

Nouvelle
MÉTHODE
 Pour la Flûte

divisée en trois Parties,

Dédiée

à M^r le Comte Charles de Saporta,

Colonel de la Légion de l'Ain.



Par

T. BERBIGUIER.

Prix 56^l.

Propriété des Editeurs.

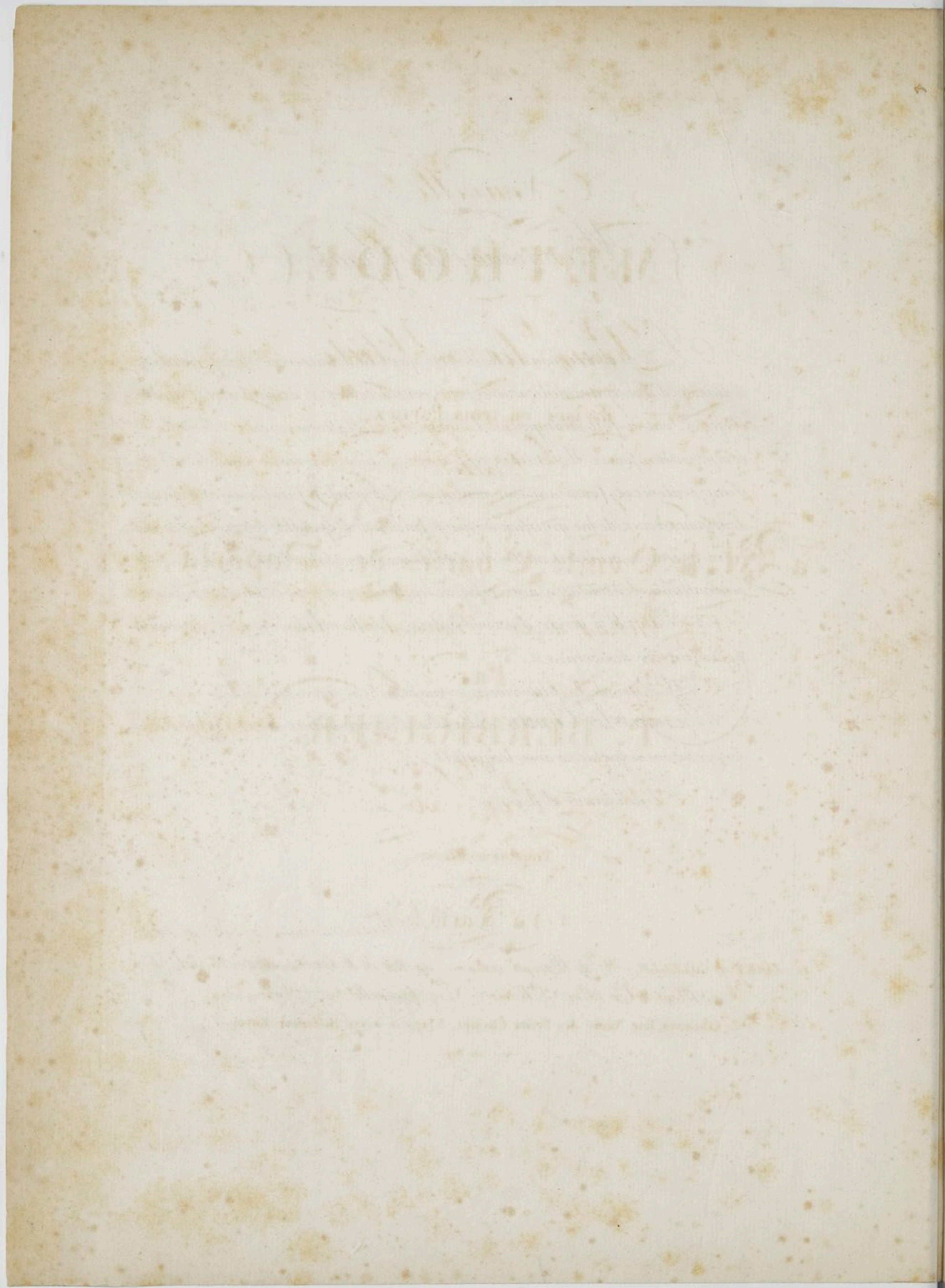
à Paris,

Chez JANET et COTELLE, M^{rs} de Musique ordinaires du Roi et de la Famille Royale,
 au Mont d'Or, Rue S. Honoré, N^o 125, près celle des Poulies.

Et Libraires, Rue Neuve des Petits Champs, N^o 17, vis-à-vis le Trésor Royal.

Aubert Junior Sculp.

[Vm⁸ q. 12



1
Monsieur le Comte

Je n'abuserai point de la liberté que semble accorder la formule ordinaire d'une épître dédicatoire, pour vous accabler d'insipides et fades éloges. Tout-à-fait étranger au langage de la flatterie, vous ne le comprendriez pas. Moi-même, je l'avoue, je ne saurais le parler. Je dirai seulement, (non sans un sentiment d'orgueil) que l'insigne faveur dont vous venez de me gratifier en me permettant de publier cet ouvrage sous vos auspices, semblerait mettre le comble aux constants témoignages de bienveillance dont vous n'avez cessé de m'honorer depuis l'heureux instant où j'ai été appelé à servir sous vos ordres, si la bonté d'un cœur généreux pouvait avoir des bornes.

*Pénétré de la plus vive reconnaissance, je vous supplie
Monsieur le Comte, d'agréer avec non moins de bonté l'assurance
des sentimens respectueux avec lesquels*

J'ai l'honneur d'être

*Votre très humble, très obéissant
et très dévoué serviteur*

J. Berbiguier
Lieutenant

1847

1. The first of the year was a very dry one, and the crops were much injured by the drought.

2. The second of the year was a very wet one, and the crops were much injured by the rain.

3. The third of the year was a very dry one, and the crops were much injured by the drought.

4. The fourth of the year was a very wet one, and the crops were much injured by the rain.

5. The fifth of the year was a very dry one, and the crops were much injured by the drought.

6. The sixth of the year was a very wet one, and the crops were much injured by the rain.

7. The seventh of the year was a very dry one, and the crops were much injured by the drought.

8. The eighth of the year was a very wet one, and the crops were much injured by the rain.

9. The ninth of the year was a very dry one, and the crops were much injured by the drought.

10. The tenth of the year was a very wet one, and the crops were much injured by the rain.

11. The eleventh of the year was a very dry one, and the crops were much injured by the drought.

12. The twelfth of the year was a very wet one, and the crops were much injured by the rain.

13. The thirteenth of the year was a very dry one, and the crops were much injured by the drought.

14. The fourteenth of the year was a very wet one, and the crops were much injured by the rain.

15. The fifteenth of the year was a very dry one, and the crops were much injured by the drought.

16. The sixteenth of the year was a very wet one, and the crops were much injured by the rain.

17. The seventeenth of the year was a very dry one, and the crops were much injured by the drought.

18. The eighteenth of the year was a very wet one, and the crops were much injured by the rain.

19. The nineteenth of the year was a very dry one, and the crops were much injured by the drought.

20. The twentieth of the year was a very wet one, and the crops were much injured by the rain.



DISCOURS PRELIMINAIRE.

Ce n'est pas sans crainte que nous nous décidons à publier une **NOUVELLE MÉTHODE DE FLûTE**. Cette crainte est fondée sur la difficulté d'une pareille entreprise, et le juste hommage que nous aimons à rendre aux Artistes distingués qui nous ont précédés dans la carrière. Si cette concurrence n'a pas enchaîné notre plume, c'est que nous croyons qu'ils n'ont pas tout dit, et que si leur doctrine, quelque saine qu'elle soit, d'ailleurs, offre des lacunes il importe de les remplir. Ces lacunes ne peuvent leur être imputées. Il est reconnu dans les arts que la pratique précède toujours la théorie. Chaque jour le talent de l'Instrumentiste découvre de nouvelles ressources dans la nature de son instrument, et l'analyse est là pour les consacrer par de nouveaux préceptes. Tel est le but que nous nous sommes proposé. Nous avons étudié avec soin le degré de perfection où la **FLûTE** se trouve aujourd'hui parvenue, et de toutes les routes qui peuvent y conduire, nous indiquons celle que nous croyons être la plus courte et la moins épineuse. Trop heureux si pour fruit de nos peines, le public daigne accorder à cet ouvrage la même bienveillance dont il a déjà honoré les productions que nous avons publiées jusqu'à ce jour.

DE LA FLûTE.

Sans avoir ni le mordant du Hautbois, ni l'étendue de la Clarinette, la **FLûTE** ⁽¹⁾ nous paraît être l'instrument à vent le moins défectueux, et celui qui offre le plus de ressources, tant par l'extrême facilité avec laquelle il se prête aux modulations les plus recherchées, que par la grande variété d'articulations dont il est susceptible. Il a de plus une égalité de sons parfaite dans toutes les Gammes. Nous croyons qu'il est impossible de lui contester ces divers avantages. Il nous reste à le défendre contre une accusation bien grave et qui, si elle était fondée, suffirait pour le vouer à l'anathème.

La **FLûTE** passe généralement pour manquer de justesse, ce reproche était peut-être mérité avant le perfectionnement qu'elle a reçu par l'addition des **PETITES CLEFS**; mais aujourd'hui ces nouveaux et puissants auxiliaires fournissent des moyens sûrs et faciles d'obvier à un défaut qui n'est plus radical, il ne s'agit pour cela que d'avoir égard au **TEMPÉRAMENT** de l'instrument; chose à laquelle on n'a encore songé dans aucune méthode. Expliquons nous :

⁽¹⁾ Nous n'entendons parler que de la **FLûTE** perfectionnée par l'addition des **PETITES CLEFS**, car sans ce puissant secours cet instrument est le plus faux, le plus monotone, et par conséquent le plus insupportable qui existe.

Il est évident que le FA DIEZE pris comme note sensible du TON de SOL est nécessairement plus haut que le même FA DIEZE pris comme troisième degré du ton de RÉ MAJEUR. Il suffit d'avoir un peu d'oreille pour être convaincu de la vérité de ce fait. Cette altération existe dans toutes les gammes et bien qu'elle soit légère, il est indispensable de s'y soumettre autant que possible, sans quoi certains sons deviennent équivoques, et l'on passe pour jouer faux. Il s'agit donc de trouver pour la Flûte un moyen d'ALTÉRATION conforme à son TEMPÉRAMENT. Ce moyen est trouvé. Il consiste à ne pas jouer dans tous les modes avec un doigté exclusif, et à connaître celui qui est propre à altérer telle ou telle note. C'est ce que nous enseignons dans notre méthode, par des Tablatures particulières appropriées à tous les modes et à tous les cas d'ALTÉRATION. Nous osons affirmer que c'est le plus sûr moyen d'acquérir sinon une justesse parfaite, ce qui, peut-être, est encore un problème, du moins toute la justesse possible. (Voyez 3^{me} partie page 219 les tablatures particulières et les différents exemples où il est indispensable de se servir de ce doigté)

(1^{er} N^a) Il ne faut pas se presser de montrer cette gamme à l'élève, car il faut toujours commencer par les moyens les plus simples.

(2^d N^a) On nous objectera sans doute qu'il y a eu, et qu'il y a même aujourd'hui des Artistes qui jouent très juste. Nous répondons à cela que ce n'est qu'à l'aide des moyens que nous proposons, et qui n'ont point été posés en principes. D'ailleurs, quand bien même quelques uns d'entre-eux auraient atteint ce degré de justesse par d'autres moyens, ils sont en si petit nombre, qu'ils doivent faire exception à la règle.

DIVISION DE L'OUVRAGE.

Cet ouvrage est divisé en trois parties. La Première contient la GAMME proprement dite de la FLÛTE, NATURELLE et CHROMATIQUE. Une TABLATURE GÉNÉRALE des Cadences. Les Principes élémentaires de la musique. Des Leçons préparatoires pour la connaissance des Notes et pour l'Embouchure. Des Leçons pour apprendre à battre les tems dans toutes les mesures usitées. Une TABLATURE GÉNÉRALE de toutes les articulations praticables sur la Flûte. Une autre Tablature pour se familiariser avec les diverses CADENCES. Une INTRODUCTION AU DOIGTÉ DES PETITES CLEFS, et treize Leçons de Solfege, chantantes.

C'est ici le cas de faire une observation essentielle sur les premiers éléments de toute méthode instrumentale; ils forment la base de l'enseignement et trop souvent on y met peu d'ordre et beaucoup de légèreté.

Le moyen le plus sûr de faire des progrès rapides sur un instrument est sans doute de savoir parfaitement solfier; mais peu de personnes veulent s'astreindre à cette étude préliminaire parce que disent-elles, leur intention est d'apprendre non pas à chanter, mais à jouer d'un instrument. Pour servir leur paresse sans nuire à leurs progrès, pourquoi ne les ferait-on pas solfier avec l'instrument comme on le fait avec la voix? c'est-à-dire qu'à mesure que l'on apprendrait à un élève le nom et la valeur d'une note on lui apprendrait en même temps à l'articuler avec l'instrument et non avec la voix. Par ce moyen, qui nous paraît être naturel, on se familiariserait tout à la fois avec l'embouchure, la note, le doigté et la mesure.

Ce système dont nous ne prévoyons pas les inconvénients, s'il en a, ne sera peut-être pas approuvé de tout le monde. Nous osons prier Messieurs les Professeurs de ne pas nous condamner avant d'avoir pesé mûrement nos raisons, nous les prions aussi de nous faire part de leurs observations que nous recevrons toujours avec la plus grande déférence. En conséquence de notre principe ci-dessus énoncé, nous avons imaginé de faire un véritable SOLFÈGE DE FLÛTE, qui servira en même temps comme il est dit plus haut, de leçon d'embouchure, de lecture et de doigté, c'est la première partie de notre ouvrage. Nous y avons apporté le plus grand soin persuadé qu'on ne saurait trop mettre de clarté dans un ouvrage classique.

(N^a) Nous n'entendons pas avancer qu'on peut solfier sur la Flûte, sans au préalable connaître toutes les notes, du moins celles des deux premières octaves, mais une fois cette connaissance acquise, ce qui sera facile puisque le nom de chaque note y est écrit au-dessus, ou au-dessous dans les I^{res} Leçons d'embouchure et de doigté page 28, on peut fort bien, au lieu de chanter les intervalles, les jouer avec l'instrument. Quant à la manière de battre les tems, elle est aussi indiquée, au lieu de les marquer avec la main, comme on fait en solfiant la musique vocale, on les marquera avec le pied. (Voyez page 30.)

La Deuxième Partie est composée de 23 AIRS CONNUS arrangés en Duo. C'est un petit délassement que l'on doit à l'élève, quand il est sorti des LEÇONS DE SOLFÈGE, assez ingrates par leur nature. Cette partie est terminée par six SONATINES MÉTHODIQUES ET PROGRESSIVES, suivies de neuf EXERCICES tous en mode majeur, propres à obtenir de l'égalité dans les doigts et de l'assurance dans l'embouchure.

La Troisième Partie est composée: 1^o de 18 GRANDS EXERCICES pour la FLÛTE À CLEFS. 2^o Des diverses TABLATURES DES SEMI-TONS ALTÉRÉS avec 16 Exemples de ce DOIGTÉ PARTICULIER, pour habituer à s'en servir à propos, et 3^o des Leçons élémentaires pour l'étude du DOUBLE COUP DE LANGUE, l'ouvrage est terminé par 2 GRANDS CAPRICES ou l'emploi du DOUBLE COUP DE LANGUE est de rigueur d'un bout à l'autre.

(N^a) Il était très-difficile de statuer clairement sur les deux derniers points de cette 3^{me} partie, aussi nous attendons-nous à être vivement critiqués. Si c'est avec raison l'art y gagnera et nous serons consolés. La matière que nous avons traitée est si abstraite par elle même qu'il serait possible que nous ne l'eussions pas développée avec toute la clarté nécessaire. Ce n'est cependant qu'après de longues et mûres réflexions que nous avons entrepris cette tâche épineuse. C'est ce qui nous fait croire que notre travail ne sera pas entièrement perdu, et qu'à travers l'obscurité qui semble d'abord l'environner il jaillira des traits de lumière dont quelque Artiste intelligent profitera pour marcher directement au but.

Nous sommes obligés pour nous servir des expressions de DEVIENNE ^(a) de fronder des usages reçus: cette nécessité que nous impose l'amour seul du vrai tournera quelquefois contre DEVIENNE lui même; mais nous tâcherons de le combattre avec tous les égards dûs à son rare talent. Si nous relevons les erreurs dans lesquelles il nous paraît être tombé, c'est que ces erreurs sont d'autant plus dangereuses qu'elles partent d'un homme dont le nom fait autorité.

(a) Discours préliminaire de la méthode de flûte.

Cet élégant et ingénieux auteur devient un juge inexorable lorsqu'il s'agit des **PETITES CLEFS AJOUTÉES À LA FLÛTE**, DES **SONS PLEINS** qu'il appelle **SONS DE HAUTBOIS** et surtout du **DOUBLE COUP DE LANGUE**.

En parlant des petites Clefs, il affirme que leur mécanisme nuit essentiellement à la rapidité du trait ou du moins le rend très-difficile; mais il aurait dû nous dire qu'elle est l'espèce de traits dont ces clefs entravent l'exécution. Ce n'est pas sans doute des **GAMMES CHROMATIQUES** dont il veut parler, ni de celles détachées ou coulées, ni des Batteries dans le bas de l'instrument, surtout dans les Tons **BÉMOLIZÉS** ou **DIÈZÉS**. &c. &c.

L'expérience prouve, au contraire, que si, dans ces exemples, on refusait le secours des **PETITES CLEFS** la vitesse ne pourrait qu'y perdre, et que même, dans certains cas, elle deviendrait une difficulté insurmontable. Nous observons d'ailleurs que **DEVienne** connaissait à peine ces **CLEFS** puisqu'il n'en faisait point usage, et qu'avant de prononcer aussi légèrement leur condamnation il aurait dû se familiariser avec elles. Dans les arts la pratique est le flambeau du raisonnement.

Nous allons passer à un autre article où certainement nous ne serons pas de l'avis de **DEVienne**; l'aversion qu'il manifeste pour les **SONS PLEINS** dits de **HAUTBOIS**, est en quelque sorte raisonnable en se reportant au système de la **FLÛTE** à une seule clef; en effet, il se trouverait une disparate choquante dans la succession chromatique des sons, surtout dans les morceaux lents où l'oreille aurait le tems d'apprécier la nullité, ou ce qui revient à peu près au même, la faiblesse des **SEMI-TONS** dans le grave de l'instrument; mais en admettant le système des **PETITES CLEFS**, la critique de **DEVienne** tombe avec les causes qui pouvaient la justifier. Avec les **PETITES CLEFS**, les **SEMI-TONS** se rectifient, ils acquièrent du volume, de la rondeur, de la justesse et l'oreille n'a plus à redouter leur défectuosité et leur incertitude dans les mouvements lents. Alors la plénitude des sons bien loin d'être un obstacle devient un avantage précieux. Tout le monde sait combien la **I^{re} octave** de la **FLÛTE À UNE SEULE CLEF** est sourde et contraste désagréablement avec les octaves supérieures. La rondeur des sons dits de **HAUTBOIS** fait disparaître cette infériorité de sons graves, et bien loin de dénaturer l'instrument, lui donne un mordant et un nerf dont on ne le croyait pas susceptible. En conséquence nous invitons Messieurs les Professeurs à faire travailler cette partie aux élèves.

(N^a) Nous ne prétendons pas désapprouver les Flûtes à 7 ou 8 clefs⁽¹⁾, nous n'en faisons point usage, mais nous pensons qu'il y a de l'avantage à s'en servir dans certain cas, quoiqu'on puisse à la rigueur s'en passer, nous croyons même que la seule addition des 3 petites clefs suffit pour la perfection de l'instrument, car quelque essentielle que soit la 4^e CLEF, qui est celle de l'**Ut** $\flat$, il est vrai de dire qu'elle est nulle dans les **Gammes Chromatiques** (dans la rapidité s'entend); mais on ne peut nier aussi qu'elle ne soit d'un grand secours dans les Tenues, et surtout pour cadencer le **Si** avec l'**UT NATUREL** d'où nous concluons que l'on doit l'employer et s'en servir.

(1) (On les nomme **FLÛTES en UT**.)

Il nous reste à combattre l'opinion de **DEVIENCE** sur le **DOUBLE COUP DE LANGUE**. « Pourquoi, dit-il, avoir recours à des moyens surnaturels ? ⁽¹⁾ le Hautbois, le Cor, le Basson, &c. se servent-ils de moyens extraordinaires ? » à cela nous répondons que chaque instrument a son génie particulier, et que tel moyen qui serait bon, par exemple sur le **COR** pourrait fort bien ne pas convenir au **BASSON**, à la **CLARINETTE**, ainsi de suite. Puisque leur embouchure est différente, pourquoi la manière d'articuler devrait-elle être la même ? Nous n'aimons pas plus que **DEVIENCE** ce **ROULIS DÉSAGRÉABLE** et ce **BREDOUILLAGE**, mais la difficulté que l'on peut rencontrer à prononcer telle ou telle autre articulation, ne nous paraît pas une raison suffisante pour renoncer à l'étudier. Nous sommes encore d'accord sur la beauté et la nécessité des autres articulations dont il traite, mais quelque habile que l'on soit à articuler le simple **COUP DE LANGUE**, (ce que nous avons rencontré bien rarement) dans les passages rapides, certainement cette articulation paraîtra molle et lourde, comparativement au même passage rendu avec le secours du **DOUBLE COUP DE LANGUE**.

(N^a) Les personnes qui ont entendu avec quelle netteté, M^r **DROUET** passe les traits les plus rapides, auront de la peine à concevoir, comment on peut ne pas chercher les moyens de parvenir à posséder cette articulation, sans le secours de laquelle, comme le dit fort bien M^r **WUNDERLICH** dans sa dernière Méthode, on n'atteindra jamais ce degré de rapidité d'articulation, au quel il est permis à chacun d'aspirer.

(N^a) M^r **TULOU** est le premier à notre connaissance qui ait employé avec avantage des traits dans les sons graves. Les personnes qui ont entendu cet excellent Artiste, peuvent juger de l'effet que peut produire la Flûte en employant les moyens que nous proposons.

(1) Il n'y a rien de surnaturel, ici, puisque c'est toujours la langue qui est l'agent principal.

On a essayé dans plusieurs Méthodes d'expliquer le mécanisme du **DOUBLE COUP DE LANGUE**, mais les notions qu'on en donne sont si incomplètes qu'il serait difficile, pour ne pas dire impossible, à un élève de le saisir. D'ailleurs il n'est pas dit un seul mot des circonstances où l'on doit ou ne doit pas employer cette articulation dans le cas où l'on parviendrait à la posséder, car on tomberait dans de graves inconvenients si l'on s'en servait dans tel trait ou dans tel mouvement qui ne lui serait pas convenable. Au surplus on n'a pas prévu (chose très-essentielle) qu'il ne doit être permis à l'élève d'étudier cette articulation que lorsqu'il sera parfaitement au fait de toutes les autres. Il serait difficile de fixer le tems où l'élève peut sans inconvénient se livrer à cette étude, cela dépend de son plus ou moins d'aptitude. C'est au maître ou à son instinct à le diriger; mais comme il est dit, ci-dessus, il faut être sûr de toutes les autres articulations avec le **SIMPLE COUP DE LANGUE**, avant d'étudier le **DOUBLE**, car on courrait le risque de ne connaître ni l'une ni l'autre de ces articulations et de ne faire plus que bredouiller.

PREMIÈRE PARTIE

ARTICLE PREMIER

Tablature de la Gamme diatonique pour toute l'Etendue de la Flûte (sans Dièzes ni Bémols)

Il faut bien se garder de confondre cette Gamme, quoiqu'il n'y ait ni $\flat$ ni $\sharp$, avec la GAMME NATURELLE, ci après. La Gamme naturelle de la FLûTE est, et ne peut être qu'en RÉ avec deux DIEZES.

Les numeros 1, 2, 3 et 4 désignent les clefs. N°1, GRANDE CLEF; N°2, clef de FA; N°3, clef de SOL $\sharp$ ou LA $\flat$; N°4, clef de LA $\sharp$ ou SI $\flat$.

Les POINTS NOIRS $\bullet$ désignent les trous fermés, et les ZÉROS 0 les trous qu'il faut ouvrir. Les signes $\frac{1}{2}$ indiquent qu'il faut ouvrir les PETITES CLEFS, sur les notes où ces signes sont posés.

Ces trois notes sont peu usitées.

FA N°1, moins bon que le N°2.
on préférera le 1^{er} dans la vitesse, mais
on évitera de s'en servir dans les TENUES
surtout.

UT N°1, note sourde,
mais on doit s'en servir.
Le N°2 est préférable
pour les TENUES.

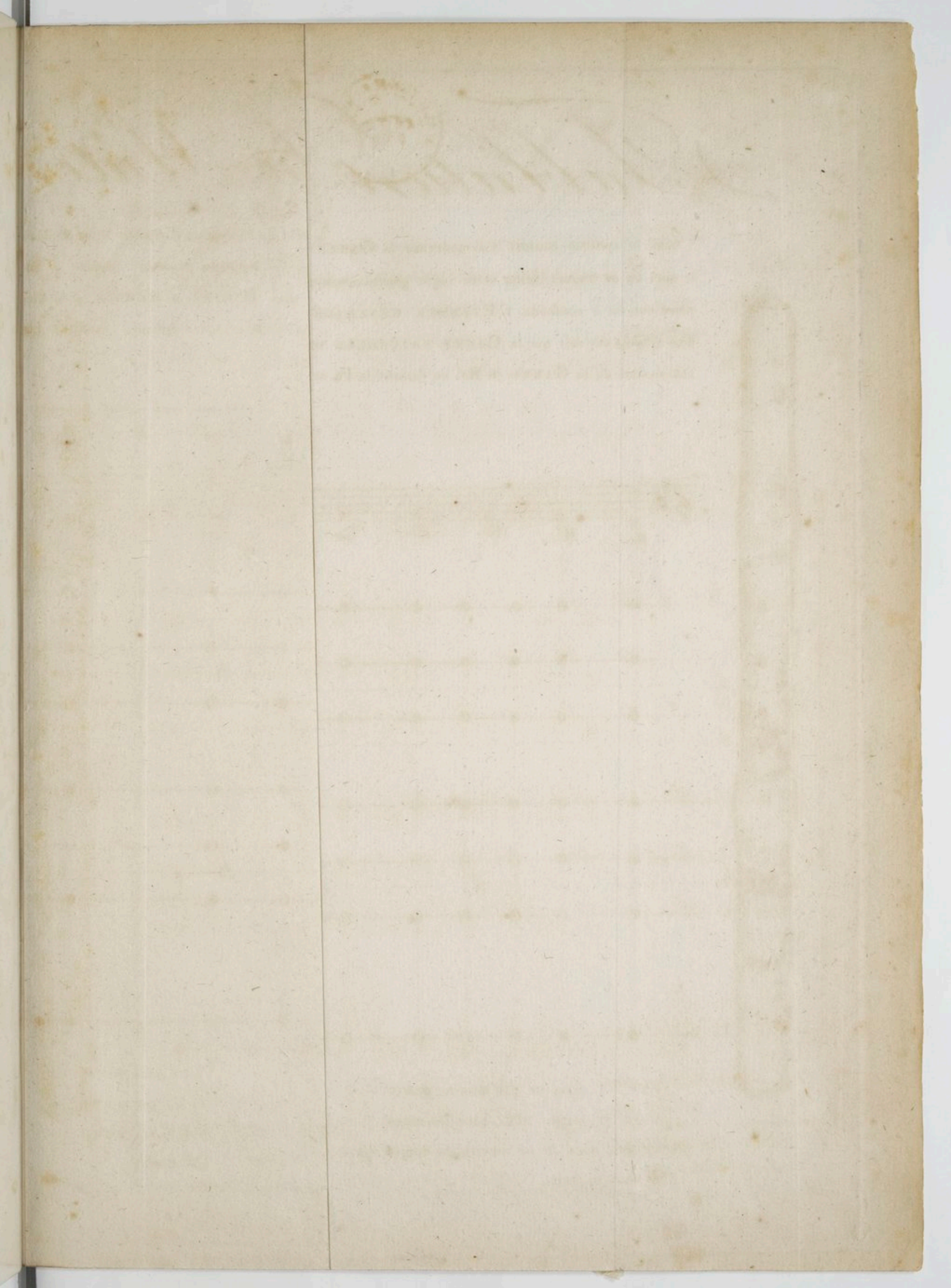
FA N°1 et 2.
Même observation que
pour le FA de la 1^{re}
octave.

*SOL. Pour enfler cette note
il faut lâcher la grande clef.

FA N°1 quoique naturellement un peu
haut est préférable au N°2, cependant
ce dernier est excellent dans les Fortissimo
et dans les traits en octaves.

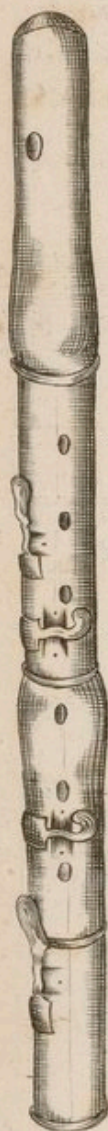
(N°) Pour obtenir ces trois dernières notes,
Si, Ut, Ré, on est obligé de forcer un peu
plus le souffle. Au reste on ne prend jamais
ces notes Diatoniquement et de plus, il
est extrêmement rare de les rencontrer.





Tablature de la Gamme Naturelle de la Flûte

Dans le système musical des modernes la GAMME est composée de sept intervalles, en comprenant une huitième note qui est la réplique de la première, ce qui fait une octave, cinq tons et deux demi-tons; n'importe le mode dans lequel on se trouve. Selon cette règle généralement reconnue la GAMME NATURELLE DE LA FLÛTE est en RÉ MAJEUR, DEUX DIÈZES à la Clef. C'est donc par erreur que dans les Méthodes connues jusqu'à aujourd'hui, on a confondu L'ETENDUE GÉNÉRALE DE LA FLÛTE SANS DIÈZES NI BEMOLS avec la GAMME NATURELLE et qu'on a toujours noté cette GAMME NATURELLE sans DIÈZES ni BEMOLS à la Clef, d'où il s'en suivrait que la GAMME NATURELLE DU BASSON serait en UT et non pas en SI, quoique la première note de cet instrument soit un SI^b, ce qui est absurde. L'oreille la moins exercée sera toujours révoltée de l'intonation de la GAMME de RÉ en faisant le FA et l'UT naturels. C'est absolument la même chose, comme si dans la GAMME d'UT on voulait faire le MI et le SI BEMOLS.



Ces trois notes sont très peu usitées

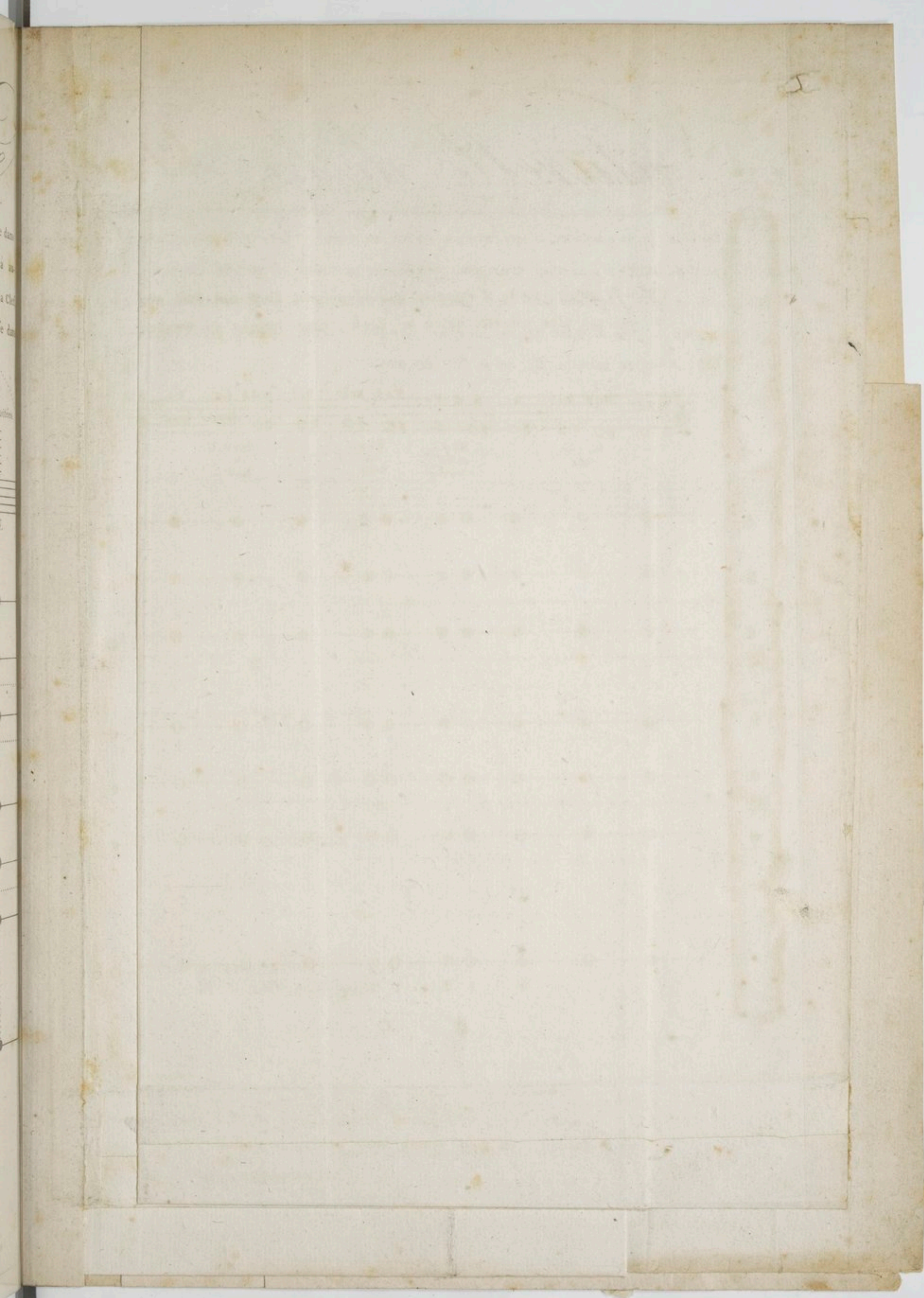
FA[#] N°1. étant un peu bas, on pourra prendre le doigté N°2, pour les notes soutenues; mais on se servira du doigté N°1 dans le trait.

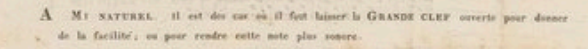
UT[#] N°1. est préférable au N°2; mais on peut se servir de ce dernier pour faciliter certains passages.

FA N°1 et 2. Même observation que pour la première Octave.

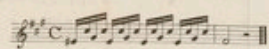
FA[#] N°1, un peu plus bas, mais préférable au N°2 pour la facilité; dans les FORTE et les notes soutenues on se servira du doigté N°2.

* UT[#] infaisable si on n'a pas la Clef d'UT NATUREL (5^e Clef.)





EXEMPLE de l'emploi du M12 seul praticable



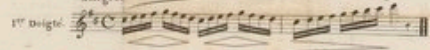
A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody consists of eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat, followed by a whole note rest, and ending with a double bar line.

(Voyez la Note à la fin de la Tablette de la Plûte à 5 Clefs.)

(8*) On a suppléé une 5^{me} Clef qui rend l'En naturel, parfaitement juste et très simple
(Voyez la dernière Tablette ci-après.)

H. 天長國伊呂波

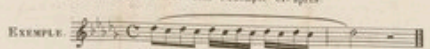
Allegro



Le Deuxième doigté est absolument nécessaire dans le passage suivant

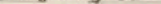
2^{me} Deigte.

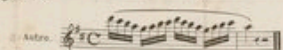
Comme RE 2 le deuxième est bien préférable, surtout lorsqu'il procède l'UT NATUREL comme dans l'exemple ci-après.



Les UT de cet exemple doivent être faits avec le doigt n° 2 de la lettre D.

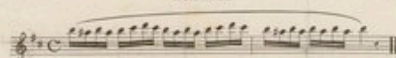
G FA 3 ou SOL 3. Mêmes observations qu'à la lettre C.

EXEMPLE  Noëlle N° 2.  Astré.



(N²) Perçus au Mode de Mi $\sharp$ Majeur, nous pensons qu'il doit cependant, se servir exclusivement de la Clef de Sol dièse, tant dans la première que dans la deuxième octave. Cette observation est très essentielle.

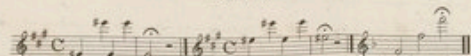
EXAMPLE



Le doigté n° 3 est excellent comme Si $\flat$, surtout dans les sons filés, et lorsqu'il faut enfler ou diminuer.



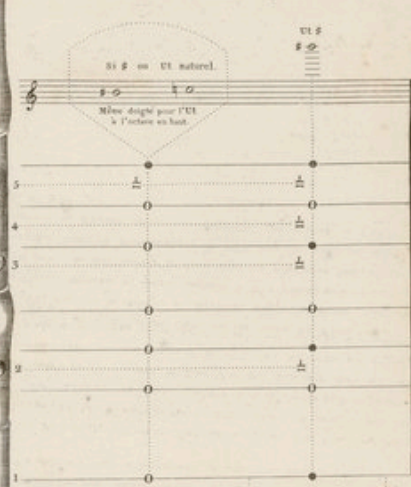
EXAMPLE



Fortissimo. Le même doigt
pour la Fa nature

1030

Pour l'addition de la 4^{me} petite Clef. (N^o)



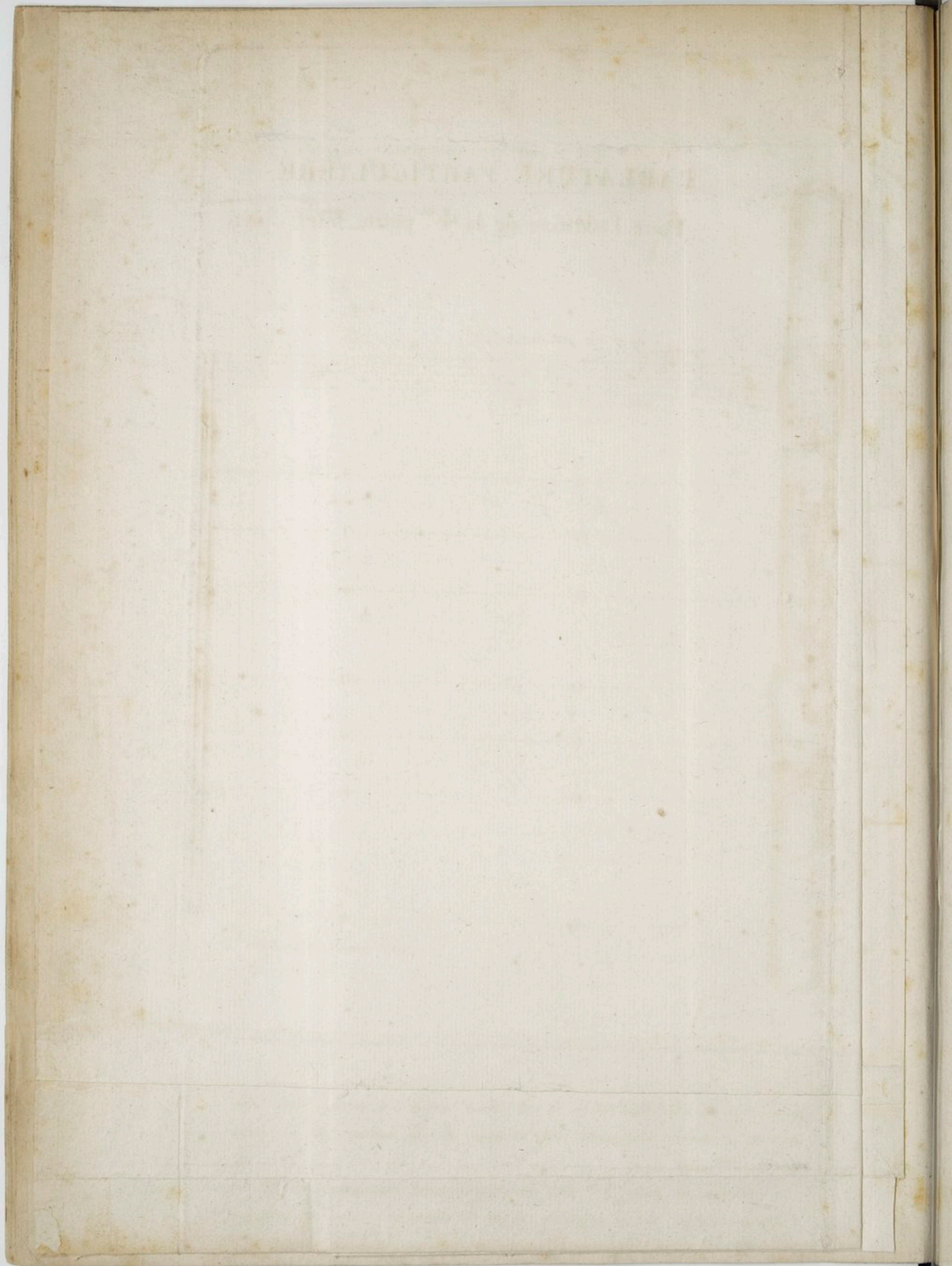
Cette Sole est inscrite

(N^o) La Gamme de la FLûTE à 5 clefs étant absolument la même que celle de la FLûTE à 4, si Si ♯ ou Ut ♯ pris, nous nous bornons à donner seulement un exemple de la manière de se servir de la 5^me clef.

L'addition de cette 5^{me} Clef est extrêmement avantageuse, elle donne l'UT naturel de la première et de la deuxième octave. Le principal avantage qu'on en retire est la parfaite justesse de l'UT naturel de la première octave. La cadence du Si avec l'UT naturel extrêmement déficiente devient parfaitement juste. C'est une ressource de plus ajoutée à l'instrument; nous déclarons que nous en faisons usage et inclinons les personnes qui étudient la FLÛTE d'en faire autant.

quelques personnes font usage aussi d'une deuxième CLEF de Fa très essentielle pour pouvoir passer nettement en coulant du Mi b au Fa naturel : mais à la rigueur on peut s'en passer.

* Le Si^b de la 2nd octave étant lui sur toutes les Vides, on doit lorsqu'on joue dans le mode de Mi NATUREL majeur ou mineur doit il se trouver dominé ou quinqué, employer le N^o 2 attendu qu'il est beaucoup plus juste : on doit surtout le faire dans les mouvements lents, et les morceaux doux : on peut employer le N^o 1 dans les traits par degrés conjoints ou disjoints lorsque la difficulté met obstacle à l'emploi du N^o 2



The image displays a page from a technical manual, featuring a series of 26 diagrams, labeled A through Z, illustrating the construction of a mechanical device. Each diagram consists of a horizontal line with various points, circles, and arcs, representing the geometry of the device. The diagrams are arranged in a grid-like fashion, with labels A through Z positioned below each corresponding diagram. The text is in French, and the diagrams are numbered 1 through 26.

or on two strings.  or instead 

V. Le V' droit est possible en V'' et qui s'explique par quel se place au centre de cette structure, pour donner le CATHODE dans le mouvement lent.

Q. Is $\mathbb{R}^n$ metrizable via homeomorphisms other than the usual one to $\mathbb{R}^n$ when

revisited, and the fact that the 14 subgroups G_{sub} are S^1 CLNFs, means that the group G is also a CLNF.

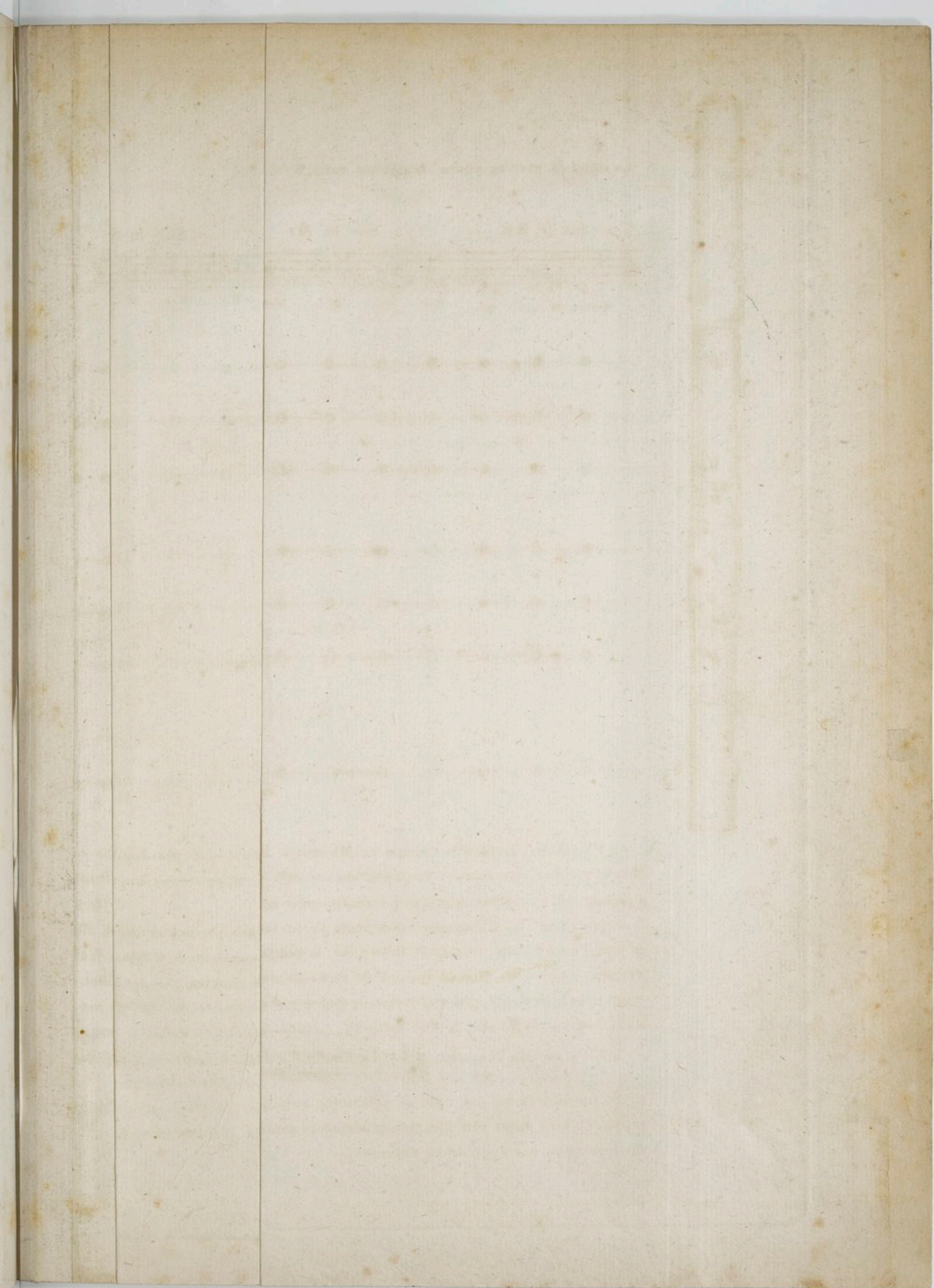
What your agency is to the public at the stage of the review is to make the public aware of the

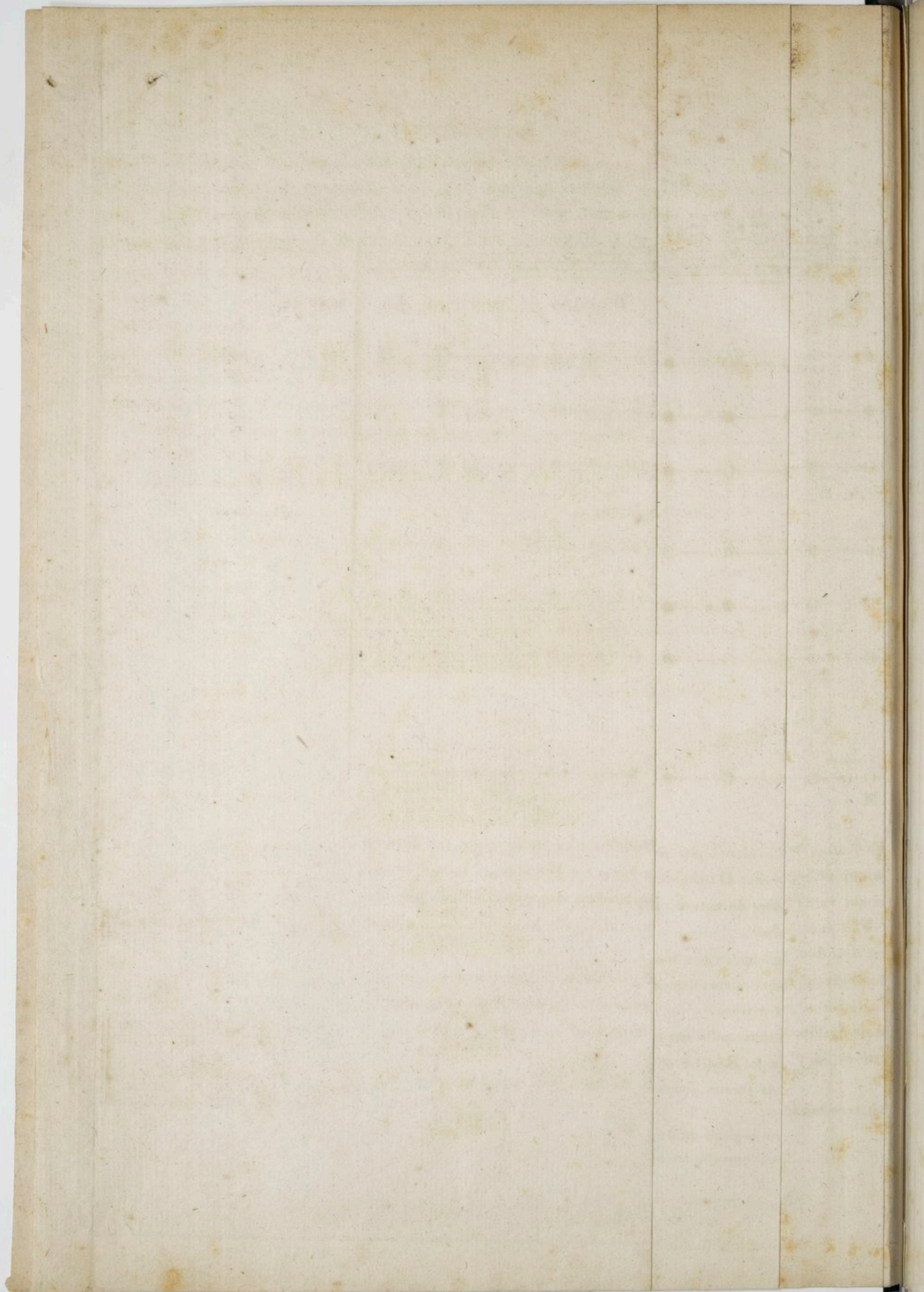
Very significant

(9) La Culture Mayenne du Sot
 avec le La naturel s'écrit po
 me du motte s'est pas. mome
 croime. du s'écrit que celle de
 Sot. Et La naturel. Sans les
 tottes qui naissent inopines au Ré
 naturellement. Il s'y est à qu'ins
 mome que l'air s'écrit naturel
 s'écrit celle du La. Le Sot s'écrit
 la. S'écrit de cette Tallature.

TABLETTE PATENTEE

TABLETTE PATENTEE



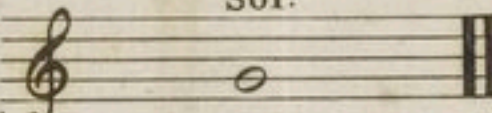
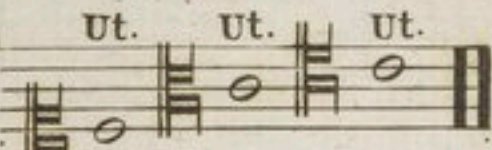
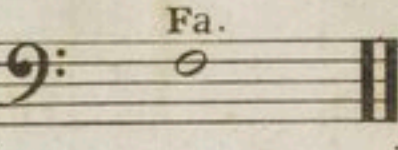




ARTICLE 2.

Il traite de toutes les connaissances préliminaires de la Musique, qui sont la Figure des CLEFS usitées, leur nom, et leur position; la Figure et la valeur comparative de chaque note; des Pauses, demi-pause, Soupir, demi-soupir, quart-de-soupir &c. &c; des différentes Mesures; de la Figure du DIEZE, du BÉMOL et du BÉCARRE; des POINTS D'ORGUE; des Signes de Renvoi; des Reprises; des Signes pour désigner les Cadences, et des Syncopes.

Figure et position des Clefs.

Clef de Sol.  Clefs d'Ut.  Clef de Fa. 

On plaçait autrefois la Clef de Sol sur la première ligne, mais ce n'est plus l'usage.

On employait autrefois une Clef d'Ut sur la 2^e ligne on n'en fait plus usage.

On ne se sert aujourd'hui que de la Clef de Fa sur la 4^e ligne.

De la Figure et de la valeur des Notes.

Figure et valeur de la Ronde..... Une Ronde
vaut deux Blanches
ou 4 Noires
ou 8 Croches
ou 16 Doubles-Croches
ou 32 Triples-Croches



Figure et valeur de la Blanche..... Une Blanche
vaut 2 Noires
ou 4 Croches
ou 8 Doubles-Croches
ou 16 Triples-Croches.

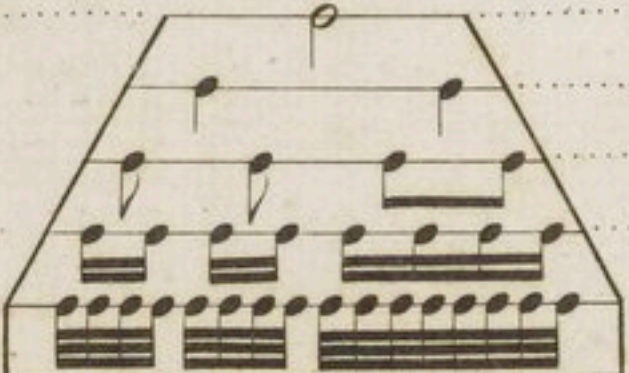


Figure et valeur de la Noire..... Une Noire
vaut 2 Croches
ou 4 Doubles-Croches
ou 8 Triples-Croches.

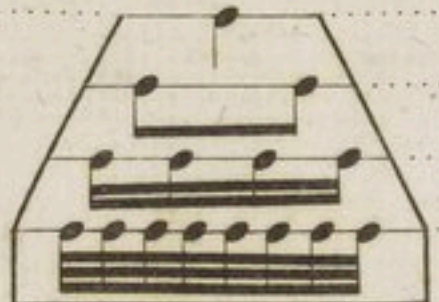


Figure et valeur de la Croche..... Une Croche
vaut 2 Doubles-Croches
ou 4 Triples-Croches.

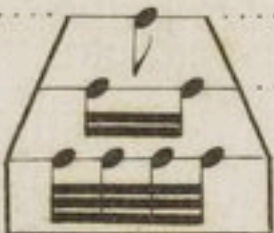


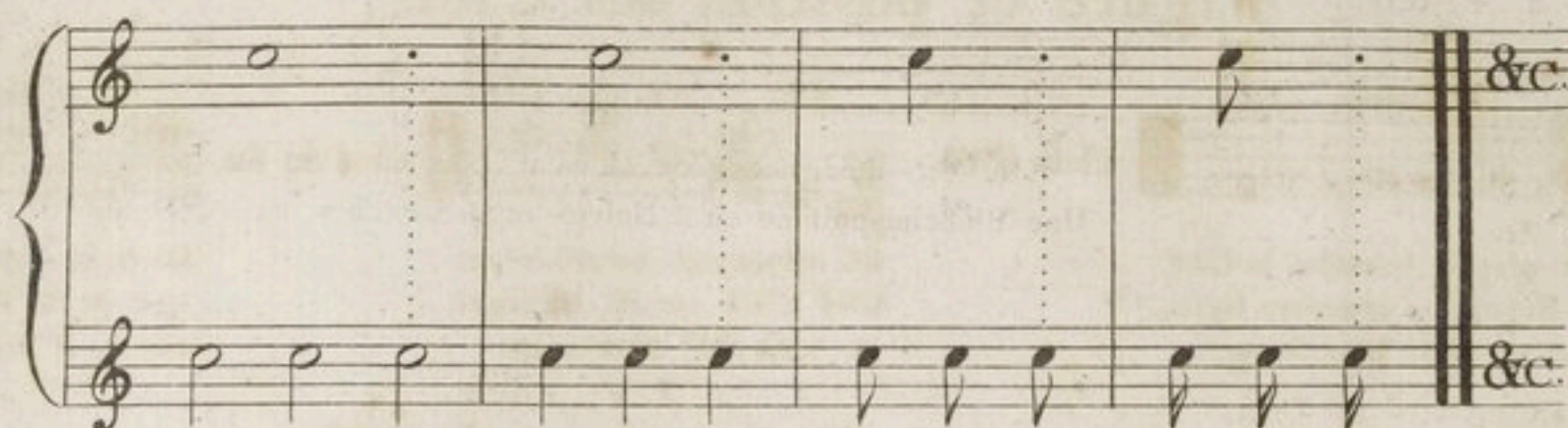
Figure et valeur de la Double-Croche..... Une Double-Croche
vaut 2 Triples-Croches.



De la valeur d'un point après une note.

Le Point augmente la note de la moitié de sa valeur.

EXEMPLE.



De la figure, du nom et de la valeur des silences.

Une Pause	Une Demi-Pause	Un Soupir	Un Demi-Soupir	Un Quart-de-Soupir
Vaut une Ronde.	Vaut une Blanche.	Vaut une Noire.	Vaut une Croche.	Vaut une Double-Croche.

Bâton de 4 Mesures	Bâton de 2 Mesures	Pause d'une Mesure	Demi-Pause	Soupir	Demi-Soupir
Vaut 4 Mesures.	Vaut 2 Mesures.	Vaut une Mesure.	Vaut la moitié d'une Mesure.	Vaut un quart de Mesure.	Vaut un 8 ^{ème} de Mesure.
4	2	1			

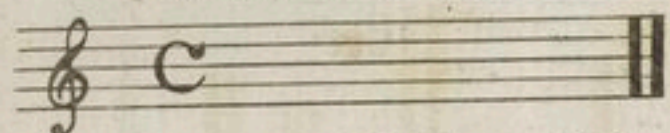
(N^{ta}) La différence de la PAUSE à la DEMI-PAUSE, est en ce que la Pause touche toujours au-dessous de la 4^{me} portée, et la Demi-Pause, au-dessus de la 3^{me}

De la figure des signes constitutifs de chaque mesure.

Il y a 3 sortes de mesures, savoir la mesure à 4 tems, la mesure à 3 tems et la mesure à 2 tems.

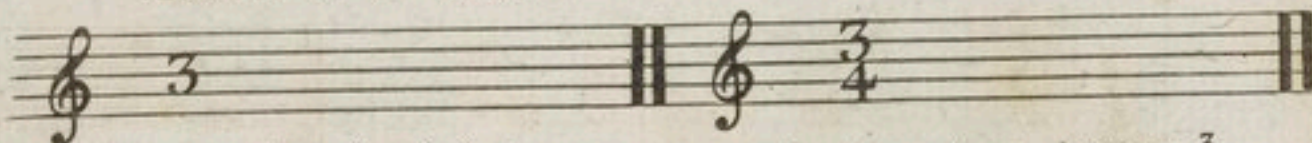
EXEMPLES.

Mesure à 4 tems.



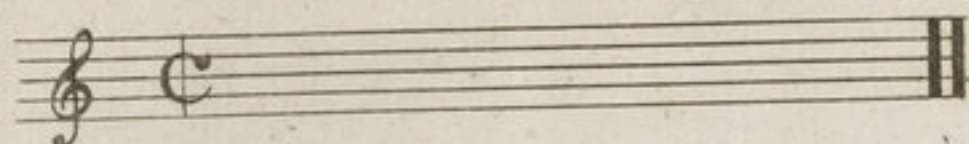
Une Ronde ou 2 Blanches ou 4 Noires, ou 8 Croches &c.

Mesure à 3 tems.

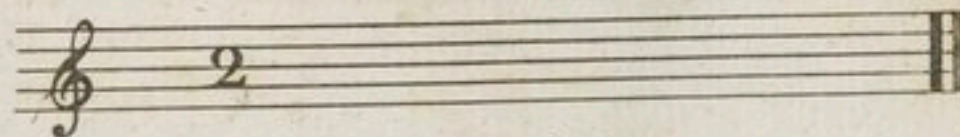


Elle est désignée généralement par un 3 et un 4 au-dessous $\frac{3}{4}$.
Une Blanche pointée ou 3 Noires ou 6 Croches ou 12 Doubles-croches &c.

Mesure à 2 tems.

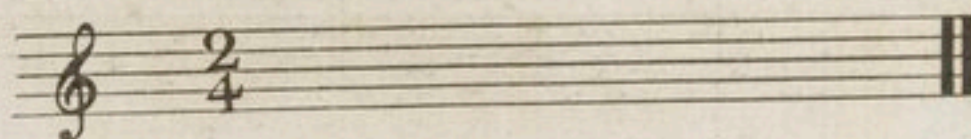


Idem.



Le même nombre de notes que la mesure à 4 tems, mais on la bat seulement à deux.

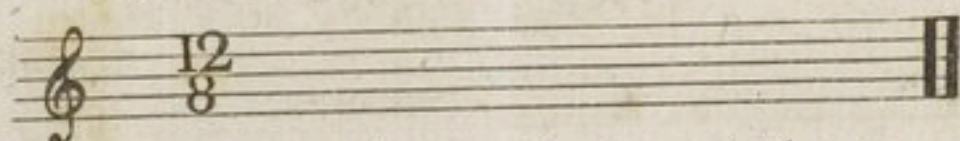
Idem.



On la nomme Deux-quatre.
Une Blanche ou 2 Noires ou 4 Croches ou 16 Doubles &c.

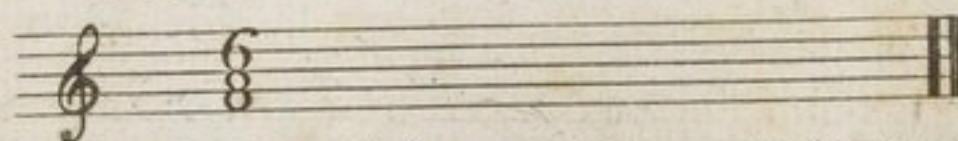
MESURES COMPOSÉES.

Mesure dérivée de la mesure à 4 tems.



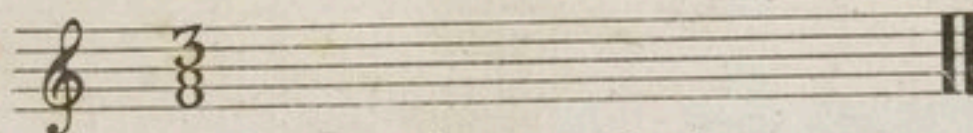
Une Ronde pointée ou 2 Blanches pointées ou 4 Noires pointées ou 12 Croches &c.

A Six-huit dérivée de la mesure à 2 tems



Une Blanche pointée ou 2 Noires pointées ou 6 Croches ou 12 Doubles-Croches &c.

A 3-huit dérivée de la mesure à 3 tems.



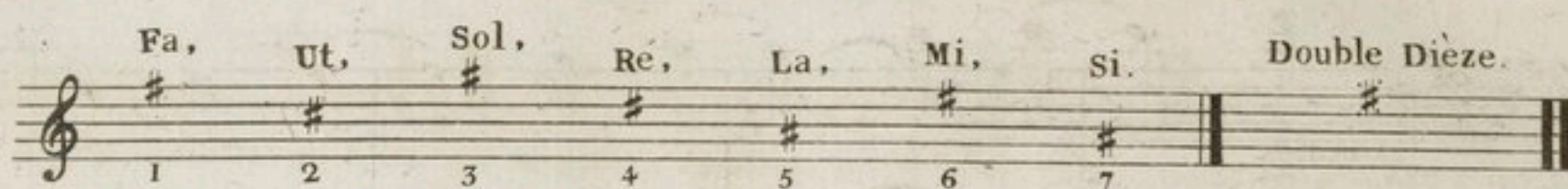
Une Noire pointée ou 3 Croches ou 6 Doubles ou 12 Triples &c.

De la figure du Dièze, de ses différentes positions, et de son effet.

FIGURE DU DIÈZE #.

Les DIÈZES se posent dans l'ordre ci-après établi. Le 1^{er} sur le FA, le 2^{me} sur l'UT &c.&c. Voyez l'exemple.

EXEMPLE.



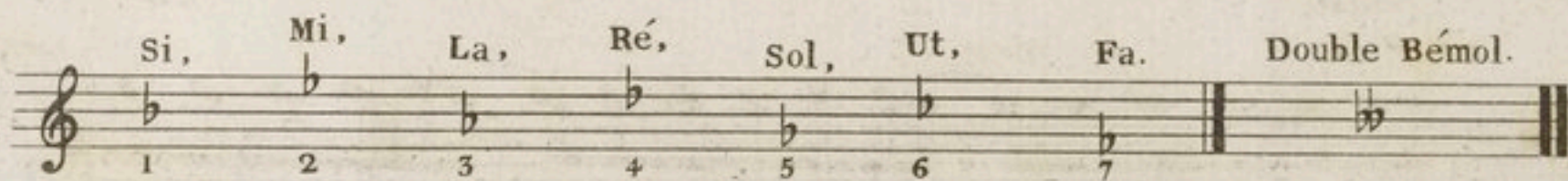
Le DIÈZE augmente la note d'un DEMI-TON.

De la figure du Bémol, de ses différentes positions, et de son effet.

FIGURE DU BÉMOL b.

Les BÉMOLS se posent dans l'ordre ci-après établi.

EXEMPLE.



Le BÉMOL baisse la note d'un DEMI-TON.

FIGURE DU BÉCARRE ♮.

Le BÉCARRE remet la note dans son Ton naturel.

De la Syncope.

Prolongement sur le tems fort d'un Son commencé sur le tems faible; ainsi toute Note SYNCOPÉE est à Contre temps (J. J. Rousseau Dict. de Musique.)

EXEMPLE de la Syncope et de son effet.



The image contains five musical examples, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) in a key with one sharp (F#). The examples are labeled 'Autre.' on the left. The first four examples show a 'Syncopes.' pattern in the treble staff and an 'Effet.' pattern in the bass staff. The fifth example shows a 'Syncopes.' pattern in the treble staff and a 'Syncopes.' pattern in the bass staff. The patterns involve various rhythmic values and rests, illustrating the concept of syncopes and their effects.

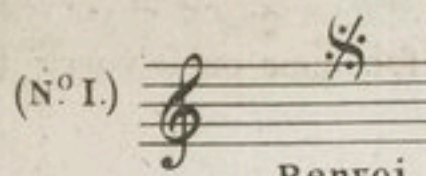
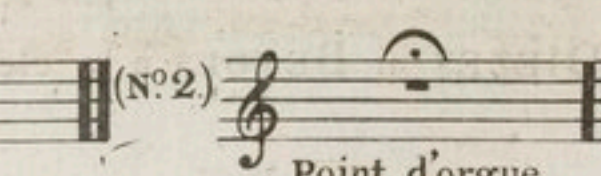
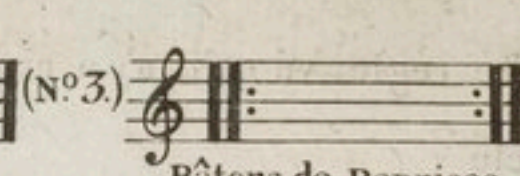
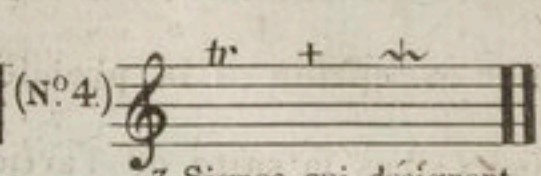
Il faut avoir soin de renforcer chaque note **SYNCOPEE** et d'en bien compléter la valeur; excepté toutefois, lorsqu'on y trouve le **SIGNE** pour détacher comme dans le dernier exemple.

(N^a) Cette manière de **SYNCOPER** est fort peu usitée, néanmoins, employée avec sobriété, surtout dans un passage **PIANO** l'effet en devient assez piquant. Il n'en serait pas de même si on la prolongeait un peu trop; car les **SACCADES** produites par cette manière de passer la **SYNCOPE** rendraient l'exécution fatigante et pénible à entendre.

Des Renvois, Point-d'orgue, Bâtons de Reprises;

Signes de la CADENCE ou TRILL;

Signes pour enfler, diminuer, enfler et diminuer le SON sans désenparer.

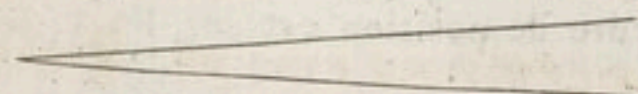
(N^o 1.)  (N^o 2.)  (N^o 3.)  (N^o 4.) 

(N^o 1.) On se sert du Renvoi ordinairement dans un RONDO; on pose ce signe au commencement du morceau, et quand on veut revenir, on le place à la fin d'une période quelconque lorsque l'on le rencontre, il faut aller au 1^{er}  renvoi.

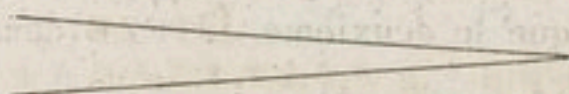
(N^o 2.) Le Point d'orgue se place indifféremment sur un silence comme sur une note, on le fait aussi long qu'on le juge à propos, c'est arbitraire, le goût seul peut indiquer le tems qu'on peut le tenir.

(N^o 3.) Les Bâtons de mesure avec deux ou plusieurs points indiquent qu'il faut recommencer ou, au commencement ou que l'on doit aller seulement aux Bâtons de reprise dont les points sont en dedans, ou si on aime mieux en REGARD; c'est à proprement parler un BIS.

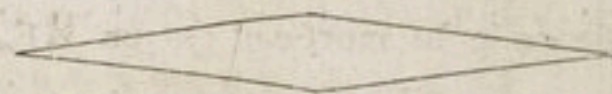
(N^o 4.) Un seul de ces trois signes posé sur une note quelconque, indique qu'il faut la cadencer.



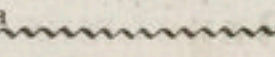
Signe qui indique qu'il faut enfler le son.

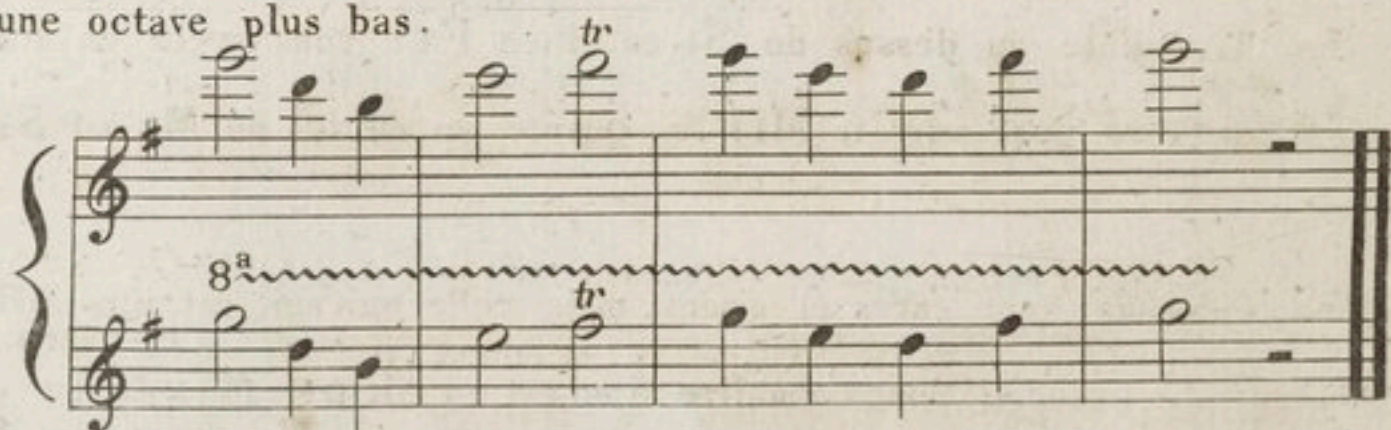


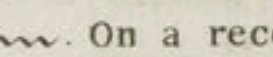
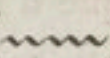
Pour le diminuer.



Pour l'augmenter et le diminuer.

On trouve quelquefois ce signe 8^a  au-dessus d'une ou de plusieurs mesures, cela signifie qu'il faut jouer le passage une octave plus haut qu'il n'est noté; si ce signe est au-dessous, on joue une octave plus bas.

EXEMPLE. 

Cette deuxième portée notée une octave plus bas, se trouve à l'unisson de la 1^{ère} attendu qu'il y a le signe 8^a . On a recours à ce signe lorsqu'on a à écrire des notes élevées, et que les portées sont trop rapprochées, mais c'est une mauvaise habitude. Il y a des auteurs qui placent à la fin de la petite TRAINÉE qui suit ce 8^a  le mot LOCO; ce qui signifie qu'il faut jouer la note dans la position où elle se trouve, et cesser de jouer à l'octave au-dessus, ou au dessous, où le signe est placé.

ARTICLE 3.

Comment il faut s'y prendre pour connaître dans quel TON est une pièce de musique.

Il y a un moyen sûr de savoir dans quel TON l'on joue, dans le **MODE MAJEUR** s'entend; car pour le **MODE MINEUR**, il faut une autre méthode, comme il sera expliqué ci-après: l'**UT MAJEUR** est une exception à la première règle, vu qu'il n'y a ni **DIEZES** ni **BÉMOLS** à la clé, comme on le verra aussi dans la suite de l'article

POUR LE MODE MAJEUR AVEC DES DIEZES.

Pour connaître dans quel mode est un morceau de Musique, voyez d'abord comment la **CLEF** est armée, montez d'un degré au dessus de la note sur laquelle sera placé le dernier **DIEZE**, vous serez dans le ton qui est d'un degré au dessus du dernier **DIEZE**. Supposez qu'il n'y en ait qu'un seul, il doit être sur le **FA** suivant l'ordre de la position des **DIEZES**, ci-devant établi; le degré au dessus du dernier **DIEZE** qui est sur le **FA**, est **SOL**: donc vous êtes en **SOL**. Cependant pour que cette règle soit plus sûre, il faut que la dernière note du morceau soit un **SOL**; car comme il sera dit ci-après: avec un **DIEZE** à la **CLEF** on peut aussi être en **MI MINEUR**, ton relatif de **SOL MAJEUR**; mais il faudrait dans ce cas là que la dernière note fût un **MI**. Avec deux **DIEZES** à la **CLEF**, on est en **RE MAJEUR**, moyennant que la dernière note soit un **RE**; car si c'était un **SI**, on serait en **SI MINEUR**, relatif de **RE MAJEUR**. Supposez la dernière note un **RE**; le degré au dessus du dernier **DIEZE** est **RE**: donc le morceau est en **RE**, puisque le deuxième **DIEZE**, dans l'ordre de position est sur l'**UT**; le degré au dessus de l'**UT** est bien **RE**. Vous prendrez la même marche dans tous les tons **DIEZÉS**.

POUR LE MODE MAJEUR AVEC DES BÉMOLS.

Il faut suivre une autre Méthode pour les tons **BÉMOLISÉS**. Vous compterez de **QUINTE** en **QUINTE** au dessus du dernier **BÉMOL**. (Comptez en montant.) Supposez un **BÉMOL** à la **CLEF**, il doit être sur le **SI**; la Quinte au dessus du **SI** est bien **FA**? vous serez en **FA**. S'il y a deux **BÉMOLS**, le dernier doit être posé sur la **MI**; la Quinte au dessus du **MI** est **SI**; vous êtes en **SI**. Ainsi des autres.

Les deux Méthodes ci-dessus sont sûres et aisées; mais celle qui suit est plus difficile. Il s'agit de savoir comment il faut s'y prendre pour connaître si on est en **MODE MINEUR**: on aura recours à la dernière note du morceau, si toutefois il finissait à la dernière mesure et qu'il n'y eût pas de renvoi; car alors on prendrait la dernière note de la dernière mesure de la période finale, qui vous serait indiquée par le renvoi. Prenez en partant de la dernière note un intervalle de Tierce; vous saurez si le mode est mineur, si cet intervalle n'est que d'un TON et un DEMI-TON seulement,

ce qui constituera la Tierce mineure. Par exemple: avec un seul **DIÈZE** à la Clef, on peut être en **SOL** comme en **MI MINEUR**, ainsi qu'il a été dit ci-devant; mais voyez la dernière note; si c'est un **MI**, vous compterez l'intervalle du **MI** au **FA #**, et celui du **FA #** au **SOL** naturel; vous verrez que le premier est d'un **TON PLEIN**, et le deuxième seulement d'un **DEMI-TON**, ce qui constitue la **TIERCE MINEURE**: vous serez donc en **MI MINEUR**, relatif de **SOL MAJEUR**, et non pas en **SOL** quoiqu'il n'y ait qu'un seul **DIÈZE** à la Clef. Pour les **MODES MINEURS BÉMOLISÉS** la règle est la même.

