Méthode complète

DE

FLÛTE

PAR

HENRY ALTÈS

Professeur au Conservatoire.

2 *PARTIE*

PARIS.

MILLEREAU, Editeur et Fabricant d'Instruments de Musique *(Flûtes, Clarinettes etc.)*

66 Rue d'Angoulême Pavillon de l'Horloge.

1880

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

MÉTHODE

POUR

FLÛTE

SYSTÈME BOEHM

Contenant la Théorie complète de la Musique

PAR

Henry Altès

Professeur au Conservatoire National de Musique de Paris.

Œuvre : 31. *Propre de l'Auteur.*

L'OUVRAGE EST DIVISÉ EN 3 PARTIES

1ère *PARTIE (Elémentaire)* net 10f
2e " " 12f
3e " " 15f

Les 3 Parties réunies, Ouvrage complet, net : 30f

PARIS.
chez MILLEREAU, Editeur, Fabricant d'Instruments de Musique (Flûtes, Clarinettes etc)
66, Rue d'Angoulême, Pavillon de l'Horloge.

Déposée pour tous pays selon les Traités internationaux.
Droits de Traduction et de Reproduction réservés.

1880

Vm³. q. 11

MÉTHODE DE FLÛTE

DEUXIÈME PARTIE.

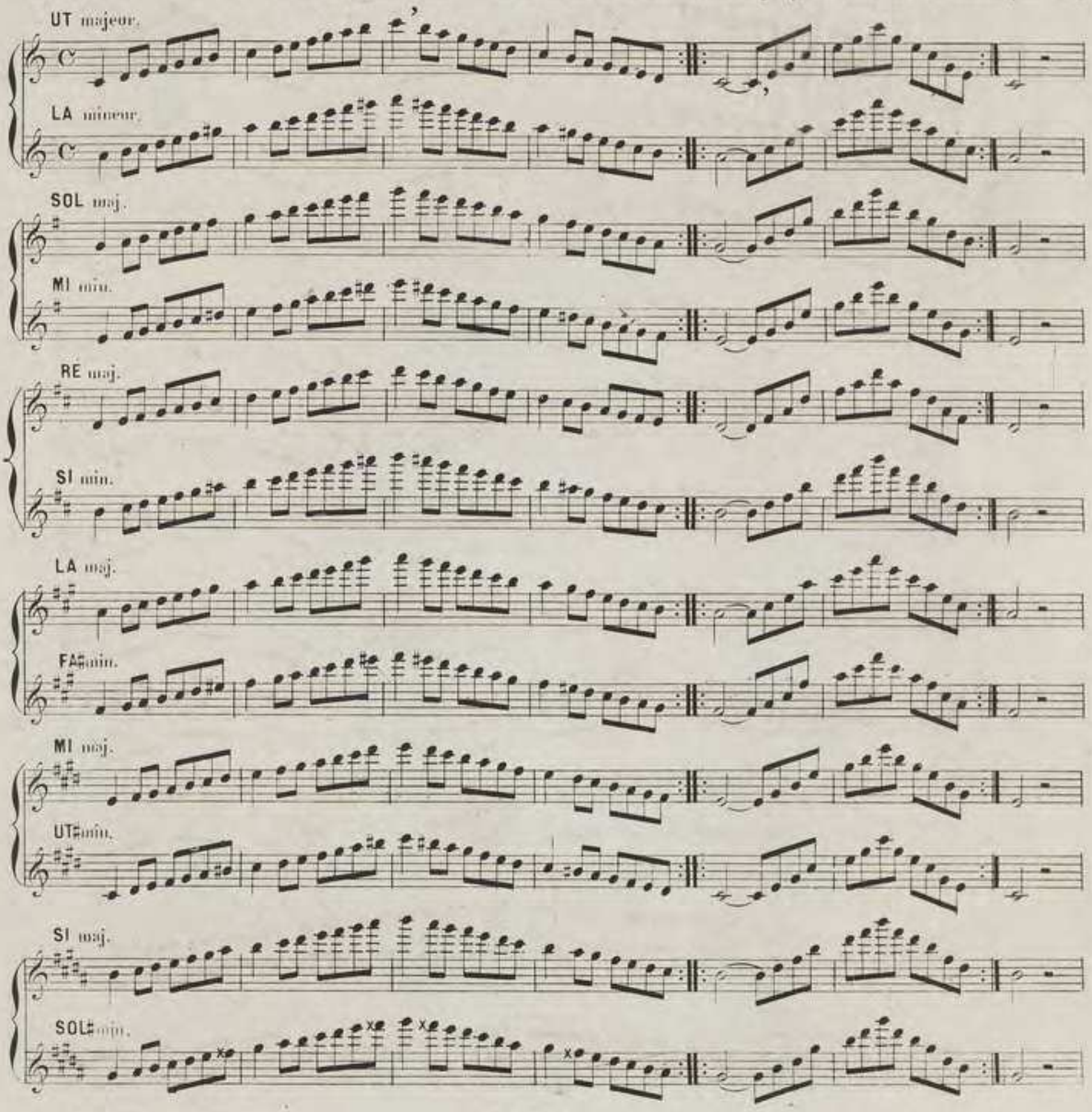
ÉTUDE DES GAMMES ET DES ARPÈGES DIVISÉE EN DEUX SÉRIES ALTERNATIVES.

Je recommande particulièrement l'étude des gammes, si l'on veut se familiariser promptement avec le mécanisme de l'instrument, je le répète encore, **il faut**, *sans arrêter le cours des leçons*, **en faire un exercice journalier**. Afin de retirer à ce travail un peu de son aridité j'ai supprimé les gammes majeures de *ut* ♭, *sol* ♭ et *ré* ♭, ainsi que leurs tons relatifs mineurs, ces gammes étant les *synonymes* de *si* ♮, *fa* ♯ et *ut* ♯ majeurs et de leurs relatifs mineurs. Pour la même raison, j'ai omis ces dernières dans la 2ᵐᵉ série.

Gammes et Arpèges dans tous les tons majeurs et mineurs
suivis des Gammes chromatiques en *La* et en *Ut*.

1ʳᵉ SÉRIE.

Allegro (♩=120), à mesure que l'on progressera on augmentera la vitesse du mouvement jusqu'au chiffre du Métronome (♩=200)



FA ♯ maj.

RÉ ♯ min.

UT ♯ maj.

LA ♯ min.

LA ♭ maj.

FA min.

MI ♭ maj.

UT min.

SI ♭ maj.

SOL min.

FA maj.

RÉ min.

UT maj.

Gamme chromatique en LA.

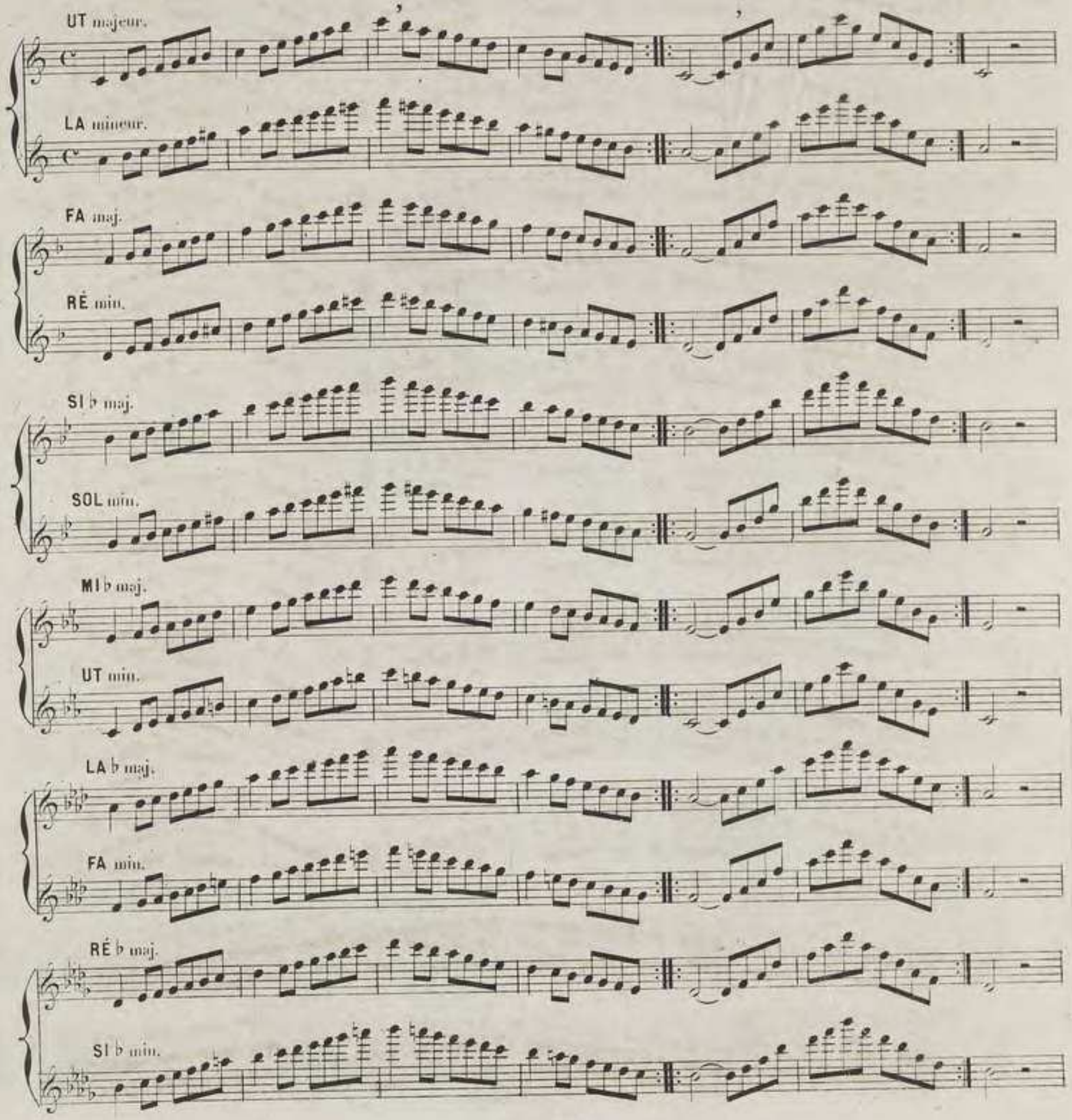
Gamme chromatique en UT.

Gammes et Arpèges dans tous les tons majeurs et mineurs

suivis des Gammes chromatiques en *La* et en *Ut*.

2me SÉRIE.

J'ai interverti ici l'ordre des gammes, parce que j'ai remarqué que lorsqu'on ne les étudiait que dans l'ordre où elles sont présentées dans la 1re série, il en résultait qu'on faisait plus facilement les gammes avec des ♯ que celles avec des ♭. C'est pour obvier à cet inconvénient que j'ai divisé l'étude des gammes en deux séries alternatives. Donc un jour on travaillera la série commençant par les gammes diézées, et le lendemain, celle commençant par les gammes bémolisées.



SOL ♭ maj.

MI ♭ min.

UT ♭ maj.

LA ♭ min.

MI maj.

UT ♯ min.

LA maj.

FA ♯ min.

RÉ maj.

SI min.

SOL maj.

MI min.

UT maj.

Gamme chromatique en LA.

Gamme chromatique en UT.

CHAPITRE 13.e

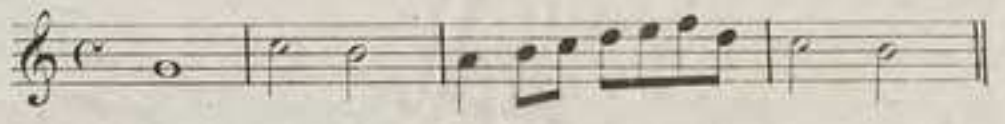
DES SIGNES INDIQUANT LES DIFFÉRENTES ARTICULATIONS QU'IL FAUT DONNER AUX SONS.

§ I. Pour donner de la variété à l'exécution on articule les sons de différentes manières: 1.° il y a les sons *détachés*, 2.° les sons *lourés*, 3.° les sons *liés* ou *coulés* et 4.° les sons *syncopés*.

§ II. Chacune de ces articulations est indiquée par un signe particulier.

§ III. Les articulations s'obtiennent: 1.° pour les instruments à cordes et à archet, par *des coups d'archet plus ou moins accentués*, 2.° pour les instruments à vent, par *les coups de langue*, et 3.° pour les voix, par les coups de *gosier*.

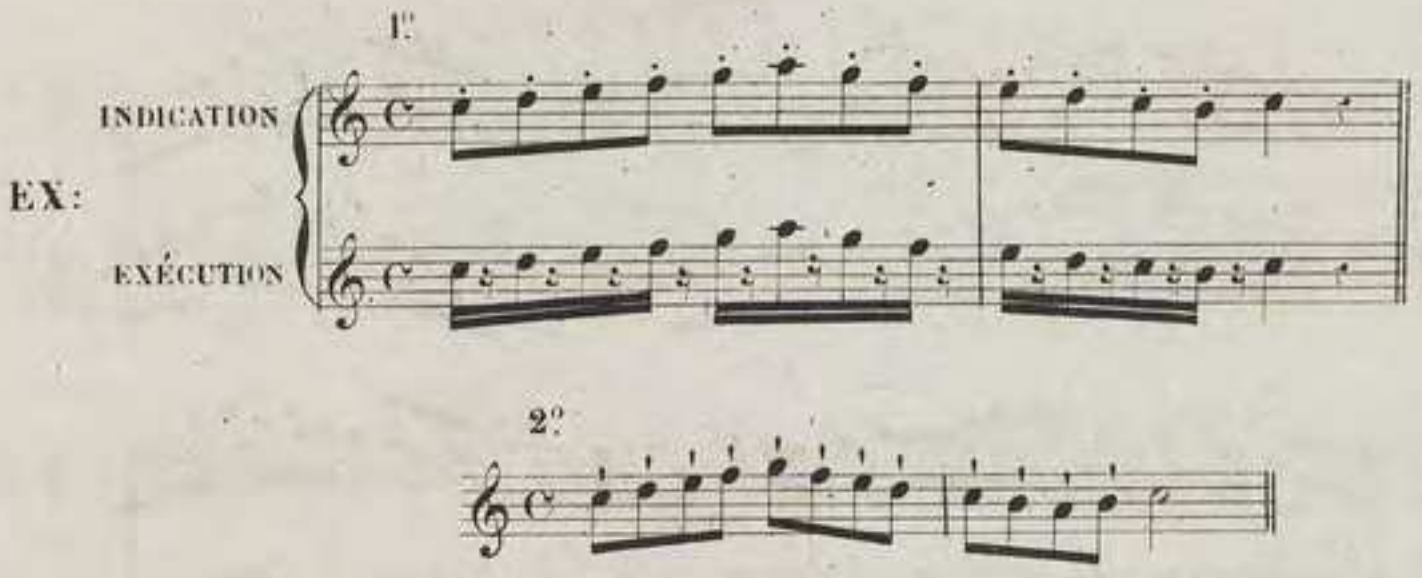
§ IV. Lorsque les notes n'ont aucun signe particulier comme dans l'exemple suivant:



on doit articuler c'est-à-dire détacher par un coup d'*archet*, de *langue* ou de *gosier* chaque note en lui donnant exactement la valeur qu'elle représente.

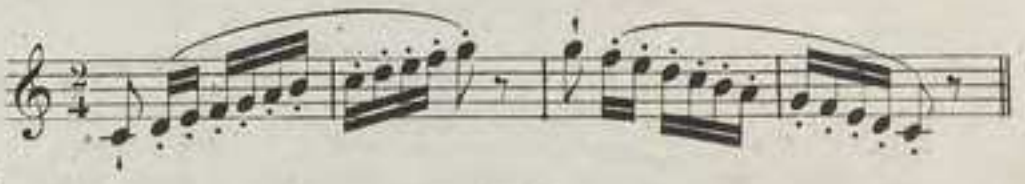
On nomme cette articulation *naturelle* ou *ordinaire*.

§ V. Des points placés *au dessus* (ou *au dessous*) des notes indiquent que les sons doivent être *détachés*, très *secs*, très *brefs*.



Les points longs indiquent des *détachés* moins *secs* que les points ronds. (1)

§ VI. Lorsque les points sont accompagnés d'une ligne courbe comme dans l'exemple suivant:



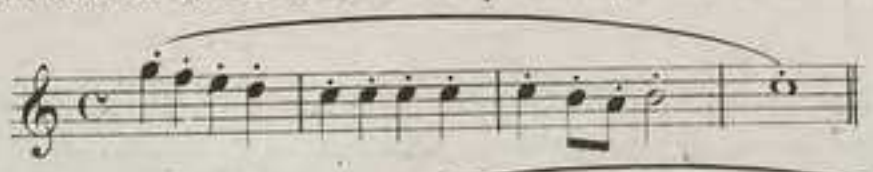
ils signifient, pour les instruments à *archet* seulement, que les détachés doivent être exécutés *d'un seul coup d'archet*, (2) ce qui leur donne un mordant tout particulier, les Italiens appellent ce détaché *staccato*, l'exécution en est toujours rapide.

---

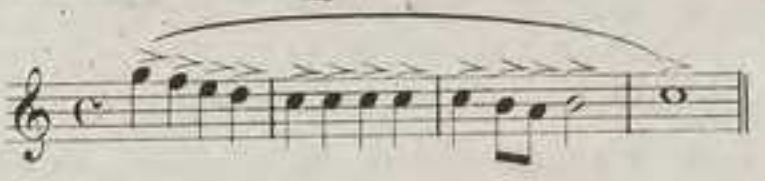
(1) Cette interprétation des points ronds et des points longs n'est pas appréciée de la même manière par les pianistes, ainsi, dans la musique écrite spécialement pour le Piano, les points *longs* indiquent des détachés plus *brefs*, plus *secs* que les points ronds.

(2) C'est-à-dire que l'on va d'une extrémité de l'archet à l'autre extrémité en articulant chaque note par une impulsion du poignet.

§ VII. Les points accompagnés d'une ligne courbe ont, pour les *instruments à vent* et les voix, une toute autre signification; ils indiquent que chaque note doit être détachée avec la plus grande douceur, ce qui produit une sorte d'articulation que l'on nomme ***Ondulation*** ou ***Louré***; on comprend qu'une telle articulation s'emploie rarement dans la vitesse. Ex:



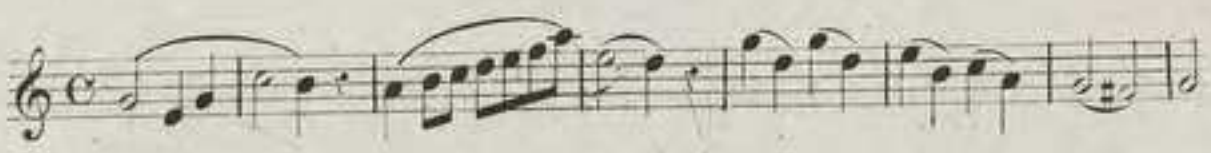
On indique aussi le louré de la manière suivante: Ex:



ce qui signifie que les sons, quoique moins *détachés*, doivent pourtant être encore plus *ondulés*, plus *lourés* que dans l'exemple précédent.

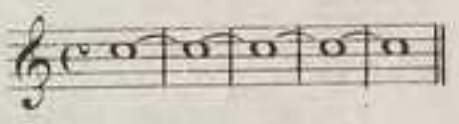
§ VIII. La ligne courbe employée seule se nomme ***Liaison***: elle indique que toutes les notes qu'elle recouvre doivent être *liées* ou *coulées*, c'est-à-dire exécutées avec une seule articulation d'archet, de *langue* ou de gosier.

Ex:



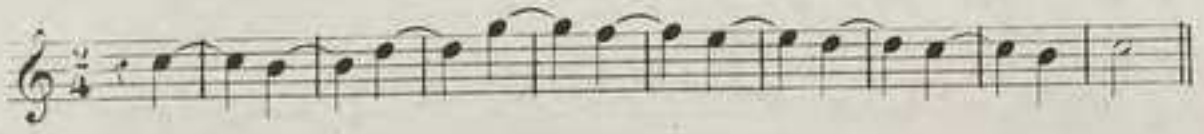
etc:

§ IX. La liaison placée sur une même note séparée par des barres de mesure,[1] Ex:



indique que cette note doit être soutenue sans être répétée; par cette raison cette note prend le nom de *tenue*.

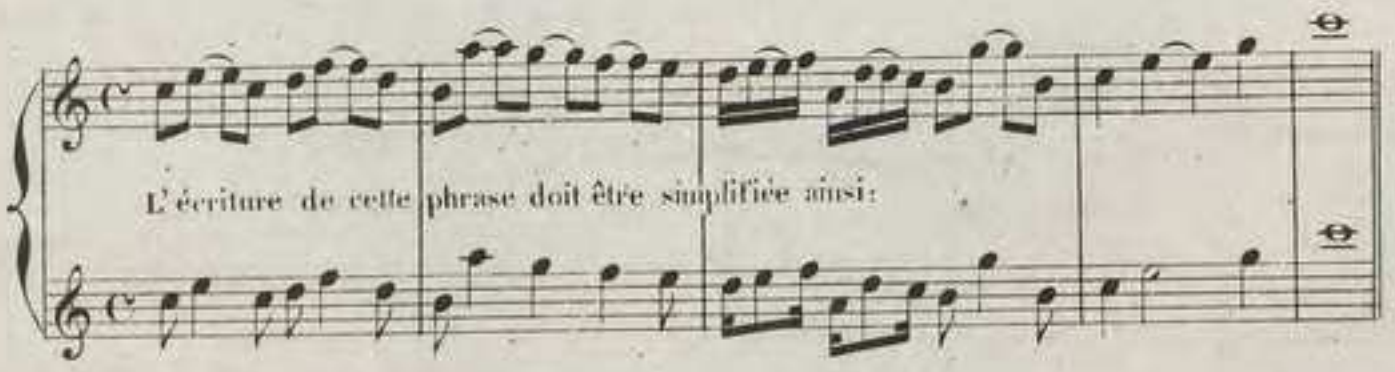
§ X. Le prolongement sur le temps fort d'un son commencé sur le temps faible, Ex:



produit un contre temps que l'on nomme ***Syncope***.

De même il y a syncope, lorsqu'un son, *commencé* sur la 2.e partie d'un temps, se *prolonge* sur la 1.re partie d'un autre.

Ex:



(2)

§ XI. Il y a deux espèces de syncopes: 1.e les *Syncopes égales* et 2.e les *Syncopes inégales*.

Les syncopes sont égales lorsque, comme dans les exemples précédents, le temps fort est égal au temps faible; lorsque le temps faible est plus long que le temps fort et *vice versa*, les syncopes sont inégales. Ex:

Dans l'éxécution des syncopes, les temps faibles sont plus appuyés ou plus marqués que les temps forts, en un mot c'est le contraire de ce que nous avons dit au chapitre 4.me par rapport aux temps forts et faibles.

(1) Relire le.^{s} XV du Chapitre 4.e

(2) Relire les.^{s} XX et XXI du Chapitre 4.e

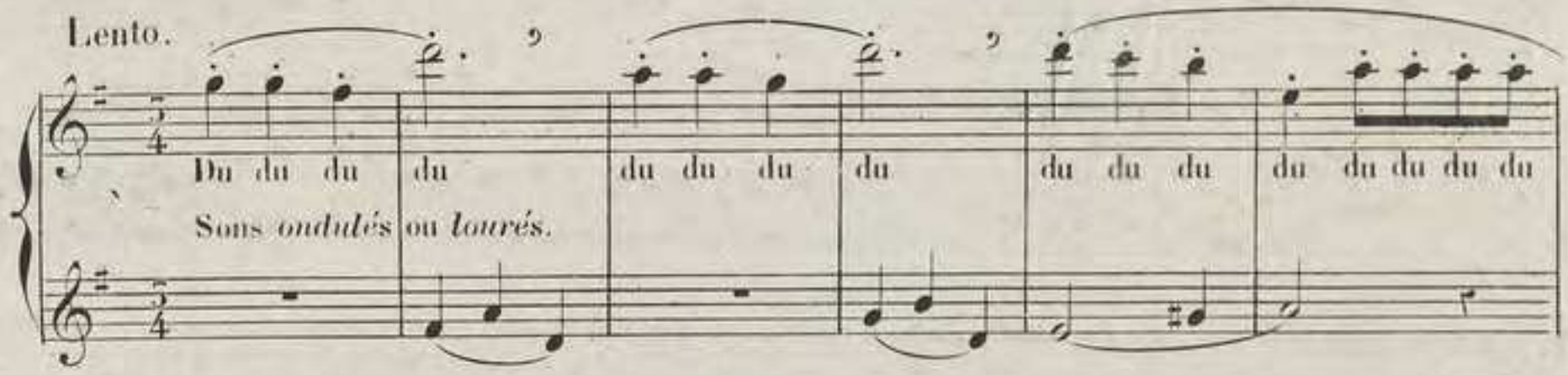
16.me LEÇON.

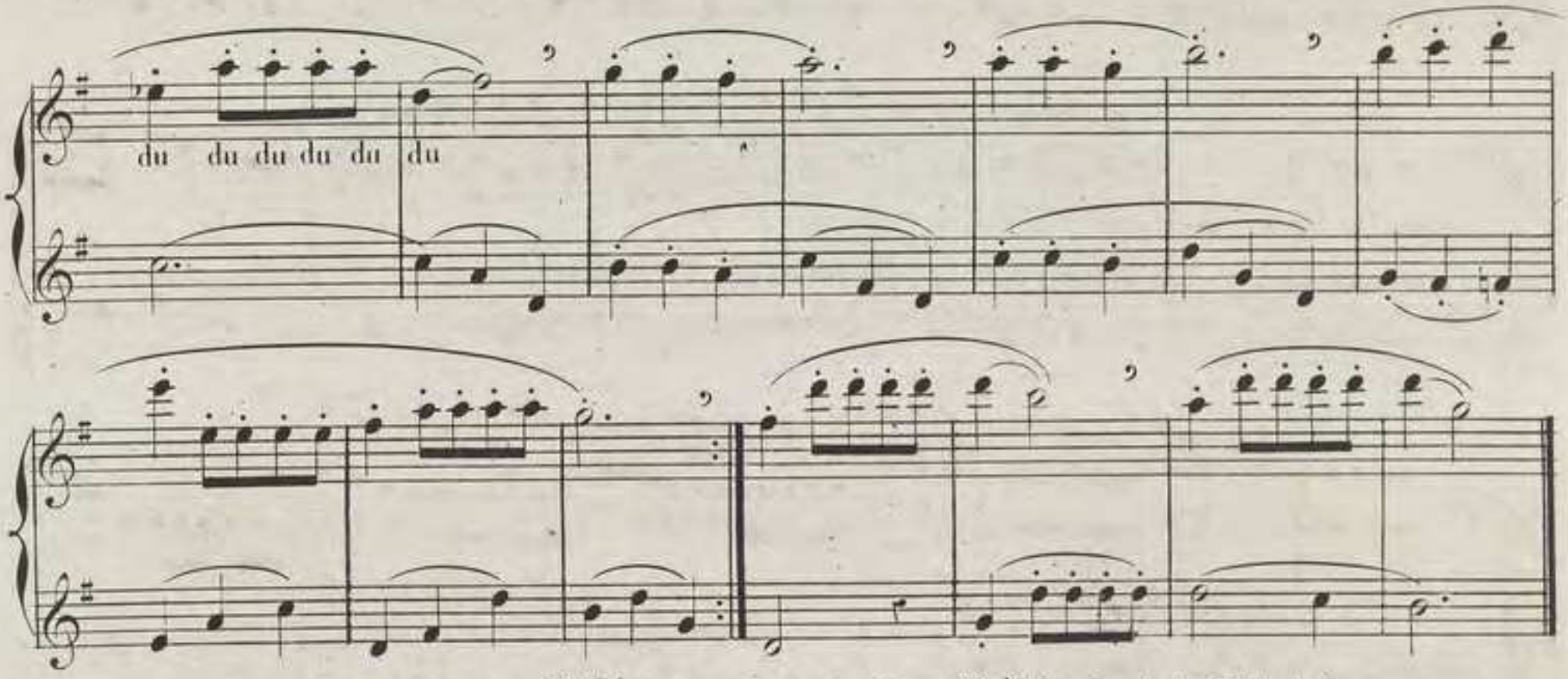
ÉTUDE DES DIVERSES ARTICULATIONS.

DU COUP DE LANGUE LOURÉ.

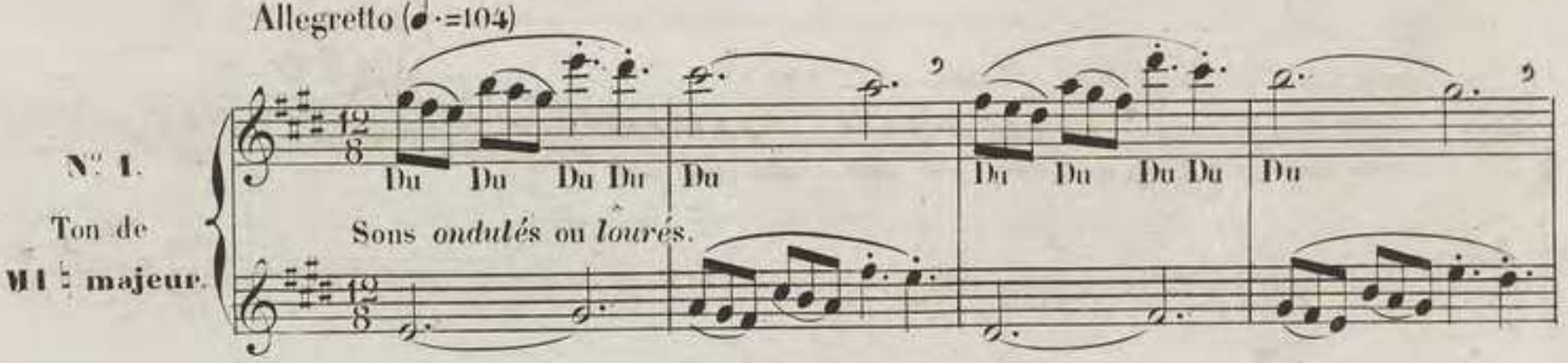
Nous avons dit au § VII du Chapître 13.me, que les points accompagnés d'une ligne courbe indiquent, pour les instruments *à vent*, que chaque note doit être détachée avec la plus grande douceur, ce qui produit l'articulation que l'on nomme *Ondulation* ou *Louré*; pour bien rendre cette articulation sur la Flûte, il faut modifier le coup de langue dont nous nous sommes servis jusqu'à cette leçon de la manière suivante: Ne plus avancer la langue sur le bord des lèvres et, au lieu de la syllabe *Tu*, prononcer *Du*, ce que l'on obtient *en n'avançant la langue que jusqu'au bord des dents* et sans qu'elle les dépasse. Cette articulation se nomme *coup de langue Louré*. — Il faut avoir le soin, en donnant ce coup de langue, de ne point interrompre le son.

EXERCICE pour se familiariser avec le COUP DE LANGUE LOURÉ.





MESURE A $\frac{12}{8}$ (§ XI et suivants du Chap. 4.me, 1.ère Partie de la Méthode.)



du du du du du du

INTRODUCTION.

Allegretto (♩ = 120)

THÊME.

N°. 2.

AIR VARIÉ

INTERMEZZO.

1ᵉ. VARIATION.

INTERMEZZO.

2e. VARIATION.

INTERMEZZO.

3. VARIATION.

INTERMEZZO.

4ème VARIATION.

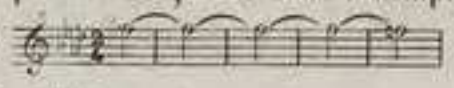
CODA.

Allegretto (♩=108)

N° 3.

Ton de
LA♭ majeur.

(1)

(1) Lorsque la liason prolonge une note pendant plusieurs mesures comme dans l'exemple ci dessus, et que cette note est altérée, l'usage veut que le signe d'altération ne soit pas répété à chaque mesure; ainsi dans l'exemple ci dessus: le FA reste bémolisé; il en serait de même si le FA avait une durée plus longue, Ex:  etc. les 4 premiers FA sont bémolisés, l'altération ne cesse qu'à l'intervention du bécarre.

ÉTUDE DES SYNCOPES

Allegro (♩=138)

N. 1.

Ton de

LA ♮ mineur.

BOLERO.

Allegro. (♩= 120)

N°. 2.

Ton de

MI ♭ mineur.

MAJEUR

DE LA NOTE SENSIBLE

Nous avons dit:

La tendance naturelle de la sensible à aller vers la tonique fait que, malgré soi, on la hausse un peu, si bien que le demi-ton mesuré par ces deux notes, se trouve plus petit que les autres demi-tons.

(Relire avec beaucoup d'attention le chapitre 12me., et principalement, ce qui a rapport à la *note sensible*.)

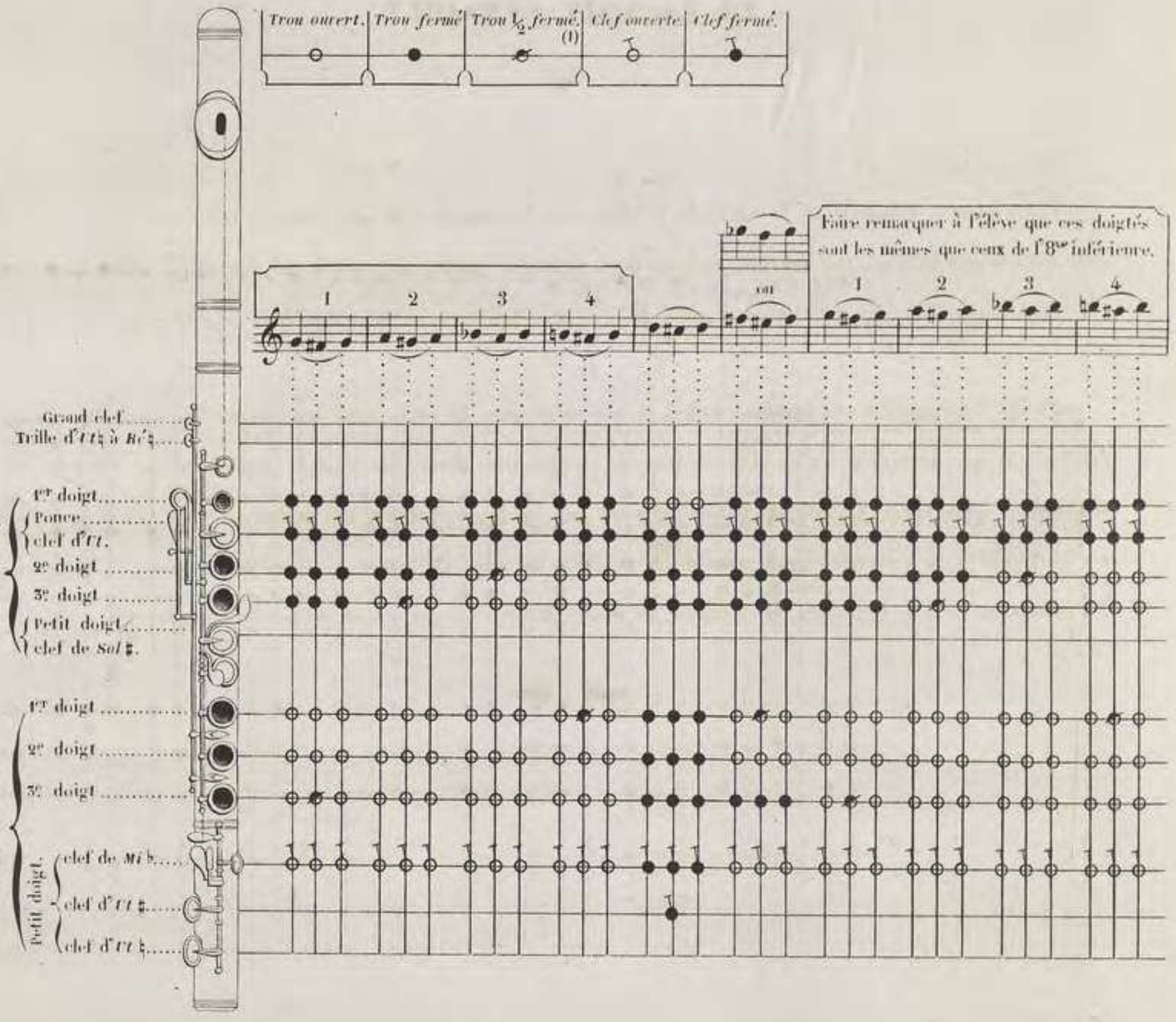
Ce NEC PLUS ULTRÀ de la justesse s'obtient aisément avec la voix ainsi que sur les instruments à cordes, tels que, le violon, l'alto et le violoncelle, ce qui leur donne une grande supériorité sur les instruments à sons fixes, cependant, on est parvenu sur quelques instruments à vent, par le moyen de doigtés particuliers, à satisfaire sur ce point les oreilles les plus délicates.

On trouvera dans le tableau B ci-contre, les divers doigtés qui permettent de *hausser* certaines notes sensibles.

TABLEAU B.

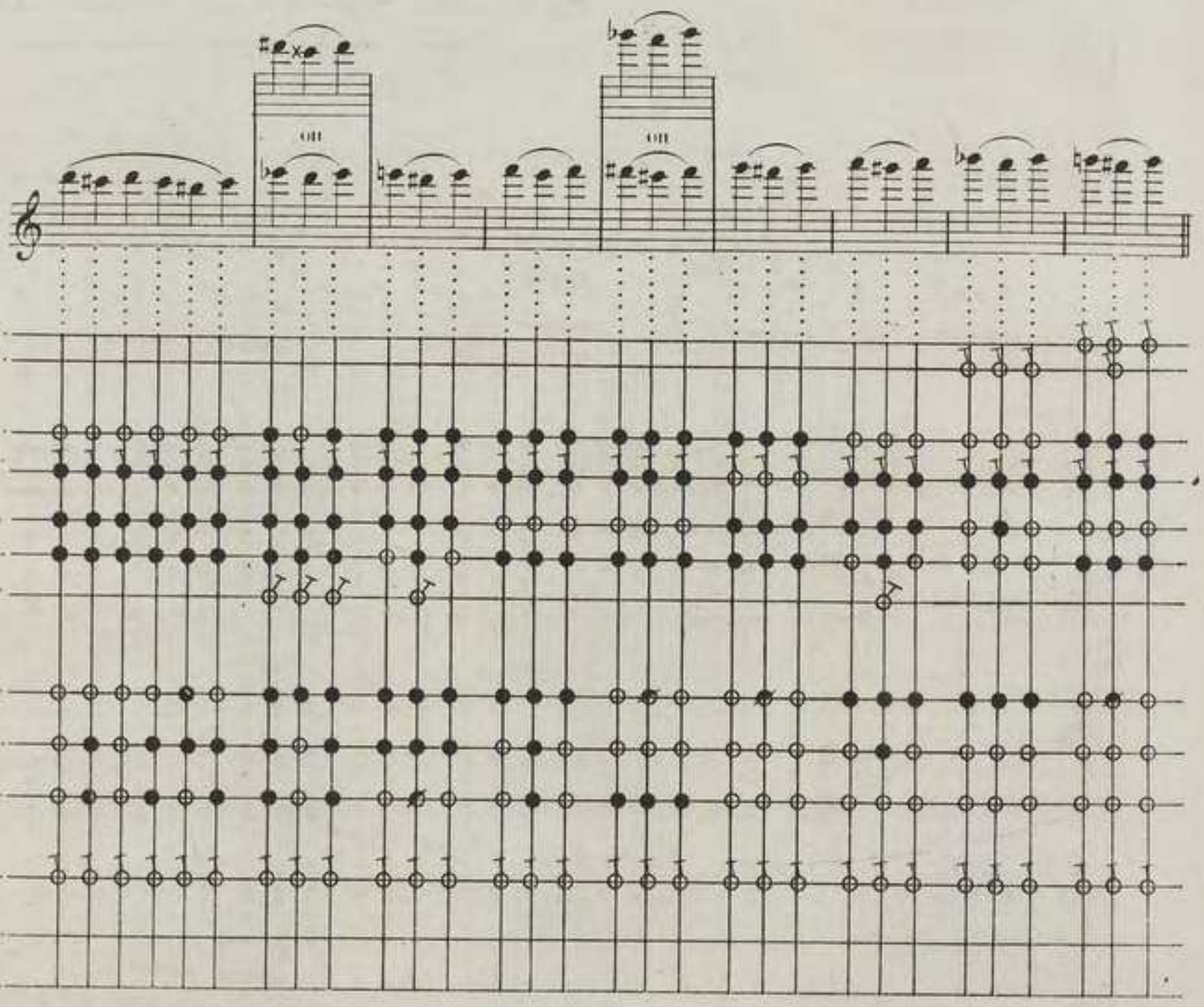
DOIGTÉS DONNANT PLUS DE JUSTESSE À CERTAINES NOTES SENSIBLES TOUT EN EN RENDANT L'EXÉCUTION PLUS FACILE.

Il ne faut prendre ces doigtés que lorsque les notes sont groupées comme je l'indique ici, les autres notes sensibles dont je ne donne pas le doigté, se font avec le doigté ordinaire. Je sais qu'il existe d'autres doigtés pour les notes sensibles mais, comme on les trouve facilement soi-même dès qu'on joue passablement de l'instrument, je ne les indique pas ici, parce que je les crois inutiles et qu'ils ne font que jeter de la confusion dans un doigté déjà très compliqué. Je suis d'avis que, moins il y a de doigtés différents, plus on gagne en égalité et en justesse.



(1) *Cette* indication, ☞ trou ½ fermé, ne doit point être complêtement prise à la lettre, car il peut se faire qu'en fermant le trou à moitié, la note sensible soit encore trop basse; il faut alors, pour lui donner toute justesse, ne couvrir que le ¼ du trou; et, *vice versa*, en couvrir les ¾, si au contraire la note sensible était trop haute.

suite du **Tableau B.**



18ME LEÇON.

ÉTUDES POUR SE FAMILIARISER AVEC LES DOIGTÉS DES NOTES SENSIBLES.

Allegro. (♩ = 132)

N° 1.

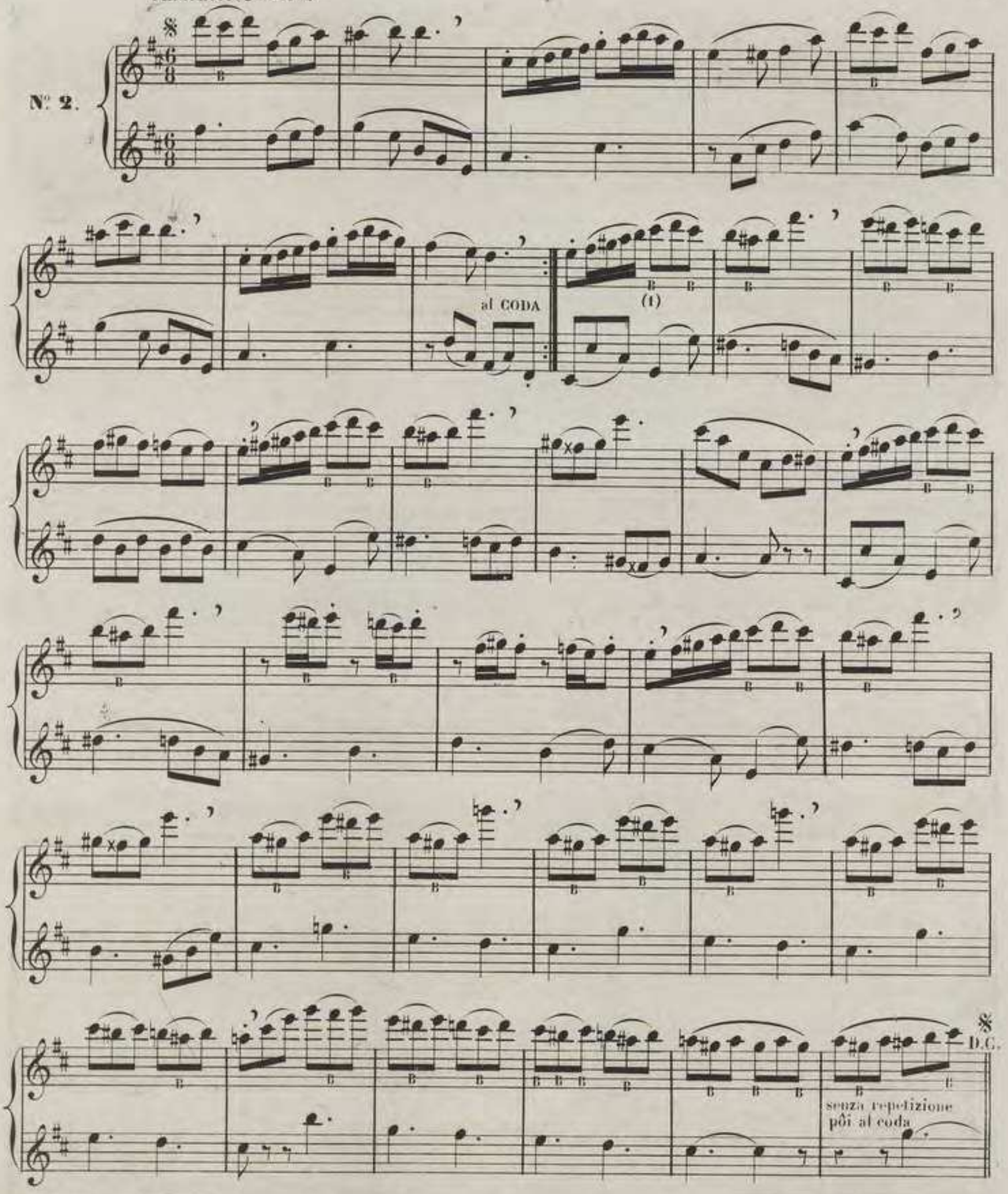
(1)

1E

2E

CODA.

(1) NOTA. Lorsqu'une note nécessitera un doigté particulier, nous l'indiquerons en plaçant *au-dessous* de cette note la lettre du tableau où se trouve le doigté dont il faut se servir.



(1) **REMARQUE TRÈS IMPORTANTE.** Quoique l'*Ut* ♯ ci-dessus ne soit point placé entre deux *Ré*, comme nous l'indiquons dans le tableau B, il n'en faut pas moins prendre cette note avec le doigté de la note sensible; 1° parceque ce doigté donne plus de justesse; 2° qu'il offre plus de facilité, et 3° que le son obtenu par ce doigté a plus d'homogénéité avec le son du *ré* que celui obtenu par le doigté ordinaire.

