef ouverte, serait un peu trop haut; mais cette altération est insensible dans une gamme chromatique, dont chaque semi-ton obtenu au moyen des petites clefs, est d'une plénitude qui satisfait complètement l'oreille. Il faut également laisser le doigt sur la clef de *Re* une fois ouverte tant en montant qu'en descendant.

Quand l'élève sera bien assuré du chromatique ci-dessus, le maître aura soin de lui faire exercer la main gauche, par la gamme suivante:

MAIN GAUCHE.

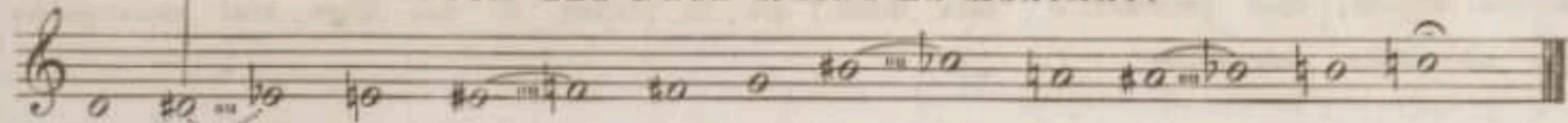


C'est avec dessein bien arrêté, que nous ne faisons pas parcourir un intervalle de QUINTE à cette main. Il faut éviter, autant que possible, dans le principe, de déranger la marche naturelle du doigté. Or, en se bornant d'abord à l'Ut $\frac{1}{2}$, chaque doigt se lève successivement, et pour les TONS, ainsi que pour les DEMI TONS, au moyen de chaque Clef; il n'en serait pas de même, si on voulait atteindre le Re du médium, comme il est aisé de s'en convaincre. On pourrait bien substituer, à ce bel Ut, obtenu au moyen d'une Clef AD-HOC, l'un des deux autres Ut; le premier avec les deux trous du premier corp bouché, (en montant) ou avec celui, doigté comme l'Ut de la deuxième octave; mais le premier est misérable, et le deuxième est presque toujours trop haut; d'ailleurs, pour obtenir ces deux mauvais sons, disparates à l'excès, avec les notes chromatiques au moyen des Clefs, il faudrait tourmenter le poignet de cette main, et c'est ce que nous voulons qu'il évite. Nous dirons, plus tard, dans quel cas on se servira de ce MISÉRABLE UT dans les gammes chromatiques. On s'arrêtera donc à l'Ut $\frac{1}{2}$, comme à l'exemple ci-dessus. L'élève, s'étant assuré de cet exercice comme du précédent; il faudra faire réunir les deux mains comme dans la leçon suivante.

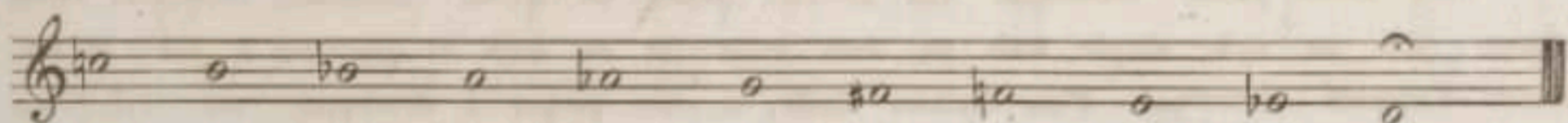
N^o A dater de cette note, laissez la clef de Re ouverte, de même que la clef de Fa naturel, en montant et en descendant; on ne la quittera que pour le Re, bien entendu.

N^o

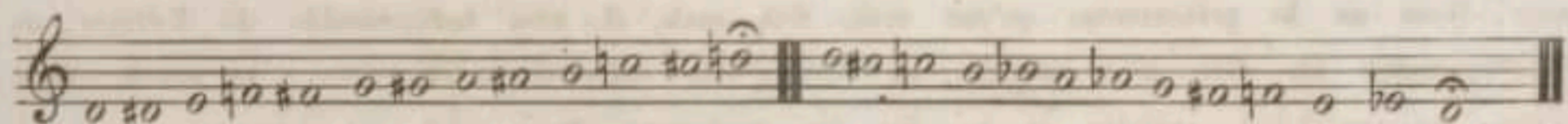
POUR LES DEUX MAINS EN MONTANT.



Il serait superflu de marquer les doigtés. Ce qu'on a eu sous les yeux ci-devant doit suffire.

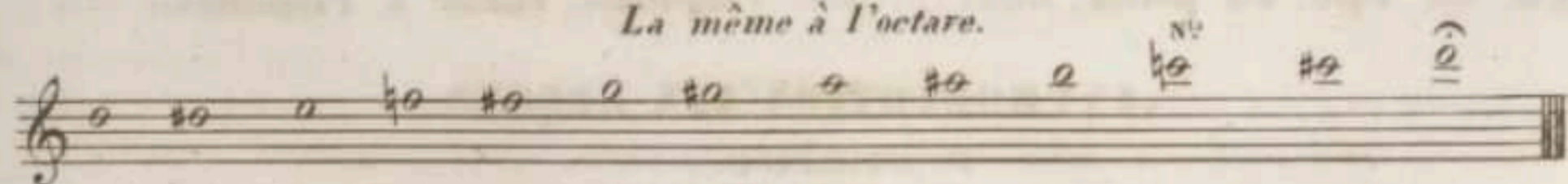


On réitérera la leçon ci-dessus jusqu'à ce qu'on la possède à fond; on passera alors à la suite, qui contient l'octave complète.

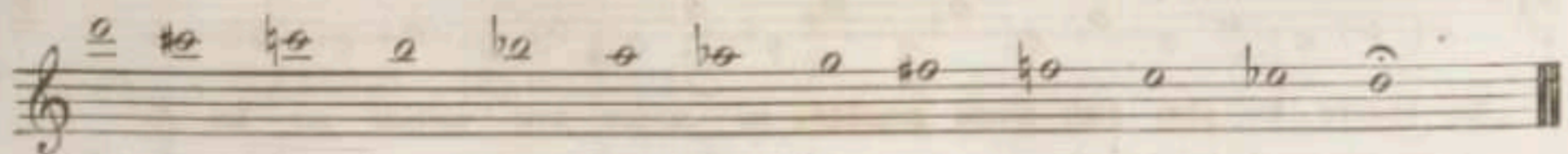


Même observation que pour la précédente; ensuite on exercera cette dernière à l'octave.

La même à l'octave.



La même à l'octave avec l'Ut $\frac{1}{2}$ et le Re de plus.



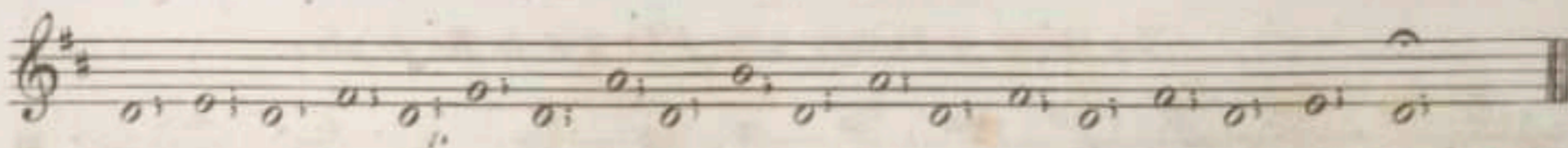
N^o Dans les gammes chromatiques, on ne se servira JAMAIS de la clef, pour faire l'Ut en haut, outre que c'est un assez mauvais SON, le doigté en souffrirait. Il y a quelques cas particuliers cependant, où il est essentiel de s'en servir. Nous donnerons quelques exemples à la fin de cet ouvrage.

On n'exigera pas, pour l'instant, que l'élève monte plus haut; il faut attendre qu'il ait acquis une certaine habitude de doigté, ainsi que de la facilité d'embouchure, pour le faire s'exercer à partir de ce dernier point, jusqu'au notes les plus élevées. Après s'être exercé lentement sur ces gammes, dont il détachera chaque note, l'une après l'autre, l'élève fera en sorte d'en accélérer le mouvement peu-à-peu; à couler d'abord deux ou trois notes ensemble, ensuite davantage, enfin il faut qu'il parvienne, à force d'assiduité, à couler, au moins une octave entière, dans un mouvement pareil à l'Allegro. Il ne se passera pas six mois, sans qu'il parvienne à couler les deux octaves, en montant, et en descendant, sans être obligé de prendre de respiration. Cet exercice est excellent pour donner de l'agilité de l'égalité aux doigts, de même qu'une belle qualité de son. C'est ainsi que nous avons procédé avec les nombreux élèves, qui ont été confiés à nos soins, et presque toujours le succès a surpassé nos espérances, rarement elles ont été trompées entièrement. Nous pouvons dire, avec un certain orgueil, (bien pardonnable sans doute) que la plupart de nos élèves, sont remarquables par une belle embouchure.

Nous allons passer maintenant aux diverses séries de leçons chantantes, composées expressément, dans un style simple, mais ou nous avons fait en sorte, de présenter à l'élève de certaines tournures mélodiques, d'un Rythme facile, et très propre à développer ses facultés musicales, si toutefois il possède le feu sacré. Nous ferons précéder ces leçons, par les divers exercices que nous exigeons de tous nos élèves, à chaque leçon qu'ils prennent de nous. Nous ne le présenterons qu'une seule fois, mais il sera indispensable de l'exiger de l'élève, toutes les fois qu'il prendra sa leçon. Ces exercices, PRÉPARATOIRES A LA LEÇON, sont d'une indispensabilité radicale, je ne dis pas seulement pour celui qui commence, mais, même pour les maîtres, quelque soit d'ailleurs leur talent. C'est assez discourir sur ce point, dont tout esprit, non prévenu, sentira du reste l'importance. Passons à l'application.

INTRODUCTION AUX LEÇONS.

I^r EXERCICE.



On restera, le plus long-temps possible, sur chaque note surtout sur les *Re*.

Cette leçon est précieuse, pour parvenir à acquérir un beau son dans le grave de l'instrument. On ne saurait trop souvent la pratiquer. Chaque note doit être tirée le plus pleinement possible, toutefois sans dureté, mais surtout avec rondeur.

Il faudra bien prendre garde de ne pas faire ces deux notes *La* et *Si* trop haute. l'embouchure des commençants n'a que trop de tendance à cet inconvénient facile au reste à éviter, en ayant soin de resserrer les lèvres dans leurs extrémités et de tourner d'une manière presque insensible l'embouchure un peu en dedans. Assurez-vous bien que la quinte de *Re* et *La* est parfaite de même que la sixte *Re* et *Si*.

On pourrait à la rigueur pousser cet exercice jusqu'à l'octave de *Re* mais il faut réserver cela pour un peu plus tard attendu la dureté et même l'acreté de l'intervalle de septième du *Re* à l'*Ut* \sharp assez difficile à ajuster pour un commençant sans compter encore l'inconvénient de contourner le poignet pour obtenir cette note assez ingrate dans le principe. On passera donc outre, et on attaquera l'exercice chromatique ci-après.

2^{me} EXERCICE.

Laissez le petit doigt sur la clef de *Re* ainsi que le second sur la clef de *Fa* comme il a été dit ci-devant.

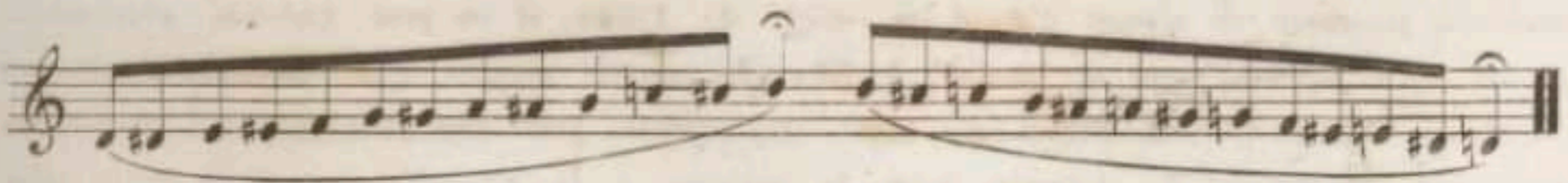
Le doigté de cet *Ut* \natural avec la clef est si naturel, le son en est si fermé, qu'on n'ira pas plus loin pour l'instant, vu que pour faire l'*Ut* \sharp et le *Re*, il faut déranger entièrement les deux poignets.



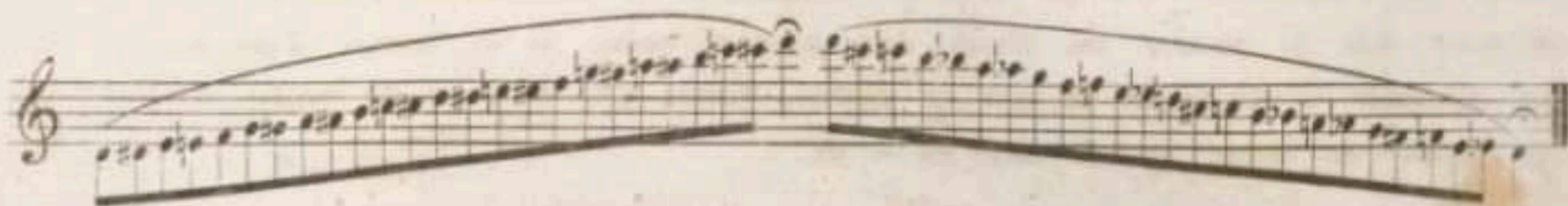
Le mouvement selon les moyens de l'élève, il faut faire en sorte qu'il obtienne chacun de ces exercices d'un seul trait de respiration. Toutes ces notes doivent être à pleine embouchure, si à toute force il ne le pouvait il faudrait faire en sorte qu'il ne respirât pas avant le *Sol*.

Dans les premiers temps de la leçon on n'exigera de l'élève que ces deux simples exercices chromatiques. Dès que le maître s'apercevra qu'ils sont obtenus avec une certaine facilité on passera au suivant.

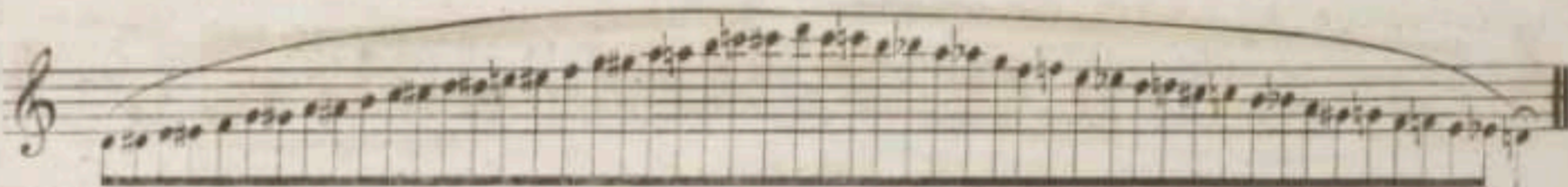
3^{me} EXERCICE.



Même observation que ci-dessus pour le mouvement à prendre.

4.^{me} EXERCICE.

L'élève, étant parfaitement au fait de l'exercice précédent, se trouvera en mesure de rendre, d'une manière satisfaisante, ce quatrième exercice, attendu que le doigté, à trois notes près, l'*Ut* ♭ (qu'il faut bien se garder de faire avec la clef, dans cette octave) l'*Ut* ♯, et le *Re*, est absolument le même. Si à la rigueur, dans les commencements, l'élève ne pouvait aller jusqu'au bout, sans reprendre sa respiration, il pourrait prendre un petit temps d'arrêt à chaque *Re* du médium. Il faut tâcher, néanmoins, qu'il fasse d'abord, la gamme ascendante d'un seul trait, de même qu'en descendant, et dans un mouvement équivalant, à-peu-près, à l'ALLEGRO ordinaire. On obtiendra ce résultat, à force d'obstination. Ces deux gammes, bien possédées, on attaquera les suivantes, qu'il faudra tâcher de faire tout d'un trait.

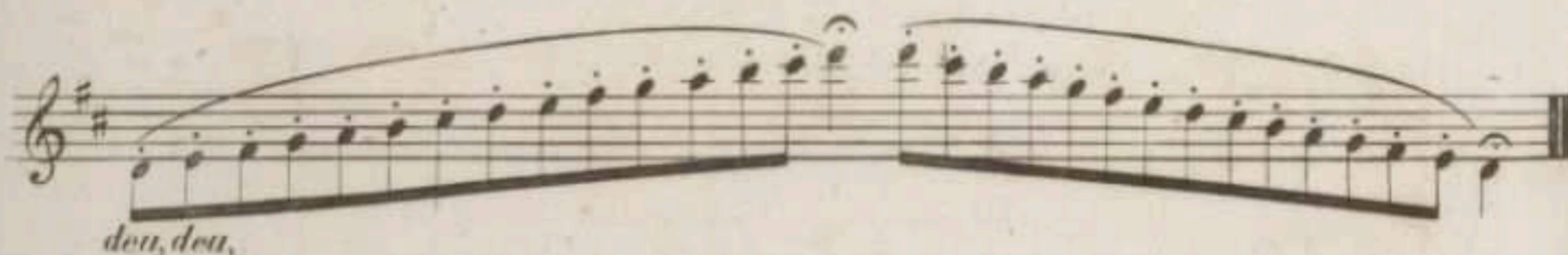
5.^{me} EXERCICE.

Toujours le mouvement, bien entendu, selon les facultés de l'élève. Au surplus, ce cinquième exercice ne saurait être bien rendu, avant son sixième mois de leçons, au moins. Ainsi pendant cet espace de temps, on pourrait se contenter du cinquième exercice, sauf à s'y remettre à mesure qu'on avance en force. Dans la première hypothèse, laissant, pour un instant, ce cinquième exercice, pour le reprendre plus tard, et ne plus le quitter, on passerait aux exercices suivants.

Il semblerait au premier aperçu, que de placer des gammes, simplement diatoniques, après des gammes composées, serait un contre-sens, mais ce n'est point ainsi que nous l'avons considéré. Nous avons cru nécessaire de rompre d'abord, les doigts de l'élève, si on peut toutefois s'exprimer ainsi, afin qu'il éprouvât plus de facilité, à faire les choses simples, d'une manière complètement satisfaisante. Après ce débordement de notes chromatiques, pour l'exécution desquelles, l'élève, s'est pour ainsi-dire, disloqué les poignets, nous le mettrons à la simple gamme de RE MAJEUR, afin de lui faire acquérir du poli, et de l'égalité de son, dans les passages alternatifs, du premier au deuxième registre de l'instrument.

6^{me} EXERCICE.

Mouvement modéré.

7^{me} EXERCICE.*deu, deu,*

Prononcez DEU et non TU ou TO ou TEU; la première articulation a beaucoup plus de rondeur et a l'avantage de conserver une continuité de son bien que détaché, que vous chercheriez vainement avec les autres. La langue a besoin d'un long et pénible exercice, avant d'avoir le SACATO, séparé et nerveux, qu'on prononcera TU. Selon nous, l'articulation lourde, en prononçant DEU DEU, convient infiniment mieux au commençant, et d'ailleurs, dans la suite cette articulation, vivement exercée, est d'une immense ressource, pour toute sorte de traits; la lourdeur apparente de ce coup de langue, dans le principe, ne doit nullement vous décourager.

On fera observer à l'élève, que dans les gammes ascendantes, il est nécessaire de relâcher peu-à-peu les lèvres, jusqu'à la dernière note, et qu'en descendant il doit avoir soin de les resserer de plus en plus, du Ré du Médium, au Ré d'en bas; s'il les gardait dans la position où elles se trouvent lorsqu'il est dans le haut de l'instrument, arrivé aux derniers degrés graves, il n'aurait plus de son. Cette observation est plus essentielle qu'on ne pense.

Nous donnerons plus tard, les exercices qui doivent faire suite à ceux-ci, dans le cas où l'on posséderait le DOUBLE COUP DE LANGUE.

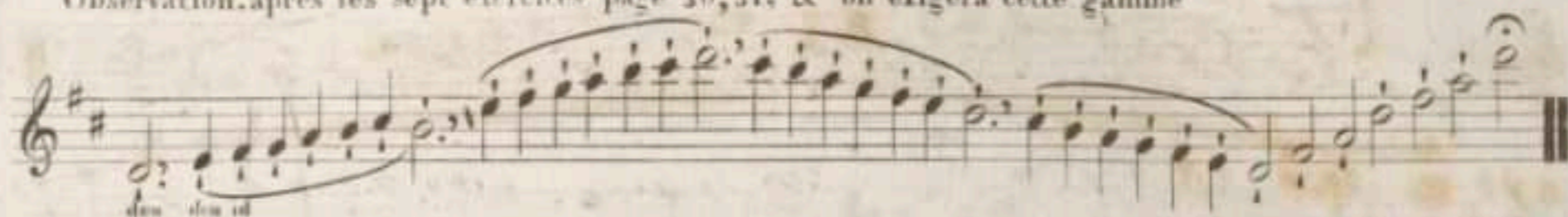
Lorsque l'élève aura terminé ces exercices, à la satisfaction du maître, il passera incontinent aux leçons chantantes ci-après.

18 LEÇONS CHANTANTES.

1^{re} SÉRIE.

Gamme et accord parfait en Re majeur

Observation. après les sept exercices page 30, 31, & on exigera cette gamme



(Not.) les piqués réunis sous le même coulé doivent être prononcés, DEU, afin qu'il y ait continuité de son
 (Not.) les poumons de Pélée, n'étant pas encore suffisamment exercés nous avons cru devoir multiplier les points de respiration, indiqués par des virgules

N^o 1.

(Not.) Il ne faut pas manquer à chaque leçon d'exiger les sept exercices, de l'introduction aux leçonsci-devant page 30, 31, & n'importe dans quel ton qu'on ait à jouer. après cet exercice obligé, on fera faire une simple gamme et les notes de l'accord parfait dans le ton ou la leçon est écrite

(Not.) Il nous a été démontré par une longue expérience que rien ne dérouté plus l'oreille d'un commençant que les subits changements de tons à chaque leçons et qu'au contraire rien ne servait mieux leur faible intelligence qu'une série de leçons dans un même ton ou tout au plus son relatif, encore faut-il que le compositeur ne s'écarte que le moins possible du ton majeur et surtout qu'il ne multiplie pas à tout propos les signes accidentels pénétré de cette vérité nous avons conçu et exécuté plusieurs séries de leçons dans ce système et nous nous félicitons d'avoir ouvert cette voie à laquelle personne, que nous sachions, n'avait encore pensé.