L'exception établie pour le mode d'**UT MAJEUR**, rentre dans la catégorie de la règle des tons mineurs; puisqu'il n'y a ni **DIÈZES** ni **BÉMOLS** à la clef, on ne peut lui appliquer les deux premières règles. Il sera facile de connaître si on est en **UT Majeur**, en voyant la dernière note; si c'est un **UT**, vous serez en **UT Majeur**; si, au contraire, c'est un **LA**, vous serez en **LA Mineur**, attendu que la clef n'étant armée ni de **DIÈZES** ni de **BÉMOLS**, l'**UT** étant naturel, l'intervalle du **LA** à l'**UT**, n'est que d'une Tierce Mineur: vous êtes donc en **LA Mineur**, relatif d'**UT Majeur**. Comptez: du **LA** au **SI**, un **TON PLEIN**; du **SI** à l'**UT**, un **DEMI-TON** seulement. Voilà bien la règle que nous avons établie pour savoir si on est en **MAJEUR** ou en **MINEUR**, prouvée.

Au reste, ces Règles ou Méthodes sont sûres; mais pour ce qui concerne la musique d'instrument à vent, encore faut-il que ce soit des morceaux pour un instrument seul; parcequ'alors, le Compositeur se trouve obligé de terminer par la note tonique: il n'en est pas de même pour la musique de Violon, et autres instruments, dont on tire plusieurs sons à la fois; car sur le **VIOLON**, par exemple, on termine quelquefois par une tierce au dessus, vu qu'on a deux sons et même trois pour terminer l'accord: on termine aussi par la Quinte supérieure; mais c'est plus rare; ainsi il est aisé de voir que ce ne serait pas le cas de se servir de la méthode applicable à la musique d'instruments à vent.

(NB) Nous pourrions en quelque manière, nous dispenser de faire observer, que ce qui vient d'être dit ne concerne que les commencants; car pour le peu d'habitude que l'on ait acquis, on sent facilement dans quel mode on joue; ou pour parler plus juste, dans quel mode commence et finit un morceau, attendu que le Compositeur peut passer dans tous les modes praticables, moyennant qu'il finisse par le même qu'il a commencé; mais alors pour pouvoir s'y reconnaître, il faudrait nécessairement avoir étudié l'harmonie, pour saisir les changements de Tons indiqués par la Basse; au reste, étant hors de notre sujet, nous nous dispenserons d'entrer dans aucun raisonnement à cet égard. Ainsi on dit communément cette **OUVERTURE**, ou cette **SONATE** est en **Ut majeur**, quoique les trois quarts de l'**OUVERTURE** ou de la **SONATE** soient dans des tons différents; il suffit que le morceau finisse par **Ut majeur**, pour que le morceau soit effectivement en **Ut majeur**; les autres modulations n'étant qu'accidentelles.

Maestoso	Avec majesté
Con fuoco	Avec chaleur, avec feu.
Scherzzando	En badinant.
Forte	Fort, par abréviation <i>F</i> .
Fortissimo	Très-fort, par abréviation <i>FF</i> .
Sotto voce	Avec un jeu voilé. (Cette expression ne peut se traduire mot à mot en Français.)
Rinforzando	Enfler le son subitement, par abréviation <i>Rinf</i> .
Sforzando	C'est à peu près la signification du <i>Rinforzando</i> .
Smorzando	Laisser éteindre le son peu à peu.
Sostenuto	Soutenir le son.
Tutti	Tous.
Solo	Seul.
Espressivo	Avec expression.
Staccato	Détaché.
Legato	Lié, Coulé.
Concerto	Mot à mot Concert , ce terme Italien ayant été francisé, on l'a adopté pour exprimer une pièce de musique à un INSTRUMENT PRINCIPAL , soutenu par l'orchestre.

Le **CONCERTO** est le morceau de musique qui exige le plus de talent pour l'exécution. Il ne s'agit pas comme dans la **SONATE** de jouer régulièrement la valeur de toutes les notes sans déranger la mesure. Il faut savoir presser et rallentir à propos, et surtout ne pas se laisser entraîner par l'orchestre, qui dans les **TUTTI** tend toujours à presser, principalement dans les 2^{me} et 3^{me} attendu qu'il y est excité par la partie principale qui d'ordinaire pour réchauffer le trait se presse surtout quelques mesures avant la cadence. Il faut avoir soin de recommencer le 2^{me} **SOLO** dans le mouvement du 1^{er} il est permis de ralentir dans le chant, sans affectation toutefois, et d'animer surtout le dernier trait.

Les 4^{me} 5^{me} et 6^{me} **CONCERTO** de **DEVienne**, étant très gracieux, peu difficiles et bien doigtés conviennent parfaitement aux jeunes amateurs, qui se sentent en état de se faire entendre, lorsqu'ils auront acquis un peu plus de fermeté, ils pourront s'exercer sur le 7^{me} et 8^{me} ensuite sur ceux d'autres auteurs qui seront le plus de leur goût. Notre **Concerto** en **Mi b** offre quelque intérêt pour se familiariser avec le mécanisme des petites clefs, on pourra s'y exercer dessus, au reste dans presque tous nos **Concertos** à partir du N^o 3 inclusivement, nous avons eu soin de répandre des **SOLOS** absolument pour se servir du doigté des petites clefs. Voyez l'**Adagio** du 5^{me} &c. &c.

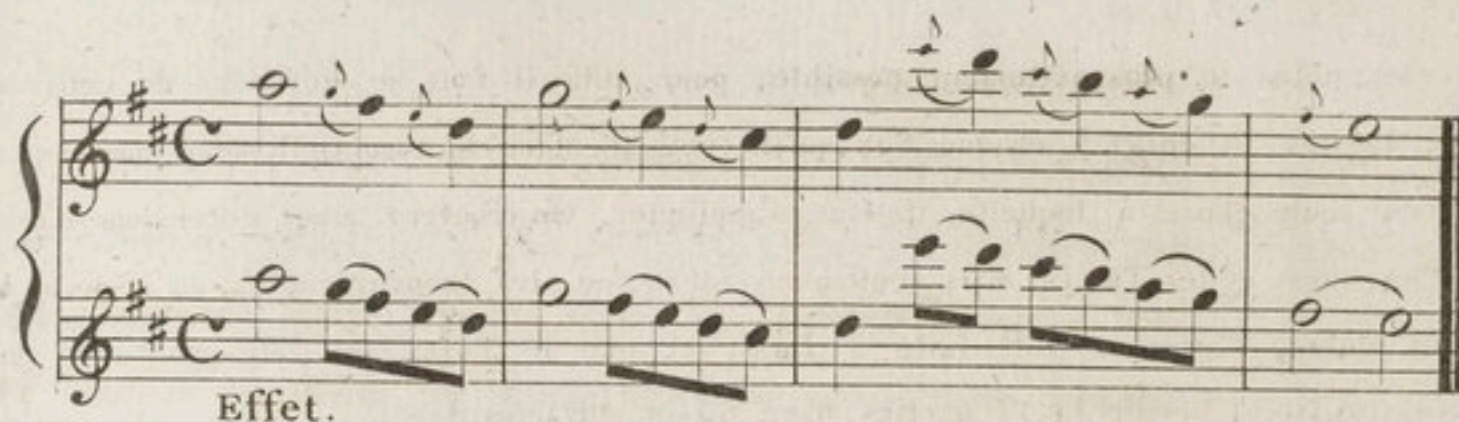
ARTICLE 7.

Des petites notes d'agrément,

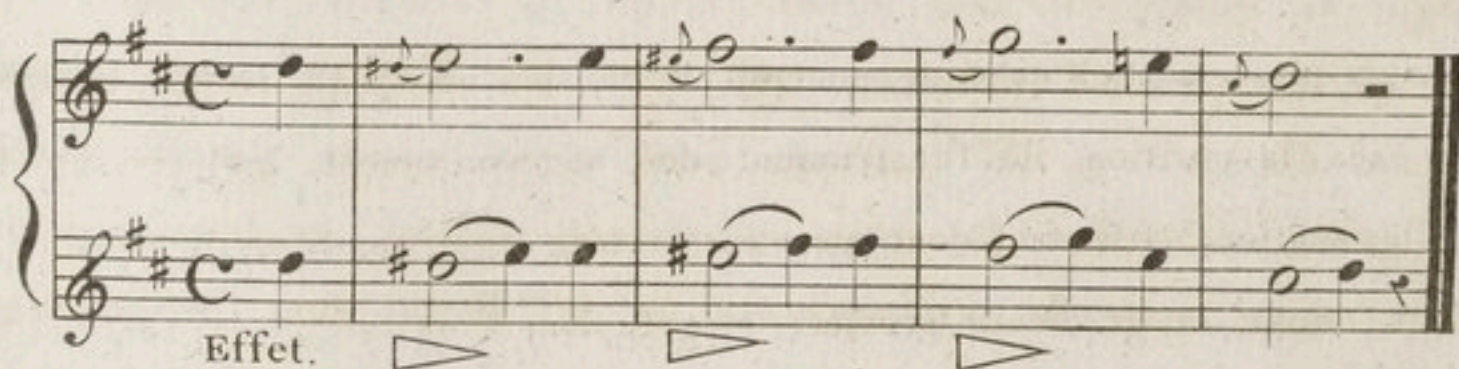
en Italien APPOGIATURA.

On pose la petite note au dessus ou au dessous d'une note; mais la différence est en ce que, celle qui est placée au dessus, y est toujours d'un TON ou DEMI-TON; au lieu que placée au dessous, elle ne peut y être que d'un DEMI-TON. Cette règle est invariable.

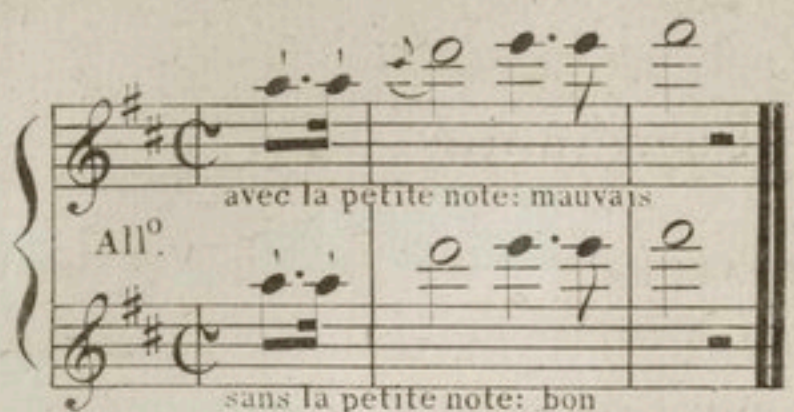
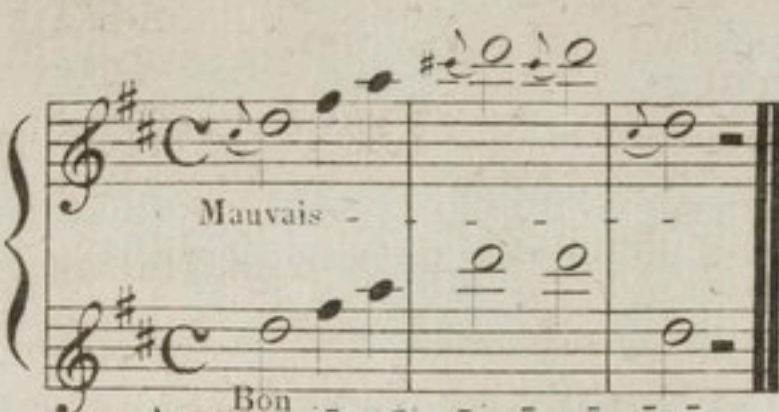
EXEMPLE DE LA PETITE NOTE posée au dessus.

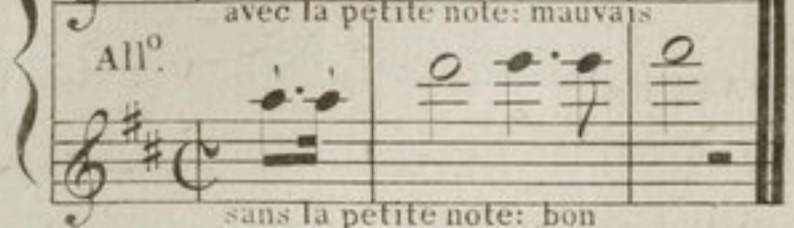
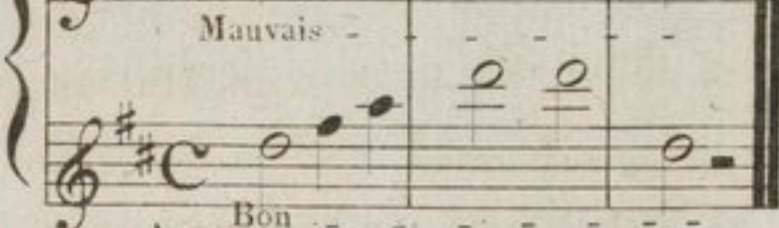


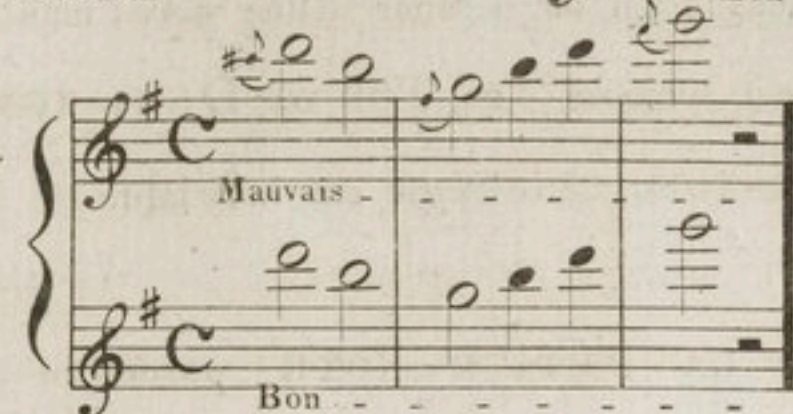
EXEMPLE DE LA PETITE NOTE posée au dessous.



(N^d.) On ne doit jamais mettre des notes d'agrément que lorsqu'elles sont notées; il faut se garder scrupuleusement d'ajouter la moindre petite note, par exemple devant une blanche, une noire, et même une note quelconque, qui commence un chant. Cette manie d'ajouter est insupportable; - c'est à cela surtout qu'on reconnaît une bonne ou une mauvaise école. Il faut qu'un chant soit purement exécuté. Il n'appartient qu'aux virtuoses, doués de moyens extraordinaires, de se permettre ce qu'on appelle vulgairement des BRODERIES, encore ceux qui en font le moins, à notre avis sont les plus habiles. Le grand art dans le chant, est de trouver l'expression dans le chant même, et non pas de chercher à éblouir par de faux moyens qui sont ordinairement la ressource des gens sans ame.

A éviter.  Autre. 

Bon.  Autre. 

Autre. 

(N^a) Faites toutes les notes le plus nettement possible; pour cela il faut se défendre de cette démangeaison qu'ont tous les élèves, d'agiter le doigt à chaque Son qu'ils obtiennent; c'est essentiellement mauvais; soutenez et filez vos Sons, voilà la seule chose à laquelle il faut s'appliquer. On trouvera assez d'occasions d'agiter le ou les doigts, pour faire les CADENCES et les TRILLS; mais seulement lorsqu'on les trouvera notés; au reste, on ne doit rien faire à demi, il faut qu'une CADENCE soit faite à fond, et que le TRILL soit attaqué avec hardiesse. (Voyez les articles 18, 19, 20 et 21, de la 1^{re} partie, page 63 et suivantes.)

ARTICLE 8.

De la position de la Flûte.

Ce point est beaucoup plus essentiel qu'on ne pourrait le croire d'abord: car le plus ou moins d'aisance que l'on peut avoir dans la position de l'instrument doit nécessairement influencer sur le plus ou moins de facilité d'exécution. Il ne faut donc pas passer trop légèrement sur le premier point. Il est certain qu'une attitude noble et gracieuse prévient singulièrement en faveur de l'exécutant.

La FLÛTE doit être posée presque horizontalement de gauche à droite, et dans un sens opposé, si on joue à gauche; elle doit être un peu penchée par le bout où est la PATTE; sans pouvoir déterminer au juste le point d'abaissement du poignet droit, on peut par approximation le mettre à deux ou trois lignes. La tête droite, que vous relevez ou baissiez l'instrument. Les bras seuls peuvent être dérangés; mais jamais la tête. Une fois les six doigts posés sur les trous, le pouce de la main gauche doit se trouver entre le 2^{me} et le 3^{me} doigt, en partant du petit, qui doit être élevé au dessus de la clef de SOL # pour la toucher au besoin. Le pouce de la main droite doit être entre le 3^{me} et le 4^{me} doigt; observant le même ordre pour le petit doigt de cette main. La position des pouces détermine celle du poignet et des doigts ce qui doit former la figure de ce qu'on appelle vulgairement AILES DE PIGEON.

ARTICLE 9.

Position de l'Embouchure.

Le trou de l'embouchure doit être vis-à-vis le milieu des LÈVRES, en observant de poser la FLûTE contre la lèvre inférieure appuyée légèrement sur le menton. Il faut serrer les lèvres de manière qu'il n'y ait qu'une petite ouverture dans le milieu, par où doit sortir le souffle pour être conduit dans la Flûte. Si l'élève après maintes reprises, ne parvenait pas à obtenir du SON en bouchant les six trous, ce qui doit lui donner le RÉ d'en bas, on lui fera ouvrir tous les doigts et la GRANDE CLEF, par ce moyen, il fera nécessairement sonner l'instrument et en obtiendra un son qui sera l'UT # de la 1^{ère} OCTAVE. Ce SON obtenu, il fermera le premier trou de la main gauche, ce qui lui donnera le SI NATUREL. Il continuera de boucher tous les trous les uns après les autres dans l'ordre que nous venons d'établir. Il observera de lâcher la GRANDE CLEF quand il sera arrivé au MI; à coup sûr il obtiendra le RÉ D'EN BAS, note assez difficile pour les commençants. Il remontera par le même ordre et redescendra de même, jusqu'à ce que ses lèvres aient acquis assez de fermeté pour faire résonner parfaitement la 1^{ère} OCTAVE. Il passera ensuite à la 2^{me} OCTAVE; il donnera le COUP DE LANGUE assez fort pour pouvoir obtenir ces NOUVEAUX SONS, quand il aura obtenu cette 2^{me} OCTAVE, il s'exercera sur les DEUX GAMMES. (Voyez la 1^{re} leçon de solfège, page 26.) Nous pensons que le choix du COUP de LANGUE est assez indifférent, jusqu'à ce que l'élève soit parvenu à obtenir parfaitement les deux 1^{ères} OCTAVES.

ARTICLE 10.

De la nécessité d'avoir une bonne Embouchure.

Quoique la facilité qu'on rencontre dans certains individus à faire résonner l'instrument, soit un DON de la nature, puisque cela dépend en grande partie de la conformation des lèvres, il faut néanmoins les bien diriger, afin qu'ils ne contractent pas de bonne heure des habitudes vicieuses. Ce point est encore plus essentiel que le précédent; car quelque rapidité que vous acquerriez dans les ARTICULATIONS et dans le DOIGTÉ, quelque bien organisé que l'on puisse être pour rendre une pièce de musique quelconque, on ne sera jamais qu'un exécutant détestable, si on ne joint pas à tous ces avantages naturels une belle qualité de SON. MM^{rs} les Professeurs ne sauraient trop faire soigner cette partie. Les moyens d'obtenir un heureux résultat, c'est de faire des GAMMES, des GAMMES et des GAMMES. Ce travail est un peu ennuyeux à la vérité; mais il est indispensable: on en est bien dédommagé lorsqu'on parvient à obtenir cette BELLE et PRÉCIEUSE qualité de SON⁽¹⁾ qui fait le charme de tous les instruments.

(1) Il faut bien se garder de confondre ensemble ces SONS PÉTITS, MAIGRES et SECS, que les ignorants croient devoir appeler Doux, avec ces SONS PLEINS et MOËLLEUX dont le volume augmente, pour ainsi dire, la RONDEUR et le VELOUTÉ.

ARTICLE II. Du Coup de langue.

On a vu, et on voit de nos jours des Artistes exceller sur la Flûte, sans le secours de ce puissant mobile; cependant quelque finie que puisse être leur exécution, ils laisseront toujours à désirer, parceque rien ne saurait remplacer cette énergie que donne une articulation nerveuse et fortement prononcée. Il est assez difficile de statuer sur la manière de tenir la **LANGUE** en jouant de la Flûte. Nous avons fait de nombreuses expériences à cet égard et nous avons été bien surpris de voir qu'on parvenait à peu près aux mêmes résultats par des moyens opposés: cependant ce qui nous a paru incontestable, c'est qu'il faut éviter avec soin de ne jamais donner (à quelques licences près, comme on le verra plus bas.) le coup de langue sur le bord des lèvres, par la raison que l'on coupe nécessairement la colonne d'air, introduite dans le tube de l'instrument, et que l'on produit un sifflement assez désagréable, outre la maigreur du **SON**. Pour obvier à cet inconvénient, nous pensons que la langue doit être posée derrière les dents touchant légèrement au palais, en ayant soin de tenir les lèvres assez resserrées, de manière à ce que vous prononciez la syllabe **TU**, forçant l'articulation; et la syllabe **DU**, en l'adoucissant. Il en résulte dans les premiers moments une certaine lourdeur qu'un exercice de quelques jours fait disparaître. Il nous a semblé que le plus sûr moyen de délier la langue, c'est de lui faire articuler la syllabe **DU**, (comme si on avait un défaut de langue; le **D** Anglais rend parfaitement notre idée.) et non pas **TU**, qu'il faut réserver pour attaquer avec force la première note d'un trait de vitesse. Au reste, comme ceci dépend en grande partie de l'organisation physique de la langue et qu'on ne saurait conduire cet agent puisqu'on ne le voit pas, comme on dirigerait le poignet qui conduit l'archet sur le Violon; nous ne pouvons statuer que sur des probabilités plus ou moins fondées. Tel est notre opinion. Il est des cas, cependant, où il est de rigueur de prononcer la syllabe **TU** très séchement, on peut même avancer la langue sans inconvénient sur le bord des lèvres, par exemple; dans les noires ou croches détachées dans un rythme lent. Voilà le seul cas, à notre avis, où nous pensons qu'il soit permis de prendre cette licence. Il faut un exercice continuel pour que la langue puisse atteindre ce degré de vitesse, essentiel pour quiconque prétend à une brillante exécution. (Voyez dans la 3^e partie page 242 le traité du double coup de langue.)



ARTICLE 12.

Leçons préparatoires

Pour apprendre à connaître les notes, et en même tems pour faciliter les moyens
de faire RÉSONNER L'INSTRUMENT.

(1^{re} N^a) Il est inutile de répéter ici, que le nom de chaque note n'est écrit que dans la supposition où celui qui apprend à jouer de la Flûte ne connaîtrait pas les premiers éléments de la musique.

(2^e N^a) Dans le cas où l'élève aurait de la peine à faire résonner l'instrument, en commençant par la première leçon, on lui fera jouer la deuxième.

1^{re} Ré. Mi. Fa. Sol. La. Si. Ut. Ré. Ré. Ut. Si. La. Sol. Fa. Mi. Ré.

ou bien.

2^{me} Ut. Si. La. Sol. Fa. Mi. Ré.

3^{me} Ré. Mi. Fa. Sol. La. Si. Ut. Ré. Mi. Fa. Fa. Mi. Ré. Ut. Si. La. Sol. Fa. Mi. Ré.

4^{me} Ré. Mi. Fa. Sol. La. Si. Ut. Ré. Mi. Fa. Sol. La. La. Sol. Fa. Mi. Ré. Ut. Si. La. Sol. Fa. Mi. Ré.

5^{me} Ré. Mi. Fa. Sol. La. Si. Ut. Ré. Mi. Fa. Sol. La. Si. Ut. Ré. Ré. Ut. Si. La. Sol. Fa. Mi. Ré. Ut. Si. La. Sol. Fa. Mi. Ré.

(1^{re} N^a) On fera répéter les leçons ci-dessus, jusqu'à ce que les lèvres aient acquis un certain degré de fermeté. Après on passera aux suivantes.

(2^e N^a) Pour parvenir à obtenir un beau SON, il faut SOUTENIR, ENFLER et DIMINUER le SON; cette règle est indispensable: il aurait été inutile de reproduire le signe  sous les notes de toutes les leçons; il l'est seulement dans les trois premières; on suivra cette marche dans les leçons qui suivent, généralement, sur toute note longue, avec ou sans mesure on doit se conformer à cette règle, c'est le moyen le plus sûr, pour acquérir un beau SON.

The musical notation consists of six staves, each with two lines of notes. The notes are labeled with French solfège names: Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut. The key signature is one sharp (F#). The staves are numbered 6^{me}, 7^{me}, 8^{me}, and 9^{me} on the left. The notes are arranged in a sequence that covers the range of the instrument, with some notes repeated across staves.

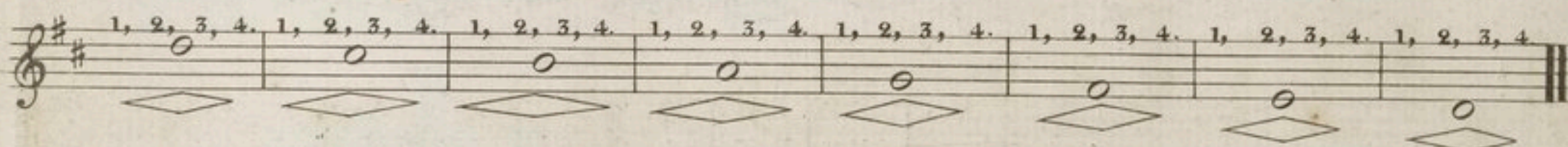
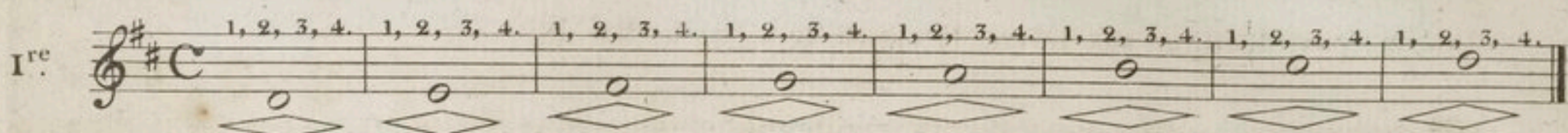
(N^a) Il n'est pas inutile d'observer, que, quoiqu'il soit indispensable d'obtenir les TONS au dessus du RÉ de la deuxième octave, il ne faudrait pas s'y exercer trop souvent; attendu que l'exercice réitéré sur les quatre notes au dessus du RÉ, pourrait nuire aux autres notes. Cette observation n'est applicable que pour les commencements et même à la rigueur, on pourrait monter jusqu'au MI, sans que cela ne dérangerait en rien l'embouchure. Une fois qu'on aura obtenu toutes les notes de ces quatre dernières LEÇONS, on s'exercera de nouveau sur les cinq premières pour se remettre les lèvres; et on passera aux LEÇONS DE SOLFÈGE qui suivent.

ARTICLE 13.

Leçons de Solfège

Pour apprendre la valeur des notes et à diviser les tems.

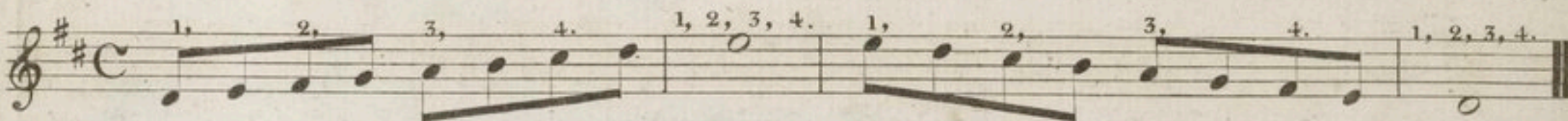
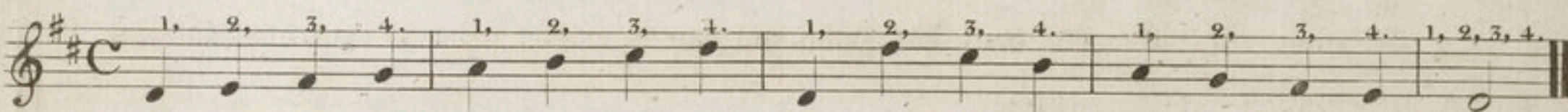
Mesure à 4 tems.



La même avec deux blanches



La même avec quatre noirs.



(N^a) Dans la supposition où l'on n'aurait pas appris à solfier avec la voix, il est indispensable que l'élève connaisse les mouvements qu'il doit marquer avec son **PIED**, pour diviser les tems. Il tiendra la pointe du **PIED** levée et prête à frapper à l'instant où il fait résonner l'instrument. Les quatre mouvements (si c'est une mesure à 4 tems) doivent être extrêmement égaux. Le 1^{er} frappant à terre, au 2^d on fera seulement tourner le pied de de droit à gauche. Au 3^{me} on le fera revenir sur lui même, dans la position où il était au 1^{er} tems, et au 4^{me} on lèvera la pointe prête à tomber pour marquer le 1^{er} tems de la mesure qui suit. On évitera de faire trop de mouvements de cuisse.

Dans la mesure à 2 TEMS, le 1^{er} est frappé, le 2^{me} levé; c'est le plus aisé de tous les mouvements.

Dans celle à 3 TEMS, il y a un FRAPPÉ, un GLISSÉ, à droite, et le dernier LEVÉ.

Il faut bien faire attention lorsqu'on joue en partie de ne pas battre la mesure de manière à être entendu: on frappe le 1^{er} tems doucement et on marque les autres avec les cinq doigts du pied; car il est impossible de n'en remuer qu'un seul. (C'est ce que l'on appelle battre la mesure dans le soulier.)

Leçon pour faciliter aux lèvres le moyen de saisir le RÉ d'en bas.



(N^a) Les notes sur lesquelles il y a des points d'orgue ◡ n'ayant point de valeur déterminée, on y restera le plus longtemps possible.

La même avec deux blanches et une ronde.



La même avec deux noires et une blanche.



En commençant par le **RÉ** de la seconde octave, on aura plus de facilité pour faire sortir les autres notes de cette octave.

5^e.

6^e.

La même avec deux blanches et une ronde.

7^e.

La même avec deux noires et une blanche.

8^e.

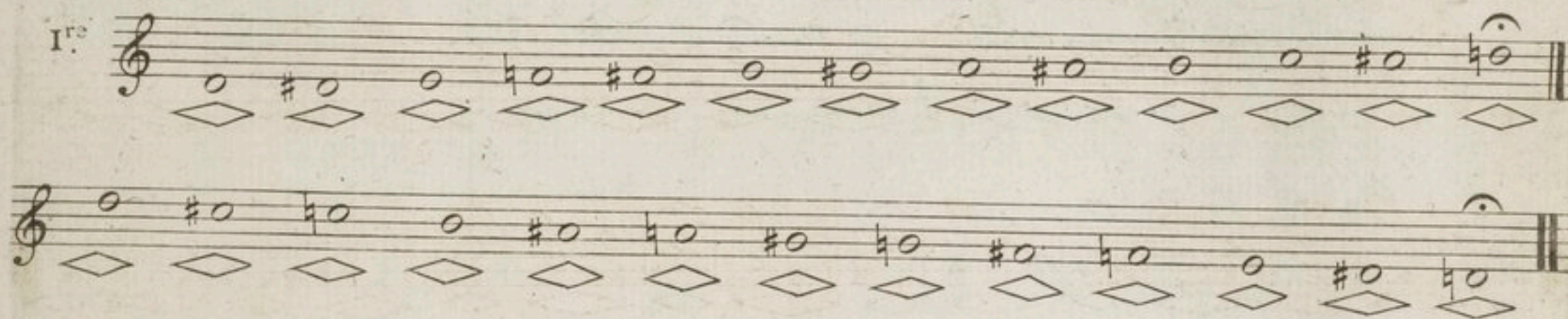
Pour s'habituer à saisir facilement le **RÉ** d'en bas, en parcourant les deux premières Octaves.

9^e.



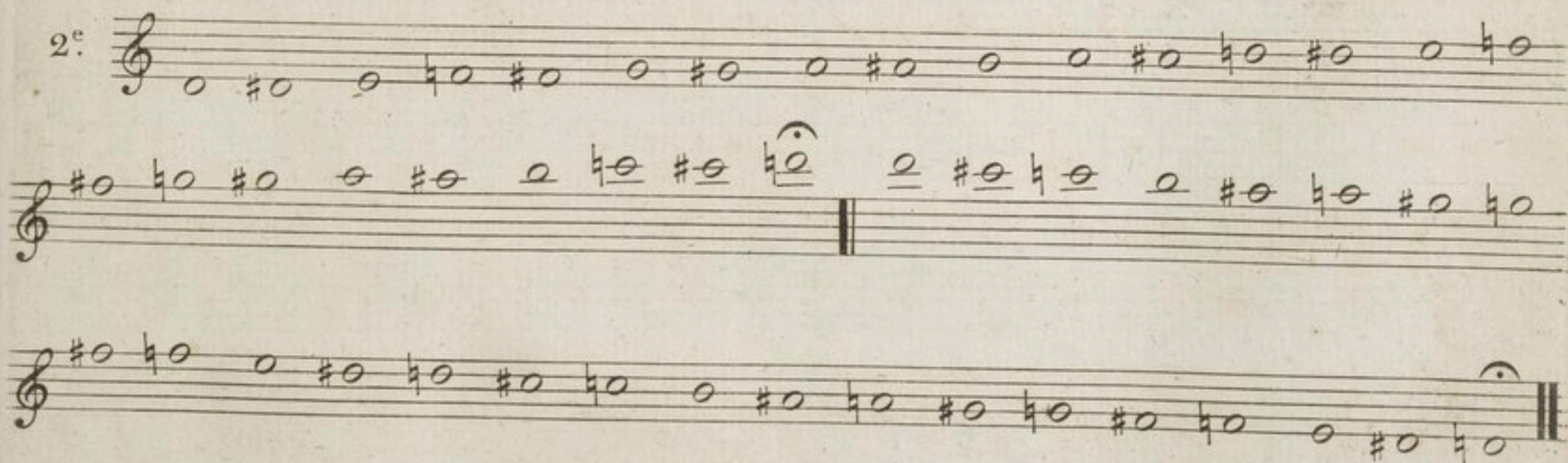
(N^a) Quelque fatigante que soit cette dernière leçon, on ne saurait trop la recommencer. Elle est d'une nécessité indispensable pour acquérir, tout à la fois, de la souplesse dans les lèvres et de l'assurance dans l'embouchure.

LEÇONS pour se familiariser avec le CHROMATIQUE.



On recommencera la leçon ci-dessus jusqu'à ce qu'on s'en soit rendu maître: lorsqu'on aura acquis un agilité de **DOIGTÉ** et de **SON** suffisante, on passera à la suivante.

Enflez et diminuez le son comme dans la leçon précédente.



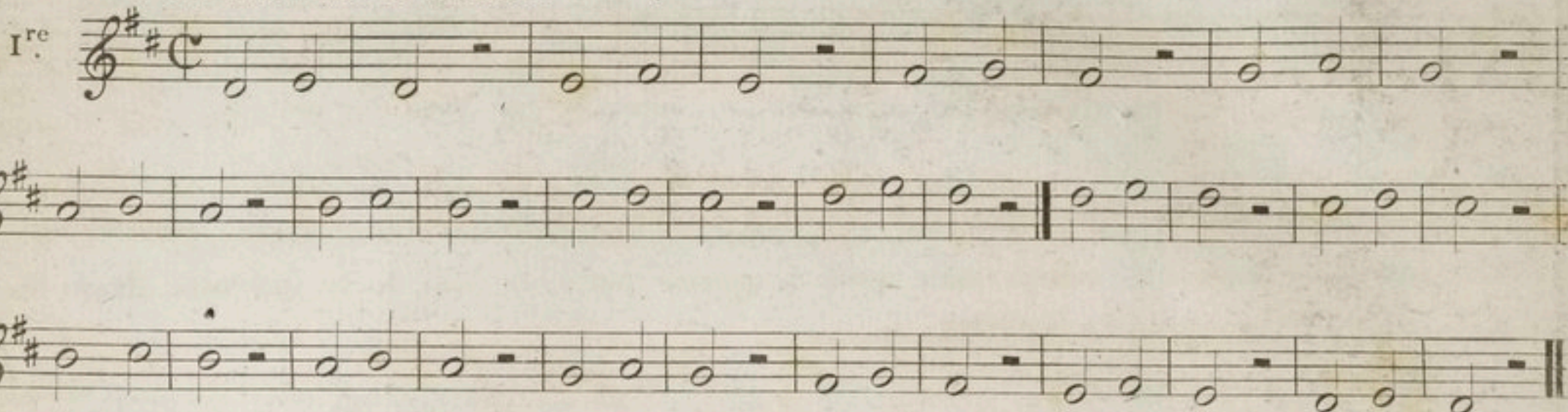
Il faut avoir soin de répéter souvent cette leçon. Lorsqu'on la possédera, on coulera le plus possible; car le DÉTACHÉ, dans les Gammes CHROMATIQUES, d'un mouvement un peu lent et soutenu, n'est pas d'un très bon effet.

ARTICLE 14.

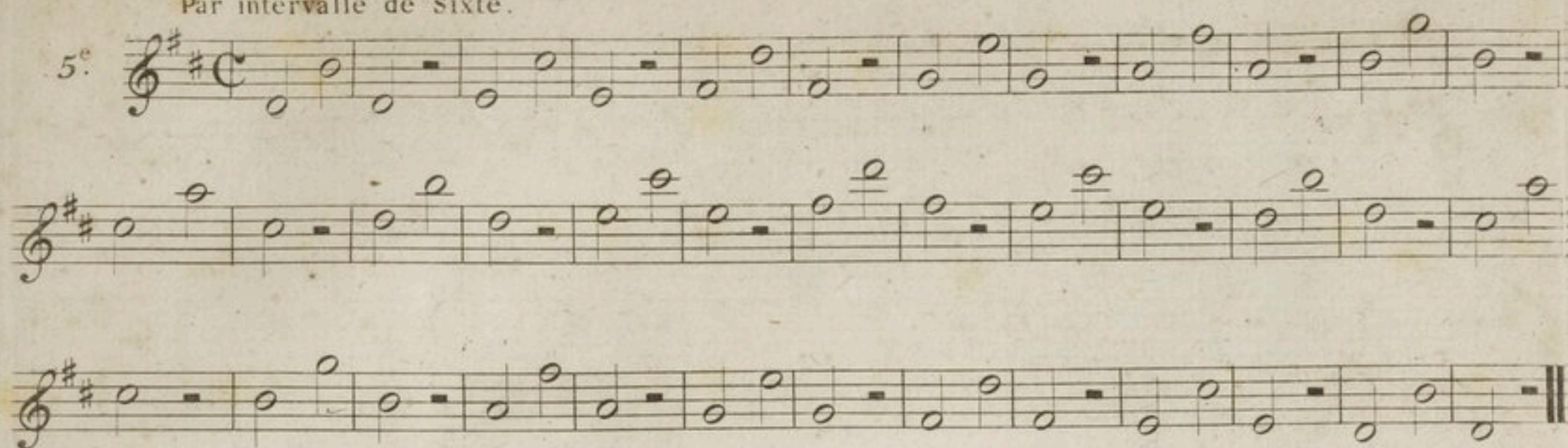
Leçons pour apprendre la valeur des demi-pauses.

(N^a) Toutes les leçons de cet article peuvent être jouées à deux tems seulement.

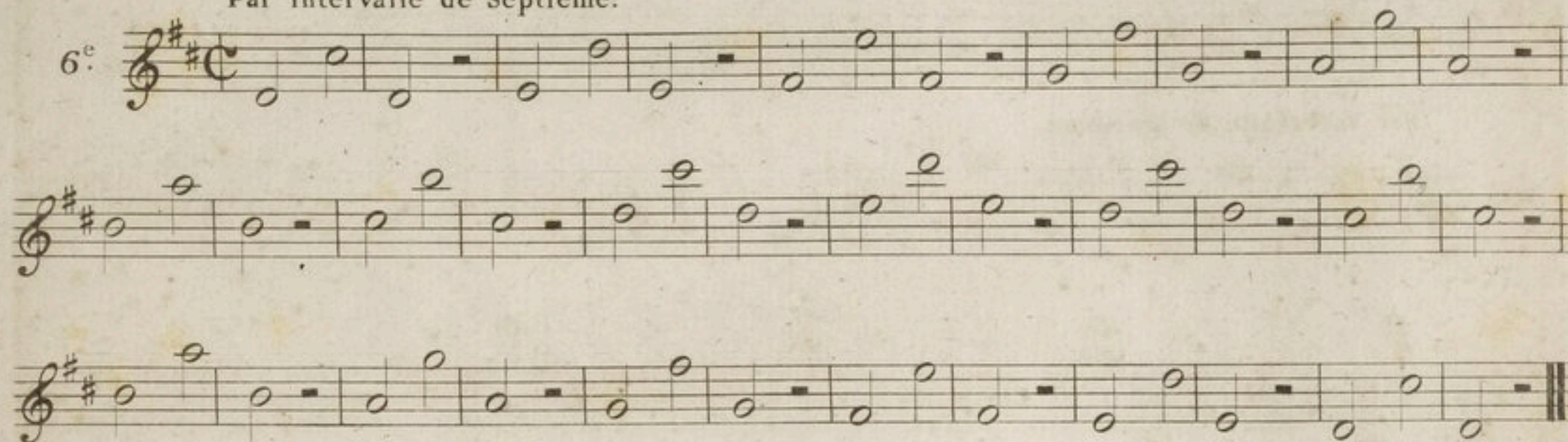
Par intervalle de Seconde.



Par intervalle de Sixte.



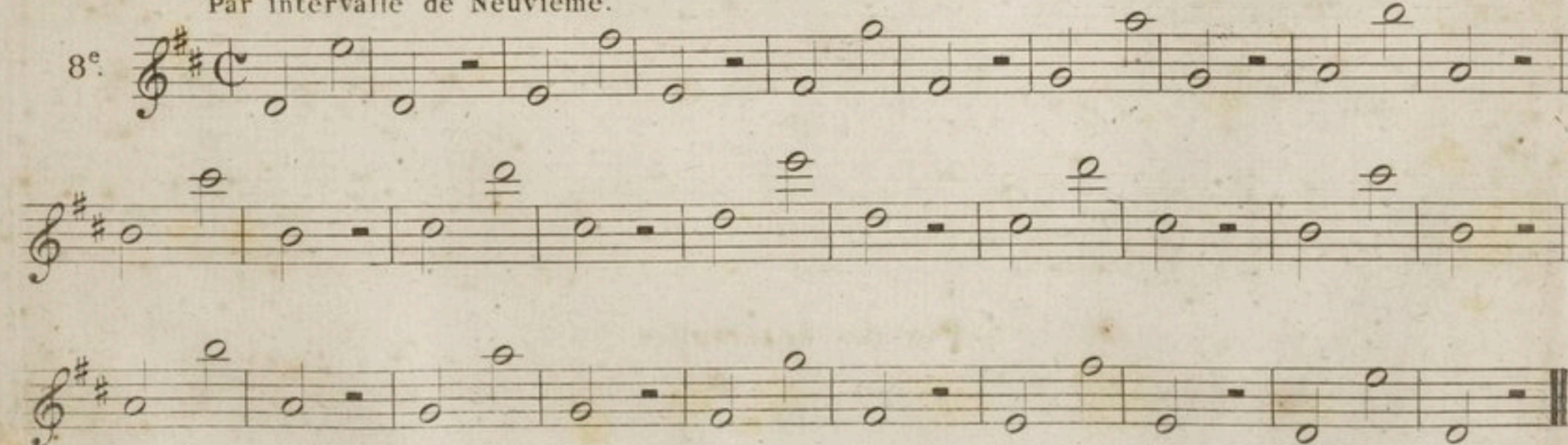
Par intervalle de Septième.



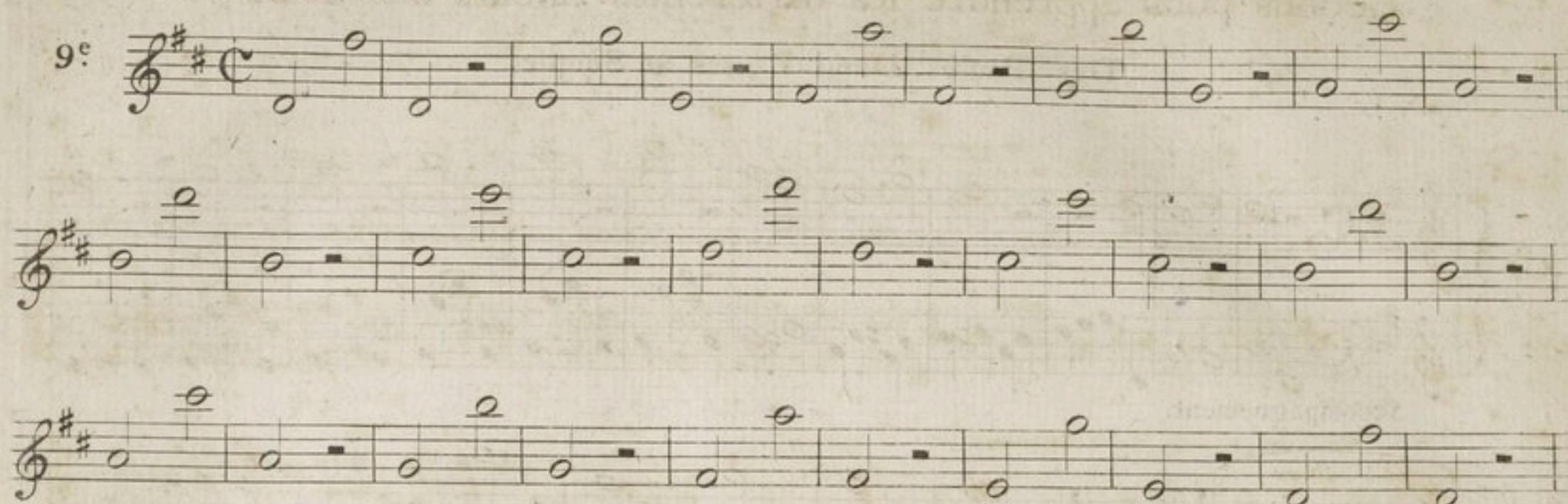
Par intervalle d'Octave.



Par intervalle de Neuvième.



Par intervalle de Dixième.



ARTICLE 15.

Leçons pour apprendre les différentes valeurs des notes

Des Pauses, Demi-Pauses et Soupirs.

1^{ère}

Accompagnement.

1^{re} fois.

Pour apprendre la valeur du Soupir.

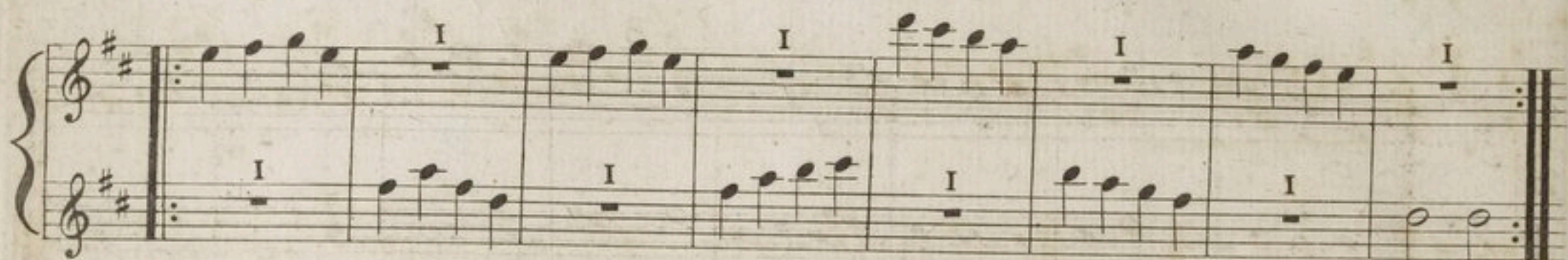
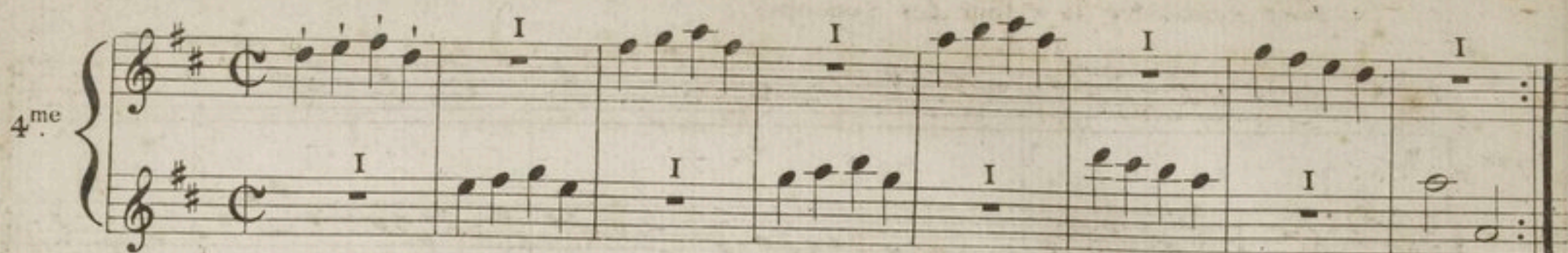
2^{me}

2^e fois.

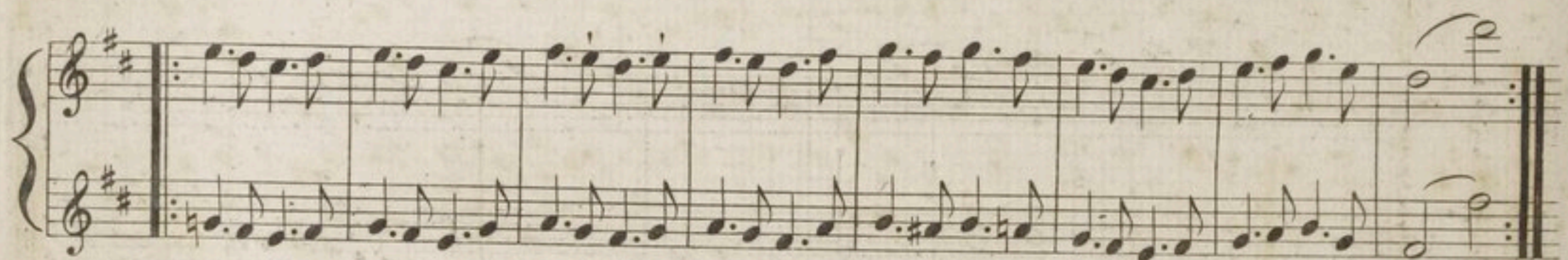
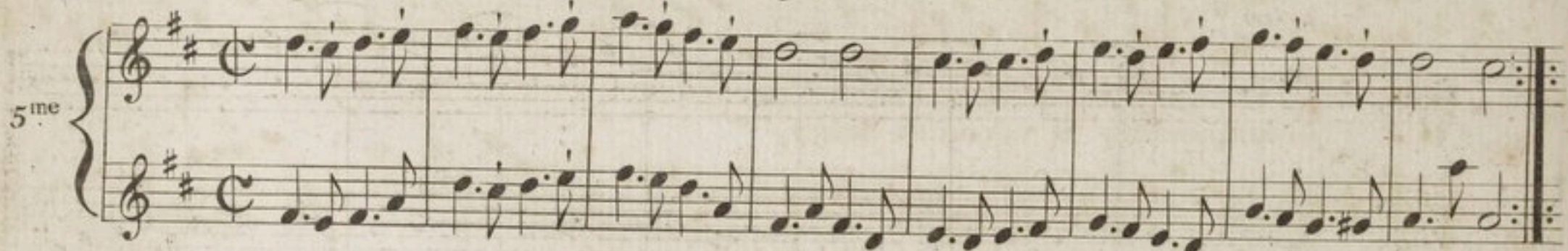
Un soupir et une noire alternativement.

3^{me}

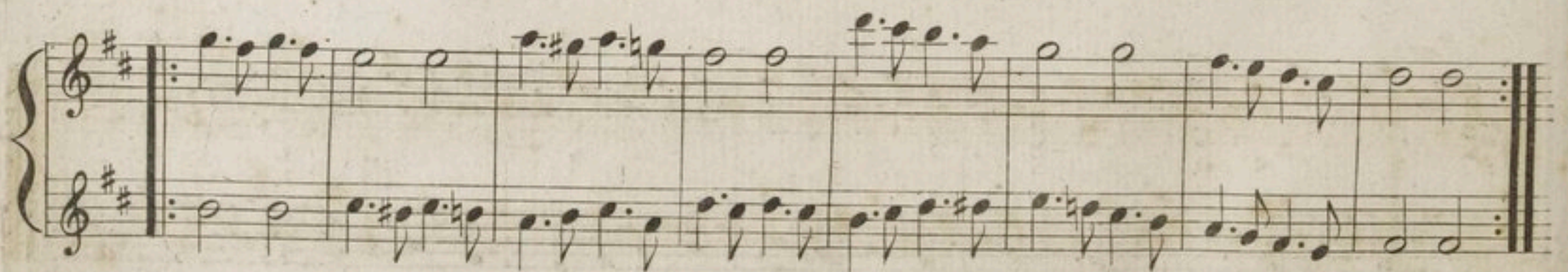
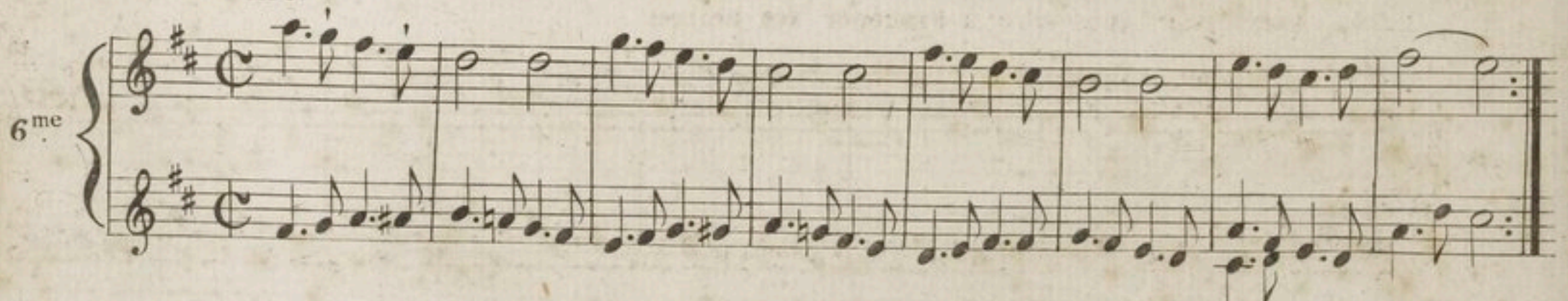
Pour apprendre à compter les mesures.



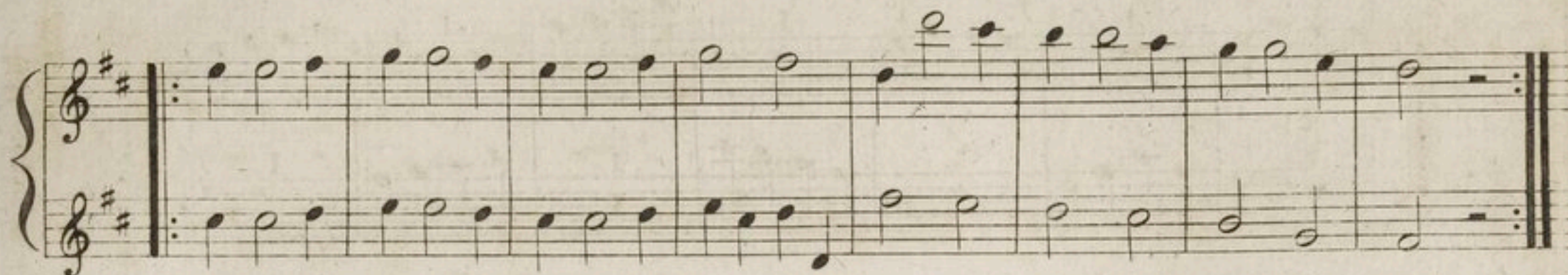
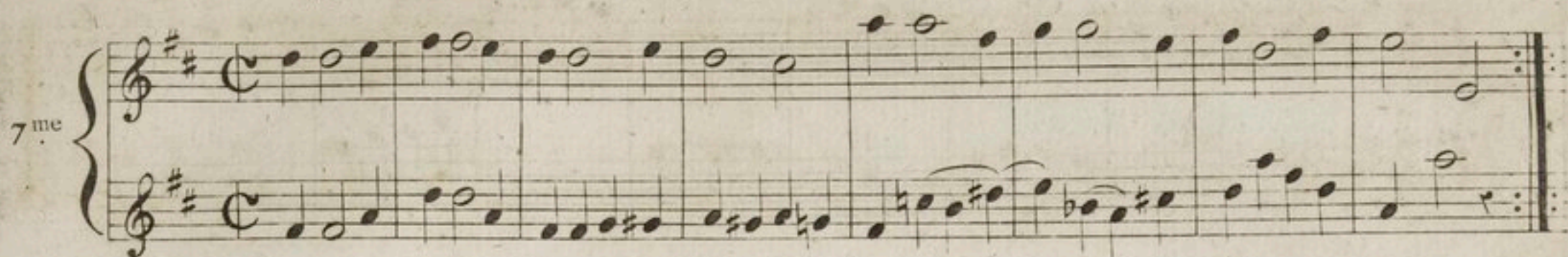
Pour apprendre la valeur des noires pointées.



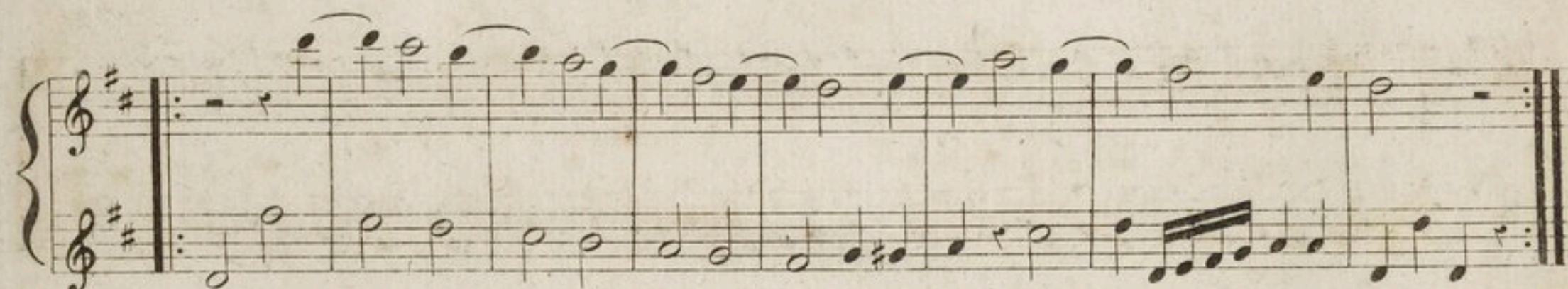
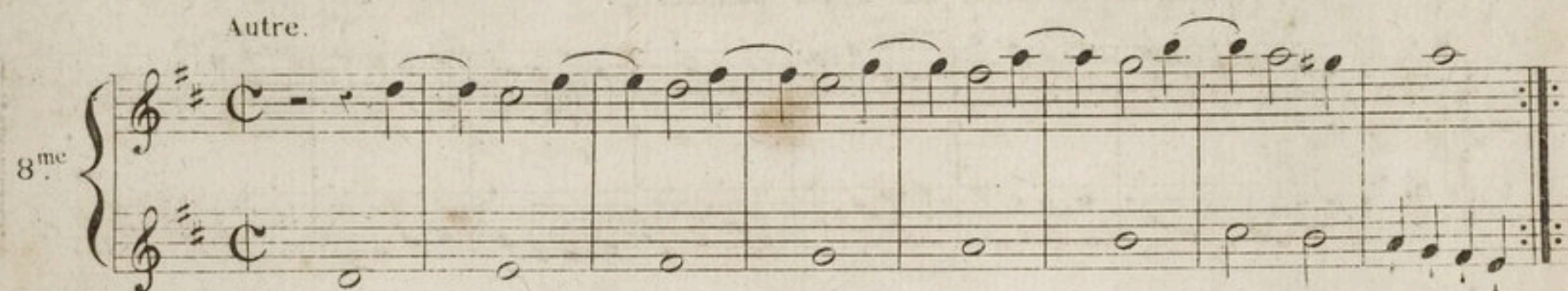
Autre.



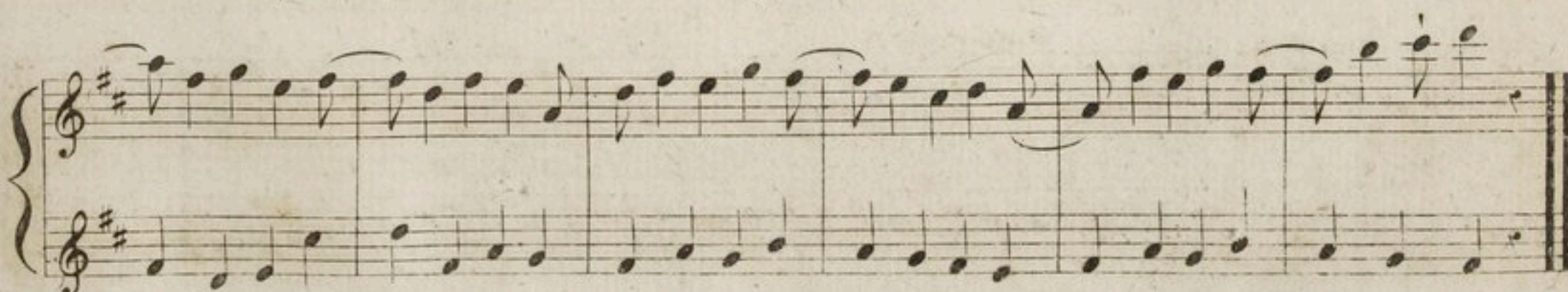
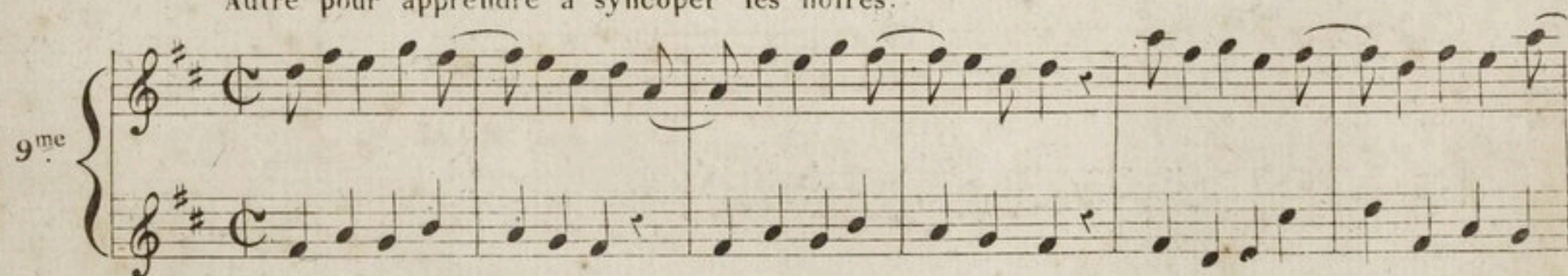
Pour apprendre la valeur des Syncopes.



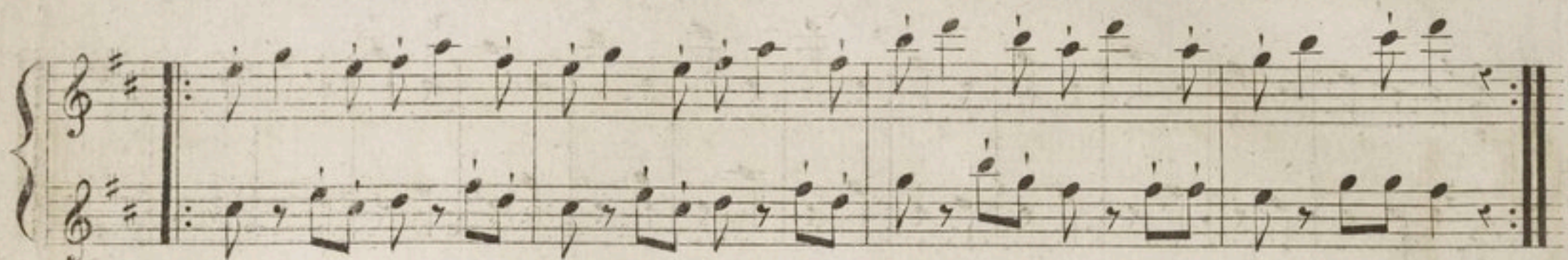
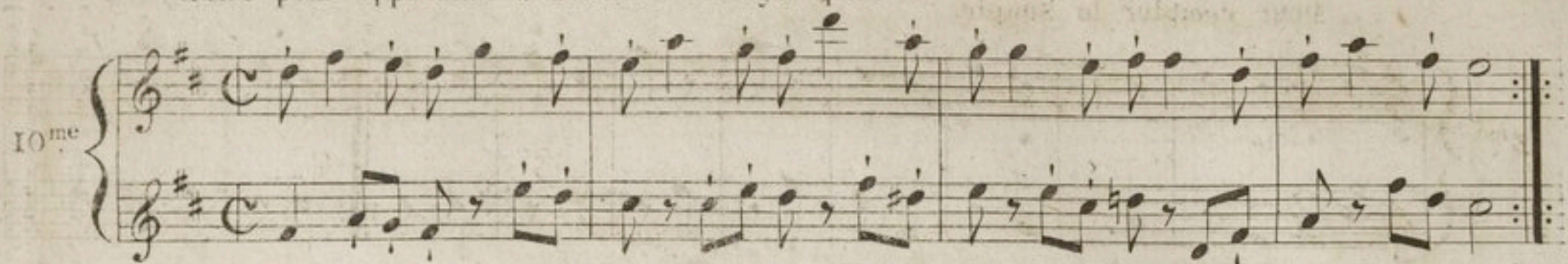
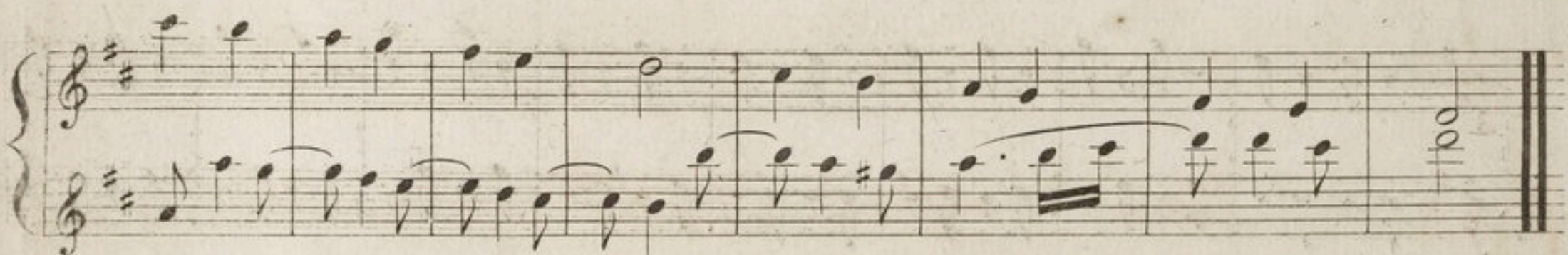
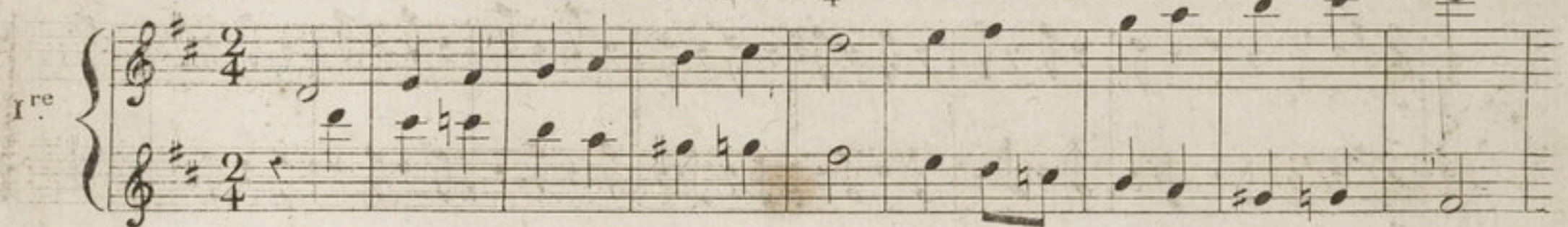
Autre.



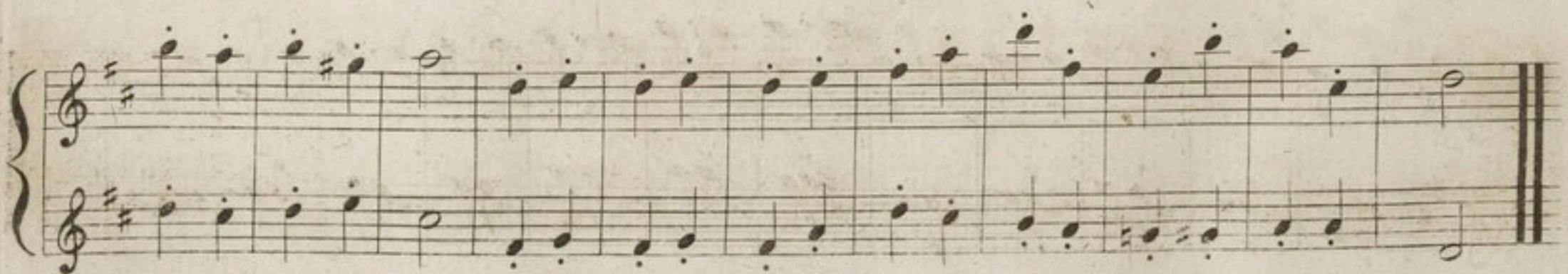
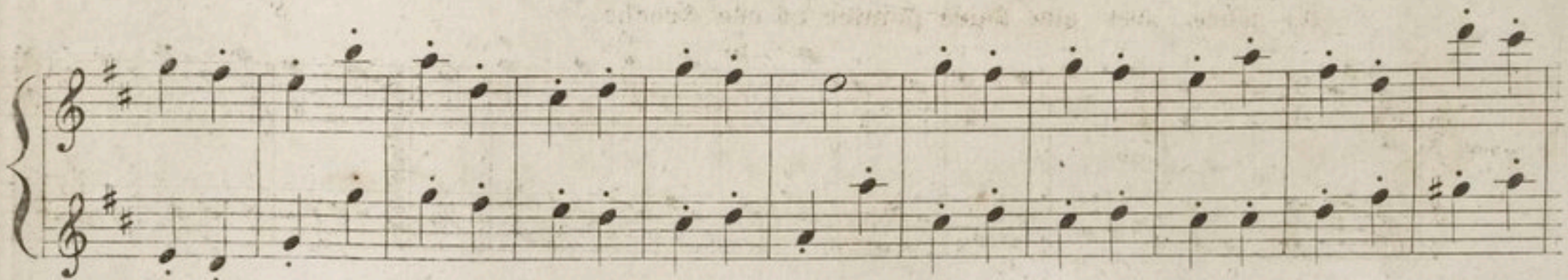
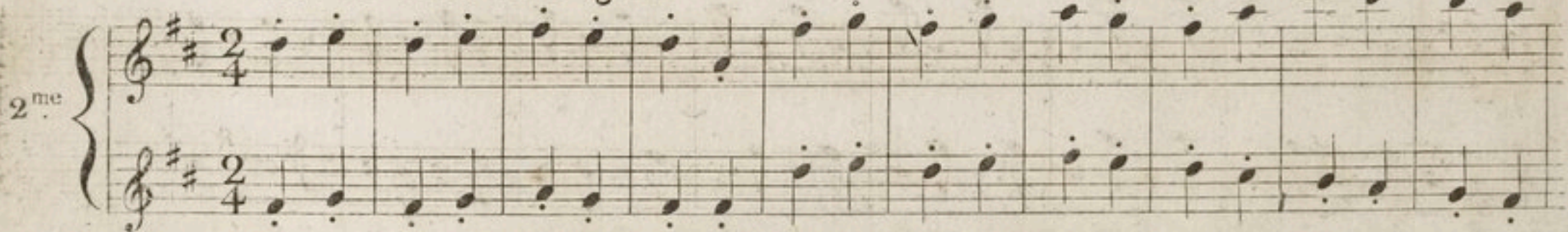
Autre pour apprendre à syncoper les noires.



Autre pour apprendre à détacher les Syncopes.

Pour connaître la mesure à Deux-quatre $\frac{2}{4}$.

Toutes les notes bien égales.



Pour compter le Soupir.

3^{me}

Four complete le souph.

Handwritten musical score for "The Bird Song" (Op. 10, No. 1) by Robert Schumann. The score is for piano and features a treble and bass staff. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece consists of 16 measures, ending with a double bar line and repeat dots.

La même avec des demi-soupirs.

4^{me}

da même vie des deux sœurs.

Handwritten musical score for "The Bird Song" by George F. Root, 1851. The score is for voice and piano, featuring a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is simple and repetitive, with the piano accompaniment providing a steady harmonic foundation.

La même, avec une Noire pointée et une Croche.

5^{me}

La même, avec une autre position de la main.

A handwritten musical score for a two-part setting of 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody in the upper staff consists of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The lower staff provides a harmonic accompaniment using chords and single notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The handwriting is in dark ink on aged, slightly yellowed paper.

Pour Syncoper.

6^{me}

Autre.

7^{me}

D.C.

Autre.

8^{me}

De la mesure à trois tems ou $\frac{3}{4}$.

1^{re}

Avec une Blanche et une Noire.

2^{me}

La même en sens inverse.

3^{me}

Avec 3 Noires.

4^{me}

La même avec un Soupir et deux Noires.

5^{me}

Avec six Croches.

5^{me}

Pour syncoper.

6^{me}

Autre manière de syncoper.

7^{me}

De la Mesure à Trois-huit $\frac{3}{8}$

45

Cette mesure se bat à 3 tems et à un, à trois tems dans les mouvements ordinaires et à un dans les Presto.

1^{re}

Une Noire et une Croche alternativement.

2^{me}

Avec 3 Croches égales.

3^{me}

La même, syncopee.

4^{me}

De la Mesure à Six-huit $\frac{6}{8}$.

Il faut trois Croches, ou une Noire pointée par TEMS; on la bat à deux tems.

1^{re}

2^{me}

La même, toutes les notes égales.

3^{me}

(N^a)

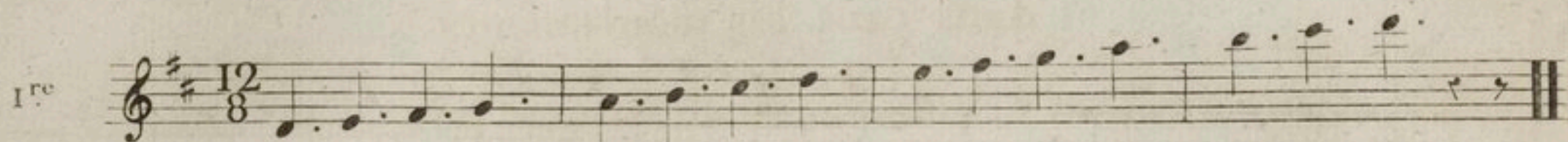
(N^a) Le Crochet qui traverse la queue des notes pointées n'est autre chose qu'une abréviation.
Chaque NOIRE BARRÉE vaut trois croches.

Pour syncoper dans la mesure à $\frac{6}{8}$ on fait ordinairement 2 groupes comme ci-dessus.

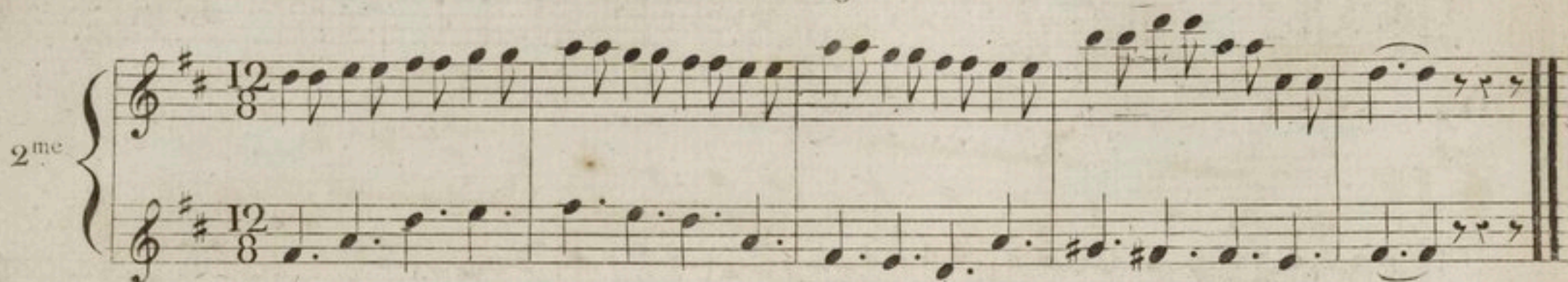
4^{me}

De la Mesure à Douze-huit $\frac{12}{8}$.

Cette mesure se bat également à deux ou à quatre tems. C'est la mesure à $\frac{6}{8}$ doublée.



La même que le N° 2 de la mesure à $\frac{6}{8}$ ci-dessus.