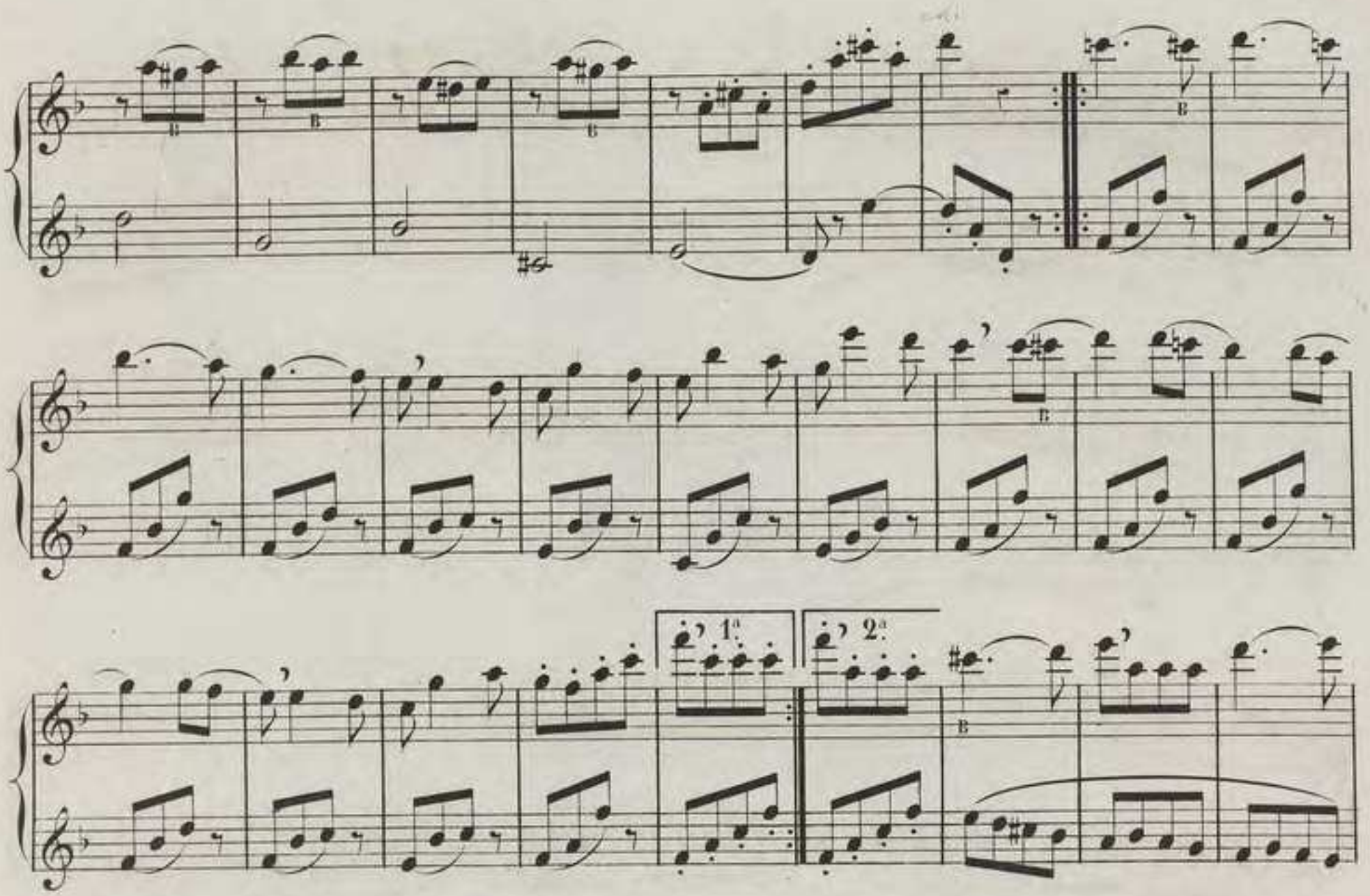
RÈGLE: Toutes les fois que l'*Ut* ♯ de la 3e octave se trouve à côté du *Ré* ♮, il faut le prendre avec le doigté de la note sensible. (Tableau B). Donc, il ne faut plus travailler les gammes de *ré* majeur, *ré* mineur, *si* mineur, *la* majeur et *fa* ♯ mineur sans prendre ce doigté.

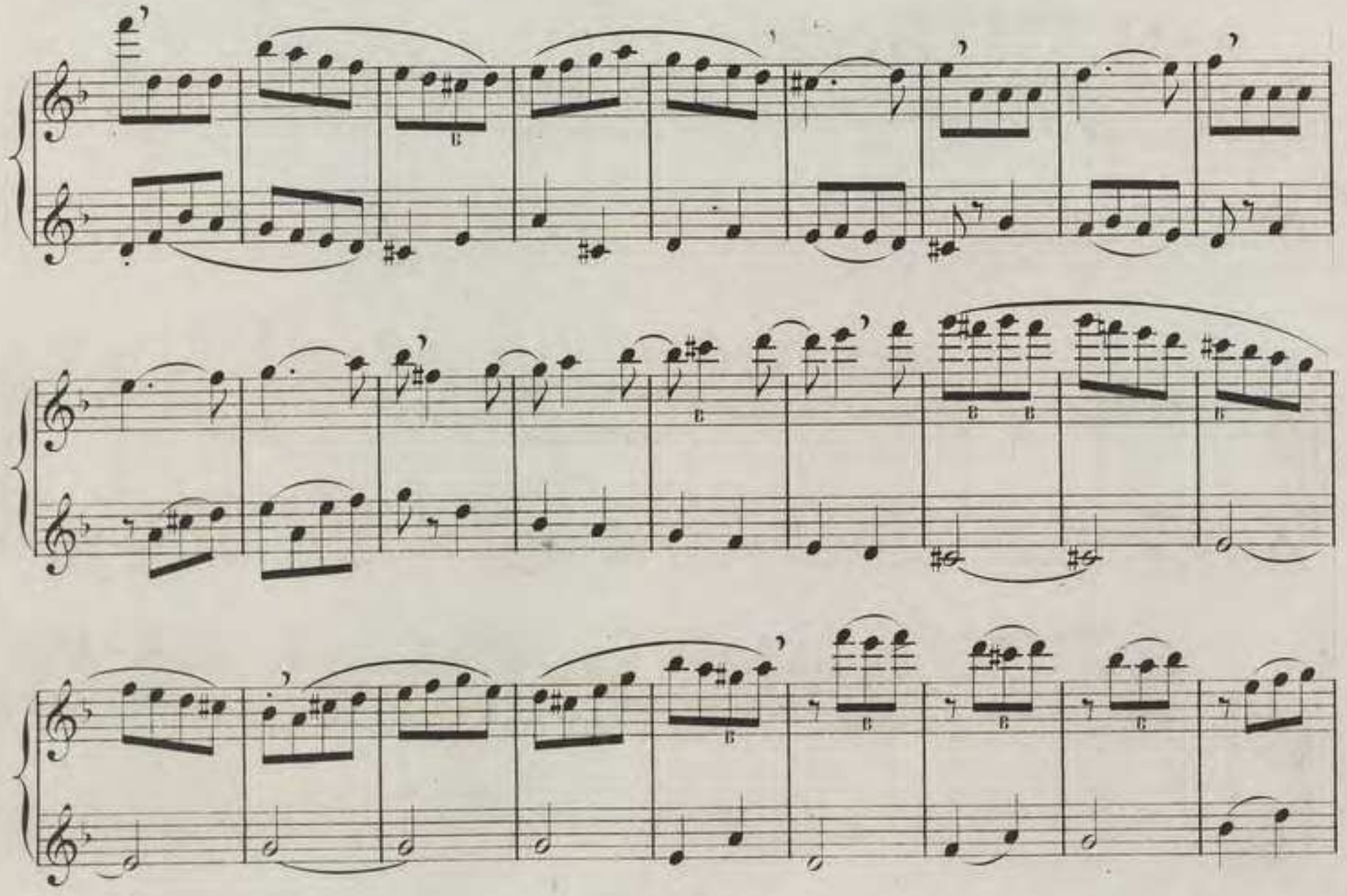
La gamme chromatique seule ne nécessite aucuns doigtés particuliers. [illegible]

CODA.

Allegro. (♩ = 152)

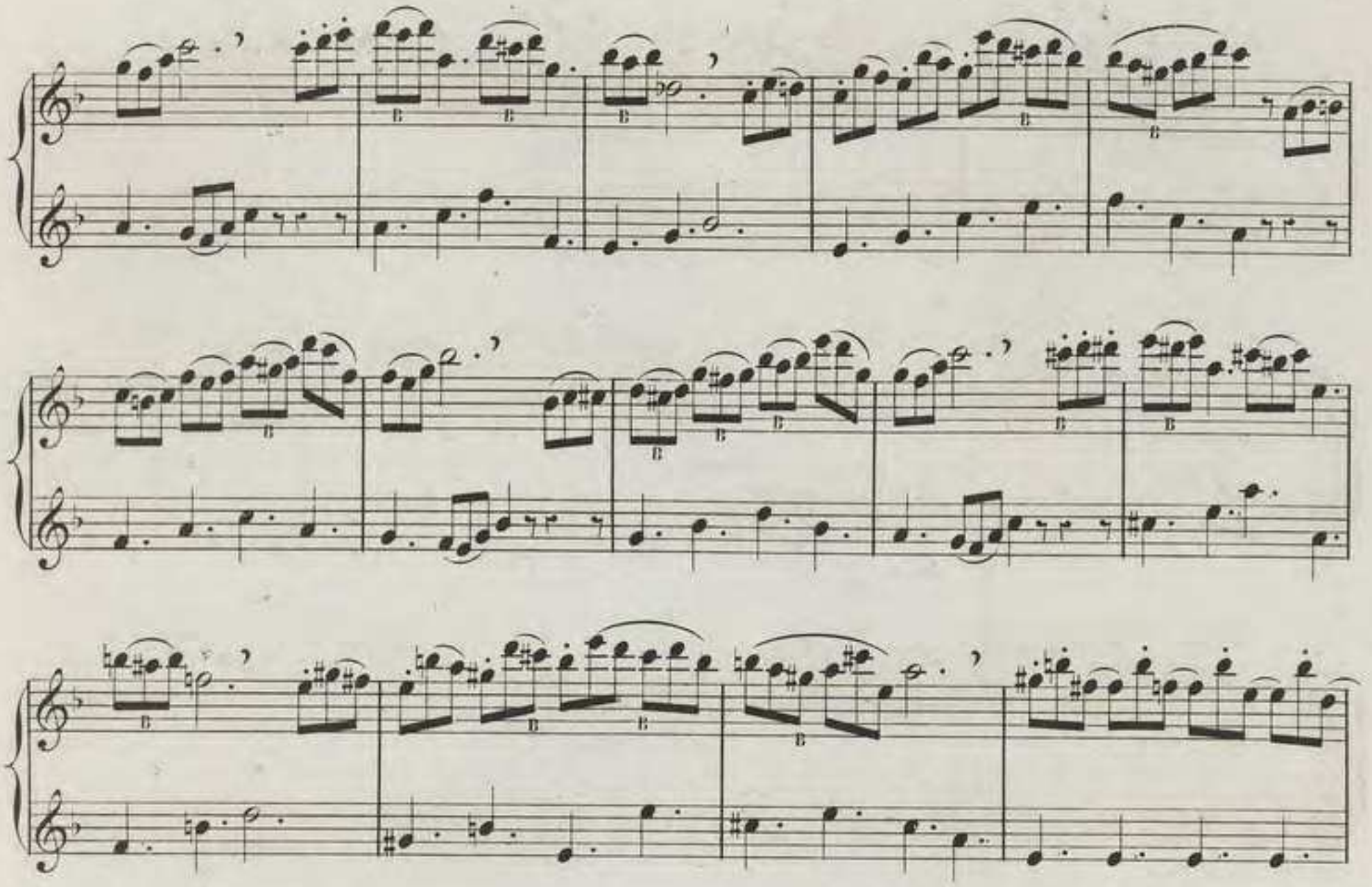
N° 3.
Ton de
RÉ mineur.

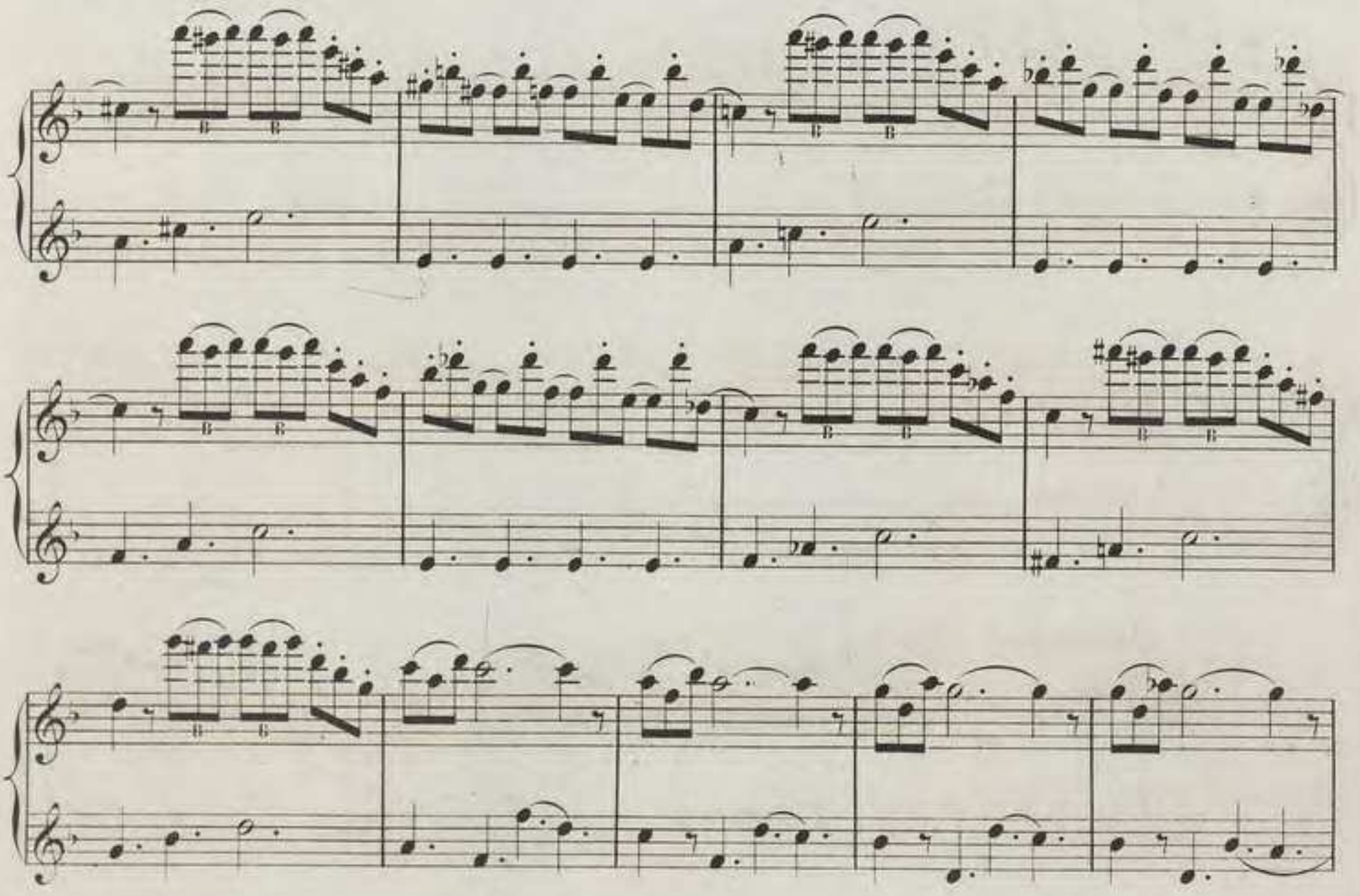

1ª
2ª



Allegro.(♩. = 112)

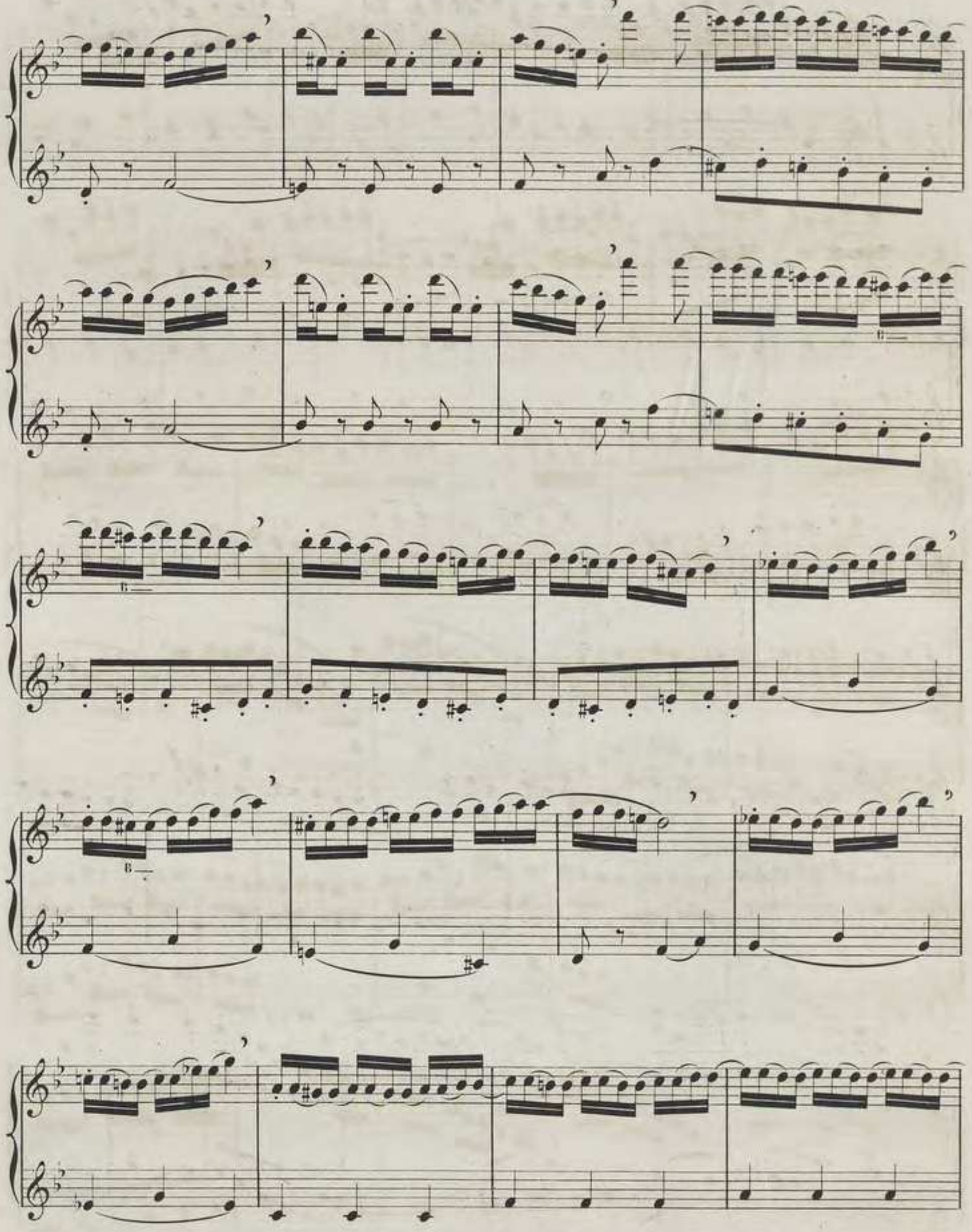
N° 4.

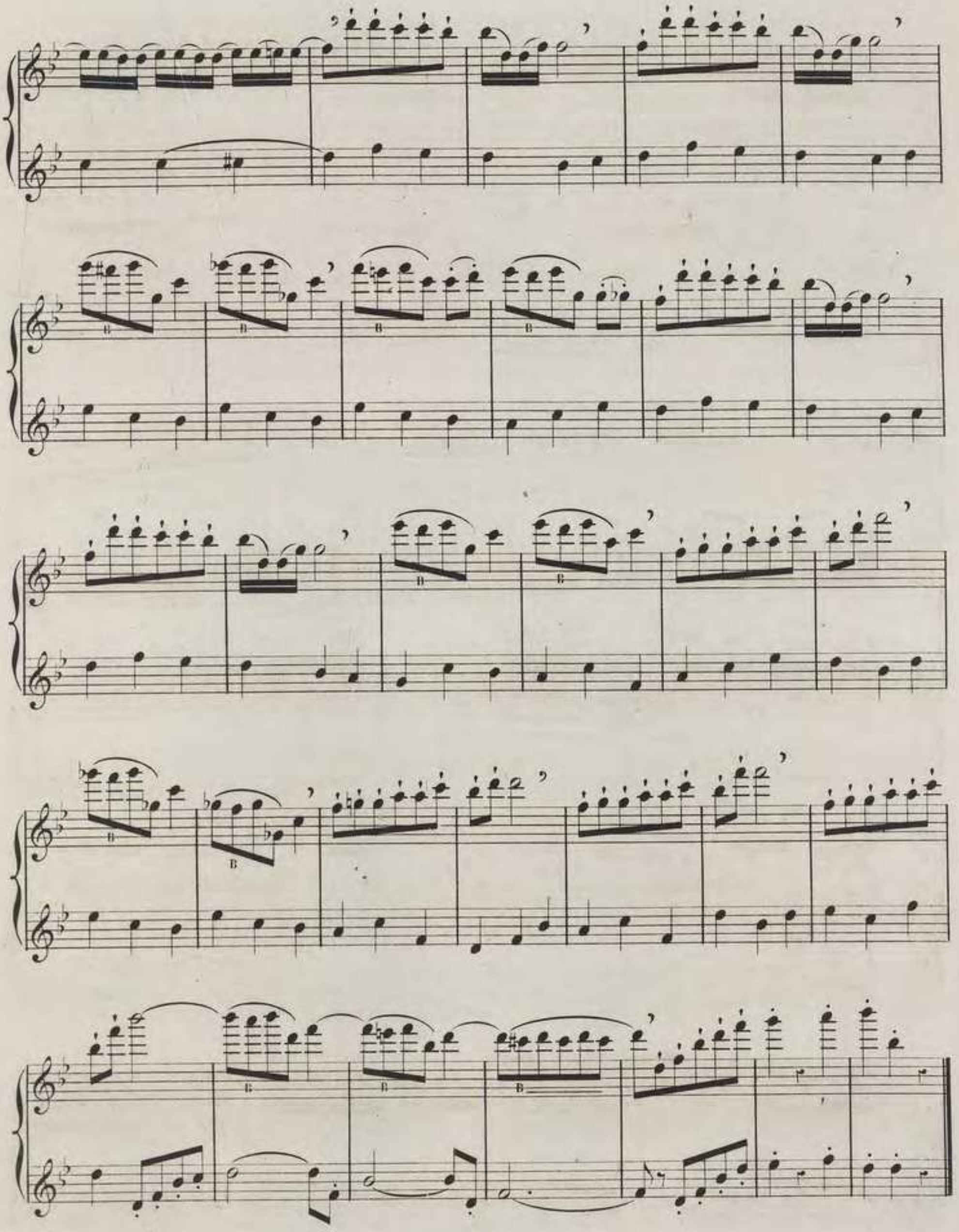




Allegretto. (♩ = 104)

N.° 5.

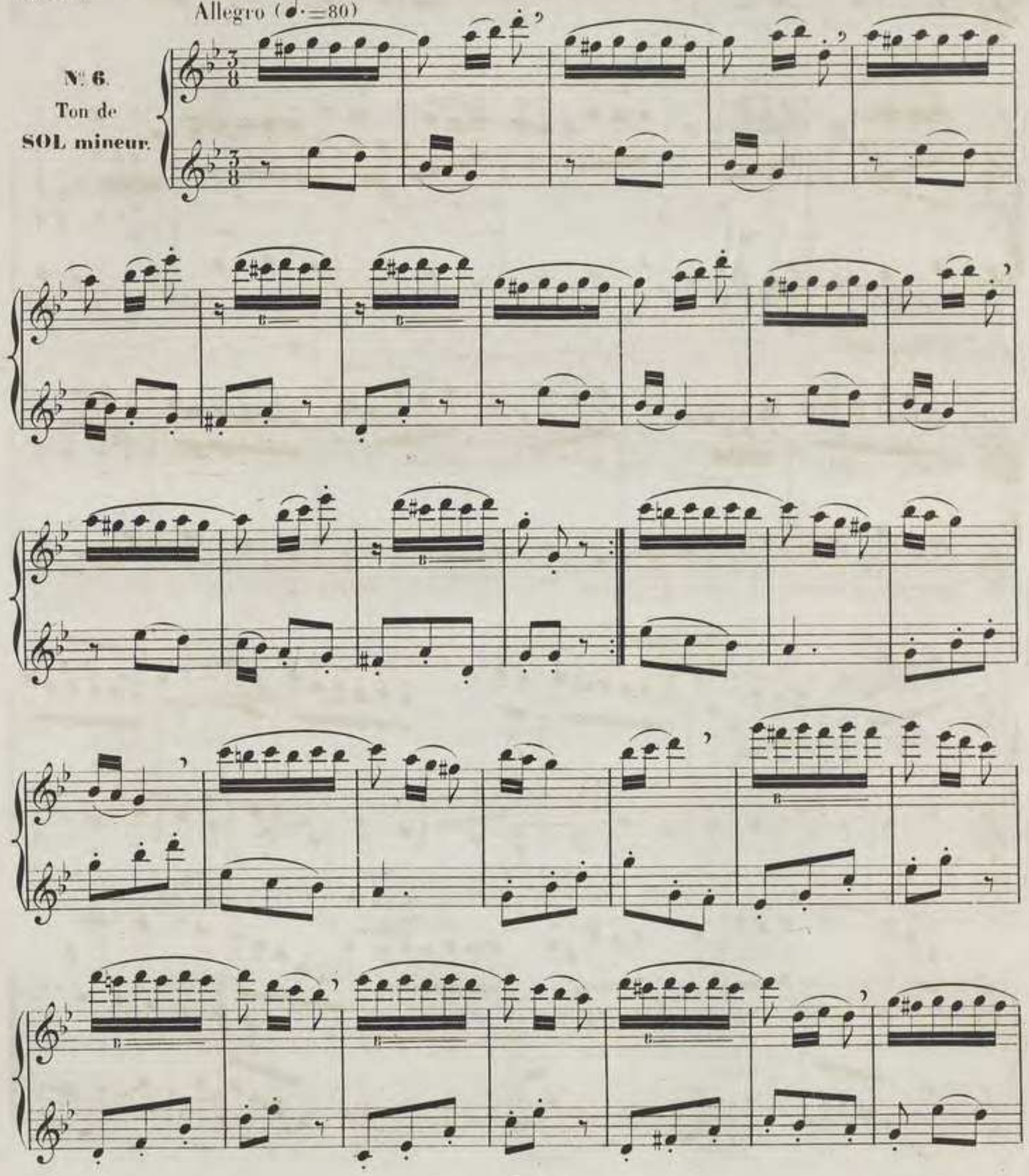




Dans les passages rapides, la finesse que donnent aux notes sensibles les doigtés particuliers que nous indiquons est, non seulement inappréciable à l'oreille, mais donne encore à l'exécution, par la diminution du demi-ton qui en est la conséquence forcée, une mollesse qui peut la rendre inintelligible; il faut donc alors ne prendre ces doigtés que lorsqu'ils offrent plus de facilité pour l'exécution.

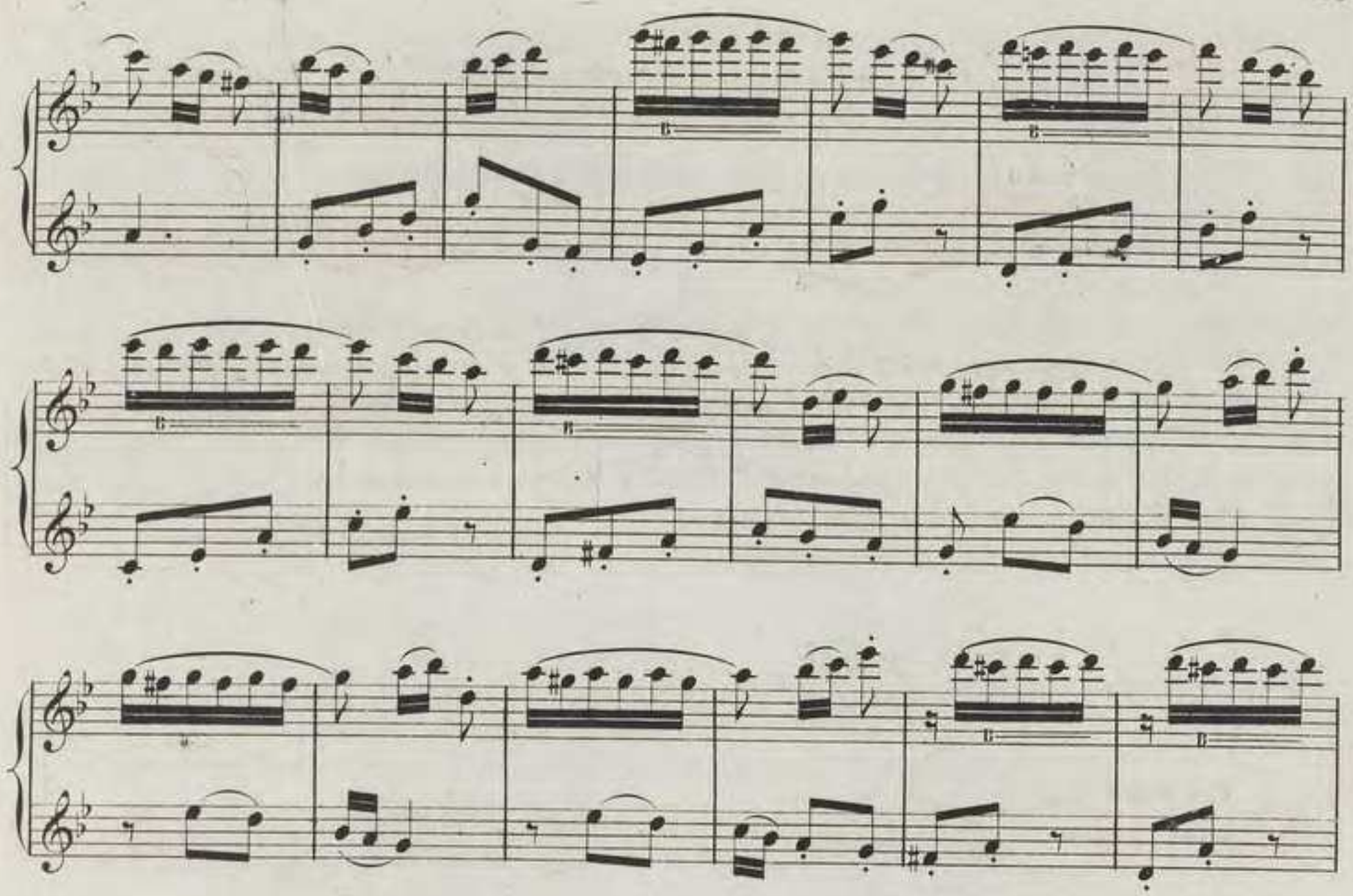
L'étude suivante fournira quelques exemples des cas où il faut prendre, ou ne pas prendre les doigtés des notes sensibles.

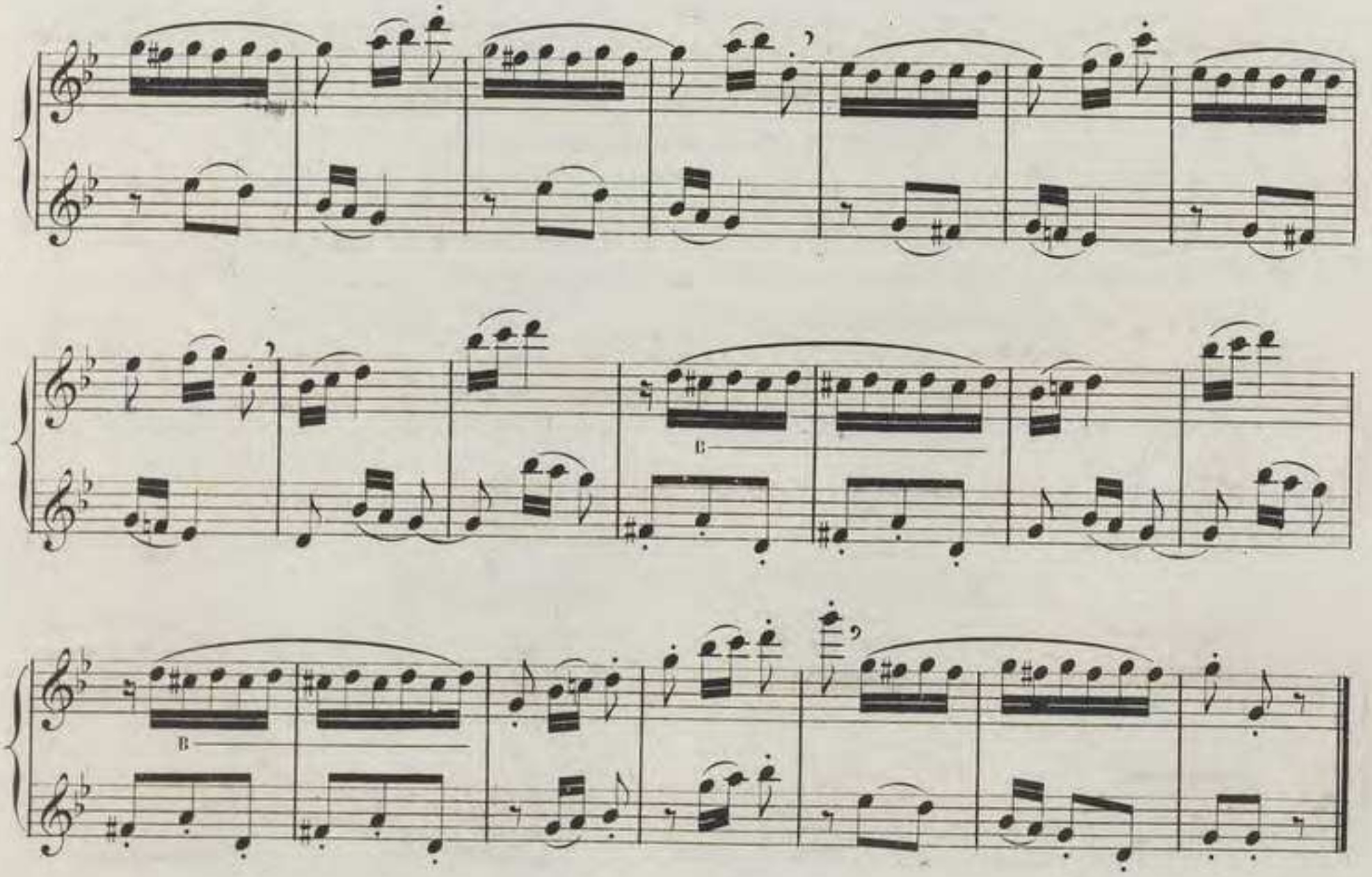
N° 6.
Ton de
SOL mineur.



MAJEUR.

MINEUR.





CHAPITRE 14me.

DU CHANT ET DES AGRÉMENTS DU CHANT.

§ I. Tout morceau de musique est composé d'une **mélodie**, accompagnée, suivant le caractère qui lui est propre, par un ou plusieurs instruments ou voix. (1)

§ II. La **mélodie**, (partie **principale** ou **solo**, (2)) qu'elle soit exécutée par un *chanteur* ou un *instrumentiste* se nomme encore **chant**.

§ III. On appelle **agréments du chant** quelques ornements composés de une ou plusieurs notes que le goût de l'exécutant peut parfois introduire, quoique l'auteur ne les aît pas indiqués, pour donner plus de charme ou de piquant à la mélodie; mais, si l'exécutant en abusait, soit en les multipliant trop, soit en ne les plaçant pas à propos, il donnerait la preuve qu'il n'a pas compris le morceau qu'il exécute; du reste, les auteurs modernes marquant avec beaucoup d'exactitude toutes leurs intentions, cette observation est faite principalement pour la musique ancienne.

§ IV. Ces agréments sont au nombre de cinq:

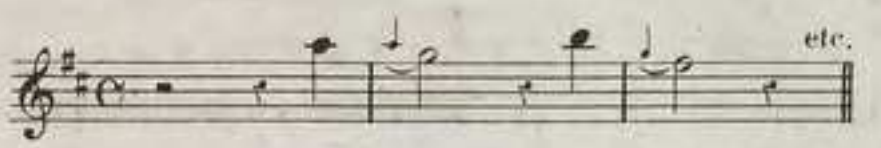
1°. La *petite note* ..... en italien ..... **appoggiatura**.
2°. Le *trille* ..... — ..... **trillo**.
(vulgairement appelé cadence)
3°. Le *brisé* .....
(petit trille sans terminaison)
4°. Le *mordant* ..... — ..... **mordente**.
(trille d'un seul battement)
et 5°. Les *petits groupes* ..... — ..... **gruppetti**.

CHAPITRE 15me.

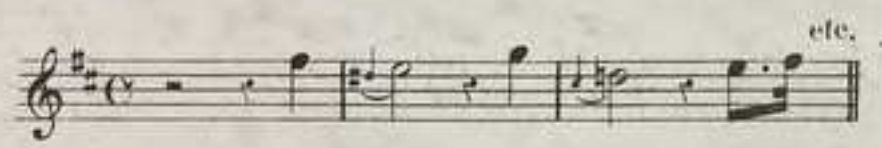
DE LA PETITE NOTE OU **APPOGGIATURA**.

§ I. L'*appoggiatura* se place, le plus souvent, un degré au-dessus ou au-dessous de la grande note qui la suit.

§ II. Placée *au-dessus*, elle se fait avec les notes du ton dans lequel on joue, c'est-à-dire qu'elle peut être à distance d'un ton ou d'un demi-ton. Ex:



§ III. Placée *au-dessous* elle doit plutôt être à distance d'un demi-ton Ex:



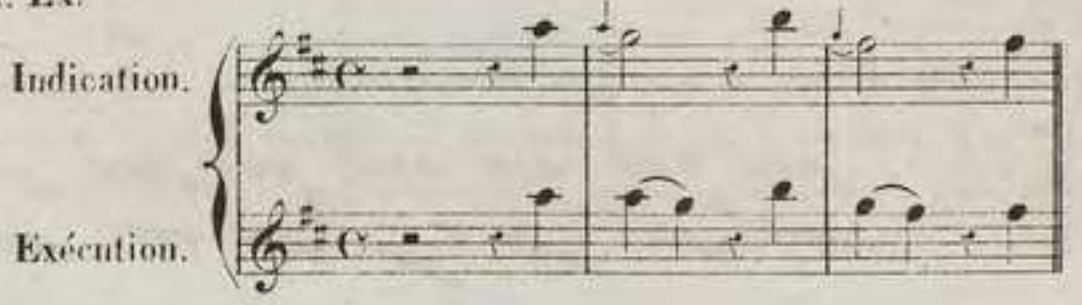
Pourtant on en rencontre quelquefois à distance d'un ton.

(1) Relire le § VII des notions préliminaires.
(2) De là le nom de *soliste* donné à l'exécutant de cette partie.

§ IV. Le terme italien *appoggiatura* (du verbe appoggiare, appuyer) indique suffisamment comment il faut l'exécuter).

§ V. Il y a deux sortes d'*Appoggiatures*: L'*appoggiatura longue* ou *mélodique*, et l'*appoggiatura brève* ou *rythmique*.

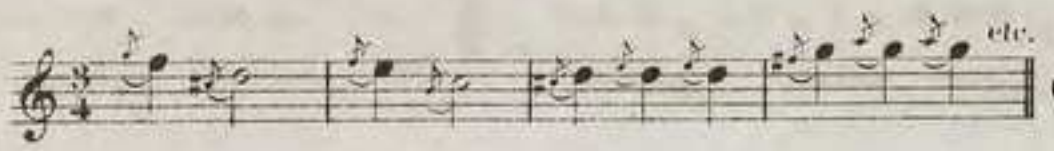
§ VI. L'*appoggiatura longue* prend sa valeur sur la note qui la suit et, par cette raison, doit être plus accentuée qu'elle. Si la grande note est de valeur divisible en deux parties égales, l'*appoggiatura* prend la moitié de sa valeur. Ex:



Si cette note est pointée l'*appoggiatura* prend le $\frac{2}{3}$ de la valeur de la note; du reste les auteurs, comme nous l'avons fait dans les exemples précédents, marquent toujours la valeur réelle de l'**appoggiatura** de cette manière.

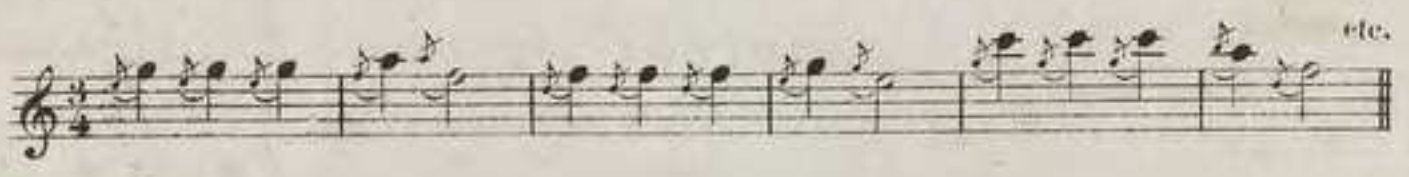
Ex:

§ VII. L'*appoggiatura brève* s'exécute rapidement et sans jamais déranger la valeur de la note qui la suit, elle a pour but de marquer, d'appuyer, de mieux faire sentir le rythme, c'est-à-dire la cadence d'un morceau. Son emploi est très fréquent. Pour la distinguer de l'appoggiatura longue, on la marque ainsi: Ex.

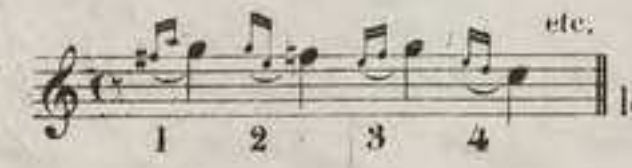


(H page 240)

§ VIII. On la place aussi à divers intervalles de la grande note. Ex:

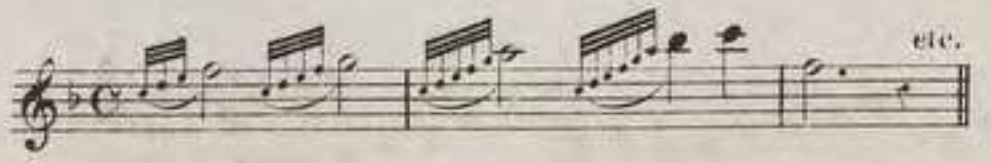


Quelquefois même on en rencontre que l'on nomme *appoggiatures doubles*. Ex:



On doit les exécuter légèrement et avec rapidité.

RÈGLE GÉNÉRALE. Chaque fois qu'un agrément est composé de plusieurs petites notes, (et l'on en rencontre qui ont 3, 4, 5 ou 6 petites notes,) Ex:



On doit l'exécuter sans déranger la valeur des grandes notes; il y a si peu d'exemples du contraire qu'il est inutile d'en faire mention. (1)

(1) Ce cas ne peut se produire que dans un mouvement lent et il faut beaucoup de goût pour savoir bien l'appliquer.

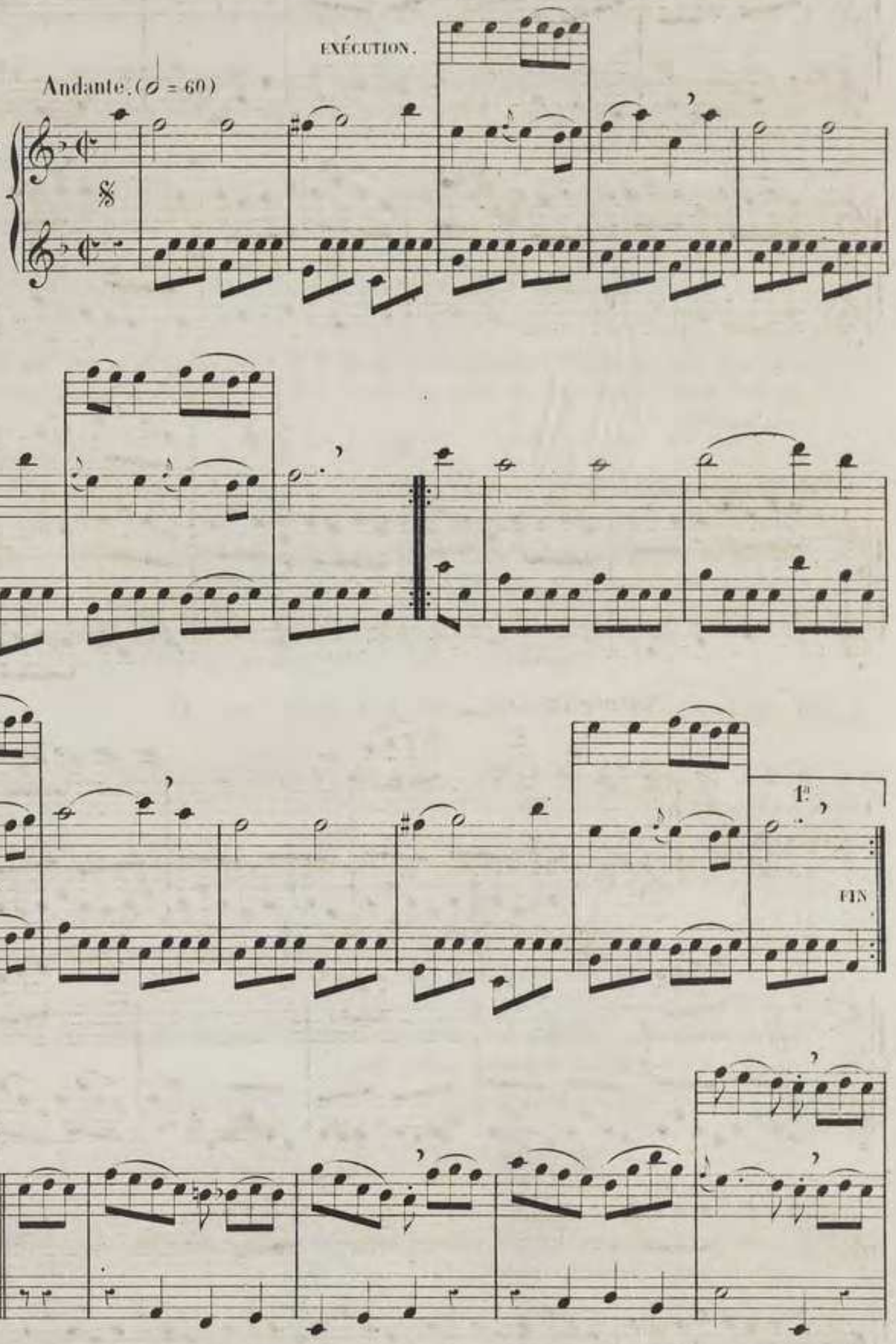
19me LECON

COMMENT IL FAUT EXÉCUTER L'**APPOGGIATURA** LONGUE OU MÉLODIQUE. (1)

N°. 1.
Fragment d'ARMIDE
Opéra de
GLUCK.
Né en 1714. | Mort en 1787.

EXÉCUTION.