N^o 2. *Metronome*
dol
Moderato

(Nota) Il faudrait faire en sorte de ne respirer que toutes les deux mesures

N^o 3. *marquez bien également cha que note*

ad lib.

N^o. 4. *Andante.*

1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2

Mod^o

N^o 5.

p tu tu-u tu - u tu-u tu tu tu-u tu - u &

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a melody with various ornaments and fingerings indicated above the notes. The lyrics 'tu tu-u tu - u tu-u tu tu tu-u tu - u &' are written below the notes. The bottom staff is a piano accompaniment in treble clef, providing harmonic support with chords and single notes.

Detailed description: This system contains the third and fourth staves of music. Both staves are piano accompaniment in treble clef. The top staff continues the melodic line from the previous system, while the bottom staff provides harmonic accompaniment with chords and single notes.

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves of music. Both staves are piano accompaniment in treble clef. The top staff continues the melodic line, and the bottom staff provides harmonic accompaniment.

Detailed description: This system contains the seventh and eighth staves of music. Both staves are piano accompaniment in treble clef. The top staff continues the melodic line, and the bottom staff provides harmonic accompaniment.

Detailed description: This system contains the ninth and tenth staves of music. Both staves are piano accompaniment in treble clef. The top staff continues the melodic line, and the bottom staff provides harmonic accompaniment.

Detailed description: This system contains the eleventh and twelfth staves of music. Both staves are piano accompaniment in treble clef. The top staff continues the melodic line, and the bottom staff provides harmonic accompaniment, ending with a double bar line.

N^o 6. *Allegretto.*

metro:

2^{me} SERIE.
Gamme et accord parfait en Sol majeur.

N^o 1.

deu

1,2, 3,4, 1,2, 3,4, 1,2, 3,4, 1,2,3,4,

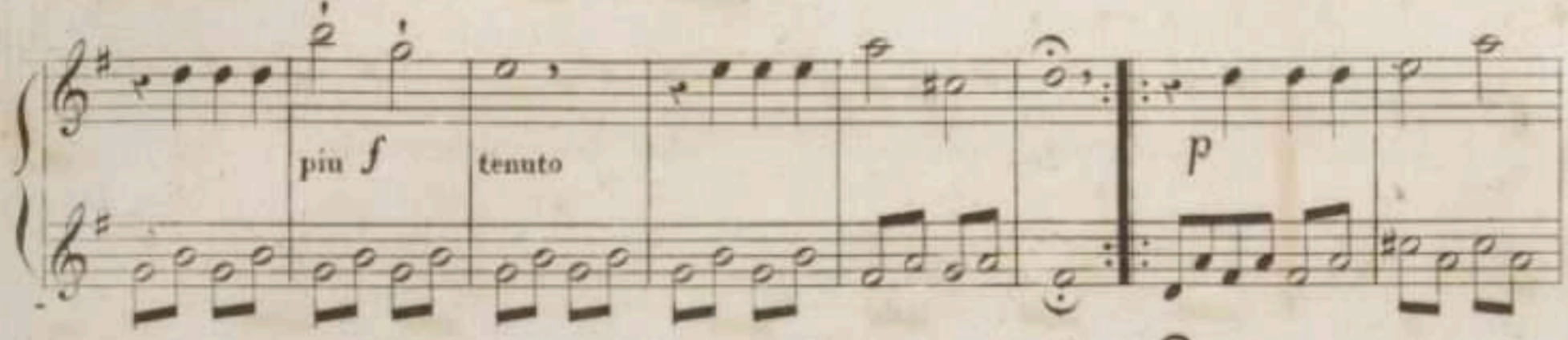
p

N^o 2.

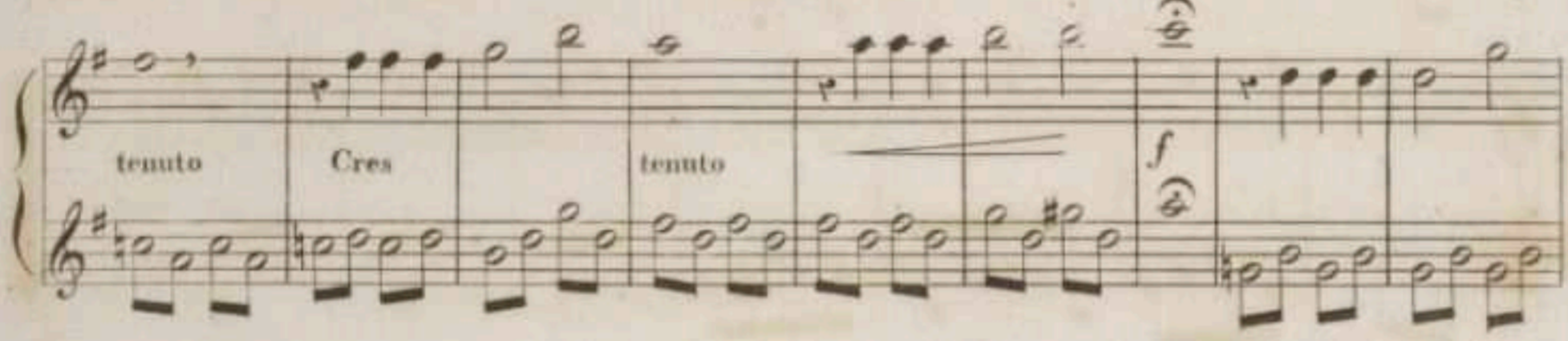
tu tu tu tu tu tenuto



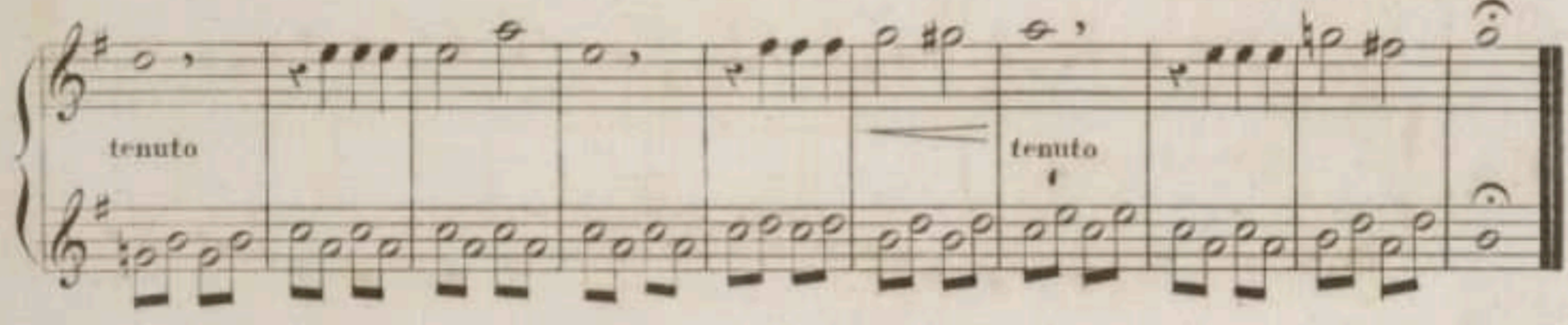
piu *f* tenuto *p*



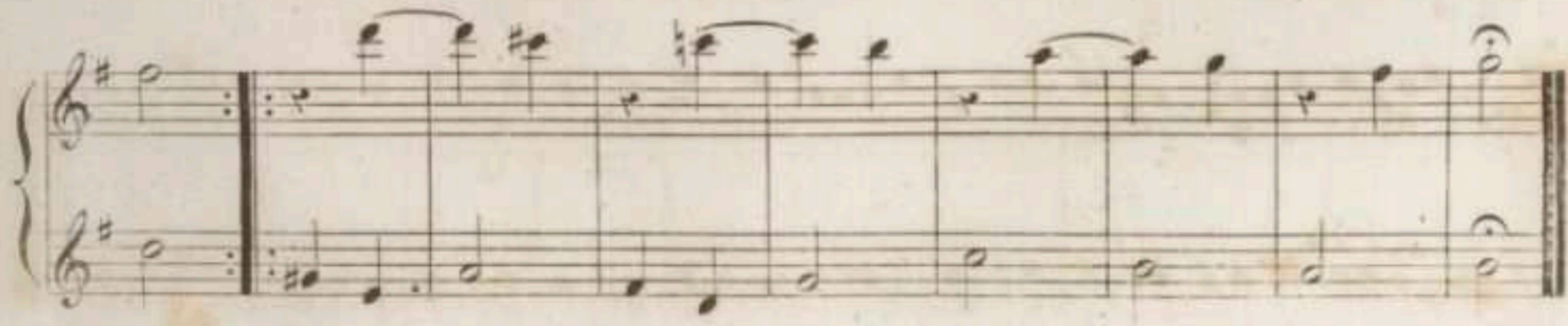
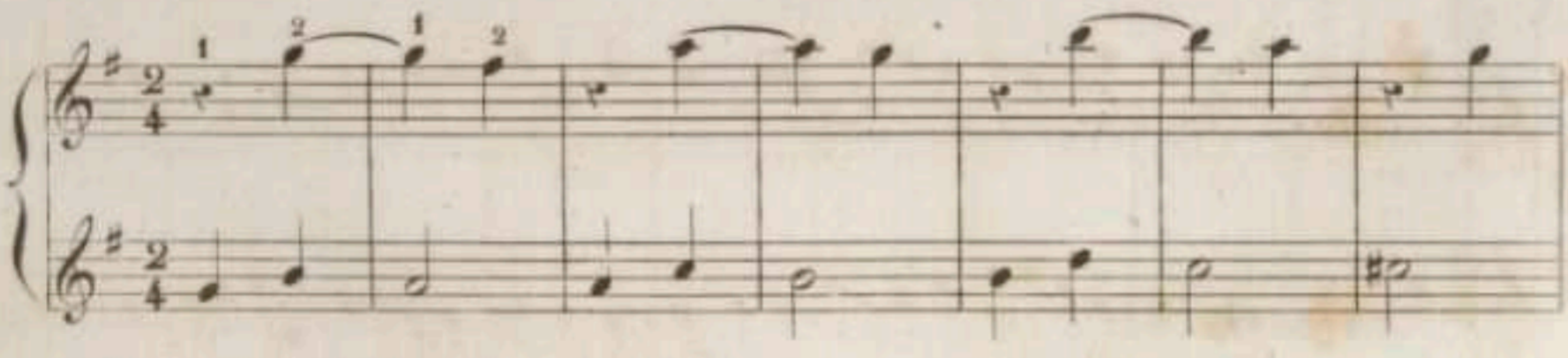
tenuto Crea tenuto *f*



tenuto tenuto



N^o 3.



N^o. 4. *p*

N^o. 5.

tu tu-u tu tu

Nº 6.

p Allegretto *poco f*

f *p* *poco f*

tr *p*

rinf *dol*

sf

Gamme et accord parfait en Ut majeur.

(Nota) pour ceux qui n'auront pas la patte d'Ut on commence la gamme et on la termine aux 2 Ut du medium^e et on répondra au mi d'en bas par l'accord

N^o 1.

Mod^{to} (N^o) avec la clef de Es

(Nota) Généralement Lorsque l'Ut naturel se trouve de longue durée on doit de préférence le faire avec la clef posée à cet effet, ou faute de ce moyen on doigtera cette note comme l'Ut d'en haut car le doigté français avec deux doigts fermés et les autres ouverts n'est supportable que dans la vitesse

N^o 2.

tu tu tu sf sf f

sf sf

sf sf la clef

p f

N^o 3. *Andante, sostenuto.*

1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4,

la clef f la clef du Sol p

f p

N^o 4. Moderato. *fz*

N^o 5. Andantino.

N^o 6.

The musical score consists of two systems of grand staff notation. The first system begins with a treble clef and a bass clef, both with a '6' above and an '8' below, indicating a specific fingering or octave. The music is written in a 6/8 time signature. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *fz* (forzando). The second system includes the instruction *avec la clef* (with the key) and *tenuto* (sustained). The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

(Nota) Fidèle au principe que nous avons adopté, pour la confection de cet ouvrage qui consiste à ne présenter à l'Élève, que des commencements faciles à saisir nous n'avons encore parcouru que trois tons, Ré, Sol, et Ut, dont le doigté coule plus naturellement; et ayant eu l'extrême précaution de ne présenter que rarement les notes graves de même que les aigues au dessus du Ré d'en haut, et d'éviter avec non moins de soin les accidents trop multipliés adoptés au maniement des petites clefs dans les Sonatines qui vont auvres des passages qui nécessiteront l'attouchement des petites clefs seront amenés à propos et ménagés avec art, pour que l'Élève se familiarise avec ce travail sans s'en appercevoir.

1^{re} SONATINE.

Gamme et accord parfait en Ré majeur.

N^o 1.

Moderato. *f*

à 4 temps

The musical score is written in D major (one sharp) and 4/4 time. It is marked 'Moderato' and 'à 4 temps'. The piece starts with a scale and a perfect chord in D major. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings like 'f'. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Handwritten musical score for a piano piece, page 47. The score consists of eight systems of two staves each. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords, with numerous fingering numbers (1-4) and dynamic markings like 'f' and 'fx'. The piece concludes with a double bar line.

Andantino.

Moderato.

2^{me} SONATINE.

Gauche et accord parfait en Sol majeur.

The musical score is written for a single melodic line and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The tempo is marked 'Moderato' with a metronome marking of 1, 2. The time signature is common time (C). The score consists of several systems of music. The first system shows a single melodic line with a series of eighth notes. The second system is labeled 'N^o 2.' and features a piano accompaniment with the lyrics 'tu tu tu tu' under the first few notes. The piano part includes dynamic markings such as 'f' and 'fz'. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff.

Second system of musical notation. It continues the piece with a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. A 'dol' (dolce) marking is present in the upper staff, indicating a soft and sweet playing style.

Third system of musical notation. It continues the piece with a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. A 'ff' (fortissimo) dynamic marking is present in the upper staff, indicating a very loud playing style.

Grazioso.

Fourth system of musical notation, marked 'Grazioso'. It features a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. The music includes triplet markings (1, 2, 3, 1, 2, 3,) in the upper staff.

Fifth system of musical notation, continuing the 'Grazioso' section. It features a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. A 'f' (forte) dynamic marking is present in the upper staff.

Sixth system of musical notation, concluding the piece. It features a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. The system ends with a double bar line.

Allegretto.

RONDO.

Handwritten musical score for a Rondo in G major, 2/4 time, marked Allegretto. The score consists of six systems of two staves each. The first system includes the tempo and form markings. The music features a repeating eighth-note bass line and a melodic line with various ornaments and dynamics like 'fz' and 'p'. The piece concludes with a double bar line.

3^{me} SONATINE.

Gamme et accord parfait en Ut majeur.

doigter cet Ut comme celui d'en haut

+

⚡ dans le cas où on aurait pas la Patte en Ut on fera l'Ut à l'octave.

Moderato.

1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4,

(N^o) toutes les fois que l'Ut se présente sur des temps longs et isolés il faudra le doigter ainsi, ou, avec la clef d'ut (N^o 5)

* Cela doit toujours être fait la clef sauf exception

Gamme et accord parfait en La mineur.

The musical score is written for a single instrument, likely a harpsichord or keyboard, in the key of A minor (two flats). It consists of six systems of two staves each. The first system includes a melodic line and a bass line with a tempo marking 'Andante: non troppo.' and a 'Metro' section with fingerings 1, 2, 1, 2. The second system begins with a dynamic marking 'f' and includes a first ending bracket. The third system contains a performance instruction: '* par exception serrez sous de la clef d'Ut à pour cette note'. The fourth system includes another instruction: '* Sauf à voir la clef'. The score concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

Tempo di
Minuetto.

The first system of the Minuetto consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The music begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first two measures of the treble staff have fingerings: 1, 2, 3 and 1, 2, 3. The piece starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

The second system continues the piece with two staves. The treble staff features a series of eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

The third system shows the continuation of the melody and accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the second measure of the bass staff.

The fourth system continues the musical development with two staves. The treble staff has a melodic line with some grace notes, and the bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

The fifth system features a more active bass line with sixteenth-note patterns, while the treble staff continues with a melodic line.

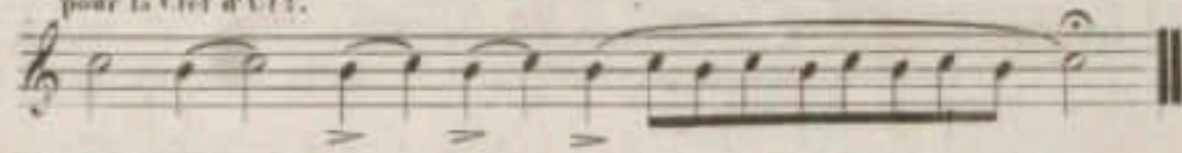
The sixth and final system of the Minuetto concludes the piece. It features a *f* (forte) dynamic marking in the first measure of the bass staff. The piece ends with a double bar line.

Les trois Séries de leçons chantantes, de même, que les trois Sonatines précédentes, sont à dessein, écrites dans des Tons ou le mécanisme, des quatre Clefs, ajoutées à celle de Ré \sharp , est peu nécessaire, si on en excepte les leçons en Ut, dans lesquelles la Clef de Fa et même celle d'Ut \natural , sont requises bien qu'assez rarement, principalement cette dernière, nous allons faire suite à ce qu'on a déjà vu par des leçons qui réclameront plus spécialement l'emploi des petites Clefs; afin, par des exercices réitérés d'y habituer promptement l'Élève bien qu'on ait eu déjà quelques occasions de se servir des Clefs de Fa et d'Ut, surtout dans la dernière Sonatine, néanmoins pour procéder avec ordre nous reproduirons encore une nouvelle leçon dans ce ton d'Ut, ou l'obligation de se servir de la longue Clef qui fait cette note se rencontrera plus souvent, nous suivrons ainsi de Quinte, en Quinte, jusqu'au Ton de La \flat inclusivement, cette gradation nous a paru plus naturelle en ce sens, que l'attachement des Clefs considérées comme sous-hémolisés, est plus simple, attendu, qu'on n'a besoin que de faire agir un seul doigt; tandis que, considérées comme sous diésés il faut presque toujours en déplacer deux, ainsi d'après cette marche adoptée les leçons à l'effet de se servir des Clefs comme notes diésés suivront immédiatement.

Leçons pour s'habituer au mécanisme des quatre Clefs ajoutées.

(N^o) Ayez soin de forcer
un peu le Si comme l'in-
diquent les Signes >

pour la Clef d'Ut.

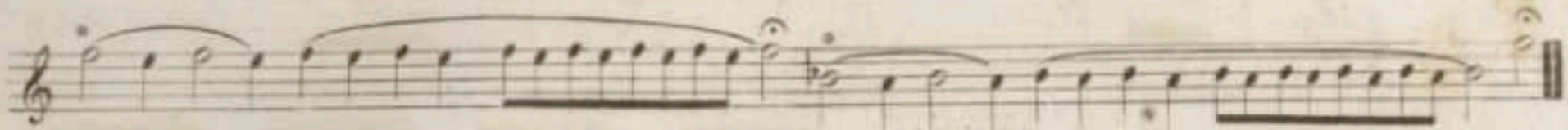


N^o 1.

Fin.

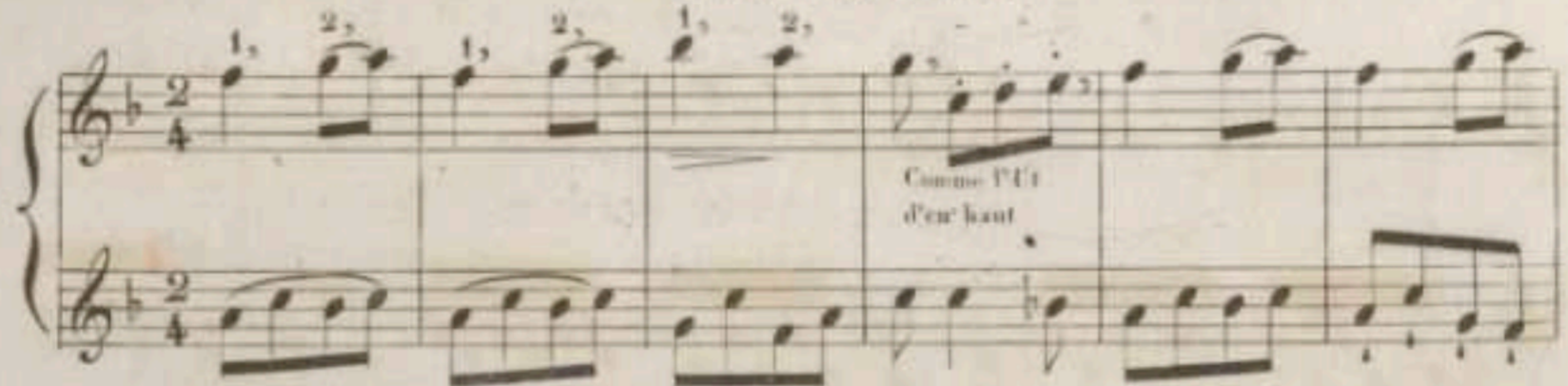
(N^o) Il ne s'en suit pas de ce que nous donnons les moyens de se servir à propos de cette Clef d'Ut, qu'il faille ne faire désormais les Ut, qu'avec ce doigté, attendu que ce n'est qu'un doigté d'exception dans les notes qui se trouvent dans la tablature des Gammes, arrivé à l'Ut, nous donnons des explications à ce sujet qui doivent satisfaire les plus difficiles même.

Pour s'habituer aux deux clefs de Fa et de Si bemol.

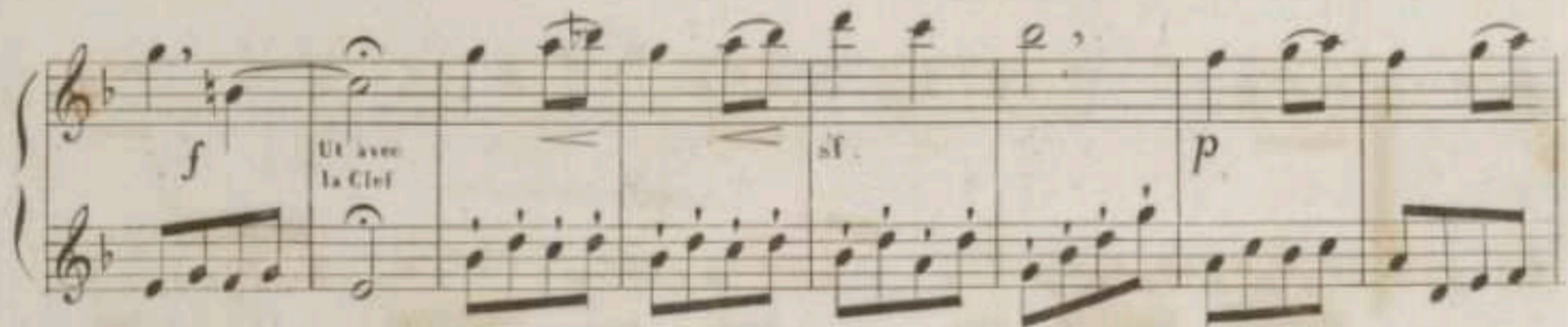


(N.º) Laissez le petit doigt constamment sur la Clef de Bè le Mi, etant note sensible n'en est que meilleur. Laissez également le doigt sur la Clef de Bè de même que le sur celle de Fa bien qu'inutile pour la justesse de ces notes (Si et La) mais comme point d'appui.