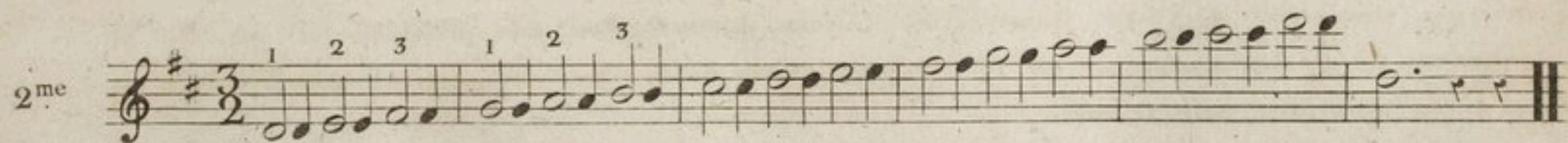
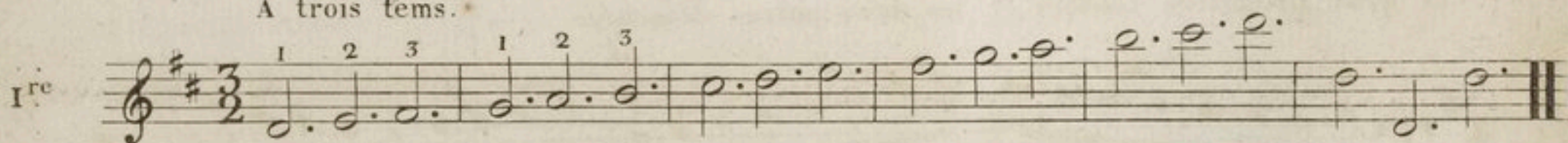


On ne rencontre que très rarement cette sorte de mesure surtout dans la musique de Flûte; mais il n'est pas inutile d'en donner un exemple, de même que de la suivante, que l'on rencontre plus rarement encore.

De la Mesure à $\frac{3}{2}$.

Cette mesure n'est autre chose que celle à 3 tems avec 3 noires; auxquelles on substitue des Blanches pointées. Nous n'en donnerons que deux exemples très succints.

A trois tems.



Comme on ne saurait trop chercher les moyens de faciliter les I^{res} leçons aux commençants nous avons jugé à propos de mettre les I^{res} leçons d'EMBOUCHURE de MESURE et de DOIGTÉ dans le ton de RÉ majeur, comme le MODE le plus aisé.



ARTICLE 16.

Tablature Générale de toutes les articulations praticables sur la Flûte, et dans tous les mouvements.

NB. Il est essentiel d'observer ici, que la syllabe **TU**, comme la syllabe **DU** doivent être prononcées avec la langue derrière les dents, en touchant fortement au palais pour le **TU** et légèrement pour le **DU**.

I^{re}

Très sèchement. On doit faire sentir la séparation d'un coup de langue à l'autre.

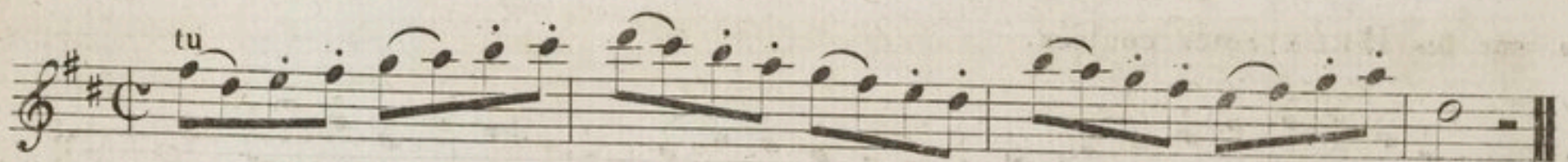
2^{me}

Il faut que le coup de langue soit **LOURÉ**, afin que la continuité du **SON** existe malgré le détaché; c'est l'articulation que l'on doit étudier avec le plus de soin, dans le commencement, par la raison qu'elle doit être d'un grand secours, pour les traits de vitesse.

3^{me}

Articulation encore plus essentielle que la précédente: il faut l'étudier avec beaucoup de soin.

Les deux premières coulées et les deux autres détachées.



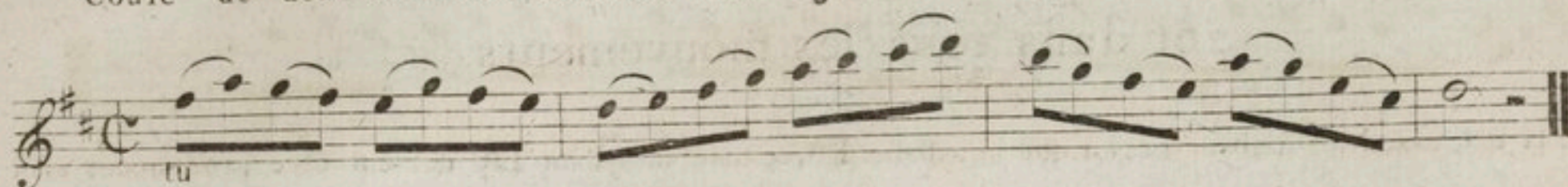
(N^a) Quand l'élève sera parfaitement au fait des leçons de l'Article 15, on le fera exercer sur les principes élémentaires de chaque **ARTICULATION** contenue dans cette **TABLATURE**, principalement sur les 15 premières. On ne s'appesantira pas sur les suivantes, attendu qu'elles sont à peu près les mêmes, si ce n'est qu'il faut les étudier pour la vitesse.

Au reste cette nomenclature de toutes les articulations praticables sur la Flûte, n'étant, à proprement parler, qu'une **TABLE** que l'on peut consulter au besoin de même que la **TABLATURE** des **CADENCES** qui suit, on ne doit pas y tenir trop longtemps l'élève dessus. On passera après aux **LEÇONS PRÉPARATOIRES**, pour apprendre à se servir des petites clefs, et de suite aux **LEÇONS CHANTANTES**: si dans le courant de ces leçons on rencontrait quelque articulation avec laquelle on ne serait pas familier, on aura recours à la **TABLATURE GÉNÉRALE DES ARTICULATIONS**, ci-dessus.

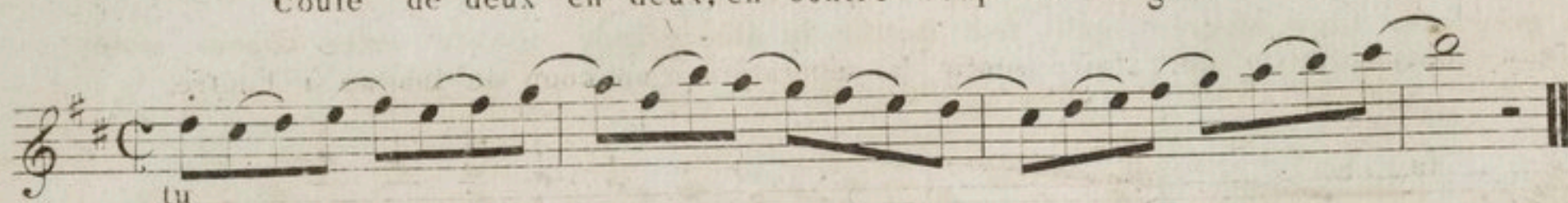
4^{me}

Articulation essentielle à étudier.

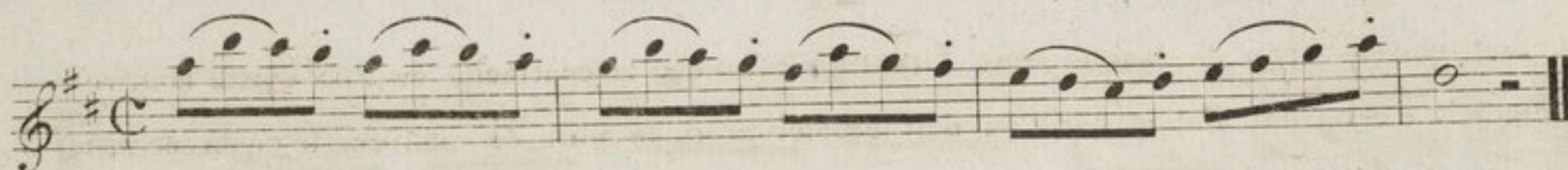
Coulé de deux en deux. Scandez bien également chaque deux notes.

5^{me}

Coulé de deux en deux, en contre-coup de langue.

6^{me}

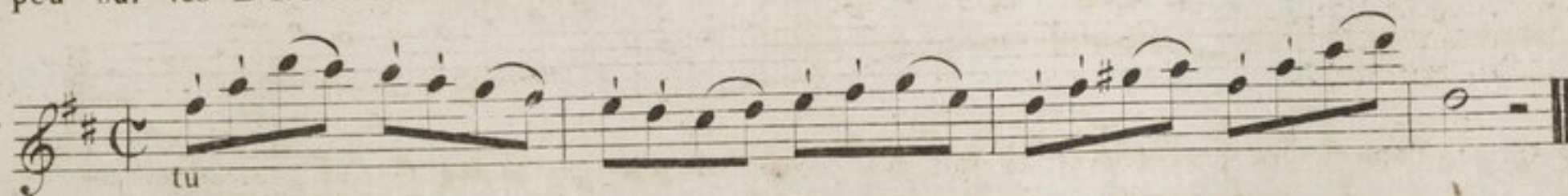
Les trois premières coulées, la quatrième détachée.

7^{me}

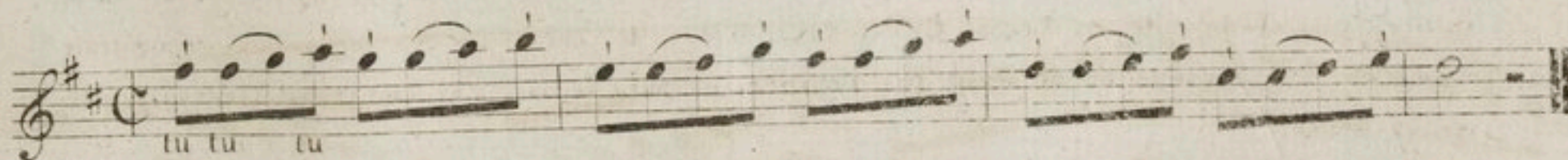
Coulé de quatre en quatre. Il faut observer de bien soutenir le SON, afin que les groupes de quatre en quatre soient bien égaux.

8^{me}

Les deux premières détachées. Pour bien rendre cette articulation, il faut appuyer un peu sur les DEUX notes coulées.

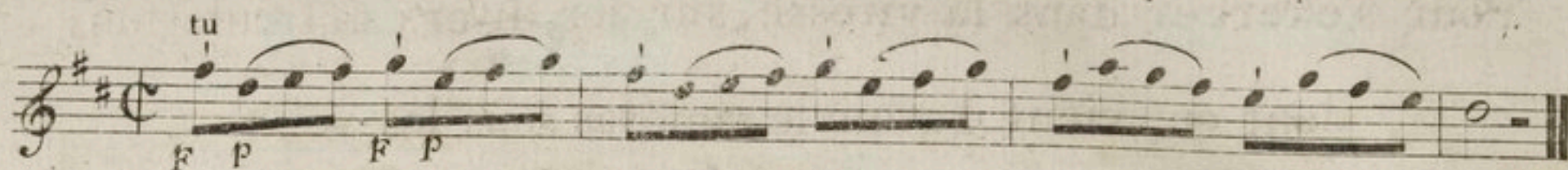
9^{me}

La première détachée, les deux suivantes coulées, et la dernière détachée. Il faut faire sentir un peu fortement la première note, de manière à ce qu'elle paraisse séparée pour ainsi dire des trois autres.



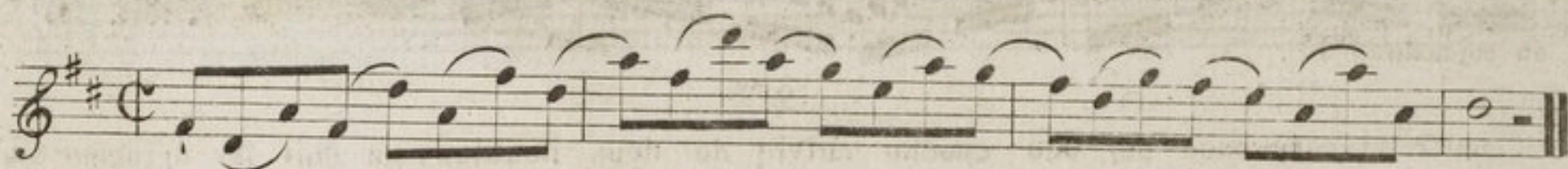
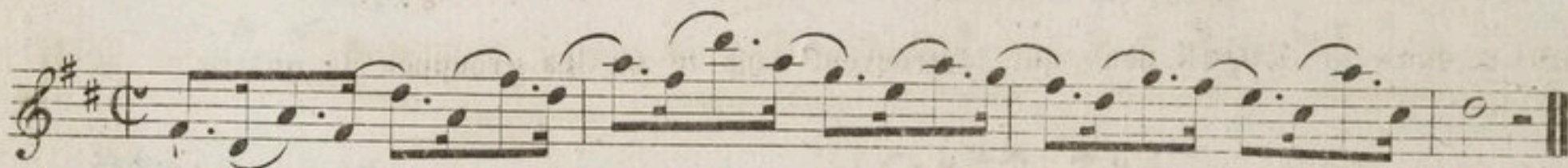
10^{me}

La première détachée les trois autres coulées. Même observation que pour la précédente.

11^{me}

Exemple du Contre-coup de langue pour monter par intervalle de Tierce.

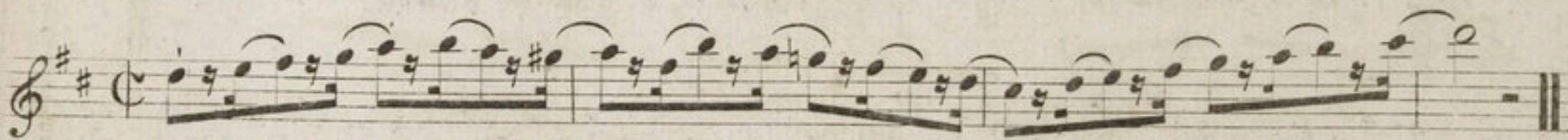
Il faut renforcer le souffle de la deuxième à la troisième note, ainsi des autres; mais il est à propos de faire observer qu'il faut mettre la plus grande égalité entre chaque note, si on ne veut pas confondre cette articulation avec celle de l'exemple 12.

12^{me}13^{me}

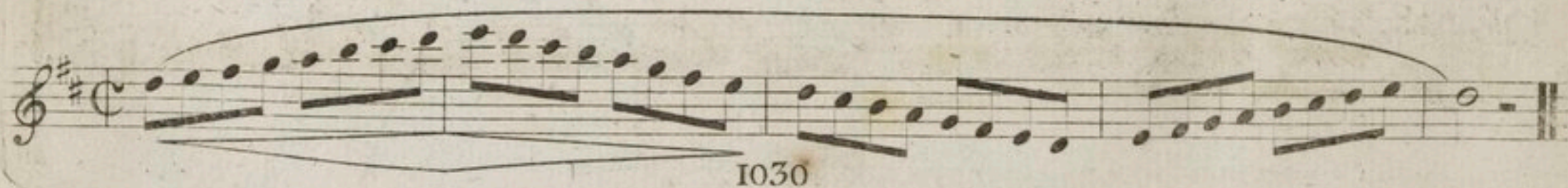
Alternativement une croche pointée et une double croche. Il faut attaquer sèchement chaque note.

14^{me}

Cette articulation est très légère; surtout dans un trait de vitesse: on peut même la substituer à celle qui précède, dans le cas où l'on n'aurait pas la LANGUE heureusement organisée, pour détacher nettement toutes les notes.

15^{me}

Tout coulé. Il faut bien soutenir le son, le renfler en montant et le diminuer en descendant. Si, dans le commencement, on n'avait pas l'haleine assez longue pour couler les quatre mesures sans respirer, on ne coulerait d'abord que de huit en huit notes.



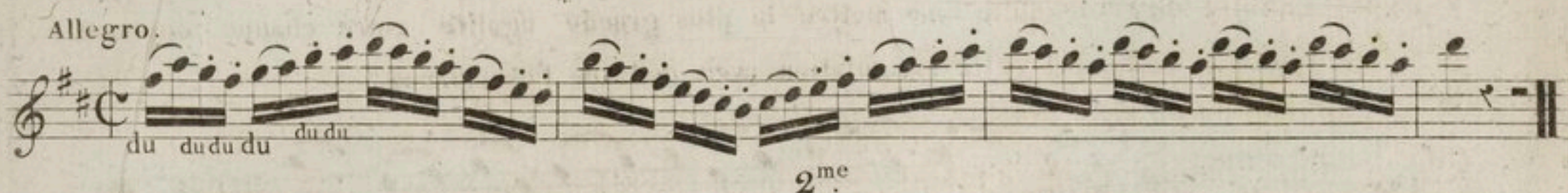
EXEMPLES

Pour s'exercer dans la vitesse, sur les divers articulations
dont on vient d'avoir le canevas sous les yeux.

1^{er}

Articulation très brillante et très usitée dans la vitesse. La syllabe DU est de rigueur.

Deux coulées et deux détachées.

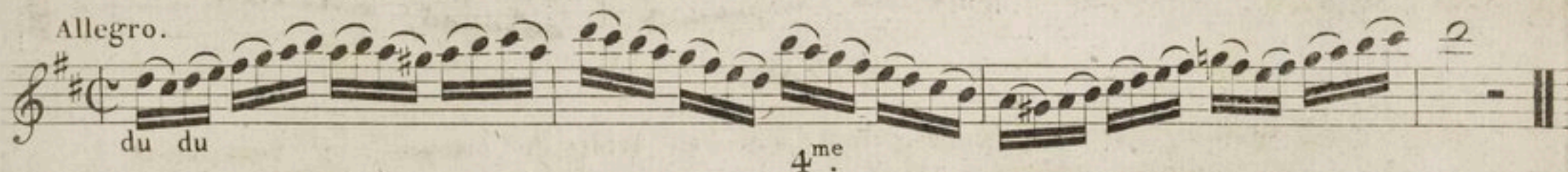


Quand un trait commence par une croche suivie de deux doubles, on doit les détacher toutes les trois, afin que l'on puisse plus sûrement articuler le coup de langue.

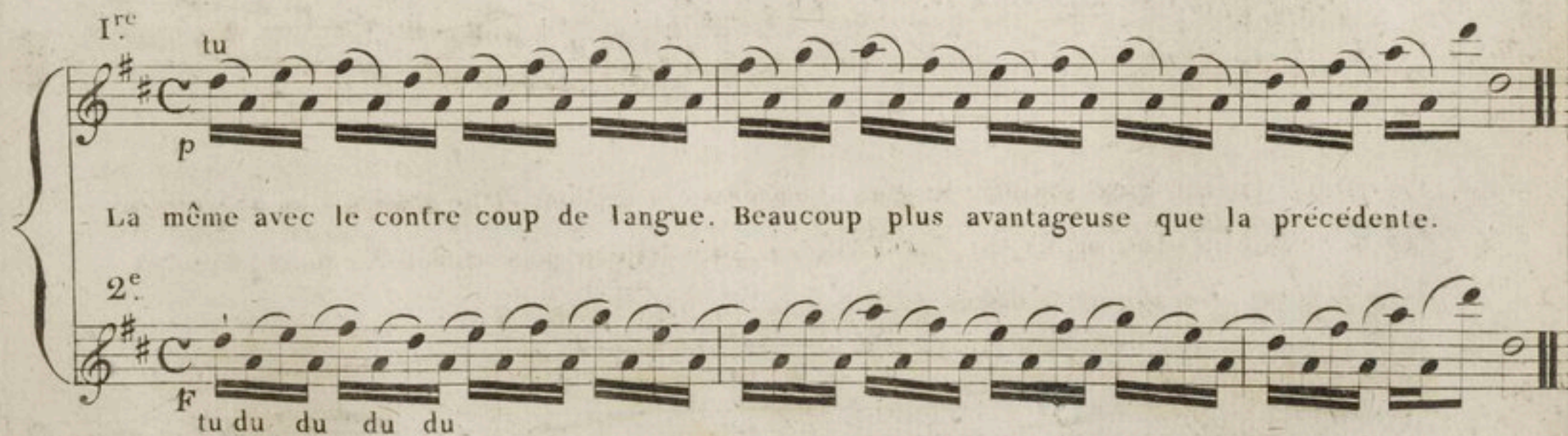
COULÉ deux et PIQUÉ deux qui se trouvent dans le ou les groupes de quatre.



Articulation très brillante et très facile: elle est d'un grand effet lorsqu'on a soin de bien scander toutes les deux notes.



Articulation ordinaire dans ces sortes de traits; (Ex: 1.) mais beaucoup moins brillante que celle qui suit. (Ex: 2.) On peut employer la 1^{re} dans le PIANO et la 2^e dans le FORTE.



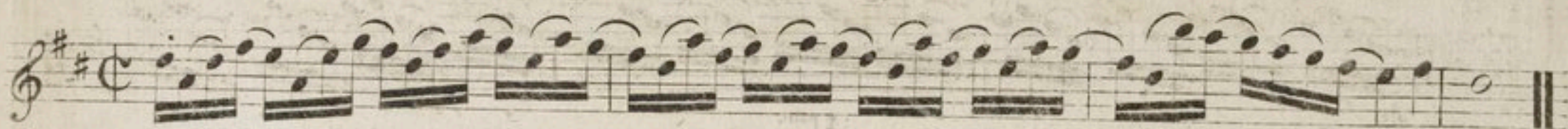
Articulation élégante, mais qu'il ne faut pas prodiguer, car elle deviendrait monotone. Elle est d'un effet avantageux dans les mouvements LARGES.



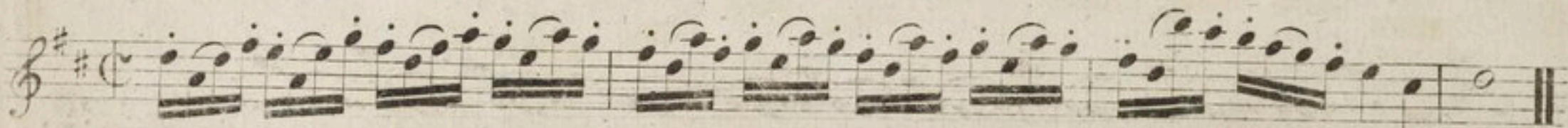
Articulation très aisée et fort agréable; mais on ne l'emploie guère que dans la vivacité. La première note doit être attaquée avec résolution.



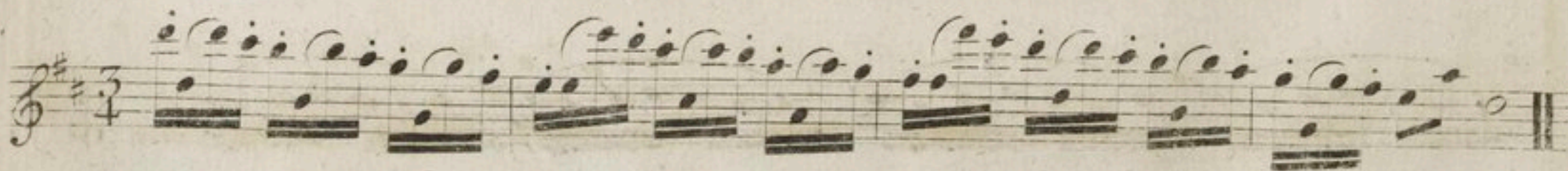
La manière suivante de passer les DEUX à DEUX est assez recherchée; il ne faudrait pas en abuser, car l'effet en serait TIRAILLANT.



Le même trait avec une articulation différente; elle est extrêmement supérieure pour l'effet, c'est encore dans les traits de vigueur qu'on doit l'employer.



Même articulation que la précédente, le genre de trait dans laquelle elle est employée lui donne un caractère particulier; attendu qu'il faut nécessairement appuyer un peu plus sur la deuxième note pour la porter à son octave. Si ces passages ne sont pas ce qu'il y a de plus riche sur la FLÛTE, ils partagent bien la préférence que l'on accorde généralement aux traits totalement détachés.



L'Articulation suivante est originale et produit un assez bon effet. Elle demande de l'énergie et un grand aplomb dans la mesure. Au reste, on ne l'emploie que fort rarement, (Ex. I.) On peut rendre ce trait d'une manière qui nous paraît plus délicate. (Voyez l'Exemple 2.)

1^e



tu tu tu

Le même plus élégant. Il est préférable dans un mouvement MODÉRÉ.

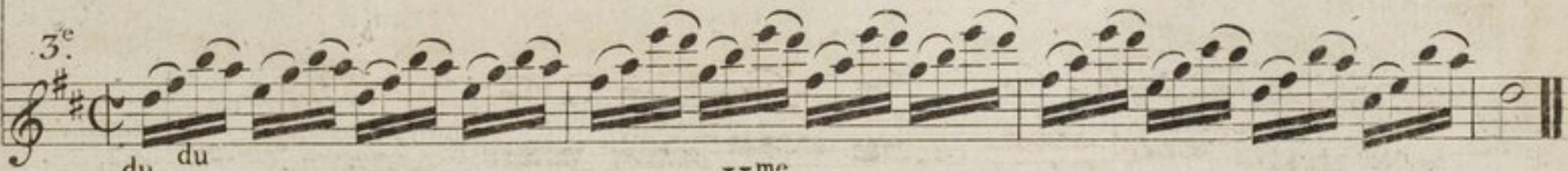
2^e



du

Le même plus brillant et plus facile. Il n'est pas inutile d'observer que pour obtenir tout l'effet dans cette manière d'articuler ce TRAIT, il faut y mettre beaucoup de chaleur, et que c'est principalement dans la vitesse qu'il doit être employé.

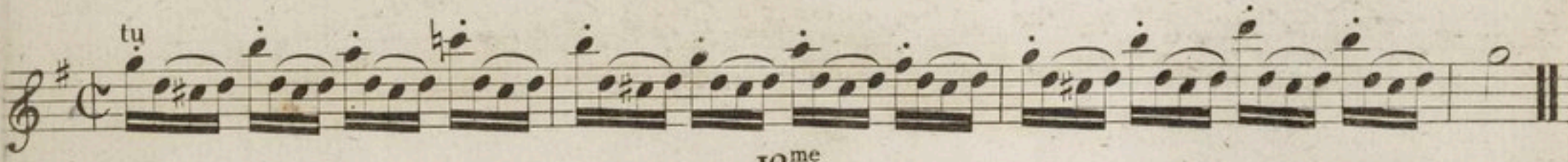
3^e



du du

II^{me}

Il est de règle générale que, dans le genre de trait suivant, la 1^{re} note est toujours détachée, et les 3 dernières coulées: les compositeurs se dispensent même d'en marquer l'articulation. Quand on est bien maître de son COUP de LANGUE, et de son EMBOUCHURE, on peut tout lier dans ces sortes de traits.



tu

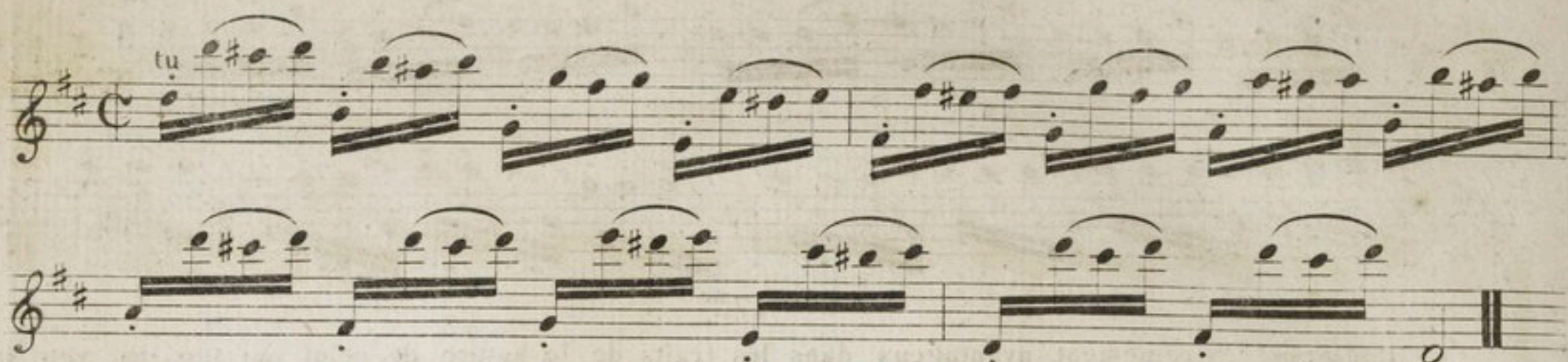
12^{me}

Les compositeurs se dispensent également de marquer l'articulation suivante: elle ne peut être exécutée que de cette manière.



tu

L'Articulation du genre de trait suivant est presque toujours la même; cependant il peut arriver que l'on coule les quatre notes ensemble; mais c'est très rare.

14^{me}

La manière qui suit, de produire les octaves, est très avantageuse; quoiqu'il soit physiquement impossible de faire entendre DEUX SONS à la fois sur un instrument à vent; il n'en est pas moins certain que les oreilles les plus exercées se méprennent au point de croire que dans cette sorte de trait, l'exécutant leur fait entendre en même tems les deux notes ensemble.

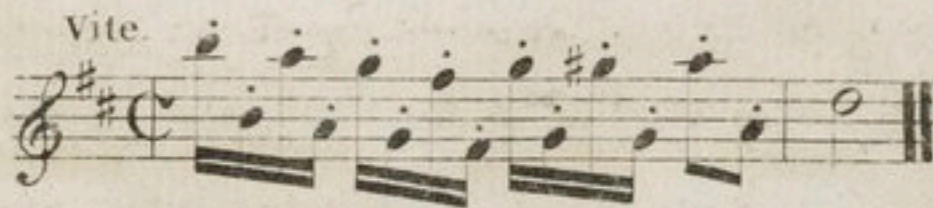


Le trait précédent se note aussi comme ci-dessous (Ex: 2.) l'effet en est absolument le même.

15^{me}

On peut également le noter tout DÉTACHÉ; mais l'effet en est bien moins agréable, si ce n'est dans une extrême vitesse; pour cela, il faut avoir recours au DOUBLE-COUP de LANGUE et encore faut-il avoir soin de le noter différemment, c'est-à-dire, de mettre la note haute en premier.

EXEMPLE.



On trouvera cet exemple plus étendu dans les différents exercices du DOUBLE COUP de LANGUE, placés dans la 3^e partie de cette Méthode: page 242.

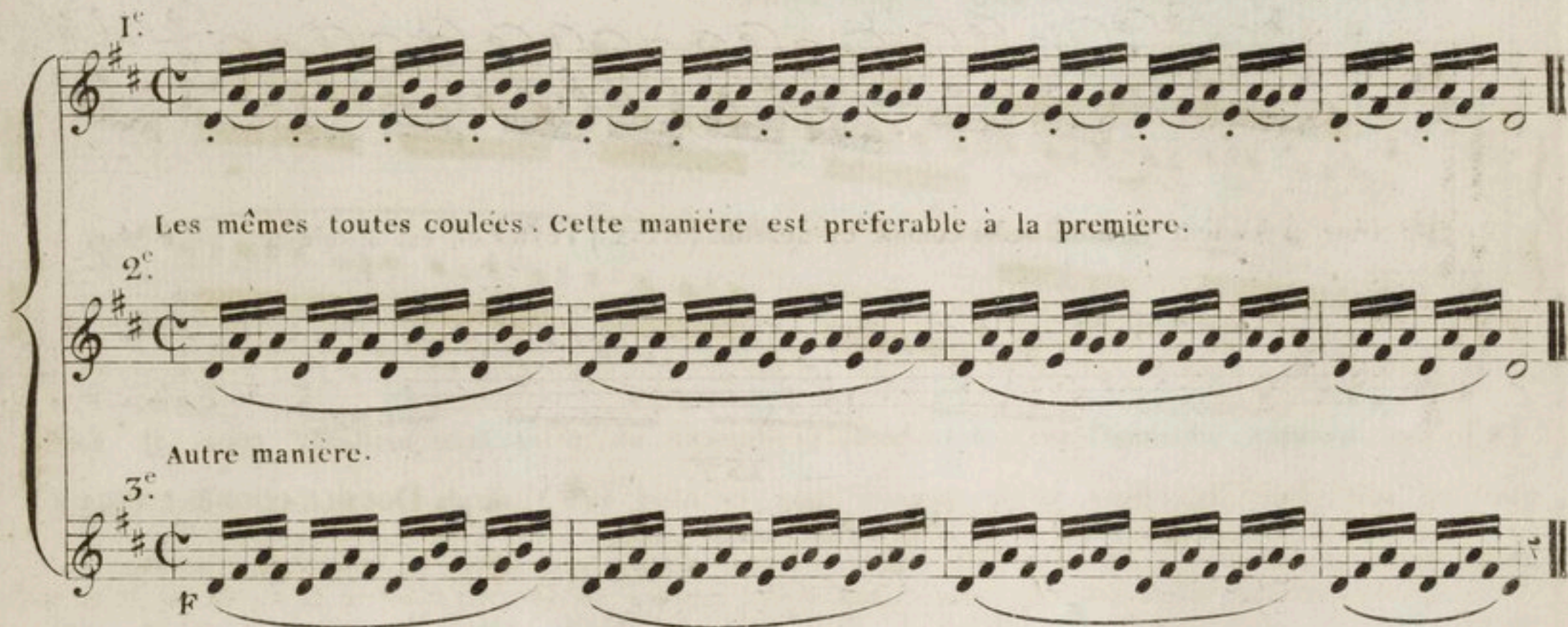
La syllabe **DU** est de rigueur pour rendre avec légèreté le trait suivant.

17^{me}

Le Coulé est extrêmement avantageux dans les traits de la nature de celui qui suit, tant pour la rondeur du **SON** que pour l'égalité dans le doigté.

18^{me}

Batteries dans le bas de l'instrument, employées ordinairement dans une seconde partie.



Les mêmes toutes coulées. Cette manière est préférable à la première.

Autre manière.

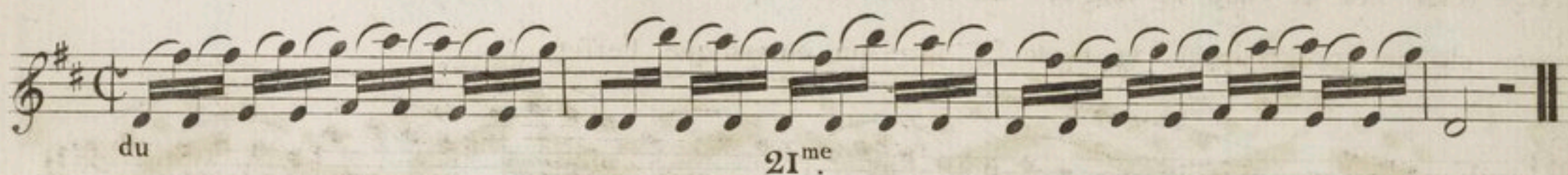
OBSERVATION GÉNÉRALE.

Les Batteries dans le bas de l'instrument doivent toujours être coulées, si l'on veut obtenir une belle qualité de son: le détaché dans ce cas-là est pour le moins inutile, pour ne pas dire vicieux. Pour se convaincre du fait, on n'a qu'à exécuter alternativement le même passage avec le **COULÉ** et le **DÉTACHÉ**, et on en sentira la différence; autant l'un est plein et sonore, autant l'autre est sec et aride. Généralement les coups de langue sont defectueux dans la 1^{re} Octave de la Flûte; mais principalement dans les traits dont il est question.

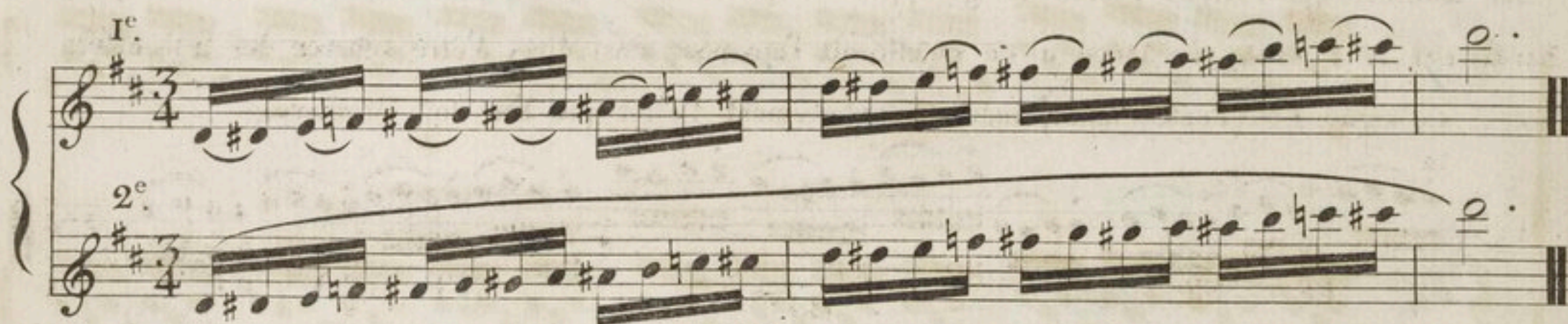
L'Articulation ci-dessous est de rigueur dans les passages de cette nature, elle est, au reste, d'un très bel effet: il faut avoir soin de faire sentir très distinctement les notes du bas.



On pourrait détacher toutes les notes du trait suivant, ou les couler de quatre en quatre; mais ni l'une ni l'autre de ces deux manières n'est aussi avantageuse que le coulé de deux en deux, comme il est marqué.



Gamme CHROMATIQUE coulée de DEUX en DEUX. On pratique peu cette manière de l'Articuler la 2^e manière est préférable, c'est aussi la plus usitée.



(N^a) Les Gammes chromatiques détachées, produisent un effet très brillant; mais il faut que ce soit dans la vitesse. Nous pensons que ce n'est qu'à l'aide du DOUBLE-COUP de LANGUE qu'on peut parfaitement obtenir cet effet. Nous avons mis dans la troisième partie de notre ouvrage, à l'Article du DOUBLE-COUP de LANGUE, plusieurs exemples pour en faciliter l'exécution.

22^{me}

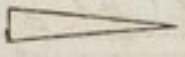
Manière très gracieuse de passer les notes de DEUX en DEUX.



Il faut adoucir extrêmement le Coup de langue, afin de ne pas confondre cette articulation avec

celle de **DEUX en DEUX**, proprement dite, ou toutes les deux notes doivent être bien séparées. On ne doit guère l'employer que dans le **PIANO**. Au reste, peu de Compositeurs de musique de Flûte ont senti cette différence; c'est pourquoi nous croyons devoir prévenir que toutes les fois que l'on trouvera des traits articulés comme le précédent dans nos compositions, il sera de rigueur de les exécuter selon le principe que nous établissons.

23^{me}

Pour exécuter parfaitement le trait suivant, on fera sentir avec assez de force la 1^{re} note de chaque groupe. Cette **SACCADE** doit être produite par un renforcement de souffle qui doit tenir lieu de coup de langue. Au reste, les Compositeurs doivent toujours avoir soin de mettre sous chacun des groupes le signe  qui en indique l'effet.



La manière qui suit, de passer les groupes de quatre notes, est d'un effet piquant. On attaquera hardiment la 1^{re} note, de façon à ce qu'elle ait l'air, pour ainsi dire, d'être séparée des trois autres notes. Le signe **FP** (**Forte Piano**) indique parfaitement l'effet que l'on doit produire.



On a déjà eu des exemples de passages en **CONTRE-COUP** de **LANGUE**; mais il n'est pas inutile de faire observer qu'il faut passer toutes les notes bien égales, si on ne veut pas confondre cette articulation, (Ex. 1.) avec celle qui suit. (Ex. 2.)

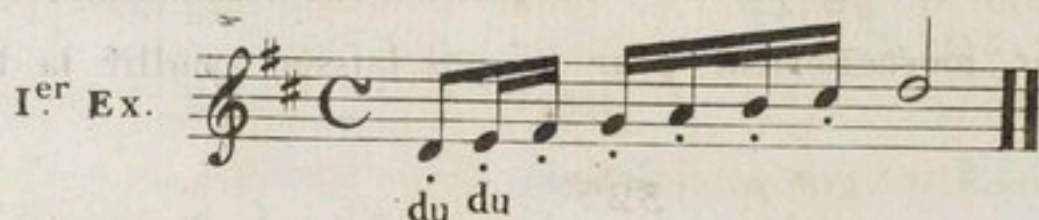
Passez les notes bien également et soutenez le son. C'est principalement dans le **FORTE** qu'on emploie cette articulation.



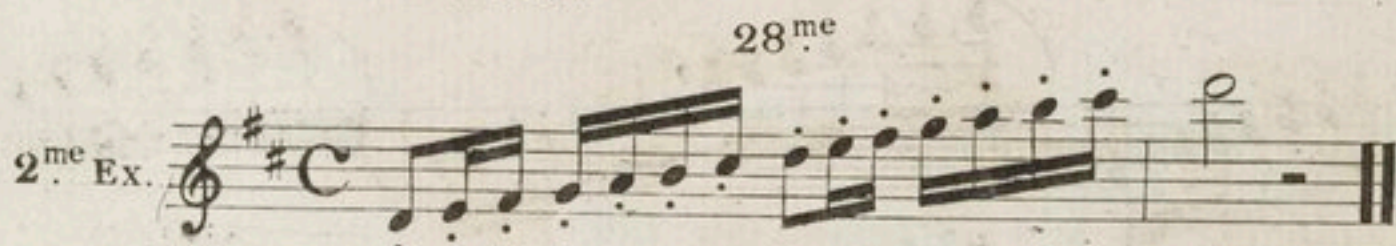
AUTRES EXEMPLES DU CONTRE COUP DE LANGUE. Pour exécuter parfaitement le 1^{er} il faut faire sentir avec assez de force le Coulé de la 2^e note sur la 3^e ainsi de suite; mais toujours avec beaucoup d'égalité. Pour le 2^e il faut Louer extrêmement le coup de langue, et surtout observer la plus grande égalité, ce signe de coulé qui embrasse toute la mesure, malgré que l'articulation de Deux en Deux, soit marquée sur chaque deux notes, indique parfaitement la différence qu'il y a entre ces deux manières de passer les DEUX en DEUX, en CONTRE COUP DE LANGUE.

27^{me}

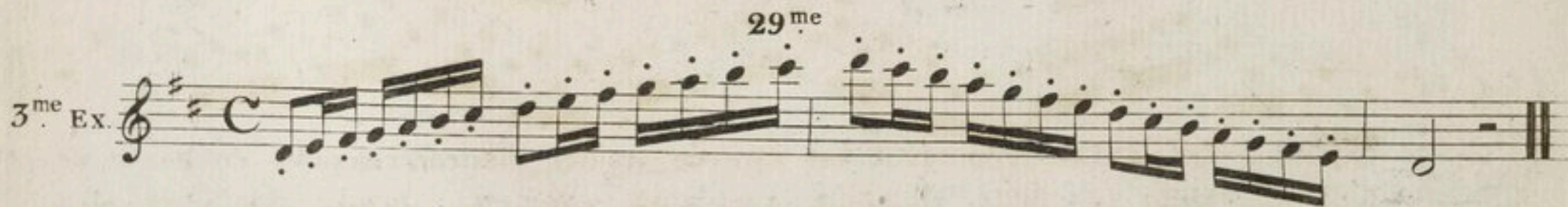
TOUT DÉTACHÉ, c'est ce qu'il y a de plus brillant, mais aussi ce qui est le plus difficile à obtenir. Pour ne pas trop fatiguer la langue dans le commencement on ne s'exercera d'abord, que sur une seule Gamme, (N^a) La syllabe du est de rigueur.)



et l'on recommencera jusqu'à ce qu'on ait acquis un certain degré de vitesse, quand on y sera parvenu on s'exercera sur l'exemple ci-après. Le repos qui se trouve sur le RÉ, huitième note, en facilite l'exécution.



On suivra le même procédé pour ce 2^e exemple que pour le 1^{er}. La langue ayant acquis un certain degré de fermeté, on passera à l'exemple suivant.



Après s'être exercé sur ce dernier exemple, on passera au suivant, un peu plus difficile, attendu qu'au lieu de quatre repos, il n'y en aura que deux ce qui est un peu plus fatigant, mais l'exercice des leçons précédentes doit nécessairement donner plus d'agilité à la langue.



Cet exemple étant plus difficile que le précédent, on le recommencera jusques à ce que l'exécution en soit parfaitement nette, et on passera à celui qui suit: encore plus difficile.



Dans l'exemple suivant les deux premières coulées les 14 restantes détachées. Cette manière de passer les gammes est assez usitée, et est d'un effet très brillant. On s'y exercera dessus comme dans les précédents exemples, jusques à ce que l'exécution en soit satisfaisante. Nous pensons que les 6 exemples que nous donnons doivent suffire pour délier la langue et pour acquérir ce beau STACCATO, articulation si précieuse pour le brillant et la vigueur de l'exécution. Une fois qu'on sera parvenu à la saisir parfaitement, on doit l'exercer journellement pour ne pas laisser amollir la langue.

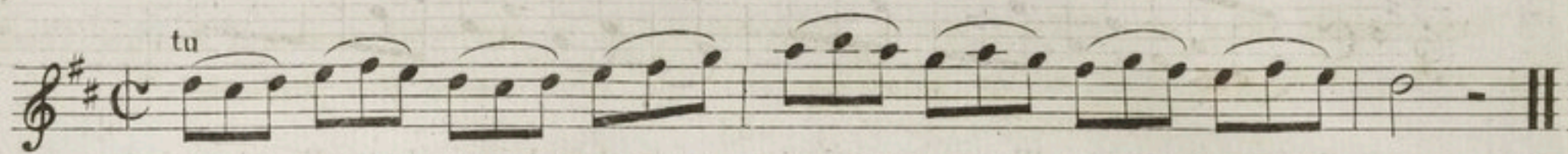
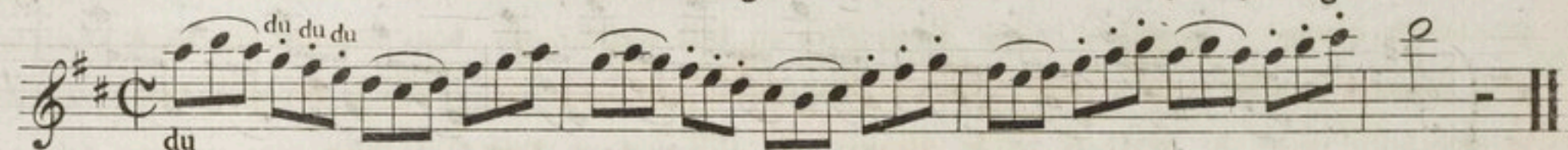
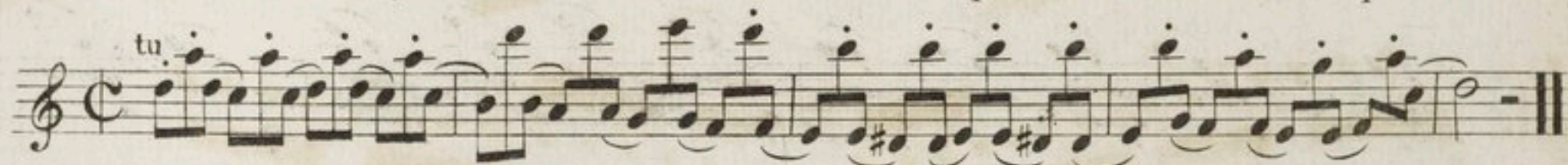
All^o Moderato.

32^{me}



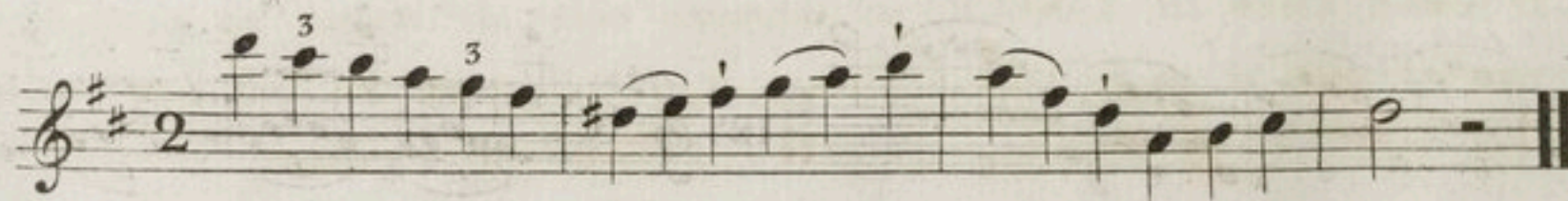
(N^a) Il n'est pas inutile d'observer qu'il est rare de trouver plusieurs mesures composées de doubles croches totalement détachées, dans un mouvement ordinaire, attendu que la langue quelque déliée qu'elle fut, ne résisterait qu'avec peine à un exercice aussi pénible. Avec le secours du **DOUBLE COUP DE LANGUE**, on surmonte cette difficulté, on peut détacher 10, 20, 30 mesures et plus si on le juge à propos, mais il faut que ce soit dans un mouvement précipité. Voyez la 3^{me} partie exercices du **DOUBLE COUP DE LANGUE**.

De la manière d'articuler les trois pour deux

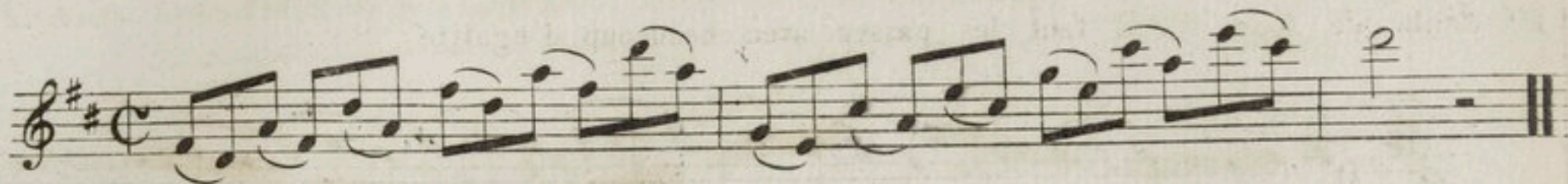
vulgairement appelé **TRIOLETS**.1^{re} Coulé de 3 en 3. il faut les passer avec beaucoup d'égalité.2^e Les deux premières coulées, et la 3^{me} détachée. Cette manière d'articuler les **TRIOLETS** est la plus usitée, et sans contredit la plus avantageuse. On peut l'employer dans la plus grande vitesse.3^e Autre manière de passer les Triolets, assez élégante mais qu'il ne faut pas prodiguer.4^e Toutes les notes détachées. Cette articulation est brillante, mais il faut une grande habitude pour la posséder parfaitement. Le cas où on l'emploie plus communément, c'est dans les gammes ascendantes ou descendantes. Dans ces passages où l'articulation n'est point marquée, on se servira de préférence de la 2^{me}5^e Cette sorte de trait doit toujours être articulée de cette manière, que l'articulation soit marquée ou non.

(N^a) On les nomme Triolets apparemment parcequ'il faut trois notes pour chaque tems. Les Triolets sont toujours groupés de **TROIS en TROIS**, on y met quelquefois un 3  au dessus pour les désigner, mais ce signe n'est presque plus d'usage.

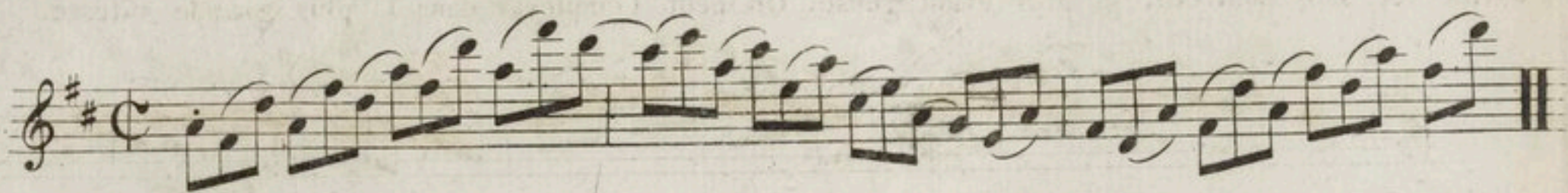
On note aussi quelquefois les Triolets de la manière suivante dans la mesure à deux tems.



6^e. Pour ne pas confondre cette articulation de DEUX en DEUX, dans les Triolets, avec les doubles croches passées également de DEUX en DEUX, il faut sentir intérieurement la première note de chaque tems.



7^e. Cette manière de passer les TRIOLETS est plus nerveuse que la précédente, elle est aussi plus usitée, mais comme dans la précédente, il ne faut pas perdre de vue la première de chaque tems.



8^{me}

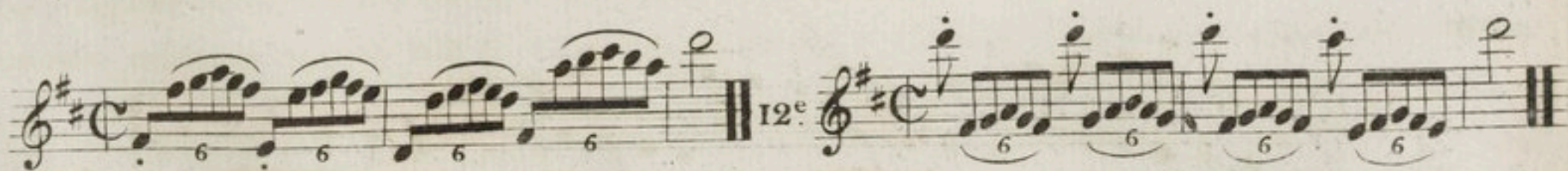
Ce genre de trait, comme celui qui suit, doit toujours être articulé de même toutes les fois qu'il y a deux notes dans le bas, et la 3^e dans une octave supérieure, les deux premières doivent être coulées.

9^{me}

10^e. Le contraire des deux exemples précédents. La note dans le bas détachée, et les 2 autres dans le haut coulées. Il n'y a qu'une seule manière d'articuler ce genre de trait c'est celle que nous avons marquée.



11^e. On groupe par fois les TRIOLETS de 6 en 6, on a soin de mettre ce chiffre au-dessus ou au-dessous du groupe, n'importe. On se contente le plus souvent de ne le poser que sur le 1^{er} tems, souvent même on ne le met pas du tout. Quelquefois aussi on sépare la 1^{re} et on groupe les 5 autres; comme à l'exemple 12^e.



Des différentes manières d'articuler les traits dans la mesure à 6.

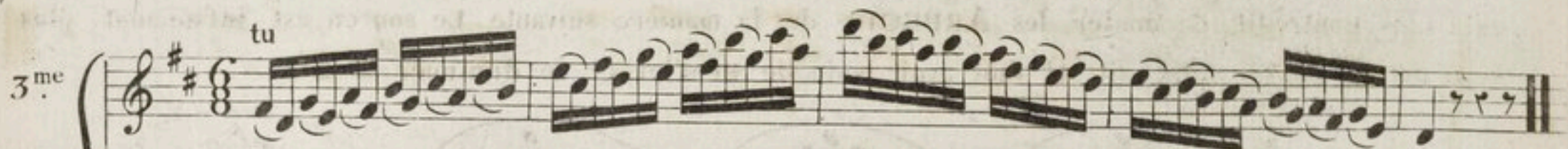
Dans l'extrême vitesse, le simple Coup de Langue ne pouvant suffire pour détacher les traits à 6, on coulera entièrement en mettant beaucoup d'égalité dans les doigts, et en observant de Renfler et de diminuer le son.



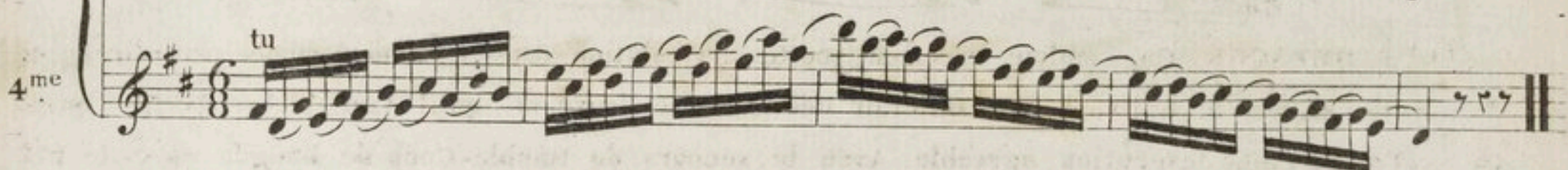
COULÉS de DEUX en DEUX. Cette articulation bien scandée, est très brillante, et est de plus d'un grand secours pour les personnes qui n'ont pas beaucoup de langue.



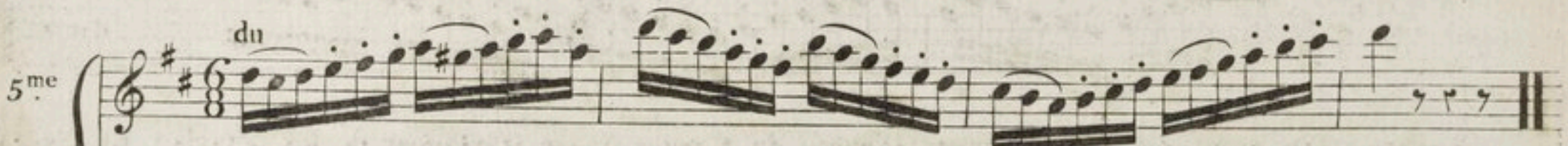
Généralement dans les Gammes qui montent ou descendent par intervalle de Tierce ou de Quarte, il faut couler de Deux en Deux. On emploie aussi le Contre coup de Langue pour les mêmes traits.



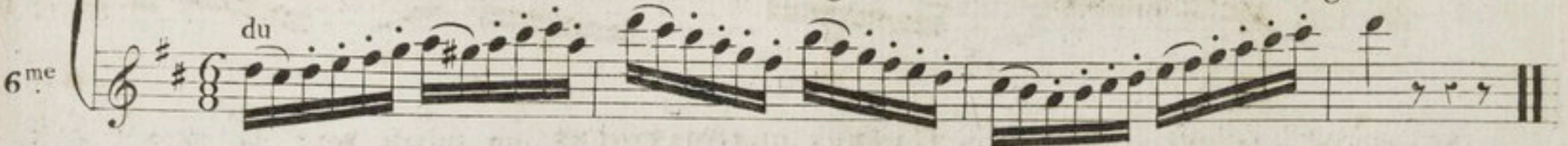
Le même passage avec le Contre Coup de Langue. L'emploi trop fréquent de cette articulation jetterait de la roideur dans l'exécution, il faut en user sobrement; la 1^{re} manière est préférable par sa légèreté.



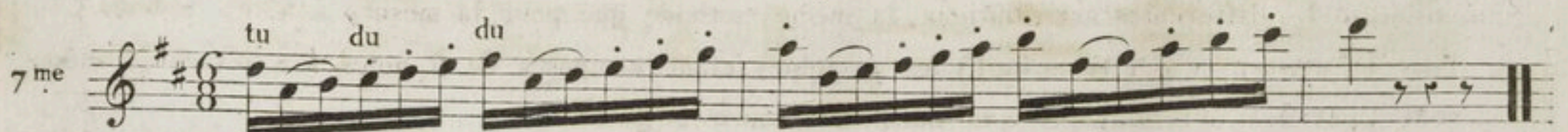
Articulation franche et d'un bel effet. On ne saurait trop apporter de soins pour parvenir à la posséder parfaitement.



La Même avec 2 notes coulées et 4 détachées. Quoiqu'il y ait une note de plus à détacher, cette articulation est plus aisée à obtenir que la précédente. Il est avantageux de se servir de ces deux manières d'articuler dans un Allegro moderato, ou dans un Allegretto.



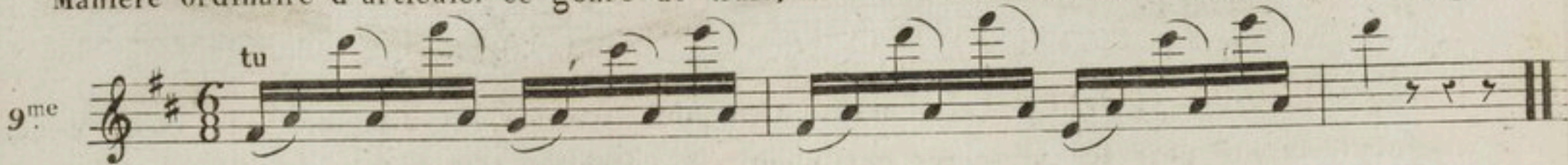
La 1^{re} détachée, les 2 autres liées et les 3 dernières détachées. Cette manière d'articuler n'est guère usitée que dans les groupes ascendants, mais elle y est d'un grand effet, il faut en user néanmoins sobrement.



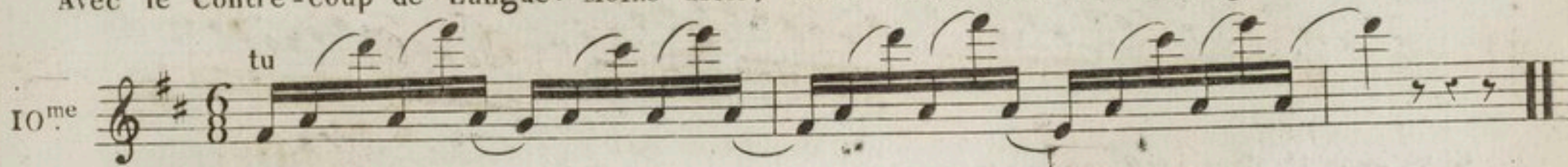
La manière suivante de passer les mêmes traits offre plus de facilité, mais elle est moins avantageuse, on l'emploiera de préférence dans la rapidité.



Manière ordinaire d'articuler ce genre de trait, on le rend aussi avec le contre-coup de langue.



Avec le Contre-coup de Langue. Moins usité, moins facile mais d'un plus grand effet.



ARPEGGIO. La manière la plus avantageuse, dans les mouvements lents, comme dans la rapidité est sans contredit, de couler les ARPEGGIO de la manière suivante. Le son en est infiniment plus beau que si on les détachait. Il faut avoir soin de Renfler et de diminuer le SON.



TOUT DÉTACHÉ. On emploie rarement cette articulation dans les mouvements ordinaires; et dans cette espèce de traits, il en résulterait une certaine lourdeur qu'il faut tâcher d'éviter quand on veut avoir une exécution agréable. Avec le secours du Double-Coup de Langue on évite cet inconvénient, on peut passer ce trait dans la plus grande vitesse.



Lorsque l'on rencontre des groupes séparés de 6 notes, il est avantageux de les détacher. La langue n'ayant que 6 notes à articuler, l'exécution en sera plus nette et plus satisfaisante.



(N^a) Quand à ce qui concerne les **GAMMES CHROMATIQUES**, on suivra pour la mesure à $\frac{6}{8}$, la même méthode que pour celle à **C** (à 4 temps.) ou à 2.

Dans la mesure à $\frac{3}{4}$ (à trois temps) les groupes de doubles croches étant ordinairement de 4 notes chacun, on suivra pour les différentes articulations, la même méthode que pour la mesure à **C** (à 4 temps.)

Pour la mesure à $\frac{3}{8}$ (trois huit) les groupes étant composés de 6 notes, on suivra la même marche pour les articulations que dans la mesure à $\frac{6}{8}$.

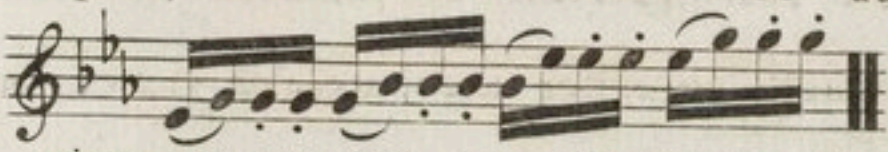


ARTICLE 17.

Observations essentielles

Sur la manière d'employer les diverses articulations,

dont il vient d'être traité dans l'Article précédent.

On vient d'avoir sous les yeux une nomenclature à-peu-près complète des différentes articulations qui peuvent être employées dans la musique de Flûte. Le grand art consiste de savoir s'en servir à propos, et de savoir choisir les différents **COUPS DE LANGUES** applicables à un tel trait de préférence à tel autre; mais tout ceci dépend en grande partie du goût de l'exécutant. **LES DÉTACHÉS** (très brillants du reste.) ont beaucoup d'attraits pour les commençans: c'est aussi leur manie en général, comme leur défaut ordinaire est de couler toutes les notes, lorsque la langue ne peut leur suffire; ces deux extrêmes sont blâmables, et il faut éviter de s'y laisser entraîner; car l'excellence de l'exécution ne consiste pas entièrement à détacher tout un trait d'un bout à l'autre, ni à le lier, même avec la perfection: elle consiste à mélanger adroitement les différentes articulations, pour prévenir la monotonie qui résulterait nécessairement d'une trop grande uniformité. Ce serait aussi une erreur de penser que tous les modes sont également avantageux pour faire briller l'agilité de la **LANGUE**. Par exemple, dans les **TONS BÉMOLISÉS**, assez sourds par leur nature, les coulés sont préférables, à quelques exceptions près, où l'on ne saurait faire autrement, comme dans le passage suivant  parceque l'articulation y est de rigueur. La raison en est que les sons étant naturellement sourds dans les modes dont il est question, il faut avoir recours à des moyens propres à augmenter la vibration de l'instrument; or, la sécheresse des **COUPS de LANGUE** fréquemment répétés, loin d'augmenter cette vibration, la détruit, pour ainsi dire, par l'interruption de **SONS**, qu'on est nécessairement forcé de faire sentir d'un **COUP de LANGUE** à un autre. Dans les **COULÉS**, au contraire, la facilité de renfler et diminuer le **SON** à volonté, entretient une continuité de **SONS**, si on peut s'exprimer ainsi,

qui répare singulièrement le défectueux de l'instrument dans les TONS BÉMOLISÉS. On y gagne de plus une qualité de SON, plus égale, plus pleine et plus moëlleuse.

Les modes où la langue peut se déployer avec tous ses avantages, sont: ceux de RÉ MAJEUR et son relatif SI MINEUR; SOL MAJEUR et son relatif MI MINEUR; UT MAJEUR et son relatif LA MINEUR; ainsi que celui de LA MAJEUR. Les Gammes devenant un peu plus difficiles quand on arrive au ton de MI MAJEUR (Quatre Dièzes) le COULÉ nous paraît préférable pour les Gammes seulement; car le DÉTACHÉ, dans les traits d'un autre genre ne laisse pas que d'être très brillant.

ARTICLE 18.

De la Cadence⁽¹⁾, du Trill et du Brisé.

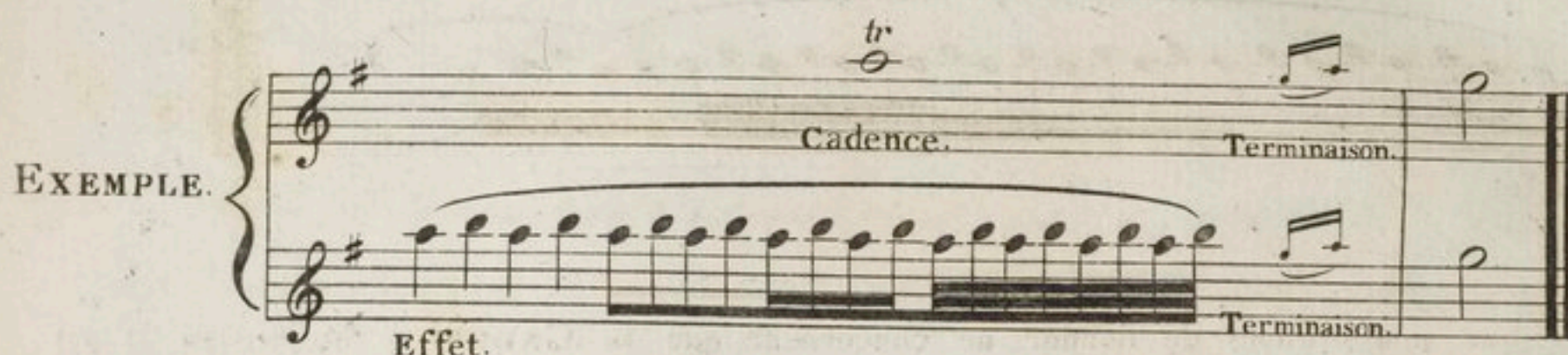
Abstraction faite des COUPS DE LANGUE DÉTACHÉS, rien ne contribue plus à donner du brillant dans un trait que l'emploi des CADENCES, des TRILLS et des BRISÉS. La CADENCE proprement dite, diffère du TRILL en ce que la note CADENCÉE exige à être préparée et terminée, et que le TRILL comme le BRISÉ, n'ont besoin que d'être attaqués avec résolution. On n'emploie ordinairement la CADENCE que sur l'avant dernière note ou sur l'avant dernière mesure d'une période, et presque toujours sur des notes longues; le TRILL est employé dans la rapidité et sur des notes brèves. Pour parvenir à posséder parfaitement la CADENCE, il faut un exercice continuel, et éviter avec soin de mettre de la roideur dans les battements des doigts; défaut très ordinaire que l'on remarque chez les personnes qui n'ont pas reçu de bons principes. Il faut qu'une CADENCE pour être agréable soit mollement battue; sans cela l'effet qu'on en obtiendrait serait fort désagréable. Il faut éviter avec soin tout mouvement de l'avant-bras et du poignet; les doigts seuls doivent agir. Le TRILL et le BRISÉ n'étant autre chose qu'une CADENCE précipitée, l'étude en est la même.

(1) CADENCE. Dénomination impropre, mais consacrée en France par l'usage, pour exprimer l'effet du TRILLO italien. Cette dénomination est impropre, en ce que le mot CADENCE ne veut nullement dire le battement alternatif de deux notes plus ou moins rapide; mais bien CHÛTE, RÉOLUTION. C'est apparemment parceque ce signe (*tr*) est d'ordinaire placé sur la pénultième mesure, sur laquelle se fait la CADENCE HARMONIQUE, qu'on lui a donné ce nom.

ARTICLE 19.

De la manière d'obtenir une bonne cadence.

(N^a) On marque ordinairement la CADENCE ou le TRILL, par ce signe *tr* ou par celui-ci +, ou bien *~* que l'on met au-dessus ou au-dessous d'une note.



(N^a) Il faut d'abord agiter mollement et lentement le, ou les doigts, en augmentant progressivement de vitesse jusques aux deux petites notes qui terminent la Cadence. Il n'est pas inutile d'observer qu'on doit augmenter le volume de SON, à mesure qu'on approche de la fin de la Cadence.

Autre manière de préparer et de terminer la Cadence.



On peut commencer la Cadence en attaquant d'abord une note d'un degré au-dessus de la note Cadencée.

Autre manière de préparer et de terminer la Cadence.



Cette manière de préparer et de terminer une Cadence est préférable dans les mouvements lents, de même que l'exemple suivant.

Autre manière à employer de préférence dans les mouvements lents.



Les exemples que nous venons de donner ne concernent que la **CADENCE MAJEURE** il est strictement défendu par les règles de l'art, ainsi que par le goût, plus sûr que les règles même, de préparer et de terminer la **CADENCE MAJEURE** autrement qu'avec la Tierce majeure, et la **CADENCE MINEURE** avec la Tierce mineure. Dans la première on emprunte une note d'un degré au-dessus de la note **CADENCÉE**, dont l'intervalle doit être d'un **TON** plein. Dans la seconde, on emprunte aussi une note d'un degré au-dessus, mais qui ne peut former que l'intervalle d'un **DEMI TON**, cette règle est de rigueur.

ARTICLE 20.

Exemples de la Cadence mineure.

I^{re}

En Mi mineur relatif de Sol majeur.

Effet. Effet.

(N^a) Il est aisé de s'appercevoir que du **FA #** au **SOL NATUREL**, l'intervalle n'étant que d'un **DEMI TON**, la Cadence est mineure, elle serait majeure si il y avait un intervalle d'un **TON** entier et que le **SOL** fut **DIEZE**, au lieu d'être **NATUREL**.

Autre exemple de la Cadence mineure.

2^{me}
En Si mineur
relatif de Re
majeur.

Cadence.

Effet.

Cette Cadence est une des plus justes comme des plus faciles sur la Flûte.

Autre exemple de la Cadence mineure.

Cadence un peu faible ; mais facile et juste.

3^{me}
En La mineur
relatif de La
majeur.

Cadence.

Effet.

Cette Cadence sur la SENSIBLE est bien une Cadence mineure à la rigueur, puisque du SOL # au LA NATUREL il n'y a que l'intervalle d'un DEMI TON ; mais elle peut appartenir également au mode majeur comme au mode mineur. Il est infiniment préférable en LA MINEUR d'employer la Cadence qui suit ; attendu que l'UT NATUREL qui sert à préparer la Cadence indique positivement le mode mineur.

4^{me}
EXEMPLE.

Cadence.

Effet.

Sans le secours de la CLEF D'UT NATUREL, cette Cadence est infaisable dans la 1^{re} octave.

La Cadence sur le SOL $\sharp$ est véritablement mineure dans le MODE DE FA $\sharp$ MINEUR relatif de LA MAJEUR; Voyez l'exemple suivant.

5^{me}
EXEMPLE.

Cadence.

Effet.

Il serait superflu de continuer à donner d'autres exemples de la CADENCE MINEURE; ceux que l'on vient d'avoir sous les yeux doivent suffire, pour convaincre de la nécessité de préparer la CADENCE MINEURE avec le DEMI TON au-dessus de la Note cadencée. Si la CADENCE est placée sur la 2^{me} NOTE du TON, (comme c'est presque toujours) alors le DEMI TON doit former une TIERCE MINEURE avec la NOTE TONIQUE, sur laquelle est le repos. Supposez que l'on soit en LA MINEUR, le LA, 1^{re} NOTE, ou 1^{er} DEGRÉ, est TONIQUE; le SI, est la 2^{me} NOTE du TON; la CADENCE terminée il faut nécessairement revenir sur le LA, qui est le repos final. L'exemple 3 des CADENCES MINEURES, nous prouve cependant que quoiqu'il ne se trouve qu'un intervalle d'un DEMI TON, entre la NOTE CADENCÉE et celle qui sert à la préparer, ce n'est rien moins qu'une règle sûre pour savoir si on est dans le mode majeur ou mineur. On pourrait nommer la Cadence placée sur la SENSIBLE, CADENCE AMPHIBOLOGIQUE, puisqu'elle appartient, comme il est dit ci-devant aux deux modes, MAJEUR et MINEUR.

ARTICLE 21.

Du Trill.

(N^a) On observera dans le TRILL la même règle que pour la CADENCE: c'est qu'en majeur la Note empruntée soit de l'intervalle d'un TON PLEIN, et que dans le mineur la note empruntée ne soit que d'un demi ton comme au 2^{me} exemple.



Chaque note TRILLÉE doit être attaquée hardiment, en renforçant la 1^{re} Note, et en laissant éteindre pour ainsi dire la 2^{me}. La manière la plus brillante est de les passer de DEUX en DEUX; mais on peut également les passer toutes coulées, comme dans l'exemple suivant; on peut se passer dans ce cas de préparation, il suffit d'agiter le doigt ou les doigts, avec véhémence, en faisant sentir néanmoins la Note TRILLÉE par un renforcement de souffle.



(N^a) On voit par l'exemple ci-dessus, que ce n'est que dans une GAMME DIATONIQUE, que le TRILL est praticable dans un passage tout lié; on voit aussi qu'il est moins aisé de faire sentir l'effet du TRILL, que dans le même trait articulé de DEUX en DEUX, comme dans l'exemple suivant.



En articulant ce trait de DEUX en DEUX, le trait est infiniment plus brillant que s'il était tout lié. Ordinairement ce genre de trait s'exécute avec le FORTÉ; il serait difficile et bien moins avantageux de le faire avec la douceur.

ARTICLE 22.

Du Brisé.

Le **BRISÉ** est une espèce de **CADENCE** incomplète et dont l'effet se confond avec celui du **TRILL**, il est composé de trois petites notes groupées ensemble comme celles du **GROUPELTO**, à la différence qu'elles sont placées en avant d'une note, au lieu d'être entre deux. L'abréviation par laquelle on le designe est semblable à celle du **GROUPELTO**.

EXEMPLE.



Il faut mettre de la chaleur en attaquant chaque note.



Dans les mouvement vifs les quatre manières de passer ce trait produisent le même effet et se confondent, il faut attaquer chaque tems avec résolution.

ARTICLE 23

Leçons Préparatoires,
pour apprendre à se servir des trois petites Clefs
ajoutées à la Flûte ordinaire. (*)

Le signe Δ , posé au dessus ou au dessous d'une note, indiquera qu'il faut se servir de la CLEF sur laquelle il sera placé. Nous nous bornerons pour le moment à ne donner que quelques exemples très simples, pour servir d'introduction au doigté des PETITES CLEFS. Quoique notre Méthode paraisse uniquement faite pour la Flûte à TROIS PETITES CLEFS, nous n'en mettrons pas moins sous les yeux des exemples propres à se familiariser avec le doigté de la 4^e CLEF, qui est celle d'UT Naturel.

Pour apprendre à se servir de la petite Clef de FA.



Pour employer la Clef de SI BÉMOL.



Pour se servir de la Clef de SI $\flat$ et de celle de FA.

Quand on coule le SI $\flat$ et le FA NATUREL, il faut avoir soin de tenir la GRANDE CLEF toujours ouverte.