Andante. (𝅗𝅥 = 60)

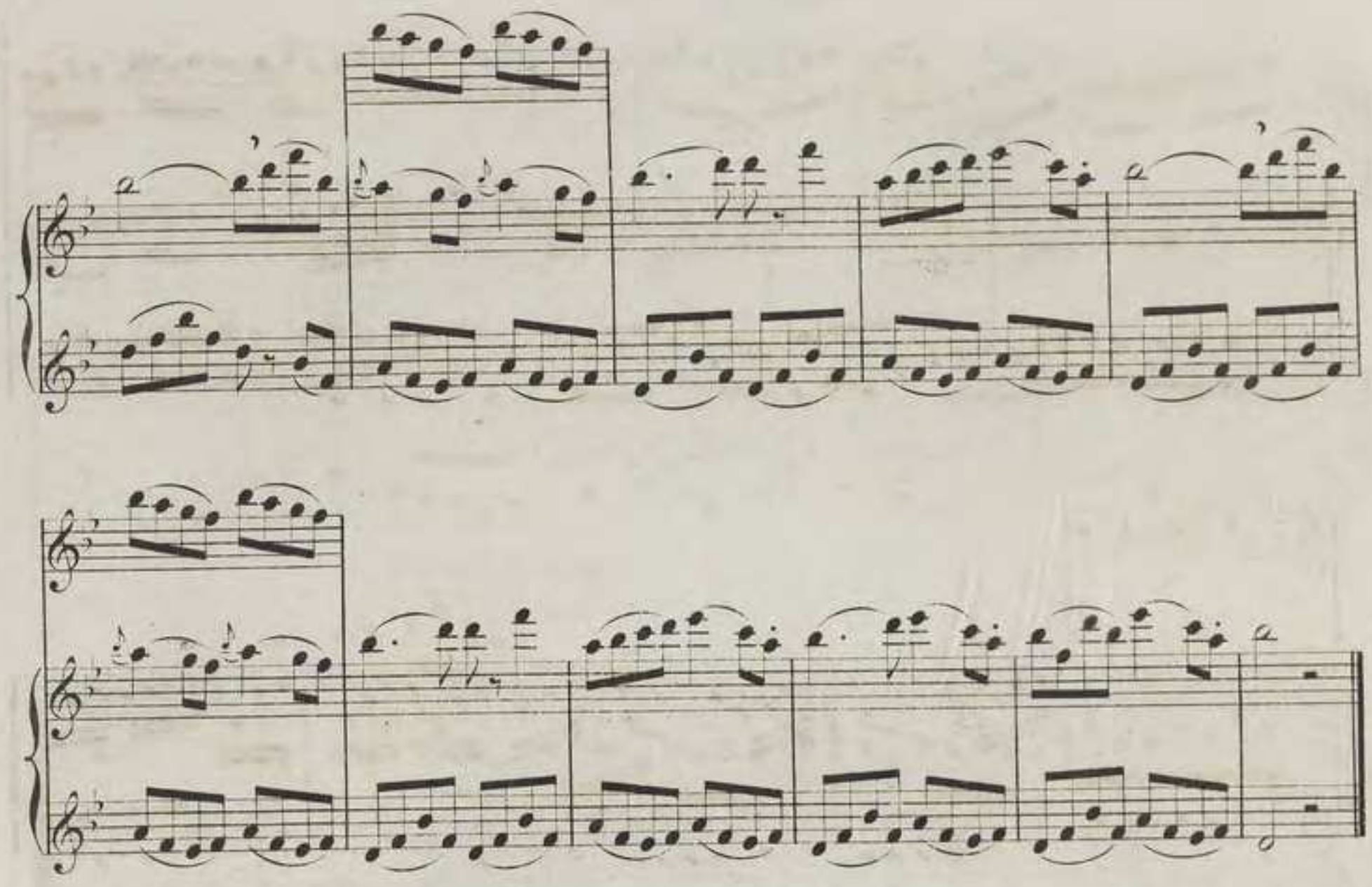


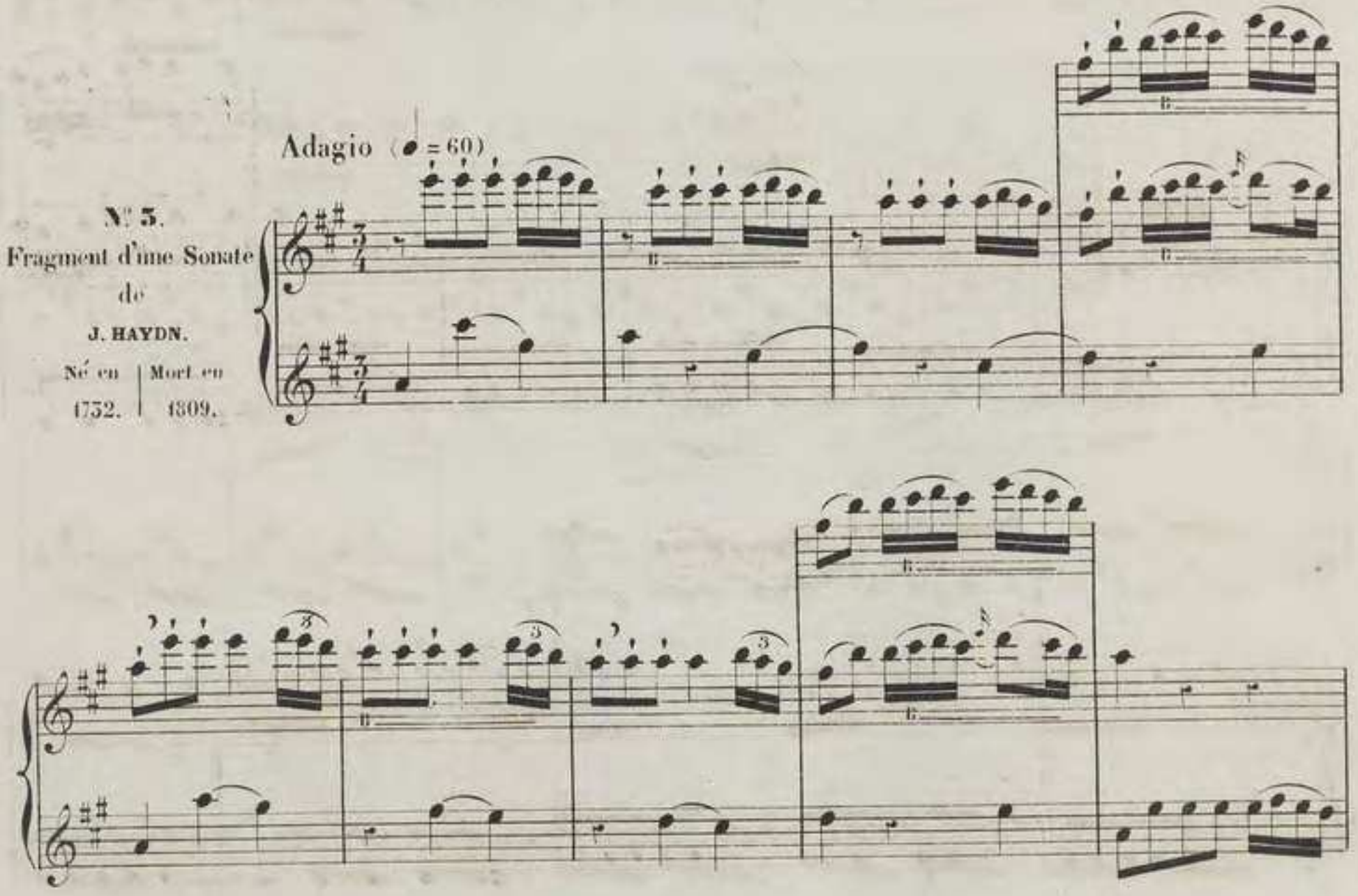
(1) Relire les § IV et VI du chapitre 15e.

D.C. al segno 𝄋

Andante. (♩ = 50)

N°. 2.
Fragment d'ARMIDE
Opéra de
GLUCK.





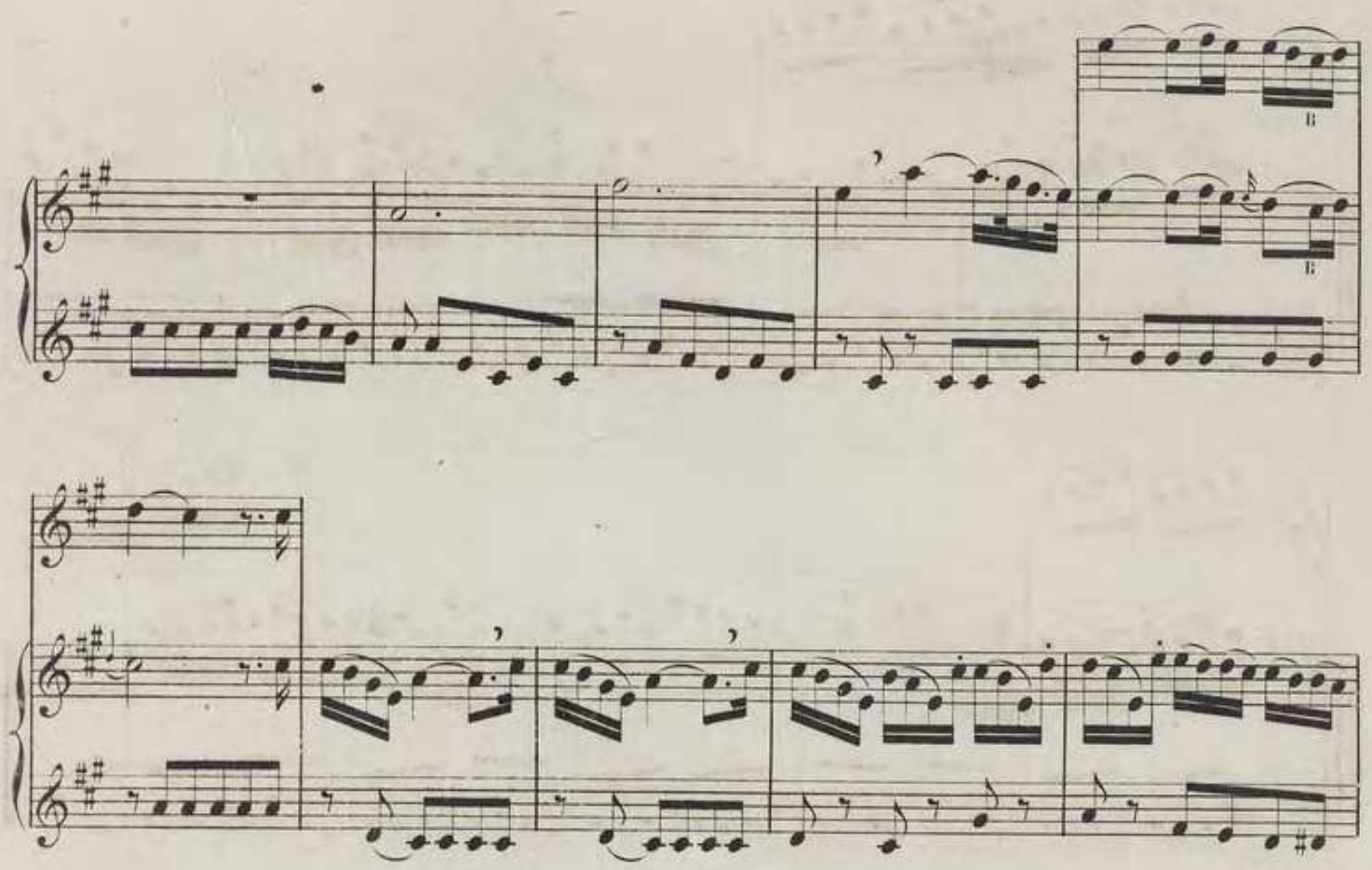
N° 3.

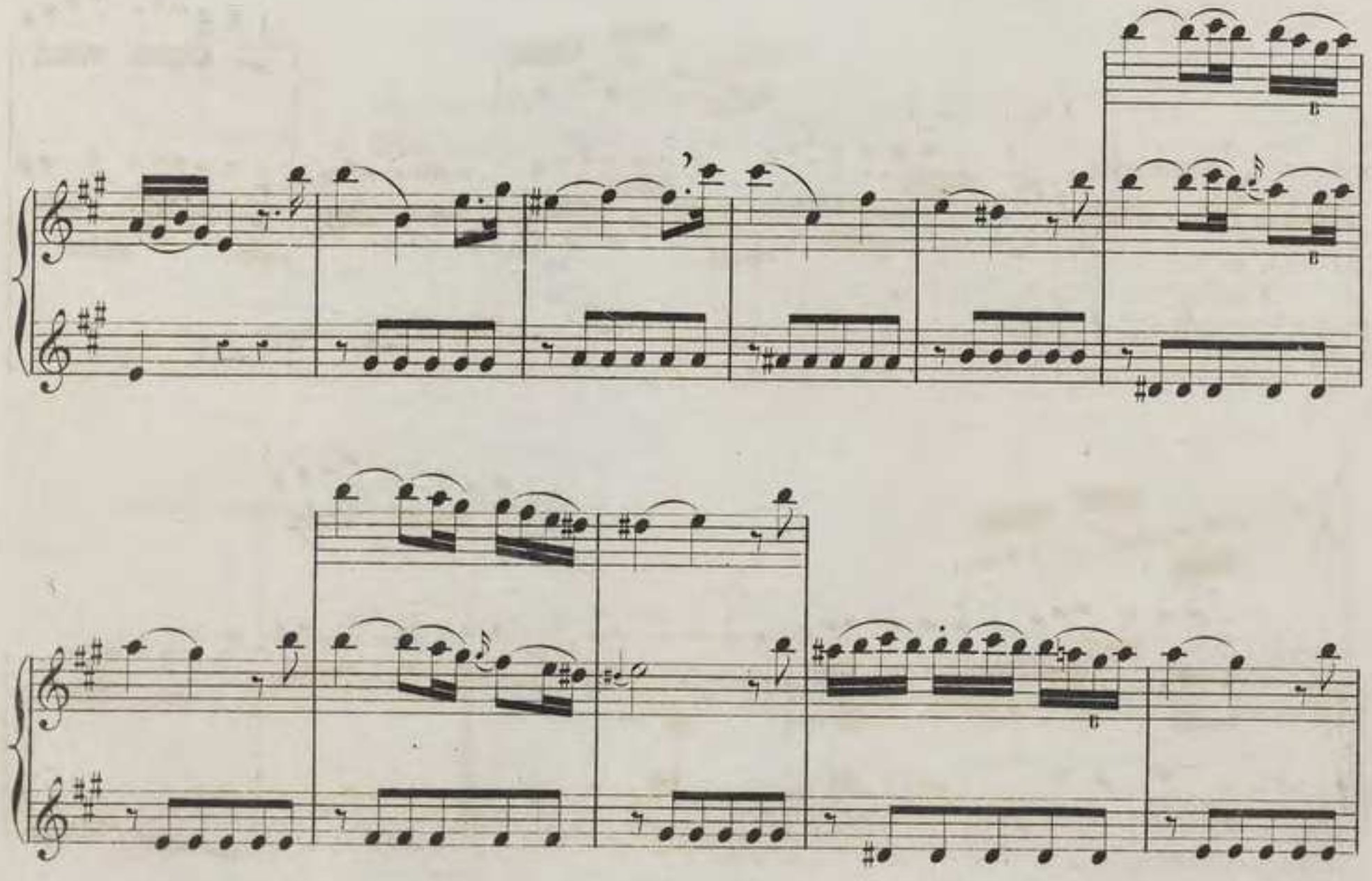
Fragment d'une Sonate

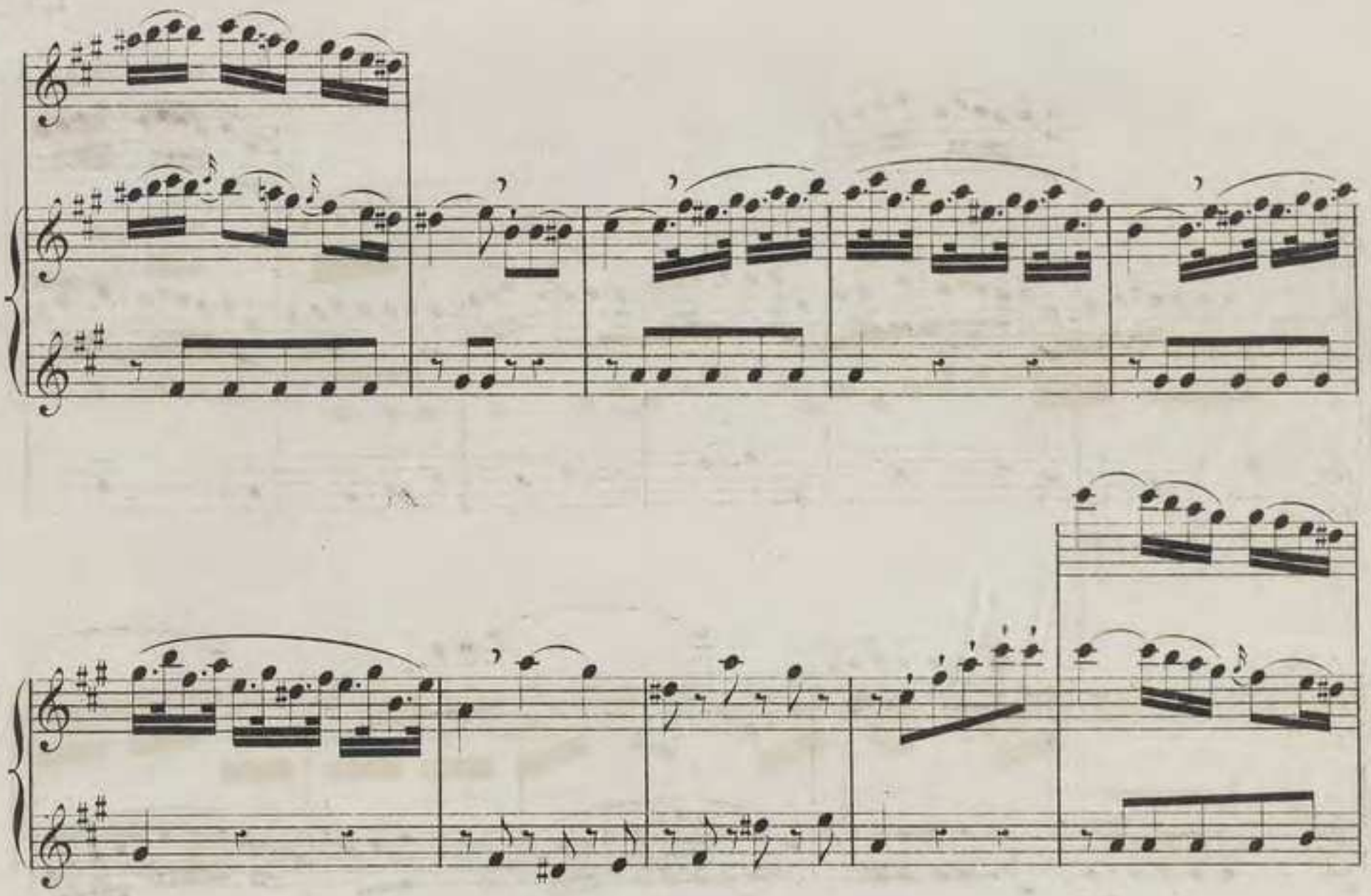
de

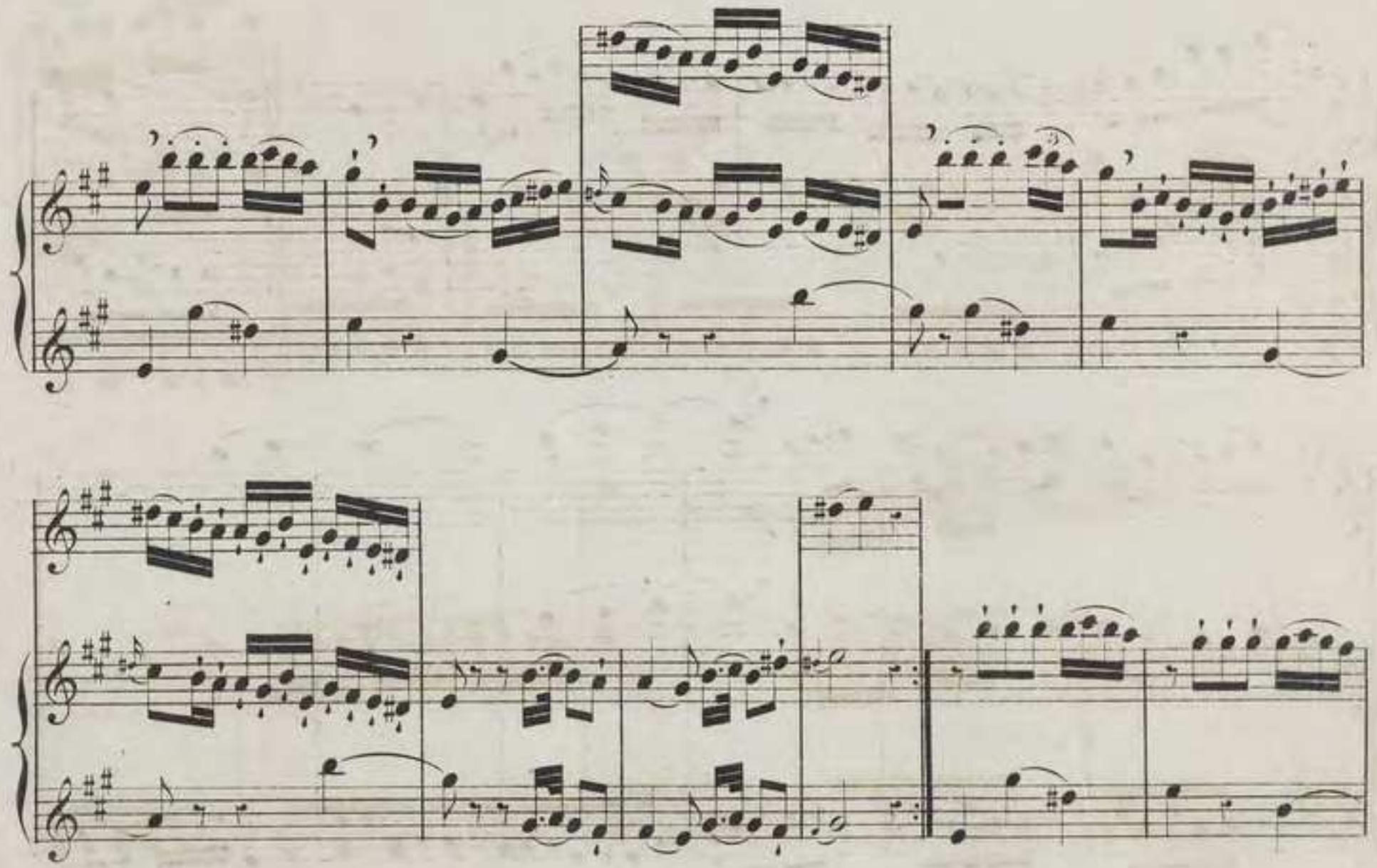
J. HAYDN.

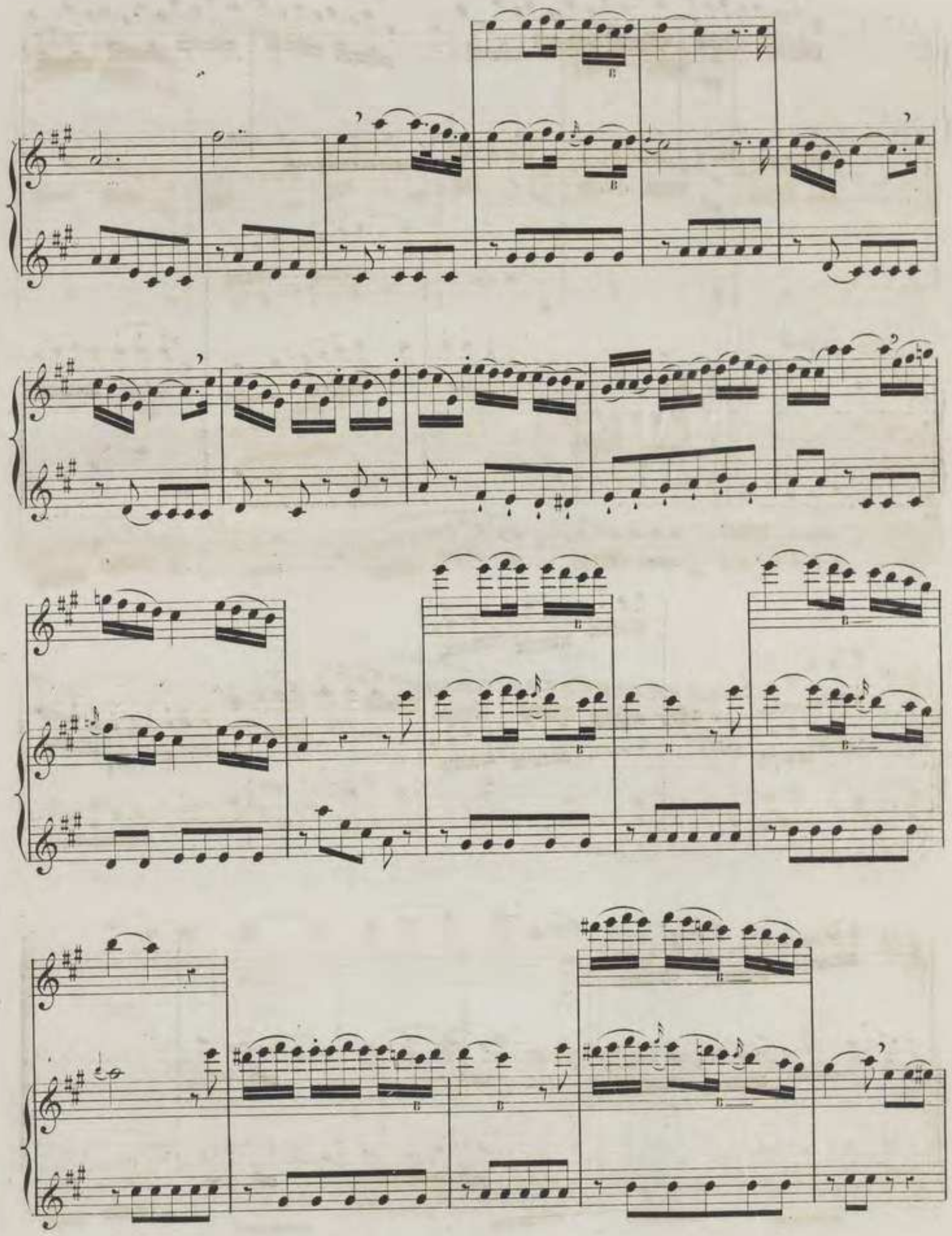
Né en	Mort en
1732.	1809.

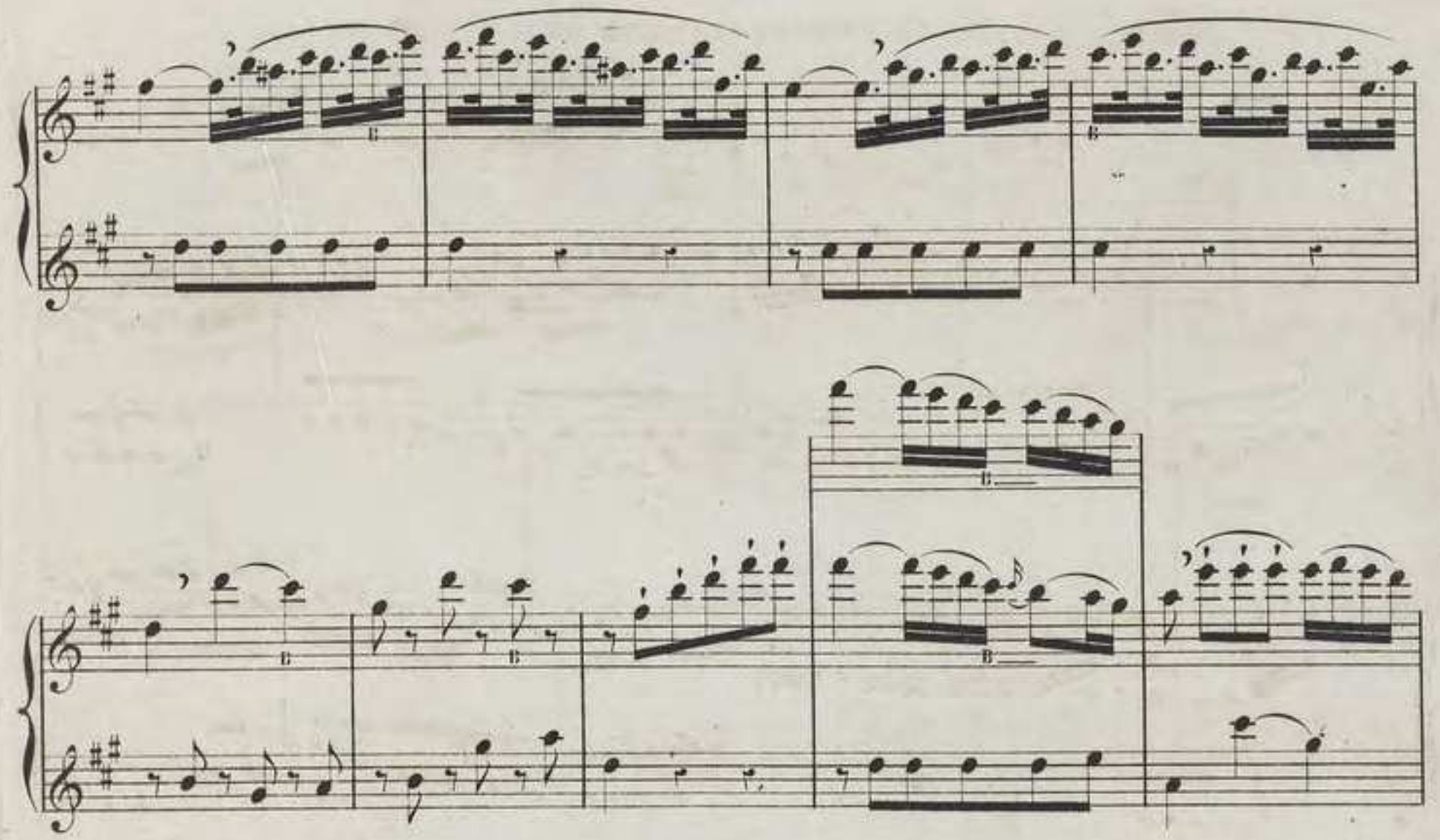


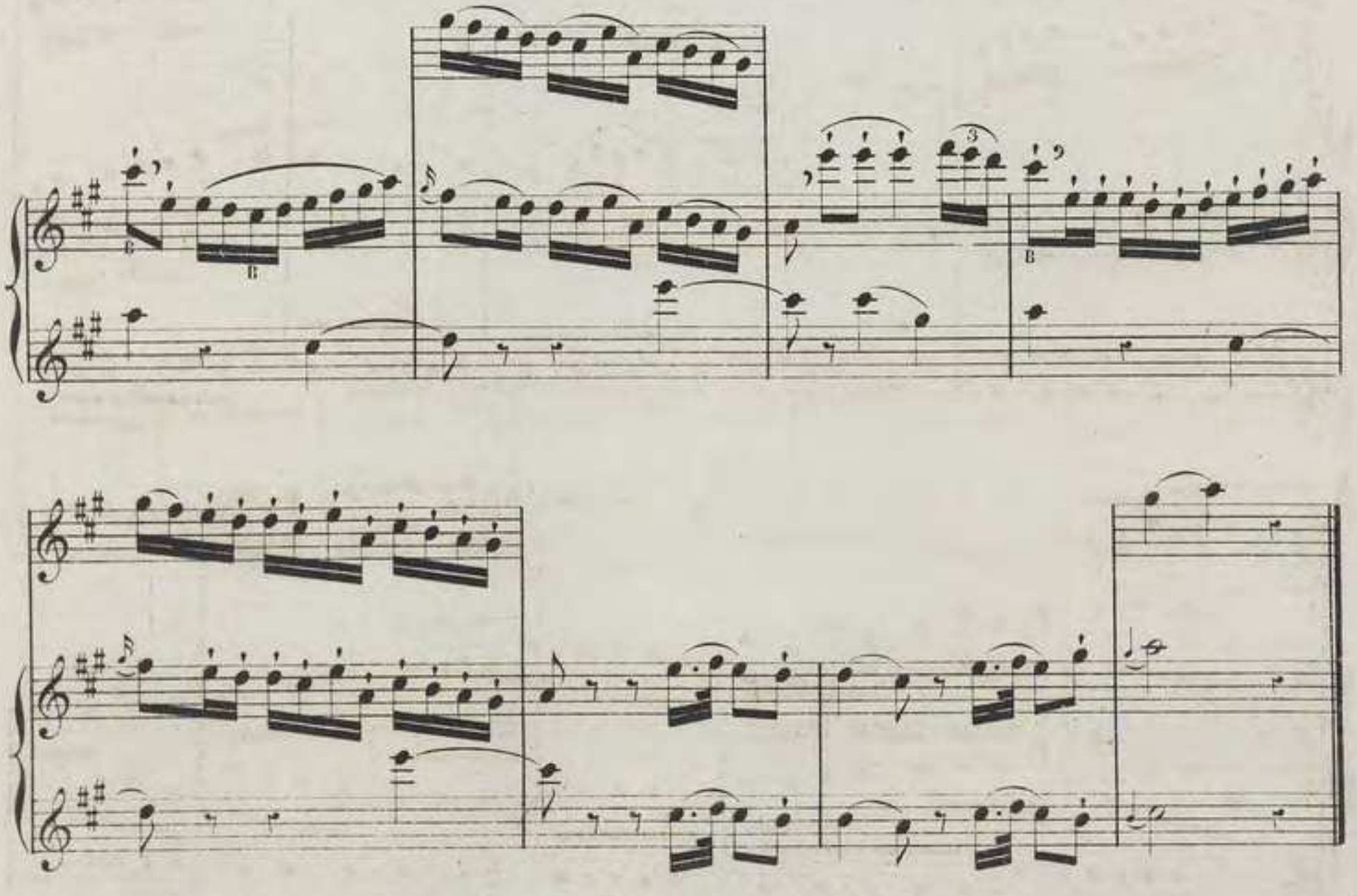












20me LEÇON.

COMMENT IL FAUT EXÉCUTER L'**APPOGGIATURA** BRÈVE OU RYTHMIQUE (1)

Allegro.(♩. = 120)

N° 1.
Tons de
SI♭ mineur
et de
SI ♮ majeur.

Presto.(♩ = 152)

(1) Relire le § VII du chapitre 15e

Allegro.

MAJEUR.

Presto.

MINEUR.

Allegro.

Presto.

On la place aussi à divers intervalles de la grande note (§ VIII du chapitre 15.)

Allegro. (♩ = 112)

N° 2.

Quelquefois on en rencontre que l'on nomme appoggiatures doubles. (§ VIII du chap 15.)

Andante. (♩ = 72)

N° 3.
Tons de
MI♭ majeur
et
d'UT♯ mineur.

MI♭ MAJEUR.

FIN.

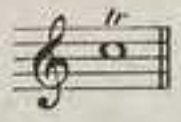
(UT♭ MINEUR).

D.C

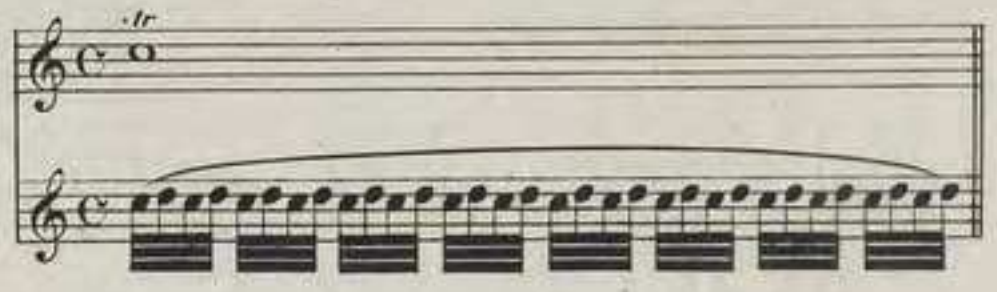
CHAPITRE 16me.

DU TRILLE (EN ITALIEN TRILLO)

VULGAIREMENT APPELÉ CADENCE (1)

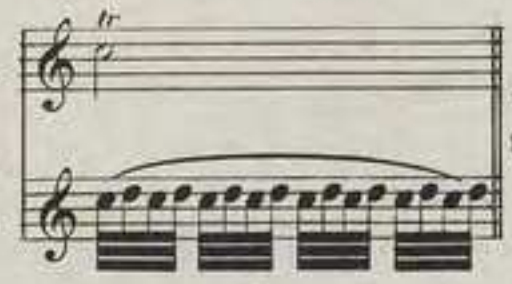
§ I. Le *Trille* se place sur une note quelconque, toutes les notes étant susceptibles d'être trillées, et se marque ainsi:  (2) il consiste dans le battement alternatif de la note sur laquelle il est placé avec celle qui lui est *diatoniquement* et immédiatement supérieure.

Ex: Indication / Exécution

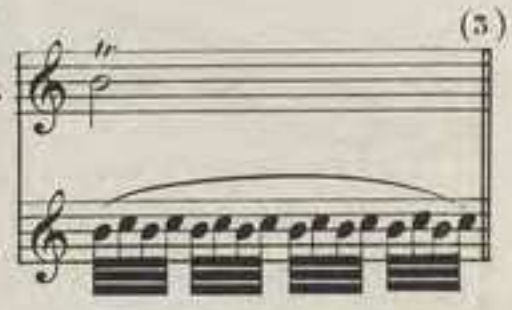


§ II. Il y a deux sortes de trilles.

celui d'un ton Ex: Indic. / Exéc.



et celui d'un demi-ton (J page 246) Ex: Indic. / Exéc. (3)

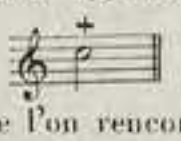
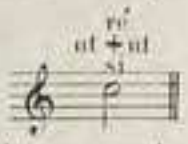


§ III. Le trille doit toujours commencer par la note réelle (4). La note réelle est celle sur laquelle on place le signe *tr*.

Lorsque la note supérieure du trille doit être altérée on place les ♯, ♭ ou ♮ accidentels au-dessus du signe *tr*. Ex: $\overset{\sharp}{tr}$, $\overset{\flat}{tr}$, $\overset{\natural}{tr}$. (5)

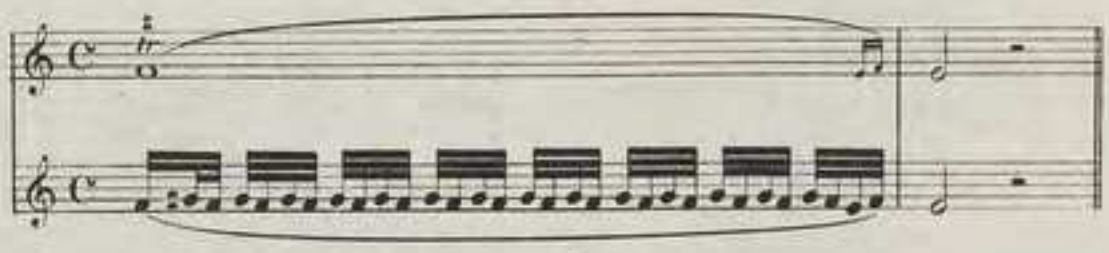
---

(1) Le nom de Cadence que l'on donne au trille vient de ce qu'on le place très fréquemment sur la note qui précède le repos final d'un morceau ou d'une période appelée en harmonie *Cadence*.

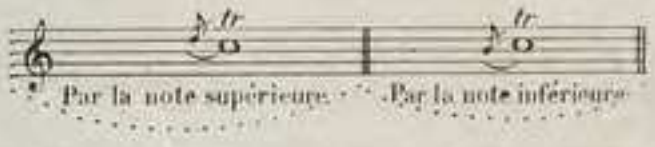
(2) Dans la musique ancienne ou le marquait ainsi:  Je préfère ce signe qui, je crois, devait indiquer tout à la fois le trille et sa terminaison. Ex: 

(3) Il existe encore un trille que l'on rencontre très rarement et dans le mode mineur seulement; on ne le fait que sur la 6me note d'un ton mineur; il a un intervalle de 2de augmentée, c'est-à-dire de un ton ½. Voici un exemple de ce trille dans le ton de *La mineur*.

Indic. / Exéc.

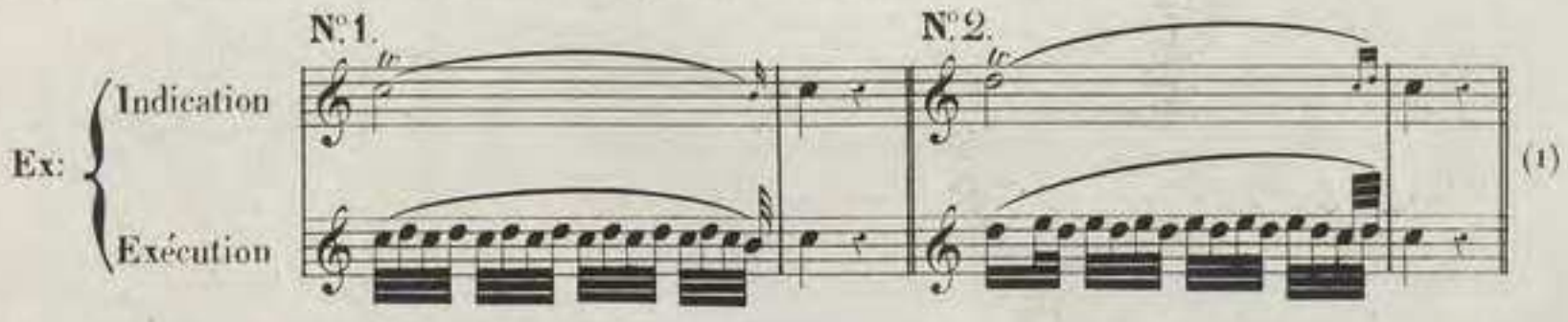


(4) Quelques auteurs font quelquefois commencer le trille par la note supérieure ou la note inférieure, comme cela dépend du goût de l'auteur, il doit toujours l'indiquer en toutes notes. Ex:

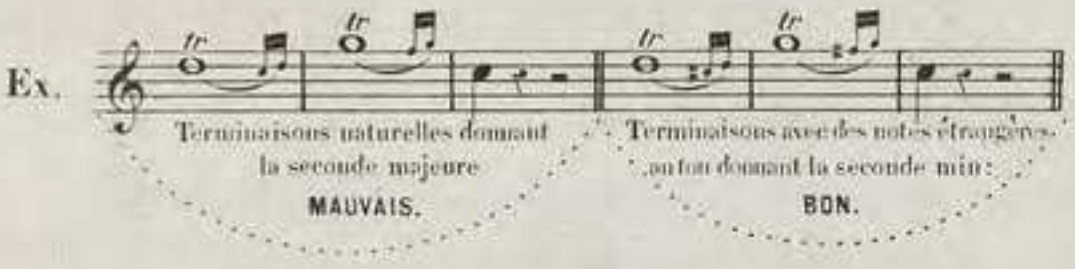


(5) Quelques auteurs indiquent l'altération de la manière suivante. Ex: C'est à tort, car ils mettent ainsi l'exécutant dans l'alternative de savoir, s'il ne doit avoir égard qu'à l'altération indiquée, ou, s'il faut commencer le trille par la note supérieure.

§ IV. Le Trille se termine de deux manières, qu'elles soient ou non indiquées par l'auteur.

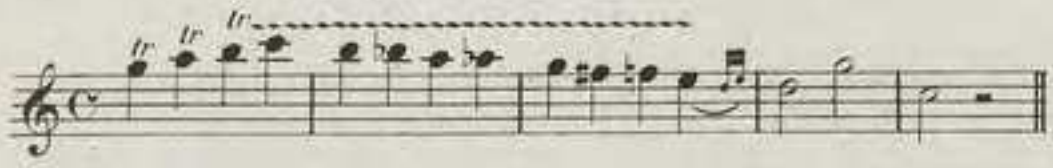


La terminaison se fait, comme on a du le remarquer dans les précédents exemples avec la note qui est *diatoniquement* et immédiatement inférieure au trille et en employant les notes du ton dans lequel on joue; pourtant il arrive quelquefois que cette terminaison est d'un effet dur et ne peut être employée, ainsi dans le passage suivant qui peut se répéter dans tous les tons, il faut faire les terminaisons avec la seconde mineure au lieu de la seconde majeure que donne la terminaison naturelle.



Les auteurs ne marquant presque jamais de terminaisons, c'est à l'exécutant de juger si la dureté existe ou non, du reste chaque fois que la terminaison naturelle se fera avec la seconde majeure et que cette terminaison paraitra désagréable, il faudra employer la seconde mineure. Cette terminaison est toujours très satisfaisante. (2)

§ V. Il y a un cas où l'on peut faire le trille sans terminaison, c'est lorsqu'on exécute une suite de trilles sur une gamme ascendante ou descendante, Ex.



encore faut il terminer le dernier. Cette observation ne serait pas applicable si, au lieu de se faire sur des noires, ces trilles se faisaient sur des blanches; il vaudrait mieux alors, pour donner plus de douceur à leur enchainement, que chaque trille eût sa terminaison.

Beaucoup de trilles nécessitent des doigtés particuliers; on les trouvera dans le tableau C ci-contre où tous les trilles possibles sur la Flûte sont placés *chromatiquement* et avec l'indication de leurs doigtés.

---

(1) Je ne prétends pas que ces terminaisons soient les seules, le caprice des auteurs en invente journellement de nouvelles, mais alors ils doivent prendre la précaution de les écrire, car la règle veut, lorsqu'il n'y a rien de marqué, qu'il n'y ait d'autres terminaisons du trille que celles indiquées au § IV. Exemples de quelques terminaisons de trilles les plus usitées.

Quelques auteurs indiquent qu'ils ne veulent pas de terminaison en écrivant le trille de la manière suivante:

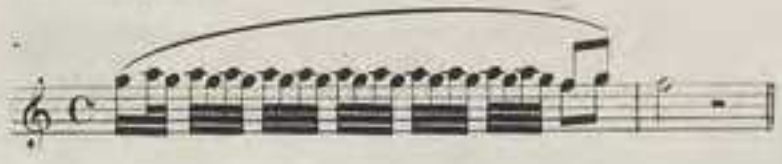
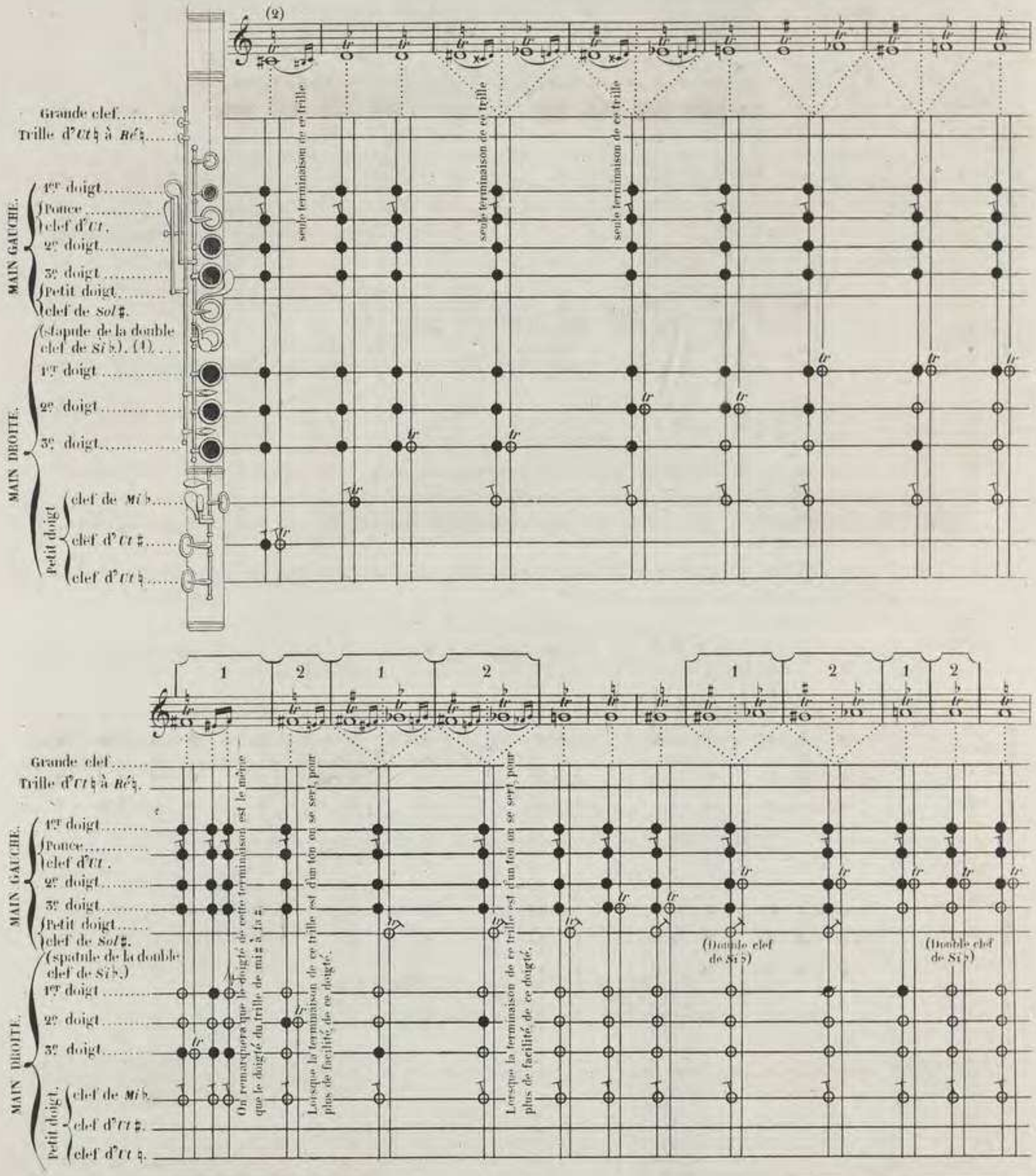
(2) On remarquera que la terminaison se fait toujours dans le mouvement du trille, Ex: et jamais ainsi: 

TABLEAU C.