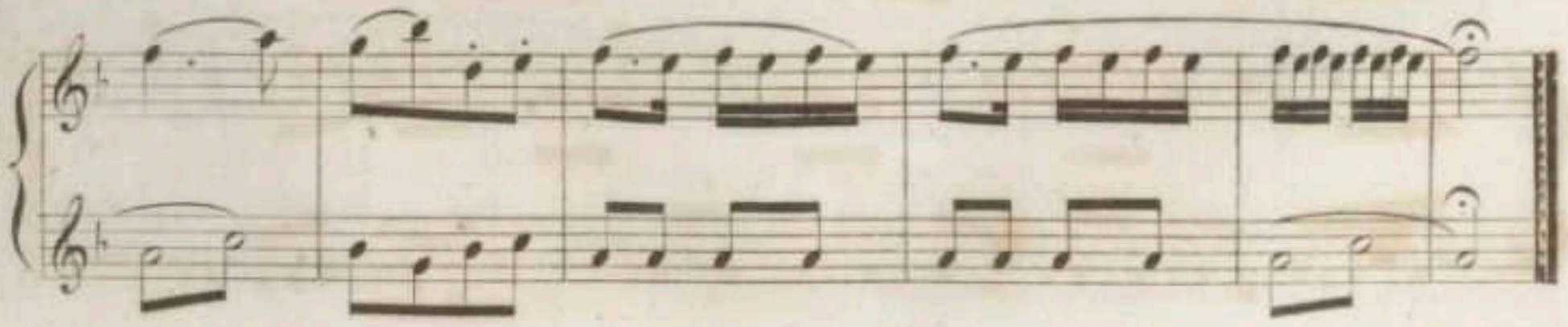
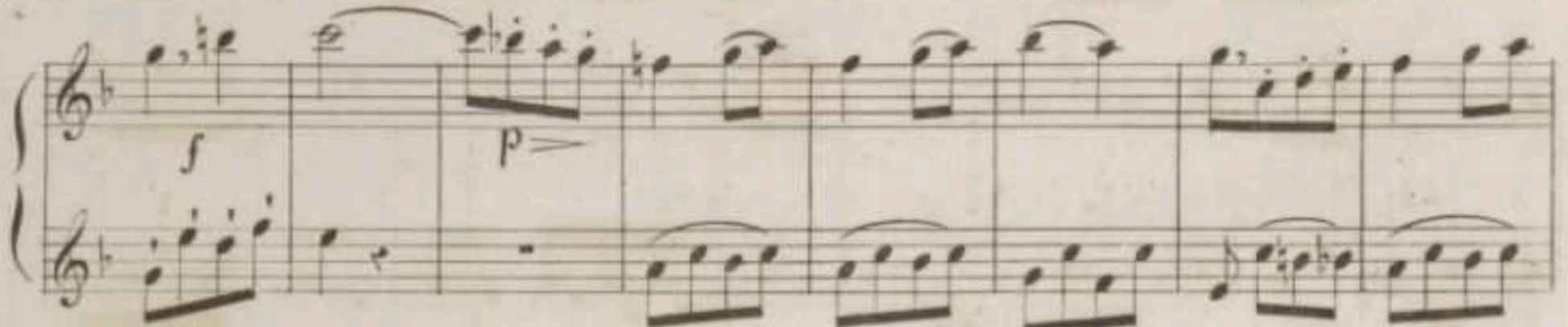
Graziosetto.



Comme l'Ut d'en haut



Ut avec la Clef



N^o 2.
 en
 Re Mineur
 relatif de Fa

1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4

Grazioso.

tenute

p

fz

p

fz

Bis.

Bis.

Pour s'habituer à la Clef de Si b.

En Si b.

All.^o sf

fz

f

fz

p

p

Laissez les Clefs de Bⁿ et de Fⁿ pendant ces cinq mesures.

All.^{mo} quasi Andante.

en Sol
mineur.

The musical score is written for piano in G minor, marked *All.^{mo} quasi Andante*. It consists of five systems of two staves each. The first system includes a treble clef, a key signature of two flats, and a 6/8 time signature. Dynamics include piano (*p*) and fortissimo (*fz*). The piece concludes with a double bar line.

Pour s'habituer aux Clefs de Mi b, de Si b, et de La b.

en Mi b.

All.

1,2, 3,4, 1,2, 3,4, 1,2, 3,4, 1,2, 3,4, 1,2, 3,4, 1,2, 3,4,

1^{re} fois. 1,2,3, 2^{me} fois.

p

Detailed description: This page contains a piano exercise in E-flat major. It begins with a single melodic line on a treble clef staff. Below it is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The tempo is marked 'All.' (Allegretto). Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. The exercise is divided into two sections: the first section is marked '1^{re} fois.' and the second '2^{me} fois.'. The second section includes a dynamic marking 'p' (piano). The piece concludes with a double bar line.

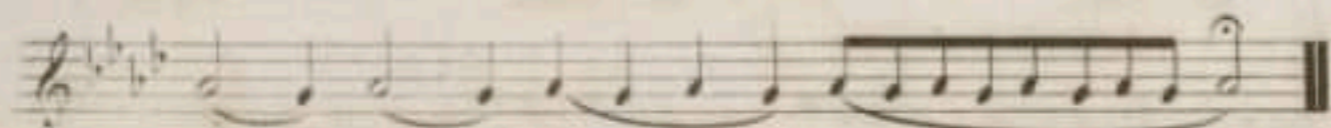
Minuetto

Grazioso.

pour les mêmes Clés. 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3,

The musical score is written in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score includes dynamic markings such as *fz* (forzando), *p* (piano), and *f* (forte). There are repeat signs and first and second endings marked "1^{re} fois." and "2^{de} fois." respectively. The piece concludes with a final cadence.

(N^o) Bien qu'on se soit déjà exercé sur la Clef de La \flat dans les leçons précédentes et qu'on n'ait point de Clef à faire agir pour le Ré \flat dans le ton de La \flat : un ou deux exemples dans ce ton ne nous paraissent pas inutiles à présenter à la méditation de l'Élève vu qu'il y a aujourd'hui beaucoup de pièces de musique dans ce ton La \flat même, et qu'il est nécessaire de s'y habituer de bonne heure nous ne pousserons pas plus avant les leçons dans les tons bémolisés, les trois tons de Ré \flat , Sol et Ut \flat deviendraient trop difficiles pour le moment.



en La \flat .

Maestoso

Sous pleins

en Fa mineur
relatif de La b

Met: *1. 2.*

Andantino. *1. 2.*

p *fx fx p*

Continuation des leçons pour les Clefs, mais considérées comme signe de Dièses

Gardez les deux Clefs de Ré et de Fa ouvertes.

de la Clef de Fa b.
comme Clef de Mi #.

en Ré
majeur.

les Clefs ouvertes

quitter les

prenez les

fx fx fx quitter les

reprenez les Clés.

quittez les reprenez les

la la

De la Clef La \flat , comme Clef de Sol dièse.

N^o 1.

Observation importante



Il est sans doute très essentiel de s'exercer à faire alternativement le La et le Sol dièse avec ce doigt néanmoins nous affirmans que sur nos Flûtes ces deux notes alternées avec le doigt suivant a quelque chose de plus satisfaisant pour l'oreille dans le PP^o et dans la vitesse, mais ceci entre dans la Catégorie des Semi-tous alternés bien que nous nous jugé convenable de mettre un exemple de ce doigt particulier sous les yeux c'est le N^o 1^{er} sur lequel on doit s'exercer.

N^o 2.

en La majeur.

Tempo giusto

Allegro molto.

Moderato.

Exercice de la Clef de Sol # dans le ton de Mi majeur.

De la Clef de Si \flat , comme Clef de La \sharp .

67

en Si majeur.

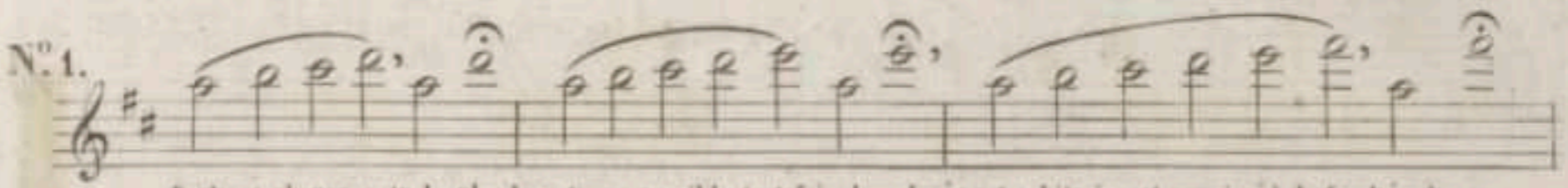
Tempo giusto

Andante.

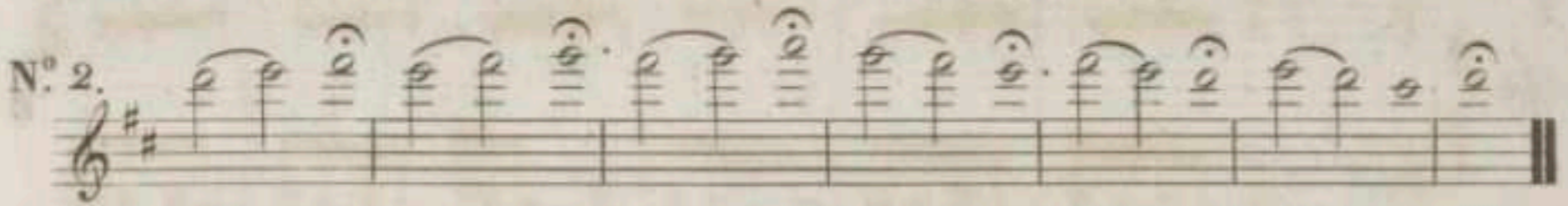
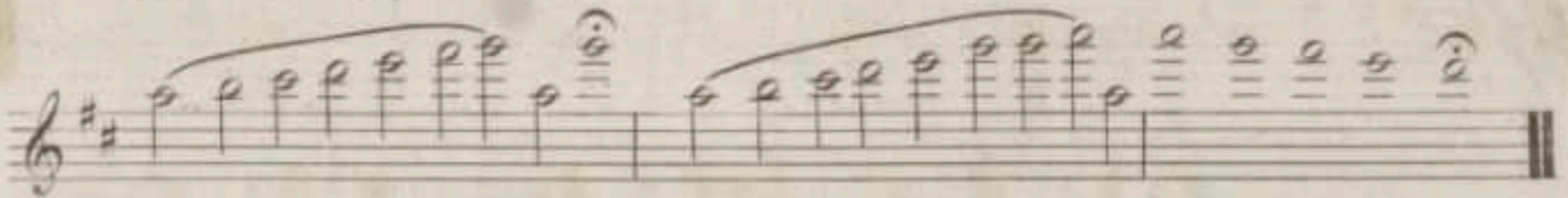
The musical score is written for piano in Si major (three sharps: F#, C#, G#). It begins with a scale exercise in the right hand, with the left hand playing a simple accompaniment. The tempo is marked 'Tempo giusto'. The second section is an 'Andante' piece, featuring a more complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The score concludes with a final cadence.

Exercices pour les notes élevées

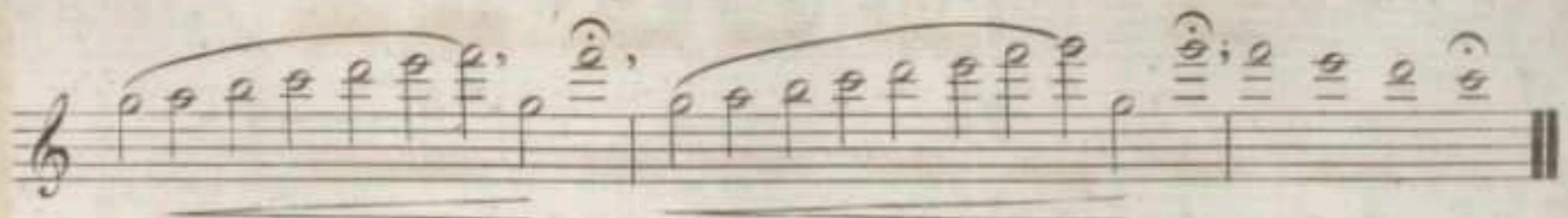
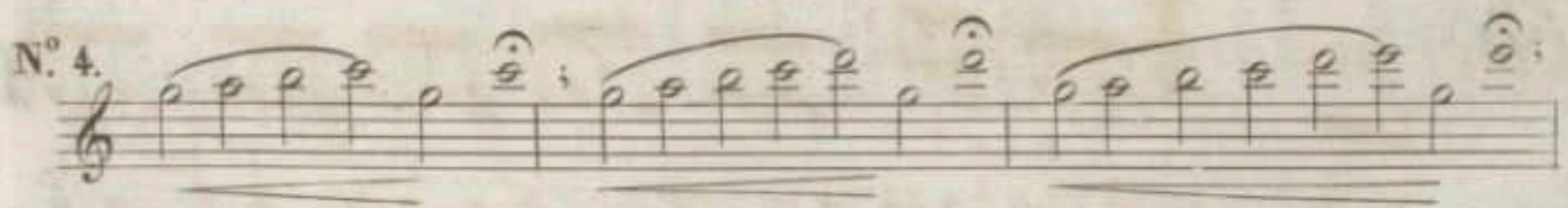
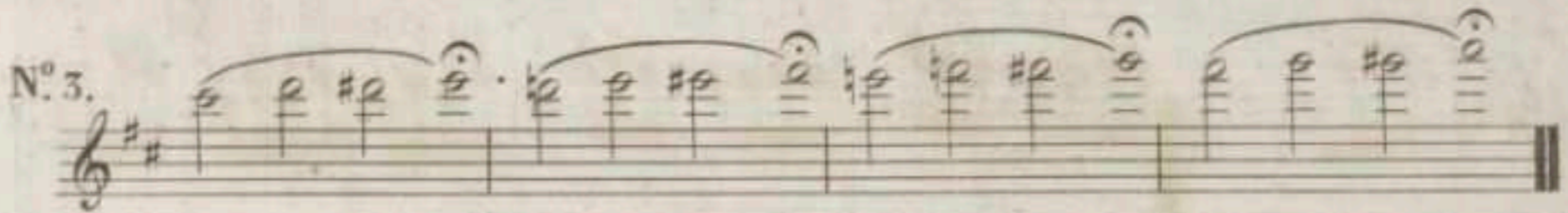
Nous avons évités jusqu'à présent dans cet ouvrage, les sons aigus, par exemple ceux qui vont du Ré d'en haut jusqu'au La au Si même car cette dernière note est peu faisable sur nos flutes Françaises. ce qui nous a décidé à ne pas faire planer ainsi dans les hautes régions de l'instrument c'est que nous avons acquis la certitude par une longue expérience, qu'un élève qui s'amuserait à grimper dans les hauts avant que son embouchure soit bien affermie dans les deux 1.^{er} Régistres détruirait à jamais son embouchure. maintenant qu'il a parcouru toutes les leçons qui précèdent il n'y a plus de dangers à cet égard et il est indispensable qu'il s'habitue aux sons aigus quelques exemples à cet égard devront suffire.



Soutenez chaque note le plus long temps possible toutefois leur durée est arbitraire et soumise à la faculté plus ou moins longue de respirer.



Même observation quand à la durée des notes.



N^o 5.

N^o 6.

N^o 7.

N^o 8.

C'est a tort qu'on ne pratique pas habituellement ce Si il est fort net sur notre flûte française et même sur les autres.

N^o 9.

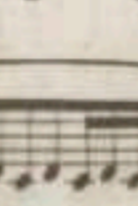
(C) 3^{me} et 8^{me} est encore une bonne note il faut seulement savoir la placer à propos.

APPENDICE A L'USAGE DE LA FLÛTE A PATTE D'UT.

Les gammes de la Flûte à Patte d'Ut, étant absolument les mêmes que pour la Flûte à Patte de Ré, à l'Ut \sharp et à l'Ut \natural grave, on ne se bornera ici qu'à la tablature de ces deux notes en y joignant cependant leurs octaves réciproques.

trille sur l'Ut 

Toutes les autres Clefs fermées ne sont point désignées pour éviter la confusion des signes.

CLEF de RE.....			
CLEF d'UT, \sharp			
CLEF d'UT.....			

Impraticable du moins sur les Flûtes connues jusqu'à aujourd'hui.

trille sur l'Ut 

le trou d'en haut à moitié fermé.

Ce trille doit être fait avec ménagement.



Ce bruit espèce de trille sur le Sol \sharp , est impraticable sur la Flûte en Ré. Il faut se servir de l'embouchure harmonique.

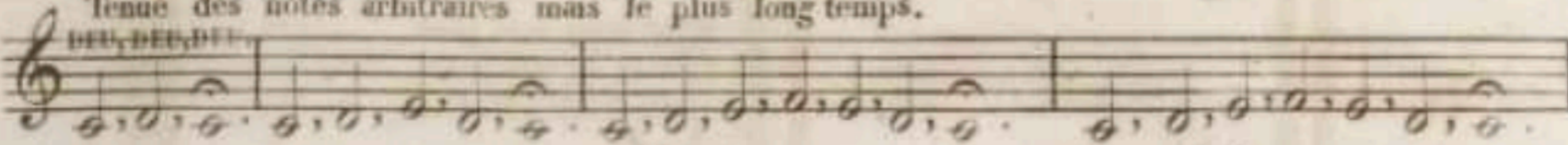
OBSERVATION.

Cet Appendice sera fort circonscrit pour deux raisons: la première est, que tout l'ensemble des leçons qui forment le corps de cet ouvrage, est également applicable aux deux flûtes d'Ut de Ré et qu'on ne devra arriver aux premiers exercices du dit Appendice qu'après avoir dûment parcouru toutes les leçons qui précèdent. Les lèvres auront eu le temps de se raffermir et pourront sans inconvénient alors attaquer de prime abord les notes graves, chose qu'il faut éviter dans les commencements pour ne pas rebuter l'élève; la deuxième est qu'il existe un ouvrage complet de notre composition à l'usage de LA PATTE D'UT auquel nous y renvoyons l'élève. $\&$

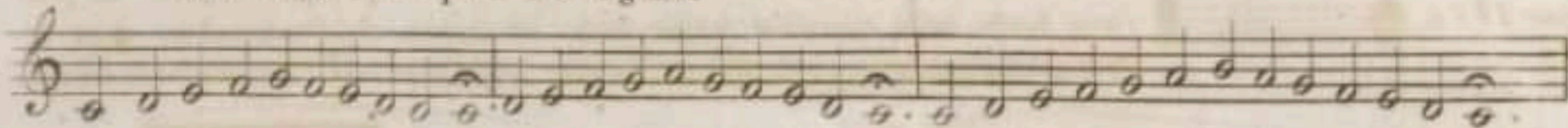
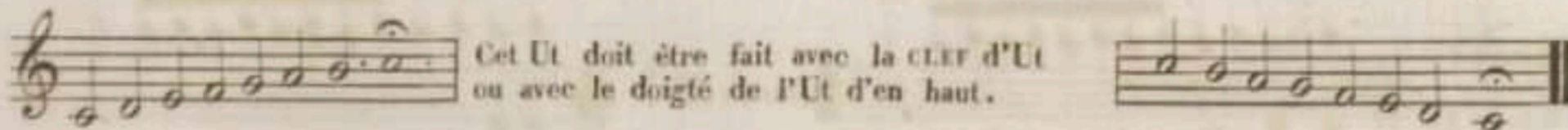
* Cet ouvrage est intitulé Six exercices à l'usage de la Flûte à Patte d'Ut nous ne saurions trop engager les élèves à se le procurer. *on le trouve chez le même Editeur.*

*Exercices à l'effet de se familiariser avec les deux Notes graves
de la Flûte à Patte d'Ut.*

Tenue des notes arbitraires mais le plus long temps.

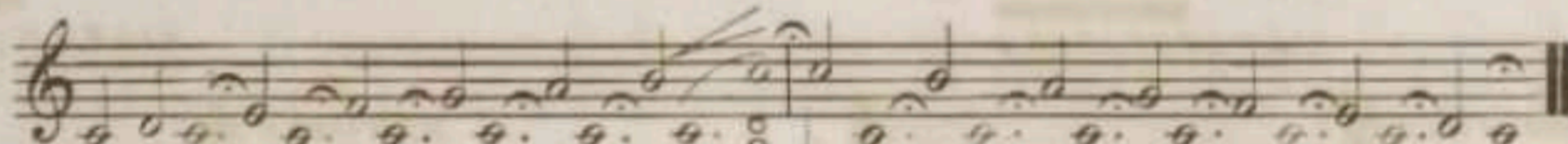
N^o 1. 

Comme les notes graves exigent une plus grande dépense de souffle, on respirera après chaque note comme l'indiquent les virgules.

Cet Ut doit être fait avec la CLIF d'Ut ou avec le doigté de l'Ut d'en haut.

On séparera d'abord chaque note en ayant bien soin de les faire sortir ensuite on cherchera à les lier de deux en deux; après de trois en trois ainsi de suite jusqu'à sans reprendre la respiration. On en viendra aisément à bout étant déjà exercé sur le corps de cet ouvrage et ayant déjà une certaine assurance d'embouchure.

N^o 2. 

Répétez souvent cet exercice pour vous assurer de votre Ut.

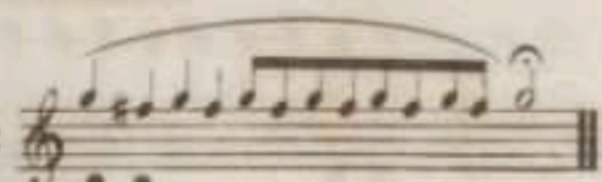

id

DES DEMI-TONS ALTÉRÉS.