(*) Les grands exercices pour se familiariser avec le doigté des petites clefs se trouvent dans la 3^e Partie de cet ouvrage: page 196 jusqu'à celle 217.

Pour employer la Clef de LA BÉMOL.



Pour apprendre à couler le Si b avec le Mi b.



Pour se servir de la Clef de LA b et de celle de Si b.



(N^a) Cet exercice est un peu plus difficile que les précédents; on l'étudiera avec beaucoup de lenteur: au reste on rencontre rarement des passages de cette nature.

Pour couler le LA b avec le Mi b.



Pour couler la LA b avec le FA NATUREL.



(N^a) Pour exécuter cet exercice d'une manière plus satisfaisante, il faut avoir le petit doigt sur la Grande CLEF.

Pour couler le FA NATUREL avec le SOL b.



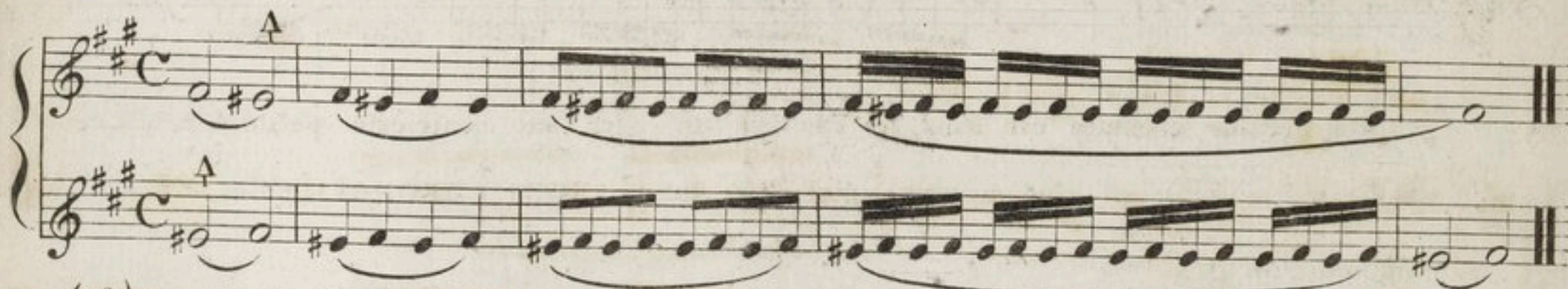
(N^a) Cet exercice est extrêmement facile: il faut avoir soin de laisser toujours ouverte la Grande CLEF, et de ne pas ôter le 6^me doigt de dessus la CLEF de FA.

Pour se servir de la Clef de l'UT NATUREL (4^e Petite Clef.)



(N^a) Cette CLEF est bien essentielle pour réparer le défaut de l'UT NATUREL, elle est en outre indispensable pour cadencer le SI avec l'UT NATUREL. Elle n'est d'aucune utilité pour les GAMMES CHROMATIQUES, son emploi dans ce cas deviendrait gênant, surtout dans la 2^{me} Octave.

Pour se servir de la Clef de FA comme de MI#.



(N^a.) On tiendra la Grande CLEF toujours ouverte, on ne quittera pas non plus celle de Mⁱ #; par ce moyen le doigté est extrêmement facile.

Pour se servir de la Clef de LA $\flat$ comme de SOL $\sharp$.



Pour se familiariser avec la Clef de SOL # et celle de MI #.

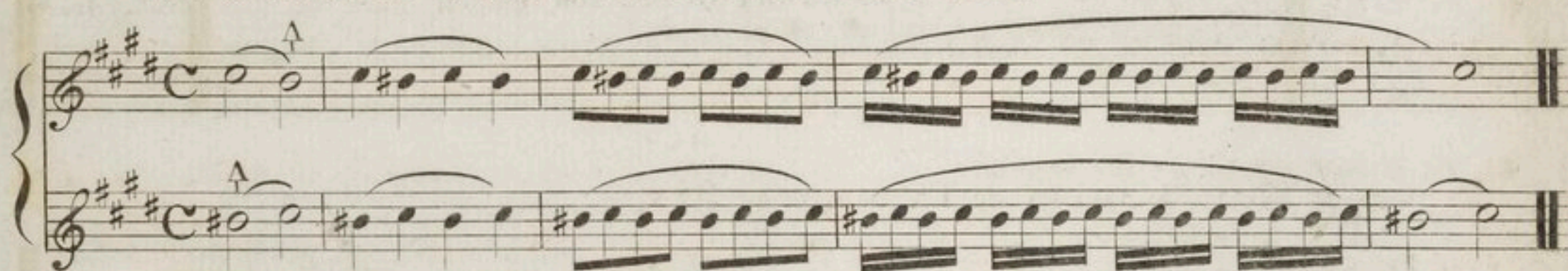


(N^a) On tiendra le petit doigt sur la Grande CLEF continuellement, on ne quittera pas non plus celle de MI #.

Pour se servir de la Clef de S^b en qualité de LA #.



Pour se servir de la Clef d'UT NATUREL comme SI #.



(N^a) Ce dernier exemple est dans le cas où on aura une quatrième petite CLEF; comme il est dit ci-dessus, on ne s'en servira point dans les GAMMES CHROMATIQUES: son principal avantage est dans les tenues.

(N^a) Cette introduction au DOIGTÉ DES PETITES CLEFS doit suffire, quoique très succincte, pour exécuter les leçons de Solfège dans lesquelles l'attouchement de ces Petites Clef est nécessaire.

Fin des Leçons préparatoires.

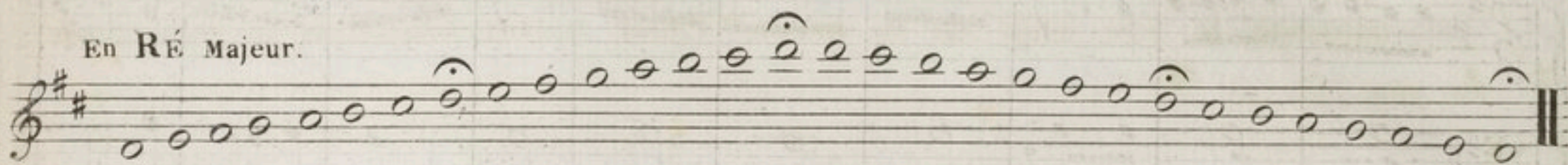
ARTICLE 24.

13 Leçons chantantes pour se former à l'exécution,

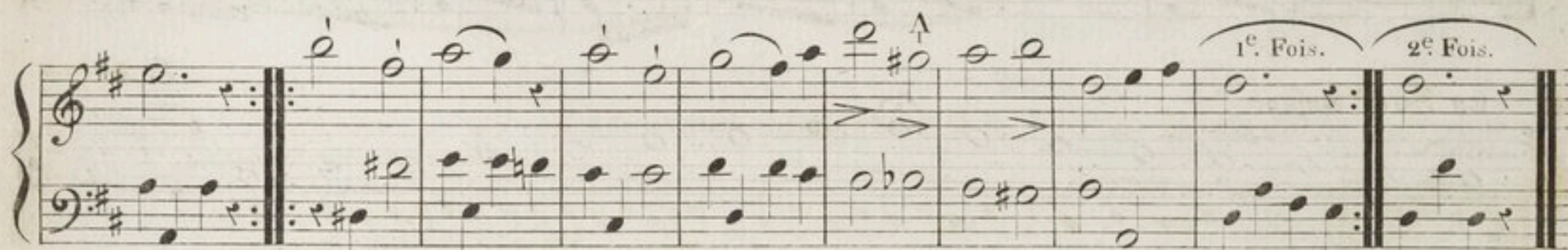
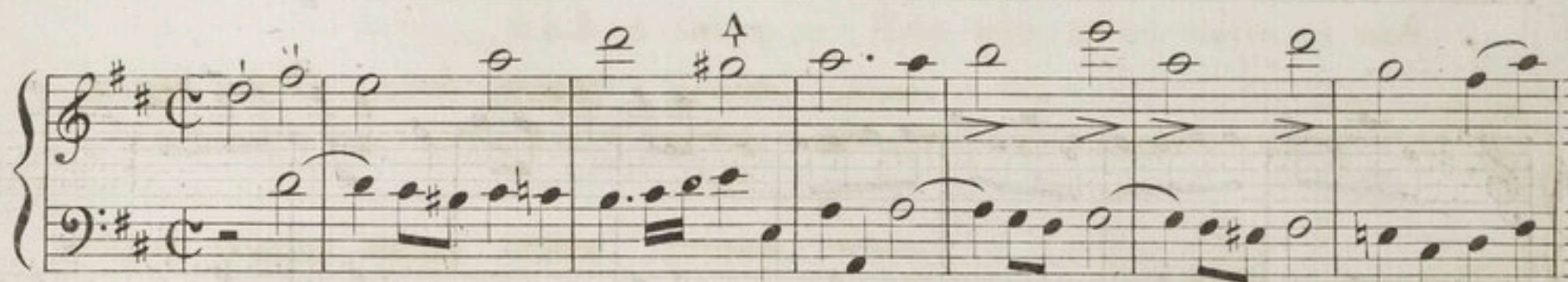
Composée chacune de trois morceaux.

(N^a) Avant de commencer chaque leçon on fera faire soigneusement LA, ou LES GAMMES qui se trouvent en tête de chacune d'elles.

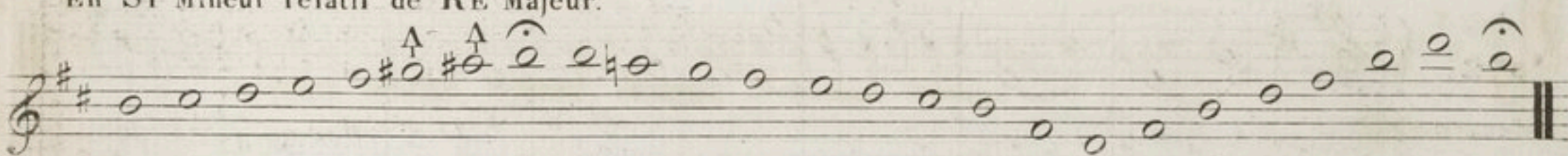
En RÉ Majeur.



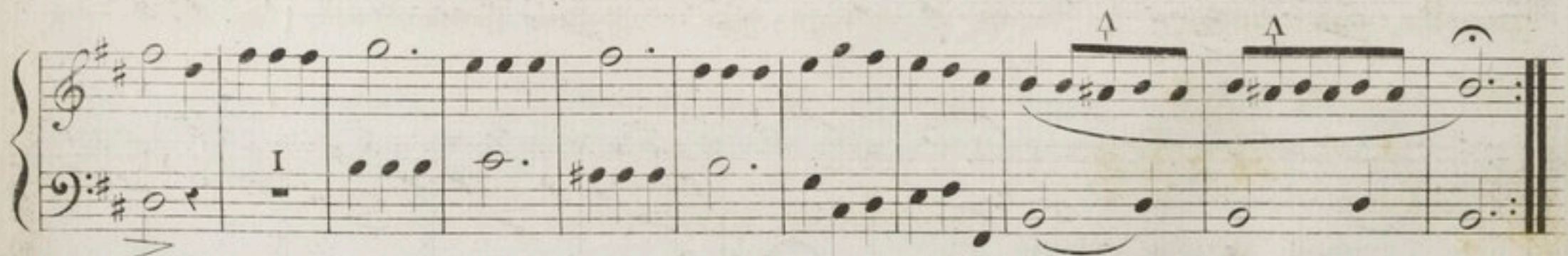
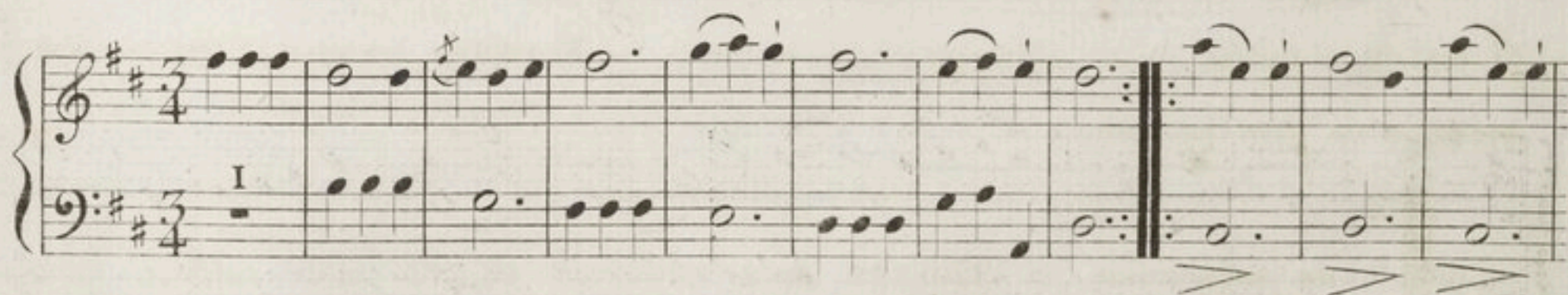
N^o I.
Maestoso



En SI Mineur relatif de RÉ Majeur.

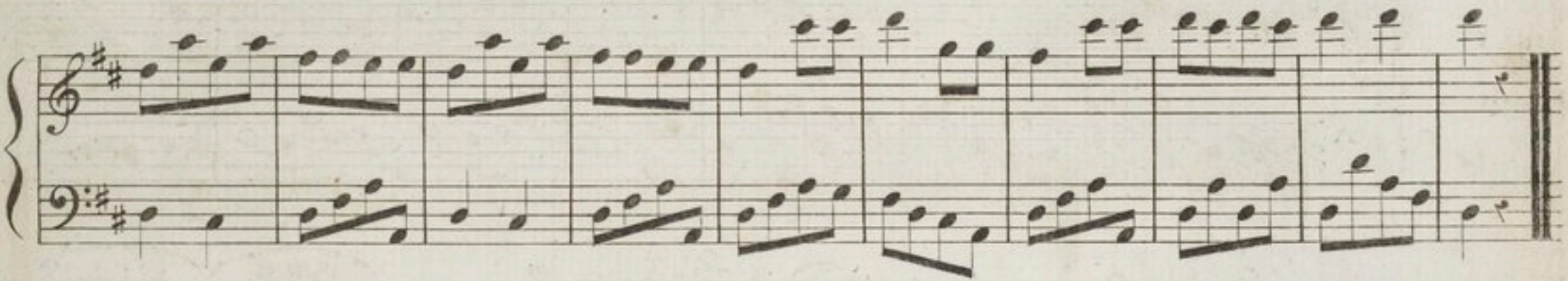
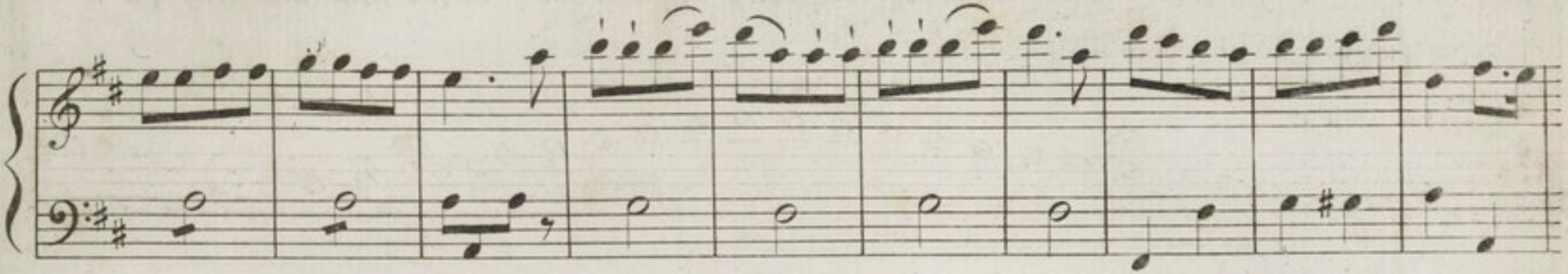
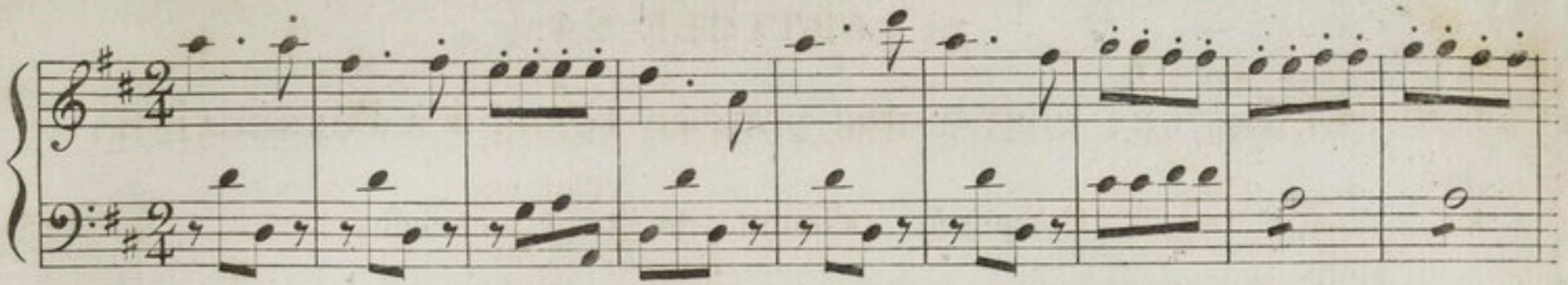


Andante.

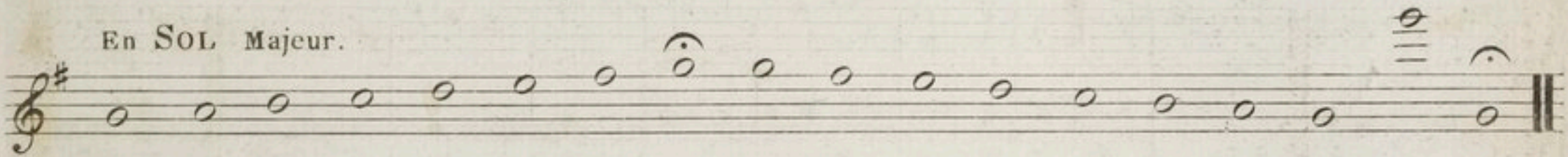
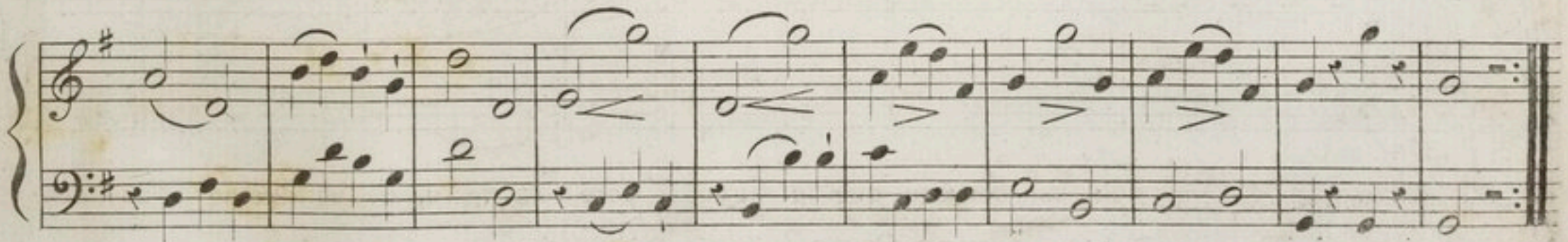
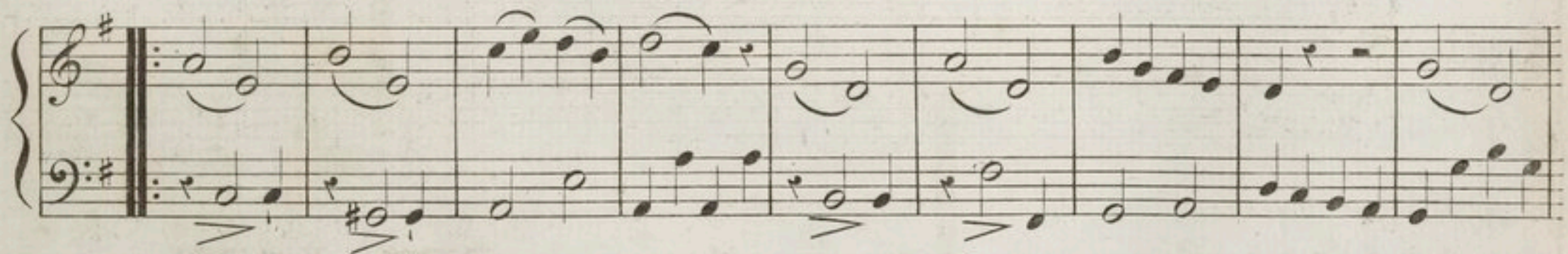
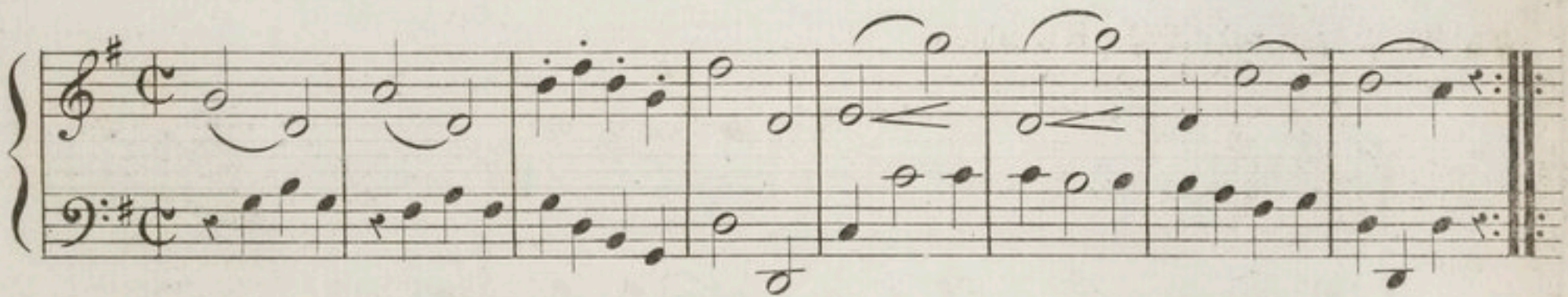


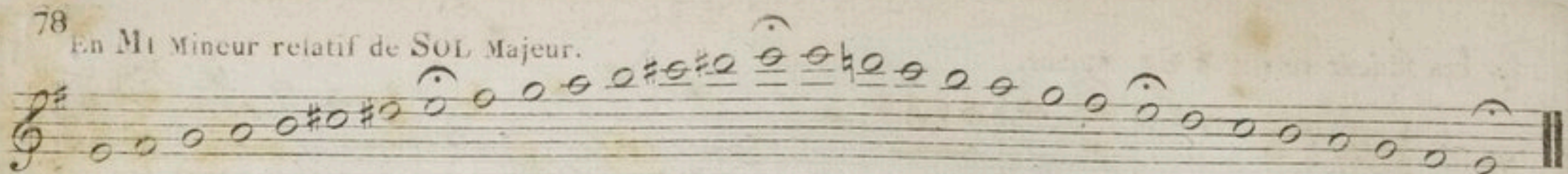
NB. Il faut se rappeler qu'il est convenu que le signe Λ posé au dessus ou au dessous d'une note, indique l'attouchement de la PETITE CLEF qui doit faire cette note.

Allegretto.



En SOL Majeur.

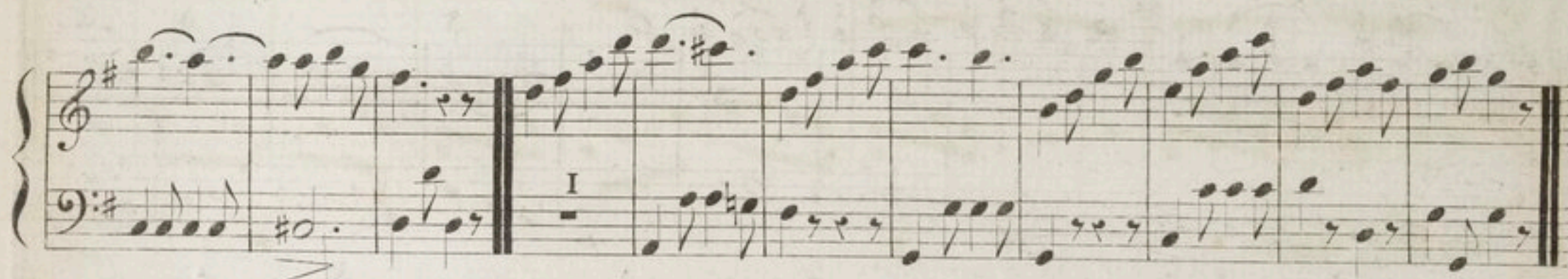
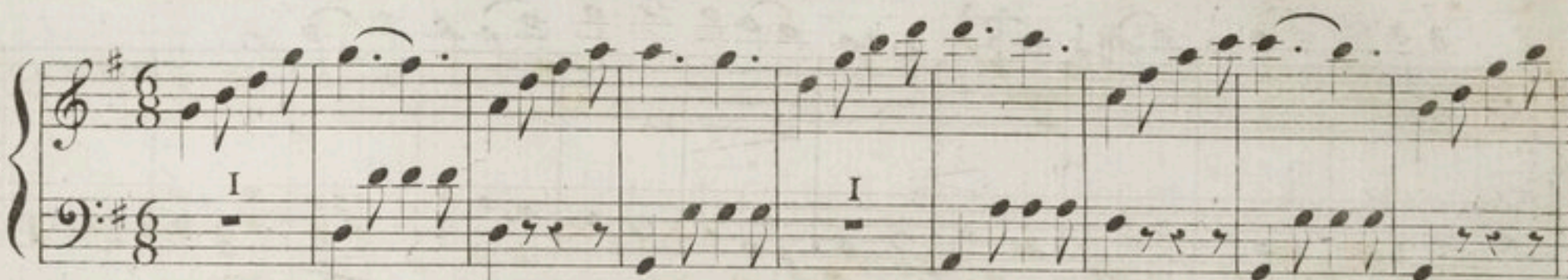
N° 2.
Moderato.



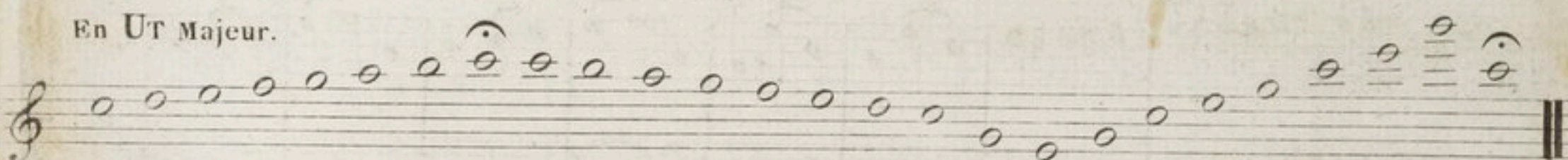
Andante.



Allegretto.

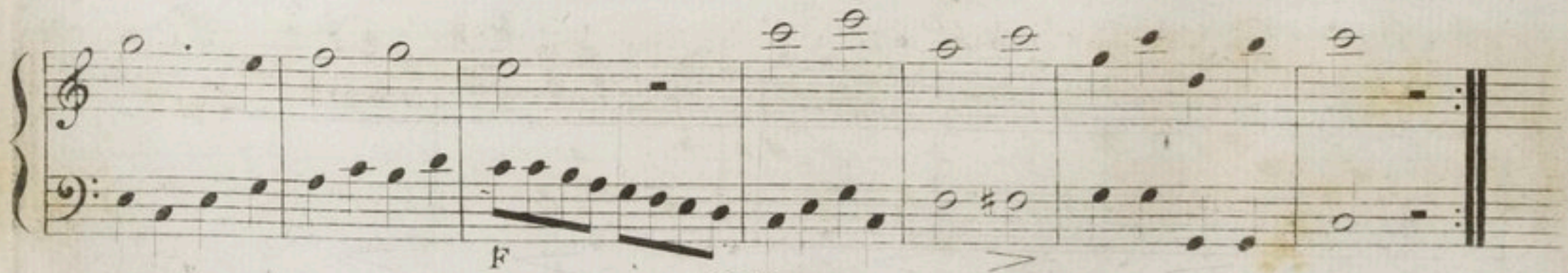
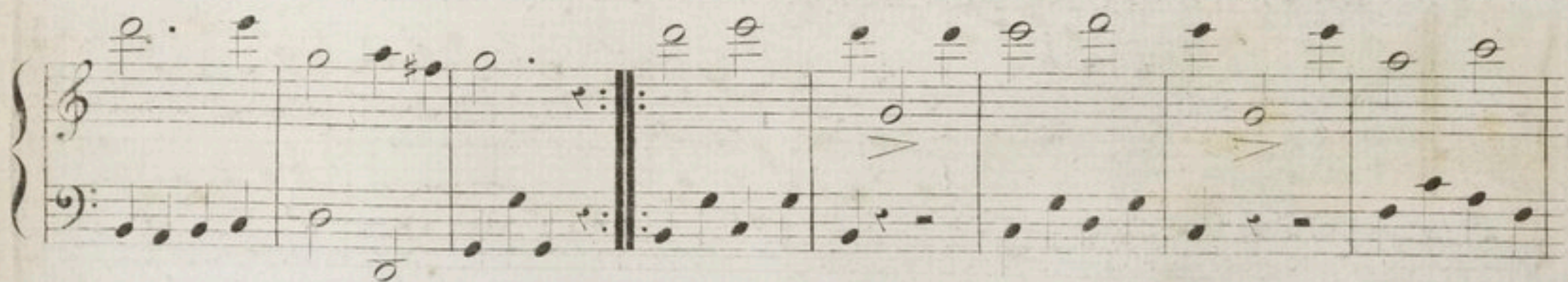
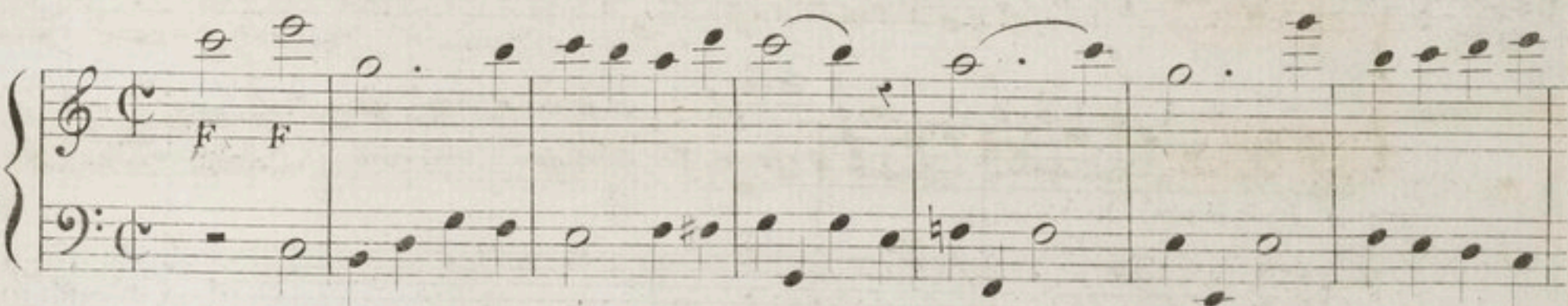


En UT Majeur.



Nº. 3.

Maestoso



En LA Mineur relatif d'UT Majeur.

En LA Mineur relatif d'UT Majeur.

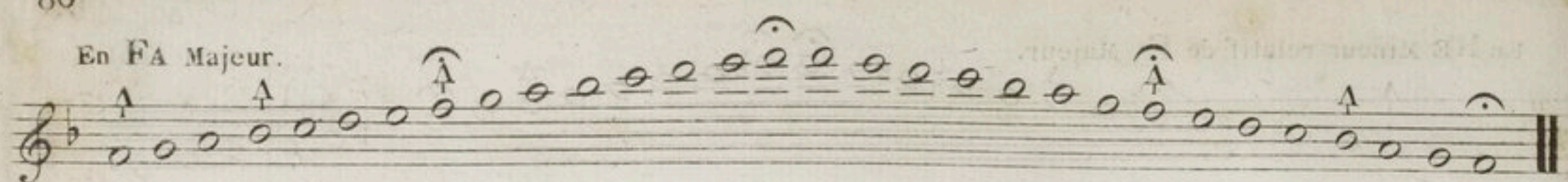
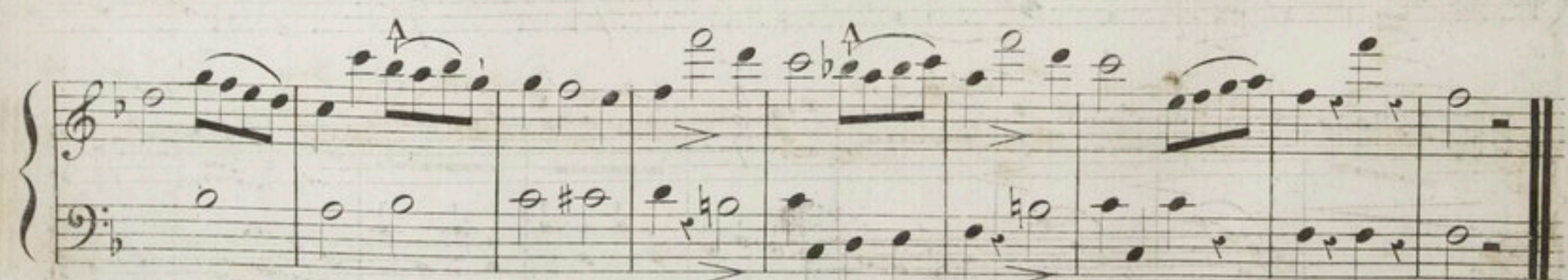
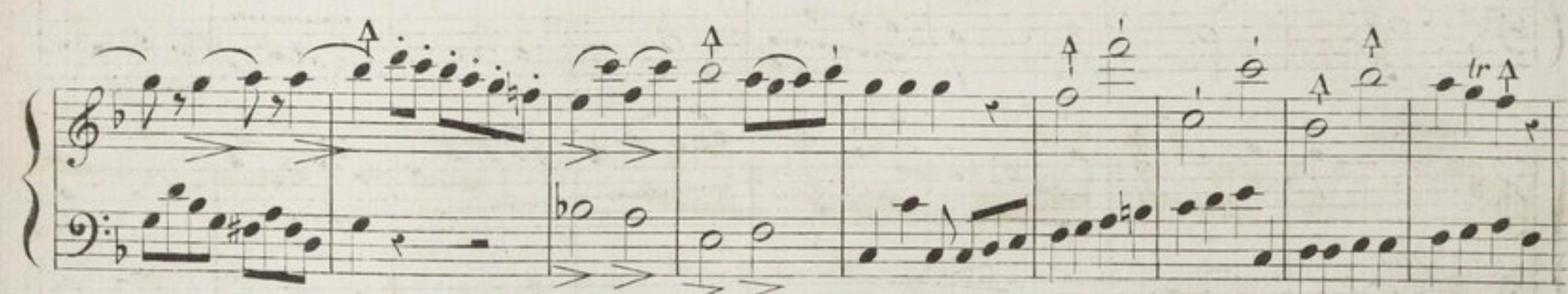
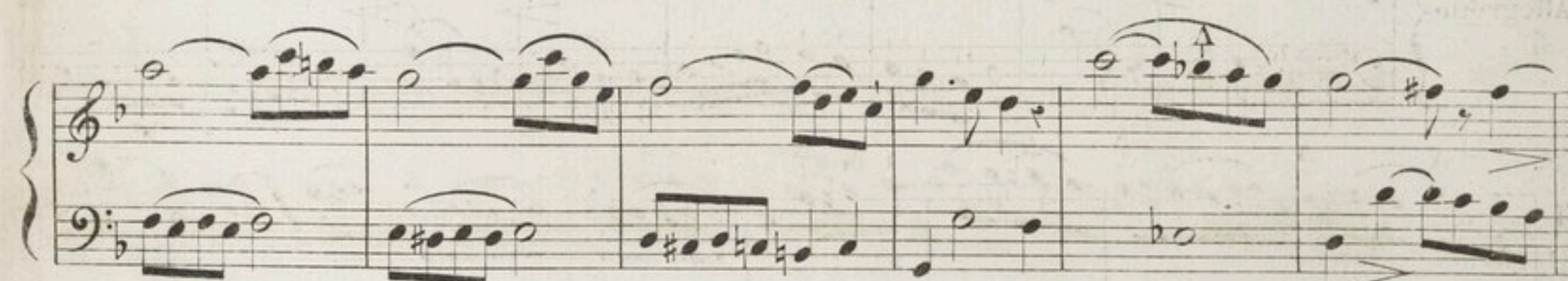
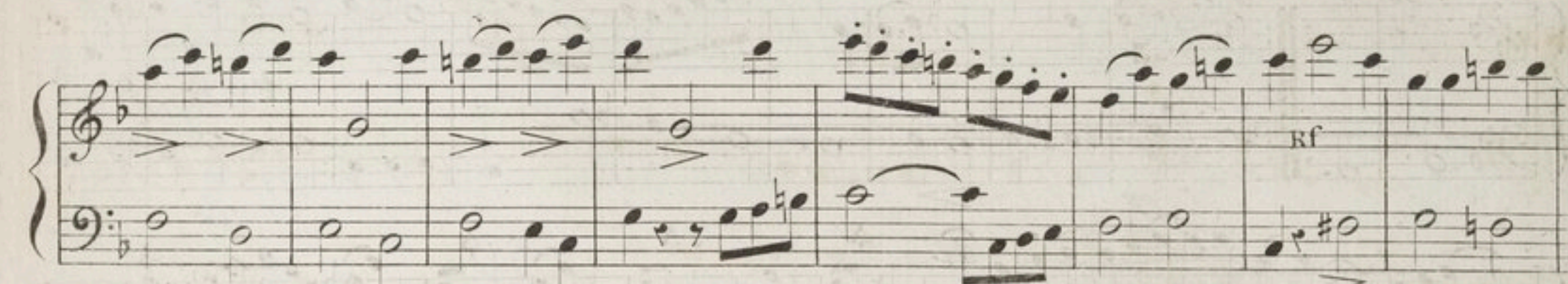
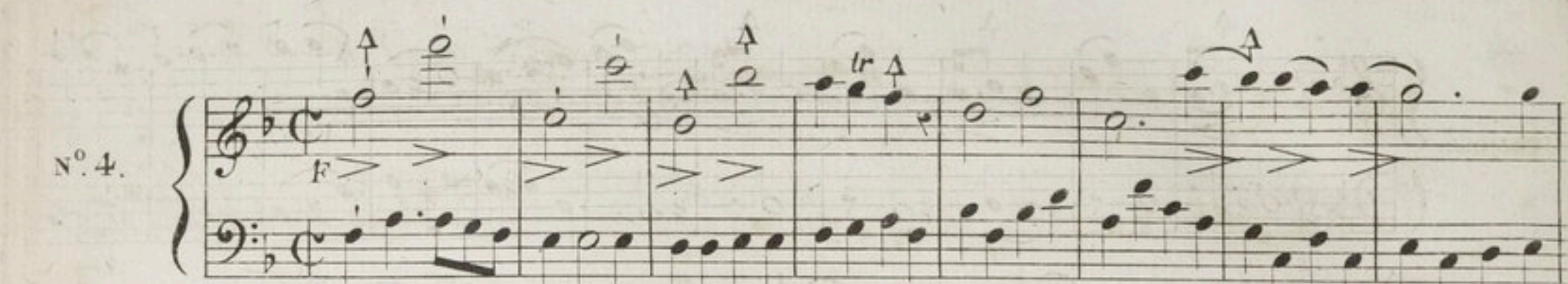
The musical score is written for a piano introduction and a vocal melody. The tempo is marked 'Andante' and the time signature is 3/4. The key signature is one flat (B-flat), which is the relative minor of C major. The score consists of five systems of staves. The first system shows the piano introduction in both treble and bass clefs. The subsequent systems show the vocal melody in a single treble staff, with piano accompaniment in both treble and bass clefs. The music features various musical notations including notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'fz' (forzando). The piece concludes with a double bar line.

En UT
Majeur.

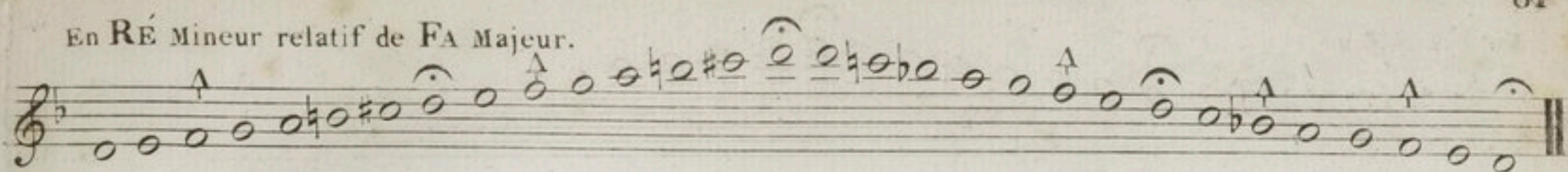
Mouvement de COSAQUE.

1030

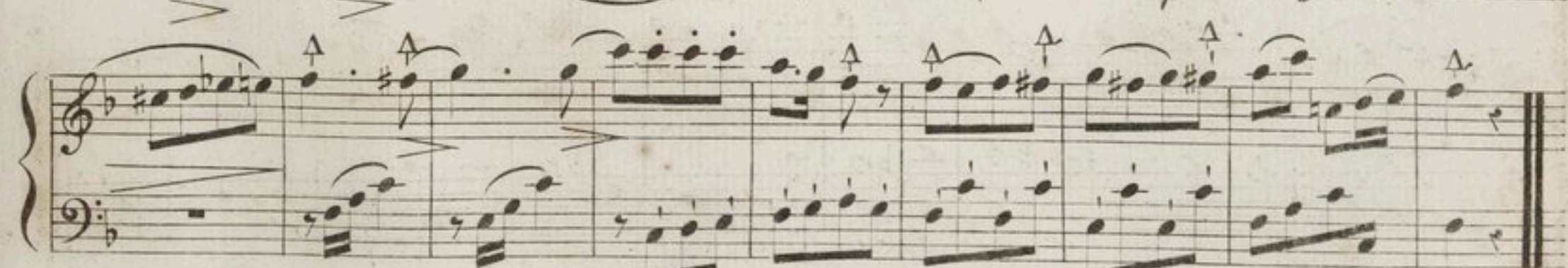
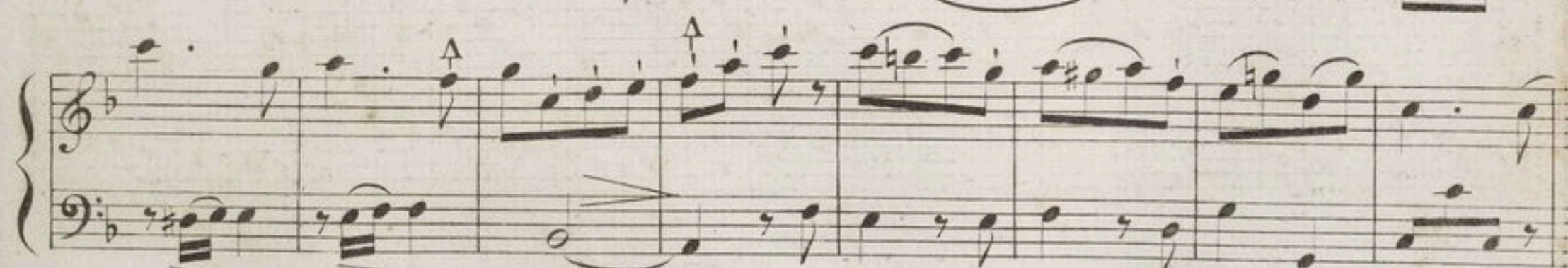
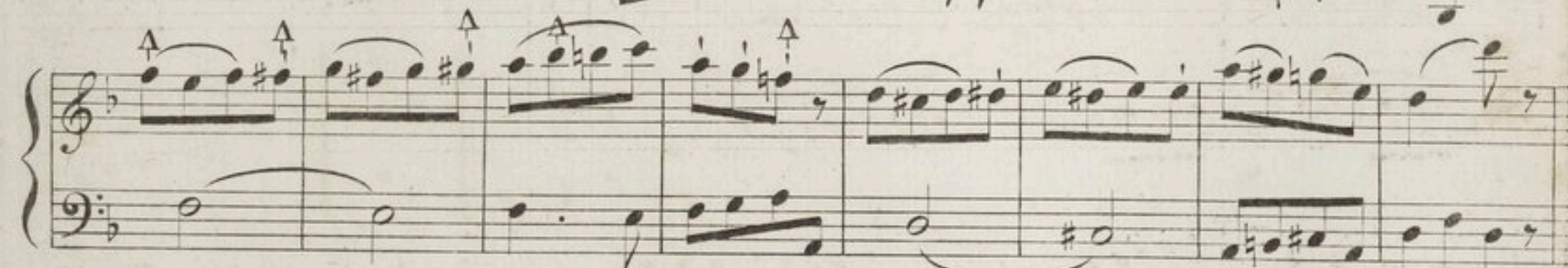
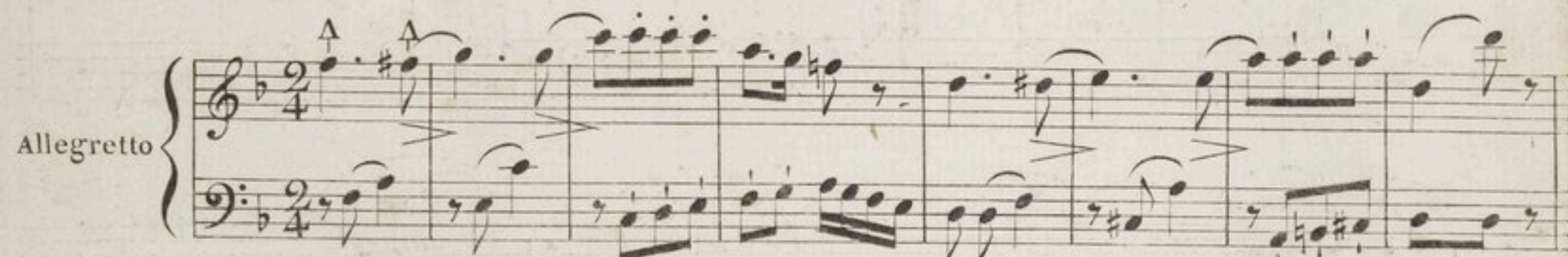
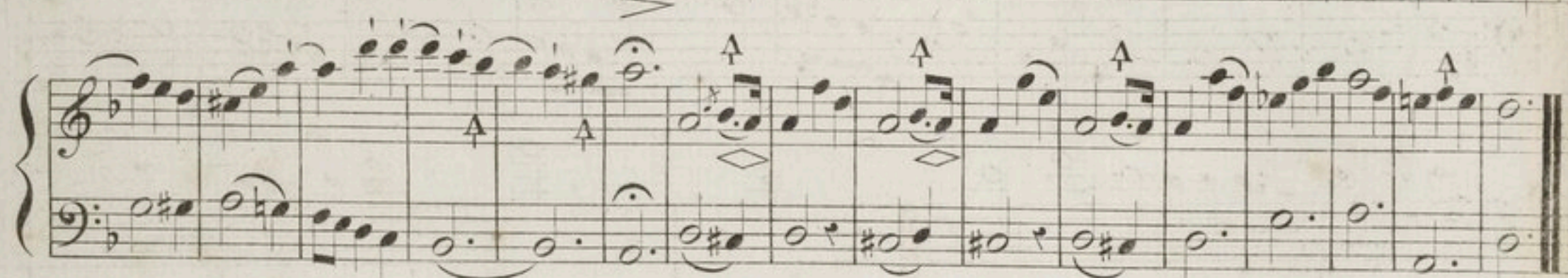
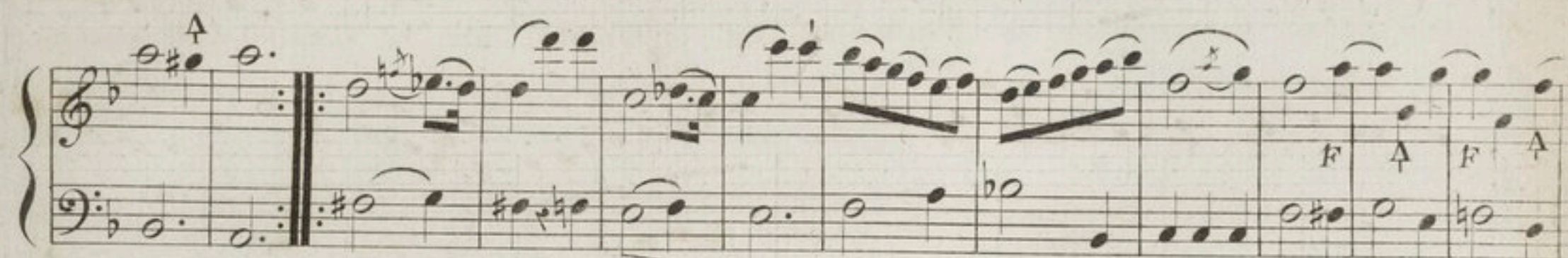
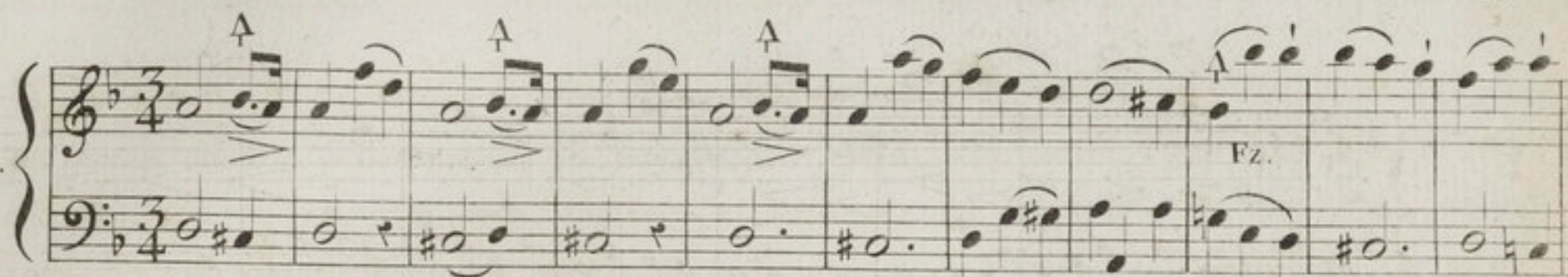
En FA Majeur.

N^o. 4.

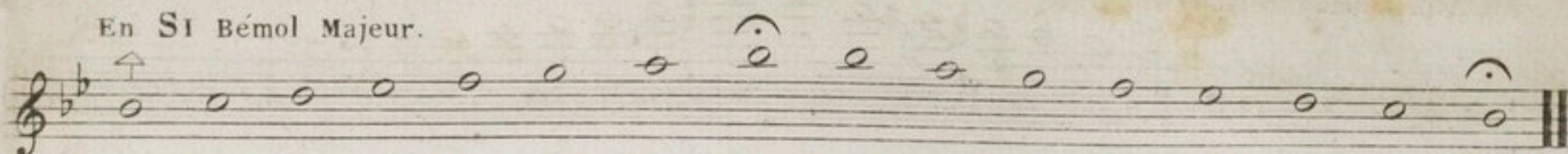
En RÉ Mineur relatif de FA Majeur.



Grazioso.



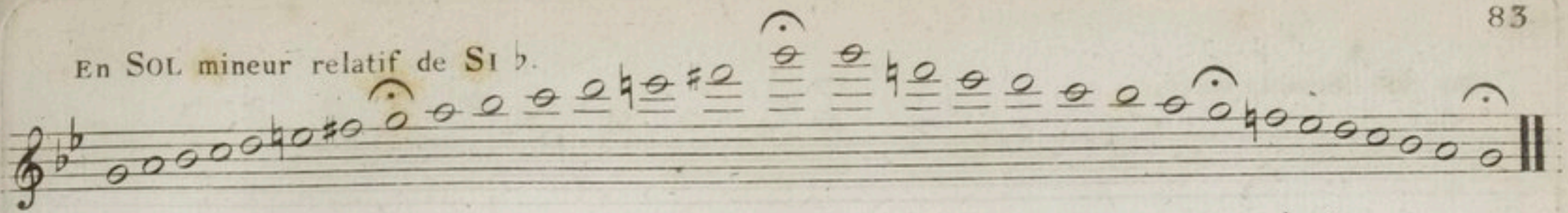
En SI Bémol Majeur.



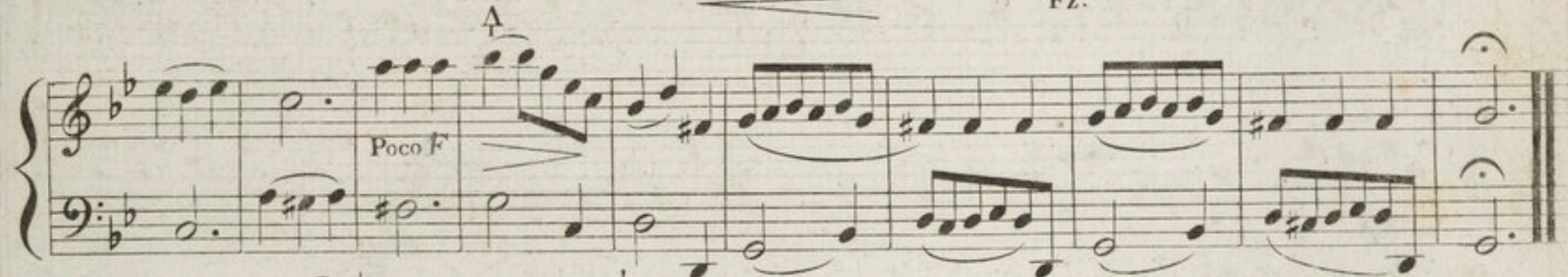
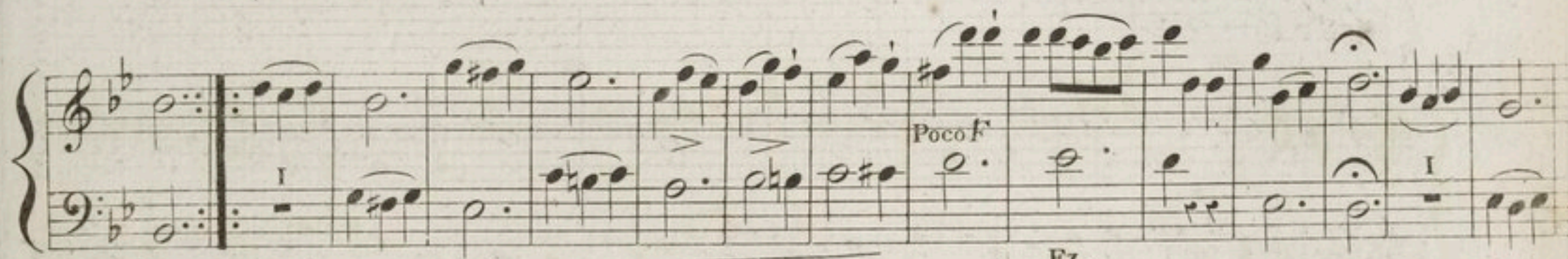
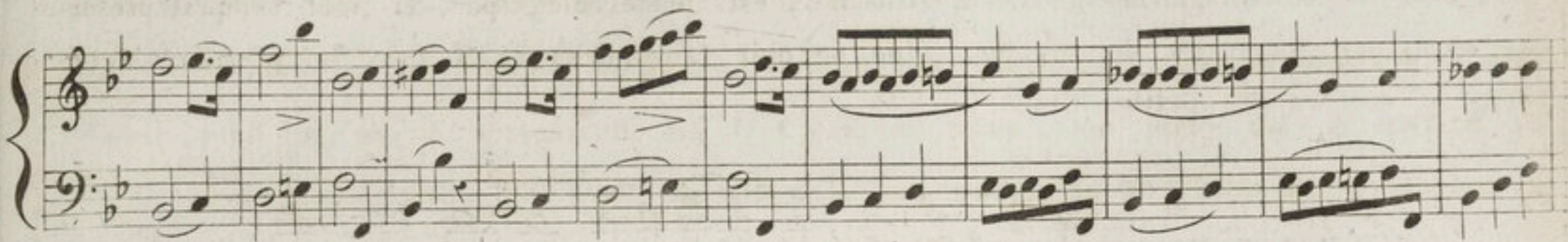
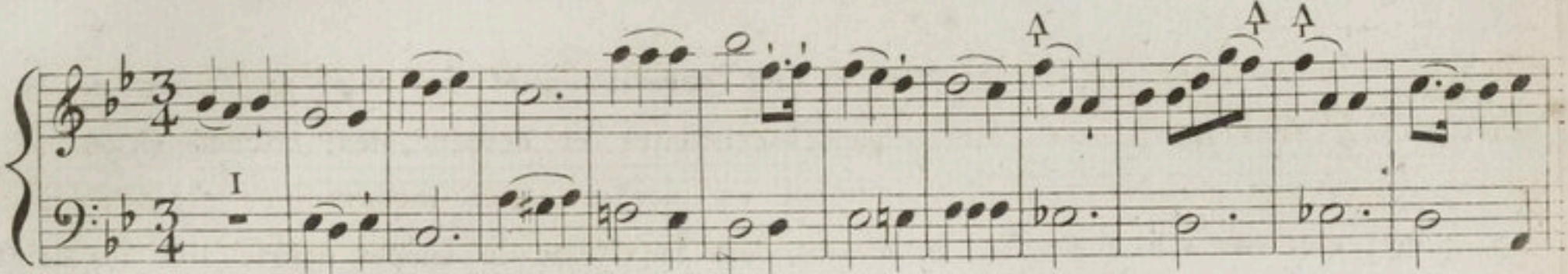
(N^a) Parvenu au mode de SI BÉMOL, il faut nécessairement ne point se servir de la petite Clef de FA, dans les Gammes diatoniques ascendantes et descendantes; attendu qu'on ne saurait passer nettement du MI b au FA, surtout en montant. Cet inconvénient cesse d'exister quand on a une DOUBLE CLEF de FA; néanmoins dans la vitesse le simple doigté avec les doigts faisant ce qu'on nomme vulgairement la **FOURCHE**, est préférable, par la facilité qu'il présente. Il n'est pas nécessaire de répéter qu'on ne doit faire ni b ni # dans la première octave sans le secours des petites Clefs.

N^o 5.
Moderato.

En SOL mineur relatif de SI b.

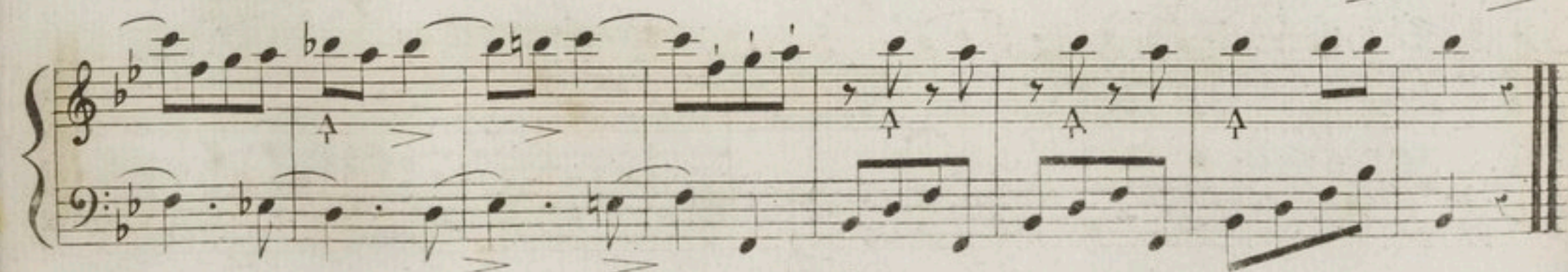
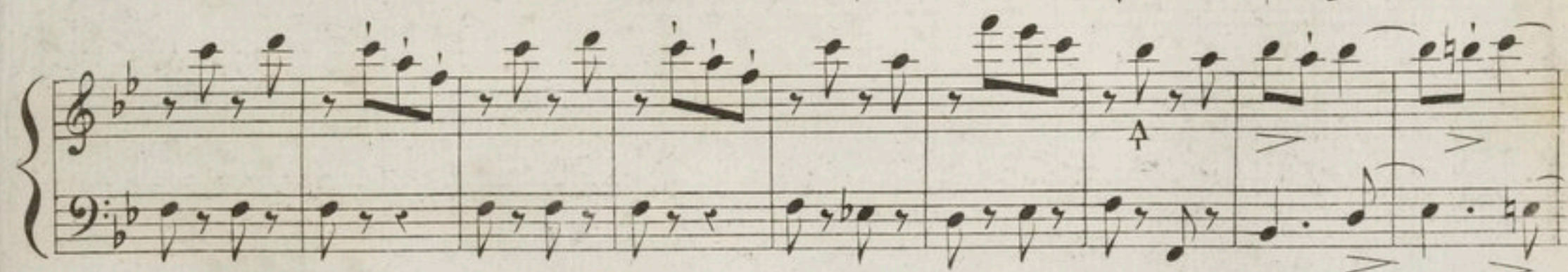
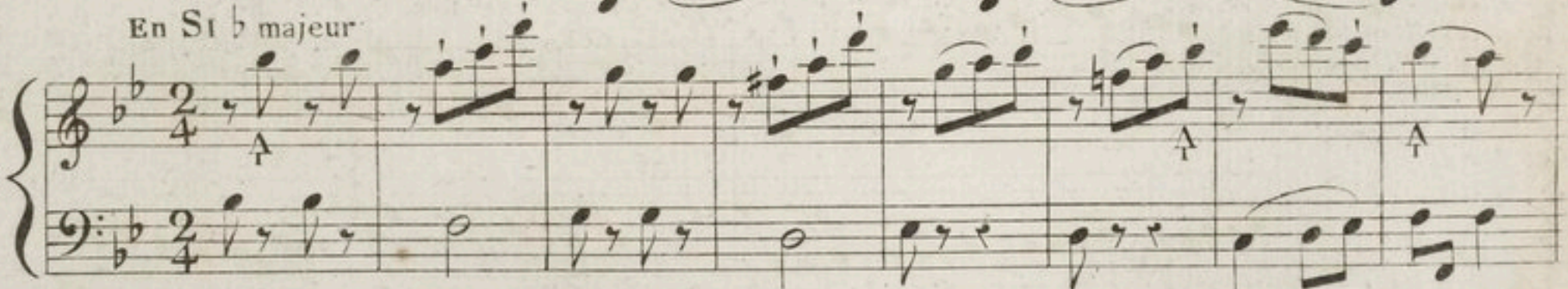


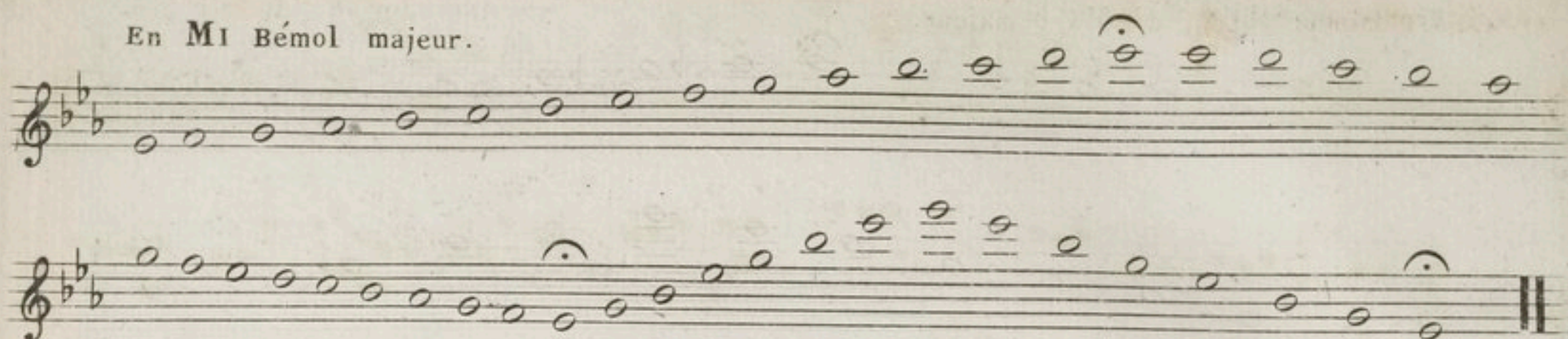
Andante.



En SI b majeur

Allegro.

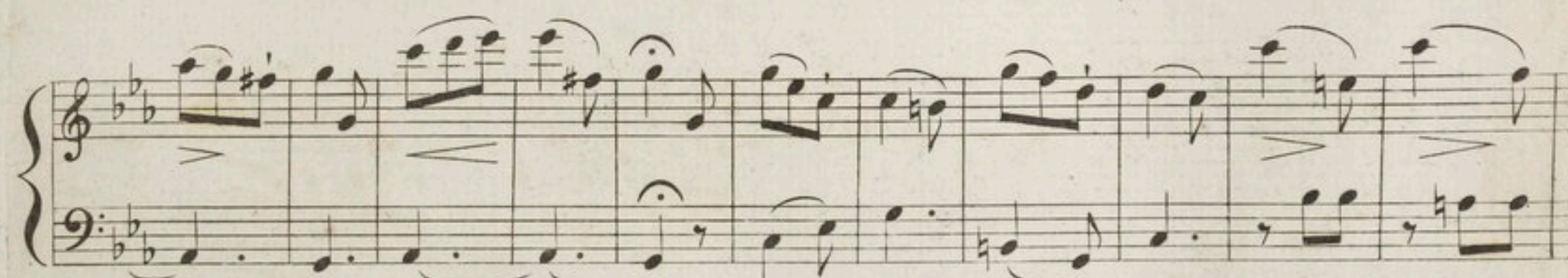
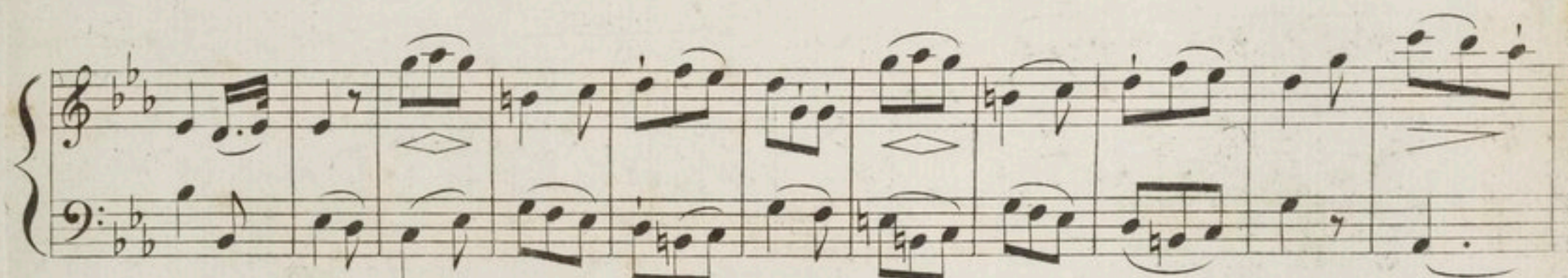
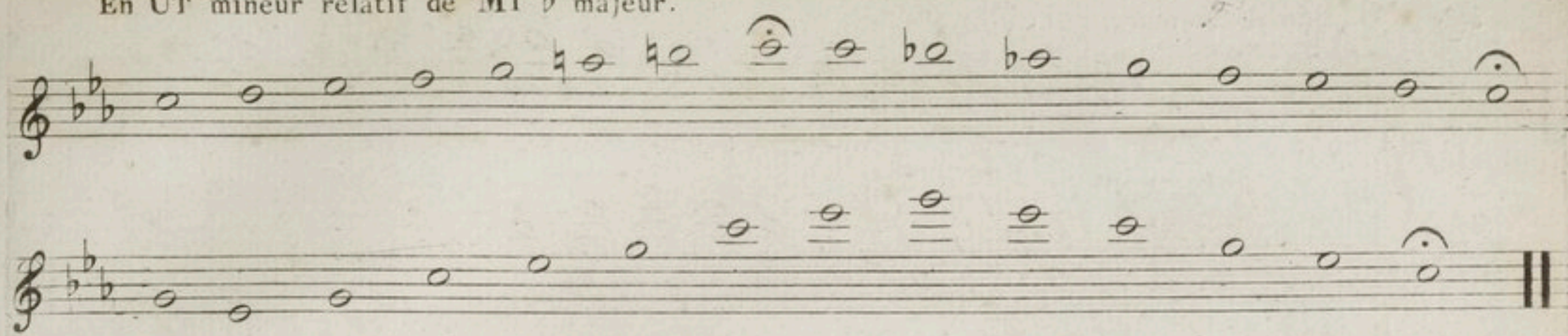


En **Mi** Bémol majeur.

Parvenu au **MODE DE Mi** $\flat$, on doit toujours se servir de la Petite Clef pour faire le **Si** $\flat$ dans la deuxième octave, surtout dans les Gammes liées. C'est pourquoi on ne rencontrera plus ce **SIGNE** Δ sur cette note, quant au **LA** $\flat$ il est de rigueur de ne le faire jamais qu'avec la petite Clef; on ne mettra pas non plus de signe sur cette note.

N^o 6.

Ad libitum.

En UT mineur relatif de MI $\flat$ majeur.

Rondo
Allegretto.

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a bass clef, both with two flats in the key signature. The time signature is 6/8. The tempo is marked 'Allegretto.' and the form is 'Rondo'. The piece starts with a piano (p) dynamic. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and accents. There are several 'Rf.' markings, which likely stand for 'Ritardando'. The piece ends with a double bar line.

En LA Bémol majeur.

N^o 7.

Rf.

tr.

En FA mineur relatif de LA $\flat$ majeur.

Poco lento.

Allegretto
En LA $\flat$ majeur.

En RE $\flat$ majeur

N° 8.
Moderato.

(N^a)

(N^a) La Double CLEF de FA est très essentielle dans ce mode, pour couler les gammes; au reste comme peu de personnes ont cette DOUBLE CLEF, nous avons eu soin dans les leçons en RE $\flat$ et SI MINEUR, de ne mettre aucun passage qui la nécessite.

En Si mineur relatif de Ré^b majeur.

Andantino

Fz.

En R^E $\flat$ majeur.

Moderato.

The musical score is written for piano in E-flat major (four flats: B $\flat$, E $\flat$, A $\flat$, D $\flat$). The tempo is marked 'Moderato.' The time signature is 2/4. The score is organized into six systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The first system includes a '2' indicating the time signature. The music features various melodic lines with slurs, ties, and accents, and a bass line with sustained notes and some movement. The key signature has four flats (B $\flat$, E $\flat$, A $\flat$, D $\flat$).

Nous quitterons ici les MODES BÉMOLISÉS, pour ne pas nous enfoncer dans un labyrinthe de modulations.

En LA Majeur.

N° 9.
Moderato.

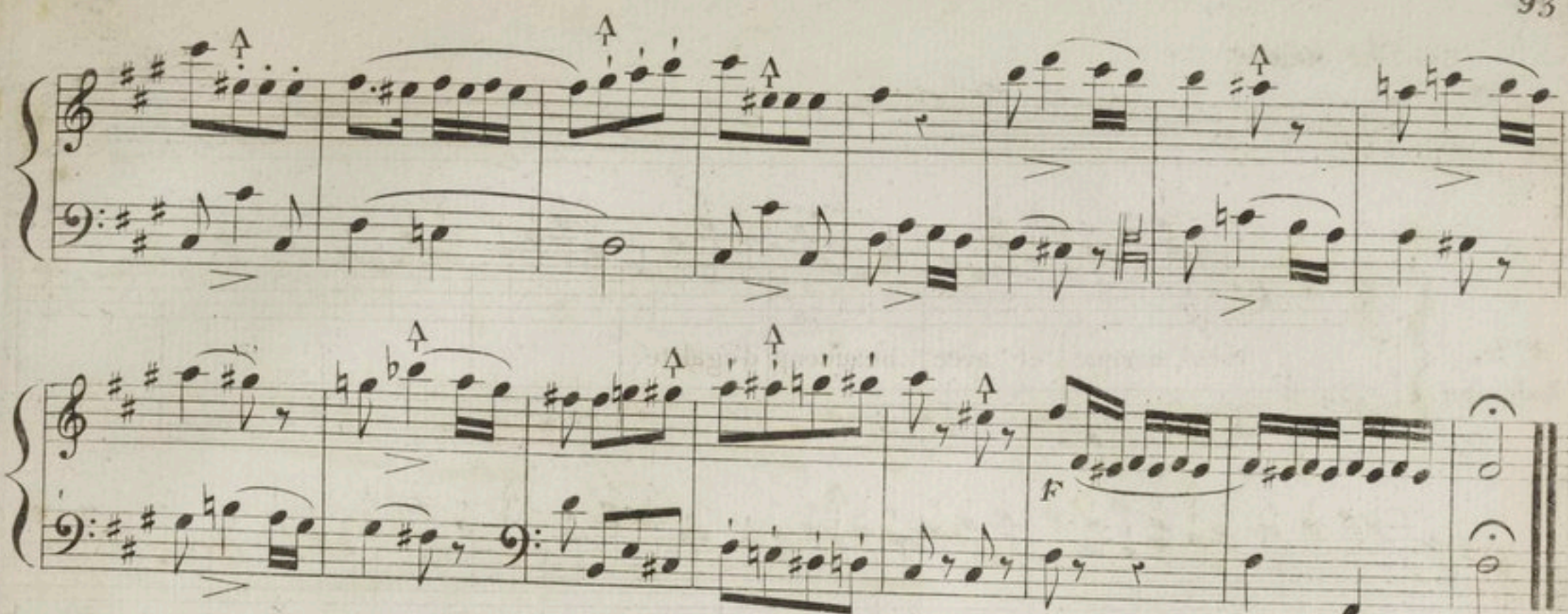
Très marqué et avec beaucoup d'égalité.

Nous répéterons ce qui a déjà été dit, qu'il ne faut faire ni DIEZE ni BÉMOL dans la première octave sans le secours de petites CLEFS.

En FA mineur relatif de LA majeur. (N^a)

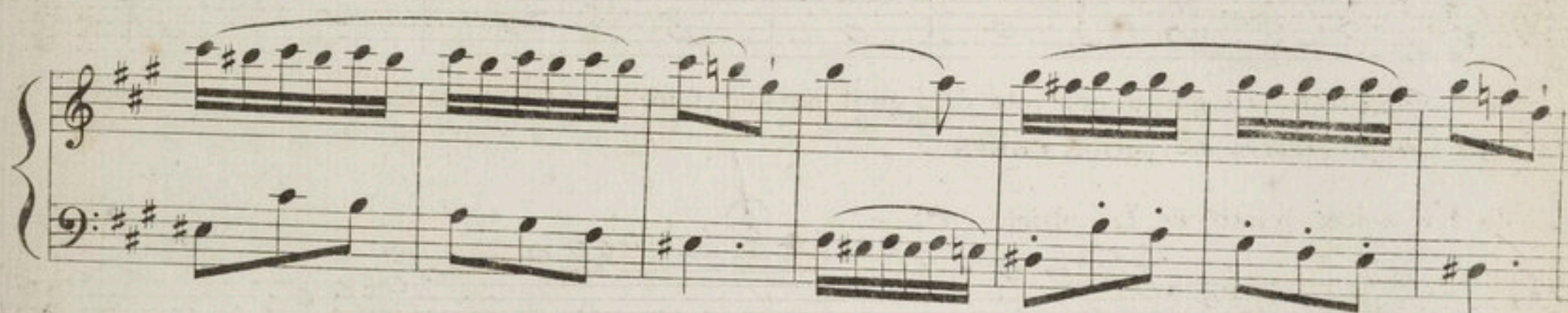
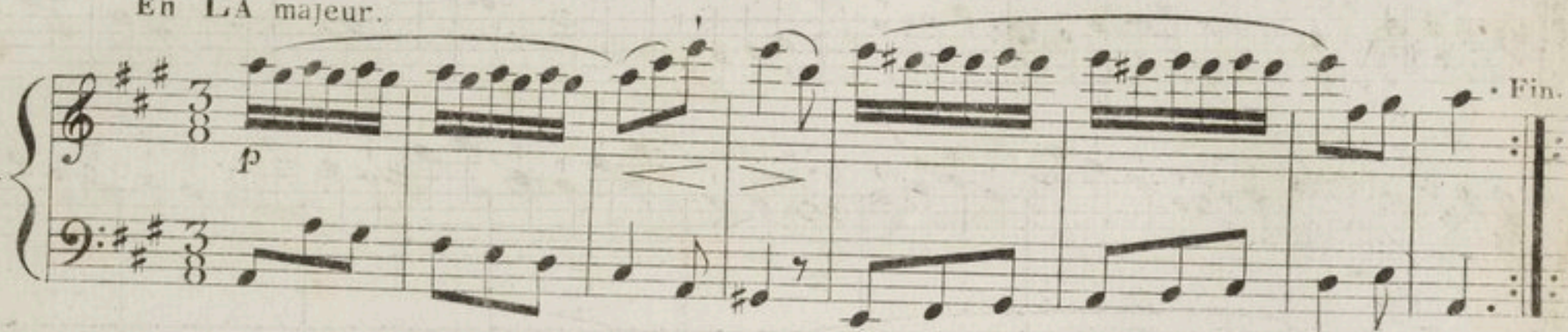
Andante.