DOIGTÉ DES TRILLES

(VULGAIREMENT APPELÉS CADENCES.)



(1) Chaque fois que dans ce tableau, nous devrons nous servir de la spatule de la double clef de *Si* ♭, nous l'indiquerons en toutes lettres de la manière suivante: (double clef de *Si* ♭).

(2) Les terminaisons de trilles pour lesquelles je n'indique pas de doigtés particuliers, se font avec le doigté ordinaire (*Tableau A.*) ou avec le doigté des notes sensibles. (*Tableau B.*)

suite du **Tableau C.**

(1)

Grande clef.....
Trille d'*ut* ♮ à *Ré* ♮...

MAIN GAUCHE.
1er doigt .....
Pouce.....
clef d'*ut*.
2e doigt .....
3e doigt .....
Petit doigt .....
clef de *Sol* ♯.

MAIN DROITE.
(spatule de la double clef de *Si* ♭)
1er doigt .....
2e doigt .....
3e doigt.....
Petit doigt
clef de *Mi* ♭...
clef d'*ut* ♯ ....
clef d'*ut* ♮ ....

Le doigté de cette terminaison est le même que celui du trille de *La* ♮ à *Si* ♭. (N° 1).

(double clef de *Si* ♭). *tr*

Même doigté pour cette terminaison que pour la précédente

(double clef de *Si* ♭).

(2)

(3)

Grande clef.....
Trille d'*ut* ♮ à *Ré* ♮ ....

MAIN GAUCHE.
1er doigt .....
Pouce.....
clef d'*ut*.
2e doigt .....
3e doigt .....
Petit doigt .....
clef de *Sol* ♯.

MAIN DROITE.
(spatule de la double clef de *Si* ♭)
1er doigt .....
2e doigt .....
3e doigt .....
Petit doigt
clef de *Mi* ♭.
clef d'*ut* ♯....
clef d'*ut* ♮....

Même doigté pour cette terminaison que pour la précédente

Même doigté pour cette terminaison que pour la précédente

Même observation que à la 8ve inférieure

Relire la suite de la 8ve inférieure et l'appliquer ici

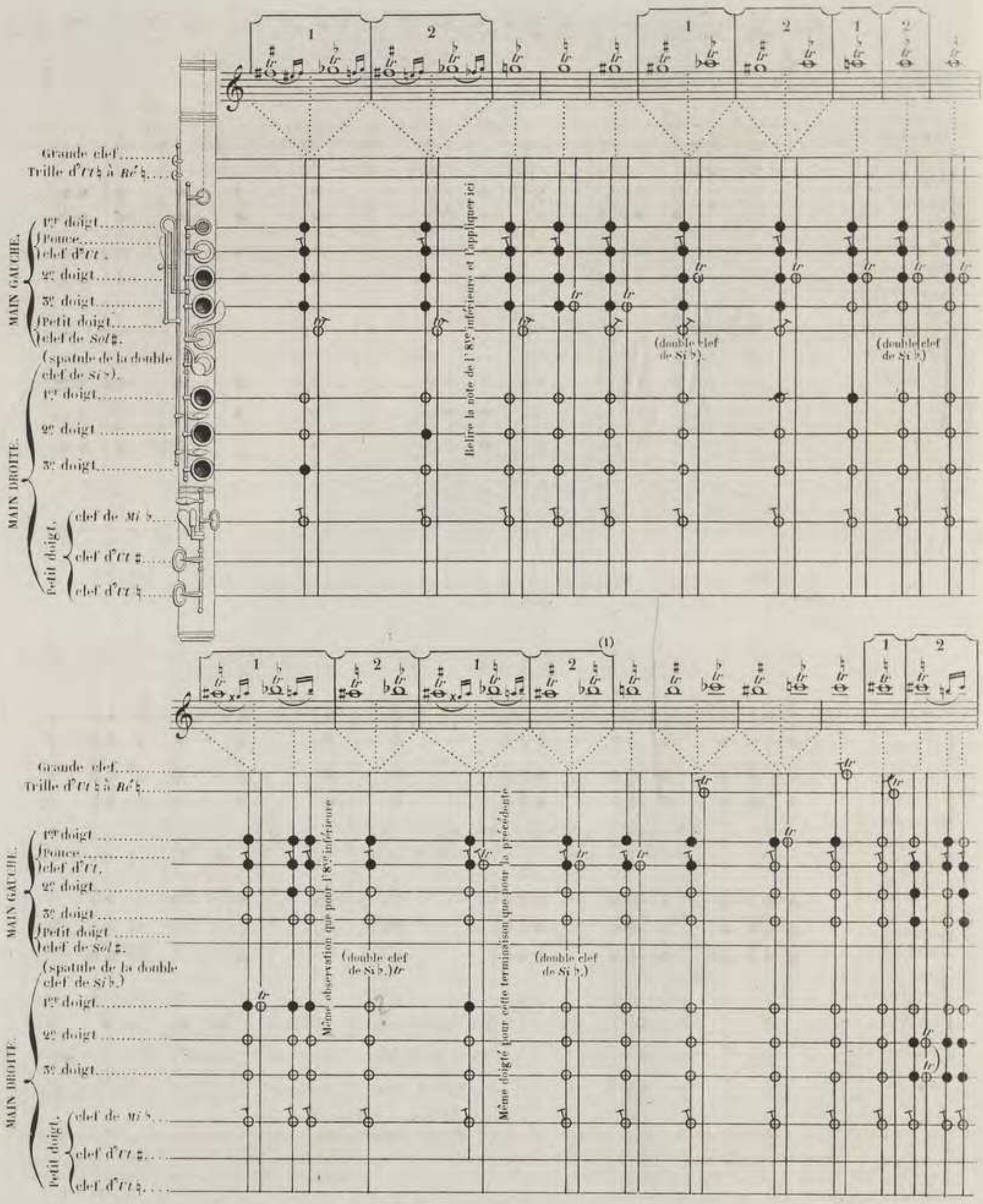
---

(1) Il y a une troisième manière de faire ce trille, on la trouvera dans la 3me partie de la méthode page .

(2) Lorsqu'on fera la terminaison des trilles de *Ré* ♮ à *Mi* ♭ et de *Ré* ♮ à *Mi* ♮ avec la seconde mineure, c'est-à-dire ut ♯ et *ré* ♮, on pourra prendre pour l'*ut* ♯ le doigté que j'indique à la terminaison du trille suivant; (*ré* ♯ à *mi* ♮), ce doigté est plus difficile que le doigté de la note sensible mais il donne plus de brillant à l'exécution que ce dernier, que l'on emploie, à cause de sa douceur, que dans la nuance piano.

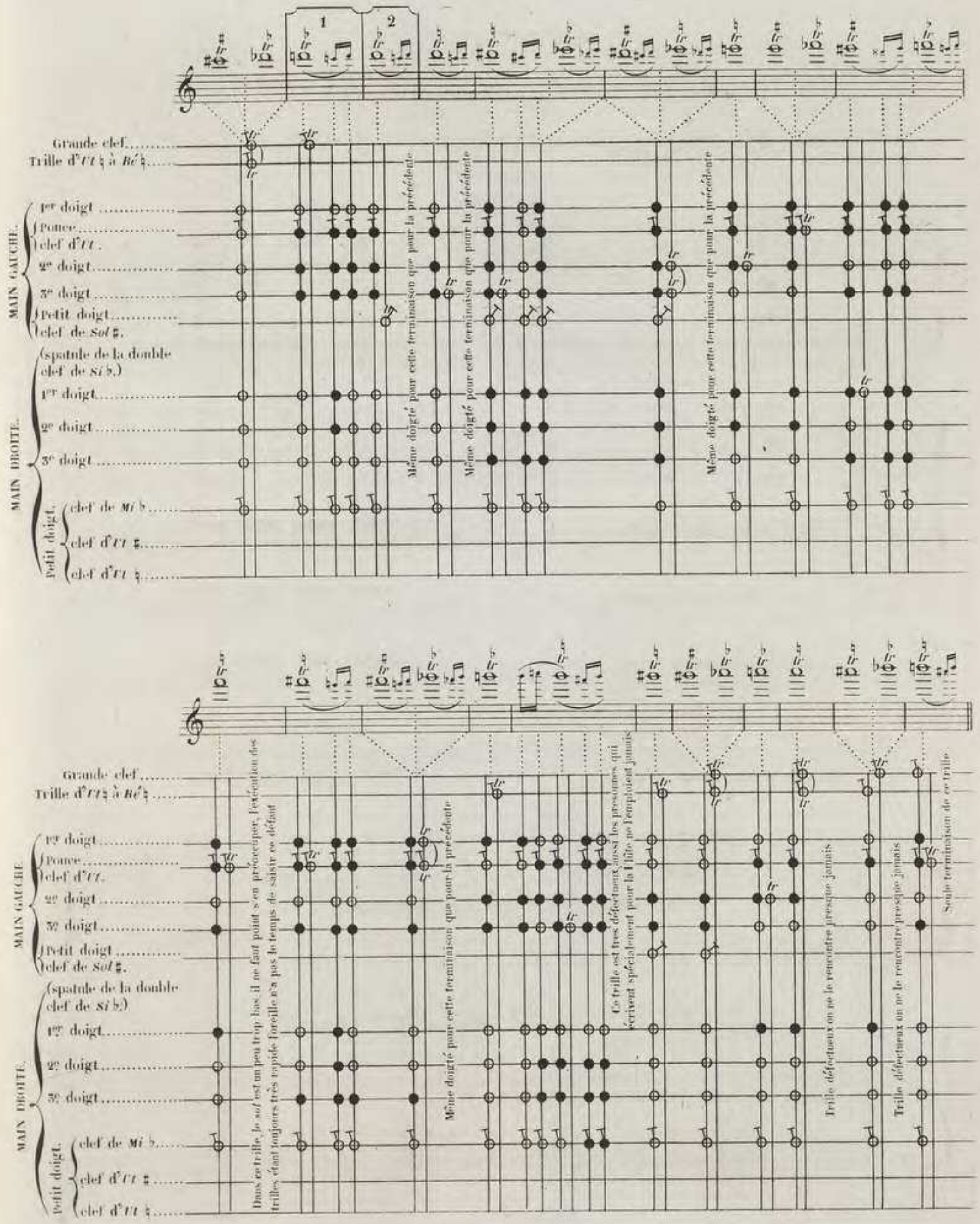
(3) Faire remarquer à l'élève, qu'à partir du trille de *Mi* ♮ à *Fa* ♮ jusqu'à celui de *si* ♮ à *ut* ♮ de cette seconde 8ve, il y a similitude de doigtés entre ces trilles et ceux de l'8ve inférieure.

suite du **Tableau C.**



(1) Il y a une troisième manière de faire ce trille, on la trouvera dans la 3me partie de la méthode page .

suite du **Tableau C.**



21me LEÇON

DE L'ÉTUDE DU TRILLE.

L'Etude du Trille doit se faire en en soumettant les battements à la mesure, et en ne se hâtant point d'en accélérer le mouvement, de cette manière on arrivera facilement à posséder un trille égal, brillant, souple, vif et léger, qualités que l'usage très fréquent du trille dans les morceaux de flûte, rend nécessaires si l'on ne veut disgracieusement altérer la mélodie.

XERCICES

POUR OBTENIR L'INDÉPENDANCE DES DOIGTS NÉCESSAIRE À L'EXÉCUTION DES TRILLES.

Allegro (♩=160) [Travailler ces exercices, d'abord dans le mouvement indiqué, puis en augmenter peu à peu la vitesse jusqu'à ce que l'on soit parvenu à la doubler, c'est-à-dire jusqu'à l'allegro (♩=160].

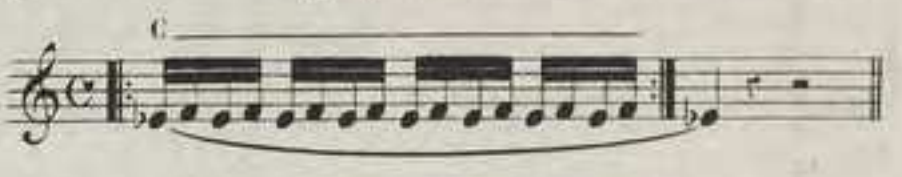
N°1.— Jouer cet exercice jusqu'à ce que le doigt fatigué ne puisse plus remuer.

(*) Afin de ne pas fatiguer inutilement la poitrine, j'ai mis ce signe ⟵ pour indiquer que l'on peut respirer à la place de ces trois notes, mais il ne faut pas interrompre les battements du doigt, sans cela le but de ces exercices serait manqué. On peut prolonger ce signe sur un plus grand nombre de notes si on le désire.

Travailler les exercices suivants de la même manière que le premier et en employant le doigté des trilles (Tableau C).

N°2.

N°3.



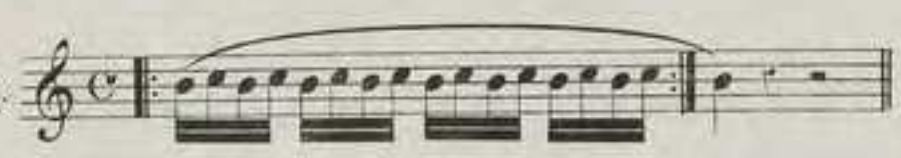
N°4.

N°5.

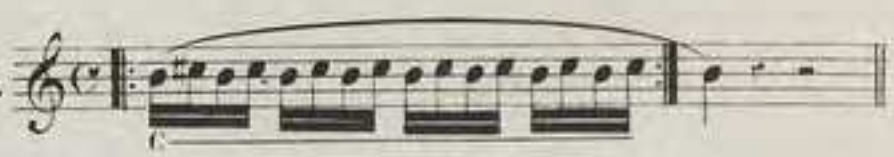
N°6.

N°7.

N°8.



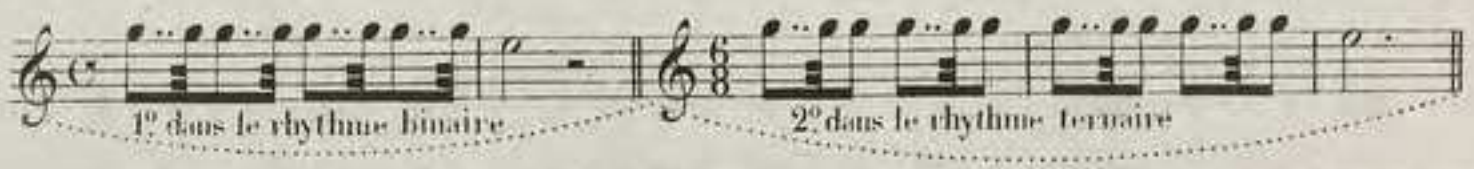
N°9.



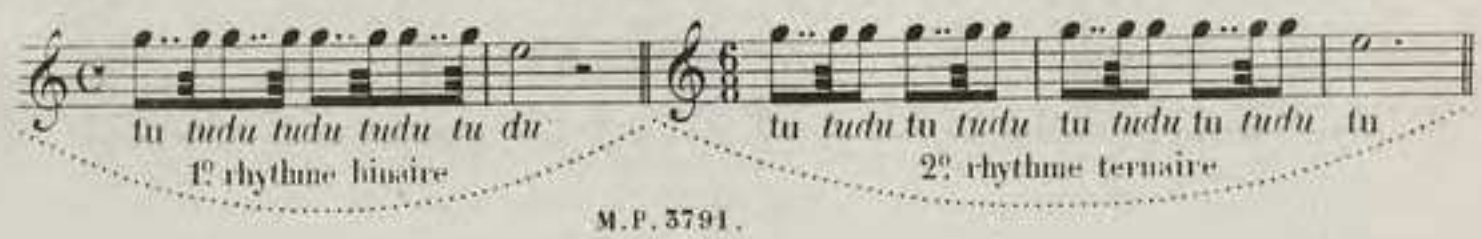
Je ne saurais trop recommander de revenir souvent à ces exercices; leur exécution parfaite, dans le dernier mouvement indiqué (♩=160) et l'observation rigoureuse de la mesure peuvent seules conduire aux résultats si importants de l'*égalité* et de l'*indépendance* des doigts.

DU COUP DE LANGUE COMPOSÉ.

En combinant le coup de langue simple avec le coup de langue louré, on obtient le *coup de langue composé*, ainsi nommé parcequ'il est *composé* des deux syllabes *tu* et *du*, Ex: *tudu*; il sert à rendre l'articulation suivante:



Son exécution se fait en prononçant *tu* sur la note brève, et *du* sur la note longue, en ayant soin d'articuler cette dernière syllabe avec plus de force que dans le *coup de langue louré*. Ex:

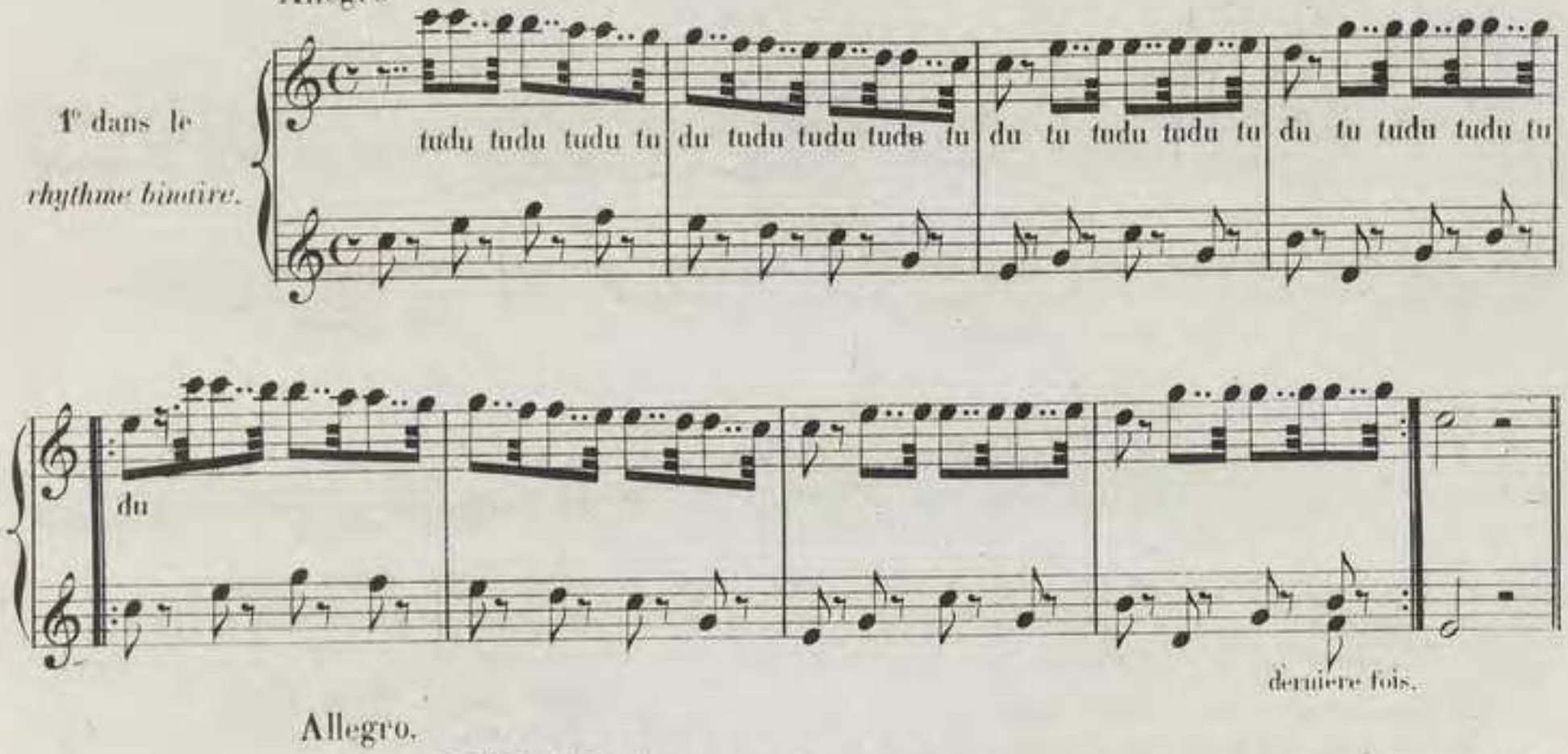


Comme on le voit par les exemples précédents, lorsque le point de départ est une note longue, *cette première note longue* est toujours articulée avec le *simple coup de langue*; la syllabe *du* ne doit être articulée qu'à la suite de la note brève, ce que l'on comprendra parfaitement en exerçant cette articulation sur le rhythme ternaire.

EXERCICES POUR SE FAMILIARISER AVEC LE **COUP DE LANGUE COMPOSÉ**.

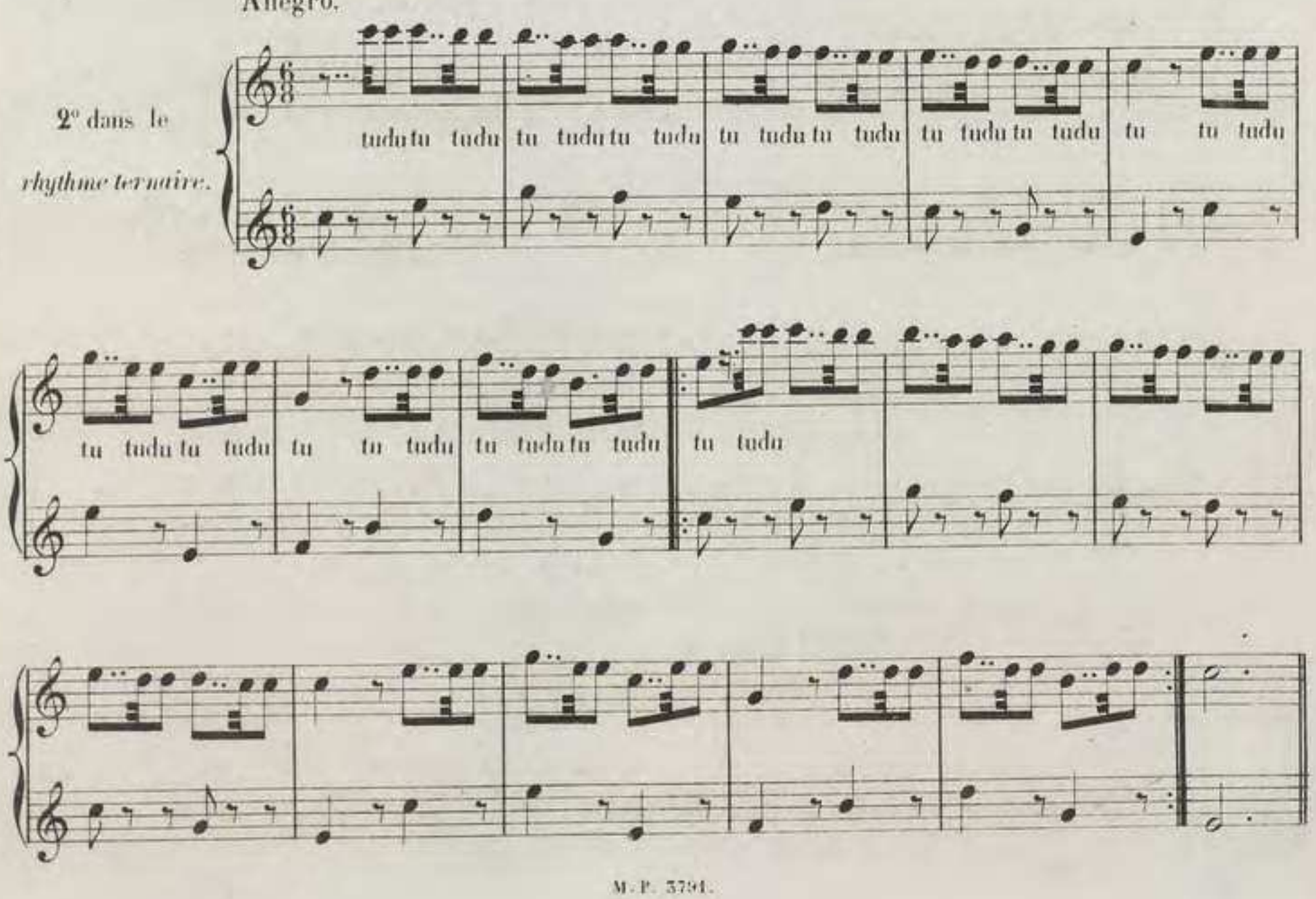
Allegro

1° dans le *rhythme binaire.*



Allegro.

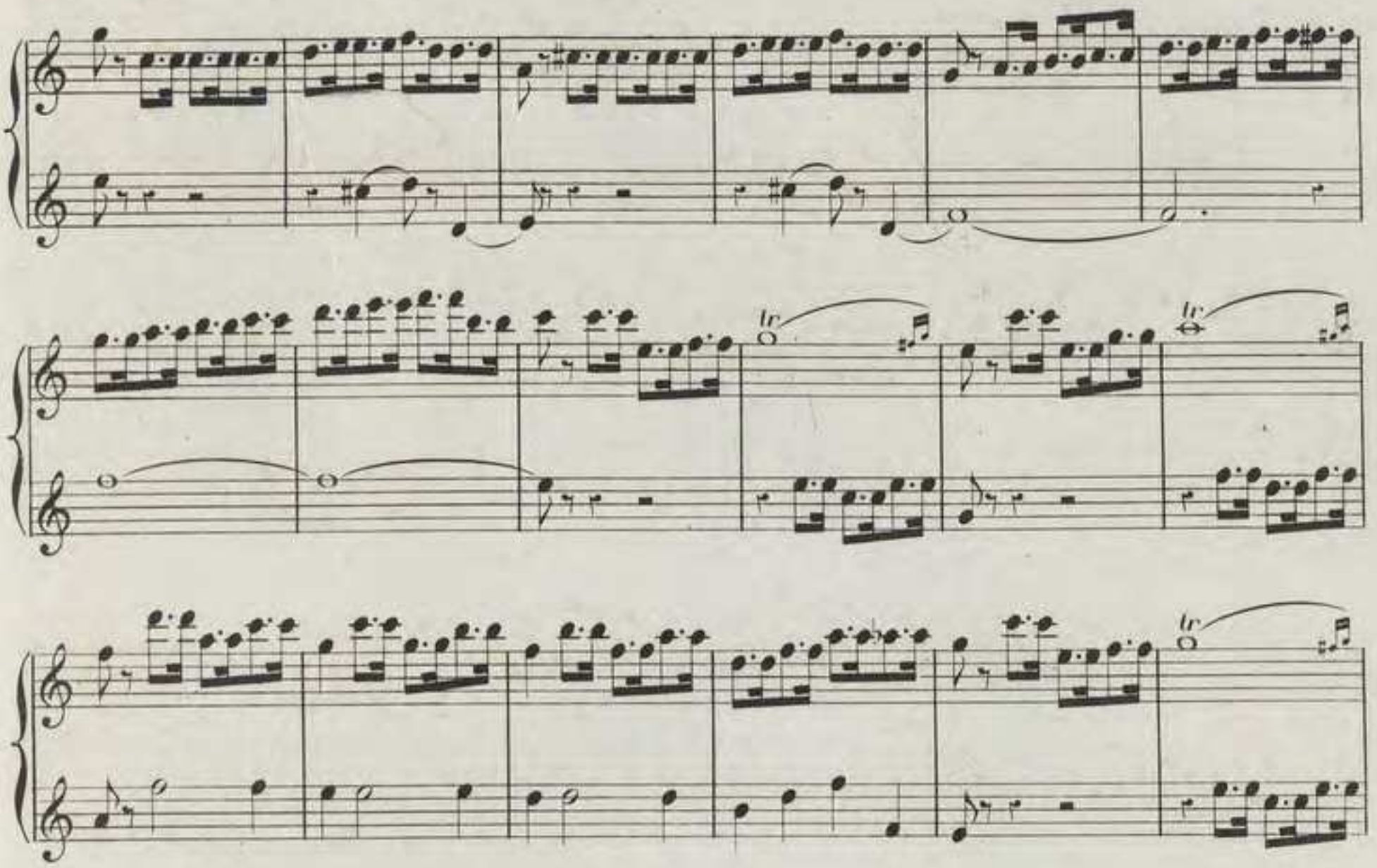
2° dans le *rhythme ternaire.*

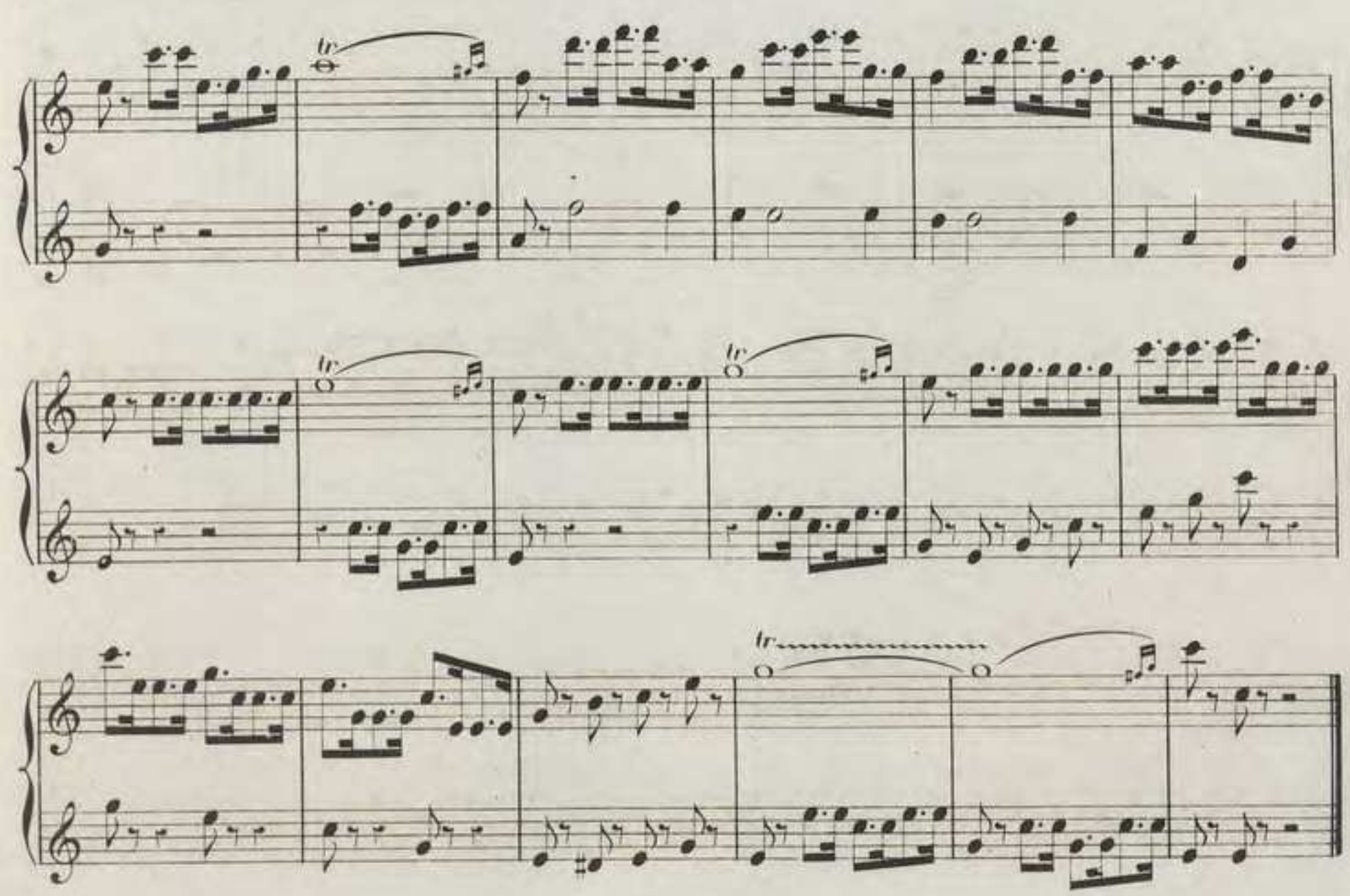


Allegro. (♩=152)

N° 1.

tu tudu tudu tu du


tr
tr
tr

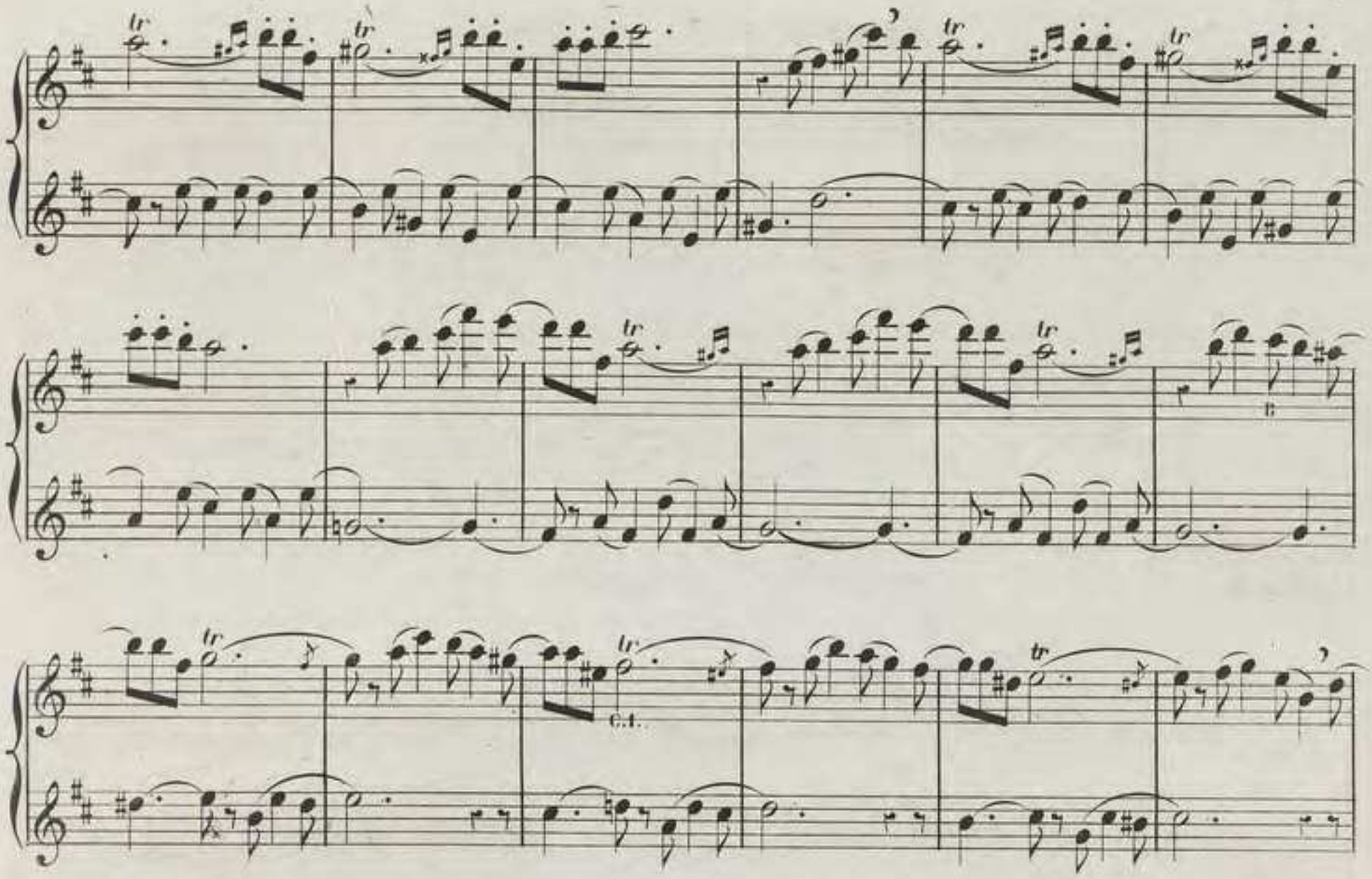

tr
tr
tr
tr

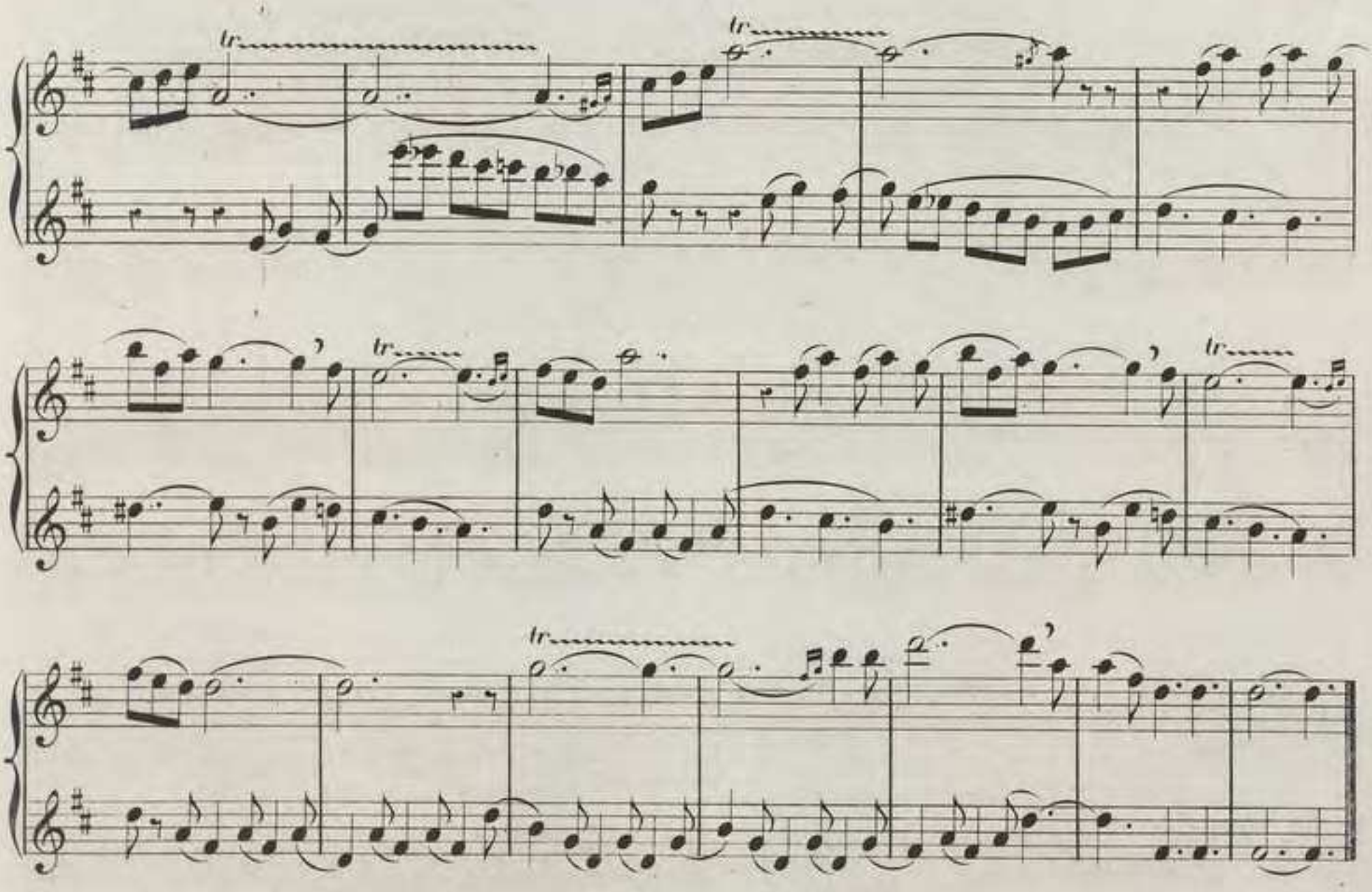
Quelques trilles ont deux doigtés différents, (Voir le tableau C) Lorsque ces trilles se présenteront les signes C.1. ou C.2. placés dessous, désigneront s'il faut prendre le 1.er ou le 2.e doigté.

Allegretto (♩ = 96)

N° 2.

INTRODUCTION.

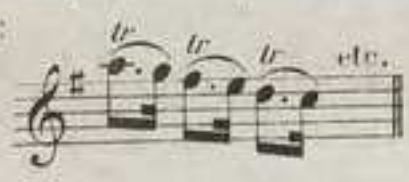




CHAPITRE 17.

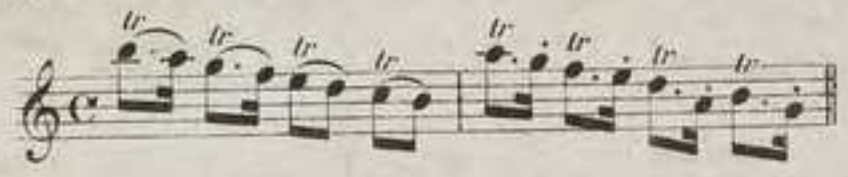
DU **BRISÉ**, PETIT TRILLE SANS TERMINAISON.

§ I. Le *Brisé* est un trille qui n'a que deux, trois ou quatre battements, on le commence par la note réelle, et comme son titre l'indique, il n'a jamais de terminaison; on le marque le plus souvent par le même signe que le trille, Ex:



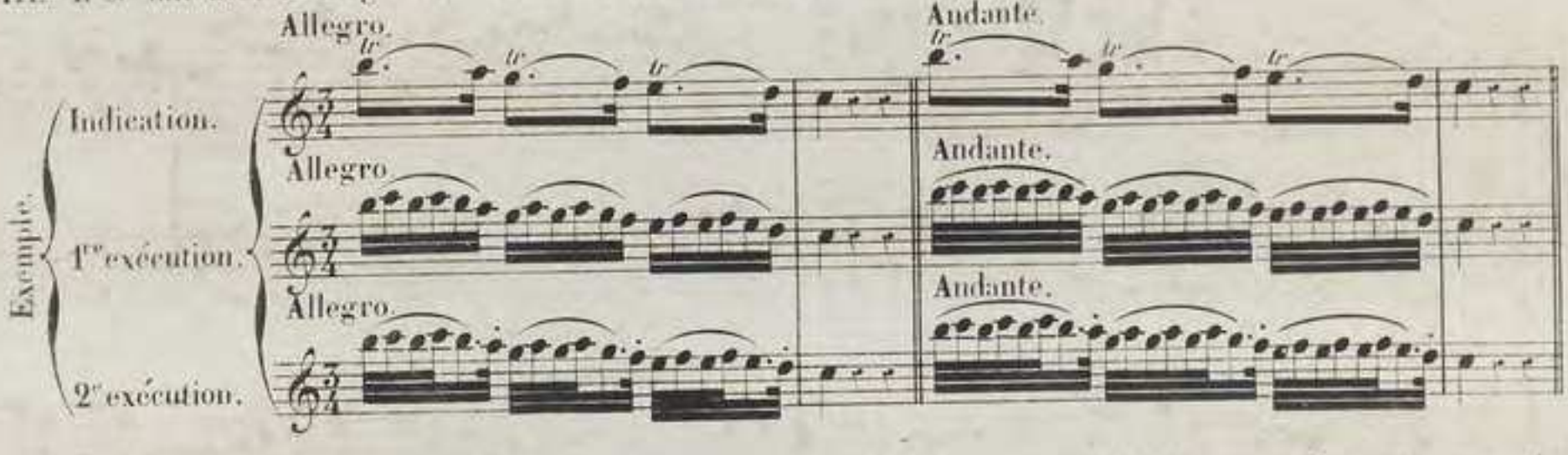
ou par celui-ci: Ex:

§ II. On le distingue facilement du trille en ce qu'il se place presque toujours sur une note pointée, qu'on ne l'emploie que dans les gammes descendantes. Ex:



Et comme on le voit par l'exemple précédent, lorsqu'on en rencontre plusieurs de suite, ils sont toujours séparés par une note intermédiaire.

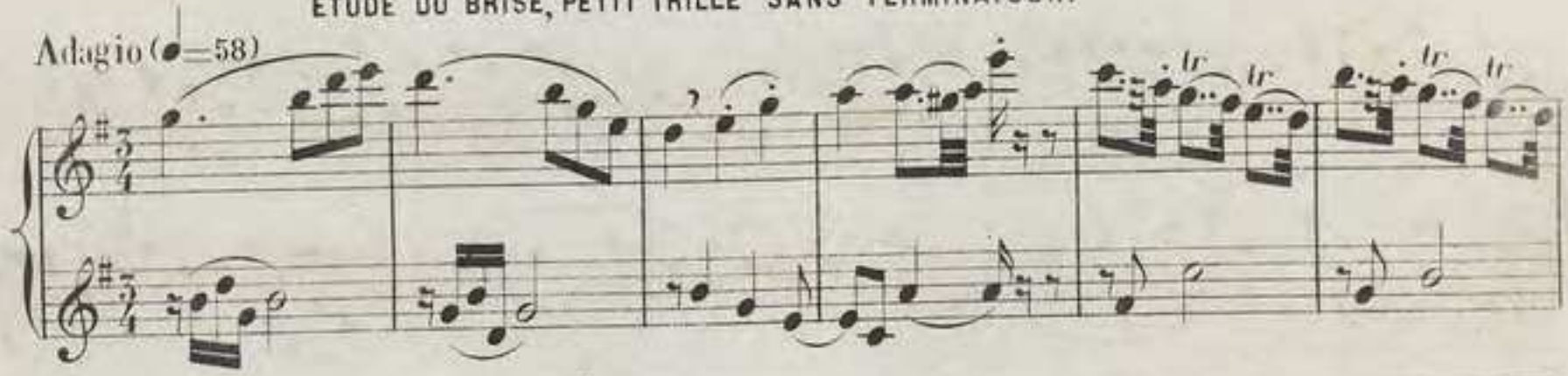
§ III. Il se fait avec le doigté des trilles *(Tableau C)* et on l'exécute de deux manières.



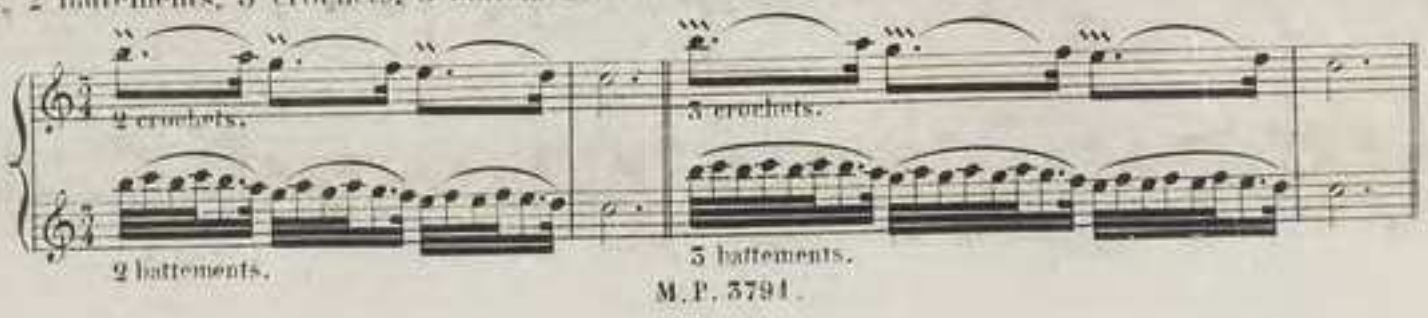
Cette deuxième manière est plus conforme au rhythme de la mélodie écrite; aussi, l'emploie-t-on de préférance à la 1re, surtout, lorsque la note intermédiaire est détachée.