Nous avons fait sentir dans notre grande méthode et nous avons prouvé la nécessité indispensable de l'emploi des DEMI-TONS ALTÉRÉS; cette règle, c'est nous seuls en France qui l'avons établie, elle est indiquée par la nature même de l'acoustique car il n'y a pas de musicien qui ne sache que le dièse ne doit être plus haut dans certain cas que dans tel autre; par exemple comme note sensible, nous allons indiquer les divers doigtés applicables aux diverses altérations.

Ces altérations ne sont praticables qu'à dater du *Fa* # de la seconde octave sur la Flûte en Ré mais sur la Flûte en Ut elles partent de l'Ut # première octave. Nous ajouterons une observation très importante; c'est que les notes altérées par un doigté particulier doivent presque toujours être précédées de la note qui est d'un degré au-dessus, attendu qu'il ne faut pas l'attaquer isolément et par un coup de langue car on courrait risque de jouer faux.

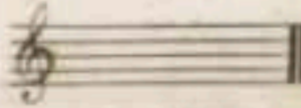
EXEMPLES DES ALTÉRATIONS.

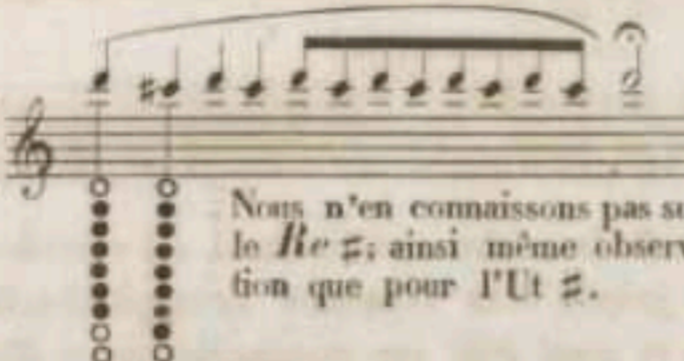
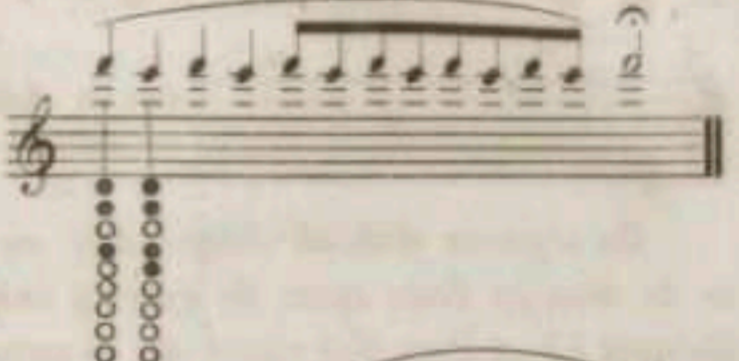
sur le *Fa* #  sur le *La*. 

toutes les autres clefs fermées.


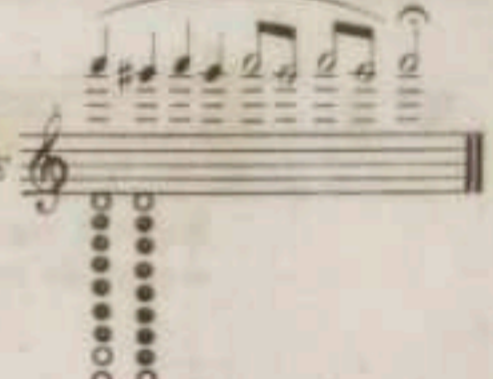
sur le *La* \sharp  ou  sur le *Si* \flat 

Il faut avoir soin pour faire ce *Si* avec justice, de rentrer l'embouchure.

sur l'*Ut* \sharp  Cette note n'a pas d'altération; mais comme elle est presque toujours un peu trop haute, cette altération devient facile au moyen de l'embouchure pour le peu qu'on possède une oreille délicate. Toutefois sur la Flûte en *Ut* il en existe un exemple:

sur l'*Ut* \sharp avec la Flûte en *Ut*.  sur le *Mi* \flat 

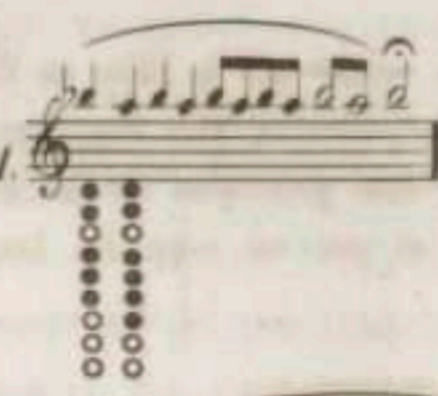
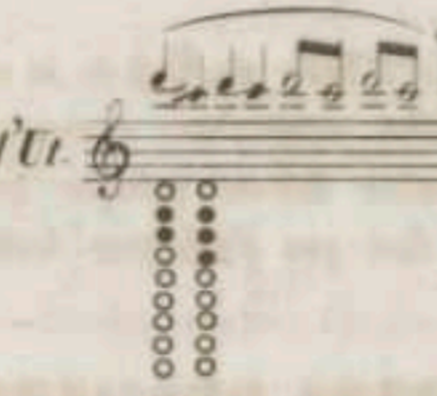
Nous n'en connaissons pas sur le *Re* \sharp ; ainsi même observation que pour l'*Ut* \sharp .

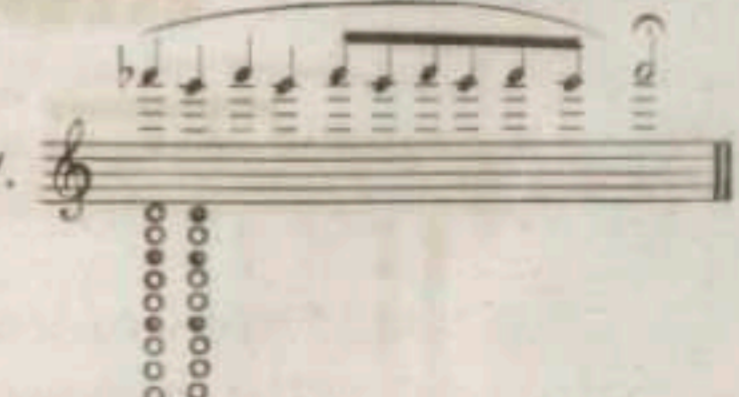
sur le *Fa* \sharp  EXEMPLE 

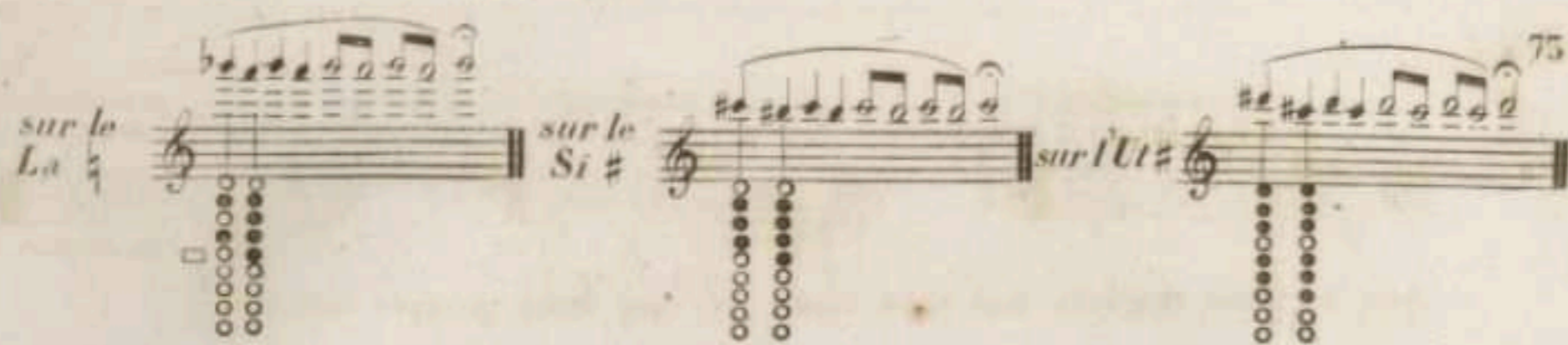
Il n'en existe pas sur le *Sol* \sharp , sur la Flûte en *Re*; cette altération n'est praticable qu'au moyen de la PATTE D'*UT*.

CONTINUATION DES DOIGTÉS POUR LES ALTÉRATIONS,

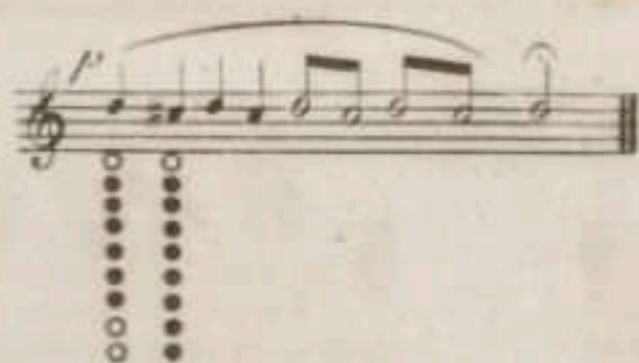
dans les Tons bémolisés celles-ci sont moins régulières que dans les exemples précédents, Elles ne commencent qu'au *La* naturel.

sur le *La* naturel.  sur l'*Ut*.  sur le *Re*. 

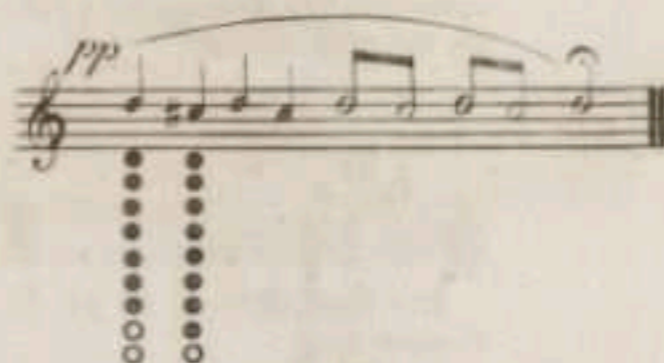
sur le *Fa* \flat .  sur le *Sol*. 



ALTERATION DE L'UT ♯ SUR LA FLÛTE EN UT.



Cette altération serait encore meilleure de la manière suivante en ayant l'extrême soin de donner très peu de son.

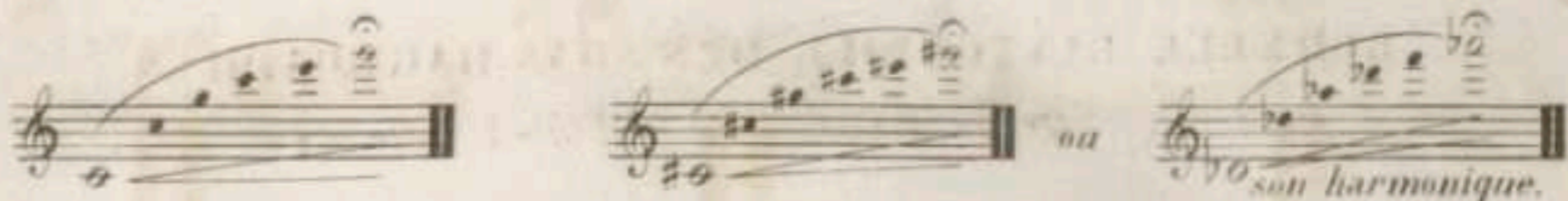


DES SONS HARMONIQUES.

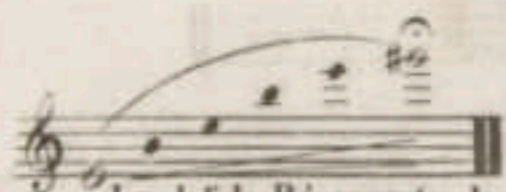
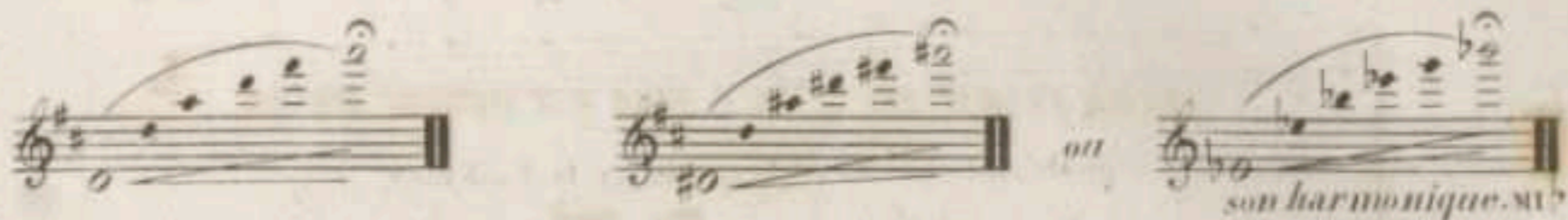
Le chapitre des sons, dits HARMONIQUES, n'a point été encore traité en France. Jaloux de propager, par tout les moyens possibles, toutes les ressources de l'instrument, nous allons en donner les tablatures. Quoique la nature de ces sons, ait quelque chose d'étrange il n'en est pas moins vrai, qu'en certain cas on pourrait en tirer un parti avantageux: dans des effets d'écho, par exemple, ou dans des PIANISSIMOS.

On nous dispensera d'entrer dans des détails scientifiques, sur la nature des harmoniques; qu'il suffise de savoir que le son grave de la première octave produit ses harmoniques par la manière dont on attaquera le son. On les obtient en ayant soin de resserrer les lèvres, et de forcer peu-à-peu à chaque nouveau son qu'on obtient encore. ici les exemples seront beaucoup plus instructifs que les raisonnements.

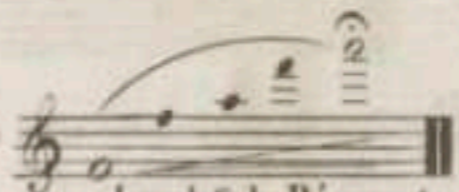
Nous commencerons par les harmoniques de la Flûte en *Ut* ceux qui n'auront que celle en *Ré* passeront les deux premiers exemples.



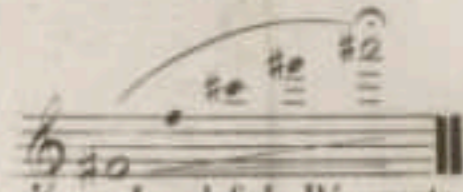
Avec le même doigté, la note grave donne les cinq Sons groupés au-dessus.



La clef de Ré ouverte, la réplique ou l'octave de la douzième (Si) la dominante à l'aigu ne peut sortir.



La clef de Ré ouverte, jusqu'au Fa mais fermée pour le La, qui ne sortirait pas sans cette précaution.



La clef de Ré ouverte ainsi que celle de Fa jusqu'au La ♯ où il faudra également la clef de Ré.



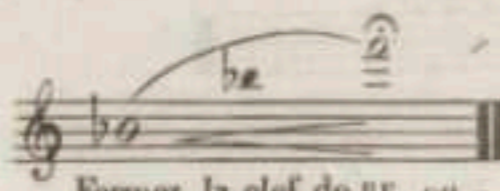
Les deux clefs de RE et de FA ouvertes.
Le Si ne sort qu'avec une extrême difficulté.



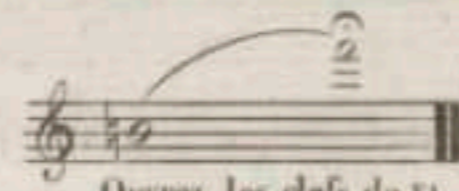
Le La ♭ ne sortirait pas sans ce trou fermé.



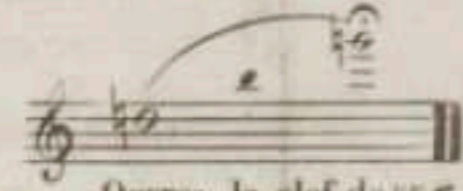
La clef de RE fermée.



Fermez la clef de RE ouvrez celle de LA ♭.



Ouvrez les clefs de FA et de SOL ♯



Ouvrez la clef de RE ♯ et de FA ♯.

Voilà tous les harmoniques que l'on peut obtenir sur la Flûte. Il s'agit maintenant de connaître la manière d'en faire l'application c'est ce qu'on verra ci-dessous.

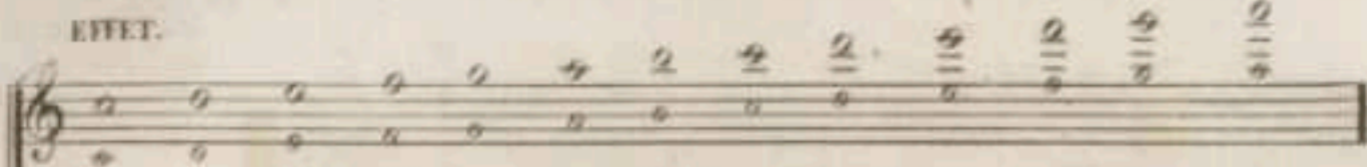
MOYEN D'OBTENIR LES SONS HARMONIQUES.

S'assurer d'abord de la note fondamentale, (qui est la plus grave) relâcher un peu les lèvres, en portant, par un mouvement insensible, la mâchoire inférieure en haut, pour l'octave; davantage pour la douzième, ainsi, toujours en augmentant ce procédé, pour les autres intervalles. Plus on monte, plus on doit comprimer l'air; dans les deux derniers intervalles, il faudra pincer fortement les lèvres.

ECHELLE DIATONIQUE DES SONS HARMONIQUES,

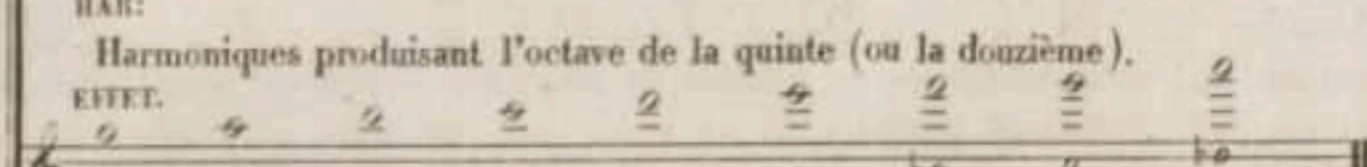
Produisant l'Octave à l'usage de la Flûte à Patte d'Ut

EFFET.

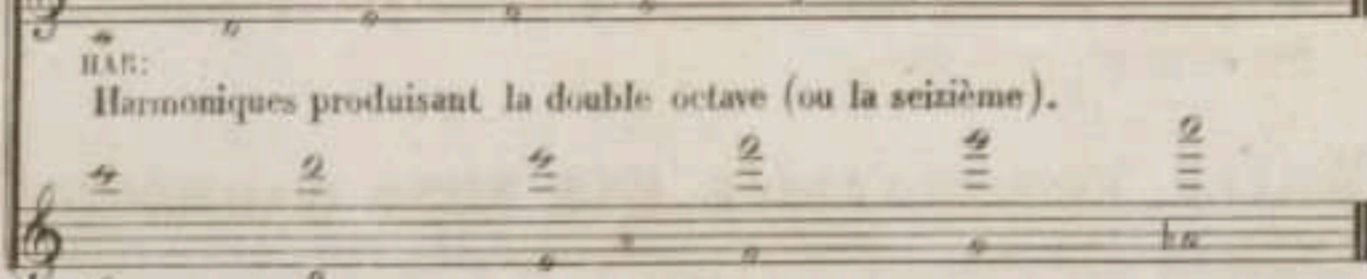


HAR:
Harmoniques produisant l'octave de la quinte (ou la douzième).

EFFET.

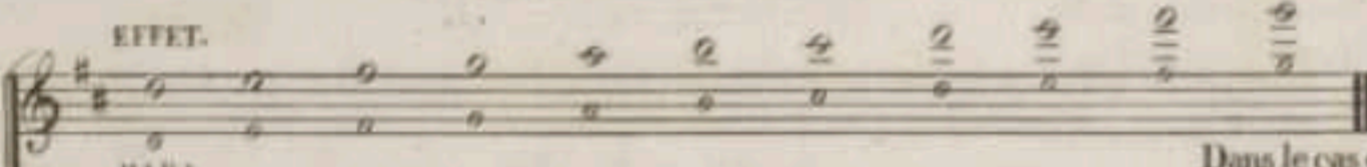


HAR:
Harmoniques produisant la double octave (ou la seizième).



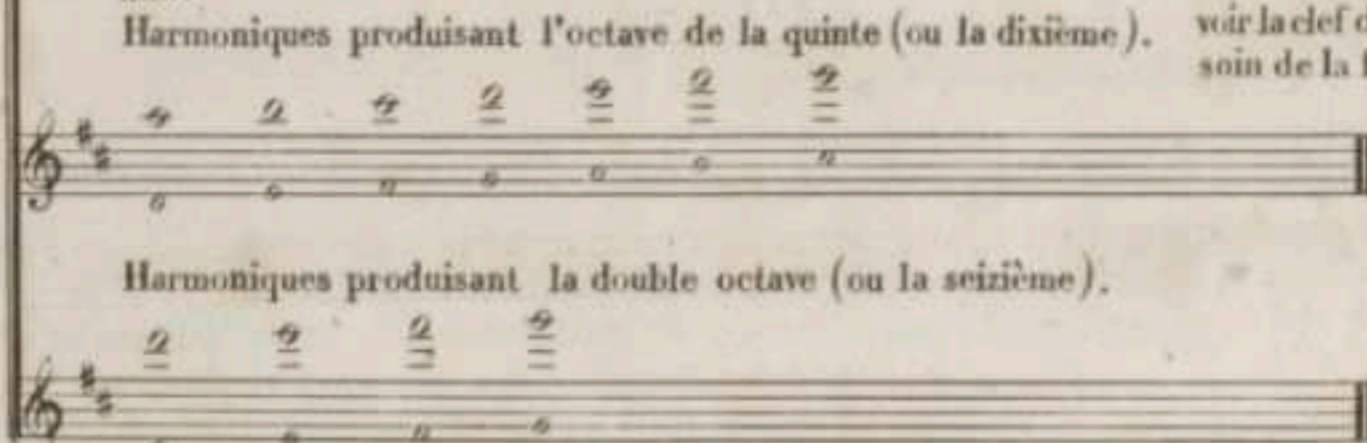
LES MÊMES QUE LES PRÉCÉDENTES,
à l'usage de la Flûte à Patte de Ré.