(N^a) La DOUBLE CLEF de FA est encore très essentielle dans ce mode dans la gamme ascendante ou le MI# succède au RÉ#. Dans les notes soutenues, on prendra la petite clef de FA pour hausser cette note qui est ordinairement trop basse.



En LA majeur.

Allegro.



D.C.

(N^a) On ne se servira point de la CLEF de SOL # dans les deux 1^{res} mesures; ce passage fait avec le doigté de SOL DIEZE sans CLEF est infiniment plus juste et plus facile. La raison en est démontrée à la fin de cet ouvrage. Dans les diverses tablatures de semi-tons altérés, les deux premières mesures de la 2^{me} reprise sont dans le même cas. Pour les faire avec facilité et justesse; on ne fera point UT naturel pour SI # on agitera seulement le 3^{me} doigt du poignet d'en bas.

En MI majeur. (N^o)

N^o 10.
Risoluto.

Fin.

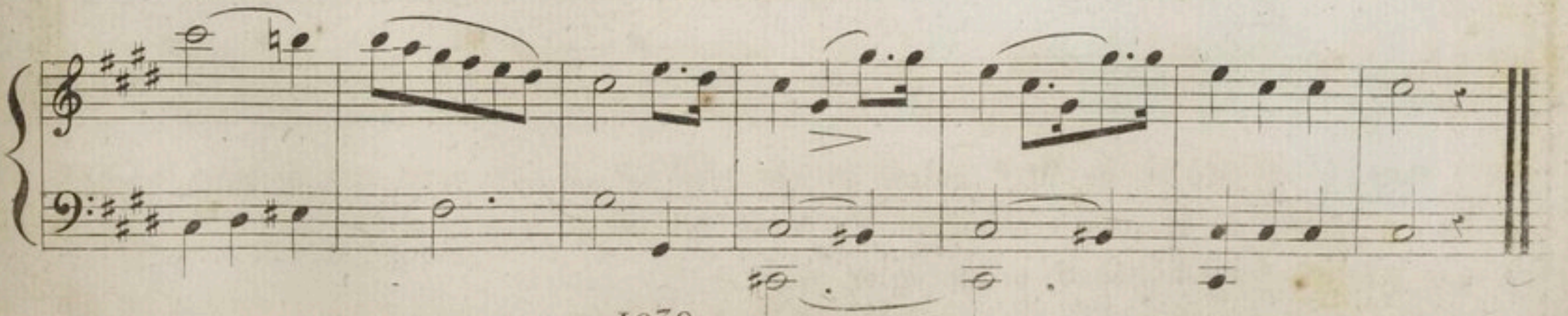
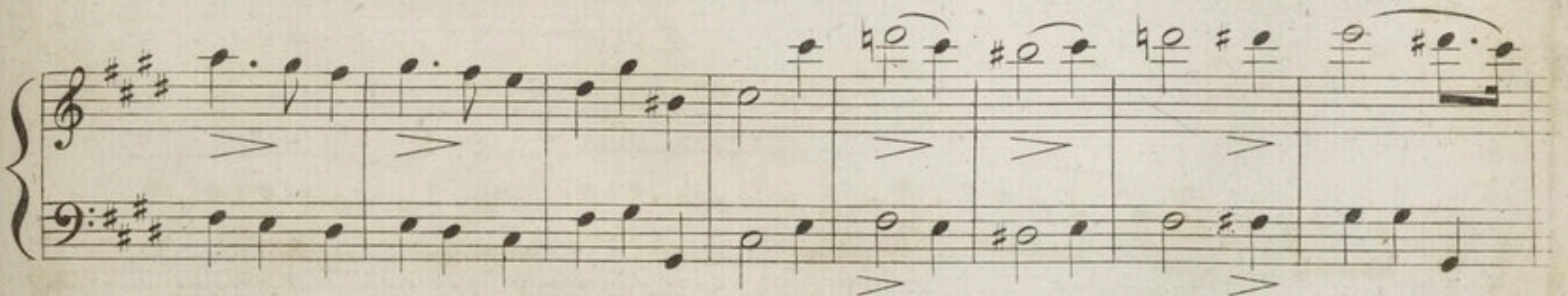
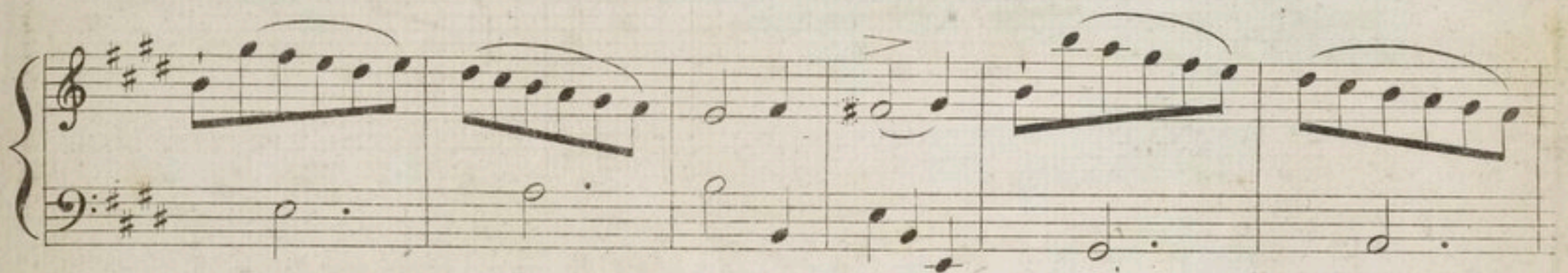
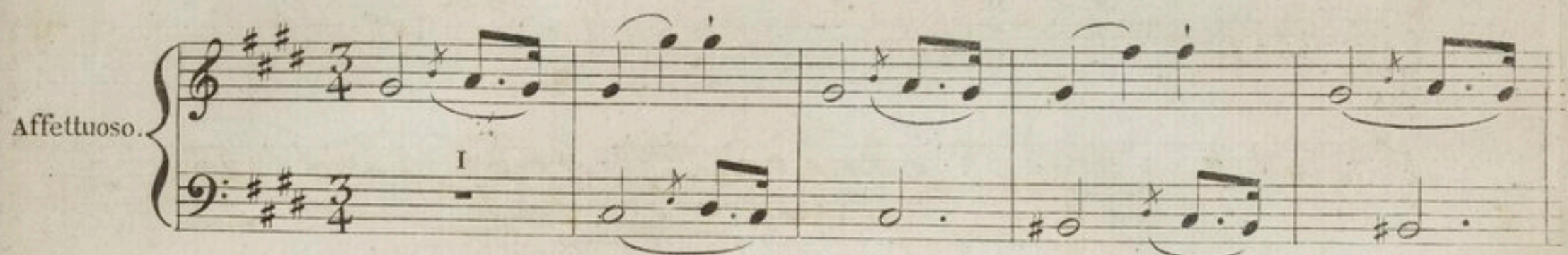
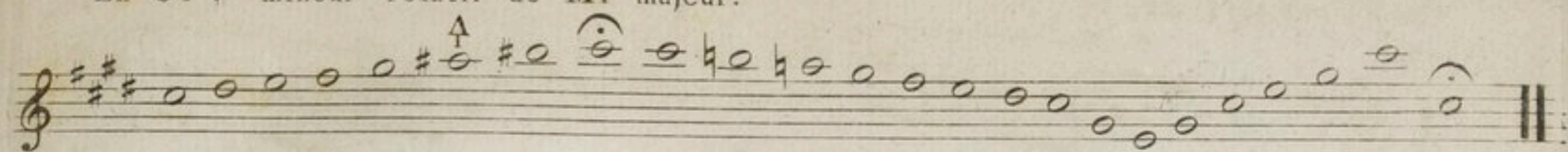
sf.

D.C. §

(N^a) Parvenu au MODE de MI (quatre #) on doit se servir, exclusivement de la CLEF de SOL # tant dans la première octave que dans la 2^{me} à l'exception des cas, où comme dans la leçon ci-dessus, le SOL est agité avec le LA naturel.

En UT # mineur relatif de MI majeur.

95



Allegro
assai.

(N^a) Dans les traits où le MI # suit et succède un FA #, il faut avoir soin de tenir la CLEF de FA (ou MI #) ouverte, en sorte qu'on n'a qu'un seul doigt à remuer qui est le troisième, ce qui facilite singulièrement ce genre de trait.

En SI majeur. (N^a)

N^o II.
Moderato.

(N^a) Parvenu au mode de SI ♯, tous les LA ♯ doivent être faits avec la CLEF DU POUCE. Ainsi le signe Λ devenant inutile on ne le placera plus sur les LA.

En SOL # Mineur relatif de SI Majeur.

Andante.

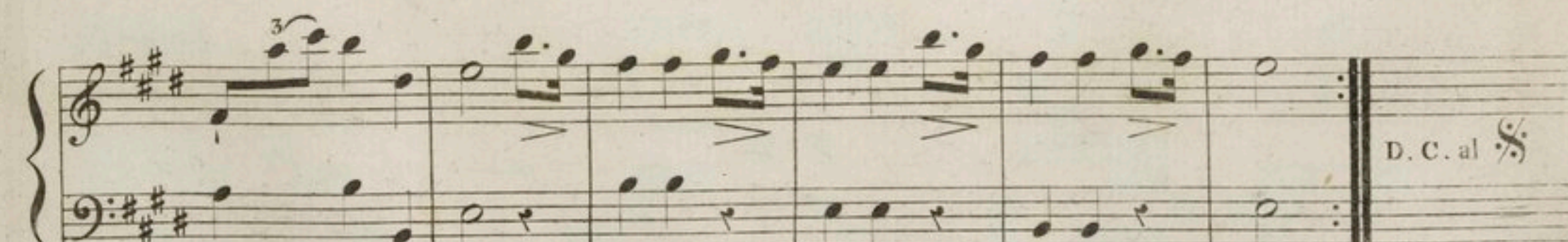
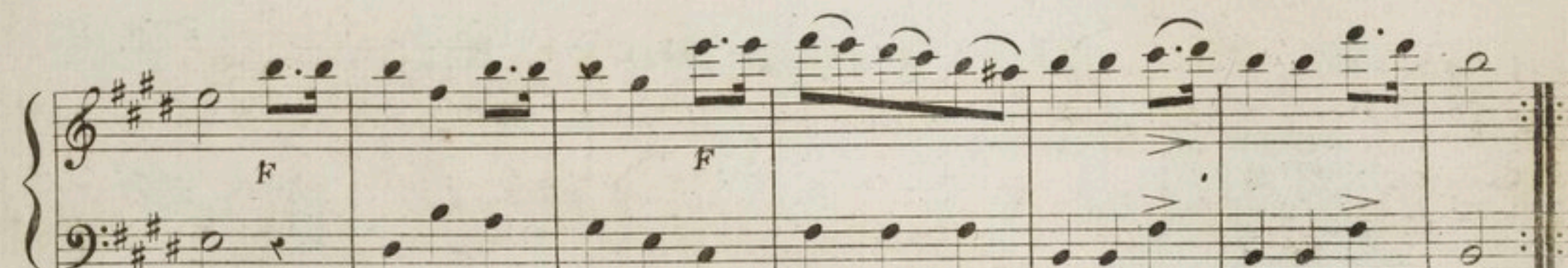
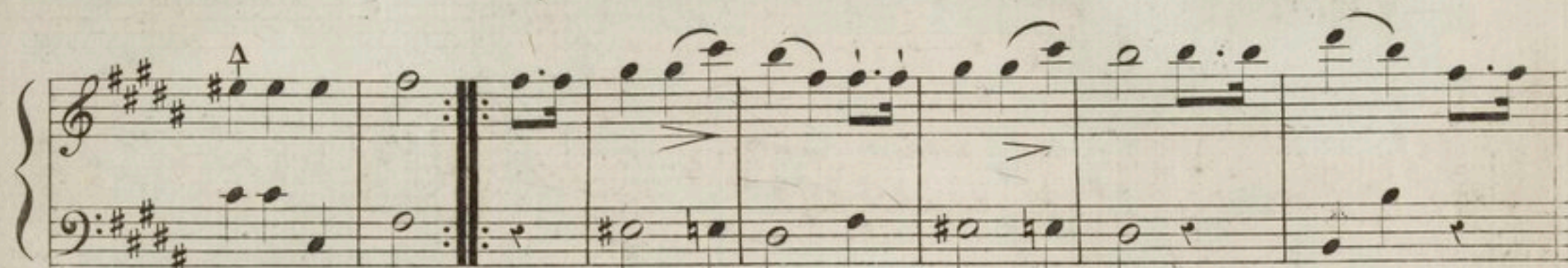
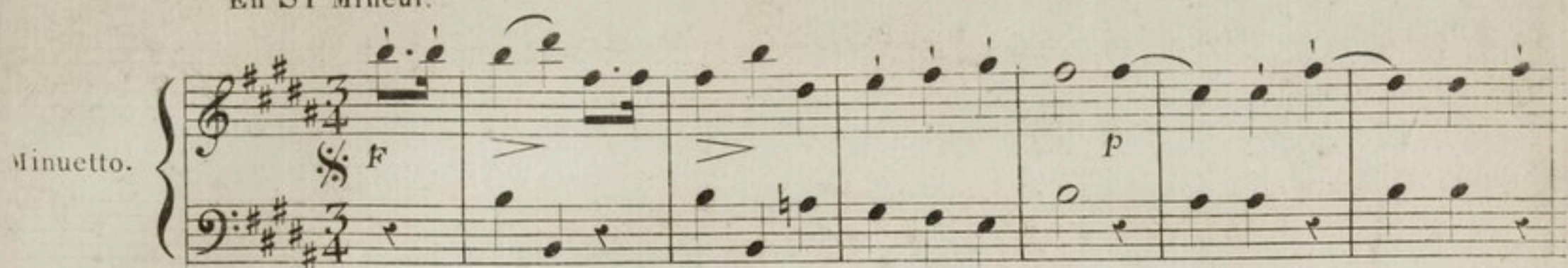
The musical score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), indicating Sol minor (relative to Si major). The tempo is marked 'Andante.' The score consists of seven systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a single melodic line and a piano accompaniment. The subsequent systems show the development of the piece, with the piano accompaniment featuring various rhythmic patterns and arpeggios. The piece concludes with a cadence marked with an asterisk (*).

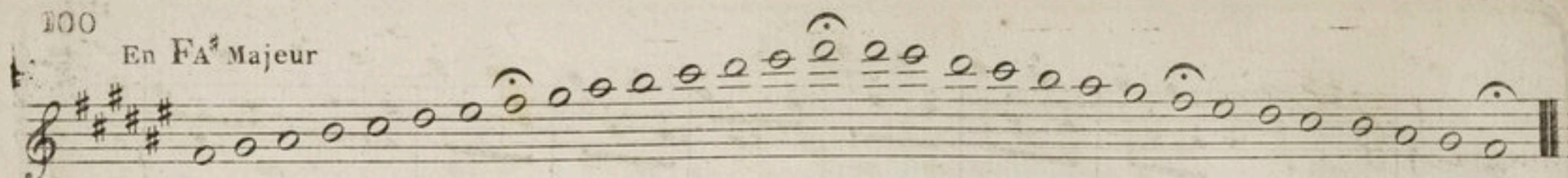
(*) La Cadence de l'UT DOUBLE DIÈZE est la même que celle de RÉ NATUREL avec le MI BÉMOL.

Voyez la TABLATURE DES CADENCES, sur le RÉ Cadence mineure.

En Si Mineur.

Minuetto.





(N^a) Il est également nécessaire dans cette leçon, d'avoir le 3^e doigt du poignet d'en bas sur la CLEF de FA ou MI[♯]. la raison en a été donnée au 3^e morceau, du N^o 10, ci-devant.

N^o 12.

(N^a) Pour suivre la marche établie dans ces leçons, le premier morceau en FA[♯] devrait être suivi d'un 2^e morceau en RE[♯] Mineur relatif de FA[♯] Majeur; mais ce mode n'étant nullement usité, il est inutile de s'appesantir dessus.

Allegro
non troppo.

Handwritten musical score for piano, measures 101-1030. The score is written in treble and bass staves, featuring a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked "Allegro non troppo." The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like accents (>) and slurs. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple notes or rests. The handwriting is clear and legible.



The musical score is written on five systems of grand staves, each consisting of a treble and a bass clef. The key signature is D major, indicated by two sharps (F# and C#) at the beginning of each system. The time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as accents (>) and a forte (f) marking. The first system begins with a repeat sign. The second system includes a first ending bracket labeled 'I'. The third and fourth systems feature repeated rhythmic patterns with accents. The fifth system concludes with a double bar line.

FIN DES LEÇONS DE SOLFÈGE
ET DE LA PREMIERE PARTIE.

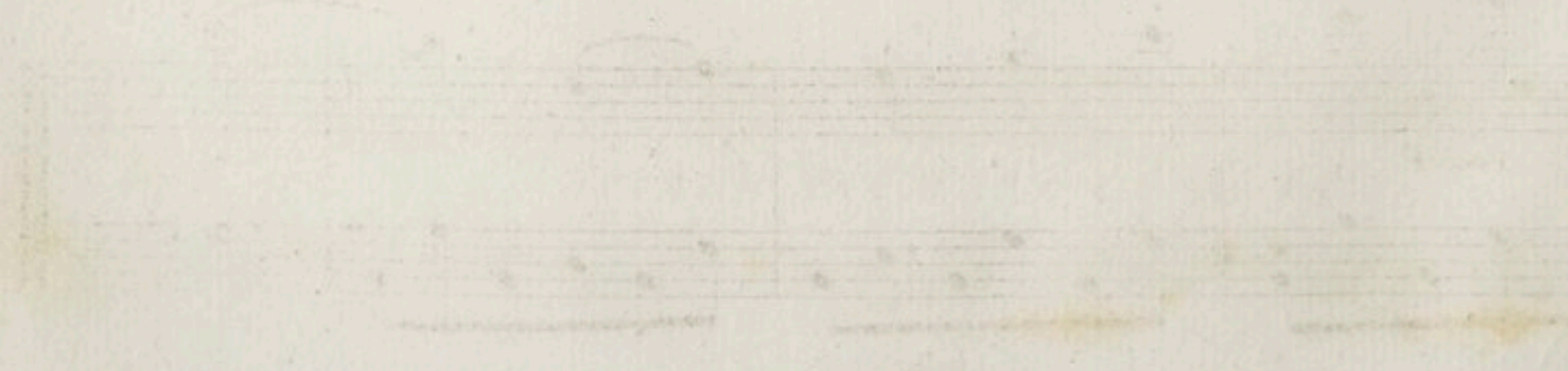
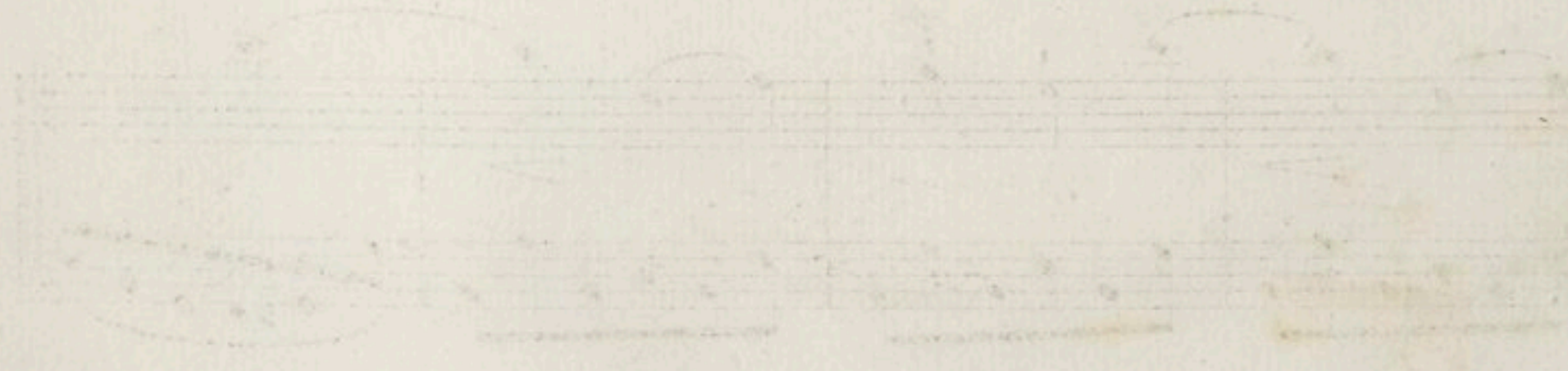
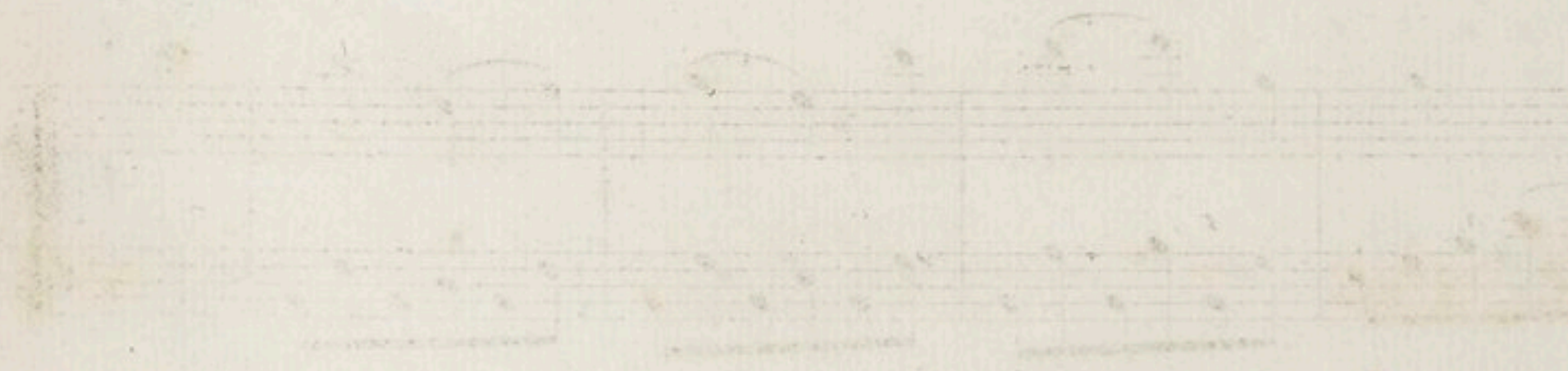
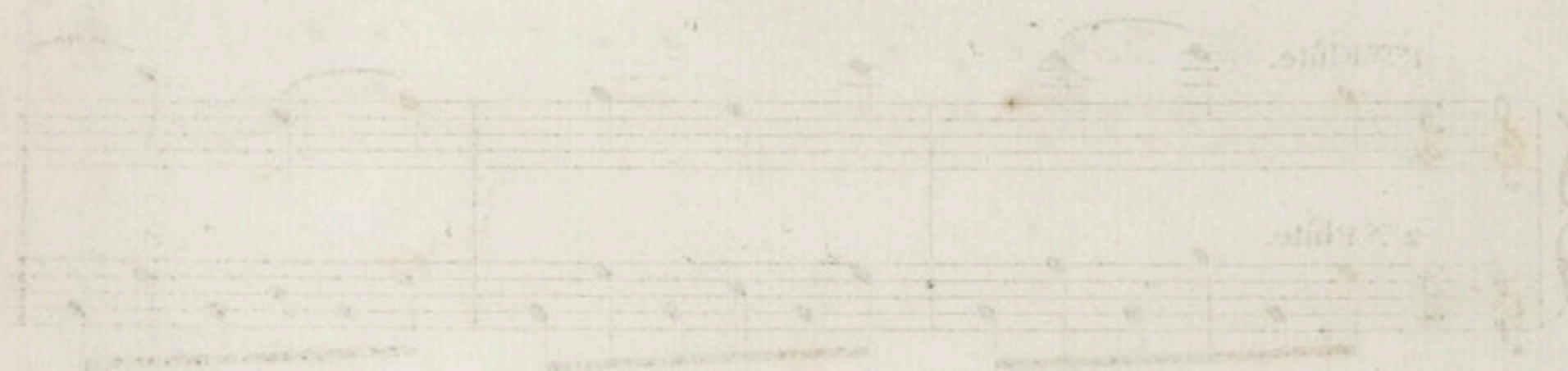
DEUXIÈME PARTIE

ARTICLE PREMIER

Collection d'Airs connus

Les autres morceaux choisis dans les ouvrages des grands maîtres

Arrangés en Duo pour deux Flûtes



DEUXIÈME PARTIE.



ARTICLE PREMIER.

Collection d'Airs connus,

Et autres morceaux choisis dans les ouvrages des grands maîtres,

Arrangés en Duo pour deux Flûtes.

N^o I.
Andantino
soave.

1^{re} Flûte.

2^{me} Flûte.

Poco *F*

N.^o 2. .
Andante .

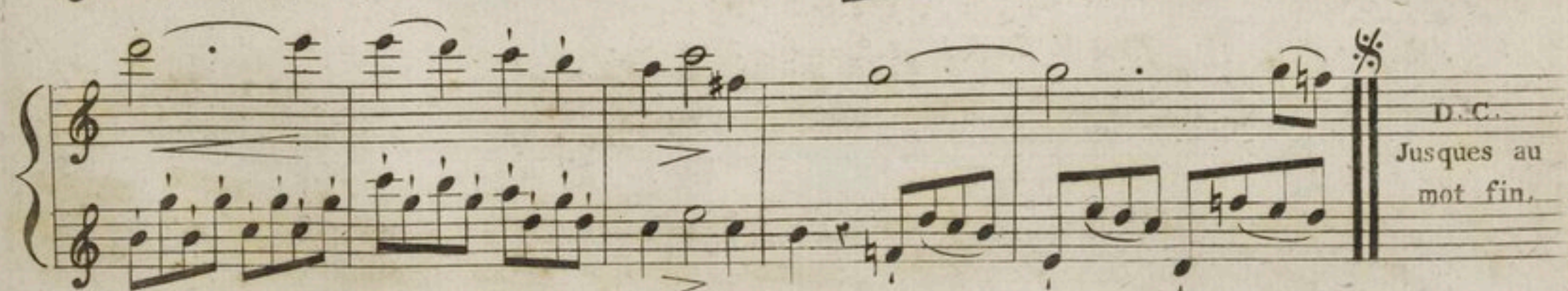
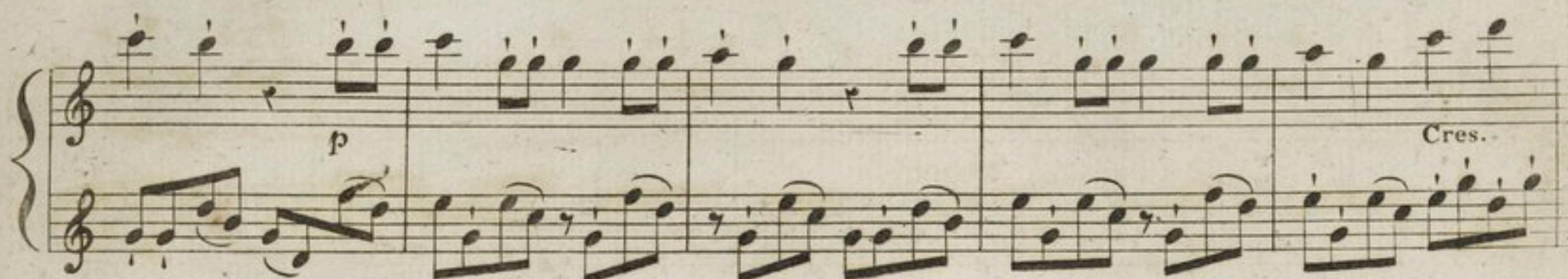
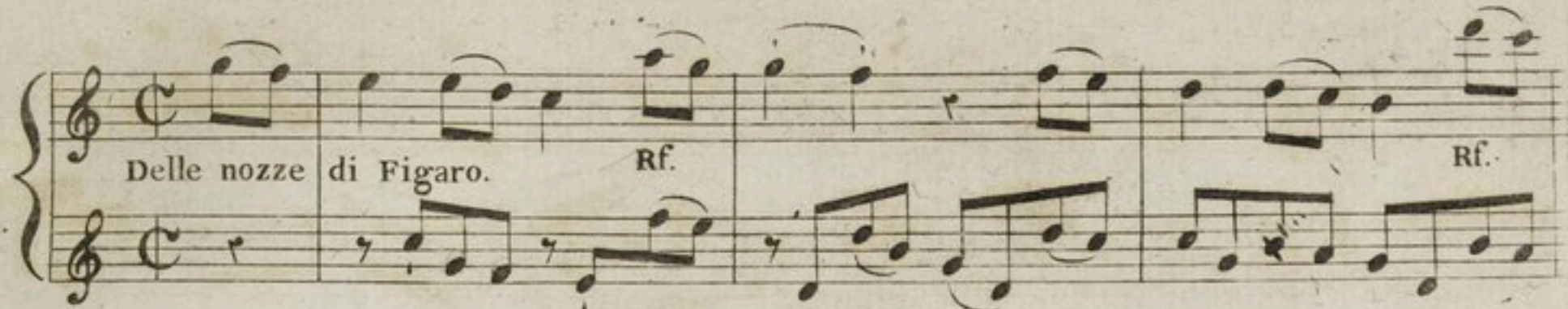
Des Visitandines.

N^o 2.
Andante.

Des Visitandines.

The musical score is written for piano in B-flat major (two flats) and 2/4 time. It consists of 16 measures across seven systems. The notation includes treble and bass staves joined by a brace. The melody is primarily in the treble staff, featuring eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include 'fp' (fortissimo) and 'rf.' (ritardando). The piece concludes with a double bar line.

N°3.

Allegro
Poco agitato.D.C.
Jusques au
mot fin.

N^o 4.
Andante
ma lento.

Delle nozze di Figaro.

The musical score is written for piano in G major, 2/4 time. It consists of eight systems of two staves each. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as 'Fz.' (Forzando) and 'f' (forte). The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score for piano, page 109. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of seven systems of grand staves (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, slurs, and dynamic markings. The piece concludes with a Coda.

Dynamic markings include *p* (piano) and *Fz.* (Forzando). The Coda is marked at the end of the piece.

N^o 5.
Andantino.

Del Signor Mengozzi.

Fz.

Fz.

Fz.

Fz.

Fz.

F

Dol.

F

Dol.

Fz.

First system: Treble and bass staves with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The music features rapid sixteenth-note passages and slurs. A diamond-shaped ornament is present in the first measure of the bass staff.

Second system: Continuation of the first system, ending with a piano (*p*) dynamic marking in the final measure of the bass staff.

Third system: Continuation of the first system, featuring a forte (*f*) dynamic marking with an accent (>) in the fourth measure of the bass staff.

N° 6.

Andante.

Della Molinara.

Fz.

Fourth system: Treble and bass staves with a key signature of one sharp (F-sharp) and a 6/8 time signature. The tempo is marked Andante. The music consists of eighth and sixteenth notes. A forte (*fz*) dynamic marking is present in the fourth measure of the bass staff.

Fifth system: Continuation of the second piece, featuring a forte (*fz*) dynamic marking in the second measure of the bass staff.

Sixth system: Continuation of the second piece, featuring a forte (*fz*) dynamic marking in the fourth measure of the bass staff.

N^o 7.
Andante
quasi All.^{to}

d' Haydn.

Rf.

Dol.

Rf.

Dol.

Cres.

Fz.

Fz.

p

Cres.

Fz.

I

Cres.

Cres.

p

Cres.

Handwritten musical score for piano, page 113. The score consists of eight systems of two staves each, written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *Fz.*, *tr*, *Rf.*, *Cres.*, *F*, *p*, and *3*. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth system.

N^o 8.
Andante.

De Richard cœur de lion. Tenuto.

Majeur.

Handwritten musical score on page 115, featuring six systems of piano and violin staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat). The score is written in a cursive, handwritten style.

The systems are as follows:

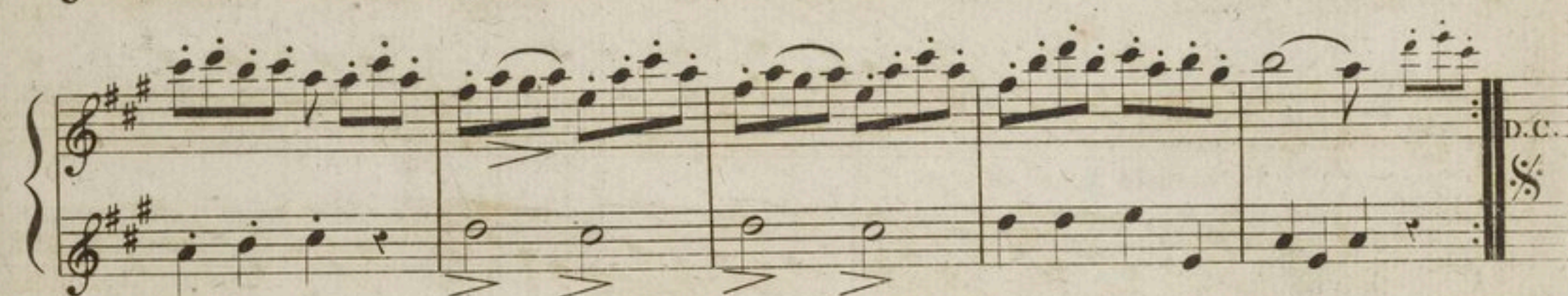
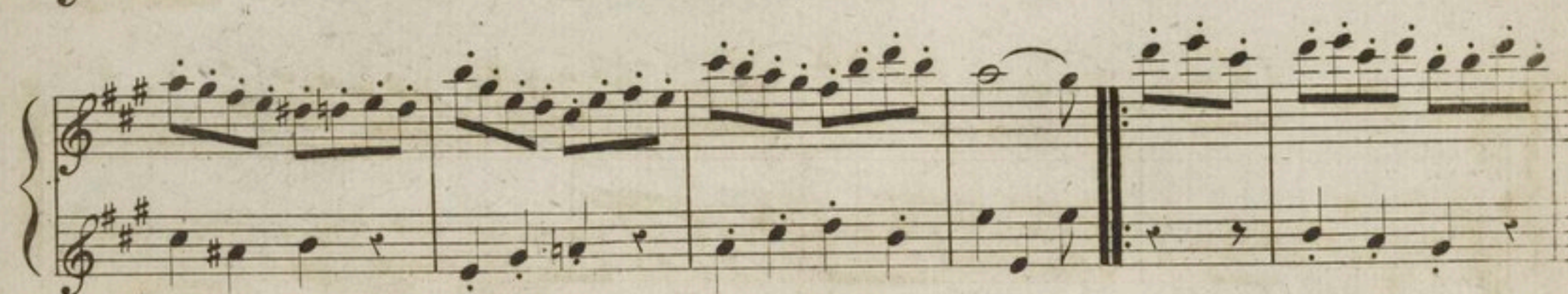
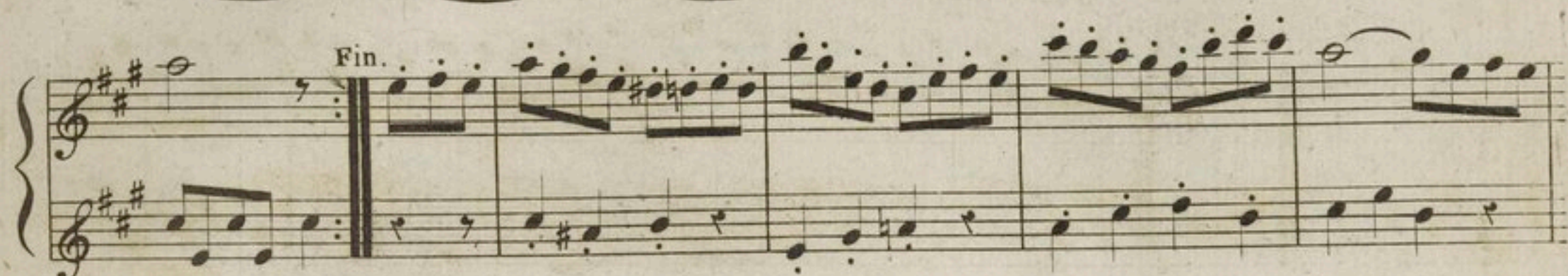
- System 1: Piano and violin staves. The piano part has a treble clef and a key signature of one flat. The violin part has a treble clef and a key signature of one flat.
- System 2: Piano and violin staves. The piano part has a treble clef and a key signature of one flat. The violin part has a treble clef and a key signature of one flat.
- System 3: Piano and violin staves. The piano part has a treble clef and a key signature of one flat. The violin part has a treble clef and a key signature of one flat.
- System 4: Piano and violin staves. The piano part has a treble clef and a key signature of one flat. The violin part has a treble clef and a key signature of one flat. Dynamic markings *fp* are present.
- System 5: Piano and violin staves. The piano part has a treble clef and a key signature of one flat. The violin part has a treble clef and a key signature of one flat. Dynamic marking *Poco f* is present.
- System 6: Piano and violin staves. The piano part has a treble clef and a key signature of one flat. The violin part has a treble clef and a key signature of one flat.

N^o 9.
Allegro.

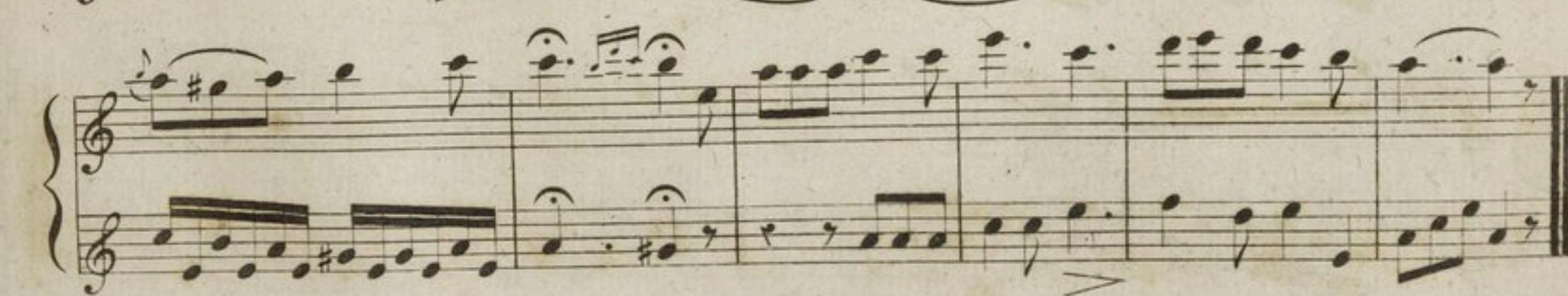
Musical score for N° 9, Allegro, in G major, 2/4 time. The score consists of five systems of piano accompaniment. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

N^o 10.
Grazioso.

Musical score for N° 10, Gavotte d'Armide, in G major, 3/4 time. The score consists of two systems of piano accompaniment. The right hand features a melody with quarter and eighth notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.



N^o. II.
Andantino.



N^o. 12.
Allegro
poco Vivace.

De L'Epreuve villageoise.

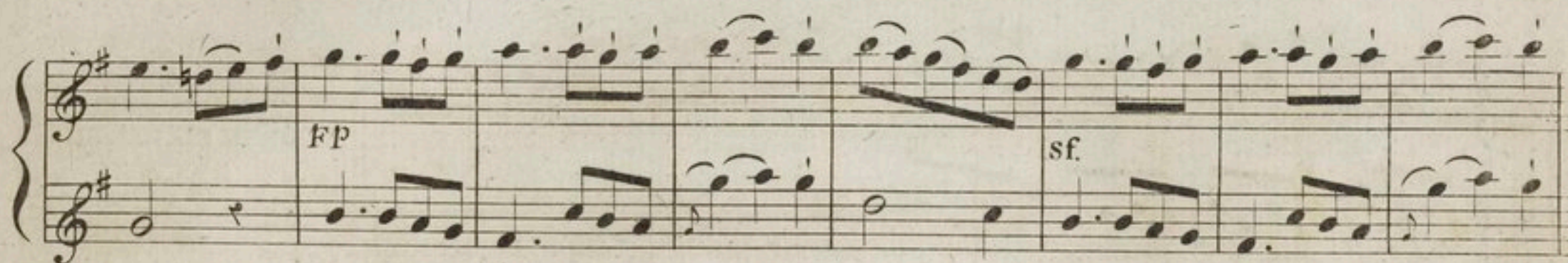
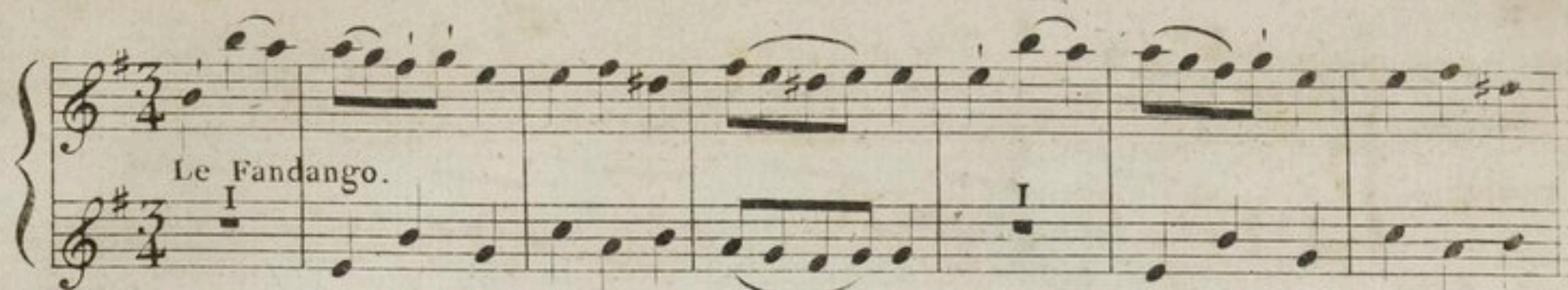
1^e. Fois. 2^e. Fois.

N^o. 13.
Andante.

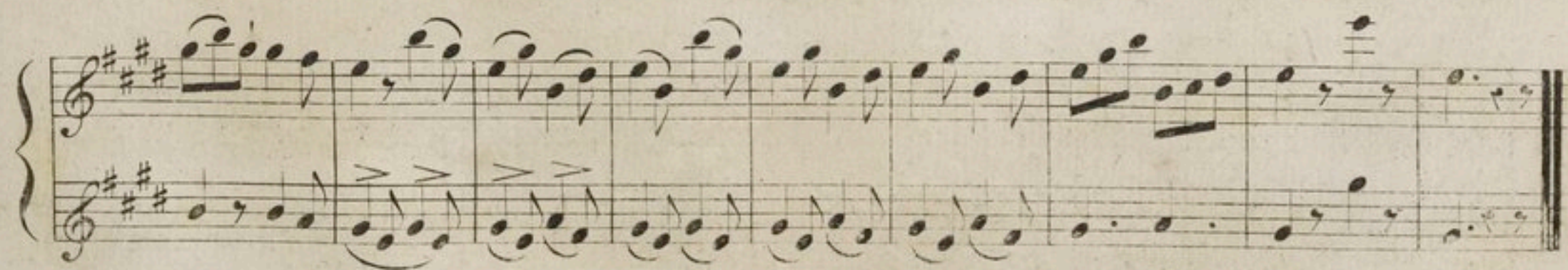
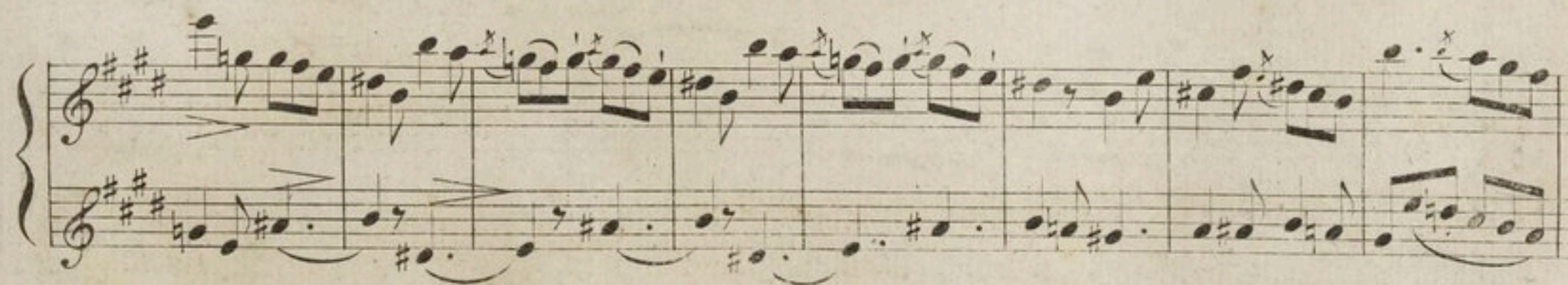
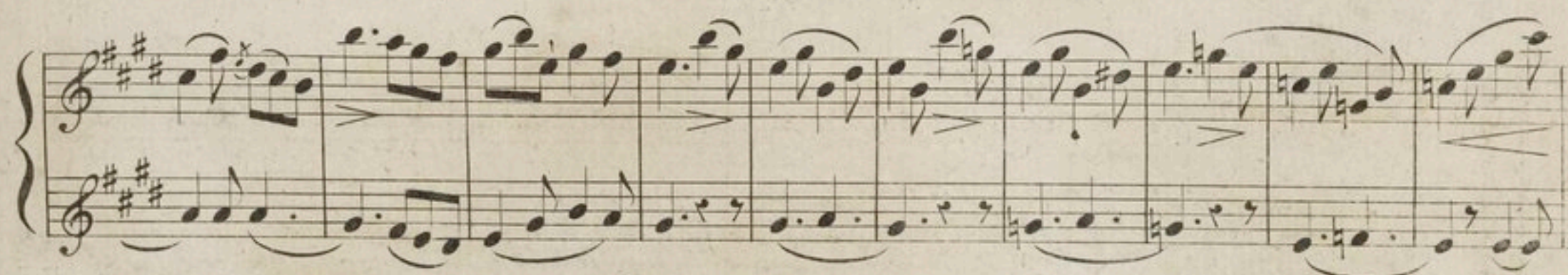
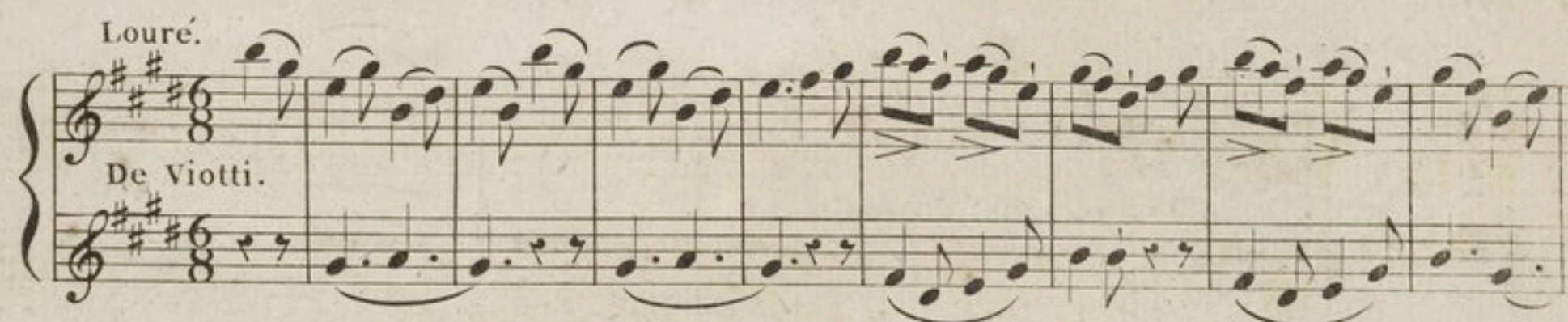
De Richard cœur de Lion.

Fz.

Nº.14.
Allegretto.

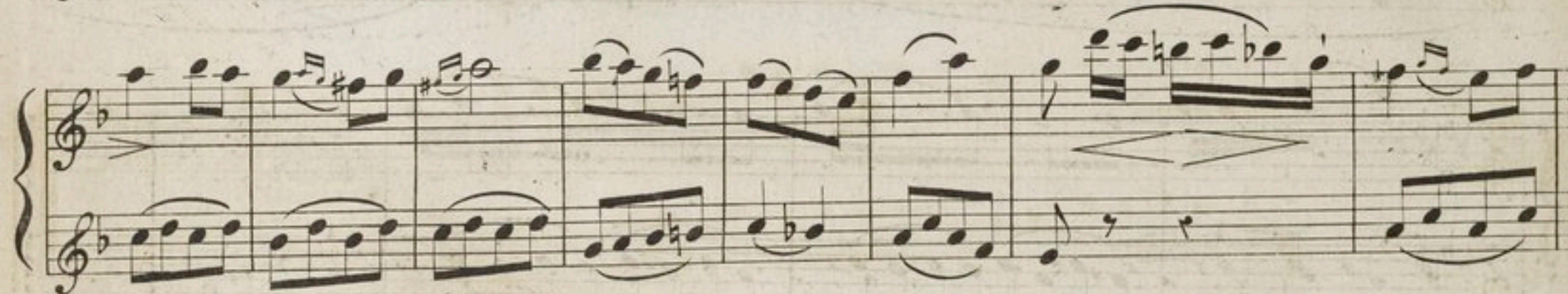
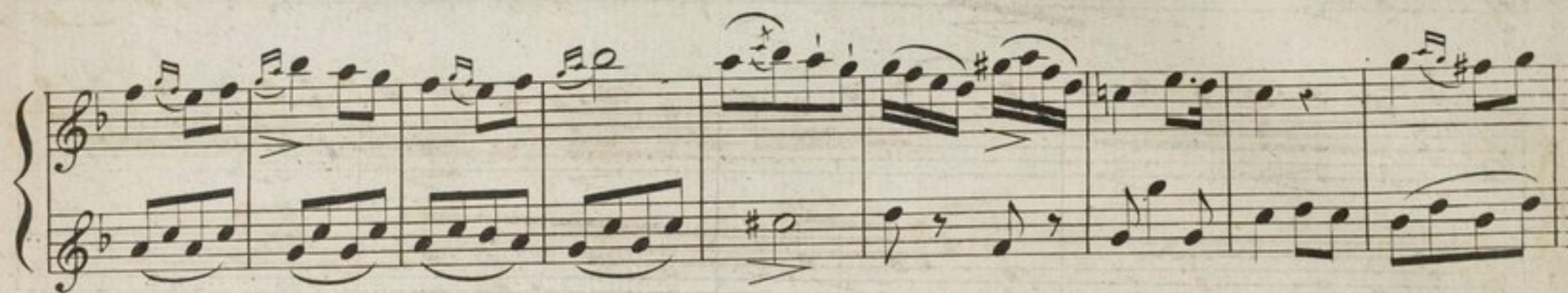
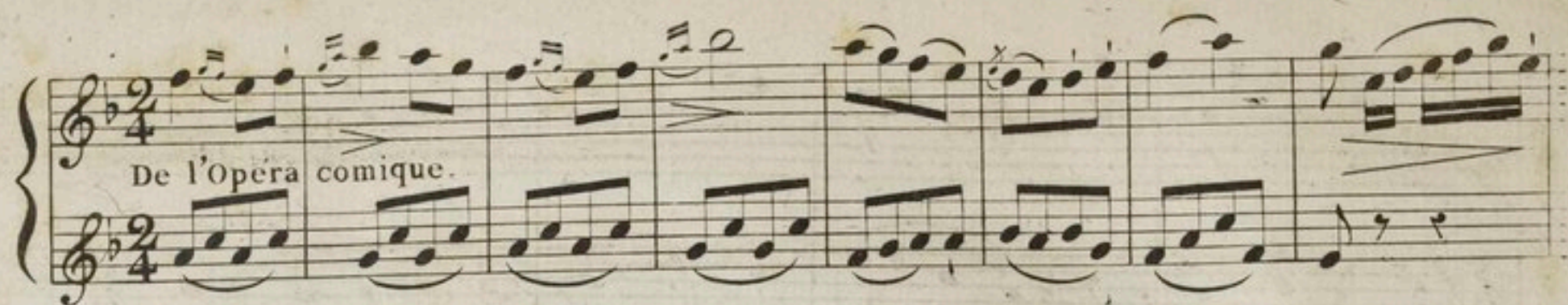


Nº.15.
Allegretto.



N^o. 16.

Andante.

N^o. 17.

Poco lento.



The first system of music on page 121 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and accents throughout the system.

N^o. 18.
Allegretto
quasi Andante

The second system of music on page 121 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats. The time signature is 2/4. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and accents throughout the system.

The third system of music on page 121 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and accents throughout the system.

N^o 19.

Andante.

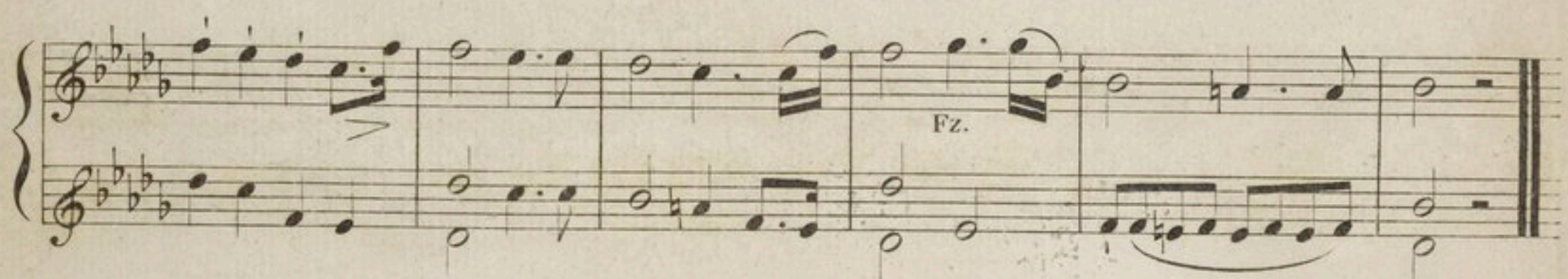
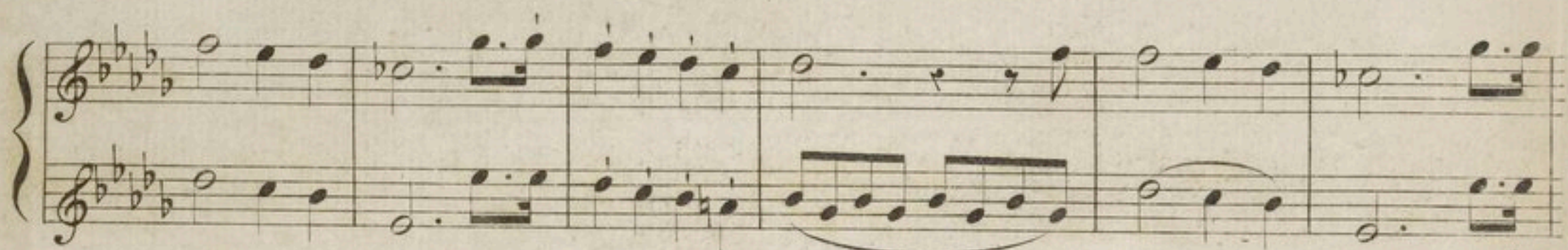
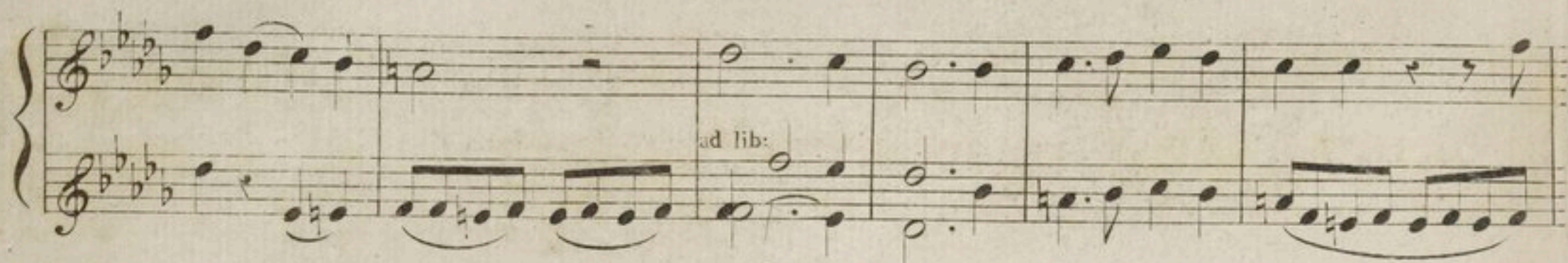
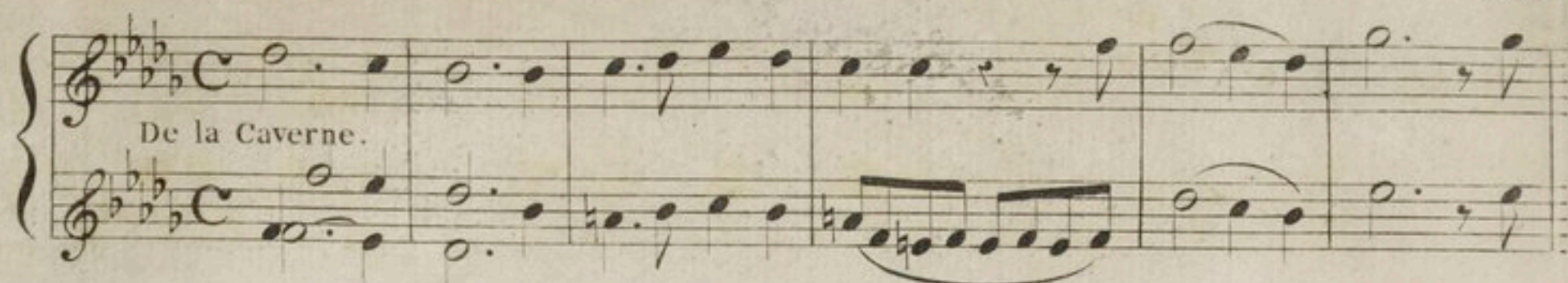
Bocage que l'aurore.

RF.

1030

N^o 20.

Andante.

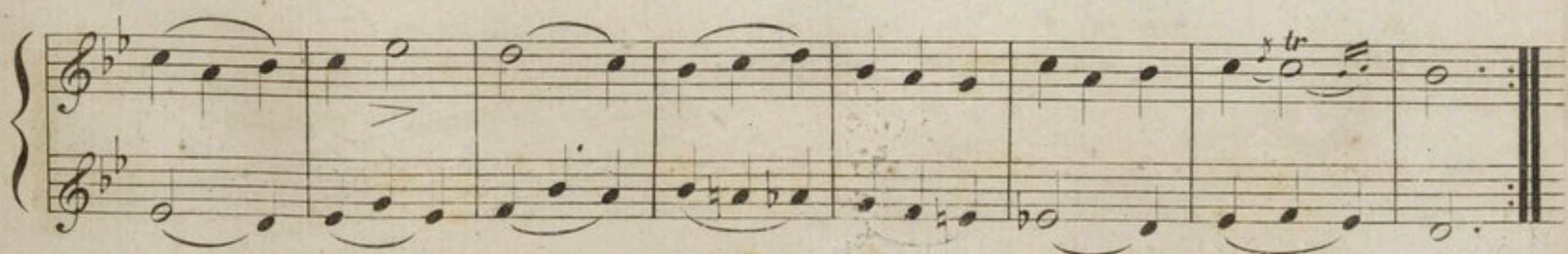
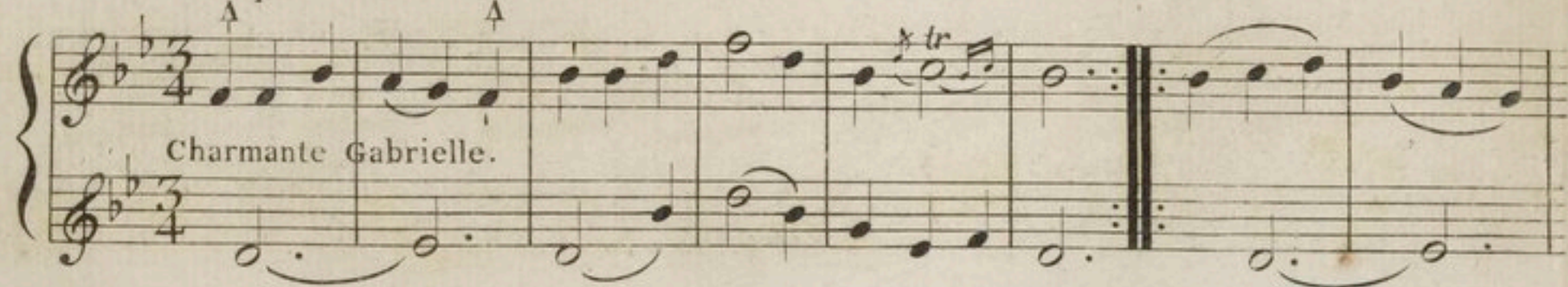


(N^a) Les numeros suivants sont notés dans le bas de l'instrument pour faire valoir la beauté des sons dans le grave de la Flûte.

N^o 21.

Sons pleins.

Charmante Gabrielle.

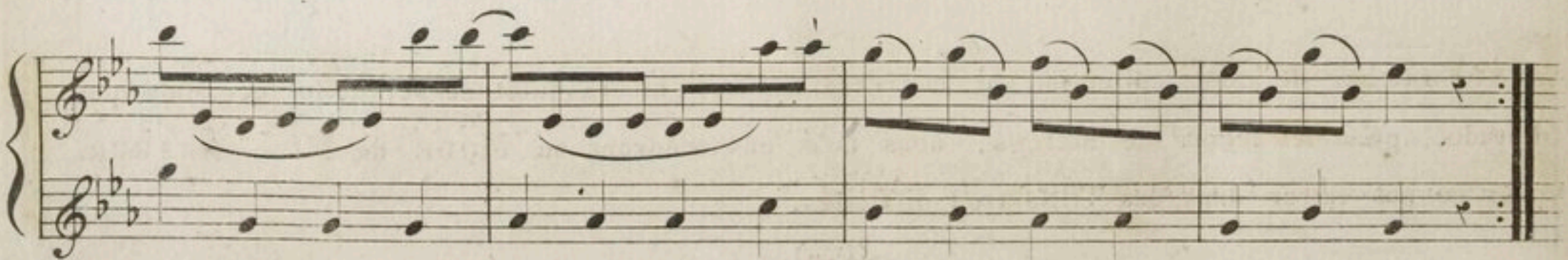
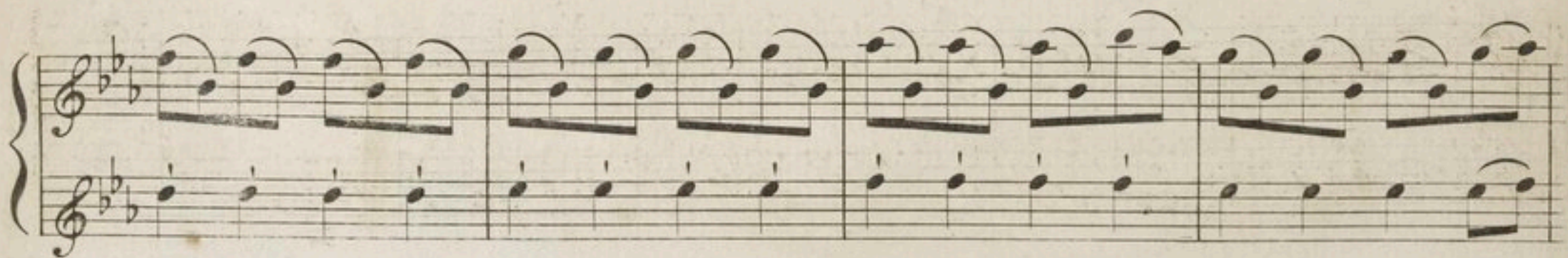
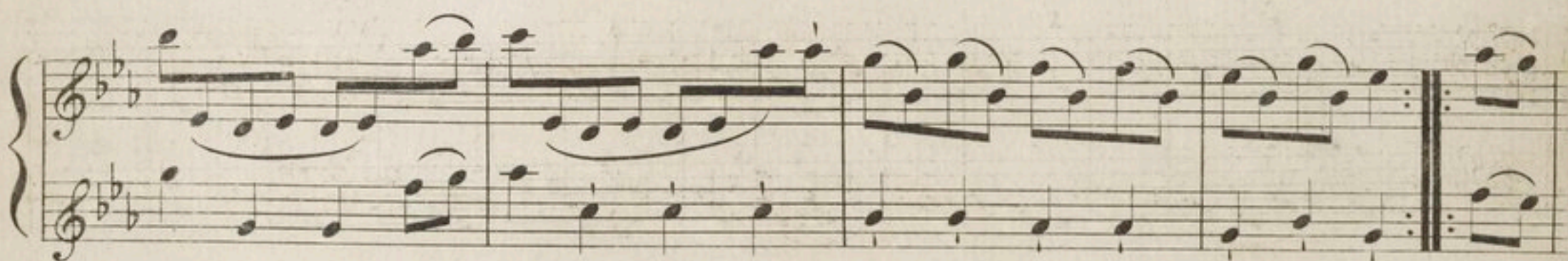
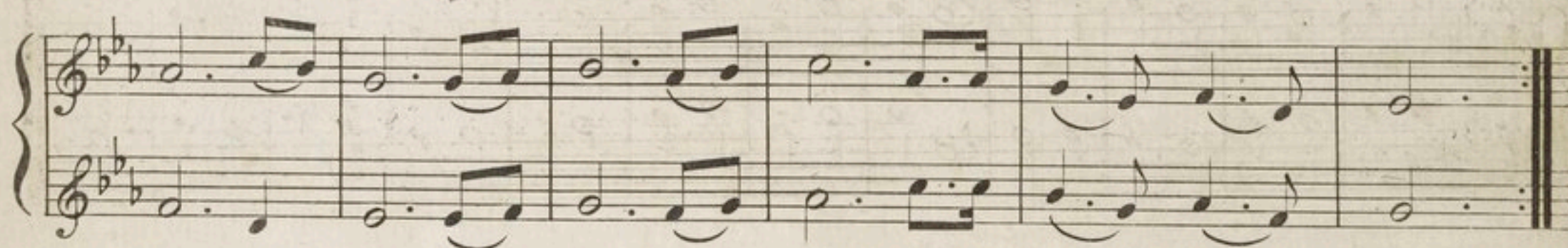
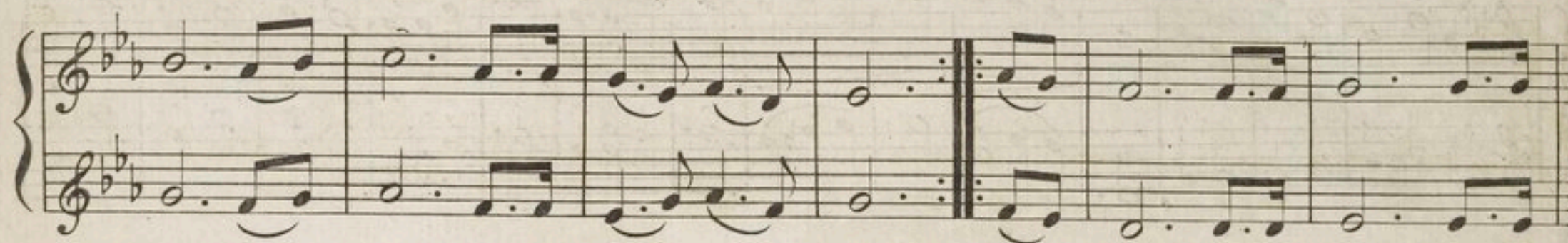
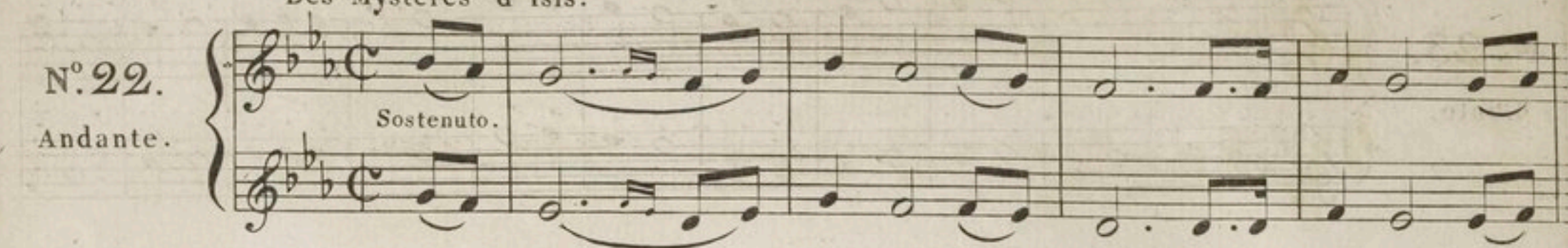


Des Mysteres d'Isis.

N^o 22.

Andante.

Sostenuto.



N^o 23.

Lento.

Le même.

Bien soutenu.

Sons pleins.

(N^a) Le but de cette collection de morceaux connus, étant plutôt de servir de récréation que d'étude, après les leçons de Solfège; nous nous en tiendrons au MODE de Mi b MAJEUR, pour ne pas entrer dans des TONS trop difficiles.

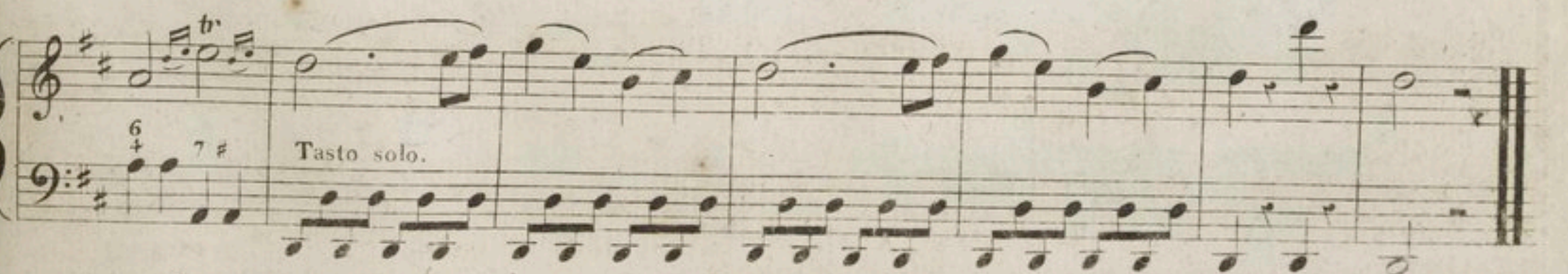
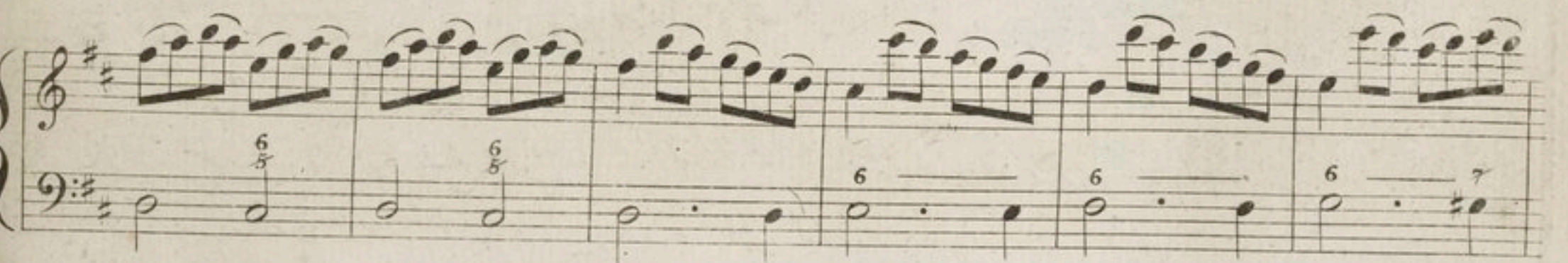
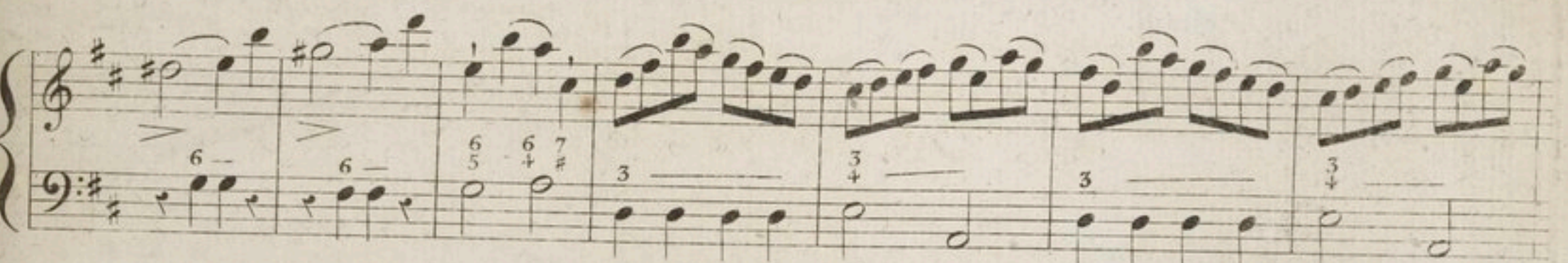
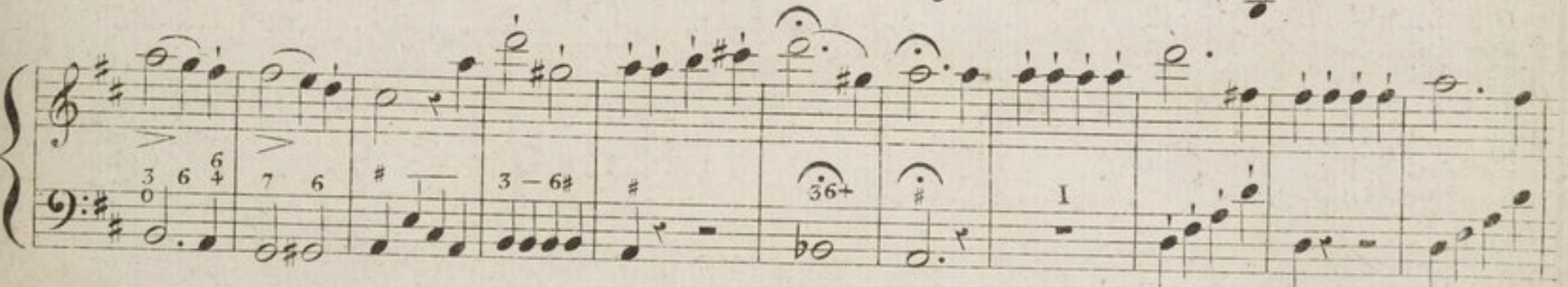
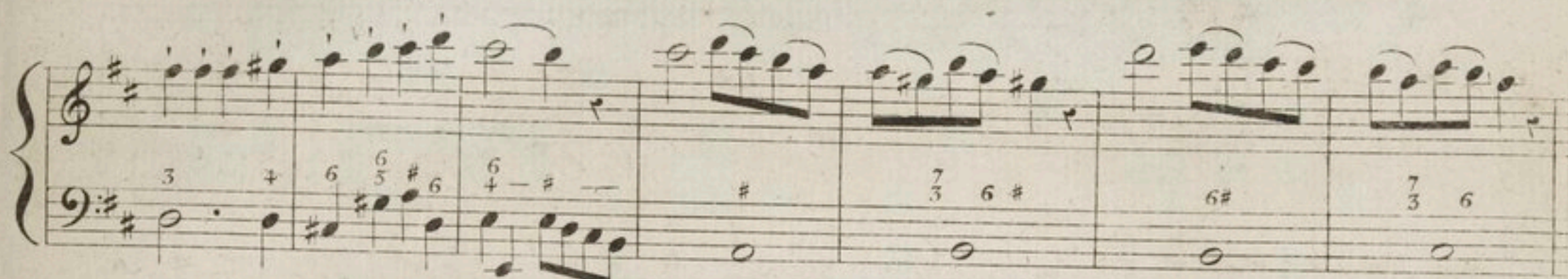


ARTICLE 2.

Six Sonates méthodiques et progressives.

All^o non troppo.I^a
SONATA.

(N^a) Pour établir une différence positive entre la 7^{me} dominante, et les autres 7^{mes} nous l'avons désignée par un # avec un # en dessous, n'importe le mode. Tasto solo.



ANDANTE
Cantabile.

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. The tempo is marked 'ANDANTE' and 'Cantabile'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments, along with performance instructions like 'Dol.', 'Fz.', 'Ad libitum.', 'Poco f', 'Rf.', and 'p'. The score ends with a double bar line.

System 1: *Dol.* *Poco f*

System 2: *Fz.* *Fz.*

System 3: *Ad libitum.* *Fz.* *Fz.*

System 4: *Rf.* *p*

RONDO
Allegro
Poco assai.