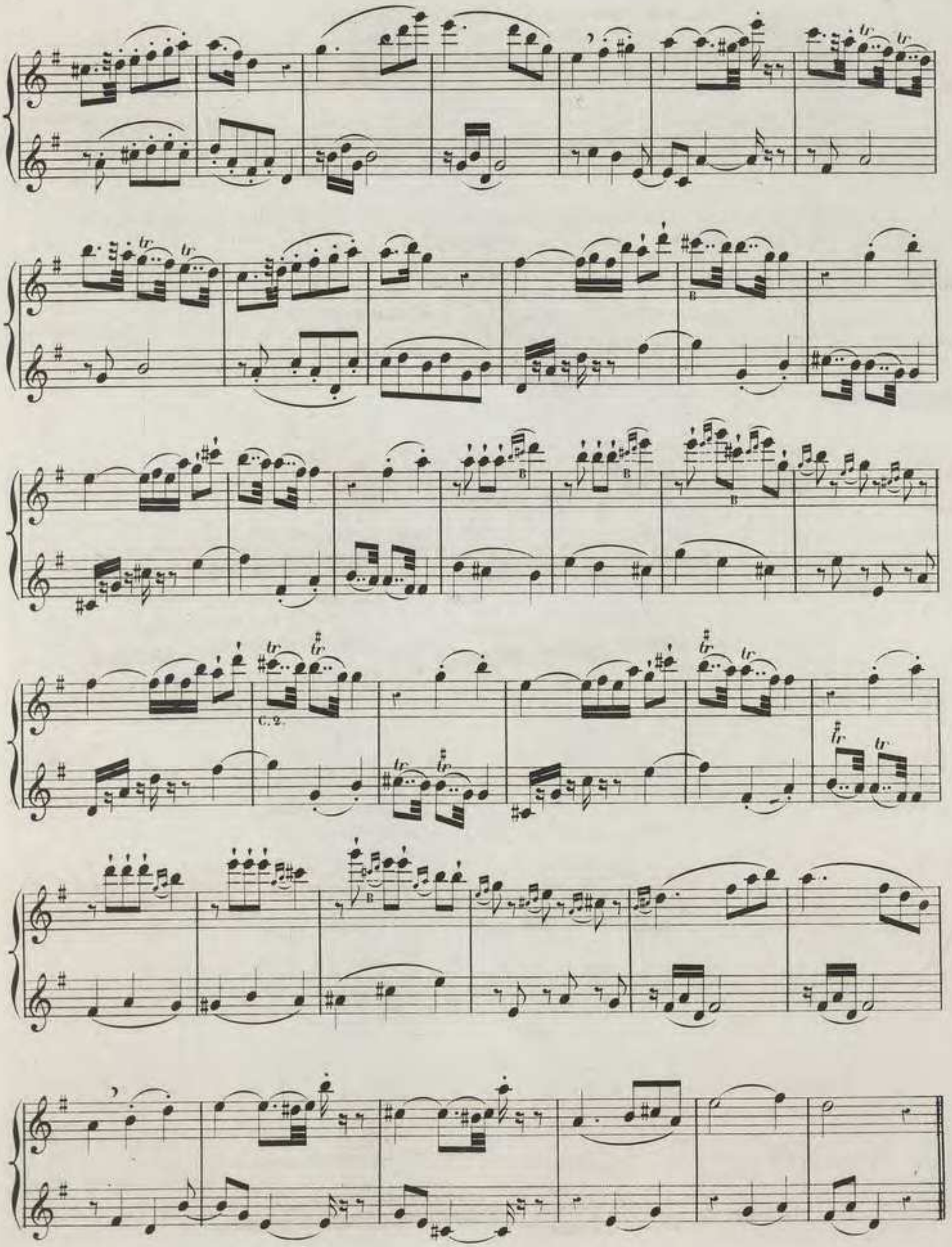
22me LEÇON

ÉTUDE DU BRISÉ, PETIT TRILLE SANS TERMINAISON.



(1) Ce signe, qui a au moins le mérite de différer de celui du trille, est le seul employé dans la musique ancienne; je le préfère, car il devait joindre à cet avantage celui d'indiquer le nombre des battements à faire sur chaque note qui le portait; ainsi, 2 crochets, 2 battements; 3 crochets, 3 battements. Ex:




tr
B
C. 2.

C.2.

Allegro. (♩ = 112)

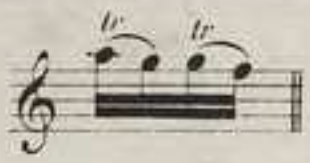
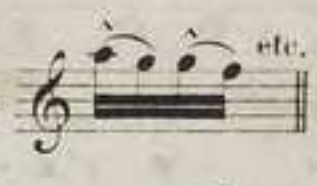
Adagio.

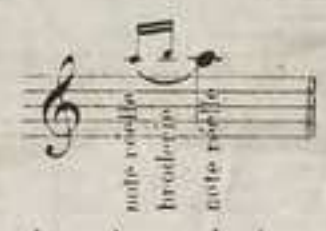
CHAPITRE 18.

DU **MORDANT**, EN ITALIEN **MORDENTE**

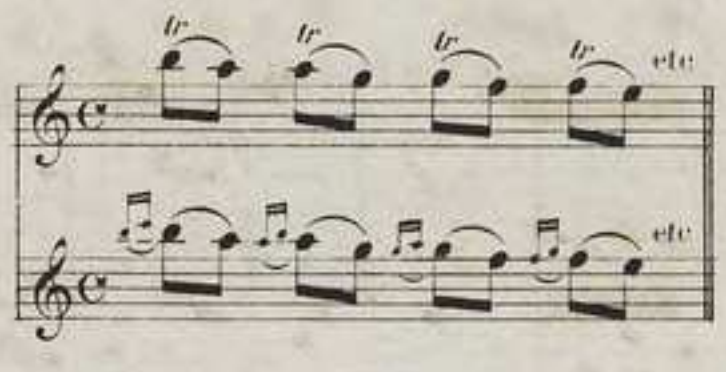
TRILLE D'UN SEUL BATTEMENT.

§ I. Le *Mordant*, comme son titre l'indique, n'a qu'un seul battement; on le commence toujours par la note réelle et on le marque le plus ordinairement par le signe du trille,

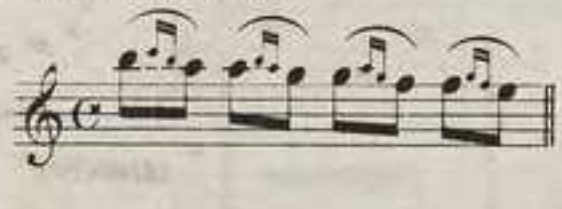
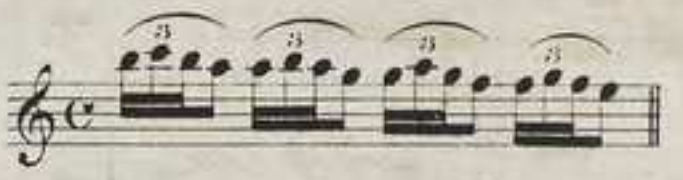
Ex:  ou par celui-ci:  (1)

§ II. Nous nommerons sa note supérieure *Broderie*. Ex: 

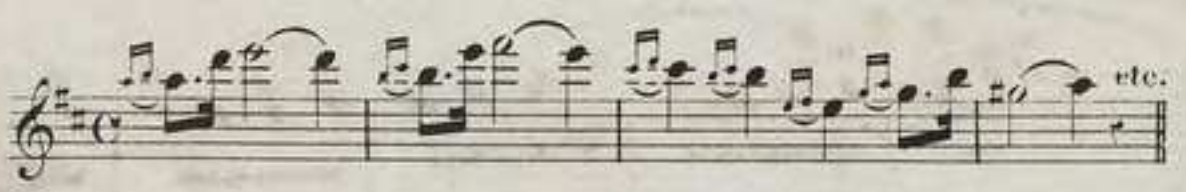
§ III. Son exécution est très rapide et ne doit point déranger la valeur de la note sur laquelle il est placé

Indication
Ex:
Exécution. 

A moins pourtant que l'auteur ne lui donne d'autres interprétations; il doit alors les indiquer en écrivant toutes les notes. Ex:

N°. 1.  N°. 2. 

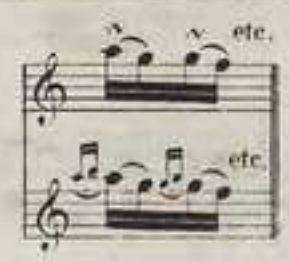
§ IV. Comme on le voit par les précédents exemples on l'emploie le plus souvent, dans les gammes descendantes, pourtant on le rencontre aussi dans d'autres cas. Ex:



Il se fait avec le doigté des trilles. *(Tableau C).*

REMARQUE IMPORTANTE.— Il résulte de ce que nous venons de dire sur les mordants, qu'il ne peut y avoir doute lorsque le signe *tr* doit être employé comme indiquant un mordant, car alors on ne le place que sur une note d'assez courte durée pour qu'on ne puisse y faire qu'un *trille d'un seul battement*; partout ailleurs les mordants sont écrits en toutes notes et le signe *tr* signifie *trille* ou *brisé*.

---

(1) Voir l'observation que j'ai faite pour ce signe au chapitre du brisé, ici il n'y a qu'un crochet, donc il ne doit y avoir qu'un seul battement. Ex: 

23e LEÇON

ÉTUDE DES MORDANTS

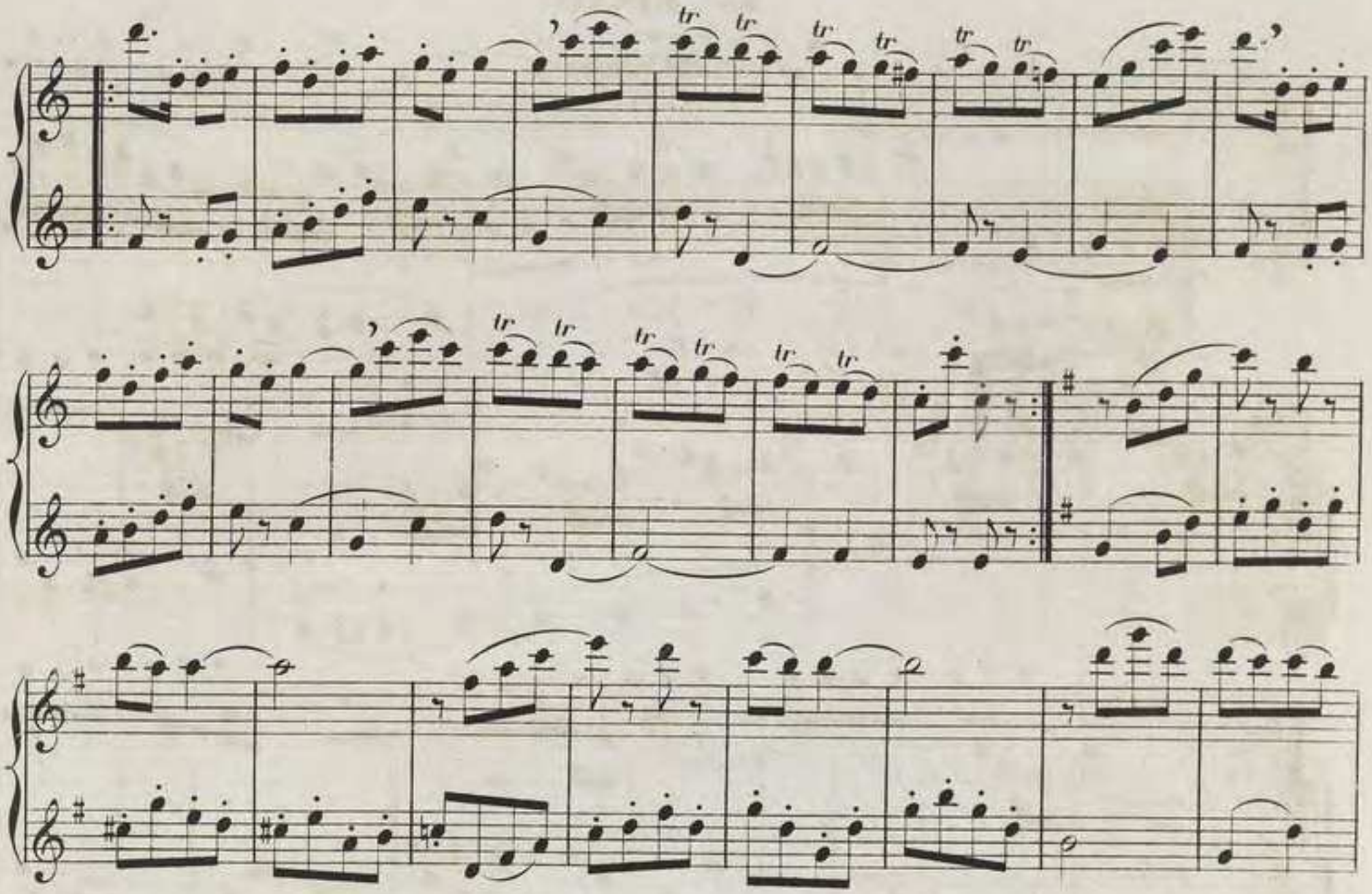
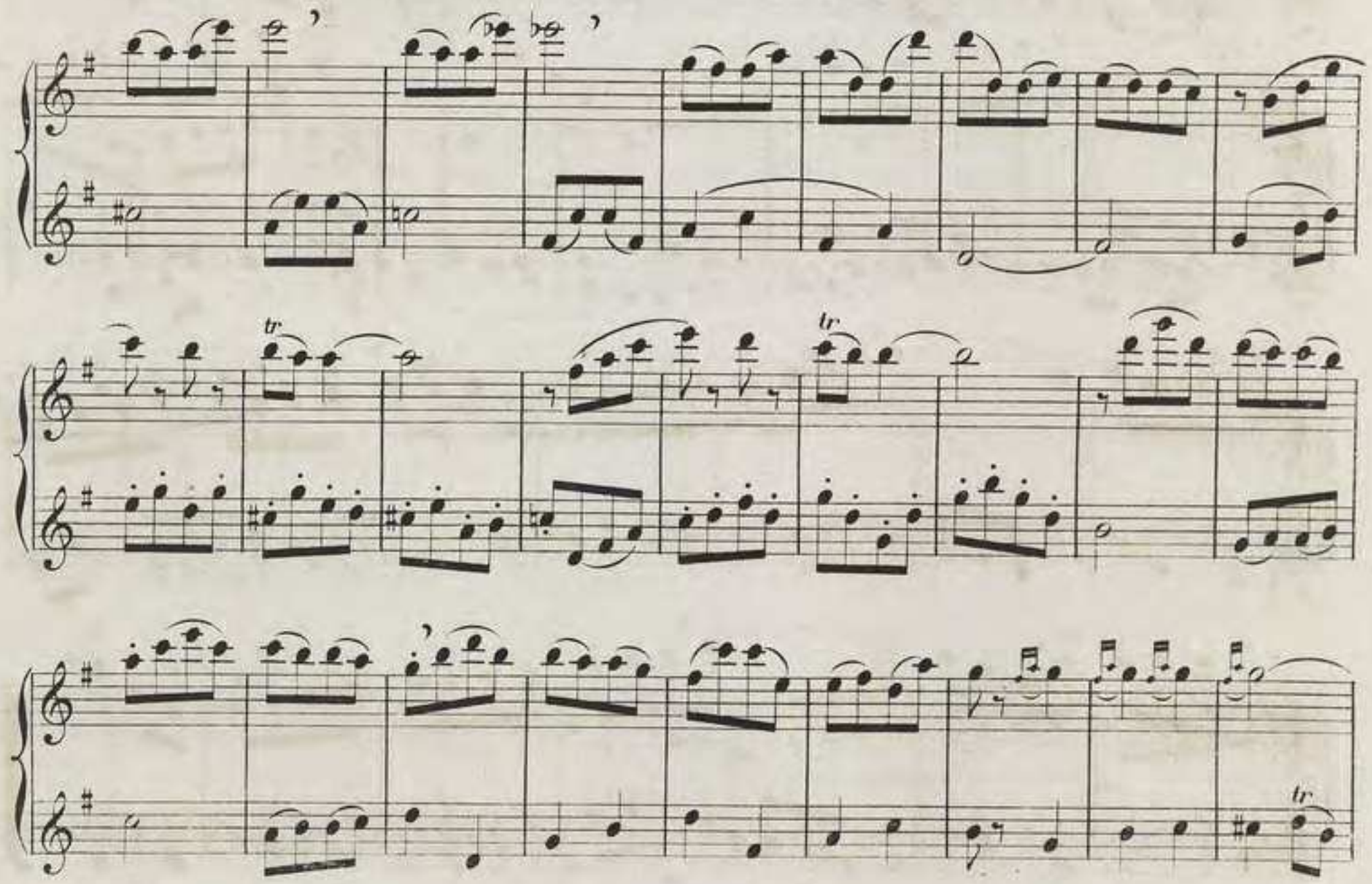
N° 1.

Allegretto. (♩ = 100)

INTRODUCTION.

Presto. (♩ = 160)

RONDO.

1re fois.

2e fois.

1.

2.

Allegretto. (♩ = 100)

N° 2.

POLONAISE.

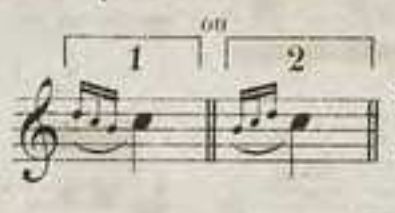
C.4.

CHAPITRE 19.e

DES **PETITS GROUPES** EN ITALIEN **GRUPPETTI.**

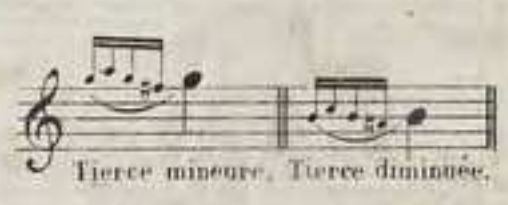
§ I. Les *Gruppetti* sont des agréments composés le plus souvent de 4 notes, Ex:

quelquefois de 3 notes, Ex:

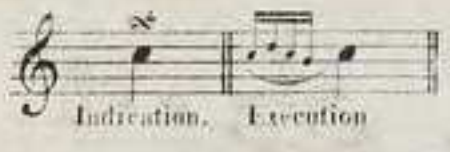


groupées autour de la note réelle.

Ces notes doivent former entre elles une tierce mineure ou une tierce diminuée (1) Ex:

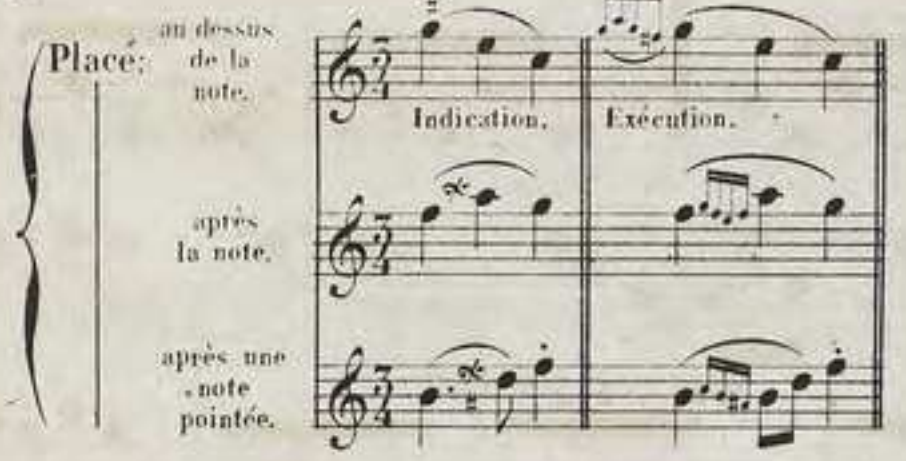


§ II. Le Gruppetto composé de 4 notes se marque par ce signe;

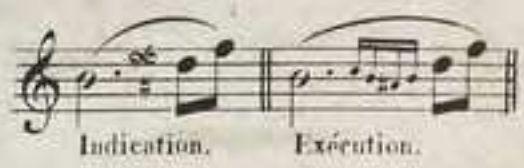


On le commence toujours par la note réelle; il y a plusieurs manières de l'exécuter; elles sont indiquées par la façon dont est placé le signe.

Exemple:

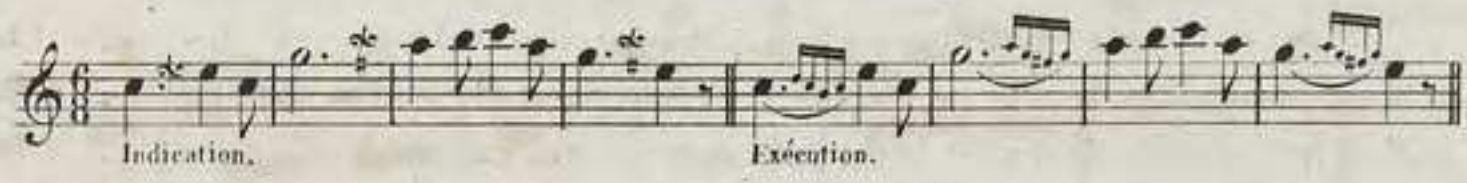


Pourtant lorsque la note pointée a une longue durée, on exécute le Gruppetto sans déranger la valeur de cette note. Ex:

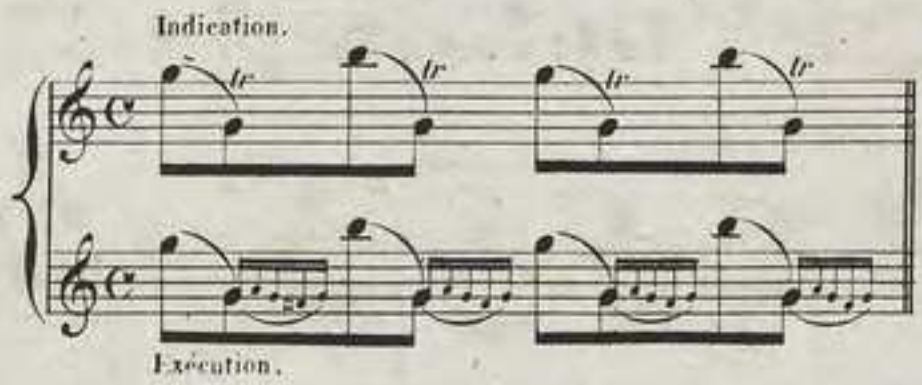


De même dans les *mesures composées* on exécute les gruppetti sans déranger la valeur des notes pointées.

Ex:



§ III. Lorsqu'on fait un gruppetto sur une note de peu de durée on l'indique assez souvent par le signe *tr*. Ex:

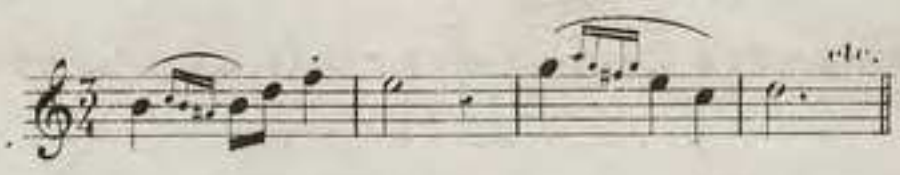


Les Italiens le nomment alors: *il mordente impertinente*, mais le *mordant* n'étant composé que de deux notes, (voir le chapitre du *mordant*), cet agrément est bien réellement un *gruppetto*.

§ IV. Lorsque la note *supérieure* du gruppetto doit être altérée, on place les ♯, ♭ ou ♮ accidentels au-dessus du signe Ex: 𝆑; lorsque c'est la note inférieure on les met au-dessous; Ex: 𝆑, et pour les deux notes à la fois ainsi: 𝆑 ou 𝆑.

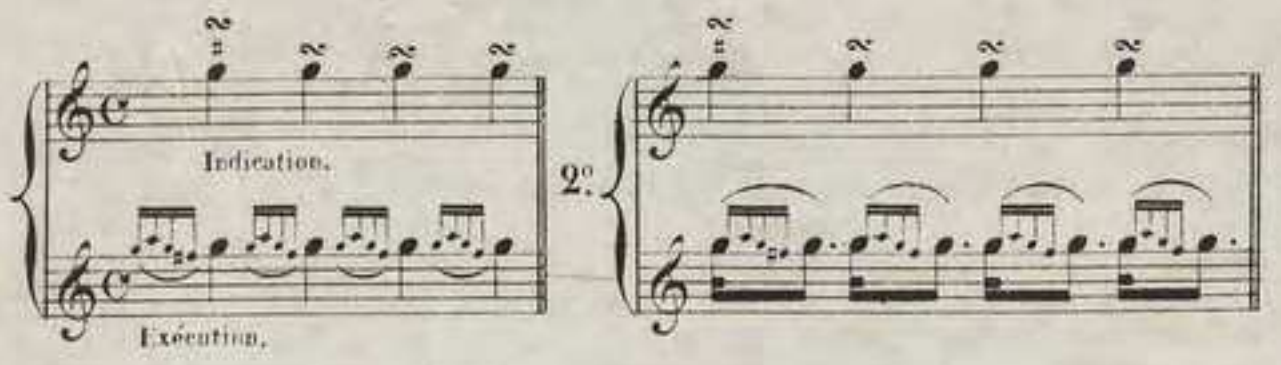
(1) Le Gruppetto d'une tierce majeure est d'un effet assez dur, même pour l'oreille la moins délicate, pour qu'on ne l'emploie presque jamais.

§ V. L'exécution du gruppetto est toujours très rapide, et ne doit point déranger la valeur de la note qui le suit. Ex:



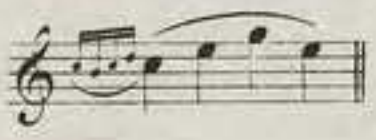
(1)

Pourtant lorsque le gruppetto est placé au-dessus de la note, il y a deux manières de l'interpréter. Ex:



C'est à l'exécutant d'apprécier le caractère du morceau et de choisir celle des deux interprétations qu'il doit employer.

§ VI. Lorsqu'il faut faire la note inférieure avant la note supérieure, comme dans cet exemple:



l'auteur doit l'indiquer en écrivant toutes les notes.(2)

§ VII. Le gruppetto composé de 3 notes se marque en écrivant toutes les notes. Ex:

On doit ainsi que le précédent, l'exécuter rapidement.

(3)

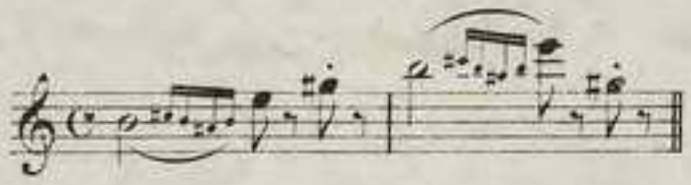
24ᵐᵉ. LEÇON.

ÉTUDE DES **GRUPPETTI DE 4 NOTES.**

RÈGLE. — Pour faciliter l'exécution des Gruppetti, on se sert des doigtés des trilles (Tableau C).

La conséquence de l'emploi de ces doigtés est toute naturelle, si l'on réfléchit que le *Gruppetto*, n'est à bien parler, qu'un *trille* d'un seul battement avec sa terminaison.

Sont exceptés de la règle ci-dessus les deux gruppetti suivants:



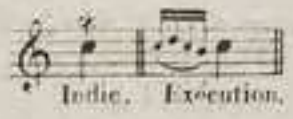
qui, exécutés par le doigté ordinaire, (Tableau A) sont plus brillants sans devenir plus difficiles.

Lorsqu'un gruppetto est difficile d'exécution, un moyen de rompre cette difficulté, est de le travailler de la manière suivante. Ex:

Il est superflu d'ajouter qu'il faut répéter cet exercice jusqu'à ce que l'exécution soit parfaite.

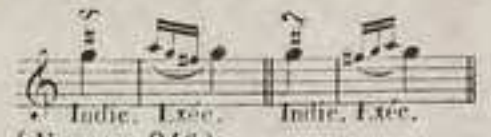
(1) Voir le § VIII du chapitre 15ᵉ relatif aux *appoggiatures doubles*.

(2) Dans la musique ancienne le signe indiquait si l'on devait faire la note supérieure avant la note inférieure, et vice versa; ainsi, lorsque le crochet était en-dessus on faisait la note supérieure d'abord. Ex:



et lorsqu'il était en dessous, la note inférieure. Ex:

(3) On indiquait dans la musique ancienne ces gruppetti de la manière suivante. Ex:



Ces signes ne diffèrent de ceux des *Gruppetti* de 4 notes, qu'en ce qu'ils n'ont qu'un crochet (K page 246).

N° 1.

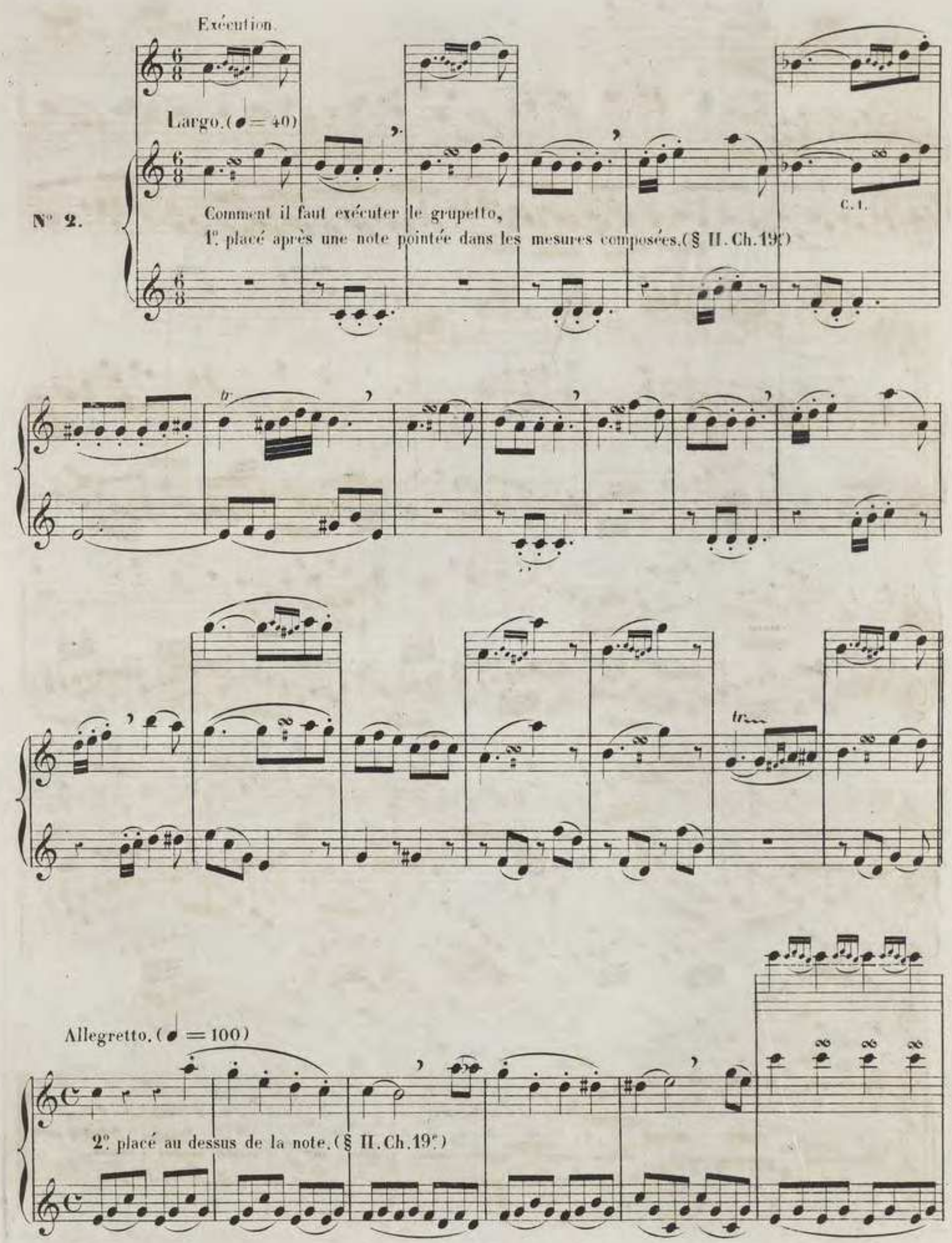
Exécution

Allegretto. (♩ = 112)

Comment il faut exécuter le gruppetto
1.° placé après la note et 2.° après une note pointée.(1)

(1) Relire le § II du chapitre 19.

(1) On écrit assez souvent cette mesure de la manière suivante: mais cette abréviation ne modifie point l'exécution indiquée ci-dessus.


Exécution.
Largo. (♩ = 40)
N° 2.
Comment il faut exécuter le grupetto,
1°. placé après une note pointée dans les mesures composées. (§ II. Ch. 19.e)
C. 1.
tr
Allegretto. (♩ = 100)
2°. placé au dessus de la note. (§ II. Ch. 19.e)

3°. Placé sur une note de peu de durée.(§ III. Ch.19.°)

Largo.

Allegro. (♩. = 66)

N° 3.

VALSE.

INTRODUCTION.

tr

C.A.

VALSE.

Exécution du grupetto lorsqu'on fait la note inférieure avant la note supérieure. (§ VI. du Ch. 19e)

1e

2e

2e fois.

C.A.

1.

2.

1º.

2º.

CODA.

C.I.

C.I.

C.I.

25.e LEÇON

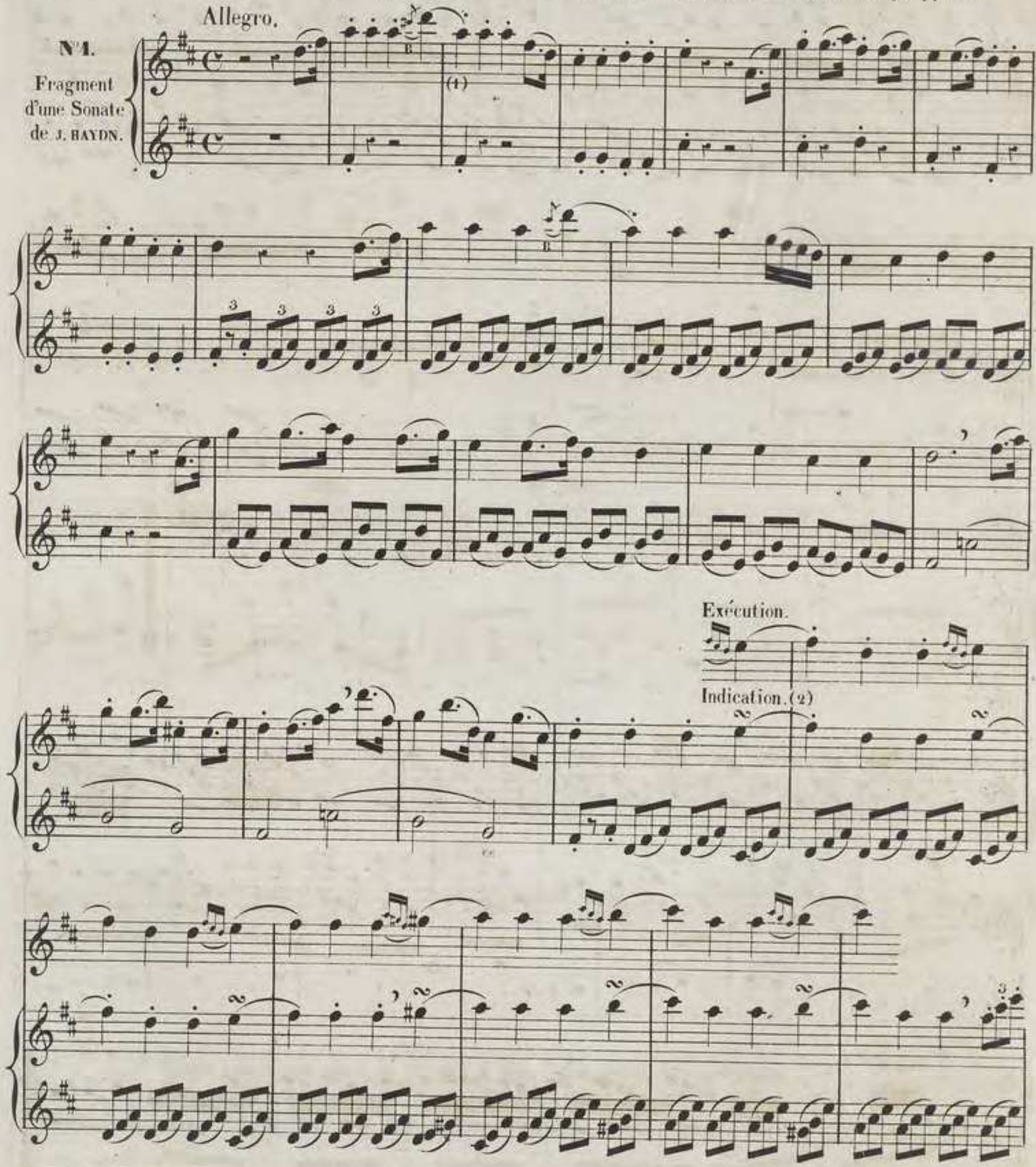
ÉTUDE DES GRUPPETTI DE 3 NOTES.

Dans les gruppetti de 3 notes, la 1.re note du gruppetto doit *toujours* être faite avec le *doigté ordinaire*, (Tableau A) mais ce changement ne modifie point, pour les autres notes du grupetto, la règle du *doigté des gruppetti*.

Allegro.

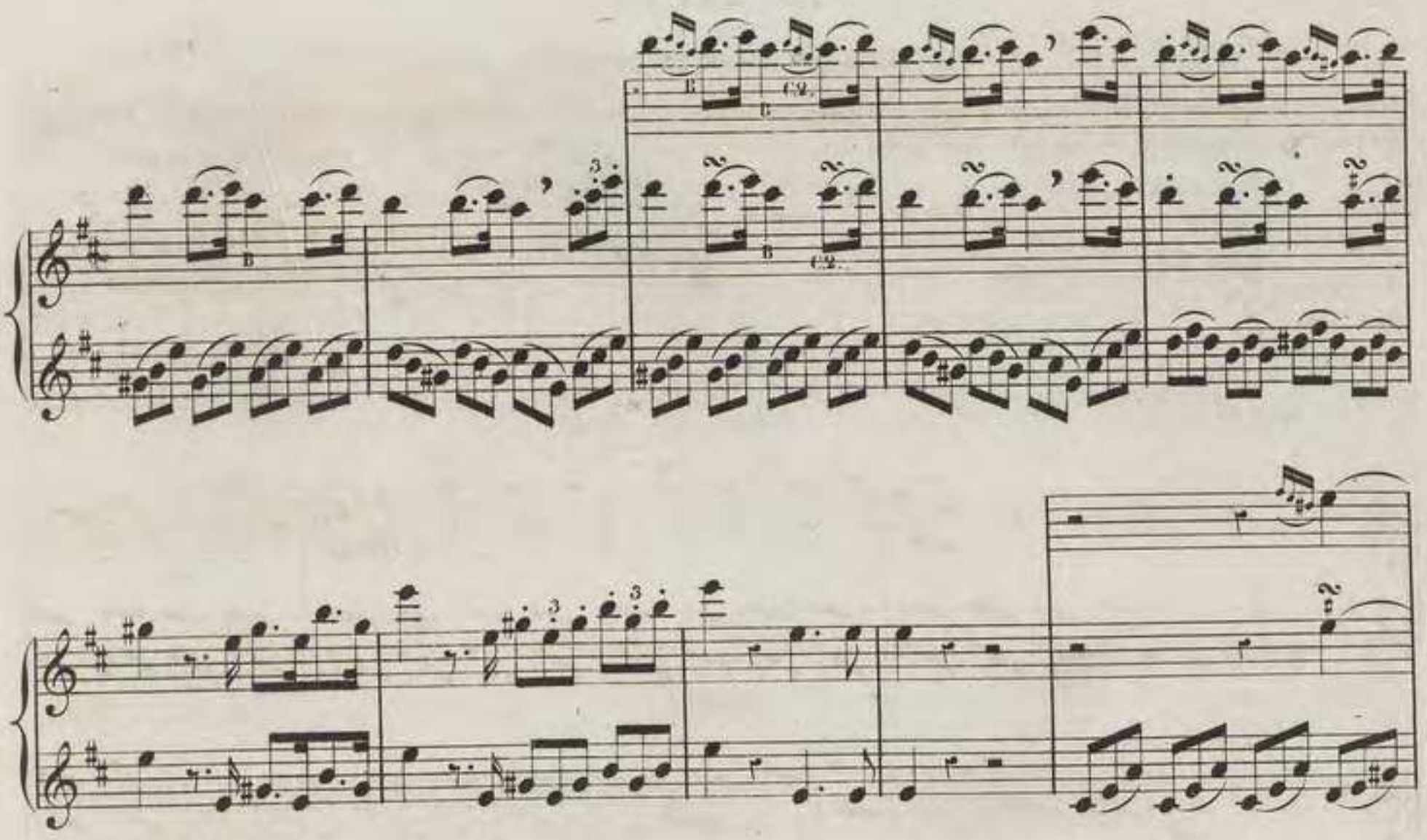
N.1.

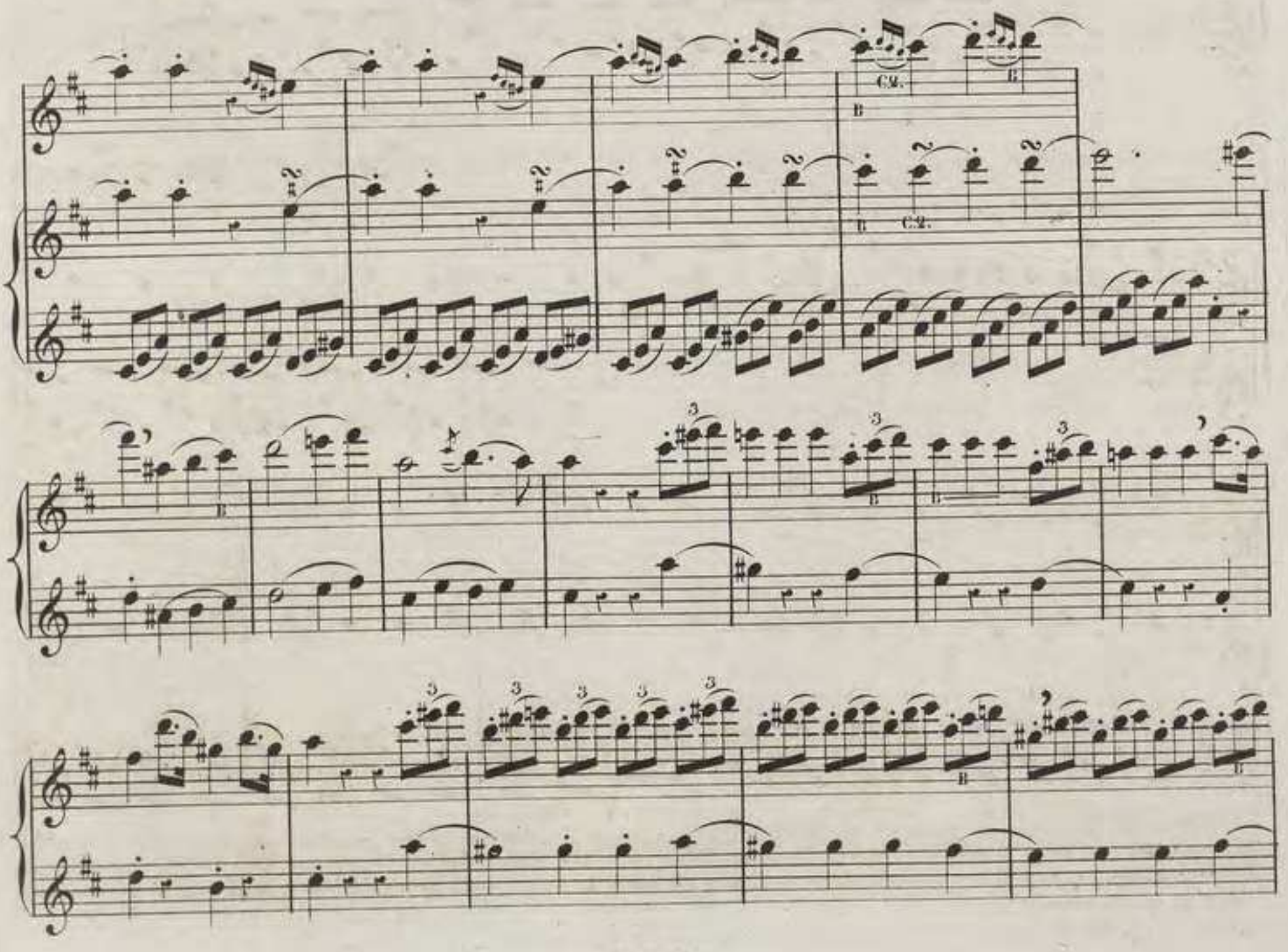
Fragment d'une Sonate de J. HAYDN.



(1) On remarquera que le point placé sur cette note se trouve *au dessus de la liaison* et non, (comme au § VII. du chap 13.e), au dessous; par cette raison on ne doit point l'articuler, mais seulement la faire plus brève afin qu'elle soit en rapport avec les notes détachées qui la suivent.

(2) Relire le § VII. du chap. 19.e et principalement la note critique K, page 246





N° 2.

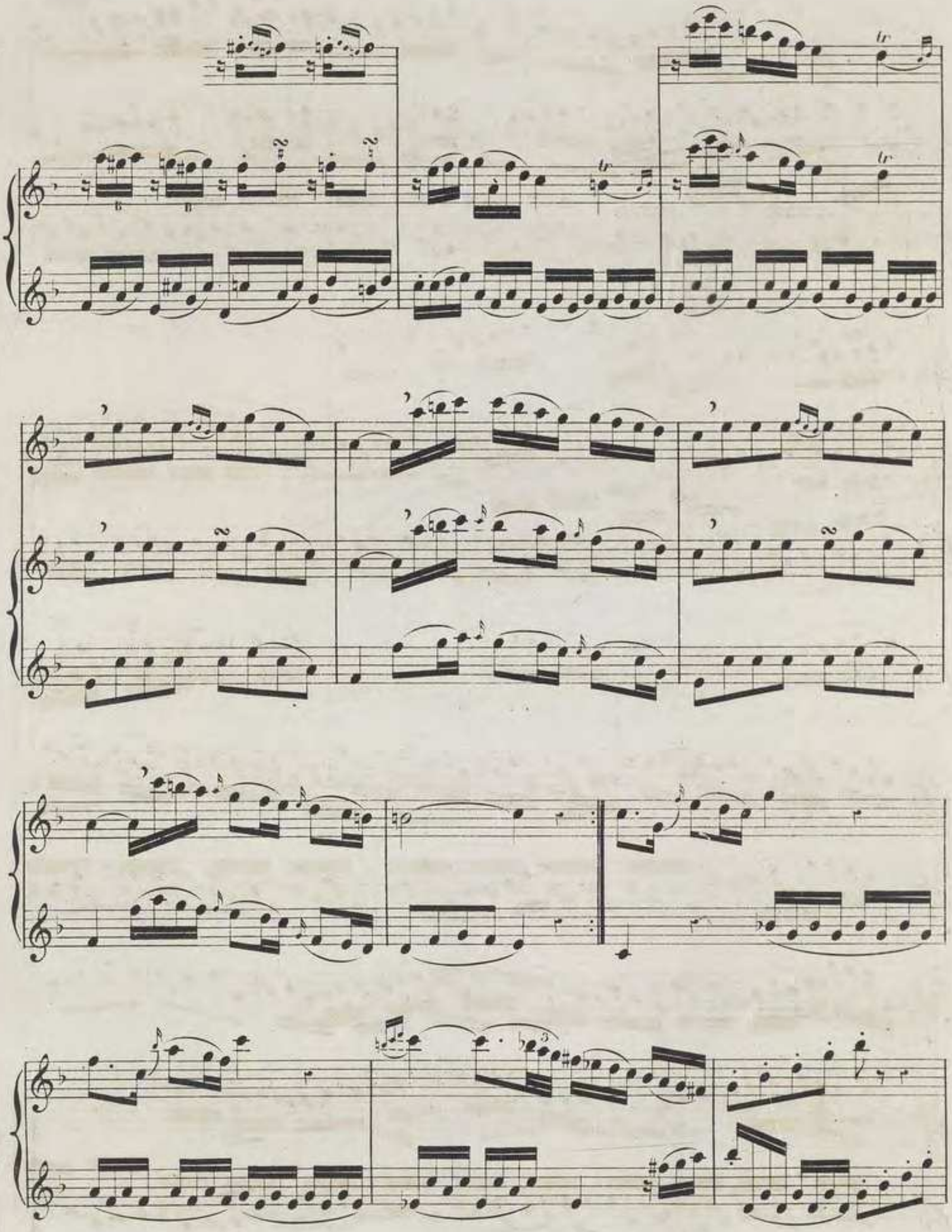
Fragment d'une Sonate de J. HAYDN.