EFFET.



HAR:
Harmoniques produisant l'octave de la quinte (ou la dixième).

Harmoniques produisant la double octave (ou la seizième).

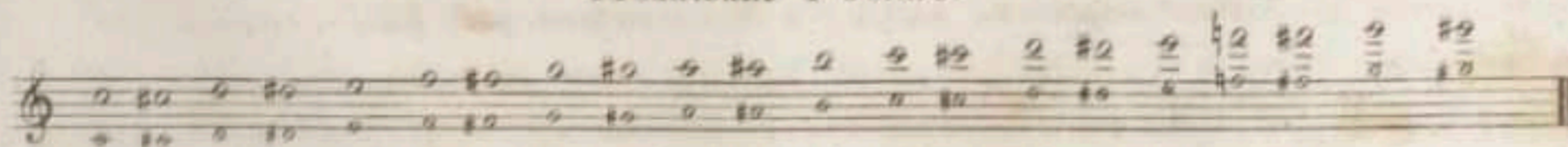


Dans le cas où vous seriez, d'avoir la clef de Ré ouverte ayez soin de la fermer

Il est essentiel de faire observer que, bien que chaque note des gammes ou ECHELLES ci-dessus, produise la douzième, quelques unes, leur double octave, cependant il y a un choix, à faire lorsqu'on les désignera. Par exemple, les cinq premiers degrés passés, les harmoniques deviennent assez durs à arracher, il faudra, au lieu d'employer la douzième, la remplacer par la seizième, ou l'octave indifféremment.

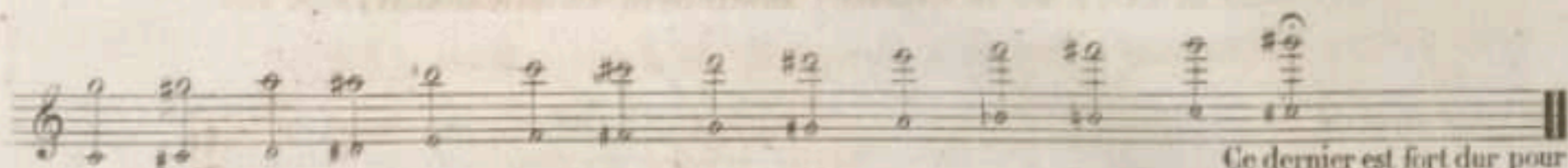
ECHELLE CHROMATIQUE DES SONS HARMONIQUES

Produisant l'Octave.



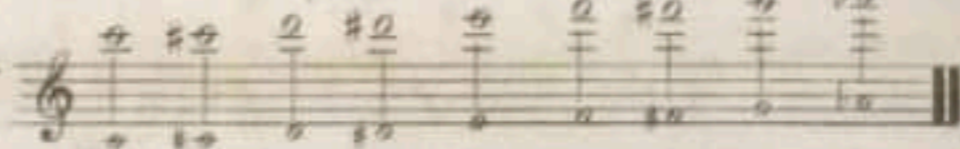
Nous établissons d'abord ces échelles pour la Flûte en Ut; nous donnerons après, celles en Ré.

Harmoniques produisant l'Octave de la 5^{ve} ou la 12^{ve}



Ce dernier est fort dur pour la Flûte en Ut on fera bien de l'éviter.

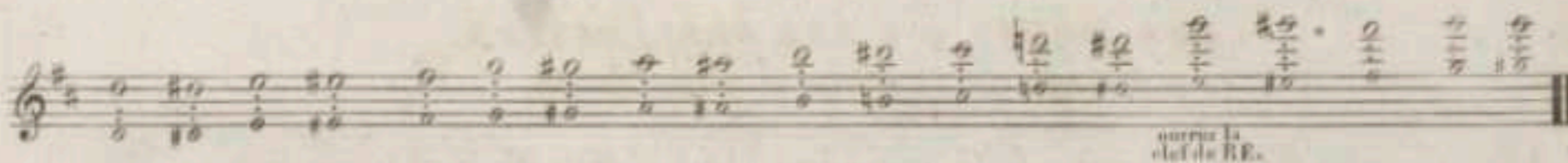
Harmoniques produisant la 15^{ve}



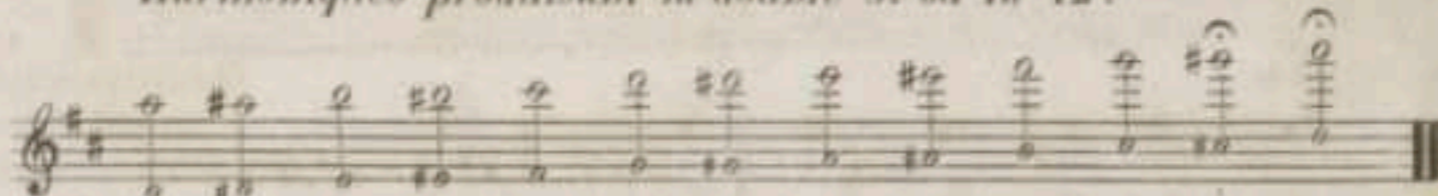
On voit assez, par ces deux tablatures, ou échelles, la nécessité où l'on est pour éviter tout équivoque de placer la note qui doit réellement produire le son grave sur une ligne perpendiculaire à l'Ut formant de même SON GRAVE. On aurait pu à la rigueur désigner le produit par un chiffre mais ce n'aurait pas été aussi clair et par conséquent aussi aisé.

ÉCHELLE CHROMATIQUE DES SONS HARMONIQUES

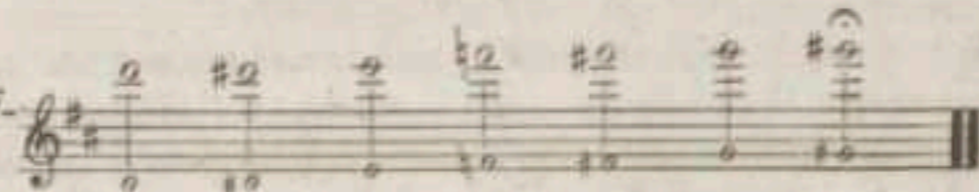
Produits par l'Octave à l'usage de la Flûte à Patte de Ré.



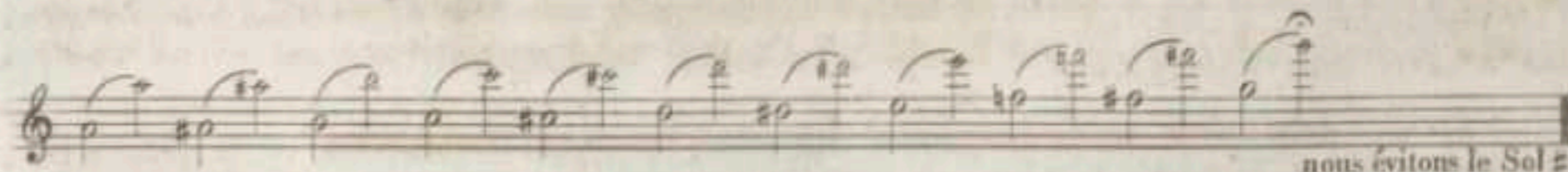
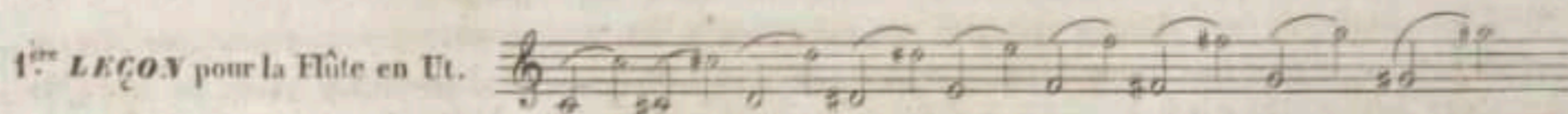
Harmoniques produisant la double 5^{ve} ou la 12^{ve}



Harmoniques produisant la 15^{ve}

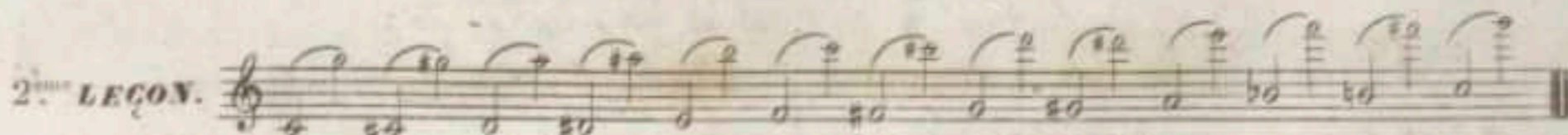


Leçons pour s'exercer à saisir les Harmoniques à l'Octave.



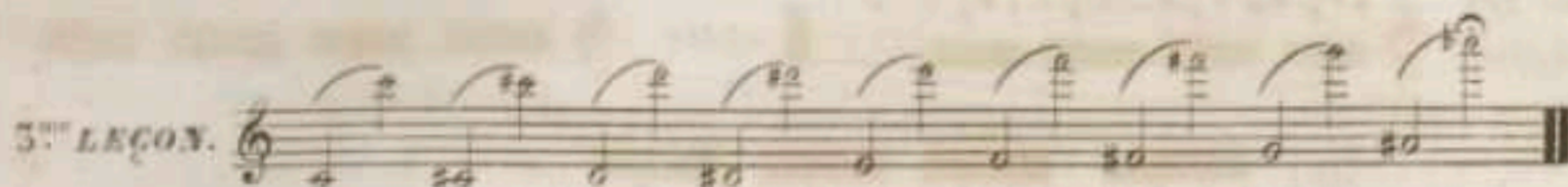
nous évitons le Sol ♯

Pour s'exercer à saisir les Harmoniques à la 12^{ve}

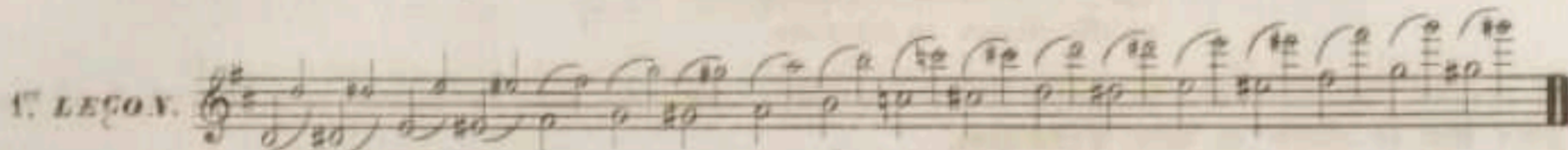


Il est bien entendu, que la note supérieure, doit être obtenue avec le même doigté, que la note grave.

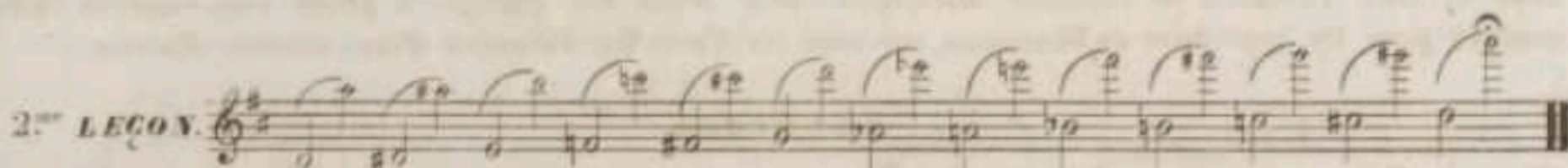
Pour s'exercer à saisir les harmonique à la double Octave ou 15^{me}.



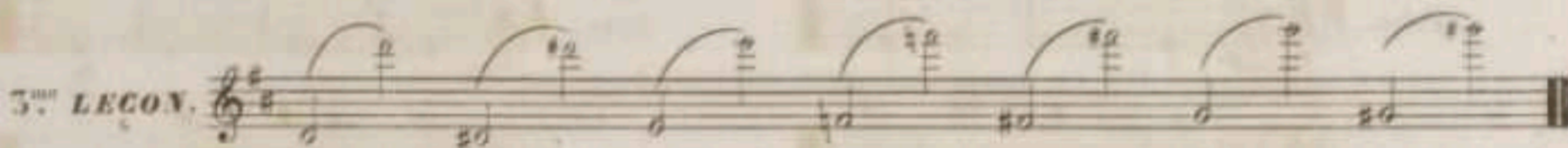
Même Leçons que les 3 précédentes pour la Flûte en Ré.



Pour s'exercer sur les Harmoniques à la 12^{me}.



Pour s'exercer sur les Harmoniques à la 15^{me}.

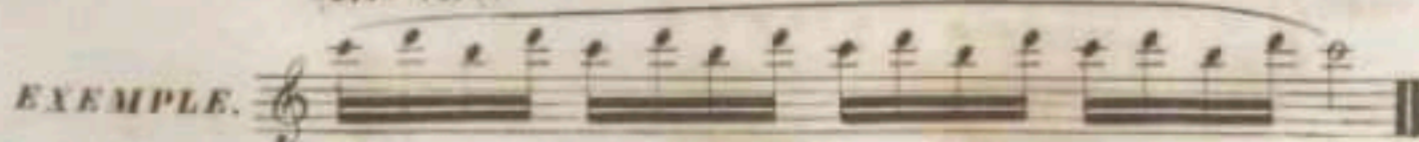


OBSERVATION SUR LES SONS HARMONIQUES.

Ce n'est point un objet d'une grande importance, que la connaissance de ce phénomène, venant à la fois à la physique et à l'acoustique. Toutefois un ouvrage classique, et élémentaire, doit contenir autant qu'il est possible, tout ce qui peut être de quelque utilité, pour l'instrument qui en est l'objet. Ces moyens ne sauraient être mis heureusement en œuvre, que par les virtuoses, ce qui pourtant ne nous paraît pas une raison suffisante pour l'exclure de ce COURS ÉLÉMENTAIRE; peut-être aussi qu'un élève intelligent, pourrait en certains cas en tirer un parti avantageux; nous devons malgré cela, nous empresser à déclarer, qu'on trouve rarement des pièces de musique, où ces ressources soient applicables; mais ce qu'on n'a pas fait jusqu'à ce jour, soit par dédain, soit par ignorance, on pourrait bien le faire à l'avenir. Quel est donc, nous dira-t-on, l'avantage réel de ce système? cet avantage consiste, à simplifier certaines notes, certains traits impraticables, par le moyen ordinaire, pour obtenir d'heureuses apparitions contre les Fortissimos et les Pianissimos; nous allons selon notre méthode de procéder, donner quelques uns de ces exemples, pour éclaircir notre raisonnement.

Supposons qu'après, le passage suivant se rencontre, vous aurez certainement de la peine à l'exécuter nettement, par le doigté ordinaire.

All^o rivo.



Substituez à ce doigté embarrassé, l'harmonique à la quinte inférieure, et vous serez surpris de la facilité, avec laquelle vous aurez ce trait purement.

le même avec les ressources harmoniques.

effet. *har.* *autre.* *All^o rivo.* quel embarras.

le même. *har.* qu'elle aisance au contraire.

Nous convenons que de pareils cas se présentent rarement, mais enfin cela peut-être, et il est toujours bon de savoir se tirer d'embarras.

L'avantage le plus réel de ce système, serait dans des passages en ECHO. Ces effets manquent rarement de fixer l'attention de l'auditeur. Ainsi, après avoir rendu nos passages à pleins sons, employez l'harmonique pour les reproduire en Pianissimos, vous serez sûr d'avoir fixé l'attention d'une manière flatteuse.

Lento. **EXEMPLES.**

Flûte en Ut.

N^o 1. *Flût.* *Har.* *Echo.*

N^o 2. *Flût.* *Har.* *Echo.*

Allegro.

N^o 3. *Flût.* *Har.* *Echo.*

N^o 4. *Flût.* *Har.* *Echo.*

N^o 5. *Flût.* *Har.* *Echo.*

ou

N^o 6. *Mod^o.* *Flût.* *Har.* *Echo.*

Pour la Flûte en Ut.

N^o 7. *Mod^o.* *Flût.* *Har.* *Echo.*

Pour la Flûte en Ré.

est echo est encore plus voilé que le précédent.

+++ ces 3 harmoniques sont trop durs en suivant la marche régulière des 12^{tes} il faut les prendre à la 10^{te}

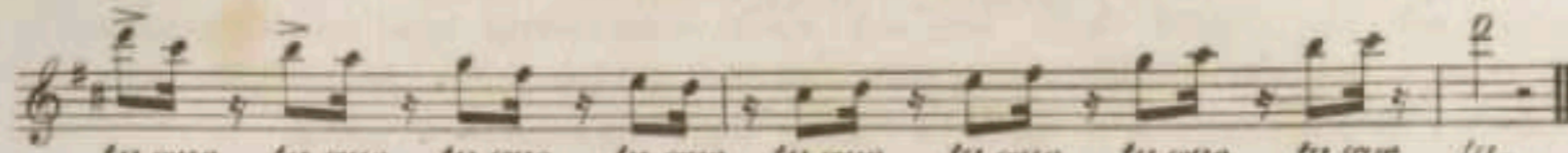
Nous ne multiplierons point davantage les exemples, ceux que nous avons présenté doivent suffire pour prendre connaissance du système des sons harmoniques.

DU DOUBLE COUP DE LANGUE

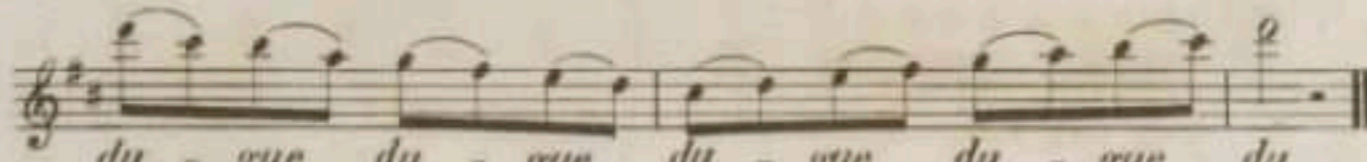
79

Dugue-Dugue (N^o)

Ce chapitre est bien d'une toute autre importance que le précédent, car faute de posséder ce moyen énergique, brillant et rapide d'exécution, on ne sera jamais qu'un exécutant vulgaire, quelque talent qu'on ait d'ailleurs. Ainsi nous ne saurons donc trop le recommander à la méditation, autant du maître que de l'élève.

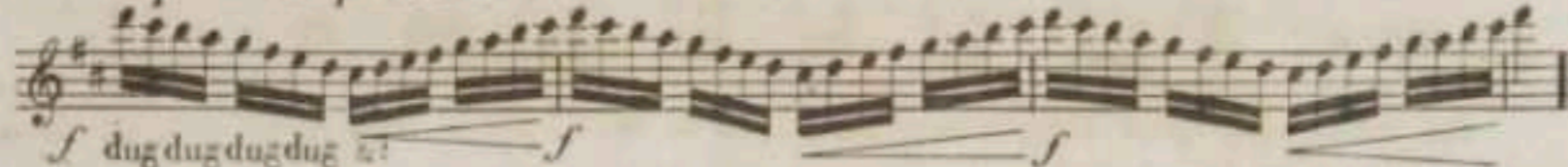
EXERCICE 1. 

Scandez soigneusement et avec une certaine énergie chaque deux notes; il serait inutile de dire qu'il faut d'abord procéder lentement. Dans le principe, le TU-GUE doit être préféré au DU-GUE, cette dernière réflexion nous a été suggérée par vingt ans d'expérience, nous disions DUG-DUG dans notre grande méthode, mais nous sommes assurés depuis, qu'il fallait substituer le TUG pour le commencement, ainsi lorsqu'on posséderait passablement ce premier exercice, en séparant chaque syllabe nettement, on le reprendra de la manière suivante, sans faire sentir de silence, et on prononcera DUG - DUG ou DU-GUE DU-GUE.

EXERCICE 2. 

Quand vous l'aurez obtenu proprement, dans un mouvement modéré, accélérez le autant que vos moyens vous le permettront, vous le reprendrez à l'exercice suivant:

le plus vite possible.

EXERCICE 3. 

Il ne faudrait pas s'imaginer, bien que la deuxième syllabe gutturale paraisse devoir ne produire qu'un mauvais son, que la chose en soit ainsi, après un exercice soigné, on sera tout surpris de voir que ce son guttural s'arondit peu à peu, et qu'il s'égalise, à s'y méprendre, avec la première syllabe DU. Un artiste, fort habile sur ce point, condamne ce moyen, il ne peut se persuader qu'on puisse en obtenir un résultat satisfaisant, il propose en place TU-RU TU-RU, sans s'apercevoir que ce TU-RU, n'est pas plus propre à produire un son satisfaisant, que le DU-GUE, cependant ce TU-RU TU-RU, bien exercé, peut également produire un bon DOUBLE COUP DE LANGUE; nous expliquerons en son lieu, dans quel cas le TU-RU TU-RU, peut être d'une grande ressource. Toutefois nous n'avons jamais rencontré d'exécutant du DOUBLE COUP DE LANGUE, sauf cet habile artiste, qui peut articuler sans le secours du DU-GUE DU-GUE. Ainsi nous persistons à en conseiller l'application, tant par les résultats de notre propre expérience, que par celui d'une grande partie de nos élèves.

N^o On est surpris, avec quelque raison, de voir que l'articulation que nous désignons en tête du chapitre ci-dessus, par DU-GUE DU-GUE, doit être prononcée dans le principe TU-GUE; mais, avec un peu de réflexion, on sentira aisément que c'est le moyen le plus sûr, pour parvenir plutôt au véritable DU-GUE DU-GUE.

Sur le même degré.

EXERCICE 4

Dans le principe, articulez fortement la première syllabe TU afin que la deuxième syllabe ou ricochet soit plus distinct. Après vous être exercé suffisamment ainsi vous reprendrez le même passage et vous tâcherez de le rendre sans aucune secousse mais au contraire bien uni bien égal, ici, comme à la troisième et la quatrième leçon vous substituerez le DU au TU

EXEMPLE.

Quand vous saurez bien rendre ces doubles croches ci-dessus par quatre, exercez-vous à en obtenir huit.

EXEMPLE.

Pour s'exercer au DOUBLE COUP DE LANGUE sur le même degré et de deux-en-deux.

EXEMPLE.

De même que pour l'application de quatre en deux, lorsque vous aurez articulé la leçon ci-dessus distinctement, vous la reprendrez pour la rendre parfaitement égale et sans secousse.

EXEMPLE.