This musical score is for a Rondo in A major, 2/4 time, marked 'Allegro Poco assai'. It consists of six systems of piano accompaniment, each with a grand staff (treble and bass clef). The piece is characterized by frequent triplets and sixteenth-note patterns. The first system begins with a treble staff melody and a bass staff accompaniment featuring triplets. The second system continues the melodic and rhythmic patterns. The third system shows a more complex bass line with multiple triplets. The fourth system features a treble staff melody with many sixteenth notes and a bass staff accompaniment. The fifth system includes a repeat sign and ends with a final cadence in the bass staff. The sixth system concludes the piece with a final melodic flourish in the treble staff and a bass line accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

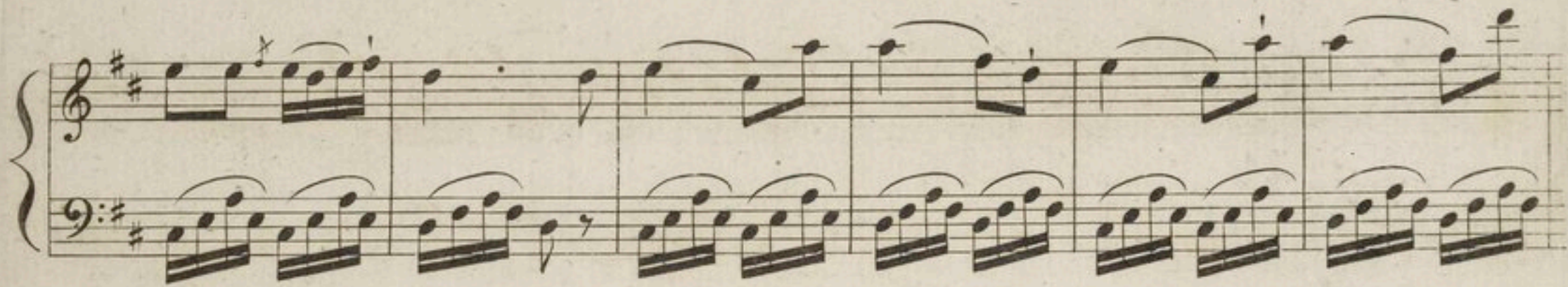
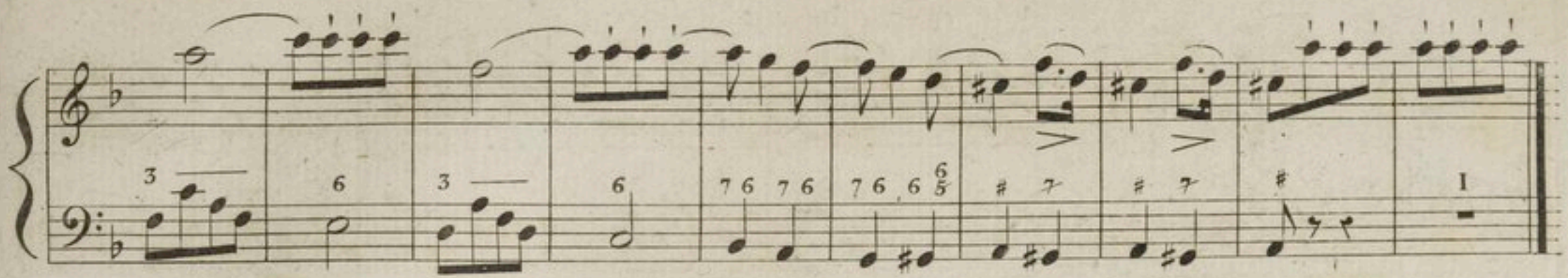
Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of two staves each. The music is in G major and 3/4 time. It features complex fingerings and includes a key signature change to F major (labeled "Minore.").

The first system (measures 1-8) is in G major. The second system (measures 9-16) continues in G major. The third system (measures 17-24) continues in G major. The fourth system (measures 25-32) includes a key signature change to F major (labeled "Minore.") at measure 25. The fifth system (measures 33-40) continues in F major. The sixth system (measures 41-48) continues in F major.

Key signatures: G major (first three systems), F major (last three systems, labeled "Minore.").

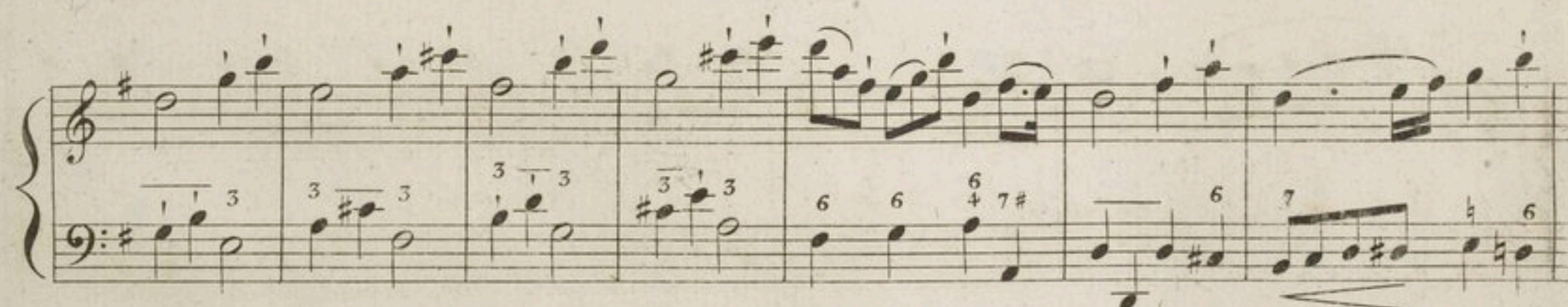
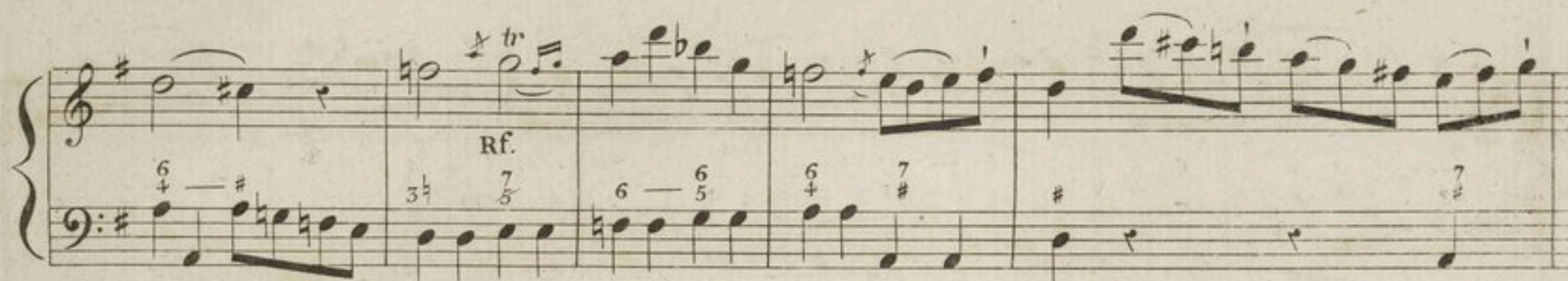
Time signature: 3/4.

Complex fingerings are indicated throughout, including triplets and sixteenth-note patterns.



All^o ma non troppo.2^a
SONATA.

Handwritten musical score for a 2nd Sonata, All^o ma non troppo. The score is written for piano on a grand staff with treble and bass clefs. It consists of six systems of music. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass clef has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system includes a forte (F) dynamic marking and a first finger (I) fingering. The second system includes a piano (Dol.) dynamic marking. The third system includes a forte (F) dynamic marking. The fourth system includes a forte (Fz.) dynamic marking. The fifth system includes a piano (Dol.) dynamic marking. The sixth system includes a piano (Dol.) dynamic marking. The score is filled with various musical notations including notes, rests, and fingerings.



Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of grand staves. The music is in G major and 3/4 time. It features various fingerings, articulations, and dynamic markings.

System 1: Treble and bass staves with various notes and fingerings (3, 6, 7, 6).

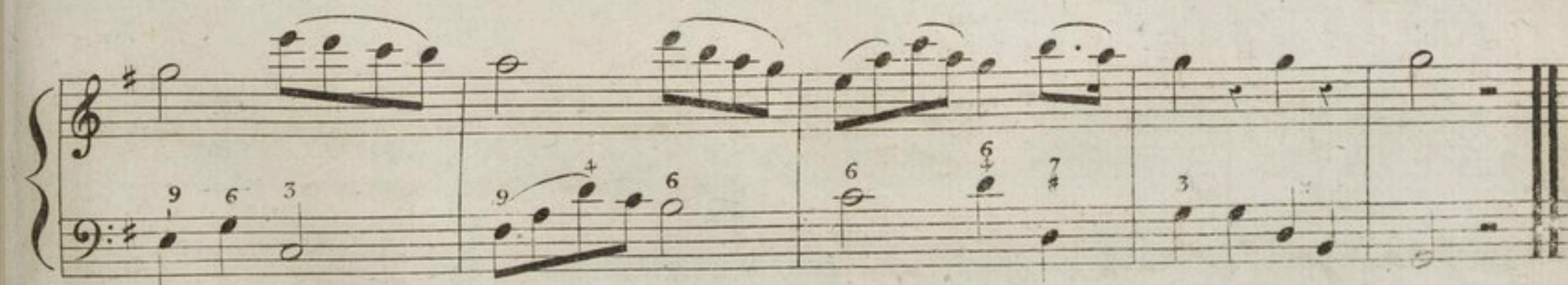
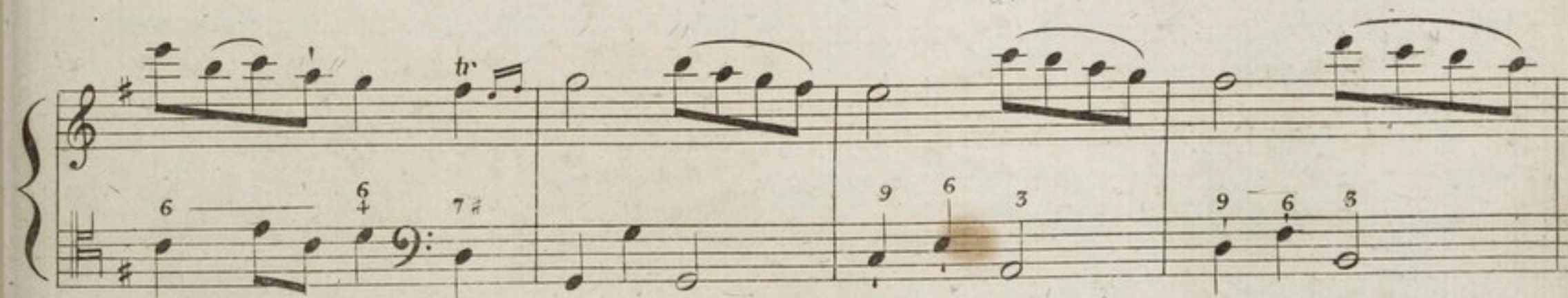
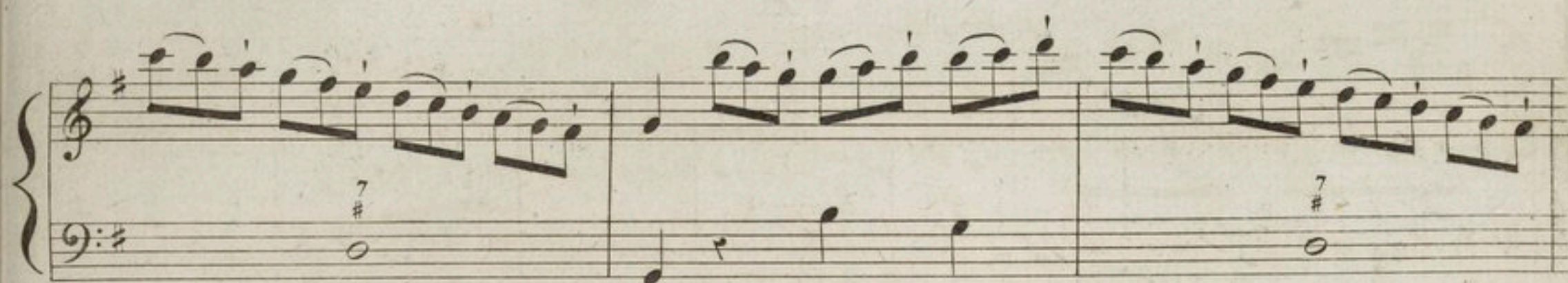
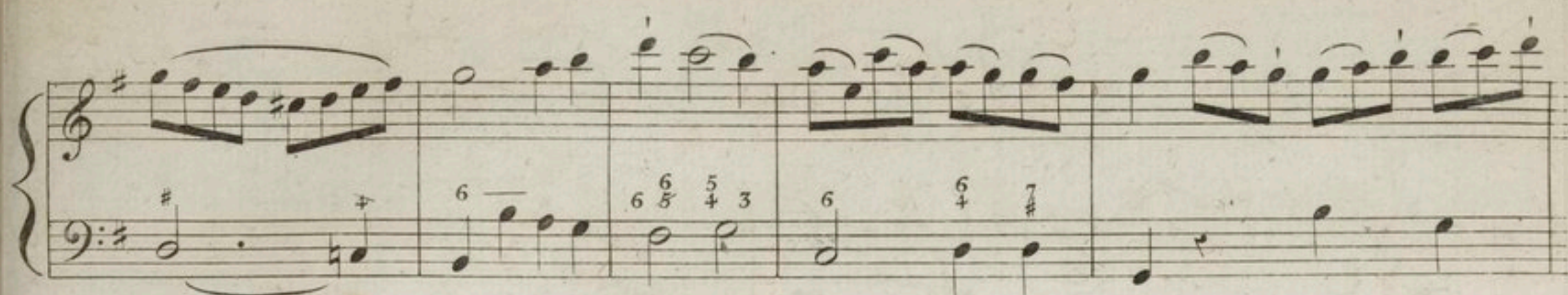
System 2: Treble and bass staves with various notes and fingerings (6, 3, 4, 5, 3, 6, 1, 3, 4, 6).

System 3: Treble and bass staves with various notes and fingerings (5, 3, 9, 8, 6, 6, 5, 5, 4, 3, 5, 8, 7, 6+, #, 3, #, 3, #).

System 4: Treble and bass staves with various notes and fingerings (6, 5, 4, #, 6, 5, 4, #, 6, 6, 3, 4).

System 5: Treble and bass staves with various notes and fingerings (6, 6, #, 5, 3, #, F, Tasto solo!, 9b, #).

System 6: Treble and bass staves with various notes and fingerings (F, p, Dol., 9b, #, 3, 6, #, 7, 6, 7, 6, 6, 6#).



ADAGIO.

Dol.

ADAGIO.

Dol.

P

RF.

pp

Cres.

f

RONDO
Allegretto.

Con Grazia.

The musical score is written for piano and consists of 30 measures. It is in G major (one sharp) and 6/8 time. The tempo is marked 'Allegretto' and the mood is 'Con Grazia'. The score is divided into systems, with a repeat sign at measure 15. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, notes, rests, and dynamic markings like 'Rf.' (Ritardando) and 'Dol.' (Dolce). The score is divided into systems, with a repeat sign at measure 15. The page number 137 is in the top right corner, and the opus number 1030 is at the bottom center.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a manuscript for a piano piece. The page contains six systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and ornaments. Dynamic markings like 'Dol.' (Dolce), 'Rf.' (Ritardando), 'p' (piano), and 'f' (forte) are present. The handwriting is in ink on aged paper, and the notation is in a style typical of 18th or 19th-century musical manuscripts. The piece appears to be in a key with one sharp (F#) and has a complex, flowing melody with many ornaments. The bass line often provides harmonic support with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

This page of musical notation is for a piano piece, spanning measures 139 to 145. It consists of seven systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical elements:

- Measure 139:** Treble staff has a half note G4, quarter note A4, and eighth note B4. Bass staff has a half note F#3, quarter note G3, and eighth note A3. Dynamics: *p* (piano) and *f* (forte).
- Measure 140:** Treble staff has a half note A4, quarter note B4, and eighth note C5. Bass staff has a half note G3, quarter note A3, and eighth note B3. Dynamics: *p* and *f*.
- Measure 141:** Treble staff has a half note B4, quarter note C5, and eighth note D5. Bass staff has a half note A3, quarter note B3, and eighth note C4. Dynamics: *p* and *f*.
- Measure 142:** Treble staff has a half note C5, quarter note D5, and eighth note E5. Bass staff has a half note B3, quarter note C4, and eighth note D4. Dynamics: *p* and *f*.
- Measure 143:** Treble staff has a half note D5, quarter note E5, and eighth note F#5. Bass staff has a half note C4, quarter note D4, and eighth note E4. Dynamics: *p* and *f*.
- Measure 144:** Treble staff has a half note E5, quarter note F#5, and eighth note G5. Bass staff has a half note D4, quarter note E4, and eighth note F4. Dynamics: *p* and *f*.
- Measure 145:** Treble staff has a half note F#5, quarter note G5, and eighth note A5. Bass staff has a half note E4, quarter note F4, and eighth note G4. Dynamics: *p* and *f*.

Other notable features include:

- Measure 140:** Treble staff has a half note G4, quarter note A4, and eighth note B4. Bass staff has a half note F#3, quarter note G3, and eighth note A3. Dynamics: *p* and *f*.
- Measure 141:** Treble staff has a half note A4, quarter note B4, and eighth note C5. Bass staff has a half note G3, quarter note A3, and eighth note B3. Dynamics: *p* and *f*.
- Measure 142:** Treble staff has a half note B4, quarter note C5, and eighth note D5. Bass staff has a half note A3, quarter note B3, and eighth note C4. Dynamics: *p* and *f*.
- Measure 143:** Treble staff has a half note C5, quarter note D5, and eighth note E5. Bass staff has a half note B3, quarter note C4, and eighth note D4. Dynamics: *p* and *f*.
- Measure 144:** Treble staff has a half note D5, quarter note E5, and eighth note F#5. Bass staff has a half note C4, quarter note D4, and eighth note E4. Dynamics: *p* and *f*.
- Measure 145:** Treble staff has a half note E5, quarter note F#5, and eighth note G5. Bass staff has a half note D4, quarter note E4, and eighth note F4. Dynamics: *p* and *f*.

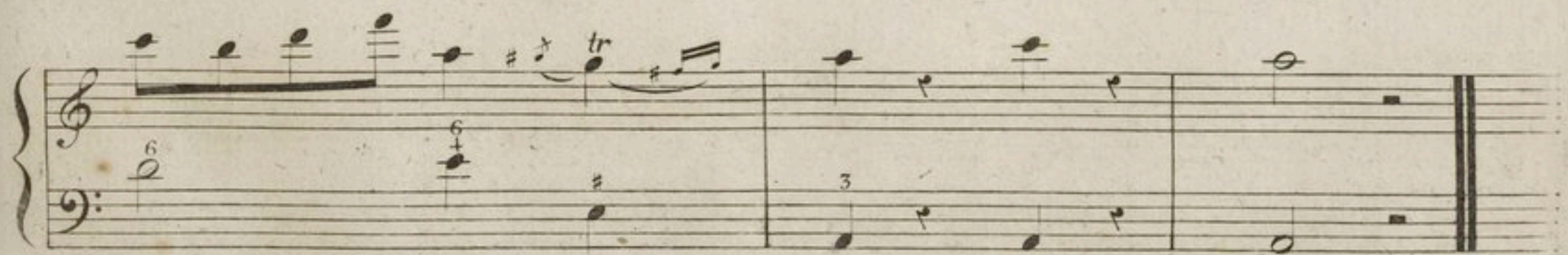
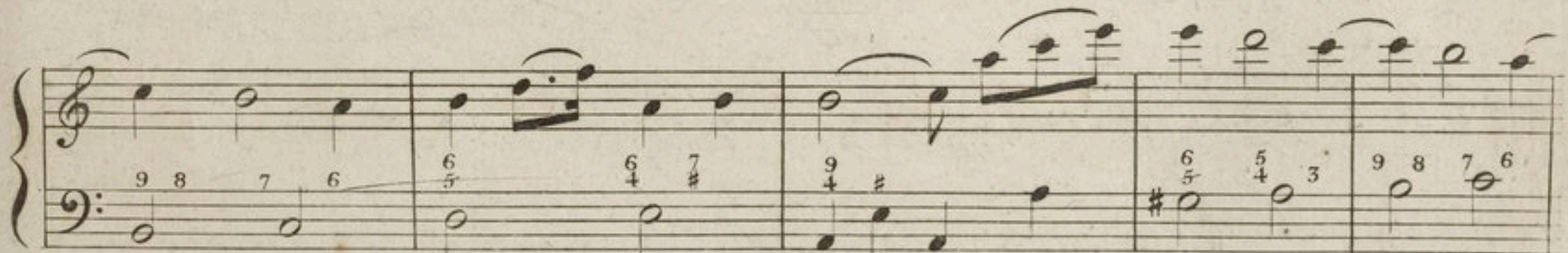
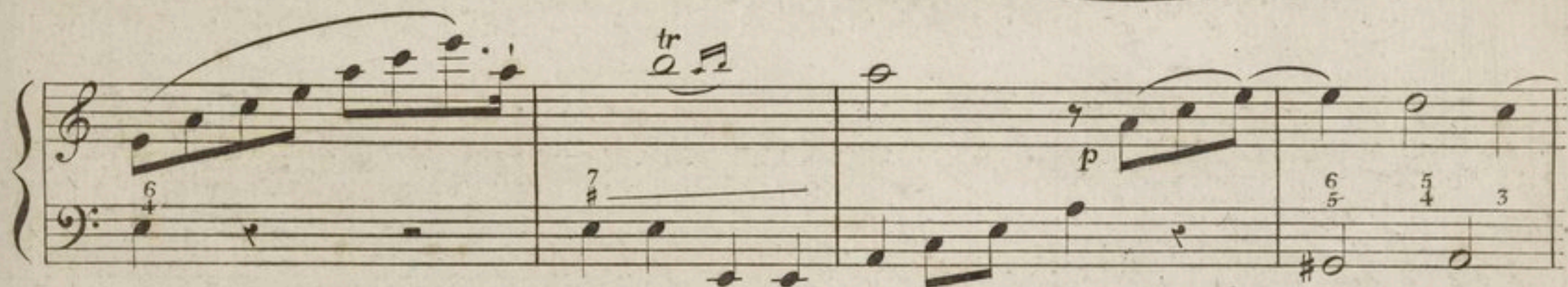
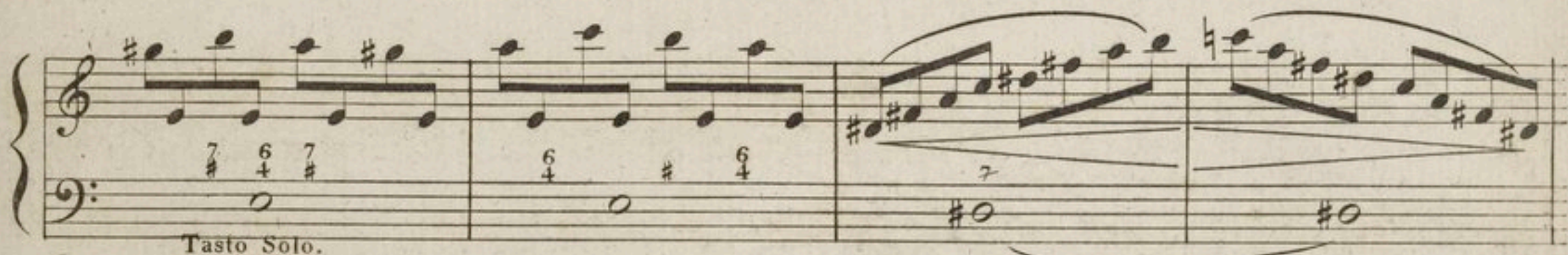
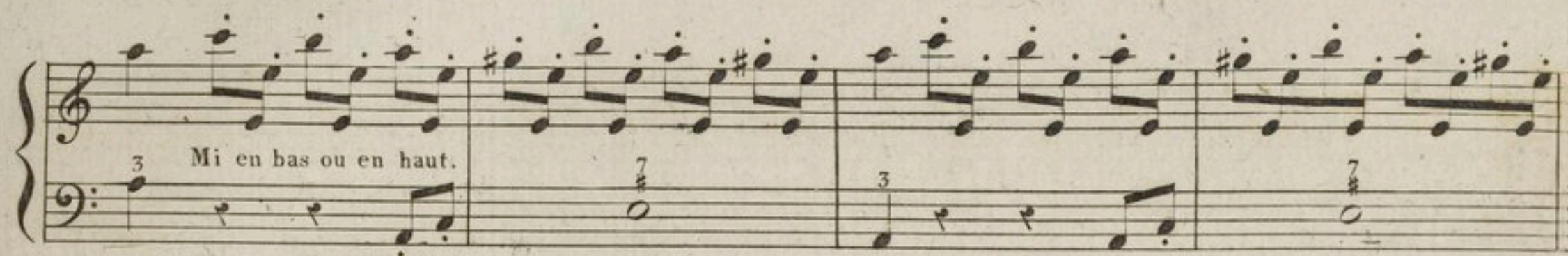
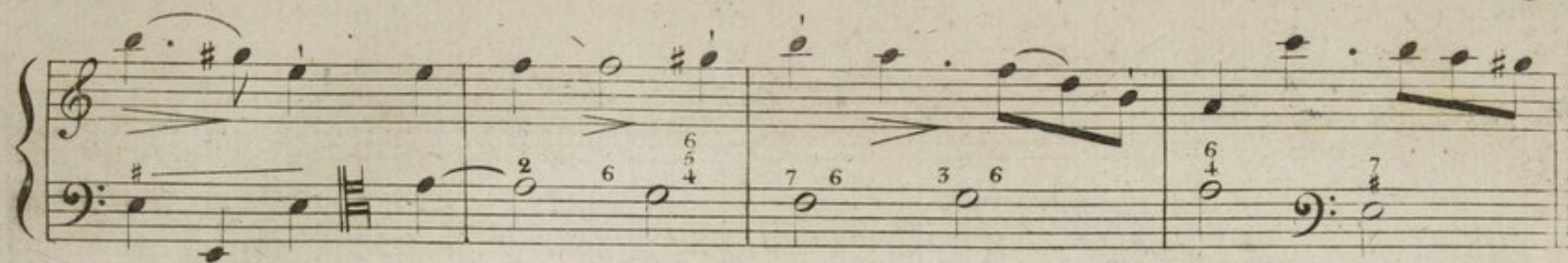
SONATA.

3^aAll^o. Affettuoso.

The musical score is written for piano (p) and features a variety of musical notations including treble and bass staves, clefs, time signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The score is divided into measures by vertical bar lines. The notation includes many accidentals (sharps and flats) and dynamic markings (f, rf). The score is written in a style typical of 18th or 19th-century manuscript notation.

Handwritten musical score for piano, consisting of seven systems of grand staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as "p" and "Dol.". Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for piano, consisting of seven systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and fingerings (e.g., 3, 6, 7, 8). The score is written in a single system with two staves per system. The key signature is one sharp (F#). The tempo or dynamics are indicated by 'F' (Forte) and 'Rf' (Ritardando). The score concludes with the number '1030' at the bottom center.



ROMANCE
Larghetto.

Dol.

Fin.

Minore.

D.C. al Maggiore.

D.C. al Maggiore.

D.C. al Maggiore.

D.C. al Maggiore.

POCO PRESTO.

p Scherzo.

Fz.

This musical score page contains seven systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The piece is in 2/4 time and D major. The first system is marked 'POCO PRESTO.' and 'p Scherzo.' and contains measures 1030-1035. The subsequent systems contain measures 1036-1039. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'Fz.' (forzando) and 'p' (piano). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a final measure (1039) featuring a whole note chord in the bass and a half note in the treble.

This page contains six systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with various musical notations including notes, rests, and fingerings. The notation is written in a style typical of 19th-century piano music.

The first system includes the markings "Dol." and "Cres." above the staves. The second system includes the marking "I" above the bass staff. The third system includes the marking "p" below the bass staff. The fourth system includes the marking "F" above the bass staff. The fifth system includes the marking "p" below the bass staff. The sixth system includes the marking "F" above the bass staff.

Handwritten musical score for piano, page 147. The score consists of seven systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with the instruction "p Tasto solo."

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *Fz.* (forzando). Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 6. The score is written on aged, slightly stained paper.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various notes (quarter, eighth, sixteenth), rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The score is written in a single system with two staves per system, connected by a brace. The key signature is one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line.

System 1: Treble clef has a trill on F#4. Bass clef has a 7# fingering.

System 2: Treble clef has a 6 fingering. Bass clef has a 6 fingering.

System 3: Treble clef has a 6 fingering. Bass clef has a 6 fingering.

System 4: Treble clef has a 6 fingering. Bass clef has a 6 fingering. Dynamic marking *p* is present.

System 5: Treble clef has a 6 fingering. Bass clef has a 6 fingering. Dynamic marking *p* is present.

System 6: Treble clef has a 6 fingering. Bass clef has a 6 fingering. Dynamic marking *p* is present.

SONATA.

Fieramente.

4^a

F

Fz.

Fz.

Fz.

Fz.

Dol.

Handwritten musical score for piano, page 151. The score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is D major (two sharps). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second system continues the melody with more complex rhythmic patterns. The third system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The fourth system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The fifth system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The sixth system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The score is written in a clear, legible hand.

Handwritten musical score for piano, page 152. The score consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#). The music features complex fingerings, including triplets, sixths, and sevenths, and various articulations like slurs and accents. The notation is in a historical style with some handwritten corrections and markings.

Tasto solo.

Handwritten musical score for piano, page 153. The score consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#). The music features complex fingerings, including triplets, sixteenth-note runs, and various ornaments like trills and mordents. The notation includes many slurs, ties, and dynamic markings such as "Fz." (forzando). The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh system.

CANTABILE.

This musical score is for a piece marked 'CANTABILE'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system contains measures 1029 and 1030. Measure 1029 begins with a 'Dol.' (Dolce) marking. The second system contains measures 1031 and 1032. Measure 1031 includes a 'Rf.' (Ritardando) marking. Measure 1032 ends with a 'Dol.' marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings (e.g., 3, 6, 7, 9). There are also some handwritten annotations and a diamond-shaped symbol in the first system.

First system of musical notation, measures 1-5. The key signature is one sharp (F#). The first staff is in treble clef, and the second is in bass clef. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill (tr) in measure 5. The second staff contains a bass line with fingerings (4, 7, 6, 6, 6, 3, 5, 4, 3, 5, 6, 5, 4, 3) and dynamic markings 'Rf.' in measures 1 and 3.

Second system of musical notation, measures 6-10. The first staff continues the melodic line with slurs and a trill in measure 10. The second staff contains a bass line with fingerings (4, 6, 6, 6, 9, 5, 4, 3) and a double bar line at the end of measure 10.

RONDO

Moderato.

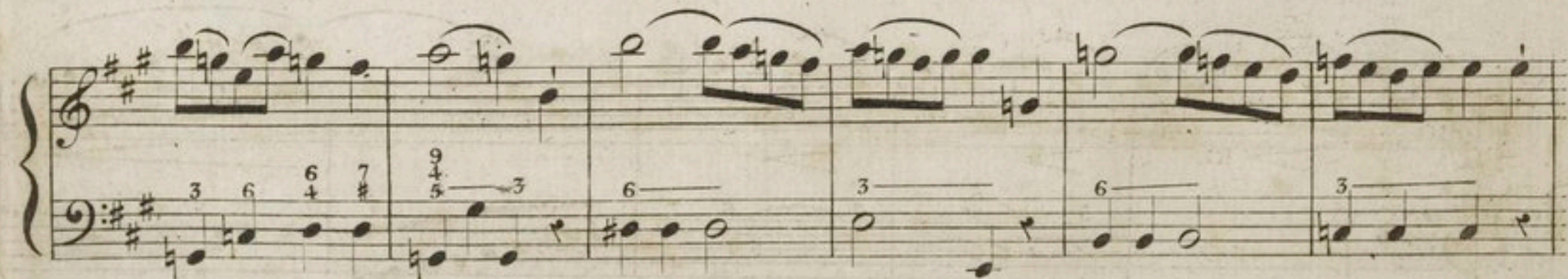
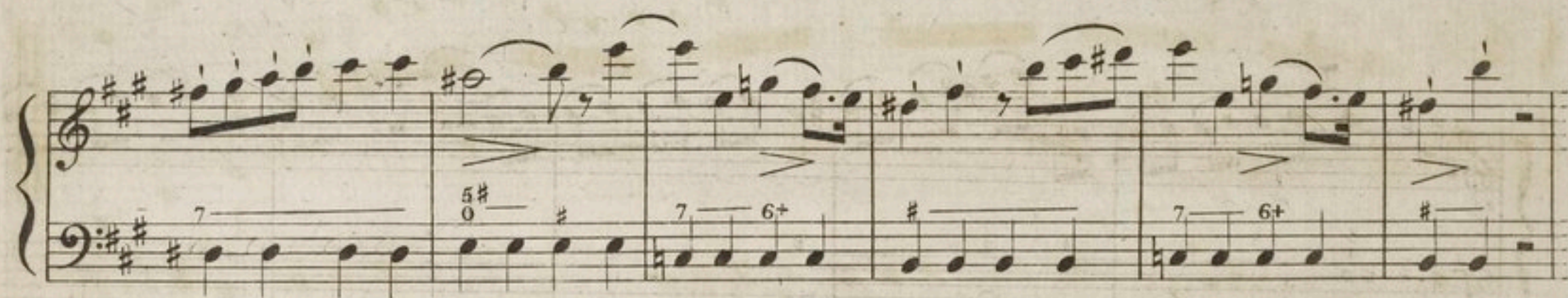
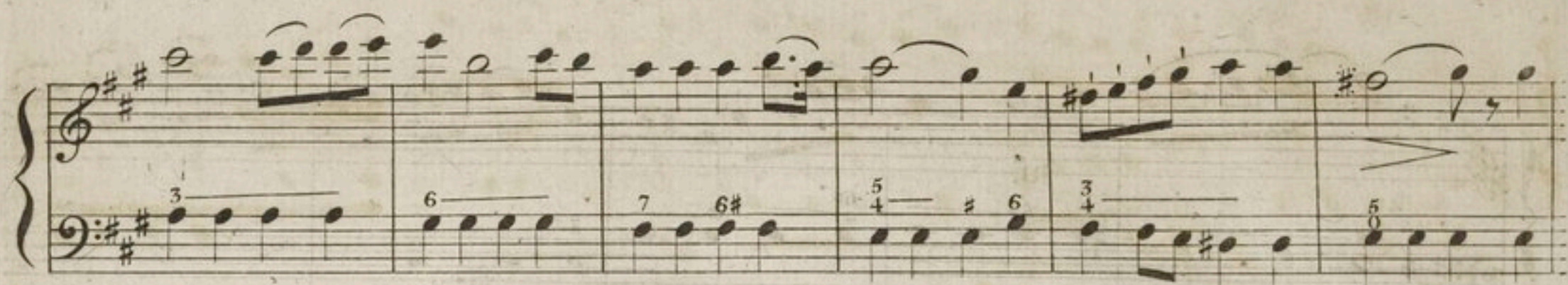
Third system of musical notation, measures 11-15. The key signature changes to two sharps (F# and C#). The first staff contains a melodic line with slurs and trills. The second staff contains a bass line with fingerings (3, 3, 4, 6, 6, 3, 3, 4, 6, 3, 4) and dynamic markings 'Dol.' in measure 11, 'Rf.' in measure 13, and 'Rf.' in measure 15.

Fourth system of musical notation, measures 16-20. The first staff contains a melodic line with slurs and a trill in measure 20. The second staff contains a bass line with fingerings (3, 6, 3, 6, 6, 6, 4, 7, 6, 4, 7) and dynamic markings '>' in measures 16, 17, 18, and 19.

Fifth system of musical notation, measures 21-25. The first staff contains a melodic line with slurs and a trill in measure 25. The second staff contains a bass line with fingerings (3, 6, 6, 6, 6, 3, 6, 6, 4, 7) and a dynamic marking 'p' in measure 25.

Sixth system of musical notation, measures 26-30. The first staff contains a melodic line with slurs and trills. The second staff contains a bass line with fingerings (6, 3, 4, 3, 6, 4, 6, 6, 3) and a dynamic marking '>' in measure 26.

Seventh system of musical notation, measures 31-35. The first staff contains a melodic line with slurs and trills. The second staff contains a bass line with fingerings (6, 3, 6, 7, 3, 3, 6, 7, 3) and a dynamic marking 'f' in measure 31. The system ends with a double bar line and the word 'Fin.' in measure 35.



First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The right hand plays a series of eighth notes with slurs. The left hand has a bass clef and includes a '6' and a '3' indicating fingerings. A dynamic marking 'Rf.' is present above the first measure of the left hand.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand continues with eighth notes and slurs. The left hand has a bass clef and includes a '3' and a '7' indicating fingerings.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand continues with eighth notes and slurs. The left hand has a bass clef and includes a '2' and a '3' indicating fingerings. A dynamic marking 'p' is present below the first measure of the left hand.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand continues with eighth notes and slurs. The left hand has a bass clef and includes a '6' and a '3' indicating fingerings. A dynamic marking 'p' is present below the first measure of the left hand. A trill 'tr' is marked above the first measure of the right hand. A dynamic marking 'Fz.' is present below the last measure of the left hand.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand continues with eighth notes and slurs. The left hand has a bass clef and includes a '3' and a '4' indicating fingerings. A dynamic marking 'Fz.' is present below the last measure of the left hand.

Sixth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand continues with eighth notes and slurs. The left hand has a bass clef and includes a '3' and a '6' indicating fingerings. A dynamic marking 'Rf.' is present above the first measure of the right hand. A dynamic marking 'D. C.' is present below the last measure of the left hand.

This page contains seven systems of musical notation for piano, written in a historical style. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#).

The systems are as follows:

- System 1: Treble and bass staves. Bass staff has a forte (*f*) marking. Treble staff has a *Dol.* (Dolce) marking. Both staves have a *Fz.* (Forte) marking.
- System 2: Treble and bass staves. Bass staff has a *Fz.* marking. Treble staff has a *f* marking.
- System 3: Treble and bass staves. Bass staff has a *p* (piano) marking. Treble staff has a *Rf* (Ritardando) marking.
- System 4: Treble and bass staves. Bass staff has a *Rf* marking. Treble staff has a *Rf* marking.
- System 5: Treble and bass staves. Bass staff has a *Rf* marking. Treble staff has a *Rf* marking.
- System 6: Treble and bass staves. Bass staff has a *Fz.* marking. Treble staff has a *Fz.* marking.
- System 7: Treble and bass staves. Bass staff has a *Fz.* marking. Treble staff has a *Fz.* marking.

The page concludes with a double bar line and the marking *D.C.* (Da Capo).



SONATA.

All^o non troppo.

159

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a series of eighth notes with a crescendo hairpin. Bass staff has a series of eighth notes with a crescendo hairpin. Dynamics: *Poco f*, *p*, *Rf*. Fingering: 6, 6, 6, 3.

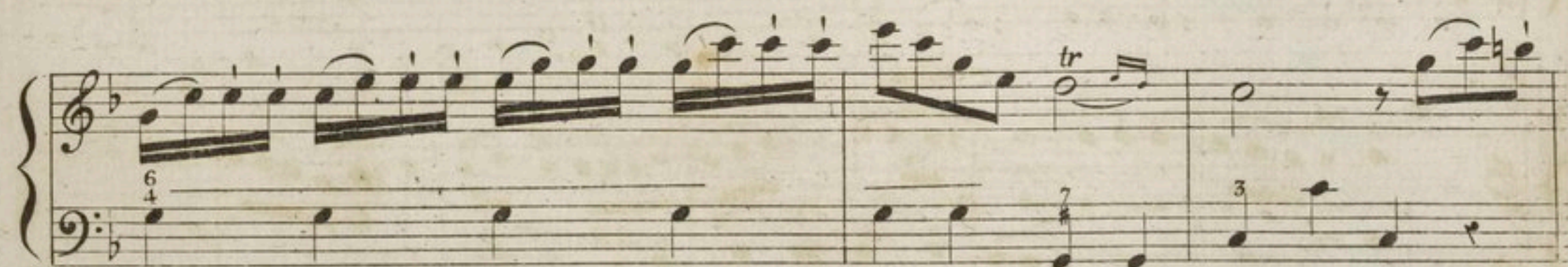
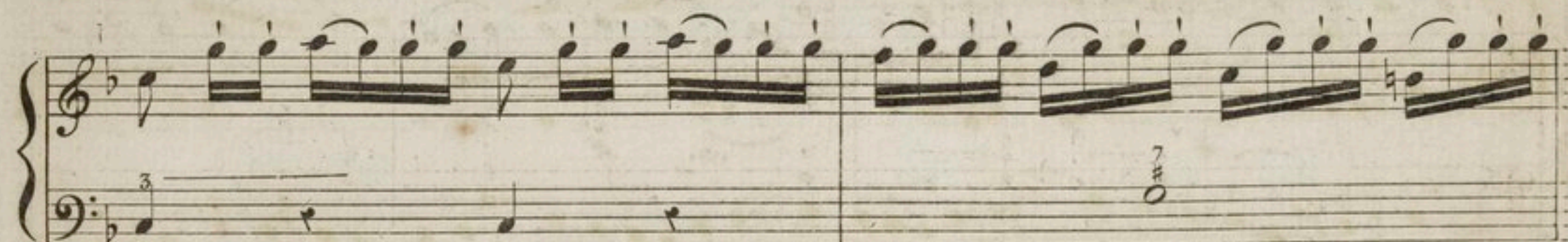
Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a series of eighth notes with a crescendo hairpin. Bass staff has a series of eighth notes with a crescendo hairpin. Dynamics: *Poco f*. Fingering: 6, 6, 6, 7, 9, 8.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a series of eighth notes with a crescendo hairpin. Bass staff has a series of eighth notes with a crescendo hairpin. Dynamics: *f*, *p*. Fingering: 7, 6#, 6, 6.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a series of eighth notes with a crescendo hairpin. Bass staff has a series of eighth notes with a crescendo hairpin. Dynamics: *f*, *ff*, *p*. Fingering: 7, 6#, 6, 6.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a series of eighth notes with a crescendo hairpin. Bass staff has a series of eighth notes with a crescendo hairpin. Dynamics: *Poco f*. Fingering: 6, 6, 6, 3.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a series of eighth notes with a crescendo hairpin. Bass staff has a series of eighth notes with a crescendo hairpin. Dynamics: *f*, *ff*. Fingering: 3, 8, 3, 6, 6, 6, 4.



Handwritten musical score for piano, consisting of seven systems of grand staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and dynamic markings (f, p, Poco f). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score is written on aged, slightly stained paper.

Handwritten musical score for piano, page 163. The score consists of seven systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation is complex, featuring numerous triplets, trills, and dynamic markings such as *Rf* (Ritardando) and *p* (piano). The key signature is B-flat major. The score is written in a cursive, handwritten style. The first system includes a *Rf* marking and a triplet of eighth notes. The second system includes a *p* marking and a trill. The third system includes a trill and a triplet. The fourth system includes a triplet and a trill. The fifth system includes a triplet and a trill. The sixth system includes a trill and a triplet. The seventh system includes a *Rf* marking and a triplet. The score ends with a double bar line.

SICILIANA

Andante.

The musical score is written for piano and organ. The piano part is in the right hand, and the organ part is in the left hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The tempo is marked 'Andante.' The score consists of six systems of music. The first system begins with a piano introduction marked 'I' in the organ part. The second system features a repeat sign and a 'Fz.' (forzando) marking in the piano part. The third system includes a 'Minore.' (minor) marking and a 'F' (forte) marking in the piano part. The fourth system continues the melodic development. The fifth system features a repeat sign and a 'Fz.' marking. The sixth system concludes with a double bar line and a 'D.C.' (Da Capo) marking. The organ part provides a steady accompaniment with various chords and single notes, often marked with fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9).

POLACA
Allegretto.

The musical score is written for piano and features a lively melody in the treble and a steady accompaniment in the bass. The piece is in B-flat major and 3/4 time. The first system includes a piano (p) dynamic. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a forte piano (fp) dynamic and includes figured bass notation (6/5, 6/4, 7) in the bass staff. The fourth system includes a 'Dol' (dolce) marking in the bass staff. The fifth system continues the piece. The sixth system includes a forte (fz) dynamic and figured bass notation (13b). The seventh system concludes with a 'Fin' marking.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a piano score, consisting of six systems of grand staves (treble and bass clef). The notation is in a historical style, possibly from the 18th or 19th century. The key signature is one flat (B-flat). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Dynamic markings such as 'fp' (fortissimo piano), 'Cres.' (crescendo), 'F' (forte), and 'Dol.' (dolce) are present. There are also numerical figures (6, 3, 2, 7) and symbols like 'x' and 'b' that might indicate fingerings or specific musical instructions. The paper is aged and shows some staining, particularly in the lower right area.

Handwritten musical score for piano, consisting of eight systems of grand staves. The music is in B-flat major and 3/4 time. It features intricate piano textures with many triplets, sixteenth-note runs, and dynamic markings like 'F' (forte) and 'x' (accents). The piece concludes with a double bar line and the instruction 'D.C. Jusques au mot fin.'

6.
SONATA.All^o con gusto.

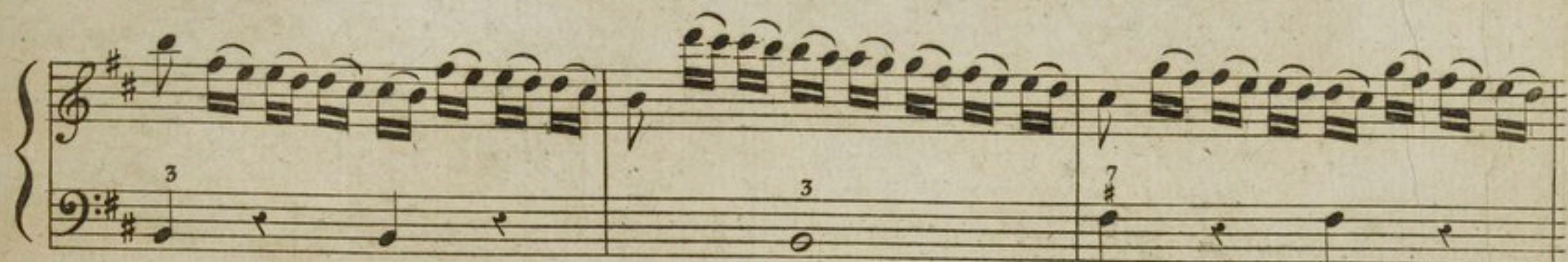
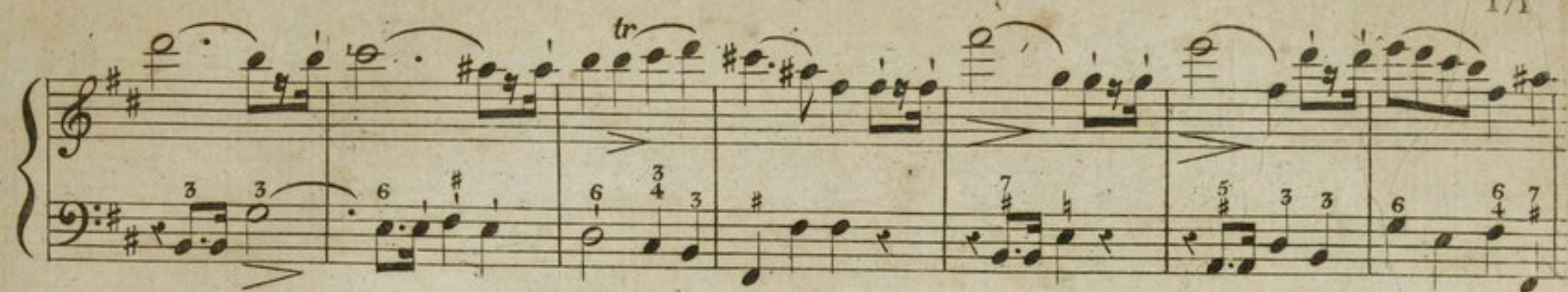
Handwritten musical score for a 6th Sonata, All^o con gusto. The score is written for piano (p) and includes various musical notations such as treble and bass staves, notes, rests, and dynamic markings.

Key markings and features include:

- Dynamic markings:** *f* assai, *Fz.*, *Cres*, *poco*, *a poco.*, *F*, *p*, *Dol.*
- Ornamentation:** *tr* (trill) markings above several notes.
- Figured Bass:** Numbers (e.g., 3, 6, 7, 4, 6, 3, 7, 6, 4, 3, 6, 7, 4, 3, 6, 7) indicating figured bass or fingering.
- Rehearsal Marks:** Roman numerals *I* and *I* are present.
- Tempo/Style:** *All^o con gusto.*

Handwritten musical score for piano, page 169. The score consists of seven systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#). The music features complex fingerings, trills, and various ornaments. The first system includes a 9/4 time signature. The second system has a trill (tr) in the treble. The third system has a 3/4 time signature. The fourth system has a 3/4 time signature. The fifth system has a trill (tr) in the treble. The sixth system has a 3/4 time signature and a 'Fz.' (Forte) marking. The seventh system has a 3/4 time signature and a 'p' (piano) marking. The score ends with a double bar line and repeat dots.

This is a handwritten musical score for a piano piece, likely from the 18th or 19th century. The music is written in D major, indicated by two sharps (F# and C#) in the key signature. The score is organized into six systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The notation is highly detailed, featuring numerous arpeggiated figures, trills (marked with 'tr'), and various fingerings (e.g., 3, 6, 7, 9+). The paper is aged and shows some staining, particularly in the lower right area. The handwriting is elegant and characteristic of the period. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.



THEMA
Con Variazioni.

Andante.

The musical score is written for piano and consists of seven systems. The first system is the 'THEMA' in D major (two sharps) and 2/4 time, marked 'Andante.'. It features a flowing melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The subsequent six systems are variations. The first variation, marked 'I. VAR.', introduces a more rhythmic and harmonic texture. The variations continue with different melodic and harmonic treatments of the original theme, including the use of triplets and sixteenth notes. The piece concludes with a final cadence in the seventh system.

2^e
VAR.

3^e
VAR.

4^e.
VAR.

Solo.

ALLEGRO.

Handwritten musical score for piano, page 175. The score consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#). The music features complex melodic lines with many slurs and ornaments, and a bass line with various fingerings and rests. The notation is in a historical style, possibly from the 18th or 19th century.



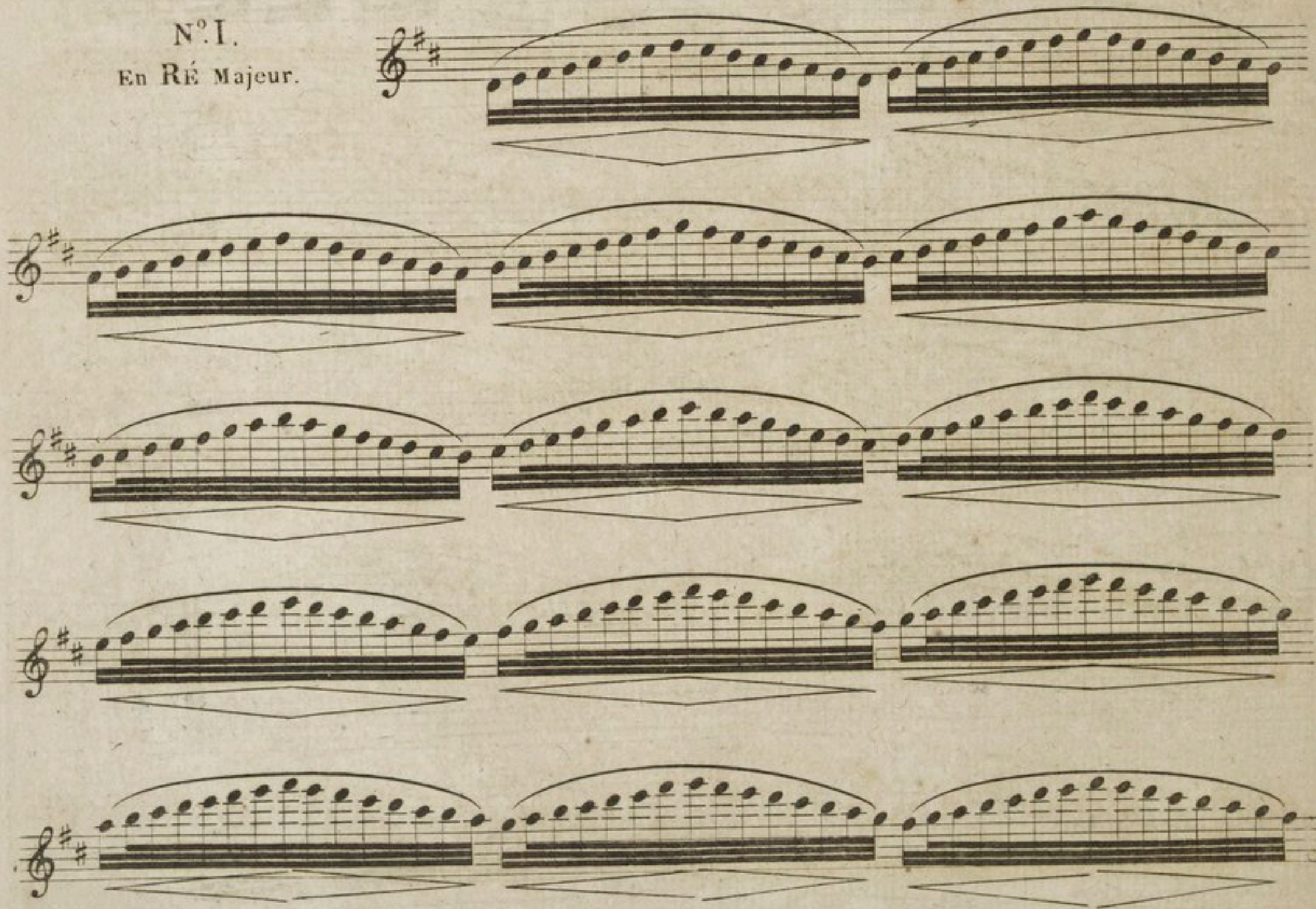
ARTICLE 3.

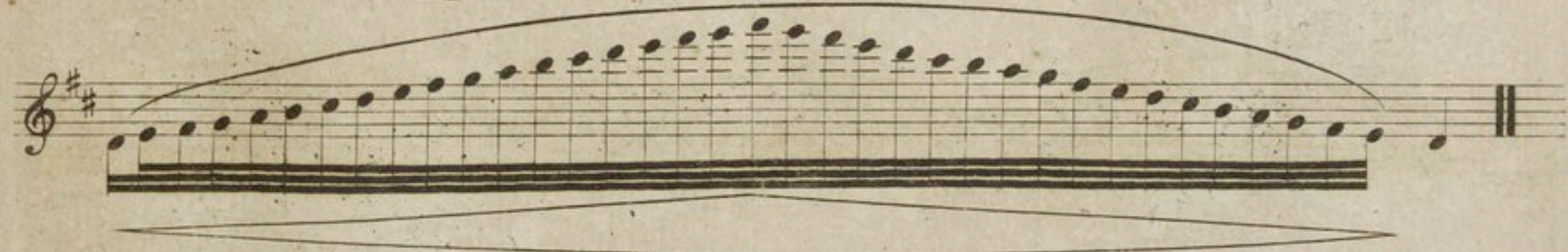
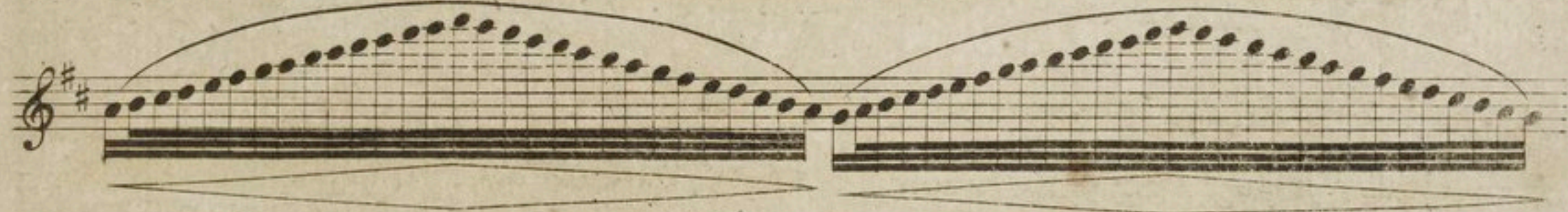
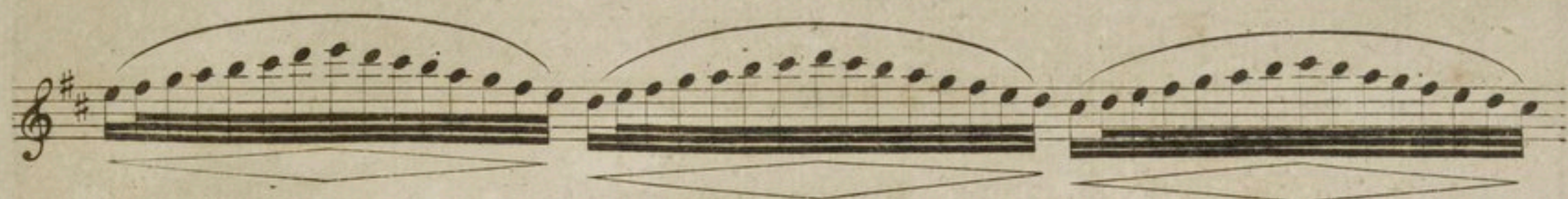
Exercices

propres pour obtenir beaucoup d'égalité dans les doigts,
et de l'assurance dans l'embouchure.

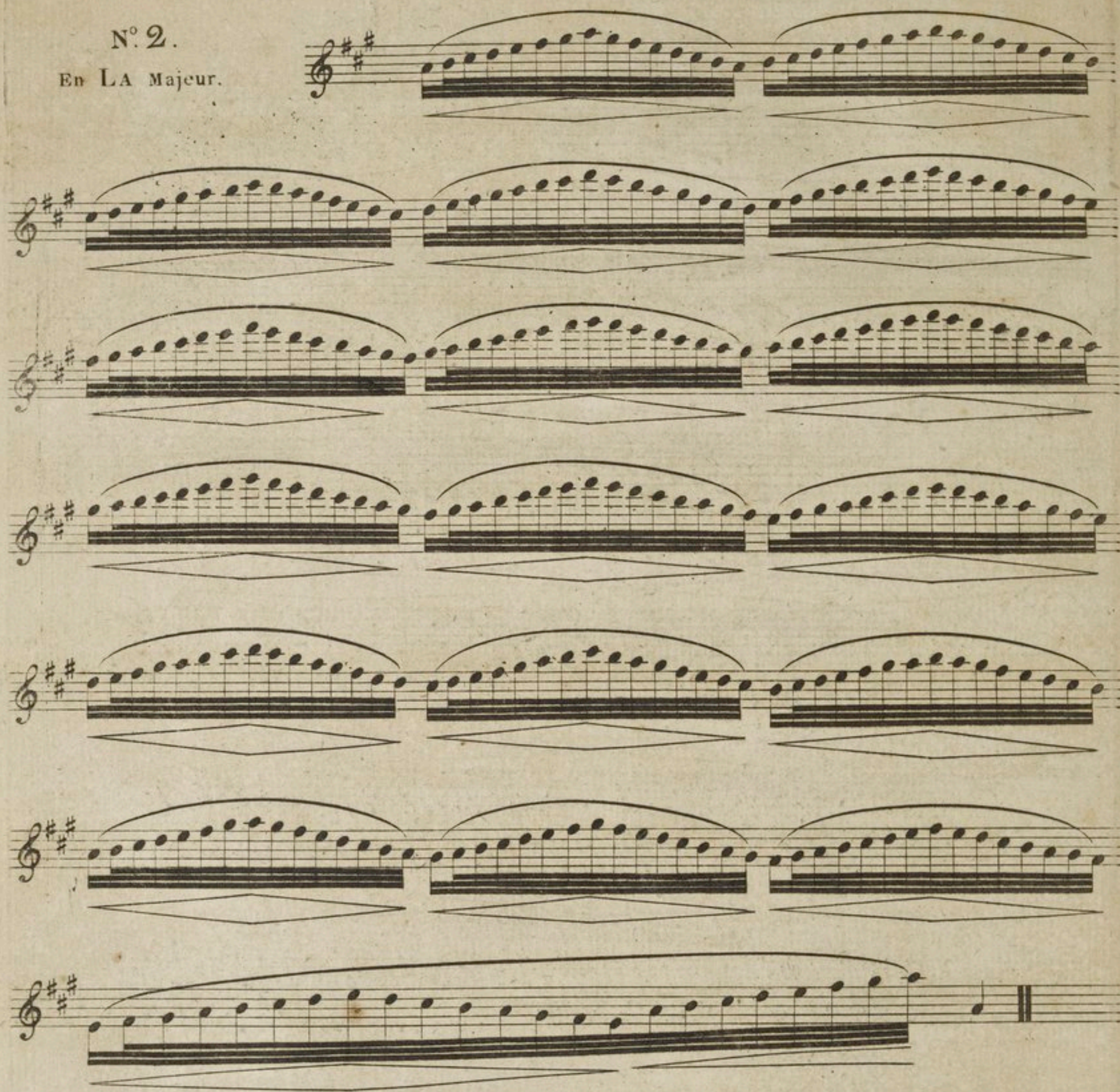
On commencera d'abord modérément; on recommencera ensuite en pressant le mouvement aussi vite qu'on le pourra; mais en ayant soin d'observer très scrupuleusement de tirer le son net, et de passer toutes les notes avec la plus grande égalité.

N^o. I.
En RÉ Majeur.

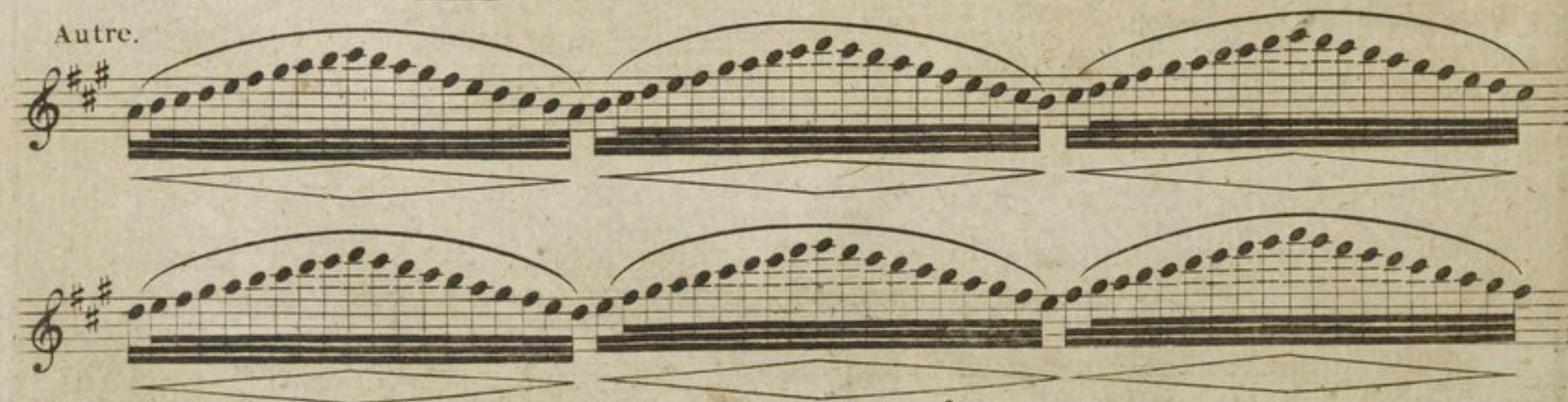


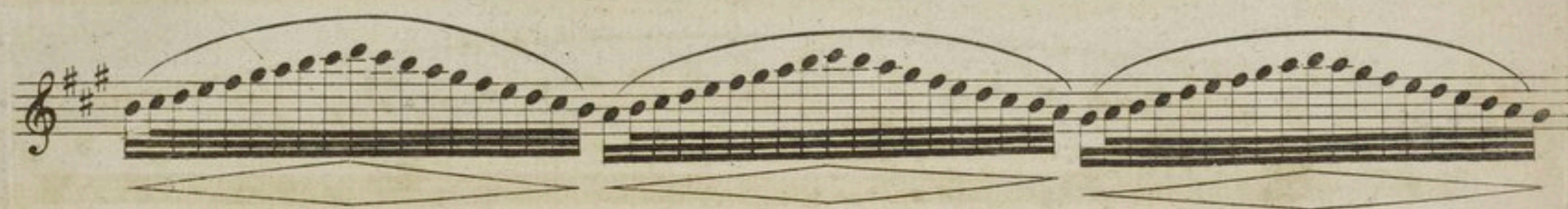
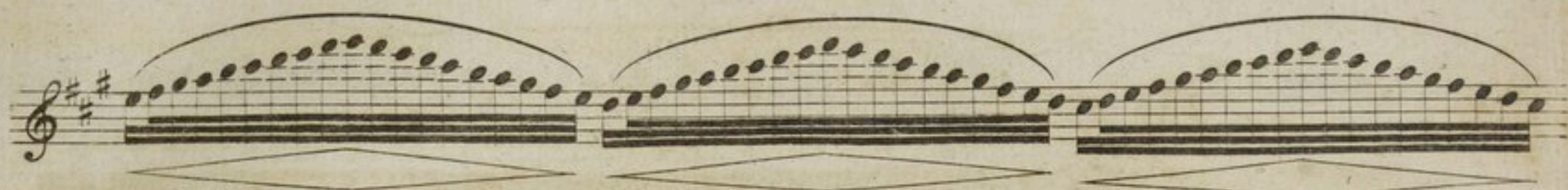


N^o 2.
En LA Majeur.

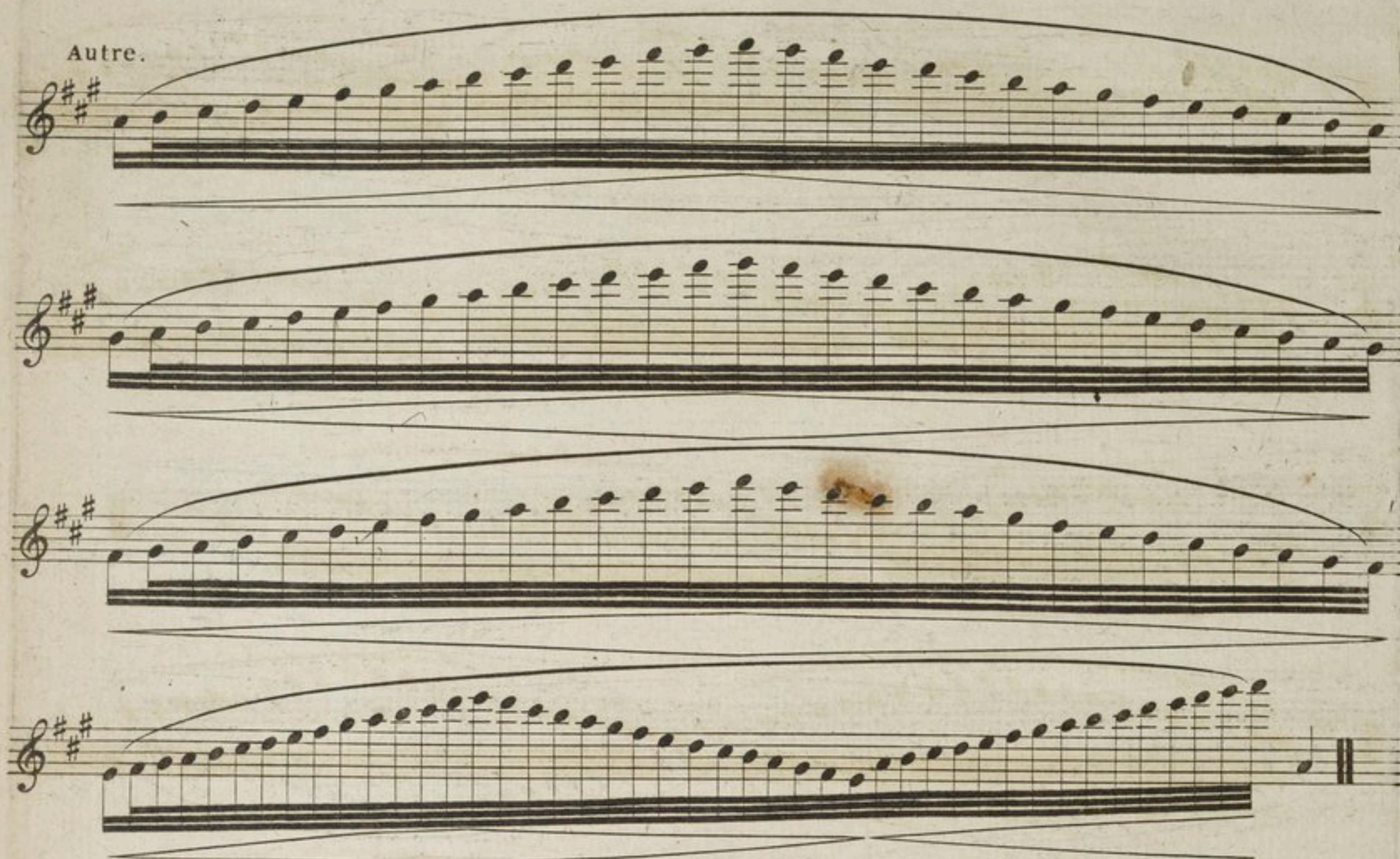


Autre.



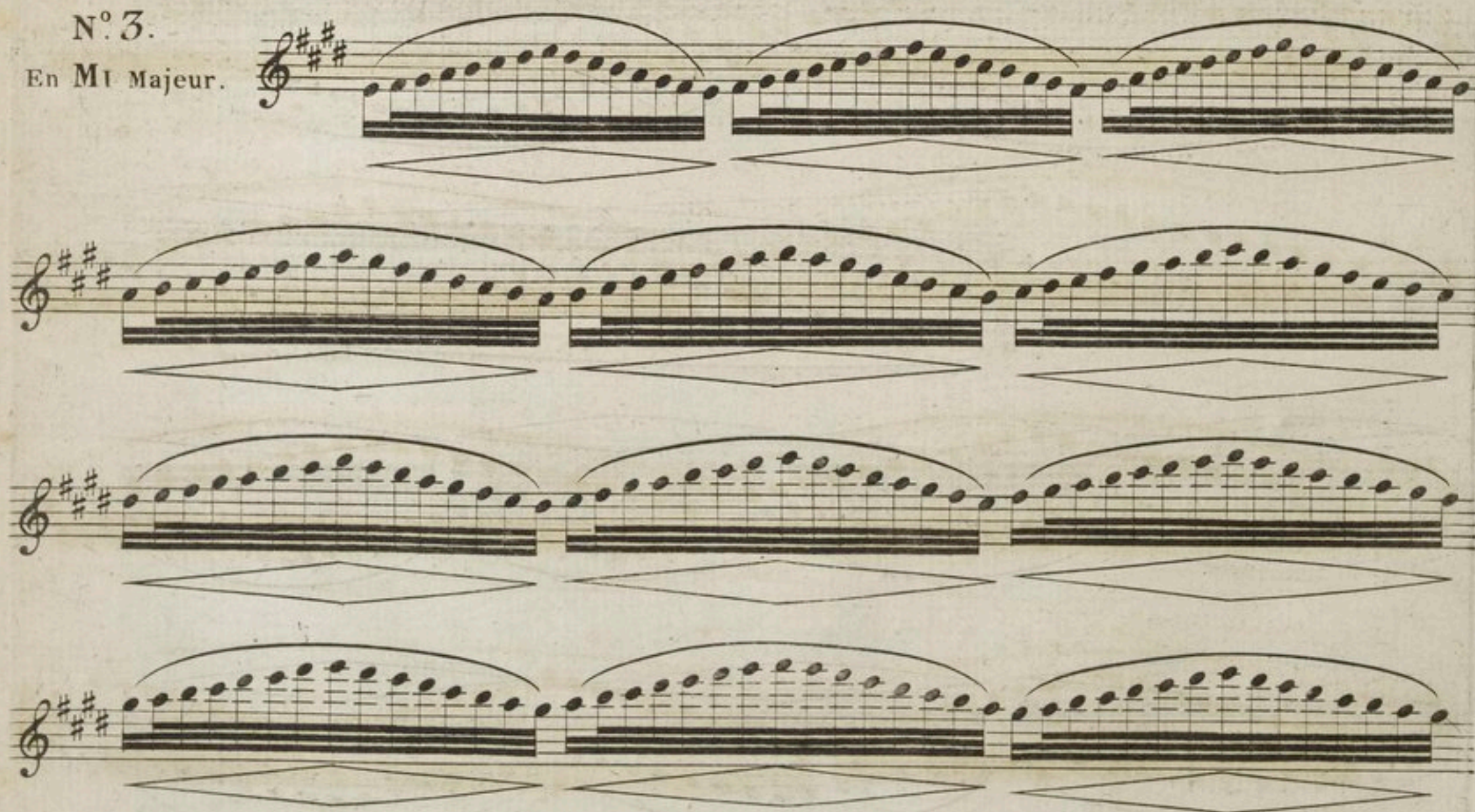


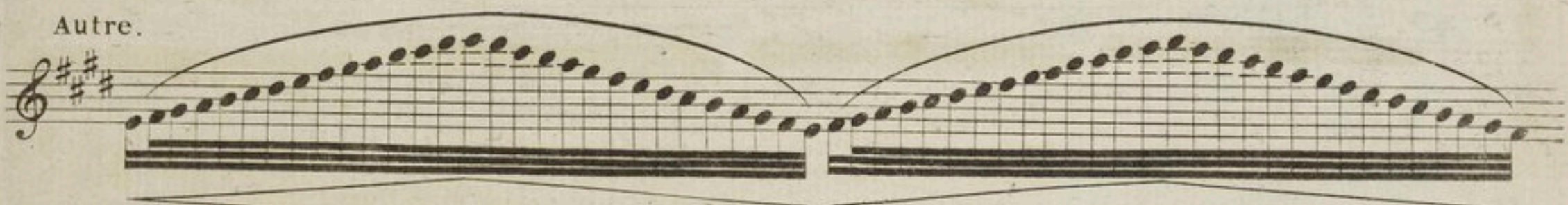
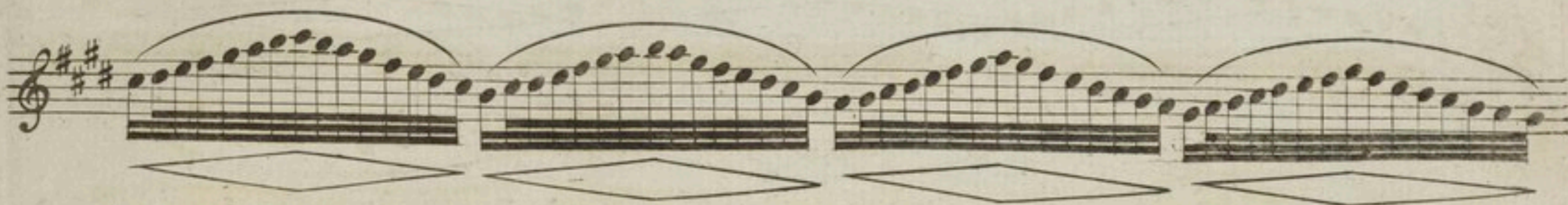
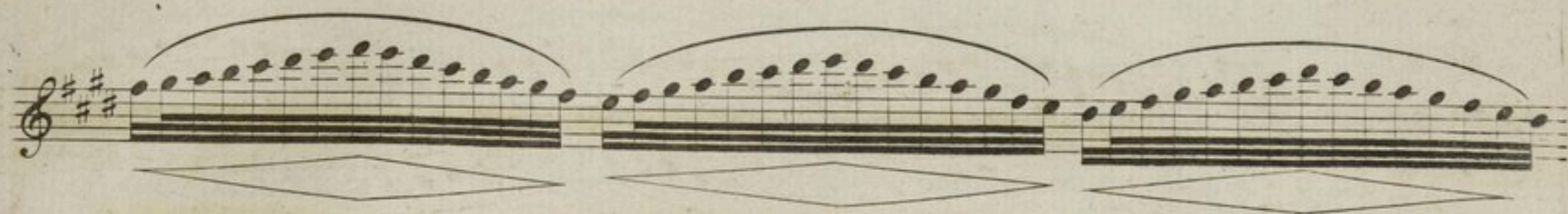
Autre.



N° 3.

En MI Majeur.



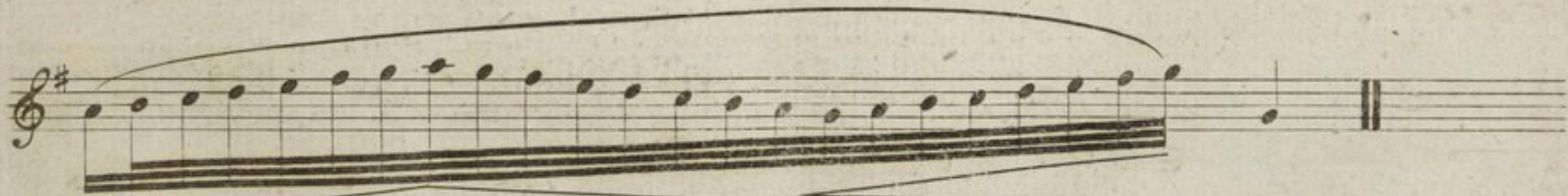
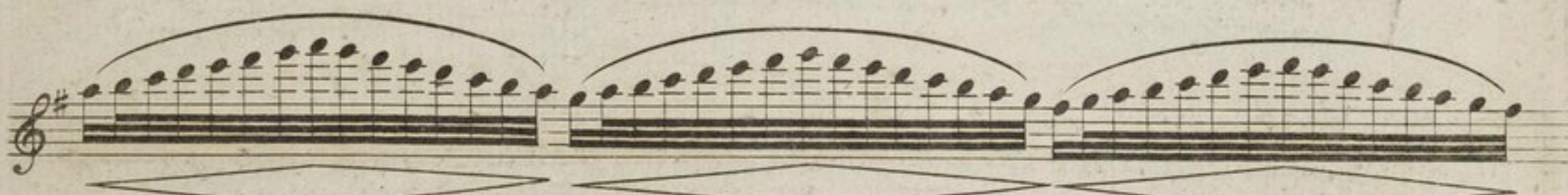
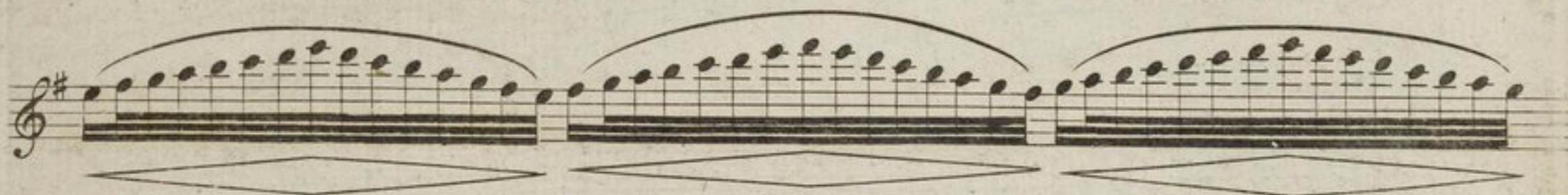


N^o. 4.
En SI Majeur.