Exécution.

Indication.

Adagio.

etc.



Allegretto .(♩= 100)

N.° 3.

Ronde
Villageoise.

louré.

1.re fois

2.e fois

(1)

(1) Lorsque les grupetti de 3 notes sont, comme ceux de la reprise ci-dessus, précédés de la note réelle, (Relire le § II du Chap. 19.e) il faut leur appliquer la règle du doigté des grupetti de 4 notes. (24.me Leçon, page 1

B

B

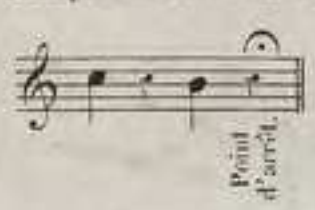
CHAPITRE 20me.

DU POINT DE REPOS.

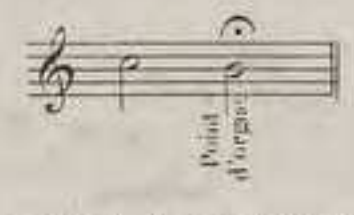
§ I. Le Point de repos se marque ainsi, Ex: 𝄐 . Il indique que l'on doit s'arrêter plus longtemps que ne le comporte la mesure sur la note ou le silence *au dessus* ou *au dessous* desquels il est placé.

§ II. Ce repos se fait en prolongeant *à volonté*, mais toujours plus longtemps que leur valeur réelle, une *note* ou un *silence*, c'est-à-dire qu'il rompt momentanément la *mesure*.

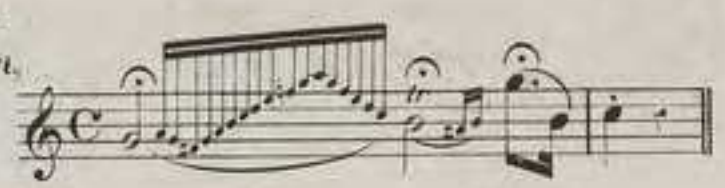
§ III. Le Point de repos placé sur un silence prend le nom de *Point d'arrêt*. Ex:



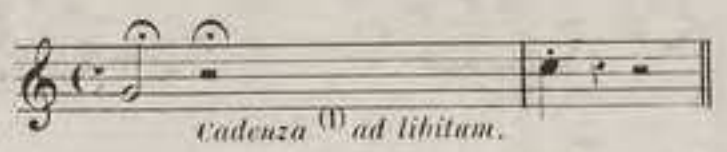
§ IV. Placé sur une note il prend le nom de *Point d'orgue*. Ex:

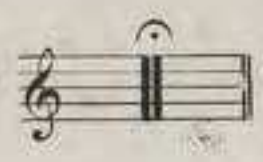


§ V. Le chanteur ou instrumentiste qui chante ou exécute la partie principale, profite souvent de ce repos pour improviser, selon son caprice, des *traits* ou phrases qui prennent aussi le nom de *Point d'orgue*, et qu'il exécute *à volonté, ad libitum*, c'est-à-dire sans mesure; mais généralement les compositeurs qui veulent de ces *traits*, les écrivent avec des *petites notes*, Ex:



ou, indiquent la place ou l'on peut en improviser par les mots italien et latin *Cadenza ad libitum* placés après le point d'orgue. Ex:



§ VI. On le nomme *Point final* lorsqu'on le rencontre sur les barres de reprise, Ex:  il indique que le morceau est terminé; il est alors synonyme du mot *Fin*.(2)

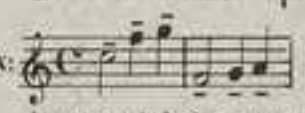
CHAPITRE 21me.

DES NUANCES.

§ I. Le degré de force, de faiblesse ou de douceur qu'il faut donner aux sons s'appelle *Nuance*.

§ II. Les nuances sont indiquées par des termes italiens presque toujours representés par les abréviations suivantes.

ff	mis pour *Fortissimo*	qui signifie	Très fort.
f	*Forte*		Fort.
mf	*Mezzo forte*		Demi fort.
più f	*Più forte*		Plus fort.
sfz ou *sf* ou *fz*	*Sforzando* ou *Forzando*		En forçant.
rfz	*Rinforzando*		En renforçant
mez. voc. / *sot. voc.*	*Mezza-voce* / *Sotto-voce*		A demi-voix.
cresc.	*Crescendo*		En augmentant le son.
decresc.	*Decrescendo*		En diminuant le son.
p	*Piano*		Faible, doux.
più p	*Più piano*		Plus faible, plus doux.
pp	*Pianissimo*		Très faible, très doux.
fp	mis pour *Forte e Piano*	qui signifie	Fort et faible successivement.
pf	*Piano e Forte*		Faible et fort successivement.
cal. / *dim.* / *mor.* / *smorz.* / *perd.*	*Calando* ou *Callendo* / *Diminuendo* / *Morendo* / *Smorzando* / *Perdendosi*		En éteignant le son, en le diminuant: enfin le son se mourant ou se perdant.
dol.	*Dolce*		Doux.
dol.^mo	*Dolcissimo*		Très doux.
ten.	*Tenuto*		Tenir. – Tenir le son. – Tenir la note sa valeur exacte, à moins pourtant que ce ne soit une note de courte durée, il faut dans ce cas, la prolonger un peu au-delà de sa valeur réelle. Le trait suivant: – placé sur (ou sous) une note

Ex:  représente le mot Tenuto, il indique spécialement que la note doit être tenue (ou plutôt, *ne doit être tenue que*) sa valeur exacte.

§ III. Les nuances sont encore indiquées par les signes suivants:

1°. < en augmentant le volume du son.

2°. > en le diminuant.

3°. <> en l'augmentant puis le diminuant successivement.

(1) Le nom de *Cadenza* donné au point d'orgue, vient de ce qu'on le place assez souvent sur la note qui précède le repos final d'un morceau ou d'une période appelée en harmonie *Cadence* (en italien *Cadenza*).

(2) Relire le §XII du Chapitre 9me

CHAPITRE 22me.

DES TERMES INDIQUANT: 1°. LE CARACTÈRE QU'IL FAUT DONNER A LA MUSIQUE ET 2°. LES MODIFICATIONS A INTRODUIRE AU MOUVEMENT.

§ I. On ajoute souvent aux termes de mouvement des mots italiens qui indiquent le caractère triste ou gai qu'il faut donner à un morceau de musique; ainsi, en supposant le mot italien *Maestoso*, qui signifie majestueux, placé après le mot *Allegro*,[1] Ex: *Allegro Maëstoso*, ces deux mots indiqueront que le morceau doit être exécuté dans un mouvement vif modéré, et empreint d'un caractère majestueux.

§ II. Les mots indiquant dans quel caractère un morceau de musique doit être exécuté peuvent être ajoutés à tous les *Mouvements*; ces mots sont:

Affettuoso ... qui signifie ..... Affectueux. (c'est-à-dire d'une expression douce et tendre)

Agitato ..... Agité. (c'est-à-dire encher-chant à rendre le sentiment vague appelé trouble, agitation)

Amabile ..... Aimable, d'une manière caressante.

Amorosamente ..... Amoureusement.

Amoroso ..... Amoureux.

Animato ..... Animé.

Appassionato ..... Passionné.

Ardito ..... Faire ressortir la mélodie par une certaine hardiesse à attaquer la note.

Brillante ..... Brillant, Eclatant.

Calma ou *Calmato* ..... Calme, Tranquillité, Calmé.

Cantabile.[2] ..... En chantant.

Cantato ..... Chanté.

Capriccioso ..... Capricieux, Enjoué.

Comodamente ou *Comodo* ..... Commodément.

Con abbandonamente ..... Avec abandon.

Con accento ..... Avec accent.

Con affetto ..... Avec affectation (c'est-à-dire avec un sentiment tendre, affectueux)

Con amarezza ..... Avec chagrin, tristesse, amertume.

Con anima ..... Avec âme.

Con animazione ..... Avec animation.

Con brio ..... Avec éclat, force, vivacité.

Con calore ..... Avec chaleur.

Con delicatezza ..... Avec délicatesse.

Con disinvoltura ..... Avec désinvolture (c'est-à-dire avec grâce, aisance)

Con dolcezza ..... Avec douceur.

Con dolore ..... Avec douleur.

Con duolo ..... Avec douleur, chagrin.

Con esaltazione ..... Avec exaltation.

Con espressione ..... Avec expression.

Con fuoco ..... Avec feu.

Con furore ..... Avec fureur.

Con grazia ..... Avec grâce, avec charme.

Con gusto ..... Avec goût.

Con legerezza ..... Avec légèreté, enjouement.

Con morbidezza ..... Avec mollesse, flexibilité, enfin avec une certaine nonchalance qui n'est point exempte de charme.

Con rabbia ..... Avec rage, frénésie.

Con sentimento ..... Avec sentiment.

Con sforza ..... Avec force.

Con spirito ..... Avec verve, vivacité.

Con tenerezza ..... Avec tendresse.

Con velocita ..... Avec célérité.

Delicatamente ..... Délicatement.

Disinvolto ..... Dégagé, délié.

Disperato ..... Désespéré.

Divoto ..... Dévotement. (d'une manière grave, sérieuse, inspirant la dévotion)

Dolente ..... Dolent, triste, affligé.

Dolorosamente ..... Douloureusement.

Elegante ..... Elégant. (avec élégance, distinction)

Energico ..... Energique

Espressivo ..... Expressif.

---

(1) Refire le § VI du Chapitre 5me.

(2) *Cantabile* se trouve quelquefois seul indiqué au commencement d'un morceau, il est sous-entendu alors de *Andante Cantabile*; de même l'on rencontre souvent: *Maëstoso* mis pour *Allegro Maëstoso*; *Marziale* pour *All.° Marziale*; *Moderato* pour *All.° Moderato* et *Vivace* pour *All.° Vivace*.

Feroce.....qui signifie..... Féroce.
Festoso..... Pompeusement, joyeux, avec un air de fête.
Fieramente..... Fièrement.
Flebile..... Triste, plaintif.
Frenetico..... Frénétique.
Furioso..... Furieux.
Giocoso..... Joyeux, gai, badin, plaisant.
Grandioso..... Avec grandeur, avec noblesse.
Grave..... Grave, solennel. (Indique qu'il faut que l'éxécution soit empreinte d'une grande gravité)
Grazioso..... Gracieux.
Innocentemente.... Innocemment, avec innocence, naïveté.
Largamente..... Largement, avec largeur.
Legato..... Lié.
Leggierissimo..... Très léger.
Leggiermente..... Légèrement.
Leggiero..... Léger.
Lusingando..... Caressant.
Maëstoso..... Majestueux.
Malincomico..... Mélancolique.
Martellato..... Martelé.
Marziale..... Martial.
Mesto..... Soucieux, chagrin, triste.
Moderato..... Modéré.
Nobile..... Noble.
Nobilmente..... Noblement.
Passionato..... Passionné.
Pastorale... qui signifie.... Pastoral, champêtre.
Patetico..... Pathétique.
Pesante..... Pesant, lourd.
Piacevole..... Gracieux, gaillard, joyeux.
Placido..... Paisible, doux, tranquille.
Pomposo..... Pompeux.
Precipitato..... Précipité.
Rapido..... Rapide.
Religioso..... Religieux.
Risoluto..... Résolu.
Rustico..... Rustique.
Scherzoso..... / *Scherzando*..... En badinant.
Sciolto..... Agile, dégagé, délié.
Semplice..... Simple, naïf.
Spianato..... Uni sans nuances.
Sonoramente.... D'une manière sonore, harmonieusement.
Sonoro..... Sonore, résonnant, harmonieux.
Spiritoso..... Vivacité, verve.
Teneramente..... Tendrement.
Tranquillo..... Tranquille, calme.
Veloce..... / *Velocita*..... Vite, avec célérité.
Villareccio..... Champêtre, villageois.
Vivace..... Vif, vivace, alerte.
Vivacissimamente..Très vivement, avec beaucoup de vivacité.
Vivo..... Vif.

On modifie les mouvements par des mots italiens que l'on place soit avant ou après le terme de mouvement, soit pendant le courant d'un morceau.

1°. On place avant le mouvement les mots italiens suivants:

Molto.....qui signifie.....Beaucoup, très
Quasi..... Presque à peu près.
Un poco.....qui signifie.....Un peu.

2°. On place après le mouvement les mots italiens suivants:

Assai.....qui signifie.....Beaucoup, très.
Ben accentuare.....Bien accentuer, bien articuler.
Ben agitato..... Bien agité, très agité.
Ben legato..... Bien lié.
Ben marcato..... Bien marqué, très marqué.
Ben moderato... qui signifie... Bien modéré, très modéré.
Ma non tanto..... Mais pas tant, pas trop.
Ma non troppo..... Mais pas trop.
Marcato..... Marqué.
Molto..... Beaucoup, très.

Piu tosto.....qui signifie.....Plutôt.
Senza lentore.....Sans lenteur.
Sostenuto.....Soutenu.
Staccato.....Détaché.

Tempo di marcia...qui signifie...Mouvement de marche.
Tempo di minuetto.....Mouvement de menuet.
Tempo di Valza (ou *Walzer*).....Mouvement de valse.
Tempo giusto.....Mouvement précis, rigoureux.

et 3.e On place dans le courant d'un morceau les mots italiens suivants:

A piacere.....qui signifie..... A la volonté, au caprice de l'éxécutant.
Accelerando..... En accélérant, en pressant le mouv!
Ad libitum.....A volonté
Affretando.....En hâtant, en pressant le mouv!
Allargando.....En élargissant le mouv!
Coda.....Queue.
Istesso..... ou *l'Istesso tempo*..... Même. (le même mouv!)
Meno mosso.....Moins mouvementé.
Meno moto.....Moins de mouvement.
Meno vivace..... Moins vif.
Più.....Plus.
Più animato..... Plus animé.
Più lento.....Plus lent.
Più marcato.....Plus marqué.
Più mosso ou *moto*..... Plus mouvementé.
Più staccato.....Plus détaché.
Più stretto.....Plus serré, plus vite.
Più vivace.....Plus vif.
Pochissimo.....Très peu.
Poco a poco.....Peu à peu.
Poco meno.....Un peu moins.
Poco più.....Un peu plus.
Prima volta..... Première fois.
Rallentando.....En rallentissant.
Ritardando.....En retardant.
Ritenuto..... En retenant le mouv! (le maintenant ferme, égal dans tous ses temps.)

Seconda volta...qui signifie..... Seconde fois
Segue..... Suivez
Sempre.....Toujours
Sempre crescendo..... En augmentant toujours.
Sempre diminuendo.....En diminuant toujours.
Sempre forte.....Toujours fort.
Sempre piano..... Toujours doux.
Simile..... Semblable, pareil.
Slargando.....En élargissant le mouv!
Stringendo..... En pressant, en serrant le mouv!
Stesso tempo.....Même mouvement.
Tempo doppio..... Mouvement double, une fois autant.
Tempo primo ou *Tempo I.o*..... 1.er Mouvement.
Tempo rubato (1).....Temps rompus, inégaux.

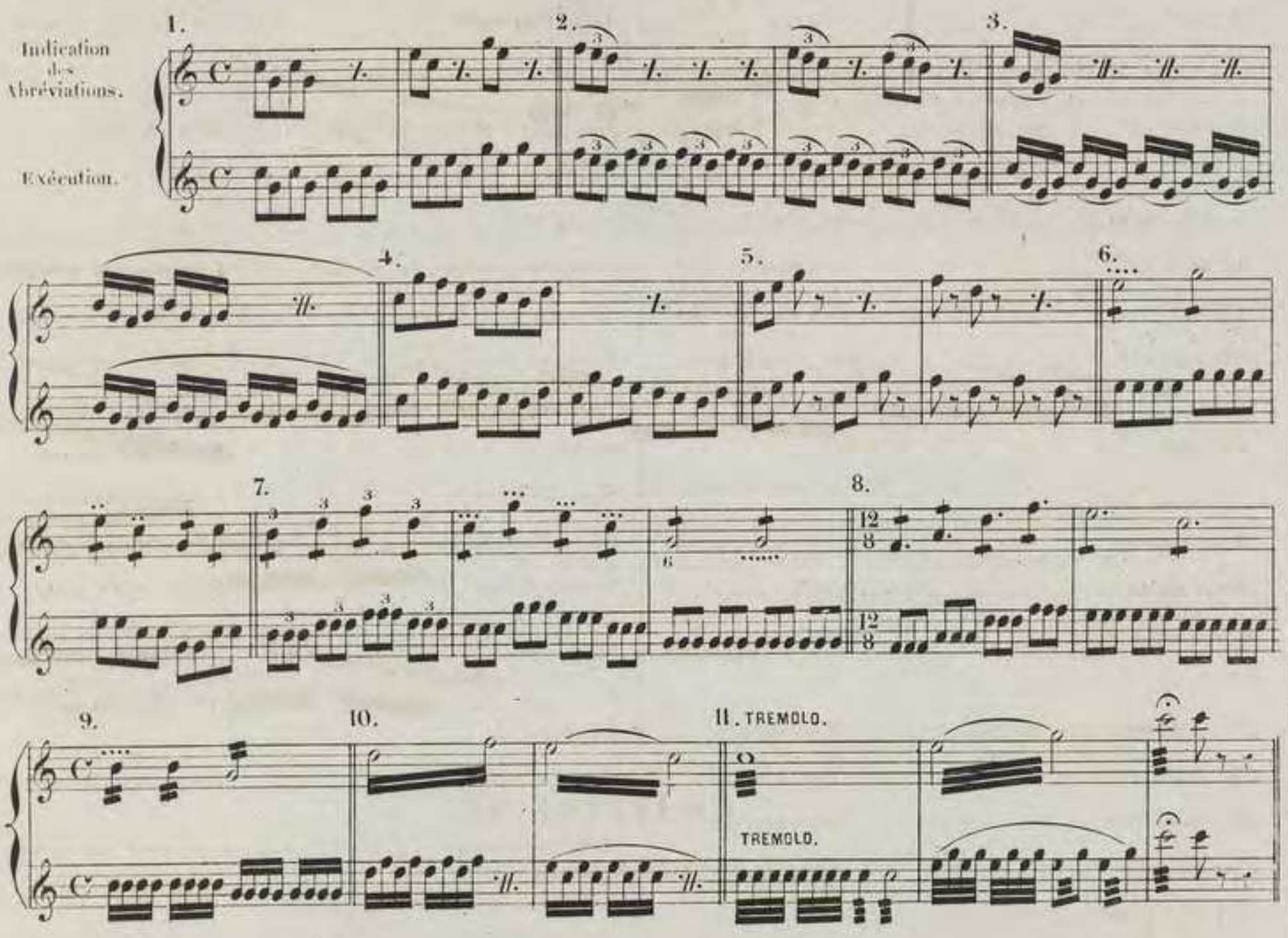
Attacca subito..... Attaquer subitement, unir 2 morceaux sans aucune interruption.
Ben marcato il canto.....Le chant bien marqué.
Da capo al segno ma senza replica. De rechef au signe, mais sans réplique (sans répéter 2 fois les reprises).
Da capo al segno poi al coda..... De rechef au signe, puis à la queue.
Questa replica a piacere.....Cette réplique à volonté c'est-à-dire la reprise 2 fois ou une fois.

(1) Cette indication *a Tempo rubato*, ne regarde que la partie principale ou chantante; l'accompagnement doit au contraire aller rigoureusement en mesure, afin de faire ressortir l'indécision pleine de charme résultant de la contrariété des rhythmes. – On comprend combien il faut de goût à l'éxécutant de cette partie pour rendre convenablement cette exécution.

CHAPITRE 23me.

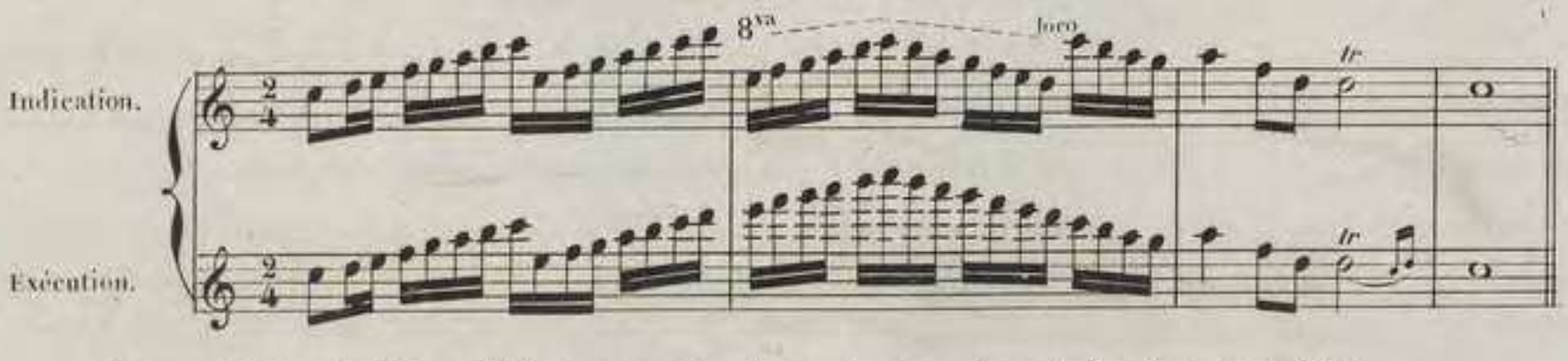
DES ABRÉVIATIONS.

§ I. Pour éviter de copier ou d'imprimer plusieurs fois les mêmes notes ou les mêmes traits[1] on se sert des abréviations suivantes:



§ II. *Tremolo* veut dire qu'il faut faire le plus vite possible, le plus de notes et cela sans avoir égard à la quantité qu'il en faut dans une mesure.

§ III. Les sons très aigus sont représentés au moyen d'un grand nombre de petites lignes additionnelles[2] qui en rendent la lecture presque impraticable; pour faciliter cette lecture on écrit les sons aigus une *octave* plus bas en mettant *au dessus* le signe suivant: 8^{va}____ qui signifie qu'il faut les exécuter une octave plus haut. Ex:

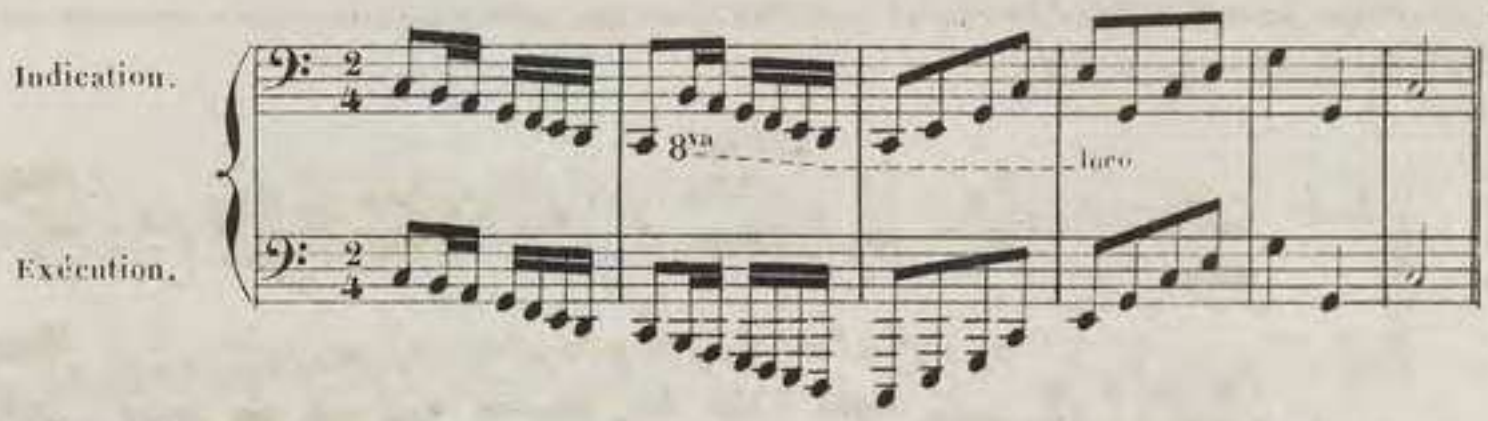


- Le mot *Loco* signifie qu'il faut reprendre les notes dans leur *indication primitive.*

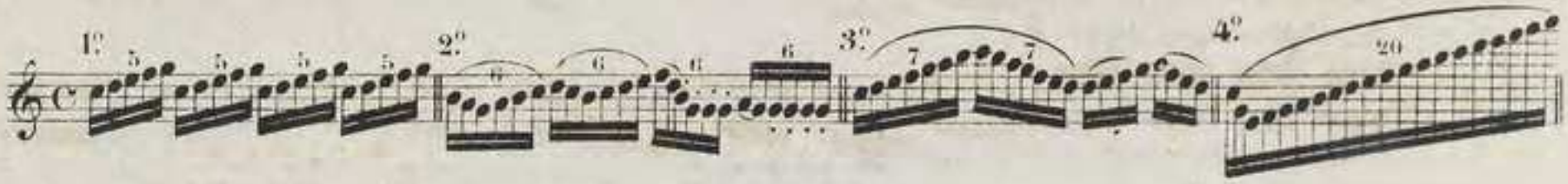
(1) On appelle *Trait* une petite phrase composée de 6 ou 8 notes seulement.

(2) Relire le § IV du Chap: 2me

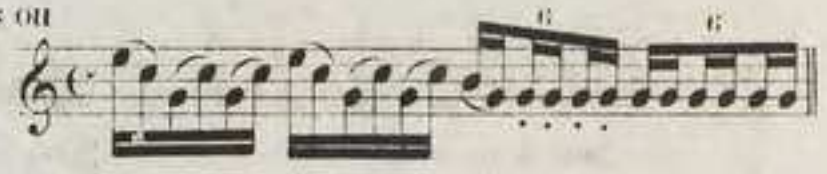
§ IV. On fait le contraire pour les *sons graves*, c'est-à-dire qu'on les écrit une 8.ve plus haut; le signe 8va que l'on place alors *au dessous* des notes, indique qu'il faut les exécuter une octave plus bas. Ex:



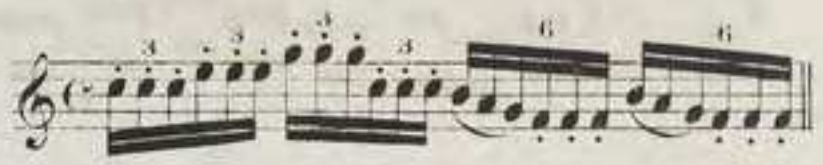
§ V. Lorsque dans un temps ou dans une mesure il y a plus de notes que n'en comporte la valeur de ce temps ou de cette mesure, le nombre qu'il en faut faire pour chaque temps ou mesure est indiqué par des chiffres placés au dessus ou au dessous des notes. Ex:



Les groupes de 6 notes sont nommés: *sixains* et *doubles triolets* ou *sixtolets*, ils sont *sixains* lorsqu'ils sont indiqués comme dans l'exemple précédent; on doit alors les exécuter 2 par 2, ce que nous pouvons figurer ainsi: Ex:



Ils sont *triolets doubles* ou *sixtolets* lorsqu'ils sont indiqués ainsi; Ex:



on doit alors les exécuter 3 par 3; de là leur nom de triolet.

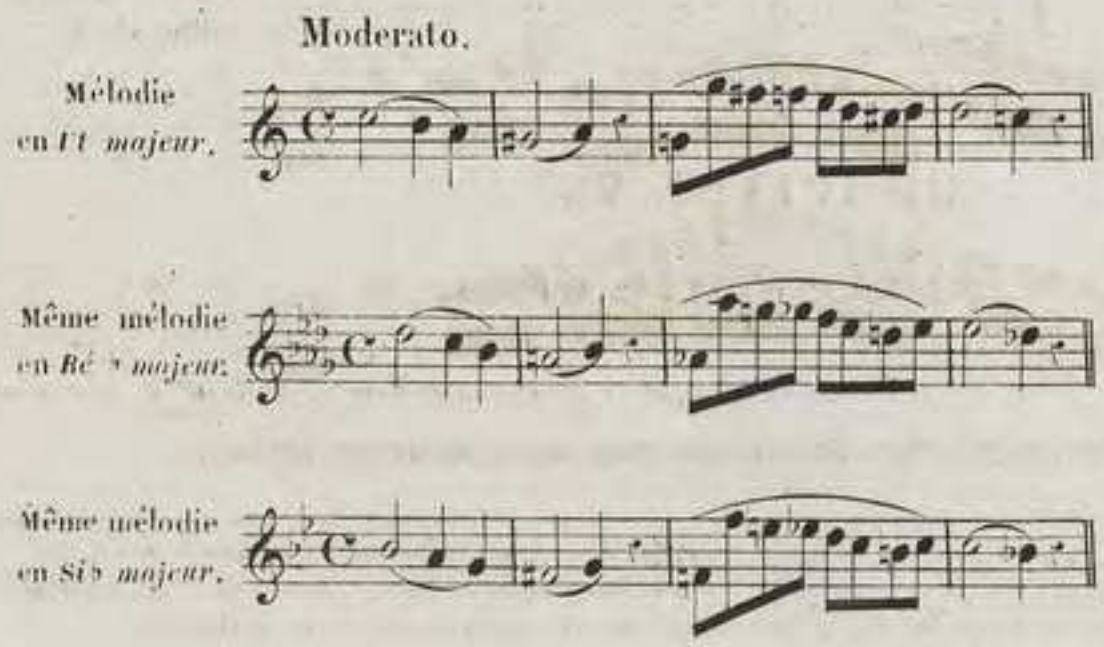
CHAPITRE 24.me

DE LA TRANSPOSITION.

§ I. Transposer, c'est écrire ou lire dans un *Ton* un morceau écrit dans un autre.

§ II. On ne se sert de la transposition que pour mettre dans un ton plus favorable aux voix ou aux instruments ce qui serait trop *haut*, trop *bas* ou trop difficile.

§ III. Lorsqu'on écrit une transposition il faut avoir le soin: 1.° de mettre à la clef les ♯ ou ♭ que nécessite le nouveau *ton* dans lequel on veut transposer une mélodie, et 2.° de changer, selon les besoins de cette nouvelle tonalité, les accidents que l'on rencontre dans le courant du morceau, ainsi supposons une mélodie en *Ut majeur*: Ex



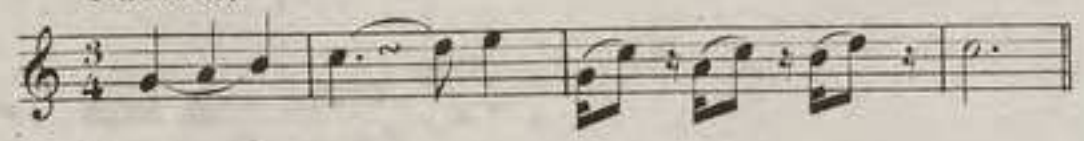
si nous la transposons un ½ ton diatonique *au dessus*, nous serons en *ré* ♭ *majeur*, il faut donc mettre 5 ♭ à la clef, et changer les ♯ accidentels en ♮. Ex:

Mettons la maintenant *un ton au dessous*, nous serons en *si* ♭ *majeur*. Ex:

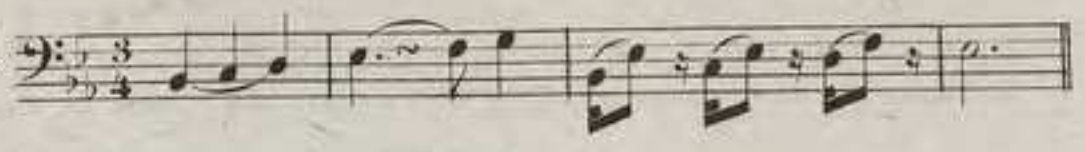
§. IV. Pour transposer facilement à la lecture, il faut posséder parfaitement les clefs que nous donnons au § VIII du Chap: 7.me; on n'a plus alors qu'à changer les signes d'altération; ainsi, d'*ut* majeur si l'on veut transposer une mélodie dans le ton de *mi* ♭ majeur qui se trouve une tierce mineure *au dessus* d'*ut*, on se servira de la *clef de Fa*. Ex:

Andante.

Mélodie en *Ut majeur*.

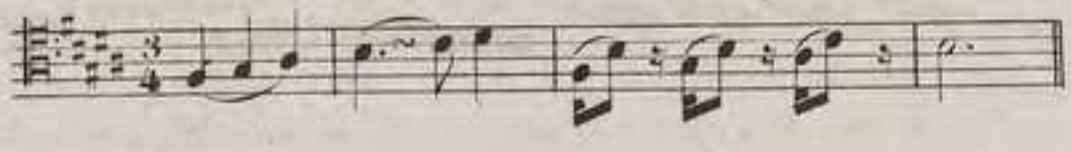


Même mélodie en *Mi* ♭ *majeur*.



Si au contraire on veut la transposer un ½ ton diatonique *au dessous* (en si ♮ majeur), on se servira de la *clef d'Ut, 4.me ligne*. Ex:

Même mélodie en *Si* ♮ *majeur*.



on voit que dans ces trois exemples, les notes n'ont pas changé de position sur la portée; ce sont les clefs qui leur donnent des noms différents.

CHAPITRE 25.me

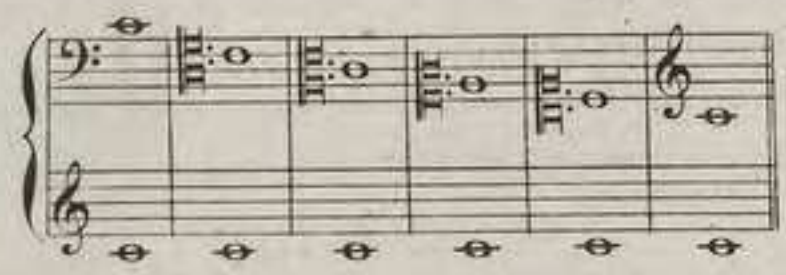
DU DIAPASON.

§ I. Le *Diapason* est un petit instrument formé de deux branches d'acier parallèles; lorsqu'on lui imprime un choc il rend un son dont on a fait, comme tonalité, le point de départ du système musical: ainsi: de même que le *Métronome* précise le degré de lenteur qu'il faut donner au plus lent de tous les mouvements, de même le *Diapason* précise le *ton* sur lequel doivent être accordés les voix et les instruments.

§ II. Le *La* est le son que rend le *Diapason*.—On a choisi de préférence cette note parceque tous les instruments à cordes ont une corde qui, sans le secours des doigts donne un *La*.(1)

On dit aussi, lorsque des instruments et des voix donnent la même note à l'*unisson*, qu'ils sont au même diapason.(2)

Les différentes clefs au même *Diapason* (c'est-à-dire à l'unisson) donnent comme notes écrites les rapports suivants. Ex:



Toutes les notes de la 1.re ligne sont à l'unisson de celles de la 2.me ligne.

CHAPITRE 26.me

DES ACCORDS(3) ET DES ARPÈGES.

§ I. Nous avons dit au § VII des Notions préliminaires que l'Harmonie faisait entendre plusieurs sons à la fois; cette réunion de plusieurs sons entendus simultanément se nomme *Accord*.

(1) Le Diapason n'est pas le même dans tous les pays; ainsi en Angleterre il est un quart de ton au-dessus du *Diapason Français*.

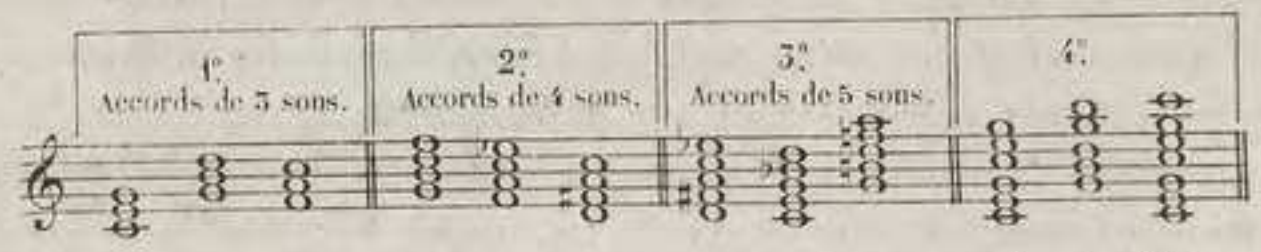
(2) Je crois que l'on a confondu ici *Diapason* avec *Unisson*, car du moment qu'il y a réunion d'artistes, pour pouvoir faire de la musique ensemble, il faut forcément être au même *Diapason*, ce qui n'empêche pourtant pas que chaque artiste exécute une partie différente.

(3) Notre intention n'est pas de nous occuper de l'Harmonie, mais nous sommes pourtant obligé de donner, au sujet de cette science, quelques détails auxquels un bon musicien ne peut rester étranger.

§ II. Il y a 3 espèces d'accords: 1°. les accords de 3 *sons*, 2°. les accords de 4 *sons* et 3°. les accords de 5 *sons*.

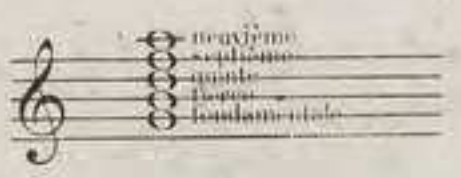
§ III. On forme un accord en plaçant sur une note quelconque d'autres notes de tierces en tierces.

Ex:



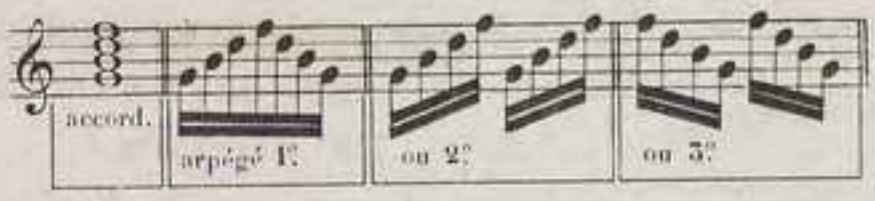
On remarquera que malgré la quantité de notes dont sont formés les accords du 4ème exemple, ces accords ne sont que de 3 *sons*, seulement ces sons sont répétés à des 8ves différentes.

§ IV. La première note d'un accord se nomme *fondamentale*, les autres notes prennent leur nom de la distance où elles se trouvent de la fondamentale; ainsi la 2ème se nomme *tierce*, la 3ème *quinte*, la 4ème *septième* et la 5ème *neuvième*.



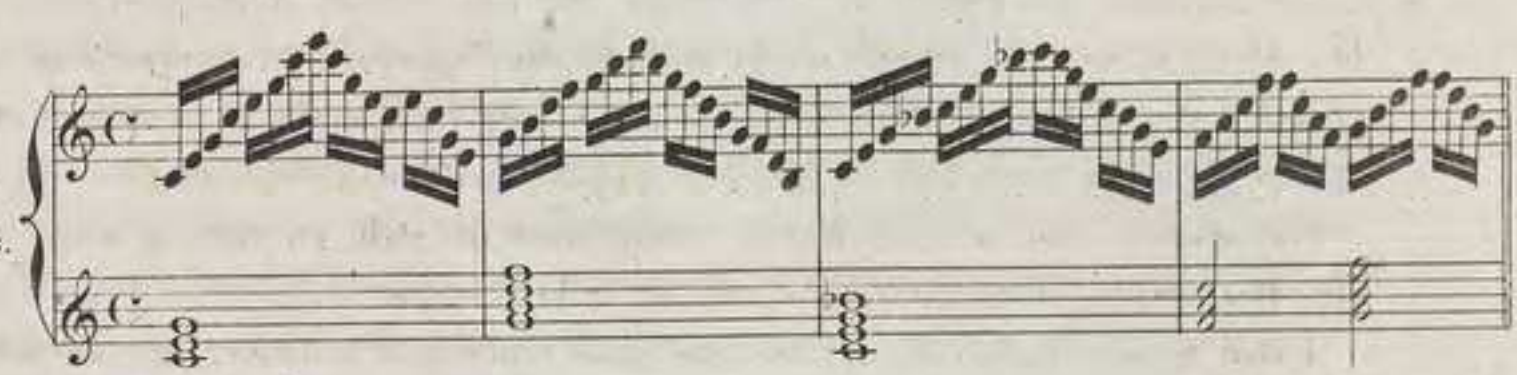
Par la même raison un accord de 3 *sons* se nomme *accord de quinte;* un accord de 4 *sons*, *accord de septieme* et un accord de 5 *sons*, *accord de neuvième*.

§ V. Un *accord* est *arpégé*, c'est-à-dire *brisé*, lorsqu'on en fait entendre les sons les uns après les autres comme dans l'exemple suivant:



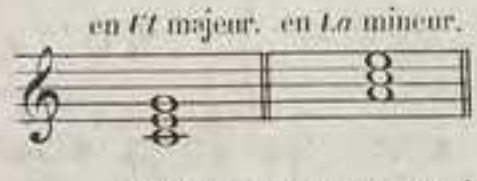
De là le nom d'*Arpèges* que l'on a donné aux accords entendus ainsi.

Exemples de quelques *Arpèges* ou *Accords brisés*.



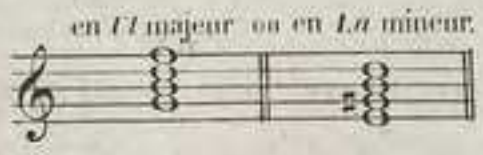
§ VI. Sur la Tonique et la Dominante[1] de chaque gamme, on forme, avec les notes de cette gamme[2], deux accords qui en établissent *parfaitement* la Tonalité.

L'accord de *Tonique* est composé de 3 sons. Ex:



il se nomme, selon le mode, accord *parfait* majeur ou accord *parfait* mineur. [3]

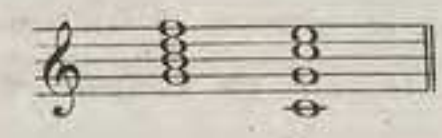
L'accord de *Dominante* est composé de 4 sons. Ex:



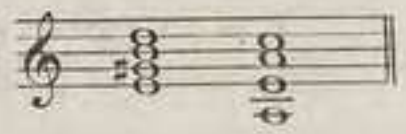
il se nomme accord de *Septième dominante*.

L'accord de 7ème *dominante* est toujours suivi de l'accord parfait majeur ou mineur.

Ex: en *Ut* majeur.



Ex: en *La* mineur.



(1) Relire le §. VII du Chap: 12ème.
(2) Relire la 4ème remarque qui est à la fin du Chap. 12ème.
(3) Le nom de Parfait lui vient de sa *quinte* qui dans les deux modes est toujours juste ou parfaite, (relire la remarque faite au §. XIV du Chap. 10ème. au sujet des intervalles parfaits), et le nom de majeur ou mineur, de ce que la tierce, selon le mode, est majeure ou mineure.

CHAPITRE 27.me

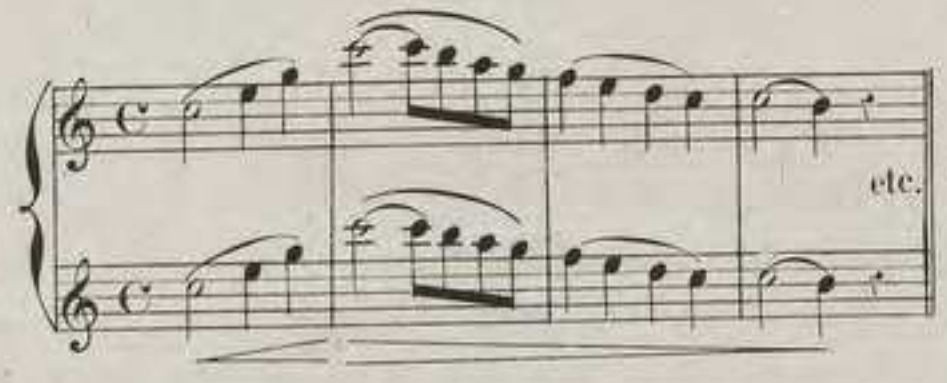
DU STYLE, DE L'EXPRESSION, DE L'ACCENTUATION ET DU GOÛT.

§ I. La mission de l'exécutant est de traduire le plus convenablement possible la musique de tous les compositeurs indistinctement; il doit alors, pour que l'interprétation des différents styles créés par eux soit satisfaisante, se conformer rigoureusement à ce qu'ils écrivent.

§ II. Jouer ou chanter la musique telle qu'elle est écrite c'est avoir égard: aux nuances, au mouvement et s'astreindre strictement à la mesure afin de bien rendre le rythme de la mélodie; telles sont les qualités nécessaires pour jouer dans un bon style.

§ III. Il arrive quelquefois qu'il n'y a aucune nuance indiquée, il en est une alors que l'on emploie assez fréquemment: elle consiste à *augmenter* le volume du son lorsque la musique est *ascendante* et à le *diminuer* lorsqu'elle est *descendante*.

Ex:



Cette nuance est appelée *Nuance naturelle*.(1)

On comprendra qu'il faut beaucoup de goût pour n'en point faire abus.

§ IV. D'après ce que nous venons de dire, le style, **pour l'exécutant**, *en tant qu'exécutant*, est donc de n'en point avoir *un* qui lui soit particulier, mais bien de se plier aux différentes manières des maîtres qu'il interprête.

§ V. Le musicien qui remplit les conditions que nous venons d'indiquer, en un mot, qui exécute dans *un bon style*, n'aura pas encore rendu parfaitement la pensée du compositeur si son interprétation est dépourvue de goût, c'est-à-dire d'expression, d'accentuation, enfin du sentiment et de l'esprit dans lesquels le *Maître* a conçu son œuvre et que l'on appelle sentiment dramatique.

Ces qualités qui ne sont que le complément du style en sont en même temps les plus importantes, car elles seules donnent un *sens*, une *vie* à la musique.

Est-il besoin après cela de dire que nous renonçons à donner aucune définition des qualités que nous nommerons *la Poétique de l'art* et que l'*artiste* véritablement digne de ce nom porte innées en lui et que l'étude développe. (L page 246.)

26.me LEÇON.

ÉTUDE DES **SONS SOUTENUS** (DITS SONS FILÉS)

Si l'on a appliqué rigoureusement, dans l'exécution des leçons précédentes, les principes que je donne au début de cet ouvrage sur la position de l'embouchure et sur la production du son, (pages 18, 20, 39 et 44) on doit, au point où nous sommes arrivés, avoir obtenu les résultats importants qui suivent: 1°, un *son naturel* et juste et 2°, une grande sureté d'embouchure.

Pour conserver ces qualités tout en observant les nuances, il faut modifier l'ouverture de l'embouchure selon le degré de force ou de douceur apporté aux sons par l'adjonction des nuances.

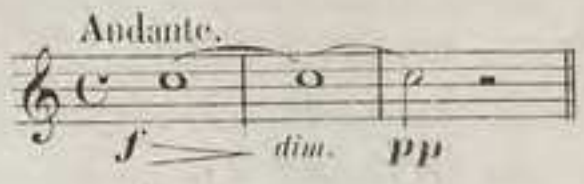
(1) Dénomination fort juste car, n'est-il pas dans la nature que plus on est obligé de *parler fort* plus la note ou son vocal doit s'élever, il n'y a qu'à en faire l'expérience par soi-même pour s'en convaincre.

C'est par l'étude des *sons soutenus* (dits sons filés), qu'on arrivera, en ce genre, à un résultat satisfaisant.