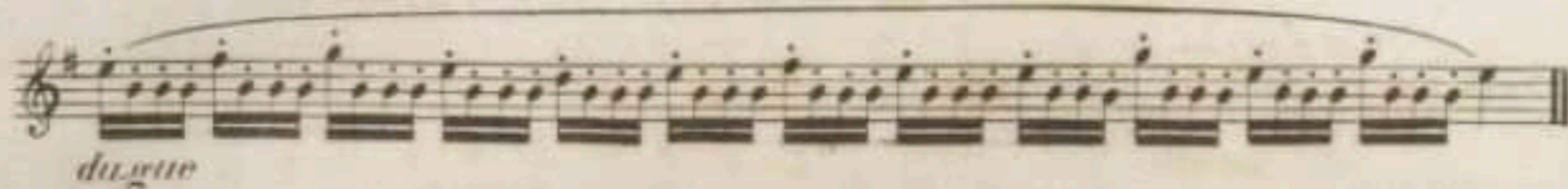
sans force adoucissez bien le COUP DE LANGUE nous croyons cette articulation d'une grande ressource.

Scandez fortement chaque groupe, multipliez les même, à l'infini; c'est un excellent moyen de parvenir à l'exécution du trait ci-après :

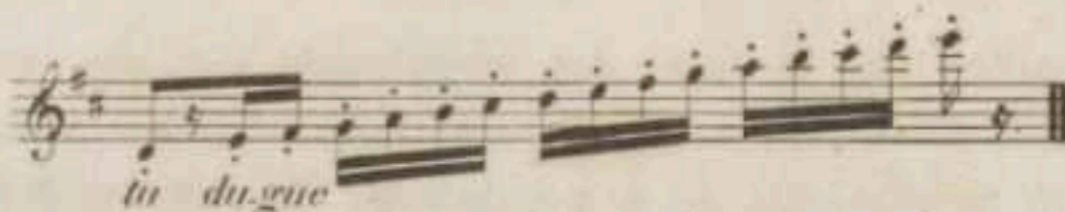
Viro.

NOTA. Le TU est seulement nécessaire pour épeler cette articulation une fois maître on doit l'adoucir, ce DU. Ce genre de trait impossible sans le secours du double coup de langue est d'un brillant effet.

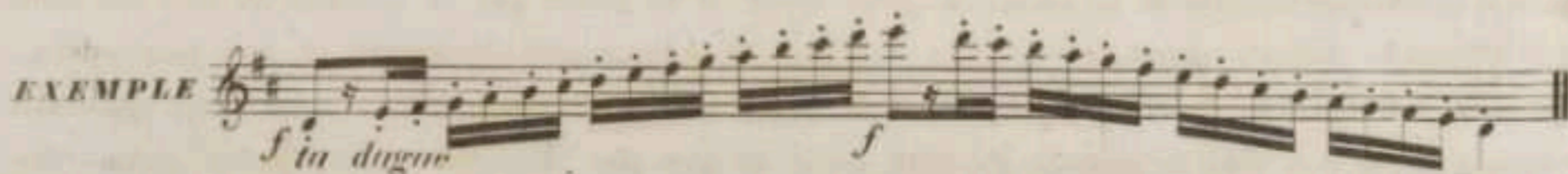
Exercice propre à développer le Double coup de langue.



Une fois la langue un peu habituée à articuler ce coup de langue, essayez-vous sur la gamme diatonique en *Re* majeur comme :



Attaquez sèchement et avec force la première note *Ut*, et reprenez *DU-GUE* pour continuer; lorsque vous serez sûr de cette gamme, exercez-vous à en faire le double, en descendant du *MI* aigu au *Re* d'en bas.



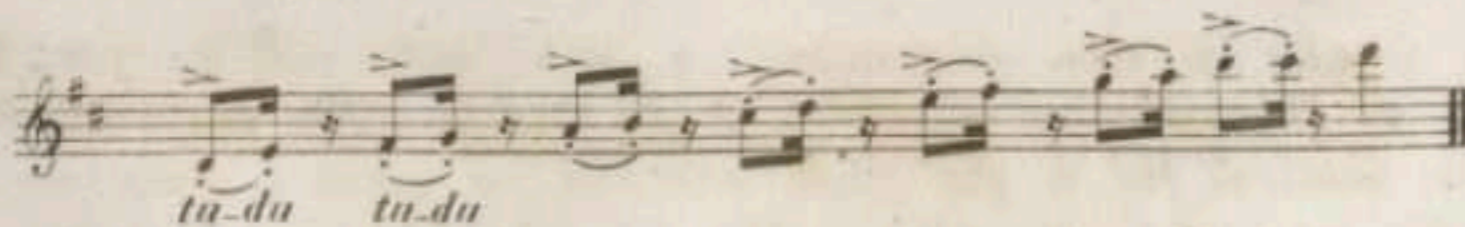
DU TU-RU TU-RU.

Dans les passages Rhytmés comme ci-après, ce *TU-RU TU-RU* est vraiment précieux.



On sent aisément, combien le *TU RU TU*, et encore moins le *DU-DU DU-DU*, ordinaires, seraient lourds en comparaison de cette articulation. Ainsi dans les Rhythmes coupés par la valeur régulièrement, inégale, on emploie le *TU-TURU TU-TURU*. (le premier *TU* long, le deuxième se précipitant sur le troisième.)

Il existe encore plusieurs manières d'articuler le *DOUBLE COUP DE LANGUE*, il y a le *TI GLE, TI GLE*; l'effet en est lourd et mou; nous n'en conseillons pas l'étude. L'articulation *TU DU TU DU*, (le *TU* long, le *DU* presque comme *D* seul) nous paraît excellente, par la facilité de conserver toujours de la rondeur dans le son. Toutes les organisations n'étant pas les mêmes, on devra s'essayer sur chacune de ces articulations, et s'en tenir à celle qui offrira le plus de facilité. Ce *TU DU*, pour les mouvements ordinaires, doit être d'une grande ressource, et doit suppléer avantageusement au simple coup de langue, dans le détaché. Toutefois, pour l'extrême vitesse, il pourrait bien être un peu lourd et pas assez détaché. Nous allons toujours en donner un exemple, pour qu'on soit à même de l'étudier.

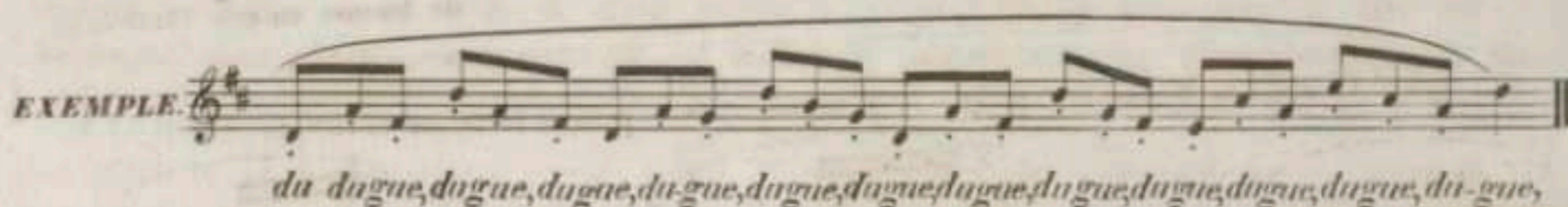


Même procédé que pour le *DU GUE*; ainsi on pourra appliquer ce *TU DU*, aux exercices ci-devant, pour l'étude du *BUG* ou *BUG-BUG*.

APPLICATION DU DUG-DUG AUX TRIOLETS.



L'application du double coup de langue, doit nécessairement être plus difficile dans les triolets, que dans les traits, où les notes marchent de DEUX en DEUX; adssi faut il faire cette dernière étude, avec la plus grande attention, afin de ne pas confondre les RHYTHMES de *trois* avec ceux de *deux*. On doit faire en sorte en étudiant, de sentir intérieurement le mouvement des TROIS pour DEUX. Cette observation est fort importante, pour ne pas confondre une mesure ne contenant que douze notes, avec les seize notes DOUBLES CROCHES par exemple de la mesure à quatre temps. Il ne faudra pas se contenter de faire une seule fois l'exemple ci-dessus, quand on le tiendra passablement; recommencez le souvent et sans interruption. On peut fournir assez de souffle pour le jouer deux ou trois fois d'un seul trait, et même quatre; mais vivement. Ayez soin dans le principe de faire sentir un peu plus fortement que les autres notes des TRIOLETS, la première note chaque septième degré, pour bien vous mettre d'aplomb; au surplus, cet effet est indiqué par >>>. Ces saccades sont nécessaires, pour donner de l'énergie à la langue, et se contenir dans son véritable système des TROIS POUR DEUX tout-à-fait différent de celui des quatre pour quatre. Une fois qu'on tiendra ainsi ce mécanisme, on fera tous ses efforts pour égaliser enfin toutes les notes. On pourra également sur l'exemple suivant. Ces genres de traits, ainsi articulés, sont légers et brillants.



Voilà tout ce que nous avons à dire, sur le fameux DOUBLE COUP DE LANGUE. NOUS NOUS SOMMES peut-être un peu plus étendu que nous le pensions d'abord; mais dans une matière aussi obscure, puisqu'il faut raisonner sur les effets d'un organe qu'on n'a point sous les yeux, il est bien difficile d'en venir aisément à ses fins; cette prolixité tient aussi peut-être à notre peu d'habitude d'écrire. N'ayant en vue que les progrès de l'instrument, pour lequel nous composons cet ouvrage, nous espérons du moins, qu'on nous saura quelque gré de notre intention.

Pour terminer ce COURS ÉLÉMENTAIRE, nous allons mettre sous les yeux, divers passages, avec des observations, sur la manière de les faire avec plus de facilité. Nous pensons que ce travail, est de la plus grande utilité, car on pourra, à l'aide des DOIGTS PARTICULIERS que nous indiquerons, s'abréger bien des peines, dans une foule de circonstances.

du Sol \sharp 2^{me} 8^{ve} *Vivo.* *ou*

ou encore. *ou ce pp^{mo}* *pp*

Il est bien évident que dans la nature des traits ci-dessus, on ne doit pas faire le Sol \sharp avec la clef de Sol \sharp ; et qu'il est à préférer celui désigné ci-dessus. Ceci rentre dans le domaine des semi-tons altérés, mais ce n'en est pas moins indispensable à pratiquer.

Allegro.

Ce passage, fait avec le doigté naturel, et dans la vitesse, offre quelque difficulté; il faut donc y suppléer par un autre doigté, bien que le Si et le Sol, pris séparément, et avec lenteur, ne soient parfaitement justes. Dans leur rapidité, ce mouvement disparaît.

EXEMPLE.

Ne levez pas trop le doigt ouvert pour le Si \flat , et ménagez bien le son.

On pourrait à la rigueur, rendre ce passage avec le *f*. Il faudra avoir soin, dans ce cas là, de tourner un peu l'embouchure au dedans.

N^o Comme on le voit il faut que le petit doigt soit continuellement sur la clef de La \flat .

N^o *Substituez.* *le même avec l'Ut \sharp*

Vite et fort, le doigté ordinaire devient fort embarrassant. *Clef d'UT \sharp* *lever le doigté ordinaire en serait fort difficile suppléer, par celui qui est désigné ici la difficulté disparaît.*

N^o En faisant l'Ut avec la clef ce trait devient d'une exécution aisée.

Substituez. *même doigté pour le Si.* *idem*

Doigté ordinaire, très difficile. *ff ou pp vite ou lent*

C'est une ressource précieuse pour la Flûte, que le doigté de *Fa*, appelé vulgairement la FOURCHE. Cette ressource est interdite aux Flûtes à larges trous, et on y supplée bien difficilement, et bien imparfaitement, avec une double clef de *Fa*.

Exemple pour le FA se liant d'abord avec le RE et le MI ensuite avec le RE et le LA.

Vite.

La même chose à l'octave.

N^o Le *FA* devient plus haut lorsqu'on ouvre la clef de *Ré*; pour éviter de choquer l'oreille, en obtenant la justesse de cette note, il faut avoir soin de ne pas trop lever le DOIGT qui ouvre la Fourche.

Ce trait est fort agréable, en ménageant bien l'embouchure.

Le *Fa* avec la Fourche. Le *Si^b* doigté particulier.

Laissez la clef de *Re* ouverte. Fermez la.

Laissez le petit doigt sur la clef de *La^b* pour ces huit notes; refermez la pour le *Sol*; r'ouvrez pour ce qui suit.

Ces deux passages, ainsi doigtés, deviennent extrêmement aisés à rendre. Notre mauvais *Ut*, à deux trous fermés seulement, est, dans ce cas, d'une grande utilité.

Vite.

Dans un mouvement lent, il faudrait se servir franchement du doigté naturel; on pourrait se dispenser de laisser la CLEF de *Mi^b* ouverte, s'il ne s'agissait que du son; mais il faut l'ouvrir pour servir de point d'appui au poignet d'en bas, en cette circonstance.

Laissez le pouce sur la clef de La \sharp , même en faisant le Si.

Ouvrez la clef d'Ut $\frac{1}{2}$, et refermez-la pour le Si.

Il n'y a pas moyen de rendre ce genre de passages, si l'on n'a pas une clef d'Ut, au-dessous du Ré, première octave; sans ce secours ce passage serait infaisable.

N^o 1. N^o 2. le même. N^o 3. le même.

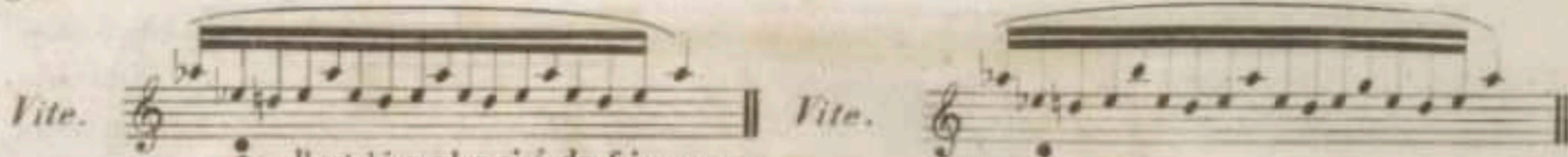
Faible et peu satisfaisant, mais très aisé. N^o 2 meilleur; retirez l'embouchure au dedans. N^o 3 plus sonore; ayez soin, de même que dans le N^o 2, de rentrer l'embouchure.

autre. Mêmes doigtés pour l'Ut.

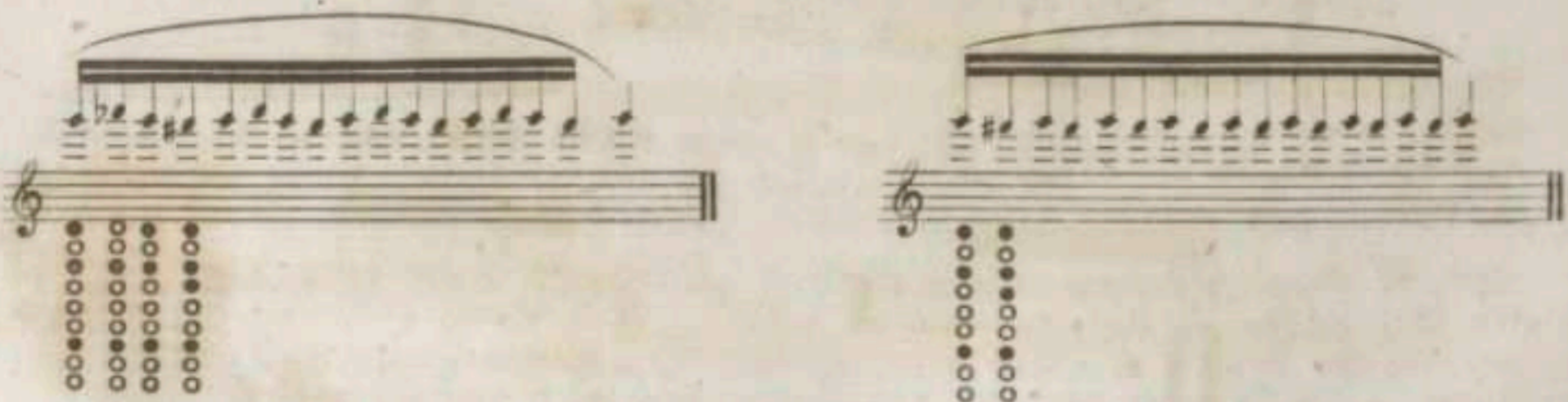
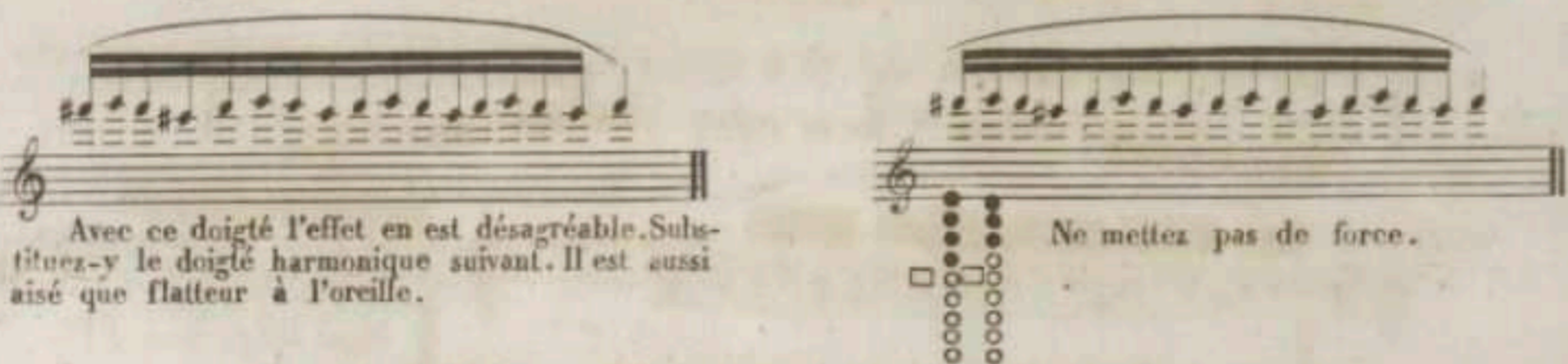
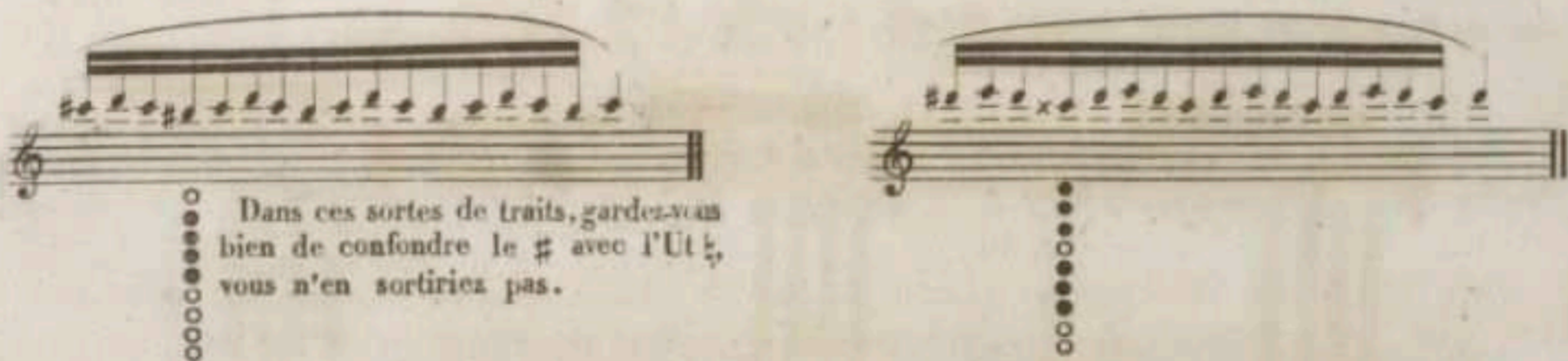
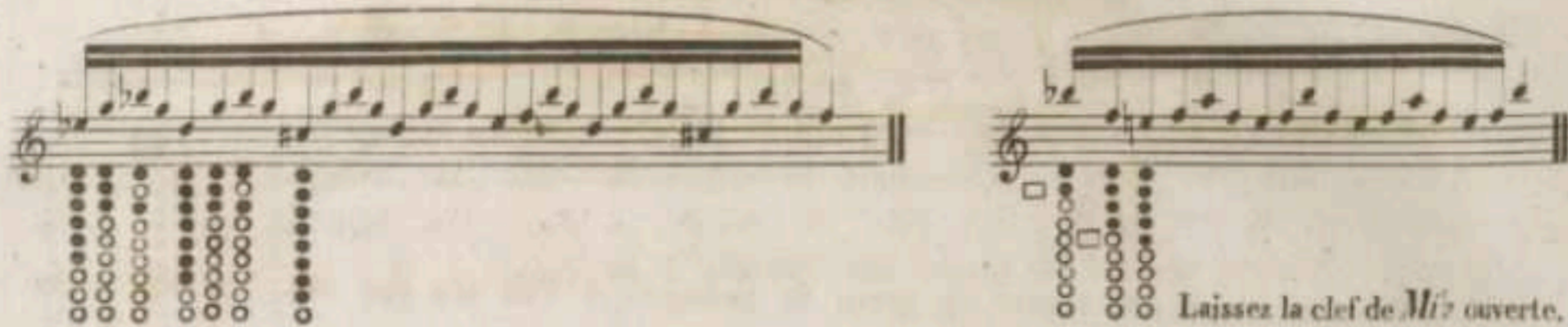
Il n'y a pas moyen de faire ces traits sans le secours de l'Ut désigné, dans la vitesse s'entend.

autre. Pour plus de facilité il faut tenir le pouce d'en haut fermé.

Le Ré \sharp comme celui de l'octave grave.



Il est bien plus aisé de faire ce passage avec le doigt d'en haut fermé, que si vous vouliez le rendre avec le doigté régulier de *Mi* ♭ (la clef ouverte).

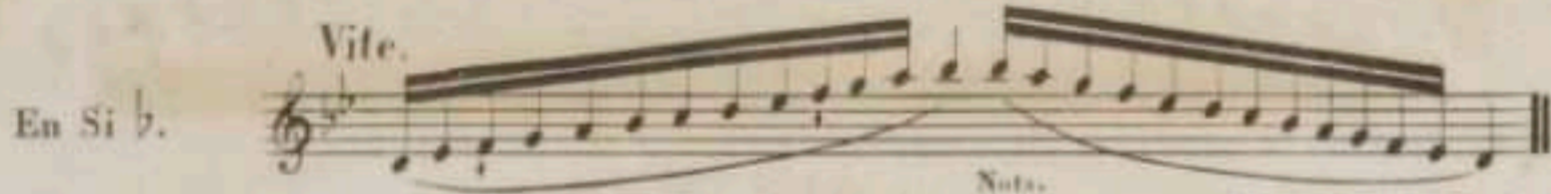


Nous ne pousserons pas la prétention, jusqu'à assurer qu'il n'existe pas encore quelque cas exceptionnels de doigtés particuliers; nous nous bornerons à affirmer que c'est là, (du moins à peu près) tous ceux que nous connaissons.