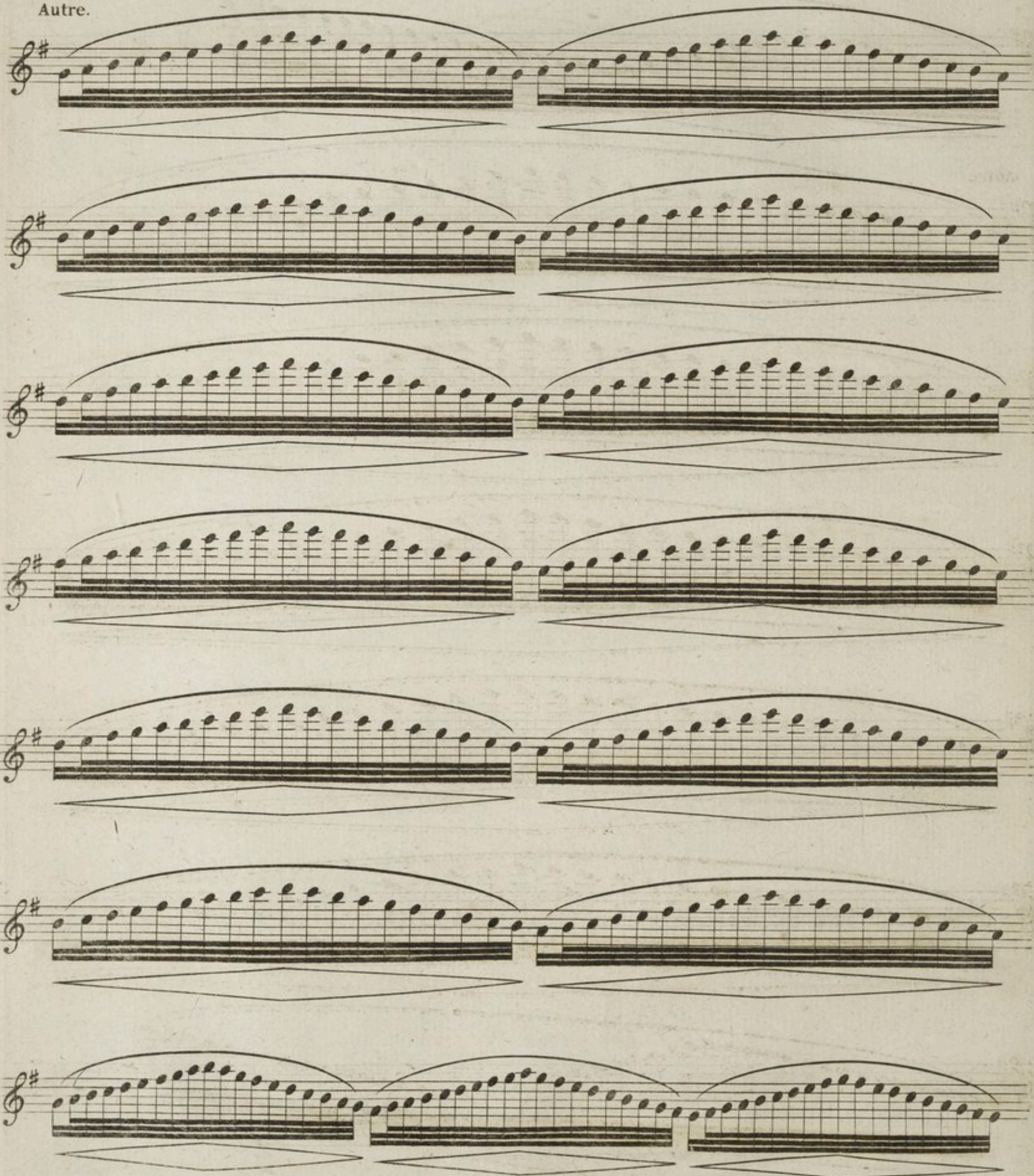
This musical exercise consists of eight staves of music, each beginning with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The exercise is divided into two sections: the first section, labeled 'N° 4. En SI Majeur.', and the second section, labeled 'Autre.'.

The first section contains four staves of music. Each staff features a series of slurred eighth-note patterns. The first staff has three measures, the second has three measures, the third has four measures, and the fourth has two measures followed by a double bar line. The second section, labeled 'Autre.', contains four staves of music. Each staff features a series of slurred eighth-note patterns. The first staff has two measures, the second has two measures, the third has two measures, and the fourth has one measure followed by a double bar line.

N° 5.
En SOL Majeur.

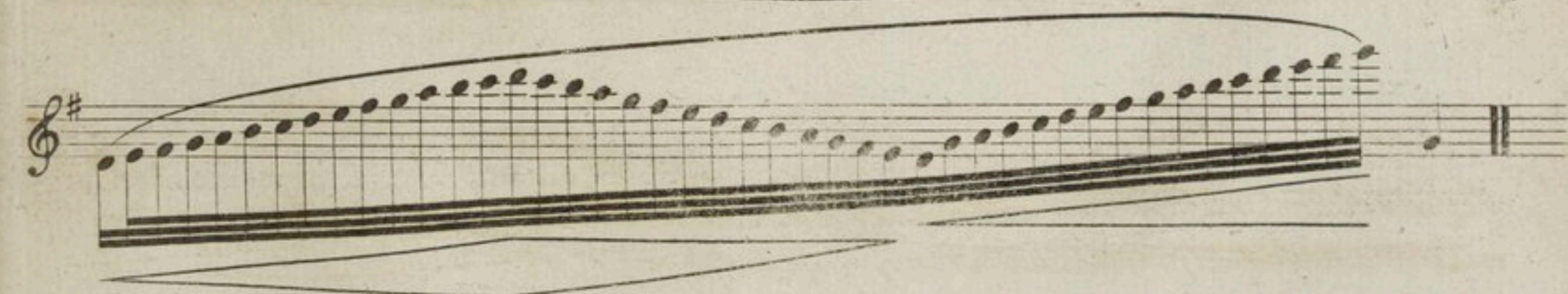
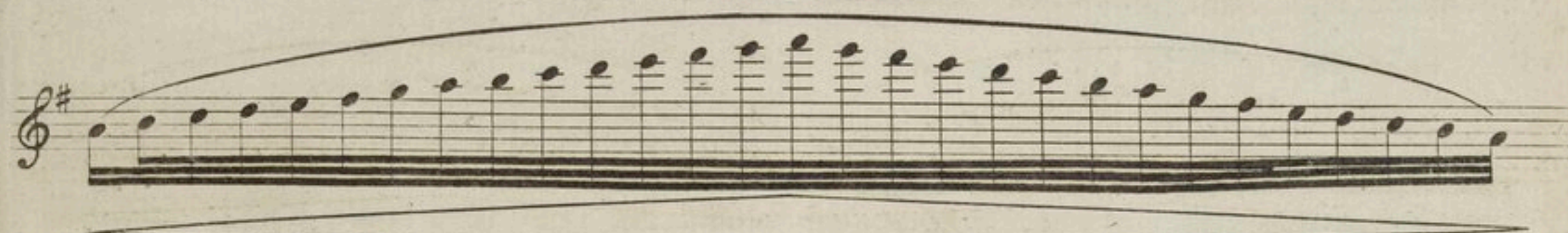


Autre.





Autre.

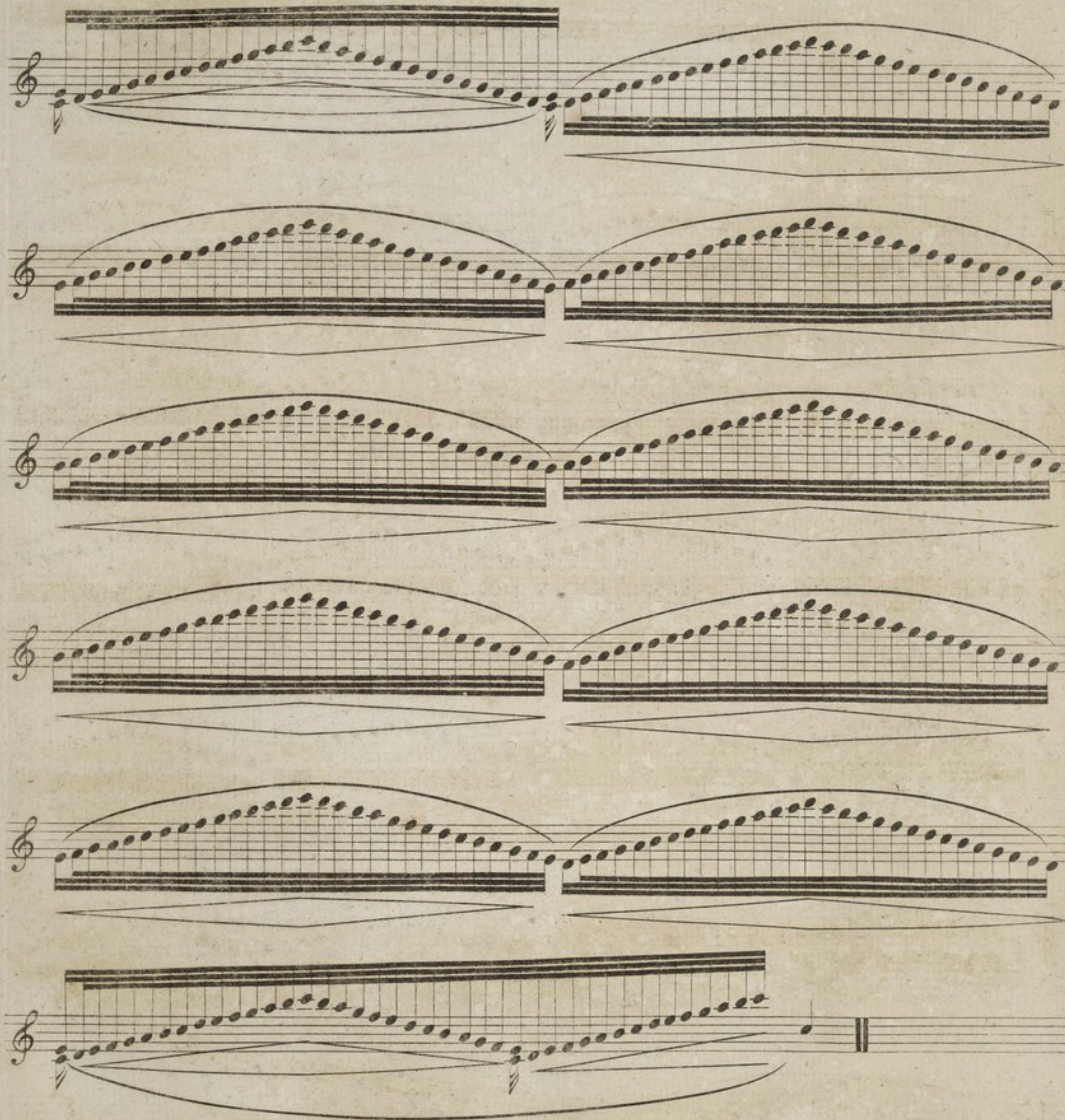


(N^a) Dans l'exercice suivant l'UT d'en bas n'y est que dans le cas où l'on aurait une patte d'UT, sinon on commencera au deuxième groupe ☉

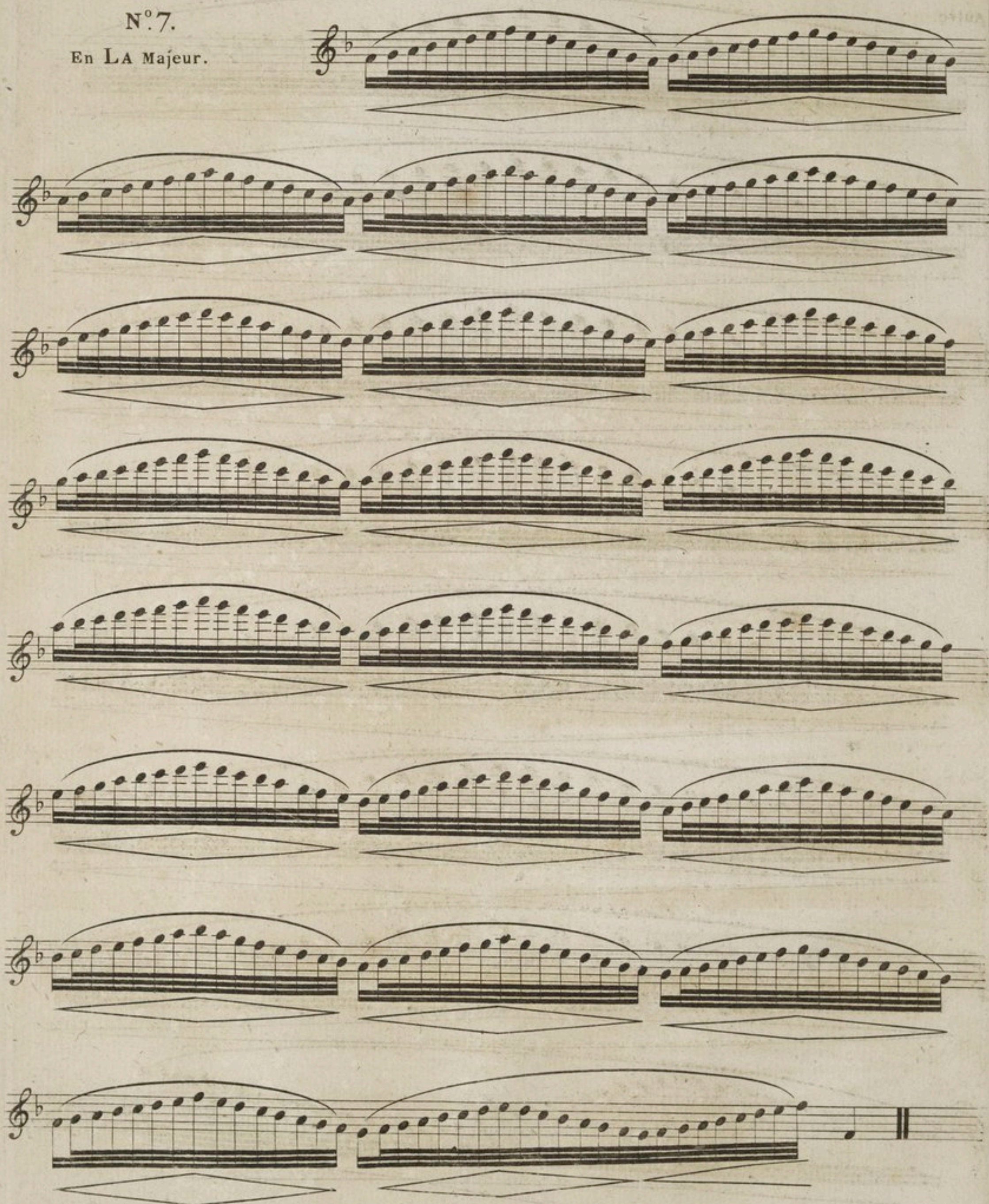
N^o 6.
En UT Majeur.

The musical exercise consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains three groups of notes, each with a diamond-shaped fingering diagram above it. A small circle with a cross inside (☉) is placed between the first and second groups. The second, third, fourth, and fifth staves each contain four groups of notes, each with a diamond-shaped fingering diagram below it. The sixth staff contains one group of notes with a diamond-shaped fingering diagram below it, followed by a final ascending scale of notes and a double bar line.

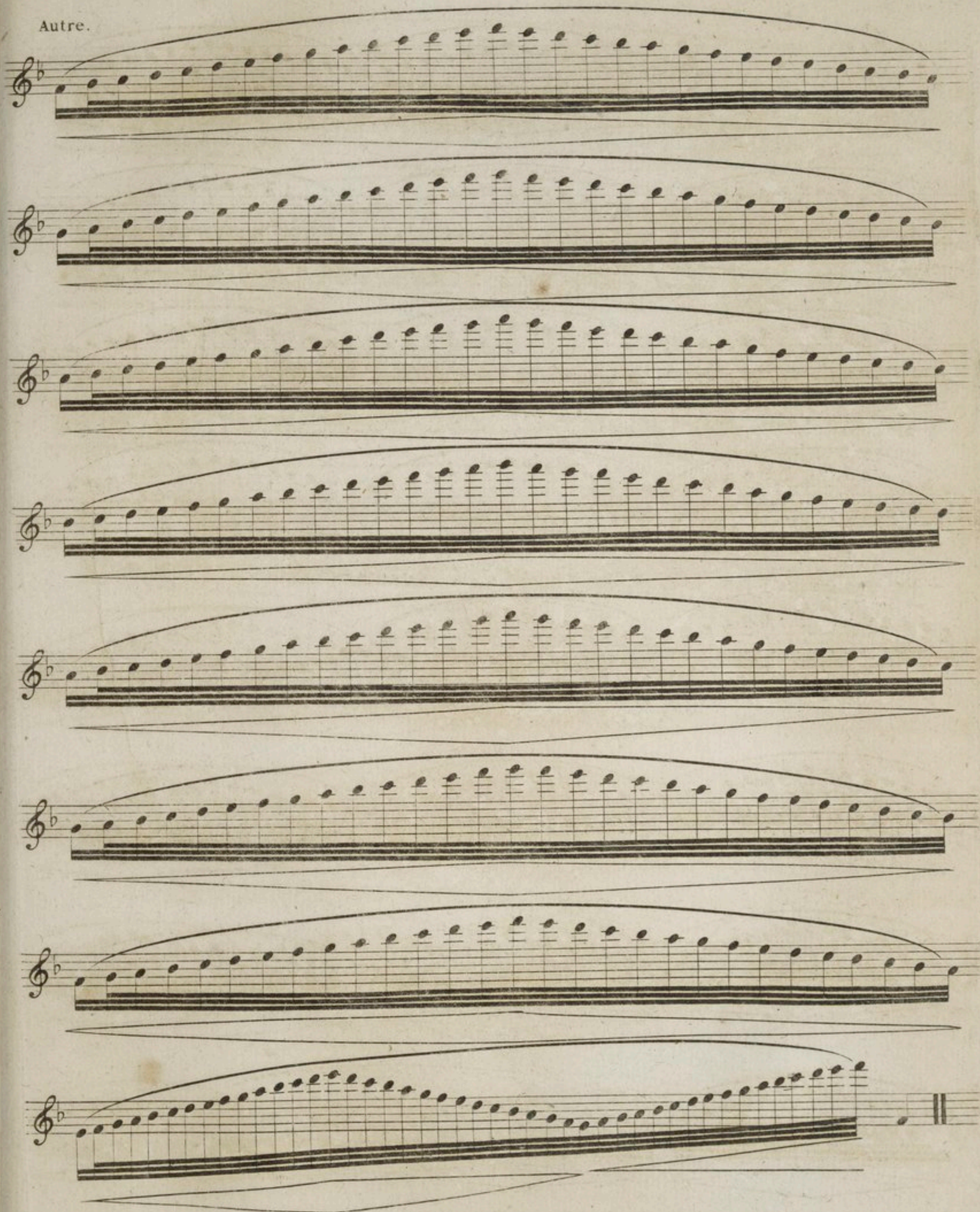
Autre



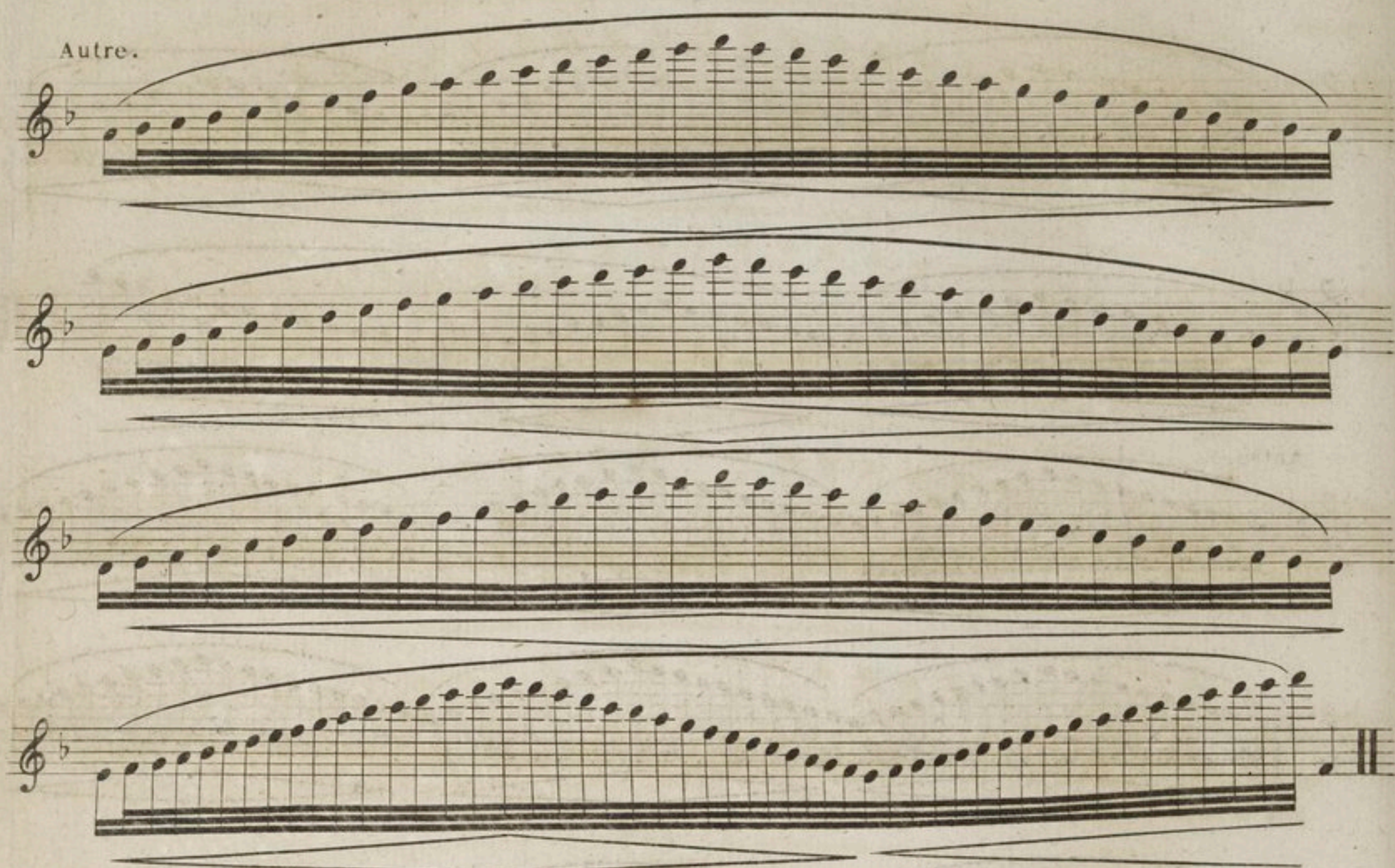
N^o. 7.
En LA Majeur.



Autre.



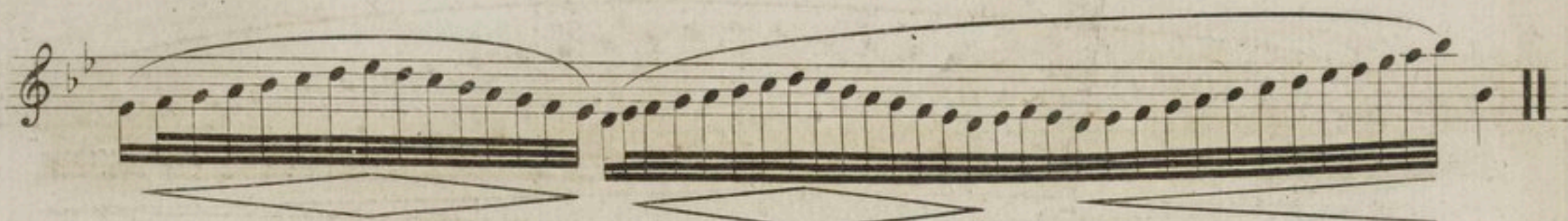
Autre.



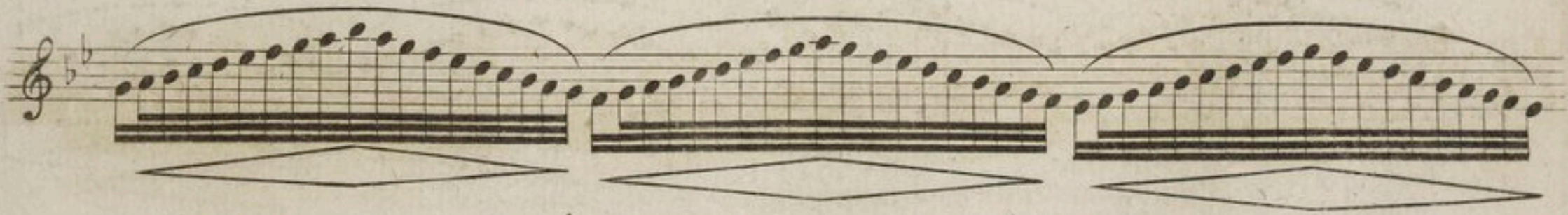
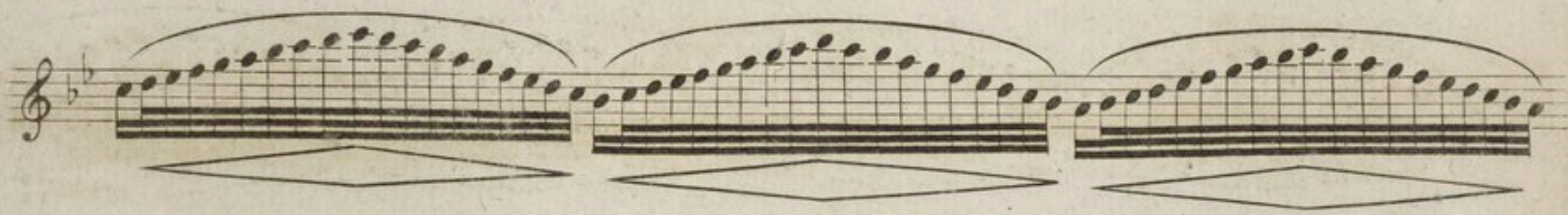
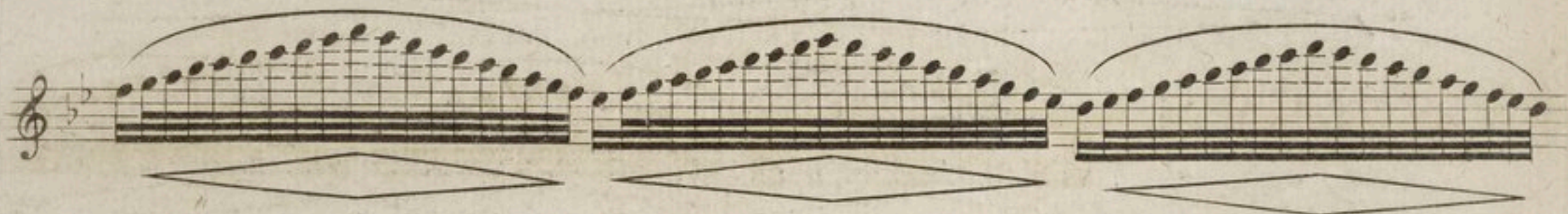
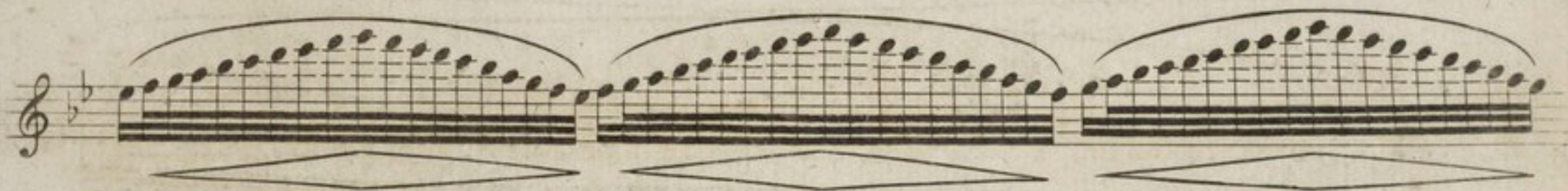
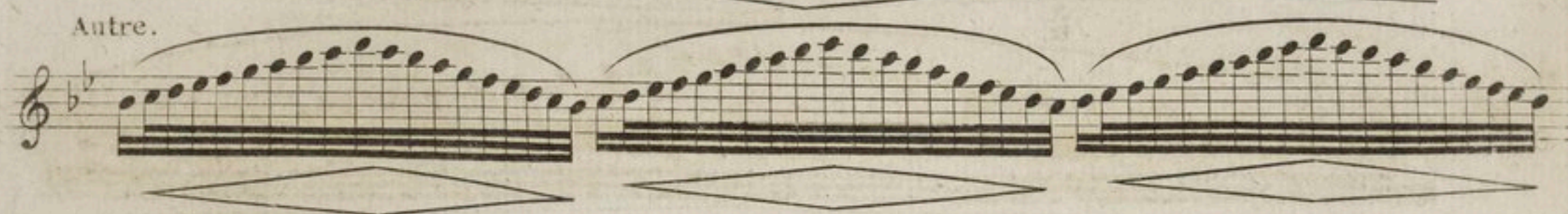
N° 8.

En SI b Majeur.





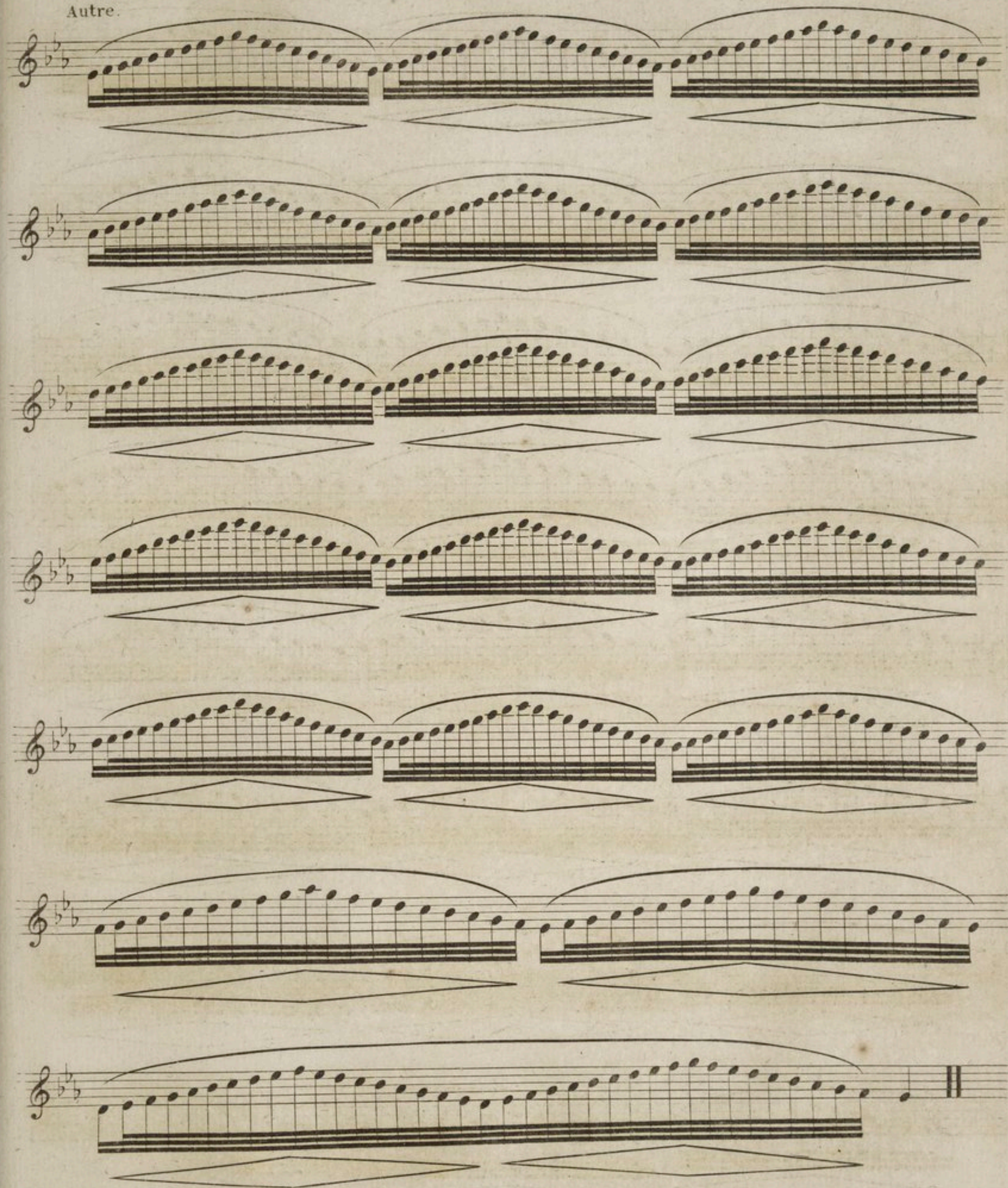
Autre.



N^o 9.
En Mi $\flat$ Majeur.

This musical exercise consists of seven staves of music, each containing two measures of a scale. The first measure of each staff is an ascending scale, and the second measure is a descending scale. The scales are written in E-flat major (one flat: B-flat). Each scale is marked with a slur and contains 12 notes. Below each scale, there is a diamond-shaped graphic, likely a fingering guide. The exercise is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat. The final staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Autre.

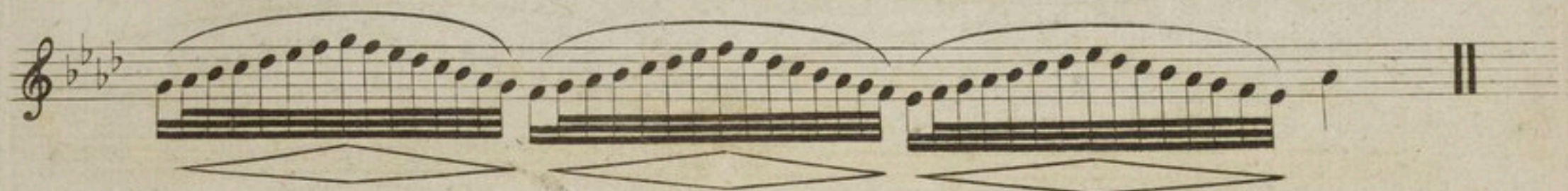
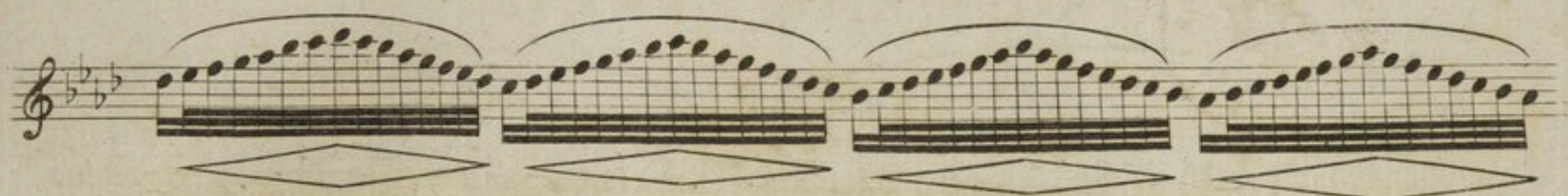


Autre.

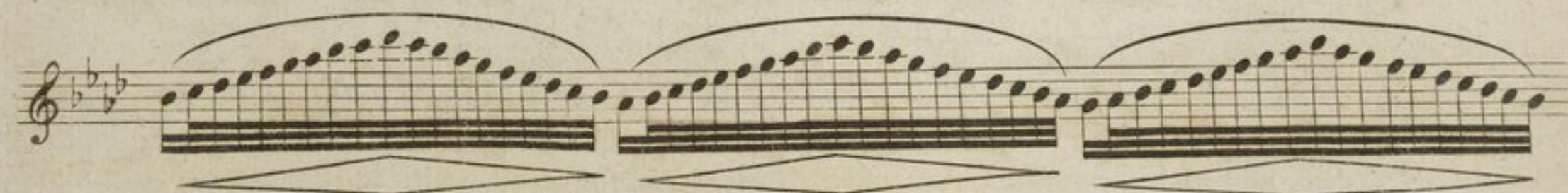
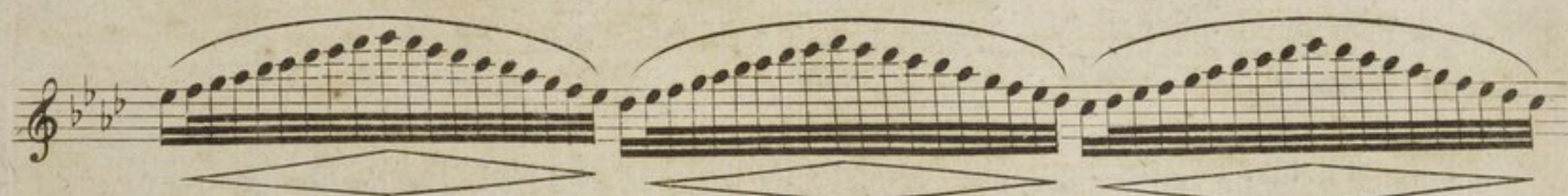
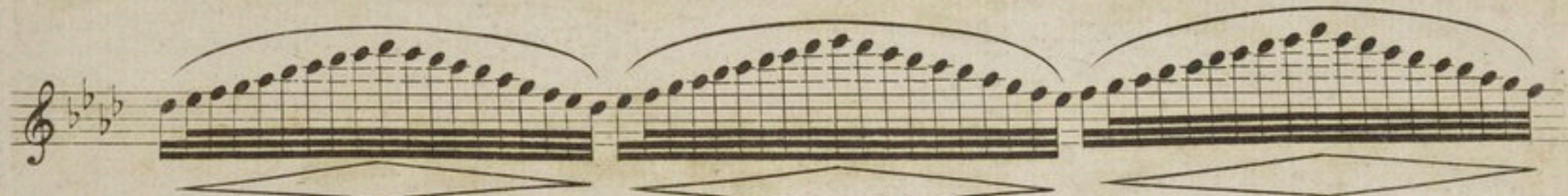
Five staves of music, each containing two measures of a continuous sixteenth-note scale, first ascending and then descending. The music is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Below each measure is a diamond-shaped graphic element.

N° IO.
En LA $\flat$ Majeur.

Two staves of music, each containing four measures of a continuous sixteenth-note scale, first ascending and then descending. The music is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Below each measure is a diamond-shaped graphic element.



Autre.



FIN DE LA 2^{me} PARTIE.
1030



TROISIÈME PARTIE.

ARTICLE I.^{er}

18 Exercices ou études dans tous les tons,
pour se former au mécanisme de toutes les petites clefs.

Pour se servir de la clef de FA Naturel.

N^o I.
En UT Majeur.

Allegro.

Pour se servir de la Clef de FA et de SI b.

N° 3.

En FA Naturel.

Allegro.

F

Rf.

p

F

Rf.

Pour se servir de la Clef de SOL# avec celle de SI b.

N° 4.

En R É Mineur
Relatif de FA Majeur.

Allegro

The musical score is written for a single melodic line in treble clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro'. The piece begins with a forte (f) dynamic and a trill (tr) on the first staff. Subsequent staves feature various dynamics: Fz. (forzando), Rf. (riforma), and p (piano). The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and slurs. The piece concludes with a double bar line on the twelfth staff.

Pour se familiariser avec le doigté du $Mi \flat$ et celui de la clef de $Si \flat$.

N° 5.
En $Si \flat$ Majeur.

All^o. vivace.

f

RF.

p

RF.

RF.

(+) On voit clairement qu'on est obligé de faire le FA, avec le doigté appelé la FOURCHE, pour pouvoir couler le RÉ et le FA ensemble.

Pour habituer à couler le Si $\flat$ avec le SOL.N^o. 6.

Allegro.

En SOL Mineur
Relatif de Si $\flat$ Majeur.

The musical score is written for a single melodic line in treble clef. It begins with a common time signature (C) and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegro'. The exercise is identified as N° 6, in G minor, which is the relative minor of B-flat major. The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often grouped with beams and slurs. Dynamic markings include 'p' (piano) at the start of the first staff, and 'p' and 'Cres' (crescendo) in later staves. The piece concludes with a double bar line on the final staff.

Pour se servir des trois petites Clefs, de FA Naturel, LA $\flat$ et SI $\flat$.

N^o 7.

En MI $\flat$ Majeur.

Allegro.

Pour l'exercice des mêmes Clefs que le précédent

All.^o non troppo.

N^o 8.

En UT Mineur
Relatif de MI^b Majeur.

Musical score for exercise N° 8, featuring eight staves of music in 3/4 time, key of E-flat major (relative minor of D minor). The music consists of continuous eighth-note patterns with various slurs and repeat signs.

Pour se familiariser avec le doigté de RE^b et des trois petites Clefs ensemble.

Allegro.

N^o 9.

En LA^b Majeur.

Musical score for exercise N° 9, featuring three staves of music in 3/4 time, key of A-flat major. The music includes slurs, accents, and fingerings (6) for the right hand.

Rf. *Rf.*

f *p*

f *tr*

ad lib.

Même Exercice que pour le précédent; mais de plus, pour s'habituer à couler le FA avec le LA $\flat$.

N^o IO.

Moderato.

En FA mineur
Relatif de LA $\flat$ majeur.

F

FF

p

p

p

p

p

Poco F

p

Rf.

p

Rf.

p

Rf.

p

Rf.

Poco F

p

Rf.

p

Rf.

p

Rf.

FF

Pour se familiariser avec le doigté de SOL b.

Allegro.

N^o II.
En RÉ^b Majeur.

The musical score is written for a single melodic line on a piano. It features a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegro'. The piece is titled 'N° II. En RÉ^b Majeur.' (N° II. In F# Major). The notation includes various musical symbols such as treble clef, key signature, time signature, and dynamic markings (f, ff, p, Rf., tr.). The music is composed of rapid sixteenth-note passages, often beamed in groups of four. The piece concludes with a double bar line.

Même Exercice de doigté que pour le précédent.

N^o 12.En Si^b mineur
Relatif de RÉ^b majeur.

Prestissimo.

The musical score consists of ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 12/8 time signature. The tempo marking 'Prestissimo.' is above the staff. The score contains various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings such as 'Fz.' (forzando) and 'p' (piano). The piece concludes with a double bar line on the tenth staff.

(N^a) Le secours des petites clefs étant pour ainsi dire inutile dans les tons de RÉ MAJEUR, SOL MAJEUR et son relatif MI MINEUR, lorsqu'il ne s'agit pas de moduler, nous passerons au TON de LA MAJEUR (trois Dièzes) vu que l'emploi de la CLEF de SOL y doit être extrêmement fréquent.

Pour se servir de la clef de SOL # dans le ton de LA Majeur.

Allegro.

N° 13.

En LA majeur.

f

Ad libitum.

Fz. *Fz.*

Rf.

Rf.

Même Exercice que pour le précédent.

Allegro.

N° 14.

En Mi majeur.

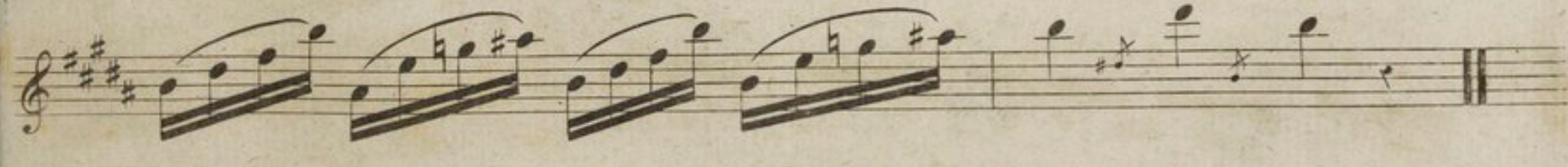
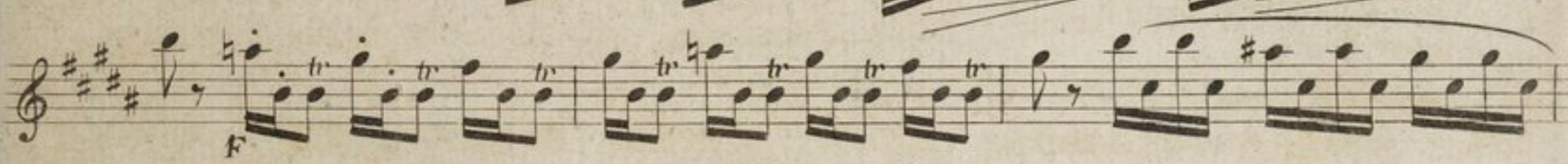
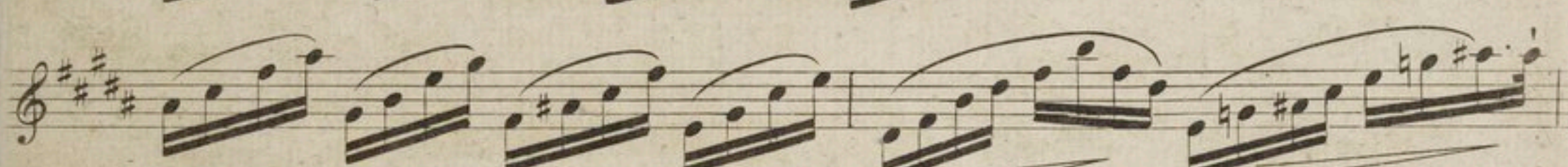
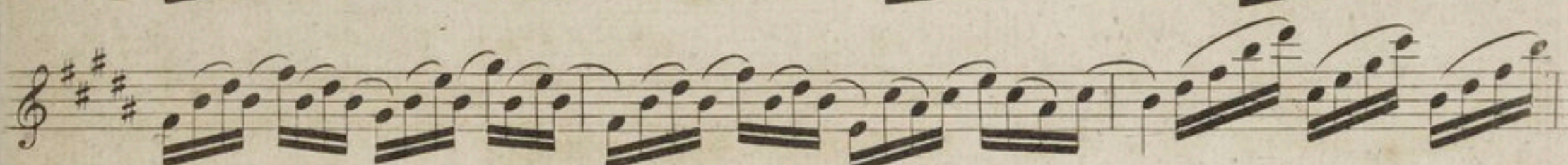
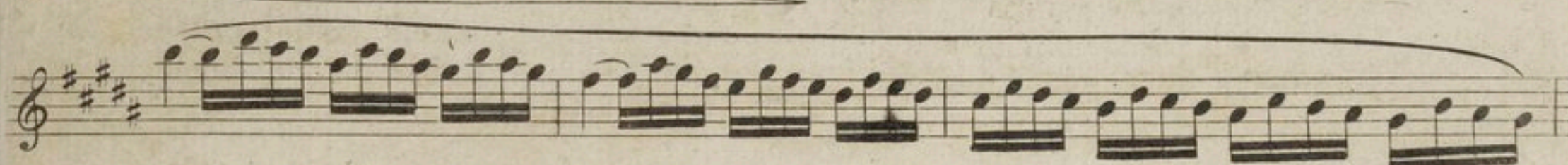
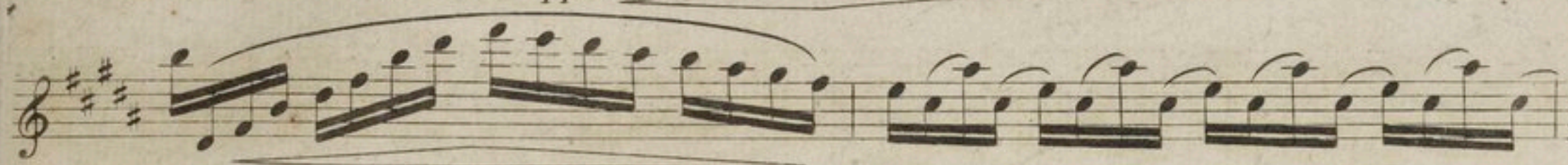
The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble clef). The key signature is two sharps (F# and C#), indicating the key of D major. The tempo is marked 'Allegro.' and the dynamics include 'f' (forte) and 'p' (piano). The music consists of 12 staves of notation, featuring rapid sixteenth-note passages and slurs. The piece concludes with a double bar line.

Pour se servir de la clef de LA #, et de SOL #.

Allegro.

N^o. 15.

En Si majeur.



Pour se servir de la Clef de LA #.

N° 16.

Moderato.

En SI mineur
Relatif de RE majeur.

F

Fz.

Fz.

Fz.

Cres

F

Fz.

tr

Handwritten musical score on page 213, featuring ten staves of music in G major. The score includes various musical notations such as treble clefs, key signatures, notes, rests, and dynamic markings like 'ff', 'pp', and 'A tempo'. The music is written in a single system, with each staff containing a line of music. The notation is clear and legible, with some markings like 'tr' (trill) and 'ff' (fortissimo) visible. The page is numbered 213 in the top right corner.

Pour se servir des Clefs, de SOL #, LA # et MI #.

Allegro.

N° 17.

En FA # Majeur

First staff: C-clef, common time, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music begins with a series of eighth notes, followed by a series of sixteenth notes, and then a series of eighth notes. The first staff ends with a series of eighth notes.

Second staff: Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes.

Third staff: Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes.

Fourth staff: Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes.

Fifth staff: Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes.

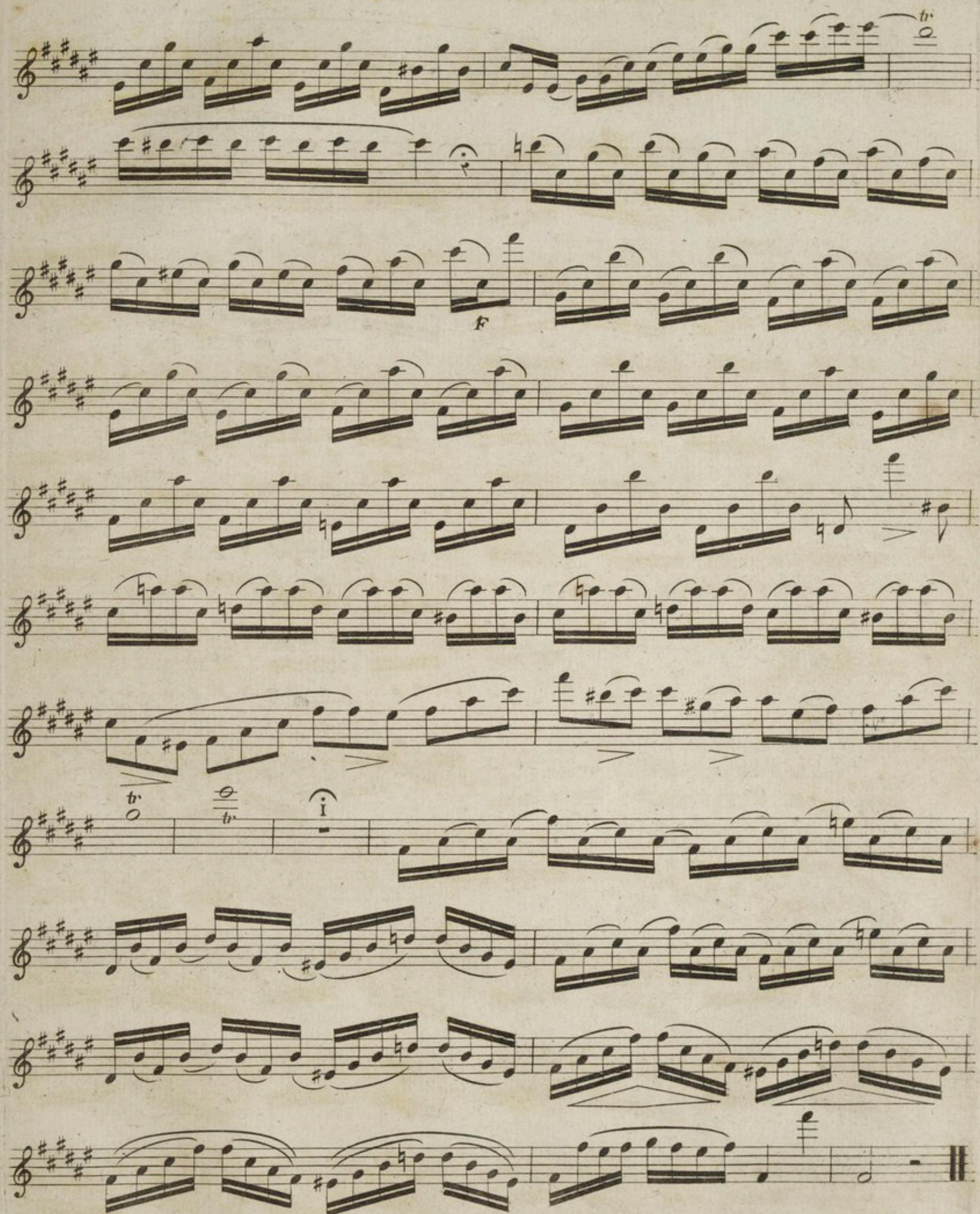
Sixth staff: Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. Dynamic marking: *Rf.*

Seventh staff: Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. Dynamic marking: *F*

Eighth staff: Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. Dynamic marking: *Rf.*

Ninth staff: Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes.

Tenth staff: Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes.



Pour se servir de la Clef de MI # et de SOL #.

All^o non troppo.N^o 18.En FA # mineur
relatif de LA majeur.

The musical score consists of ten staves of music. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'All^o non troppo'. The piece is in F# minor, the relative minor of D major. The notation includes various rhythmic values, slurs, and phrasing marks. The first staff starts with a forte (f) dynamic. The piece ends with a final cadence on the tenth staff.

This page of musical notation consists of ten staves of music, all in the key of D major (indicated by two sharps). The notation is written in a continuous, flowing style, featuring many slurs and ties. The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some rests and longer note values. Dynamic markings are present throughout the piece, including *p* (piano), *Poco f* (poco forte), *ff* (fortissimo), and *tr* (trill). The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.



ARTICLE 2.

Tablatures des notes sensibles altérées.

RÈGLES GÉNÉRALES ET INDISPENSABLES.

Un trait quel qu'il soit ne doit jamais commencer par une NOTE SENSIBLE ALTÉRÉE, par la raison qu'on serait obligé d'attaquer CETTE NOTE avec un coup de langue, ce qui doit être expressément défendu, pour éviter de jouer faux. CE SEMI-TON ALTÉRÉ, doit toujours être précédé par un intervalle d'un degré au-dessus, comme on le verra dans les exemples ci-après. Le COULÉ est de rigueur. On évitera de se servir de ce doigté particulier dans toute autre gamme, que dans celles par degrés conjoints, tant en montant qu'en descendant. Il est aussi expressément défendu de s'en servir dans les SAUTS de TIERCE, QUARTE, QUINTE, &c. &c. &c... parcequ'on ne saurait le faire sans altérer la justesse.

L'avantage de ce DOIGTÉ se fait sentir principalement dans le PIANO et dans la DOUCEUR. Il serait inutile, pour ne pas dire vicieux de l'employer dans les FORTE, où l'on a le soin de faire résonner l'instrument.

Il est des genres de traits, où non seulement ce doigté est essentiel pour la justesse, mais il l'est encore pour la facilité.

(N^o 1^a) Pour être conséquent au principe établi ci-dessus, chaque tablature commencera par la Note qui doit précéder le Demi-ton altéré, afin qu'en l'étudiant on ne soit pas obligé de l'attaquer avec la Langue. L'étude en est extrêmement facile, on procédera comme dans la cadence: d'abord modérément, ensuite le plus vite possible, ce qui est aisé, vu qu'on n'a pour l'ordinaire qu'un seul doigt à agiter.

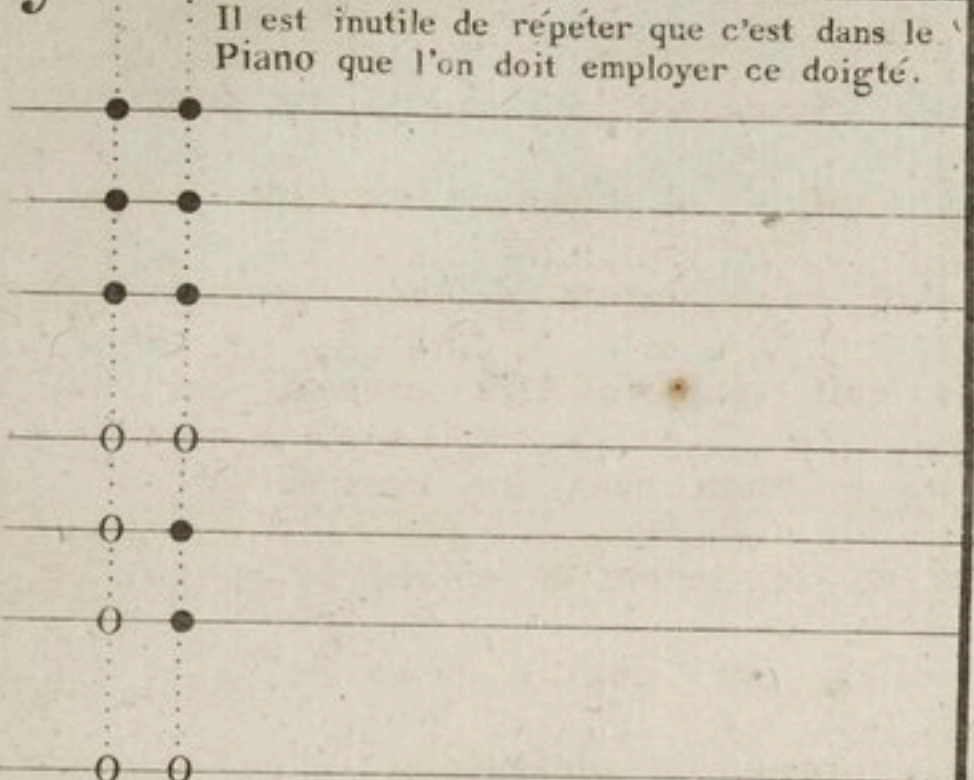
(N^o 2^a) Cette altération des Notes sensibles n'est appréciable que dans les deux octaves supérieures; encore y a-t-il quelques Sons qui ne sont pas susceptibles de ce Doigté particulier, et qu'on ne peut altérer qu'en ayant le soin, d'augmenter et de diminuer le volume de souffle; ou, en tournant l'embouchure en dedans pour baisser le Son, et la tournant en dehors pour le hausser. Tels sont l'Ut # et le Ré # de la 2^e octave, l'Ut # naturellement un peu haut est aisé à altérer.

1^{re} TABLATURE.

Pour se familiariser avec le doigté du Fa #,
comme Note sensible altérée.



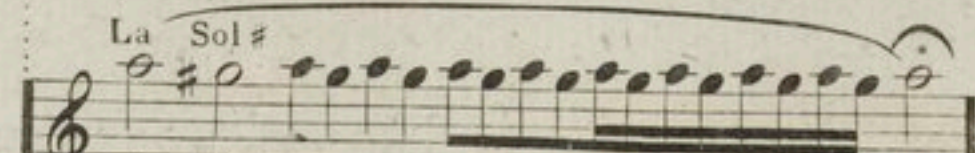
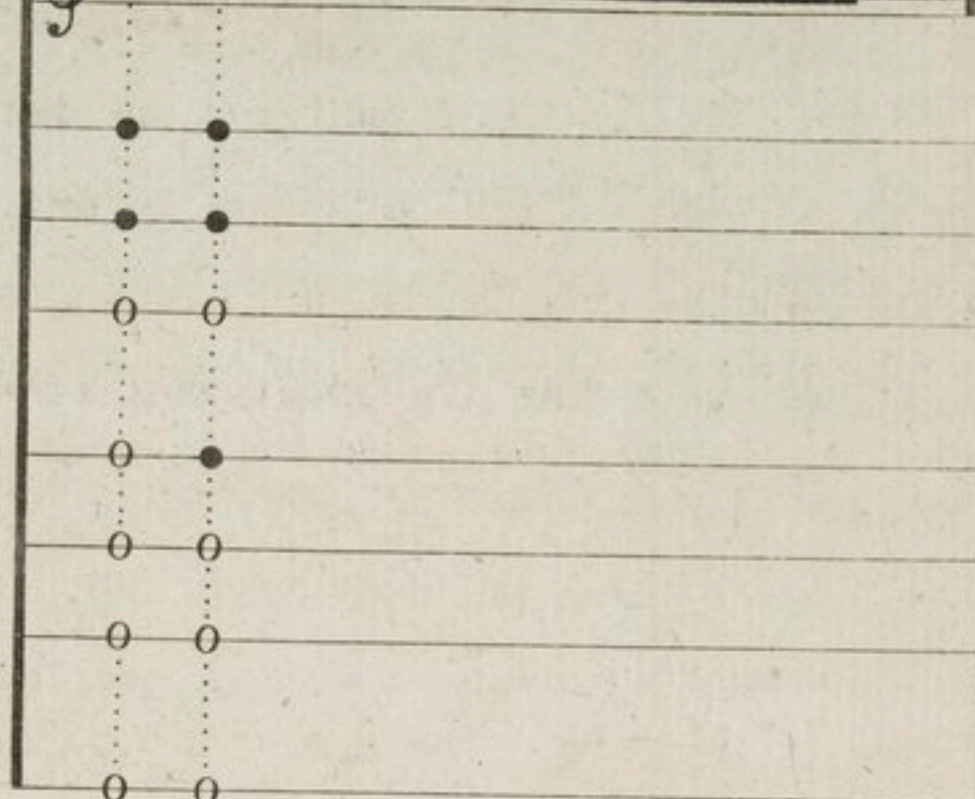
Il est inutile de répéter que c'est dans le Piano que l'on doit employer ce doigté.



(N^a) Le doigté des 2 1^{res} notes étant fixé il serait superflu de le marquer sur celles qui suivent.

2^{me} TABLAT.

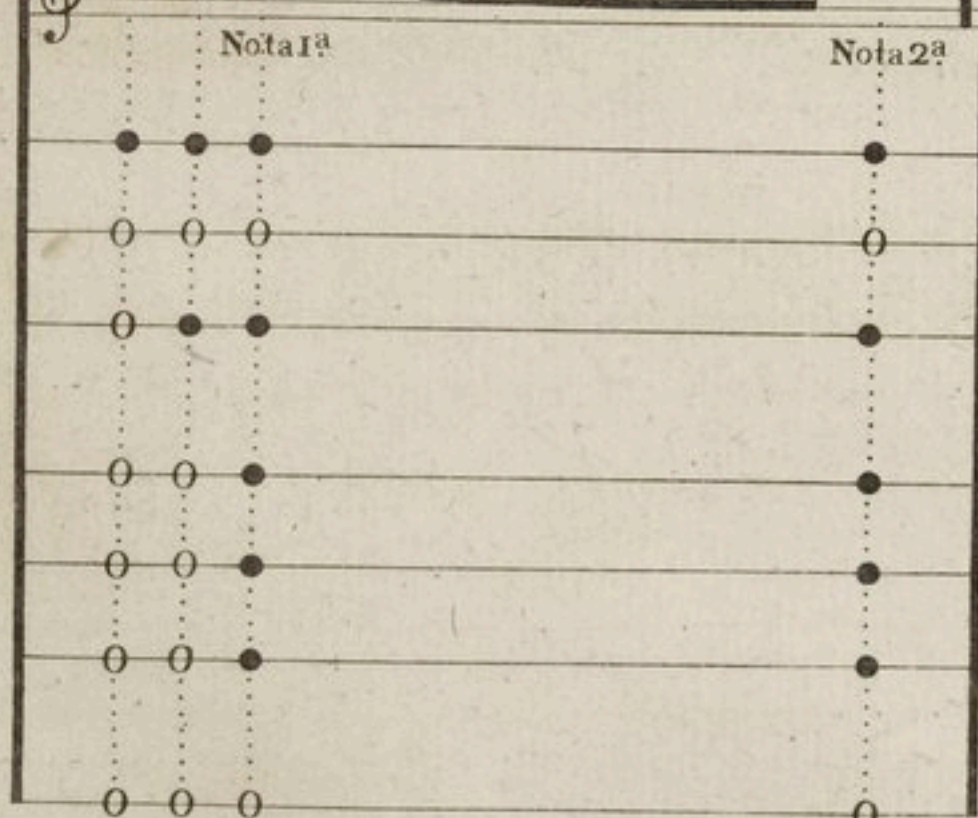
Pour se familiariser avec le Sol #
comme Note sensible altérée.



3^{me} TABLAT.

Pour se familiariser avec le La #,
comme Note sensible altérée.



Nota 1^a Nota 2^a

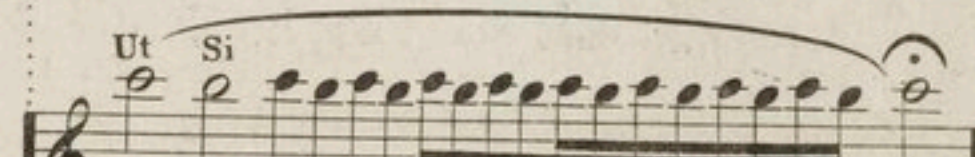
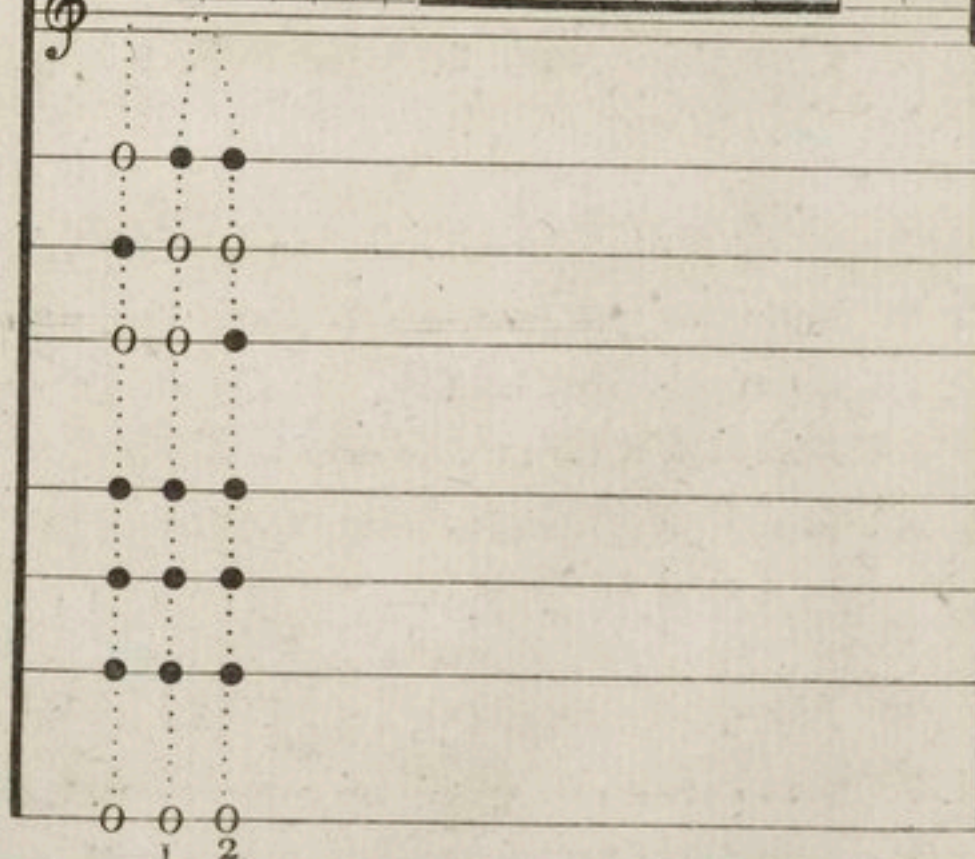


(N^a 1^a) Cette note étant assez défectueuse, on réparera cet inconvénient en filant soigneusement le Son.

(N^a 2^a) On peut faire le Si de cette manière, mais dans le Pianissimo, et dans la lenteur, on peut également soutenir un point d'orgue avec ce doigté, mais toujours dans une extrême douceur.

4^{me} TABLAT.

Pour se familiariser avec le Si naturel
comme Note sensible altérée.

(N^a) On peut se servir du 2^{me} doigté, mais dans la lenteur seulement on ne l'exercera point avec les petites notes ci-dessus. Le 1^{er} est beaucoup préférable pour la facilité.

5^{me} TABLAT.

Pour se familiariser avec le Mi #
comme Note sensible altérée.

(N^a) Ré Ut# Mi Ré#

L'Ut dièze et le
Ré dièze n'ont point
de doigté particulier
ces deux notes sont
du nombre de celles
qu'on ne peut altérer
qu'en renforçant ou en
diminuant le souffle.
L'Ut dièze étant
naturellement un peu
haut l'altération en
est facile.

(N^a)

(N^a) L'altération du Mi # est un peu défectueuse, il faut la corriger par le moyen de l'embouchure, c'est-à-dire en ayant soin de diminuer le Son quand on arrive du Fa au Mi.

6^{me} TABLAT.

Pour se familiariser avec la Fa #
comme Note sensible altérée.

(N^a) Sol Fa#

(N^a) Il est posé en principe que l'on ne doit se servir des Semi tons altérés que dans les Piano, mais l'exemple ci-dessus est une exception à cette règle, on peut dans la vitesse et dans la force l'employer, c'est même le seul doigté dont on doive se servir par la facilité qu'il présente.

7^{me} TABLAT.

La. Sol#

(N^a) Le Sol dièze est encore du nombre des notes qu'on ne peut altérer par un doigté particulier. Au reste, on ne trouve jamais de passages comme ci-dessus; car il est presque infaisable, d'ailleurs nettement, dans la vitesse, bien entendu.

8^{me} TABLAT.

Si. La#

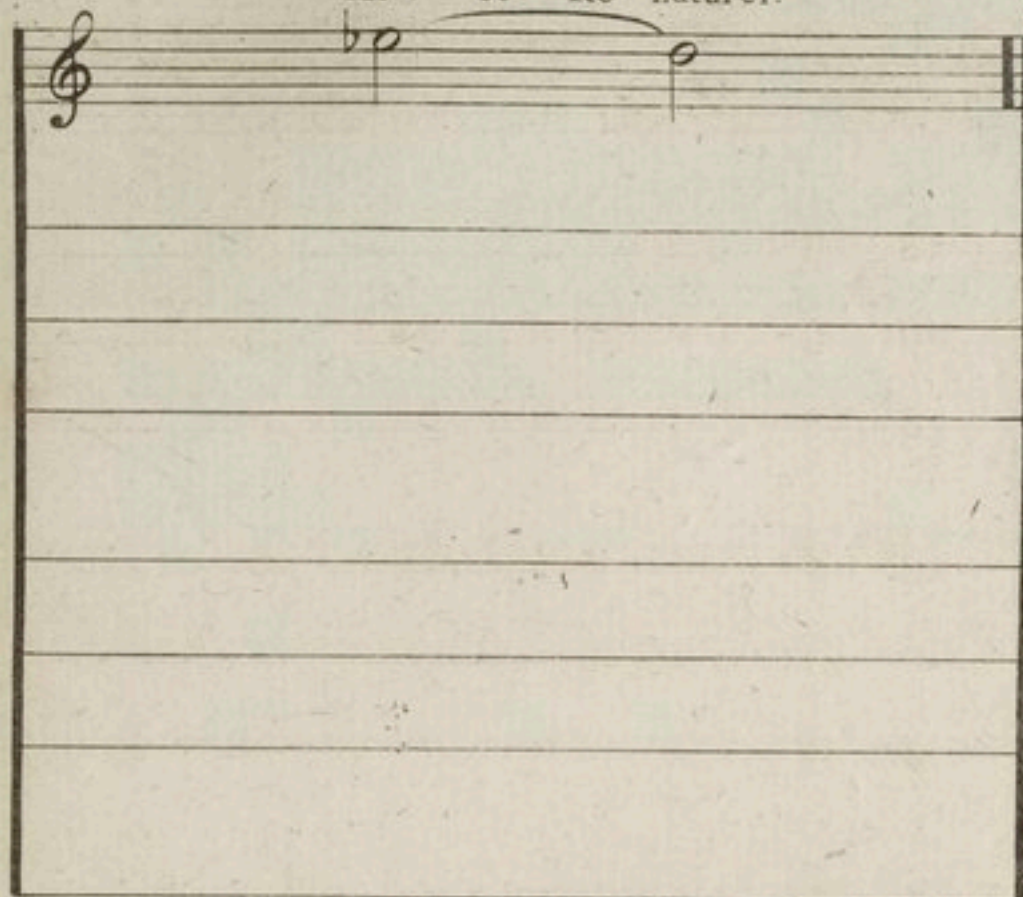
Infaisable; si ce n'est pour les 2 premières notes encore faut-il qu'elles ne soient pas coulées.

Même difficulté pour l'Ut coulé avec le Si ainsi que pour le Ré et l'Ut nous nous dispensons de les noter au surplus le trait ci-dessus ne se pratique point pour les trois notes dont il s'agit. savoir:

1^o le Si naturel avec le La #; 2^o l'Ut # avec le Si naturel; 3^o le Ré avec l'Ut #.

Le Ré est du nombre des notes qu'on n'altère qu'à l'aide de l'embouchure, le doigte en est toujours le même.

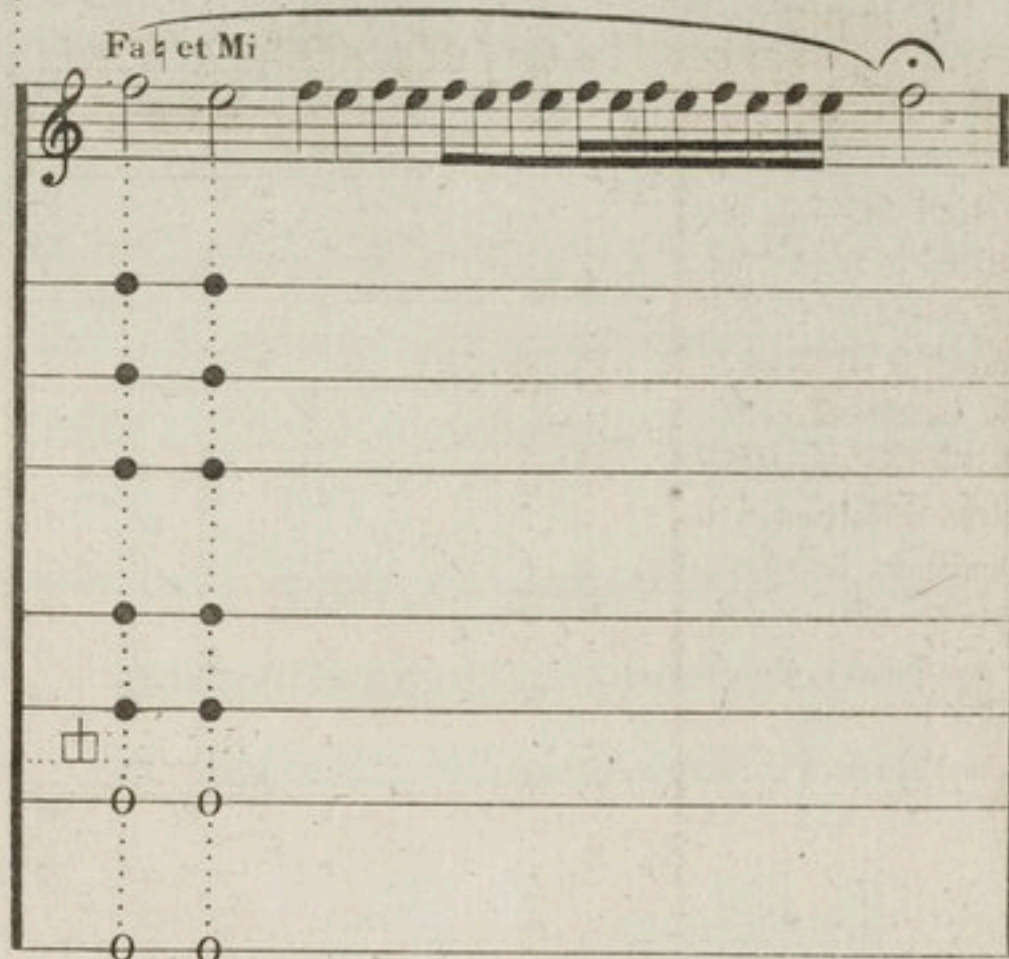
Mi $\flat$ et Ré naturel.



(N^a) Généralement la nécessité des Semi tons altérés se fait sentir davantage dans les Modes bémols.