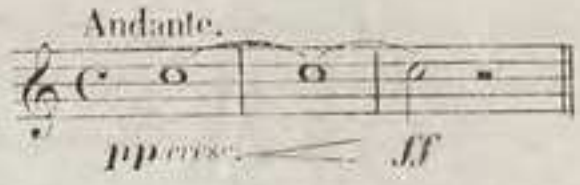
Il y a **4** manières de travailler les sons soutenus:

1°, Sans faire aucunes nuances, c'est-à-dire en employant le *son naturel*.

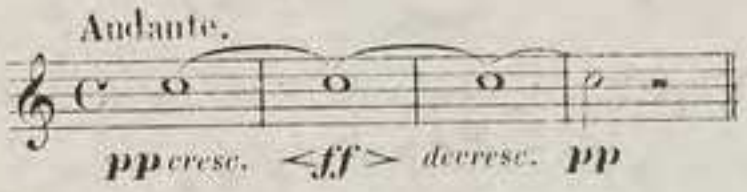
2°, En commençant les sons *forte* et en les diminuant jusqu'au *pianissimo*. Ex:



3°, En les commençant *pianissimo* pour aboutir, en les augmentant peu à peu, au *fortissimo*. Ex:



et 4°, les commencer *pianissimo* en les enflant progressivement jusqu'au *fortissimo* pour aboutir en les diminuant peu à peu, au *pianissimo*. Ex:



Avant de commencer l'étude des sons soutenus, il faut faire remarquer à l'élève qu'en forçant les sons, (tout en maintenant la fixité de l'embouchure,) *ils montent*, et qu'au contraire, *ils baissent* en les diminuant.– Ce fait bien constaté, il comprendra qu'il serait impossible de jouer juste en observant les nuances si un moyen ne venait corriger ce défaut inhérent à presque tous les instruments à vent.

Ce moyen, je viens de le dire plus haut, est de modifier l'ouverture de l'embouchure. En effet, puisque nous avons vu page 18, que les sons *baissent* **lorsqu'on couvre l'embouchure**, il suffira, dans l'exécution du *crescendo*, d'employer ce moyen pour les empêcher de *monter*; de même, les sons *montant* **lorsqu'on la découvre**, on emploiera, dans l'exécution du *decrescendo*, ce moyen pour les empêcher de *baisser*.

RÈGLE. Pour conserver la justesse en observant les nuances, il faut, dans l'exécution du *crescendo*, **couvrir peu à peu l'embouchure** et, au contraire, **la découvrir peu à peu** dans l'exécution du *decrescendo*.[1]

L'application de cette règle, sans laquelle il est impossible de jouer juste en observant les nuances, peut cependant devenir dangereuse si l'on n'y apporte les plus grands ménagements, car la moindre exagération dans son exécution produirait le contraire du résultat cherché.

Quelque grande que soit la différence des nuances entre elles, une *très minime* modification de l'embouchure doit suffire à maintenir la parfaite justesse des sons; ainsi, dans le *Fortissimo*, l'embouchure ne doit être couverte que *d'un tiers au plus*. En rappelant le principe dont nous nous sommes servis jusqu'à cette leçon et qui consiste à couvrir l'embouchure d'un *quart* pour obtenir le son naturel, on voit combien peu est sensible la modification apportée à l'embouchure pour arriver au *Fortissimo*; elle doit l'être encore moins pour aller du son naturel au *Pianissimo*.

EXERCICES POUR APPRENDRE A SOUTENIR LES SONS.

1°. *Sans faire aucunes nuances, c'est-à-dire en employant le* **son naturel**.

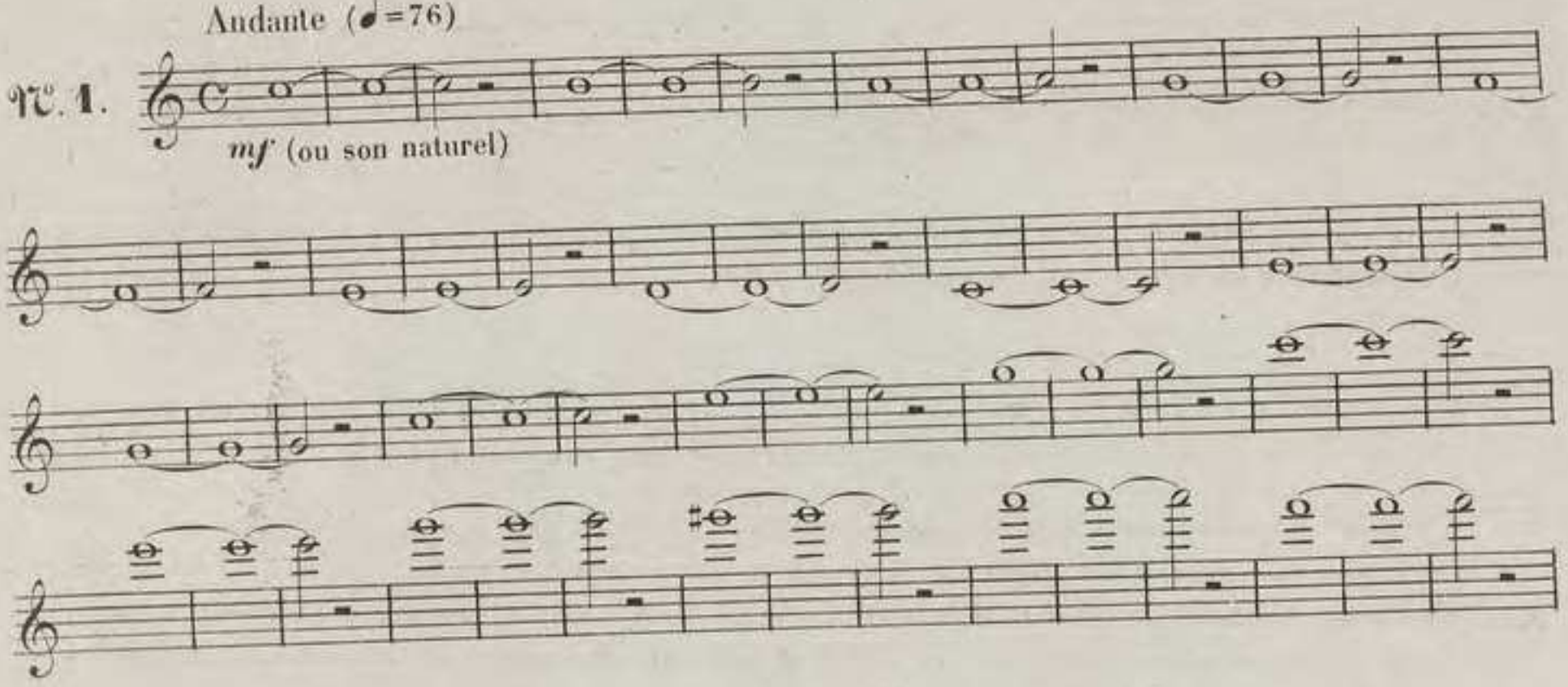
Cet exercice a pour but principal de donner au son naturel sa plénitude entière tout en affermissant l'embouchure. Il faut se garder surtout de donner aux sons graves une sonorité qui les éloigne du timbre de la Flûte.

---

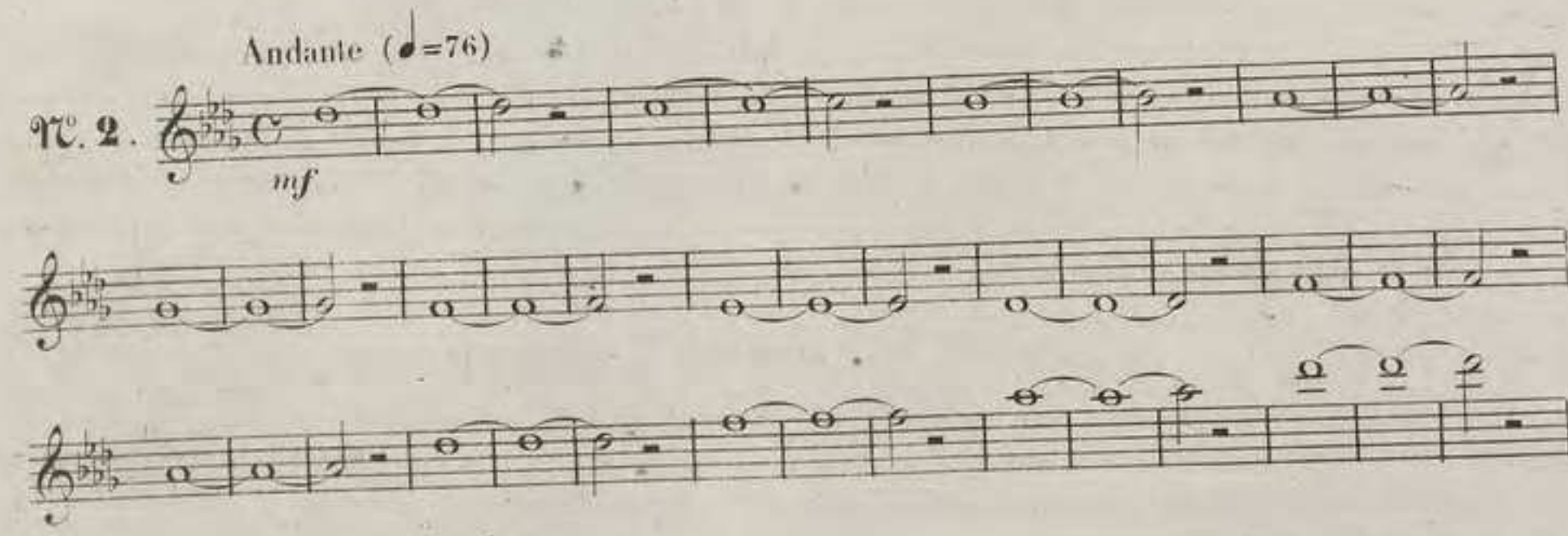
(1) Pour obtenir ce déplacement de l'embouchure, *il suffit de lever* ou de *baisser légèrement la tête*, ce moyen seul permet de garder la fixité d'embouchure nécessaire à la sureté de l'exécution.

J'ai lu dans quelques Méthodes que la beauté des sons graves sur notre instrument consistait à ce qu'ils se rapprochassent des sons du *Hautbois*; cette erreur est préjudiciable à deux points de vue: d'abord, en ce que pour obtenir ces sons il faut couvrir à *moitié* l'embouchure ce qui, en les rapprochant du timbre du Hautbois, les rend maigres, chétifs et par cela, incapables de lutter avec la belle sonorité de cet instrument; puis, la suavité qui est le caractère dominant de la Flûte disparaît complètement.(1)

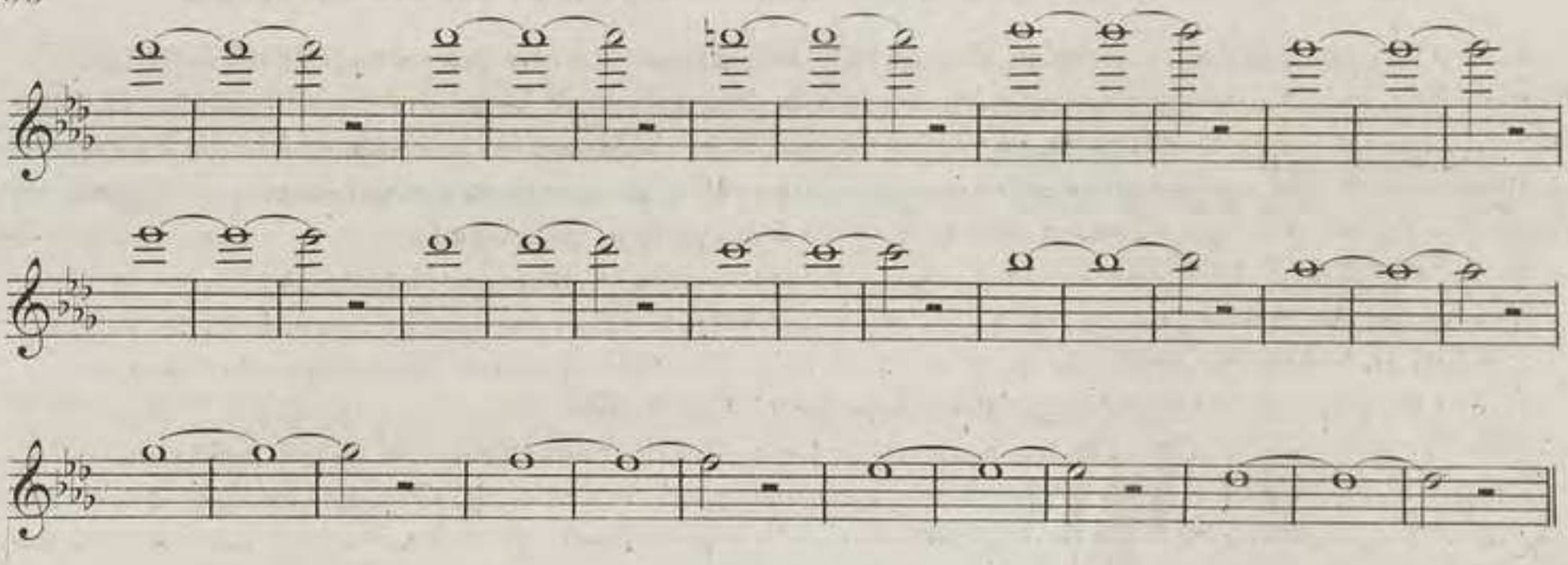
N°. 1.



N°. 2.



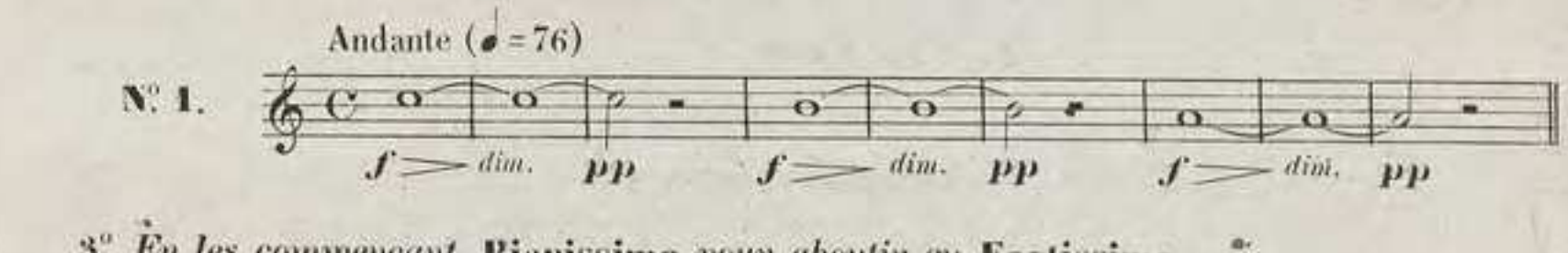
(1) Ce n'est pas pour entendre une mauvaise imitation des sons *vibrants* du Hautbois, que MEYERBEER a écrit, en employant les sons graves de la Flûte le prélude du songe du *Prophète*, mais bien pour arriver à un effet de *sonorité voilée* que la suavité de notre instrument peut seule produire.



On a, dans ces deux exercices, parcouru entièrement l'échelle chromatique à partir de l'*ut* ♮ grave jusqu'au *si* ♭ aigu,[1] on se servira donc de ces mêmes exercices pour les études suivantes en leur adjoignant les nuances nécessitées par les différentes manières de travailler les *sons soutenus*.

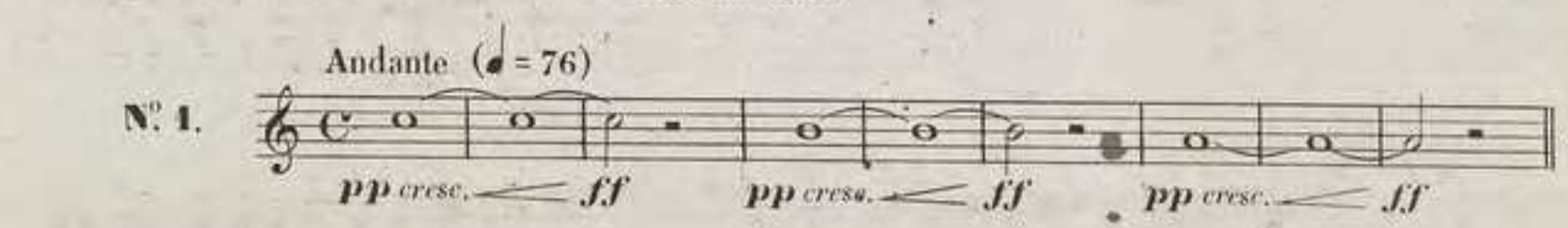
2°. *En commençant les sons* **forte** *et en les diminuant jusqu'au* **Pianissimo**.

Pour cet exercice, l'attaque du son doit se faire l'embouchure couverte *d'un tiers*, puis, la découvrir graduellement afin de maintenir la justesse pour arriver peu à peu au Pianissimo.

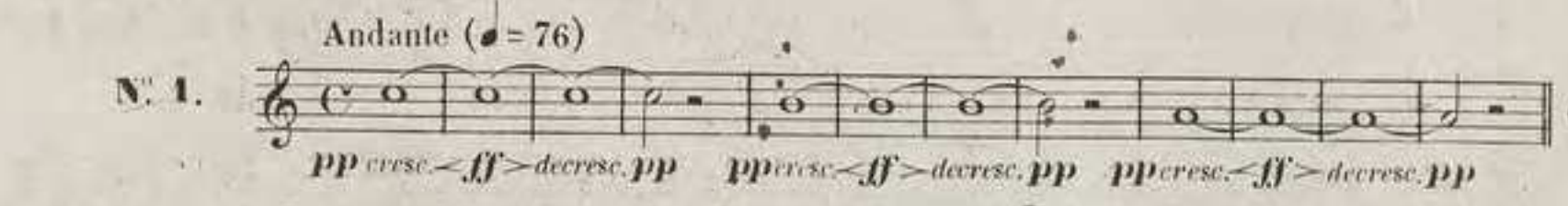


3°. *En les commençant* **Pianissimo** *pour aboutir au* **Fortissimo**.

L'attaque du son doit se faire ici, l'embouchure à peine couverte *d'un quart*, puis, afin de maintenir la justesse, la couvrir peu à peu sans aller au delà du *tiers* et en ayant soin de ne point forcer le *son* plus que ne le comporte la capacité de l'instrument, sans cette dernière précaution on aboutirait, si je puis m'exprimer ainsi, à un *son écrasé* et sans sonorité aucune.[2]



4°. *Commencer les sons* **Pianissimo** *en les enflant progressivement jusqu'au* **Fortissimo** *pour aboutir en les diminuant peu à peu au* **Pianissimo**.



Le but final de ces exercices est d'arriver à la parfaite exécution de la nuance suivante. Ex:

(1) J'ai omis à dessein, d'y placer le *si* ♮ et l'*ut* ♮ aigus, parce qu'on ne peut employer ces sons que dans le *Forte*.

(2) Observons encore: qu'en forçant trop les notes très aigües elles deviennent, en raison de leurs plus fréquentes vibrations, *dures* et *criardes*.

Avant d'aller plus loin dans la méthode, j'engage MM. les professeurs à faire jouer à leurs élèves de la musique de Maîtres différents, afin de leur faire entendre des formules nouvelles et de les exercer à lire la musique à *première vue;* on obtiendra, sur ce dernier point, un résultat satisfaisant en choisissant de la musique facile dont il faut prendre les Mouvements d'abord, assez lents, assez modérés pour qu'il soit possible de jouer *avec suite* et *sans hésitation.* Le Mouvement indiqué par l'auteur sera rigoureusement observé lorsqu'on devra perfectionner l'exécution.

Je conseille donc de faire jouer dans l'ordre que j'indique ci-après, les Duos pour 2 Flûtes de:

1º **Gaspard KUMMER**, Op: 20 et Op: 74; (chez Richault, éditeur de musique à Paris, 4, Boul.ᵈ des Italiens.)

2º **BERBIGNIER**, Op: 28, 7.ᵐᵉ Livre, 1.ʳᵉ et 2.ᵐᵉ Parties; (chez Cotelle, 51 Rue Jean-Jacques Rousseau.)

3º **TULOU**, Op: 102 et Op: 103; (chez Henri Lemoine, 17, Rue Pigalle.)

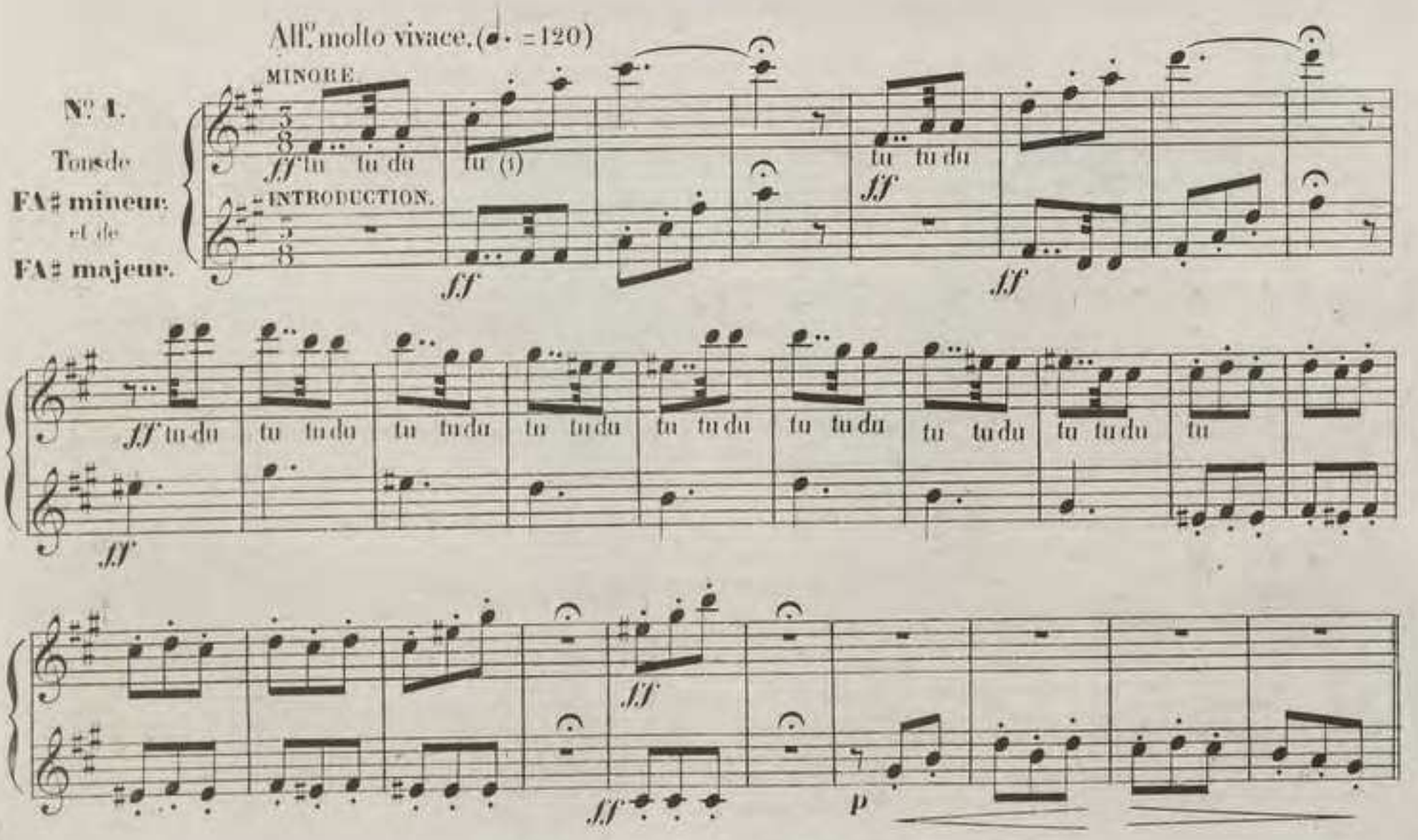
Cette musique, qui vient d'être gravée à nouveau avec l'indication des respirations et des doigtés qui en rendent l'exécution plus facile, doit être regardée comme faisant partie intégrante de la méthode; elle est un excellent et très agréable travail, les progrès qui résulteront de sa parfaite exécution permettront à l'élève de suivre avec moins de difficulté le cours de la méthode.

Il sera bon, tout en travaillant ces Duos, de revenir sur les leçons précédentes afin de parfaire celles qui laisseraient encore à désirer sous le rapport de l'exécution.

Continuant ensuite le cours de la méthode on travaillera conjointement avec les 27.ᵐᵉ et 28.ᵐᵉ leçons: 1º les 20 premières études de l'*Œuvre* 126 de **Lindpaintner** auxquelles j'ai ajouté un accompagnement de seconde flûte et l'indication des respirations et des doigtés particuliers et 2º, les 25 premières études de l'*Œuvre* 4 de **Demersseman** sur lesquelles l'élève, afin de s'assurer s'il en sait faire l'application, devra préalablement marquer les respirations et les doigtés particuliers. (On trouvera ces diverses études chez Richault.)

27.ᵐᵉ LEÇON.

DU POINT DE REPOS, DES NUANCES, ETC.



(1) Relire page 160 ce qui se rapporte au *Coup de langue composé*

𝄋

p *leggiero.*

SCHERZO.

p

B

f

f

dimin.

dimin.

p

p

B

B

FINE

TRIO.

MAGGIORE.

dolce.

dolce

mf

dim. poco a poco.

pp

sempre dim.

pp

molto cresc.

p

D.C. al segno & ma senza replica. (1)

(1) Dans le *Scherzo* et dans le *Minuetto*, lorsqu'on revient à *Da Capo*, on ne répète jamais les reprises 2 fois, qu'il y ait ou non l'indication *ma senza replica*.

All.° ma non troppo. (𝅗𝅥. = 60)

N.° 2.
MESURE A $\frac{6}{4}$
(§ XI et suivants du chap. 4.me)

f tu du *con fuoco.*

f tu du

f

f

sf

sf

sf

dim.

p *dolce.*

p *poco riten.*

p

p

p

Tempo 1.°

ritard.

p

legg.

p

mf e molto espress.

cresc.

cresc.

f

f

sf

dim.

p

dim.

p

cresc.

cresc.

f

f

sf

sf molto dim.

pp leggier.

sf molto dim.

pp

sempre più pp

sempre più pp

poco cresc.

più cresc.

poco cresc.

più cresc.

f

sf

sf

dim.

p

f

sf

sf dim.

p

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

f

f

B

sempre f

sempre f

sf

cresc.

cresc.

ff con fuoco.

ff

B

RITOURNELLE.

Andante. (♩ = 72)

N° 3.
ROMANZA.
Tons
d'UT♯ mineur
et
d'UT♯ majeur

1er Couplet.

Meno mosso.(♩ = 66)

Tempo.

ritard. *lento.* *ritard.* *cresc.*

p *cresc.*

Tempo.

MAGGIORE.

pp *ritard.* *dolciss.*

MAGGIORE.

sf *pp* *pp*

mf *sf* *ritard.* *pp* *poco* *a* *poco.*

pp

RITOURNELLE.

Tempo.

tr *ff*

MINORE.

sf *pp* MINORE.

dim. *pp* *cresc.* *ff*

dim.

2ᵐᵉ Couplet.

p *sf*

meno mosso.

p *p*

mf *p* *p*

mf *p*

p mf dim.

p dim. p rit. lento. sf pp ritard.

Tempo.

MAGGIORE.

cresc. cresc. sf pp ritard. pp dolciss.

MAGGIORE.

pp

mf sf pp ritard

Tempo 1º

poco a poco. sf tr pp pp cresc.

RITOURNELLE.

ff MINORE. ff

MINORE.

dim.

p smorz.

28.me LEÇON.

DES ABRÉVIATIONS.

All.o moderato. (♩ = 112)

N.o 1.

Ton de
Ré♭ majeur

(Relire le § 1 du chap. 23.me)

Poco più mosso.

cresc.

cresc.

f

f

dim.

dim.

Tempo 1°

poco ritard.

p

p

cresc.

f

p

cresc.

f

p

cresc.

f

f

f

f

dim.

dim.

p

sf

sf

p

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
R.F.

B

f

f

p

dim. *p*

sempre ***p***

cresc.

cresc.

più cresc.

più cresc.

f

f

dim.

sf

dim.

p

p

cresc.

f

cresc.

f

dim.

p

cresc.

f

cresc.

f

sec.

sec.

And.te poco all.tto (♩. = 63)

N.o 2.

SICILIANA.

Ton de
Si♭ mineur

mf (Relire le § III du chap. 23.me)

mf

8

8

loco.

p

p

pp poco ritard

pp

Tempo 1º

mf dim. p mf dim.

p pp

p pp

mf

p

mf

p

p pp

poco cresc. più cresc. dim.

poco cresc. più cresc. dim.

p

p

8

Tempo 1º

pp poco rit. mf dim. p mf

dim. p pp

Allegro. (♩ = 132)

Nº 3.

mf & legg. p mf

mf p

p p

mf p

mf p f

f

dim.

dim.

p

pp ritard.

p

pp

Tempo 1?

f

f

FINE

p

ten

ben cantato.

ten

simile

poco cresc.

più cresc.

molto dim.

p

poco cresc.

più cresc.

molto dim.

pp

cresc.

f

dim.

Vivace. (♩ = 152)

poco ritard.

al tempo 1°

D.C. senza replica.

29.me LEÇON.

DE LA TRANSPOSITION A LA LECTURE

Nous avons dit au § IV du chap. 24.me que pour transposer facilement à la lecture il fallait posséder parfaitement les différentes clefs que nous donnons au § VIII du chap. 7.e (Relire ces chapitres)

La transposition à la lecture est usitée principalement dans les orchestres afin de permettre à un chanteur l'exécution, dans un ton plus favorable à sa voix, d'un morceau écrit dans un ton trop bas, ou trop élevé, pour la voix de cet artiste.

Ces sortes de transpositions n'excèdent jamais une tierce majeure *au dessus*, ou une tierce majeure *au dessous* du ton écrit par le compositeur, ce qui permet de rendre l'étude de la transposition un peu moins aride en supprimant quelques unes des clefs présentées au § VIII du chap. 7.me Ainsi les instrumentistes lisant habituellement sur la clef de *Sol*, (et les Flutistes sont spécialement dans ce cas,) n'ont besoin que d'étudier les 4 clefs suivantes:

1.° (Pour transposer une tierce *au dessous*,) **La clef d'Ut 1.re ligne**, 2.° (pour transposer une seconde *au dessous*,) **la clef d'Ut 4.me ligne**, 3.° (pour transposer une seconde *au dessus*,) **la clef d'Ut 3.me ligne**, et 4.° (pour transposer une tierce *au dessus*,) **la clef de Fa 4.me ligne**. On comprend que les clefs ne sont considérées ici que comme *moyen transpositeur*, c'est-à-dire, que l'on ne doit point avoir égard à leur diapason réel indiqué au § III du chap. 25.me

Pour se familiariser avec ces différentes clefs, il sera plus facile de pratiquer les premiers essais de transposition sur de la musique déjà entendue, puis, pour hâter les progrès en ce genre, le Professeur choisira de la musique facile que l'on devra transposer à *première vue*.

Je conseille donc, comme premiers exercices, les transpositions suivantes:

1.° Transposer un demi-ton *au dessus* le N.° 7 de la 14.me leçon, page 86, 1.re Partie de la méthode.—Ce morceau étant écrit en Mi ♭ majeur devra donc être joué en *Mi ♮ majeur*. — On voit que cette transposition ne nécessite l'emploi d'aucune clef nouvelle, il suffit seulement de changer l'armature de la clef en remplaçant les 3 ♭ par les 4 ♯ qui constituent la tonalité nouvelle de Mi ♮ majeur. (Faire remarquer à l'élève que l'exécution de cette transposition ne présente aucune difficulté)

2.° Transposer un ton *au dessus*, (c'est-à-dire une seconde majeure au dessus du ton indiqué,) le N.° 8 de la 8.me leçon, page 56, 1.re Partie de la méthode.—Ce morceau étant écrit en Ut majeur devra donc être joué en *Ré ♮ majeur*. Pour exécuter cette transposition, il faut lire la musique sur la *clef d'Ut 3.me ligne*, en armant cette clef des 2 ♯ qui constituent la tonalité nouvelle de Ré majeur.

3.° Transposer un ton *au dessous*, (c'est-à-dire une seconde majeure au dessous du ton indiqué,) le N.° 9 de la 9.me leçon, page 66, 1.re Partie de la méthode.—Ce morceau étant écrit en Sol majeur devra donc être joué en *Fa majeur*. Pour exécuter cette transposition, il faut lire la musique sur la *clef d'Ut 4.me ligne*, en armant cette clef du ♭ qui constitue la nouvelle tonalité de Fa majeur.

4.° Transposer un demi-ton *au dessous*, (c'est-à-dire une seconde mineure au dessous du ton indiqué,) le N.° 7 de la 12.me leçon, page 78, 1.re Partie de la méthode.—Ce morceau étant écrit en Si ♭ majeur devra donc être joué en *La ♮ majeur*. Pour exécuter cette transposition, il faut lire la musique sur la *clef d'Ut 4.me ligne*, en armant cette clef des 3 ♯ qui constituent la nouvelle tonalité de La ♮ majeur.

5.° Transposer une tierce mineure *au dessus* le N.° 1 de la 16.me leçon, page 104.—Ce morceau étant écrit en Mi ♮ Majeur devra donc être joué en *Sol ♮ majeur*. Pour exécuter cette transposition, il faut lire la musique sur la *clef de Fa 4.me ligne*, en armant cette clef du ♯ qui constitue la nouvelle tonalité de Sol majeur.

6.° Transposer une tierce mineure *au dessous* le N.° 4 de la 18.me leçon, page 126.—Ce morceau étant écrit en Fa Majeur devra donc être joué en *Ré majeur*. Pour exécuter cette transposition, il faut lire la musique sur la *clef d'Ut 1.re ligne*, en armant cette clef des 2 ♯ qui constituent la nouvelle tonalité de Ré majeur.

30.me LEÇON.

MUSIQUE ANCIENNE — Mesure à $\frac{3}{2}$ (§ VIII du Chap 4.me)

Je crois intéressant de présenter ici un specimen de *musique de Flûte*, composée au commencement du 18.e siècle par le célèbre *Haendel*, on aura ainsi une idée de la manière dont il faut éxécuter la musique ancienne.

Fragments (1) de la 9.me Sonate de

G.F. HAENDEL

Né en 1685. | Mort en 1759.

dolce.

LARGO.

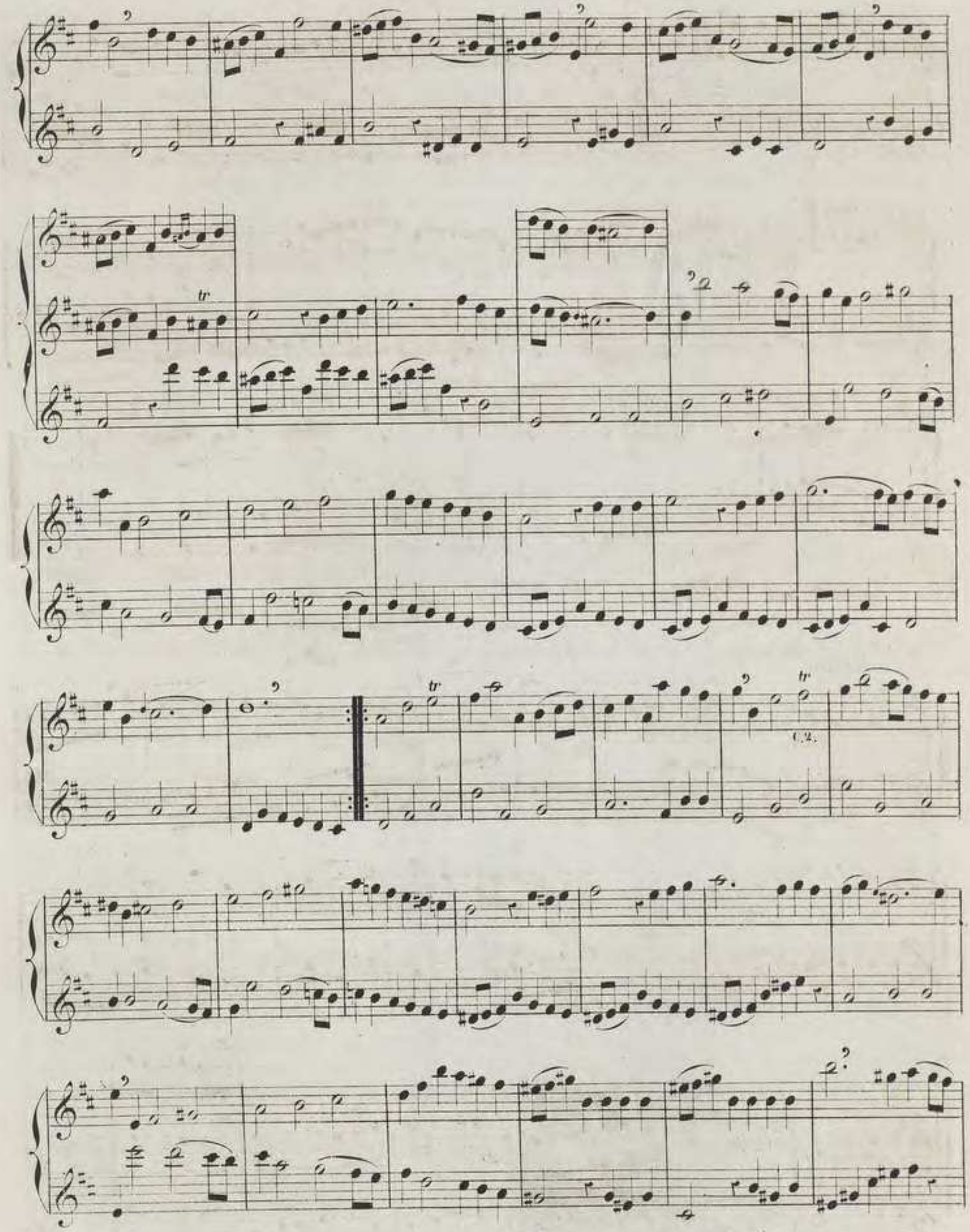
Ne pas oublier que le *Largo* est le plus lent de tous les M.ts, il faut donc, afin de conserver à ce morceau toute sa grâce, le jouer le plus lentement possible, par exemple au N.o du métronome (♩ = 44)

Exécution

VIVACE.

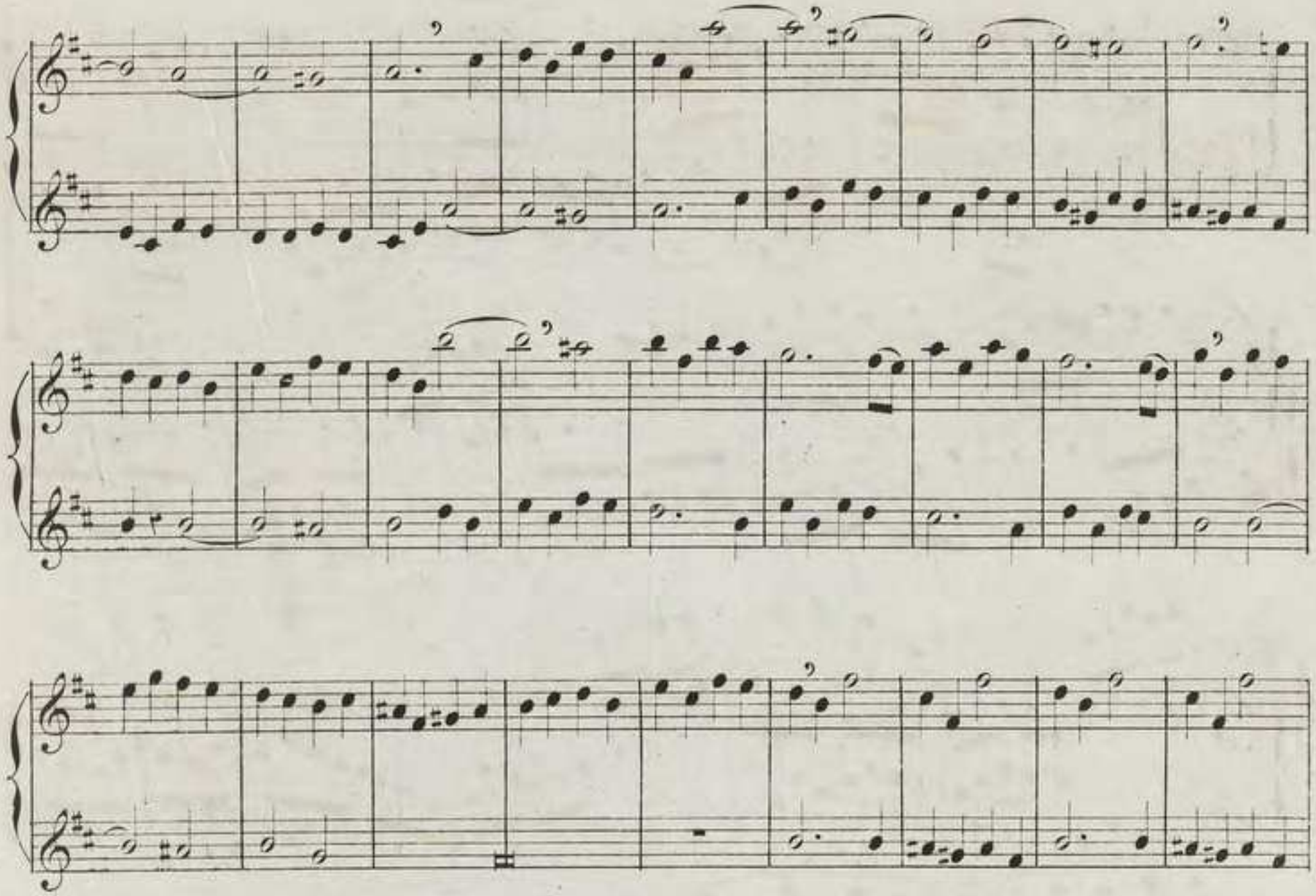
Quoique le M.t de ce morceau indique *Vivace*, il faut, la mesure étant à $\frac{3}{2}$, ne lui donner qu'une vitesse en rapport avec la valeur des notes (𝅗𝅥 = 120)

(1) Ces fragments sont extraits d'un recueil de 12 Sonates ou Solos composés 1.o; Les 1.re, 2.me, 4.me, 5.me, 7.me, 9.me et 11.me *spécialement pour la Flûte allemande*; 2.o: les 3.me, 10.me et 12.me pour le Violon et 3.o: les 6.me et 8.me pour le Hautbois, avec accompagnement de *Basse continue*, par Haendel et dédiés au Prince de Galles. (Ce recueil a été publié vers 1724)


tr
tr
tr
C.2.

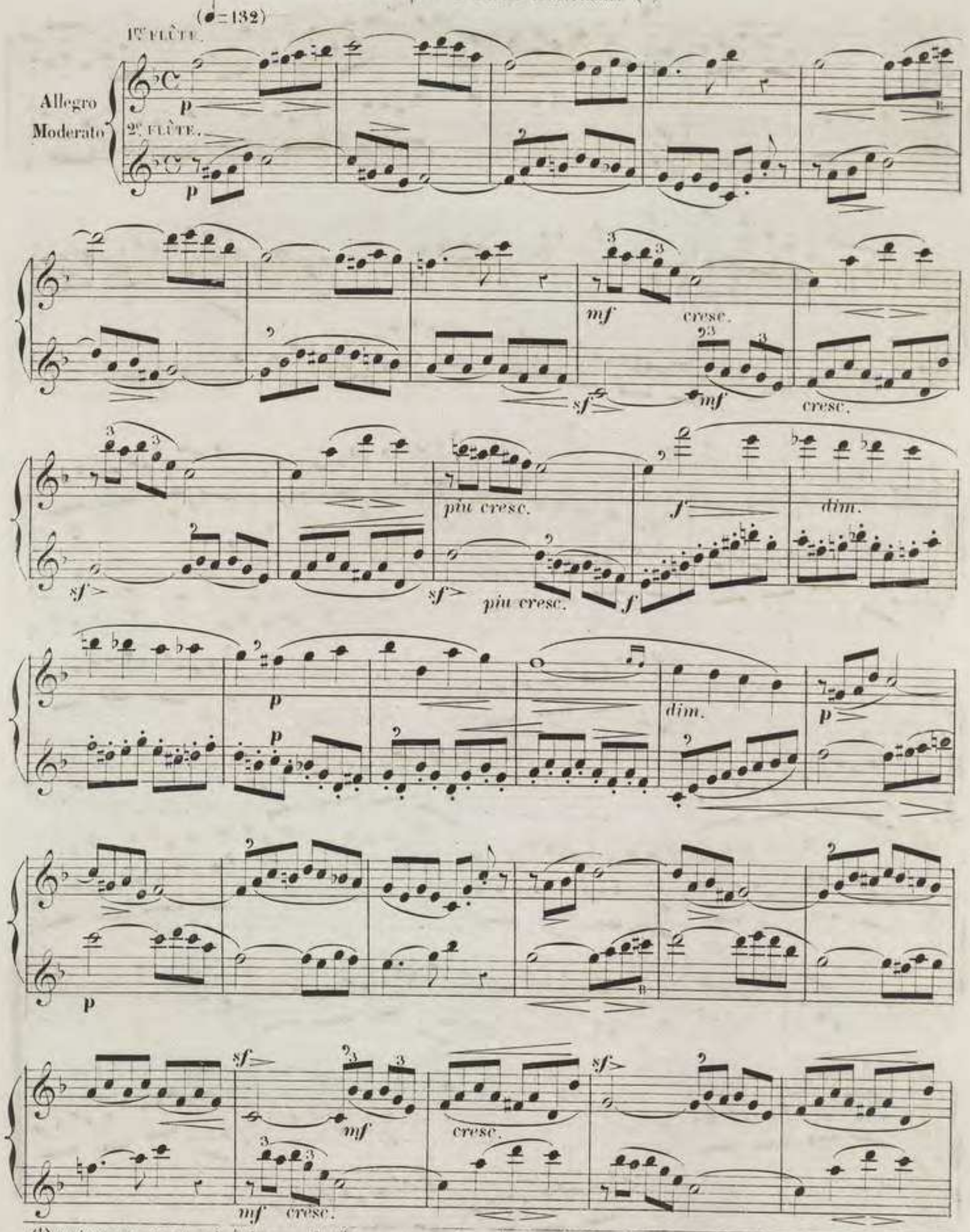
Adagio.