Nota Il ne s'agit toujours ici, que des Flûtes à perçe Française; car les perçes Anglaises et Allemandes, étant différentes, il doit nécessairement en résulter de nouvelles combinaisons de doigtés.

Nous ne terminerons pas cet exposé de DOIGTES PRÉPARATOIRES sans faire une petite observation mais assez importante, relativement aux gammes ascendantes par degrés conjoints, principalement en Bémols. Sur nos Flûtes Françaises, nous avons pour le *Fa* naturel, (de la première et de la deuxième octave) la ressource innapréciable du doigté, vulgairement désigné sous le nom de FOURCHE de plus outre la petite clef destinée à faire ce *Fa*, on a adopté généralement une double clef de *Fa* que l'on fait agir avec le petit doigt de la main gauche, pour faciliter les moyens de couler du *Re* au *Fa*. Les Flûtes à larges trous, telles que les Flûtes Anglaises, Allemandes ne pourraient se passer de cette clef, vu que leur *Fa* avec le doigté de la FOURCHE est à-peu-près nul, et qu'il se confond avec leur *Fa* \sharp . Cet expédient néanmoins est très imparfait, et laisse beaucoup à désirer dans la vivacité. Notre DOIGTÉ FOURCHU au contraire, est d'une ressource immense dans les gammes ascendantes bémolisées. Au reste on n'emploiera cette ressource qu'à partir du TON de *Si* \flat , car dans les gammes en *Fa*, il faut bien se garder de faire cette note autrement qu'avec la petite clef destinée à cet usage.

Exemple de la nécessité du doigté en question ci dessus.

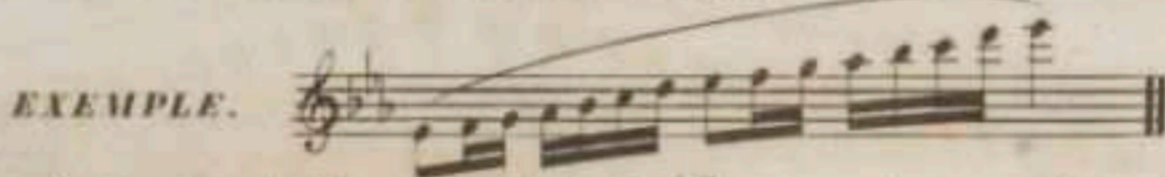


Dans les gammes descendantes, reprenez la clef de *Fa*, on éprouvera d'abord une petite difficulté pour couler nettement du *Fa* au *Mi* \flat ; mais un exercice un peu suivi, le fera disparaître.



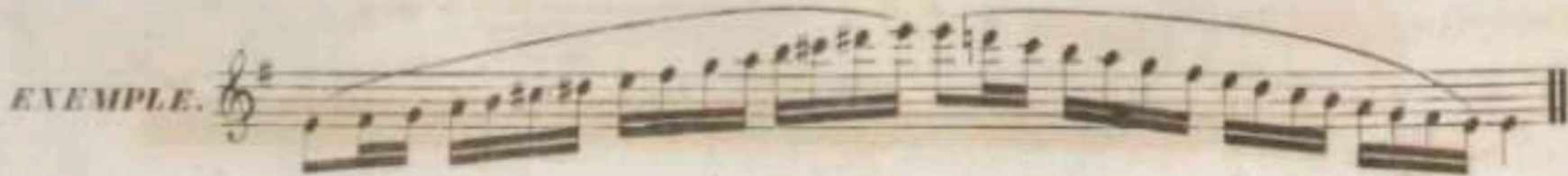
Même observation que pour la gamme descendante ci-dessus.

N^o Par exemple, dans une gamme ascendante en *Mi* \flat , commençant sur le *Mi* \flat , et par une crèche, on fera bien d'attaquer le premier *Fa* avec la petite clef.



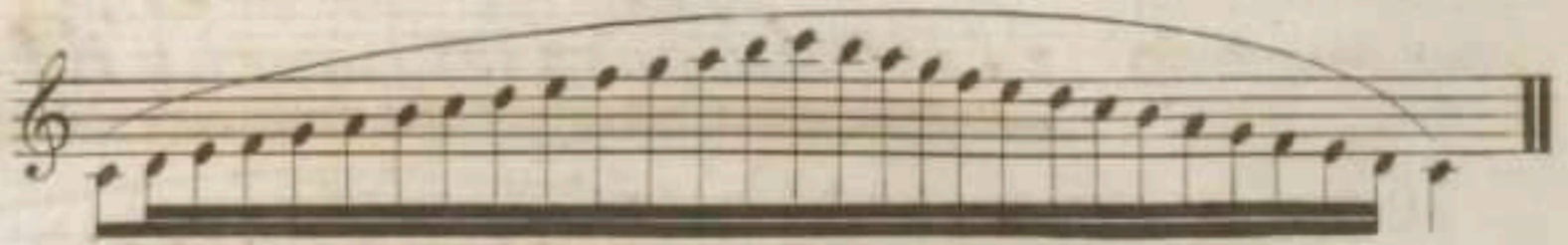
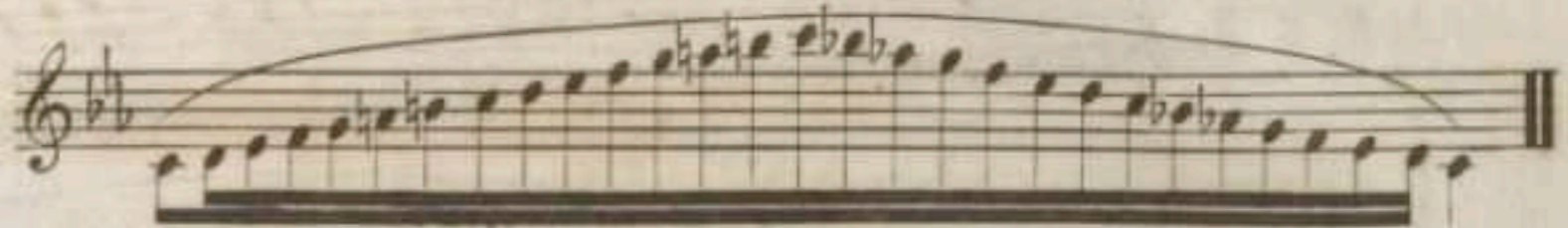
Des cas où l'on peut laisser la clef de *Re* \sharp ouverte sans inconvénient, sur le *Mi* naturel grave lorsqu'on a une note d'une longue durée, comme une RONDE à quatre temps ou un point-d'orgue. Sur nos Flûtes, ce *Mi* est très faible, mais juste. La clef ouverte se rend un peu haut, mais un peu d'adresse dans l'embouchure, on l'ajuste et il devient sonore.

Dans les gammes ascendantes et descendantes, à partir du TON de *Mi* naturel, (quatre dièses) ce serait d'un très mauvais effet dans tous les autres cas, où le *Sol* se trouve dièse, car ce *Mi* un peu haut, rendrait le *Sol* \sharp sa tierce extrêmement faux. Toutefois il y a une exception, où le *Sol* étant naturel, on peut, et on doit même, pour la facilité du doigté, laisser cette clef de *Re* \sharp ouverte dans la gamme ascendante et descendante de *MI* MINEUR.



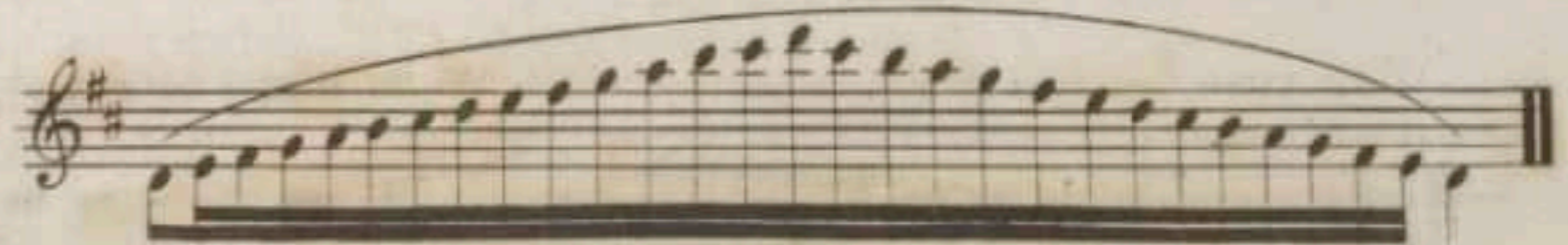
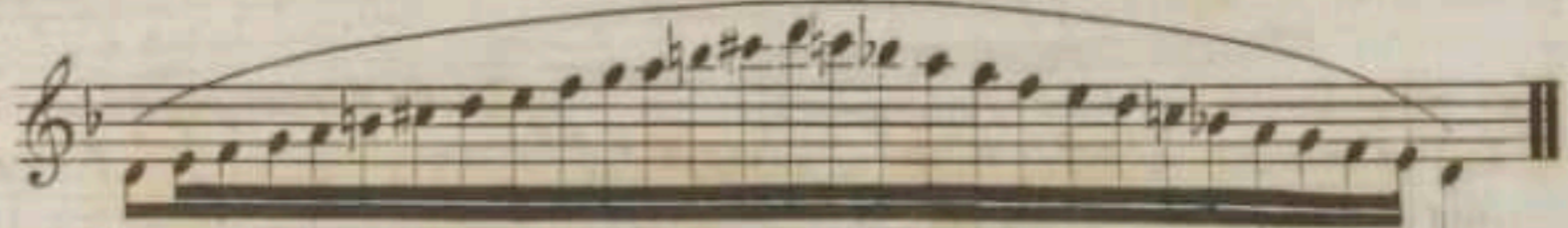
DES GAMMES MAJEURES ET MINEURES.

En Ut majeur.

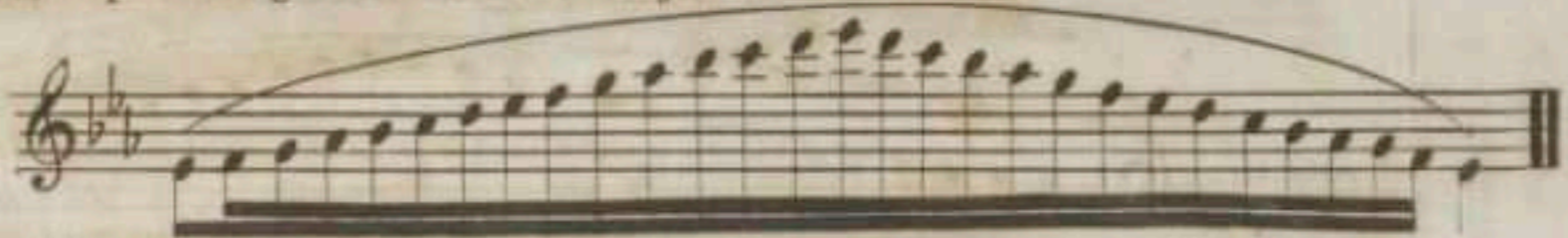
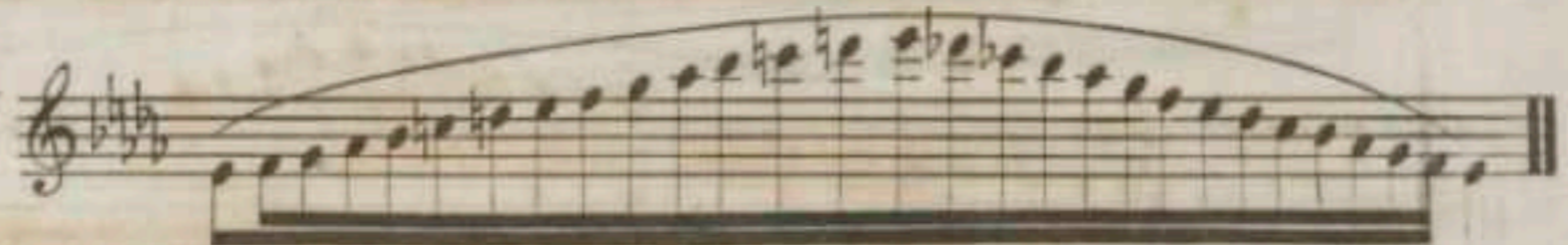
En Ut mineur
relatif de Mi^b maj:

Observez bien, que dans les gammes mineures ascendantes, les sixièmes et septièmes degrés, sont altérés d'un demi-ton, mais en descendant chaque note doit être remise à sa place. La raison, je ne la connais pas: c'est une affaire, tout bonnement, d'acoustique.

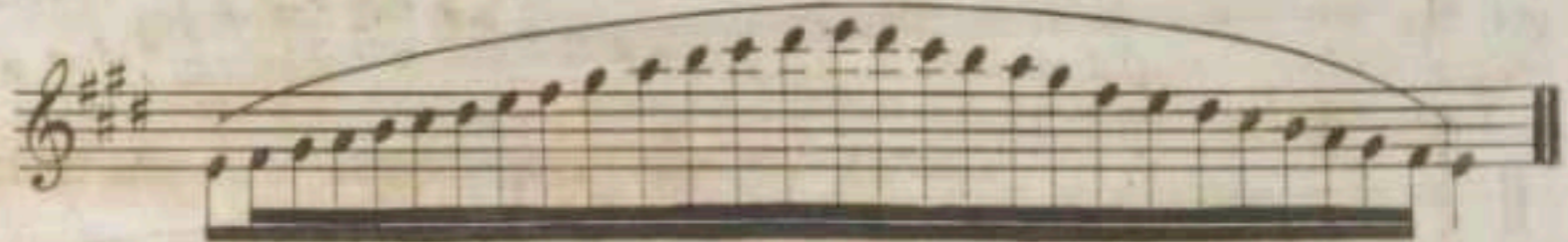
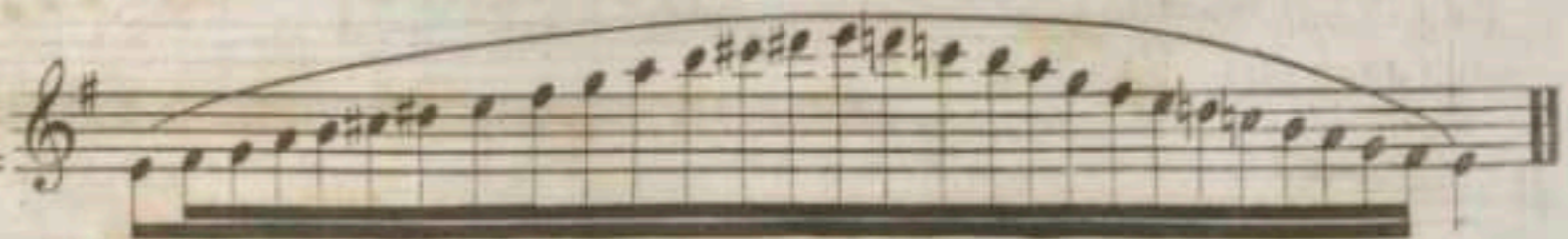
En Re majeur.

En Re mineur
relatif de Fa naturel
majeur.

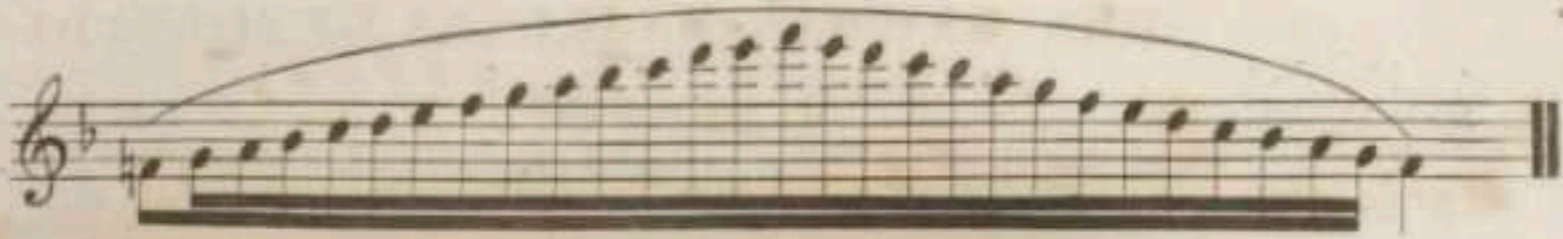
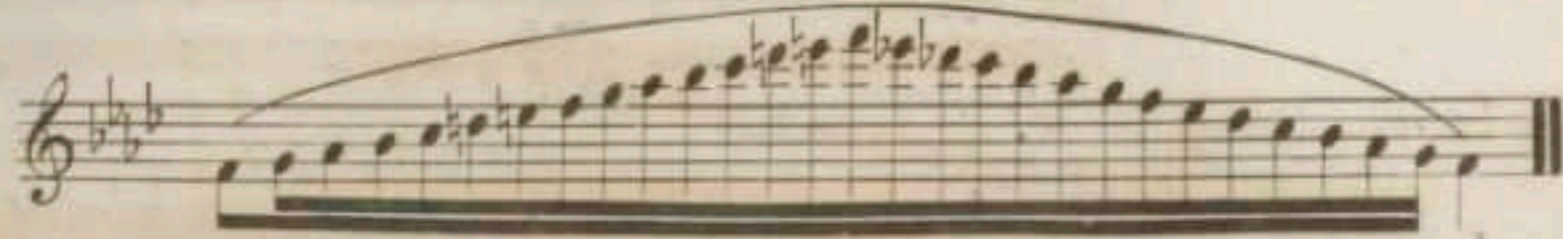
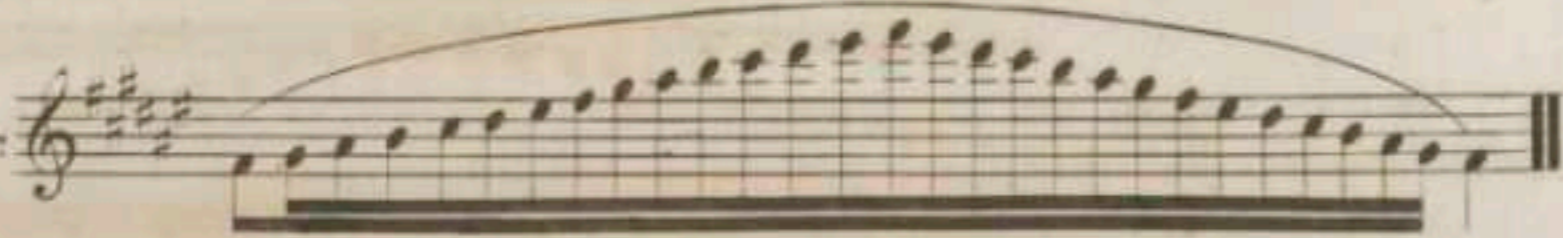
Nous ne donnons pas les gammes en Re^b majeur.

En Mi^b majeur.En Mi^b mineur
relatif de Sol maj:

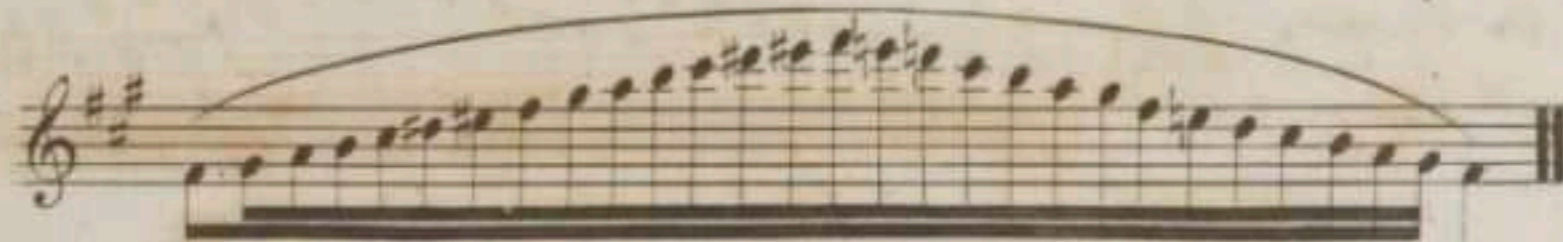
En Mi majeur.

En Mi mineur
relatif de Sol maj:

En Fa majeur.

En Fa mineur
relatif de La^b maj:En Fa[#] majeur.