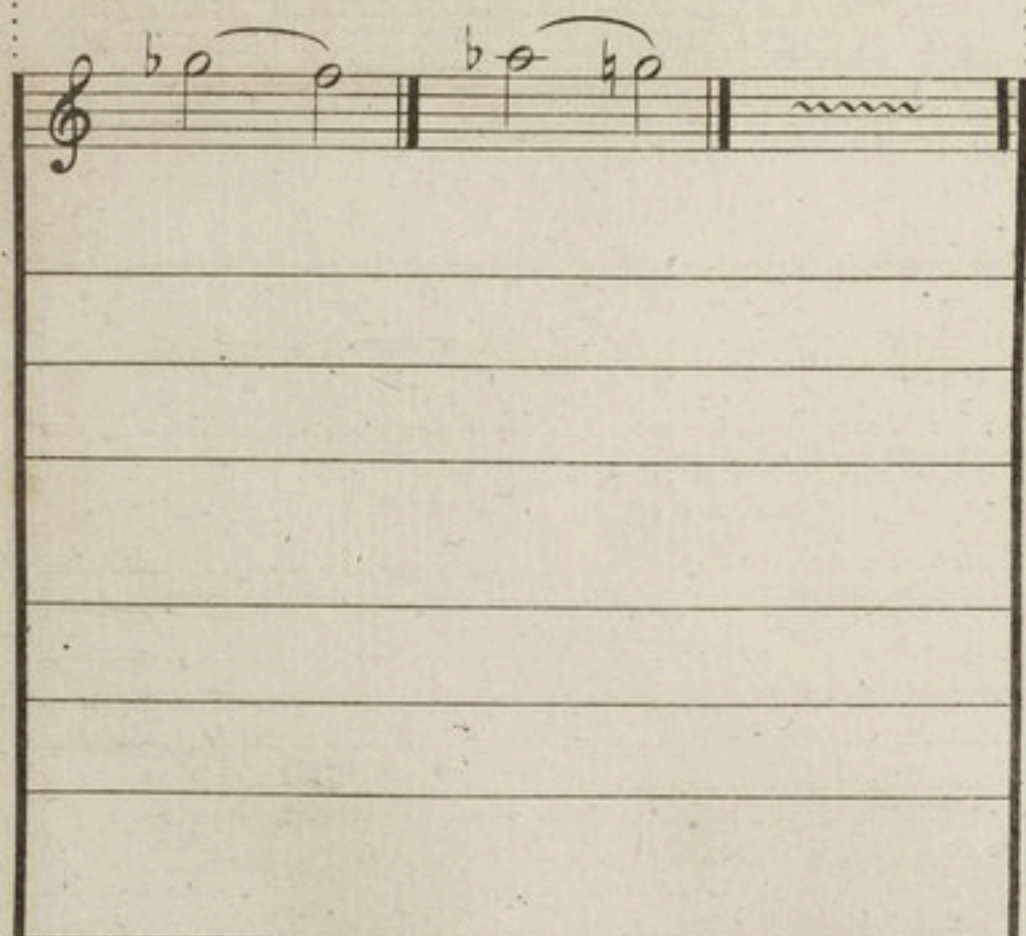
9^{me} TABLAT.

Pour se familiariser avec le doigte du Mi naturel comme note sensible et altérée du ton de Fa.⁺



⁺ Ce doigte particulier est nécessaire dans le Forte comme dans le Piano principalement dans les difficultés.

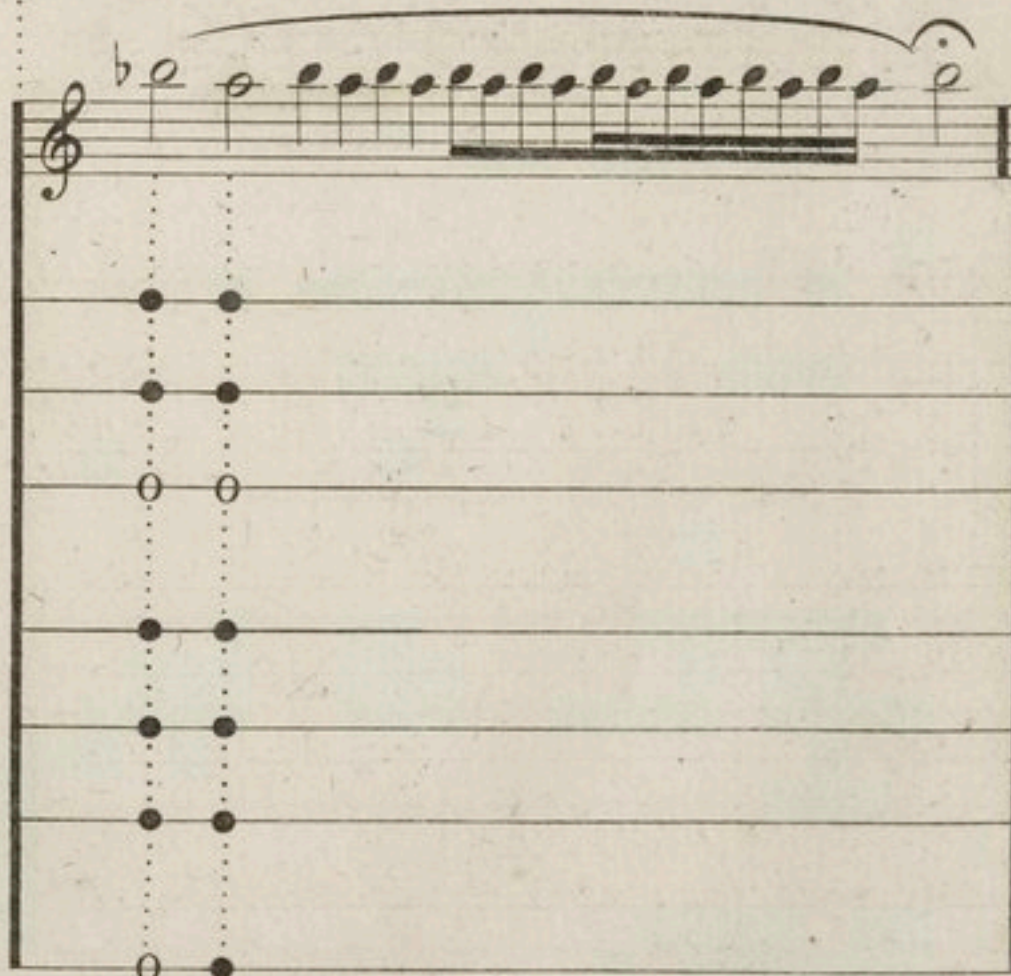
10^{me} TABLAT.



L'intervalle du Sol $\flat$ au Fa $\flat$ et celui du La $\flat$ au Sol $\sharp$, ne s'altèrent qu'en renflant et en diminuant le son, le doigte ne change point.

11^{me} TABLAT.

Pour se familiariser avec le doigte du La comme note sensible et altérée du ton de Si $\flat$.



Il est essentiel de se servir de ce doigte du Si $\flat$, afin de pouvoir altérer le La, ce qu'on ne pourrait, si on se servait exclusivement de la petite clef pour le doigte du Si $\flat$.

Voyez la 3^{me} Tablature
c'est le même doigté.

13^{me} TABLAT:

Pour se familiariser avec le doigté de l'Ut naturel
comme note sensible et altérée du ton de Ré b.

14^{me} TABLAT:

Pour se familiariser avec le doigté de Ré naturel
comme note sensible et altérée du ton de Mi b.

15^{me} TABLAT:

Pour se familiariser avec le doigté de Mi naturel
comme note sensible et altérée du ton de Fa.

16^{me} TABLAT:

Pour se familiariser avec le doigté de Fa naturel
comme note sensible et altérée du ton de Sol $\flat$.

(N^a) Il faut extrêmement adoucir le Fa pour éviter de
jouer faux.

17^{me} TABLAT:

Pour se familiariser avec le doigté de Sol naturel
comme note sensible et altérée du ton de La $\flat$.

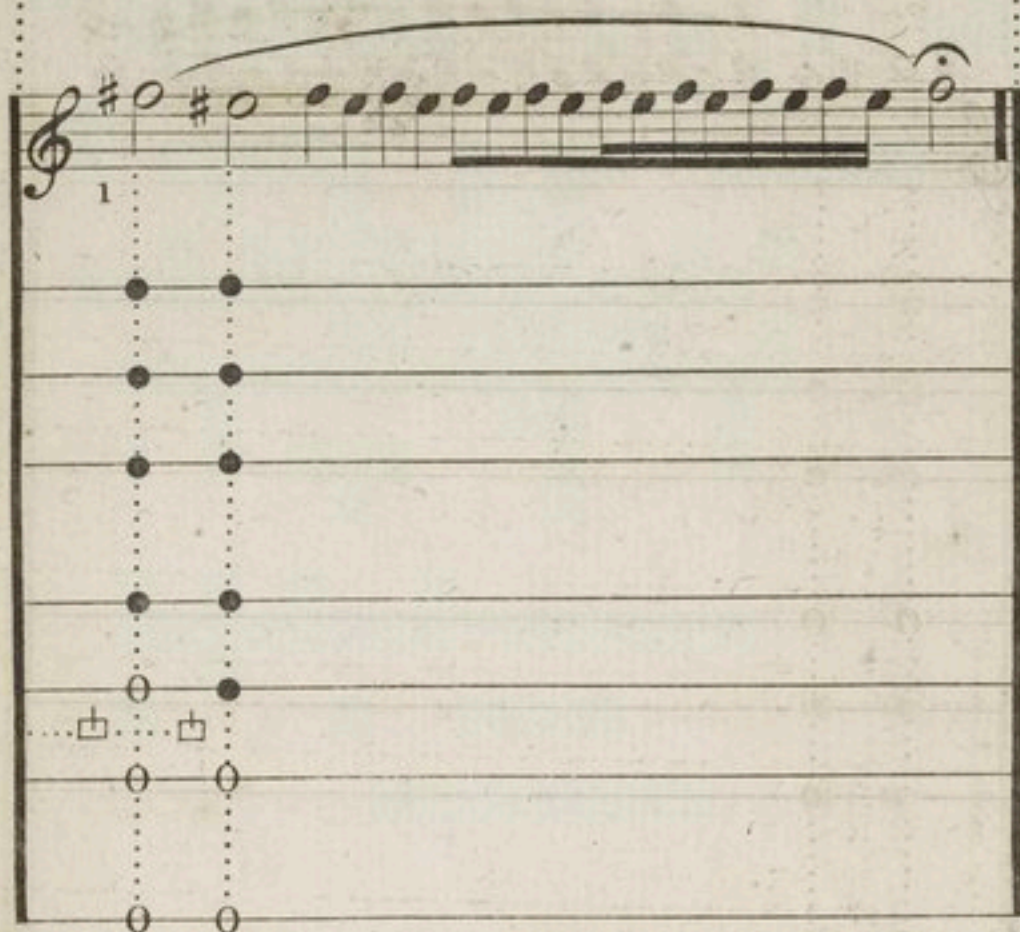
18^{me} TABLAT:

Pour se familiariser avec le doigté de La naturel
comme note sensible et altérée du ton de Si $\flat$.

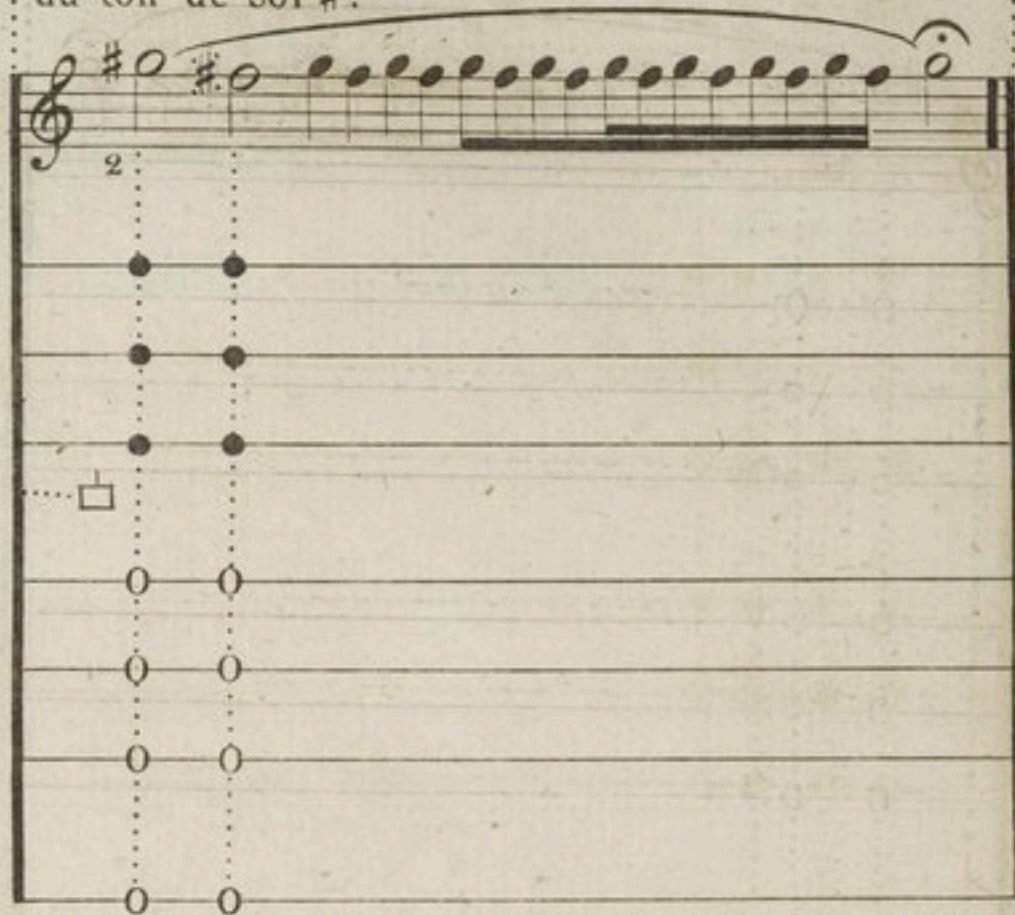
L'Ut $\flat$ et le Ré $\flat$ étant impraticable, pour ainsi dire, par
la difficulté qu'ils présentent, nous ne les écrivons point.

19^{me} TABLAT:

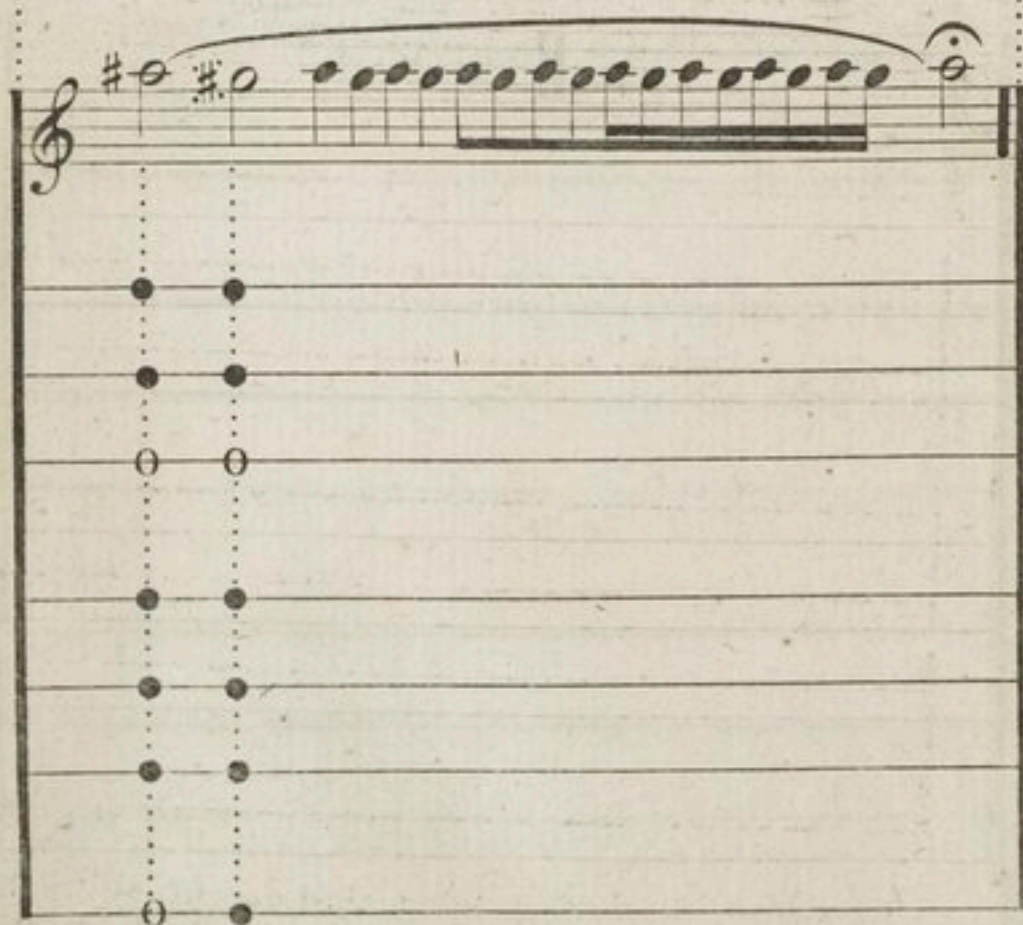
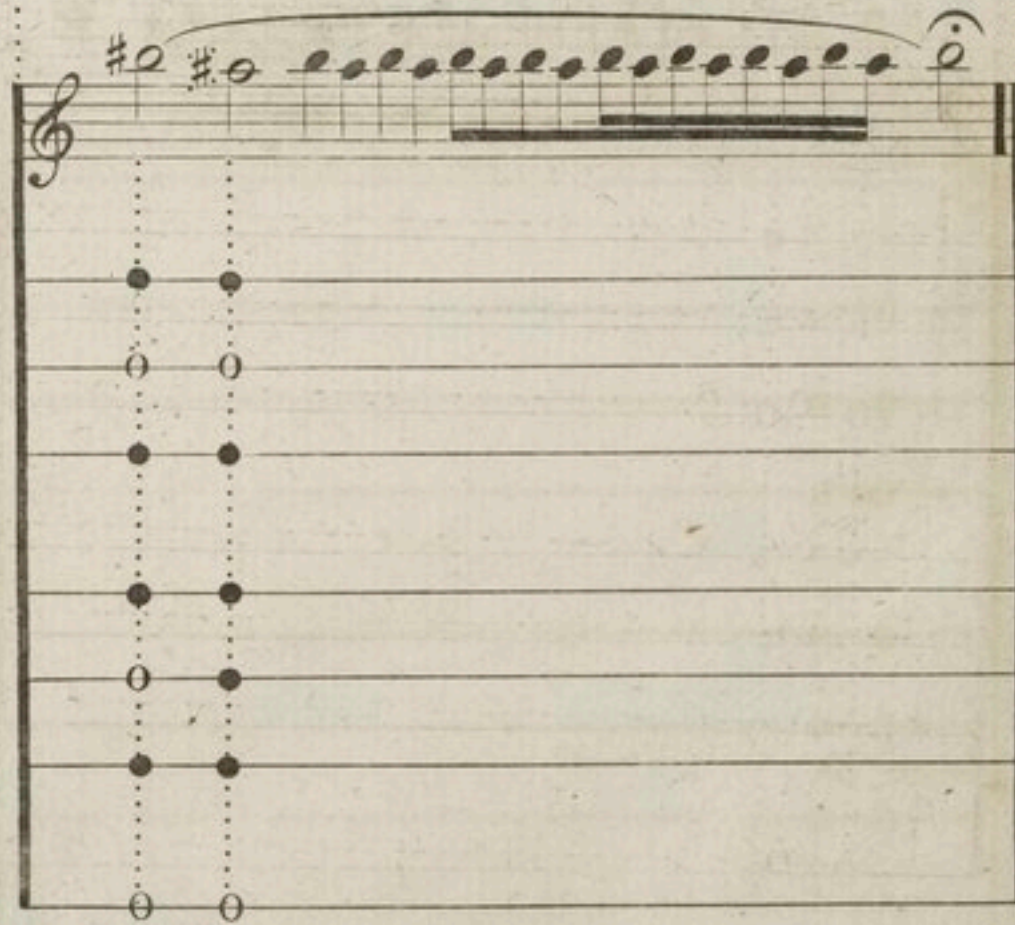
Pour se familiariser avec le doigté de Mi #
comme note sensible et altérée du ton de Fa #.

20^{me} TABLAT:

Pour se familiariser avec le doigté de Fa #
double-dieze comme note sensible et altérée
du ton de Sol #.



(N^{os} 1 et 2.) Il n'est pas nécessaire dans les deux exemples ci-dessus, de jouer doux pour jouer juste, attendu que les Semi-tons de Mi # et de Fa # double-dieze, ne sont point altérés. N'existant, pour ces deux cas, qu'un seul doigté, l'embouchure seule doit faire sentir la différence de ces deux Notes comme Sensibles, et comme Tierces majeures.

21^{me} TABLAT:22^{me} TABLAT:

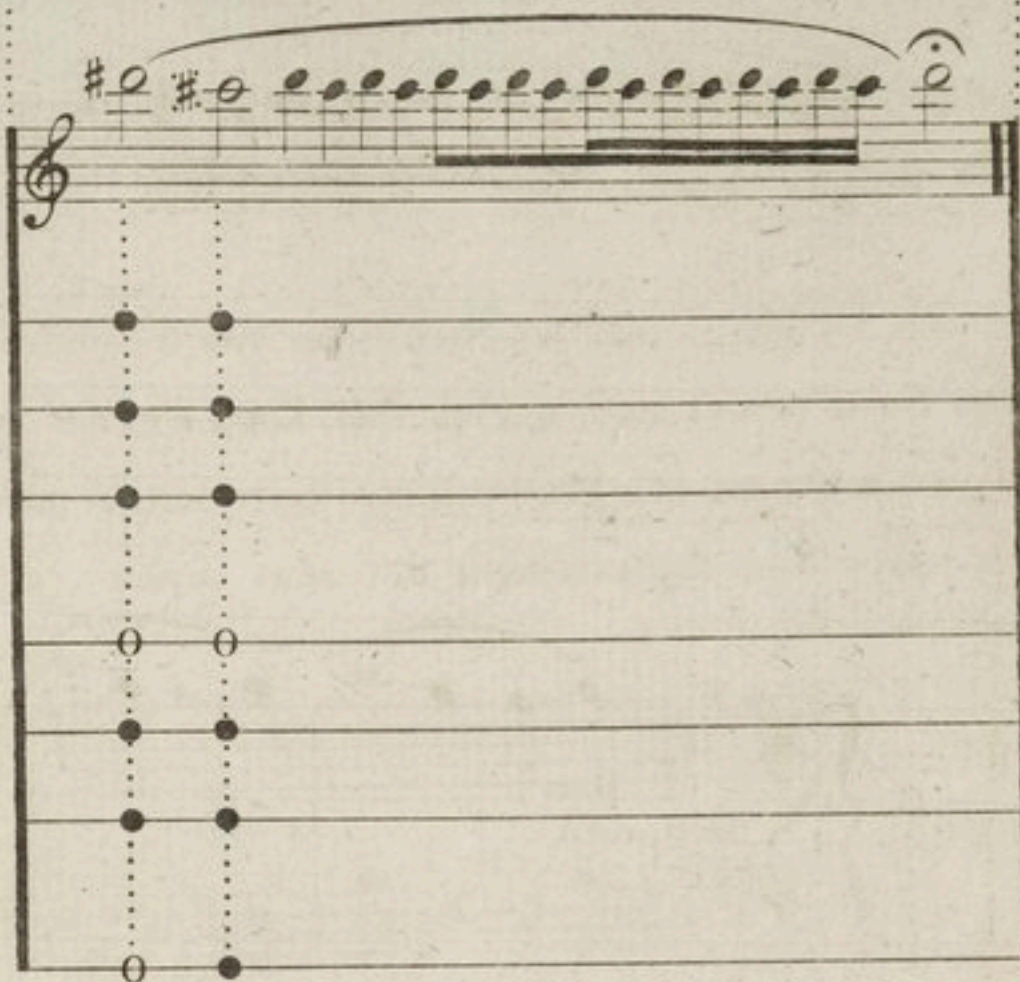
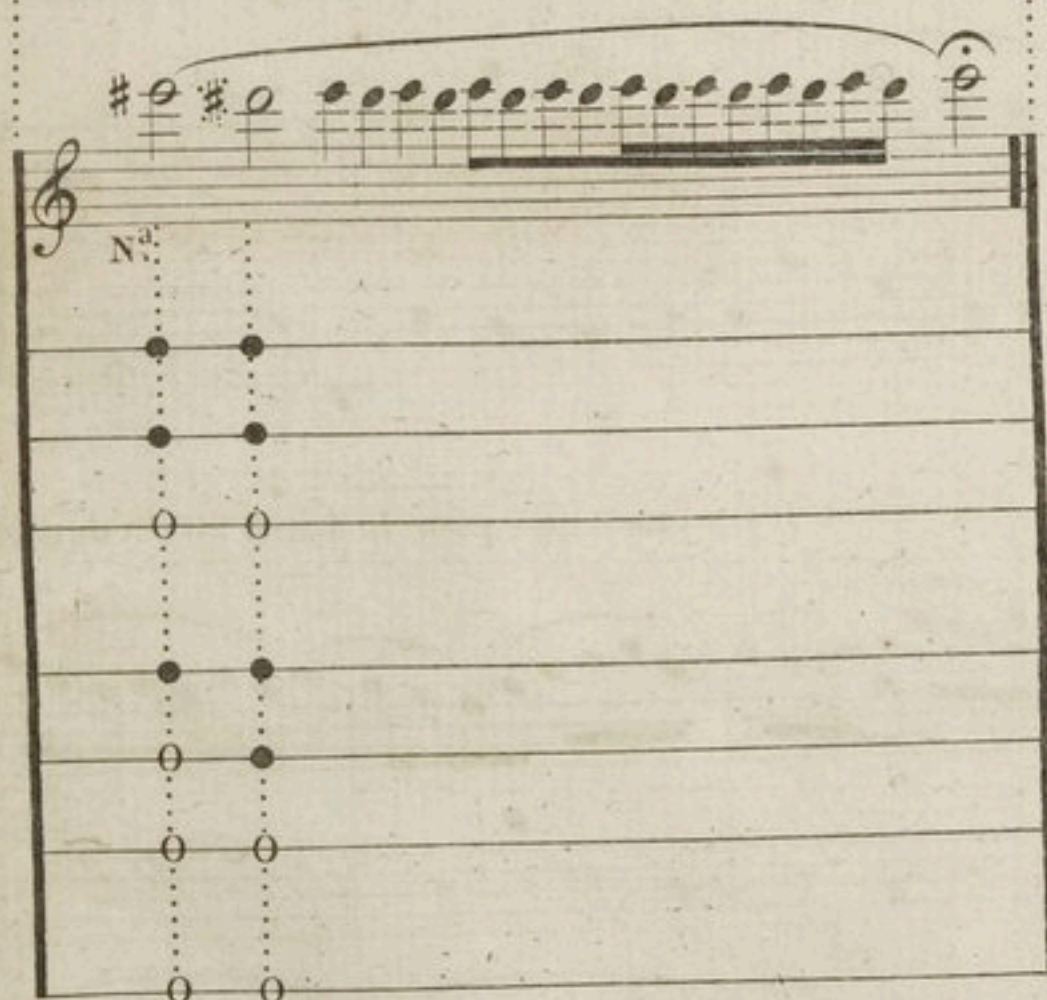
(N^{os}.) On rencontre rarement, pour ne pas dire jamais, des passages notés comme ces deux derniers exemples. Le Sol double dieze et le La double dieze ne sont nullement d'usage dans la musique de Flûte. Nous avons pensé néanmoins qu'il n'était pas inutile d'en mettre la tablature sous les yeux; quoiqu'à la rigueur nous eussions bien pu renvoyer aux 11^e et 12^e exemple, attendu que le doigté est le même; car La # et Sol double dieze ne sont autre chose que Si b et La naturel. et le Si # et le La double dieze, ne sont non plus autre chose, que Ut naturel et Si naturel.

23^{me} TABLAT:

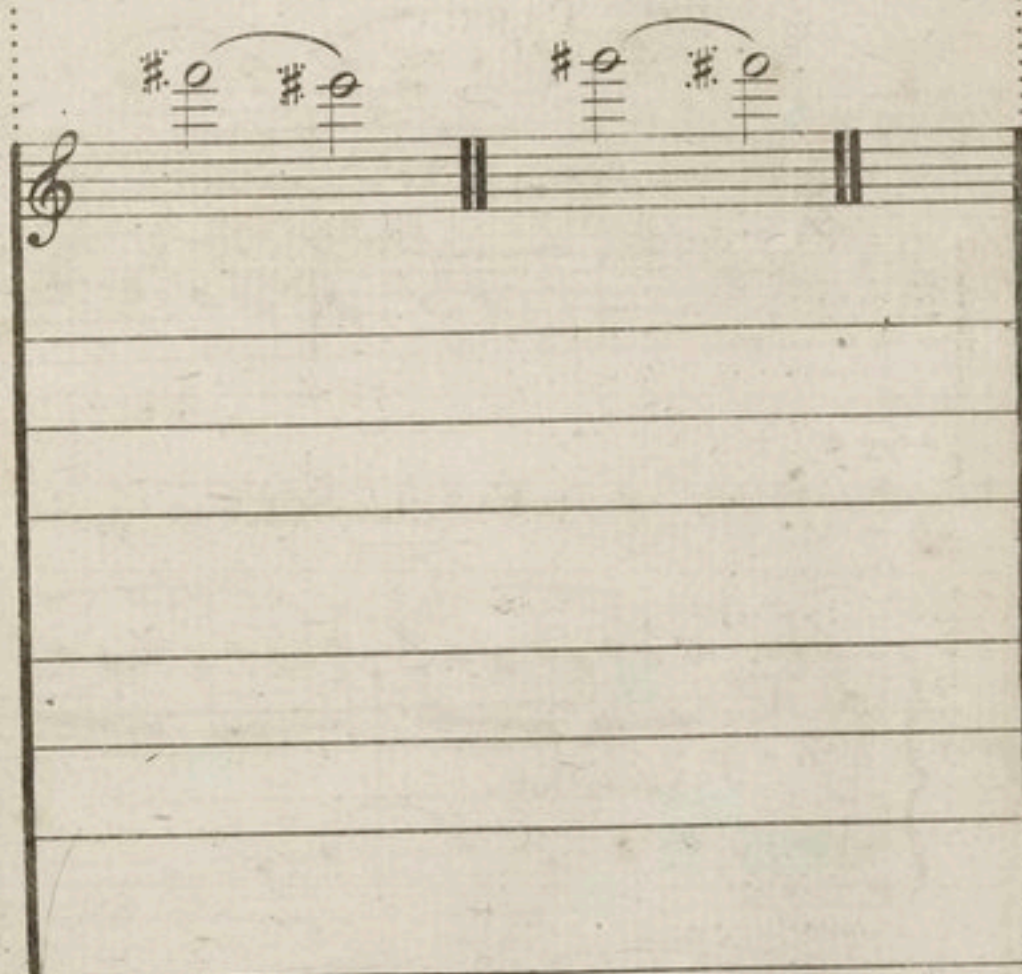
Pour se familiariser avec le Si # comme note sensible et altérée du ton d'Ut dièze.

24^{me} TABLAT:

Pour se familiariser avec l'Ut # double dièze comme note sensible et altérée du ton de Ré #.

25^{me} TABLAT:

(N^a) Il est extrêmement rare de trouver un semblable passage: nous avouons même ne l'avoir jamais rencontré. C'est le même doigté que l'exemple 16 où le Fa naturel tient la place du Mi # et le Mi naturel celle du Ré # double dièze.

26^{me} TABLAT:

Le Fa et le Mi double dièze, ainsi que le Sol # et le Fa double dièze, n'étant autre chose que le Sol naturel et le Fa #, et le La b et le Sol naturel, on ira aux tablatures; 6 pour la 1^{re} et 18 pour la 2^{me}.



ARTICLE 3.

Pour faciliter l'emploi des différents doigtés établis dans les diverses tablatures que l'on vient d'avoir sous les yeux, on s'exercera sur les Leçons suivantes dans lesquelles nous avons eu soin de faire souvent revenir sur les NOTES qui doivent être faites avec le doigté particulier.

Tous les FA et tous les SOL # que l'on rencontre dans le courant de la Leçon suivante, doivent être altérés. Les SI le seront aussi quelquefois. LA LETTRE A, posée en dessous de la note, indiquera qu'il faut l'altérer alors seulement que l'on rencontre cette lettre; parcequ'il faut toujours se rappeler que les SAUTS de TIERCE et autres sont expressement défendu; comme on l'a déjà fait observer.

I^{re} LEÇON.

Dot.
Moderato.

Les observations sur les FA#, les SOL# et les SI, sont absolument les mêmes que pour la leçon précédente.

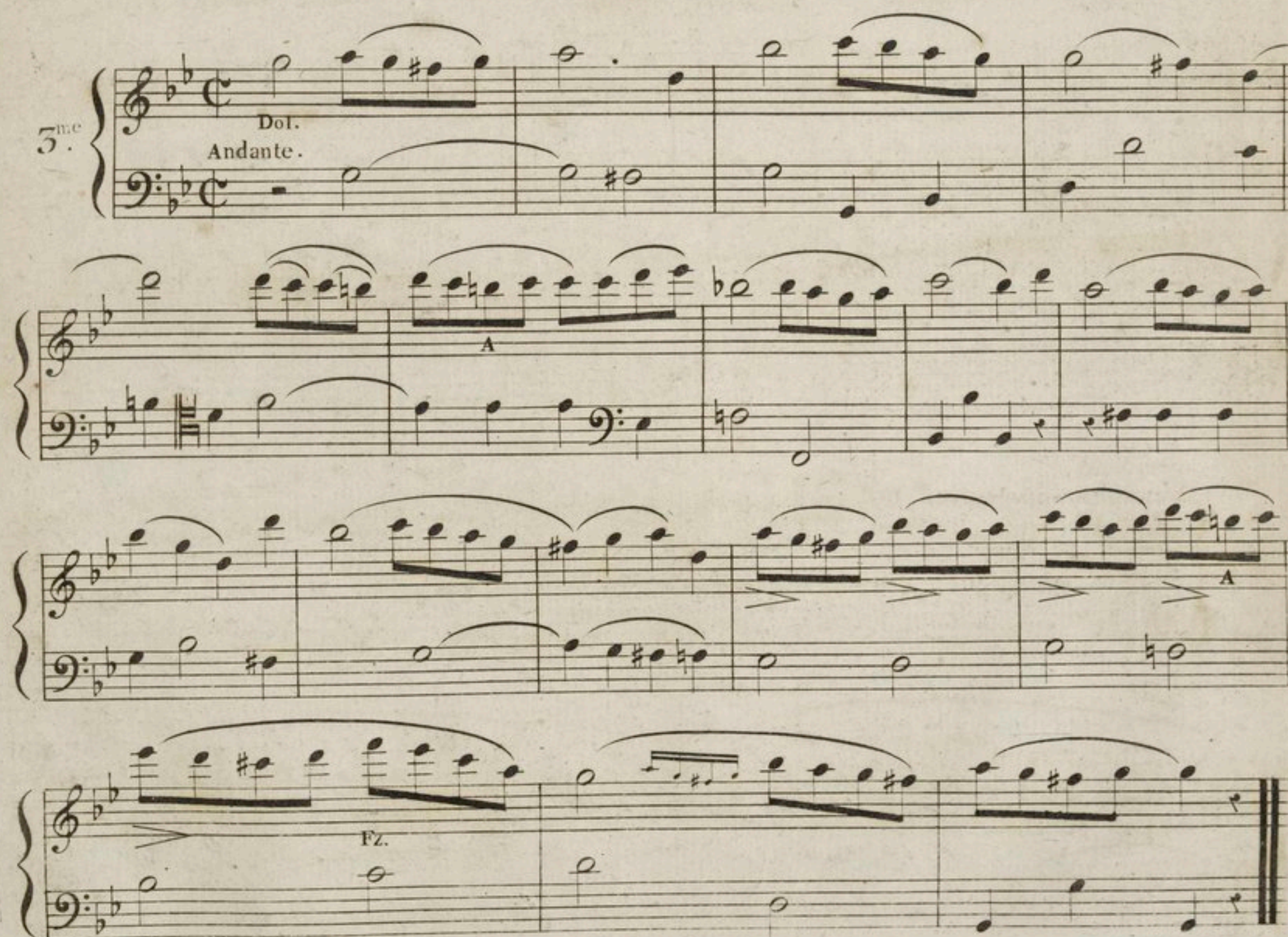
2^{me}

P Variation.



(N^a) Après avoir exécuté cette leçon avec le DOIGTÉ PARTICULIER, essayez de la jouer avec le doigté ordinaire, pour sentir ou faire sentir la différence qui existe entre ces deux manières.

On sentira dans la leçon suivante combien l'altération du FA# est nécessaire pour la satisfaction de l'oreille.



Pour le genre de trait suivant on verra de quelle nécessité sont les altérations.

Vivace.

4^{me}

Moderato.

5^{me}

pp fz

Pour exécuter le trait ci-dessus avec toute la légèreté et la délicatesse qu'il exige, on voit clairement qu'on ne le peut qu'avec le secours du **DOIGTÉ PARTICULIER** que nous proposons. Pour se convaincre entièrement de cette proposition, on *essayera* d'exécuter ce passage avec le doigté ordinaire et on sentira s'il est même supportable. On le pourrait, à la rigueur, dans les **FORTISSIMO**; mais alors ce trait serait dénaturé. Généralement les passages de **TRIOLETS** parcourant l'accord parfait par intervalles de **TIERCE**, **QUARTE**, **QUINTE**, &c.&c, comme ci-dessus, doivent être rendus avec le **DOIGTÉ PARTICULIER**, car il faut absolument altérer la **DEUXIÈME NOTE** pour satisfaire l'oreille. On se rappellera qu'il est posé en principe, dans la Tablature des **SEMI-TONS ALTÉRÉS**, que l'**UT#** ne s'altère qu'au moyen de l'embouchure, n'y ayant qu'une seule manière de le doigter: l'altération n'est pas difficile puisqu'il est naturellement un peu haut.

Tous les SEMI-TONS, dans cette leçon doivent être altérés par un doigté particulier, à l'exception du **RE#** et de l'**UT#**. Comme on a déjà observé, ces deux notes ne s'altèrent qu'à l'aide de l'embouchure.

6^{me} *pp* Andantino.

Handwritten musical score for piano, page 231. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The first five systems feature a continuous, rapid sixteenth-note melody in the treble staff, often with slurs and ties. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The sixth system begins with a piano (ppp) dynamic marking in the treble staff and a fortissimo (Fz.) marking in the bass staff. The piece concludes with a double bar line.

Comme dans toutes les précédentes leçons en SOL, le FA doit toujours être altéré.

(N^d.) On sentira dans cette leçon combien l'oreille se trouve satisfaite par l'altération du FA #, en général cette altération est indispensable dans le **MODE MINEUR**, surtout dans les **PIANO**.

Grazioso.

6^{me} Dol.

pp

ppp

Il n'est pas nécessaire de mettre aucun signe sous les notes qui doivent être altérées, l'intelligence doit suffire dans cette leçon. Au reste, tous les LA# les SI# et les UT# doivent l'être exclusivement.

Allegro.

8^{me}

F

Viol^{lo}

p

Les FA # doivent être altérés dans toute cette Leçon, excepté, seulement ceux qui sont détachés, tels que les FA des trois premières mesures.

Andante.

9^{me}

Dol

f

pp

On sentira dans cette Leçon l'indispensable nécessité d'altérer les SEMI-TONS, pour les rendre satisfaisants à l'oreille. Les SEMI-TONS qui ne doivent pas être altérés, sont désignés par une N posée au-dessous. Le RÉ #, par exemple, n'a qu'un doigté, on n'altère ce TON qu'à l'aide du plus ou moins de souffle.

Andante presque All^{to}

IO^{me}

Dol.

tr.

ppp

Smorz.

N

pp

Smorz.

Fz.

Fz.

The musical score is written for IO^{me} (likely a piano or organ). It consists of six systems of music. The first system is marked 'Andante presque All^{to}' and includes a 'Dol.' (Dolce) marking. The second system features a trill ('tr.') in the right hand. The third system includes a 'ppp' (pianissimo) marking. The fourth system includes 'Smorz.' (smorzando) and 'N' (non alterato) markings. The fifth system includes 'pp' (pianissimo), 'Smorz.', and 'Fz.' (forzando) markings. The sixth system concludes with a double bar line.

Cette Leçon est assez difficile pour l'intonation, mais on voit assez clairement que sans le secours des SEMI-TONS altérés, il serait impossible de la rendre suportable.

Mouvement de Valze.

The musical score is for a waltz, labeled "II me" and "Mouvement de Valze." It is written for piano (II me) and features complex chromatic passages in both hands. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/8. The score consists of six systems of music. The first system is marked "II me" and shows a complex chromatic passage in the right hand, with the left hand providing a simple harmonic accompaniment. The subsequent systems continue the chromatic exploration in the right hand, with the left hand providing a steady accompaniment. The score ends with a double bar line.

Dans cette Leçon les 2^{mes} notes de chaque groupe doivent être altérées.

Allegro.

12^{me}

Dans la Leçon suivante la 2^{me} note de chaque groupe de Trois doit être altérée.

13^{me}

pp

All.^o assai.

14^{me} En Si b.

Cres. Rf.

All.^o Moderato.15^{me}.

En M1 b.

The musical score consists of five systems of piano notation. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system is marked '15^{me}' and 'En M1 b.'. The melody in the right hand is highly active, often using beamed sixteenth notes. The bass line provides a steady accompaniment. Dynamics include 'pp' (pianissimo) in the third system, 'Cres.' (crescendo) in the fourth system, and 'F' (forte) in the fifth system. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

Allegro.

16^{me} En LA b.

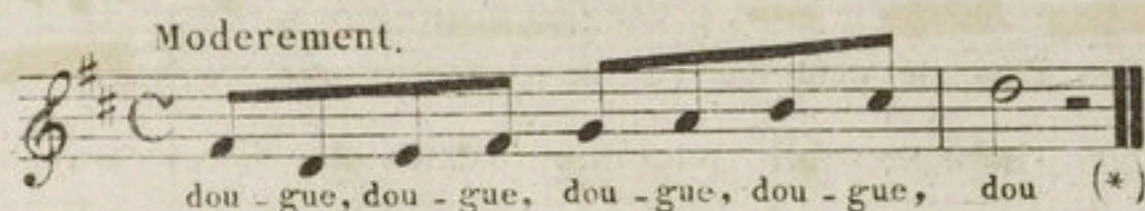
sf. rf.

rf.

Il serait inutile de multiplier ces LEÇONS dans tous les MODES praticables. Tous les cas où l'on doit appliquer ce DOIGTÉ particulier, sont à-peu-près renfermés dans les exercices que l'on vient d'avoir sous les yeux. Il s'agit seulement de les étudier avec soin, afin d'en faire à propos l'application dans les pièces de musique que l'on aura à exécuter et dans lesquelles l'occasion de se servir de ce DOIGTÉ particulier peut se rencontrer.

ARTICLE 4.

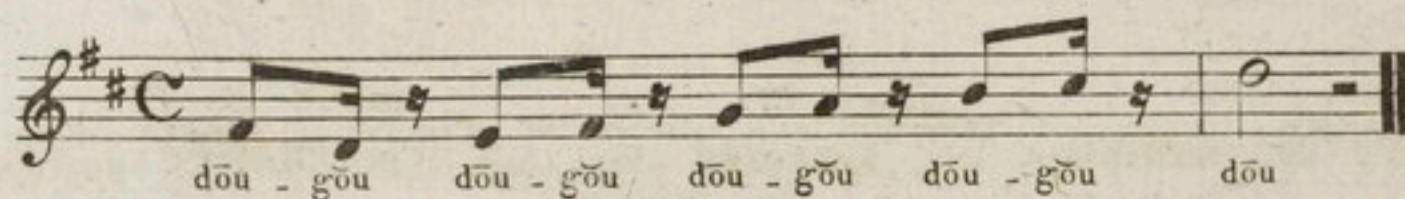
De l'articulation communément appelée **DOUBLE-COUP DE LANGUE** :
de la manière de le faire
et des cas où l'on peut l'employer avec avantage .

I^{er} EXEMPLE.

Il faut scander avec soin chaque deux notes, et faire sentir assez fortement la deuxième syllabe **GUE**; afin d'habituer la langue, de bonne heure, à mettre la plus grande netteté dans ces **DEUX SYLLABES**, et éviter d'avance la confusion qui résulterait d'un commencement vicieux lorsqu'on ira plus vite. Cette manière de **DISSEQUER** cette articulation, n'est rien moins que d'un effet agréable; mais elle est indispensable. Après s'être exercé sur l'exemple ci-dessus, dans un mouvement modéré, et lorsqu'on aura acquis une certaine netteté dans l'articulation des deux syllabes **DOU-GUE**, on passera à celui qui suit, où l'on trouvera plus de facilité parceque le mouvement est doublé de vitesse.

Il n'est pas inutile d'observer que plus un trait est rapide plus cette articulation est aisée.

(*) On peut prononcer aussi **DOUGOU** ou **DUG**. La première syllabe doit être un peu plus longue; car bien que les deux croches soient égales, cependant, on sent dans la note pair plus de longueur que dans celle qui est impair. L'effet doit être à peu près comme il suit.



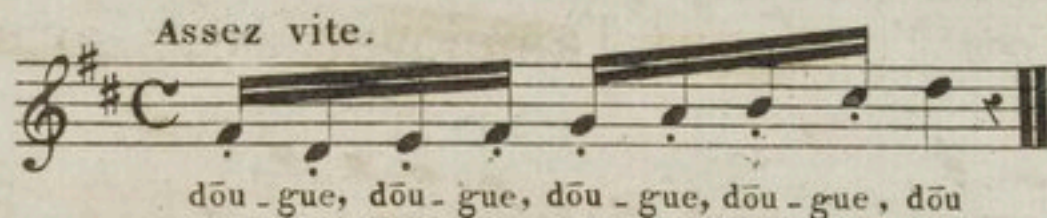
Dans la vitesse la différence de valeur n'existe point, il faut au contraire tâcher d'obtenir la plus parfaite égalité.

Les **GAMMES ASCENDANTES** offrant plus de facilité pour se familiariser avec le **DOUBLE-COUP DE LANGUE**, nous suivrons cette marche pour délier totalement la langue, après quoi, nous passerons aux **GAMMES DESCENDANTES**.

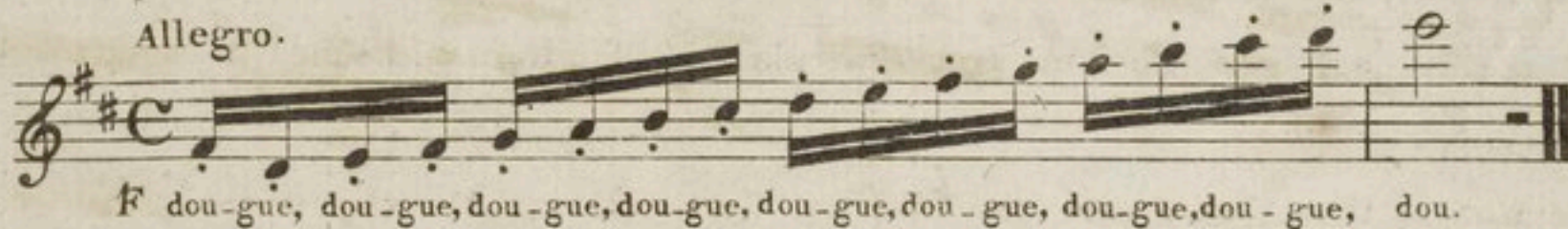
GAMMES ASCENDANTES.

2^{me}.

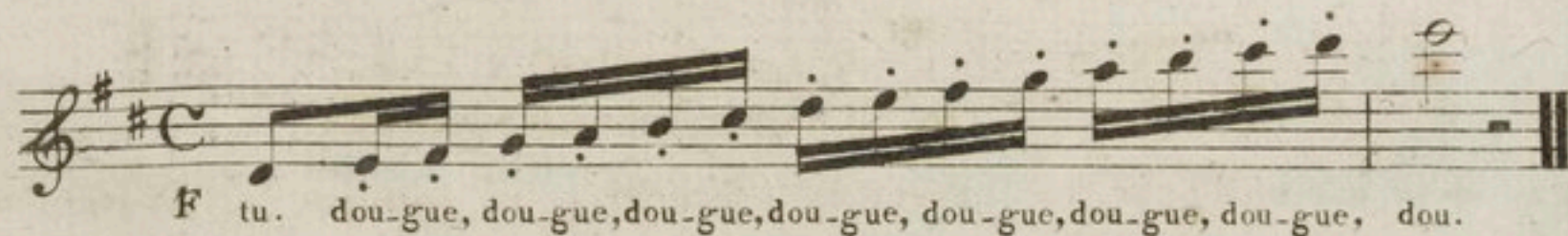
Observez bien que la première, comme la dernière note d'un trait, doit être faite avec la **DEUXIÈME SYLLABE DOU**.



Il ne faut pas craindre dans le principe de faire sentir une certaine dureté dans l'articulation, elle est en quelque façon indispensable pour que toutes les notes sortent bien également; cette dureté disparaîtra à mesure qu'on acquerra de la facilité; mais pour cela, il faut un exercice bien assidu. Ces **DEUX SYLLABES**, qui d'abord produisent un effet bien différent, seront tellement fondues ensemble que l'oreille la mieux exercée y sera trompée. On répètera l'exemple ci-dessus, jusqu'à ce que l'exécution en soit satisfaisante; après quoi on passera à celui qui suit.

3^{me}.4^{me}.

Il est nécessaire, dans tous les traits qui commencent par une croche suivie de deux doubles, d'attaquer la première note **TU** fortement. Dans un trait **PIANO** on prononcera la syllabe **DOU**; mais pour se familiariser avec le mécanisme de cette articulation, il faut étudier avec le **TU**.



(N^a.) Nous ne marquerons plus les syllabes **DOU - GUE**, sous les notes, il suffit d'avoir indiqué dans les quatre premiers exemples la manière de les employer. Il serait assez inutile d'observer ici, que tous les exemples que l'on va avoir sous les yeux, jusqu'aux exercices pour la **FLÛTE À CLEFS**, ne sont absolument que pour le **DOUBLE-COUP DE LANGUE**.



Dans l'exemple ci-dessus on peut se passer d'être strict sur la mesure, on pourra même s'en dispenser, toutefois, pour que cet exercice puisse profiter, il faut exécuter les Gammes assez rapprochées les unes des autres, c'est-à-dire de mettre très peu de distance, entre la dernière note qui est une noire et la première note de la Gamme qui suit, on tâchera de les faire le plus vite possible. Après on passera à l'exemple suivant.



GAMMES ASCENDANTES ET DESCENDANTES.

La langue déjà habituée par les exercices précédents, ne doit pas se trouver embarrassée pour descendre la 2^{me} GAMME ci-après, d'autant mieux que l'impulsion une fois donnée pour monter la 1^{re} doit certainement faciliter l'exécution de la 2^{me} qui descend.



Pour se familiariser avec les **GAMMES DESCENDANTES**.

La mesure n'est pas de rigueur dans cet exercice, qui est un des plus avantageux pour délier la langue: on ne saurait trop le répéter.

9^{me}

Autre genre de trait où le **DOUBLE-COUP DE LANGUE** est assez avantageux; on peut s'exercer dessus avec avantage, nous invitons même à choisir de préférence des traits de cette nature, très propres à faciliter promptement les moyens d'obtenir le **DOUBLE COUP DE LANGUE**.



Il faut avoir soin de bien faire sentir la syllabe **GUE** qui se trouve sur le **LA**, pour ne pas confondre cette articulation avec celle du **COULÉ DEUX-À-DEUX**, marquée généralement dans tous les traits ou batteries où l'on entend continuellement une pédale, comme dans le trait ci-dessus. On peut employer le **DOUBLE-COUP DE LANGUE** en place de coulé: l'effet en est infiniment supérieur, tant pour la netteté que pour la légèreté.

10^{me}

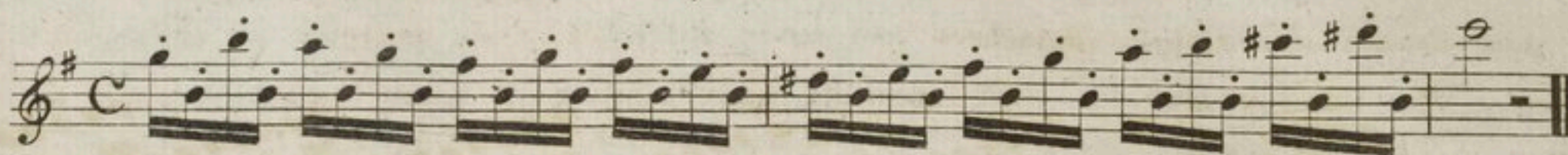
Autre exemple plus étendu.



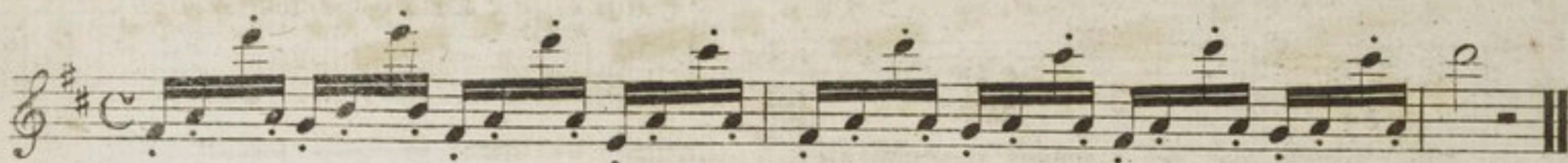
Il n'est pas inutile d'observer que la vitesse, essentielle pour tirer parti du **DOUBLE-COUP DE LANGUE**, n'est pas nécessaire dans les traits comme les deux ci-dessus, de même que pour celui qui suit: on peut s'en servir dans un mouvement précipité, comme dans un mouvement large.

II^{me}.

On peut exécuter cet exercice ALLEGRO MODERATO ou ALLEGRO VIVACE.

I2^{me}.

Dans le genre de trait suivant l'emploi du **DOUBLE-COUP DE LANGUE** est extrêmement avantageux; nous invitons à préférer cette articulation à celle des **COULÉS de DEUX en DEUX**, **COULÉ PIQUÉ DEUX**; dans la vitesse surtout l'effet en est piquant.

I3^{me}.

Exercices propres à faciliter l'emploi du **DOUBLE-COUP DE LANGUE** dans les **GAMMES DESCENDANTES**.



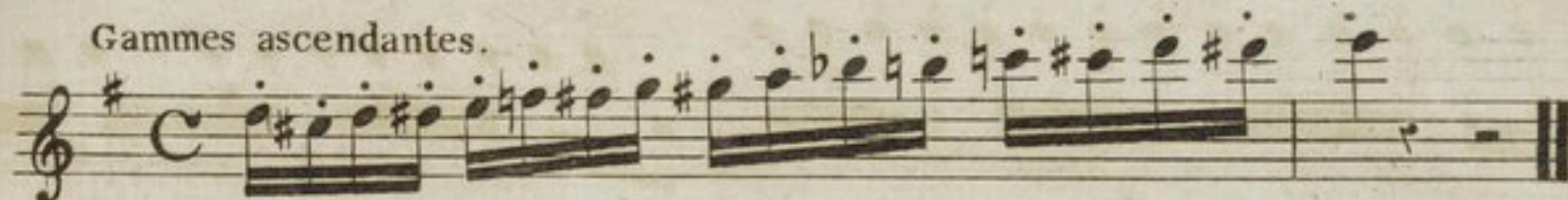
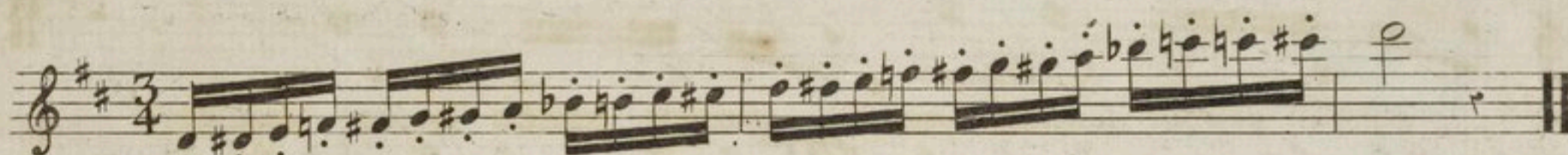
Cette manière de faire les **GAMMES DESCENDANTES** est on ne peut plus brillante; mais il est essentiel d'observer que dans un **ALLEGRO ORDINAIRE**, l'emploi du **DOUBLE-COUP DE LANGUE** serait très defectueux; il faut le réserver pour la vitesse, c'est là qu'il brille de tout son éclat.

(N^a) Les personnes qui desirer posséder cette articulation, ne sauraient prendre trop de peines pour y parvenir, elles doivent s'habituer à exercer leur langue à toute heure du jour, en prononçant avec beaucoup de vitesse *dougue, dougue, dougue &c. &c.* Il n'est pas nécessaire d'avoir la Flûte à la bouche pour cela. Au reste on prendra de cette observation ce qu'on voudra en prendre; mais elle n'est pas inutile.

EXERCICE SUR LE CHROMATIQUE DÉTACHÉ.

Les Gammes Chromatiques détachées sont assez difficiles, c'est pourquoi on ne saurait trop mettre d'application dans les commencements, pour habituer de bonne heure la langue à passer chaque note avec égalité.

Gammes ascendantes.

15^{me}

Plus aisées que les Gammes descendantes.

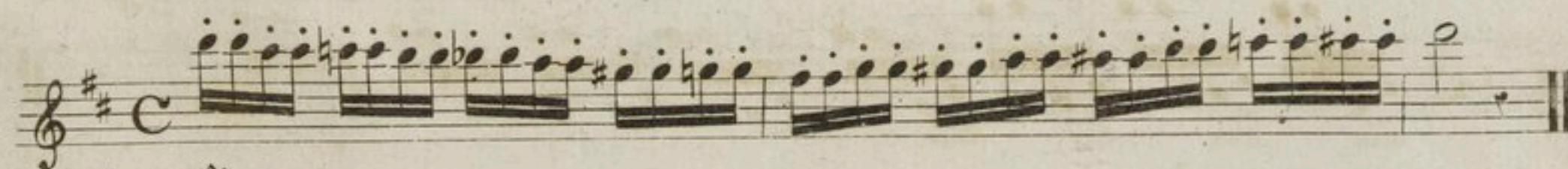
16^{me}

Plus difficile.

Quand une fois on aura acquis un certain degré de volubilité dans la **LANGUE** on s'exercera sur les exemples suivants.

17^{me}

Ce genre de traits n'avait semblé jusqu'à présent n'appartenir qu'aux instruments à cordes: mais par le secours du **DOUBLE COUP DE LANGUE**, on peut le rendre aussi nettement qu'avec l'archet du violon. Au reste, les passages de cette nature produisent peu d'effet si ce n'est dans les gammes chromatiques comme ci-après.

18^{me}

Avec vitesse.

On rencontre plus communément les passages suivants, surtout dans les compositions Allemandes, ils ne sont pas d'un très bel effet; mais placés à propos, ils ne laissent pas que d'être assez piquants. Il faut la plus grande égalité dans toutes les notes, afin que l'articulation en soit perlée.

20^{me}

Dans la mesure à 6, ils sont encore plus communs.



Nécessairement le **DOUBLE COUP DE LANGUE** ne peut commencer qu'à la 3^{me} note, vu le Coulé qui se trouve sur les deux premières notes.

OBSERVATION.

Dans les **ALLEGRO** à 6, l'emploi du **DOUBLE COUP DE LANGUE** est d'une grande utilité, la vivacité de cette **MESURE** exige aussi de la vivacité dans l'exécution qu'on ne peut guère obtenir dans la vitesse et le détaché qu'à l'aide de l'articulation dont il s'agit.

21^{me}

Dans ce genre de traits le **DOUBLE COUP DE LANGUE** est infiniment préférable au simple, pour mieux faire sentir l'effet du passage ci-dessous, nous avons ajouté un e à la fin de la première syllabe **dou**; cet e muet rend très bien l'effet du coulé des deux premières notes comme on voit le **DOUBLE COUP DE LANGUE** n'est que sur les 2 dernières qu'il faut attaquer brusquement.



Nous avons posé en principe que dans les traits détachés en **DOUBLE COUP DE LANGUE** la 1^{re} note d'un passage ainsi que la dernière devaient être prononcées avec la syllabe **dou**; mais il est des cas où cette règle devient inutile et où même il serait impossible de l'appliquer surtout dans les passages en octaves détachées, dont la 1^{re} note est la note basse comme dans l'exemple suivant.



Infaisable avec le **dougue dougue**, pour pouvoir employer cette articulation dans les octaves détachées, il faut que la 1^{re} note soit la note haute comme ci-après:

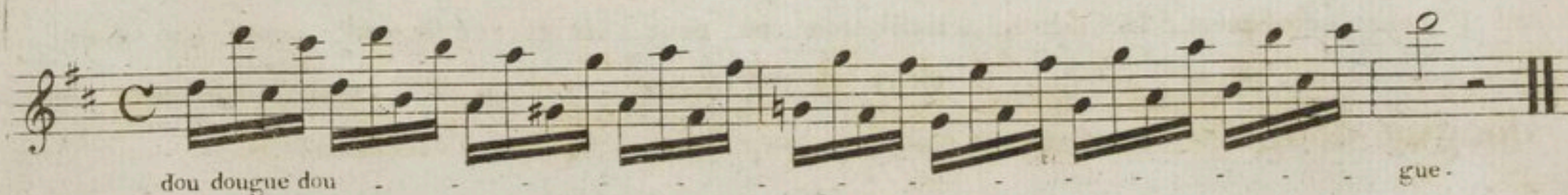
23^{me}

Cette manière de détacher les octaves est aisée et produit un effet assez original. C'est ici le cas de faire une observation très essentielle sur le **DOUBLE COUP DE LANGUE**. Jusqu'à présent nous l'avons toujours prononcé **dou-gue dougue**, mais dans les exemples suivants, on verra qu'il faut ajouter une seconde syllabe **dou** ce qui fera **doū dougüe**, le 1^{er} **doū** long, et le 2^{me} bref on doit l'employer aussi dans les traits en octaves détachées, dont la 1^{re} note est en bas, par ce moyen ces passages ne seront pas infaisables comme le 1^{er} exemple ci-dessous; on s'en servira également dans les traits qui commencent par une Double croche impair, de même que dans les passages en **DOUBLES CROCHES** dont la 1^{re} est pointée &c.&c.&c.

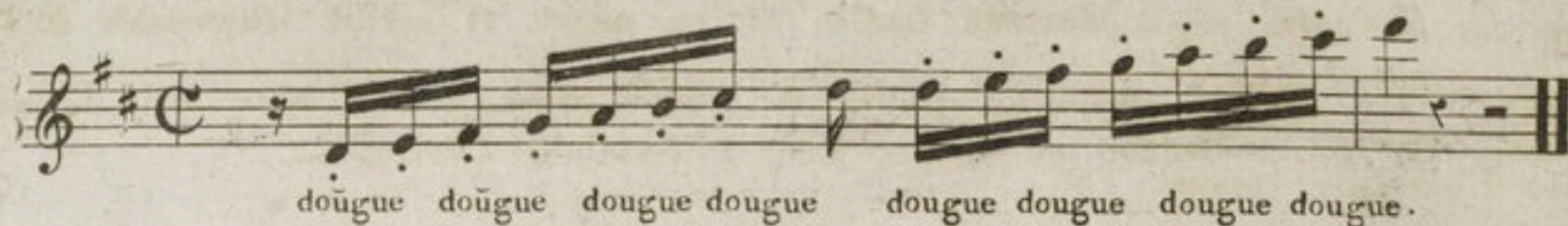
24^{me}

Il faut prononcer **doū dougüe**, la dernière note ici doit finir sur la syllabe **güe**.

Octaves détachées



Dans les passages dont la première note est impair le 1^{er} *doū* est bref et doit être précipité sur la syllabe *gue*.

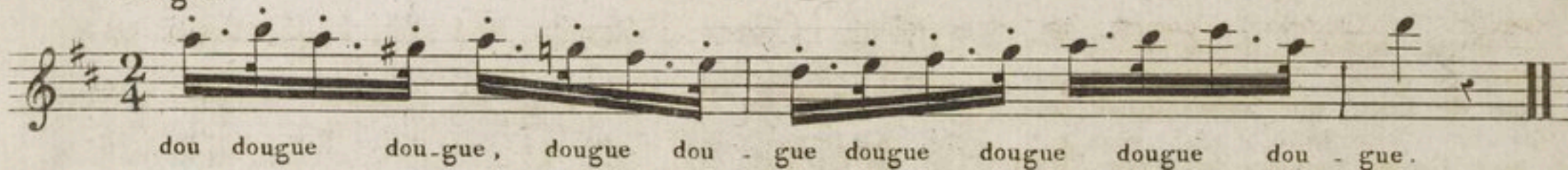


Dixièmes détachées.

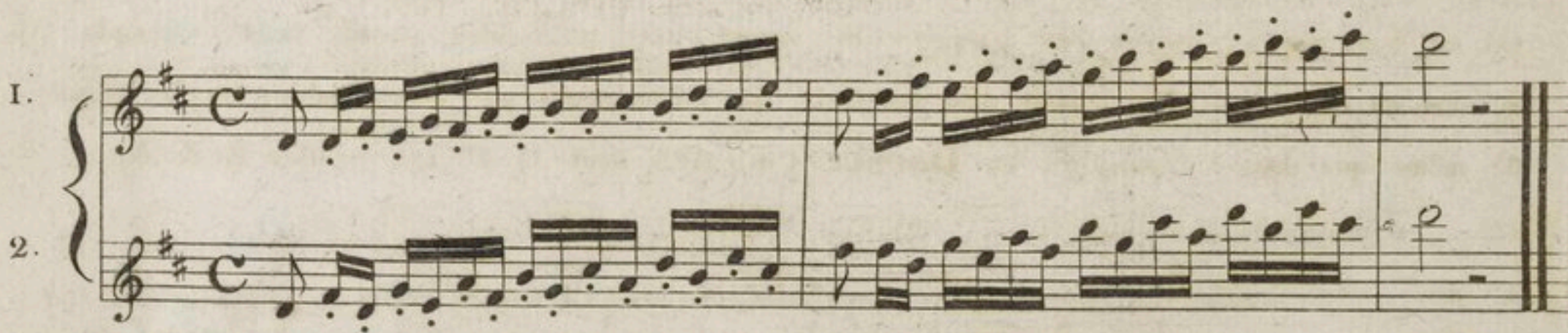


Dans les Dixièmes détachées, on voit encore que le *doūgue, doūgue* serait impossible, et qu'il faut, de même que dans les deux exemples précédents, ajouter une 2^{me} syllabe *dou*. La même observation doit servir pour les leçons suivantes.

Allegro.



Passage détaché en montant par intervalle de Tierce.



Quoique ce passage ci-dessus N° 2 soit en TIERCES, on doit observer qu'il est l'inverse du 1^{er}; par conséquent, la même articulation ne peut servir également pour les deux passages; dans le 1^{er} il faut le *doū, doūgue* et dans le 2^{me} tout simplement le *dougue dougue* comme il est aisé de s'en convaincre par l'exécution.

Si on veut absolument détacher toutes les notes d'une GAMME, sans avoir recours au COULÉ qui se trouve sur les deux premières notes, pour pouvoir prononcer également le **dougue, dougue** comme il est dit ci-devant, à l'exemple 13^{me}, il faudra nécessairement avoir recours au moyen que nous venons de proposer dans les 4 leçons précédentes, c'est-à-dire qu'au lieu de prononcer tout simplement le **dougue, dougue**, on ajoutera une 2^{me} syllabe **dou**.

dougue dougue - - - - - dou dougue dougue &c. &c.

Au lieu d'articuler comme ci-dessus, Articulez ainsi:

(N^a) Cette manière d'articuler le **DOUBLE-COUP-DE-LANGUE** est un peu plus dure que le **dougue dougue** ordinaire; mais il est indispensable de l'employer ainsi, si on veut avoir exactement toutes les notes détachées, sans avoir recours au subterfuge, qui oblige à couler les deux premières notes lorsque les groupes de quatre doubles croches sont complets comme ci-dessus. Ce qui est dit ici ne concerne que les traits en **GAMMES**, dont la première note est en bas, ou qui commenceraient par une double croche impair en montant comme en descendant. (Voyez l'exemple 25) Au reste toutes les applications que l'on doit faire du **dou dougue** sont prévues depuis l'exemple 24, on les méditera avec soin et nous osons espérer que ce ne sera pas sans fruit. Cependant, comme de simples exemples pourraient ne pas être suffisants, nous allons mettre pour s'exercer plus amplement sur le **DOUBLE COUP DE LANGUE**, Deux Grands **SOLO**: dans le premier on ne se servira que du **dougue dougue** ordinaire les traits seront **NOTÉS** à cet effet; et dans le Deuxième, au contraire, l'emploi du **dou dougue &c.** sera fréquent.

(N^a) Les deux **SOLO** qui suivent, quoique composés pour servir d'exemples pour le **DOUBLE COUP DE LANGUE**, peuvent néanmoins être exécutés sans le secours de cette **ARTICULATION**; mais alors on sera obligé de ne pas les jouer comme ils sont marqués; on se servira des diverses articulations qui peuvent en faciliter l'exécution.

Le tout détaché serait impossible avec le simple coup de langue. Cette observation n'est faite que dans la supposition où l'on voudrait exécuter les **DEUX SOLO** quoique ne possédant pas le **DOUBLE COUP DE LANGUE**.



SOLO OU EXERCICE POUR LE DOUBLE-COUP DE LANGUE ORDINAIRE.

(N^a.) Il est inutile d'observer que l'emploi du DOUBLE-COUP DE LANGUE, n'est que pour les DOUBLES CROCHES; car les BLANCHES, NOIRES et CROCHES doivent être faites avec le simple.

Allegro
Vivace.

Handwritten musical score on page 253, featuring ten staves of music in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and trills. The first staff has a "Fz." marking below it. The second staff has a "Fz." marking below it. The third staff has a "Fz." marking below it. The fourth staff has a "Fz." marking below it. The fifth staff has a "tr" marking above it. The sixth staff has a "tr" marking above it. The seventh staff has a "tr" marking above it. The eighth staff has a "tr" marking above it. The ninth staff has a "tr" marking above it. The tenth staff has a "tr" marking above it.

This page of musical notation consists of 12 staves of music, all in G major (one sharp). The notation is as follows:

- Staff 1: Treble clef, G major. A series of eighth notes ascending and then descending.
- Staff 2: Treble clef, G major. A series of eighth notes ascending and then descending.
- Staff 3: Treble clef, G major. A series of eighth notes ascending and then descending.
- Staff 4: Treble clef, G major. A series of eighth notes ascending and then descending.
- Staff 5: Treble clef, G major. A series of eighth notes ascending and then descending, ending with a *p* (piano) marking.
- Staff 6: Treble clef, G major. A series of eighth notes ascending and then descending, with a *Cres.* (crescendo) marking.
- Staff 7: Treble clef, G major. A series of eighth notes ascending and then descending, starting with an *f* (forte) marking.
- Staff 8: Treble clef, G major. A series of eighth notes ascending and then descending, ending with a trill (*tr*) and a whole note.
- Staff 9: Treble clef, G major. A series of eighth notes ascending and then descending, starting with a *p* marking, followed by a *Rf.* (ritardando) and *Fz.* (fzando) marking.
- Staff 10: Treble clef, G major. A series of eighth notes ascending and then descending, followed by a *Rf.* and *Fz.* marking.
- Staff 11: Treble clef, G major. A series of eighth notes ascending and then descending, followed by a *Rf.* and *Fz.* marking.
- Staff 12: Treble clef, G major. A series of eighth notes ascending and then descending, starting with an *f* marking.

Handwritten musical score on page 255, featuring ten staves of music. The key signature is G major (one sharp). The notation includes various ornaments (trills, mordents, grace notes) and dynamics (p for piano). The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The first staff begins with a piano (p) dynamic. The score includes several trills marked 'tr' and a piano section marked 'p' in the seventh staff. The notation is dense with many notes and ornaments, typical of 18th or 19th-century manuscript notation. The page number '255' is in the top right corner.

2^{me} SOLO OU EXERCICE POUR LE DOUBLE COUP DE LANGUE.Allegro
Spiritoso.

The musical score consists of ten staves of music in treble clef, key of D major (two sharps), and common time (C). The tempo is marked 'Allegro Spiritoso.' The first staff begins with a forte 'f' dynamic. The music features rapid sixteenth-note passages, often beamed in groups of four. The second staff has a 'f' dynamic. The third staff has a 'f' dynamic. The fourth staff has 'Fz.' (forzando) markings. The fifth staff has a 'Scherzo a staccato.' marking. The sixth staff has a 'V' (accent) marking. The seventh staff has a 'V' marking. The eighth staff has a 'V' marking. The ninth staff has a 'V' marking. The tenth staff has a 'V' marking. The score is a continuous exercise for double tongue technique.

A handwritten musical score on ten staves, featuring complex rhythmic patterns, trills, and dynamic markings. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and trills. Dynamic markings include *p* (piano), *Cres* (crescendo), *Rf.* (ritardando), and *f* (forte). The score is written in a fluid, cursive style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation.

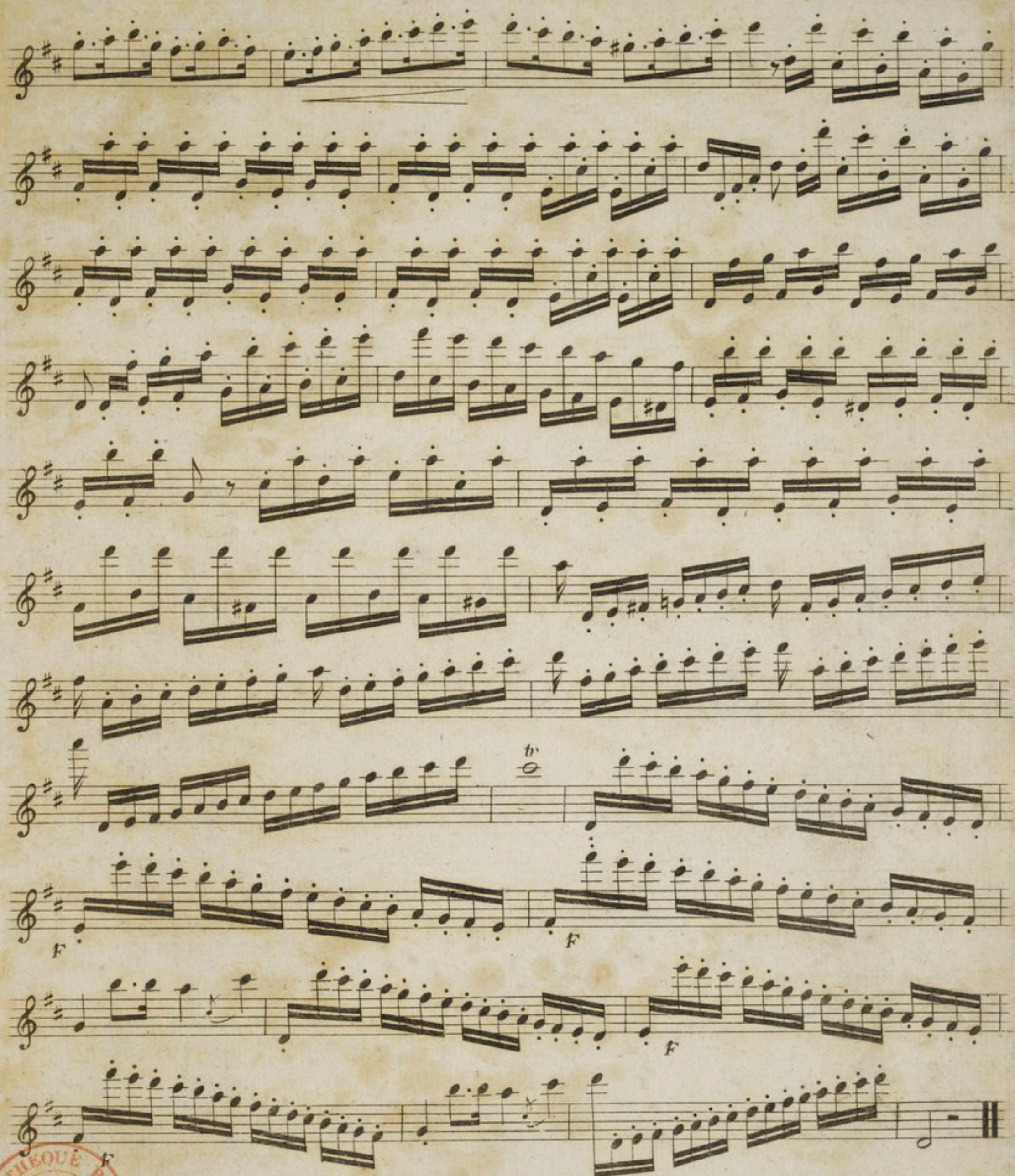
Trill markings: *tr*

Dynamic markings: *p*, *Cres*, *Rf.*, *f*

A handwritten musical score on ten staves, likely for a piano or organ. The music is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is characterized by dense, flowing passages, particularly in the first half, which feature many beamed notes and slurs. The second half of the page shows a change in texture, with more sustained notes and a 'Staccato.' instruction. The manuscript is on aged, slightly discolored paper.

Staccato.

f



Fin.

1030.