Alla breve (♩ =170)

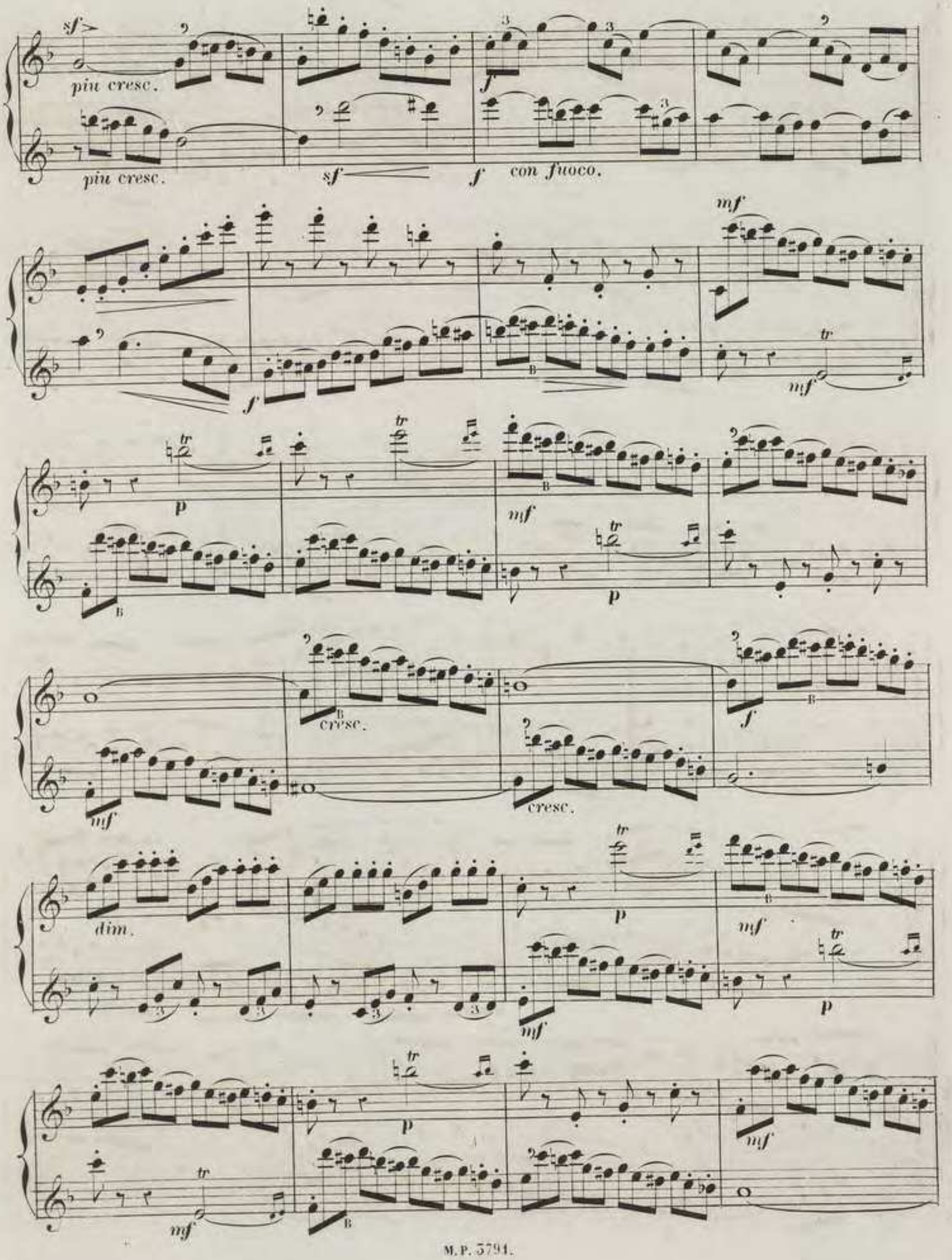

tr

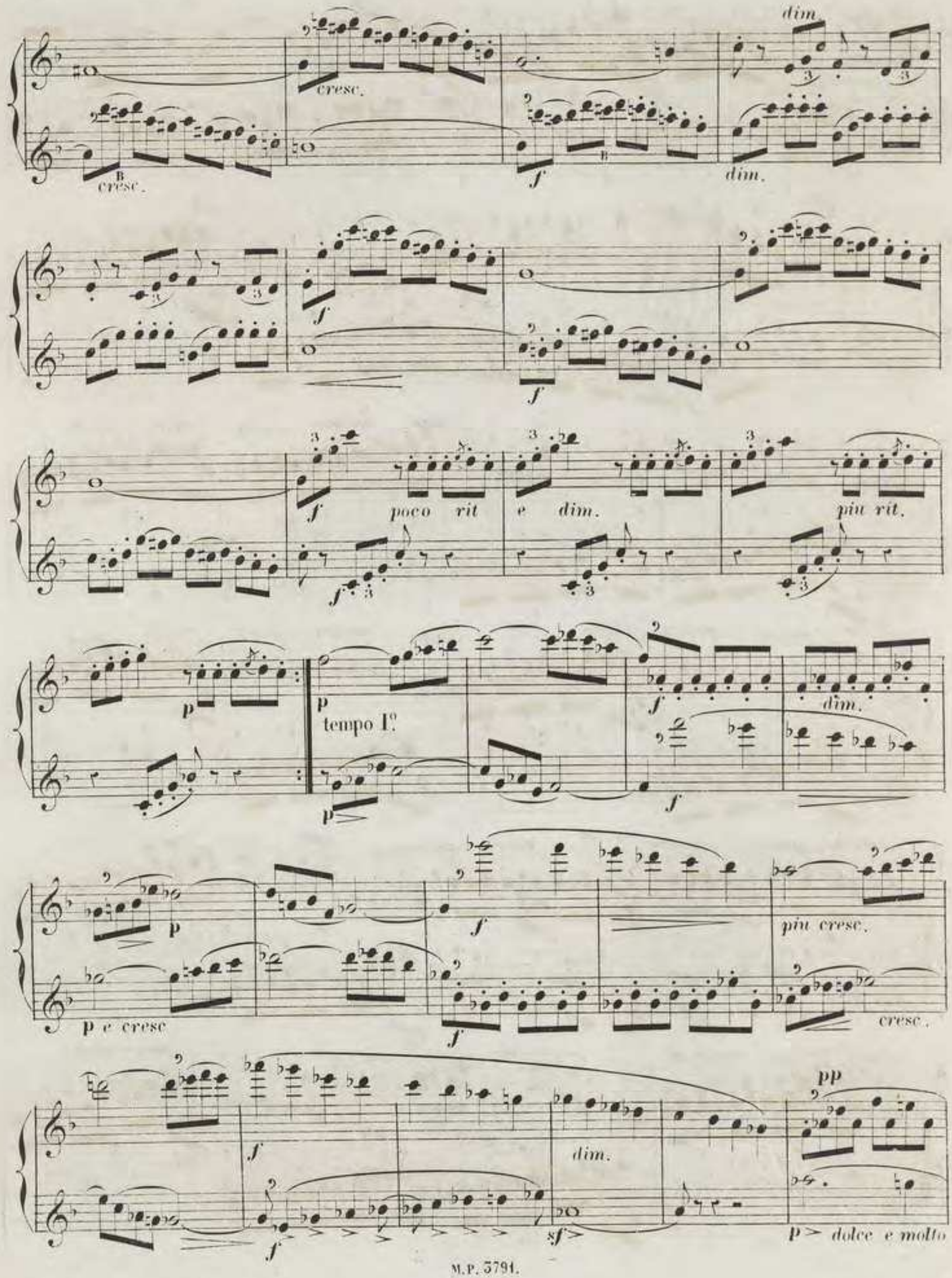
31me LEÇON

SONATE pour 2 Flutes concertantes (1)



(1) Quoique cette Sonate soit écrite pour 2 Flûtes *concertantes*, il sera bon de faire jouer alternativement à l'élève la 1re et la 2me Flûte.


sf
piu cresc.
piu cresc.
sf
f
con fuoco.
mf
tr
p
mf
cresc.
cresc.
dim.
mf


cresc.
cresc.
dim.
dim.
poco rit
e dim.
più rit.
tempo I°
dim.
p e cresc
più cresc.
cresc.
dim.
dolce e molto

espress.

mf

molto espres.

pp

legg.

mf

sf

p

p

poco cresc.

sf

p

sf

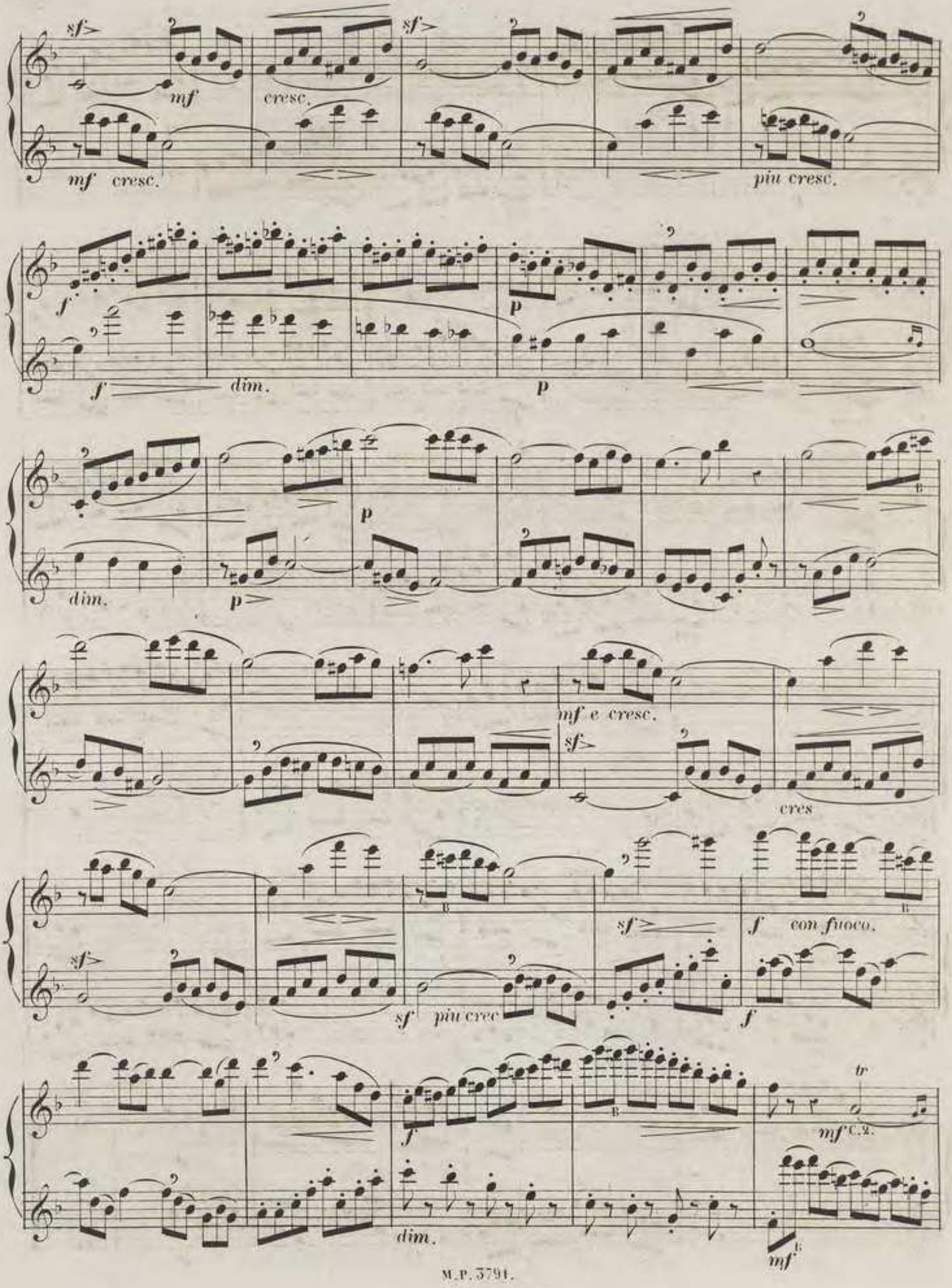
p

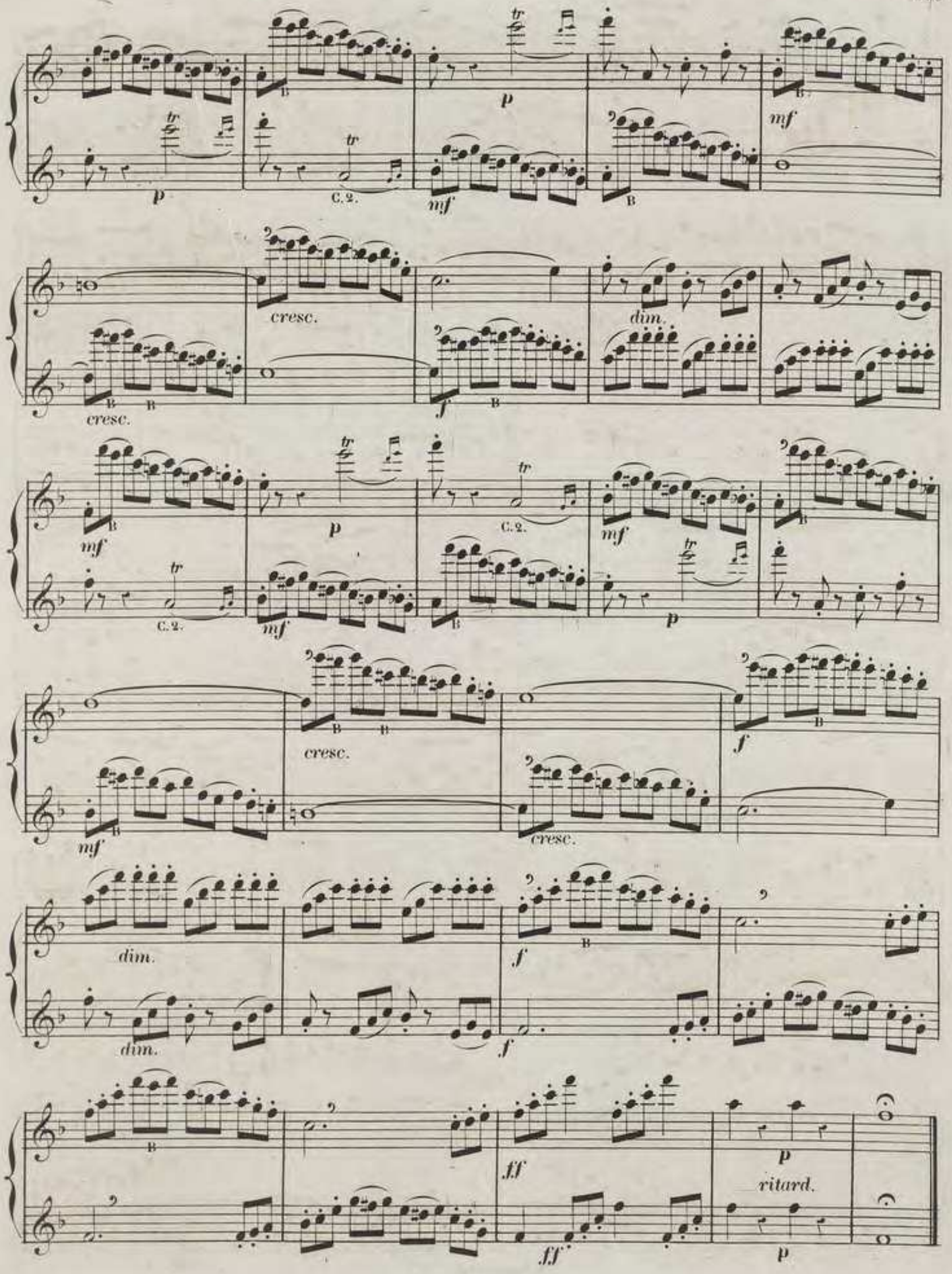
dim.

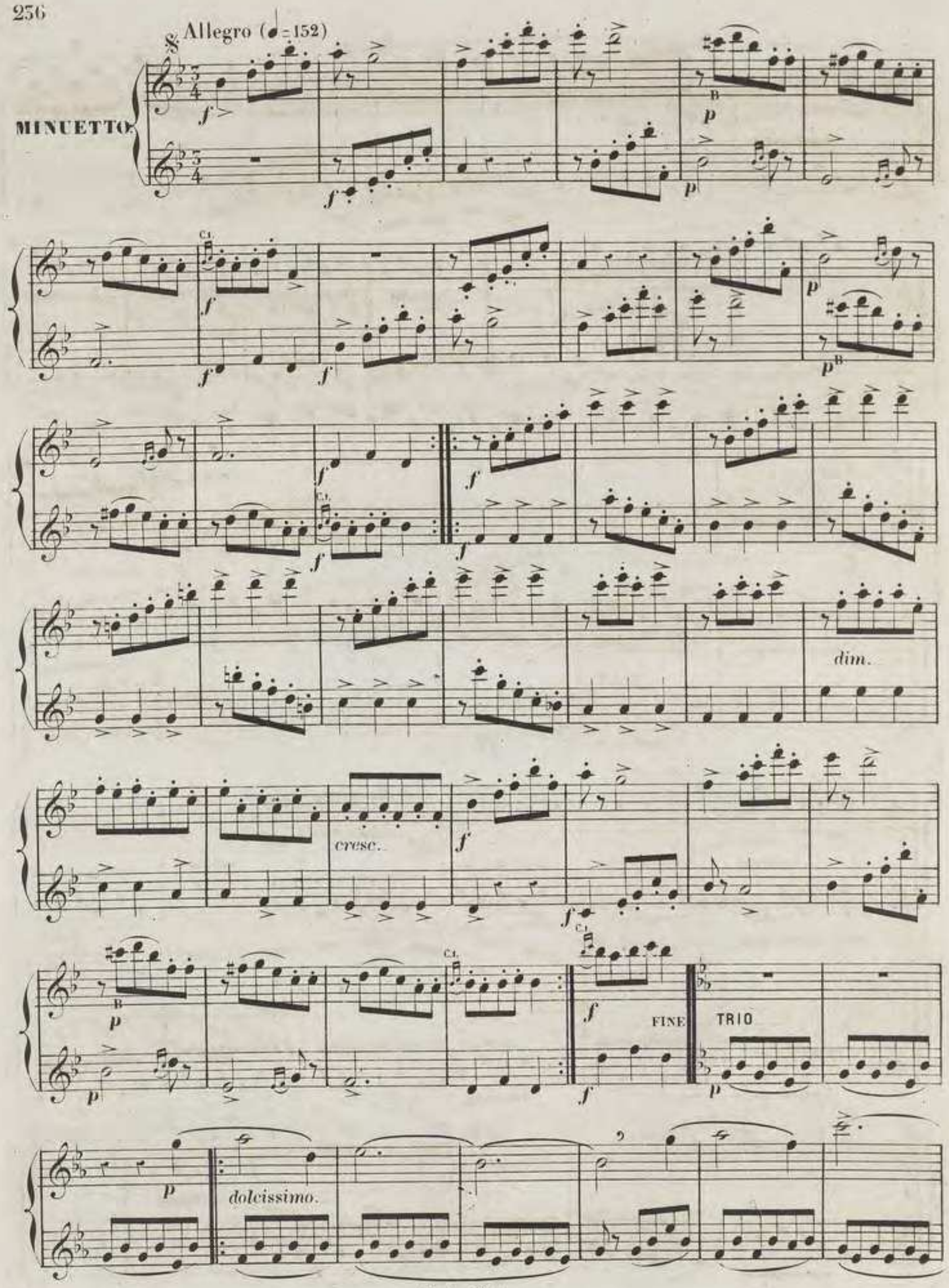
dim.

p

p


sf
mf
cresc.
mf cresc.
piu cresc.
f
dim.
p
dim.
mf e cresc.
cres
sf
piu cresc
con fuoco.
tr
mf C.2.
dim.
mf


p
mf
cresc.
dim.
f
ff
ritard.
C.2.


Allegro (♩=152)
MINUETTO
dim.
cresc.
FINE
TRIO
dolcissimo.

pp sempre

1ª

2ª

1ª

2ª

sempre dolcissimo

con espress:

sf

pp

1ª

2ª

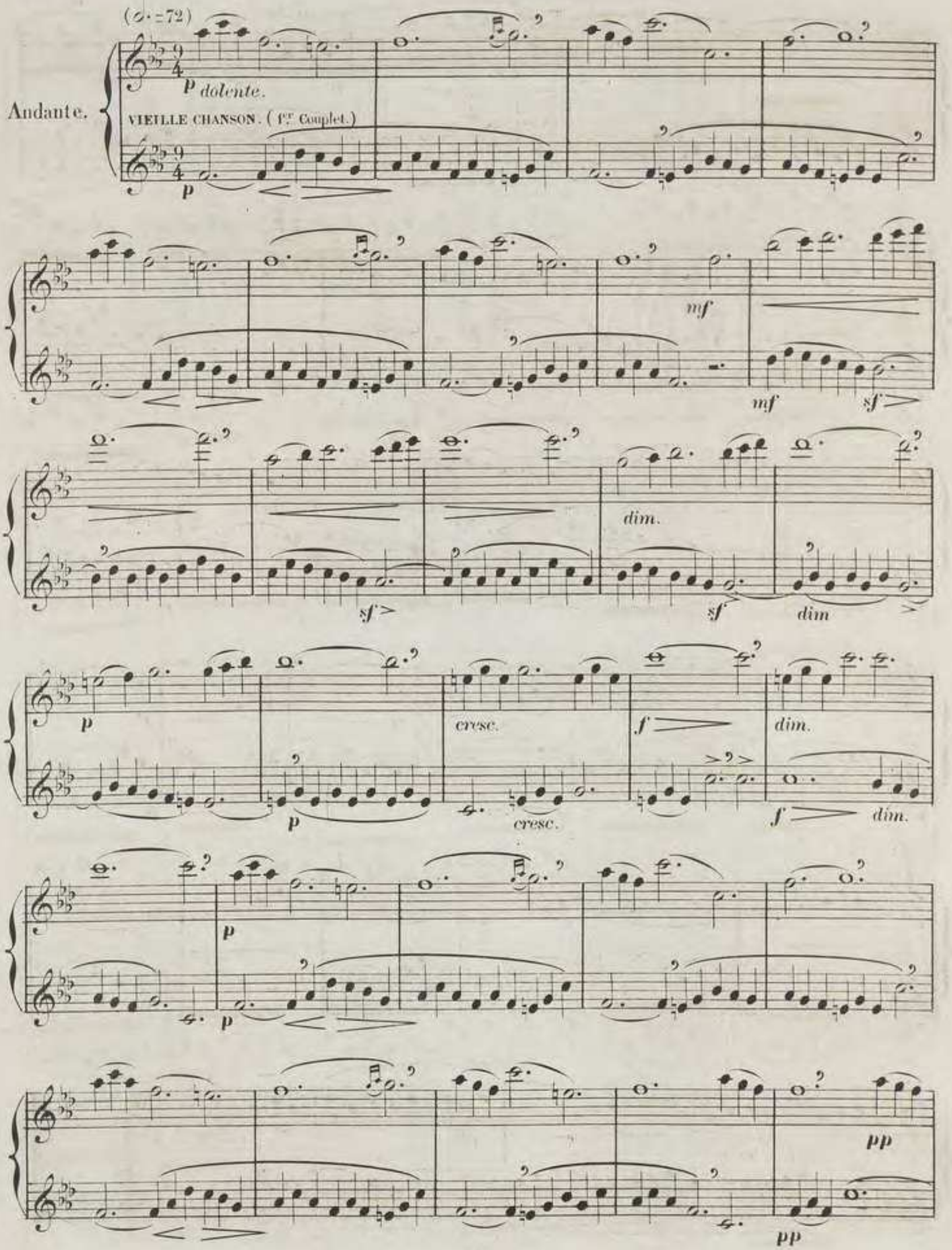
1ª

2ª

D.C.

Senza replica.

MESURE A $\frac{9}{4}$ (Ch: 4me § XI et suivants) Ton de FA♮ mineur.



2e Couplet.
CANON.

più mosso.

p

p più mosso.

mf

mf

dim.

dim.

p

p

cresc.

sf

sf

dim.

cresc.

p

molto ritard.

pp

pp

Presto. (♩=168)

RONDO.

mf *p* *mf* *p*

mf *p* *mf*

p

f *f*

sempre f *sempre f*

dim. *dim.*

p *leggierissimo.*

pp

mf p

mf sf dim. sf dim. pp

p

pp leggierissimo. p

mf

sf dim. sf dim.

sf sf dim. dim. pp p

mf p

cresc. cresc. f f

1ª 1ª 2ª 2ª

p p mf ff ff

molto molto

dim.

dim.

p

p

sempre p e legg:

sf

sf

sf

molto dim.

p

pp leggierissimo.

p

mf

C. 1.

mf

sf

sf

dim.

dim.

pp

p

p

pp leggierissimo.

mf

p

c.1.

mf

sf

dim.

sf

dim.

sf

dim.

dim.

p

pp

p

p

mf

p

cresc

cresc

p

poco riten.

ff

Tempo.

ff

NOTES CRITIQUES.

Page 6. (**A.**) Beaucoup de musiciens n'admettent le point après un silence qu'à partir du soupir; M.r Fétis, Directeur du Conservatoire de Bruxelles dans la phrase suivante que nous remarquons dans son ouvrage intitulé *La Musique mise à la portée de tout le monde*, ne l'admet pas du tout. «On conçoit, «dit-il, que la ronde avec un point se représente par une *pause* suivie d'une *demi-pause*; la blanche «pointée par une *demi-pause* suivie d'un *soupir*, et **ainsi du reste.**»

On voit que ce moyen nécessite toujours 2 *signes* pour représenter le silence *d'une seule note*: les compositeurs n'ont point adopté ce surcroit d'écriture complètement inutile, ils se servent du point pour les silences comme pour les notes, ce qui permet, comme nous le faisons à leur exemple, de représenter le silence d'une note pointée par un seul signe qui lui est parfaitement analogue.

Page 10. (**B.**) Il serait bien plus simple et plus rationnel de marquer le silence de plusieurs mesures par les signes indiqués au § **XVIII**, de ce chapitre et le silence d'une seule mesure par les valeurs de silences correspondant aux notes, mais comme l'usage a consacré ces signes assez embrouillés ainsi que plusieurs autres que nous mentionnerons par la suite, nous sommes contraint à nous en servir.

Page 11. (**C.**) Une fois le mouvement bien établi par le *Métronome*, si l'on s'astreignait à en suivre les battements du commencement à la fin d'un morceau de musique, il deviendrait très difficile de conserver à une mélodie le caractère qui lui est propre; le Métronome, qu'on le sache bien, ne sert qu'à préciser le mouvement que désire l'auteur, c'est à l'exécutant de s'identifier avec la mélodie afin d'en bien comprendre le caractère, cependant, le travail au *Métronome* est excellent pour obtenir un bon mécanisme sur son instrument, car en en suivant rigoureusement les battements, on arrive forcément à posséder une grande égalité d'exécution; on s'en sert principalement pour l'étude des *gammes* et des exercices.

Page 64. (**D.**) Il est assez singulier que les personnes qui se sont occupées de Théorie musicale ayant dit que les ♯ se posaient de 5.te en 5.te en montant, aient laissé les deux premiers ♯ qui sont à la clef, placés à distance de 4.te, quand il était si naturel de les placer ainsi:

Page 89. (**E.**) Parmi les musiciens qui ont écrit sur la musique, quelques uns ont confondu *Mode* avec *Ton*; d'autres ont donné au mot *Mode* des significations très embrouillées; cela vient de ce qu'on a appelé inexactement Modulation le changement d'un ton à un autre; Modulation ne devrait se dire que lorsqu'il y a changement de Mode. Mais l'usage ayant consacré cette fausse dénomination nous la donnons comme nous l'avons apprise: il nous semble pourtant qu'il aurait été bien plus simple de supprimer le mot Mode qui nous parait complètement inutile et de dire: *La Musique a deux différentes manières d'être*, elle *est majeure ou mineure*.

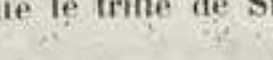
Page 90. (**F.**) Cet usage se perd de jour en jour, on a sans doute compris que si la *seconde augmentée* était difficile d'intonation c'était une raison pour l'étudier davantage et se familiariser avec un intervalle que l'on rencontre fréquemment dans les opéras de: Auber, Donizetti, Halévy, Meyerbeer, Rossini, etc. etc.

Page 92. (**G.**) De ce que les tons relatifs ont à la clef le même nombre de *dièzes* ou de *bémols*, il naît, pour les commençants, une grande difficulté, celle de reconnaître dans un morceau de musique si le mode est *majeur* ou *mineur*; on a présenté divers moyens généralement insuffisants ou insignifiants, l'oreille dans ce cas doit être le véritable guide.

J'engage donc MM. les professeurs à faire entendre tour à tour, à leurs élèves, des fragments de mélodie dans un ton majeur et dans son relatif mineur jusqu'à ce que l'oreille bien exercée, distingue la différence *très grande* qui existe entre les deux modes; après un certain laps de temps passé à faire de ces expériences, l'élève dont l'oreille serait assez rebelle pour ne point saisir au bout de quelques mesures le mode dans lequel est le morceau qu'il chante ou exécute montrerait une *assez pauvre organisation* pour qu'on l'engageât à ne pas persévérer dans l'étude d'un art où l'oreille est l'organe le plus *essentiellement nécessaire*.

Page 137.(**H**) Le trait qui traverse la petite note indique qu'il faut l'exécuter rapidement. Les auteurs modernes, je l'ai déjà dit, (§ III du Chap. 14ème) marquent généralement toutes leurs intentions, ce qui fait que la plupart d'entre eux n'écrivent plus les *Appogiatures longues* avec des petites notes mais bien avec des grandes; par cette raison ils ne font souvent pas la différence que j'indique ici pour l'*appogiatura brève*, mais alors toutes les petites notes qu'ils écrivent doivent être executées rapidement.

Les éditeurs qui réimpriment la musique ancienne font beaucoup d'erreurs dans les *Appogiatures*: ils gravent les *brèves* sans le trait indicateur et ajoutent ce trait aux *Appogiatures longues*; cela vient de ce que les Italiens marquaient l'*Appogiatura longue* valant une double croche par une petite croche barrée. Ex: ♪; quelques musiciens (ils furent heureusement peu nombreux), croyant alors que le trait transversal avait une signification contraire à celle que nous indiquons, marquèrent toutes leurs *Appogiatures longues* de ce seul signe: ♪, de cette erreur est resulté une confusion que le goût de l'exécutant peut seul corriger.

Page 154.(**J**) En raison de ce que la 2de majeure est composée de 1 *ton* et la 2de mineure d'un $\frac{1}{2}$ *ton* (voir le tableau des intervalles au § XIII du Chap. 9ème), quelques maîtres donnent à ces deux trilles la dénomination de trille majeur et de trille mineur, mais cette dénomination ne me paraît pas bonne, car le trille, qui n'est qu'un agrément, ne doit être majeur ou mineur que selon le mode où il se trouve placé, ainsi mon oreille admet difficilement que le trille de Si, Ex:  soit mineur s'il se trouve placé dans les tons d'*Ut majeur* et de *Sol majeur*; je ne comprends le trille mineur que dans le mode mineur, il peut être alors d'un ton ou d'un $\frac{1}{2}$ ton, ou même d'un ton et $\frac{1}{2}$.

Page 177.(**K**) Dans la réimpression de la musique ancienne, le signe indiquant le *Gruppetto de 3 notes* a complètement disparu; les éditeurs s'étant contentés d'indiquer les *Gruppetti* qu'ils soient de 4 notes ou de 3 notes, par un seul signe, celui du Gruppetto de 4 notes, c'est au gout de l'exécutant d'apprécier, lorsqu'il rencontrera ce signe, s'il doit faire un gruppetto de 3 ou 4 notes.

Page 205.(**L**) Contre l'usage nous ne nous sommes pas étendu sur ce sujet qui nous parait fort simple et qu'on a rendu diffus en jouant sur les mots. Généralement, on a confondu *Style* avec *Goût* qui sont pourtant, à notre avis, deux choses distinctes. Tout musicien ayant la connaissance parfaite de la théorie musicale ne peut jouer dans un mauvais style, car il saura, en se conformant simplement au texte de la musique, rendre exactement la pensée d'un auteur. Le *musicien de goût*, au contraire, en voulant substituer ce qu'il appelle son style à celui du compositeur donnera la preuve de son ignorance. Je ne veux pas dire pourtant qu'il n'y ait plusieurs styles différents, telle n'est pas ma pensée; mais les vrais créateurs de ces styles sont les auteurs et non les exécutants. Que dirait-on d'un instrumentiste qui, s'étant donné une manière *spéciale* d'interpréter la musique, se servirait de cette même interprétation pour exécuter les œuvres des: HAYDN, BEETHOWEN, MOZART, GLUCK, ROSSINI, WEBER, MENDELSSOHN, AUBER et MEYERBEER?

Ces musiciens ne se rencontrent que trop de nos jours, et cela parceque la plupart n'ont pas la connaissance complète, et, si je puis m'exprimer ainsi, la *connaissance intelligente* des signes musicaux. Pour nous résumer, disons qu'au style, (en tant qu'exécution), on peut poser des règles, tandis qu'il n'en est aucunes auxquelles le *goût* doive s'astreindre.

Tout musicien qui met du goût *aux dépens de la mesure*, joue dans un *très mauvais style*.

LISTE, PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE, DES EXPRESSIONS ITALIENNES (ET AUTRES), LES PLUS USITÉES, AVEC LEUR TRADUCTION, C'EST-A-DIRE, COMMENT IL FAUT LES ENTENDRE, MUSICALEMENT PARLANT.

A.

A piacere..... qui signifie.....A la volonté, au caprice de l'exécutant.

Accelerando..... En accellérant, en pressant le mouvement.

Accentuare.....Accentuer, articuler.

Accompagnamento.....Accompagnement.

Adagio.....Lentement, commodément à l'aise (moins lent que le Lento).

Ad libitum.....A volonté.

Affetto.....Affection, (c'est-à-dire avec un sentiment tendre, affectueux)

Affettuoso.....Affectueux, (c'est-à-dire d'une expression douce et tendre).

Affrettando.....En hâtant, en pressant le mouv!

Agitato.....Agité (c'est-à-dire en cherchant à rendre le sentiment vague appelé trouble, agitation)

Al segno.....Au signe.

Alla breve.....Indique spécialement que l'on doit prendre la mesure à ¢ dans un mouv! vif.

Alla coda..... / *Al coda*..... A la queue.

Allargando..... En élargissant le mouvement.

Allegretto..... / *All.tto*..... Un peu moins vite que l'Allegro.

Allegretto quasi andante.... / *All.tto quasi andante*..... Un peu moins vite que l'All.tto, presque Andante.

Allegro..... / *All.o*..... Gai, joyeux, ou plutôt d'une vitesse modérée.

Allegro molto.....Beaucoup, très allegro

Allegrissimo..... d°. d°.

Amabile.....Aimable, d'une manière caressante.

Amorosamente.....Amoureusement.

Amoroso.....Amoureux.

Andante..... / *And.te*..... En allant; il vient du verbe andare, c'est-à-dire aller.

Andantino..... / *And.no*..... Un peu moins lent que l'Andante.

Animato..... / *Anim.to*..... Animé.

Animazione.....Animation.

Appassionato.... qui signifie.....Passionné.

Appoggiatura.....Appoggiature (agrément du chant) petite note qu'il faut appuyer.

Ardito.....Faire ressortir la mélodie par une certaine hardiesse à attaquer la note.

Arpeggio..... Arpège (accord brisé)

Assai (All.o assai)..... Beaucoup (Beaucoup, très all.)

Attacca (attacca subito)....Attaquer subitement, unir 2 morceaux sans aucune interruption.

B.

Ben.....Bien, très, (c'est-à-dire tour à tour bien ou très)

Ben accentuare..... Bien accentuer, bien articuler.

Ben agitato.....Bien agité, très agité.

Ben legato..... Bien lié.

Ben marcato..... Bien marqué, très marqué.

Ben marcato il canto..... Le chant bien marqué.

Ben moderato..... Bien modéré, très modéré.

Bolero..... Danse, chanson espagnole.

Brillante..... Brillant, éclatant.

C.

Cadenza..... Cadence (chûte ou conclusion d'une phrase ou d'un morceau de musique).

Calando (ou Callendo)..... / *Cal*..... En éteignant le son.

Calma..... / *Calmato*..... Calme, tranquillité, calmé.

Cantabile[1]..... En chantant.

Cantato..... Chanté.

Canzonetta..... Chansonnette.

Capriccio..... Caprice (composition écrite dans une facture originale, un peu en dehors des règles de la musique classique.)

Capriccioso..... Capricieux, enjoué.

Coda.....Queue.

Colla parte..... / *Col. parte*..... De même que l'autre partie, avec l'autre partie.

(1) *Cantabile* se trouve quelquefois seul indiqué au commencement d'un morceau, il est alors sous entendu de *Andante cantabile*; de même, l'on rencontre souvent *Maëstoso* pour *All.o maëstoso*; *Marziale* pour *All.o marziale*; *Moderato* pour *All.o moderato* et *Vivace* pour *All.o vivace*.

Come prima....qui signifie..... Comme la 1ère fois, semblable à la 1ère fois.

Comodamente..... / *Comodo*..... } Commodément.

Con..... Avec.

Con abbandonamente..... Avec abandon.

Con accento..... Avec accent.

Con affetto..... Avec recherche, avec goût.

Con amarezza..... Avec chagrin, tristesse, amertume.

Con anima..... Avec âme.

Con animazione..... Avec animation.

Con brio..... Avec éclat, force, vivacité.

Con calore..... Avec chaleur.

Con delicatezza..... Avec délicatesse.

Con disinvoltura..... Avec désinvolture, c'est-à-dire avec grâce, aisance.

Con dolcezza..... Avec douceur.

Con dolore..... Avec douleur.

Con duolo..... Avec douleur, chagrin, tristesse.

Con esaltazione..... Avec exaltation

Con espressione..... / *Con espress*..... } Avec expression.

Con fuoco..... Avec feu.

Con furore..... Avec fureur.

Con grazia..... Avec grâce, avec charme.

Con gusto..... Avec goût.

Con leggerezza..... Avec légèreté, enjouement.

Con morbidezza..... Avec mollesse, flexibilité, enfin avec une certaine nonchalance qui n'est point exempte de charme.

Con rabbia..... Avec rage, frénésie.

Con sentimento..... Avec sentiment.

Con sforza..... Avec force.

Con spirito..... Avec verve, vivacité.

Con tenerezza..... Avec tendresse.

Con velocita..... Avec célérité.

Concerto..... On nomme ainsi un *Morceau de concert* écrit particulièrement pour faire briller un instrumentiste; ce morceau, accompagné par l'orchestre, est d'un style sévère, classique et comprend plusieurs mouvements de caractères différents.

Crescendo..... / *Cresc*..... } En augmentant le son.

D.

Da Capo..... / *D.C*..... } qui signifie..... De rechef

Da capo al segno ma senza replica..... De rechef au signe mais sans rélique (sans répéter 2 fois les reprises.)

Da capo al segno poi al coda..... De rechef au signe puis à la queue.

Decrescendo..... / *Decresc*..... } En diminuant le son.

Delicatamente..... Délicatement.

Disinvolto..... Dégagé, délié.

Disperato..... Désespéré.

Divoto..... Dévotement (d'une manière grave, sérieuse inspirant la dévotion.)

Diminuendo..... / *Dimin*..... } En diminuant le son.

Dolce..... / *Dol*..... } Doux.

Dolcissimo..... / *Dolciss*..... } Très doux.

Dolente..... Dolent, triste, affligé.

Dolorosamente..... Douloureusement.

Duo..... Morceau à deux parties concertantes.

E.

Elegante..... Élégant. (avec élégance, distinction.)

Energico..... Energique.

Espressivo..... / *Espress*..... } Expressif.

F.

Fantasia..... Fantaisie (composition écrite dans une facture originale, un peu en dehors des règles de la musique classique.)

Feroce..... Féroce.

Festoso..... Pompeusement, joyeux, avec un air de fête.

Fieramente..... Fièrement.

Finale..... Final.

Fine..... Fin.

Flebile..... Triste, plaintif.

Forte / *f* — Fort.

Forte e Piano / *fp* — Fort et doux successivement.

Fortissimo / *ff* — Très fort.

Frenetico — Frénétique.

Furioso — Furieux.

G.

Giocoso — Joyeux, gai, badin, plaisant.

Grandioso — Avec grandeur, avec noblesse.

Grave — Grave, solennel (indique qu'il faut que l'exécution soit empreinte d'une grande gravité)

Grazioso — Gracieux.

Gruppetti, Gruppetto — Groupes, groupe de petites notes (agrément du chant)

I.

In guisa di recitativo — En guise de récitatif.

Innocentemente — Innocemment, avec innocence, naïveté.

Intermezzo — Intermédiaire (phrase incidente, intermédiaire.)

Introduzione — Introduction.

Istesso (l'Istesso tempo) — Même (le même mouv^t)

L.

Largamente — Largement, avec largeur.

Larghetto / *Larg.^tto* — Un peu large, moins lent que le Largo.

Largo — Large, le plus lent de tous les mouvements.

Legato / *Leg.* — Lié.

Leggierissimo — Très léger.

Leggiermente — Légèrement.

Leggiero / *Legg.* — Léger.

Lento — Lent, un peu moins lent que le Larghetto.

Lusingando — Caressant.

M.

Ma non tanto — Mais pas tant, pas trop.

Ma non troppo — Mais pas trop.

Maestoso — Majestueux.

Maggiore — Majeur.

Malinconico — Mélancolique.

Marcato — Marqué.

Martellato — Martelé.

Marziale — Martial.

Meno — Moins.

Meno mosso — Moins mouvementé.

Meno moto — Moins de mouvement.

Meno vivace — Moins vif.

Mesto — Soucieux, chagrin, triste.

Mezzo-forte / *mf* — Demi-fort.

Mezza-voce — A demi-voix.

Minore — Mineur.

Minuetto — Menuet.

Minuetto al roverscio — Menuet à l'envers, (c'est-à-dire qu'on doit dire en rétrogradant)

Moderato / *Mod^to* — Modéré.

Molto — Beaucoup, très.

Molto vivace — Très vif, vivace.

Mordente — Mordant (agrément de chant)

Morendo — En mourant.

Mosso ou *Moto* — Mouvementé.

N.

Nobile — Noble.

Nobilemente — Noblement.

Non tanto — Pas tant que cela, pas trop.

Non troppo — Pas trop.

Nonetto — Morceau à 9 instruments.

O.

Obligato — Obligé.

Ongaresa — Hongroise.

Ottava / 8^a — Octave.

Ottetto — Octuor, morceau à 8 instruments.

P.

Passionato — Passionné.

Pastorale ..... qui signifie ..... Pastoral, champêtre.
Patetico ..... Pathétique.
Perdendosi, *Perden*, *Perd* ..... Le son se perdant
Pesante ..... Pesant, lourd.
Piacere ..... Au caprice, à volonté, à plaisir, comme on veut.
Piacevole ..... Gracieux, gaillard, joyeux.
Pianissimo, *pp* ..... Très doux.
Piano, *p* ..... Doux.
Più ..... Plus.
Più animato ..... Plus animé.
Più forte, *Più f* ..... Plus fort.
Più lento ..... Plus lent.
Più marcato ..... Plus marqué.
Più mosso ou *moto* ..... Plus mouvementé.
Più piano, *Più p* ..... Plus doux.
Più staccato ..... Plus détaché.
Più stretto ..... Plus serré.
Più tosto ..... Plutôt.
Più vivace ..... Plus vif.
Placido ..... Paisible, doux, tranquille.
Pochissimo ..... Très peu.
Poco a poco ..... Peu à peu.
Poco meno ..... Un peu moins.
Poco più ..... Un peu plus.
Pollacca (alla Pollacca) ..... Polonaise (dans le mouvement d'une polonaise).
Pomposo ..... Pompeux.
Precipitato ..... Précipité.
Prestissimo ..... Très vite.
Presto ..... Vite.
Prima volta ..... Première fois.

Q.

Quartetto ..... Quatuor, morceau à 4 voix ou 4 instruments.
Quasi ..... Presque, à peu près.
Questa replica a piacere ..... Cette réplique à volonté (c'est-à-dire la reprise 2 fois ou une fois).
Quintetto ..... Quintette, morceau à 5 instruments.

R.

Rallentendo, *Rall.* ..... En rallentissant.
Rapido ..... Rapide.
Recitativo, *Récit.* ..... Récitatif. (Ce mot désigne une partie d'un morceau de musique, non assujettie à la mesure, c'est-à-dire qui doit être jouée ou chantée selon le caprice de l'exécutant)
Religioso ..... Religieux.
Rinforzando, *Rinf:* ou *rfz* ..... En renforçant.
Risoluto ..... Résolu.
Ritardando, *Ritard:* ..... En retardant.
Ritenuto, *Rit:* ..... En retenant le mouv! (le maintenant ferme, égal dans tous ses temps.)
Romanza ..... Romance.
Rondo ..... Nom donné ordinairement au dernier morceau d'une sonate. (Ce morceau est toujours d'une allure vive).
Rustico ..... Rustique.

S.

Scherzo ..... Badin.
Scherzoso ou *Scherzando* ..... En badinant.
Sciolto ..... Agile, dégagé, délié.
Seconda volta ..... Seconde fois.
Segue ..... Suivez.
Semplice ..... Simple, naïf.
Sempre ..... Toujours.
Sempre crescendo, *Semp: cresc:* ..... En augmentant toujours.
Sempre diminuendo, *Semp: dim:* ..... En diminuant toujours.
Sempre forte, *Semp: f* ..... Toujours fort.

Sempre piano / *Semp. p* ..... qui signifie ... Toujours doux.

Senza lentore ..... Sans lenteur.

Sestetto ..... Sextuor, morceau à 6 instruments.

Settetto ..... Septuor, morceau à 7 instruments.

Sforzando / *sf* ..... En forçant.

Siciliana ..... Sicilienne.

Simile ..... Semblable, pareil.

Slargando ..... En élargissant le mouv!

Smorzando / *Smorz.* ..... En mourant, en éteignant le son.

Solo ..... Seul.

Sonata ..... Sonate, pièce de musique instrumentale composée de 3 ou 4 morceaux de caractères différents.

Sonoramente ..... D'une manière sonore, harmonieusement.

Sonoro ..... Sonore, résonnant, harmonieux.

Sostenuto ..... Soutenu.

Sostenuto sino ad estenzione ..... Soutenu jusqu'à la plus grande extension, la plus grande ampleur.

Sotto voce ..... A voix basse (demi voix).

Spianato ..... Uni, sans nuances.

Spiritoso ..... Vivacité, verve.

Staccato ..... Détaché.

Stentato ..... Tarder, traîner en longueur.

Stesso tempo ..... Même mouvement.

Stretto (più) ..... Serré (plus)

Stringendo ..... En pressant, en serrant le mouv!

T.

Tarantella ou *Saltarella* ..... Danse napolitaine d'un mouv! vif.

Tedesco (alla tedesca) Tudesque (à la manière allemande)

Tema con variazioni ..... Thême avec variations.

Tempo di marcia ..... Mouvement de marche.

Tempo di minuetto ..... Mouvement de menuet.

Tempo di Walza (ou *Walzer*) ..... Mouvement de Valse.

Tempo doppio ..... Mouvement double, une fois autant.

Tempo giusto ... qui signifie ... Mouvement précis, rigoureux.

Tempo primo / *Tempo I.o* ..... Premier mouvement.

Tempo rubato [1] ..... Temps rompus, inégaux.

Teneramente ..... Tendrement.

Tenere ..... Tenir, retenir le son, retenir le mouv!

Tenir. — Tenir le son.

Tenuto / *Ten.* ..... Tenir la note sa valeur exacte, à moins pourtant que ce ne soit une note de courte durée, il faut, dans ce cas, la prolonger un peu au-delà de sa valeur réelle. Le trait suivant: — placé sur (ou sous une note Ex: représente le mot *Tenuto*, il indique spécialement que la note doit être tenue (ou plutôt, *ne doit être tenue que*) sa valeur exacte.

Tranquillo ..... Tranquille, calme.

Tremolo / *Tremoto* ..... Tremblotant. (voir le § II du chap. 23e)

Trillo / *Tr.* ..... Trille. (agrément du chant)

Trio ..... Morceau pour 3 instruments ou 3 voix, enfin qui exige 3 exécutants. On appelle aussi *Trio* la 2e partie d'un scherzo ou d'un menuet.

Tutti ..... Tous, tous ensemble. (Cette expression désigne la partie d'un morceau ou prennent part tous les exécutants.)

U.

Uno una ..... Un, une.

Un poco ..... Un peu.

Un poco più ..... Un peu plus.

V.

Variazione ..... Variation.

Veloce ou *Velocita* ..... Vite, avec célérité.

Villareccio ..... Champêtre, villageois.

Vivace ..... Vivace, vif, alerte.

Vivacissimamente .. Très vivement, avec beaucoup de vivacité.

Vivo ..... Vif.

Volti subito / *V. S.* ..... Tournez vite la page.

---

[1] Cette indication, *a tempo rubato*, ne regarde que la partie principale ou chantante; l'accompagnement doit, au contraire, aller rigoureusement en mesure afin de faire ressortir l'indécision pleine de charme résultant de la contrariété des rythmes. On comprend combien il faut de goût à l'exécutant de cette partie pour rendre convenablement cette exécution.

V. P. 3791

Imp. RAIMON-PARENT Rue Roche 61.