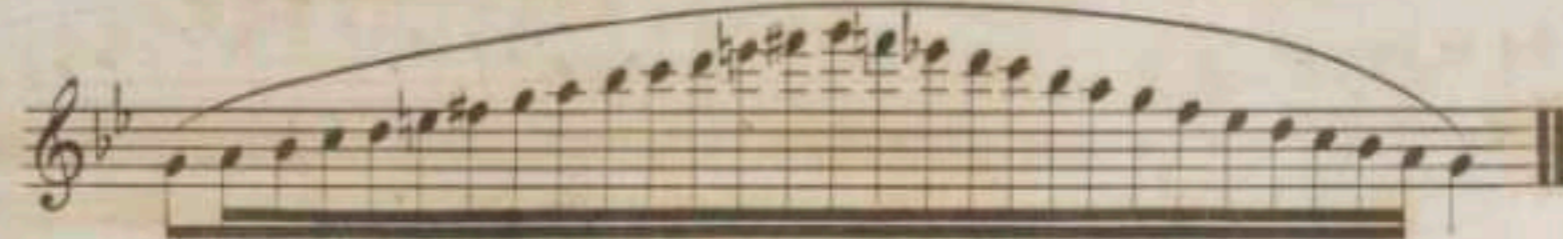
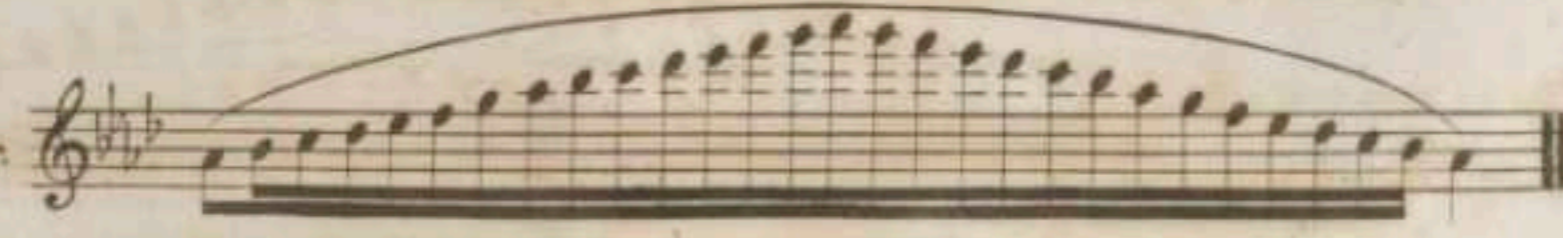
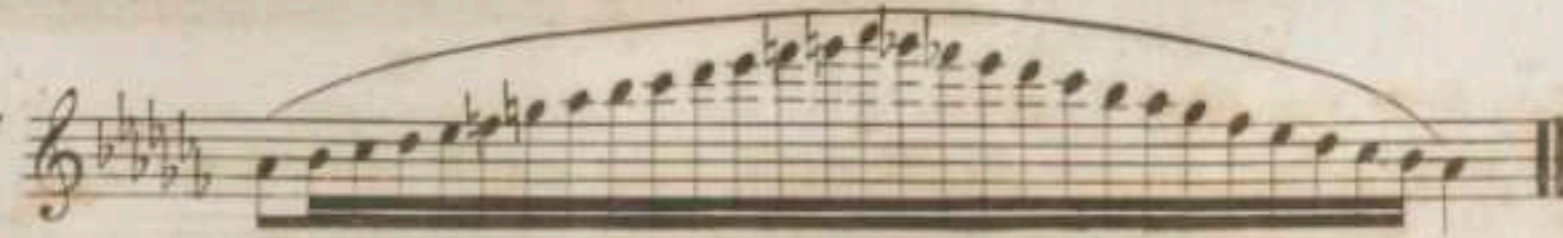
Cette gamme est assez difficile en montant, attendu l'embarras que donne le doigte de *Mi* \sharp de la deuxième octave, il faut, ou faire ce *Mi*, avec la double clef de *Fa*, ce qui est infiniment meilleur, ou se servir du doigté, dit de la fourche, (*Fa* naturel) pour ce *Mi* \sharp ; mais ce n'est pas très bon.

En Fa[#] mineur
relatif de La maj:

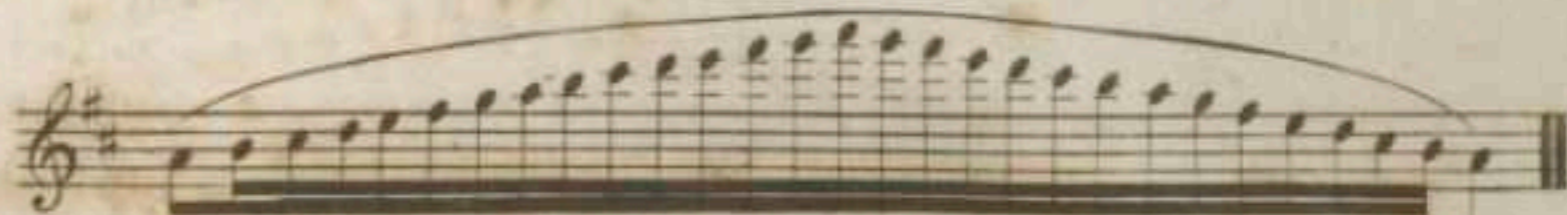
En Sol majeur.



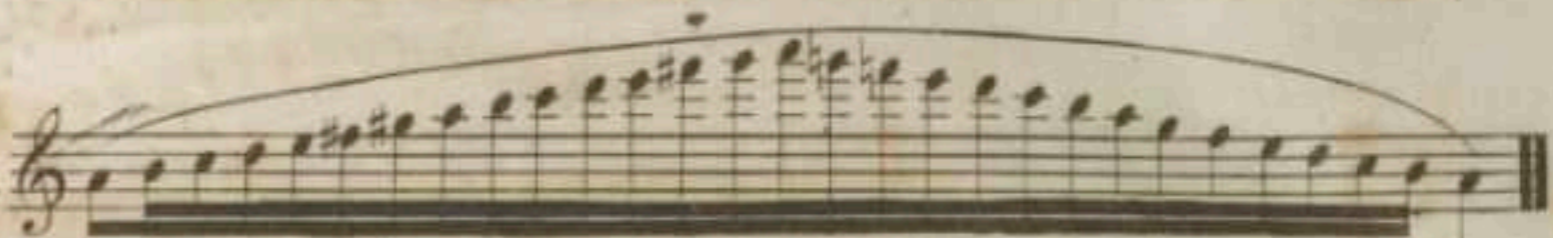
En Sol mineur.

En La^b majeur.En La^b mineur
relatif d Ut^b maj:

En La naturel
Majeur.



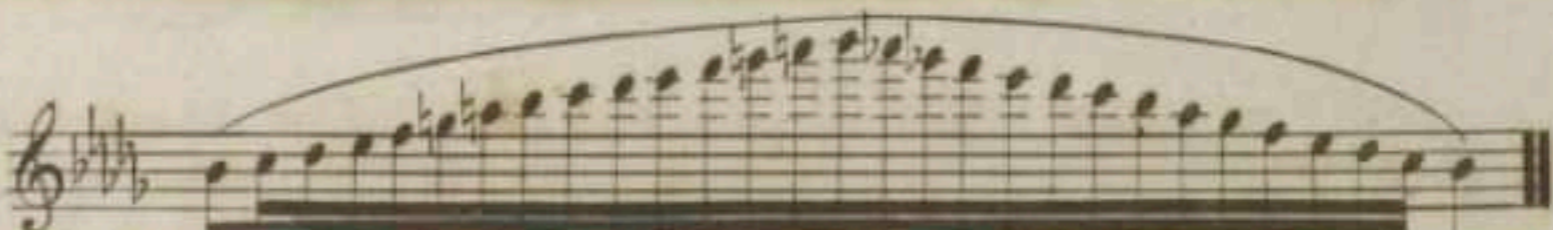
En La mineur
relatif d'Ut majeur.



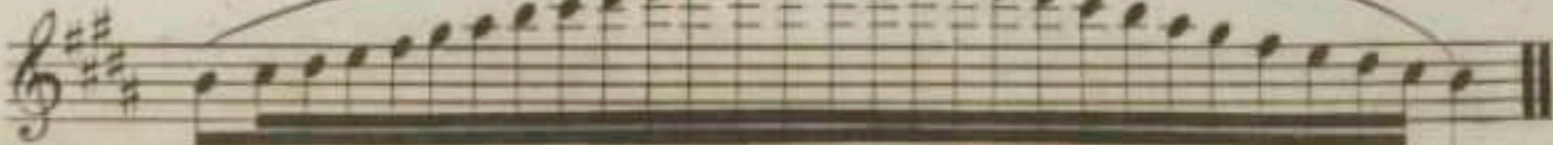
En Si b majeur.



En Si b mineur
relatif de Re b maj.

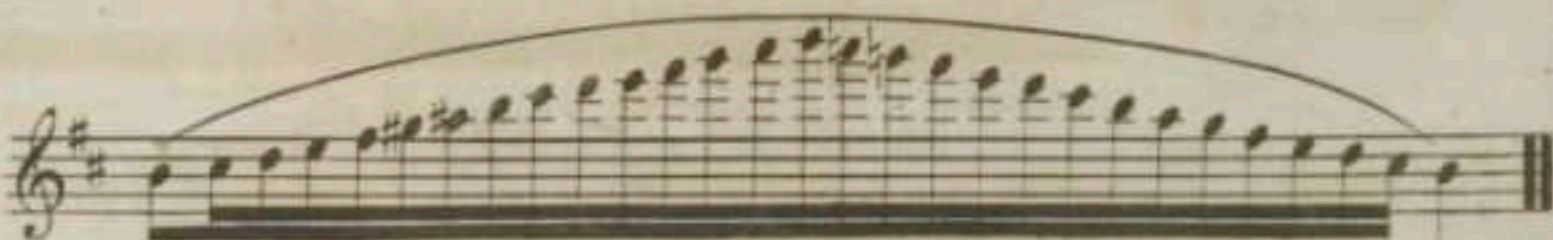


En Si naturel
majeur.



Cette gamme est un peu difficile, quant au *La #* et au *Si* aigus; mais sur nos Flûtes, cependant, on peut l'obtenir sans trop de peine.

En Si mineur
relatif de Re maj.



En Ut majeur.



Ayant déjà donné la gamme d'Ut, majeure et mineure, nous nous bornerons à ne donner ici que la gamme majeure; elle est peu pratiquée, on peut même ajouter jamais. Cependant comme elle n'est pas par trop difficile sur nos Flûtes, nous avons cru devoir en donner un exemple, afin que l'on pût s'y exercer.



DE VARIÉTÉS COMPOSANT LE FOND DE MUSEUM

DE A. AUBOIN

ANIMAUX

Text describing various animal specimens, including birds, mammals, and insects, with their respective numbers and details.

PLANTES

Text describing various plant specimens, including their names and collection details.

Text describing various mineral and geological specimens, including their names and characteristics.

Text describing various botanical specimens, including their names and details.

Text describing various other specimens, including their names and details.

EXTRAIT DU CATALOGUE

DES

OUVRAGES COMPOSANT LE FONDS DE MUSIQUE
DE A. AULAGNIER.



OUVRAGES ÉLÉMENTAIRES.

MÉTHODES POUR DIVERS INSTRUMENTS.

- MAZAS. Méth. de violon, à 12, 24 et 30 f.
- DEVIENNE, KULHAU et TULOU. 6^e méthode de flûte, à 9 f. et 15
- BERR et VANDERHAGEN. Méthode pour la clarin^e, à 6 et à 13 clefs, à 12 et à 5
- CARULLI et DEFRANCE. Méthode de guitare, à 7 f. 50 s. et 18
- LAGOANÈRE. Méthode de cornet à 2 et 3 pistons . . . 4 f. 50 c. et 10

POUR LE PIANO.

- AULAGNIER. op. 3. Méthode Élémentaire pour le piano avec l'aide du guide-main, 3^e édit., entièrement refondue sur un nouveau plan et d'après les principes des plus grands maîtres, contenant plus de cent exercices préliminaires, toutes les gammes dans tous les genres, et telles qu'on ne les trouve que dans les très grandes méthodes; suivies d'un recueil d'airs pris dans les opéras de tous les compositeurs de l'époque, *Weber, Beethoven, Rossini, Auber, Herold, Meyerbeer, Spontini, Berlioz, Casella, Bellini, Donizetti*; terminée par quelques principes d'harmonie pour apprendre à s'accompagner soi-même; très beau titre en cuivre 15
- MANUEL contenant plus de cent exercices préparatoires, ainsi que toutes les gammes en tous genres. Ouvrage indispensable à toutes les personnes qui jouent déjà du piano et qui veulent acquiescer ou conserver l'égalité dans les doigts . . . 3
- PRINCIPES D'HARMONIE contenant la théorie et l'emploi de tous les accords, l'explication de la basse chiffrée, et la règle d'octave . . . 2 50
- VIGIERIE. L'art de toucher le piano, arrangé par AULAGNIER, 2^e édition, composée de cinquante exercices préliminaires, de toutes les gammes en tierces, sixtes, chromatiques, et suivie d'un nouveau recueil d'airs tirés des opéras modernes; très beau titre en cuivre avec vignette, 1^{re} suite et 2^e suite, chaque . . . 9
- PIANO SEUL.
- AULAGNIER. BAGUETTES. Sept petites pièces très faciles, doigts . . . 5
- Op. 2. Variations très faciles sur le Clair de Lune 4 50
- Op. 4. Variations sur l'air écossais de la Dame Blanche (facile) . . . 4 50
- Op. 5. Souvenir d'un album. Mélange sur les plus jolis chansonsnettes de Fausson 5
- Op. 7. Rondino sur l'air du Hussard de Felsheim, avec lith. . . . 5
- Op. 8. PAROLANA MEXICA, choix des plus jolis motifs de tous les compositeurs modernes, *Weber, Beethoven, Herold, Rossini, Auber, Meyerbeer, Berlioz, Spontini, Donizetti, Bellini*, etc., arrangés et doigts pour les petites mains, et faisant suite à la méthode de piano du même auteur, 2^e édit., très beau titre en cuivre avec vignette . . . 6
- PAROLANA n° 1 bis, contenant deux morceaux très faciles sur les opéras nouveaux 6
- 2^e suite, contenant quatorze petits airs, dont un sur la Muette de Portici (encore très facile) . . . 6
- N° 2 bis et 2 ter contient tous les airs du ballet de la Sylphide (même force que le n° 2) 6
- 3^e suite, contenant sept petits mor-

- 4^e suite, contient cinq petites fantaisies ou rondos 6
- Les 5^e et 6^e suites contiennent quatre morceaux un peu plus difficiles, et d'une longueur de cinq à six pages chacun, chaque 6
- Op. 9. Le chant d'Ismaïl, var. sur le son, d'Otello (facile), avec lith. 4 50
- Op. 10. Deux petits rondos faciles sur les thèmes de Weber et de Rossini 4 50
- Op. 11. Rondino brillant sur un thème d'un concerto de Paganini, avec son portrait 5
- Op. 13. Rondo facile sur le motif de la Sylphide 5
- Op. 14. Souvenir du ballet de la Sylphide 5
- Op. 15. Mélange sur les plus jolis motifs de la Sylphide 5
- Op. 16. Rondino brillant sur un thème d'Anna Bolena 5
- AULAGNIER et MUSARD. Op. 17. LES PARLIERRES, cinq valses brillantes pour piano avec accomp^t de viol., fl^{te}, clarin^e et cornet à piston. Dix EYSCOTTAS, collection de dix petits morceaux faciles, mélanges, airs variés, rondos, fantaisies, etc., sur les plus jolis motifs des nouveaux opéras, d'une force convenant aux élèves ayant déjà franchi les premières difficultés, et assez brillantes pour être jouées en famille; titre magnifique en cuivre avec une belle vignette. N° 1. Op. 18. Mélange sur la Straniera 5
- N° 2. Op. 19. Fantaisie variée sur Anne de Boulen 5
- N° 3. Op. 20. Rondino brillant sur un chant du Pirate 5
- N° 4. Op. 21. Mélange sur Otello . . 5
- N° 5. Op. 22. Variété sur Ricciardo et Zoraida 5
- N° 6. Op. 23. Rondino sur un thème d'Armide, de Rossini . . . 5
- N° 7. Op. 24. Fantaisie variée sur Semiramis 5
- N° 8. Op. 25. Var. brillantes et finale sur Elisa et Claudio 5
- N° 9. Op. 26. Var. brillantes sur un thème de Mathilde de Sabaen . . 5
- N° 10. Op. 27. Fantaisie sur un air de ballet de Meyerbeer 5
- Op. 28. IRÉNÉASIS ou JEU DE FLAMENTS. Choix de morceaux très faciles pour les petites mains qui ne peuvent pas faire l'octave, avec accomp^t de violon ou flûte non obligé, divisé en quatre suites. N° 1. Contient quatre morceaux, *Simplicité, Galet, Milanvella, Coquette* 6
- N° 2. Rondo-Galop, Rondo-Fair. Rondo Contre-danse 6
- N° 3. Rondo-Béléro, Candeur, Naïveté 6
- N° 4. Modeste, Air de ballet, Vivacité 6
- Op. 29. Le SULTAN, quadrille . . 4 50
- Op. 30. Fantaisie sur les Huguenots, suivie d'un air de ballet . . . 5
- Op. 33. Fantaisie variée sur un *Aventura de Souverainia* 5
- Op. 34. Le TALISMAN, sur des motifs de Schubert, n° 1 et 2. Converties imprimées, édition de luxe . 5
- Op. 35. Les NEUF CHANSONS, deux petits rondos très faciles, sur des motifs de Spohr, ensemble 6
- Op. 36. Un FAUX SAUCISSE, trois petites fantaisies sur les plus jolis saucis de Strauss 5
- N° 1. La belle Cabriole 5
- N° 2. Un bon voyage 5
- N° 3. 5

- HERZ (Henri). Op. 57. Variations à grand orchestre sur la marche d'Otello (piano seul) 7 50
- Les trois Grâces, trois cavatines variées, N° 1. Sur une cavatine du Pirate 7 50
- N° 2. Sur Semiramis 7 50
- N° 3. Sur Anna Bolena 7 50
- HUNTEN (François). Op. 58. Trois airs gracieux. N° 1. Sur le désir de Beethoven 6
- N° 2. Sur un thème de *Capuleti*, de Bellini 6
- N° 3. Sur un thème de *Léonide*, d'Auber 6
- BAGUETTES très faciles à l'usage des jeunes élèves 6
- LES CHANSONS DE VARSOVIA, polonaise élégante 6
- HUNTEN (W). Op. 18. Var. sur un air suisse 5
- Op. 23. Variations sur un thème d'Anne de Boulen 6
- Op. 24. Rondo sur un thème d'Anne de Boulen 6
- Op. 24. Rondo sur un motif favori de la Straniera 5
- Divertissement sur l'op. 15 de Mayseder 5
- Var. sur l'op. 44 de Mayseder . . . 5
- Six valses célèbres de Beethoven, avec la marche funèbre, arrangées et mises à la portée des élèves . . 5
- Six méthodes arrangées en rondos et divisées en trois suites. N° 1. *Unden Adorata, et Kalen Gross*. N° 2. Cavatine du Barbier, *Una voce, et Fra quel corru* 5
- N° 3. Cavatine de Zelmire, et *Cécile Mau de Moise*. 5
- HUMMEL. Op. 126. Grand rondo sur la retraite militaire autrichienne . 7 50
- KALKRENNER. Op. 59. Rondo pastoral 6
- Op. 61. 1^{er} concerto à grand orchestre, le piano seul 12
- Adagio et rondo, extrait du concerto 7 50
- Op. 67. Rondo villageois 6
- Op. 69. Var. sur un air irlandais . 7 50
- Op. 71. Var. sur Robin des Bois . 7 50
- Op. 73. Le tribut à la mode. Var. sur la cavatine de la Dame du Lac . 6
- Op. 77. Mélange sur le Crociato . . 6
- Op. 78. Rondino sur Calpigi 5
- Op. 87. Capriccio sur un thème de Bishop 7 50
- Op. 91. Valse irlandaise 7 50
- Op. 99. Var. avec orchestre sur *God save the King*; piano seul . . 7 50
- Op. 104. Caprice 6
- Op. 106. Rondo fantastique 6
- Op. 107. Troisième concerto, avec orchestre; piano seul 12
- Adagio et rondo, extrait du 3^e concerto 7 50
- Op. 112. Var. avec quatuor sur le petit Tambour, piano seul . . . 7 50
- Op. 113. Le rêve avec orchestre. Piano seul 7 50
- Marche pour piano et harpe, ou deux pianos 5
- Concerto posthume de Mozart, arrangé par KALKRENNER 12
- MUSIQUE DE PIANO A 4 MAINS.
- AULAGNIER. PAROLANA MEXICA (très facile), morceaux choisis arrangés à quatre mains, en quatre suites. Op. 12. Trois petits airs variés. N° 1. Sur la marche de la Dame du Lac 5
- N° 2. Sur un thème du Pirate (2^e édition) 5
- N° 3. Sur un thème allemand en mi à

- Dix ÉTRUSCELLERANGÉES à 4 mains. N° 1. Mélange sur la Straniera . . 6
- N° 2. Fantaisie variée sur Anna Bolena 6
- N° 3. Rondino sur un chant du Pirate 6
- N° 4. Mélange sur Otello 6
- N° 5. Variété sur Ricciardo et Zoraida 6
- N° 6. Rondino sur un thème d'Armide, de Rossini 6
- N° 7. Fantaisie variée sur Semiramis 6
- N° 8. Variétés et finale sur un thème d'Elisa et Claudio 6
- N° 9. Variations sur un thème de Mathilde de Sabaen, de Rossini . . 6
- N° 10. Fantaisie sur un air de ballet de Meyerbeer 6
- HERZ (Henri). Grandes variations sur la marche d'Otello, arrangées par Favre 9
- Variations sur la cavatine du Pirate . 9
- Variations et finale sur Semiramis . 9
- Var. et finale sur Anne de Boulen . 9
- HUNTEN (François). Trois airs gracieux à quatre mains. N° 1. le *Désir* de Beethoven 7 50
- N° 2. Thème de *Capuleti*, de Bellini 7 50
- N° 3. Thème de *Léonide*, d'Auber . . 7 50

MUSIQUE DE PIANO ET VIOLON

CONCERTANTS.

- BUBE. Thème allemand varié (très facile) 5
- CHAULIEU. Op. 84. Duo concertant sur le motif favori du Petit Blanc . 6
- HUMMEL. Op. 125. Grand rondo brillant, piano et violon et flûte concertants, sur la retraite militaire autrichienne 9
- HUNTEN (W) Op. 79. Air allemand, violon ou violoncelle 7 50
- LAGOANÈRE. Var. concertantes sur un thème original, piano et violon concertants 6
- Var. sur un thème de don Juan, piano et violon concertants 6
- Nocturne concertant sur les motifs de la *Parisina* 6
- Nocturne concertant sur la *Noema* . . 6
- Var. sur *i Arabi nella Gall.* 6
- Var. concertantes sur un air suisse, chanté par madame Stochamen . . 6
- Nocturne, piano et violon, sur *i Capuleti*, de Bellini 6
- REISSIEGER. Op. 102. Grand duo concertant 9

MUSIQUE DE PIANO ET FLÛTE

CONCERTANTS.

- HUMMEL. Op. 126. Grand rondo brillant sur la retraite militaire autrichienne, piano et flûte . . . 6
- KALKRENNER. Op. 63. Grande valse, piano et flûte 4
- LEPLUS et PILATI. Variations concertantes sur la Straniera, pour piano et flûte 7 50
- Troisième air varié pour fl^{te} et p^{no} concertants, sur un air italien . . 6
- Variations et finale sur un thème d'Elisa et Claudio, piano et flûte . 7 50
- BROD. Op. 36. Deux fa^{ces} sur la Sylphide, piano et flûte, ou hautbois . 7 50
- REISSIEGER. Op. 102. Grand duo concertant 9
- TULOU. Op. 16. Nocturne pour flûte et piano ou harpe concertants . . 7 50
- Op. 27. Fantaisie pour flûte et piano concertants 7 50
- Op. 45. Nocturne concertant pour piano et flûte 7 50